علاقة التَبيُن بين الوحدات اللغوية والبصرية
مقاربة بنوية تحليلية
رواية الجرح الأخير- نموذجا -
للروائي جمال الدين بركات

الدكتور: صالح غيلوس
جامعة محمد بوضياف المسيلة

الملخص:

المناص و المتعاليات النصية، يتشكلان ويتفاعلان عموديا وأفقيا مع النص الرئيس في علاقة جدلية قائمة على التبنين، فلا يمكننا معرفة نص ما أو تسميته إلا بمناصه ومتعالياته، ولا يكتمل النص الرئيس ويحقق نصيته إلا بعتباته اللفظية والبصرية، والمتمثلة في: (الغلاف، والعنوان، والإهداء، والتقديم، ونوعية الخط، والمؤشر التجنيسي، و دار النشر، وكلمة الناشر، والتعريف...) ويرتبط به (النص الرئيس)، ارتباطا وثيقا يبلغ به حد عدم التعيين، ويساهم في بناء مقبوليته لدى القارئ. ومما سبق يطرح السؤال نفسه، ما محددات علاقة التَبنْين بين الوحدات اللغوية والبصرية في رواية الجرح الأخير؟

– **الغلاف(الصورة): صناعة** الغلاف من الفنون البصرية، إذْ تتعدد صوره وأشكاله حسب انتماءات التصميم (الكلاسيكي، والتجريدي، والسريالي.)، يتجلى فيه عنصر الإبداع والتشويق بترميزاته الموحية، ليشكل لوحة فنية جذابة للبصر، ولذلك يحتاج الغلاف إلى قراءة متأنية ومنفصلة. وهذا التشكيل الفني من شأنه أن يسيطر على حركة العين؛ لأنها تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة والأشكال البارزة، والصور المحفزة والألوان المثيرة، فالغلاف أحد المناصات البارزة، لذلك يعتبر العتبة الأولى التي ترصدها العين، أو نقطة عبورها نحو المضمون.[1]

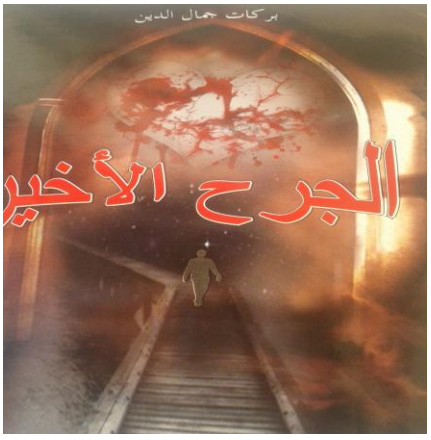
وتصميمه ليس بالأمر الهين، واختياره لا يكون عفويا ونجد العناية الفائقة في التصميم والاختيار في غلاف رواية "الجرح الأخير". للروائي جمال الدين بركات، الذي أتى الغلاف كتحفة فنية زاخرة بالألوان الحارة والدافئة في تشكيل تجريدي يكتنز الشاعرية والجمالية معا.

أ–اللّون: علامة بصرية، لها مكانتها في تكثيف الدلالة بما تثيره في نفسية المتلقي من قبول أو رفض، فقد استخدم بدرجات متفاوتة، لكنها متناسبة مع الأبعاد الرمزية والقصدية التي أرادها المؤلف. عند التوغل فيه نجد الازدحام الهائل بين لألوان، إضافة إلى التشكيل الهندسي الكتلي الايضاحي، دور هما كبير في توزيع شذرات الرؤية وفق وجهة نظر قصدها مصممه، لتضبط بشكل دقيق إيقاع التصميم حتى تخلق التوازن بين الصورة والكتابة، وبهذه السلاسة الفنية يتشكل نص محيط للنص الرئيس من العلامات اللغوية وغير اللغوية والمباشرة والعفوية، التي تكدست بأناقة على صفحتي الغلاف.

وتلك التفاصيل الكثيرة تعطي تصوّرا أوليا عن مضمون النص الروائي، غير أنها تستدعي الحذاقة والبراعة ودقة النظر، والملاحظ أن في الأفق تبرز صورة قلب أبيض ملطخ بالدم يرمز إلى البداية مقابل النهاية. في فضاء عاتم بالأصفر والأحمر والبني، يبين بوضوح الصراع النفسي في الرواية، ما يدخل البطل في حالة من الافتتان والضغينة. لكن بالرغم من نكباته وصدماته، فهو عاطفي وشجاع، غير أنه كتوم لا يبوح بأسراره، ويتمظهر ذلك من صورة الرجل الغشيمة المتوغلة في الظلام، تسير على سكة الحديد لتدخل العتمة. تسير دون وجهة معروفة، ولا يبدو واضحا أن " هذه الاستجابات الانفعالية عفوية، أم أنها رمزية تتعلق بالقيم والعادات".[2] أم أنّها استجابة لحاجة البطل للراحة الجسمية والنفسية والقناعة الحسية.

