



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية JIL Magazine of Literary Studies

----- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي -----

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com



العام الثالث - العدد 17 مارس 2016 : خاص بالروائي العربي الطيب صالح

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية JIL Magazine of Literary Studies



ISSN 2311-519X

مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي

www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com - Tripoli/ Lebanon P.O.Box 08 Abou Samra branche

المشرفة العامة : د. سرور طالبي المؤسسة ورئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

هيئة التحرير:

أ.د. شريف بموسى عبد القادر. جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان. الجزائر
د. مصطفى الغرافي. جامعة عبد المالك السعدي/المغرب
د. أحمد رشاش جامعة طرابلس، ليبيا
د. خالد كاظم حميدي وزير الحميداوي، جامعة النجف الأشرف / العراق
رئيس اللجنة العلمية: أ.د. الطاهر رواينية، جامعة باجي مختار/الجزائر
اللجنة العلمية :

أ.د. عبد الحميد عبد الواحد. جامعة صفاقس، تونس
أ.د. ضياء غني لفتة العبودي، ذي قار، العراق
أ.د. منتصر الغضنفرى جامعة الموصل العراق
أ.د. إحسان يعقوب حسن الديك، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين
أ.د. سليمة لوكام، جامعة محمد الشريف مساعدي، الجزائر
د. محمد سرحان كمال، جامعة المنصورة، مصر
د. دين العربي، جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر
د. كريم المسعودي جامعة القادسية العراق
د. مليكة ناعيم، جامعة القرويين- المغرب

أعضاء لجنة التحكيم الاستشارية لهذا العدد:

أ.د. سطمبول ناصر. جامعة وهران ١ - أحمد بن بلة- السانبا- الجزائر
أ.د. محمد جواد حبيب البدراني. جامعة الموصل. العراق
د. بشرى عبد المجيد تافراست. جامعة القاضي عياض / مراكش - المغرب
د. عبد الحق بلعابد. جامعة قطر
د. خليل شكري هياس. جامعة الموصل. العراق
د. عبد القادر بن فرح. جامعة سوسة. تونس
د. فاضل عبود التميمي. جامعة ديالي. العراق
د. محرز وردة. جامعة تلمسان. الجزائر
د. أمين مصرني. جامعة تلمسان. الجزائر
د. علي خلف حسين العبيدي. جامعة ديالي. العراق
د. جريو فاطمة. جامعة عبد الحميد بن باديس. الجزائر
د. رياض بن يوسف. جامعة قسنطينة ١ منتوري. الجزائر
د. مومني بوزيد. جامعة محمد الصديق بن يحيى. الجزائر
د. جاسم فريح الترابي. الجامعة الإسلامية / النجف / العراق
د. لحسن عزوز. الشهيد حمة لخضر الوادي. الجزائر

التعريف:

مجلة علمية دولية محكمة تصدر شهريا عن مركز جيل البحث العلمي وتعني بالدراسات الأدبية والفكرية بإشراف هيئة تحرير ولجنة علمية ثابتة مشكلة من أساتذة وباحثين من عدة دول وهيئة تحكيم تشكل دوريا في كل عدد.

اهتمامات المجلة و أبعادها:

ينفتح الخطاب الفكري والأدبي على عدة اعتبارات، ويتموضع ضمن سياق سوسيوثقافي وسياسي، يجعل من تمثلاته تأخذ موضوعيات متباينة، فيبن الجمالي والفكري مسافة تماس... وبين الواقعي والجمالي نقاط التقاء تكشفها المواقف... وإيماننا منا بأن الحرف التزام ومسؤولية، وبأن الكلمة وعي وارتقاء، فإن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية المجلة الأكاديمية الدولية المحكمة والتي تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية تسعى لأن تقدم جديدا إلى الساحة الفكرية العربية.

الأهداف:

. نشر المعرفة الأصيلة، وتعزيز الحوار العلمي العقلاني من خلال نشر الرأي والرأي المخالف.
. تلبية حاجات الباحثين وطلبة العلم سواء من ناحية الاكتفاء المعرفي في مواضيع محددة تتماشى وهدف المجلة أم من ناحية النشر وتشجيع البحوث الرصينة والمبتكرة.
. خلق وعي قرائي حدوده التمييز بين الكلمة الأصيلة والكلمة المبتذلة التي لا تقدم جديدا في ظل استسهال النشر مع المناحات الالكترونية.

شروط النشر

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية مجلة علمية دولية محكمة تختص بنشر البحوث الأدبية والمقاربات النقدية والفكرية، تصدر دورياً عن مركز جيل البحث العلمي، بإشراف هيئة تحرير مشكلة من أساتذة وباحثين وهيئة علمية تتألف من نخبة من الباحثين وهيئة تحكيم تتشكل دورياً في كل عدد. تقبل المجلة الأبحاث والمقالات التي تلتزم الموضوعية والمنهجية، وتتوافر فيها الأصالة العلمية والدقة والجدية وتحترم قواعد النشر التالية:

• أن يكون البحث المقدم ضمن الموضوعات التي تعنى المجلة بنشرها.
• ألا يكون البحث قد نشر أو قدم للنشر لأي مجلة، أو مؤتمر في الوقت نفسه، ويتحمل الباحث كامل المسؤولية في حال اكتشاف بأن مساهمته منشورة أو معروضة للنشر.

• أن تحتوي الصفحة الأولى من البحث على:

- عنوان البحث.

- اسم الباحث ودرجته العلمية، والجامعة التي ينتمي إليها.

- البريد الإلكتروني للباحث.

- ملخص للدراسة في حدود 150 كلمة وبحجم خط 12.

- الكلمات المفتاحية بعد الملخص.

• أن تكون البحوث المقدمة بإحدى اللغات التالية: العربية، الفرنسية والإنجليزية.

• أن لا يزيد عدد صفحات البحث على (20) صفحة بما في ذلك الأشكال والرسومات والمراجع والجداول والملاحق.

• أن يكون البحث خالياً من الأخطاء اللغوية والنحوية والإملائية.

• أن يلتزم الباحث بالخطوط وأحجامها على النحو الآتي:

- اللغة العربية: نوع الخط (Traditional Arabic) وحجم الخط (16) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (12).

- اللغة الأجنبية: نوع الخط (Times New Roman) وحجم الخط (14) في المتن، وفي الهامش نفس الخط مع حجم (10).

- تكتب العناوين الرئيسية والفرعية بحجم 18 نقطة مع تضخيم الخط.

• أن تكتب الحواشي بشكل نظامي حسب شروط برنامج Microsoft Word في نهاية كل صفحة.

• أن يرفق صاحب البحث تعريفاً مختصراً بنفسه ونشاطه العلمي والثقافي.

• عند إرسال الباحث لمشاركته عبر البريد الإلكتروني، سيستقبل مباشرة رسالة إشعار بذلك.

• تخضع كل الأبحاث المقدمة للمجلة للقراءة والتحكيم من قبل لجنة مختصة ويلقى البحث القبول النهائي بعد أن يجري الباحث التعديلات التي يطلبها المحكمون.

• لا تلتزم المجلة بنشر كل ما يرسل إليها وهي غير ملزمة بتقديم مبررات.

• ترسل المساهمات بصيغة إلكترونية حصراً على عنوان المجلة:

literary@jilrc-magazines.com

الفهرس

الصفحة

7

• الافتتاحية

المحور الخاص بالطيب صالح

9

• ثنائية الرّجولة والأنوثة في رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح، أ.د. عبد القادر شريف بموسى، أستاذ التعليم العالي بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات . جامعة تلمسان . الجزائر

23

• نبضة المرأة هي نبضة المجتمع – عالم المرأة عند الطيب صالح، Dr. Haseena. P Post Doctoral Fellow
Department of Arabic University of Calicut Kerala - India

35

• سيمياء العربي والغربي في القصة القصيرة عند الطيب صالح "دراسة في ما وراء السرد . (أغنية الحب) أنموذجا " . أ.علوي أحمد الملمجي . معيد بجامعة البيضاء – اليمن، وطالب ماجستير – جامعة سوهاج – مصر

47

• بنية الانسياب السرد في روايات الطيب صالح ... (عرس الزين . بندرشاه . مريود) نموذجا ... دراسة نصية د / نبيل حمدي الشاهد أستاذ البلاغة والنقد والأدب المقارن في الجامعة العربية المفتوحة لشمال أمريكا.

85

• القارئ وأليات إنتاج الدلالة في المحكي الروائي موسم الهجرة إلى الشمال إنموذجا، م.م أسامة أحمد جاسم / كلية الإمام الأعظم الجامعة/ قسم أصول الدين في البصرة . العراق

المحور العام

109

• "الأدبية" في لغة الإعلام.. تقارير ماجد عبد الهادي، نموذجا، د. أسامة عثمان، مشرف أكاديمي غير متفرغ في جامعة القدس المفتوحة . فلسطين

135

• لذة النص في الخطاب النقدي الغربي، أ. حياة لصحف . جامعة الدكتور - يحي فارس - بالمدينة (الجزائر)

149

• سيميائية التوظيف اللوني في شعر كعب بن زهير، الأستاذ مراد بوزكور . جامعة جيجل / الجزائر

الافتتاحية

بسم الله الرحمن الرحيم

نطالع في هذا العدد مواضيع أدبية مختلفة تنقسم إلى محورين: محور خاص بالروائي العربي الطيب صالح، ومحور عام سمته الاختلاف الموضوعاتي. وأما المحور الخاص فقد كنا سابقا أعلننا عن عدد كامل مخصص لهذا الروائي في ذكرى وفاته احتفاء بمنجزاته إلا أن عدد البحوث في هذا الموضوع لم تستوف ما هو مفترض في كل عدد، لذا ارتأت هيئة التحرير تأجيل الاحتفاء لهذا الشهر، وأما المحور العام فقد أدرجنا بحوثا عامة مختلفة تناولت أدبية لغة الإعلام ولذة النص في الخطاب النقدي الغربي وسيميائية الألوان في شعر كعب بن زهير... العدد تميز بالثراء وتنوع الموضوعات بل وتنوع التيمات المشتغل عليها في المحور الخاص بالطيب صالح، ناهيك عن مشاركة عربية وإسلامية مختلفة. نأمل أن يكون في مستوى طموح القارئ العربي خاصة وأنه كان ثمرة جهود مختلفة من باحثين وهيئة تحرير ولجنة علمية ولجنة تحكيم. في الأخير نشكر كل من ساهم في صدور هذا العدد .

رئيسة التحرير: أ. غزلان هاشمي

تخلي أسرة تحرير المجلة مسؤوليتها عن أي انتهاك لحقوق الملكية الفكرية
لا تعبر الآراء الواردة في هذا العدد بالضرورة عن رأي إدارة المركز
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ثنائية الرجولة والأنوثة في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح

أ.د. عبد القادر شريف بموسى، أستاذ التعليم العالي بقسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، الجزائر.

ملخص:

بالرغم من مرور خمسين سنة على صدور رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للروائي السوداني الراحل الطيب صالح (صدرت الرواية متسلسلة في مجلة الحوار سنة 1961)، إلا أنّها لا تزال تُعدّ من طرف النقاد إحدى أفضل الروايات العربية وأعنفها التي تناولت علاقة الأنا العربي بالآخر الغربي ضمن موضوع الصراع الحضاري بيننا وبين الغرب.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتميط اللثام عن جانب مخفي آخر من جوانب هذه الرواية الرمز. تطرح رواية "الموسم" بين صفحاتها إيديولوجيتين متضادتين تتصارعان فيما بينهما وتتبادلان مراكز القوة والضعف: إنهما ثنائية الرجولة والأنوثة. بل إنّ هذه الرواية تقوم بتجنيس العلاقات الحضارية بين الغرب والشرق لتجعل من الشرق رجلا ومن الغرب أنثى أو إناث، حيث يصبح الكذب والجنس هو المحكّ بينهما.

لكنّ الجنس في «موسم الهجرة إلى الشمال» يختلف عمّا هو موجود في الروايات الحضارية الأخرى. فهو في هذه الرواية عبارة عن مشروع انتقام. الجنس هو عامل هدم للوجود وإفناء، بدلا من أن يكون عامل بناء وبقاء؛ بل إنّ الجنس هنا هو معادل للموت، إنه أقصى درجات العنف في هذا الصّراع الأزلي بين الشرق والغرب في الرواية العربية الحضارية.

الكلمات المفتاحية:

موسم الهجرة إلى الشمال - الطيب صالح - رجولة - أنوثة - صراع حضاري - رواية حضارية

يُعتبر الطيب صالح من الروائيين القلائل الذين حاولوا تقديم رؤية لاشعورية حقيقية عن العلاقة بين الشرق والغرب؛ هذه الرؤية الموجودة في لاشعورنا الجمعي (نحن العرب والمثقفون) عن آثار الاستعمار الغربي ومخلفاته الرهيبة على بلداننا الشرقية. ولهذا فهو حينما يقدّم لنا روايته "موسم الهجرة إلى الشمال"، إنّها يقدّم لنا رواية عن لاشعورنا الجمعي (InconscientCollectif) في مواجهة لاشعور جمعي للغربيين كذلك. فهي روايّة تحكي قصة صراع بين لاشعورين جماعيين: شرقي وغربي.

وبما أنّ أرض المعركة هذه هي الغرب، فإنّ البطل المثوّف يحاول - بكلّ ما يحمله من مورث حضاري وثقافي شرقي - أن يُسقط إيديولوجيته الشرقية التي ترى في علاقة الرجولة بالأنوثة أساس كلّ العلاقات، على علاقته مع الغرب؛ فيصبح هو - على المستوى اللاشعوري - رمزا لرجولة الشرق تصارع أنوثة الغرب وتتغلب عليها إنتقاما لما قام به هذا الأخير من استعمارٍ للشرق ونهبٍ لخيراتِه واستعبادٍ لشعوبه.

يصل الصراع بين الرجولة والأنوثة في هذه الرواية إلى أقصاه وأوجّه؛ بل إنّ هذا الصّراع لهصل إلى درجة العنف والقتل. ولعلّ هذا ما يجعل رواية " موسم الهجرة إلى الشمال " تختلف عن الرّوايات العربية الحضارية، خصوصا اختلافها من حيث طرحها العنيف لقضية الصّراع الحضاري؛ إذ يلعب الجنس دورا بارزا ومهمّا في ترجيح كفة الصّراع بين الشرق والغرب، بين الرجولة الشرقية والأنوثة الغربية.

لقد كان الجنس طريقة البطل مصطفى سعيد الخاصة للوقوف في وجه الحضارة الغربية وفي وجه العنف الأوروبي الذي مارسه إنكلترا ضدّ بلاده السودان. لكنّ هذا الجنس - كما سنرى- كان جنسا مرتبطا بعنف شديد بل بشهوة القتل ردّا على عنفهم تجاه شرقه. جاءهم غازيا في عقر دارهم (لندن)، جاءهم غازيا في نساءهم وفي أنوثتهم. هكذا سينتقم لمحمود ود أحمد الذي هزمه كتشنر¹.

كانت خطّته محكمة لحره هذه : كان يقرأ الشعر، ويتحدّث في الدين والفلسفة، وينقد الرسم، ويتعدّاه إلى نقد الفنّ، ويقول كلاما ملقّقا عن روحانيات الشرق، «...أفعل كلّ شيء حتّى أدخل المرأة في فراشي، ثمّ أسير إلى صيد آخر»².

وطبعا كان لا بدّ لهذا الصّراع، بين رجولة مصطفى سعيد وأنوثة النساء الغربيات، من ميدان يجري عليه. ولم يكن هذا الميدان سوى غرفة نوم البطل في قلب لندن. كانت غرفته وكراً للأكاذيب، وقد بناها وأثّمتها أكذوبة أكذوبة : «...قوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخبّ السّير على حدود اليمن... وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك، حقول الموز والبن في خطّ الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة، الكتب العربية المزخرفة الأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمّق...»³.

كانت هذه الغرفة عبارة عن مقبرة، حيث إنّ كلّ فتاة تدخلها، تحفر قبرها بيدها: دخلتها آن همند، فوجدوها - فيما بعد- ميّنة في بيتها انتحارا بالغاز ومعها رسالة تقول : « مستر مصطفى لعنة الله عليك»⁴. والحادثة نفسها وقعت لـ شيلا غرينود وإيزابيلا سيمور.

كانت هذه طريقته المفضّلة في الصّراع؛ فحتّى يتغلّب على الإناث الغربيات ويوقعهنّ في حباله، كان لا بدّ له من استعمال سلاح [الكذب] يشهره في وجوههنّ كلّما سنحت الفرصة بذلك. كان أمضى سلاح يملكه، وقد استعمله بكفاءة نادرة. يتجلّى لنا ذلك في أبهى صورته فيما رواه لإيزابيلا سيمور : « سألتني ونحن نشرب الشاي عن بلدي. رويت لها حكايات ملقّقة عن صحاري ذهبية الرّمال، وأدغال تتصايح فيها حيوانات لا وجود لها. قلت لها أنّ شوارع عاصمة بلادي تعجّ بالأفيال والأسود، وتزحف عليها التماسيح عند القبولة...»⁵.

¹ - اللورد " كتشنر " هو قائد الجيش الإنكليزي الذي هزم جيوش المهدي في معركة " أتبرا " الشهيرة، شمال الخرطوم عاصمة السودان سنة ١٨٩٨ حيث سقط أكثر من ٢٠ ألف جندي سوداني تحت رشاشات " كتشنر "؛ فكان ذلك بداية انخيار خلافة المهدي بالسودان و بداية الاحتلال البريطاني- المصري له.

² - الطيّب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) ودار الجنوب (تونس) ١٩٧٩ - ص ٥٢.

³ - المصدر نفسه - ص ١٣٧.

⁴ - المصدر نفسه - ص ٥٣.

⁵ - المصدر نفسه - ص ٥٧ و٥٨.

ويستمرّ في كذبه ذلك إلى درجة أنّه يؤمن هو بصدق كذبه في بعض الأحيان؛ فيخبرها بموت والديه غرقا في النيل عندما كان على متن زورق. وحينما تسمع كلمة "نيل" وتصيح مردّدة إيّاها بنوع من النشوة، يدرك مصطفى سعيد أنّ هذه الأنثى الغربية قد وقعت أخيرا في الشّرْك؛ تُعلمنا الرواية بما يجول بوعيه في تلك اللحظة: « الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشّرْك. النيل ذلك الإله الأفعى، قد فاز بضحية جديدة. المدينة قد تحوّلت إلى امرأة. وما هو إلّا يوم أو أسبوع حتّى أضرب خيمتي وأغرس وتدي في قمّة الجبل»¹.

هذا هو أمضى أسلحته وأشرسها، به يقتنص فرائسه ثمّ يجهز عليهم بعد ذلك. فإذا كان الاستعمار الغربي - بما يملكه من حضارة راقية - قد حسّسه بخصائه الثقافي والحضاري في عقر داره (السودان)، إذ « من الزاوية الفكرية، فإنّ إستمداد المعرفة من الغرب، هو نوع من الاغتصاب كذلك، والذي يجلو فحولة الغرب أمام شرق لا يجيد إلّا الاستهلاك بدل الإنتاج»². فليقلب المعادلة وليثبت له أنّه ليس مخصّياً - على الأقل - من الجانب الذكوري؛ بل وليثبت لهذا الغرب ولنفسه كذلك، أنّه القوي لأنّه ذكر فحل وأنّ الغرب ضعيف لأنّه في الحقيقة ما هو إلّا امرأة أو أنثى - المدن عنده تتحوّل إلى نساء - خاضعة له تتلذّد بسلطته عليها.

ولعلّ هذا ما كان يجعله ينتشي حينما يلبس عباءة وعقالا ويتمدّد على السرير لتأتي آن همند تدلك صدره وساقه ورقبته وكتفه؛ بل ممّا يزيد في نشوته - بعد أن يأمرها قائلا " تعالي " - هو إجابتها له : « بصوت خفيض " سمعا وطاعة يا مولاي ". وأن تقبل قدميه وتقول : " أنت مصطفى مولاي وسيدي، وأنا سوسن جاريتك "»³. فاعتراف آن همند بسلطة مصطفى عليها وبخضوعها له، إنّما هو - على مستوى آخر - اعتراف بذكورته ورجولته المتسلّطة من جهة، وأنثويتها الخاضعة المستكينة من جهة أخرى، هو اعتراف بأنّها هي الأضعف لأنّها أنثى وأنّه هو الأقوى لأنّه ذكر ورجل.

وهو على المستوى الرمزي - واللاشعوري الجمعي لمصطفى سعيد - اعتراف بانتصار رجولة الشرق على أنوثة الغرب؛ وهذا ما يفسّر بحث البطل الدائم - مع أنّه هو المستعمر والمضطهد والمخصّي ثقافيا من الغرب - عن إثبات رجولته واعتراف بها من الأنثى الغربية، بل واعترافها بسيطرته المطلقة عليها. ولهذا كان يحسّ بقمّة الطرب حينما تناجيه إيزابيلا سيمور قائلة : « أنت إلهي، ولا إله غيرك. إحرقني في نار معبدك أيّها الإله الأسود. اغتلي أيّها الغول الإفريقي. دعني أتلوّ في طقوس صلواتك العربية المهيجة»⁴.

فالاغتيال هنا إنّما يرمز إلى الممارسة الجنسية القويّة، وهذا ممّا يضاعف إحساس البطل برجولته وفحولته؛ كما أنّ الاغتيال من صفة القويّ وليس الضعيف، فالقويّ هو الذي يقوم بفعل القتل بينما يتلقّى الضعيف هذا الفعل.

ومن هنا، فإنّ مصطفى سعيد بتأكيدهِ قوّة رجولته وجبروته وضعف أنوثة النساء الغربيات وخضوعهنّ، إنّما يحاول أن يؤكّد على مقولة أخرى أكثر أهميّة : **ضعف الغرب المستعمر أمام قوّة الشرق المستعمر**. فهو يحاول أن ينتقم - لاشعوريا -

¹ - المصدر نفسه - ص ٥٩.

² - نور الدين صدوق - الغرب في الرواية العربية : قنديل أم هاشم نموذجاً - دار الثقافة للطباعة والنشر - الدار البيضاء (المغرب)

- الطبعة الأولى - ١٩٩٥ - ص ٤٢.

³ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٣٧.

⁴ - المصدر نفسه - ص ١٣٣.

لشرفه الضعيف حضاريا بما هو قويٌّ فيه، أي الجنس. فالجنس هو أدواته للانتقام من الغرب حيث يسمح له بإقامة علاقة تساوٍ لاشعورية في تلك المعادلة الصعبة بين شرق/غرب وجنس/حضارة والتي سنقوم بتحليلها لاحقا.

هكذا بدأت معركته مع النساء الأوروبيات، ولم يعدم الوسيلة والفرصة للانقضاض عليهنَّ وإيقاعهنَّ في الفخ. كان يحاضر في مدارج الجامعة وفي التجمّعات، ومن جمهور نهاره كان يتخيّر ضحايا ليله. كُنَّ إناثاً تبحثن عن رجولة زائدة، وفحولة متوهّجة. أن همند كانت طالبة تدرس اللغات الشرقية في أوكسفورد. أما شيلا غرينود فقد كانت خادمة بمطعم، وفي الليل كانت تواصل الدراسة في البوليتكنيك. بينما كانت إيزابيلا سيمور إحدى الفرائس اللواتي اصطادهنَّ في ركن الخطباء في حديقة "هايد بارك".

كثيرا ما أخبرنا بقوله: «...أفعل كلّ شيء حتّى أدخل المرأة في فراشي، ثمّ أسير إلى صيد آخر. جلبتُ النساء إلى فراشي من بين فتيات جيش الخلاص، وجمعيات الكويكز، ومجموعات الفايبانيين¹، حين يجتمع حزب الأحرار أو العمال أو المحافظين أو الشيوعيين، أسرُج بعيري وأذهب»².

كان مصطفى سعيد يثار بطريقته الخاصّة من الاستعمار الذي إستعمر بلاده واستعبد سكّانها. كان يثار لحضارته المندثرة بسبب هذه الحضارة الغربية التي ينهل من معارفها ويسكن موطنها وحواسرها؛ ولم يكن من سلاح يملكه لمواجهة كلّ هذا، سوى الجنس. كانت رجولته وفحولته - في نظره - وسيلته المجدية الوحيدة لمواجهة الغرب والانتقام من الحضارة الغربية. لقد كانت غرفة نومه عبارة عن معبد عربي الديكور، إفريقي الطقوس، مثلها مثل البطل إذ لم يكن عربيا أو إفريقيا، ولكن كان الاثنان معا: «وجهي عربي كصحراء الرّبع الخالي، ورأسي إفريقي يَمُور بطفولة شريرة»³.

ولعلّ هذا التنوّع في جنسه أهله ليكون الصيّد النموذجي والذكر المثالي لإيقاع الإناث الغربيات في حباته. هؤلاء الهاربات من حضارة الصقيع والحديد والهاربات من البرودة الجنسية في بني جنسهنَّ، كُنَّ يعتقدن أنّهنَّ سيجدن التعويض عند هذا الفحل مصطفى سعيد. أمّا هو، فقد كانت النساء الأوروبيات بالنسبة إليه تتحوّلن إلى مدن أوروبية وحواسر متروبولية يغزوها ويفتحها مثلما تتحوّل هذه المدن إلى النساء. فكلمّا امتطى امرأة فكأنما امتطى مدينة أوروبية وغزاها، ومن ثمّة تنتهي مهمّة تلك المرأة / المدينة، ليبحت عن فتح آخر.

¹ * - مجتمعات الفايبانيين : جمعية أدبية فنية كانت مشتهرة بين الحربين، كان من أعضائها رسّامون نقاد وأدباء من بينهم فرجينيا وولف وزوجها وآخرون، ينظر:

Encyclopediea universalis. Presses universitaires de France. France 1985 – p 1112 ; v :18.

- كويكرز : فرقة مسيحية، أنشأها في القرن السابع عشر في إنكلترا جورج فوكس. تعتقد الجماعة أنّ الإنسان لا يعوّزه وسيط روحي، ولكنه يبلغ الفهم والهدى عن طريق (النور الداخلي) الذي يمنحه الكتاب المقدس. ينظر :

مجموعة من النقاد - موسوعة المصطلح النقدي - ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- الطبعة الثانية ١٩٨٣ - (ص ٤٠٤) .

² - المصدر نفسه - ص ٥٢ .

³ - المصدر نفسه - ص ٥٨ .

فها هو ذا يخبرنا بذلك حينما أوقع إيزابيلا سيمور في شركه: « الطائر يا مستر مصطفى قد وقع في الشرك. النيل ذلك الإله الأفعى، قد فاز بضحية جديدة. المدينة قد تحوّلت إلى امرأة. وما هو إلاّ يوم أو أسبوع، حتّى أضرب خيمتي، وأغرس وتدي في قمّة الجبل»¹.

كانت إيزابيلا سيمور مريضة بالسرطان حاولت أن تستمتع بما تبقى لها من أيام في هذه الدنيا، لكنّ الحظّ لم يحالفها إذ تعرّفت على مصطفى سعيد الذي لم يكن يهتم سوى الثأر؛ لهذا أنهت حياتها- مثل الأخريات - بالانتحار.

وهكذا أصبح الجنس في هذه الرواية عنوان الموت والدّمار. فبدل أن يكون مولد الحياة وبعثها أصبح مُعدما لها وقبرا لها. وهكذا تتحوّل المدن بالنسبة للبطل إلى نساء أوروبيات. فكلّما أوقع امرأة في شباكه ودفّع بها إلى الانتحار، فكأثما غزى مدينة وفتحها؛ إذ « ما دامت علاقة الرجل بالمرأة قد صوّرت على مرّ العصور... على أنّها علاقة غزو وفتح، فلا غزو أن تأخذ المدينة المفتوحة صورة " فخذين مفتوحتين"، ولا غزو أن يطلق مصطفى سعيد صيحة حربه: " جئتكم غازيا... المدينة تحوّلت إلى امرأة"²... وليس من قبيل المصادفة أيضا أن يكون مصطفى سعيد قد رأى القاهرة في صورة امرأة أجنبية، هي المسز روبنسون... فهذا لأنّ القاهرة الخديوية كانت يومئذ شريكة لندن في حكم السودان»³.

يعبّر لنا البطل عن ذلك حينما وصل إلى محطة القطار بالقاهرة قائلا: « وأحسست كأنّ القاهرة، ذلك الجبل الكبير الذي حملني إليه بعيري، امرأة أوروبية، مثل مسز روبنسون تماما، تطوّقي ذراعها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي»⁴. كان يرى في كلّ امرأة أوروبية وجهاً من وجوه الغرب الاستعماري، فكان يثار لشرقه منها بطريقته الخاصة الملتوية أي بذكورته وفحولته. لكنّ هذا الصّراع بين الرّجولة والأنوثة - في هذه الرواية - يبلغ أوجّه مع جين مورس .

كانت جميع النساء اللّواتي عرفهنّ قبلها طرائد سهلة، وهو الصّياد المحترف الذي يصطاد من دون عناء. ولكنّ هذه المرأة " جين مورس " لم تكن صيدا سهلا؛ بل إنّها قلبت المعادلة فأرغمته على أن يلهث وراءها وأن يصبح فريسة بدل الصّياد، فلم يجد له مخرجا: « لم تكن لي حيلة. كنتُ صيادا فأصبحت فريسة، لبثت أطاردها ثلاثة أعوام»⁵، لكن دون جدوى. بل أصبحت هذه الأنثى - كما أسماها بازدراء أول ما التقاها - هي التي تطارده وهو الفريسة. وقد حاول أن يتجنّب لقاءها وابتعد عن الأماكن التي ترتادها، إلاّ أنّه فشل في ذلك فشلا ذريعا. كان يجدها أمامه شامخة لا تخافه، لكنّها تتمنّع عليه وتنبش أظافرها فيه: « كنتُ أجدها في كلّ حفل أذهب إليه، كأنّها تتعمّد أن تكون حيث أكون لتهينني»⁶.

لأوّل مرّة منذ وطئت قدمه لندن يحسّ البطل بأنّ هذه الأنثى ليست كالإناث الأخريات. إنّها تتحدّى رجولته وفحولته بل تهينها من خلال تتمّعها عليه، فكان لا بدّ من اقتناصها وإخضاعها. كان يعرف أنّ ثمن ذلك سيكون باهضا، ربّما حياته: « ...

¹ - المصدر نفسه - ص ٥٩ .

² - المصدر نفسه - ص ١٠٠ .

³ - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الثانية - شباط (فبراير) - ١٩٧٩ - ص ١٥٠ - ١٥١ .

⁴ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٤٧ .

⁵ - المصدر نفسه - ص ١٤٦ .

⁶ - المصدر نفسه - ص ١٤٤ .

أنا الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا. أنا الملاح القرصان وجين مورس هو ساحل الهلاك»¹.

ولن تكون - بالنسبة إليه - أحسن وسيلة لإخضاعها واقتناصها سوى إشهاره لسلح الجنس؛ لكن مقابل هذا الإخضاع كان لا بدّ من دفع الثمن. أعطاهما - وهي في بيته عارية ذات ليلة - كلّ ما تتمناه وتطلبه : زهرية ثمينة هشمتها، مخطوط نادر مزوّته، مصلاة من حرير أصفهان أحرقتها. وبالرغم من كلّ هذه التنازلات إلاّ أنّه لم يثبت لها رجولته، إذ سرعان ما كان جزاءه، ركلة عنيفة بركبتها بين فخذه جعلته يغيب عن الوجود.

إذا كان الصّراع بين الرّجولة والأنوثة ينتهي غالبا لصالح القطب الأوّل، أثناء علاقة البطل بالفتيات الأوروبيات الأخريات، فإنّ هذا الصّراع يتخذ مجرى آخر بمجرد زواج مصطفى بجين مورس.

لقد ظنّ أنّ زواجه بهذه الأنثى هو السبيل الوحيد لإخضاعها واستسلامها له بعد طول انتظار، بل ظنّ كذلك أنّ هذا الزواج سيكون انتصارا آخر على الأنثى الغربية يضيفه إلى قائمة انتصاراته الكثيرة؛ لكن هذا الزواج جاء ليزيد من حدّة الصّراع بينهما. هذا الزواج جعله يحسّ بإذلال رهيب لرجولته من طرف أنثى هي زوجته لا غير. فمن الليلة الأولى التي ضمّهما فراش واحد، لم تدعه يقربها. بل ظلّت شهورا على تلك الحالة تتمنّع عليه وفي «كلّ ليلة تقول : أنا متعبة. أو تقول : أنا مريضة»²، لتتحوّل غرفة نومه إلى ساحة حرب ضروس تبدأ بصفع بعضهما البعض وبهشيم جين مورس كلّ ما تجده في طريقها كالمزهريات الثمينة وحرق المخطوطات وما إلى ذلك.

إنّ أقصى درجات إذلال هذه الأنثى لرجولة مصطفى سعيد لم تكن في عدم تمكينه من نفسها مع أنّها زوجته، وإنّما جاءت بطعنه في شرفه وعرضه. فقد كانت مومسا في سلوكها تُغازل كلّ من هبّ ودبّ، وهي معه في الطرقات، فيتشجّع البعض منهم ويردّ عليها بعبارات بذينة. هنا تغلي حتّى الرّجولة في البطل فيندفع يتشاجر معهم بينما هي تضحك وتهزأ به. ويخبره الكثير من هؤلاء بأنّها إن كانت زوجته فقد تزوّج مومسا لأنّها هي التي تبدأ بمغازلة الآخرين.

كان ذلك أقصى درجات الإذلال للرجولة الشرقية وأقصى ما يتحمّله رجل شرقي مثل مصطفى سعيد. فلا تكتفي هذه الأنثى التي تزوجها بأن تخرج عن طوعه ولا تمكّنه من نفسها فقط، بل إنّها تتعدّى إلى ما هو أدهى وأفظع من ذلك؛ فهي لا تتوانى عن تسليم جسدها لأيّ أحد آخر زيادة في تحقيرها له، وقد كان يعرف ذلك : « وكنت أعلم أنّها تخونني. كان البيت كلّهُ يفوح بريح الخيانة»³.

لعلّ أهمّ ملاحظة نخرج بها من هذا التحليل تكمن في أنّ مصطفى سعيد لم يكن فردا واحدا أو رجلا واحدا فقط، لأنّه لو كان كذلك، لكان قد ملّ مطاردته لجين مورس مدّة ثلاثة أعوام، وكان قد ملّ ذلك الصدود والمذلة بل والخيانة الزوجية منها. ولهذا فإنّ شخصيته كانت تمثّل إيديولوجيا الرّجولة الشرقية ككلّ في مواجهة إيديولوجيا الأنوثة الغربية؛ رجولة شرقية ترى أنّ لها الحق في أن تضاجع من تشاء من النساء بينما علمنّ - بعد الزواج - أن يكنّ خاضعات لرجل واحد مستسلمات له.

¹ - المصدر نفسه - ص ١٤٧.

² - المصدر نفسه - ص ٥٣.

³ - المصدر نفسه - ص ١٤٨.

ولعلّ البطل كان يمثل هذه الرجولة الشرقية بكلّ قسوتها وغلطستها بل وباستئثارها بأكبر عدد من الإناث؛ ففي غرفة نومه كان يضع على جدرانها « مرايا كبيرة حتى إذا ما ضاجع امرأة، بدا كأنّه يضاجع حريما كاملا في آن واحد »¹.

بينما كان هناك في مقابل هذه الرجولة، أنوثة غربية متحررة جدًا، ترى أن لا تحديد لحرية المرأة الجنسية؛ فلها أن تُعدّد من علاقاتها الجنسية مع رجال آخرين حتى وإن كانت متزوجة.

وهذا التناقض الصارخ بين الإيديولوجيتين - ممثلتين في مصطفى سعيد وجين مورس - دفع بالصراع بين الرجولة والأنوثة إلى درجة من الحدة والعنف لا نجدهما في الروايات العربية الحضارية الأخرى كرواية " عصفور من الشرق " لتوفيق الحكيم ورواية " قنديل أم هاشم " ليعي حقي. ففي هذا الصراع داخل " الموسم " كان الجنس هو السلاح الفتاك الذي انتهى بالقتل والموت والدمار.

لم تكن جين مورس ومصطفى سعيد شخصيتين أو فردين وإنما كانا عالمين : عالم الرجولة وعالم الأنوثة. عالمان متناقضان لا يمكن أن يؤديّ التقاءهما واتحادهما إلى تكامل، بل إلى دمار وتدمير أحدهما الآخر. لقد كانا عالمين مختلفين ومتباينين : عالم رجولة وفحولة قاهرة وعالم أنوثة شرسة. كان حديث الغزل بينهما : أنا أكرهك. أقسم أنني سأقتلك يوما ما². وكانت تجيبه كذلك : " أنا أيضا أكرهك حتى الموت "³.

ومما زاد من حدة الصراع وعنفه أنّ جين مورس كانت دائما تشكّك في رجولة البطل وتدلّه بذلك؛ فالرجولة عندها ليست فقط جنس، بل قدرة على الفعل والقيام به. فهي ترى في رجلها هذا أنّه لا يرتقي إلى مصاف الرجولة وبالتالي لا يرقى في نظرها كأثى، إلا إذا قام بقتلها وهذا ما كانت تلحّ عليه من جهة، وتشكّك في قدرته على القيام بذلك من جهة أخرى.

ولم تدم هذه المعاناة طويلا؛ إذ إنّ البطل اقتنع أخيرا بذلك وحدث القتل والجنس معا في إحدى ليالي فبراير الجليدية⁴ حيث وصلت درجة الحرارة إلى عشر تحت الصفر. في الوقت الذي ضاجعها، وضع الخنجر بين يديها وضغط عليه بصدرة بشدة وببطء. في الوقت الذي امتلكها فيه كرجل، أضعها كأثى للأبد : قتلها.

في تلك اللحظة الرهيبة، اعترفت له بحبها، واعترف هو كذلك بحبّه، وكان كلاهما صادقين : أحبها بصدق لأثها باستسلامها له وخضوعها أصبحت في نظره الأنثى الشرقية التي كان يريد في أعماقه ويحبها. وأحبته بصدق لأنه بقيامه بفعل القتل ارتقى في نظرها إلى مصاف الرجل القوي والرجولة الحقيقية. « فلم تكن هناك طريقة أخرى لامتلاك جين مورس غير اغتيالها... جين مورس كانت عالما، ومصطفى سعيد كان عالما، ولم يكن بين هذين العالمين من سبب غير الصراع والعنف »⁵.

¹ - المصدر نفسه - ص ٥٢.

² - المصدر نفسه - ص ١٤٧.

³ - المصدر نفسه - ص ١٤٧.

⁴ - ولعلّ من غرابة الصدف أن يموت كاتب الرواية الطبيب صالح في شهر فبراير بمستشفى بلندن من سنة ٢٠٠٩، وهو الشهر والمكان ذاتهما اللذان ماتت فيهما بطلة الرواية جين مورس على يد زوجها مصطفى سعيد.

⁵ - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة - مرجع سابق - ص ١٦٧.

لقد كان البطل يمثّل الرّجولة في أجلّ قوّتها وسيطرتها وفحولتها، بينما كانت جين مورس - على النقيض من ذلك - تمثّل الأنوثة في أقصى درجات مشاكستها وحرّيتها وعدم خضوعها واستسلامها. ولهذا، فبدلاً من أن يحدث التّكامل والتّوحد بلقاءهما، حدث العكس.

كان لقاؤهما نعمة عليهما وخصوصاً على جين مورس. فوفق إيديولوجية شرقية - ممثّلة من خلال اللاشعور الجمعي للبطل - ترى بأنّ الصّراع بين الرّجولة والأنوثة يجب أن ينتهي حتماً بانتصار الأولى وانهزام الثانية، جاءت هذه الرواية لتنتصر لهذه الإيديولوجية. فانتصرت الرّجولة على الأنوثة بانتصار البطل على جين مورس وقتله لها ودفعه بالفتيات الأخريات إلى الانتحار.

فمع أنّهما كانا يكرهان بعضهما البعض حتّى الموت، لكن كلّ واحد منهما كان يحبّ الآخر بطريقة ما. وسنرى بأنّ جريمة القتل وحدها هي التي حملت للطرفين شيئاً من الإحساس بالحميمية واللذّة المشتركة، إن صحّ التعبير: « نظرتُ إلى صدرها، فنظرت هي أيضاً إلى حيث وقع بصري على صدرها كأنّها أصبحت مسلوقة الإرادة تتحرّك حسب مشيئتي. نظرتُ إلى بطنها فتابعني وبدأ ألم خفيف على وجهها. كنتُ أبطئ فتبطئ وأعجل فتعجل¹».

« مثل هذه المشاركة معدوم في تاريخ العلاقة بأكملها، فكأنّ الطرفين لا يلتقيان إلا على حافة الموت، حين يهلك أحدهما الآخر، وسوف نرى أنّه كلّما تعمّق فعل الموت بينهما تعمّقت المشاركة بينهما²: « وضعت الخنجر بين نهديهما، وشبّكت رجليها حول ظهري، ضغطتُ ببطء ففتحت عينيهما. أيّ نشوة في هذه العيون. وبدت لي أجمل شيء في الوجود. قالت بألم: يا حبيبي. ظننتُ أنّك لن تفعل هذا أبداً. كدت أياس منك³».

لعلّ أهمّ ملاحظة نتبيّنها من هذا التحليل هي أنّ هذه الرواية بتجنيسها للعلاقات الحضارية من خلال تذكيرها للشرق (يمثّله مصطفى سعيد والرّاوي) وتأنيتها للغرب (تمثّله جين مورس والنساء الثلاث المنتحرات) مع إعطاء الغلبة للذكر الشرقي على الأنثى الغربية، إنّما تقوم هذه الرواية على المستوى الرّمزي بالانتقام من الغرب الصّليبي الاستعماري الذي احتلّ بلاد الشرق واستعبد أهلها واستغلّ خيراتها فتطوّر هو، بينما أدّى ذلك إلى تدهور الشرق.

لقد كان مصطفى سعيد التلميذ الوفي للشرق المقهور - من خلال لاشعوره الجمعي - وكان عليه أن يقوم بمهمّة الانتقام خير قيام. ولكن كيف يكون هذا الانتقام؟... وبأيّ وسيلة؟...

من هنا يتدخّل لاشعوره الجمعي المحمّل بالإيديولوجية الشرقية، فيقيم علاقة مساواة بين ضعف الشرق حضارياً وقوّته الجنسية الذكورية من جهة، وبين قوّة الغرب حضارياً وضعفه الجنسي الأنثوي. وبما أنّ الأنثى هي الأضعف والذكر هو الأقوى من الوجهة الشرقية؛ إذن لا بدّ أن يواجهه - من منطق توازن القوى - قوّة الغرب الحضارية بما هو أقوى في بيئته: أي الجنس. فلا بدّ أن يقيم علاقات جنسية كثيرة مع إنائه ويدفع بهنّ إلى الانتحار. لن يكون سلاحه ضدّ الغرب سوى قضيبه الذي به يؤكّد على رجولته وفحولته المغتصبة وبالتالي يؤكّد على قوّته وقوّة الشرق الذي يمثّله. وبالمقابل يُثبت ضعف الغرب من خلال إثبات أنوثته واستسلام نسائه وموتهنّ.

¹ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٥٠.

² - محي الدين صبحي: أبطال في الصيرورة: دراسات في الرواية العربية والمعرّبة - دار الطليعة - بيروت - ط١ - ١٩٨٠ - ص ١١.

³ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٥٠.

هذا ما أراده منطق الرواية وانتهى إليه؛ فبانتصار رجولة الشرق على أنوثة الغرب، انتهت مهمة مصطفى سعيد، فلم يعد له مبرر لوجوده في البيئة الغربية. ولهذا لم يلبث أن عاد إلى بيئته الأصلية التي ولد بها وهناك انتهى هذا الصراع.

إنّ الجنس في «موسم الهجرة إلى الشمال» يختلف عمّا هو موجود في الروايات الحضارية الأخرى. فهو في هذه الرواية عبارة عن مشروع انتقام. الجنس هو عامل هدم وإعدام للوجود بدل أن يكون عامل بناء وبقاء؛ بل إنّ الجنس هنا هو معادل للموت، إنه أقصى درجات العنف في هذا الصراع الأزلي بين الشرق والغرب في الرواية العربية الحضارية.

فإذا كانت علاقة مصطفى الجنسية مع كلّ من آن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور قد أدت بهنّ إلى الانتحار، فإنّ هذه العلاقة مع زوجته جين مورس تأخذ مجرى مأساوي فظيع.

لقد كان مصطفى سعيد يريد زوجته المتمنّعة عليه ولكن في الوقت نفسه كان يريد أن يقتلها ليقتل الغرب الاستعماري فيها والذي لا يمكن أن يمحيه من ذاكرته الجماعية. «كان يريد أن يضاجعها ويقتلها معا وبصفة أدقّ إنّ وعيه لفي صراع بين قتلها وامتلاكها. ولا شعوره يحتمّ عليه نيل أنوثتها والتمكّن منها قبل قتلها»¹.

وحثّ نوّكد على أنّ الجنس هنا يحمل الموت فقط؛ فإننا نوّكد أيضا أنّ عملية مضاجعة مصطفى سعيد لجين مورس وقتلها معا ما هي في الحقيقة إلاّ عملية قتل جنسي فقط، أي إنّ القتل يغدو في هذه الرواية مجرد عملية جنسية. فلقد تمّ القتل بواسطة خنجر وليس بواسطة مسدّس. فالخنجر ما هو إلاّ الرّمز النفسي لعضو الذكورة ووظيفته القتل وإطفاء الشبق (شبق المرأة) معا. من جهة أخرى إنّ المسدّس يقتل سريعا، بينما الخنجر يقتل ببطء مثل الفعل الجنسي الذي يتمّ ببطء حتّى تحدث النشوة، وهذا ما لا يمكن حدوثه بواسطة المسدّس.

فالجنس هنا قد بلغ أقصى درجات تجلّياته فظاعة. فبدل أن يؤدّي إلى إنتاج ثمرة (جنين) تكون نقطة التقاء بين الطرفين؛ نراه في هذه الرواية يؤدّي إلى الموت وإعدام الوجود. ولعلّ هذا يعتبر دلالة رمزية على عدم التقاء الشرق والغرب وعدم تكاملهما، طالما أنّ الشرق لا يمكنه أن ينسى ما قام به الغرب من استعمار وإذلاله واستعباده.

فمصطفى سعيد الذي هو لسان هذا الشرق المنتقم يصحّح على امتداد صفحات هذه الرواية من وجود "جرثوم مرض عضال"، "جرثوم مرض فتاك" له من العمر ألف عام. «وليس مصطفى سعيد هو الذي دفع بأن همند وشيلا غرينود إلى الانتحار، وليس مصطفى سعيد هو الذي قتل جين مورس، وإنّما هي العدوى، عدوى الجرثوم القاتل. أصابتهنّ منذ ألف عام»².

يحقّ لنا أن نتساءل: لماذا ألف عام بالذات؟!.. ماذا حدث في تلك الفترة؟!.. وما هي هذه العدوى؟!..

إنّ العدوى هنا هي عدوى العنف الأوروبي الذي صدّره للشرق منذ ألف عام، هي الحروب الصليبية والحملات التي أتت من بلاد الغرب إلى الشرق تقتل وتسلب وتستعمر. ولهذا فقد كان مصطفى سعيد غازيا يأخذ بثأر تاريخي، له من الزمن ألف عام. فهو الضمير الجمعي للشرق الذي لُوّث بجرثومة العنف والقتل، فأصبح يزرع الموت والدمار أينما يحلّ.

¹ - فوزية الصفار - أزمة الأجيال في الرواية العربية المعاصرة : دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبدالله - تونس - د.ط - د.ت - ص 128.

² - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة - مرجع سابق - ص 167.

« فمصطفى سعيد لم يكن فردا بل ضمير أمة وممثل جيل. وجريمته تفقد معناها ودلالاتها إن لم تحتل مكانها في سياق صراع حضاري. فهو لم يقتل جين مورس من حيث إنها امرأة، وإنما من حيث إنها عالم¹. فكثيرا ما كان يردّد العبارة: «وحملني القطار إلى محطة فكتوريا، وإلى عالم جين مورس²». لقد كانت تمثّل عالم الغرب الاستعماري وعالم الأنوثة على وجه الخصوص؛ فهو بقتله لها يثار لرجولة الشرق المهانة منذ قرون طويلة.

لقد أقام في لاشعوره - حتّى يقضي على ذلك الشعور بالنقص تجاه الحضارة الغربية - نوعا من المماهة أو المساواة (Identification) بين شرقه والغرب من خلال انتقامه من نساء الغربيات؛ وهي نقطة الضعف فيه كما يتوهّم المثقّف الشرقي: «فعقدة النقص هي علاقة بين طرفين يتبادلان رموز القوّة والضعف المتعدّدة... وإذا كانت الحضارة هي رمز القوّة لفاعلية بشرية تعبّر عن استمرار الحياة. فإنّ الجنس بدوره رمز قوّة لفاعلية بشرية تعبّر عن استمرار لهذه الحياة. الحضارة عمران الكون بالمادي. والجنس عمران البشرية، وكلاهما شهوة الكينونة³».

من خلال هذه المنطلقات، ومن قاعدة العلاقة بين القويّ والضعيف، المستعمر والمستعمر، دخل مصطفى سعيد في معادلة تعادل القوى. وقد أقام معادلته بما هو قوي فيه، وهو الجنس رمز القوّة والذكورة في الشرق ضدّ الحضارة، رمز القوّة في الغرب. والمعادلة كما جاءت بها الدكتوراة يمتنّى العيد هي على الصيغة التالية⁴:

المستوى المكاني (البيئي)	الشرق	الغرب
الحضارة	ضعف	قوّة
الجنس	قوّة	ضعف

الملاحظة الأخرى التي يجب أن نذكرها في تحليلنا لهذه الرواية هو أنّ هذا العنف الذي كان يحمله مصطفى سعيد إلى الغرب، وجد له مكانا آخر ينتشر فيه، فقد زرعه البطل في زوجته " حسنة بنت محمود " التي تزوّجها مدّة خمس سنوات بعد أن رجع من الغرب واستقرّ بقرية الزاوي.

لقد حاول "ود الرئيس" وهو شيخ بلغ السبعين من عمره أن يتزوّج حسنة بنت محمود بعد غرق زوجها مصطفى أو اختفائه. لكنّها رفضت لأنّها لم تعد تلك الأنثى التي ترضخ للرجل وتحمد الله على أنّها وجدت من يتزوجها. لقد تغيّرت بزواجها من مصطفى سعيد، فأصبحت أنثى أخرى تصارع رجولة مستبّدة في شخص "ود الرئيس"، بل وترى أنّ الحلّ الوحيد - حتّى لا تعود إلى أغلالها وإلى مجرّد متاع جنسي للرجل - هو أن تقتل هذه الرّجولة المتسلّطة وتقتل نفسها بعد ذلك.

فبعد أن فرض عليها إختومها الزواج من "ود الرئيس"، امتنعت عليه أسبوعين كاملين لم تدعه يقربها. وفي ليلة من الليالي حاول أن ينال حقّه منها عنفا وغصبا: «عضّ حلمة نهدها حتّى قطعها وخذشها في كلّ شبر في جسدها¹». كان يفرّغ عن

¹ - المرجع نفسه - ص ١٧١.

² - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٥٠.

³ - بمني العيد - في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي - منشورات دار الآفاق الجديدة (بيروت) ط ٣ - شباط ١٩٨٥ - ص ٢٥٤.

⁴ - ينظر: المرجع نفسه - ص ٢٥٤.

كبته الشّدِيد تجاه جسدها، بينما هي رَدّت على عنفه بعنف أشدّ وأقصى، فقد قتلته وقتلت نفسها. طعنته «أكثر من عشر طعنات. طعنته في بطنه وفي صدره وفي محسنه»².

فهي لم تكتف بقتل ود الرئيس - الذي يمثّل الرّجولة في أسوأ تجلّياتها - ولكن زادت على ذلك بأن بترت قضيبه وقطعته، وبقيامها بهذا الفعل الأخير إنّما وضعت بذلك حدًا نهائيًا لما كان يمثّل رمز استعبادها ورمز مذلتها ومهانتها³.

لم يكن مسرح الصّراع العنيف، والذي انتهى بالقتل، بين الرّجولة والأنوثة هو الغرب فقط، بل تعدّاه إلى قلب البيئة الشرقية، حيث الأنوثة هناك ما تزال ترسف في الأغلال. وكأنّ الرواية ترمز إلى أنّ جيل المثقفين الذي مثّله مصطفى سعيد - بعد عودته - أثر في أبناء بيئته وخصوصًا في تصوّر الذهني للأنوثة الجديدة، وهذا ما أكّدت عليه زوجة مصطفى سعيد.

من جهة أخرى يمكن لنا أن نقول إنّ عمليتي قتل مصطفى سعيد لجين مورس وقتل حسنة بنت محمود ل"ود الرئيس" إنّما هما قتلٌ للاستعباد الأوروبي من جهة، وقتلٌ لعقلية رجعية شرقية خاصّة بالأنثى من جهة أخرى. فالجنس في هذه الرواية هو مقابل للموت، ولا يمكن أن يكون هذا الموت فرديًا ولا من يقوم به كذلك، وإلّا ستفقد الرواية دلالتها ورمزيتها.

فمصطفى سعيد ليس شخصية فردية عادية؛ بل إنّما هو شخصية حضارية تمثّل جيلا من أبناء السودان المثقفين الذين رأوا النور مع بداية الفتح الاستعماري لبلدهم، والذين يحملون ذاكرة جماعية لا يمكن أن تنسى جرائم القوات الإنكليزية الشنيعة ومحاولاتها استغلال خيرات بلادهم وثرواتها.

بهذه الذاكرة الجماعية سافر البطل إلى لندن لينتقم من حضارة الإنكليز وليدمّر ويهدم كما فعلوا هم من قبل. ومع أنّه واجه الفكر الغربي القائم على الاستيلاء، من خلال كتاباته المتعدّدة في الاقتصاد والتي هدفت جميعها إلى تعرية الوجه الحقيقي للحضارة الغربية الإمبريالية والعنصرية وكشفه⁴، إلّا أنّه لم يكتف في حربه هذه مع الغرب بهذه الطريقة فقط، بل ابتدع طريقة أفضح وسلاحا أمضى، كان من نتاج لاشعوره الجمعي الشرقي وإرضاءً له. لقد بثّ جرثومة الموت في النساء الأوروبيات اللواتي ارتبط بهنّ. لقد كانت الشهوة الجنسية عنده مرتبطة بشهوة القتل، فمعظم النساء اللواتي ارتبطن بمصطفى سعيد انتهين نهايات مفاجئة ودامية. فمهنّ من انتحرن ومهنّ من قتلنّ بنفسه؛ ولا نستثنى من هؤلاء النساء زوجته حسنة بنت محمود.

«إنّ الشهوة الجنسية عند مصطفى سعيد تزوج بشهوة القتل: فهو يزرع الموت حيثما غرز وتده... إنّ عصابه (Névrose) كان بالأحرى حضاريا. فهو يتميّ في غور لاوعيه أن يدمّر عين الحضارة التي يشتهي امتلاكها»⁵. ولهذا فهو لم يقتل "جين مورس" بدافع الغيرة، لأنّه لم يكن شخصية فردية - كما أسلفنا من قبل -، إنّما فعل ذلك لأنّه كان يمثّل عالم الشرق الذكوري المنتقم من عالم الغرب الأنثوي الذي كانت تمثّله جين مورس.

¹ - ينظر: الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٢٢.

² - المصدر نفسه - ص ١٢٢.

³ - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة - مرجع سابق - ص ١٧٦.

⁴ - وبما أنّ مصطفى سعيد ليس شخصية فردية فقط، وإنّما هو شخصية حضارية، أو بمعنى آخر هو رمز لجانب من الثقافة الشرقية المحمّلة بكلّ ضرور العنف الأوروبي والعدوان والاستغلال؛ فهو في صراعه ثقافيا مع الغرب يُنتج ثقافة مخالفة له، ثقافة تقول للاستعمار: (لا)، بدل (نعم) بلغته. هذه الثقافة المغايرة تتمثّل في كتب مصطفى سعيد: "اقتصاد الاستعمار"، "الصليب والبارود"، "الاستعمار والاحتكار"، "اغتصاب إفريقيا". ثقافة مغايرة لما كان يريد الغرب منه.

⁵ - المرجع نفسه - ص ١٥٢.

وقبل أن ننتهي من هذه الدراسة، لا بدّ لنا من أن نقف عند جانب آخر من هذا الصّراع الحضاري تطرحه رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بشكلٍ فنيّ عاليٍ وتؤكّد عليه في مختلف فصولها، مع أنّ الروايات الحضارية الأخرى أغفلته ولم تنتبه إليه: هذا الجانب هو أكذوبة الصّراع الحضاري بين الشرق والغرب، وأكذوبة الانتقام من الغرب والتغلّب عليه وامتلاكه.

لقد اكتشف مصطفى سعيد - بقتله لجين مورس - أنّه لم يمتلكها، مع أنّ الإيديولوجية الشرقية تفرض امتلاك الرجل للمرأة وخضوعها له؛ لكنّه بقتله لها فقدها ولم يمتلكها. وهكذا فقد اكتشف حقيقة أكذوبته: أكذوبة أنّه جاء لينتقم من الغرب. ولعلّ هذا ما دفعه بأن يصرخ أثناء محاكمته على قتله لزوجته "جين مورس" قائلاً: «هذا المصطفى سعيد لا وجود له. إنّه وهم، أكذوبة. وإنّي أطلب منكم أن تحكموا بقتل الأكذوبة»¹.

إنّها أكذوبة انهزام الغرب أمام الشرق. أكذوبة الغازي الذي جاء من الجنوب ليحتلّ الشمال. أكذوبة المعادلة الصّعبة التي ابتدعها لاشعوره الجمعي وصدّقها هو: المساواة بين جنس/حضارة وقوّة/ضعف... أي المساواة في عملية الصّراع بين قوّة الجنس الشرقية وقوّة الحضارة الغربية. تبين لنا هذه الرواية أكذوبة الصّراع بين الرجولة والأنوثة، لأنّه لا يمكن تجنيس العلاقات الحضارية بين الغرب والشرق بتأنيث الأول وتذكير الثاني؛ إنّما هذا نتاج خيال الطالب الشرقي أو بمعنى أصحّ من نتاج لاشعوره الجمعي المحمّل بصور العنف الأوروبي على مدى قرون.

لقد كان مصطفى سعيد - مثل وكر أكاذيبه أي غرفته - يعلم بأنّ كلّ هذا الصّراع إنّما هو مجرد أكذوبة. أكذوبة أن ينتصر الشرق على الغرب. أكذوبة أن تكون غرفته ملتقى جنوب بشمال. و «أكذوبة كذلك غرفة أكاذيب مصطفى سعيد التي تتوهّم نفسها مقبرة للشماليات. وأكذوبة أخيراً الانتصار على أن همند وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور. فهنّ جميعاً بحكم الميئات حتّى ولو لم ينتحرن، وحتّى ولو لم يقدهنّ مصطفى سعيد إلى التهلكة»². اعترف بذلك البروفيسور "ماكسويل فستركين" أمام المحكمة: «إنّ أن همند وشيلا غرينود كانتا فتاتين تبحثان عن الموت بكلّ سبيل، وأنّهما كانتا ستنتحران سواء قابلتا مصطفى سعيد أو لم تقابلاه»³. وجاء زوج "إيزابيلا سيمور" إلى المحكمة ليدافع عنه وليس ليتهّمه بدفع زوجته إلى الانتحار. فقد وقف أمام المحكمة مبرّئاً مصطفى سعيد بقوله: «الإنصاف يحتم عليّ أن أقول إنّ إيزابيلا زوجتي كانت تعلم بأنّها مريضة بالسرطان. كانت في الآونة الأخيرة، قبل موتها بأيّام اعترفت لي بعلاقتها بالمتهم. قالت إنّها أحبّته. وأنّه لا حيلة لها. وأنا بالرّغم من كلّ شيء لا أحسّ بأيّ مرارة في نفسي، لا نحوها ولا نحو المتهم»⁴.

وهكذا تمّهاوى الأكاذيب شيئاً فشيئاً أمام البطل مصطفى «لقد كان يتوهّم أنّه سيحرّر إفريقيا بممارسة الجنس مع الأوروبيات باستغلال أجسادهنّ كما استغلّت إنكلترا بلاده من قبل»⁵. لكنه أدرك أخيراً أنّ كلّ هذا كان مجرد أكاذيب، واستعاد وعيه أخيراً وعلاقته بالواقع التاريخي. ولعلّ هذا ما دفع به إلى أن يصرخ في المحكمة بأنّه أكذوبة وأنّ «عطيلاً أكذوبة، أي أنّ العلاقة بين الغرب والشرق ليست علاقة غرامية فردية رومنسية كآتي بين عطيل الأسود وديدمونة البيضاء، ولا هي

¹ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٨٥.

² - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة - مرجع سابق - ص ١٦٠ - ١٦١.

³ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٥٤.

⁴ - المصدر نفسه - ص ٥٥.

⁵ - فوزية الصغار - أزمة الأجيال العربية المعاصرة - مرجع سابق - ص ١٢٤.

أيضا علاقة عدوانية كالتّي بين مصطفى سعيد والنساء الأوروبيات. إنّها علاقة شائكة. وإن احتاجت إلى محكمة، فيجب ألا تكون محكمة الرجل الأبيض التي يعدّها للرجل المملون لتُضفي شرعية على سلوكه»¹.

لعلّ أهمّ ملاحظة نخرج بها من تحليلنا لـ "موسم الهجرة إلى الشمال"، هي أنّ الجنس فيها يختلف اختلافا كلياً عمّا هو عليه في الروايات الحضارية الأخرى. فهو وإن كان نوعاً من التنفيس عن الحرمان الجنسي لأبطال الروايات الأخرى، فإنّه بالنسبة لرواية "الموسم" أداة فعّالة للانتقام من الغرب الاستعماري: فهو مرادف للموت يزرعه أينما تحرك. إنّهُ قطب أسامي في المعادلة الصعبة الموجودة بين الشرق والغرب، فهو يدخل في هذه المعادلة من منطلق قوّته عند الشرق مقابلاً القوّة الحضارية للغرب حتّى يكون هناك تكافؤ بين قطبي الصّراع: الشرق والغرب. ومن هنا نرى أنّ هذه الرواية قد كشفت لنا عن جانب مهمّ وخفيّ للجنس يلعبه في الصّراع الحضاري لم تكشف عنه الروايات الحضارية الأخرى.

المصادر والمراجع المعتمدة في هذه الدراسة:

١ - المصادر:

* - الطيّب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) ودار الجنوب (تونس) ١٩٧٩.

٢ - المراجع العربية:

* - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الثانية - شباط (فبراير) ١٩٧٩.

* - فوزية الصفار - أزمة الأجيال في الرواية العربية المعاصرة: دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيّب صالح - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبدالله - تونس - د.ط - د.ت.

* - مجموعة من النقاد - موسوعة المصطلح النقدي - ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٨٣.

* - محمد شاهين - الأدب والأسطورة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى ١٩٩٦.

* - محي الدين صبيحي: أبطال في الصيرورة: دراسات في الرواية العربية والمعرّبة - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ١٩٨٠.

* - نور الدين صدوق - الغرب في الرواية العربية: قنديل أم هاشم نموذجاً - دار الثقافة للطباعة والنشر - الدار البيضاء (المغرب) - الطبعة الأولى ١٩٩٥.

* - يمني العيد - في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي - منشورات دار الآفاق الجديدة (بيروت) ط ٣ - شباط ١٩٨٨.

٣ - المراجع الأجنبية:

* - Encyclopedie universalis. Presses universitaires de France. Paris 1985. v :18.

¹ - محمد شاهين - الأدب والأسطورة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الأولى - ١٩٩٦ - ص ١١٨ - ١١٩.



نبضة المرأة هي نبضة المجتمع - عالم المرأة عند الطيب صالح

Dr. Haseena. P Post Doctoral Fellow Department of Arabic University of Calicut Kerala - India

ملخص الدراسة

صياغة الشخصيات هي جزء لا يتجزأ من تشكيل النص الأدبي والفني، ويتم استخدام هذه الشخصيات وسيلة لتحقيق أهداف المؤلف الأدبية والفنية. وقد أبدع الروائي الطيب صالح عددا من الشخصيات من البشر والحيوان والطبيعة التي تنبض بنبضات الحياة والحركة وأعطى لكل منها دورا تلعب به أثناء مجرى أحداث رواياته وقصصه. ومن أبرز ملامح الطيب صالح الأدبية أن عددا كبيرا من هذه الشخصيات تظهر أمام القراء في مختلف قصصه ورواياته حسب مقتضى المكان والزمان. وهذه الشخصيات ومركزيتهم والتطورات التي خضعت لها فهي كلها ترمز إلى تغييرات التي حدثت في المجتمع السوداني خاصة بعد الخمسينات من القرن العشرين. ومن البارز وقد خلق الطيب صالح شخصيات أنثوية عديدة في أعماله الروائية والقصصية اللاتي تلعب دورا بارزا في سيل أحداث إبداعاته الأدبية. وقد قدم الطيب صالح هذه الشخصيات الأنثوية مع نظرتة الخاصة التي تنظر إلى تطوّر أحوال النساء في المجتمع السوداني المقيد بالتقاليد والعرف والنظم التي غالبا تسدّ الطريق أمام حركة النساء ونهضتها في الأسرة والمجتمع.

الكلمات المفتاحية

الطيب صالح هو روائي حساسي صاحب موهبة إبداعية التي توجت صاحبها بتاج "عبقري الرواية العربية" وأصبح روائيا عربيا بل عالميا بإبداعاته الأدبية العملاقة و الثرية ليس بعددها ولكن بثرأ مضمونها، المضمون الذي لمس نفوس القراء الحسية ونبضاتهم الحية وخيالاتهم الخصبية وعواطفهم الجياشة وأفكارهم الحارة. استخدم الروائي الطيب صالح قلمه السيل وتقطرت منه قطرات من الكلمات والعبارات والمعاني المليئة بحيوية الإنسان السوداني من الذكر والأنثى وبيئتهم من الدفاء والنيل والنخل والدومة والتمر والمريسة والحمار والبطيخ والبقول والعدس إلخ.... وخلط الروائي هذا العالم الواقعي في بلده بعالمه الخيالي والعاطفي. هكذا قدم الكاتب عددا من الشخصيات في حفنة من قصصه ورواياته.

البحث

الطيب صالح هو أديب ألمعي تمسك القيم الإنسانية طول حياته وحاول لنشر هذه القيم من الحب والمودة والاحترام خلال سطور أعماله الأدبية. كان رجلا يحترم المرأة كل الاحترام وكان أبا حنوناً لبناته الثلاثة. وقد نظر إلى المرأة نظرة فلسفية وحضارية التي تتميز بالحب والاحترام والإكرام. ولذلك رسم الروائي رسوما من شخصيات أنثوية في قصصه ورواياته مع رؤية خاصة وحلم عميق وإيمان كامل حيث أنه قدم أمام القراء امرأة أصبحت رمز الحياة الرفيع.

وقد أتى الطيب صالح بشخصيات أنثوية في غالب أعماله الأدبية؛ شخصيات قوية التي تنبؤاً مكاناً كافياً في المجتمع السوداني. وبتقديم مثل هؤلاء الشخصيات كان الروائي راجياً ومتمنياً عن تغيير المجتمع السوداني وتجديديه وتطوره خاصة في نظرة المجتمع نحو النساء. وقد أتى لهذا الهدف بفتيات ترفض قواعد المجتمع السوداني وتقايله البالية .

"إن المرأة عند الطيب صالح قوية جداً وذات إدارة صلبة وقدرة على الاختيار في كل الأمور وبالذات في ما يتصل بأمور الزواج والحب، والمرأة في أدب الطيب صالح أيضاً تتطلع دائماً إلى الأمام، وتختار الأحسن والأفضل، وتحلم أحلاماً زاهية عن المستقبل. هذه المرأة القوية صاحبة الإدارة والتطلع في أدب الطيب صالح، لا علاقة لها بالمرأة المتهالكة الضعيفة التابعة والمسحوقة والتي تشبع صورتها في أدبنا المكتوب عن الريف العربي"¹. تتميز المرأة في حكايات الطيب صالح بسلوكها وأخلاقها في مجتمع يسيطر فيه الرجل. يرسم الطيب صالح المرأة قوية جريئة كثير الكلام متحفزة بالأحسن. المرأة في عالم الطيب صالح تعارك دائماً على أحوال المرأة السائدة في المجتمع وتحاول أن تكون لها نفوذاً في الحياة الفردية والاجتماعية في المجتمع السوداني حيث كان التعليم والأمور والقرارات الأخرى في أيدي الرجال. فتهاجم على هذه السيطرة فتيات عنيدة مثل 'حسنة بنت محمود' و'نعمة بنت حاج إبراهيم' و'فاطمة جبر الدار' و'مريم' و'حواء العربي' وغيرهن حتى أصبحن نماذجاً فريدة في الأدب العربي المعاصر.

