سيميائية النص السردي
رواية ملف الحادثة٦٧ أنموذجاً

ا.م.د.ضياء غني لفتة
جامعة ذي قار / كلية التربية

مثال كامل فهد
جامعة ذي قار

مقدمة

يحاول المنهج السيميائي تخطي الثغرات التي واجهت المناهج النقدية التي سبقته - بشكلٍ أو بآخر- من خلال دراسةِ الأنظمة الدلالية – الرمزية التي يعنى بها.
إذ يعد من أشمل المناهج النقدية ، لاستيعابه فروع العلم كافة - على حد تعبير سوسير-(١) ومحاولة تجاوزه ماسبق من مناهج ، لاسيما البنيوية ، وما قبلها ، إذا ما علمنا إنه إلى "تفاعل الحقول المعرفية المختلفة"(٢).
والسيمياء تهتم بدراسة الشفرات والأوساط بمختلف أنواعها، ومن ثمَّ أختلف النقاد في مرجعيتها بين المنطق وعلم النفس الاجتماعي ،بل علم النفس العام. فضلاً عن تأكيدها على الوظيفة الاجتماعية صراحةً.
لذا تبحث السيمياء في كل ما من شأنهِ أن يؤلف نظاماً أشاريا قائماً على اختلاف الدلائل - اللسانية وغير اللسانية – أو الوقائع الاجتماعية .
وعلى الرغم من إن الصيغة اللغوية لا تزال مهيمنة إلا إنها ليست الوحيدة التي تنعم بامتياز خلق التواصل إذ أنَّ هناك أنظمة كثيرة تعمل كأداة للتواصل مثل : الطقوس والأعياد والأساطير والدين والعلم وحركات الجسد والعلامات الشمية والذوقية فأي "مظهر من مظاهر النشاط الإنساني يحمل إمكانية إستعماله كعلامة أو إمكانية أن يصبح كذلك"(٣) في النص الأدبي .
إن تأويل هذه العلامات لا يتم إلا بالأنساق اللفضية التي تمتاز عن غيرها بكونها النسق الذي يمكن أن تترجم إليه كل الأنساق غير اللغوية ، وكونها النسق الذي يمكن دراسته بشكل دقيق وتحليله إلى وحدات منطقية(٤) .

وهذا ماذهب إليه أمبرتو إيكو وإيزابيلا بيسيني ، وليس العالم إلا بناء من تلك الوحدات (العلامات) التي تستعمل اللغة وسيلة للتمظهر والتي تقوم بدورها على أنساق علامية تؤدي معناها داخل السياقات اللغوية والإجتماعية (الأعراف) ، وقد عرف سوسير الدليل اللغوي – العلامة – بأنه وحدة نفسية ذات وجهين مرتبطين إرتباطاً وثيقاً ، ويتطلب أحدهما الآخر(٥) ، وهما المفهوم والصورة السمعية ، والجمع بينهما يولد الدليل العلامة .
ووظيفة العلامة هي خلق التواصل – توافرت القصدية أو لم تتوافر- عن طريق أنظمة الإبلاغ أو الإخبار – اللساني وغير اللساني - .
وقد تنوعت الإتجاهات السيميائية الحديثة كما تنوعت مصطلحات هذا العلم ومفاهيمه ، ومن أبرز هذه الإتجاهات :

١. إتجاه رولان بارت وقد أنصب بحثه حول أنظمة العلامات من حيث دلالاتها منطلقاً من اللغة الدائرة الأصل الذي ينتمي إليها علم السيمياء ، وقد تبعهُ في هذا المنحى بيير جيرد إذ يشير إلى إنّ السيمياء تدرس المعاني التي يمكن أن يعبر عنها من خلال الأبنية اللغوية : الصوتية والتركيبية والنحوية .
٢. إتجاه جون مونان وبريتون وبوينس وقد درسوا العلامة من حيث جانبها التواصلي ، فالسيمياء هي علم أنظمة الاتصال أساساً . وبهذا فقد أكدوا الدلالة الاجتماعية للعلامة .
٣. الاتجاه الثالث هو اتجاه أمبرتو إيكو الذي يزاوج بين الاتجاهين . فيرى إن العلامة من حيث وظيفتها تدخل في أنظمة ذات مستويات متعددة من العناصر المرتبطة ببعضها بعضاً عبر شفيرة (٦) .

ويعد كتاب رولان بارت 's/z'الصادر ١٩٧٠ من الكتب التي قدمت نموذجاً فريداً للسيميائية السردية ، التي تساعد المحلل على أن يستخرج معاني كثيرة من النص الكلاسيكي ، فهو يحلل قصة قصيرة لبلزاك لا تتجاوز الصفحات السبع عشرة عنوانها (سرازين) ، فيبدأ بتفكيكها إلى (٥٦١) وحدة ، معتمداً المعنى الإيحائي معياراً لتحديد الوحدة ، ثم يفترض وجود خمس شفرات في النص تتصل بالجوانب التأويلية والدلالية والرمزية والجوانب الخاصة بالحدث والإشارة ، تتولى تعديل وتحديد وتوليد المعاني عند قراءة النص وأول تلك الشفرات هي شفرة التفسير وهي مجموع الوحدات التي تشكل لغزاً ، يسعى السرد إلى فكه ، وثانيتها شفرة الأحداث وهي مجموع الوحدات التي تبني مجمل المتواليات النصية ، وثالث الشفرات شفرة مدلولات الإيحاء ، وتمثل صوت الشخصية ، إذ تتضمن اللوحات التي تحيل على بعض طباع الشخصية أو صفاتها النفسية أو مستواها الاجتماعي ، وهناك الشفرة الثقافية وتتضمن مجموع المعارف والثقافة العامة لعصر ما ، معبرة عن آراء جماعية ، وفيها يجري تحويلٌ الثقافي إلى طبيعي ، فتظهر من خلاله الأيديولوجيا ، في هذه الشفرة تقدم كل معرفة نفسها على إنها طبيعية وحقيقية لكنها في العمق آيديولوجية ، وأخيراً الشفرة الرمزية ، وهي تتجسد بأنظمة تعكس المغامرة الرمزية للبطل ، عاملة على مستوى اللاشعور ، مشكّلةً البنية الدالة للنص ، ويستفيد بارت في هذا المجال من نظرية لاكان التي تفيد بأن اللاشعور لغة بدائية وأولية رمزية سابقة على الكائن الإنساني ، وبناءاً عليه فإن ثلاثة مصادر معرفية تدخل في كشف الشفرة الرمزية للنص ، هي البلاغة الأرسطية وما تحمله من كثافة رمزية ، والتحليل النفسي ، والاقتصاد الماركسي .