لكن في سياق ذلك يظهر هذا التشفير المقصود إبراز فقر البطل إلى التجربة الحياتية، التي لابد منها لممارسة وظيفته في هذا الفضاء (المفتوح/المغلق). الذي تتناسل فيه الصراعات الإيديولوجية، والثقافية والاجتماعية والنفسية؛ صراع من أجل الكينونة، يحتاج إلى اتزان وقوة ورغبة حتى يكتسب الثقة بالنفس.

ب– اسم المؤلف: اسم الروائي، كتب اسمه الكامل(جمال الدين بركات). بخط دقيق أبيض توسط أعلى الصورة، مما جعل منه أيقونة اشهارية وبشكل بارز ظاهر للعيان.



– **العنوان:** يتأسس العنوان عادة من مجموعة العلاقات البنوية، تنسجم داخل البنية النصية وفق مبادئها التكوينية ومميزاته التجنيسية، إضافة إلى طبيعته الإحالية والمرجعية. فهي تتضمن أبعادا تناصية تحاورية تكتشف بالقراءة الواعية.[3] وتساهم في فتح مغاليقه وإضاءة عتمته.

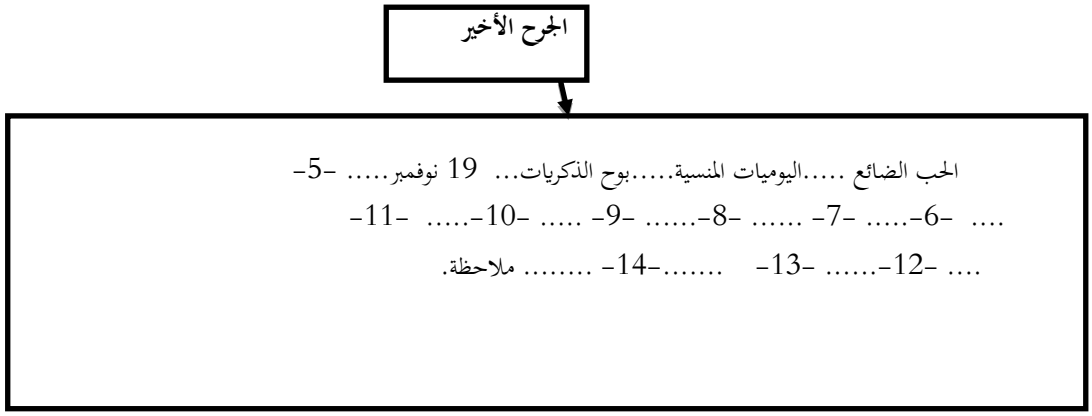
جسد عنوان النص الروائي " الجرح الأخير" أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يفرض أعلى فعالية تلقي، و يدفع القارئ إلى استثمار منجزات التأويل، **فهو** يشكل سؤالا إشكاليا ينتظر إجابة كامنة في النص أو في سياقه، وقد يكون مرجعا يحيل إلى مجموعة من الدلائل، ليعلن عن طبيعة ما يأتي بعده، ويؤسس في ذهن القارئ إيحاء انفعاليا أو إيديولوجيا.[4] ويمنحه دلالات ووظائف جديدة داخل سياق الرواية، وبهذه " الكيفية تخلق عناصر السجل النصي علاقة معينة بين الواجهة الخلفية والواجهة الأمامية "،[5] لبنية عنوان الرواية (الجرح الأخير). يبدو أن هذا التكوين المزجي من الألوان والرموز والصورة والتجنيس واسم المؤلف، ودار النشر ومستوى ولون الخط أيقونا علاماتيا، خلق انسجاما مع نفسية الروائي، الذي أخرج من خلالها كوامنه الداخلية.[6]

لقد تركب العنوان من جملة اسمية، من (اسم+ اسم).تحمل في طياتها شحنات دلالية مكثفة. توحي للقارئ بأن الجرح عميق ومستقر في ذات المؤلف، أما لفظة الأخير، فترمز إلى كثرة الجراح التي توغلت إلى الباطن ثم تركت ندباتها على سطحه.

أما في التركيب الصوتي (الفنولوجي)، فقد اختار الروائي الأصوات المجهورة وهي: (الألف3، اللام2، الراء2، الجيم، الياء). والملاحظ أن المؤلف في هذا الموضع يجهر أكثر مما يهمس، فاللحظات التي تضطره للجهر بمكبوتاته كثيرة أحوجته إلى إخراج ما يؤرقه لترتاح نفسه، غير أن الهمس له محطاته وأمكنته بالرغم من قلتها.