حسنة بنت محمود وبذرة الثورة الاجتماعية

'حسنة بنت محمود' هي التي تلعب دور البطلة في رواية الطيب صالح الفذة "موسم الهجرة إلى الشمال". هذه الفتاة هي رمز لشابة قروية سودانية في المجتمع السوداني الحديث بعد الاستعمار البريطاني. هي نموذج شابة قروية تفوقت على أقرانها. حسنة هي بنت ولدت في قرية سودانية متمسكة بتقاليدها وقواعدها ونظمها المتوارثة. قبل زواجها من مصطفى سعيد كانت عندها تلك الصفات التي تتميز بها بنت قروية مطيعة لأوامر الرجال الكبار في أسرته ومجتمعها مع أن هذه الأوامر كانت غير محبوبة لها. وربما لذلك أنّ حسنة بنت محمود أطاعت لزواجها من رجل غريب الذي يعده أهل القرية من الغريب وهم لا يعرفون من معلوماته إلا الأقل. ولكن زواجها من مصطفى سعيد جعلتها متغيرة حتى تدخلت إليها بعض الصفات التي لم تكن عند فتاة قروية سودانية حتى أصبحت مثل امرأة مدنية. وهذا الأمر واضح في قول محبوب أحد أندادها في القرية "الحقيقة أنّ بنت محمود قد تغيرت بعد زواجها من مصطفى سعيد. كلّ النسوان يتغيرن بعد الزواج لكنّها هي خصوصاً تغيرت تغيراً لا توصف. كأنها شخص آخر حتى نحن أندادها الذين كنّا نلعب معها في العجّ، ننظر إليها اليوم فنراها شيئاً جديداً. هل تعرف؟ كنساء المدن"².

عارضت حسنة قواعد المجتمع وسيطرة الرجال حيث أنها لم ترد أن تتزوج ثانياً لرجل آخر بعد موت زوجها مصطفى سعيد. هذه الإرادة أو الفكرة كانت غير سائدة في المجتمع السوداني ولذلك أصبحت فكرتها فكرة معادية لنظم المجتمع السوداني. عندما طلب ودّ الرئيس الشيخ العجوز بالزواج منها فرفضت هذا الأمر وأصرّت على إرادتها ألا يدخل على أيّ رجل آخر بعد زوجه وأن تنفرد لتربية أولادها وقضاء حاجاتهم مع أنها كانت شابة في مقتبل عمرها. وضحت موقفها في زواج آخر مع كل العناد والإثبات حينما أدركت بإكراه والدها وإخوتها على زواجها من هذا الرجل العجوز. حينما أظهرت موقفها كان صوتها مثل نصل حاد "إذا أجبروني على الزواج فإنني سأقتله وأقتل نفسي". هذا القول لم تقله محضاً بغير إرادة. ولكن كان

¹ مريود قصيدة في العشق والحبة، رجاء النقاش، الديق صالح دراسات نقدية، د\ حسن أبشر الطيب، ص - 22

² موسم الهجرة إلى الشمال، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - 110

قولا نبع من قلبها المصير على إرادتها ووعمها غير المطواع أمام أوامر الرجال المسيطرين على فكر النساء وإرادتهن. ولذا لعنتها القرية كلَّها ورأتها امرأة شيطانية عندما أجبرت للزواج مع الشيخ ود الرئيس فقتلته وقتلت نفسها بعد الزواج.

هكذا تجرأت حسنة على رفض التقاليد الاجتماعية وردت أذاها بأذى أخرى ووضعت حدًا لتخلف بنات وحاولت لتحطيم جدار التقاليد الموروثة في لجات الجهل والتخلف الفكري. وبتصوير حسنة وثورتها حاول الروائي لبذر بذور ثورة اجتماعية صالحة لتغيير أحوال النساء في المجتمع السوداني.

نعمة بنت حاج إبراهيم وحرية الإختيار

وقد قدّم الطيب صالح 'نعمة بنت حاج إبراهيم' بطله روايته الأولى "عرس الزين" فتاتا قادرة على إختيار مستقبلها وحياتها حسب إرادتها وليس وفق إرادة الكبار التي تعارض إرادتها وتمنيها. يرسمها الروائي مختلفة من بنات أخرى في البلد. كانت جريئة منذ طفولتها حتى صفعت على وجه امرأة صفعه قاسية حينما حاولت المرأة أن تضمّ نعمة الطفلة إلى حجرها. وعندما أصبحت بنتا أجبرت أباهما لإلحاقها في الكتاب لتعلم القرآن. وكانت هي البنت الوحيدة بين الأولاد في الوقت الذي فيه لم تذهب البنات إلى المدرسة. تعلّمت القراءة والكتابة في شهر واحد وحفظت بعضا من القرآن الكريم. ولكنها لم تفضّل بالتعليم الحديث. عندما شجعها أخوها لأن تستمر دراستها وتكون طيبة فقالت له وفي وجهها ذلك القناع الكثيف من الوقار "التعليم في المدارس كلّه طرطشة. كفاية القراية والكتابة ومعرفة القرآن وفرايض الصلاة"¹. تعلّمت مع الأولاد في مدرسة الأولاد إذ أن المجتمع السوداني رفض التعليم للبنات.

وعندما أصبحت شابة جميلة كانت شابة جادة واعية بحياتها ومسؤوليتها فيها ومدركة إرادة الله المتعالي في أمور حياتها. كانت شابة في منتهى الجمال حتى "أصبحت رؤوس النساء والرجال على السواء تلتفت إليها حين تمرّ بهم في الطريق". ولكنها لم تهتم بجمالها ولم تأبه له. حتى الزين الأبله الذي يغازل مع كلّ النسوان في القرية ويعبث معهن لم يقترب من نعمة ابنة عمه. "كل هذا وفي العي فتاة واحدة لا يتحدّث الزين عنها، ولا يعبث معها. فتاة تراقبه من بعد بعيون حلوة غاضبة، كلّما رآها مقبلة يصمت ويترك عبثه ومزاحه، وإذا رآها من بعد فرّ من بين يديها وترك لها الطريق"². كانت نعمة تمنع الزين من المغازلة مع النساء ويسبّه على هذا الأمر "كل هذا وفي العي صبية حلوة وقورة المحيا، غاضبة العينين، تراقب الزين في عبثه ومزاحه وهزاره. وجدته يوما في مجموعة من النساء يضاحكن كعادته، فانهترته قائلة: ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ تمشي تشوف أشغالك. وحدجت النساء بعينها الجميلتين. سكت الزين عن الضحك وطأ رأسه حياء ثم انسل بين النساء ومضى في سبيله"³.

كانت نعمة قادرة على اتخاذ قرار حاسم ثابت في أمور حياتها خاصة في أمر زواجها. أثبتت في قرارها وميولها في كلّ الأمور المتعلقة بنفسها وحياتها ولم تمل إلى أحد ولا إلى ميولهم. عندما بلغت في عامها من السادسة عشرة، فتقدم كثير من الرجال طالبين يديها للزواج ولكنها رفضت كلهم وأكدت حبّها نحو الزين ابن عمّها.

⁽¹⁾ عرس الزين، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٢١٣

⁽²⁾ المصدر السابق، ص - ٢٠٠

⁽³⁾ المصدر السابق، ص - ٢٠٤

كانت نعمة مدفوعة بإيعاز داخليّ إلى الإقدام على أمر لا يستطيع أحد أن يردّها عنه. كانت شديدة الواعية عن الحياة الزوجيّة ومسؤولياتها فيها. وكانت يفكر فيهما دائما وتؤمن أن زواجها سيحدث على قضاء الله. ولكن لم تكن عندها أيّة صورة أو خطط مقدّمة عن زوجها القادم إلى حياتها كما تخطّط الفتيات الأخرى عن زوجهنّ وحياتهنّ المستقبل. يقول الروائي "كانت نعمة حين تفرغ إلى نفسها وأفكارها، وتخطر إلى ذهنها خواطر الزواج، تحسّن أن زوجها سيحييها من حيث لا تحتسب. كما يقع قضاء الله على عباده، مثل كما يولد الناس ويموتون ويمرضون، مثل ما يفيض النيل وتهب العاصفة ويثمر النخل كلّ عام، كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدّل الفصول كذلك سيكون زواجها. قسمة قسّمها الله لها في لوح محفوظ قبل أن تولد، وقبل أن يجري النيل، وقبل أن يخلق الله الأرض زمانا عليها. لم تكن تحسّن بفرح أو بخوف أو أسى حين تفكر في هذا ولكنها كانت تشعر بمسؤولية كبيرة ستوضع على كتفها في وقت ما، قد يكون قريبا وقد يكون بعيدا".¹ كانت تفكّر عن زوجها القادم إمّا يكون متزوجا له أبناء، أو رجل غير متزوج من قبل، أو يكون شاب وسيم متعلّم، أو مزارع من عامّة أهل البلد "مشفق الكفين والرجلين، من كثرة ما خاض الوحل وضرب بالمعول". كانت طبيعة نعمة عنيدة وكانت تشوق إلى الحرّية في الرأي. وقد أصرت على قرارها لزواجها مع الزين مع أنّ والدها وإخوتها رفضوا هذا الأمر. عندما رفضت خطبتها من رجل من أعيان الرجال "احتد حاج إبراهيم في كلامه معها وهمّ بصفعها. ولكنه توقف فجأة. شيء ما في تلك الفتاة العنيدة قتل الغضب في صدره. لعلّه تعبير عينها، لعلّه التصميم الرزين على وجهها. وكأنما أحس الرجل بأنّ هذه الفتاة ليست عاقبة ولا متمردة. ولكنها مدفوعة بإيعاز داخليّ إلى الإقدام على أمر لا يستطيع أحد ردّها عنه. ومن يومها لم يكلمها أحد في أمر الزواج".² ونجحت في إرادتها القوية في اختيار حياتها ومستقبلها رافضا أوامر الرجال في بيتها "وإنّ نعمة، بما فيها من عناد واستقلال في الرأي، وربما بوارع الشفقة على الزين أو تحت تأثير القيام بتضحية، وهو أمر منسجم مع طبيعتها، قرّرت أن تتزوج الزين. ويرجح أن معركة عنيفة دارت في بيت حاج إبراهيم بين الأب والأمّ في طرف والبنات في الطرف الآخر. كان إخوتها غائبين فكتبوا لهم. ويقال أن الأخوين الكبيرين رفضا البتة وأنّ الأخ الأصغر قبل وقال في جوابه لأبيه: إنّ نعمة كانت دائمة عنيدة في رأيها. والآن وقد اختارت زوجها بنفسها فدعوها وشأنها".³

نعمة التي أصرت على رأيها قدمت إلى بيت الزين وطلبت من أمه أن يزوّج زين منها كما ذهبت حسنة بنت محمود في رواية موسم الهجرة إلى الشمال إلى بيت الراوي وطلبت من أمه يد الراوي. هذا النوع من التصرفات كانت تعدّ ضداً لسلوك المجتمع الجارية آنذاك. ولكنّ الطيب صالح قد أعطى حرية كاملة لشخصياته لاختيار حياتهنّ ومستقبلهنّ.

وهكذا جعل الطيب صالح هذه البنات بنتا غير عادية من البنات الأخرى في القرى السودانية منذ طفولتها حاصلة على التعليم في المدرسة التي تعد غير عادية وفي شبابها أصبحت شابة أكّدت تمنّيها أن تتزوج من الزين الشخص النادر في قريتها.

يصوّر الطيب صالح نعمة امرأة جديرة بالتقدير والاعتبار. وهي نموذج الأنثى الجميلة الإفريقية والسودانية الواعية الحازمة. ترفض سيطرة الرجال في المجتمع السوداني مع أنّها لم تحصل على التعليم الحديث أو أنّها فعلت هكذا بدون أيّ تأثير من الآخر كما حدث في أمر حسنة بنت محمود في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال". هي امرأة تليق إلى صورة امرأة التي تقوم

⁽¹⁾ عرس الزين، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٢١٤

⁽²⁾ المصدر السابق، ٢٦٨ - ٢٦٩

⁽³⁾ عرس الزين، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٢٦٨ - ٢٦٩

في خيال الروائي؛ المرأة التي ترفض سيطرة الرجال في المجتمع، وهي المرأة التي تعارض على التقاليد والقواعد والنظم التي تقوم سداً أمام تطورها وتقدمها.

فاطمة بنت جبر الدار وجرأة شيطانية

وفي هذا المجموع من الفتيات تأتي "فاطمة بنت جبر الدار" في رواية "بندر شاه". وهي من أقوى شخصيات المرأة التي أبدعها الروائي الطيب صالح. كانت فاطمة أيضاً جريئة وحاسمة منذ طفولتها. تعلّمت مع الأولاد وحفظت القرآن. وهي رمز للفتيات التي ترجو عن التغييرات في المجتمع السوداني الذي يتمسك بقواعدها ونظمها.

كانت فاطمة صغيرة أخواتها وأقلّ الجمال منهّن. وإن كانت نحيفة في الخارج كانت قوية في الداخل وإن كانت قبيحة في الظاهر كانت أكثر جميلة في الباطن. كانت صاحبة عقل قاطع وقلب صلب. كانت هي البنت الوحيدة التي حفظت القرآن من القرية في تلك الأيام. قرأت مع الأولاد حتى غلبت على الأولاد في الجري والعموم وطلوع التمر مع أن أباهما كان يمنعها من هذه الأفعال بكونها بنتاً. لم تعيش حياتها مثل حياة النسوان الأخرى في القرية، وكان الأولاد والرجال يغضون أبصارهم بالخوف عندما تنظر وتردهم بحدّ طرف نظرتها. كانت تركب وتزرع وتحث في المزارع والحقول مثل الرجل. وبسبب سلوكها وتصرفاتها هذه كان أبوها يقول دائماً "الله سبحانه وتعالى أعطاني أربعة بنات، حليلة ومريم وميمونة والله لينا - الله لينا هو ولده رجب سار عليه لقب الله لينا بسبب خوفه - وأنعم عليّ بولد واحد هو فاطمة"¹.

كانت فاطمة فتاة واعية عن مسؤولية المضيفة وحقوق الضيف حتى كانت ترعى "ضو البيت" الرجل الغريب الذي طهر في النيل وقدم إلى أهل القرية. ولكن فاطمة رعت هذا الرجل كلّ رعاية وفحصته حينما كان فاقد الوعي لشهر واحد. رعت ضو البيت وتعبت غاية التعب في علاج ذلك الرجل الغريب حتى أفاق من غيبوبته وعندما أفاق الرجل فعلمته القرآن واللغة العربية.

وعندما رأى الناس رعايتها وملاحظتها نحو ضو البيت كانوا يقولونها فكاهياً "الراجل دا يمكن عفرت ما هو بني آدم. إذا خطفك أو خسف بيبك الأرض أو عمل لك مصيبة". ولكنها ردّت لهذه الأقوال بإجابة حاسمة "إذا كان هو الشيطان فأنا إبليس ذاته كبير الشياطين"². ولكن عندما فرغت من علاجها ورعايتها لضو البيت أدركت أنّها تحبّه حبّاً عميقاً وعندما سألتها أبوها عن رأيها في تزوّجها من ضو البيت وافقت عليه بقلب حاسم. هكذا صوّر الطيب صالح فاطمة بنت جبر الدار امرأة جريئة تساوي مع الرجل في كلّ الأمور في المجتمع.

مريم والعالمة بين الجنس

"مريم" هي شخصية قدّم الروائي صورتها في رواية "ضو البيت" بشكل صغير وفي رواية "مربود" بشكل كبير خلال ذكريات الراوي عنها. مريم، هي أخت محبوب صديق الراوي محيميد وهي أمّ الطريفي الذي أصبح قائد المجتمع. يصورها الروائي رمزاً لشابة سودانية تفكر عن تطوّر الدولة السودانية تطوّراً شاملاً يشمل قرى بلدها حتى يتسع نطاقها إلى كلّ مناطق البلد. وخلال هذه الشخصية تقدّم الروائي أحلامه وأفكاره عن المرأة السودانية خاصة والمرأة العربية عامة في نطاق واسع.

⁽¹⁾ ضو البيت، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - 380

⁽²⁾ ضو البيت، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - 380

وهو الذي كان يفكر عن المرأة أن تتقدم إلى الأمام مع الرجال في كل الأمور وأن لا تخضع أمام القواعد الاجتماعية الصالحة لتقدم الرجال فقط. وكان يريد منها أن تثور على سيطرة الرجال وقوانينهم التي تسد الطريق أمام تحقيق آمال المرأة وأمنياتها وأحلامها. وهذا واضح في معظم شخصيات الطيب صالح النسوية اللاتي تتمسك بهذه الخصائص المهمة.

ومريم أخت محبوب كانت تحبّ أخاها حباً عميقاً حتى كانت تفاخر به فخراً عظيماً. وعندما ثار ابنها طريفي على محبوب وسلطته في القرية لم تقف مع ابنه ولكنها وقفت مع أخيها محبوب وأيدته ضدّ ابنها وتركت الدار وأقامت عند محبوب.

مريم هي فتاة ترجو إلى تنمية القرى السودانية ونشأتها. وهي شخصية ذات إرادة قوية ترغب في حدوث التغيرات في المجتمع السوداني المقيد بالتقاليد والعرف. وهي ليست بنتاً مثل البنات الأخرى في القرية السودانية. أدركت منذ طفولتها عن عدم المساواة بين الجنس - بين الولد والبنت - في المجتمع السوداني واستوعبت واعية أنّ هذا الظلم الذي يطبقها الرجال على النساء سيسدّ الطريق أمامها في تحقيق رجاءها وأملها وارتقاء شخصيتها. فرفضت مريم البنت الصغيرة أوامر النظام الأبوي التقليدي الذي يكبح المرأة ويضطهدها. تعلّمت في المدرسة مع الأولاد وكانت تدّعي عن عدم الفرق بين الأولاد والبنات في الحصول على العلم والتفوق فيه. وكانت تأكد بحقّ المرأة في رفع مستواها ومكانتها في المجتمع. يذكر الراوي في هذا الصدد "أنا أرى مريم طفلة دون الرابعة، تقرأ معنا القرآن في خلوة حاج سعد، فعلت ذلك قدرة واقتداراً، لا رادّ لرغبتها العارمة في فكّ طلاسم الحروف. تجبئ فنطردها فلا تنطرد، فاضطررنا أنا ومحبوب أن نعلّمها، فكأننا أطلقنا جنّاً من قمقم. أخذت تقرأ وتحفظ وتفهم، حتى لحقت بنا وكادت تفوقنا. وصارت تفارنا الآية بالآية والسورة بالسورة، حتى ضقنا بها ذرعاً. ولمّا دخلنا المدرسة سعدنا أنّنا نتعلم أشياء لا تفهمها، ونرجع ونقرأ لها التاريخ والجغرافيا والحساب، نغيظها بذلك. فأخذت تمالئنا وتستعطفنا لناخذها معنا".¹ هكذا تعلّمت العلوم المختلفة بشدّة شغفها ورغبتها وأرادت أن تلتحق بالمدرسة. ولكن المدارس آنذاك كانت تعلّم الأولاد فقط "المدرسة للأولاد. ما في بنات في المدرسة". وعندما فهمت عن هذا التعصّب بين الجنس قالت بجرأة عزيمة "أيه الفرق بين الولد والبنت؟... خلاص ما دامت الحكومة لا تقبل غير الأولاد أصير ولد... ما دامت الحكومة ما تقبل إلاّ الأولاد ألبس جلابية وعمّة وأمشي معاكم، متلي متلكم. مافي أي إنسان يعرف أي حاجة. أيّ الفرق بين الولد والبنت؟"². أخيراً وافق أخوه محبوب ومحميد على رأيها وإرادتها الحاسمة ووجهة نظرها عن حياة المرأة. "لم تكن خجلة. واجهتنا بغتة، فرأينا أضواء ذلك الأفق البعيد، توهّج على جبهتها وحول عينيها. نظرنا بعضنا إلى بعض كالمسحورين. وقلنا أنا ومحبوب بصوت واحد، وقد بدأ ذلك الأفق البعيد يترائي لنا نحن أيضاً: صحيح. ليش لا"³. وهكذا التحقت بالمدرسة وتعلّمت مع الأولاد ونجحت في إرادتها القويّة وعزمها الفريدة.

كانت المدينة في نظر مريم مكاناً لائقاً لتحقيق أحلامها في التعليم حيث رأت فيها فرصة متساوية بين الجنس - بين الذكر والأنثى - في أجل التعليم ووجدت هناك مستشفيات وكهربائية تليق بجدات المجتمع وتقدمه. يقول وائل حسن "إنّ عصبان مريم وتمردّها ضدّ النظام الأبوي يتحدّث عن رفضها القرية ورغبتها وشوقها في المدينة. ولا تجسد هذه الرغبة في تمنّيها للحصول على أمور حديثة فقط بل في الفكّ من القيود التي يجبرها عليها المجتمع السوداني التقليدي عندما تنمو إلى امرأة

⁽¹⁾ مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٤٦١

⁽²⁾ مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٤٦٢ - ٤٦٣

⁽³⁾ الصدر السابق، ص - ٤٦٤ - ٤٦٥

كاملة. لأنّ مريم الطفلة ترى القرية ود حامد مترادفة للتقاليد القديمة حينما تنظر إلى المدينة تمثيلاً للحدثة¹. وكانت مريم ترجو إلى حدوث التغيّرات في قريتها ورغبت في تقدم القرية وتجديدها في كلّ مجال حياة الإنسان مثل حياة الناس في المدن. تمتّت أن تجد مدرسة جديدة في قريتها التي تسهّل فرصة لعلم البنات. فقيل لها "مثل مدرسة ود حامد؟" فقالت في ثورة "ود حامد تغطس في الأرض. مدرسة كبيرة من الحجر والطوب الأحمر وسط الجنانين". قالت لمحييميد الذي كانت يحبه "نسكن البندر. المويه بالأنايب والنور بالكهرباء والسفر سكة حديد فاهم؟ أتمبيلات وتطورات. أسبتياليات ومدارس وحاجات وحاجات. البندر فاهم، الله يلعن ود حامد. بجم ورماد. فيها المرض والموت ووجع الرأس. أولادنا كلهم يطلعوا أفندية. فاهم؟ زراعة أبدا. وحياة محجوب اخوي زراعة ما نزرعها أبدا"². وفي هذا القول توضح مريم عن رفضها في تقلّص حياتها في قرية ود حامد تنال العيش بسبب الزراعة ولكنها تمنّت أن يكون أبنائها كلهم من الأفنديين يشتغلون في مختلف مجال العيش.

ولأجل ذلك اهتمت مريم بالتعليم اهتماما كبيرا. لأنها رأت المدارس أبوابا إلى نجاح الحياة. كانت ترجو أن تكون لها عشرة أولاد وأن تجعلهم موظّفين يتناولون مناصبا عالية في المجتمع من مديرين ومحامين ومهندسين وناظرين ومعلّمين وحكماء.

أمّا أحلام مريم لم تتحقّق لأنها تزوّجت بكري ليس الراوي الذي رأت فيه عمادا لتحقيق أمنياتها. ماتت مريم ودفنت أحلامها عن المستقبل المشرق مع جسدها. تمكّنت مريم أن ترى الأحلام عن التغيّرات في المجتمع السوداني المتمسّك بالقوانين والنظم، ولكنها عجزت في تجسيدها حينما أنقض الموت على أمنيتها. ولعلّ هذا المصير يكشف لنا عن إحساس الطيب صالح في أعماقه أن أحلام مريم لم تتحقّق حتى الآن، وعادت مريم بعد موتها إلى باطن الأرض، وعندما تمّ دفنها فتّم دفن أحلامها، فالآن هذه الأحلام موجودة في باطن الأرض، فلا بدّ للأرض أن تعيد وتلد مريم من جديد وتحقّق هذه الأحلام المدفونة.

تصوّر الرواية موت مريم فرصة الاتحاد الروحي والعاطفي بين الناس. اشتركت القرية كلّها في المسجد لصلاة جنازتها. اجتمعت كلّ القرية حتّى الفريق من الرجال اللذين لم يدخلوا مرّة واحدة في المسجد في حياتهم حتى الآن. رسم الطيب صالح مشهد موت مريم في صورة رائعة جميلة، ليست صورة موت من الحزن والكآبة والمأتم ولكنها أصبحت مثل صورة مشهد العرس من البهج والرونق. يقول الراوي "لم تكن بها علّة ولم تلزم فراشها غير يوم واحد، كأنّها قرّرت أن ترحل فجأة. كأنّ كل الذي حدث لم يحدث. هو (محجوب) على يمينها وأنا على يسارها، وحدنا معها، كما أرادت. كانت خضلة مثل عروس، ليس بها شيء، سوى بعض حبّات العرق على جبهتها. كان وجهها متألقا وعيناها تتلامعان مثل البروق"³. "دفنّاها عند المغيب كأنّنا نغرس نخلة، أو نستودع باطن الأرض سرا عزيزا سوف تتمخض عنه في المستقبل بشكل من الأشكال"⁴. "كانت مثل طائر، رفعها محجوب من نعشها فشهب ضوء المصابيح على حافة القبر، وسمعت هبوب أمشير تنادييني بلسان مريم. كنت خفيفة مثل فرخ طائر وأنا أسير بها في طريق طويل يمتدّ من بلد إلى بلد ومن سهل إلى جبل. لم يكن حلما أبدا. كانت مريم نائمة على كتفي"⁵. وهكذا رسم الروائي الطيب صالح شخصية مريم في أحلى صورة في حياتها وموتها حيث جعلها الروائي رمز الحياة المليئة

¹ (Tayeb Salih ideology and craft of fiction, Wail Hasan, p: 167)

⁽²⁾ مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٤٥٧

⁽³⁾ مريود الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٤٦٦

⁽⁴⁾ المصدر السابق، ص - ٤٥٦

⁽⁵⁾ المصدر السابق، ص - ٤٦٩

بالأحلام التي تكسر الحدود والقيود التي تقوم مثل السدود أمام التجديد والتحديث، وهي التي كانت تريد أن تزيل الأحجار وأن تميط الأذى من الطريق لتحقيق أمور جديدة متنوعة في حياة الإنسان ولطووع عالم جديد متغير أمامه.

حواء بنت عريبي وحنانة الأم

وهناك فتاة أخرى "حواء بنت عريبي" في 'مريود' التي إختارت زوجها الذي أحبته؛ بلال. وهي مثل حسنة بنت محمود لم تعش مع أي رجل آخر بعد موت زوجها. "كانت في ود حامد امرأة صاعقة الحسن تدعى حواء بنت العريبي، هبتت من ديار الكبابيش مع أبويها في سنوات قحط وجذب. فماتا عنهما، وبقيت وحدها. تنشط وتغزل وتعمل في دور الميسورين في البلد. ووصفوا أن وجهها كان كفلق الصباح، وشعرها أسود كالليل مسدل فوق ظهرها إلى عجزتها. وأنها كانت فرعاء لفاء، طويلة رموش العينين، أسيلة الخدين، كان في فمها مشتار غسل، وأنها كانت مع ذلك شديدة الذكاء، قويّة العين، مهذارا، حلوة الحديث، متبرجة، في حديثها شيء من تفحش وتغنج. فأرادها الكثيرون. ومنهم بعض عراة أهل البلد، فتمنعت واعتصمت ولم تقبل منهم طالب حلال وحرام". أحبّت بلال وأخبرته عن رغبتها فيه ولكنه لم يأذن حيث أنه كان من الصوفيين يبعد من أمور الدنيا. ولما أعيها الحيلة لتنته من محاولتها اقتربت من الشيخ نصر الله ود حبيب، شيخ بلال وشكت له وأخبرته عن حاجتها. فأشار الشيخ على بلال أن يتزوجها. فتزوجها بلال واجتمعا ليلة واحدة وحبلت منه تلك الليلة نفسها وسرحها بلال. أبت أن تتزوج أي رجل آخر بعد أن سرحها بلال، ولكنها انصرفت لتربية ابنها. يقول ابنها طاهر "ما رأيت حبا مثل حبّ تلك الأم. وما شفت حنانا مثل حنان تلك الأم. ملئت قلبي بالمحبة حتى صرت مثل نبع لا ينضب".¹

هكذا يصوّر الروائي الطيب صالح هذه الشخصية الأنثوية كأنها ناجحة في إرادتها وحصلت على أمور أرادتها في حياتها بقوة إرادتها وعزمتها وأصبحت نموذجا لإنسان كامل الذي يعيش حسب خطته في الحياة لا حسب خطة الآخرين كما قال رجاء النقاش "إنها نموذج للإنسان الكامل، إذا اعتبرنا أن الإنسان الكامل هو الذي يعيش حسب خطته، لا حسب خطة الآخرين، أو بعبارة أخرى هو ذلك الإنسان الذي يعيش كما يؤمن ويعتقد لا كما يؤمن الآخرون ويعتقدون".²

شخصيات أخريات

وفضلا لهؤلاء الشخصيات الأنثوية وقد أتى الطيب صالح شخصيات أنثوية أخرى مثل البنت رباب في قصته "يوم مبارك على شاطئ أم باب" وبنت مجذوب وأم مصطفى سعيد في "موسم الهجرة إلى الشمال". وكذلك أتى الطيب صالح بشخصيات أنثوية أوروبية مثل جين مورس وأن همند وشيلا غرينود وإزبلا سيمور ومسر روبنسن في هذه الرواية وقد أتى الروائي بهذه الشخصيات مع معاني حاسمة في حياتهن وإن مثّلت معظمها بأسلوب سلبي.

إن القصة "يوم مبارك على شاطئ أم باب" هي قصة تلعب فيها شخصية أنثوية دورا مركزيا. البنت رباب هي في التاسعة من عمرها ولكنها تخص بشخصيتها الشاذة الفذة التي تتسم بقدرة خارقة فوق الطبيعة. يصوّرها الطيب صالح بنتا تميّز بعلمها العميق والإبداعية والقيادة والإيمان والصوفية.

أمّا والدة مصطفى سعيد في موسم الهجرة إلى الشمال هي امرأة أرملت مبكرا. هذه المرأة أصبحت مع ولدها مصطفى سعيد أمّا حنونا مع مزايا أبيه الغليظ الذي يعين لولده حرية الاختيار ورجولته. ولذلك حينما قرّر مصطفى سعيد أن يذهب

¹ مريود، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٤٥٥

² مريود قصيدة في العشق والمحبة، رجاء النقاش، الطيب صالح دراسات نقدية، د\ حسن أبشر الطيب، ص - ٢٢

إلى مصر لدراسته العليا فقالت أمه هكذا مع نبرة قاطع "لو ان اباك عاش ما اختار لك غير ما اخترته بنفسك، افعل ماتشاء، سافر او ابق انت وشانك، انها حياتك انت حر فيها، وفي هذه الصرة ما تستعين به، كان ذلك وداعنا لا دموع ولا قبل ولا ضوضاء مخلوقان سارا شطرا من الطريق معا ثم سلك كل منهما سبيله"¹. هنا أصبحت هذه المرأة الأرملة وأم الولد أبا جريئا يحفز ابنه لاتخاذ القرار على نفسه لتعيين طريقه في حياته.

وشخصية أخرى في هذه الرواية هي "بنت مجذوب". هي شخصية قوية في سبعين من عمرها ولكنها جميلة في هذا العمر. تبيّن الروائي جريئة بغير حياء وخجل حتى تحدّث مع رجال القرية عن أمور الجنس مع أزواجها أو الأمور المسكوت عنها في المجتمع خاصة بين النساء. كان رجال القرية والنساء فيها يتسابقن على السواء لسماع حديث هذه المرأة لما فيه من جرأة وعدم تحرج وخجل. كانت تدخن السجاير وتشرب الخمر وتحلف بالطلاق كأنها رجل. وكانت تشتغل في أكلام الرجال عن الجنس وتبوح تجربتها وآرائها في الأمور الجنسيّة مثل الرجال. قالت لود الرئيس وهي تسخره عندما وقف زواجه من النساء لعامين "ما بالك، لك عامان وأنت مكتف بزوجة واحدة؟ هل ضعفت همتك؟"².

وهناك في الرواية شخصية "مبروكة" زوجة ود الرئيس الاولى التي كانت تحلم بالتغيير وتغضب على تصرفات الرجال القسوة نحو النساء في المجتمع السوداني. يصوّرها الروائي تصويرا فكاهيا حينما تصفها نائمة مع الغطيط في وقت حدوث القتل والصراخ والنبس بين زوجه وبين حسنة بنت محمود. حينما سألتها بنت مجذوب عن هذا الأمر قالت كأنها في إقناع كامل في قتل زوجها على أيد حسنة كأن فتيات القرية سلمن من أيد هذا العجوز الذي يبذل المرأة كما يبذل حماره. قالت بنت مجذوب للراوي عن تصرف مبروكة في وقت هذه الحادثة "العجيب في الأمر أن زوجته الكبيرة مبروكة لم تصح من نومها طول هذه المدة، مع أن الصباح جذب الناس من طرف الحلة. رحت إليها وهزتها فرفعت رأسها وقالت: بنت مجذوب، ماذا جاء بك في هذا الوقت؟ قلت لها: قومي، حصلت قتلة في بيتكم. فقالت: قتلة من؟ قلت لها: بنت محمود قتلت ود الرئيس وقتلت نفسها. فقالت: في ستين داهية. وواصلت نومها. وكنا ونحن نجهز بنت محمود نسمع شخيرها. ولما عاد الناس من الدفن وجدناها جالسة تشرب قهوتها. بعض النساء أردن أن يبكين معها فصرخت فيهن: يا نساء كل واحدة تروح في حالها. ود الرئيس حفر قبره بيده. وبنت محمود بارك الله فيها، خلصت منه القديم والجديد"³.

والنساء الأوروبيات في هذه الرواية كلهن تتميز بصفات جريئة تمرّدية مع أنهن تمثّلن فيها مع صفات سلبية. فمثلا شخصية إزيلا سيمور كانت زوجة لجراح ناجح وأما لبنتين وابن التي قضت أحد عشر عاما في حياة زوجية سعيدة وكانت مؤمنة بالدين المسيحي وتذهب إلى الكنيسة في صباح كلّ الأيّام الأحد بانتظام عاملة في جمعيات البرّ. والمرأة الأخرى شيلا غرينود صوّرها الروائي متمثلة لطبقة النساء العاملات في المجتمع البريطاني وهي تعمل خادمة في مطعم في وقت النهار وتواصل الدراسة في البوليتكنيك في وقت الليل. وكانت تؤمن "أنّ المستقبل في العالم ستطلع للطبقة العاملة، وسيجيئ يوم تنعدم فيه الفروق ويصير الناس كلّهم إخوة"⁴. وأن همندهي طالبة أرستقراطية تدرس الأدب العربي وهي معشوقة لفلسفة الشرق وكانت

¹ (موسم الهجرة إلى الشمال، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص ٢٧

² (موسم الهجرة إلى الشمال، الأعمال الكاملة الطيب صالح، ص - ٨٧

³ (المصدر السابق، ص - ١٢٩ - ١٣٠

⁴ (المصدر السابق، ص - ١٤٦

تعدّ أن تتحوّل إلى البوذية أو الإسلام. أمّا جين مورس فهي صاحبة ذكاء ماكر حادّ الذي تمكّنت بهذا الذكاء أن يهين مصطفى سعيد الذي غلب على النساء الأوروبيات الأخريات.

هذا هو عالم المرأة عند الطيب صالح وهكذا شكّل معالم عوالم الشخصيات الأنثوية في رواياته وقصصه. وهذا العالم مليء بفتيات رائعات من القرى السودانية. وقد أتى الطيب صالح بهذا النوع من الفتيات وهو يرسم صورة غير واقعية من الحياة الريفية آنذاك في السودان مع رجائه اللامع لتغيّر واقع الحياة في مجتمعه بلده.

فمن الواضح أنّ الطيب صالح له وجهة نظر خاصة نحو المرأة. وكان ينظر إليها نظرة إحترامية وكان يعتبرها صاحبة ثقافة وقيم إنسانية. ليست هي غارقة في مظاهر التخلف وليست بعيدة عن التقدم والتغيير. كان الروائي يؤمن إيماناً عميقاً عن قوة المرأة وتأثيرها في إحداث تقدّم الحياة وجعلها حياة خصبة رائعة. وكان الروائي يؤكّد خلال كتاباته أن المرأة تجدّد حياة الإنسان وحياة المجتمع وحياة البلد، لأنها هي صاحبة قلب بصير ورغبات مشتتة وثورة متمردة عنيدة حتى أن تتكسّر الحواجز والقيود والحدود التي تسدّ سبيلها في نيل الحياة.

المصادر والمراجع العربية

- ١) الأعمال الكاملة - الطيب صالح، دار العودة، ٢٠٠، بيروت.
- ٢) الرواية والتحليل النصي، حسن المودن، الدار العربية للعلوم، ٢٠٠، بيروت.
- ٣) شكل التعبير الديني في روايات الطيب صالح، د. إبراهيم محمد زين، هيئة الخرطوم والصحافة والنشر، ٢٠٠، الخرطوم.
- ٤) الطيب صالح - دراسات نقدية، الدكتور حسن أبشر الطيب، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠، بيروت.
- ٥) الطيب صالح عبقرى الرواية العربية، أحمد سعيد محمديّة، جلال العشري، رجاء النقاش، سيد فرغلي، عبد الجلاب، عثمان حسن أحمد، د.علي الراعي، هدى الحسني، دار العودة، ١٩٨، بيروت.
- ٦) غربة الكاتب العربي، حليم بركات، دار الساق، ٢٠١، بيروت.
- ٧) في الأدب السوداني الحديث، عبد المنعم عجب الفيا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١، سورية.
- ٨) القصّة القصيرة دراسات ومختارات، د. الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، ١٩٨، القاهرة.
- ٩) قضايا في الأدب والنقد، الدكتور ماهر حسن فهمي، دار الثقافة، ١٩٨، قطر- الدوحة.
- ١٠) وطني السودان، الطيب صالح، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠، بيروت.

الدوريات والمجالات العربية

- ١) جريدة الوطن، العدد ٧٣، سبتمبر ١٩٩.
- ٢) الشرق الأوسط، العدد ١١٠، فبراير ٢٠٠.
- ٣) القدس العربي، يومية - سياسيّة - مستقلة، المجلد ٢، العدد ٦١٣.
- ٤) عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الأوّل، وزارة الإعلام، ١٩٨، كويت.
- ٥) عالم الفكر، المجلد الثامن عشر، العدد الرابع، وزارة الإعلام، ١٩٨، كويت.
- ٦) مجلّة الدراسات العربية، المجلد ٧، العدد ٧، قسم اللغة العربية بجامعة كشمير، ٢٠٠، كشمير.
- ٧) مجلّة كاليكوت، المجلد الأوّل، العدد الثاني، قسم العربية، جامعة كاليكوت، كيرلا.

المراجع الإنجليزىة

- 1) Ami Elad Bouskila, Voices of exiles – A study of Al – Tayyib Salih and his works, Oxford University press, 2007, New York.
- 2) Salah. A. Elewa, In search of the other / self: Colonial and Postcolonial narrative identities, 2002, The University of Hong Kong.
- 3) Shirley Maakroun, Journey of darkness and light, Palma journal 2003.
- 4) Tayeb Salih, Season of Migration to the North, translation – Denys Johnson Davies, Heinemann educational books, 1970, London.
- 5) Thayeb Salih, The wedding of Zein, trans - Denys Johnson Davies, Heinemann educational books, 1969, London.
- 6) Wail Hassan, Tayeb Salih - Ideology and the craft of fiction, Syracuse University press, 2003, New York.

الدوريات والمجلات الإنجليزىة

- 1) Comparative literature and culture, volume 12, Issue 2, June 2010, Purde University press.
- 2) The Gombak review, volume 1, No: 2, 1996, International Islamic University, Malaysia.
- 3) The journal of modern African studies, volume 8, number 2, Cambridge University press, New York.
- 4) Irish journal of public policy, volume 4, issue 1.
- 5) Literary Research, volume 25, summer 2009, International Comparative Association.
- 6) New comparison – A journal of comparative and general literary studies, NO: 17, 1994, British Comparative Literature Association.
- 7) News Letter, volume 18, No:3, March 1999, The Sudan Studies Association of North America

سيمياء العربي والغربي في القصة القصيرة عند الطيب صالح "دراسة في ما وراء السرد". (أغنية الحب) أنموذجا "

أ.علوي أحمد الملجمي. معيد بجامعة البيضاء - اليمن، وطالب ماجستير - جامعة سوهاج - مصر

ملخص:

تتميز القصة القصيرة عند الطيب صالح بمعانها الإيحائية العميقة التي يخبئها بعبقريته وراء السرد. وفي قصة (أغنية حب) تُظهرُ القصة سيمياء العربي والغربي عبر معانها الإيحائية الخفية؛ فالقصة بعنواها، وفضائها النصي المتمثل في علامات الترقيم والبياض والسواد توحى بجرأة الشخصية الغربية ومبادرتها وحزمها، وعجز الشخصية العربية وترددتها. وهذه المعاني تأكدها القراءة العميقة للبنى النصية في القصة، فهذه البنى تمتلك معاني إيحائية في بنيتها العميقة؛ فالبنية اللفظية للنص توحى بسلبية البداية والنهاية بالنسبة للشخصية العربية، وفي الزمانية الزمن الماضي والزمن الحاضر على شخصية العربي، وتنفرد شخصية الغربي بالمستقبل. وإذا كان النص لم يذكر الشخصيات صراحةً، فلن بني المكان والشخصيات قد تكفلتا بذلك؛ فهي غريبة جريئة مبادرة لا تحب التردد ولا المترددين، وهو عربي متردد عاجز حائر، قابع في آلام ماضيه وحاضره.

الكلمات المفتاح: سيمياء - الدلالة الإيحائية - ما وراء السرد.

Summary

The story of (Altaib Saleh) is distinguished by its deep and connotative meanings that are hidden in its genius narrative. In his song called (The Song of Love) , the story explores the Arab and the Western semiotics through its connotative hidden meanings, so the story with its title and the textual space that is represented in the punctuation marks, whiteness and blackness indicate to the boldness of the western character with its initiative and determination, yet the disability and the hesitation of the Arab character. All these meanings are emphasized through the deep readings to the textual structures do have connotative meanings in their deep structures, so the verbal structure of the text negatively refers to the negative beginning and the negative ending of the character. In the respect of time, the past tense dominates over the present tense regarding the Arab character whereas the Western character is distinguished with the future. Even if the text doesn't mention the characters frankly, the structure of the setting and the characters are able and adequate to refer to that, so the Western characters are bold, enterprising and they don't like to be hesitant nor they like those who are hesitant. The Arab character is always confused and hesitant which is still lying in the pains of the past and present.

Key words: Meta fiction - Semiotics – connotative.

مقدمة:

الكلمة عند الطيب صالح أداة تعبير عن الفكرة، والأدب تعبير إبداعي عن العالم الذي يعايشه، والسرد عنده ظاهره القصص البريئة والمعاني المباشرة، وباطنه العالم بكل صراعاته الحضارية والثقافية. إن عبقرية الطيب صالح جعلته يبني نصه بذكاء؛ فنصوصه السردية تملك بنيتين: إحداها سطحية، والأخرى عميقة، بحيث لا يشعر القارئ بانفصال البنيتين عن بعضهما، فالمعاني المقصودة ليست في سطح النص، فيدركها كلُّ أحد، ولكنها في البنية العميقة، ويوجد في البنية السطحية ما يوحي بها.

النص عند الطيب صالح هو مرآة العالم، فهو يحبك خيوط العالم المتشابك داخل النص؛ فيغدو النص مثل العالم الذي يصوره متشابك الخيوط؛ لذلك فإنَّ قراءةً سطحيةً لا يمكن أن تكشف عن مراده. إن الكتابة الواعية تحتاج إلى قراءة واعية، والنصوص المحبوكة والعميقة تحتاج إلى قارئٍ ماهرٍ وقادرٍ على فك شفراتها، والغوص في أعماقها؛ لاستخراج معانيها الإبداعية الخفية.

والقراءة الواعية للنصوص الحديثة والعميقة، التي تشكل ذات المبدع جزءاً منها - وفي مقدمتها نصوص الطيب صالح - تتطلب قراءةً شاملةً للنص لكل بناه النصية والموازية، بما في ذلك الفضاء النصي الذي ظهر فيه النص. كما تتطلب قراءةً عميقة، وتنقيباً جاداً عن معاني النص الإيحائية الخفية، ومعرفةً واسعة بخلفيات النص وعلاماته اللسانية والثقافية. ومن هذا المنطلق ستناول قصة "أغنية حب" للطيب صالح، باحثاً عن المعنى وليس عن الجمال؛ إذ أن لذة النص وجماله نتاجٌ عن إدراك معناه. ومفتشاً في كل بني النص الأصلية والموازية عن المعنى الإيحائي العميق؛ لأصل بمجموعها إلى المعنى القصدي للنص.

النص:

أغنية حب

كنتُ دائماً أود أن أغني. لكن صوتي كان نشازاً، ولم أستطيع أبداً أن أجيد نغمةً واحدة، لسوء حظي. إلى أن التقيتها. قالت لي إن أردت فعلاً أن أغني، فعليّ إذاً أن أغني، مهما كان وقع صوتي.

قلت: "لكن صوتي نشاز".

قالت: "غنّ عن الحب. الناس تستهويهم أغاني الحب الحزينة".

وهكذا بدأت. لم يحفل الناس بي أول الأمر. ثم أخذوا يصغون. بل إن بعضهم أحب أغانيّ. كانت عيناها خضراوين وكان فمها واسعاً وحاجباها نبيلين مقوسين بروعة. كانت تحبني وتحب العالم كله، ما عدا اليابان، قتل اليابانيون أخاها في الحرب الأخيرة.

ومع هذا فقد تركتني لأنني ترددت.

أمر محزن، نوعاً ما، لأنني وإن كنت أحب أن يسمع الناس غنائي، فإني أغني لها خاصة.⁽¹⁾

(1) صالح، دومة ود حامد، ص ٨٧.

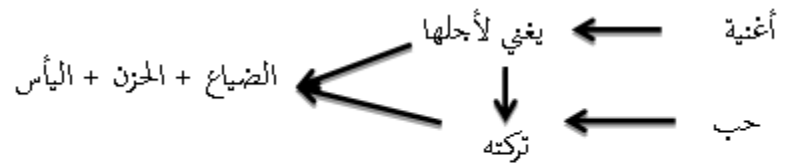
١. إحياء البنى الموازية:

١.١. العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية أو المحيطة بالنص الرئيس؛ فهو المفتاح لاستكشاف معانيه الخفية، وسبر أغواره، والولوج إلى أعماقه. ويمكن أن يكون هو التمثيل المكثف والمركز لقصد النص، خاصة في العناوين التي يجتهد أصحابها في إبداعها، وجعلها أكثر تكثيفاً بدلالاتها الخفية، وطاقاتها الإيحائية. وقد تنبه (جيرار جينيت) إلى الوظيفة الإيحائية للعناوين، ورأى أن الجمهور المعاصر أصبح يستهويه الإحياء الأسلوبى للعنونة أكثر من التعيين التقني للعنونة الذي بدأت تترجح قيمته أو لنقل قاربت على الانتهاء أمام العنونة الإيحائية^(١). "إلا أن هذه المؤهلات الإيحائية للعنونة، ليست بهذه البساطة؛ فهي أكثر تعقيداً، لأنها ربما أخذت ترتيبات أخرى من خلال طرقها المتعددة"^(٢).

ويعرف العنوان بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"^(٣). وقد اهتمت السيميائيات بعتبات النص أو النص الموازي، وفي مقدمة هذه العتبات العنوان؛ فهو أول عتبة يطؤها الباحث، وقراءة العنوان تعني استنطاقه بصرياً ولسانياً، وأفقياً وعمودياً؛ بهدف الوصول إلى دلالاته الإيحائية، ومعانيه الخفية. والعلاقة بين العنوان والنص علاقة متينة، وهي ليست بالعلاقة الاعتبائية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلالي^(٤)، فهو عبارة عن تركيز لدلالة النص، والنص عبارة عن تمطيط لدلالة العنوان، "فالعنوان لذلك هو مفتاح النص الذي يجس السيميائي من خلاله عالم النص على المستويين: الدلالي والرمزي. فهو مفتاح إجرائي به تفتح مغالق النص سيميائياً"^(٥).

يتكون العنوان في القصة محل الدراسة من كلمتين، فهو يتكون من مضاف ومضاف إليه. وهما إشارتان توحيان بالكثير من المعاني، فمن خلال القراءة العميقة للقصة التي أوحى العنوان بمغزاها أو بأغلبه فإن العنوان يتكون من علامتين: أحدهما "أغنية" وهي توحى بأن لدى الشخصية الرئيسية أشياء حلوة وجميلة، لكنه تردد في إظهارها، وبعد كثير من الإصرار أظهرها، لكنها جاءت متأخرة.



شكل 1 إيحائية العنوان

(١) بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص ٨٣

(٢) المرجع السابق، ص ٨٣ - ٨٤

(٣) المرجع السابق، ص ٦٧

(٤) تاوربريت، و حمادي، السيميائية في الخطاب النقدي المباشر، ص ٢١٩.

(٥) دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، ص ٣٩.

والعلامة الأخرى: "حب" وهي توحى بالعاطفة التي تملكها تلك الشخصية، وهو حب حزين يائس؛ لأنها تركته. وفي التناهما مع ما قبلها تشكل علامة نصية أو نصاً موازياً للنص (العنوان) يوحي بأن الأغنية/الأشياء الحلوة. التي يملكها. لما جاءت متأخرة، لم تفده شيئاً، بل إنه خسر بسببها؛ فهو لا يغني لأجل الغناء، بل لأجل أشياء خاصة/لأجلها، وهذا الحب غير واقعي فهي لم تعد تهتم به بسبب تردده، فهو يغني لها بعد فوات الأوان، ويحبها وقد تركته، إن أغنية الحب عندها أن يغني للعالم كله؛ فهي تحب العالم كله، أما أغنية الحب عنده فهي حب حزين يائس، لا تأتي إلا بمحفز عاطفي، ويبقى معلق بذلك المحفز. إنه التعلق بالماضي والحاضر وضياء المستقبل، والقوقعة في الأشياء التافهة. وعلى ذلك فالعنوان بالنسبة لشخصية الرجل يدل على ضياع وحزن. كما هو في الشكل الآتي:

فالأغنية بالنسبة لشخصية الرجل - لما تردد - صارت أغنية حب يائس، والأشياء الحلوة إذا جاءت متأخرة فإنها تذهب في الفراغ. أما بالنسبة لشخصية الفتاة، فإنها تعني الحب والإرادة والطموح.

١.٢. الفضاء النصي:

١.٢.١. السواد والبياض:

أعطت الدراسات النقدية الحديثة أهمية كبيرة لاشتغال الفضاء النصي، والفضاء النصي هو عبارة عن الشكل الكتابي أو الطباعي للنص، فهو التجلي البصري للنص الذي تقع عليه عين القارئ؛ لذلك فهو يعتمد في قراءته على البعد البصري. ويشمل كل العلامات البصرية أو غير اللغوية الموجودة مع النص (علامات الترقيم، والبياض والسواد، وتوزيع الأسطر على الصفحة، والرسومات والأشكال والرموز).

فتقنية البياض والسواد تخلق قدرة إيحائية تساعد القارئ على إدراك الدلالات المتخفية للنص، وتوليد إمكانات متعددة للقراءة، لما لتوزيع البياض والسواد على الورقة من أهمية في توزيع الفضاء النصي، سواءً على مستوى الفقرة أو الجملة؛ لما له من دور في إظهار الدلالات الإيحائية للنص.

ففي قصة (أغنية حب) تزدحم الأسطر بالكلمات، ويسود السواد على البياض، فتأتي الجمل متصلة لا يفصلها عن بعضها إلا علامات الترقيم، وذلك الأزدحام يضيف دلالات إيحائية، بتسارع وازدحام الأفكار في رأسه وكأنه يريد أن يتخلص من ذلك الماضي الذي كان فيه متردداً، أو تلك الذكريات الأليمة. ويوقف هذا التدفق بياض يفصل بينه وبين صوته جواباً عليها "الكن صوتي نشاز" ليحتل نصف سطرٍ ويترك النصف الآخر، وكأنه يسجل بمستوى السواد و البياض معادلة بين نسبة رغبته في الغناء وتردده. ويأتي جوابها ليحتل سطرًا و جزءاً من الثاني فهي مليئة بالإرادة، مزدحمة بالأفكار. لكنها ترك بياضاً/فراغاً؛ ليلتقط أنفاسه.

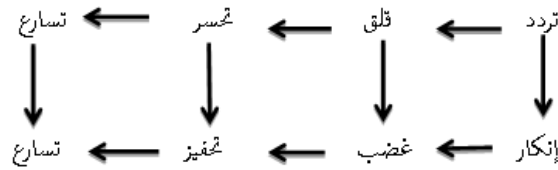
وفي الفقرة التي تليها، والتي تتابعت فيها الجمل والأسطر لتكوّن أربعة أسطر ونصف السطر، تزدحم أفكاره وذكرياته، وكأنه لا يريد أن يتوقف عن الحديث عنها، حتى يكمل أوصافها خلقاً وحُلُقاً. وفي منتصف السطر الخامس ينقطع نفسه ويُسوّش فكره؛ إذ تذكر أمراً حزيناً أعاده إلى فراغه، فقد تركته.

فمما سبق نلاحظ أن مستوى السواد يشكل المستوى الأعلى في الفضاء النصي لهذا النص؛ وذلك يوحي بسوداوية ماضيه ومستقبله. والبياض اليسير الذي نلقاه في منتصف النص، إشارة إلى ذلك النور اليسير الذي بزغ في حاضره، والذي مثلته هي بعزيمتها وتحفيزها له.

١.٢.٢. علامات الترقيم:

تدخل علامات الترقيم ضمن الفضاء النصي، فهي علامات بصرية غير منطوقة؛ ف"الترقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلاً في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع؛ إنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط"^(١) ويمكن النظر إليها بوصفها علامات سيميائية تؤدي دلالات معينة في حالة الحضور والغياب، وقد أشار مراد مبارك أهمية علامات الترقيم في اللغة المكتوبة في كشف دلالات النص الأدبي^(٢). فهي وإن كانت صامتة من جهة القراءة، إلا إنها ناطقة وفاعلة من جهة الدلالة. وهي علامات مكتوبة لكنها غير منطوقة، ما يعني تجسيداً للكتابة الحداثية، التي لا تتكلم بالكلمات فقط. وعلى ذلك فعلامات الترقيم "تبيح صوتاً غير مقروء حيث يتزامن هذا الصوت مع جسد الكتابة"^(٣).

علامات الترقيم في القصة محل الدراسة تتخذ طابعاً إيحائياً واضحاً؛ فهي تشكل جزءاً من الدلالة الأساسية للنص، وأحد أجزائه المكونة لدلالته النهائية. وتكتسب الفاصلة في قصة (أغنية حب) دلالة إيحائية نفسية فهي تدل على حالة الارتباك والقلق، التي يعيشها شخصية الرجل، فيتنفس تنفساً سريعاً، لتتواصل كلامته، "لم يكن صوته نشازاً، ولم أكن...". وفي نفس الخط الدلالي يأتي استخدام الفاصلة في الجمل التي تلتها، "قالت إن أردت فعلاً، أن أغني فعلي إذاً أن أغني، مهما كان وقع صوتي": لتوحي بحالة من الغضب غير المعلن الناتج عن إنكارها لموقفه المتردد؛ مما أدى بها إلى تحفيزه بجمل متسارعة فُصلَ بينها بالفاصلة ليبدل ذلك على هذا الحالة. كما هو مبين في الشكل الآتي:



شكل ١: إيجاء الفاصلة في القصة

وفي كلا الحالتين. غالباً. تسيطر السرعة في الكلام، وتتابع الأنفاس على المتكلم. وقد استخدم السارد الفاصلة في نهاية القصة ليبدل بها على ارتداد البطل إلى حالته الأولى قبل أن تخرجه منها الفتاة.

استخدمت النقطة في القصة محل الدراسة للانفصال والانعصام والاختلاف، وهو انفصال زمني: وينتج هذا الانفصال عن طريق وضع النقط بين الجمل؛ ليوحي أنهما تختلفان في زمن الحدوث، مع عدم ظهور ذلك على البنية السطحية. وفي قصة (أغنية حب) يكثر ورود النقطة، وتأتي غالباً للدلالة على اكتمال المعنى نسبياً، لكن وظيفتها الإيحائية الأساسية هي الدلالة على وجود فاصل زمني. فالنقطة التي وضعت بين الجملتين "كنت دائماً أود أن أغني. لكن صوتي كان نشازاً" يوحي بأنه لم يكتشف بأن صوته نشازٌ إلا بعد مدة ليست بالقصيرة، ويؤكد ذلك (كان) في قوله "كان نشازاً": إذ تشير (كان) إلى الماضي، وهذا الماضي هو ما قبل النقطة "كنت دائماً أود أن أغني".

(١) الماكري، الشكل والخطاب نحو تحليل ظاهري، ص ٢٤٠.

(٢) مبارك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص ٤٥.

(٣) ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبدالله حمادي، ص ٢٢٦.

وتسيطر الدلالة الزمانية على استخدام النقطة في القصة خاصة تلك التي تفصل بين جملتين صغيرتين بينهما ارتباط في المعنى؛ إذ كان بإمكان السارد الاستعاضة عنها بالفاصلة، وهي الأصل. لكنه جاء بالنقطة ليدل على فاصل زمني بين حصول الحدثين.

٢. إichاء البنى النصية:

٢.١. البنية اللفظية:

إن أهم بنى النص وركيزته الرئيسية قديماً وحديثاً هي البنى اللفظية، والبحث إذ ينشُد دلالة النص وإيحائيته فلا بد له من الوقوف عند هذه البنية، ف"أداة الدلالة هي اللفظ أو الكلمة، وتكاد تجمع المعاجم العربية على أن (الألفاظ) تترادف (الكلمات) في الاستعمال الشائع المؤلف".^(١) ولأن النص لا يتجلى إلا بفك رموزه اللغوية، واستنطاق الألفاظ عن مدلولاتها. فللكلمة في النص الأدبي "طبيعة خاصة، تعتمد اعتماداً كبيراً على الألوان والظلال المختلفة التي تثيرها الكلمات"^(٢).

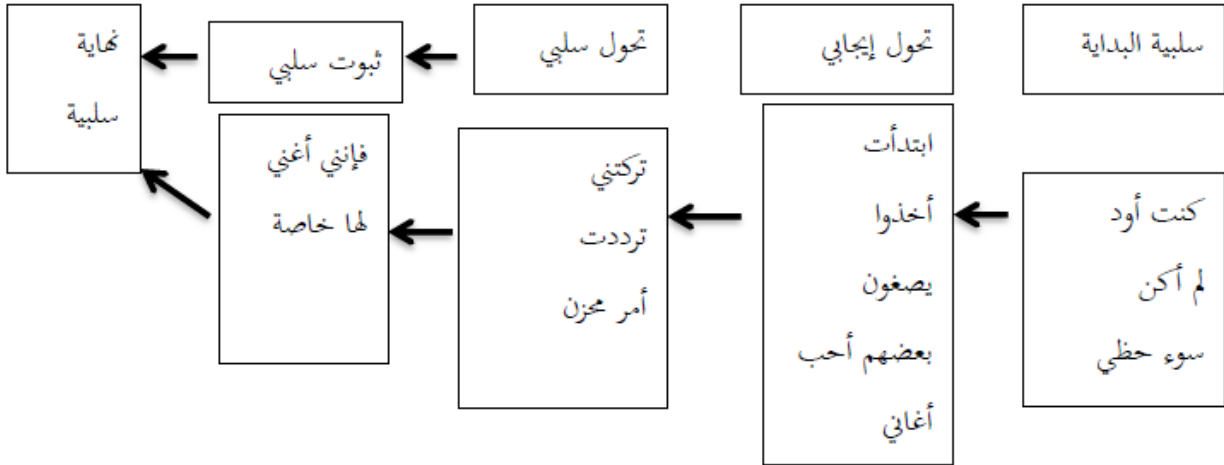
وإذا كانت القراءة السطحية للنصوص لا تكفي ولا تكشف عن مراد النص ودلالته فإن النصوص التي بين أيدينا لها خصوصية أعمق وبنية نصية معقدة؛ ف"البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية (العلامة داخل) النص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية"^(٣). ويزداد الأمر تعقيداً عندما تعددت القراءات والتأويلات، أو عندما يكون المعنى قابلاً لأكثر من قراءة، يضيع بينها قصد صاحب النص، ليدخل القارئ في عوامة عظيمة من الارتباك بين دلالة اللفظ وقصدية الكاتب.

يشغل السرد في قصة (أغنية حب) على اللعب على اللغة، باعتبارها أدواته التي يتشكل منها، وهو لعب المحترف الحاذق بصنعتة؛ لتأتي الألفاظ في النص موظفةً توظيفاً دقيقاً. يبدأ السرد بفعل الكينونة في زمن الماضي؛ ليوحي بحال متقلب، فالجملة الفعلية تدل على التحول. ويستمر ذلك التحول عن طريق استخدام الأفعال (لم أكن . غني . ابتدأت . يصغون . أحب . تركتني ترددت . كنت أحب) وهذه التحولات ما تلبث أن تستقر في نهاية القصة "فإنني أغني لها خاصة"، وهي جملة اسمية تدل على الثبوت والاستقرار. وهذا الاستقرار جاء بعد محاولات منها لتغييره، ومع التحولات والتغيرات التي طرأت عليه فإن استقراره هذا يبدو سلبياً؛ لأنه جاء بعد أفعال وجمل سلبية (تركتني . ترددت)، (أمر محزن) مما يوحي بسلبية النهاية التي دلت عليها سلبية الثبوت على أمر محزن. كما هو موضح في الشكل الآتي:

(١) أنيس، دلالة الألفاظ، ص ٣٨.

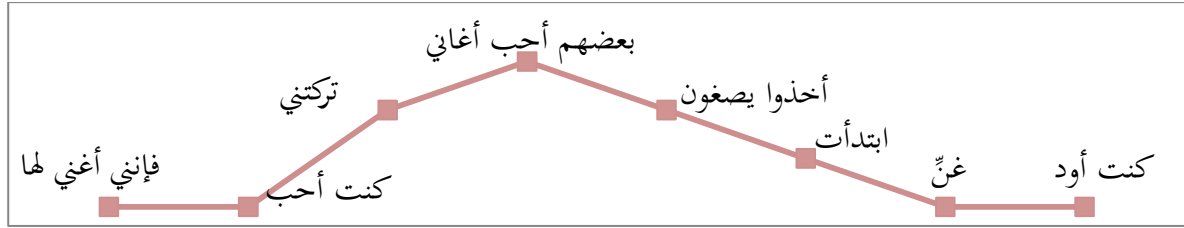
(٢) السمران، علم اللغة، ص ٢٧١.

(٣) جاب الله، التشاكل والتباين في لامية العرب، ص ٩٤.



شكل 1 سلبية البداية والنهاية

وتشير الجملتان (كنت أود) في أول النص، و(كنت أحب) في نهايته إلى ذلك التحول السلبي. فقد عاد إلى كينونة الماضي المتبوعة بفعل المضارع للدلالة على التمني، وكأنه عاد إلى حالته الأولى تلك، وإن كان في الحالة الأولى قابل للتحويل والتغير، فإنه في الأخرى غير قابل لذلك؛ فقد ختم النص بجملته أسمية تدل على الثبوت والاستقرار. وهذا الشكل يبين مسار السرد في النص، وحالة التغير والتحول التي تعرضت لها الشخصية الرئيسية، والتي أوضحها البنية اللفظية في القصة.



شكل ١ رسم تخطيطي لبيان البنية اللفظية لحالة شخصية الرجل في الثبوت والتحول

٢.٢. الزمان:

إن أهمية الزمان لا تنبع من وجوده الضروري بوصفه أحد أركان العمل السردية، بل من وجوده الدلالي بوصفه بنية نصية لها دلالاتها الإيحائية. وهذه البنية النصية أداة لإنتاج الدلالة، فهي موجهة ومختارة بعناية، بشقيها الزمان الفلسفي، والزمن اللغوي.^(١) إلا أننا نلاحظ غياباً للزمان الفلسفي في القصة، وهي سمة في القصة القصيرة عند الطبيب صالح، فهي تخلو من التواريخ أو أي إشارة تدل على الزمن القياسي، إلا الإشارات اليسيرة جداً.

(١) هناك زمانان: الزمن الكوني أو الفلسفي الكمي والزمن اللغوي، فالأول هو الذي يعد قياساً لكمية رياضية، ويعبر عنه بالتقويم والإخبار بالساعة، والثاني هو الوقت النحوي الذي يعبر عنه بالفعل وما شابهه. ينظر: توماس، زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته، ص ١.

ويلفرق الدكتور تمام حسان بين مصطلحي "الزمان" و"الزمن" فالزمان عنده للزمن الفلسفي، ويقابل في الإنجليزية Time، والزمن للزمن اللغوي، ويقابل في الإنجليزية Tense، فهما غير مترادفين؛ لأن "الزمان" يدخل في دائرة المقاييس، ولا يدخل في تحديد معنى الصيغ المفردة، ولا في تحديد معنى الصيغ في السياق، وليس له ارتباط بالحدث، بخلاف "الزمن" فهو يدخل في دائرة التعبيرات اللغوية، ويدخل في تحديد الصيغ المفردة أو في السياق؛ إذ له ارتباط بالحدث، فالزمن النحوي يعد جزءاً من معنى الفعل.

غياب الزمان الفلسفي أو القياسي في القصة القصيرة عند الطيب صالح . لماذا ؟

يحاول الكاتب أن يفرغ قصصه القصيرة من الزمان القياسي أو الفلسفي Time تاركاً المجال للزمن اللغوي Tense ليعمل عمله؛ ولعله أراد أن يعبر عن طبائع موجودة و وقائع مستمرة ممتدة في كل الأزمان ، فلا يمكن أن يحدها زمان. إن ما يرمي إليه السرد لا يتقيد بزمان محدد، وإنما هي حالة كانت وتكون وستكون، وتقيدتها بزمان معين يخرجها عن مراد الكاتب "فالراوي يتفنن في سرد ما يحدث: يقدم ويؤخر فعلاً على فعل، ويلعب وفق ما يراه مناسباً للمسار الذي يبني"⁽¹⁾؛ لذلك وردت القصة . محل الدراسة . خالية من أي إشارة زمنية أو تاريخية، حتى إنه لما جاء على ذكر تبريره لكره الفتاة لليابانيين تخلص من التقيد باستبداله (الحرب الثانية) - (الحرب الأخيرة) وبذلك استطاع أن يفرغ القصة من أي إشارة تاريخية محددة.

أغلب الصيغ الزمانية اللغوية في قصة (أغنية حب) تشير إلى الزمن الماضي إذ يعبر السارد بفعل الكينونة في الماضي، و يطغى الماضي على القصة حتى نهايتها؛ إذ يسيطر الفعل الماضي (تركتني)، (كنت أحب) على النهاية المحزنة لبطل القصة الذي يمثل طرفاً ثقافياً آخر (عربي) غير تلك الفتاة الأوروبية.

ويبرز الحاضر في اللحظات المهمة في حياة ذلك البطل ، ففي بداية غنائه بعد تردد سيطر عليه الماضي يتجلى الحاضر (ابتدأت) على حاله ليثبت حضوره في الزمن الحاضر، كما يبرز تارةً أخرى على حاله في نهاية السرد (أغني) ليتوقع بعدها في ذلك الزمن من دون أي إشارة إلى أي تجاوز لتلك النقطة الزمنية.

والمستقبل الوحيد في القصة هو الفعل الأمر الذي يدل بصيغته الطبيعية على الاستقبال "غني". وهذا الزمن فعل كلامي لها . المرأة الأوروبية . فهي تسيطر به على المستقبل، بينما يبقى هو قابع في حاضره وماضيه.

٢.٣ . المكان:

للمكان دور هام في بناء العمل السردية؛ إذ يعد العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، كما يعد الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث؛ فالأحداث وتحرك الشخصيات لا يحدث في الفراغ، بل يحفه زمان ومكان. والمكان الذي نتناوله هنا بنية نصية دالة وموحية موجود في العمل سواء ظهر أم لم يظهر، و سواء صُرح به أم خبي في إشارات اللغة و علاماتها.

والمكان في العمل السردية ليس مجرد جغرافيا تجري عليها الأحداث، لكنه جزء من البناء الدلالي للنص. إنه جزء من مخيلة القارئ، وأداة من أدواته للإيحاء بقصده، فالمكان ليس هو المكان المحسوس وحسب، وإنما هو أيضا "مكان ثقافي أي أن الإنسان يحول معطيات الواقع المحسوس وينظمها لا من خلال توظيفها المادي المعيشي فقط بل من خلال إدخالها في نظام اللغة، فاللغة هي المقابل للامحسوس لعالم المحسوسات، وهي تنوب عن عالم الواقع وتحلّ محلّه، وهذه العملية ليست عملية سلبية أو بريئة، ولكنها مشبعة بالقيمة، فالأشياء تسمى ولكن في الوقت ذاته حاملة لدلالات إيجابية أو سلبية"⁽²⁾، وإشارات إيحاءية.