وإذا كانت بعض هذه المناهج قد تناولت النص الأدبي بعيداً عن عوالمه الخارجية ، فإنَّ هناك مناهج أخرى انبثقت من رحم البنيوية لتربط بين النص الأدبي وحاضنته الاجتماعية ، وفي مقدمة هذه المناهج المنهج البنيوي التكويني الذي وضع قواعده لوسيان غولدمان .

إذ وجد غولدمان إن للعمل الثقافي بنيات مماثلة ومناظرة للبنيات الاجتماعية ، ولكن في عالم يتمتع باستقلاله وبقوانينه الخاصة ، ومن ثم يشكل عالماً متخيلاً ، مغايراً للعالم الواقعي ليحقق التوازن الذي تنشده الجماعة . وقد طور بيير زيما هذا المنهج في كتابه (النقد الاجتماعي) ليدعو إلى منهج جديد أسماه علم اجتماع النص الأدبي ، يمزج فيه مجموعة من المناهج الأخرى في مقدمتها السيميائية والبنيوية والتحليل النفسي ونظرية القراءة .

نقول إن منهجنا يقوم على دراسة النص بالاعتماد على هذه المناهج المتعددة المذكورة مع تقنيات السرد التي أرسى قواعدها (جيرار جينيت) .

<u>سيميائية العنوان</u>

يرتبط العنوان أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه ، فهو نص مكثف ، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره وأبعاده ، فهو فكرة عامة تجمع الأفكار الأساسية في النص ، ويرتبط العنوان في رأي جون كوهن (J.cohen) بالنص النثري الأدبي والعلمي (٧) " لأن النثر يتسم بالانسجام والاتساق ، بينما الشعر – ويخص القديم هنا – فيمكن أن يستغني عن العنوان ، لأنه في الأغلب يفتقر إلى الفكرة العامة التي توحد النص ، فقد يكون مطلع القصيدة عنواناً ، وهكذا فالعنوان في رأي كوهن يرتبط بالنثر أكثر منه في الشعر ، إذ يقول : " نلاحظ مباشرةً إن كل خطاب نثري علمياً كان أم أدبياً ، يتوفر دائماً على عنوان ، في حين إن الشعر يقبل الاستغناء عنهُ " (٨)

إن العنوان بالنسبة للسيميائي يعد نواة أو مركزاً للنص الأدبي ، يمده بالمعنى النابض ، يقول محمد فتاح " إن العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ، ونقول هنا : إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه ، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يحدد هوية القصيدة فهو - إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد – والأساس الذي تبنى عليه ، غير إنه إما أن يكون طويلاً فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوه ، وإما أن يكون قصيراً ، وحينئذٍ ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي توحي بما يتبعه " (٩)

من هنا يعد العنوان الموجه الرئيس للنص بنوعيه ، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالباً أبعاداً تناصية ، فهو دال أشاري يوحي إلى قصدية الباث وأهدافه الآيديولوجية والفنية ، وتوضيح لما غمض من إشارات في النص ، فهو ومضة أو مفتاح تتيح للمستقبل فك شفرات النص بعده النواة التي قام عليها النص .

إن عنوان الرواية " ملف الحادثة ٦٧ " يتسم بالتشويق والإثارة للقارئ لمعرفة كنه هذه الحادثة ، وبمن يتعلق هذا الملف ؟ إن تتبع إحداث الرواية يشير إلى ارتباطه بشخصية رئيسية في الرواية ، شخصية فلسطينية الجنسية ، مرتبطة بحادثة قتل لشخصية فلسطينية أيضا ، ومن ثم يكون الارتباط واضحاً بين العنوان وأفكار الرواية " المحقق : إذن فالقتيل فلسطيني ! ... المحقق : والمتهم فلسطيني " (١٠) ، إن هذه الأفكار وغيرها تتعلق بالعنوان الذي يعني في مكوناته حرب الأيام الستة أو حرب ١٩٦٧ ، التي

يتضح من خلالها إيديولوجية الكاتب الذي أراد أن يكون شاهد صدق على عصره ، وأن لا تبقى تلك الشهادة حبيسة ، فجاءت مشفرة بأدوات مختلفة .

سيميائية الغلاف

من خلال الغلاف يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي ، فالصورة المصاحبة للغلاف صورة فتاة عارية إلى المنتصف ويقع خلفها صورة أخرى مشابهة لها ، معكوسة ومختفية الملامح ، فلم يبقى منها إلا الرأس ، ويختلط فيها اللون الأحمر .