غير أن قصدية الكاتب المباشرة يمكن تلمسها من خلال شيفرات النص اللغوية والبصرية، لكن القصدية غير المباشرة مطوية في ذهنه وهي: " اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية، لأن المعنى عبارة عن الذي قصده القاصد".[7] وهذا يفسر أن عنوان النص الروائي (الجرح الأخير). يرتبط بالنص أشد الارتباط مشكلا نقطة التبئير ومركز الفكرة فيه، وأن الرؤية الترميزية للروائي جمال الدين بركات ما هي في الحقيقة سوى دلالة صورية؛ ونظام من القيم بثها فيه، غير أنها تختلف عن الواقع.

وعموما عنوان الرواية (الجرح الأخير). ما يزال خصبا يخفي خبايا وأسرار العمل الإبداعي للروائي، فلا يمكن بأية حال تخطي هذه العتبة إلا بتحليلها وتفكيك بنيتها، في محاولة لإيجاد الوحدات اللغوية وغير اللغوية المحذوفة، قصد تأويلها لمعرفة ما خفي وراء معناها المجازي من تعالقات، وإيحاءات إلى الداخل وإلى الخارج، وقد تفرع العنوان الرئيسي إلى عناوين فرعية الخطاطة التالية:



-الإهـــــداء: هو الصيغة التي يضمنها المبدع في النص، ويبتغي" من ورائها الإقرار بالجميل للأخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات واقعية أو اعتبارية".[8] ويشكل عنصرا مساعدا لاقتحام النص، بل هو المدخل الرئيسي لكل قراءة ممكنة لاكتنازه حمولة رمزية تبرز جوانب خفية من شخصية الروائي جمال الدين بركات وإيديولوجيته، ويمنح الإهداء المتن بعدا مقصديا، ويخلق بداية استشراف لما فيه من مقاصد خافية. ويعطينا تصورا قبليا يبين عن استراتيجيته النصية، ويسجل الإهداء حضوره الرسمي والشكلي في النص المحيط (المناص).[9] للجرح الأخير.

جاء تصدير الإهداء بصيغة نثرية أوردها الروائي، جاء فيها قولا لنيتشه: " الفن، ولا شيء غير الفن، لدينا الفن لكي لا نموت بسبب الحقيقة".[10] ... لا شيء يثبت ولا شيء يدوم ، هذا الذي تقتضيه سنن الحياة وقوانين التطور، وكل الذي يحدث ، هو فقط تحول وتكيف مع واقع جديد،... مهما كانت درجة الإبداع،...ومهما بلغت قيمته...، الذين يقولون هذا لا يفقهون شيئا في قوانين الحياة، ولا ينظرون إليها سوى من مادياتها، الذين يقولون هذا لا يدركون أن الإبداع الذي نصنعه في الحياة ، ليس نفسه الذي تصنعه الحياة فينا ...، الذي نصنعه في حياتنا كقواعد شخصيتنا ...، كأسس مبادئنا ودوائر معارفنا تندثر لحظة الانتهاء من الحياة،...لحظة الموت،... وتصير جزءا من الماضي،...جزءا من الذاكرة، ...و جزءا من التراث كذلك. أما الذي تصنعه الحياة فينا ... كجراحنا العميقة وطموحاتنا المحطمة، كأمجادنا الضائعة،...كأحلامنا المجهضة، وحدها تعيش وتخلد ويكتب التاريخ أحرفا من ذهب، حين نتجرأ نحن في لحظة ونكتبها قبله رواية تتلى،... أو لحنا يشجى،...أو صورة تعبر وتومئ،... مهما لحق بها من روايات وكتابات وانتقادات ستظل دوما ملجأ من يهمهم أمرنا ويشابهنا أمرهم.[11] فعلى مستوى البنية التركيبية والمعمارية، شكل تصدير الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه، لا يخلو من قصدية في اختيار عبارات التصدير، حيث يكشف من خلاله تلك النزعة الفلسفية، والأسلوب الرمزي، والقدرة الفائقة على استخدام أسلوب التوجيه الإشاري من خلال قول الفيلسوف نيتشه.

- **رمزية الإهداء:** تدخل في البناء الفني، فقد أتى الإهداء فلسفيا مبهما بعض الشيء، يتأبط أفضية كثيرة للتأويل، غير أن الروائي خصصه قصدا بقوله: (الذين يقولون هذا لا يفقهون شيئا في قوانين الحياة، ولا ينظرون إليها سوى من مادياتها، الذين يقولون هذا لا يدركون ... من يهمهم أمرنا ويشابهنا أمرهم). فقد وردت الفقرات بمحمول رمزي مركز، باعتبارها يشكل فضاءا رمزيا تأثيريا، يحدد هوية ووجود النص الروائي.

– **تركيب الإهداء:** هو أيقونة لغوية وظيفته التعيين والتحديد؛ فقد قصد المؤلف إيحاءا أولئك الذين يقفون حجر عثرة أمام كل إبداع جميل، وبالرغم من عدم علمهم أنهم يدفعونهم إلى مقاومة الفشل ورفع التحدي، هذا الإهداء عند جمال الدين بركات ساهم بشكل فعال في إضاءة النص الروائي، وكشف عن بنياته الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية والجمالية، فهو رسالة لغوية مشحونة برمزية عاطفية وأبعاد إيديولوجية إلى أناس غير موجودين واقعيا.