ينظر: حسان، مناهج البحث في اللغة، ص ٢٤٥ .

(١) العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، ص ٨٦.

(٢) جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ص ٦٤ .

في قصة (أغنية حب) لا توجد إشارة جغرافية واحدة، فقد تجاهل السرد المكان ماعدا إشارة واحدة غير صريحة، تشير إلا إنها من الغرب؛ (كانت تحبني وتحب العالم كله، ماعدا اليابانيين، قتل اليابانيون أياها في الحرب الأخيرة)⁽¹⁾. وإذا كان السارد قد أغفل المكان من هذه القصة فإن تصرفات وصفات بطلي القصة تشير إلى أن كل واحدٍ منهما من جغرافية وثقافة مختلفة، فهي. كما قلت. غريبة، وهو عربي؛ إذ يبني السرد على ضمير المتكلم المباشر بدون راوٍ إشارة إلى أن بطل القصة هو أنا الكاتب/السارد الجمعي.

٢.٤. الشخصيات:

تعدّ الشخصية جزءاً أساسياً في بناء القصة، فهي منبع الحدث والشعور، فثمة علاقة وطيدة بينها والحدث، فالشخصية هي صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث، وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي.. ففي القصة القصيرة - مهما كان حجمها - فرصة مؤكدة لبيان الأحاسيس المضطربة والخلجات المتوجسة، والمشاعر الإنسانية في كل حالات النفس التي تستشعرها في كل موقف أو مأزق⁽²⁾، ورسم ملامح الشخصية، وبيان سماتها المختلفة مسألة على درجة عالية من الأهمية، ومن الحساسية الفنية، التي لا يبرع فيها كثيرون.⁽³⁾ بحيث تمتلك الشخصيات بأسمائها وصفاتها وخلجاتها طاقات إيجابية، ودلالات معينة.

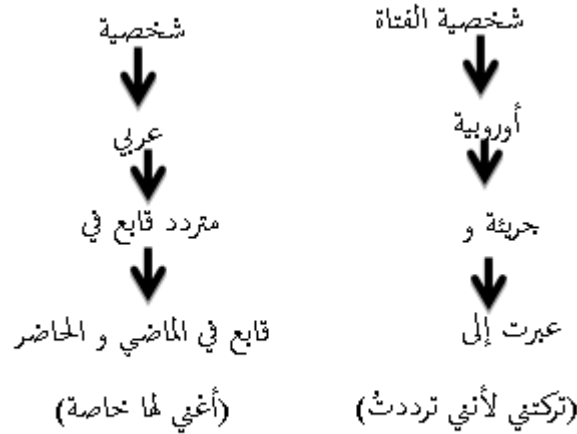
تأتي الشخصية في القصة محل الدراسة. وتكاد تكون سمة غالبية على القصة القصيرة عند الطيب صالح. مبنية على شخصيتين رئيسيتين فقط، وتختفي الشخصيات الفرعية إلا ما ندر. وهو لا يسمي شخصياته إلا إذا كان الاسم يضيف دلالة جديدة ورئيسية في القصة، ولكنه مع ذلك يصف شخصياته وصفاً دقيقاً بحيث تكون صفات الشخصية جزءاً من الدلالة؛ إذ لا يمكن إدراك المعنى العام الذي أراد السارد الإيحاء به.

تحتوي قصة (أغنية حب) على شخصيتين فقط هما: ١. الشاب المتردد الذي يريد أن يغني. ٢. الفتاة التي نصحته بأن يغني ولا يتردد. والشخصية الأولى جاءت بضمير السارد/المتكلم، وهي شخصية مترددة تحتاج دائماً إلى الدفع والتحفيز من شخصية أخرى، وهي شخصية تضيع الفرص ثم تقضي الوقت في البكاء عليها والغناء لها، قابعة في أحزانها وآلامها وماضيها. بينما الشخصية الثانية (الفتاة) جريئة ومبادرة وذكية، وهي مع ذلك جميلة وتحب العالم كله، لكنها لا تنسى جراحها؛ فهي لا تحب اليابان؛ لأنهم قتلوا أياها، فهي شخصية حازمة ولا تحب المترددين.

(١) صالح، دومة ود حامد، ص ٨٧.

(٢) قنديل (فؤاد)، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ٢١٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١٣.



شكل 1 سيمياء شخصيتي القصة

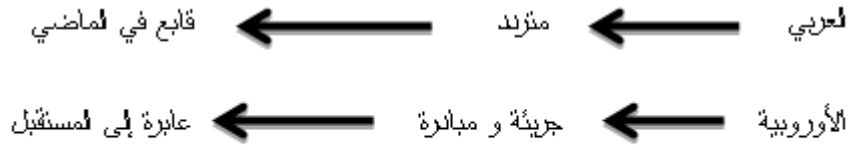
خاتمة:

يشير عنوان القصة إلى دلالة النص القصصية أو العميقة. فمع تكوّنه من كلمتين فقط، إلا إنه أشار إلى فراغ يعاني منه العربي حاول أن يملأه بعاطفة الحب، إلا إنه حتى العاطفة لم يفلح فيها. ويشكل الفضاء النصي رديفًا للنص في التأكيد على معناه الإيحائي؛ فتقنية البياض والسواد في النص تشير إلى الإرادة التي تتميز بها شخصية الغربية، في مقابل العجز والحيرة التي يعاني منها الشخصية الأخرى (العربي). وهو ما أكدته المعاني الإيحائية لاستخدام علامات التقييم، إلى جانب دلالة الانفصال الزمني الذي يوحي به استخدام النقطة بدلاً من الفاصلة، وهو ما يدل على ترده المتكرر والطويل.

وقد جاءت إichاءات البنى الموازية متسقةً مع إichاءات البنى النصية؛ فالبنية اللفظية توحى بسلبية البداية والنهاية لشخصية الشاب (العربي)، وبينهما تحول إيجابي تسببت فيه الشخصية الأخرى (الغربية) بجراتها وإرادتها. وبسبب ترده تركته؛ ليعود إلى سلبيته الأولى ثابتاً عليها. وهو ما كشفت عنه بنية الزمان، فمع غياب الزمان الفلسفي أو القياسي في القصة؛ لأنّ هذه الخصائص ليست مقيدة بزمان، إلا إن الزمن اللغوي كشف عن معنى النص؛ فقد سيطرت الصيغ الزمنية للماضي والحاضر على أفعال الشخصية الأولى (العربية)، وغاب عنها زمن المستقبل، الذي كان فعلاً للشخصية الغربية، وهو ما يعني سيطرتها على المستقبل، ووقوعته في الماضي والحاضر.

تخلو القصة من الإشارات المكانية (الجغرافية)، ما عدا إشارة واحدة تشير إلى أن أحد بطلي القصة (الأنثى) غربية. وقد بنى الطيب صالح قصته على شخصيتين رئيسيتين: أحدهما شخصية الشاب المتردد القابع في ماضيه، وقد جاء بضمير المتكلم/السارد؛ مما يجعله يحيل على الشخصية العربية. والأخرى شخصية الفتاة، وهي جريئة ومبادرة، وتوحي إشارات النص بأنها غربية.

وعلى ذلك، فإن النص يبرز سيمياء العربي وسيمياء الغربي؛ فشخصية الرجل (العربي) مترددة قابعة في ماضيه وحاضرها المليء بالألام والأحزان، بينما شخصية المرأة (الأوروبية) جريئة ومبادرة وعابرة إلى المستقبل. ويمكن أن يكون الشكل الآتي تلخيصاً لما أوحى به النص:



شكل 1 سيمياء لعربي ولعربي في لفصة

قائمة المراجع:

١. أنيس (إبراهيم)، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ط ١٩٨٤.
٢. بلعابد (عبدالحق)، عتبات جيران جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم (ناشرون). الجزائر، ط ٢٠٠٩م.
٣. تاوربريت (بشير)، و حمادي (عبدالله)، السيميائية في الخطاب النقدي المباشر علامات (النادي الأدبي - جدة)، مج ١، ٥، سبتمبر ٢٠٠٠.
٤. توامة (عبد الجبار)، زمن الفعل في اللغة العربية قرائنه وجهاته ، ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر (ط : م) ، ١٩٩٤ م.
٥. جاب الله (أحمد)، التشاكل و التباين في لامية العرب، أعمال الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي ٥٦١. أبريل ٢٠٠٠. منشورات جامعة محمد خضير - بسكرة - الجزائر.
٦. جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات - الدار البيضاء، ط ١٩٨٧.
٧. حسان (تمام)، مناهج البحث في اللغة ، جار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٠م.
٨. دفة (بلقاسم)، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، الملتقى الوطني الاول في السيمياء والنص الادبي ٧-٨ نوفمبر ٢٠٠٠ منشورات جامعة محمد خضير - بسكرة - الجزائر.
٩. ساعد (سامية راجح)، تجليات الحدائة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبدالله حمادي، عالم الكتب الحديث، ط ١ ، ٢٠١٠.
١٠. السعران (محمد)، علم اللغة، دار النهضة العربية - بيروت، (ت: م)
١١. مبارك (مراد عبدالرحمن)، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتب - القاهرة، ١٩٩٣.
١٢. العيد (يمنى)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي. بيروت. لبنان، ط ١٩٩٠.
١٣. قنديل (فؤاد)، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
١٤. الماكري (محمد)، الشكل والخطاب نحو تحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط ١٩٩٥.
١٥. الطيب (صالح)، دومة ود حامد، دار الجيل - بيروت، ط ١٩٩٧م.



بنية الانسياب السردى في روايات الطيب صالح ... (عرس الزين . بندر شاه . مريود) نموذجاً

... دراسة نصية

د / نبيل حمدي الشاهد أستاذ البلاغة والنقد والأدب المقارن
الجامعة العربية المفتوحة لشمال، أمريكا.

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة

لا يستطيع قارئ روايات الطيب صالح أن يكتفي بقراءة إحدى رواياته ليحكم على عالمه القصصي بالفهم والتحليل. بل لابد من قراءة أعماله مكتملة للخروج برؤية شاملة متكاملة ، وذلك لأن العالم القصصي في أعمال الطيب صالح يتشكل وفقاً لرؤية بنيوية تعتمد البناء الهرمي في التطور والتشكيل ؛ فالقاعدة الهرمية في البناء تتشكل وفقاً لنظرية العرض التراكمي الذي يؤسس لنمو الحكاية وتصاعدها عبر ثوابت ومتغيرات ، تظل في حالة جدل ديالكتيكي ينمو شيئاً فشيئاً ، فما أن تنتهي الرواية الأولى . والتي يكون الراوي من خلالها قد بذر آليات حكيه المتعددة . حتى يكون الراوي قد بنى جداراً ، على القارئ الفطن أن يتابع القراءة في باقي الروايات حتى يتسنى له استكمال الجدران الباقية ، لتكتمل أمامه الهيكلية القصصية في الرواية الأخيرة . وأظن أنها لن تكتمل . لن تكتمل الرؤية في أعمال الطيب صالح التي تتسع أمام الناقد اتساع الرؤية التي تضيق بجانبها العبارة كما قال النفري : كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة .

لا تحكم أعمال الطيب صالح نقطة نهاية يتوقف عندها الحدث ؛ فالروايات أشبه بلوحات تمتلئ بالمشاهد ، وهي تتضافر في مجموعها لرسم جداريه تجعل القارئ أينما وجد يحيا في تلك اللوحة التي أصبح جزءاً منها ، لأن روح الحياة ، وماهية الوجود ، وسر الأسرار ، يسرى في دماء الشخصيات التي أنطقها بموهبته الطيب صالح لتمشى في ود حامد ، متصارعة متصارعة وهي أمام أعيننا نعرفها وتعرفنا .

ولعل ارتباط رواياته مجتمعة بحبل سرى يجعل روايته أشبه بنهر يتدفق وينساب من منبعه في الصفحة الأولى لـ (عرس الزين) وحتى مصبه في الصفحة الأخيرة في (مريود). التي تنتهي وقد أصبحت رواياته كتله واحده ، لا جزراً منعزلة . ولذلك يرى الباحث أن هذه الروايات ما هي إلا رواية واحدة ، مكتوبة في عدة أجزاء ، بدأت بعرس الزين ثم " كانت بندر شاه نهاية الثلاثية الريفية المتميزة ، وكأنها الجذر والساق في الرواية السودانية وكأنها استمرار للروايتين السابقتين ، من خلال وحدة المكان ، والإشارة إلى عدد من الشخصيات ، وأثر الزمان والتطور الاجتماعي فيها ، هذا مع استقلال التكوين الفني ، ومع اعتبارها جزءاً مرتبطاً بالرواية التالية مريود"⁽¹⁾ . إنها أشبه بثلاثية الروائي الجزائري محمد ديب (الدار الكبيرة . الحريق . النول) ، أو ثلاثية الروائي المصري نجيب محفوظ (بين القصيرين . قصر الشوق . السكرية) ، أو خماسية الكاتب الفرنسي روجيه مارتان دي جار (آل تيبو) ، أو خماسية عبد الرحمن منيف (مدن الملح) .

(1) د / محمد حسن عبد الله : الريف في الرواية العربية . عالم المعرفة . العدد ١٤٣ . ط ١٩٨٩ . ص ٣٠٠ . وقد خصص المؤلف الفصل الثامن لدراسة الريف

السوداني من ص ٢٩٧ إلى ص ٣٣٢

ولعل النظرة النقدية التي ترى في العالم الروائي للطيب صالح عالماً متكاملًا مترابطاً، تشكل فيه كل رواية رافداً حكاياً يدعم نهر الحياة السردي بأحد أهم روافده لتتشكل في النهاية بنية حكاية كبرى، يمكن من خلالها الحكم على أعماله، هي التي جعلتني أتعلم بنية الانسياب باعتبارها بنية مستمدة من طبيعة النص الروائي للطيب صالح نفسه، وهي بنية لم تفرض على النص لتلوى عنقه وتطوعه حسب نظريات ومناهج نقدية قد تخلق هوة معرفية بين النص والقارئ، ولكنها تتسق وطبيعة البناء في نصوص الطيب صالح، خاصة وقد افترضنا أن هذه النصوص تعد نصاً واحداً وإن لم يجمعها شكلياً تسلسل ثلاثي أو رباعي أو ما إلى ذلك. ولعل عدم الجمع هذا هو ما قد يجعل بعض الدارسين ينظرون نظرة ضيقة لهذا العالم الرحب، الذي تناسب فيه الحكاية مصورة شخصيات وفضاءات في لحظات تأزم واضطراب، متخذة من المصائر الإنسانية نقطة ارتكاز وتحول، عبر أزمنة سردية ترصد الواقع العيني بما يتضمن من سلبيات وإيجابيات يعجز التاريخ الرسمي عن الإحاطة بها. وهي تتخذ من الطول والدائرية وطريقة الحكمة الفنية وتصوير الواقع النفسي للشخصية، بالإضافة إلى غلبة النزعة الإنسانية بأسلوب تتكاثر فيه اللغة الشعرية التصويرية، سمات تجعلها البنية الرئيسة لدراسة أعمال الطيب صالح الروائية.

أولاً: بنية الشكل الانسيابي في روايات الطيب صالح

يمكن تحديد بنية الشكل الانسيابي في روايات الطيب صالح من خلال النظرة الشمولية لرواياته التي يبلغ مجموع صفحاتها ثلاثمائة وأربع عشرة ورقة. وهي بهذا الشكل تعد رواية طويلة، كبيرة الحجم، بيد أن تقسيمها لأجزاء أو لروايات منفصلة مثلما أراد لها كاتبها أن تخرج، يجعلها سهلة التقسيم، قريبة المنال لمن أراد أن يخرج بنظرة سريعة على أعماله. ويعد هذا الطول، وتلك الكثرة في عدد الصفحات. بالنظر لمجمل الأعمال ككتلة واحدة. من أهم صفات البنية الانسيابية "ومصدر الطول لا يرجع إلى سبب من مقدار المساحة الزمنية التي تناولتها الرواية أو مدى المساحة الجغرافية التي تصور بيئتها الاجتماعية، وإنما يرجع إلى خاصية الاستقصاء في الوصف والدقة المتناهية في التحليل والاستغراق في تلوين الأسلوب وإثرائه بالنظريات وتجميله باللغة الشعرية، وهذه كلها سمات تتضافر مع غيرها لتكون خصائص هذا اللون الروائي"^(١).

إذاً فالاستقصاء في الوصف صفة أساسية في بنية الرواية الانسيابية، وقد اعتمد الطيب صالح هذه التقنية في وصف الشخصية، ومن ذلك وصفه للزين "كان وجه الزين مستطيلاً، ناتئ عظام الوجنتين والفكين وتحت العينين. جهته بارزة مستديرة، عيناه صغيرتان محمرتان دائماً، محجراهما غائران مثل كهفين في وجهه. ولم يكن على وجهه شعر إطلاقاً. لم تكن له حواجب ولا أجفان، وقد بلغ مبلغ الرجال وليست له لحية أو شارب. تحت هذا الوجه رقبة طويلة. (من بين الألقاب التي أطلقها الصبيان على الزين الزرافه). والرقبة تقف على كتفين قويتين تهدلان على الجسم في شكل مثلث. الذراعان طويلتان كذراعي القرد. اليدين غليظتان عليهما أصابع مسحوبة تنتهي بأظافر مستطيلة حادة (فالزين لا يقلم أظافره أبداً). الصدر مجوف، والظهر محدودب قليلاً، والساقان رقيقتان طويلتان كساق الكركي. أما القدمان فقد كانتا مفرطحتين عليهما آثار ندوب قديمة (فالزين لا يحب لبس الأحذية)"^(٢). في المقطع السابق يصف الراوي جسم الزين كاملاً، يبدأ الوصف من أعلى لأسفل، من الوجه إلى القدمين، يتبع الوصف كافة التفاصيل التي تمكّن القارئ من رسم بورتريه دقيق للشخصية. وقد استعان الراوي في وصفه بالمصطلحات الهندسية من قبيل (مستطيل. مستدير. محدودب. مثلث)،

(١) د / أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية (وتأثيرها عن الروائيين العرب) . دار المعارف . ط ١٩٨٥ ص ٧٧،٧٨.

(٢) الطيب صالح: عرس الزين . دار العودة . بيروت . ط ٩٨٨ . ص ١٢ .

وكذلك استعان بالمصطلحات اللونية. وهو في وصفه يماهي بين المشبه والمشبه به بأوصاف حيوانية ؛ فالزین كالزرافة في طول الرقبة ، وكالقرد في طول الذراع، وكالكركي في طول الساق.

ولم يكتف الراوي بهذا المقطع لإلقاء الضوء على وصف الشخصية الرئيسية في الرواية ، بل تابعه بوصف الملمح المهم لديه بقوله: "كبر [أي الزين] وليس في فمه غير سنين ، واحدة في فكه الأعلى والأخرى في فكه الأسفل. وأمه تقول أن فمه كان مليئاً بأسنان بيضاء كاللؤلؤ. ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريبات لها، فمرا عند مغيب الشمس على خرابة يشارع أنها مسكونة. وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حمى، ثم صرخ. وبعدها لزم الفرش أياماً. ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت، إلا واحدة في فكه الأعلى، وأخرى في فكه الأسفل"⁽¹⁾.

يعد السنان الباقيان في فم الزين من أهم ملامحه الشكلية، لأنهما يضيفان عليه صفة تفرد ، نتجت له من حادثة خرافية. كما أنهما يمدانه بعيد دمامة ، ما يلبث أن تحوله الشخصية لموطن جمال بضحكها المستمر للحياة والناس "فيستلقي على قفاه ضاحكاً، ثم يضرب الأرض بيديه ويرفع رجليه في الهواء ويظل يضحك بطريقته الفذة ذلك الضحك الغريب الذي يشبه نهيق الحمار"⁽²⁾. وقد عدّل الراوي من هيئة الزين الدميمة لهيئة أخرى أحسن حالاً "ولما عاد الزين من المستشفى . في مروى حيث ظل أسبوعين كان وجهه نظيفاً يلمع ، وثيابه بيضاء ناصعة. وضحك فلم ير الناس كما عهدوا سنين صفراوين في فمه ، ولكنهما رأوا صفاً من الأسنان اللامعة في فكه الأعلى ، وصفاً من أسنان كأنهما من صدف البحر في فكه الأسفل. وكأنما الزين تحول إلى شخص آخر. وخطر لنعمة وهي واقفة بين صفوف المستقبلين أن الزين في الواقع لا يخلو من وسامة"⁽³⁾.

وقد كشفت هذه الهيئة الجديدة عن تغيير نظرة المحيطين بالزین ، وخاصة من نعمة التي بررت لنفسها بعد هذا التعديل أن الزين لا يخلو من وسامة تمكّنه من الارتباط بها. بل إن الراوي نفسه رأى هذه الخلقة في أحسن حالاتها جمالاً وقت زفافه "وكان الزين يبدو مثل الديك، لا بل أجمل مثل الطاووس"⁽⁴⁾. وقد أضاف الراوي لهذه الأوصاف خمسة أوصاف أخرى، جعلها علامات فارقه في شخصيته ، وهي في كل الأحوال لا تخلو من ربط مباشر مع الأوصاف الشكلية التي ذكرناها ، وهي :

١. كثرة الحركة : فالزین "كان لا يستقر في مكان ، مايزال سحابة نهاره سائحا في البلد من أقصاها إلى أقصاها"⁽⁵⁾. فأنت تراه مره عند عرب القوز ، ومره خلف كثبان الرمل يتابع السيارات العائده من أم درمان . وقد تشاهده بجانب البئر يعايب النساء والأطفال ، أو في الأفراح بين الديوان والتكل أو متوسطاً لفريق محجوب عند دكان سعيد. لقد كان على حد تعبير الراوي كروحاً قلق ليس له مستقر ف "فساقاه لا تكلان عن حمل جسمه إلى أطراف البلد"⁽⁶⁾. وقد ساعدته على تلك الخفة ساقاه النحيلتان ، الطويلتان ، وقدماه المفرطحتان اللتان لا يعرفان طريقهما للحذاء. ولعل رقصات الزين المتتالية في معظم الأعراس

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ١١ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٢ ، ١٣ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٤٣ .

(٤) المصدر السابق : ص ٩٦ .

(٥) المصدر السابق : ص ٢٢ .

(٦) المصدر السابق : ص ٢٣ .

المقامة في ود حامد تدل على زيادة النشاط الحركي، وقد بلغت تلك الرقصات مداها في عرسه الشخصي، الذي ظل يتنقل فيه راقصاً بين النساء والرجال في حلقات المديح وحفلات الرقص الفردي والجماعي.

٢. النهم للطعام: فقد عرف الزين بنهمه الشديد بالطعام "كان معروفاً بالنهم، إذا أكل لا يشبع وفي الأعراس حين تأتي سفر الطعام ويتحلق الناس حلقات يأكلون، يتحاشى كل فريق أن يجلس الزين معهم، إذ إنه حينئذ يأتي في لمح البصر على كل ما في الآنية، ولا يترك أكلًا لأكل"^(١). ويعد نهم الزين للطعام من أحد أهم أسباب كثرة حركته، لأنه دائماً ما يبحث عن الأعراس أينما وجدت ليُسكن هذا الجوع الأبدي بوجبة طعام يسرقها خلسة من أصحابها.

٣. القوة الخارقة: وهي قوة لا تتناسب مع قلة وزنه، ونحافة جسمه "فسخرأي العمدة" الزين في أعمال كثيرة شاقة يعجز عنها الجن. كنت ترى الزين العاشق يحمل جوز الماء على ظهره في عز الظهر، في حر تئن منه الحجارة، مهرولاً هنا وهناك، يسقى جنينة العمدة. وتراه ماسكاً بفأس أضخم منه يقطع شجرة أو يكسر حطباً. وتراه منهماً يجمع العلف لحمير العمدة وخيوله وعجوله"^(٢). وقد استثمر الراوي هذه القوة الخارقة في صراعه مع سيف الدين، ليؤكد عليها من خلال بعد عجائبي "تدفقت في جسم الزين النحيل قوة مريعة جبارة لا طاقه لأحد بها. أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوة الرهيبة ومهابونها، وأهل الزين يبذلون جهدهم حتى لا يستعملها الزين ضد أحد. إنهم يرتعدون روعاً كلما ذكروا أن الزين أمسك مرة بقرني ثور جامح استفزه في الحقل، أمسك به من قرنيه ورفع عن الأرض كأنه حزمة قش وطرح به ثم ألقاه أرضاً مهشم العظام، وكيف أنه مرة في فورة من فورات حماسه قلع شجرة سنط من جذورها وكأنها عود ذرة. كلهم يعلم أن في هذا الجسم الضاوي قوة خارقة ليست في مقدور بشر"^(٣). ولقد جعل الراوي من هذه القوة عوضاً عن دمامة الخلقة، كما جعلها موازية لجمال نعمة، حتى تتعادل موازين القوى بين الأطراف.

٤. سلامة الذوق: وهي صفة اكتسبها الزين من هيمانه المستمر بالنساء الجميلات "ومهما قال الناس عن الزين فإنهم يعترفون بسلامة ذوقه، فهو لا يحب إلا أروع فتيات البلد جمالاً وأحسنهن أدباً وأحلاهن كلاماً"^(٤). وقد دلل الراوي على سلامة هذا الذوق بعرضه لثلاث قصص، هي:

أ. قصة حبه الأول مع عزة ابنة العمدة.

ب. قصة حبه الثاني مع حليلة الأعرابية.

ج. قصة حبه الثالث مع علوية ابنة محجوب.

وفي كل قصص الحب يصبح الزين بلازمته اللغوية التي تكشف عن مدى هيامه بمحبوبته (الزين مكتول في حوش العمدة. فريق الفوز. حوش محجوب). وهذه اللازمات اللغوية تجعلها شخصية مسطحة يستطيع القراء تذكرها. لأنها على حد تعبير إ م فورستر "تبعث السرور في نفوسنا عندما نذكرها في أحداثها السالفة، ونظل نذكرها بعد أن ينتهي الكتاب الذي أوجدها

(١) الطيب صالح: عرس الزين. مصدر سابق. ص ١٣.

(٢) المصدر السابق: ص ٢٠، ٢١.

(٣) المصدر السابق: ص ٤٦.

(٤) المصدر السابق: ص ١٩.

"(1) وقد أحسن الطيب صالح صنعاً يجعلها شخصية كوميدية لأن الشخصيات المسطحة " تكون في أحسن حالاتها إذا كانت شخصية كوميدية . فالشخصية المسطحة إذا كانت جادة أو تراجيدية فإنها تصبح مملة"(2) . وقد ازداد صنع الطيب صالح صنعاً يجعله يضع الشخصيات المسطحة في عمق المسرح الروائي مع الشخصيات المستديرة ، إذ باصطدام النمطين أمكن له تصوير الحياة بدقة .

٥ . رهافة السمع وحدة الصوت : فصوته كما يصفه الراوي مبجوح حاد "ارتفع صوته المبجوح الحاد كما يرتفع صوت الديك عند طلوع الفجر"(3) . وهذا الصوت دائماً ما يجلجل بالضحكات التي تشبه نهيق الحمير لتبعد عنه أي شهية غضب "لم يكن في صوته غضب. كان صوته أقرب إلى مرحة الطبيعي منه إلى الغضب"(4) . وللزين أذن حساسة للأصوات ، وبخاصة لأصوات النساء وهي تزغرد في الأفراح . يسمع الزين صوت الزغرودة ، فيعرف مطلقها ومكانها " تلتقط أذنه بحساسية نادرة زغاريد النساء على بعد أميال، فيضع ثوبه على كتفه ويمرول كأن شيئاً يجذبه إلى مصدر الصوت ... ويستطيع الزين أن يميز النساء، أية امرأة زغردت"(5) .

ويعد الاستقصاء في التحليل من أهم آليات البنية الانسيابية في روايات الطيب صالح. الذي " يرسم شخصيته بدقة تساعد على إدراك وجودها والتعرف إليها في الواقع الفعلي ، بنفس الملامح والصفات والطباع والسلوك . سواء في ذلك الشخصيات الرئيسية أو الشخصيات الثانوية . وكل شخصية عنده ترمز إلى مرحلة أو إلى منزع ما"(6) . وقد أكسب هذا الاستقصاء الكثير من المشاهد الروائية طولاً واضحاً ؛ فالراوي في هذه المشاهد يتمتع بطول النفس الحكائي. الأمر الذي دفعه لمحاولة الإمام بكافة تفاصيل المشهد ، سواء من ناحية الشكل أو المضمون .

فمن الناحية الشكلية اعتمد الراوي على الاستعانة بطرائق السرد في الحكايات التراثية من قبيل (زعم . حكي) . أو بصيغ الإسناد في الحديث النبوي ، وذلك ليعطى لنفسه الحق في سرد الروايات المجروحة ، وذلك من قبيل (حدث . روى) . وقد يعلى الراوي من قيمة الرواية باستخدامه لمصطلحات الرواية المتواترة ، وذلك من قبيل ذكر راوي الحكاية مصحوباً بالتأكيد على عدالته مثل "أما إبراهيم ود طه، وهو رواية ثقة في تاريخ ود حامد ، فيؤكد أن بلالا...."(7) .

ومن ناحية المضمون يعتمد الراوي على إطلاق العنان لخياله ليحدث مستفيضاً حول الحدث الواحد روايات تعطى لنفسها الحق في تتبع وتقصى الأمر من كافة جوانبه. ولننظر إلى حكاية الطاهر ود الرواسي الذي ترك له راوي الحكاية في رواية (مريود) خيط السرد ليحكي مسترسلاً قصة حياته ، أو بالأحرى قصة حياة والده "وكذلك مضى الطاهر ود الرواسي ينسج

(١) إ م فورستر : أركان القصة . (ترجمة) كمال عياد جاد . مكتبة الأسرة . ط ٢٠٠١ . ص ٩٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٩٩ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٢٠ .

(٤) المصدر السابق : ص ٤٨ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٤١ ، ٤٢ .

(٦) د/ سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة . ط ١٩٨٥ . مكتبة غريب ص ٣٣٩ . وقد خصص المؤلف الفصل الخامس لدراسة الرواية العربية في

السودان من ص ٣٢٧ إلى ص ٣٢٤ .

(٧) الطيب صالح : مريود . دار العودة . بيروت . ط ١٩٨٧ . ص ٥٥ .

من خيوط الفجر الزاحف نحونا نسيج قصة حياته^(١). وقد امتدت هذه الحكاية لتستوعب عشرين صفحة كاملة تبدأ من (صفحة ٤٤) وحتى الصفحة (٦٦). وقد أورد الراوي في هذه الصفحات العشرين قصة حياة المدعو (حسن أو بلال أو الرواسي) من خلال موازاة حكاية مع شخصية (بندر شاه)، الذي عرض الراوي روايات تتبّع حياته وتربطها بشخصية بلال، وهي:

أ. رواية أنه كان ملكاً نصرانياً من ملوك النوبة .

ب. رواية أنه كان ملكاً وثنياً .

ج. رواية أنه كان أميراً حبشياً يدعى مندرس .

د. رواية أنه كان رجلاً أبيض ، وقد على ود حامد أو آخر أيام ملوك سنار .

هـ رواية إبراهيم ود طه ، والتي تؤكد أن بلال هو الابن الثاني عشر لعيسى الملقب ببندر شاه ابن ضو البيت. وهذه الرواية هي التي تربط بين شخصيتي بلال وبندر شاه .

ويرى الباحث أن آلية الاستقصاء والتحري والإحاطة الكاملة بكافة تفاصيل الحدث من أهم الآليات التقنية التي اعتمد عليها الطيب صالح في رواياته. وهي خصيصة تجعل من رواياته عملاً شبه أكاديمي ، الأمر الذي يضعف من فنية العمل الروائي ؛ فالتصنيف الرقي الذي يعتمده الراوي مستقصباً الحادث ، على ما له من أهمية ، يجعل من المشهد الروائي عملاً أقرب إلى البحث الأكاديمي .

ولننظر إلى مشهد انقسام أهل ود حامد حول علاقتهم بإمام المسجد ، وهو مشهد مع ما له من قيمة تفسيرية ، إلا إن صيغة التصنيف الرقي ، والمباشرة في التقديم ، تباعد بينه وبين الفنية التي يراد منها التحليق في سماء أقرب إلى الخيال منها إلى الواقعية الوثائقية. لقد أراد الراوي أن يستقصي . محلاً . آراء سكان ود حامد حول علاقتهم بإمام المسجد ، فذكر أنهم في ذلك أربع معسكرات، وهي :

أ. المعسكر الأول (مع): وهو معسكر اليمين ، ويضم المؤيدين للإمام "كانت البلد منقسمة إلى معسكرات واضحة المعالم إزاء الإمام معسكر أغلبه من الرجال الكبار العقلاء ، يتزعمه حاج إبراهيم (أبو نعمة) يعامل الإمام معاملة ود يشوبه تحفظ"^(٢) .

ب. المعسكر الثاني (ضد): وهو معسكر اليسار ، الواقف على طرف النقيض من المعسكر الأول ، وهو معسكر "أغلبه من الشبان دون العشرين يعادي إمام المسجد عداء سافراً ولا يحفل برجل صناعته تذكير الناس بالموت"^(٣) .

ج. المعسكر الثالث : وهو معسكر الوسط "وقد كان أكثر المعسكرات وزناً"^(٤) . وينضم تحت لوائه محجوب وعصابتة .

د. المعسكر الرابع : وهو معسكر لا يضم سوى الزين ، الذي يبغض الإمام بغضاً

(١) المصدر السابق : ص ٤٣ .

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٧٥ .

(٣) المصدر السابق : ص ٧٦ .

(٤) المصدر السابق : ص ٧٦ .

جماً ، في مقابل انتمائته الديني لفريق المتصوفة ، الذي يمثله الولي الصالح الحنين "كان الزين في موضوع الإمام معسكرا قائماً بذاته"⁽¹⁾.

ولو أن الطيب صالح اعتمد في عرضه لهذه الآراء على المنهج الذي اتبعه في عرض وجهة نظر سكان ود حامد لفريق محجوب ورفاقه ، أو لفريق المدرسة الوسطى بطلابها وناظرها ، أو لغيرها من الجماعات والتكتلات المطروحة على طول الرواية ، لكان ذلك أفضل . إذ يجعل هذا المنهج القارئ مشاركاً في إنتاج النص ، وذلك بملئه للثغرات الحكائية، كما يجعله منتجاً لنص يعرض فيه الراوي سطوراً ليكمل هو صفحات .

وضو البيت من أهم الشخصيات التي تتبعها الطيب صالح ، وهو من الشخصيات التي تطرح الأسئلة أكثر مما تجيب . فقد وفدت هذه الشخصية على ود حامد بطريقة فانتستيقية وغابت عنها بطريقة فجائية . حملته أمواج النهر إلى ود حامد في ليلة من ليالي أمشير المتقلب ، ليظهر كالعفريت أمام حسب الرسول ، وهو يسقى أرضه في الزمن البعيد ، الموغل في القدم والفقر " وبغته سمع حركة في الماء كأن تمساحاً طفا " ⁽²⁾ . يظهر ضو البيت بأوصافه الشكلية التي يختزلها الراوي ، مثلما يختزل وصف معظم الشخصيات ، بوصف الوجه باعتباره مجمع حواس الإنسان " رأيته واقفا أمامي لا يغباني أبيض اللون ، طويل القامة ، عيونه خضر " ⁽³⁾ . يلفت النظر في الوصف التركيز على اللون باعتباره العنصر الفارق بينه وبين كل أهل السودان ؛ فبياض البشرة وخضرة العينين صفات لونية تميز سلالة بشرية غير السلالة التي ينتمي إليها أهل السودان . فهل هو المستعمر الأوروبي حضر وافدا ومتخفياً دون مدفعه وبنديته ؟ . هذا سؤال .

حضر ضو البيت محايداً دون اسم أو دين أو زوج أو حتى وطن ينتسب إليه . بلا أي مرجعية وبلا أطر تحدد هويته ، فهل هو السندباد البحري الذي يتجول بحثاً عن الجديد والعجيب . أم هو وجه سوداني انمى في طبقات التاريخ وقد حل أو ان ظهوره؟ . ولم يكن مع هذا الوافد سوى علبة الإكسير/ الدخان الذي حملة كريستوفر كولومبوس وهو يغزو الأمريكتين . ومع كل ما في هذا الحضور من أسئلة يصعب الإجابة عليها . استقبله أهل ود حامد بكل ما في أهل السودان من سماحة وتسامح " أهلاً وألف مرحباً ، بالضيف الغريب الجاني من بلاد الله " ⁽⁴⁾ . بل واقطعوه جزءاً من أراضيهم ليزرعها ، وبنوا من بناتهم ليتزوجها ، وأدخلوه في دينهم بعدما أنطقوه الشهادات ليصير واحداً منهم . وعاش ضو البيت واحداً من أهالي ود حامد خمسة أعوام " عمل فيها ما لا يعمله الناس في العمر كله " ⁽⁵⁾ . ثم رحل والناس ينادون " من مكان إلى مكان ومن شاطئ إلى شاطئ إلى أن صارت الدنيا كلها تنادى في جو الظلام ضو البيت " ⁽⁶⁾ . ورغم أن ضو البيت رحل بلا رجعة ، إلا إنه خلف من ورائه بندر شاه . الذي عاش ضحية لأبيه وابنه . الذي خلف من ورائه إحدى عشر ولداً ، ومريود / الحفيد الذي أصبح بشكله وصفاته عوداً على بدء ، فكأنه بوجوده يمثل نظرية العود الأبدي ، القائل بها نيتشه . وهي من النظريات التي يستعين بها كتاب

(١) المصدر السابق : ص ٧٨ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . دار الجيل . بيروت . ط ١ . ١٩٩٧ . ص ١١١ .

(٣) المصدر السابق : ص ١١٤ .

(٤) المصدر السابق : ص ١١٤ .

(٥) المصدر السابق : ص ١٤٣ .

(٦) المصدر السابق : ص ١٤٢ .

الرواية الانسيابية ، الذين يحبون الاستعانة بنظريات العلوم والتربية والفلسفة من أجل إثراء أعمالهم الأدبية . وما يلفت الانتباه في شخصية ضو البيت وسلالته هو إحاطته بثلاث شفرات تستدعي التوقف والنظر ، وهي :

أ. شفرة الحضور : ويمثلها ضو البيت ، الذي نبت من العدم .

ب. شفرة الغياب : ويمثلها الانقطاع الحدثي حول شخصية بندر شاه .

ج. شفرة العجائبي : وتستدعيها الأحداث المتعلقة ببندر شاه ومريود ، وهي أحداث تتماس مع زمكانيات أسطورية ، وتناصت دينية . وبخاصة قصة يوسف U . وسلوكيات مضطربة من قبيل الأفعال السادية التي يوقعها بندر شاه على عبده وجواريه " نزع الجند الثياب عن الرجال الأحد عشر ، وأخذوا يجروهم واحدا وراء واحد إلى مريود ، فيجلد كلا منهم ، والجالس على العرش يسمع ويرى ... سألت الدماء أنهارا من ظهور أولئك الرجال الأحد عشر ... جلدوهم حتى أغمى عليهم فسقطوا غرقى في دماءهم ... ثم صفق فجاء الخدم بأباريق الشراب فصبوا منها لبندر شاه وصبوا لمريود ... وصفق بندر شاه مرة ثالثة فدخلت القاعة فتيات عاريات بارزات الصدور تترجح أفخاذهن وأعجازهن ... " (1) . إن دوال (العدد . الأثاث . الجسد) بالإضافة للتوزيع الحركي للشخصيات سارت مشحونة بطاقات تأويلية تستدعي إسقاطات على الكثير من مناطق الدين والخرافة واللاوعي . وهي مناطق جعلها الطيب صالح تناسب على طول الخط الروائي في روايته (بندر شاه . مريود) لتخلق خطا باطنيا عميقا يتوازى مع الخط الظاهري السطحي .

وتعد البنية الدائرية واحدة من أكثر الآليات التي اعتمد عليها الطيب صالح في رواياته ، وهي آلية تؤكد انسيابية البنية الروائية لديه . وتعتمد هذه الآلية على وجود "شخصيات تظهر ثم تختفي ثم تعود إلى الظهور من جديد فيما يشبه الحركة الدائرية" (2) . وللدائرية وظيفة فنية مقصودة ، إذ باستخدامها يحدث "جذب خفي وتكوين صلات حميدة بين الكاتب والقراء الذين يتعاملون مع شخصيات سبق لهم معرفتها من قبل في عمل سابق" (3) .

فمن الشخصيات التي ظهرت ولم يعد لها وجود أو ذكر على مدار التجربة الروائية شخصية (الزين - مصطفى سعيد) . وهي شخصيات لعبت دور البطولة المطلقة في روايات (عرس الزين - موسم الهجرة) ويرى الباحث أن عدم عودة هذه الشخصيات للظهور مرة أخرى يرجع إلى سببين : أولهما أنها بلعها لدور البطولة ، أصبح من العسير عليها أن تعود بشكل هامشي في باقي الروايات . والثاني أنها قد استنفذت في هاتين الروايتين كافة طاقاتها الفنية ، وأصبح أمر العودة إليها مرة أخرى حشوا لا فائدة منه .

وتعد شخصية الحنين من الشخصيات التي ظهرت لمرة واحدة في رواية (عرس الزين) ولم تعاود الظهور مرة أخرى . ويرى الباحث أن عدم معاودتها للظهور يعود إلى طبيعة الدور الذي لعبته هذه الشخصية ؛ فهي شخصية صوفية تشبه الومضة النورانية التي تكتفي بإحداثياتها الكشفية للجوانب الميتافيزيقية .

أما محبوب ورفاقه فهم الشخصيات التي تشكل همزة الوصل ، وجسور العبور للشكل الانسيابي في رواية الطيب صالح . يلعبون بأدوارهم الثانوية دوراً مهماً في تشكيل العالم الروائي للطيب صالح ، فهم يظهرون ويختفون ثم يعاودون

(1) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٨ .

(2) د / احمد سيد محمد : الرواية الانسيابية . مرجع سابق . ص ٧١ .

(3) د / احمد سيد محمد : الرواية الانسيابية . مرجع سابق . ص ٤٣ .

الظهور مرة أخرى ليؤكدوا على عمق التواصل الانسيابي بينهم وبين القراء ، الذين ألفوهم وألّفوا معهم ود حامد عبر أزمان حياتهم . في (عرس الزين) يوضح الراوي مدى قوتهم وثقلهم في الرواية "فريق محجوب وعبد الحفيظ والطاهر الرواسي وعبد الصمد وحمد ود الرئيس وأحمد إسماعيل وسعيد. كانوا متقاربي الأعمار ، بين الخامسة والثلاثين والخامسة والأربعين ، إلا أحمد إسماعيل فقد كان في العشرين لكنه بحكم مسئولياته وطريقة تفكيره كأنه واحداً منهم . هؤلاء كانوا الرجال أصحاب النفوذ الفعلي في البلد، كان لكل واحد منهم حقل يزرعه ، في الغالب أكبر من حقول بقية الناس ، وتجارة يخوض فيها ، كان لكل واحد منهم زوجة وأولاد . كانوا الرجال الذين تلقاهم في كل أمر جليل يحل بالبلد . كل عرس هم القائمون عليه ، كل مأتم هم الذين يرتبونه وينظّمونه يغسلون الميت فيما بينهم. ويتناوبون حمله إلى قبره . هم الذين يحفرون التربة ، ويجلبون الماء ، ويتزلون الميت في قبره ، ويهيلون عليه التراب ، ثم تجدهم بعد ذلك في (الفراش) يستقبلون المعزين ، ويديرون عليهم فناجين القهوة المرة . إذا فاض النيل أو"⁽¹⁾ . ودائماً ما يجتمع محجوب ورفاقه بجوار دكان سعيد ، بعضهم يجلس على الكنب ، وبعضهم يفتش الأرض ، وهم في كل الأحوال حلقة منغلقة على نفسها ، لا يفهمهم إلا من دخل حوزتهم ، ولذلك اختلفت آراء أهالي ود حامد حولهم ؛ فبين من يصفهم بالضحاكين ، وبين من يصفهم بالصامتين ، يظل الرفاق محافظين على مسافة فاصلة بينهم وبين باقي الأهالي . ورغم التوافق شبه الكامل لهذه الصحبة التي يعلى من شأنها الطاهر الرواسي بقوله: "الإنسان يا محميد.... الحياة يا محميد ما فيها غير حاجتين إثنين الصداقة والمحبة ، ما تقولي لا حسب ولا نسب . لا جاه ولا مال"⁽²⁾ . يظل لكل واحدٍ منهم طابعه الخاص ، وصفته المميزة . وقد اكتفى راوي (عرس الزين) بإجمال هذه الصفات في مشهد يضم هذه العصابة وهم مجتمعون حول دكان سعيد "أحمد إسماعيل بحكم سنة كان أميلهم إلى المرح ولم يكن يبالي إذا انتشى بالخمير في المناسبات وكان أحسنهم رقصاً في الأعراس. وعبد الحفيظ كان أكثرهم مجاملة للناس وكان سعيد أحسنهم في محاجة الحكام وكان حمد ود الرئيس ذا أذن حساسة لأخبار الفضائح وكان محجوب أعمقهم وأنضجهم، كان مثل الصخرة المدفونة تحت الرمل تصطدم بها إذا عمقت في حفرك"⁽³⁾ .

أما سعيد القانوني ، صاحب الدكان ، فهو بؤرة الدائرة . ظل علامة بارزة في ود حامد . يفرغ أشياء من صناديق ويضعها على الرفوف ، وهو يبيع ويشترى في دكانته التي لا تزيد أو تنقص ، لأن روحه تخلو من الطموح. وهو على عهده منذ أربعين سنة يأكل ويلبس ويتبرم ويغضب ويضحك ، ولم يزد عليه شيئاً يذكر سوى وجود حفيد له ظهر في (بندر شاه) ليساعده في حركة البيع والشراء مع مجموعة أحفاد يتولون خدمة جدهم بفرش الأبسطه قبالة الدكان.

وقد لحق التغيير بسعيد مثلما لحق كل شيء في ود حامد، ولا أدل على ذلك من تغيير لقبه من سعيد (القانوني) لسعيد (المشوشر) ، وذلك بعد ما أقصى أولاد بكري عصابة محجوب عن مقاليد الحكم في ود حامد "القوانين الله يطرى زمانها بالخير. دلوقت أولاد بكري يقولوا على سعيد المشوشر. ال يبحث عن حقه الزمن ده يقولوا عليه مشوشر"⁽⁴⁾ .

ومن الشخصيات التي تختفي وتعود للظهور مرة أخرى شخصية عبد الحفيظ الذي ظهر في (بندر شاه) شيخاً يجاوز السبعين ، يداوم على حضور صلاة الجماعة بينما كان في (عرس الزين) شاباً في مقتبل العمر ، يلتف حول بقعة الضوء في

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٧٦ ، ٧٧ .

(٢) الطيب صالح : مبرود . مصدر سابق . ص ٤٠ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٤) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٤ .

دكان سعيد وهو يضحك كالطفل "عبد الحفيظ من يوم ما عرف طريق الجامع استقال من كل شيء ونفض يده"^(١). وتعد وفاة ابنته في (بندر شاه) الضربة الموجهة التي قسمت ظهره ، وجعلت مسار حياته يتغير بالكلية .

وتعد شخصية إبراهيم ود طه من أهم الشخصيات التي يحرص الراوي على تغييرها لفترة طويلة ، ثم ما يلبث أن يعيده فجأة ليحيى السرد الحكائي بعبارة فارقة أو بموقف ارتكازي . هو في (عرس الزين) زعيم شواذ المعسكر المؤيد للإمام ، ورغم كبر سنه إلا إنه "لا يصلى ولا يصوم ولا يزكي ولا يعترف بوجود الإمام"^(٢). وهو القائل في (بندر شاه) "يا ود الرواسي أتجنب ناس الدقون والسبح ما يجيك من وراهم إلا الشر"^(٣). وهو الراوي الثقة في (مريود) لحكاية بلال المؤذن.

أما أحمد إسماعيل الذي كان أصغر العصابة سنا في (عرس الزين) ، صار في (بندر شاه) أبا لبنات غلبت كثرتهن على اسمه حتى أصبح يلقب بوجودهن . وهو لقب معيب ، وكاشف عن مدى تبني المجتمع السوداني للنظرة الذكورية ، التي تعلق من شأن جنس الرجال في مقابل الانحطاط الدوني لجنس النساء.

والطريفي من أهم الشخصيات التي اعتمد الطيب صالح عليها في بناء دائرية الانسياب السردية ، لأننا إذا علمنا أن هذا الطفل الصغير لم يوسم في (عرس الزين) سوى بالمكر، وهو وسم عرضي لمح العناظر في عينيه وهو يحكى خبر عرس الزين "وكانت حصة الناظر

"يا ولد يا حمار. أية أخرك؟"

ولم المكر في عيني الطريفي :

يا فندي سمعت الخبر

خبر بتاع أيه يا ولد يا يهيم؟"^(٤)

وقد عاد الراوي مرة أخرى ، وبعد ستين صفحة ، ليؤكد في نفس المشهد المقطوع من قبل على هذه الصفة "جلس الطريفي خلصة في مقعدة، بعد أن حدث الناظر بخبر عرس الزين، جلس خلصة على طرف مؤخرته كأنه يتهيا للهروب في أية لحظة ، فقد كان في سمته وطبعه شيء من سمت الضبع وطبعه. ونظر حوله بعينيه الماكرتين . وهمس في أذن جاره من اليمين : نجنا الليلة من الجغرافيا، أشارتك الناظر ما يتم الحصة"^(٥). إن استخدام الراوي لتقنية التواتر التكراري . ومعناه كما يذكر جيرار جنت أن "يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن /ق)"^(٦). تدل على لازمة أسلوبية تتعدى مجرد الإخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة . ولأزم الفائدة المتحقق في تكرار الملفوظ السردية للحدث الحكائي يحيل على أصالة لا محدودة ، وفنية لا نهائية للطيب صالح ، الذي كانت الانسيابية حاضرة في ذهنه لحظة كتابة الرواية الأولى (عرس الزين)

(١) المصدر السابق : ص ٥٣ .

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٧٦ .

(٣) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٢١ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٥ .

(٥) المصدر السابق : ص ٦٥ .

(٦) جيرار جينت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) . (ترجمة) محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي . المجلس الأعلى للثقافة . ط ٢٠٠٠ . ص

لأنه من خلال هذه اللفتات القليلة، مع التأكيد على تأثيرها. لشخصية غير مؤثرة في الرواية ، استطاع الطيب صالح أن يجذر معالمها الفنية التي تتسق وطبيعتها الحياتية في رواية (بندر شاه) .

إن المكر اللامع في عين الطريفي ، وهيئة جلوسه المتأهبة والمتهينة للهرب، إذ في سمته مكر الضباع ، صفات أهله لتكوين أول جبهة معارضة وحركة تمرد في تاريخ ود حامد " يتزعم هو الخطأ وينال العقاب غيره كأنما الأقدار كانت تعده لهذا الدور"⁽¹⁾. وقد جعل الراوي من حادث الانقلاب والتمرد الذي قام به الطريفي على خاله محجوب ، حادثاً سطحياً يخفي في عمقه رغبة الطريفي في الانتقام والثأر لكرامته التي أهانها محجوب "أيام عرس الزين ، أوكله محجوب بتوفير العلف لحمير الضيفان، وكان هو أميل إلى توفير الخمر للشاربين ، ولما انتبه محجوب ، وجد الحمير بلا علف وبحثوا عن الطريفي فوجدوه يسكر مع السكارى. محجوب أتهره وصفعه لم يسكت الطريفي ولكنه صرخ في وجه محجوب وقال له (أنت تفتكر نفسك مين؟) وترك العرس ولم يشارك فيه..... وكان محجوب يقول لأبيه في المجالس الطريفي ولدك ربنا يكفيننا شره"⁽²⁾. إذا فما ولد في (عرس الزين) من مكر وخداع وصراع ، فقد أثمر في (بندر شاه) ثأراً وانتقاماً وتغييراً.

كان الطريفي ود بكرى كما يؤكد الراوي في "الثانية عشرة في عام عرس الزين"⁽³⁾. وفي (بندر شاه) صار في "السادسة والثلاثين أو السابعة والثلاثين"⁽⁴⁾. في (عرس الزين) لم يكن الطريفي إلا طفلاً صغيراً لا دور له ، وها قد مرت الأيام ودارت دورتها وأصبح الطريفي داعية التغيير في ود حامد"الدنيا لازم تمشي لي قدام مش لي ورا"⁽⁵⁾. ولذلك حمل الطريفي لواء التغيير ، وعقد أول اجتماع عام للجمعية التعاونية ، بعد ثلاثين عاماً على تأسيسها لإقصاء محجوب وعصابته. وما يلفت الانتباه في دور الطريفي في الروايتين أمران مهمان :

١. رغبة الطيب صالح في التأكيد على دور العلم في إحداث التغيير المنشود : فالمدارس "طلعت أولاد بقوا يتفاصحوا"⁽⁶⁾. وهم الآن الذين يدعون لإحداث نقلة نوعية في طبيعة الممارسات السياسية في ود حامد/ السودان. ولذلك فهم الذين استبدلوا مبدأ القبول بمبدأ العلم "مبدأي انتشارال البلد دي من وهدة التخلف والتأخر لازم نماشى ركب الحضارة. العصر عصر علم وتكنولوجيا"⁽⁷⁾. إن الفرق بين مبدأ القبول الذي تبناه محجوب وعصابته ، ومبدأ العلم /التغيير الذي تبناه الطريفي ورفقته ، هو الفرق بين التفكير البدائي القائم على العاطفة ، والتفكير العلمي القائم على السببية. وهو نفسه الفرق بين ما كان قائماً ثابتاً ، وبين ما هو كائن وسيكون .

٢. تأكيد الطيب صالح على ضرورة التبادل السلمي للسلطة "كل شيء موجود وسيظل موجوداً . لن تنشب حرب ولن تسفك دماء. سوف تلد النساء بلا ألم . والموتى سوف يدفنون بلا بكاء، وسوف يحدث التغيير كما تتغير الفصول، في مناخ

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٠١ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٠١ ، ١٠٢ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٩ .

(٤) المصدر السابق : ص ٩٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ١٠٠ .

(٦) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٣ .

(٧) المصدر السابق : ص ١٠٤ .

معتدل، فصل وراء فصل، كل في فلك يسبحون، والليل لا يسبق النهار^(١). إن التناسل الحادث مع آي القرآن الكريم ﴿لا الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار وكلًا في فلك يسبحون﴾^(٢) يؤكد على ضرورة التغيير، باعتباره آلية حتمية من آليات الخلق. ومهما يكن من أمر فإن "محجوب أدى دوره وانتهى"^(٣). وقد حان الوقت لأن يقول الناس "محجوب وجماعته بره. الطريفي وعشا البايتات جوه"^(٤). إن التقاطب الحادث بين الدخول والخروج والصعود والهبوط يشي بالإفصاح عن صرخة المؤلف الضمني بضرورة التمسك بالديمقراطية، إذ إن الأمر ببساطة كما يقول سعيد اليوم "الحكاية رضي واختيار"^(٥). وطالما أن المعارضة قد استقطبت جموع الناس وأصبح لها شوكة تمكنها من عمل المظاهرات، مطالبة بالتغيير، فليس على صاحب السلطان إلا الإذعان لهذه المطالب "محجوب، بعدما يربو على ربع قرن من السلطان المطلق، وجد نفسه وجهاً لوجه أمام شعب ود حامد يقاضونه الحساب.... هل تصدق يا محميد أن أولاد محجوب صوتوا ضده؟ وأن البنات عملن مظاهرات في ود حامد وهتفن بسقوط محجوب وشلة الحرامية"^(٦).

وتعد شخصية سعيد اليوم من الشخصيات الرئيسة في دائرية العمل الروائي عند الطيب صالح. فهذه الشخصية ذات الأثر الضعيف في (عرس الزين) نماها الطيب صالح في (بندر شاه) وطورها لتتنبأ مكانه غير التي كانت عليها. ولم يكن اختيار الطيب صالح لهذه الشخصية اختياراً اعتباطياً، بقدر ما كان اختياراً عمدياً وفنياً.

لم يكن سعيد في (عرس الزين) شخصية بالمعنى المفهوم للشخصية، لأنه لم يزد على كونه كتلة من الكتل المتحركة في العالم الروائي. واحداً من الكومبارسات المنوط بها ملء ثغرات في الفراغ الحكائي لعالم (عرس الزين). لم يكن سعيد واحداً من فقراء ود حامد وكفى، بل كان واحداً من الذين يعيشون في الدرك الاجتماعي الأسفل لفقراء ود حامد. كان أجيراً في البيوت الغنية، وبخاصة في بيت الناظر الذي كان يستغله "في جلب الحطب والماء لبيته، وكان سعيد يبيع حطب الوقود ويخدم في البيوت ويدخر ماله عند الناظر"^(٧). كما أنه كان أضحوكة يتندر بها محجوب ورفاقه في أوقات فراغهم بسبب زوجه، التي كان لا يمسها، وعاش معها قريباً من الحلول. على حد تعبير الراوي. إذ كان يراها جيفة، لأنها "لا تتعطر ولا تزين كبقية النساء.... ولما قارعتة الكلام صفعها على وجهها وقال أمشي أخدي دروس من بنات الناظر"^(٨). وفي (بندر شاه) تعدى سعيد سعيد دور الكتلة، ليصبح شخصيه متكاملة، شخصية تدل دلالة واضحة على حالة التغيير والتطور الذي أصاب ود حامد، كما أصابه. وقد أصابه التغيير من عدة جهات.

فمن ناحية الاسم لم يعد كما كان، سعيد اليوم، لأنه اشترى بجنيته العشر اسماً جديداً أطلقته عليه المغنية المشهورة فطومة "عشرة جنيه عاقله وحياة خوتك يا محميد. قلت لها أمسمعي يا وليه، المثل يقول أدي الغناي وعده،

(١) المصدر السابق : ص ٧٠ .

(٢) القرآن الكريم : سورة يس . الآية (٤٠) .

(٣) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٧١ .

(٤) المصدر السابق : ص ٦٧ .

(٥) المصدر السابق : ص ٦٧ .

(٦) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٢٥ ، ٣٥ .

(٧) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٧٢ .

(٨) المصدر السابق : ص ٨٢ .

وأدي المداح وعشه. بدور منك اسم، ينسى أهل ود حامد إلى أبد الأبدين كنية سعيدة اليوم. جننونا الله يرضى عليك... اليوم... اليوم .. يقطع طارهم. قلت لي: وقت الدارة تعمر والرقيص مهيج تشوف كيف غُنا فطوممة⁽¹⁾. لقد أراد سعيد أن يمحو عنه الصورة القديمة القابعة في ذاكرة الناس ، ولا شيء يؤكد هذا التغيير سوى الاسم ؛ فاليوم الذي هو لقب لا كنية . كما يذكر سعيد بجهل . يتعمد الراوي التأكيد عليه ليوضح أنه تغيير شكلي لا جوهري . يدل على الشؤم والنحس في المجتمع القروي . ومن أجل ذلك اشترى سعيد بالجنيمات العشرة ، وهو مبلغ مالي كبير في ذلك الوقت ، ومن فم مغنية مشهورة ، لا تأتي إلا في الأعراس الكبيرة ، الاسم الجديد (عشا البايتات).

ومن ناحية المهنة استبدل سعيد مهنته القديمة (أجير في الحقول . يبيع الحطب) بمهنتين جديدتين ، تمكنانه مع تغيير الاسم من محو الصورة القديمة عنه.

المهنة الأولى: حيث عمل مؤذناً للمسجد ، رغم جهله بمخارج الحروف ، وعلوم الصوتيات " كان سعيد عشا البياتات قد وصل في آذانه إلى (حي على الفلاح فمضى يعاظها متعسراً كسيارة شحن غطست في الرمل ، يخترع حروف مد ليست موجودة ، ويغض الطرف عن الموجود منها"⁽²⁾. بل ورغم سوء صوته الذي هو من أهم صفات المؤذنين "انتهت فجأة لصوت المؤذن (حي على الصلاة حي على الفلاح). كان صوتاً أخرق ضعيفاً فاقد الرنين سألت عنه ، فقال عبد الحفيظ سعيد"⁽³⁾. ويرى الباحث أن اختيار الراوي لمهنة المؤذن كان اختيار له دلالات كبيرة ؛ فهي أولاً مهنة لها احترامها ووقارها وبخاصة في مجتمع قروي وبسيط كمجتمع ود حامد ، فإذا ما تولاهما واحد مثل سعيد فإن صفات المهنة ستنتقل بالضرورة لممتنها ، وهذا ما يرغب فيه سعيد . كما أنها مهنة دينية، وأصحاب المهن الدينية قليلوا العدد ، ولذلك فهي مهنة تعطي صاحبها شهرة وذيوع صيت بين الأهالي، وهذا ما يرغب فيه سعيد، إذ بانتشار صيته ، عبر صوته ، يمحو ما لحق به ، ويظهر ما يريد إظهاره. وإذا علمنا أن سعيداً قد تحول حاله ، وأصبح من الأغنياء أصحاب الثروات ، أمكن لنا أن نقول: أن وظيفة المؤذن . وهي وظيفة كما ذكر سعيد نفسه ، أنه لا يتقاضى عنها أجر. تعد تماهياً بين ما هو ديني وما هو دنيوي "الأذان شن فيه.... أنا عامله على الحرام حسنة لوجه الله تعالى، واصله حمد قال فتر من طلوع المدينة كل يوم"⁽⁴⁾.

المهنة الثانية: أمين صندوق الجمعية التعاونية، وهي مهنة شرفية ، تولاهها سعيد في هوجة الانقلاب المطيح بمحجوب وعصابته ، ليؤكد الطيب صالح من خلالها على عمق التغيير الحادث في ود حامد ؛ فهي الأيام تدور ويصبح سعيد واحداً من رؤوس الحربة الموجهة لمحجوب. ولم يكن لسعيد في هذه الوظيفة طموح مالي بقدر ما كان يريد من خلالها تغيير الصورة التي لصقت عنه في عقول الناس "الشغل في اللجنة غير الجهجة والتلاتل ما وراه فايده جملة الأيمان، يوم الليلة، أنا لا سائل في لجنة ولا مشروع ولا حتى سائل في حكمدار المديرية"⁽⁵⁾.

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣١ ، ٣٢ .

(٢) المصدر السابق : ص ٤٩ .

(٣) المصدر السابق : ص ١١ .

(٤) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٨ ، ٣٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ٦٨ .

ويعد دخول سعيد في هذه اللجنة نكابة لظلم قديم أوقعه محجوب عليه "محجوب راجل حبابه عشرة. راجل ما يتفضل عليكم خدم البلد وسرق ونهب. باع لي البرسيم الحوض بين خمسين قرش قلت له أشارك في البقرة قال شراكة مش عاوز.... قال [سعيد] وهو يكاد يختنق من الضحكك: أدبت كل إنسان حقه. عدل ولا مو عدل"⁽¹⁾.

ومن ناحية المركز الاجتماعي تحول سعيد لواحد ممن يشار إليهم بالبنان ، وها هو الآن يجلس متحاوراً ومشاركاً مع محجوب ومحميد والطريفي وعبد الحفيظ والطاهر الرواسي وسعيد القانوني والناظر ، وهم الذين كانوا يصفونه "بالوسخان العفنان"⁽²⁾. بل وها هو يناطح الناظر بنسبه وحسبه، معترًا بذاته ومفتاخرا بقومه ، وهو يتزوج ابنته "قلت له هيج افتح اضناك زين .أنا سعيد ود زايد ود حسب الرسول. عربي حر. على اليمين أهلي في سود ري يحجبو ضو الشمس. مالي أنا ؟ مسلم موحد بالله"⁽³⁾. في هذا المقطع التعريفي يبدأ سعيد قوله بأنا. أنا النفس والذات ، أنا القوة والجبروت ، التي ترى في نفسها طبقاً لمعيار التسلسل العائلي ، ذاتا عربية من قبيلة بدوية ، تنظر لغيرها نظرة دونية "فهم يعتبرون أنفسهم عرباً خالصاً"⁽⁴⁾. بالإضافة لكونه من ناحية الدين مسلم ، يرتكز على ثقافة تدعو لمعاملة بالتساوي ، فلا فرق فيها بين عربي قح ، وبدوي جلف ، وأعجمي خسيس ؛ فالناس أمام الله كأسنان المشط ، لا يفرق بينهم إلا التقوى. وإيماناً بآليات التغيير الاجتماعي الجديد صنع سعيد عرساً "خلى ناس هالبلدة تنسى عرس الزين . اسأل أياً من كان يقول لك العرس عرس سعيد وإلا بلاش"⁽⁵⁾.

ومن ناحية المركز المالي أصبح سعيد من أثرى أثرياء ود حامد"ناظر شنو؟ أنا فاضي في الناظر ولا حتى في العمدة. أنا عندي القروش. على الحرام في اليوم العلينا دا أن ردت بت العمدة أخذها"⁽⁶⁾. وقد ذكر الراوي سببين لهذه الثروة : أحدهما واقعي وهو الأقرب للحقيقة ، وكان بفضل كده وجده وتعبه لعشرات السنين التي قضاهما بين الحقول أجيراً ، وفي البيوت خادماً ، وفي الأسواق بائعاً. وبدل على ذلك تلك اللفتة اللطيفة التي أوردها الراوي أثناء حواراه مع محميد وهو يحكي له قصة زواجه من بنت الناظر. فقد وقف سعيد ضاحكاً منتصباً ، قاطعاً خط السرد بقوله: " لازم أمشي أحصل السوق حكاية القروش أحكيها وقت ثاني"⁽⁷⁾. إن الشخصية التي تعطي الوقت حقه ، وتحترم أسباب رزقها (السوق) لا بد وأن تنجح كل هذا النجاح. ولنتنظر إلى تاريخه المالي الذي بدأ بجمع قروش قليلة ، ظل يراكمها في حجر الناظر حتى بلغت ألفاً "ولا بعدين ولا قبلين . يمكن فوق سبعة سنة وأنا أشتغل زي الحمار. كل ما أجمع خمسة قروش أو عشرة أو عشرين جنيه. أمشي لي صحي أبو البنات يقيده لي في دفتر ، وأمشي أديها الناظر"⁽⁸⁾. وتدلل أيضاً اللفتة الدقيقة في المقطع السابق أن سعيداً كان دقيقاً في حساباته المالية ، لدرجة أنه كان يوثق حساباته بالكتابة والشهادة معا ، وذلك حتى يتمكن من المطالبة بحقوقه المالية من الناظر بعد ذلك.

(١) المصدر السابق : ص ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) المصدر السابق : ص ٣٦ .

(٣) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٦ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٢١ ، ٢٢ .

(٥) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٠ ، ٣١ .

(٦) المصدر السابق : ص ٣٩ .

(٧) المصدر السابق : ص ٣٩ .

(٨) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٤ .

أما السبب الثاني لثروة سعيد فقد كان سبباً أسطورياً ، نسجه سعيد بخيوط من برودة الشتاء ، وحلم الفقراء ، ونبوءة العارفين "الشتاء الفات في أمشير. الدنيا برد وهبوب بين العشا والفجر. ما تقولو حلم، أبدأ. شوف عيال زي ما أنا شايفكم هالساعة.... شيخنا الحنين اللهم ارضي عنه امش القلعه . تلقي قصر. قلت له قصر منو؟ قال لي قصر بندر شاه. قلت له قصر بندر شاه يبقى منو؟ قال لي واحد من سلاطين الدنيا الزائلة.... ادخل استلم الأمانة وأمرق.... الأمانة مال. مالك حلالك. بندر شاه ظن نفسه يرث الأرض ومن عليها. الأرض أرضك وأرض الضعفاء بعدك.... دا وارث وطالب حق.... سلمه الأمانة وخليه ينصرف بلا شر. الولد سلمني صرة أخذتها ومرقت زي ما دخلت لا سلام ولا كلام ولا بم ولا بضم.... فتحت الصرة لقيت أشكال وألوان ، كأنها كنوز الملك سليمان"⁽¹⁾. تنسج الأسطورة ملامحها من التماهي مع نبوءة الولي الصالح/الحنين الذي كان في عام الزين بشارة خير لكل من دعا له بالخير "ولم يعد ثمة شك في ذهن أحد حتى محجوب، وهم يرون المعجزة تلو المعجزة ، أن مرد ذلك كله أن الحنين قال لأولئك الرجال الثمانية أمام متجر سعيد ذات ليلة: (ربنا يبارك فيكم ربنا يجعل البركة فيكم)"⁽²⁾. وها هو يزور سعيدا ويخبره بحقه وحق الفقراء الضعفاء من أمثاله في تركة بندر شاه. وما لبث سعيد أن أطاع الولي ، وذهب منفذاً أوامره ، في القصر الخيالي ، ليتسلم الأمانة التي حولته بين عشية وضحاها لسعيد السعيد.