وهذه اللوحة تشير إلى نتائج النكسة وما نتج عنها من تشرد الشعب الفلسطيني وضياعه ، واختفاء الملامح العامة للقضية الفلسطينية ، وما أسفرت عنها من هزيمة مروعة للجيوش العربية نتج عنها احتلال الضفة الغربية وقطاع غزة ، لتصبح فلسطين بكاملها من النهر إلى البحر تحت سيطرة الاحتلال الإسرائيلي ، ومعها أرض عربية أخرى هي سيناء المصرية وهضبة الجولان السورية ، وسط جو الهزيمة الخانق ، ومن ثم ضياع المواطن الفلسطيني وفقدانه لكيانه الذاتي وسط هجوم الفقر والجوع والمرض ولا مبالاة العالم كله . ولعل اللون الأحمر الذي يحمل دلالة الحرب أبرز مايشير إلى ذلك ، لذا يمكن القول إن ماترمز إليه اللوحة يوشك أن يطابق عنوان الرواية ، ومن ثم كانت مفتاحاً للولوج إلى النص ولا يدل هذا على إن كل صورة غلاف تعد مفتاحاً لذلك العمل ، فقد تكون صورة غير دالة ، ولا تحمل أي شفرات لسانية .

سيميائية الفضاء

يشمل الفضاء عنصرين متلازمين هما : المكان والزمان ، الأول يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث ، والآخر يمثل الأحداث نفسها ، ولايمكن الفصل بينهما ، فالمكان " يتضامن مع نظيره الآخر ، الزمان ، ... وإن اشتراكهما في الفعل التضامني يجعل عمل أحدهما محكوماً بعمل الآخر ، كما يجعل نفي وجوده منطوياً ضمناً على نفي وجود الآخر " (١١) ، وإن دلالة أحدهما لاتتضح إلا بوجود الآخر فـ " علاقات الزمان لا تمنح دلالتها إلا في المكان ، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان " (١٢) . والمكان وفق هذا التصور : مكان واقعي وهو الذي تراه العين وتقع فيه الأحداث ، ولايظهر من هذا المكان إلا ما تشاهده العين ، وهناك مكان الرواية ، والذي تدور فيه أحداث الرواية ، وهو مكان يظهر بشكله المتكامل ، إذ إن الراوي يستطيع من خلال متابعة الأحداث أن يصف كل أجزاء المكان ، فيظهر بشكله الأكمل ، وبما يتناسب مع الأحداث شكلاً ومضموناً ، وقد وردت ثيمات مختلفة للمكان ولكنها تحمل دلالة واحدة ، فغرفة التحقيق وغرفة التوقيف والتعذيب ، كل هذه الثيمات يفضي أحدها للآخر ، فالسجن - بكل أجزاءه - يرتبط بالظلام والقسوة ففي هذا السجن تأخذ دلالة القسوة جذرها منذ بداية السرد " الغرفة موصدة ، والقضبان ، البرد ، الأسمنت ، والكوّة التي في أعلى الجدار " (١٣) إلى حد تشعر الشخصية بالبرودة وذوبان الكيان وتلاشيه في المكان الواسع حين عرضت على الكلب في صالة واسعة " الهواء بارد . الجو بارد . هم لا يرتجفون . أنا ، كل شيء في جسدي يرتجف ! ! " (١٤). ثم في استرساله في حالة من الهذيان ، ليعطي السجن أبعد ما يمكن من أبعاد في الإذلال والقسوة والانتظار ، لاسيما بعد أن خضع للتعذيب : " لكن الآلام تنبعث من جميع أجزاء جسده .. إبهام قدمه اليسرى متورم أزرق . ينبض بشكل كريه مزعج ، فيحس صدى النبض صريراً داخل رأسه "(١٥) ، وهذا الفراغ المتآخي الذي يحسه داخل فمه . الدفء وطعم الدم . هو فقد أحد أضراسه "(١٦) ، وتأتي لفضة البرد لتوحي مرة أخرى بحالة الخواء النفسي : " البرد . بالإمكان احتمال البرد " (١٧) ، " رطوبة الأسمنت عندما تلامس موقع الألم " (١٨) .

إن وصف آثار السجن النفسية والجسدية تدل على البعد الزماني والمكاني الذي تجده الشخصية وتضفيه على المكان يتسع أكثر مما هو : "الغرفة بصغرها وازدحامها بالأدوات والآلات بدت له كبيرة . كبيرة جداً ، وعندما طلب إليه المحقق أن ينام على مصطبة خشبية ... المصطبة لا تبعد عنه سوى خطوات .. خيل إليه إنها بعيدة ، بعيدة جداً " (١٩) ، فالشخصية حين تجد نفسها محاصرة يأخذ هاجس المكان يلح عليها ، وإن حقيقة صفة العداء التي يرسم بها المكان تعود على حقيقة إدراك ذهن الشخصية لهذا المكان وإلى الخبرة السيئة التي تحملها الشخصية ، فالجدران لا تحمل صفة العداء للإنسان ومهما اتسعت المساحة الداخلية للسجن ، فهي تضيق بالإنسان وتعمِّق الإحساس بالوحدة : "الجدران تطبق عليه ، تزحف ، تضغط على جسده ، تسحقه " (٢٠) ، ومن ثم يستحضر السارد كل مظاهر الموت إلى درجة مشاركة جدران السجن في ذلك لينقل لنا حالة الانكسار التي تشعر بها الشخصية : " وجدران الغرفة تتراكض إلى الخلف بسرعة ، تبتعد ، الحيز المكاني يتحول إلى قاعة كبيرة ، منخفضة السقف " ، " الجدران تتداعى إليه وليس إلى أسفل . الركام يطير على الأرض بصورة أفقية ، ويتجه ناحيته بسرعة رهيبة " (٢١) ، فضلاً عن السلك الكهربائي : " المحقق لمن معهُ : جئني بالسلك " ... خيل إليه أن قوة أسطورية رفعته إلى أعلى بسرعة وضربت به الأرض ، الصاعقة ! ! " (٢٢) ، لذا تأخذ غرف التوقيف والتحقيق والتعذيب بعداً دلالياً لا يختلف عن البعد الذي سببته الأنظمة المتواطئة لإجهاض النضال الفلسطيني والمعاناة التي

كانت تعيشها الشخصية خارج السجن ، وهي لا تختلف عن هذه المعاناة وكونه ضحية لمؤسسات وأشخاص أُوكلَ لهم القيام برعاية ضحايا النكبة ، وبدلاً من تحقيق آمالهم زادوهم عذاباً وضياعاً ، وهنا يتحول المكان كله إلى سجن : " جئت هذا البلد باحثاً عن خبز . فعملت في مخبز. أيام الوقوف في طابور بانتظار إهانة وكالة الغوث انتهت " (٢٣).