– **الفاتحة النصية (الاستهلال):** هي أحد القوالب اللغوية الكلية التي يتطابق فيها الفهم المادي والفهم الثقافي؛ فاللغة ليست كائنا معزولا وخاصا بفهم دون أخر؛ وإنما هي نتيجة منطقية للتوافق القائم بين العقل والواقع ".[12] هي أخطر عتبة نصية وجمالية، بوسعها أن تقرر مصير النص الروائي وتحكم بنجاحه أو فشله. ذات دلالة عالية التكثيف، تؤثر بعمق في جوهر فاعلية النص الروائي وحساسيته وطبيعة تكوينه.

وللروائي جمال الدين بركات طريقته المميزة في بناء الفاتحة النصية، فنجدها عتبة شارحة للنص الروائي بصفة عامة و شارحة أيضا لقصدية أرادها الروائي من خلاله، لأجل تهيئة القارئ للتعامل مع النص الروائي الذي بين يديه، و لا يظن أحد أن الفاتحة النصية مجرد لفظة ترد أول النص الروائي، إنما هي أوسع من ذلك ، إذ تتعدى إلى الفواتح النصية الفرعية، تنقل القارئ من فعل القراءة الخطي وتضعه مباشرة في فعل السرد التخيلي " حتى يتمكن من تمثل المعنى القابع خلف بنياتها الصوتية.[13]

والفاتحة النصية – الحب الضائع– وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالنص الروائي، وتنبثق بصفتها إحدى مراكز النص الاستراتيجية الحاسمة، التي تفتح ثيمات تسوّغ النص الروائي، وتقدم إشارات أجناسية وأسلوبية، وتبني عالما تخيليا.[14] إذ يظل القارئ مستحضرا لها ومتمثلا لمضمونها مدة التحليل النصي.

تقدم الفاتحة النصية عالم رواية (الجرح الأخير) التخيلي، وتمهد للحبكة السردية وعناصرها المتعاقبة، لإعداد القارئ للمراحل الحدثية اللاحقة من تطور وجدل، وتسلسل سببي وزمني، وهذه الظروف المميزة التي خلقها المؤلف، مصدرها دوافع حركية تترابط سببيا في شبكة من المقدمات، والنتائج، للخروج عن رتابة العالم الواقعي.[15] ويتضح أن للفاتحة النصية – الحب الضائع–بنية فنية وأسلوبية متميزة عن بقية وحدات النص اللغوية، لتساهم في توليد عوالم وأفضية جديدة. ويتجلى ذلك في قوله: "

... أرجوك يا خالتي ... لحظة واحدة ...

قالت ذلك وانبسطت يداها في ضعف وخور، كمن لم يظفر بآخر خيط للنجاة فيستسلم للنتيجة بكل ما فيها من مرارة وهزيمة... انسحبت من نهاية الرواق، حيث اعترضت طريق خالتها كما تنسحب مياه نبع يرقد أسفل الجبل، ولم يعد بالإمكان لهف عطشان أن يمسك حفنة ماء واحدة، تسكب في روحه جرعة أمل جديدة، ريثما يعود يتراءى له بيته الذي أضاع بعد العاصفة".[16]

هذه اللافتة الإشهارية تحفيز روائي للحدث، وتقديم إجمالي، لما يأتي من صور تتكدس على أرصفة الأفضية التخيّليّة، كما تَتضمن مجموعة من المكونات تبرز الفاعل الرئيسي(الشخصية)، وعلاقاته ببقية الفواعل، وتحدد الفضاء الذي تتصارع فيه بإيجابياتها وسلبياتها.

فالروائي جمال الدين بركات لجأ إلى تمحيص بعض السياقات السردية، للإعلان عن بداية البداية في شكل صيغ أو كلمات لافتة للانتباه، من نوع: (أرجوك ، نهار اليوم، وقت لاحق، عذرية الحقيقة، لكن، كذلك، هذا فقط....). وبعض الأخرى التي حفلت بها الفاتحة، التي أحدثت تغييرات على مستوى التقنيات السردية، كتغيير في الأصوات السردية، وحدوث نقلة في التبئير السردي.