كل هذه المتغيرات أثمرت عن تحول سعيد لقطب الرحي . على حد تعبير الراوي . في الليلة المضيئة للانقلاب السلمي على عصابة محجوب ، بل ولتحوله إلى مركز الثقل الجديد في ود حامد "أيه رأيكم نقوم كلنا نحضر صلاة الفجر وأصله اليوم يوم جمعة بعد الصلاة كلكم معزومين فطور عندي في ديوان جناب الناظر. عندي حمل عديل ندبجه وتبسط عليه"⁽³⁾. بل ولقد وصل التحول لذروته بإعلان العهد الجديد في ود حامد عهدا لسعيد عشا البيئات "دلوقتي يا سيدي نحن نحن في عهد سعيد عشا البيئات"⁽⁴⁾. ليتوازي هذا العهد على قدم وساق مع العهد البائد لمحجوب ورفاقه، أو العهد الصالح للحنين / الولي أو العهد الفرح للزين وعروسه ، أو العهد الأسطوري لبندر شاه ، أو العهد الفجائي لضو البيت. واختر أنت أيها القارئ الكريم لعالم الطيب صالح ، أي العهود يتوازي أو يتضاد معها العهد الجديد لسعيد عشا البيئات، وأيها كانت قراءتك فإنها ستكون صحيحة لأن الكثافة الفنية للعوامل الروائية للطيب صالح تستدعي كل هذه العوامل وزيادة.

ثانيا: واقعية الطيب صالح تلتقي في مسارات الواقعية الانسيابية

تشابك واقعية الطيب صالح مع واقعية الروائية الانسيابية بشكل كبير؛ فواقعية الرواية الانسيابية التي تبتأها الطيب صالح تعد "سجلا صادقا وأصيلاً لتاريخ المجتمع بكل أبعاده من أفكار محلية وعادات ومعتقدات وتقاليده ونظم سياسية واقتصادية، وما يعرفه عن غيره من المجتمعات والشعوب الأخرى في تلك الفترة التاريخية المحددة في الرواية، ومظاهر لن تعود إلى الوجود بعد فوات وقتها ولا يحفل بها عادة المؤرخون سواء المهتمون بالأحداث أو الحضارات، وأحداث أو أشياء صغيرة جداً يلتقطها الكاتب الواعي ويعطيها مكانتها في سجله الكبير لتصوير مجتمع ما من المجتمعات"⁽⁵⁾. وما فعله

(١) المصدر السابق : ص ٧٣ . ٧٨ . بتصرف

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٦٠ .

(٣) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٨٠ .

(٤) المصدر السابق : ص ١٣ .

(٥) د / أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية . مرجع سابق . ص ٧٩ .

الطيب صالح من توثيق تاريخي . غير رسمي . يقوم على عنصر الاختيار الواعي ، يعد تصويراً أميناً ، وصورة واضحة المعالم للمجتمع السوداني ، الذي عجزت وسائل الإعلام العربي ، وكتب التاريخ الأكاديمي عن تصويره أو توصيله لغير السودانين في العالم العربي. لذلك تدخل الأعمال الروائية للطيب صالح بوصفها سرديات تعتمد المحلية ، في تجاوز عقبة التواصل والتوصيل ، في تأريخ ما ليس تاريخاً ، وكشفاً لما هو مسكوت عنه في الواقع السياسي والاجتماعي .

لقد اعتمد الطيب صالح المحلية بكل أطيافها وتشكلاتها ، لإيمانه بأنها ليست فقط حقاً عليه كتابتها أو لأنها ملهماً جديداً للكتابة السردية التي استنفذت طرائق حكيماً البكر، ولكن لأن السرد "يعجز عن بلوغ العمق والشمولية بدون انتماء غنى في الموروث والمحلية : فالدراية الواسعة بالأصول وتفصيل الحياة هي وحدها التي تتيح للموهبة الانتشار في الأنماط الأصلية والمعاني الإنسانية ؛ كما لا أنها وحدها التي تمنح الكتابة نكهتها المميزة"⁽¹⁾ . وقد اتخذ الطيب صالح من الإطارين الاجتماعي والسياسي متكناً يعتمد عليه في رصد الواقع من خلال بعد درامي يشعره وأنت تقرأ أن ما يرصده الراوي قد دس عرضاً ، رغم أنه مقصود حتماً .

١. الإطار الاجتماعي

اتخذ الطيب صالح من قرية ود حامد نموذجاً يرصد من خلاله واقع الأسرة السودانية من كافة الاتجاهات. فمن ناحية الطعام حفلت المشاهد الروائية للطيب صالح بذكر العديد من الطقوس الاجتماعية المرتبطة بالمطعمات .

ولعل أبرز هذه الطقوس هو اجتماع أهل البلد في الأعراس للأكل في حلقات "وفي الأعراس حين تأتي سفر الطعام ويتعلق الناس حلقات."⁽²⁾ . وغالباً ما تفصل هذه الحلقات الرجال عن النساء ؛ فالرجال يتحلقون في ديوان البيت . والنساء يتولين إعداده في أماكن خاصة (التكل) داخل البيوت "كان الزين قد أوكل بنقل الطعام في عرس سعيد فكان يمشي جيئةً وذهاباً بين الديوان حيث اجتمع الرجال والتكل في داخل البيت حيث تقوم النسوة بالطهي"⁽³⁾ .

وفي الأعراس وبخاصة الكبيرة تذبج الهائم إكراماً للضيوف الطامعين في الأكل حتى الشبع "نحرت الإبل وذبحت الثيران ووكنت قطعان من الضأن على جيوبها كل أحد جاء أكل حتى شبع وشرب حتى ارتوى"⁽⁴⁾ . ويصف الراوي بتفصيل دقيق أنواع الطعام المقدم وكيفية تقديمه وغير ذلك من التفاصيل المتعلقة به "يأكلون الدجاج المحمر، والملوخية بالمرق، والبابامية المصنوعة في الطاجن . في كل ليلة يذبج أحدهم إما شاة صغيرة، وإما حملاً. ويغدو عليهم أطفالهم بمزيد من الأكل، ينزل الصحن مليئاً وما يلبث أن يرتد فارغاً . هذا الوقت من الليل هو قمة يومهم ؛ لمثل هذا تعمل زوجاتهم من طلوع الشمس إلى غروبها بأتهم المرق في صحون عميقة واللحم المحمر في صحون بيضاوية واسعة. يأكلون الأرز وخبزاً سميكا من القمح، وفتائر رقيقة تصنع على صباحات ملساء من الحديد. يأكلون السمك واللحم والخضار، والبصل والفجل"⁽⁵⁾ . المقطع السابق يعد معجماً خاصاً بأصناف المأكولات التي يمكن مقارنتها بالأكلات الأكثر قدماً ، والتي كانت

(١) د / محسن جاسم الموسوي : انقراط العقد المقدس . (منعطفات الرواية بعد محفوظ) . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط ١٩٩٩ . ص ٢٥٩ .

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ١٣ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٣ .

(٤) المصدر السابق : ص ٩٦ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٨٩ .

أساسية في وقتها "ال عنده تمر ال عنده لبن وال عنده لوبيا وال عنده عصيدة"⁽¹⁾. وهي في معظمها تقدم مادة معلوماتية واسعة عن سلوكيات وآداب الطعام ، وطرق تقديمها في المجتمع السوداني.

ومن ناحية الشراب يرصد الطيب صالح واقع المشروبات القديمة (ديك الأيام ما كنا عرفنا الشاي واللبن، نشرب الحلبة باللبن والتمر والسمن"⁽²⁾). ثم حدث التطور في المجتمع، وفي المشروبات ، فدخل الشاي باعتباره المشروب الأول الذي يقدم مباشرة عقب تناول الطعام "و حين تترد الأواني فارغة يوتي بالشاي فيملئون أكوابهم"⁽³⁾. والشاي مشروب أساسي يقدم في كل. الاجتماعات والمقابلات. يحمله سعيد لضيوفه في المتجر (وجاء سعيد يحمل الشاي"⁽⁴⁾. يطلبه الزين مختلطا باللبن "خلي المرة تعمل شاي مضبوط باللبن"⁽⁵⁾. ليشربه في صخب وهو يمصه مصا "وشرب الزين في صخب كعادته يمص الشاي مصاً له زئير"⁽⁶⁾. وهو آخر ما ينزل جوفه عقب عودته للدار فجراً "و حين يؤذن المؤذن لصلاة الفجر يقفل عائداً إلى أهله فيوقظ أمه لتصنع الشاي"⁽⁷⁾.

وللشاي أنواع وأوقات يقدم فيها "فالشاي السادة بالنعناع إذا كان الوقت ضحى والشاي الثقيل باللبن إذا كان الوقت عصرًا. وبعد الشاي يوتي بالقهوة بالقرفة والجهان والجزييل سواء كان الوقت ضحى أو عصر"⁽⁸⁾.

ويدخل العرقي واحداً من المشروبات المحلية الصنع ، التي ذكرها الطيب صالح، وهو خمر مصنوع من البلح بطريقة بدائية ، تقدمه الجواري للشبان في الواحة "قسم الواحد يشرب قزاة العرقي يبقى زي سمه منو دا؟ شهبندر ولا بندر شاه"⁽⁹⁾.

وتعد الأعراس من أهم المظاهر الاجتماعية التي حرص الطيب صالح على رصدها وتصويرها. فالأعراس في ود حامد تأخذ شكل الاحتفال الكرنفالي الذي يطغى ويطفو على كل الاحتفالات ، ولها من المظاهر ما جعل الراوي يفرد لها أربع عشرة صفحة متصلة في رواية (عرس الزين). وأول هذه المظاهر الأصوات الحنكية التي تطلقها النساء بواسطة تحريك اللسان بين جانبي الحنك بسرعة شديدة "أول من زغردت أم الزين"⁽¹⁰⁾. ولا يقتصر أمر الزغاريد على نساء العرس فقط ، بل يمتد الأمر لتشارك فيه كل النساء المدعوات "وهكذا انطلقت عقيرة أم الزين بالزغاريد وغرد معها جيرانها وأحبائها وأهلها وعشيرتها

(1) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١١٦ .

(2) المصدر السابق : ص ١١٥ .

(3) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٠ .

(4) المصدر السابق : ص ٨٨ .

(5) المصدر السابق : ص ٨٦ ، ٨٧ .

(6) المصدر السابق : ص ٨٨ .

(7) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٤٢ .

(8) المصدر السابق : ص ٢٤ .

(9) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٧٩ .

(10) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩١ .

وكل من يتمنى لها الخير" ⁽¹⁾. ويتضافر أصوات النساء بالزغاريد يعلو الصوت مرتفعاً معلناً وجود العرس لأبعد مدى ممكن
"فإذا أقيم حفل على بعد ميلين تسمع زغاريدته" ⁽²⁾.

ومن مظاهر الفرح السوداني دفع النساء للأموال متفرقة ، على أمل تجميعها يوم أن تقيم في دارها عرساً مماثلاً
"وزواج الزين مناسبة تسترد فيها هداياها لأهل البلد في زواج أبنائهم وبناتهم وكان الناس أحياناً يتعجبون وهم يرونها
تسارع بدفع ربع الجنيه ونصف الجنيه في الإعراس" ⁽³⁾. وهذا الطقس مازال منتشرًا في التقاليد الاجتماعية المصرية ، ويسمى
بـ (النقطة) .

ومن المظاهر المهمة أيضاً في إتمام مراسم الزواج ، إتمام العقد في المسجد بحضور ولي العروس ، الذي يقبض مهر
ابنته من ولي العريس ، بحضور جمع غفير من الناس ، في صحن المسجد . ويتولى الإمام إبرام العقد الذي ينهيه بالمباركة
وصالح الدعوات لكلا العروسين "أجرى الأمام مراسيم الزواج في المسجد، ناب حاج إبراهيم عن ابنته وناب محجوب عن
الزين ولم تم العقد قام محجوب ودفع المهر عن صحن حتى يراه كل أحد... أمسك الإمام يده وشد عليها بقوة وقال بصوت
متأثر مبروك ربنا يجعله بيت مال وعيال" ⁽⁴⁾.

وتتعدد مظاهر العرس لتشمل إطلاق الرصاصات من البنادق "وأطلق العمدة من بندقيته خمس طلقات" ⁽⁵⁾. ومن
المظاهر أيضاً توافد جميع الطوائف والقبائل "الأمة ما لقينا محل نحشرها . قبائل قبائل كل قبيلة تسوى الشيء الفلاني" ⁽⁶⁾
الفلاني" ⁽⁶⁾. ويحيى العرس المغنيات والراقصات ، بمشاركة العازفين وضاربي الدفوف "حيء بأحسن المغنيات وأحسن
الراقصات ضاربات الدف وعازبي الطنابير" ⁽⁷⁾.

وغالباً ما يشارك الهواة من الرجال والنساء في حلقات الرقص والغناء "وقف الرجال في دائرة كبيرة تحيط بفتاة
ترقص في الوسط ثوبها أنحدر عن رأسها، وصدرها بارز للأمام، ونهداها نافرين. ترقص كما تمشي الاوزة . وذراعاها إلى
جانبيها تحركها في تناسق مع رأسها وصدرها ورجليها. ويصفق الرجال ويضربون الأرض بأرجلهم، ويحمحمون بحلوقهم
وتضيق الدائرة على الفتاة، فترمي شعرها الممشط المعطر على وجه أحدهم. ثم تتسع الدائرة. وتتماوج الزغاريد، ويشد
التصفيق" ⁽⁸⁾. وهكذا تختلط أصوات الزغاريد بأصوات التصفيق ذي الإيقاع الراقص على أنغام العازفين والمغنيين
والراقصين من الجنسين.

يبدأ الاحتفال بتجمعات محددة ومحدودة ؛ فعرب القوز في حلقة ، وأصحاب العاهات في حلقة ، والمشايخ وكبار
السن في حلقة ، والشباب والسكرارى في حلقة ، والنساء في حلقة، والأعيان في حلقة ، غير التي تضم الموظفين والتجار

(١) المصدر السابق : ص ٩٣ .

(٢) المصدر السابق : ص ٣٣ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩١ .

(٤) المصدر السابق : ص ٩٥ .

(٥) المصدر السابق : ص ٩٦ .

(٦) الطيب صالح : نهدر شاه . مصدر سابق . ص ٣١ .

(٧) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٧ .

(٨) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٨ .

والفلاحين والإجراء. ثم ما يليث الاحتفال في التصاعد حتى تتشابك الحلقات وتتداخل فلا تستطيع أن تفصل أحدها عن الآخر "اجتمعت النقائص تلك الأيام.. جوارى الواحة غنين ورقصن تحت سمع الإمام وبصره وكان المشايخ يرتلون القرآن في بيت والجواري يرقصن ويغنين في بيت والمداحون يقرعون الطار في بيت. والشبان يسكرون في بيت . كان فرح كأنه مجموعة أفراح"⁽¹⁾. وغالباً ما يشارك العريس في كل الحلقات سواء بالحضور فيها أو بالمساهمة في تنشيطها "وهنا استبد به الطرب فوقف وضرب برجله وقفز وهز بيده كأنه في حلقة رقص"⁽²⁾.

ومن المظاهر الاجتماعية التي حرص الطيب صالح على رصدها في رواياته (الختان). وأهل ود حامد في السودان يحتفلون بالختان احتفالهم بالعرس. نفس المظاهر وإن كانت بشكل أقل "وفجأة تدفقت في مخيلته صورة كاملة واضحة ليوم ختانه. كان في السادسة تذكر الضجة ووجوه الرجال والنساء يدخلون ويخرجون في الدور والذبائح والزغاريد وتذكر وجده ممسكا به والسكين"⁽³⁾.

في حفل الختان يتمها المختون بالعريس ، غير أنه لا عروسة يزف إليها وتزف إليه، فهو حفل من جانب واحد. ورغم كل مظاهر الاحتفال تبقى ذكرى السكين وقطع جزء حساس من جسد الرجل علامة فارقة بين الحفلين ، الذي ينتهي أحدهما بمنتهى اللذة وينتهي الآخر بمنتهى الألم "استيقظت البلد مبكرة على حس الزغاريد في بيت محمود وبيت ابن عمه وصهره جبر الدار، وكان الرجال قد صلوا الفجر جماعة ولبثوا ينتظرون عند الشروق ذبح العجل في فناء المسجد، وساق محمود "ضو البيت" من ذراعه وعداه، فوق العجل الذبيح، ومفتاح الخزنة يهتف "ابشروا بالخير، ابشروا بالخير". كان ضو البيت يوم ذلك كملك وسط الرعية، لابساً قفطاناً أخضر من الحرير، وطاقية حمراء، وعمة كبيرة بيضاء، متلفعاً بشال مزركش الأطراف، وحذاؤه الأحمر يلمع في الضوء، ينظر الناس إلى هيئته ويضحكون فرحين، فقد كان منهم من يلبس خرقة حول وسطه، والمتسخ الثياب، والممزق الثياب... أجلسوه على قدح الحراز الكبير المنكفئ، محمود يمسك بيمينه، وعبد الخالق بيساره . شحذ رحمة الله ود الكاشف سكينه، وفي لحظة كان الدم قد سال، وقضى الأمر، ومفتاح الخزنة يهز ويبشر، والرجال يضحكون سروراً وعجباً كما لم يضحكوا من قبل. وسمعت النسوة جلبة الرجال وهن في أكواخ الطين والقش المتناثر حول المسجد، فنادين بالزغاريد"⁽⁴⁾. وما يلفت النظر في حفل العرس وحفل الختان هو معاملة المحتفى به من قبل الأهالي معاملة الملك المتوج ، ولا أدل على ذلك من التشابه الكامل بين ملابس الزين في عرسه وملابس ضو البيت في ختانه.

وتدخل طقوس الموت في الطقوس الاجتماعية التي دشنها الطيب صالح في عالمه الروائي . ومن ذلك طقس توزيع الصدقات بغية إيصال حسناتها للمتوفى "وذاوات يوم والناس مازالوا على فراش البكاء وقد فرغوا لتوهم من إقامة الصدقة

(١) المصدر السابق : ص ٩٧ ، ٩٨ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٣٣ .

(٣) المصدر السابق : ص ٦٢ .

(٤) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٣١ ، ١٣٢ .

دخل عليهم سيف الدين^(١). ومن ذلك أيضاً طقس العزاء الذي يتم بين أقارب الميت وباقي الناس ، الذين يتوافدون على سرادق العزاء المقام لهذا الطقس "ثم تجدهم بعد ذلك في الفراش يستقبلون المعزين"^(٢).

والموت في أدب الطيب صالح يأخذ تصورات وتشكلات مهمة ، فهو يشكل عالماً "من أكثف عوالم رواياته . فكثير من شخوصه تظل معلقة بخيوطه من خيوطه يحركها في مجرى الأحداث ، تارة تقرب من الموت إلى حد يجعلها تلتحم به وتدور في فلكه ، وأخرى تبتعد عنه حتى تبدو مبتوتة الصلة بدنياواته . ولكن نهاية الرواية دائماً تشف . بوجه أو بأخر . عن معنى من معاني الموت أو إجابة لسؤال يتصل به أو محاولة لاستكناه سره ومغزاه . ويلفت النظر أن الموت في أدب الطيب صالح يقف منفرداً وشامخاً مقابل كل الحقائق الأخرى في الوجود . وهو يدور حول محورين هما

أ. موت الأنثى / الخطيئة ب. موت الرجل / العلوي"^(٣).

والزراعة بطقوسها من الملامح المهمة التي رصدها الطيب صالح في رواياته ؛ فالفلاحة هي المهنة الأكثر انتشاراً بين كافة المهن . هي بطبيعة الحال الأكثر انتشاراً في ظل المجتمع الزراعي الذي لا يعرف شيئاً عن الصناعة ومنجزاتها " زمان لما الباخرة تظهر الناس يتلموا تحت الدوامة ويتفرجوا عليها كأنها المعجزة "^(٤) . وتبقى ملاحظة أن الراوي لا يعرّف الشخصية بمهنتها إلا إذا كانت تتمهن مهنة أخرى غير الفلاحة . فالفلاحة هي الأصل السائد ، هي مهنة العمدة والزين ومحجوب ورفاقه ، حتى ضو البيت الذي وفد غريباً عليهم انضم عاملاً في الحقول التي تتسع ، ولذلك فالراوي لكي يفرق بين هذه الأغلبية الكاثرة وغيرها ممن شذ عن الأصل يلجأ إلى تعريف الشاذ بمهنته فيدرّس الذي يرغب في خطبة نعمة يعرفه الراوي بأنه يعمل مدرّساً ، والناظر لا يعمل إلا في المدرسة وأهل المدينة يعملون في الحكومة موظفين ، وهؤلاء الشواذ لا تربطهم في الأصل روابط كتلك التي يرتبط بها الأصل نفسه ، لأن الفلاحين تجمعهم اهتمامات خاصة مثل السؤال عن مواعيد الزراعة ، وكيفية ، وطرق الاهتمام بها وأنواع المزروعات المرتبطة بالفصول السنوية والآفات وكيفية مقاومتها وكيفية تخزين المحاصيل ومقاومة الفيضان ، وما إلى ذلك من موضوعات تدخل في دائرة اهتمامهم وتبتعد عن اهتمامات غيرهم من الشواذ " يقول لك المحجوب إذا سألته عن إمام المسجد أنه (راجل صعب . لا يأخذ ولا يدي) . معنى ذلك انه لم يكن يسايرهم أو يخوض معهم في أحاديثهم ، لم يكن يعنيه ، كما يعينهم ، أو ان زراعة القمح وسبل ربه وسماده وقطعه أو حصاده . لم يكن يهيمه هل موسم الذرة في حقل عبد الحفيظ نجح أم فسد وهل البطيخ في حقل ود الريس كبر أم صغر؟ كم سعر إردب الفول في السوق؟ هل هبط سعر البصل لماذا تأخر لقاح النخل؟ كانت تلك أمور ينفر منها بطبعه ويحتقرها بسبب جهله بها"^(٥)

ويستخدم الفلاحون في زراعتهم الآلات الزراعية التقليدية ؛ فالفأس والساقية والمنجل والمحراث أدواتهم التي لا يعرفون سواها . ويزرع الفلاحون في ود حامد القمح والذرة والشعير والفول والنخل والبصل والبقوليات وغيرها من المحاصيل الزراعية التقليدية التي تتناسب وحالة الاستقرار المجتمعي التي ألفها من يعيشون على جانبي النيل ، ولذلك فوجئ الفلاحون

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٥٦ .

(٢) المصدر السابق : ص ٧٧ .

(٣) د/ عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي : رؤية الموت ودلالاتها في عالم الطيب صالح الروائي من خلال روايتي موسم الهجرة للشمال و بندر شاه . حوليات كلية الآداب . مجلس النشر العلمي . جامعة الكويت . الحولية الخامسة عشر . ١٩٩٥ . ص ١١ .

(٤) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٠١ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٧٤ ، ٧٥ .

بالثورة الزراعية التي أحدثها ضوء البيت ، هذا الوافد الغريب الذي زرع محاصيل الشتاء في الصيف والعكس ، وأدخل في أراضيهم زراعة محاصيل لم يعرفوها " كان يزرع محاصيل الشتاء في الصيف والشتا علم الأرض تنبت التبنك وعلمنا زراعة البرتقال والموز"⁽¹⁾ . والتمباك أهم ما لفت نظر ود حامد من هذه المزروعات ، لأنه الشيء الوحيد الذي كان في جعبة ضوء البيت لحظة حضوره .

وقد انتشرت زراعة الدخان في ود حامد لدرجة أنها صارت مشروباً أساسياً لا يفارق أصابع الرجال " ويشعل كل واحد منهم سيجارة " ⁽²⁾ . يلتهمها الزين لحظة الغضب "وأمسك الزين السيجارة ... وأخذ ينفخ فيها بغيظ " ⁽³⁾ . ويعتاد محجوب على شرائها من دكان سعيد " دخل محجوب دكان سعيد ووضع قطعة نقد على الطاولة فأخذها سعيد في صمت وانزل من الرف علبة سجائر بحارى " ⁽⁴⁾ .

ويرى الباحث أن الترابطات العائلية المؤكدة لاستمرارية الشكل القبلي في مجتمع ود حامد واحدة من أهم المظاهر الاجتماعية التي ذكرها الطيب صالح في عالمة الروائي . وقد حرص الطيب صالح على قرنها بنظره متعالية متجذرة بحكم تكوينها لكل ما هو ذكوري "مهما يكون الرجل راجل والمررة مرة. وأضاف عبد الصمد: (والبت بت عمه على كل حال) صمت الناظر، فإنه لم يجد ما يجابه به على كلامهما من الناحية الشكلية على الأقل، فكانت بنت العم لابن العم حجة ليس بعدها حجة في عرف أهل البلد. إنه تقليد قديم عندهم ، في قدم غريزة الحياة نفسها، عزيزة للبقاء وحفظ النوع"⁽⁵⁾ .

ورغم التشابكات العائلية القائمة على أسس قبلية في المجتمع السوداني ، إلا إن الطيب صالح تعمد إلقاء الضوء راصداً فئات وتجمعات لا تشكل القرابة فيها عنصراً ضاماً وجامعاً. ومن هذه الفئات أصحاب العاهات ، الذين انمى تسلسلهم العائلي وانتسبوا لعاهاتهم باعتبارهما العنصر التعريفي الوحيد الباقي لهم في ود حامد "يعتبرهم أهل البلد من الشواذ، مثل موسى الأعرج ، ونجيب الذي ولد مشوهاً، ليس له شفة عليا، جنبه الأيسر مشلول"⁽⁶⁾ .

ومن هذه الفئات أيضاً ذكر الطيب صالح فئة (الخدم) وهن الجواري اللاتي ملكن حريتهن من أسر الرق ولكنهن رفضن الاستقرار والاندماج مع أهالي ود حامد، فخرجن إلى حافة البلد، في الصحراء ليعيش حياة التمرد "كن رقيقاً أعطى حريته ، بعضهن هاجرن من البلد وتزوجن بعيداً عن موطن رقبهن . وبعضهن تزوجن الرقيق المعتقين في البلد وعشن حياة كريمة، بينهن وبين سادتهن السابقيين ود وتواصل وبعضهن لم تستهوين حياة الاستقرار، فبقين على حافة الحياة في البلد ، محطاً لطالب الهوى واللذة. والحق أن مجتمع الجواري هذا كان شيئاً غريباً ، فيه روح المغامرة والتمرد والخروج على المؤلف"⁽⁷⁾ . ومثلما اعتبر أهالي ود حامد أصحاب العاهات شواذاً خارجين عن دائرتهم ، اعتبروا أيضاً مجتمع الواحة شاذاً شاذاً وخارجاً ، ولذلك فهم يستوجبون الطرد والعيث خارج البلد بأكملها "ضاق بها أهل البلد فأحرقوها لكنها عادت إلى

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٤٣ .

(٢) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٠ .

(٣) المصدر السابق : ص ٨٦ .

(٤) المصدر السابق : ص ٨١ .

(٥) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٦) المصدر السابق : ص ٢٦ .

(٧) المصدر السابق : ص ٥٣ ، ٥٤ .

الحياة مثل نبات الحلفاء. لا يموت وطرودوا سكانها وعذبوهم بشتى السبل لكنهم لم يلبثوا أن تجمعوا من جديد كالذباب الذي يحط على بقرة ميتة^(١).

والحلف واحد من المظاهر الاجتماعية في المجتمع السوداني ، وله صيغتان لا يخرج عنهما ، فإما يقسم الحالف مستخدماً صيغة (على الحرام) أو بصيغة (على اليمين . على الطلاق) . وهي من الصيغ الدالة على أن الحالف رجل ذو شأن فهو من المتزوجين الذين يجب على المقسوم عليه أن يبر قسمه ، حتى تظل حياته الأسرية مستقرة . وتستخدم هذه الصيغ للتأكيد على صحة القول "و حين أصبحت بني آدم حلفتك بالطلاق يا دوب أصبح لها معنى"^(٢).

والمعتقدات الدينية من أهم الأشياء التي ضمنها الطبيب صالح في عالمه الروائي، راصداً من خلالها سريان المعتقد الديني في نفوس أهل السودان ، الذين تتجاذبهم الفطرة النقية للإيمان بالإسلام "هل أنت مسلم أو نصراني أو يهودي؟ أطرق مفكراً كالأولى ، وبعد مرة قال: كان عندي دين ، لا بد. لا أعلم سألته عبد الخالق ود حمد بزعل وكان دائماً أسرعنا إلى الغضب "يا بني آدم. هل في إنسان ما عنده دين؟ جازيز تكون عابد نار أو عابد بقر أو عابد رماد؟ فهمنا"^(٣).

والإسلام هو الدين الوحيد في مجتمع ود حامد ، وحتى إن كانت هناك أديان أخرى ، فإن الراوي قد سكت عن ذكرها مكتفياً بالإسلام ديناً وحيداً وواحداً . وعلى أية حال تظل صيغة الاستفهام الإنكاري عن حقيقة وجود إنسان بلا دين دليلاً على إيمان المجتمع السوداني بوجود إله لهذا الكون. وتدل حادثة دخول ضوء البيت في الإسلام على سماحة وتسامح أهل ود حامد في تعاملهم الديني "جينا بعد داك لموضوع الدين، عمي محمود قال له يا ضوء البيت. نحن ناس مسلمين . لكن ما عندنا تشدد في موضوع الدين كل نفس بما كسبت ، والله مخير في عبادته . ولو كنا نعلم لك ملة لتركناك على ملتك. أما وأنتك لا تعرف أنت من أي دين فايه رأيك ندخلك معنا ملة الإسلام، نحن نكسب ثواب وأنت تنجو من غضب الله . ويسهل عليك التعامل مع ناس البلد إذا حبيت تستقر من ناحية الزواج والصهر"^(٤) . وإمعاناً في التأكيد على دخول ضوء البيت لحظيرة الإسلام عقب نطقه بالشهادتين ، قرر أهل ود حامد تطبيق فطرة الإسلام بختان ضوء البيت "يا جماعة صلوا على النبي. نحن عاملين احتفال مولد، مش نتأكد أول الراجل أغلف ولا مطهر" كشفنا على ضوء البيت فوجدناه ويا للخسارة، أغلف. لكن فرحنا بدخوله الإسلام ما نقص، وعقدنا العزم أن نعمل له ختان باحتفال كبير وطبل وزمر وغناء ومديح"^(٥) . وقد مكّن الإسلام ضوء البيت من المطالبة بالزواج، وهو وإن كان مطلباً عادياً إلا إنه وفي ظل مجتمع محافظ ومتحفظ نحو الغرباء قوبل الطلب بالدهشة والاستنكار والصمت حتى ذكرهم الحاج محمود أن ضوء البيت بدخوله الإسلام صار واحداً منهم "الخوة واحدة مو اتنين ، والدين واحد ما هو اتنين، لا يوجد دين للحياة ودين للموت، وصداه في الشغل وفي الزواج لا. ضوء البيت أصبح زيننا وملتنا على الخير والشر في الحارة والباردة. وما دام طلب مصاهرتنا على سنة الله ورسوله فأهلاً وسهلاً بيه"^(٦) . وأهل ود حامد في علاقتهم بالدين، يصنفون لفريقيين:

(١) المصدر السابق : ص ٥٤ .

(٢) الطبيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩٧ .

(٣) الطبيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١١٧ .

(٤) المصدر السابق : ص ١٢٥ .

(٥) الطبيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٢٦ .

(٦) المصدر السابق : ص ١٣٠ .

١ . الفريق الأول: وهو الفريق المنحاز للدين الرسمي ، ويمثله إمام المسجد وكبار السن المواظبون على حضور الصلاة في المسجد ويكتفون من أموالهم بصدقة الفطر وتقديم جلود الأضاحي للفقراء.

٢ . الفريق الثاني: وهو الفريق المنحاز للدين الشعبي ، ويمثله أولياء الله الصالحون من أمثال الحنين وبلال المؤذن.

ولكل فريق منافسون يناصبونه العداة ؛ فالفريق الأول يعاديه العصاة من الشباب دون العشرين ومعهم الزين "لم يدخل المسجد في حياته"^(١) . والفريق الثاني له معارضوه ممن ينكرون الكرامات والولاية ، وعالم الروحانيات ، وأشهرهم في ذلك الإمام ومحجوب .

وباتخاذ الطيب صالح من الشخصيات ذات الكثافة الرمزية محوراً في رواياته ، جنحت العديد من الأحداث للاقترب من الطابع الملحمي الذي ينحو إلى التهويل والتفخيم والإتكاء على العوالم الخيالية والغيبية ، وهذا الجنوح الأسطوري المستمد من الملاحم الإغريقية يعد واحداً من أسس الارتكاز في بنية الرواية الانسيابية .

وقد دشّن الطيب صالح في عالمه الروائي هذا الخيط الغيبي، وهو أحد الخيوط التي تدل على تغلغل الجانب الروحاني في المجتمع السوداني ، وذلك عن طريق الاستعانة بشخصيات دينية ذات بعد شعبي ، ولذلك فعالمه الروائي يتميز "بقدره فائقة على مزج الواقع بالخرافة والأسطورة والحكايات الشعبية المتداولة ... نحن في رواياته نشعر وكأننا أمام عالم فريد ، وهو مزيج من الرؤى والأحاسيس والوقائع والأحداث والجلال والجمال والبساطة . إنه ينظر إلى الأحياء والأشياء نظرة متعمقة صوفية في أساسها"^(٢) . وأول هذه الشخصيات هو الشيخ الحنين الذي كان "رجلاً صالحاً منقطعاً للعبادة . يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم ثم يحمل إبريقه ومصلاته ويضرب مصعداً في الصحراء ، ويغيب ستة أشهر ثم يعود ولا يدرى أحد أين ذهب ولكن الناس ينتقلون قصصاً غريبة عنه"^(٣) . ومعظم أهالي ود حامد يشعرون بنفس الشعور الذي يشعر به محجوب نحو هؤلاء النساك "وأحس محجوب بخفة خفية في قلبه. كان فيه رهبة دفينية من أهل الدين، خاصة النساك منهم أمثال الحنين. كان يهابهم ويبتعد عن طريقهم. ولا يتعامل معهم. وكان يحاذر نبوءاتهم ويحس بالرغم من عدم اهتمامه الظاهري بأن لها أثراً غامضاً . (نبوءات هؤلاء النساك لا تذهب هدراً"^(٤) . وقد كان لوجود الحنين كبير الأثر على شخصيات الرواية فنبوءاته ودعوته أثمرت نتيجتها بسرعة شديدة "بعد ذلك تولت الخوارق معجزة تلو معجزة، بشكل يأخذ باللب لم تر البلد في حياتها عاماً رخيماً مباركاً مثل عام الحنين كما أخذوا يسمونه"^(٥) .

إن تأكيد الراوي على حدوث المعجزات المادية المحسوسة ، سواء للشخصيات أو للبلد بعامة يدل على توغل التفكير الغيبي في المجتمع الريفي ، وهو التفكير الذي يربط بين المتغيرات السياسية والاقتصادية ، بل والفردية وبين الكرامات الصوفية لولى الله المقدس. ويؤكد هذا التوغل للتفكير الخرافي على رغبة باطنية من المؤلف الضمني لرفضها وطردها وإزاحتها ، من خلال تصويرها ورصدها ، وإفساح المجال أمامها للظهور والتجلي . ويمكن تقسيم هذه المعجزات إلى :

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ١٠٢ .

(٢) د / سيد حامد انساج : بانوراما الرواية العربية . مرجع سابق . ص ٣٤١ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق : ص ٤٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ٦١ .

١. معجزات عامة: وتتمثل في التغييرات الاقتصادية التي ألمت بود حامد عقب موته، ومنها سماح الحكومة للأهالي بزراعة القطن، وبناء معسكر للجيش على أطراف البلد؛ بالإضافة لبناء مستشفى ومدرسة ثانوية وأخرى زراعية، وأخيراً القيام بمشروع زراعي يعتمد ماكينات المياه وسيلة للري.

٢. معجزات خاصة: وتتمثل في حالة التغيير الذي لحق بشخصيات ما كان لها أن تتغير؛ فمن ذلك التغيير الجذري في شخصية سيف الدين، الذي تحول بين عشية وضحاها من سكير مقامر، زير نساء، لرجل صالح لا يفارق المسجد، ويسعى لكل فعل خير "وبينما البلد بأثرها تضحج من ذلك البلاء الذي اسمه سيف الدين إذا به فجأة بعد حادث الحنين يتغير كأنه ولد من جديد"^(١). ومن ذلك أيضاً زواج الزين الهبيل الغشيم. على حد وصف آمنة. من نعمة بنت الحاج إبراهيم وذلك تنفيذاً لأوامر الحنين في رؤية منامية لنعمة "نعمة رأت الحنين في منامها فقال لها عرسى الذين اللي تعرس الزين ما تندم"^(٢).

٣. معجزات طبيعية: ولا سبب منطقي يدعو لحدوثها أو لتفسيرها سوى أنها حدثت في عام الحنين المبروك "كلامك صحيح جناب الناظر. فعلاً النسوان القنعن من الولادة ولدن. البقر والغنم جابت الاتنين والثلاثة. وواصل حاج على تعداد المعجزات التي حدثت ذلك العام: (تمر النخيل كثير لا من غلينا من الشوالوات النشيلة فيها. التلج نزل. دا كلام! التلج ينزل من السما في بلد الصحراء زي دي"^(٣).

وقد استخدم الراوي وسيلتين لدحض هذا التفكير ورفضه؛ فهو أولاً قد أفسح المجال له ليحدده ويحيط به، بل وليجعل من أفراد مساحة ورقية كبيرة له وسيلة لتقويضه ونقضه.

وثانياً أنه جعل منه وسيلة للتسلية ليس إلا، ولذلك جعل صوت العقل. وإن بدا. خافتا يعلن بوضوح أسباباً منطقية لمعظم هذه الحوادث؛ فسيف الدين تغير لأنه "وصل السفاهة حدها وكان لابد أن يتغير في يوم من الأيام"^(٤). ونعمة قبلت الزواج من الزين لما "فيها من عناد واستقلال في الرأي، ربما بوازع الشفقة على الزين أو تحت تأثير القيام بتضحية وهو أمر منسجم مع طبيعتها"^(٥). ولم يتعمد الراوي إعطاء تفسيرات منطقية لكل الغرائب، وذلك حتى يعطي مساحة للقارئ لأن يعمل فكره الشخصي وعلمه ليرد عملياً على هذه الخرافات التي يتمنى الطيب صالح اجتثاثها من بلده.

ويرى الباحث أن شخصية بلال المؤذن من أهم الشخصيات التي استخدمها الطيب صالح في عالمه الروائي لتجسيد الجانب الغيبي، وإبراز البعد الروحاني في مجتمع ود حامد "ذكروا أن أول عهده بمصاحبة الشيخ نصر الله ود حبيب كان وهو فتى يافع فوق الخامسة عشرة ودون العشرين، ربما كان يضرب بعيداً في الخلاء يتفنت ويتعبد، الله وحده يعلم، لأنه كان غير واضح في البلد، كأنه ليس موجوداً فيها بالمرة"^(٦).

(١) الطيب صالح: عرس الزين. مصدر سابق. ص ٥٨.

(٢) المصدر السابق: ص ٩٢.

(٣) المصدر السابق: ص ٦٧.

(٤) الطيب صالح: عرس الزين. مصدر سابق. ص ٦٠.

(٥) المصدر السابق: ص ٩٢.

(٦) الطيب صالح: مريود. مصدر سابق. ص ٥٨.

والشخصيات الصوفية في عالم الطيب صالح تعيش في عزلة بعيدا عن الناس. تعبد الله في الخلاء، ولا تصاحب إلا الأتقياء فالحنين "يجتمع برفقة من الأولياء السائحين الذين يضربون في الأرض يتعبدون"⁽¹⁾. وبلال يلبي نداء قطبه ومريده الشيخ نصر الله "أنت القطب أنت . أنت صاحب الزمان وأنا عبدك ومملوكك"⁽²⁾. وبلال كالحنين في الظهور والخفاء ، ولكن إذا كان الحنين يظهر ويختفي على مدار العام، فإن بلالا ظهر فجأة واختفى فجأة "ومن عجب أنه شب كأنه نزل فجأة من السماء ، أو انشقت عنه الأرض ، أو أنه طلع من النيل ، شخصا كامل الهيئة والتكوين ، فلا إنسان من أهل البلد يذكره طفلا ولا أحد يعلم من رياه ، ولا أحد يقول لك رأيت بلالا أو سمعت بلالا إلى أن ظهر فجأة وهو فتى يافع"⁽³⁾.

وعموما فإن الطيب صالح اعتمد على إبراز الجانب الروحي في ود حامد ، من خلال تصويره لشخصيات صوفية ، تعيش جنبا إلى جنب مع الشخصيات العادية . ولم يكن الطيب صالح في ذلك مبالغا أو فارضا لوجود هذه الشخصيات على مجتمعها ، فهي شخصيات من إفراز البيئة والواقع السوداني الذي تستشري بين طبقاته أفكار خرافية ، ومعارف دينية شعبية. وقد غدّى وجود هذه الشخصيات . تاريخيا . أن الكثير من الفرق الصوفية قد اتخذت من السودان منطلقا لنشر الإسلام والدعوة إليه في مجاهل أفريقيا.

٢. الإطار السياسي

لم يتعرض الطيب صالح في رواياته كثيراً للواقع السياسي ، بل ولم تكن السياسة تشكل في أعماله خلفية مرجعية مثل الخلفية الاجتماعية التي حرص على تصويرها من أكثر من زاوية. ولكننا لم نعدم بعض الإشارات التي يمكن من خلالها استكشاف رؤيته السياسية.

ينقل الطيب صالح على لسان الراوي نظرة أهالي ود حامد للحكومة، التي هي في اعتقادهم مثل (الحمار الحرون) ، والحمار الحرون في التعبيرات الشعبية ، هو الحمارة الذي لا يسير وفقا لهوى صاحبه، فهو يفعل ما يحلو له وقتما يريد "وصحيح أيضا أن الحكومة ، هذا المخلوق الذي يشبهونه في نوادرهم بالحمارة الحرون قررت لغير ما سبب ظاهر أيضا أن تبني في بلدتهم - دون سائر بلدان الجزء الشمالي من القطر، وهم قوما لا حول لهم ولا طول، ولا نفوذ ولا صوت يتحدث باسمهم في محافل الحكام - قررت الحكومة أن تبني في بلدتهم دفعة واحدة، مستشفى كبيرا"⁽⁴⁾.

المقطع السابق يوضح أن علاقة أهالي ود حامد . وهم في ذلك مثل كل أهالي السودان . بالحكومة علاقة مقطوعة البتة ، لأنهم لا يجدون من يمثلهم برلمانيا ليرفع مطالبهم ويطالب بحقوقهم، ولذلك تأتي قرار الحكومة من طرف واحد ، إذ ليس للشعب الحق في الاختيار أو الاعتراض. ولذلك استقال محميد . أو أحيل للتقاعد . لأن الصراع بين الدين والدولة دائما ما يفرز حكومات تسير في سياستها طبقاً للهوى ، وقد نتج عن ذلك . في حالة تدعو للضحك والفرح . أن عانى السودان من تعاقب حكومات دينية خلفاً لحكومات مدنية ، وهكذا دواليك، فما بين الدولة والدين يتشردم السودان "أحالوني على التقاعد لأنني لا أصلي الفجر في الجامع ، سيقول ود الرواسي (هل هذا جد ولا هزار) ؟ سيقول محميد (عندنا الآن في الخرطوم حكومة

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٢٥ .

(٢) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٦٠ ، ٦١ .

(٣) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٥٧ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٦٢ .

متدينة، رئيس الوزراء يصلى الفجر حاضرا في الجامع كل يوم وإذا كنت لا تصلى أو كنت تصلى وحدك في دارك، فسيتهمونك بعدم الحماس للحكومة. إن تحال للمعاش كرم منهم).

يدهش ود الرواسي ويقول (أما عجائب).

وسيقول له محيميد (بعد عام أو عامين أو خمسة ستجيئنا حكومة مختلفة. لعلها غير متدينة. وقد تكون ملحدة. إذا كنت تصلى في دارك أو في الجامع فإنهم سيحيلونك للتقاعد)

سيسأل ود الرواسي بدهشة عظيمة (بأي تهمة)؟ وسيرد عليه محيميد قائلا (بتهمة التواطؤ مع الحكومة السابقة)⁽¹⁾. يؤكد حوار ومحيميد أن لعبة السياسة في السودان قد تعدت كل الأطراف السياسية ، وأصبح الأمر فيها هذرا ساخرا "قال الطاهر: (حكاية وزير هيئة الزمن دا أيا من كان ممكن يبقى وزير. جملة الأيمان الطريفى ود بكرى إذا ما بقى وزير، ما أبقى أنا ود أبوى).

وقال محيميد: (من وين يجيبوا له وزارة ؟ البلد ما فضل فيها جنس وزارة.

وقال الطاهر:

(ما بيغلبو حيله. يعملوه وزير الجمعيات الخيرية أو وزير الأجدخانات أو وزير الواپورات. أى شيء من جنس اللغاويص البنسمع بيها"⁽²⁾.

لقد أصبح الأمر مستباحا لكل من هب ودب ، ولذلك فليس غريباً أن تسمع بين عشية وضحاها أن فلاناً أو فلاناً قد أحدث انقلاباً ، وأصبح رئيساً لدولة بحجم السودان.

إن الطرافة القائمة في الحوار تدعو للبكاء لا للدهشة ، لأن ما يقوله الطاهر هو عينه ما يحدث عيانا بيانا "وقال الطاهر (أنت تفتكر الحكاية بالكفاءة ؟ الموضوع كله أونطه في أونطه. المهم تبقى فصيح لسان وقليل إحسان. بس كتر من يحيا ويعيش. شوف الحزب القوى ادخل فيه. شى خطب وشى عوازيم وشى براطيل. شويتين تلقى نفسك بقيت نايب في البرلمان. بعد دالك أرقد قفى. قال له محيميد:

(وإذا كان بعد ما دخلت البرلمان ما عملوك وزير؟ تعمل شنو؟

قال ود الرواسي:

(إذا ما عملونى وزير جملة الأيمان اعمل عليهم انقلاب)

قال محجوب:

"وبعدين؟"

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٨٩ .

قال الطاهر:

"وبعدين كمان شنو؟ ما خلاص. أرقد قفى. أي حاجة عاوزها أضرب الجرس. أدخل يافلان وامرق يا إعلان. فلان ، عينتك حكمدار. فلان سويتك باشمفتش. فلان حكايتك بايظه معاي، دخلتك السجن. فلان ما توريني خلقتك. فلان حبابك عشره. وقتين امرق بالعربية الشفرليت وسط البلد الناس تهتف، يعيش الطاهر ود الرواسي. يحيا الطاهر ود الرواسي. خلاص بقيت حاكم عام"⁽¹⁾. لقد أوجز الطيب صالح فأوفى، لأنه لم يعد من المستحيل أن يتحول ود الرواسي بانقلاب أكروباتي لحاكم عام ، يضغط على الزر ليعين هذا ، ويعزل هذا ، ويسجن هذا. فالسياسة أصبحت تحكمها العصبية القبلية ، بكل ما فيها من صخب وكرم ونفاق ، وحيث لا مكان للكفاءة على الإطلاق .

ثالثا : الفضاء الانسيابي في روايات الطيب صالح

جعل الطيب صالح من قرية ود حامد فضاءً جغرافياً تتحرك فيه الشخصيات وتحيا فيه الأحداث . وقد حاول الطيب صالح بثقى الطرق الفنية أن يجعل من هذا الفضاء واقعا حيا ، مصورا ومشاهدا في لوحات قصصية. والفضاء الجغرافي لود حامد يتحدد بمثيولوجيا مكانية تتحدد معالمها الأساسية بعلامات مكانية لا يبرح القارئ أن يشاهدها أينما حل أو ارتحل .

وهذه العلامات حلت بديلا وعوضا عن المقاطع الوصفية التي تجاوزها الطيب صالح. لصالح هذه العلامات التي وردت أيضا مضمنة بداخل المشهد الروائي ، ولذلك لا يستطيع قارئ روايات الطيب صالح أن يتجاوز صفحات أو سطور من إحدى رواياته ، لأنها تكتفي بالوصف على حساب السرد ، إذ إن السرد حاضر في الوصف حضور الوصف في السرد ذاته. ومن أهم هذه العلامات المكانية

١ . السوق: وتصله حينما تجتاز دربا كبيرا يؤدي إليه "كان قد اجتاز الدرب الكبير المؤدى إلى السوق"⁽²⁾. يفد عليه الناظر ليشرب قهوته ، ويتعرف أخبار البلد. به دكان الشيخ على. وهو المكان الأساسي لسعيد عشا البياتات ، الذي جمع من خلال بقائه فيه أموالا طائلة. يذهب إليه سعيد بحماره (الكورتاوى) ، في حين يدخله أولاد بكرى بسياراتهم التي أحدثت نوعا من الضجيج والتغيير "أولاد بكرى من يوم ما جابوا عربيتهم مسخوا علينا دخول السوق . كل دقيقة وثانية توت توت ، عملوا لنا صداع"⁽³⁾.

٢ . البئر: وهو يقع في منتصف ود حامد ، فكأنه محورها ومرتكزها، ترده النساء لتملأ الجرار قافلة بها على البيوت "كان الزين على البئر في وسط البلد يملأ أوعية النساء بالماء"⁽⁴⁾.

٣- الطريق: وهو الخط الواصل بين ود حامد والمدينة . يقع خلف كثبان الرمل، خارج البلدة "وأحيانا يسطع النور فجأة من وراء كثبان الرمل حين تعود السيارات آتية من امدرمان"⁽⁵⁾.

(١) المصدر السابق : ص ٩٠ ، ٩١ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٥ .

(٣) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٢٩ .

(٤) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩ .

(٥) المصدر السابق : ص ٤١ .

٤- الساقية: وهي علامة مكانية بارزة في ود حامد ، وهي من الأهمية بحيث أن تحديد الاتجاهات في ود حامد ينصب عليها، ولذلك فالشخصيات غالبا ما تذكر أنها كانت بجوار الساقية ، أو ناحية الساقية ، أو في اتجاه الساقية.

والساقية تلعب دورا أساسيا في مجتمع ريفي كمجتمع ود حامد، فهي التي ترفع المياه لتسقى الأرض المرتفعة "كان وحده على الساقية يسير وراء ثوره الوحيد الاقواق ثم يجري ليحبس الماء عن حوض امتلاء ويفتح مجراه في حوض فارغ"^(١).

وإذا كانت الساقية تمثل الوجه القديم للري ، فإن ماكينات رفع المياه الجديدة التي وفرتها الحكومة قد غطت ، كما غطت الكثير من وسائل التكنولوجيا الحديثة على الوسائل القديمة ، بل وجعلتها في دائرة النسيان ، علامات على عهد ولى وفات "صوت غناء في مزياع.... ضوء سيارة يقترب ويتضح ويعلو ويفوت، مكناات الماء على الشاطئ"^(٢). فيها هو صوت الضفادع يتوارى في الليل لحساب صوت المذياع. وها هي السيارات التي كانت تسير مختبئة خلف كتبان الرمال ، أصبحت تمرق بأصواتها وأضوائها في كافة الاتجاهات. وها هي ماكينات المياه تدور رافعة "كميات لا تقوى عليها عشرات من سواقهم في عشرات الأيام ، وإذا بالأرض على اتساعها من ضفة النيل إلى طرف الصحراء يغمرها الماء ، بعضها أراض لم تر الماء منذ أقدم السنين"^(٣).

٥. شجرة السيال: وهي من العلامات البارزة في ود حامد . عندها كان يجتمع الأطفال عقب خروجهم من الكتاب "نجتمع بعد الدرس تحت شجرة السيال الكبيرة الموجودة إلى يومنا هذا"^(٤). وهي من الأهمية بحيث إن عندها اجتمع أولاد بكرى ، ومن تابعهم لعزل عصابة محجوب عن رئاسة اللجان التنفيذية في البلد "تحت السيالة الكبيرة ، وسط البلد ، نص النهار ، محجوب انهزم"^(٥). والشجرة في المجتمع الزراعي لها أهمية كبيرة ؛ فهي من العلامات المكانية التي تحدد الاتجاهات، كما أن ثمرها له فوائد جليلة في مجتمع مقفر ، كمجتمع ود حامد. وهي تلعب بكثافة فروعها ، وغزارة أوراقها الوظيفة الأكبر في مقاومة قيظ الصيف الحارق "عند منعطف الدرب حذاء الجدول الكبير كانت تشمع شجرة حراز ضخمة معرشة"^(٦). ويبقى النخل علامة مكانية أصلها ثابت وفرعها في السماء. يقف شاهدا على كل متغيرات ود حامد على مدى السنين "رأى النخلة عند تقاطع الدروب"^(٧).

٦. كتاب القرية: ظل كتاب القرية المكان الوحيد لتعليم الأطفال قبل أن تعرف المدارس طريقها لود حامد. في كتاب الحاج سعد تعلم كل الأطفال حفظ القرآن والكتابة كشكل وحيد للتعليم قبل أن تتولى المدارس الابتدائية والثانوية مهمة عملها. في الكتاب نبغت نعمة بنت الحاج إبراهيم ، وفاطمة بنت جبر الدار ، لدرجة أنها البنت الوحيدة التي أتمت حفظ القرآن "أظنها البنت الوحيدة من قبلى إلى بحري الحافظة القرآن ، قرأت مع الأولاد في خلوة حاج سعد"^(٨). وكذلك نبغت مريم أخت

(١) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١١١ .

(٢) المصدر السابق : ص ١٥ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٦٣ .

(٤) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٤١ .

(٥) المصدر السابق : ص ٥٤ .

(٦) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ١٣ .

(٧) المصدر السابق : ص ١٥ .

(٨) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٢٠ .

محجوب ، نفس نبوغ فاطمة ، غير أنها تطلعت لمزيد من التعليم، فاحتالت على ذلك بالتخفي في زى الأولاد. لتدخل المدارس التي كانت حكرا على الصبيان "ولما دخلنا المدرسة سعدنا أننا نتعلم أشياء لا تفهمها ونرجع فنقرأ لها التاريخ والجغرافيا والحساب ، نغيظها بذلك ، فأخذت تمالئنا وتستعطفنا لنأخذها معنا. قلنا لها: (المدرسة لأولاد. ما في بنات في المدرسة)"⁽¹⁾. وقد تغير التعليم في ود حامد كثيرا ، وخاصة بعد ما افتتحت الحكومة مدرسة ثانوية وأخرى للزراعة.

٧ . المسجد: أيا كانت علاقة أهل ود حامد بإمام المسجد ، إلا إن علاقتهم بالمسجد نفسه لا تنقطع ، فهو علامة على إيمانهم الفطري ، ولذلك فهو يقع في منتصف القرية التي تلتف حوله وكأنها تطوف به. وقد كان المسجد في عهده القديم "غرفة واحدة من الطين محوط بسور من القش"⁽²⁾. ولما تطورت ود حامد اقتصاديا واجتماعيا ركب المسجد موجه التغيير على يد ضو البيت "الجامع بنيانه من جديد ووسعناه وفرشناه بالسجاد والبساط هدية من ضو البيت"⁽³⁾. إن حالة التقاطب التقاطب الحادثة في المسجد بين القديم (الضيق . الضعيف . المنخفض) ، والجديد (الواسع . المتين . العالي . المفروش) تدل دلالة واضحة على كل حالات التقاطب والتغيير التي مرت بها ود حامد على مدار السنين . وهذا ما دفع الطيب صالح للعودة والتركيز على الأمكنة المرتبطة بالطفولة والنشأة ، لأنها أمكنة الحنين التي تتخفي في قبو الذاكرة ، ولذلك فقد فقدت هذه الأماكن وضوحها، فقدته لأنها أماكن مألوفة تقع في منطقة وسطى بين الخارج عن الذات الفسيح والداخل في النفس الضيق ، وبين الداخل والخارج يكون الانقسام " فالمكان الذي نحبه يرفض أن يبقى مغلقا بشكل دائم إنه يتوزع ويبدو وكأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة ، ويتحرك نحو أزمنة أخرى وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة"⁽⁴⁾.

ولقد دخل الراوي المسجد من الداخل ليمر على ردهاته ونوافذه ومحاربه ومثذنته ، ليوضح مدى أهميته المكانية من ناحية ، ومدى اهتمام أهل ود حامد به من ناحية أخرى ، لأنه ليس فقط مكانا لإقامة الشعائر ، بقدر ما هو مكان موجود ومتواجد في القلوب والأحداث التي تمر بأهل القرية ؛ فهو حاضر وقت عقود الزواج ، ووقت تشييع الجنازات ، ووقت عقد المؤتمرات والندوات والاجتماعات، بل هو مكان لاستضافة الغرباء والمرضى "احضرنا له سرير في المسجد وقمنا على تمريره شهر بطوله"⁽⁵⁾.

هذا هو الإطار المكاني العام لود حامد، أما عن بيوت ومسكن أهل ود حامد أنفسهم ، فقد أوضح الراوي أنها مرت بمرحلتين، مرحلة ود حامد القديمة ، في مقابل ود حامد الجديدة .

في المرحلة القديمة كان الأهالي يسكنون بيوتا من القش ، وكان البيت عبارة عن غرفة واحدة ، ولما تطورت الأحوال الاقتصادية وزادت المحاصيل الزراعية بفعل التوسعات الحكومية ، استبدلت بيوت القش ببيوت الطين "بنينا بيوت الجلوص بدل القش ال كان عنده غرفة عمل ثلاثة وال ما عنده حوش عمل حوش"⁽⁶⁾. ويعد التحول من بيوت القش لبيوت

(١) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٧٥ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١١٦ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٤٣ .

(٤) غاستون باشلار : جماليات المكان . (ترجمة) غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ط ٢٠١٩٨٤ . ص ٧٢ .

(٥) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٢٠ .

(٦) المصدر السابق : ص ١٤٣ .

لببوت الطين ، نقله نوعية في طبيعة المباني. ويرجع الفضل في هذه النقلة لضو البيت الذي أوجد بوجوده ، زراعات ومحاصيل وتجارات ما كان لأهل ود حامد أن يتوصلوا إليها.

وتبقى البيوت علامة مكانية فارقة على الطبقة الفاصلة بين الأغنياء والفقراء؛ فبيوت الأغنياء تجاوزت مرحلة البناء بالطين لتبنى بالطوب الأحمر "ستدخل [أم الزين] ذلك البيت الكبير المبني من الطوب الأحمر (فليس كل بيوت البلد من الطوب الأحمر)"⁽¹⁾. إن تدخل الراوي بعباراته الاعتراضية ، يدل دلالة واضحة على مدى تميز بيت الحاج إبراهيم المبني بالطوب الأحمر ، في حين أن أغلب بيوت أهل البلد مبنية بالطين. ودار الحاج إبراهيم تتميز بالاتساع "دار حاج إبراهيم على سعتها امتلأت"⁽²⁾. وهي دار بها عدة دواوين، أحدها للرجال ، كتلك التي جلس فيها الإمام "كان الإمام حالياً مع جماعة ، في ديوان حاج إبراهيم الذي يشرف على فناء الدار"⁽³⁾. وأخرى للنساء كتلك التي دخلها سيف الدين على أمه ، ومن معها من الحریم "ولما وصل النبأ بقدمه إلى أمه في الجناح الآخر من البيت وهي وسط الحریم"⁽⁴⁾. وفي الديوان أجزاء فسيحة تتسع لاستقبال الضيوف ، كما في (برندة) الديوان التي يستقبل فيها أحمد إسماعيل محييميد .

أما بيوت الفقراء فمعظمها فهي وإن زاد اتساعها ، وكثرت أحواشها إلا إنها ما تزال مبنية بالطين ، وهي في كل الأحوال أحسن حالاً من بيوت المعدمين ، من أصحاب العاهات ، الذين يتخذون من بيوت القش وجريد النخل مكاناً يأوون إليه "وبني له [أي لموسى الأعرج] بيتاً من جريد النخل"⁽⁵⁾. وهي وأحسن من بيوت الخدم القابعين "في طرف الصحراء بعيداً عن الحي تقبع بيوتهم المصنوعة من القش"⁽⁶⁾. وكل بيوت البلد تخصص مكاناً لطهي وطبخ الطعام في (التكل) "الحریم في التكل"⁽⁷⁾. ويتم الطهي في قدور توقد تحتها الأخشاب والحطب ، الذي يقف الزين ليكسّره بفأسه . وقد راجت هذه التجارة مع سعيد عشا البياتات الذي اشتهر ببيعه.

وفي ظل هذا التجلي الواضح للفضاء الريفي انمى الفضاء المدني ، إلا من شذرات ، ظلت متأكلة لحساب الفضاء الريفي ، الذي نعى وتضخم ، ليتحول بطلاً وحيداً في العالم الروائي للطيب صالح.

وتعد بطولة المكان واحدة من أهم الأسباب الداعية لتبني فكرة الانسياب السردية في أعمال الطيب صالح ، لأن استبقاء فضاء واحد ، باعتباره الثابت، في مقابل شخصيات وأحداث تلعب دور المتغير ، يجعل البنية الانسيابية ميكانيكاً يستدعي الحضور والتساؤل. وقد استدعى فضاء ود حامد المدينة ليتسع الفضاء أمام القارئ. وهو لم يخرج عن كونه فضاء استدعاء ، لا فضاء حضور وتواجد : فالمدينة يتم استدعاءها باعتبارها فضاء تتوافر فيه خدمات يخلو منها فضاء ود حامد. يذهب إليها الزين للعلاج والتداوى من الجرح العميق الذي أحدثه سيف الدين في وجهه "لبسوني هدوما نظاف ... السرير

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٩١ .

(٢) المصدر السابق : ص ٩٤ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٩ .

(٤) المصدر السابق : ص ٥٦ .

(٥) المصدر السابق : ص ٣٧ .

(٦) المصدر السابق : ص ٥٤ .

(٧) المصدر السابق : ص ١٤ .

يرقش. الملايات بيض زى اللبن. والبطاطين والبلاط يزلق الكراع"^(١). ما يلفت النظر في رؤية الزين هو حالة النظافة الشديدة في مستشفى مروى ، التي أعادت نظافتها الظاهرية للزين هيئة جديدة ، محت عنه الهيئة القديمة القبيحة. إذا فالمدينة تستدعى الجمال في مقابل القبح الذي تضح فيه ومنه ود حامد.

ومثلما تستدعى المدينة الجمال ، فإنها أيضا تستدعى التغيير، فلو لم يحضر مفتش التعاون من مروى ليشهد اجتماع الجمعية التعاونية ، لما تمكّن أولاد بكرى ومن ناصرهم من عزل محجوب وعصابته "وانتهى الأمر بانعقاد الجمعية برئاسة باشمفتش التعاون الذي جاء خصيصا من مروى لذلك اليوم المشهود"^(٢).

وتظل المدينة في أعمال الطيب صالح فضاء لاستقطاب النوايع من المتعلمين في ود حامد. فما أن يتم الشخص تعليمه ويصبح ذا شأن في قريته ، حتى يفارقها عاملا وقاطنا في المدينة ، ولذلك نجد أولاد الحاج إبراهيم يفارقون ود حامد للعمل في (الحكومة). والحكومة في المفهوم الريفي تعني المدينة والمركز.

والمدينة هي مركز الخدمات ، وكعبة الفقراء الذين يحلمون بالعيش فيها "نسكن البندر سامع البندر. المويه بالأنايب والنور بالكهرباء والسفر سكة حديد. فاهم؟ اتمبيلات وتطورات. اسبتاليات ومدارس وحاجات وحاجات. البندر. فاهم؟ الله يلعن ود حامد. بحم ورماد. فيها المرض والموت ووجع الراس. أولادنا كلهم يطلعوا افندية. فاهم؟ زراعة ابدأ. وحياة محجوب أخوى زراعة ما نزرعها ابد."^(٣)

لقد عبّرت مريم في المقطع السابق عن الجدلية القائمة بين المدينة والريف بين ، الزراعة والصناعة ، بين الخدمات المتاحة والأخرى المعدومة، بين المستقبل الذي يبدو مشرقا للأولاد ، وبين الريف الذي يحمل جينات المرض والموت ووجع الرأس. ولكن هل يرضى بذلك محميميد. محميميد الذي قرر العودة تاركا المدينة والعمل في الحكومة ، مدفوعا للعودة إلى ود حامد ، حيث موطن الذكريات ، متسائلا عن "غابة الطلح الكثنة التي كانوا يلعبون فيها أيام الطفولة"^(٤). ومكان النورج أيام الحصاد، والروائح العبقة التي مازلت تثيره "رائحة التب. رائحة القمح. رائحة روث البقر. رائحة اللبن أول ما يحلب. رائحة النعناع. رائحة الليمون"^(٥). ولكنه يفاجئ بحالة التغيير التي صدمته ، كصدمة عبارة سعيد القانوني "إنت فاكر ود حامد هي ود حامد ال إنت عارفها"^(٦).

لقد أراد محميميد أن يرى ود حامد كما تركها ، ولكنه ، ويا للأسف ، لم يجد فيها على حاله ، سوى كنية سعيد ، التي بقيت على حالها أمام الدكان "الدنيا كلها تكبر والكنبة دى في حالتها"^(٧). إن رغبة محميميد في العودة إلى العمق ، إلى الكوخ ،

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٤٤ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٢ .

(٣) الطيب صالح : مريود . مصدر سابق . ص ٧٠ .

(٤) المصدر السابق : ص ١٣ .

(٥) المصدر السابق : ص ١٤ .

(٦) المصدر السابق : ص ١٢ .

(٧) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٦ .

رغبة دفينة لأننا " نتوق إلى العيش بعيداً عن البيوت المزدحمة ، وعن هموم المدينة . نهرب بالخيال لنعثر على مأوى حقيقي "^(١) .
عاد محيميد باحثاً عن الحقيقة التي تركها كل هذه الأعوام ، ليجد أن صراعاً بداخله ينشب ، بين ما كان وما سيكون
"ود حامد التي حملها في خياله كل هذه الأعوام وعاد الآن يبحث عنها مثل جندي في جيش مهزوم"^(٢) . وها هو يعتصر الآن أمماً
وهو يتذكر أيام الفرح الأولى في ود حامد "كنت فرحان في ود حامد ازرع بالنهار وأغنى للبنات بالليل. اشرك للطير وأبليط في
النيل زى القرنى القلب فاضى وراضى"^(٣) . إن الفرح الطفولى الذي يعيشه محيميد وهو يستعيد قيم الآلفة الجاذبة للأحلام
للأحلام المقوقعة بداخلنا ، يجعل أحلام اليقظة تطفو على سطح السرد لأن هذه الأحلام "تتميز بالاكتفاء الذاتي إذ يستمد
متعة مباشرة من وجوده ذاته ، ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد .
ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكنها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة ، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة"^(٤) .

لقد سكنت ود حامد في قلب محيميد ، ولذلك أصبح خروجها منه يعنى الموت . ود حامد التي تعنى الفطرة والنقاء
والطبيعة والجمال الخالص. ود حامد التي تسكنها الذكريات وأيام الطفولة والحب العفيف. ود حامد التي تخلو من الصخب
والضجيج والانقلابات والتعيينات. ود حامد التي تأكل فيها حتى الشبع ، وتنام فيها قير العين على (العنقريب) ، بعدما تكون
قد صليت في المسجد. ود حامد التي تمشى في دروبها ، وبين بيوتها ، فترى ناساً طيبين ، يخرجون من الحقول حبا وعسلا حلو
المذاق. ود حامد ، السيال ، والحراز ، والساقية ، والبئر ، والكتاب ، وبيوت القش ، والحنين وبلال ، والفرح السرمدى المرسوم
على وجه الزين وهو يعدو ، ومن خلفه الأطفال والنساء وقت الغروب. ود حامد دار الآباء والأحباب "عاوز أروح لى أهلى دار
جدى وأبوى. أزرع وأحرث زى بقية خلق الله. أشرب المويه من القلة وأكل الكسرة بالويلة الخضراء من الجروف. أرقد على
قفاى بالليل فى حوش الديوان أعين السماء فوق صافية زى العجب والقمر يلهلج زى صحن الفضة. قلت لهم عاوز
أعود للماضى أيام كان الناس ناس والزمان زمان"^(٥) . ولا يعرف قيمة هذا الجمال إلا من خبره سنيناً طويلة ، وعاش بعيداً
عنه حاملاً بالعودة إليه .

ومع ذلك ، فهي في نظر الطاهر الرواسي ، الحالم بالاستدعاء المدينى يراها "مسجمة ومرقدة . فى الصيف حرها ما
يتقعد. وفى الشتاء بردها أبارك الله. النمى وقت لقوح التمر، والضبان وقت طلوع المريق. فيها الدبايب والعقارب ومرض
الملاريا والدسنتاريا. حياتها كد ونكد ومشاكلها قدر سيبب الراس. اسألنا نحن خابريتها زين"^(٦) .