ويصل توحد المكان إلى ذكر أيقونة "الريح الباردة " (٢٤) ، لتجسيد حالة الضياع واللاإنتماء، إن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته طابعاً رمزياً (٢٥) ، ويتحول وصف المكان من معناه الحرفي إلى معنى خيالي ، لقد نجح الروائي في ترسيم حدود المكان ، مما يدفع المتلقي إلى أن يركز حواسه كلها على ما يجري ، وهو يورد الحدث بعد الآخر ، فتكون كل مرة من مرات التعذيب صورة لغيرها ، وهكذا في بنية مشهدية ثرية لم تستلزم من الأمكنة إلا القليل .

إن النص الأدبي كما أكدت الدراسات البنيوية يجب تلقيه بجميع عناصره بل إن تفتيت عناصره كلاً على حده يترتب عليه فقدان قوام العمل بأكمله ، فكل عنصر لا يتحقق له وجوده إلا في علاقته ببقية العناصر ، ثم في علاقته بالكل البنائي للنص الأدبي (٢٦).

من هنا كان للتشكل المكاني دوراً في فهم النص ، بل أصبح عنصراً دالاً مندغماً في كلية النص ، فهو يعبر عن النفس وانفعالاتها ، وعن حالات التوتر ، فالفراغ المنقط يعبر عن حالة التوتر ، أو إنه يعبر عن المسكوت عنه الذي يعمد المتلقي إلى استكماله بمخيلته ، فالمتلقي يستكمل الحدث ، ويسهم في خلق النص ومن ثم يمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل ، وقد أمتد الفراغ المنقط على أكثر صفحات الرواية ، ولا يخفى على القارئ ذلك : " المتهم : ولكن ... ممكن ... ، الشرطي يهمهم : نعم ... بل أنت " ، " الشرطي : ... " ، " المتهم : والله ياسيدي أنا ... " ، "عندما ... السيد ... عليك ... تسكت ..." (٢٧) ، إن الفراغ المنقط يعبر عن التوتر إزاء الأحداث المتلاحقة وما يطرحه المحقق من أسئلة ، لايجد المتهم البريئ لها جواباً ، وكثيراً ما يستطيع المتلقي استكمال المسكوت عنه بمخيلته ، كما في حدث عرض المتهم على الكلب البوليسي : " جاء ! . جاء ! لو ... لكن .. دورة .. أنا .. " (٢٨) فالفراغ المنقط يترك أثراً في المتلقي ، ومن ثم يكمل الحدث ، ويساهم في خلق النص ، مستعيناً بالسياقات السابقة واللاحقة المرافقة وهذه السياقات : " لو إنه ألقى بالجرم على أحدهم ! .. شم الرائحة بأحدهم !"(٢٩) ، "لكن أنا سبق ولامست ..."(٣٠) ، " تلك هي دورة المياه "(٣١) .

إن المتلقي يشارك الراوي في عملية الإبداع والتجربة الروائية .

ويعمد الراوي إلى تشكيل مكاني آخر وهو الحذف ، أي إزالة بعض كلمة ، كما في مشهد المتهم مع الكلب البوليسي وهو في حالة الهذيان : " جاء ! ... يقترب .. يقترب .. يقـ .. يقـ .. " (٣٢) . إن الحذف أسهم في الإيحاء على سرعة انقضاض الكلب واقترابه منه ، وتعرضه للعض ، وفي استرجاعه للأحداث ، يروي مشهد عثوره على جثة القتيل وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فيلجأ إلى الحذف : " أنا .. أ ... أ ... " ، " أ ...أ ... أنا .. أنا " ، " أ .. أ .. " (٣٣) . إن الحذف هنا أسهم في وصف الموت البطيء للقتيل ، ومن ثم تقاطع الحذف مع اللحظات الأخيرة للحياة ، فتأخذ اللفظة بالتناقص مع مرور الوقت ، " إن الحذف - هنا – أدى دلالات فنية وجمالية أضفت على النص دلالات مصاحبة ما كان للنص أن يعبر عنها إلا بهذه الكيفية من الحذف " (٣٤) .

ولنا أن نشير هنا وقبل الحديث عن الفضاء الزماني ، إلى إن النص لا يفهم إلا بوضعه في سياقه الاجتماعي والتاريخي ، على وفق ماترى البنيوية التكوينية (٣٥) ، وغن مهمة تفسيره تتصف بالكشف عن البنيات الدالة فيه والبنيات الذهنية المكونة للوعي الجماعي ، فالجماعة الاجتماعية تشكل نسقاً من البناءات التي تبث في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية ، تندفع نحو درجة من التجانس محققة ما أصطلح عليه " رؤية العالم " التي بها يستطيع الروائي الفذ أن يخلق عالماً متخيلاً ، غاية الانسجام ، حيث تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة ، فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالته معرفة موضوعية (٣٦) ، وهذا الرأي يقف بالضد ممن يقول بموت المؤلف ، وتجاوز دراسة النص بوصفه بنية مستقلة مكتفية بذاتها ، إلى دراسة مرجعياته الداخلية.