ومنه فإن جمال الدين بركات أخذ بناصية السرد ومواقع التبئير فيها، بالرغم من وجود خروقات سردية أتت عنوة عنه، تمثلت في خروجه من أسلوب السرد الواقعي إلى الحوار ثم الوصف التخيلي، وأحيانا المراوحة بينهما، ثم تغيير زمن القص كقطع مجرى السرد كذلك. والملاحظ أنه اتقن توظيف ثنائية (الاسترجاع والاستباق). للعبور إلى أفضية تخييلية جديدة يتجاوز بها النمطية، ويعزز بها جمالية السرد.[17]

– **العتبة النصية (الخاتمة):** وسم المؤلف جمال الدين بركات خاتمة روايته بـ: ملاحظة– حيث يقول: " ... تلك هي النهاية، هكذا يشعر الإنسان بها، وهكذا يبدو الحياة في مواجهتها، كما يقول الكاتب في عرض اللحظات الأخيرة من حياة ماثيو في مسرحية طرق الحرية، وأنت ... هل تخيلت النهاية هكذا؟ هل كانت اللحظات الأخيرة التي رسمتها لضلاله بكل هاته السرابية؟ هل كنت تتوقعها بكل هاته السخرية والهراء؟ هل كنت تظن أن تجري الأحداث هذا المجرى... إلى ذلك المتلقي ...أعدك أني سأظل أسأل عنه، وأستحث إليه الخطى علني أعثر عنه ذات يوم، وأريح قلبي من هذا الثقل العظيم/ فأنا كذلك تفزعني هاته النهاية، وتؤرق نومي ليلا بعد ليل.[18]

أتت هذه العتبة الخاتمة في تشكيل إبداعي لها وهجها، ودورها في تحديد مسار رواية (الجرح الأخير) واتجاهه، وقد يتخيل القارئ أن الخاتمة فعلا تعلن عن إغلاق النص، لكن في الحقيقة هي ليست كذلك، ويظن أنه أنهى القراءة، غير أنه لا يزال مشغولا بعوالم النص، مما يدل على أن الخاتمة ليست بالضرورة نهاية اشتغال النص". [19] فهي أشبه ببداية أخرى بالنسبة للقارئ لتأسيس أفق توقع جديد.

وقد طرح فيها الروائي جملة من التساؤلات، كانت في أغلبها أسئلة مبهمة لقارئ مبهم، بشكل مكثف وعميق ورمزي، يختزل الروائي فيها كافة الرؤى التي تشغل باله، اعتمد فيها بعد القراءة الزمني، إذ لا تسعف القراءة الأولى لها حتى تفك طلاسم العلامات، فلابد من إعادة القراءة مرات عديدات؛ لرسم حدود إطار النص الروائي (الجرح الأخير).و فتح مغاليقه، بما هو بنية لها خصوصيتها واستقلاليتها عن البنى اللغوية والتواصلية الأخرى، فلا تعني كلمة نهاية فيه أخر ما كتب المؤلف جمال الدين بركات، فالنهاية عمد الروائي هي بداية أخرى مثلت جانبا فكريا فلسفيا.

– **عتبة الفضاء:** يعتبر الفضاء عنصرا هاما في الحكي بشكل خاص، فهو الحيز الذي يؤطر الأحداث والمسرح الذي تتحرك داخله الشخصيات، ويتجاوز إطارها ليصبح عنصرا فعالا مشحونا برمزية اكتسبها من خلال علاقات الجوهرية بالإنسان وكيانه.[20]

– **عتبة الزمـــــن وسماته:** هو" الصورة المميزة لخبراتنا أنه أعم وأشمل من المسافة(المكان)، لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار، التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاما مكانيا".[21] و أداة تساعد الروائي على " فهم شخصياته دوافعها ومنطلقاتها. كما يمكنه أن يعبر عنها أو يلاعب متلقيه ليحافظ على تواتره أثناء سيره على خط الأحدث، ويظل مشدودا ومتسائلا إلى نهايته".[22] وبهذا يعتبر العمود الفقري الذي يكوّن أجزاء النص الروائي (الجرح الأخير).

فقد بنى الروائي جمال الدين بركات حيز حياة (الفواعل). أفعالهم وحركاتهم، فهي ترتبط بهذا الفضاء وتتخذ منه كينونتها. لهذا يشعر القارئ بدينامية الزمن في رواية (الجرح الأخير)، تتمظهر في حركية نسق الأحداث، وامتداد (الفواعل) زمانيا نموا وتفاعلا وانتقالا داخل الحيز (الجغرافي)، وهنا نجد الروائي جمال الدين بركات يعمق من سطوة الزمن بتحويل الفاعل الرئيس (صلاح) من فاعل إيجابي إلى سلبي والعكس تدويرا وتحويرا، غدوا ورواحا.

– الترتيب الزمني: يعنى برصد الترتيب الزمني للرواية أو تتابع الأحداث الزمنية في الخطاب السردي، إن استحالة التوازي بين زمن الخطاب أحادي البعد وزمن التحليل المتعدد الأبعاد، يؤدي إلى خلط زمني يحدث مفارقات زمنية على خط السرد،[23] يتجسم في أشكال التنافر والانحراف وبين ترتيب أحداث النص الروائي.