لقد وضعنا الطيب صالح إزاء تساؤل أكبر من أن نجيب عليه، لأننا إما أن نكون في عهد سعيد عشا البياتات الذي
أصبح فيه "الزين من الأعيان وسيف الذين على وشك يعمل نائب فى البرلمان"^(٧) . أو أن نكون في بقعة الضوء على كنبه ود
البصير.

(١) غاستون باشلار : جماليات المكان . مرجع سابق . ص ٥٦ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٥٥ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٤ .

(٤) غاستون باشلار : جماليات المكان . مرجع سابق . ص ٣٧ ، ٣٨ .

(٥) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ٩٦ .

(٦) المصدر السابق : ص ٩٨ .

(٧) المصدر السابق : ص ١٢ .

رابعا : بنية الزمن الانسيابي في روايات الطيب صالح

إذ صح لنا أن نقول إن بنية الانسياب السردية المستمدة من أعمال الطيب صالح أساسها المكان ، باعتبار أن أحداث رواياته المدروسة تحدث جميعها في ود حامد ، فإنه من الأصح أن نقول: ماذا حدث في ود حامد على مدى السنين؟. وذلك لأن الطيب صالح لم يجعل من ود حامد مكانا ثابتا وخشبة مسرح تجري عليها الأحداث وكأنها ديكور باهت؛ فبفعل الزمن أصبحنا أمام متغيرات تسير في اتجاه متغيرات.

لم يدشن الطيب صالح كما هو معتاد . حدثا ينمو ويتطور على مدى الروايات والسنين ، بل جعل في رواياته أحداثاً من فوق أحداث ، وأحداثاً توازي أحداثا . وأحداثا تنقطع لتبدأ أحداث من حيث انتهت الأولى ، بل إنه جعل في رواياته المدروسة كلها حدثاً واحداً ، ولكنه مصور من وجهات مختلفة . ولذلك فبراعة الطيب صالح تكمن في تصويره للزمن السردية الذي انساب عبر رواياته، ليخلق معماراً حكاثياً وهيكلأً سردياً ، يستطيع الراوي من خلاله ، أن يجعل من فعل الحكى فعلاً لذيذاً ، لا يمل القارئ منه ولا يسأم . ويمكن دراسة الزمن السردية من خلال المضمون والشكل.

١. فمن ناحية المضمون: يمكننا إثارة القضايا الآتية:

أ. القدر: وهو ميكانيزم استمده الطيب صالح في معالجة بعض القضايا من واقع البيئة السودانية ، التي ترى في القدر إلزاماً لفعل لا راد له. ويعد الزواج واحداً من هذه القضايا ، فهو يتم متى حل الأوان "وكانت نعمة حيث تفرغ إلى نفسها وأفكارها وتخطر على ذهنها خواطر الزواج، تحس أن الزواج سيجيها من حيث لا تحتسب. كما يقع قضاء الله على عباده. مثل ما يولد الناس ويموتون ويمرضون. مثل ما يبيض النيل، وتهب العواصف، ويثمر النخل كل عام، كما ينبت القمح ويهطل المطر وتتبدل الفصول كذلك سيكون زواجها، قسمة قسّمها الله لها في لوح محفوظ قبل أن تولد، وقبل أن يجري النيل، وقبل أن يخلق الله الأرض وما عليها"^(١). لقد أراد الطيب صالح أن يصور لنا كيف يفكر أهل الريف العربي عموماً. والسودان خصوصاً. في القضايا الخطيرة التي تمس حياتهم؛ فزواج نعمة من الزين سيحدث حتماً ، لأنه مثل كل القضايا الحتمية الطبيعية (العواصف. الثمر. المطر. تعاقب الفصول) والقضايا البشرية (المرض. الميلاد. الموت) والقضايا الدينية (الأزل. الخلق).

وتمتد يد القدر لتجعل من فعل الحضور والوجود فعلاً قديراً "وانت يا عبد الله جيتنا من حيث لا ندري، كقضاء الله وقدره القالك الموج على أبوابنا"^(٢). فزواج لود حامد في اللحظة ، عين اللحظة ، المماثلة لحضور الحنين وقت أن أطبق الزين على رقبة سيف الدين .

والقدر ليس حالة زمنية تقع في الزواج فقط بل يمتد ليكون فعلاً زمنياً يسيطر على المصير الإنساني بأكمله "أفندي بالغلط ، مزارع زى ما قلت ، هام على وجهه ورجع لنقطة البدء"^(٣). فمحميد أراد لنفسه أن يكون مزارعاً ، ولكن القدر كان له رأى آخر، فجعله أفندياً يهيم على وجهه ، طبقاً لمشيئة لا دخل له فيها . ومحجوب نبغ في المدرسة وكان المستقبل في الخرطوم ينتظره زعيماً لولا القدر الذي أراد له شيئاً آخر " أنا كنت أركى واحد في الفصل . محميد كان ورا أبوى رحمة

(١) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ٣٨ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٢٣ .

(٣) المصدر السابق : ص ٩٨ .

الله عليه قال كفاية. بلاش مدارس وكلام فارغ . السنة ديك القمح الناس غلبو في حشه . قال يالله اتزرع معان زيك زي غيرك"^(١) .

(ب) المصائر: يدخل الزمن في تحديد المصير الإنساني ، من خلال تماهى المصير الفردي بالمصير الجماعي . ولننظر لضو البيت الذي عاش في ود حامد بين الناس مثل الطيف ، ومضى مثل الحلم مضحياً بروحه فداء لحسب الرسول "كنا نتذاكر ماذا حصل عند المغيب ذاك اليوم. عمى محمود قال إنه يذكر انه لمج. ضو البيت كأنه معلق بين السماء والأرض ويحيط به وهج أخضر. بعد ذلك لا يذكر إلا أنه وجد نفسه على الشاطئ كأنه يستيقظ من حلم، والناس يتصايحون ويجرون مشتتين ها هنا وها هنا. وقال حسب الرسول إنه يذكر وهو بين الموت والحياة أنه رأى ضو البيت وكأنه في قلب الشفق الأحمر ، يبتعد ويبتعد ، وفجأة امتدت يد مارد من حمرة الشفق وانتزعت وحذفت به فإذا هو على الشاطئ. استيقظ فإذا العالم ظلام والدينا تصرخ "ضو البيت"^(٢) . بل إن المتغيرات الكبرى في حياة الجماعة يتولاها أناس ما كان لهم أن يقوموا بهذا الدور ، لولا القدر الذي اختصهم للقيام بهذا الدور "دائماً يفعل هو [الطريف] الخطأ وينال العقاب غيره. كأن الأقدار كانت تعده لهذا الدور"^(٣) .

(ج) التحولات: لعل أبرز ملامح التأثير الزمني تكمن في التحولات. وتعد روايات الطيب صالح خير مثال في تصوير هذه التحولات ، التي تطول الشخصيات والأماكن ؛ فبفعل الزمن تحول سيف الدين وتحول سعيد البوم وتحول عبد الحفيظ وود الرواسي ومحجوب وسعيد القانوني ، وغيرهم من الشخصيات التي تابعها الطيب صالح على طول الخط الزمني.

وقد طالت التحولات نفسها ود حامد التي يصور حالتها حسب الرسول بقوله: "كنا أقارب بيوتنا جنب جنب"^(٤) . وهذا القول يدل على مدى إحساس القرابة النفسية والحسية التي يتأسى عليها الطيب صالح ، الذي يمثله صوت محييميد ، الذي يعود إليها وقد هاله مدى التغيير الذي نخرها كما ينخر السوس العظم.

٢. من الناحية الشكلية

فرق الشكليون الروس بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي "إننا نسى متنا حكايتنا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل ... في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل ، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"^(٥) . وبناء على هذه القسمة أصبح لدى القارئ أحداث خام تساوى في زمن حدوثها زمن حكمتها ، ويمكن للقارئ تصورها بمقابلتها مع زمن حكايتها ، ومن خلال هذه المقابلة يمكن تصور حالة التشويشات الزمنية الجمالية في بناء الزمن . ويعد ضبط هذه العلاقة بين زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها مؤشراً واضحاً لتحديد مظهري هذه العلاقة وهما (الاسترجاع . الاستباق) . وما ينبغي ملاحظته في ضبط هذه العلاقة أن الراوي في روايات الطيب صالح يعتمد إلى أحداث نوع من عدم التطابق بين الزمنيين ، ولذلك فحالة التوازن المثالي بين زمن وقوع

(١) الطيب صالح : مريدو . مصدر سابق . ص ٩٤ .

(٢) الطيب صالح : بندر شاه . مصدر سابق . ص ١٤٤ .

(٣) المصدر السابق : ص ١٠١ .

(٤) المصدر السابق : ص ١١٦ .

(٥) توماشفسكي : نظرية المنهج الشكلي . مجموعة كتاب : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس) . (ترجمة) إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية

للناشرين المتحدنين / مؤسسة الأبحاث العربية . ط ١٩٨٢ . ص ١٨٠ .

الأحداث مقارنا بزمن حكايتها مفقود نهائيا، إذ لا يتسق توالى عرض الأحداث الخام مع زمن حكايتها بتاتا. وقد نتج عن هذا الانقطاع الزمني استخدام تقنية الاسترجاع بشقها الداخلي والخارجي ، وذلك لأن الطيب صالح اعتمد على تصوير الحدث أكثر مما اعتمد على تطويره ونموه ، فهو يتخذ من نقطة بداية الحدث منطلقا لتصويره من زوايا مختلفة وعبر شخصيات لكل منها علاقة بدرجة أو بأخرى بذلك الحدث. ولا أدل على ذلك من عرضه لحادثة حضور ضو البيت في نهاية رواية (بندر شاه) ، رغم أن كل الأحداث المتقدمة عليه وردت متأخرة عنه.

خامسا : شعرية اللغة * نحو نموذج مفتوح في السرد الانسيابي

تعتمد بنية الانسياب السردية في روايات الطيب صالح اللغة الشعرية بديلا عن اللغة السردية. ويرى الباحث أن اعتماد الطيب صالح على اللغة الشعرية جاء نتيجة الطول الواضح في الروايات وهو الطول الذي استعاض عنه الطيب صالح بلغة شعرية تكسر فتور القارئ وتمنع سأمه . وقد تعدى الطيب صالح بلغته الشعرية ، اللغة المعيارية التي تعتمد على الإخبار والتوصيل ، باعتباره أساس العلاقة بين المروي والمروي له ، ومن ثم خرج الطيب صالح من دائرة المعتاد إلى اللامعتاد ، ومن المؤلف إلى اللامألوف، لأن شعرية اللغة المتبناه في عالمه الروائي أصبحت متعددة الدلالة ، زاخرة بالكثير من الرموز ، ومتماسة مع المناطق المشحونة بالتأويل والكشف ، لاستبطان البنيات العميقة في الفكر والشعور.

لقد ذكرت من قبل أن السرد لدى الطيب صالح لم يعد حاملا للحدث الذي ينمو ويتطور عبر الصفحات ، وذلك لأنه انزوى لحساب الطاقة الشعرية المفعمة بشخصيات فلسفية ورؤيوية تستنفر الحدس المعرفي والعاطفي . وقد كان لاعتماد الطيب صالح هذه اللغة أن تنوعت طرائق الحكى ومستوياته : فتارة يسرد الراوي عن ذاته ، وتارة يسرد عن غيره ، وتارة أخرى يسرد عنه وعن الغير في آن واحد، لتظل اللغة الشعرية دوماً باحثة عن العالم والناس والأشياء ، وهي في حالة فوران وتشكل دائم ، لأنها استحوذت على مساحة من الانحراف اللغوي على غير عادة لغة الحكى المحددة الدلالة ، والمحكومة بخط سير يسعى دائما للحفاظ على نمو الأحداث.

وفي سبيل تلك الطاقات الشعرية الخلاقة ، كانت اللغة التصويرية المرتكزة على المجاز والاستعارة "ملا صدره بالهواء وترك وجهه يغتسل بنسيم الفجر . لكن روحه لم تنتعش . تريت قبل أن ينحدر في الأرض المسواة الممتدة. وراءها غابات النخل ووراء ذلك النهر ، يلوح هنا وهنا بين فرجات الشجر. المنظر ، كأن محيما يراه آخر مره . وجهه متوتر كأنه يقاوم رغبة جارفة للبكاء"⁽¹⁾.

إن التجريد الذي يحاول رسمه الطيب صالح من خلال اللاحث يفضى إلى تبني شكل جمالي وإيقاع شعوري ، يعتمد المجازات والاستعارات ، التي يمحو بها قبج الواقع بحثا عن جماليات مفقودة في الطفولة، حيث الدفاء والحنين ، وهكذا يصبح الحدث الذي هو لب العملية السردية تشكيلا جماليا مصورا باللغة "كانت الدوامة التي يسمونها "الكونية" ملتقى تيارات رهيبة، يتجنها أطول السباحين باعا. إن الموت ولا شك يسكن في تلك البقعة من النهر، مثل حيوان خرافي مروع. ومع الخوف بدأ يحس لذة الخطر. ثم تماسك على نفسه وقد وطن نفسه على الخوض في المخاطرة حتى الموت. كان جده ينظر إليه وفي عينيه ذلك البريق. كان وجهه مقنعا بقناع الموت. فيما بعد، حين كبر، وأصبح أقدر على الفهم، أدرك أن الشعور الذي ربط بينه وبين جده في تلك اللحظة، قبيل الشروق، على شاطئ النهر، كان شعورا بالكراهية مثل لهب

(1) الطيب صالح : مريدود . مصدر سابق . ص ١٣ .

النار"^(١). فالمشهد الذي يبدأ من (كانت الدوامة) حتى (أطول السباحين باعاً) مشهد سردي ، يمتزج لحظة حركة الشخصية في النهر، بحركة لغوية تصور الموت والحيوان الخرافي، ممتزجا بالمشاعر الإنسانية الفياضة ، مثل الخوف الذي يلمع في حدقات العين عبر شاطئ النهر. نحن إذا أمام لوحيتين: إحداهما سردية ، والأخرى لغوية. وهكذا يبني الطيب صالح مشهده الروائي ، عبر الرسم بالحركة السردية من ناحية ، والحركة اللغوية من ناحية أخرى .

ولم يخل بالشعرية اعتماد الطيب صالح لأساليب أو تعابير محلية، لأن ذلك أعطى لروايته المزيد من الالتصاق بالمحلية ، التي ساعدته على تعدد المستويات اللغوية ، وإثراء للعربية ، القدرة بحكم مرونتها على استيعاب تلك المستويات لدمجها بالفصحى.

وقد كان الطيب صالح مخلصاً لبيئته بنقله لهذه التعبيرات ، وبخاصة في الحوارات التي تضمنت ألفاظاً من قبيل (زول . شنو- عنقريب . يشلع . هسع . الدلاليك . أرروك . ترمصيص . المريق . سجم) . أو بتضمينه لبعض الأغاني الشعبية لتكون نوعاً من استحضار الماضي الجميل والأليف الذي تتوق إليه الذات ، لأنه يمثل مرحلة الطفولة التي يهرب إليها من الواقع المتهرئ. ومن ذلك الأغنية التي تغنت بها فطومة في عرس سعيد اليوم.

"وقتين الخبر جاني الخميس الفات

رغردت وقدح لك يا اخو الاخوات

أريدك يا سعيد يا عشا البايتات"^(٢) .

ومن ذلك أيضاً نشيد المداحين في عرس الزين

"نعم العباد وحادا

بي سهل القريش شاف العلم نادى

زار جد الحسين

فرشو له الزبيب والتين والحجب

فرشوا له كاسات من حميات قالوا له هاك اشرب

زار جد الحسين"^(٣) .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولاً : المصادر

(١) المصدر السابق : ص ٢١ .

(٢) الطيب صالح : بنادر شاه . مصدر سابق . ص ٣٢ .

(٣) الطيب صالح : عرس الزين . مصدر سابق . ص ١٠١ .

١. الطيب صالح : عرس الزين . دار العودة . بيروت . ط ٩٨٨ .

٢. الطيب صالح : مريود . دار العودة . بيروت . ط ١٩٨٤ .

٣. الطيب صالح : بندر شاه . دار الجيل . بيروت . ط ١٩٩٧ .

ثانيا : المراجع العربية

١. د / أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية (وتأثيرها عن الروائيين العرب) . دار المعارف . ط ١٩٨٥ .

٢. د / سيد حامد النساج : بانوراما الرواية العربية الحديثة . مكتبة غريب . ط ١٩٨٥ .

٣. د / عبد الرحمن عبد الرؤوف الخانجي : رؤية الموت ودلالاتها في عالم الطيب صالح الروائي من خلال روايتي موسم الهجرة للشمال و بندر شاه . حوليات كلية الآداب . مجلس النشر العلمي . جامعة الكويت . الحولية الخامسة عشر ١٩٩٥ .

٤. د / محسن جاسم الموسوي : انفراط العقد المقدس . (منعطفات الرواية بعد محفوظ) . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط ١٩٩٩ .

٥. د / محمد حسن عبد الله : الريف في الرواية العربية . عالم المعرفة . العدد ١٤٤ . ط ١٩٨٥ .

ثالثا : المراجع المترجمة

١. إ. م فورستر : أركان القصة . (ترجمة) كمال عياد جاد . مكتبة الأسرة . ط ٢٠٠١ .

٢. جيرار جينت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) . (ترجمة) محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي ، عمر حلي . المجلس الأعلى للثقافة . ط ٢٠٠١ .

٣. غاستون باشلار : جماليات المكان . (ترجمة) غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ط ١٩٨٤ .

٣ . مجموعة كتاب : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) . (ترجمة) إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين / مؤسسة الأبحاث العربية . ط ١٩٨٢ .



القارئ وآليات إنتاج الدلالة في المحكي الروائي موسم الهجرة إلى الشمال إنموذجاً

م.م أسامة أحمد جاسم/ كلية الإمام الأعظم الجامعة/ قسم أصول الدين في البصرة. العراق

الملخص:

إنَّ المحكي الروائي مهما كان بناؤه الداخلي لا يتوقف عن كونه خطاباً، يفترض متكلماً ومستمعاً، وانطلاقاً من نظرية بنفدست التي ترى "في جميع أنواع الخطاب أنَّ المتكلم أو المستمع يتجلبان في كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً، لأنَّ الأنا تفترض بالضرورة أنت" وتتحوّل الفاعلية الإرسالية المرافقة للخطاب إلى عملية تدليل عبر حقن العلامة بطاقة تحفيزية تستدعي دوراً للقارئ حالما يباشر النص ويموضع وعيه فيه، ويتجلى التواصل مع المحكي الروائي بتماهي فاعلية القراءة بفاعلية التحفيز، ويغدو تمثيلاً لدور القارئ في إنتاج المعنى. يكتسب التواصل أدبيته فيه من خلال تحريف مسار الخطاب من عملية بث رسالة إلى عملية تعميم الرسالة وتغييرها، لصالح انجاز رسالة من قبل القارئ، الذي يتكشف دوره وتبرئ له فرصة إعادة الخطاب إلى النص ثم تلقيه من جديد، وهذا ما تحاول الدراسة الكشف عنه وهي تقارب رواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال.

الكلمات المفتاحية: الشفرة، القارئ- التخيل- الإيحاء- الثنائية الضدية- الدلالة.

مدخل:

يرى إمبرتو ايكو أن وظيفة النصوص الجمالية هي إثراء الشفرات "الأنظمة اللغوية" التي نستخدمها، وهي تؤدي وظيفتها هذه باستعمال عملية شفرة إضافية، تتألف بدورها من زيادة الشفرة ونقصان الشفرة، والعملتان أشبه بالاستنباط نوسع عن طريقهما الشفرات الحاضرة لتشمل ظروفًا جديدة، وزيادة الشفرة يعني استخدام الاعراف التي لها وجود مسبق على حالات جديدة أو تخصيص قيم إضافية لخيوط تراها العين المجردة من تعابير الشفرة في الحدود الدنيا، كالتمثيل الأيقوني أو الصوري، أما نقصان الشفرة فيحدث حين لا تتوافر قواعد ثابتة يمكن الاعتماد عليها، فنزعم أن بعض الأجزاء المرئية بالعين المجردة من فصول معينة إنما هي مؤقتاً وحدات من الشفرة التي هي في دور التكوين⁽¹⁾.

وتبرز أهمية عمليات التشفير في الأدب، عندما تتجاوز مجرد التشفير اللغوي المباشر لتشمل تشفير البيانات الجمالية بقصد توصيلها للمتلقي، وبغض النظر عن درجة الوعي الشعوري بهذه العملية، فإن السمات الفنية للعمل الأدبي تمثل لغة داخل اللغة، وتهدف إلى أداء وظائف جمالية، ووضعها بهذا النمط في النص هو عملية التشفير ذاتها، وحينئذ علينا أن نميز بين مستويات الضرورة والحرية في هذا التشفير، مما يترتب عليه مراعاة مستوى المرونة والنسبية في الشفرة الأدبية⁽²⁾.

(1) المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ص ١٤٣.

(2) بلاغة الخطاب وعلم النص: ص ١٣١.

وبهذا المعنى تمتلك الشفرة خاصية ابداعية فريدة، فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، حتى وإن ظلّت داخل سياقها. ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شفرته المتميزة، بل إنّ المبدع نفسه - كفرد - قادر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه هو جنباً إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي ابدع فيه، وهذه الأخيرة هي حالة التميز العليا التي لا يحققها الا قلائل من المبدعين الذين يغيرون مجرى الادب، ويطورونه إلى مد إبداعي جديد⁽¹⁾.

وتسمح الشفرة الادبية بتحقيق اتصال بالنص من قبل القارئ، من خلال الجمل والافعال الكلامية أو استراتيجيات النص، مع اعتبار وجود قواعد للدلالة تؤثر في هذه الوحدات الاولى التي تربط فيما بينها من اجل الوصول إلى حالات فعلية أو محتملة، و تنتقل بذلك من العلامة إلى النص الذي يقدم تراكيب نظامية دلالية صادرة عن قواعد النص.

ويظهر مجال التواصل من خلال بنية النص والفعل الذاتي من القارئ، حيث تعد البنى النصية مكوناً بنيوياً من مكونات النص الادبي كما يحققه القارئ وفعالية للقارئ كما يحفزها النص، ويتولى التواصل مهمة انتاج البنى النصية من خلال شفرات النص واحداث استجابة لها في آن واحد.

هذه العملية المتشابكة تمثل شفرة النص الفرعية، وتضم هذه الشفرة قواعد اللغة الام التي يعتمد عليها النص والقدرة الادبية الخاصة التي يأتي بها القارئ إلى القراءة، فضلاً عن القواعد التي تتحكم في التفاعل الخاص بين شفرة القارئ وشفرة النص، الذي يحدث في اثناء قراءة ذلك النص، وبمعنى آخر إن القدرة الضرورية على قراءة نص معين ليست مجرد مجموع شفرتين خارجيتين، بل هي نتيجة عملية انشاء بنية في اثناء فعل القراءة، فالنص الذي يتصف بالتنظيم الجيد يفترض سلفاً نموذجاً للقدرة يأتي من خارج النص، ويقوم من جانب آخر ببناء مثل هذه القدرة باستخدام وسائل النص حسب، ويغدو النص بوصفه شفرة فرعية نتاج قراءته، أي انشاء بنية عابرة في عملية لا نهاية لها، أما فعالية القارئ فهي الحدث الناتج من تطور تلك الشفرة الفرعية⁽²⁾.

وفي الوقت الذي يستحضر فيه النص الادبي قواعد اللغة الام فإنه يخالفها بشفراته الموضوعية والجمالية والتقنية، بتشكيل نظام فني جديد، مفارق لشفرة اللغة والثقافة المألوفة ومتراكب فوقها في آن. مستخلصاً لنفسه قواعد جديدة متعلقة بشفراته الأدبية ذات الأبنية الدلالية والوظائف الجمالية وفعالية تمثيلية جديدة⁽³⁾.

وبذلك ينظر إلى الشفرات على انها "القوى التي تصنع المعنى"⁽⁴⁾، ومن خلالها يمنح القارئ دوراً ووظيفة واسهاماً لينجز المعنى، وترتبط بما يسميه بارت بالنصوص الكتابية التي تطلب منا أن ننظر إلى طبيعة اللغة نفسها وليس من خلالها إلى عالم حقيقي مقدّر سلفاً. وهي بهذا تربطنا ونحن ماضون في القراءة بفعالية خطيرة مثيرة لخلق عالمنا الآن سوية مع المؤلف، وهي لا تفترض شيئاً ولا تعترف بانتقال ميسور وسهل من الدال إلى المدلول. فهي مفتوحة للعب الشفرات التي نستعملها لتقريبها⁽⁵⁾.

(١) الخطيئة والتكفير : من البنيوية إلى التشريحية : د. عبد الله الغدامي ، ص ٩ .

(٢) المعنى الادبي من الظاهراتية إلى التفكيكية : ص ١٥١ .

(٣) شفرات النص : د. صلاح فضل ، ص ٥١ .

(٤) البنيوية والتفكيك ، تطورات النقد الادبي : س . رافيندران ، ترجمة : خالدة محمد ، ص ٧٠ .

(٥) البنيوية وعلم الاشارة : ص ١٠٥ .

وتتجاوز الشفرة عندما ترتبط بالتواصل الأدبي مجالها المتعلق بنظام من الامكانيات إلى ما يمكن أن تؤديه تلك الشفرة حالما ينظر إليها كوظيفة تواصلية، مرد ذلك إلى أن النص الأدبي لا ينقل معاني مباشرة، لأنه يؤسس ذاته أولاً بتشكيل بنية خيالية ذات وظائف جمالية، لكنه وفي الوقت نفسه لا يكف عن ادعاء أنه يريد قول شيء ما، يبرره بصياغاته وأجوائه وبناءه النصية. تزحف الشفرة عند هذا المنعطف وتنضم إلى التواصل بشكل تخضع فيه لسلوكه، وتغدو الشفرة الفعلية التي تشرف على البنى النصية، بمعنى بروز عناصر أدبية مودعة داخل الوحدات النصية، ينظر لها بمثابة اتهام يوجه إلى النص أنه زور حقيقة ارادته للتواصل لأنه جعل غير المقول مبطناً داخل مقول يزعم أنه المقصود.

وإذا كان النص الأدبي شفرة فرعية، تتنوع من كاتب إلى آخر وعند كاتب واحد، إذ يمكن أن يغير شفرته من عمل إلى آخر، فإن هذه الشفرات تفتح الطريق أمام تعدد القراء، ومن ثم استطالة في عملية التواصل الأدبي، حيث يتفقت النص من قراءة مقننة أو أعراف ثابتة، وبالفكرة نفسها، تنتزع الشفرة هنا من معناها البنيوي بوصفها أنساقاً لنظام تحتي قار، وكذلك من محتواها السيميائي بوصفها أنظمة لانساق دالة تضع قواعد دلالية، إلى فعالية اشارية مولدة عن تحريك البنية الجمالية إلى محفزات للقراءة بقصد التواصل الأدبي، وعند هذا المستوى تتنحى الشفرة عن كونها نظاماً من الامكانيات أو نسقاً شكلياً، وتلتبس بحالة أخرى عندما تعمل كتنوء من ظلال المعنى أو سراب من البنى، تشتغل بمصاحبة النص وهو يركب وحداته ويكون بنيته الكبرى، وداخل هذا الكيان اللساني المجسد لبنية خيالية تبرز الشفرة كخصيصة جمالية تترشح من تشكيلات الخيال واللغة الأدبية، وهكذا تنتقل فعالية النقل المزعومة في التواصل إلى أجواء النص بوصفها محاور التواصل، كما تتحرك البنية الخيالية نفسها كتمثيل نصي لدور القارئ، ما دام أن المعنى قد تم استبعاده سلفاً، واستبدل ببنى نصية تدعي أنها محاولة لاختلاق دور للقارئ، لأنه سوف يتوازى مع هذه المشكلات البنيوية، ويستقبلها كإرهاص نصي باتجاه المعنى الذي سوف يحاول مقارنته بشكل معكوس.

إنَّ الشفرة الأدبية بوصفها نظاماً من العلامات الخاصة ذات الطراز المرجعي المرتهن إلى وقائع خيالية منسوجة بلغة أدبية، سمتها امكانية الإيحاء بمعان متعددة، حالما توظف في التواصل الأدبي، تنتقل إلى امكانية صياغات للجمل السردية بهدف أداء وظائف تواصلية، لكن الأمر لا يحدث بهذا الوضوح، لأن الشفرة الأدبية غالباً ما تكون غير مشتركة بين المرسل والمتلقي، خاصة في النصوص المعقدة أو الحداثية، فتكون الصياغة تلك شفرة تواصلية، لأنها تغدو عملية بث الرسالة وفق نسيج معين كمبادرة سرية من النص لفتح قناة تواصلية، وهذه طبيعة التواصل الأدبي، فالنص تم اظهاره بهذه الطريقة، كقيمة فنية يمكن بلورتها كعملية تواصلية على شكل من الارشالية المبطنة من النص، وبنوع من الافتراض من جهة القارئ المتوفر على خبرة ادبية قادرة على متابعة التواصل المقدم من النص، المتحرك بخفاء تحت متوالياته وبناءه.

إنَّ الشفرة التواصلية تعني أنَّ البنى الأدبية المشرفة على عالم دلالي تم انتاجها بفعالية ادبية ذات قيمة جمالية من جهة ومعددة للمعنى من جهة ثانية، هذه الفعالية ليست مضموناً لعالم الخيال أو آلية سردية، بل هي فعل تواصلية جرى تقديمه بنمط التشكيل الأدبي للبنى النصية، كفعالية هي ارسالية مواكبة للرسالة السردية الخيالية، والشفرة التواصلية بهذا المعنى ليست هي النص بل اجراءات ادبية تستشف من توجه النص إلى المتلقي من خلال احتمالها لآثار تستدعي استجابات من القارئ، وهذا يعزل الشفرة التواصلية عن البنى الدلالية التي تلاحظ في محور النص، بمعنى أن الشفرة تتضمن منطقة متاخمة لكل من السرد والخطاب والنص كمحاور للتواصل المفعول عبرها، وهذه الوضعية المميزة مترتبة على طبيعة النقل المستبعد للمعنى في النص الأدبي الروائي، لأننا نصطدم أولاً بالعالم الخيالي الذي يبنيه السرد، ممتلكاً لوجوده الموضوعي، ثم نكتشف على عالم دلالي يترشح منه، ثم نصطدم من جديد بالمعنى الذي لا يكتمل للنص الأدبي، وعند هذه النقطة يتجلى دور

الشفرة التواصلية التي تشير إلى امكانية تحويل العالم الخيالي والدلالي إلى وسائل بيد النص كنوع من الارشادية السرية ، تفسر البنى الادبية من خلالها على انها بؤر للتواصل ، بوصفها تولدت مهمة احتمال معنى ، وفتحت فرصة لظهور مواقع في النص يجري من خلالها قراءة ما وراء التجسيد اللساني لعالم خيالي يصنع بنية دلالية ، متحركة بطريقة غير قابلة للتحديد ، هذه المواقع هي عملية التشفير التي تفسر بها البنى النصية كوظائف تواصلية يحققها النص عبر استحالة أن يتم الركون إلى معنى واحد ثابت ، وينبغي عند ذلك اختيار لحظات من النص ينظر لها كمحاولة تواصلية تجلت في تحريك النص باتجاه تحويله إلى شفرات تواصلية.

المبحث الأول: التخيل

يرتبط التخيل بوصفه شفرة حاملة لفاعلية تواصلية نصية بطبيعة التخيل الذي يصوره النص ، مما يظهر في بني الخيال والوقائع التي ينسجها النص بشكل يحقق صلة بنظام ادراكنا، فنحن نجد في عالم الرواية وقائع مزيفة ندركها كأشياء لا وجود لها في حياتنا ، هذه الحالة التي تصادفنا في الرواية ، تقترح صورة للدور الذي ينسبه المؤلف إلى عالمه الروائي، ومن هذه البوابة نوضع انفسنا كقراء لما يحاول النص قوله من وراء هذا التخيل الذي يمتد إلى قصدية للنص ، تحتمل ارشادية لمؤلف لا يمكن أن يتبدى كتجسد لساني ، ويمحور النص وحداته كمسعى إلى تحقيق تلك الارشادية .

ومن هذه الزاوية لا ينظر إلى العالم الخيالي على انه غير مرجعي، بل بكونه خطاباً معتبراً كتواصل، وهو يعمل بطريقة ما كما يعمل الخطاب الوصفي التأكيدى، ويعني ذلك أنه لا بد أن يعمل بواسطة تقديم المحتوى الذي يمكن أن نصدقه او محاكاته ، وينبغي أن يكون المحتوى خبرياً ، ولو كان غير مباشر او ضمناً فقط ⁽¹⁾ .

يعمل التخيل كشفرة تواصلية من داخل العالم الخيالي الذي يخلقه المؤلف مرتباً إلى النص الذي يخفي خلفه مرجعية ذاتية تعزى إلى موقف المؤلف في عالمه ، وعن طريق قراءة هذا الموقف الذاتي بوصفه جزء من النص ينبغي أن يتحرر القارئ منه ليعيد تكوين السياق له جنباً إلى جنب مع بقية النص . وهذا يدعونا إلى أن " نتعامل لا مع العالم، وإنما مع شيء آخر في العالم ، شيء صنعه إنسان " ⁽²⁾ .

يتجلى هذا الصنع في إنشاء نمط خاص من الخيال، يتم فيه اختيار وقائع خيالية، تشكل آلة تخيلية، وتوجد الشفرة في طبيعة تلك الآلية، فلكي يغدو الخيال شفرة تواصلية، لا بد من تحريكه إلى فاعلية تمثيلية ينفعل من خلالها التواصل ويكون أدبياً، عندما يتحول الخيال المشتمل عليه العالم الروائي إلى وظيفة لخلق التواصل، هذا التحول هو ما يسم التخيل بكونه شفرة تواصلية، يقف خلفها مرسل أودع نيته في ارسال معنى في الدور الذي تضطلع به السمة التخيلية كمحور في النص، وفرصة لبعث دور القارئ ليدخل في علاقة تواصلية مع العالم المعروض في النص.

نتعرف على الفاعلية التواصلية للتخيل كشفرة من خلال العملية التمثيلية التي تقوم عليها الرواية بوصفها شكلاً فنياً "يمتلك مستويين: مستوى التعبير، ومستوى المضمون؛ أي التمثيل والممثل"⁽³⁾، فالبنية الروائية المكونة من وقائع خيالية لا تأتي بشكل خام، بل هناك سرد يتولى مهمة تمثيل الحكاية عبر الزمان مداخلها معها آلياته وتقنياته وأشكال تقديم الحكاية، وما يصاحب ذلك من تعليقات وصفية او أيديولوجية ، تنضم إلى المادة الحكائية. كنسيج موحد يعتمل في داخله أكثر من

(1) نظريات السرد الحديثة : والاس مارتن ، ترجمة : حياة جاسم محمد ، ص ٢٤٩ .

(2) المصدر نفسه : ص ٢٤٣ .

(3) شعرية التأليف : بوريس أوزنيسكي : ترجمة : سعيد الغانمي ، وناصر حلاوي ، ص ١١ .

مستوى ارسالي حسب طبيعة الجنس الروائي المشتمل على وجود موضوعي لمضمون مرتين إلى الخيال، وعلى هذا المستوى "ليست الاحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، انما الكيفية التي اطلعنا السارد بها على تلك الاحداث"⁽¹⁾.

هذه الكيفية ليست مجرد قناة تواصلية بين السارد والمسروود له، أي لا يمكن حصر دورها في محاولة نقل الرسالة إلى المسروود له كي تحقق تأثيراً عليه. بل هي جزء من الفعل التواصلية الذي يتسرب إلى النص بكامله على شكل من القصصية التواصلية، بهذا المنظور، تزحف الوقائع الخيالية المتداولة بين السارد والمسروود له من كونها نظاماً قائماً بذاته إلى محور تنظيمي للعمل الأدبي باتجاه أن يتحول إلى نص، وما تحتمله هذه الكيفية من مستويات لا توجد بشكل عمودي يمكن الانتقال فيه من جزء إلى آخر، بل هي لحظة مكثفة امام القارئ الذي سوف يفتح من خلالها على المعنى.

ويأتي التخيل كشفرة تواصلية واحداً من مجالات تحقق هذه الكيفية، وهذا ما يسم التواصل الادبي، بوصفه ليس عملية ضخ يمكن أن تختزنها قناة تطرح محتواها إذا ما شغلت، بل هو عملية انفعالية بالمعنى الفلسفي، تبرز في بني النص وسيورته، وبذلك يغدو كل من القارئ والمؤلف ادواراً للتواصل بصفته الادبية، بمعنى انهما لا يتواصلان من مراكز ثابتة أو نسق مشترك ابتداءً، يقترح ذلك النص الادبي الروائي الذي لا يمكن ادعاء أننا نتلقى مضمونه بشكل موضوعي، لأن النص يصب علينا مجموعة ذوات، وبالمقابل نحن نصب عليه ذواتنا، يحدث ذلك من خلال العالم الخيالي والخطاب الأدبي النوعي.

نموذج تحليلي : شخصية مصطفى سعيد

تجند رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) جميع عناصر السرد لتوضيح معالم الشخصية ومنحها أكبر قدر من البروز ولغرض حضورها في جميع المواقف، وكما يقول جان ريكاردو أن الرواية لم تعد كتابة مغامرة بل مغامرة كتابة، ونحن لم نعد نتابع في هذه الرواية تطور بطل روائي أو تطور طائفة اجتماعية بل انتاج نص واستحالات شخصيات خاصة بالضمائر⁽²⁾ وتجمع شخصية مصطفى سعيد كل العالم الخيالي اليها، ومنها تصدر الاحداث، وكأن الرواية تسعى إلى بناء هذه الشخصية وقراءتها في أن، فهو موجود في الغرب حيث ذهب الراوي للدراسة وموجود في القرية حيث عاد، ويتراءى شبحه في قصة الرواية وفي الوصف الشعري لعناصر في الطبيعة وأمكنة الرواية وأزميتها، فهو يسير داخل العالم الروائي ويعمل كمحرك له من الداخل. وهذا يجعلها "شخصية روائية مركبة الى حد التناقض... فهو يعيش في عالين دائماً، عالم القناع يعيش فيه ويتكيف له، وعالم آخر هو عالم الواقع الذي يجد فيه نفسه"⁽³⁾.

إنَّ التخيل الذي يبنيه الروائي في ذهنه يستلم وجوده من أوجه شخصية مصطفى سعيد، المكون البنيوي الأساسي في الرواية، لكن ذلك لا يحدث بالوضوح الذي يمكن أن يتصور لأول وهلة، إذ براعة الروائي تمكنه من تحويل مضمون خيالي موضوعي إلى ظلٍ لمصطفى سعيد، كما أنَّ مصطفى سعيد نفسه يبقى ظلاً هو أيضاً عندما يكون الحديث عنه أو يقوم بحدث في الرواية أو يتولى مهمة تقديم الحكاية بوصفه أصبح سارداً، يحدث ذلك بمزيد من شعرية البناء والوصف وحبكة

(1) مقولات السرد الادبي : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : الحسين سحبان وفؤاد صفا ، مجلة آفاق - المغرب- ، عدد (8-9) ، سنة 1988 ، ص 31 .

(2) عالم الرواية : ص 177 .

(3) صراع الشخصية بين القناع والواقع في موسم الهجرة الى الشمال للطبيب صالح : د. حسين يوسف ، مجلة اداب الرافدين ، كلية الاداب - جامعة الموصل ،

عدد (25) - 1993 ، ص 90 .

متألقة، ويحقق هذا مبدأً مهماً في شعرية النصوص الأدبية، حيث تقول شيئاً وتعني آخر، أو تقول شيئاً يمكن له أن يقول أشياء أخرى، أو تقول أشياء كثيرة بشكل تدعي فيه أنك لم تقل إلا شيئاً واحداً.

على هذا النسيج الروائي المتماسك يمكن معاينة العالم الخيالي كشفرة تواصلية تبرز من خلال التخيل الذي يظهر مع نمط الاختيار والانشاء لعناصر ذلك العالم، تظهر كقوة تفعيلية لدور القارئ وشرعية مشاركته في إضاءة النص. يروي مصطفى سعيد قصته بنفسه فيقول:

"إنها قصة طويلة لكفي لن أقول لك كل شيء. وبعض التفاصيل لن تهتمك كثيراً، وبعضها ... المهم انني كما ترى ولدت في الخرطوم. نشأت يتيماً، فقد مات والدي قبل أن أولد ببضعة أشهر، لكنه ترك لنا ما يستر الحال. كان يعمل في تجارة الجمال. لم يكن لي إخوة، فلم تكن الحياة عسيرة علي وعلى أمي. حين ارجع الآن بذاكرتي أراها بوضوح، شفاتها الرقيقتان مطبقتان في حزم، وعلى وجهها شيء مثل القناع. لا أدري. قناع كثيف، كأن وجهها صفحة بحر، هل تفهم؟ ليس له لون واحد بل ألوان متعددة، تظهر وتغيب وتتمازج. لم يكن لنا أهل. كنا أنا وهي، أهلاً بعضنا لبعض. كانت كأنها شخص غريب جمعتهي به الظروف صدفة في الطريق. لعلي كنت مخلوقاً غريباً، أو لعل أمي كانت غريبة"⁽¹⁾.

يتشكل العنصر الخيالي كشفرة تحجب فاعلية تواصلية من جهة النص، في النقص الذي تظهر به الشخصية، فالأب غير موجود ابتداءً، وهذا يعني دلالة سلبية لأن الأسرة لن تمتلك كيانها المكتمل، هناك غياب للاب يجعل الطفل يتيماً، لكن، الغياب ليس ذا وجه وحيد، بل سوف يجرف معه كل ما يمكن أن يحضر إذا وجد الأب، وننتقل بذلك على مستوى التخيل الى عملية تغييب، وبالانجاء نفسه يتحول العنصر الخيالي إلى شفرة تخيلية تفتح مجالاً تواصلياً، يحضر فيه القارئ ليعقد صفقة مع النص، مفادها أن كلا منهما سوف يسهم من أجل رسم صورة لما وراء النص.

تغييب الأب عن الأسرة التي سينشأ فيها مصطفى سعيد محاولة من النص لقطع أي صلة للشخصية عن الأب، مما يعتم شكل العلاقة معه، وينسحب على مصطفى الذي لن نعلم شيئاً عن كونه ابناً يحمل في كيانه امتداداً لجذر أو انتماء إلى محور، ومن ثم سنفقد القدرة على ملاحظة أين سينشد وبأية كيفية، وإذا كان الأب يمثل سلطة بشكل من الأشكال في مجتمع أو آخر فإن مصطفى سعيد في حلٍ من تلك السلطة، هذه العملية في اظهار الشخصية حركة من النص باتجاه تحويل العنصر الخيالي إلى آلية تخيلية مبطنة بفاعلية تواصلية.

تستمر سلسلة بتر مصطفى سعيد عن انتمائه الأسري، حتى عندما تحضر الأم، فهي أيضاً لا امتداد لها، وكأَنَّها خرجت من المجهول، كل ما يتعلق بها محذوف، ولم يبق سوى أم لها وجه لكن من دون كيان، وجهٌ لا يمكن تحديده بسهولة. مصطفى ابنها معد ليؤكد أنه لا علاقة له بها على الرغم من كونها شاخصة أمامه بدقة، كل ما يراه منها يصر على أن لا يوحى له أنَّها أم وتحديداً أمه، يراها غامضة وكأنها تلبس قناعاً كثيفاً، ممتدة إلى ما لا نهاية كأنَّ وجهها مدى البحر حيث لا نقطة ترتكز عليها العين، وفي الحقيقة يعمن مصطفى في استجهاال أن تكون أمه برغم أنَّها كذلك فعلاً. فأحد قطبي الأسرة غائب كمجهول والثاني حاضر كصورة لغياب مستمر في الحضور.

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : الطيب صالح ، ص ٢٣ .

ويخفق مصطفى سعيد في العثور على شيء ينتسب له في وجه أمه، وعندما يفشل في ذلك فإنما يعلن عن خواء ذاته عن أي رابط يشده إليها، ويغدو إدراكه لأمه نوعاً من استمراء غربته متحولاً إلى فوران أنوي تجاه فقدان الإحساس بأنّها أمه، وإذا غاب ذلك الإحساس جرف معه إمكانية أن يكون ابناً، ولا يبقى له سوى إحساس بالغبرة، وعلاقة فاترة لا روح فيها.

بهذه الطريقة تم تخييل مصطفى سعيد من الداخل والخارج، وكأنّما يراد منه أن يتجرّد من كل أبجديات الحياة ومنظومة القيم السائدة، ليدخل في عماء أو يدور في فراغ ويبحث عن شيء ما يجهل ما هو أو حتى فرص الحصول عليه، وتحت هذا العنصر الخيالي يسير النص إلى عملية تشفيرية، ويظهر نمط التواصل عندما يكون أدبياً، سمته فعالية في النقل، لكن ليس بأدوات متاخمة للمضمون المنقول، بل العكس من ذلك، وفق آلية انفعالية، بمعنى أنّ العنصر الخيالي يمتلك موضوعيته وفي الوقت نفسه يكون منفتحاً على ذاتية تعزى إلى القارئ بتنظيم من النص، وهو أمر من خصوصية الجملة السردية الروائية، حيث نقف على مضمون محدد أمامنا، لكنه يمثل بوابة لمضامين أخرى ممتزجة فيها، مكونة كثافة في النقل، وفي لحظة واحدة، يرسل الجميع، والعالم الموضوعي الخيالي المنقول يبدو قاصداً لمضمونه، لكن ما غير المنقول يبقى معلقاً في ثناياه على شكل من قصدية النص المبارة في نقاط منه، يتم من خلالها الاستمرار في إرسال العالم الخيالي حاوياً على الفاعلية التواصلية.

والمحور الذي يشتمل على الشفرة التواصلية في المقطع السابق تمثل في نزع مصطفى سعيد عن انتمائه الأسري وارتباطه بوجود بشري محدد من الخارج، وإن كان هذا الوضع جزءاً من العالم الخيالي الذي تتكون منه الرواية، إلا أنّه جزء - وفي الوقت نفسه - من الدور التمثيلي لما يحاول النص قوله، ومن ثم يلتبس ذلك المضمون بوظيفة تواصلية أدبية عندما يفتح لنا المجال للعبور إلى ما وراء النص.

وحين يكتمل الوجود الموضوعي للعالم الخيالي يتسع دور النص في إثارة شفرته التواصلية، كما هو بارز في المواصفات الكلامية الحادة التي يتحدث بها مصطفى سعيد، وتكتسب "أهمية فنيّة كبيرة لخلق صور الناس الموضوعية والمنجزة، وكلما كانت الشخصية تنسم بقدر أكبر من الموضوعية برزت سحتها الكلامية بدرجة أكبر من الحدة"⁽¹⁾.

لكن هذه الصورة الموضوعية لا يمكن أن تكون محدّدة إلى النهاية "حتى عندما يكون الراوية واحداً من الأبطال ويكتفي بأن يأخذ على عاتقه جزءاً من القصة، حسب، حقاً أن ما يثير اهتمام المؤلف في الرواية ليس فقط أسلوبه النموذجي والفردية في التفكير، والمعاناة، والحديث بل بالدرجة الأولى أسلوبه في الرؤية والتصوير، هنا تكمن وظيفته المباشرة بوصفه راوية ينوب عن المؤلف. ولهذا فإن موقف المؤلف، مثلما يحدث في تقليد الأساليب، يتغلغل داخل كلمته ويجعلها نسبية. بدرجة أكبر أو أقل. إنّ المؤلف لا يعرض علينا كلمة الراوية (بوصفها كلمة موضوعية خاصة بالبطل). بل يوظفها من الداخل لخدمة أهدافه، إضافة إلى أنّه يجبرنا على أن نحس بجلاء بالمسافة القائمة بينه وبين هذه الكلمة"⁽²⁾.

يستمر بناء شخصية مصطفى سعيد كعملية تخيلية، والنقص الذي تعاني منه حياته الاجتماعية والغموض الذي يلف كيانه الداخلي، لا بد أن يصوغ وجوداً خاصاً له، يقول:

(1) قضايا الابداع الفني عند دوستوفسكي : ميخائيل باحتين ، ترجمة : جميل نصيف ، ص ٢٦٦ .

(2) المصدر نفسه : ص ٢٧٨ .

"وكننت، ولعلك تعجب، أحس إحساساً دافئاً بأنني حر، بأنه ليس ثمة مخلوق أب أو أم، يربطني كالوتد إلى بقعة معينة ومحيط معين. كنت أقرأ وأنا، أخرج وأدخل، ألعب خارج البيت، أتسكع في الشوارع، ليس ثمة أحد يأمرني أو يهاني. إلا أنني منذ صغري، كنت أحس بأنني... أنني مختلف. أقصد أنني لست كبقية الأطفال في سني، لا أتأثر بشيء لا أبكي إذا ضربت، لا أفرح إذا أثنى عليّ المدرس في الفصل، لا أتألم لما يتألم له الباقون. كنت مثل شيء مكور من المطاط، تلقيه في الماء، فلا يبتل، ترميه على الأرض فيقفز"^(١).

يظهر هنا الوجه الآخر لمصطفى سعيد بعد أن فصم عن انتمائه الأسري، وجه لا ملامح فيه أو مؤشرات إلى كينونة داخلية، كأنما أصبح كأنثاً لم تعرف هويته بعد، يمارس أفعالاً بشرية مفرغة من محتواها الإنساني، ويطوف على الأشياء لكن ذاته من الداخل لا تلامسها، فتبقى عاجزة عن مزمنة أفعاله ومنحها ذائقة إحساسية، إحساسٌ وحيد يدور في صدره ولا يجاوره شيء آخر، إنه إحساس بالحرية، يمكن من خلاله أن يطل النص على فعل تواصل، لأن هذه الحرية لم تنتج في سياق مألوف، يكون نتيجة منطقية لتلك الحرية، حيث لم تؤسس كوعي ينقل الإنسان إلى مصاف رؤى جديدة تفارق السائد من الثقافة، إنها حرية في إطار من العبثية أو الهمجية، حرية بمعنى الاختلاف غير المفسر عن الآخر، كأنها ماهية في الذات لم يجز عليها تعديل أو تحوير، فانطلقت جامحة تعبر عن نفسها بأشكال متعددة.

إبراز مصطفى سعيد بهذه الصياغة الحادّة هو عمل من الشفرة التواصلية، التي تمر من خلال العالم الخيالي كتنوء يتشكل مع ظهور النص في نسيج من المتواليات السردية، فالنقص في كيان الأسرة والانفصام عن الأم لا بد أن يوصلنا إلى حرية متعدّدة الأوجه تبحث لها عن تجليات في مدى غير محدود في الواقع.

يميز بيرسي لوبوك بين وسيلتين لخلق الشخصية أو تمثيلها، بين الإظهار والإخبار، أي بين أن يريك أو يخبرك، ويفضّل النقاد عموماً الإظهار على الإخبار كوسيلة للكشف عن الشخصية، يشعرون أنّ هذه الوسيلة تكشف حياة الشخصيات أكثر مما تعالجها، كأشياء فاقدة للحياة. إلى جانب ذلك فنحن نشعر أنّنا نقرر ما تكون عليه الشخصية عندما نراقبها وهي تتصرف أماننا، حيث بالمستطاع استخدام نظرتنا النقدية، ومعرفتنا بالبشر للوصول إلى تقييمها، بينما عندما نخبر بأمر ما فإننا إما أن نقبله أو نرفضه، وليس ثمة مجال لاستجابات مختلفة^(٢).

ويجري الكشف عن شخصية مصطفى سعيد بأسلوب الإخبار مقدماً من الشخصية نفسها بوصفها سارداً وشخصية في آن واحد، لكنه ليس إخباراً مباشراً يقدم معلومات عن الشخصية ومن ثم تتضح صورتها أماننا، بل إنّ طبيعة الإخبار إبهامية، لأنها تغرب الشخصية إلى حد أننا نفقد القدرة على ربطها بأشخاص في الواقع، لتتحدّر إلى عملية تجريدية تنوي الشخصية بها أن تكون ممثلة لشيء ما أو فكرة معينة، من هذه الناحية يشع النص بإدلاء شفرته التواصلية التي تدعونا إلى التأمل والتفكير في مواصفات تلك الشخصية، وعندما نفعل ذلك ننتظر من النص أن يدخلنا في هذه المهمة، يقول السارد بصدد دخوله صفوف الدراسة:

"المهم أنني انصرفت بكل طاقاتي لتلك الحياة الجديدة. وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم. أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني. ما ألبث أن أركز عقلي في مشكلة الحساب حتى تتفتح لي مغالقتها، تذوب بين يدي كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء. تعلمت الكتابة في اسبوعين، وانطلقت بعد ذلك لا ألوي على شيء. عقلي كأنه

(١) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٢٣-٢٤ .

(٢) مدخل لدراسة الرواية : جيريمي هوثورن ، ترجمة : غازي درويش عطية ، ص ٥٠ ، وينظر : صنعة الرواية : بيرسي لوبوك ، ترجمة : عبد الستار جواد ، ص ٦٢

مدية حادّة، تقطع في برود وفعالية، لم أبال بدهشة المعلمين وإعجاب رفقائي أو حسدهم. كان المعلمون ينظرون إليّ كأنني معجزة، وبدأ التلاميذ يطلبون ودي. لكنني كنت مشغولاً بهذه الآلة العجيبة التي أتيت لي. وكنت بارداً كحقل جليد، لا يوجد في العالم شيء يهزني^(١).

ذات مصطفى سعيد المعطلّة عن التواصل الانساني، يقابلها عقل متحفز ممنوح طاقة مكثّفة لتشغيله، لكنه يعمل بمعزل عن الذات أو أنا توجهها مضامين معينة، يبدو عقله نقياً كأنّما هو جهاز أنتج للتو، يدور بكفاءة تامة، ويحفل بتقنية متقدمة، يندفع به إلى حقل الحساب، فيجد فيه ضراوة فائقة، هذا المسار في شخصية مصطفى محاولة من النص لنثر بذور الفاعلية التواصلية بتنوع التخيل كشفرة، فقوى الحياة المعنوية متمثلة بالعلاقات الانسانية على مستوى الآخر والاسرة معدومة، وقوى المادة مستنفرة إلى اقصى درجة ممثلة بالعقل المندلح لهضم كل ما يرد اليه وفق آلية منطقية صارمة، تجد مجالها المفضّل في عالم الحساب والأرقام.

هذه الصورة لمصطفى سعيد هي دور تمثيلي عبر الخيال لما يسعى النص إلى قوله، يؤخر غير المقول ويطلق مقولاً يتظاهر أنه مقصود لذاته يمتلك مضموناً خيالياً، ويترك العنصر الخيالي يتحرك بطريقة لا يمكن الاكتفاء بموضوعيتها، وفي الوقت نفسه لا يتسنى للقارئ أن يقول النص بسرعة، وهذه سمة الشفرة التواصلية في الجملة السردية الروائية مقدمة في إطار التخيل للعنصر الخيالي كآلية لتمثيل المعنى ودور القارئ في آن.

شخصية مصطفى سعيد كمجال لتحرك الشفرة التواصلية، غربت عن الواقع الذي نشأ فيه، مما سينزعه منه إلى واقع آخر، ربما يجد فيه انسجماً داخلياً، لتلتقي فيه ذاته المختلفة مع واقع آخر مختلف، وهذا يبرر أنّه حظي باهتمام ورعاية من نماذج ذلك الواقع المختلف:

"وصلت القاهرة، فوجدت مستر روبنسن وزوجته في انتظاري، فقد أخبرهما مستر ستكول بقدمي، صافحي الرجل وقال لي: كيف أنت يا مستر سعيد؟ فقلت له: "أنا بخير يا مستر روبنسن". ثم قدمني إلى زوجته. وفجأة أحسست بذراعي المرأة تطوقاني، وبشفهتها على خدي. في تلك اللحظة، وأنا واقف على رصيف المحطة، وسط دوامة من الاصوات والأحاسيس، وزندا المرأة ملتقّان حول عنقي، وفمها على خدي، ورائحة جسمها، رائحة أوربية غريبة، تدغدغ أنفي، وصدورها يلامس صدري، شعرت وأنا الصبي ابن الاثني عشر عاماً بشهوة جنسية مهمة لم أعرفها من قبل في حياتي، وأحسست كأنّ القاهرة، ذلك الجبل الكبير الذي حملني إليه بعيري، امرأة أوربية، مثل مسز روبنسن تماماً، تطوقني ذراعها، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفي. كان لون عينيها كلون القاهرة في ذهني، رمادياً، أخضر، يتحول في الليل إلى وميض كومبوز اليراعة"^(٢).

تمثل الغريزة الجنسية الجزء الآخر من قوى الحياة المادية في ذات مصطفى سعيد، حيث تحتل نشاطاً متحفزاً، مردّه إلى توهج الغريزة بقوة لا شرط عليها أو قيد، فتبرز في حالة محضة، حالما تلتقط مؤثراً من الخارج، لكنّ هذه الشهوة ليست حالة حيوانية فحسب، بل يعترتها إهيام عندما تتحسسها الشخصية، هذا التلوين فيها من عمل الشفرة التواصلية، لأنّ فيها زيادة غير مفسّرة، تظهر في فاعليتها المبكّرة من جهة، وغموضها لدى الشخصية من جهة ثانية، يمكن تلمّس بعد هذه الزيادة في الطرف المحرك لها، وهي المرأة الأوربية، التي تنجذب إليها الرغبة بقوة وغموض في آن، وتشكّل هذه العلاقة الجسدية ملتقى لمصطفى سعيد من الداخل مع طرف خارجي لم يعهد علاقة به من أي نوع، وينوع السارد محتوى الشخصية الداخلي،

(١) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٢٦ .

(٢) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٢٨-٢٩ .

ويمده إلى المكان (القاهرة)، ليتشرح من هذا استطالة ذاته عندما تحتك بالغريزة، دلالة على انسياب الشخصية خلف هذا الشعور الساخن كالحظة مكثفة تموج فيما موجّهات متعدّدة.

عند هذه النقطة الحرجة تستخدم الممارسة الداخلية لكيان الشخصية، الذي ظل أمام حالات كثيرة تستدعي استجابات متنوعة، وفي الوقت نفسه يتحرك النص صوب فاعليته التواصلية، لنقف على الحركة الداخلية للنص وآلية تداخل مستويات العالم الروائي في نسيجه المقدم في ملفوظ واحد، يمكن أن يضم تلفظات أخرى في داخله، فهذه الغريزة الوحشية المهمة تستيقظ في ذات مصطفى سعيد حالما تمر عليها امرأة أوروبية، ومن دون ملاحظة أية حالة لتلك المرأة تمور الرغبة كأخطبوط يجمع أشلاء لاحتواء شيء ما، وتغدو المرأة الأوروبية مفتتح ذات مغلقة، وفي الحقيقة، يسير تحت ذلك تيار حركة الشخصية من بيئتها في الشرق إلى بيئة أخرى في الغرب، ومع هذه الحركة يمكن ملاحظة مسار ذات مصطفى سعيد وقوة الجذب التي ستصوغ وجوده هناك بكيفية ما.

هذه الكينونة الخاصة لمصطفى سعيد، تتحرك بها الشفرة التواصلية، وسوف تنقل إلى واقع آخر هو الغرب، وبالمقابل سنتنقل إلى جزء آخر من النص وهو يمارس تواصله الأدبي، يقول مصطفى سعيد: "كانت لندن خارجة من الحرب ومن وطأة العهد الفكتوري، عرفت حانات تشلسي، وأندية هامبستد، ومنتيات بلومزيري. أقرأ الشعر وأتحدث في الدين والفلسفة، أفعل كل شيء حتى أدخل المرأة في فراشي. ثم أسير إلى صيد آخر"⁽¹⁾.

كانت الشخصية في بيئتها تفتقر إلى التواصل الداخلي بين الوعي والذات، ولأنه بلا محور، ظلت ذاته معزولة، تهيج عقله وقطع أشواط الدراسة بوقت قياسي، وبقيت الذات باردة تسودها اللامبالاة، والبقاء على صورة واحدة ثابتة من الركود، في الأعلى في عقله طاقة تصرف بلا هوادة وفي الداخل ترقد جثة محنطة، الغريزة الجنسية نفخت روحاً في تلك الجثة، وتشكل نسق بين الوعي والذات، تحركه علاقة غامضة، وأصبحت قوى العقل موجّهة من داخل الغموض الذي يكتنف الشهوة، ظهور الكينونة بهذه الصياغة يحقق وظيفة تواصلية، تحفز القارئ باتجاه قراءة الغموض عبر مسيرة النص الذي يداخل علامات من طبقات ثقافية مختلفة، يمكن القيام بترتيبها انطلاقاً من علامة (الصيد)، حيث توظف الثقافة والتمدّن من أجل سلوك بدائي يتمثل في الصيد الحاوي على إشعاع دلالي دقيق، يحيل إلى البيئة التي نشأت فيها الشخصية، واستقرت آثارها كمضامين غائرة في لا وعيه المشوّه، ومن هذا المحور يمكن رؤية الشفرة التواصلية، فمظاهر المدنية والثقافة ممثلة بالواقع الغربي توظف من أجل غريزة في حالتها البدائية. هذا البناء الداخلي للعالم الروائي هو أثر للفعل التواصلية المتجلي كقصديّة للنص.

الصيد كممارسة بدائية يقوم بها الانسان في الطبيعة المتاحة له، مستخدماً آلة أو وسيلة ما، للحصول على حيوان يتخذه طعاماً له، يحوله مصطفى سعيد إلى صيد آخر يتمثل بالمرأة، ويستخدم آلة أخرى هي الثقافة، لكنه يبقى موجّهاً من غرائزه الأولية، فأمام الحصول على لحم لإطفاء غريزة الجوع، يمتلك جسداً لإرواء غريزته الجنسية، ورغم الثقافة التي يتحلّى بها مصطفى سعيد، ومواكبته لتمدّن الغرب، واشتغاله كأستاذ في الاقتصاد، إلا أنّ انجذابه إلى غريزته، وتوظيفه لكل مؤهلاته الثقافية من أجلها يجعله ينضم إلى مصاف سلوك بدائي.

يعمل التخييل كشفرة تواصلية في هذه المفارقة التي تنطوي عليها شخصية مصطفى سعيد، ومن خلالها ندخل مع النص في علاقة تواصلية من النوع الأدبي، توجّه انتباهنا إلى هذه المفارقة وتخطط استجابتنا القادمة:

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٣٣ .

"غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرنا وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ والسرير رحب مخداته من ريش النعام. وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة. وعلى الجدران مرايا كبيرة، حتى إذا ضاجعت امرأة، بدا كأنني أضاجع حريماً كاملاً في آن واحد. تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيميائية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى. ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها. وذات يوم وجدوها ميتة انتحاراً بالغاز ووجدوا ورقة صغيرة باسمي، ليس فيها سوى هذه العبارة، مستر سعيد. لعنة الله عليك"⁽¹⁾.

تبدو غرفة مصطفى سعيد مُعدّة باهتمام بالغ لإيقاع الفريسة في الفخ، وهي مزينة بطريقة، يمكن أن تستهوي كل أنواع الفرائس، فيها إشارات إلى نمط حياة الغرب، كما تضم أجواء شرقية، ويمعن مصطفى سعيد في رؤية ذاته تمارس الفعل الجنسي من خلال المرايا التي على الجدران، لكن هذه الغرفة لا تعدو أن تكون مقبرة، فأى امرأة تُستدرج إليها فقد اقتربت من حتفها، لكن هذا لا يحدث بالمعنى المادي للقتل بل هو قتل لذات استنشقت دماء الحياة لبرهة ثم داهمها السراب، وعندها لم تستطع العودة إلى البداية، حيث كانت قانعة بحياة باردة.

على انتحار كل امرأة يصيدها مصطفى سعيد ينحدر النص إلى فاعليته التواصلية، عندما يشفر حدث الانتحار بوصفه أثراً لسلوك مصطفى سعيد البدائي، ونجتاز مستوى العالم الخيالي إلى مستوى تخييل المعنى، عندما تجرّد المرأة من أنوثتها وتغدو مجرد جسد، ويستحوذ عليها إحساس بالفشل الذريع أن تمتلك تلك الكينونة التي توهجت فجأة ثم ساد الظلام، يفعل ذلك مصطفى سعيد حالما يحول الثقافة إلى آلة صيد ويضعها تحت خدمة غريزته الجنسية، وتصبح المرأة التي تتنعم بحريتها في مجتمع حديث طريفة، يعيها صياد ماهر، مدنّس بانقسام داخلي يعبر عن نفسه بغريزة وحشية.

الجزء المتعلق بالغريزة الجنسية في شخصية مصطفى سعيد يمثل لحظة مكثفة لفاعلية الشفرة التواصلية توفر تخطيطاً دقيقاً لقراءة ما وراء النص، هناك تركيز غير عادي على هذه الثيمة يجعل القارئ يتواصل مع النص مشاركاً في بنائه كما يدعوه النص نفسه، وعندما يبني النص عالمه من خلال الوقائع الخيالية فإنه يقترح وسيلة أمام القارئ ليقوم هو ببناء عالمه أيضاً، ويتحقق ذلك من خلال الشفرة التواصلية المبرزة لثيمة الغريزة عند الشخصية، والترشحات الدلالية التي تتساقط منها في كل جملة سردية من النص.

المبحث الثاني: الإيحاء

يعني الإيحاء إسناد وظيفة أخرى إلى الشيء غير وظيفته الأصلية، وهو بذلك دلالة تطبق على الأشياء فتخرج من حقل اللسانيات. وهذه الدلالة الثانوية ليست اعتباطية ولا تقوم على إرادة فرد من الناس، ففي كل مجتمع -متخيلاً كان أو حقيقياً- تؤلف الأشياء نظاماً دلالياً ولغة⁽²⁾.

يرتبط الإيحاء بما هو خارج الصورة المفهومة للكلمة ويكون قيماً متميزة عن المعنى؛ لأن القيم عبارة عن مشتركات فوق دلالية، وباعتبارها متميزة عن المعنى، فإنها تشكل موضوع دراسة خاصة هي الأسلوبية. وتتنسب القيم الأسلوبية إلى نموذجين: فمن جهة هناك كلمات وأشكال تعبر عن انفعالات، ورغبات، ومقاصد المتكلم. ومن جهة أخرى تستدعي الكلمة

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٣٥ .

(2) الادب والدلالة : تزفيتان تودوروف ، ترجمة : محمد ندع خشفة ، ص ٢٦ .

وسطاً معيناً، ولا يستخدمها كل الناس، أو إذا شئنا فإنَّ بعضهم يستخدمها في حالة معينة فقط. وهي مشتركة أيضاً مع مجموعة وحالة اجتماعية تنتهي إليها عادة، ونستخلص من هذا وجود قيم تعبيرية، وأخرى اجتماعية أو اجتماعية سياقية^(١).

وعندما تحدث تسمية تعبيرية لشيء فإنما يعني ذلك تميزه بالنسبة لمن يتكلم، وتعبّر عن القيمة الشعورية، والتمني، والقيمة الجمالية والأخلاقية التي يعمد المتكلم إلى وصفه بها، وليس المقصود من هذا هو التحقق من هوية الموضوع، ولكن المقصود هو التعبير عن القيم الواقعة خارج المفهوم والتي تكون المعنى في الوقت نفسه^(٢).

وينتهي الأدب إلى القيمة التعبيرية بجدارة، وإلى عمليات الإيحاء؛ لأنَّه يسند وظائف جديدة للأشياء التي يحولها إلى كلمات وجمل أدبية سردية. وهو بذلك يحقق ثراءً للأنظمة اللغوية، ومن هنا ننفث على الإيحاء كشفرة تضرر فاعلية تواصلية، تعمل بموازاة العالم الدلالي الذي يبينه النص الروائي في عناصره الفنية والمضمونية، وهي متاخمة لترشحات الدلالة عند كل مقطع من مقاطع النص

يجري الإيحاء مع السمة التمثيلية التي تطبع الأدب الروائي، فهذا العالم الخيالي مصنوع بطريقة تؤدي إلى أن يقول النص معنى، فأمام تعرفنا على واقع متخيل يتركب من أحداث وشخصيات نتعرف وفي الوقت نفسه على اشتغال تلك العناصر لإنتاج معنى متعاضداً مع القارئ الذي يمنح دوره من خلال النسيج الجمالي للنص، ويبرز الإيحاء كشفرة في محاولة النص إثارة القارئ إلى نيته في قول معنى ما، ليكتسب العالم المنقول إليه تواصلأً أدبياً، ويمكن تحديد مركزين في النص الروائي لانبثاق الشفرة الإيحائية: الأول يتحرك من خلال تقنيات السرد وأوصاف وتعليقات السارد وخطاب الشخصيات، والثاني من طريقة انبناء العالم الخيالي والطريقة التي يعمل بها النص.