إن للزمن في السرد أهمية كبيرة ، فلا يمكن أن تستقيم الرواية بدونه (٣٧) ، والعمل الأدبي كما يرى جيرار جينيت : مقطوعة زمنية مرتين (٣٨) ، فهناك أولاً الزمن الذي تقع فيه أحداث الرواية ، وهناك ثانياً الزمن الذي تروى فيه هذه الأحداث ، وعلى ذلك يكون الزمن الذي يلاحظه القارئ حين يقرأ النص ، زمناً مركباً من زمنين وكلاهما عرفي ، ولا يتطابقان مع الزمن الواقعي ، ولنتذكر الآن مقولة (شكلوفسكي) القديمة : " إن الزمن الأدبي ليس إلا عرفا ولا تتطابق قوانينه مع قوانين الزمن في الحياة الحقيقية "(٣٩) .

لقد تلون الزمن في هذه الرواية بين صيغة وأخرى ، فيتغير مساره أثناء حركة السرد ، فعلاقة السرد بالزمن تبدأ بالحاضر : " المحقق يطبق الملف بعصبية . يخرج سيجارة . ينفث الدخان بنفاذ صبر " (٤٠) ، وهذا الحاضر سرعان ما يتوقف ليفسح المجال للماضي : "جئت إلى هذا البلد باحثاً عن خبز فعملت في مخبز" (٤١) ، ثم ما يلبث الماضي أن يختفي ليعود الحاضر من جديد ، وقد عمد الروائي إلى تقنيات ومفارقات سردية زمنية ومن بين تلك التقنيات الزمنية ، تقنية الحوار الذي يأخذ دوراً أساسياً في بناء الرواية ، لا سيما المشهد فهو عماده وواسطته في الظهور ، وإضفاء الفورية في الكلام ، كأنه منطوق حالاً ، الأمر الذي يمنحه حيوية راهنة ، هي التي تولد مذاقه الدرامي الفريد ، وينقسم الحوار في روايتنا إلى :

- حوار خارجي .
- حوار داخلي .

والحوار الخارجي تتناوب الحديث فيه شخصيتان أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل الأدبي ، وهو من أكثر الحوارات في الرواية موضوع البحث ، والذي أتاح للراوي فرصة الابتعاد عن مسرح الأحداث ومن ثم تغيير دوره من مهمة سردية مهيمنة فيعلم عن الحدث قبل أن يقع ويقص علينا ما يراه من زاويته ، إلى ترك المتكلم يتكلم مباشرةً إلى متلقٍ مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي ، وغالباً ما يظهر هذا الحوار في غرفة التحقيق وغرفة التعذيب بين المتهم والمحقق ، وفي محاولة من المحقق للوصول إلى نتيجة واحدة تقوم على اعتراف المتهم بارتكاب الجريمة على الرغم من براءته :

" - المحقق : المر موكول بك .
- المتهم بدهشة : بي أنا ؟ ! !
- الشرطي يهمهم : نعم ... بك أنت .
- المحقق : الأمر موكول باعترافك " (٤٣)

وتستمر الشخصيتان في تبادل الحوار في محاولة من المحقق للوصول للاعتراف بالجريمة ولجوئه إلى وسائل التعذيب ، " المحقق : هل تعترف أم لا ؟ ، المحقق : هل هو قريبك ؟ ، مقاومتك هذه لن تجديك نفعاً ! ، لماذا قتلته ؟ ، المحقق يصرخ : بل أنت القاتل ، المحقق : إصرارك الغبي على الإنكار لن يفيدك في شيء ...أنت المسؤول الوحيد في هذا الحادث " .

ولعل أبرز ما في الحوار ، هو دخول صوت غير مباشر له أثر كبير في إضاءة النص ، إلا وهو صوت المذياع ، الذي تمتد إليه يد المحقق لتدير المفتاح في أثناء التحقيق ليأخذ المذياع بعداً دلالياً ، من خلال تداخله بين سؤال المحقق وجواب المتهم ، كما في النص : " المذياع : هذا وقد صرح ناطق عسكري بلسان وزارة دفاع حكومة العصابات الـ ..." ، وبعد هذا الحذف يأتي صوت المحقق : " : سنؤجل التحقيق معك " (٤٤) ، " المذياع : ومن المنتظر أن ينتهي مجلس الأمن من جلسته الطارئة مساء اليوم من إعداد .... المتهم : ومتى ينتهي التحقيق ؟ " (٤٥) ، بل إن صوت المذياع يتناسب دلالياً مع ما يتخذه المحقق من موقف حازم من المتهم ، فبعد أن يخبر المحقق المتهم بأنه المسؤول الوحيد عن الحادث ويطلب منه الصمت يأتي صوت المذياع : " ثم أضافت رئيسة وزراء حكومة العصابات إلى قولها .... إنه بات في حكم المنطق أن تتخذ السلطات المعنية للدول المحيطة موقفاً حازماً إزاء الأعمال الإرهابية التي تمارسها الـ.... " (٤٦) ، وهذا الموقف الحازم قد أتخذه المحقق المصري من المتهم الفلسطيني ليلاقي فنون التعذيب كما لاقى ذلك الشعب الفلسطيني .

وفي مشهدٍ آخر يتداخل صوت المذياع مع صوت المتهم : " المذياع : ... وفي مؤتمر صحفي عقد صباح اليوم صرح ناطق مأذون بلسان البيت ... المتهم : سيدي ... أنا بريء ! " (٤٧) ، و " المذياع : تناقلت وكالات الأنباء خبراً مفاده ... المتهم : أنا لامست جسد القتيل قبل موته " ، ويستمر التداخل في الأصوات ليكون المذياع عنصراً أساسياً في بنية الحوار ، في انسجام واضح مع ما يدور من حوار :

"- المذياع : هذا ... وقد بلغ عدد الطائرات التي أُسقطت منذ بدء العدوان حتى الآن ...
- المحقق : تكذب
- المذياع : أما عن قنابل النابالم ...
- المحقق : وإن لم تعترف بارتكاب الحادث فستضطرني لانتزاع الاعتراف منك بالقوة " (٤٨) .