–الاسترجـــاع: يسرد الراوي أحداثاً الحكاية، كذكر لاحق سابق النقطة التي زحف فيها من القصة.[24] ثم يتوقف راجعاً إلى الخلف ليتذكر أحداثا سابقة من النقطة التي بلغها سرده، "مشكلا مقاطع استرجاعية، تحيل إلى أحداث تخرج عن حاضر النص، ترتبط بفترة سابقة على بداية السرد"،[25]وقد استغل الروائي بركات جمال الدين بركات هذه التقنية في روايته، بغية إضاءة جوانب مغيبة من الأحداث، فوظف السرد الاستذكاري لسدِّ الثغرات، التي خلفها السرد الحاضر لفهم مسار الأحداث و تفسير دلالاتها، وليُخلص النص الروائي (الجرح الأخير). من الرتابة الخطية بكسره نمطية الزمن المستطيل المِمل، وإطلاق العنان لعمل الذاكرة، وهذه الميزة الفنية أعطت قيمة فنية راقية وجمالية للنص الروائي (الجرح الأخير).

ومن بين مقاطع الاسترجاع التي حفل بها النص الروائي قوله: " آه يا خالتي...، وأرسلتها كشظية تحرق كل ما يعتريها، سامحيني يوم لم استمع نصائحك، لقد كنت مغفلة".[26] هذا المقطع استرجع فيه المؤلف حادثة وقعت بين الفتاة والخالة. التي قدمت لها خبرة من خبراتها الحياتية، " يالله حتى أماكن الذكرى وجدتها رحلت وسقطت في أبعد الانعدام، وغاب وحيها في أظلم الاندثار، كيف لك أن تنسى تلك البقعة التي انطفأ فيها صدى صورتها إلى الأبد، وغابت عن مخيلتك كل ملامحها، مشهدها يوم كانت تمر وأنت تمسك مقبض الباب، وتبادلها النظرات الخائفة، تباطأت حين صارت صوبك، انتظرتك كي تقول شيئا حين لفتها انشغالك بها وأنت الذي تركتها عند باب الثانوية منذ قليل دون وصية وداع أو زفاف بشري".[27] و هذه التقنية وظفها ليقارن بها بين ماض جميل وحاضر مر ، وفي هذا المقطع تتبدى ملامح الأسف والحسرة في حياة (ليلى وصلاح).

جاءت أغلب مقاطع الاسترجاع لخدمة الفاعل الرئيسي وتبرير موقفه/ التي اتخذها عبر مراحل تكوّن شخصيته، و لقد أحسن الروائي استخدام الاسترجاعات الداخلية و المزجية والتنويع بنيهما.

–الاستبـاق: يسعى القارئ جاهدا نحو تفسير شيفرات النص الروائي لمعرفة مآل الأحداث ثم تأويلها.[28] وحالة الانتظار والتساؤل هذه لا مجال للتمهيد لها أو الإعلان عنها، فالمستقبل يتنامى صعودا محدثاً قفزة تتخطى النقطة التي وصلها السرد. .

– **الاستباق التمهيدي**: أتى توطئة لأحداث لاحقة، تتطلع للأمام حيث يقوم السارد أو إحدى الشخصيات بتوقع و احتمال واستفسارات، كما يرتدي هذا النوع أيضا حُلة الحلم الكاشف للغيب أو التنبؤ بما هو آت، بقوله: " كان يحس بقروب ساعتها منذ تركها آخر زيارة".[29] وحقيقة هذا السرد غير يقيني مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص الروائي، يثري وينمي عنصر التشويق عند القارئ تمهيدا لما يأتي بعده.

– الاستباق الإعلاني: تقنية تتم بشكل مباشر عن طريق مهمة إخبارية حاسمة أكيدة، وتمهد وتوطئ لما سيأتي من أحداث مهمة، ويكون بإعلان عن إشارة صريحة تدل عليه.[30] كي يضع القارئ وجها لوجه مع الحدث النهائي، وهذا النوع من الاستباقات موجود في النص الروائي (الجرح الأخير). فالروائي وضع الكثير من المواقف والأحداث صريحة تتحقق داخل النص الروائي. مثل قوله : " أعدك أن هذا الشهر الأخير سوف يمضي كما خططنا...".[31] وقد ورد بكثرة في الروائي.

– **الـديمومة** :لجأ المؤلف جمال الدين بركات إلى تسريع زمن الأحداث في روايته لغايات في نفسه، وكأنه يريد أن يتخلص من الأحداث غير المهمة في نطاق السرد، فهو يسرد أياما عديدة أو شهور من حياة شخصية بعينها من دون تفصيل كلي للأحداث والأقوال، وفي بعض الأحيان يُسرّع السرد بالحذف الذي يُعتبر إسقاطا للزمن الميت، نجد ذلك في قوله: " تقدمت نحوه ببطء أجل إنّه قادم، فأنت لم تعد تطمئن إلى الذاكرة، بل لابد أن تتحسس يداك...حتى جسد الإبرة، كنا في النهائي عندما كان يجتاز الصف الأول الثانوي، وكان يقطن بالقرية المجاورة".[32]