هذا السلوك النصي يمكن معاينته كفاعلية تواصلية، فالشفرة تدعم القارئ في المشاركة مع النص، لكنها في الوقت نفسه لا تمكنه من القبض على معنى جاهز، ويظهر هنا طابع التواصل الأدبي متحققاً من خلال الشفرة التي تؤثر على هذه النية الضمنية عند النص، وتعبّر عنها بإجراءات أدبية.

ويعد الإيحاء كشفرة مجال ظهور معانٍ ضمنية، حيث تستثمر الإشارات وومضات المعنى، التي تولدها دلالات معينة، وفي القراءة يضيء القارئ الثيمات على النص، ويلاحظ أنَّ بعض إيحاءات الكلمات والعبارات في النص يمكن أن تضم إلى إيحاءات مشابهة لكلمات وعبارات أخرى. فما أن نتعرف على نوى مشتركة للإيحاءات حتى نضيء على النص قيمة، وما أن تتعلق عناقيد الإيحاء باسم علم معين حتى نتعرف على شخصية ذات صفات معينة^(٣).

وعندما ينتسب الإيحاء كشفرة إلى التواصل الأدبي فإنه يميل باتجاه أن يكون دوراً لعملية نقل المعنى، ويزحف قليلاً نحو وظيفة تمثيلية لنية المؤلف في الدعوة إلى معنى من خلال النص، وإذا كان الإيحاء يتحرك على المستوى الدلالي للعالم الخيالي فإنه كعنصر في العملية التواصلية سوف ينتقل إلى دور لارتباط القارئ بالنص، وهنا يكمن معنى الإيحاء كشفرة تواصلية، ومن هذه الناحية ليس الإيحاء عملية مقننة يمكن ضبطها بقواعد، بل هو متغير باستمرار؛ لأنَّه رهن أسلوب الكاتب وطريقة التخيل التي يصنع بها عالمه الروائي، ومن جهة ثانية تتم معاينته من خلال الخبرة الأدبية التي يتوفر عليها الناقد كقدرة على تحقيق استجابة للطريقة التي يعمل بها الأدب الروائي.

(١) علم الدلالة : بيير جيرو ، ترجمة : منذر عياشي ، ص ١٠٠ .

(٢) المصدر نفسه : ص ١٠٢

(٣) السيمياء والتأويل : روبرت شولز ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ص ١٦٩ .

نموذج تحليلي : علاقة الراوي بمصطفى سعيد

تمتاز رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) بأسلوب إيحائي مثير، يتخلل مفاصل العالم الخيالي، سواء في الخطابات التي ينجزها الراوي والشخصيات أم القصة التي تدور بها الرواية، وفي الحالتين يحقق الإيحاء ترسبات دلالية متزايدة، وومضات معنى متعددة، ويتعمق الإيحاء عندما يتعلق بالراوي وهو يدرك مصطفى سعيد أو يفكر فيه أو يشاهده في فعل يقوم به أو يصفه أو يحاوره أو يتخذ موقفاً منه. ومنذ البداية ننتبه إلى الحيرة التي تخامر الراوي وهو يقترب من مصطفى سعيد، ويبدو له لغزاً أو سراً، فرغم وجود مصطفى سعيد في القرية وانتمائه إلى المجموع حياةً وسلوكاً وثقافةً، إلا أنّ الراوي يدركه في حالة خاصة ويعزله عن الآخرين عبر تصوره، ويمعن في التركيز على أنّه ليس مثلهم، رغم تبديه كذلك فعلاً. يدرك الراوي مصطفى سعيد في أول لقاء بينهما عن قرب بالطريقة الآتية:

"ولما رفع وجهه أثناء الحديث، نظرت إلى فمه وعينيّه، فأحسست بالمزيج الغريب من القوة والضعف في وجه الرجل. كان فمه رخواً، وكانت عيناه ناعستين، تجعلان وجهه أقرب إلى الجمال منه إلى الوسامة، ويتحدث بهدوء، لكنّ صوته واضح قاطع. حين يسكن وجهه يقوى. وحين يضحك يغلب الضعف على القوة. ونظرت إلى ذراعيه، فكانتا قويتين، عروقهما نافرة، لكنّ أصابعه كانت طويلة رشيقة، حين يصل النظر إليهما بعد تأمل الذراع واليد، تحس بغتة كأنك انحدرت من الجبل إلى الوادي"⁽¹⁾.

يتلمس الراوي الوجه الفيزيقي لمصطفى سعيد بدقة وحساسية مفرطة، ويراقب أية حركة تصدر منه بانتباه شديد، ويلجّ على عدم قدرته على تحديد صورة واضحة لمصطفى سعيد، هناك ثنائية ترافق كل ملمح فيه، بحيث تبقى صورته متحركة رغم أنّه حاضر كشخص واحد محدد، إدراك الراوي لمصطفى سعيد بهذه الكيفية يوحي بالغموض الذي يكتنف وعي الراوي حالما يتماس معه، ومن هنا نزل إلى طبقة أبعد في النص، ونشاهد كيف يتحول الإيحاء إلى شفرة تواصلية، فمصطفى سعيد يثير كينونة الراوي الداخلية ويصدمه بذاته التي يبدو أنّه ينأى عنها، فاقترابه من مصطفى سعيد أشبه باهتمام داخلي، حيث يستغرق فيه كأنّما يطالع لوحة فنية أو يفكر في أحجية، وينزلق ذهنه في أثناء هذه العملية إلى تصورات اعتباطية، كما في إحساسه أنّه ينحدر بغتة من الجبل إلى الوادي، عندما يتابع النزول بعينيّه من الذراع إلى الأصابع، وهو عندما يحاط بغموض الشخصية عليه، يمضي في إحساسه المستجمل إلى ممارسة لعبوية كأنّما قد أصبح طفلاً.

يتحرك الإيحاء كشفرة تواصلية في محاولة النص إقامة علاقة للراوي من نوع خاص بمصطفى سعيد، هذه العلاقة لا يراد لها أن تكون محدّدة أو واضحة، فالغموض في إدراك الراوي لمصطفى هو في الحقيقة سيرورة من النص لعقد إشكالية في تلك العلاقة فيما يخص الطرفين، تتولد من التلون الذي يترأى للراوي في مصطفى سعيد، والثنائية الضدية التي تطبع شخصيته، كما يعتقد الراوي، وفوق هذه العلاقة سوف تنبعث عمليات الإيحاء ومن داخلها سوف نلاحظ فاعلية الشفرة التواصلية، وفرص القارئ في عقد اتفاقية مع النص.

وأسلوب الإيحاء الذي تطرحه الشفرة التواصلية في علاقة الراوي بمصطفى سعيد، يتكون من ملاحظته المستغربة لهيئة مصطفى سعيد وكلامه، واستجابته المستغمضة كأثر لتلك الملاحظة، يقول:

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١١-١٢ .

"ولما أوصلته للباب قال لي وهو يودعني، والطيف الساحر أكثر وضوحاً في عينيه: "جدك يعرف السر". ولم يمهلني حتى أسأله "أي سر يعرف جدي؟ جدي ليست له أسرار". ولكنه مضى مبتعداً بخطوات نشيطة متحفزة، رأسه يميل قليلاً إلى اليسار"^(١).

استمرارا مع رؤية الراوي لمصطفى سعيد شخصية متفردة في مجتمع نمطي، يبقى منتظراً منه شيئاً غير متوقع، وعندما بهم مصطفى بالكلام يدقق الراوي في ملامحه معتقداً أنه سيكشف سرّاً له، موحياً بأهمية ما سيقول تبعاً لموقعه الخاص. لكنّ المفارقة تحدث عندما يحيل مصطفى سعيد إلى الجد، الممثل الأكبر للثبات والوضوح، وينسب إليه معرفة السرّ، يسبب هذا الأمر صدمة للراوي لأنّه يخترق نوعية العلاقة التي يؤسسها مع مصطفى سعيد، تلك العلاقة المتسمة بالغموض وما هو خاص بهما فقط، فالراوي يظنّ أنّه الوحيد المهيأ للارتباط الشخصي بمصطفى لموقعه المميز في المجتمع، المعادل لتمييز مصطفى كما يرى، وتأتي كلمة السرّ ضرباً على وتر العلاقة المفترضة، لكن النشاز يبرز في حضور الجد، حيث لا تنجح تلك العلاقة ما دام الطرف الآخر مصطفى سعيد قد تبادلها مع شخص متوطّد في حياة القرية مستقر على منظور قديم.

حركة السرّ من مصطفى إلى الراوي عبر العلاقة التي تربطهما تحقق إيحاءً بانتباه مصطفى سعيد إلى مقاصد الراوي، وفي الوقت نفسه تشير إلى تهميش تصور الراوي لمصطفى عندما يعزى السرّ إلى الجد، فالراوي يعتقد أنّ مصطفى يخفي سرّاً وهو ينتظر أن يبوحه له بوصفه المرشح لاستقباله، وعندما يقترب من تصويره ذلك، يصطدم بأنّ السرّ متاح للجد الذي يبعد مسافة كبيرة عن التواجد في مثل هذه الحالة. وهذه الصياغة للإيحاء تتوجه صوب الشفرة التواصلية للنصّ جارية من خلال الإيحاء، فعلاقة الراوي بمصطفى تبقى مجال غموض والتباس، وتغدو رهن ملابسات كثيرة، يظهر شيء منها عندما يقحم الجد فيها، ليقصي الراوي عن احتكار مصطفى سعيد على ذاته، ومن ثمّ نفتح على تجربة الراوي نفسها، كعملية تجاذب مع تجربة مصطفى سعيد، والعلاقة التي يقيمها الراوي معه إنّما هي علاقة تجربة بأخرى بينهما قواسم مشتركة أو تحايلات، أو عملية انعكاس أحدهما في الأخرى.

كلمة السرّ كعلامة موحية، تختزن فاعلية تواصلية من خلال تشفيرها لعلاقة الراوي بمصطفى سعيد برابط الجد، والسرّ الذي يطمح الراوي الحصول عليه من مصطفى، يتلون بمعنى آخر عندما يشترك فيه الجد، لأنّه يكتسب دلالة عامة، تجهض اعتقاد الراوي بخصوصية السرّ عندما يتعلق بمصطفى سعيد، ومن ثمّ يطعن الراوي في إمكانية أن يهضم السرّ، لأنّه مدعو إلى أن يشكّل جزءاً من السرّ الذي يطويه مصطفى سعيد، ويلوح له بطريقة مريكة، تهيأ الراوي للسّير إلى المأزق.

وعندما يموت مصطفى سعيد في فيضان النيل المفاجئ، دون أن يعلم أحد هل حدث ذلك غرقاً أو انتحاراً، يسدل النص الستار، وتتبخّر فرصة التعرف على مصطفى سعيد، وتكون إشكالية علاقة الراوي به قد تأصّلت، ومن جهة ثانية انفتح الراوي على تجربته في الغرب: "أما أنا، فإنّه يخامرني ذلك الاحساس ليلة سمعته، فجأة وعلى غير استعداد مني، يقرأ شعراً انكليزياً، وهو ممسك كأس الخمر بيده، دافناً قامته في الكرسي، ممدداً رجليه، ضوء المصباح ينعكس على وجهه، وعينه سارحتان كما خيل إليّ في آفاق داخل نفسه. والظلام حولنا في الخارج كأنّه قوى شيطانية تتصافر على خنق ضوء

(١) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١٤-١٥ .

المصباح. أحياناً تخطر لي فجأة تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقاً، وأنه فعلاً أكذوبة، أو طيف أو حلم، أو كابوس، ألمّ بأهل القرية تلك، ذات ليلة داكنة خانقة، ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه^(١).

غياب مصطفى سعيد عن مسرح الحياة، ينقل علاقة الراوي به إلى مرحلة جديدة، فمن إشكالية معرفة ما وراء هذه الشخصية يتحول الراوي إلى علاقة تأزم؛ لأنّ المهمة أنيطت به دون أية مساعدة، وعليه أن يسير في طريق مجهول باحثاً عن شيء مضبّب، يتطور تدريجياً إلى ظلام دامس، ويبدأ الراوي تفكيره بمصطفى سعيد بسلبية مكثفة، وفي الحقيقة يعلن عن عوقه أمام فهم تلك الشخصية، فهو غير قادر إطلاقاً على تقديم فحوى عن مصطفى سعيد، وفي الوقت نفسه لا يتمكّن من سحب ذاته من الإنزلاق إلى دوامة البحث عن معنى لوجود مثل هذا الكائن في قرية متوقفة عند حد مهمش ثابت من الحياة.

إيحاء العوق المرتبط بالراوي بخصوص مصطفى سعيد هو المجال الذي تتولد منه الشفرة التواصلية، فتجربة الراوي في الاطلاع على المجتمع الغربي بأبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسية من خلال الدراسة هناك تقابلها تجربة مصطفى سعيد في الإطار نفسه، وقبل دخول الراوي فيها، الأول كان يسعى إلى التعلم ثم العودة إلى الوطن وتوظيف ما تعلمه في مجتمعه، والثاني عاد إلى القرية لكنه أقفل ملف تجربته وحجبها عن الظهور أو المشاركة في حياة القرية، ونسب إنجازاته فيها إلى ذكائه وحبّه للناس وسعيه إلى مساعدتهم.

الراوي يجد حضوراً مكافئاً له من خلال مصطفى سعيد، لكنه يفشل في التساوق معه في نمط التجربة التي يحملها، وأثناء محاولاته لقراءة مصطفى سعيد، فإنّما يسعى إلى رؤية ذاته من خلاله، ومن هذه الثنائية ننفذ إلى الشفرة التواصلية التي يبنها النص عبر علاقة الراوي بمصطفى سعيد، وكل دوران الراوي بخصوص مصطفى سعيد إنّما هو تجاذب بين التتابع مع مصطفى سعيد أو التقاطع أو العثور على مخرج آخر، وتصلنا إحداثيات هذا التجاذب بمتابعة الراوي لتراث مصطفى سعيد، حيث ينوء برغبته في الانتهاء إلى قرار حول مصطفى سعيد، وفي الوقت نفسه تعمل الشفرة التواصلية التي تتابع تجربة الراوي من خلال عمليات الإيحاء.

ويأتي الإيحاء في وصف الراوي لمظاهر الطبيعة، حيث "إنّ الانفعال يصبح منظراً طبيعياً والمنظر الطبيعي ينشأ من الانفعال... إنّ ما هو ظاهر يعادل الانفعال بصورة كاملة؟ يوجد هنا نوع من الشفرة الجمالية: الانفعال وما هو ظاهر يكونان معادلة، واحدهما مساوٍ للآخر. فالذي يقول (انفعال) يقول إذن (منظر طبيعي) والذي يقول (منظر طبيعي) لا بد له أن يعرف (الانفعال)"^(٢). يقول الراوي:

"إنما أنا لم أجيء إلى هنا لأفكر في مصطفى سعيد، فما هي ذي بيوت القرية المتلاصقة من الطين والطوب الأخضر تشرئب بأعناقها أمامنا، وحميرنا تحت السير لأنها شمت بخياشيمها رائحة البرسيم والعلف والماء. هذه البيوت على حافة الصحراء، كأنّ قوماً في عهد قديم أرادوا أن يستقروا ثم نفضوا أيديهم ورحلوا على عجل. هنا تبدأ أشياء. وتنتهي أشياء. ومنطقة صغيرة من هواء بارد رطب يأتي من ناحية النهر، وسط هجير الصحراء، كأنّ نصف حقيقة وسط عالم مليء بالأكاذيب. أصوات الناس والطيور والحيوانات تتناهي ضعيفة إلى الأذن كأنها وساوس، وطققة مكنة الماء المنتظم تقوي الإحساس بالمستحيل. والنهر، النهر الذي لولاه لم تكن بداية ولا نهاية، يجري نحو الشمال، لا يلوي على شيء، قد يعترضه جبل

(١) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٥٠ .

(٢) عالم الرواية : ص ١٤٠ .

فيتجه شرقاً، وقد تصادفه وهدة من الأرض فيتجه غرباً، ولكنه إن عاجلاً أو آجلاً يستقر في مسيره الحتمي ناحية البحر في الشمال^(١).

تجري الشفرة الإيحائية من خلال عملية الانتقال من مصطفى سعيد إلى مظاهر القرية، وإذا ما ارتبط الراوي بمصطفى سعيد مادياً في الواقع أو ذهنياً عبر التفكير فإنه يفقد توازنه مباشرة، فمصطفى بالنسبة للراوي اختلال نفسي، وعلى عكسه القرية، فرصة لمحاولة الراوي لاستعادة التوازن، وعندما يتوجه الراوي إلى وصف القرية فإنما يحاول امتلاك إحساس بالاستقرار والحيوية والاستمرار، وفي الوقت نفسه يحاول انتزاع نفسه من مصطفى سعيد كأنشداد إلى تجربة مشابهة، والاندماج في القرية بالرغم من حمل الراوي لتجربة تلج عليه، ومصطفى سعيد يمثل بوابة انفتاح التجربة في ذات الراوي، وكلما اقترب منه وحاول التماهي في علاقته معه اقترب من فوهة التجربة التي ستصيبه بفايروس الانقسام على الواقع، وكلما ابتعد عن مصطفى سعيد وتخلل في حياة القرية نأى عن الانجراف خلف واقع آخر مغاير لواقعه.

إحساس الراوي الذي يجري في وصفه لطبيعة القرية، يبدو مترجماً، كأنما يحاول أن ينتشل نفسه من شيء ما، فمرة يشتد وأخرى يذبل ومرة يتراخي، البيوت المتلاصقة تبدو قوية متماسكة، والحمير تنشط، فتوحي القرية بالحيوية، الراوي يحس في هذا المشهد بالاستقرار والتكاتف في القرية، وهو يقترب بذلك من التوازن ويدفع عنه شبح مصطفى سعيد، ويحاول اغلاق التجربة التي تحيل إلى واقعٍ غربي، لكنَّ هذا الإحساس لا يصمد أمام قوى الجذب التي تشد الراوي إلى قاع ذاته متمثلة بمصطفى سعيد، وسرعان ما تضيق القرية في عينيه بهاجس الحياة الواسعة التي اطلع عليها في الغرب، فتبدو تلك البيوت في الصحراء معزولة عن أي شيء، تحيل إلى عهد قديم، وعندما تجري مقارنة في وعي الراوي بين حياة الغرب وحياة القرية لا تمثل له القرية سوى عهد قديم لم يبق له من وجود، ويتلون إحساس الراوي حسب الفضاء النفسي القلق الذي يدور فيه، ويرى الناس في القرية قوماً من عصور غابرة، وهو في الحقيقة ملفوف بإحساس الاغتراب الذي يريد أن يستفحل في ذاته.

قوة التجاذب الداخلي في ذات الراوي، بطرفها، الواقع في الغرب كما خبره والقرية التي ينتمي إليها، تتحرك من خلال مصطفى سعيد الذي خاض التجربة ووصلت به إلى نهاية مجهولة، وعندما يخنفي مصطفى سعيد عن وعي الراوي يرتخي الشد وتمهد الذات، ويجتاز الراوي إلى آلية ادراك اقرب إلى الوضوح، فالقرية لها أشياء ثابتة، لا بد لها أن تبدأ مهما يكن، ولا بد لأشياء أخرى أن تفقد جدواها عند الاحتكاك بالقرية، يميل إحساس الراوي عند هذا الحد إلى اليأس، فالقرية تطمر الأشياء الجديدة ولا تنهض بها، وإذا أراد الراوي أن يستمر هنا فلا حظ له في تحريك ذاته التي حملت شيئاً آخر، ومصطفى سعيد نفسه انتهى عند هذه القرية.

تعمل الشفرة التواصلية من داخل إحياءات الوصف الذي يضم تحت قناعه إحساس الراوي وصراعه الداخلي المتحرك من خلال علاقته بمصطفى سعيد، وعندما نقف على تولونات ذات الراوي المقدمّة في إطار الوصف الإيحائي للقرية فإنما نتعرف على فاعلية تواصلية، يصنعها النص في تأرجح الراوي بين انشداده إلى مصطفى سعيد وفقدان التوازن الفكري والنفسي، وعودته إلى القرية والإحساس بالتوازن، وعبر هذا البناء النصي للشفرة التواصلية يمكن لنا أن نستغرق في النص أكثر ونرى من الداخل الأزمة التي يعيشها الراوي، والقلق الذي يلف كيانه، بحيث يظهر الراوي متمزقاً، لأنه غير قادر على الميلان إلى جهة وترك الأخرى أو التوفيق بينهما، ومن ثم يخلد إلى الاعتراف بحيرته وتسود ذاته ورؤيته الفوضى، ويقرأ الأشياء كما تنتج في فضائه النفسي الملبّد، وينقل حركة ذاته إلى حركة النهر، مستشعراً في ذلك أنه سيفقد القدرة على التوازن، موحياً

(١) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ٧٣ .

أنه في حالة انسياب خلف شيء ما تماماً مثل النهر، وعند هذا الحد تنعقد الفاعلية التواصلية، ويقودنا النص إلى فهم تجريبي كل من الراوي ومصطفى سعيد، كما يرشح الإيحاء كشفرة تواصلية، ومن خلال علاقة الراوي بمصطفى سعيد، ويمارس النص فاعليته التواصلية بالضرب على وتر هذه العلاقة، ويحدث تنويعات على اللحن الاساسي، المتمثل بإخفاق الراوي في إضاءة علاقته بمصطفى سعيد، يقول الراوي:

"سئمت قراءة الأوراق. لا شك أن ثمة أوراقاً أخرى دفينه في هذه الغرفة، كأجزاء من لغز حسابي، يريد مصطفى سعيد مني أن أكتشفها وأضعها جنباً إلى جنب، وأخرج منها صورة متكاملة تكون في صالحه. إنّه يريد أن يكتشف كآثر تاريخي له قيمته. لا شك في ذلك. وأنا أعلم الآن أنّه اختارني أنا لهذا الدور. لم تكن صدفة أنّه أثار حب الاستطلاع عندي، ثم قصص عليّ قصة حياته غير كاملة لكي أكتشف أنا بقية القصة. لم تكن صدفة أن ترك لي رسالة مختومة بالشمع الأحمر، إمعاناً منه في شحذ خيالي، وأنّه جعلني وصيّاً على ولديه ليلزمي إلزاماً لا فكاك منه، وأنّه ترك لي مفتاح متحف الشمع هذا. لا حدّ لأنانيته وغروره. فهو رغم كل شيء يريد أن يخلده التاريخ، إنّما أنا لا أملك متسعاً من الوقت للمضي في هذه المهزلة. يجب أن أنهي هذه المهزلة قبل طلوع الفجر، والساعة الآن جاوزت الثانية صباحاً عند طلوع الفجر ستأكل ألسنة النار كل هذه الاكاذيب"⁽¹⁾.

يستبد الفشل بالراوي، ويعتقد انه لن يصل إلى نهاية مرضية في علاقته بمصطفى سعيد الذي بدأ يتحول إلى عبء ثقيل يزرع هو تحته، ولا يملك فكاكاً عنه، فينحرف إدراكه لمصطفى فيراه في موقع المغرور المخادع الذي استغلّ اهتمامه به وأقحمه في اللعبة، ويأتي إيحاءً نهائياً بإخفاق الراوي من خلال تفسير علاقته بمصطفى سعيد إنّها مهزلة، خاصّة بعد موته، ومع هذا الإيحاء نستطلع الشفرة التواصلية، وهي تعمل مصاحبة لتلونات العلاقة، فقد أصبح الراوي على حافة نوبةٍ نفسيةٍ عاتية، لأنّه وصل إلى نهاية المحاولة وفقد الفرصة في التعرف إلى مصطفى سعيد، ومن ثمّ إعادة التوازن إلى ذاته، وإذا كان مصطفى يمثل ما هو كائن في عقل الراوي، فإنّ فشله في فكّ لغز مصطفى إنّما هو فشل في إنهاء الصراع الداخلي الذي يمزق ذاته، بين واقع جديد تريد الأنا التلبس به وواقع قديم يشدُّ الأنا إلى قوى اللاوعي الجماعي، بين هوية فردية تتحرك نحو التشكل مستندة إلى واقع آخر أكثر انفتاحاً وحيوية وبين هوية جماعية تلبس الهويات الفردية أو تجهض تمخضها عن كينونة أخرى.

بهذه الطريقة كان الإيحاء يبرز كفاعلية تواصلية، ومن خلال جريانه فوق علاقة الراوي بمصطفى سعيد كنا نسير مع النص باتجاه متابعة الكيفية التي يريد بها أن يقول شيئاً، مؤسسين تواصلاً مع النص يسمح لنا أن نستكمل مبادرته في التخطيط لنقل المعنى، وعبر الاستناد إلى سيرورة علاقة الراوي بمصطفى سعيد بوصفهما مجال عمل الإيحاء كشفرة تواصلية تحاول تمثيل ما يود النص قوله كفاعلية تواصلية مفعلة لدور القارئ للمشاركة في إنتاج المعنى.

المبحث الثالث: الثنائية الرمزية (الضدية)

يحدد موربيه الرمz بأنه شيءٌ محسوس يُختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة، كالمياه فهي رمز الانقياد والليونة والشفافية والتطهير والمعمودية، وينطلق لوغورن في بحثه للرمz من تحديد لالاند القائل بأنّ الرمz هو الذي يمثل شيئاً آخر

(1) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١٥٦ .

بمقتضى علاقة المشابهة. وبعد أن يؤكد على علاقة المشابهة وليس على علاقة المجاورة في عملية الانتقال من الرمز إلى المرموز إليه يقول: يمكننا القول أنه لا يوجد رمز عندما يعمل المدلول المعياري للكلمة كدالٍ لمدلول ثانٍ هو الشيء المرموز إليه⁽¹⁾.

وفق هذا لا يخرج الرمز عن الخط الرئيس الذي تسلكه الصور المجازية، إن من حيث الاكتفاء بالمدلول الأول ومن ثم الانتقال من هذا المدلول الأول إلى مدلول ثانٍ هو الغاية في التعبير، أو من جهة وجود علاقة تربط وتفيد هذا الانتقال، سواءً أكانت علاقة مشابهة أم مجاورة⁽²⁾.

ويعد الرمز في الأدب وسيلة تعبيرية جمالية من جهة وقوة نصية تصنع المعنى من جهة ثانية، وترتبط هاتان الوظيفتان للرمز بعلاقة جدلية، فالبناء الرمزي للنص يستدعي كثافة جمالية، تبرز في تحفز الدوال لمفارقة مداليلها المرجعية نحو انتاج مداليل جديدة تترشح من المستوى الفني للنص، وإذا نظرنا إلى الرمز كشفرة نفترق من المعنى الذي يستخدمه بارت للرمز، حيث "يعتمد على فكرة أن المعنى يأتي من التضاد أو التمايز الثنائي الأولي، وسواء كان على مستوى تحول الاصوات إلى فونيمات في إنتاج الكلام، أو مستوى التقابل النفسي - الجنسي، الذي يتعلم من خلاله الطفل أن أمه وإباه يختلفان عن بعضهما، وأن هذا الاختلاف هو الذي يجعل الطفل متمثالاً مع أحدهما ومختلفاً عن الآخر في الوقت نفسه، أو على مستوى فصل العالم الثقافي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها أسطورياً. وفي النص اللغوي يمكن تشفير هذا النوع من التضاد الرمزي بمجازات بلاغية مثل الطباق، الذي هو مجاز أثير في نظام بارت الرمزي"⁽³⁾.

وتشكل هذه الشفرة حقل التجميعات أو الأشكال المتكررة بانتظام وبصيغ ووسائل متعددة في النص، إذ تولد هذه الوسائل في النهاية الشكل المسيطر، كما هو الأمر مع (السجادة) أي المعاني الخفية⁽⁴⁾.

وتتمتع الثنائية الرمزية بإمكانية تحديد (الثيمة) واقتراح الافكار، حيث تزود الحقل اللازم لاتخاذ القرار بشأن الثيمة. ولهذا ينبغي أن نعد أي سرد، له ثيمة، سرداً رمزياً لا واقعياً، وربما يمكن تحدي الفكرة التي تقول إن بمقدور الكلمات تمثيل الواقع إذا قررنا أن الثنائيات الرمزية تشكل الثيمة، والقول أن الشفرات أدوات محاكاة تعمل بالتعاون مع العقل لهُو أمر ينفي وجود السرد الواقعي⁽⁵⁾.

تهتم الثنائية الرمزية بالمعنى البارتي بالأقطاب والطبقات التي تسمح بالتكافؤ المتعدد وإمكان القلب، فهي تؤثر أنماط العلاقات الجنسية والنفسية التي قد يدخلها الناس⁽⁶⁾، وبهذا الوصف تغدو الثنائية الرمزية عملية توليدية للمعنى، وتتولى مهمة الفاعلية التواصلية عندما تحتل بقعا من النص، وتفسر كإجراءات لممارسة آلية تواصلية بوصفها إرسالية حاوية لإمكانية نقل معنى، كعملية خفية من النص، تجد فرصتها في الظهور من خلال اتصال القارئ بالنص، وهنا تظهر

(1) الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز: صبحي البستاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد(38) - 1986، ص 17.

(2) المصدر نفسه: ص 17.

(3) السيميائية والتأويل: ص 170.

(4) البنيوية وعلم الاشارة: ص 108.

(5) البنيوية والتفكيك: ص 78.

(6) النظرية الادبية المعاصرة: رمان سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، ص 118.

الشفرة كفاعلية تواصلية ذات طبيعة أدبيّة، حيث "ستخلق إمكانات كثيرة للمعنى حين يتابعها القارئ خلال النص. وليس هناك قارئان يحتمل أن يحرزا النتائج نفسها عند استخدامها لهذا الطريقة"⁽¹⁾.

فالثنائيّة الرمزية كقوة توليد معنى تغدو وظيفة للتواصل الأدبي، حالما تدعو القارئ إلى المساهمة الفعالة في صنع معنى، وعند هذا الحد نتجاوز اطار تقرير الثنائية الرمزية لمعنى إلى رؤية تراتبية العالم الروائي حيث يتركب من وقائع خيالية وأنماط خطابية ومعها يتولد عالم دلالي، تربط بينهما جمالية الكتابة الادبية كمسافة بين بنية النص السطحية وبنيته العميقة، وعندما نحاول الانتقال من الاولى إلى الثانية نكتشف اننا لم نفعل ذلك بشكل موضوعي لأنّ ذاتنا تدخلت في القراءة والفهم، وعلى هذا المستوى نعقد تواصلنا مع النص كما تدعو الثنائية الرمزية كشفرة تواصلية تعمل من داخل المسافة الجمالية المرتبطة ببنيتي النص السطحية والعميقة في آن، وتحاول تقديم فعل تواصل يوجه البنيتين لإيجاد دور للقارئ بصدد المشاركة في صنع المعنى.

وعلى الرغم من أنّ الثنائية الرمزية تنتهي إلى الثنائيات الضدّة المتعددة التي ينمو فوقها المعنى، إلا أنّ من الضروري ملاحظة نشوء الرمز في النّص، لأن هذا يعطي فرصة أكبر لمعانيه كيف يتحول إلى فاعلية تواصلية تختزن قصيدة النّص في الايصال إلى معنى وعبر الكيفية التي يريد بها النص أن يقول شيئاً.

نموذج تحليلي: ثنائية شرق/ غرب

الثنائية الرمزية الكبرى في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) هي ثنائية شرق/ غرب، ومعها ينمو النّص وتتركب أجزاؤه وتتداخل المقاطع النّصية في إطار هذه الثنائية، وهي بمثابة محور يستقطب أبعاد النّص ومدياته، وفي الوقت نفسه يتحكم في حركتها ويسهم بقوة في صياغة الشكل النهائي للنّص كآليّة جماليّة تندج الثنائيّة الرمزيّة من خلالها صورة لما يريد النّص أن يقول .

يتمثل الشرق بعالم القرية بوصفها تحيل إلى حضارة عربية ذات جذور تاريخية بعيدة، ويرمز الغرب إلى حضارة أوروبية متفوقة ونمط حياة جديد وثقافة متسعة، ويظهر أن "كل زاوية تتعرض للقاء حضاري تنتهي بفاجعة تقوم على سوء التفاهم"⁽²⁾، ومن خلال هذه الثنائيّة نمتد مع ثيمات متعددة مرتبطة بطرف من طرفي الثنائيّة، كقضية المادة والروح أو العقلانيّة أو الميتافيزيقية، وتكتسب هذه الثنائيّة حركيتها من خلال تجربة ابن القرية في نزوحه أو هجرته إلى الشمال.

ويشتمل عنوان الرواية على هذه الثنائية، ويشير إلى حركة الشرقي إلى الغرب بطريقة توحى بحتمية هذا المسار، ندرك ذلك إذا نظرنا إلى مستوي العنوان "مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص، والثاني مستوى تتخطى فيه الانتاجيّة الدلاليّة لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشبكة مع دلاليته دافعة ومحفزة انتاجيتها الخاصة بها"⁽³⁾.

(1) نظريات السرد الحديثة : ص ٢١٧ .

(2) موسم الهجرة الى الشمال بين عطيل وميرسو، محي الدين صبحي، في كتاب: الطيب صالح، عبقرية الرواية العربية، اعداد وتقديم: احمد سعيد محمدية، ص ٤٠ .

(3) العنوان وسميوطيقا الاتصال الادبي : د.محمد فكري الجزار ، ص ٨ .

على المستوى الأول تشير علامة (موسم) إلى فعلٍ مخصصٍ بزمنٍ يتكرر كلما عاد زمنه، ويطفو على السطح الممارسة التي تجري في الموسم، وتزداد أهميته على الرغم من أنه كان مهماً في زمن آخر، الدلالة الأولى للموسم أنه يتضمن فعلاً ليس طارئاً ولا ثابتاً وإنما هو حركة بين الاثنين، يحدث كأثر لبروز دواعيه، هذا الفعل يتمثل بالهجرة إلى الشمال الذي يرمز إلى الغرب إذا نزلنا إلى المستوى الثاني للعنوان، وتدل الهجرة بشكل واضح على تغير في الإقامة والموطن يسببه ظرف قاهر، وتحمل دلالة سلبية عندما ترتبط بالمفارقة الاضطرارية للموطن. وإذا ربطنا دلالة كل من الموسم والهجرة من خلال العلاقة التركيبية بينهما مما يندرج ضمن محور الاختيار ذي الاتجاه العمودي، رأينا بوضوح المفارقة الداخلية التي ينطوي عليها العنوان، فالموسم بدلالته الايجابية كرمز للحياة والتجدد يقترن بالهجرة بدلالته السلبية كمغادرة اضطرارية للمقام.

وعلى المستوى الثاني في العنوان نلاحظ أن القائم بالهجرة هو مصطفى سعيد بكل ملابسها وتجلياتها، وهو شخصية رمزية من شأنها "أن الروائي يميل إلى اظهار حقائق خالدة"⁽¹⁾ من خلالها، وسوف نشاهد كيف تمثل الشخصية الهجرة في اطار الموسمية بمعنى أن العنوان يغدو ذا طاقة انتاجية متضخمة لأنها تختزل التجربة برمتها، وتعمل كقراءة للنص أو تأويل له.

ولكي نقترب أكثر من ثنائية شرق/غرب سوف نقوم باختبارها من خلال الثيمة الأساسية التي تتحرك بها الثنائية وهي ثيمة الجنس، وبرغم أن الثنائية تضم إليها أفكاراً متعددة إلا أن التجمع الأكبر لها يتبدى في الجنس وحركته في العالم الخيالي الذي يبده الروائي، وكما يقول بارت: "إن الجسد هو الموضوع الذي تتقابل فيه المضادات الرمزية"⁽²⁾.

سلوك مصطفى سعيد الجنسي كتنوع على ثنائية شرق/غرب، يصل بؤرته في مطاردته لجين مورس التي تمارس حريتها الفردية بمنتهى الانفتاح، ويصطدم مصطفى سعيد بقوة ممانعتها للتواصل الجسدي، على الرغم من أن نمط حياتها وأفعالها يجعلها أقرب إلى انتهاك سير. يقول مصطفى سعيد: "وقفت أمامي عارية. نيران الجحيم كلها تأججت في صدري كان لا بد من اطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي. تقدمت نحوها مرتعش الاوصال، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف. قالت: تعطيني هذه وتأخذني. لو طلبت مني حياتي في تلك اللحظة لقايضتها إياها. أشرت برأسي موافقاً. أخذت الزهرية وهشمتها على الارض وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة. قالت: تعطيني هذا أيضاً. حلقي جاف. أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ. لا بد من جرعة ماء مثلجة. أشرت برأسي موافقاً. أخذت المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها. كأنها مضغت كبدي، ولكي لا أبالي. أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسن عند رحيلي من القاهرة، أتمن شيء عندي وأعز هدية على قلبي. قالت: تعطيني هذه أيضاً ثم تأخذني. ترددت برهة ولكنني نظرت إليها منتصبه متحفزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرمة لا بد من أكلها. وهزرت رأسي موافقاً، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها فانعكست السنة النار على وجهها. هذه المرأة هي طلبتني وسألحقها حتى الجحيم. مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لاقبلها. وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فغذي. ولما أفقت وجدتها قد اختفت"⁽³⁾.

(1) الرواية الألمانية على أثر الجنون المنظم : سيغفريد ماندل ، ترجمة : احمد الباقري ، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد (3-4) - 1995 ، ص 103 .

(2) نظريات السرد الحديثة : ص 218 .

(3) موسم الهجرة إلى الشمال : ص 108-109 .

جين مورس بوصفها طريدة لمصطفى سعيد تخرق قواعد اللعبة، وتذهب مختارة إلى المطارِد، وتمثّل دور الفريسة بإتقان، معلنة عن إمكانية قيام مصطفى سعيد بالصّيد، وعلى الرغم من كونها فريسة لكثّمها تبقى مالكة لقياد الموقف وتتصرف بمنطق القوة والسّيطرة، هنا تنقلب المعادلة رأساً على عقب ويغدو مصطفى سعيد هو الطّريدة بشكل من الأشكال لأنّه أصبح يمثّل موقف الضعف والتنازل بعد أن اصطدم بصخرة الممانعة القوية من قبل جين مورس.

هذا الوضع الذي آل إليه الموقف يُحدِثُ تلويحاً مميزاً على ثنائية شرق/غرب، ويضفي تموجاً نغمياً على إيقاعات النّص الهادئة بانتظام وانسجام، فجين مورس كأنثى غريبة تلبّست بهيئة من هيئات المرأة الشرقية عندما قدمت ممانعة صلدة، وفي الوقت نفسه أظهرت ممانعتها في إطار سلوك ينتمي إلى الحياة الغربية، هذا التضاد في فعل جين مورس حرك البنية الداخلية المشوهة لمصطفى سعيد فأنجذب إلى لا وعيه الشرقي، متخلياً عن هضمه للحياة الغربية ومراسه في الصيد، ومن هنا نرجع على الثنائية الرمزية كفاعلية تواصلية، فجانب القوة الذي يشوب سلوك مصطفى سعيد في اختراقه الفحولية لجسد المرأة الغربية، يتحول إلى رضوخ أمام فشله في الحيازة على جين مورس، وعند هذا الحد يفقد قوته ويعرض نفسه هذه المرة للانتهاك، ويرضى أن يتنازل عن كل ما يشده إلى شرفيته مقابل الاحتواء الجسدي.

على هامش الممانعة يشهد مصطفى سعيد بداية احساسه بفشل مشروعه في احتواء الجسد الغربي، فيصبح مقتاداً للمرأة مخذولاً بالممانعة التي تجهض فرصة تمثيل الاحتواء فتصاب الفحولة بالخسران. هذا التعرج في الثنائية الرمزية هو في الحقيقة تحرك من النّص إلى فعل تواصلية، يدعو القارئ إلى التفكير بطريقة تسعى إلى البحث عن تقويم نهائي لتجربة مصطفى سعيد، مما سيفتح الباب نحو ما يريد النّص أن يقوله عن طريق تخطيط هيكل لقراءة ما وراء النص، يأتي عبر الثنائية الرمزية كشفرة تواصلية تعمل داخل حقل الكيفية التي يريد بها النّص أن يقول شيئاً، محققاً تواصلًا ذا سمة أدبية، لأن حركة هذه الشفرة غير ظاهرة أساساً حيث إنّها لا تنتهي إلى علاقات اللغة الحاضرة، بل تؤسس نفسها كعلاقة غياب قابع خلف النسيج اللغوي للنّص، وهذا يستدعي كفاءة أدبية من القارئ لاستخراج علاقات الغياب مما يحقق طبيعة التواصل الأدبي بوصفه مساهمة من النص والقارئ.

ويمكن معاينة حركة الثنائية الرمزية كفاعلية تواصلية في الجمل الوصفية المرافقة لمجريات تحفز مصطفى لاجتياح الجسد والممانعة أو المقايضة التي تمارسها جين مورس، هذه الجمل تعمل كلوازم "تفيد في تحريك الموضوعات الثانوية خلال الرواية"، وفي شرح ما في أذهان الشخصيات عن طريق قوة الصورة والرمز؛ باعتبارها روابط شكلية تساعد على تماسك مواد الشعور المبعثرة وكل هذه اللوازم تمثل إشارات للقارئ حتى ينتبه لمادة متصلة بالموضوعات⁽¹⁾.

يعبر مصطفى سعيد عن تلهفه لحيازة جسد جين مورس، بعد طول مطاردة بحتمية أن يطفئ النار في جبل الثلج المعارض طريقه، فمشروعه في صيد الأجساد قد تعرض لعترة أو إعاقة أمام ممانعة جين مورس، وهو لا يعترف بالأرقام، لأنّه ينوي الانتقال من صيد إلى آخر دون توقف أو هواده، وبالمحصلة لا تعني له المرأة الغربية مهما كان موقعها الاجتماعي والثقافي إلا فرصة لتجسيد الصياغة الغربية لذاته الشرقيّة، وجين مورس اعترضت طريقه هذا، وبنفتح في هذا الجزء من النّص على الثنائية الرمزية وهي تعمل كشفرة تواصلية، حيث ينتكس مصطفى سعيد إلى شرفيته أمام الممانعة التي تجهض رغبته في ممارسة الاحتواء، ويلتبس بإحساس بالنقص للإهانة التي تلقتّها فحولته.

(1) تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، ص 116، 119.

يتساقط عند هذا الحد التأسيس الأنوي للغريزة في ذات مصطفى سعيد، ويفقد في لحظة واحدة كل مميزاته كشرقي استوعب الحياة الغربية، ويدخل في سلسلة من تقديم التنازلات، معرّضاً أشياءه الثمينة للتلف والضياع، لكنّه أمام إحساس بالفشل يتجرّد من الفلسفة التي يحرك بها الغريزة، ويغدو مجرد موجه بغريزة محضة. وينقلنا هذا التخطيط النصي من الثنائية الرمزية إلى الفاعلية التواصلية حيث نقرأ من الداخل كيف يتحفز النصّ للتمخض عن معنى يرتهن صنعه إلى القارئ المتلقي لتحفيزات النصّ، من خلال اللوازم المصاحبة لانجذاب مصطفى سعيد إلى جين مورس، وعندما يتخلّى عن أشياءه الثمينة مقابل حلمه بالامتلاك الجسدي فإنما يفقد كل صلة بالشرق، ويدخل في مضمار دفع الثمن، فغريزته التي كانت سلاحه في معركته المفتعلة أصبحت سلاحاً ضده الآن، ويرافق تقديمه للتنازلات لازمة (حلقي جاف، أنا ظمآن يكاد يقتلني الظمأ). وهي المرحلة التي يسلم الأمور فيها إلى جين مورس كاشفاً عن الحالة الداخلية للغريزة بعد أن كانت مغلفة بصياغة غربية لها، وفي الحالتين لا ينتهي به الأمر إلا إلى الخسران.

وتستنزف جين مورس أشياء مصطفى سعيد ويكون هو قد وصل إلى نهاية تقديمه للتنازلات، ماراً بسلسلة من الخسائر، ففي كل مقايضة من جين مورس كان هو يفقد شيئاً من روابطه الشرقية، حتى فقد أعز ما يملك (المصلاة)، وتشتد حركة الثنائية الرمزية في هذا الحد، وتحتدم فاعلية الشفرة التواصلية، فالمصلاة كرمز روعي من متعلقات الشرق قدمت إلى مصطفى سعيد من أنثى غربية تميل إلى الأجواء الشرقية، إعلاناً بحفاوتها به حين يمثل تلك الأجواء، لكن مصطفى سعيد انجرفاً خلف غريزته كرمز للمادية يخسر المصلاة تنازلاً منه عن قيمة في ذاته، وهذا الاستدراج يأتي عبر أنثى غربية أيضاً، لكن كرمز للمادية الصرفة، وحسب هذا التحفيز النصي نقف على الفاعلية التواصلية جارية عبر الثنائية الرمزية، فالممانعة التي تبديها جين مورس كفييلة أن تعطل مصطفى سعيد كذات ووعي حتى يغدو مفرغاً من أي محتوى، ويقبل بأي اقتراح تمليه عليه جين مورس.

الشفرة التواصلية المتجلية بثنائية شرق/غرب مختبرة بثيمة الجنس كونت فاعلية تواصلية كثيفة فتحت لنا المجال للقيام بدور في استنطاق النصّ عبوراً باتجاه صنع معنى كثمرة لجهود التواصل الأدبي، وامتلكت ثنائية شرق/غرب حيويتهما من العلاقة الخاصة بين مصطفى سعيد وجين مورس، كتنبوع نهائي على سلوك مصطفى الجنسي، ويبدو أن جين مورس أجهضت مشروع الاحتواء الذي ينفذه مصطفى سعيد لأنّها أبطلت مفعول أسلوبه في الصيد، وغيّرت هذا مسار مصطفى سعيد في الفعل الذي يقود إلى الجنس، فرضي، ولأول مرة، بعلاقة زواج، رغم ذلك لم يستطع أن يمارس دوره كرجل، ثم وجد نفسه أمام خيانة زوجية فلم يستطع فعل شيء، وداخل هذه العناصر الخيالية كان النصّ وعبر الثنائية الرمزية يضطلع بوظيفة تواصلية أدبية، فجين مورس نزع آلة الصيد الثقافية التي يستخدمها مصطفى سعيد في اقتياد النساء إلى غرفته التي هي بمثابة ساحة حرب أو صالة عمليات كما يقول، فعلت ذلك لأنّها امرأة غير مبالية كنموذج غربي مسموح له أن يجاور تشعبات الحياة في مجتمع غربي، وعند هذا فقدت محاولات مصطفى سعيد جدواها، وأصبح متاحماً للحقيقة الداخلية التي تقول انه ما زال شرقياً رغم كل شيء، وهو يصطدم بما هو أكثر شرقية عند اصطدامه بجين مورس التي همشت سلوكه الانتقامي حيث بدا فعلاً تافهاً لا يمكن له أن يطال نظام الحياة والثقافة المتسعة في الغرب، وعند حدوث المواقعة الجنسية ينتهي الأمر بالقتل:

"ها هي ذي سفني يا حبيبي تبهر نحو شاطئ الهلاك. ملت عليها وقبلتها. وضعت حدّ الخنجر بين نهديهما، وشبكت هي رجلها حول ظهري، ضغطت ببطء. ببطء. فتحت عينها. أيّ نشوة في هذه العيون. وبدت لي أجمل من كل شيء في الوجود. قالت بألم: يا حبيبي، ظننت أنّك لن تفعل هذا أبداً. كدت أياس منك. وضغطت الخنجر بصدري حتى غاب كله في صدرها بين

نهدبها. وأحسست بدمها الحار يتفجّر من صدرها. وأخذت أدعك صدرها بصدري وهي تصرخ متوسلة، تعال معي. تعال. لا تدعني أذهب وحدي.

وقالت لي: أحبك - فصدقتها- وقلت لها: أحبك وكنت صادقاً. ونحن شعلة من اللهب، حواف الفراش ألسنة من نيران الجحيم ورائحة الدخان أشمه بأنفي وهي تقول لي: أحبك يا حبيبي، وأنا أقول لها أحبك يا حبيبي. والكون بماضيه وحاضره ومستقبله اجتمع في نقطة واحدة ليس قبلها ولا بعدها شيء^(١).

مشهد الواقعة الجنسية الذي ينتهي بقتل مصطفى سعيد لجين مورس هو في الحقيقة محاولة لطرح حل لمعضلة ثنائية شرق/غرب، بألية ازدواجية تداخل الفعل الجنسي بفعل القتل، مما لا يسمح المقام بتحليله. هذا المشهد يقرب الرواية من الرأي الذي يقول "أنّ الرواية الحديثة عموماً تطرح حلاً قصصياً متخيلاً لتناقضات اجتماعية واقتصادية فعلية تجري في عالم حقيقي"^(٢).

المصادر والمراجع

- ١-الأدب والدلالة، تزفيتان تودوروف، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١٩٩٦م.
- ٢-الاسطورة والرواية، ميشيل زيرافا، ترجمة: صبحي حديدي، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط٢٠٠٦م.
- ٣- بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط١٩٩٦م.
- ٤-البنوية والتفكيك، تطورات النقد الادبي، س. رافيندران، ترجمة: خالدة محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢٠٠٠م.
- ٥-البنوية وعلم الاشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١٩٨٦م.
- ٦-تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: د. محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، ط١٩٧٥م.
- ٧-الخطيئة والتكفير: من البنوية إلى التشرحية، د.عبد الله الغدامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١٩٨٥م.
- ٨-الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز، صبحي البستاني، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد(٣)، لسنة١٩٨٤م.
- ٩- الرواية الألمانية على أثر الجنون المنظم، سيغفريد ماندل، ترجمة: أحمد الباقري، مجلة الثقافة الاجنبية، بغداد، عدد(٣) ١٩٩٤م.
- ١٠- السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١٩٩٤م.
- ١١- شعرية التأليف، بورييس أوزبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط١٩٩٩م.
- ١٢- شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، د.صلاح فضل، دار الآداب، القاهرة، ط١٩٩٥م.

(١) موسم الهجرة إلى الشمال : ص ١٦٦-١٦٧ .

(٢) الاسطورة والرواية : ميشيل زيرافا ، ترجمة : صبحي حديدي ، ص ٥٥ .

- ١٣- صراع الشخصية بين القناع والواقع في موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح، د. حسين يوسف، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب - جامعة الموصل، عدد ٢٩ (١٩٩٣) م.
- ١٤- صنعة الرواية، برسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، ط ١٩٨٠ م.
- ١٥- عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال أونيليه، ترجمة: نهاد التكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١٩٩٠ م.
- ١٦- علم الدلالة، بيير جيرو، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط ١٩٨٠ م.
- ١٧- العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١٩٩٠ م.
- ١٨- قضايا الابداع الفني عند دوستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١٩٨٠ م.
- ١٩- مدخل لدراسة الرواية، جيريمي هوثورن، ترجمة غازي درويش عطية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١٩٩٠ م.
- ٢٠- المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١٩٨٠ م.
- ٢١- مقولات السرد الادبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا، مجلة آفاق - المغرب- عدد (٩٨)، سنة ١٩٨٨ م.
- ٢٢- موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، دار العودة، بيروت، ط ١٩٦٠ م.
- ٢٣- موسم الهجرة الى الشمال بين عطيل وميرسو، محي الدين صبحي، في كتاب: الطيب صالح، عبقرية الرواية العربية، اعداد وتقديم: احمد سعيد محمدية، دار العودة بيروت، ط ١٩٧٠ م.
- ٢٤- نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ط ١٩٩٠ م.
- ٢٥- النظرية الادبية المعاصرة، رامن سلدن، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط ١٩٩٠ م.

"الأدبية" في لغة الإعلام.. تقارير ماجد عبد الهادي، نموذجاً

د. أسامة عثمان، مشرف أكاديمي غير متفرغ في جامعة القدس المفتوحة، فلسطين

لا غنى عن تحديد صفة "الأدبية" منطلقاً للبحث، وهي التي لم تعد مقتصرة على المعنى البلاغي القديم، فالأدبية تتجاوز مجرد أن تكون جليةً وشكلاً؛ لتصل إلى بعض السمات النصانية من تماسكية لفظية وتواصلية دلالية وتنضيد لغوي، وغير ذلك، بالإضافة إلى تفعيل التناص بمفهوميه الواسع، ووفق خطاب إعلامي مُنزاح ومتحوّل مع التحولات الاجتماعية، ومسهما في إحداث تحولاتها كذلك.

ولم يعزب عن كبار البلاغيين العرب وعن تفكيرهم الأسلوبي الأصيل كثير من المعاني النقدية الحديثة، وإن لم يتفقوا مع المحدثين، بالطبع، في درجة التحديد، أو في دقة المصطلح.

البلاغة و"الأدبية"

تَرَفِدُنَا البلاغةُ بجملةٍ من السمات التي يتطلّبها النص الأدبي، كالعناية بالمجاز والكناية من آليات الخيال، والاهتمام بالترابط النصي أو "السبك" و"النظم" والتجانس الصوتي، والتناسق التركيبي، ولكنها تختلف مع "الأدبية" في عدد من السمات، بل قد تتناقض، كما في سمة الإيضاح ونفي اللبس أو الاحتمال.

فصفة الوضوح كانت طاغية عند الجاحظ، مثلاً، إلى درجة عدّه الإخلال بذلك عيباً ينافي البلاغة...ومن أجل ذلك كان ينبغي مراعاة أقدار المستمعين، وانتقاء المفردات الملائمة، وبتأثير من ذلك أيضاً تغيّت البلاغة الإقناع هدفاً أولياً وضرورياً. في حين أن المفاهيم النقدية الحديثة لا تكتفي بهذه السمة التي كانت محورية عند القدامى، ولا ترى النص يغني بتوحد الدلالة أو يكتفي من حيث التلقي وأثره في المتلقي بالإقناع، وإن كان لا بد يهدف إلى جذب المتلقي، وإثارة اهتمامه، وحتى إدماجه في النص؛ ليغدو مشاركاً إيجابياً في تشكيله أو إعادة إنتاجه. واستحضر نقاد آخرون اللذة أثاراً مهماً للنص الأدبي.

سمات اللغة الأدبية

"الأدبية" وإن كانت مصطلحاً حديثاً، إلا أن البلاغيين العرب فرقوا بين الأسلوب العادي والأسلوب البليغ، أو ما صار يسمى بالنثر الفني.

ولا تستغني "الأدبية" عند البلاغيين العرب القدامى عن صفات الوضوح والإبانة. قال الجاحظ في معرض استدلاله على أهمية الإبانة والإفصاح- بعد إيراد قوله تعالى: "وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم"-: "لأن مدار الأمر على البيان والتبيين وعلى الإفهام والتفهّم. وكلما كان اللسان أبين كان أحمد، كما أنه كلما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد" (١)

ثم فصل في موضع آخر: "وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة وحسن الاختصار ودقة المدخل يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي

(١) الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، (ط٤)، بلا تاريخ، ج١، ص ١١

سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعو إليه ويحث عليه. بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاعرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم"^(١)

وهو هنا أيضا لا يخرج عن محورية الوضوح والإيضاح، غير أننا نلمح تفصيلات جديدة، كما مثلا عند كلامه عن استخراج المعنى الخفي باللفظ الجلي.

وهنا نقف على فائدة مهمة إذ تشغل القيمة الإيضاحية مكانا أثيرا لدى المرسل والمتلقي، كلٌّ بحسب دوره. وإذا كانت سمة الاحتمالية من السمات التي يقررها محدثون للغة الأدبية فإن الجاحظ ينفي هذه الصفة عن البلاغة في قوله- معلقا على قول الإمام إبراهيم بن محمد " هو إبراهيم بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب، أخو العباس أبي العباس السفاح رأس الدولة العباسية": "يكفي من حظ البلاغة أن لا يُؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يُؤتى الناطق من سوء فهم السامع": "أما أنا فأستحسن هذا القول جدا"^(٢) وانبى على هذه القيمة الإيضاحية في البلاغة قيمة غائبة، وهي الإقناع.

ولم يقتصر الجاحظ في تفصيله الميزات البلاغية على الوضوح بل أضاف التماسك:

" وأجودُ الشُّعر ما رأيتَه متلاحمَ الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرغ إفراغا واحدا وسُبك سبكا واحدا فهو يجري على اللسان كما يجري الدِّهان"^(٣)

وأكد العسكري هذه السمة بقوله: "ينبغي أن تجعل كلامك مُشبهاً أوله بأخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه ولا تتنافر أطرافه، وتكون الكلمة منه موضوعة على أختها ومقرونة بلفقها"^(٤)

وسمى السبك هذه أكدها الجرجاني، وطورها فيما سمي بالنظم. قال: "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر، ويغمض المسلك في توجي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشد ارتباط ثان منها بأول"^(٥)

وكان الجرجاني فسّر النظم بقوله: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله"^(٦)

كما أنه يشير إلى صفة التماسك والتواصل الدلالي في قوله: "واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض، حتى تكثر في العين"^(٧)

(١) نفسه، ج ١، ص ٧٥

(٢) نفسه، ص ٨٧

(٣) نفسه، ص ٦٧

(٤) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، (ط١)، ١٩٥٢، ص ١٤

(٥) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، صحح أصله: محمد عبده ومحمد محمود التركي الشنقيطي، دار المعرفة- بيروت، ١٩٧٨، ص: ٧٣

(٦) نفسه: ٦٤

(٧) نفسه: ٧٠

الإقناع في البلاغة

ولا نغادر السمات الأسلوبية للأدب قديما قبل أن نتناول الغاية التي ترمي إليها بعض الأنواع الأدبية، كالخطابة وسواها، وهي الإقناع، وقد ربطوا البلاغة بموافقة الكلام لمقتضى الحال، ومراعاة أقدار المستمعين، ومخاطبة الناس على قدر عقولهم؛ ما يُشعر بأهمية الإقناعية بصفة عامة.

وهذا أمر تشترك فيه اللغات والآداب عموما جاء في كتاب "الأسلوبية" لبيير جيرو: "تحتوي البلاغة على أقسام أربعة، وذلك ما ظهر في الكتابات الرائعة لأرسطو وشيشرون وكافيتيليان:

-الابتداع، أو البحث عن البراهين والحجج لتطويرها.

- الترتيب أو البحث عن النظام الذي يجب أن تكون هذه الحجج منتظمة فيه.

- التعبير أو طريقة العرض، وذلك بالشكل الأكثر وضوحا والأكثر إدهاشا، على أن تكون هذه الحجج والبراهين منفصلة في إنشائها.

الفاعل الذي يعالج القصد في سرعة النطق والحركات وتغييرات الملامح نستنتج من هذا أن المقصود هو فن الإقناع، وأن البلاغة تشعر دائما بأصولها..^(١)

غاية الأدب

تطرقنا الدراسات الحديثة إلى الأدب من حيث الغائية، ولم يتوقف تفسير الدافع الإبداعي، شعرا، أو نثرا جماليا، على المحاكاة أو الالتذاذ بها، كما كان أرسطو يقول، وإنما تجاوزها ليصل إلى أهداف أكثر إنسانية وروحية، متعدّيا المحاكاة إلى الخلق والإبداع. يقول هيجل: "إن مقصد الفن أن يوقظ فينا إحساساتٍ ممتعةً عن طريق خلق أشكال لها ظاهر الحياة"^(٢) مع أنه يعلق عليه بأنه "ليس ثمة شيء أكثر إبهاما من هذا التعريف"^(٣) إلا أن هذا المقياس يلحظ الأثر الإنساني.

وينفذ هيجل إلى منطقة الإبداع من ملاحظة مقصده ومنبعه: "إن أسمى مقصد الفن هو ذلك المشترك بينه وبين الدين والفلسفة. فهو كهذين الأخيرين نمط تعبير عن الإلهي، عن أرفع درجات الروح وأسمى مطالبه... لكنه يختلف عن الدين والفلسفة بكونه يمتلك المقدرة على إعطاء تلك الأفكار الرفيعة تمثيلا حسيا يضعها في متناولنا"^(٤)

والأدب من حيث الغاية يعطي للعالم والحياة معناها، فهو ألصق إلى الإنسان: "بينما الأدب مع الاحتفاظ بوظيفته الدائمة والتي تتجلى في إعطاء العالم معناه فقد نقل منظوره ليحدد لنفسه من الآن فصاعد مهمة التعبير عن تجربة البشر"^(٥)

(١) جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر- حلب، (ط٢)، ١٩٩٤، ص ١٩

(٢) هجيل، جورج: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، (٣)، ١٩٨٨، ص ٢٠

(٣) نفسه، ص ٢٠

(٤) نفسه، ص ٢٣

(٥) جيرو: المرجع السابق، ص ٣٦

وأما مصدر الأدب والفن بحسب هيجل فهو الروح ف "الجمال الفني...أسى من الجمال الطبيعي؛ لأنه نتاج الروح فما دام الروح أسى من الطبيعة فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن... والحال أن الفارق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ليس محض فارق كمي، فالجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح" (١)

وكون الأدب والفن عموماً نتاج الروح لا يعني افتقاره إلى البعد العقلي، سواء للتنظيم الفني والتصنيع، أو لإكساب النص مضامين عقلية، كما هو الشعر الرؤيوي، حديثاً، الذي يطمح عبر جهد مهول ومُعقَلن إلى محاولة النفاذ إلى المستقبل، أو الحدس به، وتوقعه، كما كان شعراء عرب يغلب على شعرهم الطابع الجُكُمي، قديماً، كما أبو تمام والمتنبي، وغيرهما.

وهذه الروح التي تتوسل الفن والأدب لإظهار مكنوناتها، تتطلب الخيال، ومع أن أهمية الخيال لم تكن غائبة عن البلاغيين العرب، إلا أنه في العصر الحديث بات أكثر محورية، يقول العقاد: "الصور الخيالية والمعاني الذهنية (أي الأفكار الأدبية) هي الأصل في جمال الأساليب" (٢)

وليست العلاقة بين الروح والخيال من جهة والعقل والواقع من جهة أخرى علاقة ضدية تعاقبية، بل إنهما يجتمعان فيما يسمى بالواقعية السحرية التي عرف بها الأدب اللاتيني، واشتهر به راويون أمثال أليخو كارنتير و بورخيس وخوان رولف وغابرييل غارسيا ماركيز، وهي "تعني في أبسط تعريفاتها الجمع بين عنصرين مهمين هما: الواقع والfantasy حيث يتشكل من هذا المزج عالم ثري يتجاوز المؤلف، فالواقعية السحرية ليست نقیضاً للواقعية، أو انقطاعاً عن الواقع، بل هي إثراء له، وذلك بالسماح بإدخال عنصر جدي في بنيتها؛ سعياً إلى تكوين واقع جديد تتشابه فيه عدة عناصر معقولة ولا معقولة، منطقية ولا منطقية، بحيث تندمج عناصر الواقع مع العناصر الخيالية المتمثلة في السحر والخوارق والأساطير والحلم والfantasy" (٣)

والفن من الناحية النفسية والاجتماعية يطهر ويلطف، كما قال هيجل فإن: "تلك الوحشية قوة الإنسان الذي تسيطر عليه أهواؤه من الممكن تلطيفها بالفن، وذلك بمقدار ما يمثّل الفن للإنسان الأهواء ذاتها، الغرائز وبوجه عام، الإنسان كما هو. وإذ يكتفي الفن بعرض مشهد الأهواء، حتى لو داهنها وتملقها، فإنما يفعل ذلك؛ كي يظهر للإنسان ما هو كائن عليه، وكي يجعله يعي كينونته تلك. وفي ذلك تحديداً يكمن تأثيره المملّف؛ لأنه يضع الإنسان على هذا النحو في حضرة غرائزه، كما لو أنها موجودة خارجاً عنه، ويمجّضه بحكم ذلك بعض الحرية حيالها" (٤)

فالفن والأدب ينقي دواخلنا وعوالمنا الخارجية بأسلوب جمالي إنساني، لعل المشاعر المتولدة من ذلك تخفف من القبح الداخلي، ومن الشر الخارجي.

سمات "الأدبية" حديثاً

يستجمع مصطلح "الأدبية" مجموعة من السمات، مع العلم أنها ليست من الصرامة والإحكام بما ينفي عنها الخلاف، يقول طودوروف: "وكوننا نرجع دائماً من أجل تبيان هذه المفاهيم إلى نفس الأعمال كالإلياذة والكتاب المقدس، فإن ذلك لا يغيّر من

(١) هيجل: المرجع السابق، ص ٨٩،

(٢) عياد، شكري محمد: مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة - القاهرة، (ط ٢)، ١٩٩٢، ص ١٨

(٣) فوزي، عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية - القاهرة، ٢٠١٢، ص ٣

(٤) هيجل: المرجع السابق، ص ٥٠، ٥١

الأمر شيئاً، فنفس الموضوع له عدد لا متناهٍ من الخصائص، وكل مُنظّر يمكنه - على مستوى النظرية- اختيار تلك التي تناسبه، تاركا الخصائص الأخرى جانبا" (١)

إلا أنه بإمكاننا التمييز بين النص الأدبي والنص العلميّ الأسلوب، ليس من حيث غائية كل منهما ومنبعه، ولكن أيضا من جهة السمات الغالبة، فنحن ووجدون في " الأدبية" الاهتمامَ بالمُطلقية، وليس الآنيّة، وفقاً للرومانسيين، كما نجد فيها الاحتمالية، واستعصاءها على الترجمة، كما يمتاز النص الأدبي بـ"الانزياح" الأسلوبي، ولا غنى في الأدب كما في الشعر عن التناسخ والتحوار مع نصوص سابقة، إضافة إلى تطلبها مزيدا من الصنعة ما يقوّيها من الخلود، وهذا عطا على اهتمامها بالمطلق من خير وحق وجمال، وقريب من هذا تأتي القصصية والانتقاء الواعي للمفردات التي لا تخلو من إيحاءٍ ومجازية، وقصصية التّظّم والأنساق كذلك، وصولا إلى الجمالية واللذة أترا، في المتلقي، كذلك يتسم النص الأدبي، كما الشعري، بالتغريب، فالشعر كما الأدب يعمل على التغريب: "وهذه الفروق في (الشعر) مثلاً، هي الفروق التي يتضمنها التعارض الذي بين اللغة العادية، واللغة الشعرية، سيما وأن (الشعر) من طبيعته يعمل على (التغريب)، أي رفع الألفة التي بيننا وبين الأشياء.." (٢) وهذا يشبه "التلطف" عند البلاغيين العرب القدامى، وهو كما عرّفه أبو هلال العسكري: "أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجّنه، والمعنى الهجين حتى تحسنه" (٣) " وأما (التغريب)، فهو مفهوم يقصد منه، كما يقول (شكولوفسكي): نزاع الألفة مع الأشياء التي أصبحت معتادة، أي هو (٤) مضاد لما هو معتاد" (٥)

وهذا التغريب يستعين بأدوات لغوية وإيقاعية حتى يتحقق، إذ " وجد الشكلاونيون الروس أنفسهم مضطرين إلى العناية بالخصائص الشكلية، وخاصة (الأدوات)، كالفافية، والإيقاع، والجرس، والمفردات، والبنىات، واللغة عامة، وهي في نظرهم الوسيلة الأساسية لتحقيق (التغريب).." (٦)

وقريبٌ من التغريب "الانزياح" أو "الانحراف المعياري" القائم على استخدامات خارجة عن مألوف الكلام؛ "فلا بدّ للشاعر من أن يصدمننا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير متوقعة، حتى نعي ما يريد أن يقول. ولكي ننتبه إلى هذه الأشكال غير المتوقعة يجب أن نكون مطمئنين -ابتداء- إلى أن هذا الرجل يتكلم لغتنا. بعبارة أخرى: لا يمكننا أن نكتشف "الانحرافات" التي يرتكها الشاعر، إن لم نستطع أن نقيس هذه الانحرافات بمقياس اللغة العادية المشتركة بيننا وبينه" (٧)

و الكلام حتى يصبح "نصا" يتطلب معايير معينة، ومن أهمّ التعريفات التي استوفت تلك المعايير تعريف (ودي بوجراند ودريسلر) اللذين يقولان " إن النص حدثٌ تواصلِي تتحقق نصيَّته إذا اجتمعت له سبعة معايير هي: الربط والتماسك والقصصية والمقبولية والإخبارية والموقفية والتناسخ" (٨)

(١) طودوروف، تزيفطان: الشعرية، ترجمة شكري المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال- الدار البيضاء، (ط٢)، ١٩٩٠، ص ١١

(٢) نفسه، ص ٢٦

(٣) العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي محمد البحايوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية- بيروت، ص ٤٢٧

(٤) طودوروف: المرجع السابق، ص ٢٦

(٥) نفسه: ٢٦

(٦) عباد: المرجع السابق، ص ٦٧

(٧) سعد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) الشركة المصرية العلمية للنشر، لوجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص: ١٤٦

ولعل من أهم مقومات النص التواصلية الترابط والتماسك، وهي المصطلحات التي تتقاطع مع "النَّظْم" كما فصلها عبد القاهر الجرجاني، كما تقدم أعلاه.