إن الحوار الخارجي عامل أساسي في دفع عناصر السرد إلى الأمام حيث يرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الروائي معطياً له تماسكاً ومرونة واستمرارية تدفع المتلقي إلى المشاركة والتفاعل مع الأحداث .

أما بالبنية الأخرى التي تقوم عليها الرواية فهي بنية المنولوج والاسترجاع ، فالرواية قد اعتمدت على التبئير الداخلي ، إذ تمر الأحداث من خلال بطل واحد ، مما ساعد على وجود مهيمنة المنولوج ، والذي يطغى أحياناً على الحوار المباشر ، مما جعل الرواية تنقسم إلى عالمين : عالم واقعي قبيح يكشفه السرد المباشر للأحداث في غرف التحقيق والتعذيب ، وعالم حالم في بعض جوانبه يرسمه المنولوج الداخلي.

فالحلم يحقق وظائف عديدة ، الأولى : وظيفة اجتماعية ، والثانية : سيكولوجية ، والثالثة : فكرية ، والأولى تعمل على إشباع الرغبة الشخصية في تحقيق

ما تصبو إليه اجتماعيا ، أما الثانية فإنها تحور المكبوتات التي تصطدم بالقيود الاجتماعية والسلطوية ، والثالثة تخلق عالماً مثالياً هروباً من الواقع المعيش الذي يتناقض في بنيته مع رغبات الشخصية الروائية (٤٩) ، لذا نلحظ أن الشخصية تميل إلى تحقيق الوظيفة الثالثة فهي غالباً ما تتمنى الخروج من المأزق والعودة إلى حياتها موجهة الخطاب إلى الزوجة : " لا تقلقي عليّ ! .. عليك بالأطفال ! .. أنا حي ! .. سأعود بعد انتهاء التحقيق مباشرة " (٥٠) ، فهو يتمنى أن يعود إلى الأطفال ، إلى البيت ، إلى الوطن : " هذه المرة نريده صبياً ! ثم يجيء الطفل الثاني ، ويصبح البيت بالنسبة إليك هو الأرض " (٥١) ، ويسمع نداء أبنته والتي تعودت عودته إلى البيت بعد الساعة العاشرة : " عادة إبنتي تنتظرني عند باب العمارة . بابا جا .. بابا جا .. " لعلها انتظرت " (٥٢) . إن الرواية قد اعتمدت على المنولوج والتداعي في موقف يفقد فيه المرء توازنه الحقيقي ، وسيطرته على مشاعره ، وسط عذابات الموقف ، فأخذت الشخصية تطرح الأسئلة : " متى ينتهي التحقيق ؟ ! ... متى يطلقون سراحك ؟ " (٥٣) ، وتأتي الأسئلة على لسان الزوجة : " متى يعود ؟ ! متى ؟ ! " ، لتعكس حالة الانكسار النفسي ، والشعور بالذل والهزيمة .

إن المنولوج يعمل على إبراز هواجس وانفعالات الشخصية ، دون أن يخضع للتنظيم على شكل منطقي ، وإنما يعتمد على التدفق الذهني ، ومن ثم يكسب الزمن إطاراً جديداً يتجه إلى داخل عقل الشخصية والسياق النفسي للأحداث والمكان ، فتندمج أبعاد الزمن كلها في اللحظة الراهنة ، وتشكيل زمن نفسي خاص مغاير للزمن التاريخي ، والتوغل إلى الوعي الداخلي للشخصية والإطلاع على مافيها من مشاعر وأحاسيس وذكريات كامنة في الأغوار الداخلية . فالشخصية تسترجع حياتها الزوجية : " تمتد يدي إلى الساعة . الجرس يصمت . زوجتي تتحرك . تتململ . تتقلب . الأفضل أن أدعها تنام . وبهدوء نزلت من على السرير . لكنها فتحت عينيها . آثار النوم ، وابتسامتها الباهتة . همهمت : ألا تود أن تأكل شيئاً ؟ الود المحبب في همهمتها ... لاتذهب وأنت جائع . لا أدري - أحياناً – أشعر بها أكثر من زوجة . رعايتها الحنونة أشبه برعاية الأم . وقتها قلت لها : ضحكت . لو آكلك ! ضحكت بصحو . تعال ! وانقلبت على قفاها . باعدت ما بين فخذيها . تعال ! أنا أتردد . الحيرة . فتستطرد بتحد مستنفر . تعال يا كاذب ! .... " (٥٥) ، فالراوي يحاول أن يجعل من المرأة وجسدها تشفيراً بواسطة الحركات الإشارة لا سيما إن جسد المرأة يمتلك نظاماً تشفيرياً غني الدلالة قادراً على البوح بما لا يمكن للغة أن تبوح به ، إذ إنها تستعمل التقنيات الجسدية : "ربت على فخذها ، السن تقدمت بك ! تحاول استدراجي سالكةً أكثر من ..." (٥٦) ، فالراوي ينفذ إلى أغوار الشخصية ليكشف خبايا القلب دون مواربة أو تغطية ، ويكشف شخصية البطل ومشاعره بصدق تام وحرية كاملة .