– إبطاء السـرد: لجأ الروائي جمال الدين بركات إلى جعل زمن السرد ثقيلا، ليتمكن من الوقوف على تفاصيل الحدث، ثم يصف مكانه،" هذا الأب كما يفترض قانون الوجود على أولاده أن ينادوه، لم يكتف بأنهم صاروا معاقين (حُلميا). ومعطوبي آمال؛ بل تعدوا عدمية العقل، فترى الواحد منهم يخرج بالغنم صبحا ولا يعود إلا ليلا، ولا يفكر لحظة واحدة في الانسلال من العالم الحيواني؛ بل أن كلبهم، يمل بعد انتصاف النهار ويعود إلى الدار متثائبا، كما لو كره الروتين الرعوي".[33]

أما المشهد السردي فقد وظفه حتى يكسر رتابة الأحداث خاصة عندما يتدخل الأسلوب المباشر المتمثل في الحوار، فهو يعمل على منح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها مباشرة. بقوله: " صمت قليلا كالذي يحدث نفسه ، ثم قال:

- سأحاول ذلك...لكن.
- دعك من لكن ، عليك الآن أن تحمل حقائبك وتعلنها صفحة جديدة، تبدأ يوم غد العيد.
- هل تعدني بذلك.
- أعدك.
- وعد رجل لرجل.
- رجل لرجل.

– **الوقفة الوصفية:** ينتقل الروائي جمال الدين بركات من السرد إلى الوصف بسلاسة، وهذا ما نجده في قوله: " فاطمة العانس التي تعاني الآن أكثر مما لو أنها تزوجت وفقدت ابنها الوحيد وزوجها المحبوب في حادث واحد، رأت كل شيء يمضي من بين يديها، وبأم عينها ينفر منها آخر الأشياء في غير هوادة، خصامها المستمر مع زوجات إخوتها، يبدو أنها تدفع ثمنه عاليا، وغاليا جدا، أرادت أن تفرض سلطتها بعد رحيل أمها فوجدت نفسها خارج السرب تغرد بعيدا في ليل سرمدي داج".[34] لم تكن كلّ مقاطع الوصف ممّا يحدث توقّفاً في الفعل وانقطاعاً في القصّ، فهنالك وقفات تأمّل لشخصيّات الرواية، يتقمّصون فيها دور السارد، ويصفون فيها مشاعرهم وانطباعاتهم أمام ما يشاهدون يوما في بيئتهم.

* **عتبة المكان:** يتجاوز أن يكون مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر طاغي حامل للدلالة، يمثل محوراً أساسياً من المحاور التي تدور حولها عناصرها؛ بل لعب دور المفجر والمعبر عن مقاصد الروائي، لقد تعددت وسائل تشيد الفضاء في (الجرح الأخير). حين مازج الروائي بين الوصف واستخدام الصورة الفنية، وتوظيف الرموز، ولكل عنصر دوره الفعال.

بذل الروائي قصارى جهده في وصف المكان الطبيعي، والعمل على استثمار عناصره الفيزيائية لتجسيمه، كي يجعلنا " نقف على الصور الطبوغرافيا له، فهي تخبرنا عن مظهره الخارجي".[35] نجده يرسم صورة بصرية، تجعل إدراكنا للمكان بواسطة اللغة ممكناً، وجاعلاً من الوصف أداة لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده. وهو بتوظيفه عناصر المكان المحسوسة لتشكيل مكانه المتخيل، إنما " يُدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي، ويُشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، و" يخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع".[36] وقد شغلت العلاقة بين الفواعل(الشخصيات). والأرض في بعدها النفسي والرمزي حيزاً واسعاً من عناية الروائي، حيث شكّل المكان في روايته (الجرح الأخير). وعاء فكرياً لعب دوراً حيوياً في تشكيل الذاكرة الجمعية للفواعل (الشخصيات). المنتمية إليه؛ فهو يمثل حضور تجربة الإنسان وحياته حضوراً واضحاً ودوراً بارزاً مؤثراً ومتأثراً بمحيطه.

ومن تداعيات التفاعل بين المكان والفواعل، التي تحرك الأحداث استخدم الروائي جمال الدين بركات أمكنة متعددة، تشهد على دينامية الشخصيات، وتشكل مسرحا لجغرافيا المكان السردي في خضم العلائق المزجية والتلاحمية في الأماكن المغلقة والمفتوحة.

- المكان (شبه المقهى أو شبه مطعم). " الذي يحضر فيه فنجان القهوة وفطور الصباح، هو من يقدم لك طبق اللوبيا في الغذاء، أو الحساء وقت العشاء". [37]
- المكان القسم، حيث يقول: " أمسية ذلك اليوم وبعد هذه الحادثة طلب مني أستاذ اللغة أن أقرأ مقطعا من قصة كتاب الأدب ، وقد تخللت هذا المقطع، ألفاظ الحب والإخلاص".[38]
- المكان المستشفى، حيث يقول: " وأنت تلج المستشفى، هنا رجل ممسكا رأسه براحة يديه اتقاء الألم، قد تحدث به حاجبان مقطبان، ومن هنا امرأة تمدد رجلها اليسرى وتضع يدها على كليتيها، ثم تفرك شفتاها، وتظهر أسنانها من تعبيرا عن الألم ...".[39] هذا التوظيف أعطى بعدا جماليا حميميا رائعا ساهم في بناء الموضوع الجمالي للنص الروائي.