و"التماسك في علم اللغة الحديث يعني التلاحم بين أجزاء النص الواحد، بحيث توجد علاقة بين كل مكوّن من مكوّنات النص وبقية أجزائه، فيصبح نسيجا واحدا، تتحقق فيه علاقات القصد والخلفية المعرفية بالمبدع والمتلقي" (١)

وإذا انتبهنا إلى النصوص المتداخلة في النص الأخير فإن عملية التشكّل النصي لا تغفل المكونات النصية التي تحاورت واندمجت في النص "فالتحليل النصي يدعو إلى تصور النص باعتباره نسيجا... وجديلة من أصوات مختلفة وأنساق متعددة، هي في آن واحد متشابكة، ولا مكتملة" (٢)

ولا يخفى أن التناسق يقتضي ذكاء ونفاذاً إلى تلك النصوص التي تناسب عصر الخطاب الجيد، ولا تزال قادرة على استثارة فكره ووجدانه، ولا تزال تحتفظ بموقعها الأثير في الذاكرة الجماعية

"ويمكننا أن نسمّي هذا الخطاب الذي لا يستحضر "أساليب في القول" سابقة، خطاباً أحاديّ القيمة. (وهو بدوره لا يمكن إعمال الفكر فيه إلا باعتباره حدّاً) أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبياً فنسمّيه خطاباً متعدد القيم... فكلمات الخطاب المتعدد القيم تحيل على وجهتين اثنتين، وتجريده من هذه القيمة، أو تلك يعني أننا لم نفهمه" (٣)

فالتناسق يغني النص، ويكسبه حوارية وجدلية فكرية متعددة الاتجاهات، ويستحضر أزمنة ماضية تتفاعل مع معطيات الزمن الحاضر، كما تتفاعل المواد في التفاعل الكيماوي.

فباختين "يجزم بأن "عنصراً مما نسمّيه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد. إنه يمثل كذلك سجالاتاً داخلياً وأسلوبية مضافة مخفية، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين. وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة (...). والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقه... إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات "لسانية" محايدة ومنتحرة من تقويمات الآخرين وتوجهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى" (٤)

فهنا يصبح التناسق في اللغة الأدبية سلطةً فاهرة سواء وعى المبدع ذلك، أم لم يع. وبعد ذلك يمكن التلاعب من خلال التناسق بوجهة النص، بل يمكن قلبه من النقيض إلى النقيض؛ ذلك "إنه لفي منتهى السهولة عن طريق التلاعب بالنص أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوع. على هذه الشاكلة يسهل أن نصيّر الملفوظ الأكثر جدية ملفوظاً مضحكاً. فكلام الآخر، وقد أدرج ضمن سياق خطاب ما، يقيم مع السياق الذي يتضمنه، لا صلة آلية، بل مزيجاً كيماوياً (على صعيد المعنى والتعبير)" (٥)

(١) ابن الدين، بخولة: التماسك النصي بين الدراسات البلاغية القديمة والدراسات اللسانية الحديثة، مجلة عود الند، العدد ٨٠، السنة ٧: ٧٢-

http://www.oudnad.net/spip.php?article668: ٨٣

(٢) بارت، رولان: التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرفاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر-دمشق، ٢٠٠٩، ص ١١٤-١١٥

(٣) طودوروف: المرجع السابق، ص ٤٠

(٤) نفسه: ص ٤٢

(٥) باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع-القاهرة، (ط١)، ١٩٨٧، ص ١٠٧

وربما لم يبالغ بارت حين جعل التناص هو الذي يكون النصوص، نافيا عن النص الأدبي صفة الانغلاق. حين قال: " ما يقوم في أساس النص، ليس بنية داخلية مغلقة، قابلة للحساب، بل منقذ نص على نصوص أخرى، وأنساق أخرى، وعلامات أخرى؛ ما يكون النص هو التناص" (١) وهذا يصعب على المبدع الاحتفاظ بالأصالة والتفرد. كما تفتن إلى ذلك عنترة قديما، حين قال: "هل غادر الشعراء من متردّم؟"

ملاحح كليتة لـ "الأدبية"

لكون الأدب يندرج في الفن فإنه يشترك معه في ملاحح كليتة كالخلود واللذة، من حيث الأثر، والصناعة، من جهة الإبداع، والجمال والشعرية، بمعناها الرحب.

شغل الأدب، ولا سيما الرومانسي بالخلود، إذ سلط الضوء على قضايا مطلقة، كالحق والخير والجمال. يقول باختين: " لكن التصورات النظرية لهذه الحركة الرومانسية تظل محدودة " وتابعة" لفكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبي: فهم لا يقبلون الرواية إلا بوصفها "جنسا" للحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات في أشكال زخرفية. لذلك فإن نظريتهم عن الرواية كانت متجهة أكثر نحو ذلك "اللامنتهي" اللامحدّد، الذي يتخيل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم وتحقيق المطلق ليس في الأدب وحده، وإنما في "إنتاج" الإنسان لنفسه كذلك. " (٢)

ولا يخفى أن خلود الفن والأدب علامة كبرى على انطوائه على مضامين إنسانية باقية صادفت خصائص أسلوبية ملائمة.

وهذه الصفة التي نالها الأدب الرفيع، وهي الخلود، وثيقة الصلة بالأثر الذي يحدثه لدى المتلقي، وهو أثر إيجابي، بالطبع، يُشرك المتلقي في إنتاج النص، كما يبعث فيه اللذة. يقول طودوروف: " فمن المؤكد أن هذا الاسم [الأدب] أو ما يجري مجراه استعمل دائما للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي. " (٣)

والأدب من قبل داخل في مفهوم "الشعرية" عندما يتسع هذا المفهوم لدى بعض الأسلوبيين والألسنيين، ويشمل كلّ ما هو جمالي، كما يقول جون كوين: " لكن اليوم وعلى الأقل عند جمهور المثقفين أخذت الكلمة [الشعرية] معنى أكثر اتساعا على أثر تطور يبدو أنه بدأ مع الرومانتيكية. ويمكن تحليله بصفة عامة على الطريقة الآتية.. هكذا أصبحت كلمة "الشعر" تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه "القصيدة". ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن "المشاعر" أو "الانفعالات الشعرية" بعد هذا، ومن خلال تردد استخدام هذه المصطلحات أصبحت كلمة "الشعر" تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة قنية راقية، ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، أطلق أولا في الفنون (شعر الموسيقى، وشعر الرسم.. إلخ) ثم

على الأشياء الطبيعية كتب فاليري Valery : نحن نقول عن مشهد طبيعي : إنه شعري، ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة. وأحيانا نقول عن شخص ما: إنه شعري، ولم يتوقف المصطلح عن الاتساع منذ تلك اللحظة. وهو يغطي اليوم لونا خاصا من ألوان المعرفة، بل بعدا من أبعاد الوجود" (٤)

(١) بارت: المرجع السابق، ص ٧٩

(٢) باختين: المرجع السابق، المقدمة للمترجم، ص ٨

(٣) طودوروف: المرجع السابق، ص ١٠

(٤) كوين، جون: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع - القاهرة، (ط٤)، ٢٠٠٠، ص ٢٩

وبالإضافة إلى الأدب يمكن أن يستظل بهذه المظلة الكبرى كل ما هو جميل، أو ما يمكنه أن يتحلى بمسحة من جمال. وبعد هذه الصفة الجمالية العامة، فإن الأدب يشترك مع الشعرية في سمة أكثر خصوصية تتعلق بألية الاختيار والتأليف، فـ"الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف"^(١) فهنا انتقائية في المفردات وقصدية في التأليف وفق النسق المعتمد. فـ"اللغة الأدبية خاصة محملة بقصدية دائما. والمقصود ليس أن نقول الأشياء فقط، ولكن لكي نتج انطبعا جماليا وشعريا وجذابا"^(٢)

وتخضع لهذا الاختيار والتأليف عناصر لغوية صوتية وتركيبية تراعي الدلالة وتقصد إلى الجمال.

وكاد الأدب، أو كان بهذا الاحتفال الجمالي يترفع عن كل ما هو خارجي مكتفيا بذاته ونظامه المتسق، يقول طودوروف: "لقد توقفت مفاهيم التمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتعوض في قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الغائية الخارجية والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة كل هذه المفاهيم اتجهت نحو استقلالية الأدب وأفضت إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة."^(٣)

وهنا نتوقف عند ملمح مهم في الأدبية، وهو عدم القابلية للترجمة، ليس بمعنى أن الأعمال الأدبية لا يجوز أن تُترجم، ولكن بمعنى أنها تفقد قليلا أو كثيرا من أدبيتها حين تُترجم، لا محالة.

وهذا المعيار، وهو استعصاء الأدبية على الترجمة من المعايير القرقية، قريبا مما اعتمده الشكلاونيون الروس الذين استبعدوا جميع التعاريف التي تصف الأدب بأنه (تعبير)، أو (محاكاة) أو مزيج بينهما، وعرفوا الأدب تعريفاً فزقياً، وأنه: - يتكوّن من الفروق التي بينه، وبين نظم الواقع؛ وأن علمه، أو دراسته هي مجموعة من (الفروق)، هي كما يقول ايخنباوم (الخصائص) التي تميز الأدب عن أية مادة

أخرى"^(٤)

وفيما عدا هذه الفروقات فإن الأدب وفقاً للشكلانيين الروس يمكن أن يتصالح مع عناصر غير أدبية، فهم" كما ظلوا يتجنبون مواقف (الفن للفن)، والتي كانوا يرونها متصلبة، مؤكدين دائماً على (الأدبية)، وأنها تسمح بمصافحة عناصر غير أدبية، دون أن يؤدي ذلك إلى نبذ الخصوصية التي لهذه الأدبية، المهم هو استقلال الوظيفة الأدبية، هذا الاستقلال الذي يسوّغ قيام علم أدبي."^(٥)

وفي هذا الجزئية التي تتوخى الوصل بين الأدب وغيره " يُدرج [طودوروف] الشعرية ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات، وتتخذ الدليل في مختلف تجلياته موضوعاً لدراساتها. ثم يؤكد على صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات والممارسات

(١) جيرو: المرجع السابق، ص ١٢١

(٢) نفسه: ص ١٤٦

(٣) طودوروف: المرجع السابق، ص ١٤

(٤) ابن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق - منشورات اتحاد الكتاب العرب - ٢٠٠٠ - ص ٢٦

(٥) ابن ذريل: المرجع السابق، ص ٢٨

الرمزية الأخرى مثل الخطابات الفلسفية والسياسية والدينية والمنطوق اليومي والسينما والمسرح، إلخ .. ويصهر كل ذلك في إطار المشروع الشعري العام: إنتاج علم الخطابات مهما تعددت، وعلم شروط إنتاج المعنى مهما بدت متغيرة" (١)

وحصيلةً لهذه العناصر التعبيرية الأدبية تتربع "الاحتمالية" أو "التعددية" سمةً مهمة، ونتيجةً مقصودة للمبدع، "حيث ينهض النص إلى أبعد من مستويات تركيبه اللغوي والبلاغي إلى تعدد قابليات تأويله، أو انفتاحه على مرجعيته ومفرداته الغائبة". (٢)

وبهذه الاحتمالية يكتسب النص - مع عوامل أخرى - صفةً الخلود، و "تصبح مسألة التعددية بالمقابل واردة مع سماء القدماء بالتفسير المجازي (وما نسميه ببساطة: النقد) ... فكل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظورا تأويليا ... هذا التأويل من حيث هو ترجمة وفهم هو شرط لبقاء النص القديم على قيد الحياة، ولكنه أيضا شرط لبقاء الخطاب الحالي، ومن ثم لا يكون التأويل صحيحا أو خاطئا، لكن يكون غنيا أو فقيرا خصبا أو عقيما فاتنا أو لا (٣)

وبهذا نميز بين الدال الهادف إلى المدلول والدال الذي يتوخى مدلولاً أولاً يفضي بدوره إلى مدلول ثان. وذلك عن طريق "قضايا الإيحاء والاستعمال اللغوي للغة واعتماد الاستعارة" (٤) وعن طريق الكناية، وإيحاءات الألفاظ.

ولهذه الأسباب التي هي إمّا في النص متعمدة كالمجاز، وإمّا خارجه كالسياقات المختلفة والنصوص السابقة المختلفة التي تتدخل على نحو أو آخر في فهمه وتأويله، تتعدد دلالات النص الأدبي واحتمالاته. إن النص الأدبي إذن، يتيح لقارئه أن تكون قراءته فاعلة، وأن يكون قارئنا فاعلا، مشتركا في خلق الدلالة، لا سلبيا، مرأوبا. وصفا محضا للأعمال.

وينماز النص الأدبي بوصفه فناً من الفنون بالعناية بالنسق الذي لا يقتصر دوره على الناحية الجمالية بل يندغم في بناء النص الدلالي الكلي والجزئي، "وقد قام رومان ياكبسون بالدراسة الأدق للنظام المكاني فيبين في تحاليله للشعر أن كل طبقات الملفوظ بدءاً من الفونيم وسماته التمييزية ووصولاً إلى المقولات النحوية والمجازات يمكن أن تندرج في انتظام مركب حسب تناظر أو تدرج أو تناقض أو توازٍ إلخ...مشكلةً بمجموعها بنية فضائية حقيقية". (٥)

ومن التقنيات الشكلية المهمة الجديرة بالتحليل افتتاحية النص، وتقابلها الخاتمة، و "إن قضية افتتاح الخطاب قضية هامة، كشفت عنها وعالجتها جيداً على المستوى التداولي البلاغية القديمة والكلاسيكية: لقد قدمت قواعد غاية في الدقة لافتتاح الخطاب. وفي رأيي أن هذه القواعد مرتبطة بالإحساس بوجود حُبسة متأصلة في الإنسان، وأن الكلام صعب، وأنه ربما ليس هناك ما يُقال، ونتيجة لذلك يلزم مجموع من الترتيبات والقواعد عما ينبغي قوله. إن الافتتاح منطقة خطيرة في الخطاب: ابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت" (٦)

وأما الخاتمة فإنها تكتسب أهميتها من كونها آخر ما يتركه المبدع، فهو يرتضي بعده الصمت، دلالياً وجمالياً، وهو من جانب المتلقي آخر ما يطرق سمعه، أو يقرُّ في ذهنه.

(١) طودوروف: المرجع السابق، ص ٦

(٢) ابن ذرئيل: المرجع السابق، ص ٦

(٣) طودوروف: المرجع السابق، ص ١٧-١٨

(٤) نفسه، ص ٣٣

(٥) نفسه، ص ٦٤

(٦) بارت: المرجع السابق، ص ٣٦-٣٧

أهمية اللغة الإعلامية في تكريس الذائقة اللغوية والكلامية

قد يكون من التزُّد التفصيلُ في أهمية الإعلام للكلام المنطوق والمكتوب؛ نظرا لشيوع تأثير هذه الخطابات الإعلامية، على حساب القراءات الأخرى من علمية وأدبية، ومن بين تلك الأشكال الإعلامية يطغى "التلفزيون" على مساحة واسعة لدى المتلقين، بحكم طبيعة الوسيلة التي يعتمد عليها أولا، وهي الصورة، ثم الكلمة المرافقة للصورة. يقول الغدامي: "ولقد جاءت الصورة لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات، فوسّعت من دوائر الاستقبال وشمل ذلك كلّ البشر، لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة، وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلا"^(١)

و"ذهب قسم من اللغويين المعاصرين إلى أن وسائل الإعلام بصفة عامة، والصحافة بصفة خاصة كان لها دور في تجديد اللغة العربية، "ومن هؤلاء عضو مجمع اللغة العربية عبد الله كنون الذي ألف كتابا عنوانه "الصحافة وتجديد اللغة" أشار فيه إلى أن أكبر تطور عرفته لغتنا العربية في عصرنا الحاضر كان على يد الصحفيين ومحرري الصحف، وهذا التجديد في اللغة الذي نجده في عمل الصحافة، كما يشير إلى ذلك كنون، هو تطوير لها باحتضان ما جدّ من المعاني والأفكار من غير تبديل ولا تغيير في القواعد والأحكام.. وتلك هي البراعة في الأداء والمقدرة في التعبير اللتين أوجدتهما الصحافة ولغة الصحفيين"^(٢)

وفي المقابل تُنذر لغةُ العصر الحديث، وفي القلب منها لغةُ الإعلام، باضمحلال مفردات اللغة وغياب سحرها، والاقتصار على مفردات مستهلكة ومبتذلة.

يقول أنسي الحاج: "بين الأُميّة الجديدة المقتنعة بحجج السرعة والتكنولوجيا والمدنيّة السمعية البصرية والانحطاط العضوي الذي يفترس اللغة تصل هذه إلى حافة الاضمحلال. الاضمحلال الكيبي- إذ كثير من اللغات إن لم يكن كلها يشهد تضاؤلا مطّردا في مفرداتها المستعملة- والاضمحلال النوعي، حيث فقدت الكلمة ما كان لها من حيوية وفعل ناهيك بالسحر. ويخشى إذا لم يعالج مد الأُميّة الجديدة أن يجيء يوم لا تعود فيه أذن الإنسان تسمع من كلام "شعري" غير ذلك المقدم في الإعلانات التلفزيوني منها بنوع خاص"^(٣)

فمع هذا الاتساع في نفوذ وسائل الإعلام، ولا سيما الإعلام الحديث والمرئي، وازدياد الخطورة على جماليات اللغة وراثها الدلالي والإيحائي، تزداد الحاجة بالمقابل إلى استنقاذ اللغة من البرمجة الإلكترونية التي تأتي على شعريتها بمعنى الشعرية الواسع؛ حتى لا تنتقل العدوى إلى الدماغ البشري فيتبرمج ويفقد طاقته الإبداعية المتجددة والمدهشة. "يقول البروفسور "هوريكواو": "إن التلفزيون قد حلّ محلّ الأدب والتفكير، وبالتالي استطاع أن يقلص النشاط الفكري، إنه يقدم حلولا جاهزة لجميع مشكلات الحياة"^(٤)

نحن بحاجة، إذن، إلى تأديب الخطاب الإعلامي، بما لا يمسُّ غائيّة هذا الخطاب وخصوصياته.

(١) الغدامي، عبد الله: الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- (ط٢)، ٢٠٠٥، ص ١٠

(٢) الشريف، سامي، وندا، أيمن منصور: اللغة الإعلامية - المفاهيم الأسس التطبيقات، ٢٠٠٤، ص ٣٣

(٣) الحاج، أنسي: كتاب خواتم، رياض الرّيس للكتب والنشر- لندن، قبرص، (ط١)، ١٩٩١، ص ١١

(٤) بيحوفيتش، علي عزت: الإسلام بين الشرق والغرب، دار الشروق- القاهرة، (ط٣)، ٢٠١٣، ص ١١٨

الإعلام واللغة وشكل العلاقة

ثمة من يرى بأن الإعلام يُخضع اللغة العربية في الوقت الراهن بأزيد مما يخضع لها، يقول الدكتور عبد العزيز التويجري: "فإن اللغة في الإعلام تختلف، من وجوه كثيرة، عنها في تلك الحقول من التخصصات جميعاً، فهي في موقف ضعف أمام قوة الإعلام وجبروته، فقلما تفرض اللغة نفسها على الإعلام، وإنما الإعلام هو الذي يهيمن على اللغة. ويقتحم حرماً، وينال من مكُوناتها ومقوماتها، فتصبح أمام عنفوانه وطغيانه، طيعة لينة، تسير في ركابه، وتخضع لإرادته، وتخدم أهدافه، ولا تملك إزاءه سلطة ولا نفوذاً." (١)

مع أن هذا الرأي لا يعدم الدلائل من تعبيرات لغوية خاطئة كان الإعلام السبب في شيوعها، إلا أن العربية، بما تنطوي عليها من مقومات البقاء والتجدد الذاتي، قادرة على وضع حدٍ لهذا الخضوع السلبي، بل، إنها قادرة على عكس اتجاهه، إلى تأثيرها هي فيها. وهنا يدعو الباحث نفسه إلى الانتفاع المتبادل بين اللغة والإعلام. يقول: "ولكن هذه الخطورة لا تمنع من معالجة الخلل وتطهير البيئة اللغوية من التلوث، وإفساح المجال أمام تنمية لغوية يُعاد فيها الاعتبار إلى الفصحى، وتستقيم فيها حال اللغة، بحيث تقوم العلاقة بينها، وبين الإعلام على أساس سليم، فيتبادلان التأثير في اعتدال وفي حدود معقولة، فلا يطغى طرف على آخر، بحيث تبقى اللغة محتفظة بشخصيتها، ويظل الإعلام يؤدي وظيفته في التنوير والتثقيف والترفيه النظيف، فيتكامل الطرفان وينسجمان، فتصبح اللغة في خدمة الإعلام، ويصبح الإعلام داعماً لمركز اللغة." (٢)

ولكن التويجري كان من الداعين إلى الحفاظ على مسافة بين لغة الأدب والإبداع، من جهة ولغة الإعلام من الجهة الأخرى، فتحدت عما سُمّاه "الشروط الموضوعية لتنمية اللغة" "وكان منها " أن يُحفظ بمساحات معقولة بين لغة الخطاب اليومي عبر وسائل الإعلام جميعاً، وبين لغة الفكر والأدب والإبداع في مجالتهما، بحيث يكون هناك دائماً المثل الأعلى في استعمال اللغة، يتطلع إليه المتحدثون والكتاب على اختلاف طبقاتهم، ويسعون إلى الاقتداء به، ويجتهدون للارتقاء إليه، فإذا عدم هذا المثل الراقي حلَّ محله مثلٌ أدنى قيمة وأحط درجة، لا يربّي ملكة، ولا يصقل موهبة. ولا يحافظ على اللغة، إن لم يسئ إليها ويفسدها." (٣)

ثم هو يشرح النتيجة السلبية الممكنة من انتشار اللغة عن طريق الإعلام، فيقول: "وبيان ذلك أن ثمة نوعاً من الخداع في الظاهرة موضع البحث [الانتشار المستمر للغة العربية]، لأن لها مستويين: أولهما إيجابي، وثانيهما سلبي، فالإيجابي يتمثل في انتشار اللغة العربية على أوسع نطاق في هذا العصر، والسلبي يكمن في أن الرضا بمستوى اللغة والركون إلى وضعها الحالي، يورثان حالة من الاطمئنان والقبول والتسليم بالأمر الواقع، مما يتسبب في العزوف عن تراث اللغة والزهد في رصيدها على النحو الذي قد يؤدي، إذا ما استمرت الحال على ما هي عليه اليوم، إلى ما يشبه القطيعة مع الثقافة العربية الإسلامية في مصادرها وأصولها." (٤)

(١) التويجري، عبد العزيز بن عثمان: مستقبل اللغة العربية، منشورات المهظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة. إيسيسكو. ٢٠٠٤، ص ٧

(٢) نفسه: ص ١٠-١١

(٣) التويجري: المرجع السابق، ص ١٢

(٤) نفسه، ص ١٤

فدعوة التوجيه هنا إلى أبقاء الحدِّ واضحا بين لغة الأدب ولغة الإعلام مدفوعةً بخشية أن تحل اللغة الإعلامية محلَّ الأدب أو تحجبه، وهي بلا ريب ولا جدل، لا تصلح لهذه المكانة، ولا تسد هذا الخلل؛ فللأدب مَظانُّه التي تلي ذائقة المتأدِّين، وتفي باحتياجات الأدباء المبدعين.

ولكننا نحتاج إلى الإقرار، أولا، بحاجة اللغة الإعلامية إلى قدر من "الأدبية" وأنَّ هذا المقدار يجب أن ينضبط بما لا يُعطلُّ، أو ينتقص من وظيفتها الإعلامية، وحينئذ كذلك لن يُخشى على الوظيفة الإعلامية فقط، بل إنه لن يخشى، كذلك، على الأدب أن تتقمصه اللغة الإعلامية، أو تحجبه. ولذلك تمسُّ الحاجة إلى لغة إعلامية متأدبة مترقيّة ومُرقّية للذوق اللغوي؛ نظرا لهذا الشيع والتأثير الواسع النطاق.

وفي مرونة العربية وغنى خصائصها الخادمة للإعلام، والحامية للغة نفسها منه، كذلك، يفيد البحثُ إيراد ما قاله الدكتور علي عبد الواحد وافي في كتابه "فقه اللغة إلى أن اللغة العربية تتوافر على عاملين، لم يتوافرا لغيرها من اللغات السامية:

ف"قد احتفظت العربية بأكثر قدر من مقومات اللسان السامي الأول، وبقي فيها من تراث هذا اللسان ما تجرّدت منه أخواتها السامية، فتميزت عنها بفضل ذلك بخواص كثيرة، يرجع أهمها إلى الأمور الثلاثة الآتية: ١- أنها أكثر أخواتها احتفاظاً بالأصوات السامية. ٢- أنها أوسع أخواتها جميعاً، وأدقها في قواعد النحو والصرف. ٣- أنها أوسع أخواتها ثروة في أصول الكلمات والمفردات.." (١)

فاللغة العربية تتسم بمرونة أساليبها، وغنى مفرداتها؛ ما يتيح للمتكلم بها، خياراتٍ أسلوبيةً عدة، يتمكن بها من التعبير عن مختلف الأفكار والحالات الوجدانية. واللغة كذلك تتوفر على تراث لغوي عالٍ ورفيع، لا يزال أخاذاً وجذاباً، وعلى رأسه القرآن الكريم، ثم التراث الشعري والنثري الفني الحي من لدن عصر الأدب الجاهلي مرورا بالعصر الإسلامي والأموي والعباسي، وحتى اليوم.

فإذا توفرت بيئة لغوية فصيحة فإن ذلك يسهم في تعميم هذا المستوى الكلامي لينتفع به غير المتخصصين بها، أيضا. يقول الدكتور إبراهيم مصطفى وزملاؤه: "إن أفضل طريقة لتعليم اللغة وأيسرها وأقربها إلى مسابرة الطبيعة، هي أن نستمع إليها فنطيل الاستماع، ونحاول التحدث بها فنكثر المحاولة، ونكل إلى موهبة المحاكاة أن تؤدي عملها في تطويع اللغة وتملكها، وتيسير التصرف بها، وتلك سنة الحياة في اكتساب الأطفال لغاتهم من غير معاناة ولا إكراه ولا مشقة، فلو استطعنا أن نصنع هذه البيئة التي تنطلق فيها الألسن بلغة فصيحة صحيحة، نستمتعها فتنتبج في نفوسنا، ونحاكيها فتجري بها ألسنتنا، إذاً لملكنا اللغة من أيسر طرقها، ولمهد لنا كلَّ صعب في طريقها." (٢)

نقاط الافتراق في الخطاب الإعلامي والخصوصية

فما خصوصية الخطاب الإعلامي؟ وما السمات الأدبية التي بعد استئنائها يمكن له التواشج بها والتداخل مع اللغة الأدبية، وإفادة من معطياتها؟

قد يكون الخطاب الإعلامي أقرب إلى بعض السمات المهمة في البلاغة القديمة، وهي الإيضاح والإفناع، متباعدة عن عدد من السمات، كالاتمالية والتغريب والغموض، وتقصدُ التفاوت في الخطاب إلى أن يصل إلى النخبوي، كما يتباعد الأدب والشعر

(١) وافي، علي عبد الواحد: فقه اللغة، دار نضرة مصر للطبع والنشر - القاهرة، ط ٨، ص ١٦٤ - ١٦٥

(٢) مصطفى، إبراهيم، وزملاؤه: تحرير النحو العربي، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨، ص ٣

عن لغة الإعلام تباعدا واسعا في انطاق كل منهما فنطاق الأول هو الخيال، ولا حرج عليه مهما أوغل في الخيال، ولكن مجال الثاني هو الواقع، مع درجات محتملة من الخيال أحيانا، يقول طودوروف: " فليس الأدب كلاما يمكن، أو يجب أن يكون، خاطئا بخلاف كلام العلوم، إنه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق. لا هو بالحق ولا هو بالباطل. ولا معنى لطرح هذا السؤال. فذلك ما يحدد منزلته أساسا من حيث هو "تخيُّل" (١)

ورسالة الإعلام بعيدة، من حيث الطبيعة، عن رسالة الشعر، فالإعلام رسالته خارجية، أما الشعر والأدب فقد ينقطع عن الغاية الخارجية، ويكتفي بذاته؛ فيكتسب صفة الغموض، يقول رومان ياكبسون: " إن الغموض خاصية داخلية، ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه ملمح لازم للشعر" (٢)

لكن مع ذلك، فهذا الحكم ليس باتأ؛ ذلك أن المواد الإعلامية متنوعة، من الخبر إلى التقرير إلى القصة الصحفية، فما لا يتقبله الخبر قد يتقبله التقرير، أو القصة الصحفية.

وفي البدء يقف الإيضاح لدى الصحفي، والاتضح عند المتلقي قيمة أولية في الخطاب الإعلامي ف" الوضوح- الدقة والرموز مهمان جدا كأدوات تساعد على شرح الأمور، ولكن الشرط الأساسي للقدرة على التوضيح هو أن يفهم المُخبر الصحفي نفسه الأمر الذي يحاول إيضاحه" (٣)

غير أن هذه القيمة الإيضاحية مفتقرة كذلك إلى الجاذبية " ويقصد بها أن تكون الكلمة قادرة على الحكى والشرح والوصف بطريقة حية ومُسلية ومشوقة، فلا وجود لجمهور يتوق إلى الاستماع أو المشاهدة أو القراءة لمضمون جاف خالٍ من عوامل الجاذبية والتوشيق" (٤)

وهناك إقرار بأهمية الأدوات المجازية والكنائية للغة الإعلامية، يؤكد هذا المعنى فشتيلبوس عند حديثه عن الكناية والمجاز " على الصحفي أن يتعلم كيفية التعامل مع الأدوات الكلاسيكية للبلاغة، حتى عندما يعدُّ فقرات إخبارية قصيرة. الكناية جزء يمثل الكل. لا يمكن عرض كل شيء على شاشة التلفزيون، بل إننا نعرض أجزاء يترجمها المشاهد إلى كل. إننا نحث بواسطة الصوت والصورة على إعادة صياغة الواقع." (٥)

وهذا يتقاطع مع النظرية الأدبية التي تتعمد ترك مساحه للمتلقي الواعي؛ كي يشارك في تشكيل المعنى، وإعادة إنتاجه، غير أن الموجّهات الإعلامية أكثر تحديدا، بطبيعة الحال، بخلاف الأدوات الأدبية والشعرية التي لا تتأثر، مهما تعددت القراءات أو تباعدت، بل إنها تُعنى بذلك.

(١) طودوروف: المرجع السابق، ص ٣٥

(٢) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، (ط١) ١٩٨٨، ص ٥١

(٣) فشتيلبوس، أريك: الوصايا العشر للصحافة، تصميم وتنفيذ مؤسسة ناديا للطباعة والنشر والإعلان والتوزيع- رام الله- ٢٠٠١، ص ٥٤

(٤) الشريف: المرجع السابق، ص ٣٩

(٥) فشتيلبوس: المرجع السابق، ص ٥٣

ومما يفيد في توضيح حاجة الخطاب الإعلامي إلى "الأدبية" التي تتجاوز مجرد الإيضاح والإقناع، أن الرسالة الإعلامية معنيّة بالتواصل، بل معنيّة بإدامته فـ" صيغة إقامة الاتصال (التي كشف عنها ياكبسون) ووظيفتها هي استرعاء الانتباه والحفاظ على الاتصال"^(١) نسق سردي مهم، وهي في الوقت نفسه في صلب الرسالة الإعلامية، ويتوخاها الخطاب الإعلامي. وهذه الغاية، وهي الحفاظ على استرعاء الانتباه، وعلى الاتصال تتطلب فوق الخبرة المشتركة والوسط الثقافي المشترك، لغةً جاذبة على مستوياتها كافة.

و" أصبحت اللغة الإعلامية تفضل أن تكون مفرداتها خالية من ازدواج المعنى والغموض"^(٢) فنون التورية و الهالات الانفعالية حول الألفاظ وغيرها من فنون الأدب التي تؤدي المعاني وخاصة في الشعر بعيدة تماما عن لغة الإعلام؛ لأنها تقطع تيار الاتصال الذي يجب أن يظل مجراه صافيا نмира، بحسب الدكتور عبد العزيز شرف.

وبعد تأكيد الوظائف الرئيسة للغة الإعلامية، وهي " الإخبار أو الإعلام والتفسير أو الشرح والتوجيه أو الإرشاد والتسليّة أو الإمتاع والتسويق أو الإعلان والتعليم أو التنشئة الاجتماعية"^(٣) يمكننا الاستفادة من دراسات علم اللغة، كما يفصّل شرف، قائلا: " ونخلص مما سبق إلى أن اللغة الإعلامية يمكن أن تفيد من دراسات علم اللغة بفروعه المختلفة، وما تهتدي إليه من ظواهر لغوية، وما تكشفه من بحوث فنية تفيد في دراسة لغة الإعلام وتهذيب ألفاظها وتوسيع نطاقها، وترقية مفرداتها وإدخال مفردات جديدة على مفرداتها، وتدعيم خصائص هذه اللغة الإعلامية من تبسيط وسلامة ووضوح واقتراب شديد من لغة الحديث الواقع الحي المثقف دون إسفاف أو هبوط إلى العامية.. واستخدام اللغة العملية التي تعبر عن الحياة والحركة والعمل والإنجاز هي اللغة الإعلامية المؤثرة حقا"^(٤)

بل إنه يتوسع في الاستفادة من الفنون بصفة عامة، كون اللغة الإعلامية فن من الفنون، وتتجاوز مع خطابات معرفية متنوعة: " وليست اللغة الإعلامية مرتبطة بعلوم اللغة والاتصال بالجماهير، فحسب، بل إن بحوثها متصلة كذلك بشواهد وأدلة متكاملة تقدمها المصادر العديدة في الفلسفة وعلم النفس والفنون والبلاغة والأدب وعلم الاجتماع والسياسة وعلم النفس الطبيعي والنماذج النظرية وآثار الاتصال ونتائجه"^(٥)

ويُجمل ببيان نوع العلاقة بين اللغة الإعلامية وعلم اللغة بأنها " علاقة تأثير وتأثر.."^(٦)

لكن "شرف" يرفض أن تفرط الصحافة بملاحمها، ولا سيما لصالح ما يمكن أن نسميه شكليات البلاغة، يقول: " ففي الصحافة المصرية الحديثة نلاحظ أنها ورثت عند ظهورها في القرن الثامن عشر عن القرون السابقة أسلوبا عتيقا يميل إلى

(١) بارت: المرجع السابق، ص ٨٩

(٢) شرف، عبد العزيز: المدخل إلى علم لغة الإعلام، المركز الثقافي الجامعي - القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٠٠

(٣) نفسه، ص ١١٠

(٤) نفسه، ص ١٠٩ - ١١٠

(٥) نفسه، ص: ١١٠

(٦) نفسه، ص ١١٠

التكلف ولغة ركيكة تميل إلى المهرجة، ثم أخذ هذا الأسلوب يتغلى شيئا فشيئا عن هذا التكلف... فوجدنا أنفسنا أمام كتاب يميّزون بين الأسلوب الأدبي والأسلوب الصحفي، وأخذ الفن الصحفي في التبلور والتطور، حتى وقتنا الحاضر".^(١)

وهذا لا يعني قطع الصلة بين لغة الصحافة والأدبية بمعناها الجمالي العميق، بل هو يتحاشى السمات السطحية التي تنقل النص الإعلامي كما تنقل حتى النص الأدبي إذا لم تكن مكونا أصيلا من مكونات الصورة، أو رافدا من روافد التأثير والإيحاء.

ومما يؤكد بقاء صلة لازمة بين لغة الإعلام والأدبية، أو حتى الشعرية أن الإعلام يخاطب في الإنسان الجانب المعرفي الذهني، كما يخاطب الجانب الإنساني الوجداني، وهو في اللغة العربية يخاطبه بلغة لا تنفك عن الشعرية، والمجاز، حتى ذهب ابن جني إلى أن اللغة أكثرها مجاز، ووصف العقاد العربية بأنها لغة شاعرة، فكل مادة تكتب بها معرّضة بدرجة أو بأخرى إلى هذه الشعاعية، يقول: "إن اللغة العربية وُصفت قديما وحديثا بأنها لغة شعرية، ثم قلنا إن الذين يصفونها بهذه الصفة يقصدون بها أنها لغة يكثر فيها الشعر والشعراء، وأنها لغة مقبولة في السمع يستريح إليها السامع، كما يستريح إلى النظم المرتل والكلام الموزون، كما يقصدون أنها لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير في سائر اللغات"^(٢)

سمات "الأدبية" في تقارير عبد الهادي

كان الباحث كتب مقالا بعنوان " اللغة والإعلام بين الوفاق والشقاق" دعا فيه إلى مزيد من التفعيل للغة، بما تنطوي عليه من خصائص التجدد والجدبية، في الخطابات الإعلامية.^(٣)

كما لفت الباحث فخري صالح في مقال له بعنوان: "التقرير الصحفي واتساع حدود الأدب" إلى تطور أسلوب التقرير الصحفي الذي تبثه الفضائيات العربية، وأن بعض الإعلاميين لم يعد يكتف بتقديم جرعة من المعلومات والوقائع، بل صار يهتم بالأسلوب واللغة الرمزية والطاقة المجازية التي تضيء الحدث وتوسع أفقه، وتسلب الضوء على المعنى الرمزي الذي يتضمنه الحدث، وضرب أمثلة على ذلك بتقارير ماجد عبد الهادي وزياد بركات.^(٤)

واستمرارا لهذه الاتجاه يحاول البحث تسليط الضوء على سمات أدبية جميلة توفرت في تقارير الصحفي في قناة الجزيرة الفضائية ماجد عبد الهادي.

ويتناول البحث ثلاثة تقارير لعبد الهادي، الأول عن السوريين الذين قُتلوا بالغاز الكيماوي، "كأنهم نيام"^(٥)

(١) نفسه، ص ١١١

(٢) العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، نضرة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ١٩٩٥، ص ٤

(٣) ينظر: عثمان، أسامة: اللغة والإعلام بين الوفاق والشقاق، موقع الإسلام اليوم، ١٥ - كانون الثاني/ يناير - ٢٠٠٨ م :

<http://mail.islamtoday.com/albasheer/artshow-56-11386.htm>

(٤) ينظر: صالح، فخري: التقرير الصحفي واتساع حدود الأدب، جريدة الدستور، ١٨ أيلول/ سبتمبر ٢٠١١ م:

<http://www.addustour.com/16246/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D8%B1%D9%8A%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%AD%D9%81%D9%8A%20%D9%88%D8%A7%D8%AA%D8%B3%D8%A7%D8%B9%20%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8.html>

(٥) ينظر: عبد الهادي، ماجد، قناة الجزيرة الفضائية، يوتيوب: <http://www.youtube.com/watch?v=Ox18P24sWto>

والثاني عن الأسرى الفلسطينيين، لدى الاحتلال الإسرائيلي، (١) والثالث عن أسباب قيام "الثورة السورية" (٢)

يمكن أن نلاحظ في تقارير عبد الهادي مجموعةً من السمات الأدبية، آخذين أو جامعين بين السمات القديمة والحديثة.

الإيضاح

ولعلّ من أبرز تلك السمات الإيضاح، وهي السمة المركزية في لغة الإعلام، هذا الإيضاح يتبدى في نبرة الصوت، وفي اختيار المفردات الواضحة الدلالة والبسيطة المأنوسة التي تصل دلالاتها إلى عامة المتلقين، وهذا الإيضاح المنسحب على التراكيب والجمل البسيطة غير المعقدة والجمل القصيرة التي لا يتباعد فيها طرفا الإسناد من فعل وفاعل أو من مبتدأ وخبره، كما في التقرير الأول: "هل قال: يا رب؟ هل قام فعلاً؟ أم تراه مات كما مات مئات سواه؟" والثاني: "العدل هو المطلوب، لا من الدولة المحتلة، بل من العالم، يقول الأسرى الفلسطينيون، ومن يتضامنون معهم في حملةٍ تهمر فيها دموع مدرارة، وتوسع أيضاً لبعض كوميديا" وفي الثالث: "تلقت الأب المفجوع حينها؛ بحثنا عن طوق نجاة لمستقبل سلطته، وتذكر أنّ له ابناً ثانياً يدرس الطب في لندن؛ فأمره بالعودة إلى دمشق؛ ليحل محل شقيقه القديم، هكذا تعرّف السوريون على بشار الأسد".

وفي الثالث أيضاً: "تدقق الشبان إلى الشوارع مطالبين بالإصلاح؛ فواجهتهم السلطة بالرصاص، وقتلت المئات منهم". فنحن أمام جمل بسيطة، واضحة العلاقات، تنوع بين اسمية وفعلية يغلب عليها الخبرة، بالطبع، ولا تخلو من بعض جمل إنشائية.

وعلى الرغم من أن قسماً من الجمل كانت تطول نسبياً إلا أنها ظلت بعيدةً عن التعقيد، وكانت تتسلسل وفق علاقات نحوية حالية أو وصفية ما يجعلها شديدة الاتصال، وأحياناً ترفع درجة التوقع والترقب، كما في: "تكتشف الطفلة، وهي تحت وقع هلوسات الغاز الكيماوي الذي تسرب إلى رثتها ورأسها، أنها ما زالت على قيد الحياة" فهنا توسطت الجملة الحالية: "وهي تحت وقع هلوسات الغاز الكيماوي الذي تسرب إلى رثتها ورأسها" بين الفعل والفاعل من جهة والمفعول به من الجهة الثانية، ولكن هذه الجملة الحالية التي تفيد الراهنية، وتصور هيئة الطفلة المأسوية البالغة التأثير، لا تقطع الجملة إلا لتطيل أمد المفاجأة المتسببة عن تصدير الجملة بالفعل الشائق: "تكتشف".

وأحياناً كانت تطول الجمل؛ لأنها تنطوي على جمل صغيرة تحمل معنى ضرورياً، جدلياً، أحياناً، يُسهم في إكساب النص حركية وحيوية: "ويتواطأ معها المجتمع الدولي، أو يتخاذل وفق رأيهم في الأقل، عن الانتصار لحقوقهم، بل لقيمه الإنسانية النظرية ولضميره الغائب عملياً"

وكذلك: "بل لأن شروط ما يسميه الساسة باللعبة الدولية في حاضر العالم الذي يسي نفسه بالحر، ما زالت تحول، حتى الآن، دون الوصول إلى هنا للتحقيق فيما يحدث" فهنا تتماثل اللغة بجملها المتداخلة مع الواقع المتراكم المعقد.

ولا يخفى الوضوح على صعيد المفردات المختارة، فهي تناسب الفئات المختلفة ثقافياً، وما تضمنته من كنايات أو استعمالات مجازية معروف لعامة الناس، كما في قوله: "تلقت الأب المفجوع حينها؛ بحثنا عن طوق نجاة لمستقبل سلطته".

(١) ينظر: ينظر: عبد الهادي، قناة الجزيرة الفضائية، يوتيوب: <http://www.youtube.com/watch?v=QBNosNOIxuk>

(٢) ينظر: عبد الهادي، قناة الجزيرة الفضائية، يوتيوب: <http://www.youtube.com/watch?v=5XdTkEqAa9E>

الافتتاحيات

يمكن أن نبدأ بالجمل الافتتاحية؛ لما لها - كما تقدّم - من أهمية دلالية وجمالية، كذلك يمكن أن نلاحظ عناية عبد الهادي بالجمل الاستهلالية التي لها دورٌ مهم في شق الصمت، وجذب السامع والمتلقي، وكما قال بارت عن المقدمة وأهميتها قديما وحديثا وخطورتها وعناية المبدعين والأدباء بها.

ففي التقرير الأول بدأ بقوله: "تكتشف الطفلة، وهي تحت وقع هلوسات الغاز الكيماوي الذي تسرب إلى رئتها ورأسها أنها ما زالت على قيد الحياة" وفي الجملة الأولى: "تكتشف الطفلة.. تصديراً بالفعل المضارع الأقدّر على استحضار المعنى والحدث براهنيته وطزاجته، هذا من حيث الشكل، وأما من حيث الدلالة فإن (الاكتشاف) يفتح أفق التوقع، ويضفي غموضا وتشويقا، وتأتي المفارقة حين نقع على الأمر الذي تكتشفه: تكتشف أنها "ما زالت على قيد الحياة" بداية تتساق مع الحدث الجلل، ومع الصورة التي تعرض طفلة بين الحياة والموت، تتساءل، أو تؤكد لنفسها: "أنا عايشة! أنا عايشة!"

ويبدأ التقرير الثاني بـ " خلف غبار البحث الصاخب عن ثلاثة مستوطنين إسرائيليين مفقودين في الأراضي الفلسطينية تغيب إسرائيل معاناةً نحو خمسة آلاف أسير فلسطيني يزفون أعمارهم في سجونها" مستهلا بجملة تصويرية حركية تستجمع عنصر المكان واللون والصوت، دون أن تفرط بالقيمة الخبرية للحدث، مستحضرة التضاد: الفلسطينيون الأسرى وإسرائيل المحتلة، منتهية بجملة مجازية بالغة الألم: " يزفون أعمارهم" بالفعل المضارع المستمر " يزفون" وبدلالها الانزياحية حيث الأعمار هي التي تنزف نزفا لا يتوقف.

وأما الثالث: " لا تُروى قصة الثورة في سورية دون أن تُروى قصة سورية الأسد".

يبدأ بجملة سردية حكاية تحاول أن تليّ القصد المعنوي، وهو أسباب الثورة السورية، تلك الأسباب الممتدة بحسب رأي عبد الهادي من لدن الوالد، حافظ الأسد إلى ابنه، بشار، هذه الجملة السردية تجمع من أولها المفارقة في المماهة بين سورية الوطن، وسورية الأسد؛ لتشي هذه الجدلية بمركز الصراع، أو بالسبب المهيمن للثورة، وهو شعور الشعب السوري بالتهميش، ليس بتهميشه هو فقط، بل بتهميش بلده بكل ما ينطوي عليه من أبعاد حضارية ووجدانية يصعب اختزالها في أي أمر؛ فما بالك في اختزالها في شخص معين، أو أسرة، أو نظام؟!

الخواتم

وبعد استعراض البدايات، يتطلب البحث، بالمقابل، استعراض النهايات؛ لأنها هي التي تبقى مدويةً في ذاكرة المتلقي تتفاعل فكريا ووجدانيا وزمنيا بقدر فاعليتها اللغوية والإعلامية.

التقرير الأول: " ماذا عن الخطوط الحمر التي رسمها البيت الأمريكي للأسد؟! يسأل ذوو الضحايا أو من تبقى منهم، ويجيبون بالترحم على أبنائهم، وعلى ضمير الإنسانية في أن معا"

هذه الختامية مفتوحة بالاستفهام الاستنكاري التعجبي الذي يرد على ألسنة الضحايا، وهي تمتزج بنبرة الحزن والمرارة التي تفضي إلى الترحم على ضمير الإنسانية، مع الترحم على أرواح أبنائهم الذين لا تُنصف لها. وفي أثناء هذه الختامية لا تغيب الجدلية من خلال التردد المقصود بين البقاء والموت، "يسأل ذوو الضحايا أو من تبقى منهم" وقر ذلك حرف العطف "أو" الذي أفاد التشكيك المتعمد.

الثاني: "وتتسع أيضا لبعض كوميديا، يقول أصحابها للإسرائيليين: أبنائكم الثلاثة الذين فقدتم أحياء ليسوا مختطفين بل محبسون إداريا. هيّا جربوا الاعتقال الإداري."

هذه النهاية المتهكمة توحى ببعض انتصار وتحديّ. وهي تثير جدل التعريفات الذي يرتدّ الخلاف حولها إلى اختلاف الرؤى الكلية الفكرية والسياسية حول أصل الصراع، بين العرب والمسلمين من جهة وبين "إسرائيل" والدول الغربية التي تنحاز لها من الجهة الأخرى، كما في مثل مفردات "الشهيد" أم "القتيل" "عملية استشهادية" أم "انتحارية" و"مناضل" أم "إرهابي" و"أراضٍ محتلة" أم "متنازع عليها"، وهنا دور الإعلام بقدر قوته أن يفرض، أو يكرّس التسميات التي يريدها.

والثالث: "تدفق الشبان إلى الشوارع مطالبين بالإصلاح فواجهتهم السلطة بالرصاص، وقتلت المئات منهم، كما نظمت مسيرات تهنّفت بشعارات: الله سورية بشار وبس وهو ما ردّ عليه هؤلاء قائلين: "الله سورية حرية وبس" قبل أن يرددوا الهتاف العربي الأثير: الشعب يريد إسقاط النظام."

ويمكن أن نلاحظ كيف انتهى التقرير الثالث الذي افتتح بعلاقة جدلية بين سورية الوطن وسورية الرئيس أو النظام، إذ جاءت النهاية مرتدة إلى البداية كما ردّ الأعجاز على الصدور، أو كما الصدى الذي تردد في آخر التقرير، ولكن هنا مُجسّداً في حركيّة نامية فاعلة: "تدفق الشبان إلى الشوارع.. وظهر الانقسام العمودي مسببا عن رؤية كل طرف لسورية، مُجسّداً على المستوى اللفظي بعد الفعلي: "الله سورية بشار وبس" يقابله: "الله سورية حرية وبس"

أسلوبية السرد

يعتمد عبد الهادي على تقنية السرد؛ ما يوفر للنص جوا حكايا يغتنى بسلطة السرد، ويزيد من تشيّي النص، يقول بارت: "إن السرد سلعة يكون عرضها مسبوقة بـ "دعاية منمّقة" وهذه "الدعاية المنمّقة" هذا "المُشهي" هو عنصر من عناصر النسق السردية (بلاغة السرد).^(١)

ويكثر في تقاريره عبد الهادي الاعتماد على ضمير الغائب الذي يرى بارت أنه [الغائب] يفوق ضمير المتكلم، وذلك بحكم أن الأول أكثر أدبية وغيايا"^(٢)

والفعل الماضي المرتبط بضمير الغائب، وهي الصيغة السردية التقليدية، والأكثر شيوعا في السرد، وهذا الضمير الغائب "أيسرها استقبالاً لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء؛ فهو الأشيع"^(٣). وهذا يتناسب مع لغة التقارير الإخبارية الموجهة لعامة المشاهدين.

ومزّية هذا الضمير الغائب- كما يقول مرتاض- أنه يمكّن السارد من أن يغتدي أجنبيا عن العمل السردية، وكأنه مجرد راوٍ له.^(٤) ومع أن الحديث هنا عن فنّ الرواية، إلا أن خصائص ضمير الغائب مع الفعل الماضي يبقى منها بقيّة جوهرية. وفي هذه الطريقة السردية ما فيها من حمل المتلقي على التصديق بحدوث ما يجري، وأنه أدخل في التاريخ والواقع.^(٥)

(١) بارت: المرجع السابق، ص ٨٣

(٢) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، عالم المعرفة- الكويت، ١٩٩٨، ص ١٨٦

(٣) نفسه، ص ١٧٧

(٤) ينظر: نفسه، ص ١٧٧

وهنا تتعاضد هذه الطريقة السردية مع سائر الوسائل الأسلوبية الهادفة إلى الإقناع والتأثير في المتلقي، أو المشاهد.

ابتداءً يتسرب الجوّ الحكائي، أو يأتي صريحاً في غير موضع من تقارير عبد الهادي، كما يقول في التقرير الثاني: "يصعب على أحد أن يعرف أيضاً أي شيء ذا أثر فعلي . لا لأن الحكاية الحزينة وقعت في مجاهل قصبة ذات حرب كونية غابرة، كما قد يظن المرء خطأً للوهلة الأولى". وكما في قوله في التقرير الثالث: "لا تُروى قصة الثورة في سورية دون أن تُروى قصة سورية الأسد".

ويكثر استخدام الضمير الغائب مع الفعل الماضي كذلك، كما في قوله في التقرير الأول: "لكن آخرين أكثر أكبر منها سنا وأصغر كانوا في اللحظة نفسها يصارعون موتاً خانقاً بارداً قاسياً ولا فكاك منه" غير أنه هنا يلجأ إلى الفعل الماضي المستمر، أو الذي طال زمنه في الماضي: "كانوا يصارعون" وليس "صارعوا" وهذه الدلالة هي الاستفادة من هذه الصيغة في اللغة: "ف" قد يأتي بناءً (يفعل) ونحوه مسبقاً بـ (كان) للدلالة على أن الحدث كان مستمراً في زمان ماضٍ. ومجيء (كان) إلى جوار الفعل يؤلف مركباً يؤدي هذه الفائدة، وذلك نحو قولنا: كان النبي يوصي بمعاملة الجار بالحسنى^(١)

لكن التقرير هنا يشير إلى حدث قريب حصل في الماضي القريب الذي لا يزال ساخناً. وعبد الهادي حريص على استبقاء هذه السخونة في الحدث: "في اللحظة نفسها".

ويقترّب السرد في التقرير الأول مما يُسمّى بـ السرد الدائري اللولبي حيث "تبدأ القصة وتعود في النهاية إلى نقطة بدايتها، ولكن نكون قد انتقلنا إلى مرحلة متقدمة من الشعور".^(٢)

فهو يبدأ في الفقرة الأولى بعرض المشهد الصادم لطفلة لا تصدّق هي نفسها أنها لا تزال على قيد الحياة، مفصلاً بعد ذلك، بإيراد ردة فعل العالم الغائبة والمُعَيّبة للأمال: "أم تراه مات كما مات مئات سواه، وكما مات معهم أمل ملايين البشر في هذه البقعة من العالم بإمكانية إنقاذهم؟" وينتهي بقوله: "ماذا عن الخطوط الحمر التي رسمها البيت الأمريكي للأسد؟! يسأل ذوو الضحايا أو من تبقى منهم، ويجيبون بالترحم على أبنائهم، وعلى ضمير الإنسانية في أن معاً".

وكذلك يفعل في التقرير الثاني حيث بدأه بتغيير "إسرائيل" نحو خمسة آلاف معتقل فلسطيني، وختمه بقوله: "أبناؤكم الثلاثة الذين فقدتم أخيراً ليسوا مختطفين بل محبسون إدارياً. هيا جربوا الاعتقال الإداري".

ولا تخلو أساليبه السردية مما يمكن أن نسّميه بتقصّد الربط المترقب، بالاعتماد على أدوات لغوية توفر ذلك، كما في قوله في التقرير الثالث: "وما إن ألقى الرئيس الشاب خطاب القسم، وتحدّث عن حاجة البلاد لما وصفه لديمقراطية تنبثق من ثقافتنا، حتى بزغ ربيع دمشق عبر تأسيس منندييات حوارية".

التناص:

ويمكن تقصي نوع التناص الذي يقع في تقاريره، ومدى توفيقه في اختياراته التناصية.. من حيث شيوع النصوص التي يجري معها حوار، أو من حيث نوعية مضامينها إن كانت دينية أو أدبية أو شعبية كالأمثال.

(١) ينظر: نفسه، ص ١٧٨

(٢) السامرائي، إبراهيم: الفعل زمانه وأبينته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، (ط ٣)، ١٩٨٣، ص ٣٣ - ٣٤

(٣) أرصغلي، علياء: التقارير الوثائقية، منشورات مفتاح، (ط ١)، ٢٠٠٢، ص ٣٦

فمن الأول: "حيث تراكمت جثث المئات من الناس رجالا ونساء شيوخا وأطفالا، بلا جروح، ولا نرف؛ حتى بدوا كأنهم نيام:" وهو هنا يتناص مع عنوان رواية الروائي اللبناني إلياس خوري "كأنها نائمة" التي تحكي سنوات الحرب والصراع التي عاشها الفلسطينيون، خلال الأعوام الأخيرة من الأربعينات، حيث أجبر الملايين منهم على الرحيل من وطنهم، والضمير يعود في الرواية إلى ميليا زوجة منصور الذي تعرفت عليه في بيروت وعاشت معه في الناصرة، وهذه العبارة وصفت حالتها عند موتها، لتدل على تشابه الموت والنوم...وهو تناص ملائم لحالة الأطفال الذين قتلوا بالغاز الكيماوي، بما يوحي بالحياة على وجه الطفولة، والموت الصامت.

ومن الأول كذلك: "وأيا ما كان الأمر، فإن بعثة المفتشين الدوليين المقيمة على بعد بضعة كيلومترات من مسرح الجريمة لم تحاول فعل شيء" حيث يتناص في "مسرح الجريمة" مع اللغة القانونية الجنائية، ما يوحي بحضور فكرة القانون المغيب فعليا عن المتابعة والتقصي المفضي إلى معاقبة المجرم الجاني.

وفي قوله: "ويتواطأ معها المجتمع الدولي، أو يتخاذل وفق رأيهم في الأقل، عن الانتصار لحقوقهم، بل لقيمه الإنسانية النظرية ولضميره الغائب عمليا" يتناص مع اللغة النحوية، وضمير الغائب؛ ليحضر منه معنى الغياب، ولكنه غياب الضمير الإنساني، لا النحوي، في محاوره تتجاوز علم النحو إلى الأفق الإنساني الباهت.

ويلحظ الباحث أن مواضع التناص جاءت محدودة، وكلما قلَّ التناص اقترب النص من أن يصبح نصا أحادي القيمة، ومع أن ذلك لا يخلُ بجمالية النصوص، وهي نصوص إعلامية تُعنى باللغة الإبلغية بالمقام الأول، إلا أن تناصا أكثر مع آيات قرآنية، أو أحاديث نبوية شريفة، أو أمثال عربية، أو أبيات شعرية، من شأنه أن يوسع دائرة التلقي، وأن يكسب النص سلطةً دينية أو أدبية، فضلا عن استثارة مخبوءات الدلالات المركزة في تلك الأقوال الخالدة؛ لما لها من حضور في الذاكرة الجماعية.

الثنائيات الضدية

تشيع في التقارير الثنائيات الضدية والمقابلات؛ ما يضفي عليها جدلية حركية تتطلبها اللغة الإعلامية، ولا سيما في هذا النوع، حيث المادة الإعلامية تتجاوز الخبر إلى عرضه محاطا بأجوائه، وبعض خلفياته، وبعض وجهات النظر التي تصل إلى التناقض. ففي التقرير الأول: "اكتفت قيادة جيشها بالنفي، بينما ردد أنصارها ومتحدثون غير رسميين باسمها اتهامات للمعارضة المسلحة بالمسؤولية عن المذبحة التي زاد عدد ضحاياها على ألف..." في المقابل قال أنصار المعارضة إنها لو كانت تملك الأسلحة الكيماوية فعلا، وأرادت استخدامها لاستخدامها ضد المناطق الموالية لنظام حكم الرئيس بشار الأسد في ريف اللاذقية لا ضد المناطق الموالية لها هي، والخاضعة لسيطرتها في ريف دمشق"

ولا يخفى أن هذا الأسلوب فوق ما فيه من مفارقة ومن إثارة لروح التقابل بين النقيضين والمحاوره لتفعيل التلقي الواعي عند المتلقي، فإنه يضفي على النص بهذه الجدلية حركيةً وفاعليةً وحيويةً.

وفي التقرير الثاني: "يقول الأسرى الفلسطينيون، ومن يتضامنون معهم في حملة تهمر فيها دموعُ مدرارة، وتتسع أيضا لبعض كوميديا..." وهنا التقابل بين الدموع المدرارة و"الكوميديا" تعكس السخرية اللاذعة من موقف الاحتلال الإسرائيلي وتعامله الغريب مع الفلسطينيين بعامة، وقضية الأسرى بخاصة.

وفيه أيضا: "ويتواطأ معها المجتمع الدولي، أو يتخاذل- وفق رأيهم في الأقل- عن الانتصار لحقوقهم، بل لقيمه الإنسانية النظرية ولضميره الغائب عمليا" حيث قابل بين "النظرية" والعملية، وهي المفارقة الشديدة الدلالة والتكرار في مواقف الدول

الغربية من الصراع الدائر في فلسطين بين طرفين، الفلسطيني المهضوم الحقوق، و"الإسرائيلي" المغضوض عن ممارساته الاحتلالية والعنصرية.

وفي الثالث: "لا تُروى قصة الثورة في سورية، دون أن تُروى قصة سورية الأسد" و" لكن مملكة الصمت عادت بعد نحو عشر سنوات؛ لتخرج مجدداً عن صمتها متأثرة بثورات الربيع العربي" وهنا المقابلة بين " سورية" على إطلاقها الغني، وبين " سورية الأسد" بهذا القيد، وكذلك بين " مملكة الصمت" وهي كناية عن سورية وشعبها، وبين الخروج عن الصمت: " لتخرج مجدداً عن صمتها".

فكما ورد أنفاً فإن دور هذه الآلية الأسلوبية لا يقتصر على الجانب الجمالي الجاذب، بل يتعداه إلى تطوير الفكرة والوعي عن طريق إثارة الجدل، وتمحيص وجهات النظر المختلفة، ومقارنة الحجج والدُفوع.

التواصلية والترابط

كذلك ثمة سمة مهمة، وهي هذا الدمج بين المعلومات الإعلامية الضرورية واللغة السردية، بحيث يغدو التقرير مستفيداً من خاصية التماسك النصي، أو ما كان يسمى قديماً بالسبك أو النظم بمعناه الرحب، أو ما أضحي يسمى بالنسيجية، بحيث أصبح النص أشبه بالجديلة أو الضفيرة، فعلى الرغم مما يبدو من اغتراب بين اللغة الأدبية والبعد الإخباري، إلا أن عبد الهادي نجح في مواضع عدة في الدمج بينهما، كما في قوله في التقرير الأول: " يصعب على أحد أن يعرف ماذا حل بالرضيع الذي كان له أب وأم وأخوة وبيت وزجاجة حليب. يصعب على أحد أن يعرف أيضاً أي شيء ذا أثر فعلي . لا لأن الحكاية الحزينة وقعت في مجاهل قصبة ذات حرب كونية غابرة، كما قد يظن المرء خطأً للوهلة الأولى. بل لأن شروط ما يسميه الساسة باللعبة الدولية في حاضر العالم الذي يسيّ نفسه بالحر ما زالت تحول حتى الآن دون الوصول إلى هنا للتحقيق فيما يحدث، وهنا هذه ليست إلا بعضاً من ريف العاصمة السورية دمشق، هنا هذه تعني عين كرما وزملكا وجوبر ومعظمية الشام، حيث تراكمت جثثُ المئات من الناس رجالاً ونساءً وشيوخاً وأطفالاً بلا جروح ولا نزف، حتى بدوا كأنهم نيام:".

يلحظ الباحث هنا هذه التواصلية بين الجمل المتلاحقة حتى يصعب اجتزاؤها، أو التوقف عند أحدها دون استكمال سائر حلقات السلسلة، وهنا نجد جملة تنسلُّ من سابقتها، يصعب على أحد أن يعرف ماذا حل بالرضيع... "تتلوها:" يصعب على أحد أن يعرف أيضاً أي شيء .. " دون حرف عطف، لكن قوة الاتصال تغني عن العطف.

ويلحظ الباحث أيضاً القدرة على الدمج بين القيمة الخبرية والقيمة الجمالية عند قوله: " بل لأن شروط ما يسميه الساسة باللعبة الدولية في حاضر العالم الذي يسيّ نفسه بالحر ما زالت تحول حتى الآن دون الوصول إلى هنا للتحقيق فيما يحدث، وهنا هذه ليست إلا بعضاً من ريف العاصمة السورية دمشق هنا هذه تعني عين كرما وزملكا وجوبر ومعظمية الشام، حيث تراكمت جثثُ المئات من الناس رجالاً ونساءً وشيوخاً وأطفالاً بلا جروح ولا نزف حتى بدوا كأنهم نيام:".

ويلحظ الباحث مما له صلة بالظاهرة السابقة ظاهرة التحول في النسق من أسلوب كالسرد إلى آخر كالأستفهام مثلاً؟

فمن الثالث: " هكذا تعرّف السوريون على بشار الأسد الذي سيُعاد تشكيل شخصيته بأيدي خبراء سياسيين وعسكريين، مثلما سيُعاد تشكيل دستور الدولة عقب وفاة والده عام ٢٠٠٥؛ كي يلائم سنه الصغيرة آنئذ على شرط تولي الرئاسة . لماذا لم ينتفض السوريون يومها تنوع على تحويل بلادهم إلى جمهورية وراثية؟ فهنا أسلوب القطع " لماذا لم ينتفض.." بعد العطف.

وهذا يلفت الانتباه، أيضا بتحوّله من الخبر إلى الاستفهام الذي يثير المتلقي، حين يلقي الكرة في ملعبه فجأة؛ فيمنح المعنى الجديد بالنسق الجديد المتحول قدرا من الاهتمام.

الصورة والانياب والمجاز: تستعين لغة التقارير ببعض الصور معتمدةً على أدواتها من استعارات أو مجازات أو انزياحات " ففي التقرير الأول: " لكن آخرين كثر أكبر منها سنا وأصغر كانوا في اللحظة نفسها (يصارعون موتا خانقا باردا قاسيا ولا فكاك)".

وفي التقرير الثاني: "يزفون أعمارهم"، " غبار البحث الصاخب" ويمكن أن نلاحظ التصوير في التقرير الثالث: " كما لم يعد مستغربا (أن يزدهر القمع)، وأن ينتشر في البلاد (جنرالات مال وحيثان فساد) ينحدرون غالبا من عائلة الأسد"

من الثالث: " وما إن ألقى الرئيس الشاب خطاب القسم، وتحدّث عن حاجة البلاد لما وصفه لديمقراطية تنبثق من ثقافتنا (حتى بزغ ربيع دمشق) عبر تأسيسي منتديات حوارية ونشر رسائل وبيانات من مثقفين ومعارضين تطالب بأن لا تظل (سورية مملكة صمت)"

ومن الثاني: " لا يجد المعتقلون الفلسطينيون ما يردّون به على سجّانهم ومحتلي أرضهم سوى الإضراب عن الطعام، إنه سلاحهم الذي طالما أشهروه؛ لنيل حقوق إنسانية مسلوبة. وها هم يمتشقونه الآن لفترة قاربت الشهرين " وهنا خيال محدود قريب يتلاءم ولغة الإعلام، ولكنه يخفف من جهامة الحقيقة، واللغة المباشرة.

أسلوب السخرية

ويعتمد على السخرية التي لا تخلو من لُذع، ابتداء من المستوى الصوتي والتنغيم، مروراً بالأساليب اللغوية البلاغية، كالاستفهام الساخر، وغيره.

ومن أوضح مواطن السخرية اللاذعة قوله في نهاية تقريره عن الأسرى على لسان الخاطفين، أو (الأسرى) بحسب رأيه: "أبناءؤكم الثلاثة الذين فقدتم أخيرا ليسوا مختطفين، بل محبسون إداريا. هيا جربوا الاعتقال الإداري." وفي الأول استفهام تهكّمي ساخر ومننّد: " ماذا عن الخطوط الحمر التي رسمها البيت الأمريكي للأسد؟!

وفي التقرير الثالث: " تلقّت الأب المفجوع، حينها؛ بحثا عن طوق نجاة لمستقبل سلطته، وتذكّر أنه له ابنا ثانيا يدرس الطب في لندن فأمره بالعودة إلى دمشق ليحلّ محلّ شقيقه القديم. هكذا تعرف السوريون على بشار الأسد" نلاحظ التهكم والاستخفاف في قوله: " وتذكّر أنه له ابنا ثانيا يدرس الطب في لندن فأمره

بالعودة" ثم في قوله معقبا على طريقة انتقال الحكم في سورية: " هكذا تعرف السوريون على بشار الأسد" فالحاكم الجديد (الولد) مجهول، أو في حكم المجهول والمنسيّ في نظر الحاكم السابق (الوالد)، وهو مجهول، من باب أولى، في نظر الشعب الذي سيحكمه، وطريقة تعرفه عليه مستغربة!

أهم النتائج

تخلص هذه الورقة البحثية إلى مجموعة من النتائج، وهي:

١ - الشعرية بمعناها العام الرحب، والأدبية جزءٌ منها، متحققةٌ في كلّ جماليّ في الوجود.