إن البنية الإسترجاعية التي تعتمد على الاستذكار مهمة جداً على مستوى إضاءة النص الروائي . كما إنها تسمح للرواية أن تتوسع وتخرج القارئ عن المتوالية الحكائية ذات الطابع التقليدي ، فالروائي يكسر الأفق لدى القارئ بخلقه فجوة الاستذكار واللعب على الزمان والذاكرة ، فالحدث المركزي الواقع والذي يتمحور حوله الحكي ليس مادة سردية فقط بل له أهداف وغايات ، يتمثل في مقارنة الحاضر "الحدث الآني" ، بالماضي الذي يسكن الذاكرة ، ليعكس الخلل ، كما في قوله : " جئت إلى هذا لبلد باحثاً عن الخبز . فعملت في مخبز . أيام الوقوف في طابور بانتظار إهانة وكالة الغوث انتهت ... الخبز الأبيض كان قمراً . والعمل توفر بعد طول البحث . ووجود امرأة في مثل هذا الجو ضرورة لا بد منها . زوجة أحد الزملاء تتطوع . تجند نفسها . تبعث . تجد . وحدث اللقاء الأول الذي أعقبته ليال من الأحلام الوردية . الشباب واللحم الطري . هي أيضاً فلسطينية . وهي أيضاً بلا أب . بلا أم . "(٥٧) ، وقوله على لسان الزوجة : " أتمنى أن تبيت معي حتى الصباح ... تبيت ولو ليلة واحدة ! تقول وأصابعها الحلوة في شعرك تبتسم لها ترد : أنا كذلك - أتمنى – أبيت .. لكنها طبيعة العمل .. الخبز"(٥٨)

إن الدخول إلى عقل الشخصية واكتشاف أسرارها والحديث عن هواجسها ، يجب أن ينسجم مع الشخصية ذاتها ، وهذا ما تجسده الإسترجاعات : " رن جرس . الساعة هي الثانية عشرة . منتصف الليل . كنت أحلم ، ورن الجرس . المخيم الكبير الذي يمتد بامتداد الأفق . والخيم المتراصة ... صوت أمي يصلني نفاذاً ... آمراً : أسرع ! .. بدأوا بتوزيع الطحين في مركز الوكالة ! الطحين ... العجين .. الخبز ... الخبز والمخبز " (٥٩) ، وتبدو دلالة الخبز والطحين واضحة في الإشارة إلى مصدر الحياة ، لاسيما إن الروائي عمد إلى تكرارها في النص ، في سياق شعوري يبلغ درجة المأساة (٦٠) .

وفي نطاق آخر يعمل الاسترجاع على سد ثغرات النص لاسيما ما يتعلق بتفاصيل حياته الماضية وطفولته (٦١) .

إن اعتماد الروائي على المنولوج وتدفق تيار الوعي لإظهار المكبوتات النفسية واسترجاع الماضي أدى إلى

تأجيل الحصول على نهاية القص ، وإثراء الشعبة الرئيسية للبناء الروائي بمجمله ، من خلال تلقيح الحدث الرئيس بإحداث أخرى ، وبموجب ذلك يكون الزمن متشضياً إلى ماضٍ ومستقبل في شيء من التمازج والتداخل ، مما جعل الرقعة الزمانية للرواية تبدو طويلة وممتدة .

سيميائية الشخصيات

لقد عمد السارد إلى نقل الصفات الخارجية والداخلية للشخصيات ، السلوك والمزاج ،فكانت شخصية المتهم : " ذات قدرة خارقة على الاحتمال " (٦٢) ، والإصرار والعناد (٦٣) ، وهذا الإصرار والقوة لم يكونا وليدا اليوم وإنما كانا ملازمان للشخصية منذ الطفولة ، حين تنقل الشخصية على لسان الأم : " كنت تسير إلى جانبي صامتاً ... طفلاً ليس كباقي الأطفال ... الآخرون يصرخون يبكون يحتجون ... يرفضون متابعة المشي أما أنت ... عيناك الصغيرتان على الأفق ، قدماك الرفيعتان تطويان الطريق بخطوات قصيرة متلاحقة "(٦٤) ، و "تتابع السير صامتاً " (٦٥) ، فقد خبرته صروف الدهر حتى غدا أكبر من سنه ، فعمره أربع سنوات لكن تعابير وجهه كانت أشبه بتعابير وجه من خبر صروف الدهر (٦٥) .

كل هذه الصفات جاءت لتؤكد قدرته على تحمل المعاناة ، معاناة شخصية بدون بدون أسم ، لتوحي بأنها نموذج لآلاف غيرها ، نموذج الضحية ، ضحية النكبة أولاً وما أعقبها من تغيرات ، وضحية المؤسسات المسؤولة عنه، فالشخصية تقف على نفس الأرضية التي يقف عليها المسحوقين في المجتمع ، مما يدفع المتلقي للمشاركة في القضية ، إذ الإحساس بواقعية القضية و الانتماء إليها والتفاعل معها .

ويكاد الانفعال والتآمر والعصبية لا يفارق شخصية المحقق ، كما يقول النص : " يطبق الملف بعصبية . يخرج سيجارة . ينفث الدخان بنفاذ صبر " (٦٧) ، و " يرفع عينيه إلى المتهم وعلى فمه ابتسامة متآمرة " (٦٨) ، فغضبه يتجسد بشكل انفجار مباغت (٦٩) ، فليس أمامه إلا أن يحصل على اعتراف المتهم بالجريمة أو موته ولا وسط بين الاثنين (٧٠) ، ليعكس حالة التسلط والقسوة واللامبالاة تجاه الشعب الفلسطيني من الأنظمة العربية .

لقد أراد الروائي أن يكون شاهد صدق على عصره ، وأن لا تبقى تلك الشهادة حبيسة ، فجاءت مشفرة بأدوات مختلفة ، فالرواية لا تعكس الواقع والحقيقة ، وإنما تعكس تذبذب في القناعات ، ومن ثم اهتزاز الحقيقة وزيف التاريخ في منظار الروائي .