ولقد استخدم الأمكنة المفتوحة في قوله: " رأيته نهارا متسكعا في شوارع المدينة وشواطئها...، يضيع طول يومه في طرقات كما تبتدئ تنتهي،... طويلة وضيقة، يسلكها غادون ورائحون".[40] وفي السيارة.

– " توقف ياخليل.

– لماذا ؟ أفزعته بطلبك وقد كان منشغلا بالقيادة.

– كي أريك الطريق الذي سافر فيه آخر حلم رجوته، وأملت معه كثيرا، ...

– لم أفهم قصدك.

نظرت في وسط الشارع الممتد إلى خارج حدود المدينة على ضفتها الشمالية...".[41]

ومما سبق فإن كل الوحدات اللغوية وغير اللغوية والبصرية في النص الروائي (الجرح الأخير). تتكاتف وتتعاضد لتبنين العلاقة بينها، فلا شيء خارج النص فالعنوان والفاتحة والخاتمة النصية والإخراج الطباعة و الإشارات و الصّور أجزاء لا تتجزأ من النص الروائي، يلج القارئ من خلالها عالم النص ومدخلا لقراءة فضاءاته الدلالية والرمزية، أنّ قيمتها تكمن في ما توحي به من احتمالات تثير وقراءة النص وتحليله.

–الهوامش:

[1] – ينظر، هشام محمّد عبد الله: اشتغال العتبات– دراسة في المسكوت عنه– مجلة ديالى كلية التربية واللغة العربية، العراق، ع47، 2010،ص 667

[2] – قاسم حسين صالح: سيكولوجية الرسم وعلاقته بخصائص الشخصية، مجلة أفاق عربية، ع 11، بغداد، 1986، ص 87

[3] – ينظر ، إبراهيم بادي : دلالة العنوان وأبعاده في موتة الرجل الأخير ، مجلة المدى ، ع 26، دمشق ، 1999، ص 144

[4] – بسام قطوس : استراتيجية القراءة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ط2، 2005، ص 60

[5] – عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2007، ص 202

[6] – قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، 2005، 135/134

[7] – محمّد الصالح خرفي: سيمياء المكان في شعر عثمان لوصيف ، السيمياء والنص الأدبي ، محاضرات الملتقى الدولي الخامس، جامعة بسكرة،2008 ، ص 281

[8] – حسن محمّد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب ،مصر، 1997، ص55/54

9 – جيرار جينت : عتبات (من النص إلى المناص)،تر، عبد الحق بلعابد ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008م ص 94

10 – بركات جمال الدين: رواية الجرح الأخير ، دار الأمل، الجزائر، 2013، ص05

[11] نفسه، ص 07

12 – ياسين النصير ،الاستهلال فن البدايات في النص الادبي ، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2009، ص14

13 – ينظر، محمد صابر عبيد: التشكيل الجمالي للخطاب الكردي، الهوية والمتخيل ، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص100

14– رشيد يحياوي : الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998،ص 113

15 – ينظر، عتبات، ص121

[16] – الرواية ، ص09

[17]-J.P Goldens tien. pour lire le roman, éd .Deboek Duculot, paris, 1986, p 74-75

[18] – الرواية، ص335/334

[19] – حميد لحمداني: عتبات النص الأدبي ، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي جدة مج12، ع 46، 1424، ص8

[20] – ينظر، سمير مرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1979، ص 65/64

[21] – ينظر، أ،أ، مندلاو: الزمن والرواية، تح، بكر وإحسان عباس، دار صادر للطبع والنشر، بيروت، 1997، ص23

[22] – هيثم الحاج علي: الزمن النوعي واشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي ، بيروت، ط1، 2008، ص31

[23] – مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص51

[24] – نفسه، ص51

[25] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، ، 1990ص 199 .

[26] – الرواية، ص12

[27] – نفسه، ص311

[28] –عبد العالي بوطيب : إشكالية الزمن في النص السردي ، ص 135

[29] الرواية، ص32

30 – عمر عاشور: البنية الزمنية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2010 ، ص 21

31 – الرواية، ص35

[32] نفسه، ص141

[33] – نفسه، 143

[34] – الرواية، ص33

[35] – بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، ص 60

[36] – سيزا قاسم دراز: بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1984، ص 82

[37] – الرواية، ص 79

[38] – نفسه، ص100

[39] – نفسه، ص233

[40] – نفسه، ص189

[41] – نفسه، ص307