الهوامش :

١. ينظر : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة : ٥٦) .
٢. أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا : ١٣ .
٣. السيمياء والتأويل : ١٥ .
٤. ينظر : دروس في السيميائيات :٢٩ .
٥. ينظر : سيميائية النص الأدبي :٨ .
٦. ينظر : النقد والدلالة : ١٧ .
٧. ينظر : السيوطيقا والعنونة : ٩٧ .
٨. سيمياء النص الشعري : ١٦١ .
٩. دينامية النص : ٧٢ .
١٠. رواية ملف الحادثة ٦٧ : ٣٣ .
١١. الضوء والشرفة
١٢. المصدر نفسه .
١٣. الرواية : ١١ .
١٤. المصدر نفسه : ٣٦ .
١٥. المصدر نفسه : ٧٤ .
١٦. المصدر نفسه : ٧٤ .
١٧. المصدر نفسه : ٧٤ .
١٨. المصدر نفسه : ٧٥ .
١٩. المصدر نفسه : ٧٦ - ٧٧.
٢٠. المصدر نفسه : ٧٩ .
٢١. المصدر نفسه : ٧٩ .
٢٢. المصدر نفسه : ١١٤ .
٢٣. المصدر نفسه : ١٩ .
٢٤. المصدر نفسه : ٤٤ .
٢٥. الفضاء الروائي في الغربة : ٢٢ .
٢٦. ينظر: تحليل النص الأدبي : ٢٧ .
٢٧. ينظر: على سبيل المثال :١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧...الخ
٢٨. الرواية : ٣٨ .
٢٩. الرواية : ٣٧ .
٣٠. المصدر نفسه : ٣٧ .
٣١. المصدر نفسه : ٣٧ .
٣٢. المصدر نفسه : ٣٨ .
٣٣. ينظر المصدر نفسه : ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ .
٣٤. التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة : ٨٨ .
٣٥. المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان : ٢٢ .
٣٦. إشكاليات المفاهيم في النقد الأدبي المغربي المعاصر : ٣ .
٣٧. الزمان والمكان في قصة العهد القديم : ٦٥ .
٣٨. خطاب الحكاية : ٤٥ .
٣٩. نقلاً عن باختين والزمن السردي الحديث : ٤٥ .

٤٠. الرواية : ٧ .
٤١. المصدر نفسه : ١٩ .
٤٢. الرواية : ٩ .
٤٣. المصدر نفسه : ٨ .
٤٤. المصدر نفسه : ١٠ .
٤٥. المصدر نفسه : ١٠ .
٤٦. المصدر نفسه : ٣٤ .
٤٧. المصدر نفسه : ٦١ ، وينظر ٨٨ فدلالة المذياع واضحة في إكمال الإجابات عن الأسئلة ، والتداخل مع صوت المحقق والمتهم .
٤٨. ينظر : الرواية العربية إشكالات التخلق ورهانات التحول : ١٣٩ – ١٤٣ .
٤٩. الرواية : ٢٣ .
٥٠. المصدر نفسه : ٢١ .
٥١. المصدر نفسه : ٢٢ .
٥٢. المصدر نفسه : ١٤ .
٥٣. المصدر نفسه : ٢٣ .
٥٤. المصدر نفسه : ٤٧ ، وما بعدها .
٥٥. المصدر نفسه : ٤٦ .
٥٦. المصدر نفسه : ١٩- ٢٠ .
٥٧. المصدر نفسه : ٢٠ .
٥٨. المصدر نفسه : ٤٤ .
٥٩. ينظر تكرار اللقطة في : ١٤ ، ٢٠ ، ٨٢ ، ٨٤ .
٦٠. ينظر : المصدر نفسه .
٦١. المصدر نفسه : ١٠١ .
٦٢. المصدر نفسه : ٨٥ .
٦٣. المصدر نفسه : ٩٦ .
٦٤. المصدر نفسه :١٠١ .
٦٥. المصدر نفسه : ١٠٢ .
٦٦. المصدر نفسه : ١٠٣ .
٦٧. المصدر نفسه : ٧ .
٦٨. المصدر نفسه :٣٣ .
٦٩. المصدر نفسه : ٧٣ .

قائمة المصادر

- إشكاليات المفاهيم في النقد الادبي المغربي المعاصر ، (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق) د، محمد خرماش ، فاس،٢٠٠١.
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل الى السيموطيقا ، إشراف سيزا قاسم ، نصر حامد ابو زيد ن منشورات عويدات دار الياس ن د.ت.
- باختين والزمن السردي الحديث ، بيرتين، ترجمة :د.محمد درويش، الأقلام ع٦، ١٩٩٩.
- تحليل النص الادبي ، بوري لوتمان ، ترجمة : محمد احمد فتوح، د.ت.
- خطاب الحكاية ،جيرار جينيت ، ترجمة : محمد المعتصم وآخرون، القاهرة ت المجلس الأعلى للثقافة ، ط٢، ١٩٩٧.
- التشكيلان الإيقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ، د.كريم الوائلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد(الموسوعة الصغيرة)٢٠٠٦.
- دروس في السيميائيات ،د.حنون مبارك، دار توبقال للنشر،١٩٨٧.
- الرواية العربية إشكالات التخلق ورهانات التحول ،وقائع ندوة الآداب ،١٩٩٧/٨/٧.
- رواية ملف الحادثة ٦٧، إسماعيل فهد إسماعيل ، دار العودة - بيروت ،ط٢، ١٩٧٨.
- الزمان والمكان في قصة العهد القديم ، احمد عبد اللطيف حماد ، عالم الفكر، الكويت ،مجلد ١٦،ع١٩٨٥،٣.
- السيمياء أو التأويل ، روبرت شولز،ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز
- سيمياء النص الشعري ،روبرت شولز ، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء- المغرب ،١٩٩٢.
- سيميائية النص الاد بي ،انور المرتجى ،إفريقيا الشرق ، ١٩٧٦.
- السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر - الكويت،مجلد٢٥،ع٣،مارس،١٩٩٧.
- الضوء والشرفة جدلية الاستثنائي والمألوف في شعر حميد سعيد ،معين جعفر محمد ، الموسوعة الصغيرة ، ع٤٢٠، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،١٩٩٩.
- الفضاء الروائي في الغربة ، منيب محمد البورمي ، بغداد ،د.ت.