- ٢ - واللغة العربية لغة شاعرة بطبيعتها، وكثيرةً المجاز؛ فهي تنجسُ إلى الاستعمالات الأدبية، على تفاوت، بحسب المجال النثري، تأليفي، موضوعي، أم فني جمالي محض.
- ٣ - وكما يمكن للغة الشعرية والأدبية أن تصافح عناصر غير شعرية وأدبية يمكن للغة الإعلامية أن تفيد، بل تعزز ذاتها ووظيفتها بسمات لغوية أدبية.
- ٤ - لا يمكن للغة الإعلامية أن تتقبل السمات الشعرية والأدبية جميعاً، وإنما ما لا يتعارض مع طبيعتها الإبلاغية، وطبيعة جمهورها المستهدف.
- ٥ - والسمات الأدبية الممكن تعضيد اللغة الإعلامية بها ليست جميعها قابلة للتلاقي مع اللغة الإعلامية. فالوسائل الاحتمالية، أو مسببات الغموض، والتورية والرموز المستغلفة، أو البعيدة، والزخرفات الشكلية التي تثقل كاهل اللغة الإعلامية التي تروم النفاذ المباشر والبساطة، ليست مما يفيد اللغة الإعلامية، بل إنه يتعارض معها.
- ٦ - كما ينبغي التفريق في مقدار الانتفاع الإعلامي بالأدب، بحسب نوع المادة الإعلامية، فالخبرية، أميلُ إلى اللغة العادية، أو ما يُسمى بالثر العملي. ولكن القصة الصحفية، والتقارير أكثر تقبلاً للسمات الأدبية.
- ٧ - نجح ماجد عبد الهادي في تقاريره التلفزيونية في الإفادة من بعض السمات الأدبية كالصور والانزياحات الأسلوبية والسرود والتناص والثنائيات الضدية، واللغة المتواصلة، والسخرية اللادعة، أو الخفيفة، وبراعة الافتتاح، والختام، موظفاً تلك التنقيبات في تعزيز جاذبية التقارير، وتعميق تأثيرها في المتلقي.
- ٨ - جاء توظيفه لتلك السمات بأقدار مناسبة غالباً، بحيث لم تطغ على وظيفة التقرير الإعلامي؛ فجاءت الصور الفنية محدودة الخيال، وفي متناول الذائقة العامة.
- ٩ - وعلى صعيد بعض السمات كان بإمكان عبد الهادي، وفق المادة التي تتبّعها الباحث، أن يزيد من التناص الناجح؛ لما يوفره من طاقات دلالية ووجدانية مكثفة.

أهم التوصيات

- ١ - تأكيد الدعوة إلى تعزيز استفادة الخطاب الإعلامي، ولا سيما التلفزيوني- بما له من تأثير نابغ من الصورة- من السمات الأدبية الممكنة؛ فذلك مظنة رفع مستوى الذائقة اللغوية والكلامية عند جمهور من الناس قد تتواضع طاقاتهم القرائية.
- ٢ - النظر في فرص زيادة الجرعات اللغوية والبلاغية والأدبية لطلاب كليات الإعلام.
- ٣ - ضرورة الانتباه إلى أن أقل ما يمكن أن تفيد الدراسات اللغوية والأدبية الوصول إلى قدرة لغوية تمنح النصوص الإعلامية صفات التماسك والبيان، بعيداً عن التعقيد والحشو، والأغلاط التركيبية التي تُفضي إلى اللبس، وقد تدفع بالنص الإعلامي نحو الإخفاق.
- ٤ - تعزيز الدراسات النقدية الإعلامية، ولا سيما فن الكتابة للصورة، بتعانق المعارف الإعلامية، والمعارف اللغوية والبلاغية والأسلوبية.

قائمة المراجع

الكتب:

- أرصغلي، علياء: التقارير الوثائقية، منشورات مفتاح، (ط١)، ٢٠٠٩.
- باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع- القاهرة، (ط١)، ١٩٨٤.
- بارت، رولان: التحليل النصي، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر-دمشق، ٢٠٠٩.
- بيجوفيتش، علي عزت: الإسلام بين الشرق والغرب، دار الشروق- القاهرة، (ط١)، ٢٠١١.
- التويجري، عبد العزيز بن عثمان: مستقبل اللغة العربية، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة. إيسيسكو. ٢٠٠٤.
- الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، (ط٤)، بلا تاريخ.
- الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، صرح أصله: محمد عبده ومحمد محمود التركي الشنقيطي، دار المعرفة- بيروت، ١٩٧٨م.
- جيرو، بيير: الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر- حلب، (ط١)، ١٩٩٤.
- الحاج، أنسي: كتاب خواتم، رياض الرئيس للكتب والنشر- لندن، قبرص، (ط١)، ١٩٩١.
- ابن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق- منشورات اتحاد الكتاب العرب- ٢٠٠٠.
- السامرائي، إبراهيم: الفعل زمانه وأبنيته، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، (ط١)، ١٩٨٣.
- سعد حسن بحيري، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.
- شرف، عبد العزيز: المدخل إلى علم لغة الإعلام، المركز الثقافي الجامعي- القاهرة، ١٩٨٤.
- الشريف، سامي، وندا، أيمن منصور: اللغة الإعلامية - المفاهيم الأسس التطبيقات، ٢٠٠٠.
- طودوروف، تزيפטان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال- الدار البيضاء، (ط١)، ١٩٩٤.
- العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تحقيق: علي محمد الجاوي، ومحمد أبي الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، (ط١)، ١٩٥٢.
- العقاد، عباس محمود: اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة، ١٩٩٤.
- عياد، شكري محمد: مدخل إلى علم الأسلوب، المشروع للطباعة- القاهرة، (ط١)، ١٩٩٢.
- الغدامي، عبد الله: الثقافة التلفزيونية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- (ط١)، ٢٠٠٥.
- فشتيليوس، أريك: الوصايا العشر للصحافة، تصميم وتنفيذ مؤسسة ناديا للطباعة والنشر والإعلان والتوزيع- رام الله- ٢٠٠٠.
- فوزي، عيسى: الواقعية السحرية في الراوية العربية، دار المعرفة الجامعية- القاهرة، ٢٠١١.

- كوين، جون: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع- القاهرة، (ط٤)، ٢٠٠٠.
- مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، عالم المعرفة- الكويت، ١٩٩٨.
- مصطفى، إبراهيم، وزملاؤه: تحرير النحو العربي، دار المعارف بمصر، ١٩٥٨.
- هجيل، جورج: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرايشي، دار الطليعة للطباعة والنشر- بيروت، (١٩٨٣).
- وافي، علي عبد الواحد: فقه اللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر- القاهرة، ط٨. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، (ط٨)، ١٩٨٨.

المجلات:

مجلة عود الند، العدد ٨، السنة ٢٧: ٨٣٧٢.

ابن الدين، بخولة: التماسك النصي بين الدراسات البلاغية القديمة والدراسات اللسانية الحديثة:

<http://www.oudnad.net/spip.php?article668>

الصحف:

"الدستور" الأردنية: صالح، فخري: التقرير الصحفي واتساع حدود الأدب، ١٨ أيلول/ سبتمبر ٢٠١١م:
<http://www.addustour.com/16246/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D8%B1%D9%8A%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%AD%D9%81%D9%8A%20%D9%88%D8%A7%D8%AA%D8%B3%D8%A7%D8%B9%20%D8%AD%D8%AF%D9%88%D8%AF%20%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8.html>

المواقع الإلكترونية:

-الإسلام اليوم: عثمان، أسامة: اللغة والإعلام بين الوفاق والشقاق ٥١ - كانون الثاني/ يناير ٢٠١٠م:

<http://mail.islamtoday.com/albasheer/artshow-56-11386.htm>

- يوتيوب:

عبد الهادي، ماجد، قناة الجزيرة الفضائية: <http://www.youtube.com/watch?v=Ox18P24sWto>

عبد الهادي، قناة الجزيرة الفضائية: <http://www.youtube.com/watch?v=QBNosNOIxuk>

عبد الهادي: قناة الجزيرة الفضائية: <http://www.youtube.com/watch?v=5XdTkEqAa9E>

لذة النص في الخطاب النقدي الغربي

أ. حياة لصحف . جامعة الدكتور - يحي فارس - بالمدينة (الجزائر)

الملخص

يتسم معجم الخطاب النقدي الغربي بالغمى والتنوع، واختلاف الطبيعة والمصادر، وهو مزيج بين الأصالة من الثقافة الغربية والعربية معاً، والوافد من الثقافات الأجنبية. وهو تبعاً لذلك عبارة عن أدغال من النظريات والمصطلحات. يحتاج الدارس إلى جهد كبير ووقت طويل لتتبعها وفحصها، والكشف عنها، من أجل استخلاص طبيعتها وسماتها وأصولها وتطورها، والمؤثرات فيها والمتأثرات بها، وتمييز أصيلها من وافدها.

الكلمات المفتاحية:

التأويل و الهرمينوطيقا، القراءة، تحليل الخطاب، التداولية، التواصل، النقد المغربي المعاصر، ما بعد البنيوية.

Summary:

A glossary of Arab critical discourse richness and diversity, and differences of nature and sources, a combination between the originality of Western and Arab culture together, and newcomer of foreign cultures. It is accordingly a jungle of theories and terminology. Student needs a big effort and a long time to track and inspected, and disclosed, in order to draw their nature and characteristics and origins and evolution, and the effects and affected by it.

Keywords:

Interpretation and hermeneutics ,lecture,analysof discourse, pragmatics, communication, critic of Morocco, post-structuralism.

١ - الخطاب لغة:

الخطاب (Discours)¹: إنه مصطلح معرفي، ثمة رابط بين أصله اللغوي ومعناه الاصطلاحي. لأن لفظة (خَطَبَ) من الجذر [خ ط ب] وخطب الناس وفيهم وعلمهم، أي ألقى خطبة، وخاطبه مخاطباً وخطاباً: كالمه وحادثه، أي وجّه إليه كلاماً، وقد قيل قديماً: خاطبه في الأمر، حدّثه بشأنه².

والخطاب: الكلام، وترددت هذه المفردة في القرآن الكريم نحو: ﴿وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخُطَابِ﴾ (سورة ص: ٢٠)، و ﴿فَقَالَ أَكْفَلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخُطَابِ﴾ (سورة ص: ٢٣). ﴿قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ﴾ (سورة الحجر: ٥٧).

¹ - يُنظر: عيسى عودة برهومة، "تمثلات اللغة في الخطاب السياسي"، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٦ يوليو- سبتمبر ٢٠٠٧، ص: ١١٨.

² - لسان العرب، والمعجم الوسيط، خطب.

والتخاطب: الأمر الشديد الذي يكثر فيه الحديث، والخطيب: هو المتحدث عن قومه، ويُراد من المصدر المشتق (خَطَبَ) بسكون الطاء: الشأن والغرض. وهذا المعنى تردد في القرآن الكريم خمس مرات في خمس سور نحو ما جاء في ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُمْ إِذْ رَاوَدْتُنَّ يُوسُفَ عَنْ نَفْسِهِ﴾ (سورة يوسف: ٥) و ﴿قَالَ مَا خَطْبُكُمْ﴾ (سورة القصص: ٢٣).

ومن الأفعال: خَطَبَ وَخَاطَبَ، المقصود منها كلام حامل الشأن وذلك الغرض، فورد في القرآن "خَاطَبَ" مرتين قُصد به مجرد الكلام، قال تعالى: ﴿وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾ (سورة هود: ٣٧)، وفي سورة الفرقان بالمعنى نفسه، أما في سورة (ص) فجاءت بإضافة شيء جديد وهو النفوذ والسلطة. قال تعالى: ﴿وَشَرَدْنَا مُلْكُهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلِ الْخِطَابِ﴾ (سورة ص: ٢٠).

فإن معنى الخطاب هو إنجاز الشأن أو الغرض وإن له لقدرة تربوية، وتأثيراً في السامعين، لذلك يقترن دائماً بالسلطة^١. والآية: ﴿فَصَّلِ الْخِطَابِ﴾ تعني أنه قادر على التعبير عن كل ما يخطر في البال ويحضر في الخيال، بحيث لا يختلط شيء بشيء، وينفصل كل مقام عن مقام^٢. وتحت عنوان "لكل مقام مقال" كتب السكاكي: "لا يخفى عليك أن مقامات الكلام متفاوتة... وجميع ذلك معلوم لكل لبيب، وكذا مقام الكلام مع الذكي يغاير مقام الكلام مع الغبي، ولكل من ذلك مقتضى غير مقتضى الآخر".

2- الأصل الغربي للخطاب:

في الأصل الأجنبي كلمة (Discours) وأصلها اللاتيني هو (Discursus) وفعالها (Discurre) وتعني الجري هنا وهناك. وتعبر عن الجدل (Dialectique) و"العقل" أو "النظام" (Logos) كما تألف عند أفلاطون^٣.

أول من طرح مسألة الخطاب في الدراسات اللسانية هو بيسونس (Buyssens) عالم^٤ ١٩٤٤، في حين لم يشر الأوائل من اللسانيين المحدثين أمثال: دي سوسور، جاكوبسون، هلميسليف إلى مفهوم الخطاب.

فـ "بول ريكور Paul Ricoeur" استخدم مفهوم الخطاب عوضاً عن الكلام واستبدال ثنائية "اللسان/الكلام" بثنائية اللسان/الخطاب. وقد وضع بدلاً من الكلام، ليس ليؤكد خصوصية الخطاب فقط بل ليفرق بين علم الدلالة والسيميائية، لأن السيميائية في نظره تدرس العلاقة بين علم الدلالة يدرس الخطاب أو الجملة^٤.

ويذكر مانكونو (Maingueneau) "أنه ينبغي ونحن نتحدث عن الخطاب أن نقطع الكلام في سياق تلفظ مفرد، وأن نتحدث عن نص ونؤكد ما يصنع الخطاب وجدته، فالنص في الحقيقة كلٌّ وليس مجرد متتالية من الجمل"^٥.

وهذا يكون الخطاب نصاً مفتوحاً من جهة وضعيات التواصل أو على سياق التعامل بالقول، ومن جهة أن يجعل النص مندرجاً في نسق أكبر منه وهو الجنس، فالنصوص مختلفة ترتبط بالخطاب ارتباطاً بالجنس [ارتباط النوع بالجنس]: لذا يمكن عدّ الخطاب جنساً من أجناس يحوي بدوره جزئيات فرعية، وهذه الأجناس الفرعية تشكل في صورة نصوص،

^١ - يُنظر: الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".

^٢ - عبد الهادي الشهري، "استراتيجيات الخطاب"، ص: ٣٥.

^٣ - يُرجع إلى: الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو"، ص: ٩٠.

^٤ - بول ريكور، "نظرية التأويل"، ترجمة: سعيد الغانمي، ص: ١١.

^٥ - توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.

وكل جنس فرعي من الأجناس الخطابية له بنيته الخطابية الخاصة، كما يرى ذلك "هاليداي Halliday" أي أن لكل نص بنيتين: بنية ذاتية هي التي فيه، وبنية يشترك فيها مع غيره هي بنية الخطاب كما يلي:

بنية لسانية صغرى	بنية لسانية كبرى
Micro Linguistique	Macro Linguistique
بنية نصية	بنية خطابية
نسيج Texture	دلالة

وهذا البناء ينتج نسيج المادة الخطابية، لأنه مادة شاملة لجميع المواد - كما سلف الذكر - عبارة عن أجناس متكاملة تتداخل بها نصوص ومواد وأصوات وحركات وإيماءات وإيحاءات داخل الخطاب كما في أعمال بارث (R.Barthes) وهو المعني بالأمر في هذا التحليل أكثر من غيره وأعمال "جينيت" (G.Genette) من هذه الظاهرة التداخلية فسميت بـ "Intertexte" وبغيرها. رولان بارث يقول عن هذا: "كل نص إنما هو تداخل بين النصوص (Intertexte) ففيه تحضر نصوص أخرى في مستويات متنوعة وتحت أشكال قابلة نسبياً لأن تتذكر، نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة، فكل نص هو نسيج جديد من الشواهد المتطورة"¹.

وبهذا برزت ظاهرة التناس، النابعة من تداخل المعاني وتشابه الأغراض والأغراض والأساليب المعبرة عنها وعن معانيها. وعند مكدونيل: كل شيء يدل أو يحتوي على معنى يمكن أن يُعدّ جزءاً من الخطاب².

أما ساره ميلز (Sara Mills) فقد أشارت في كتابها (Discourse) "الخطاب" إلى تعدد الخطابات بتعدد النصوص المكونة لها، خصوصاً إذا ما أدركنا أن الخطاب هو التصور المجرد العام بينما النص هو المتحقق الفعلي له، وتعرّف "ميلز" بصعوبة العثور على معنى بسيط وواضح للخطاب³. فأى نسق من الجمل لا بد أن يترابط لكي يصنع خطاباً⁴.

ويذكر بنفينيست (Benveniste): "أن كل قول يفترض متكلماً ومستمعاً، ويكون لدى المتكلم مقصد التأثير في الآخر على نحو ما"⁵، ويقرر أن "الخطاب يقابل اللغة، والجملة إبداع غير محدد لتنوع لا حد له، وهي الحياة الواقعية لكلام الناس في التحاور"⁶.

فالخطاب هو الصيغة المختارة لتوصيل الأفكار إلى الآخرين، والصيغة التي نتلقى بها أفكارهم، فينبثق من المفهوم الضيق إلى הרحب، ليدل على ما يصدر عن المرسل من كلام أو إشارة أو إبداع في⁷.

¹ - توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.

² - يُنظر: ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: ١٣٣.

³ - Sara Mills, "Discourse", pp: 22 - 26.

⁴ - ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٣٠.

⁵ - المرجع نفسه، ص: ٣٧.

⁶ - يُنظر: الرواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".

⁷ - يُنظر: سمير شريف استيتية، "اللغة وسيكولوجية الخطاب"، ص: ١٥.

وقد فسّر "هندس" و"هيرست" على أنه أفكار وُضعت في نظم محددة من التعاقب، منتجة لآثار محددة (طرح القضايا، نقدها، حلها) وهي بمنزلة نتيجة لذلك النظام¹.

ويعتقد "عز الدين إسماعيل" أن ما عرّفه "هندس" و"هيرست" إنما هو عبارة عن سياق من المعاني ويقتصر على الخطاب إجمالاً ويشرحانه بأنه الكلام والكتابة.

وأما ميشيل فوكو الذي يعتبره نشاطاً إنسانياً بالغ الأهمية ولا يستطيع الفرد الاستغناء عنه، فقد عبّر عنه بقوله: "هو مصطلح لساني، يتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها، ويشمل لكل إنتاج ذهني، سواء كان نثراً أو شعراً، منطوقاً أو مكتوباً فردياً أو جماعياً، ذاتياً أو مؤسسياً. وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية، فهو ليس ناتجاً بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يميل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما"².

والخطاب أيضاً عملية عقلية منظمة متسقة منطقياً، أو عملية مركبة من سلسلة العمليات العقلية الجزئية أو تعبير عن الفكر بوساطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض³.

ويُعدُّ "ميشيل فوكو" المفكر الفرنسي أول من انشأ نظرية في وصف المقال في ميدان مستقل، فإنتاج الخطاب هو بدافع: - تحقيق الذات والنفس والتحاوور واكتشاف المجهول.

ويتردد لفظ الخطاب بالاقتران بوصف آخر: كالخطاب الديني، الفلسفي، السياسي، الثقافي، العلمي، الصوفي، الأدبي... والنقدي.

٣- خطاب يورغن هابرماس:

ولتُكّن البداية مع "يورغن هابرماس Habermas"⁴ العلامة الغارق في الحياة الفلسفية واللغوية الألمانية المعاصرة - كما قيل عنه - وربما لأنه الصوت المميز بفعالية والمؤثر بشدة على الحياة الثقافية الألمانية منذ أكثر من خمسين عاماً فقد عُدَّ رائداً للخطاب النقدي - وهو المهم لدينا- ثم في الخطاب الفلسفي⁵ - سنتجاوزه - .

لقّبه وزير الخارجية الألماني يوشكا فيشر ولقبه بـ "فيلسوف الجمهورية الألمانية الجديدة" فهو ذو نزعة نقدية وليدة الطفولة والظروف السياسية آنذاك تأثير فضيع على تنشئته الاجتماعية، دفعته إلى وصف نفسه بأنه: "نتاج إعادة التربية" وقد تعلقته نظريته النقدية "بالدفاع العقلاني عن قيم وانجازات عصر التنوير وتحريم الذات الأدمية من العصبية القومية والتطرف والتعصب"⁶.

¹ - يُنظر: ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: ١٣٣.

² - ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٠٩.

³ - ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٠٩.

⁴ - كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماس ضد هابرماس"، ترجمة وتقديم: عمر مهيب، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص: والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥، ص:

⁵ - لؤي المدهون، "هابرماس: أولية النقد في الدفاع عن قيم التنوير"، مجلة الحافة، ١٤-٠٤-٢٠٠٧.

⁶ - المرجع نفسه .

وبما أنه احد أقطاب "حركة الإصلاح الألماني النقدية"¹ [١٩٧٣-١٩٥٠] فإنه من المساهمين في تأسيس علم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس في الجامعات الألمانية من أجل حرية الذات الألمانية. ولربما أشد تأثيره أوجه من خلال أطروحته "الخطاب النقدي الخالي من الهيمنة"، وإن كانت فلسفية في معظمها إلا أنه يمكن استنباط منها نوع الخطاب الهابرماسي فهو فعل تواصل حر بالدرجة الأولى قائم على سلطة العقل المتحررة بناء على قوله: "الفعل التواصلي يمثل في الوضع المثالي خطابا ناجحا حتى في حالة انعدام أي ممارسة لا تستند إلى أي إجماع"¹.

وأعتقد أن أولى سمات خطاب "هابرماس" هي الدعوة إلى الحوار البناء التوافقي والمثمر وإيقاف آليات إنتاج الأفكار النمطية المهيمنة والمستبدة، فخطابه ديموقراطي ولغته ديموقراطية كيف ولا أساس النقد أن توجه إليك أصابع الإعجاب والالتهام كما توجهها أنت الآخر. وهذا ما أشار إليه في تصريحه: "لا يمكن الوصول إلى انفتاح للذهنيات إلا عبر تحرير العلاقات والتعاطي الموضوعي مع الإشكاليات المقلقة"². فإذن الثقة من شروط التواصل والنظر إلى الذات في مرآتها المنعكسة من الأولويات الخطابية النقدية البناءة والضرورية.

وتُعدّ كلا من نظرية الفاعلية التواصلية والأخلاق والتواصل كتبا للتأسيس للنظرية الهابرماسية، وهابرماس يتجنب استعمال العقل باعتباره جوهرًا موضوعيًا أو ذاتيًا وإنما ينظر إليه بوصفه محمولًا وبالتالي فإن ما يشغله نظريًا ليس العقل في ذاته، بل ما هو عقلي أي أنه يختار الحديث عن العقلنة بدل العقل، وتتجسد عنده في الأشخاص والتعبيرات الرمزية، كأني بها مسألة إجرائية أو مسطرة (Procédure) ما معناه أن الأشخاص القادرين على الكلام والفعل، من خلال تعبيراتهم المطوقة داخل سياق تواصل يمكنهم من تبرير ونقد القضايا أو أفعال الكلام المتلفظة أو الملفوظة، وبالعكس فإن كل قضية أو فعل للكلام يرفض تقديم حججه ويقاوم النقد فإنه يطرد نفسه مما هو عقلي³. ومن أهم ميزات خطاب هابرماس ما يلي:

- يركز على اعتبار إعادة البناء (Reconstruction) في قراءته وتأويله للتراث الفلسفي والسياسي والاجتماعي.
- نظرية الفاعلية التواصلية، نظرية ممكنة في كل السياقات والمجتمعات وإن انتمت إلى ما يطلق عليه "المجتمعات الصناعية الحديثة"، ولا يعني أبداً أن تحقيقها مقرون باكتمال تطبيقها داخل عالم معيش معقلن.
- تركز نظرية الفعل التواصلي على اللغة، المنطق، الخطاب وتحمل في طياتها فلسفة اللغة.
- مفهوم العقلانية التواصلية، ينطلق ويرجع إلى التجربة المركزية لقوة الخطاب البرهاني القادر على خلق اتفاق وإجماع بدون ضغوط.

وانطلاقاً مما سبق فإن إشكالية التواصل في منظومة هابرماس الخطابية، تتبلور من خلال مفاتيح نظرية متعددة تعد بمثابة استكشاف للبنية الفكرية، وهي تعاني إرهابات تشكلها الأولى. وهو ما يسميه "التكامل الجدلي" وهو يهدف من ورائه إلى إظهار الأدوار المتبادلة بين "النحن" و"الآخر"⁴.

¹ - المرجع نفسه.

² - عمر مهيبيل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ٢٠٠٥.

³ - كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماس ضد هابرماس"، ترجمة وتقديم: عمر مهيبيل.

⁴ - عمر مهيبيل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، ص: ٣٧٦.

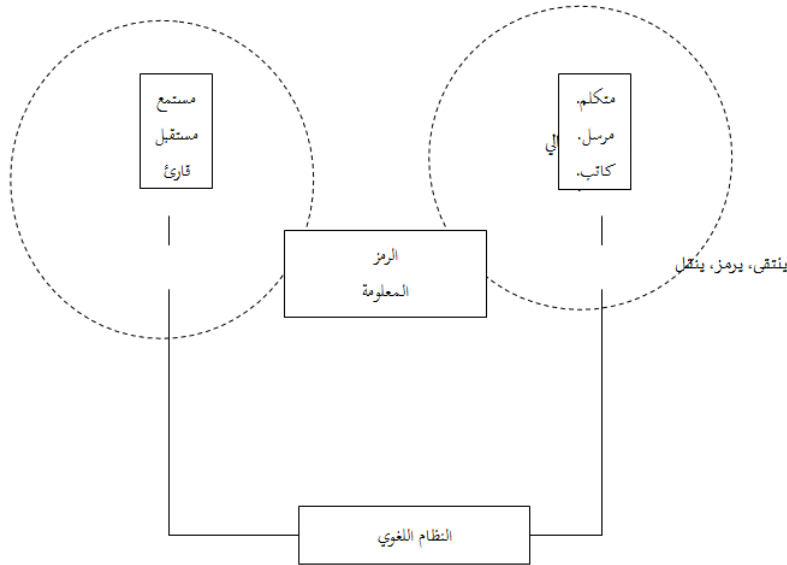
خطاب هابرماس التواصلي هو علاقة حوارية حرة بين فئات المجتمع المحددة (...) تجعل التقدم التقني والمعرفة في خدمة الإنسان¹. ونقده للعقلانية المعاصرة يبرره بأن العقل ليس جوهرًا موضوعيًا أو ذاتيًا، ولكنه فاعلية قائمة بذاتها، وهذا ما أعطى مفهوم التواصل عنده كل أهميته المعرفية والمنهجية.

٤- خطاب رولان بارث:

ولا يمكن بأي حال من الأحوال تجاوز الحقيقة التي مفادها أن الناقد الفرنسي (R. Barthes)² يأتي في طليعة التفكيكيين وإن عرفت آراؤه تقلبا واضحا على ضفاف مناهج عدة، وأفضل ما يمثل مرحلته التفكيكية مقاله عن "موت المؤلف" عام ١٩٦٨، وقد توجه في كتابه "الكتابة في الدرجة الصفر" سنة ١٩٥٣، ونحو فك أغلال الكلمة لتنتقل حرة حتى تصل إلى درجة اللامعنى، وتناول في كتابه (s/z) الصادر عام ١٩٧٧ (وهو عبارة عن دراسة لرواية قصيرة غير مشهورة وقد قسمها إلى ٥٦ وحدة قرائية) وضمنها كتابه الذي بلغ ٢٠ صفحة ونيف، وكان هذا الكتاب هو العمل الذي اشتهر به خارج فرنسا³، وتحدث في كتابه "لذة النص"^٤، عن النص باعتباره تفكيكا للأسماء وفيه فرق بين "المتعة واللذة"^٥.

كما اهتم جدا بجمالية القراءة وما تثيره من رغبة واشتهاء، فالنص دافع للافتتان والتلذذ والانجذاب لسحره، ونقد بارث هو خطاب مواز للنص، أمات المؤلف وأحيًا القارئ فلا وجود لحدود الدلالات النصية ولا لحدود القراءات والتأويلات في أفق القراءة البارثية التي تولد علاقة تصوفية "إيروسية"^٥.

أ - شكل يوضح آلية الاتصال والتواصل والتحليل للخطاب:



¹ - Voir: Jürgen HABERMAS, La modernité projet inachevé, Critique, N°413, pp 980 – 985.

^٢ - بشير تاوريريت، "رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة"، عرض ونقد.

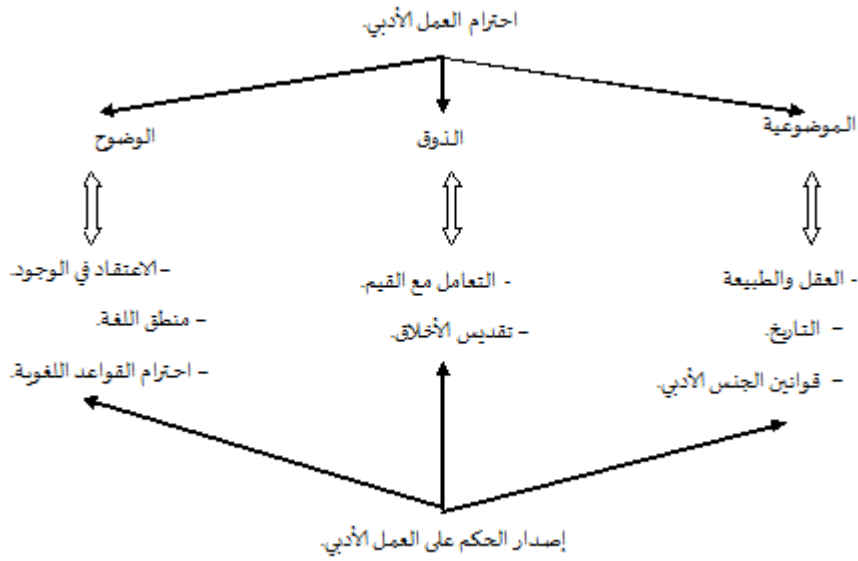
^٣ - يُنظر: جون ستروك، "البنوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى ديريدا"، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٦، ص: ١٠٣.

^٤ - المرجع نفسه، ص: ١٠٠.

^٥ - محمد خرماس، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، مجلّة علامات، العدد ١٠، ١٩٩٨.

ب- مفهوم النقد عند رولان بارث¹:

خصص "بارث" لتحديد مفهومه للنقد مقالاً نشره عام 1966م في "Times literary supplement" بعنوان "ما النقد؟" وهو المقال الذي أعاد نشره ضمن كتابه "مقالات نقدية Essais critique" الصادر سنة 1966. وقد حدد النقد بقوله: "النقد هو خطاب حول خطاب، لغة ثانية أو لغة واصفة (Métalangage) * كما يعرفها المناطق المتناولة اللغة الأولى أو "اللغة- الموضوع Langage objet"². وتجدد الإشارة إلى أن بارث، وهو يعيد التفكير في النقد، قام بمراجعة للنقد القديم ومفهوم النقد نفسه وكذا قواعد كتابته، كما حصر القواعد التي تحدد عمل الناقد والبارزة في المخطط الآتي في ثلاث نقاط: الموضوعية و الذوق و الوضوح.



ويرى بارث أن الموضوعية والذوق والوضوح، هي أقانيم ثلاثة مقدسة يتعلق بأهدافها الناقد الكلاسيكي، ويتناول على أساسها العمل الأدبي، كما يعد النقد عملية صعبة، تقوم في جوهرها على حل الشفرة الموجودة داخل النص.

ج- أنواع الخطابات عند بارث:

- اللذة والاشتهاء.
- هسهسة اللغة.
- خطاب العشق.

¹ - يُنظر: حليلة الشيخ، "مفهوم النقد الأدبي عند رولان بارث"، الموقف الأدبي.

* - هناك من يترجمها لغة اللغة.

² - Roland Barthes, *Essais Critiques*, coll, "tel quel", Seuil, Paris, 1964, p: 225.

• خطاب العشق:

رولان بارث واحد من الذين ينفون السلطة، ويدعون إلى القليل من المعرفة والحكمة وإلى الكثير من النكهة¹. وللنكهة علاقة مترابطة باللذة والاشتهاء والترغيب، فما يعرف علمياً هو أن الجسد البشري حين يستحم بالماء لوحده يعطي الجسم رائحة طبيعية له وهي ما تعرف بالنكهة وأظنه يقصد ها هنا نكهة اللغة.

إنه من دعائم وركائز الأدب في فرنسا ناهيك عن النقد وقد أثرهما أيّما لإثراء وساهم بعمق كبير ولعل من ابرز أعماله النقدية التي ترجمت كثيراً وأثير حولها جدل أكبر ما يلي:

- شذرات من خطاب العاشق.
- انتلاف الاختلاف² (١٩٧٤).
- لذة النص³ (١٩٧٤).
- س/ز: الكتابة في درجة الصفر أو s/z حكاية صغيرة لبلزك ومعناها سارازين.
- ساد، فوري، لاويلا، جمع بارث بين الشيطان ساد والطوباي العظيم فوري، وقديس الجزويت لاويلا، على نفس المنوال السابق.

وقد قسمت حياة بارث النقدية إلى ثلاثة مراحل، أنجبت الواحدة منها كما من كتب النقد ولعل أخصبها المرحلة الثالثة والتي طرحت مفهوم اللذة كبديل ابيستيمولوجي² وحولت الكتابة من درجة الصفر إلى درجة الموت.

وخطاب العشق هو كلام على الحب، في الوقت نفسه وعلى موضوع الرغبة أو الترغيب أي على المحبوب والمعشوق ولا أظنه هنا سوى اللغة فهي مصدر الإلهام وهي المجسدة له. ومادامت ملكة إنسانية فهي كالإنسان مصدرٌ للحب ومبدأ من مبادئه وما مأل العشق إلى حب الإنسان لنفسه، يتوسطه حبٌ غيره³.

وإن كان النظر في تجربة الحب والعشق هو تأمل الإنسان في وجوده وحالة قصوى من حالات الشرط البشري، وشكل من أشكال ممارسة الإنسان لذاته وبقائه فإن التعمق والتنقيب في خطاب العشق هو تأمل في اللغة وتأول للوجود وعقله وبالتالي خلودٌ لدماعٍ مبدعٍ وقلبٍ كان ينبض ودمٍ كان يجري مهما عدت السنوات وتوالت الحقب⁴.

والحقيقة أن هذه الحالة الإنسانية (العشق) قد تجلت في أدبنا العربي وفكرنا الإسلامي، وعُبر عنها بإنتاجات وخطابات فكرية أفرزت مؤلفات كثيرة أفردت للحب ومعانيه، وتناولت بالبحث أهله وأخبارهم وأحوالهم ونواديرهم وأدهم وأشعارهم،

¹ - يُنظر: رولان بارث، الكوليج دي فرانس، ١٩٧٨، [لا سلطة، قليلٌ من المعرفة، قليل من الحكمة، وأكثر ما يكون من النكهة].

² - يُرجع إلى: محمد خير البقاعي، "تلقي رولان بارث في الخطاب العربي والنقدي واللساني والترجمي: كتاب لذة النص نموذجاً"، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٢٧، العدد ١، يوليو-سبتمبر ١٩٩٨، ص: ٤٠.

³ - علي حرب، "الحب والفناء: تأملات في المرأة والعشق والوجود"، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص: ٧-٨.

⁴ - نفسه، ص: ٧-٨.

وإن كان أغلبه حبا متصنعا مفتعلا لم يكن الهدف منه سوى إرضاء الحاجة الأدبية أو الشعرية المعروفة، لذا فقد خَلَفَ جزءا كبيرا من أدبنا وشعرنا العربي¹.

ولا بأس من ذكر بعض المؤلفات فقط للتأكيد على أن الخطاب العربي قد كان سبّاقا لبعض الظواهر التي ينسبها بعض المستشرقين للغرب وينفونها عنه، أي الخطاب العربي، وأهمها ما يلي: "طوق الحمامة" لابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٥ هـ)، و"إحياء علوم الدين" للغزالي أبي حامد (ت ٥٠٥ هـ)، و"روضة المحبين" لابن القيم (ت ٧٥٥ هـ) و"الحيوان"² للجاحظ (ت ٢٥٥ هـ). والفارابي (ت ٣٣٩ هـ) وابن سينا (ت ٤٢٢ هـ) في نظريتهما في "السعادة والاتصال"، ابن طفيل (ت ٥٧٧ هـ) في مسعى بطله "حي بن يقظان" وأبي طالب المكي (ت ٣٨٠ هـ) وأبي قاسم القشيري (ت ٤٦٤ هـ) وابن عربي³ (ت ٦٣٨ هـ)، وابن الفارض (ت ١٠٨٩ هـ) و"الزهرة" للإمام الأصفهاني أبو سليمان محمد بن داود الظاهري (ت ٢٩٤ هـ) و"الظرف والظرفاء"⁴ لأبي الطيب محمد بن إسحاق يحيى الوشاء "من أدباء القرن الثالث الهجري، ثم "اعتلال القلوب" لأبي بكر محمد بن جعفر السامري الخرائطي (ت ٣٢٧ هـ) و"ياسمين العشاق" لأحمد الغزالي (ت ٥٢٠ هـ) شقيق حجة الإسلام. و"مصارع العشاق" الذي وضعه "أبو بكر البغدادي السراج" (ت ٥٠٩ هـ) في اثنين وعشرين جزءا، والذي يعتبره الأديب ومؤرخ الأدب والحب معا "مصطفى صادق الرافعي" في كتابه "أوراق الورد" أنه أصل لكل ما وضع بعده من كتب في موضوع الحب مثل "منازل الأحباب" لشهاب الدين أبي الثناء محمود بن فهد الحلبي (ت ٧٢٠ هـ)، و"ديوان الصبابة" لابن حجر أبي حجلة المغربي الحنبلي (ت ٧٧٧ هـ) و"أسواق العشاق" لإبراهيم بن عمر البقاعي (ت ٨٨٥ هـ) وكتاب "تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق" لداود الأنطاكي المتطبب (ت ١٠٠٥ هـ) و"روضة العاشق ونزهة الوامق" لأحمد بن سليمان الكسائي الشافعي (ت ٦٣٣ هـ) و"الواضح المبين في ذكر ما استشهد من المحبين" للحافظ علاء الدين أبي عبد الله مغلطاوي (ت ٧٦٢ هـ) و"ذم الهوى" لأبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي ثم "عطف الألف المألوف على اللام المعطوف" لأبي الحسن علي بن محمد بن خفيف (ت ٣٧٧ هـ) و"جُمحة النها عن لمحة المها" لفخر الدين أبي عبد الله محمد بن إبراهيم بن طاهر الخبزي الفيروز آبادي (ت ٦٤٤ هـ) و"مشارك أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب" لأبي زيد محمد الأنصاري القيرواني المعروف بابن الدباغ (ت ٦٩٦ هـ) وكتاب "قاعدة في المحبة" لشيخ الإسلام الإمام تقي الدين أحمد بن تيمية (ت ٧٢٨ هـ) وشعر عمر بن الفارض (ت ١٠٨٩ هـ) الملقب بـ"سلطان العاشقين" و"روضة التعريف بالحب الشريف لسان الدين بن الخطيب" (ت ٧٧٦ هـ) وغيرها.

كانت تلکم لبعض المؤلفات عند القدماء، أما عند المحدثين فحدّث ولا حرج، فالجزائر⁴ وحدها أُلّف فيها الكثير ناهيك عن بقية الدول العربية الأخرى، فجبران خليل جبران والمنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي خير مثال وهم فلاسفة الحب بلا

¹ - عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٤، ص: ٢٤ و ٣٢.

² - عاج فيه مختلف الظواهر السلوكية الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية للحيوان، ومنها ظاهرة الحب عند الفئريات، باعتبارها ظاهرة تفصح عن غريزة التناسل وفترة التزاوج لديها، بتصرف عن المصدر نفسه، ص: ١٤٦، ولديه أيضا في مجال الحب، "رسالة القيان ورسالة العشق والنساء" ولعلهما أول تأليف وصل في الموضوع.

³ - "ترجمان الأشواق".

⁴ - يُنظر: محمد عبد القادر قلعي، "الحب أخلاق فن.. وحياة"، من تقديم: إبراهيم الفقي، دار الخلدونية، ٢٠٠٦.

منازع، وأما العمل الذي يقترب من كتاب بارث "خطاب العاشق" في اعتقادي هو "فتنة الكلمات" لعبد السلام المسدي من تونس لأن كلاهما هائم باللغة وفيها، في حين تبلورت جميع المصادر السابقة حول التصوف¹.

ولعل من ابرز الخطابات العشقية في الوطن العربي هو ما رددته الصحف ومنها جريد الخبر الوطنية اليومية ليوم الثلاثاء ٢٠١٩٥ أخباراً وأحاديثاً عن أحد أعلام الفكر العربي الإسلامي البارزين المعاصرين، بمناسبة وفاة زوجه التي تجسد فيها بقوة موضع حبه، وهو الشيخ الجليل الدكتور "محمد سعيد رمضان البوطي"² الأستاذ بجامعة دمشق، والذي خلف مجموعة قيمة وهامة من المؤلفات والدراسات في مختلف جوانب الفكر الإسلامي، وهو فضلاً عن ذلك، فقيه مجتهد محقق وأديب متميز بارع، يكتب برقة ورشاقة وأناقة³.

تذكر هذه الصحيفة أنه، عندما سُئل -وهو الشيخ الجليل الوقور- عن معرفته طعم الحب أجاب تلقائياً: "كيف أجهل معنى الحب، وقد ربّاً زهرةً في قلبي منذ نعومة أظفاري، وكيف أنكر طعمه، وقد اشتعل أوازُهُ بين ضلوعي منذ كانت هذه الضلوع لينة غضة لا تحتمل وهجاً؟".

ومما جاء في رثاء زوجه أميرة: "أميرة...لم يبق لي من نعيم دُنياي بعدك إلا الذكريات التي تشدني نحوك والبقايا التي تنتهي إليك، الناس يفرون من ذكريات مصائبهم وأحزانهم إلى أسباب المرح والنسيان، أما أنا فلا طيب لي إلا أن أفرّ من أسباب المرح والنسيان إلى ذكريات مصابي وأحزاني؛ لا يؤنسني إلا الحديث عنك، ولا يطربني إلا استرجاع أيامي الخوالي معك...ماذا يفعل من افتقد ربحانة قلبه سوى أن يشم من بعدها عبير التربة التي نبتت فيها، ويستنشق الهواء الذي كان يطوف من حولها... ما أحببتُ فيك مجرد قديّ معتدل وشكلٍ جميل، ولقد منحك الله منهما الشيء الكثير، وما فُتِنْتُ منك بمجرد أنوثة مما يهفو إليه الرجال، ولكن الذي علّقني بك فوق ذلك كله، إنما هو صفاء روحك، وسُمُو إحساسك، وإشراقه قلبك..."⁴.

وأعتقد أنني أطلتُ الحديث عن خطاب العشق العربي وربما تعدّيت القدر المطلوب ولكني تعمّدتُ هذا فمن العيب أن نُهر بما يأتي به الآخرون وتتعامل معه بعيون الدهشة والإعجاب وكأنه أبداعٌ أمرٍ والجديد الذي لا مُنافس له والعمل الكامل العبقري وفي خضمّ ذهولنا وفي غمار دهشتنا نُهمّش أصلاً غنياً ونُدوس تراثاً عميقاً فنظلم هذا ونساهم في إثراء الآخر وشهرته فتغيب المقارنة الشفافة ويولد النقد العنصري.

• خطاب اللذة والاشتهاء:

إن مواقع الفهم "البارثية"، وتحت سطح اضطراب التأويل التناظري، بين "الرغبة والعشق"⁵، تقوم بتحطيم الدلالة المحايثة للغة خطاب النص وكذا النخر في جوف العلامة ثم ملؤها بكثافة الحضور، وبالرغبة والعشق يتم ملء الشروخ التي

¹ - الحب الإلهي والنشوة الإلهية، يُنظر: "تهذيب الأخلاق" لابن مسكويه (ت ٤٢١ هـ)، في هذا العصر، يُنظر: الأمير عبد القادر متصوفاً.

² - ورد في كتاب الضوء المشرق على سلم المنطق للأخضري للشيخ العلامة محمد بن محفوظ بن المختار قال الشنقيطي في الصفحة ١٤ بأن محمد رمضان البوطي قد ترجم لبديع الزمان وفصل حياته وعرف به بما تعريف.

³ - يذكر عبد الحميد خطاب في "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام" في الصفحة ٢٨ بأنه تشرف بمحمد سعيد رمضان البوطي عضواً في لجنة المناقشة الجامعية لموضوع بحثه للماجستير في الفلسفة الإسلامية.

⁴ - عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ص: ٢٨-٢٩-٣٠.

⁵ - يُنظر: عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارسي، منشورات الاختلاف، ط ١، ١٤٢٨ هـ، ٢٠٠٧، ص: ١١٦-١٢٠.

يخلفها الفكر البنيوي المتقطع أثناء تمفصله بين فهمه للبنى اللفظية والعبارية واستعبابه للمعاني والدلالات ومنه إلى عالم الخيال، عالم إمكاني بلا دليل.

ويأخذ التمثل في "التأويلية العشقية" شكلا تناظريا، إذ تتحول مكونات اللغة لحظة التأمل إلى حيث تبدأ الرغبة المنفلتة من حدود القواعد الخطابية، بل إن اللغوي هو من ينتج الخطاب أثناء صمت القراءة، فتتناظر العوامل حينها مخترقة السمك الحاصل من الوسائط المتدايئة شيئا في الكتابة أو الصورة، وعبر السماع يتم تفكيك الكتابة إلى الشفاهة وفي الشفاهة يتم زرع "الرغبة والعشق" في بنية الخطاب لتحويله إلى عالمها حيث يختفي الزمان واللغة.

وعمل "اللذة" كعمل التناظر في "التأويل العشقي" يحصل بطريقة متناهية في التدايت حيث يعمل اللغوي على إغراق اللغة في اللازمان الذي يختلق "المخيل الرغائي" والحضور المتكاثف للذوات، وكذا في الجهة التناظرية الأخرى يعمل على إغراق الزمان في اللالغة التي تختلقها وحدة خيالية "لرغبة" تفترض وجودها قبل الخطاب لعظم "المحبة" المنتهية في لحظة الكتابة حيث تصبغ لحظات التاريخ كلها بصفة كتابية دون مجاوزة هذه المحبة حدود الكتابة.

وفي الكتابة "مبدأ الذوق أو مبدأ الدليل" إذا لم يكن محتاجا مع الكتابة إثباتا ومنه كان اضطرابه فهما لكتابتها واستعادة هذه الحال لا يكون إلا بالذوق.

فحقل اللغة مجال مغلق للإشارات، وفتحه لا يتم إلا عبر تحرير النصوص من انتهاءات اللغة العبارة، "والتأويل العشقي" هو قراءة محو لأشياء العلامات التي يفرزها الخطاب وحركة إشاراته.

يعمل "رولان بارث" على التحرر من ثبات الكتابة ونواة تقرير المعنى داخل النص، من خلال تحويل حقل استقباله من فهم موجه إلى كشف ينفلت من تركيب العبارة حيث يتم الاستقبال النهائي "بالكتابة" بما هي "درجة الصفر" وانخراط في "تجربة الموت المؤلفي".

إن ما يميز "الفكر البارثي" في تاريخ القراءة الغربية للخطاب هو كونه دائم البداية باستثارته لمراجع جديدة تماما من حيث معاني حيادية لا تسمح بنفوذ اللغة ولا بتحرير الفعل اللغوي، ولئن كان النص سابقا على الفهم في المواضعة الزمنية، فإن الوعي بالإمكان يفتح اللغة على عالم تضطرب فيه المراجع الأساسية لدلالات الكلمات ولا تتمكن العلامات من التدليل على شكل كتابتها وهو ما يسمح للذهن بإنشاء شروخ داخل صورة اللغة الموجهة بقصود المعنى الضروري للنص، وعبرها يتم إنشاء اللغة الجديدة والتألفي لغة إحالية وفي الإحالة تندرج حقيقة لحالة الإمكان.

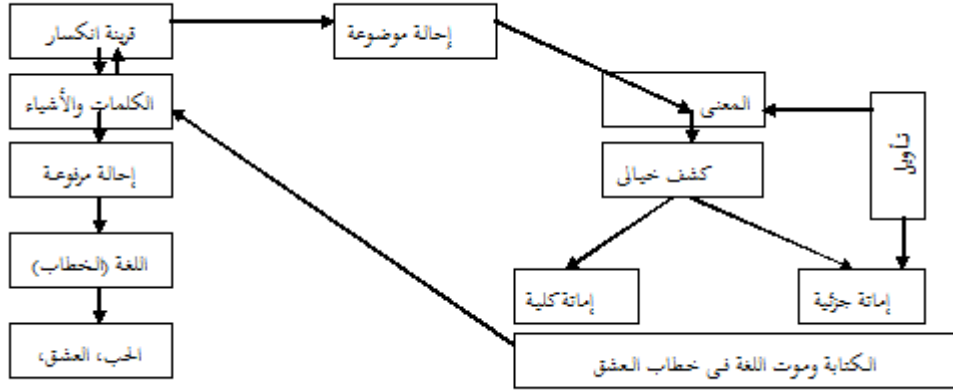
لكي ينفلت "بارث" من حدود الكلمات والأشياء يفتح هامشا على نص اللغة ليعمل على تحريك جميع الإشارات نحو الصور وفي علائق لصور يبني لغته الجديدة حيث الاستقبال هو مقارنة ومقابلة صور الكلمات الإنسانية بصور "الذات المحبوبة" ومنه يمكن التحدث عن انتهاءات النص عند حدود الصورة لينطلق فعل تخيلي ذاتي يمكنه توظيف مفاهيم التعرية والانطلاق في التأويل.

فالمجال اللغوي هو المجال المؤهل لتقرير إمكانات "العشق"، وحدود عالم الصدق والكذب، عالم ما قبل المنطق والتاريخ. إن "الكتابة" لدى "الفهم البارثي" تجلّ لصور الحقيقة المطلقة، والحقيقة ذائبة في النص ومنصهرة فيه، لذا فالتأويل لدى بارث "للخطاب" هو إنتاج لنوعين من النصوص:

نص التجربة الذوقية عن طريق الملاحظة.

نص الكتابة الإشارية لتوثيق دلالات الشوق.

وتوطن "المحبة" هو آخر مرحلة في عملية التأويل، ثم "الفناء"، تليه العودة إلى النص من حيث هو التزام بالمدلول اللغوي للحقيقة وانتظار دائم في شوق الكتابة في "درجة الموت"¹.



المراجع باللغة العربية:

- "ترجمان الأشواق".
- الحب الإلهي والنشوة الإلاهية، يُنظر: "تهذيب الأخلاق" لابن مسكويه (ت ٤٢٢ هـ)، في هذا العصر، يُنظر: الأمير عبد القادر متصوفا.
- الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".
- الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو".
- المرجع نفسه، ص: ١٠.
- بشير تاويريت، "رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة"، عرض ونقد.
- توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.
- توفيق قريرة، "التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص"، مجلة عالم الفكر، ص: ١٨٣.
- حليلة الشيخ، "مفهوم النقد الأدبي عند رولان بارت"، الموقف الأدبي.
- حميد لحمداني، "القراءة وتوليد الدلالة".
- خليل حماش، "اللغة والحضارة"، ص: ٣٨.
- دي سوسور.

¹ - عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، ص: ١١٧-١٢٠.

- ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: ١٣٣.
- ديان مكدونيل، "مقدمة في نظريات الخطاب"، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: ١٣٣.
- سمير شريف استيتية، "اللغة وسيكولوجية الخطاب"، ص: ١٩.
- صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"، ص: ٢.
- عالج فيه مختلف الظواهر السلوكية الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية للحيوان، ومنها ظاهرة الحب عند الفقريات، باعتبارها ظاهرة تفصح عن غريزة التناسل وفطرة التزاوج لديها، بتصرف عن المصدر نفسه، ص: ١٤٦، ولديه أيضا في مجال الحب، "رسالة القيان ورسالة العشق والنساء" ولعلهما أول تأليف وصل في الموضوع.
- عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٠، ص: ٢٤ و ٣٦.
- عبد الحميد خطاب، "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام"، ص: ٢٩٢، ٢٩٣، ٢٩٤.
- عبد الهادي الشهري، "استراتيجيات الخطاب"، ص: ٣٥.
- علي حرب، "الحب والفناء: تأملات في المرأة والعشق والوجود"، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ط: ١٩٩٠، ص: ٧.
- - عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الفارابي، منشورات الاختلاف، ط: ١٤٢٨، ص: ٢٠٠، ص: ١٦٠-١٢٠.
- عمارة ناصر، "اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية والتأويل العربي الإسلامي"، ص: ١٦٠-١٢٠.
- عمر مهيبل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، ص: ٣٧.
- عمر مهيبل، "إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط: ٢٠٠٥.
- عيسى عودة برهومة، "تمثالات اللغة في الخطاب السياسي"، مجلة عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣ يوليو- سبتمبر ٢٠٠٠، ص: ١١٨.
- كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماس ضد هابرماس"، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ومنشورا الاختلاف، الجزائر، والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط: ٢٠٠٥، ص: ١١٨.
- كارل أوتو آبل، "التفكير مع هابرماس ضد هابرماس"، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل.
- لؤي المدهون، "هابرماس: أولية النقد في الدفاع عن قيم التنوير"، مجلة الحافة ٤١، ٢٠٠٧.
- لسان العرب، والمعجم الوسيط، خطب.
- محمد خرماش، "فعل القراءة وإشكالية التلقي"، مجلة علامات، العدد ١٩٩٨.
- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٩٠.
- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٩٠.

- ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ١.
 - ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٣.
 - ميشيل فوكو، "نظام الخطاب"، ص: ٣٧.
 - ورد في كتاب الضوء المشرق على سلم المنطق للأخضري للشيخ العلامة محمد بن محفوظ بن المختار قال الشنقيطي في الصفحة ١ بأن محمد رمضان البوطي قد ترجم لبديع الزمان وفصل حياته وعزف به أيما تعريف.
 - يذكر عبد الحميد خطاب في "إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام" في الصفحة ٢ بأنه تشرف بمحمد سعيد رمضان البوطي عضوا في لجنة المناقشة الجامعية لموضوع بحثه للماجستير في الفلسفة الإسلامية.
 - يُرجع إلى: الزواوي بغوره، "مفهوم الخطاب في فلسفة ميشال فوكو"، ص: ٩.
 - يُنظر: محمد عبد القادر قلعي، "الحب أخلاق فن..وحياة"، من تقديم: إبراهيم الفقي، دار الخلدونية، ٢٠٠٠.
 - : جون ستروك، "البنوية وما بعدها: من ليفي شتراوس إلى ديريدا"، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٦، ص: ١٠٣.
 - بول ريكور، "نظرية التأويل"، ترجمة: سعيد الغانمي، ص: ١.
 - رولان بارث، الكوليج دي فرانس، ١٩٧٨، [لا سلطة، قليل من المعرفة، قليل من الحكمة، وأكثر ما يكون من النكبة].
 - محمد خير البقاعي، "تلقي رولان بارث في الخطاب العربي والنقدي واللساني والترجمي: كتاب لذة النص نموذجاً"، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٢٧، العدد ١، يوليو-سبتمبر ١٩٩٩، ص: ٤.
- المراجع باللغة الأجنبية:

- Jürgen HABERMAS, La modernité projet inachevé, Critique, N°413, pp 980 – 985.

-Roland Barthes, *Essais Critiques*, coll, "tel quel", Seuil, Paris, 1964, p: 225.

Sara Mills, "Discourse", pp: 22 -26.

سيمائية التوظيف اللوني في شعر كعب بن زهير

الأستاذ مراد بوزكور . جامعة جيجل/الجزائر

الملخص:

إن حضور الألوان في الشعر القديم عامة وفي شعر كعب بن زهير خاصة، ليس أمرا اعتباطيا، خاصة من الوجهة السيميائية، لأن اللون يمتلك سيمياء تشكيلية خاصة ونوعية، تمارس هوايتها في إنتاج لعبة المعنى بين ضغط الحجب وانفتاح التجلي. كما أن اللون في النص الشعري يعد بمثابة نسق إبداعي ذا طبقة أدائية عالية، ينهض بمهمة أداء الرسالة الشعرية. والقارئ المتميز هو الأقدر على فك شفرات هذه الرسالة.

الكلمات المفتاحية: اللون، السيمياء، الرمز، الدلالة، الشفرة، النسق، الأيقون.

عرفت الدراسات السيميائية للألوان طفرة نوعية في العصر الحديث، حيث نجد لها تطبيقات في الفن التشكيلي والسينما والمسرح والإشهار وفنون القول، كالرواية والشعر. وتمتلك الألوان طاقات دلالية وإيحائية ورمزية هائلة، فاللون "عنصر أساسي في الكون، وهو من المدركات البصرية"^(١). وللون الواحد "أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة"^(٢).

كما كثر توظيف الألوان في حياة الشعوب والأمم، ومن أمثلة ذلك (قولهم: القارة السمراء والبحر الأسود، والبحر الأحمر، والبحر الأبيض، والدار البيضاء، والبيت الأبيض، والجبل الأخضر... كما وظفت دلالات الألوان مجازيا، فقالوا: الحظ الأبيض، والحظ الأسود، والقلب الأبيض، والدرهم الأبيض لليوم الأسود، والذهب الأسود، والكتب الصفراء، والانقلاب الأبيض، والكتاب الأخضر، والكتاب الأبيض...

ويرى علماء النفس أن للألوان تأثير مباشر على حياة الإنسان)^(٣). فاللون "جزء لا يتجزأ من ثقافة الإنسان وذاكرته ورؤيته وحلمه، وسياقات تعبيره عن ذاته وعن الأشياء"^(٤).

وتباين الدور النفسي للألوان، يرتبط بالمخزون التاريخي وظروف النشأة والأحداث والذكريات والمستوى الثقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع، فاللون الأحمر مثلا، يحرك الطاقة، ويجدها اللون البرتقالي واللون الأصفر يدل على الذكاء والحكمة، واللون الأخضر يحفظ انضباط الذهن، كما يبعث على الراحة والاسترخاء، واللون الأزرق يعين على المواجهة الفكرية، واللون الأبيض يدل على الروح الإيجابية والأسود دلالاته سلبية...^(٥)

(١) سليم عباسي، اللون (تأثيره في الناس) مجلة بناء الأجيال، العدد ٣٩، سوريا، ص ١٢٠ وما بعدها .

(٢) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط ٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٢٢٢.

(٣) ينظر: أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، ط ٣، دار الرائد، بيروت، ١٩٨١، ص ٨٤، ٨٥.

(٤) فائق عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ط ١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠١٠، ص ٤٤.

(٥) ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، العدد ٢٦٧، مارس ٢٠٠١، الكويت، ص ٢٧٠.

ولقراءة دلالات اللون في النص الشعري شروط محدّدة وضرورية، مثل: "عمق الخبرة وكثافة التجربة وطبيعة البيئة الثقافية، واستراتيجية تشكّلها وحساسيّة التفكير، وأنموذج الرؤية هي التي تصنع لّون رمزه وبعده الدلالي وقيمتها السيميائية"^(١). وهي شروط منهجية، تستجيب لها آليات التحليل السيميائي.

وبالعودة إلى شعر كعب بن زهير، الشّاعر المخضرم، الذي عاش في الجاهلية والإسلام، نجد أنه شاعر يهتم اهتماما بالغا بالصّور اللّونية، وبأبعادها الدلالية في مخيلته أو في مخيلة المجتمع الذي يعيش فيه، فهو يوظّف اللّون كأداة تعبيرية، ليكشف السّتار عن أغواره التّفسيية وعن أبعاده الفكرية والتأمّلية، وعن مواقفه ورؤاه، سواء قبل أو بعد إسلامه، وديوانه الشعري، يبيّن ذلك بوضوح.

وأول مؤشّر لساني عن اللّون في ديوان الشاعر قبل إسلامه، لفظ "لون" الذي يضمّ قيمة لونية ذات بعد دلالي وإيحائي، يكشفه التّأويل، يقول الشّاعر واصفا طريق رحلته^(٢):

واضح اللّون كالمجرّة لا يَغْ دَمُ يوماً من الأهاليّ مُورا

فقوله عن الطريق "واضح اللّون" يشبه الضّوء أو النّور الذي يؤدي وظيفة التّوضيح والبيان والكشف، لذا عبّر الشّاعر عن (الطّريق) الواضح المعالم، باللّون الواضح، وشبّهه بالمجرّة المضيئة، وكأنّ الشّاعر تتملّكه رغبة عميقة في تلمّس معالم الطّريق في هذه الحياة، من خلال دلالات الوضوح والتجليّ اللّوني.

وإذا كانت الأشياء تتميّز بأضدادها، فإنّ اللّون، بقدر ما يرمز للرّغبة في الكشف والتجليّ، يرمز كذلك للتّغطية والسّتر والحجب، يقول الشّاعر عن الطّريق في رحلة أخرى^(٣):

غَطّى النّشاز مع الآكام فاشتَبها كِلاهما في سوادِ اللّيلِ مغمورُ

فهذا الطريق يلقّنه سواد اللّيل، و(السّواد) علامة لونية على التّغطية والتّعمية وعدم الوضوح والظلمة والإيحاش، حتّى تشبّهه الرّؤية على الشّاعر/الإنسان (فاشتبها).فوق ثنائية (الكشف/الحجب) أو (الخفاء/التجليّ)، تتمفصل سيميائية اللّون في شعر كعب بن زهير.

ومن أكثر الألوان حضورا وأكثفها دلالة في ديوان الشّاعر: اللّون الأبيض، وقد تواتر ذكره لفظا وإشارة أربعون (٤) مرّة. ولهذا اللّون قيمة رمزية كثيرة التّداول، ففي السّياق التّداولي العام، يرمز الأبيض لمعاني: "الطّهارة والنّور والغبطة والفرح والنّصر والسّلام"^(٤) كما يرمز لمعاني "الصّفاء ونقاء السّريرة والهدوء والأمل وحبّ الخير والبساطة في الحياة وعدم التقيّد

(١) نفسه، ص ٤٤.

(٢) كعب بن زهير، الدّيون، حقّقه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص ٢٨. المجرّة:منطقة في السماء قوامها نجوم كثيرة يراها البصر بقعّ بيضاء.المور:التراب تذرّوه الرياح.

(٣) نفسه، ص ٤١.النشاز: ما ارتفع من أرض.

(٤) محمد يوسف همام، اللّون، ط ١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٣٠، ص ٧.

والتكلف^(١) ويأتي اللون (الأبيض) في شعر كعب في مرحلته الجاهلية، بتلك المعاني التّفاؤلية، أي الرّغبة في إيجاد المخرج من مأزق الحياة المظلمة، كما في قوله يصف طريق الرّحلة^(٢):

قد تركَ العاملاتُ الراسياتُ به من الأجزّة في حافاته خنفاً

فقد شبّه (اللاّحب) أو الطريق بـ (الخنف) وهو: الثّوب الأبيض، ولا يخفى ما في الثّوب الأبيض من دلالات الصّفاء والنّقاء والوضوح. أمّا هذا "الرّسم" الناتج عن كثرة السّير على الطريق، فيعدّ علامة سيميائية على وضوح الطريق وسهولة السّير والحركة فيه، ما يعني وضوح الرّؤيا والرّؤية. وقوله يصف ناقته^(٣):

يقطعُ سَيْرَ الناعِجاتِ ذَميلُها نَجاءٌ إذا اختبَ النّجاءُ المعوّلُ

و(الناعجات) هي الإبل خالصة البياض، والبياض في النّاقة، يعادل قوّة الشّخصية والصّبر والشّجاعة والرّغبة في الاهتداء على الطريق والوصول. وفي سياق الحديث عن اللون الأبيض، كدال سيميائي في الحيوان، نجد علامات (البياض) حاضرة في معرض تشبيه الشّاعر للرّاحلة بالحمّار الوحشي، كقوله^(٤):

كانَ عليه من قَباءٍ بَطانةٌ تفرّجَ عنها جيّها والمناضِحُ

وقوله^(٥):

كانَ جَريري ينتحي فيه مسحَلٌ من القُمُرِ بين الأنعمينِ فعاقِلِ
وظلَّ سَراةَ اليومِ يُبرِمُ أمره برايةِ البَحاءِ ذاتِ الأعايلِ

يقول الشّراح في معنى البيت الأول: إن عليه بياضا من لونه قد جَلل سراته وبطنه^(٦). و(القُمُر) هي البيض البطون من الحمير. ويزداد التّكثيف الدّلالي للبياض في الحمّار الوحشي، عند ارتباطه بالحجارة البيض (الأعايل) وهي علامة سيميائية ذات أثر لونيّ بارز على الوضوح والرّؤيا والاهتداء (يرم أمره)، فسمة البياض-كأثر لونيّ- في الحمّار الوحشي، تتضمّن تلميحاً إلى معاني: القيادة والحكمة وسداد الرّأي.

(١) فرج عبود، علم عناصر الفن، ج ١، دار الفن، ميلانو، إيطاليا، ١٩٨٢، ص ١٣٧.

(٢) الديوان، ص ٤٦. العلامات: الدائيات في السّير. الراسيات: يرسمن في سيرهن. الأجزّة: ما غلظ من الأرض.

(٣) نفسه، ص ٧٢. الناعجات: الإبل. الذميل: ضرب من السّير. النجاء: السرعة.

(٤) نفسه، ص ١٦.

(٥) نفسه، ص ٧٧. الجرير: الزمام من الجلد. ينتحي: يعتمد. المسحل: العير. سراة اليوم: أوله. يرم: يصرف بصرفه. البحاء: موضع.

(٦) نفسه، ص ١٦.

ويعبر (الأبيض) عن معاني إيجابية، عند ارتباطه بمظاهر الحسن في المرأة، كقوله^(١):

وتخَطُّو على برديتين غَذاهُما أَهاضيبُ رَجَافِ العِشِيَّاتِ هاطلِ
وتفتَرُّ عن غرِّ الثنايا كأنها أَقاحِ ترَوِّى من عُرُوقِ غِلاغلِ

فاللون الأبيض هنا، يقترن بلباس المرأة (البرديتين) ويقترن بـ(الثنايا الغرّ) أي شديدة البياض، فهي كالأقاحي النَّضرة التي ترَوِّى من "عروق غلاغل". واقتران اللون الأبيض بالبرديتين وبالثنايا الغرّ، يعدّ علامة ظاهرة على الحسن والصِّفاء والنِّقاء والجمال والاستواء. كما أن ارتباط البياض بالحركة والسَّير (تخطو) وبالمطر (أهاضيب، رَجَاف، هاطل، ترَوِّى) ينبي حالة الحركة، ويؤكد سمة الوضوح في الطَّرِيق، وهي دلالات إيجابية.

وفي المقابل، وحين يرتبط البياض بـ(الشَّيب) فإن اللون الأبيض يحمل معاني سلبية، تعكس الزَّوج التَّشاؤمية من الزَّمن والحياة، لأنه إشعار بزوال نعمة الشَّباب والقوَّة والجمال، كقوله^(٢):

وما زِلتَ ترجو نَفَعَ سَعْدِي ووُدَّها وتُبَعِدُ حتَّى أبيضَ منك المسائِحُ
وحتَّى رأيتَ الشَّخصَ يزدادُ مثلهُ إليه وحتَّى نصفُ رأسيَ واضحُ

وقوله^(٣):

علا حاجبيَّ الشَّيبُ حتَّى كأنه ظيِّباءُ جَرَّتْ منها سَنِيعُ وبارحُ

فالبياض في قوله: (أبيضَ منك المسائِحُ، نصف رأسي واضح، الشَّيب) ينبي بقر الزَّمن وعدوانيته والعجز أمام جبروته. وقوله "مازلت ترجو" يمثل الانتظار الزَّماني والمكاني على الطريق، وهذا الانتظار جمود وفناء وموت وانتظار للمستحيل، ورغم ارتباط الطَّرِيق بالمرأة (سعدى) إلا أنه انتظار غير مجد، لذلك نجد الدلالة السَّلبية لـ(البياض) في الظَّيِّ، لأنه يدلّ في الثقافة العربية أحيانا على هزاله^(٤) والهزال مؤشِّر سيميائي على الشَّيخوخة والموت. وتتأكد تلك الدلالة في ثنائية (سنيح/بارح) التي تنفتح على ثنائيات (الخير/الشرّ، الحياة/الموت، الشَّباب/الشَّيخوخة). أما قوله "نصف رأسي واضح" فإن الوضوح هنا يحمل في ظيِّاته معنى اللاّوضوح، لارتباط البياض بالفناء وانسداد الطَّرِيق وفقدان الأمل والموت.

وفي ضوء الرّؤية الإسلامية للشَّاعر، يأتي اللون الأبيض مشحونا، إلى جانب الجمال الجسدي المادي الظَّاهر، بالجمال الرُّوحي والمعنوي الباطن، ويحمل القيم المعرفية، مثل قوله يصف وجه النَّبِيِّ (ص)^(٥):

(١) المصدر السابق، ص ٧٤، ٧٥. الأهاضيب: الدفعات من المطر. الرجاف: الصوت كالرعد. تفتَر: تبتسم. الغلاغل: من تغلغل الماء في الشجر: تخلَّها.

(٢) نفسه، ص ١٤. المسائِح: شعر جانبي الرأس. السنيح: ما مر عن اليمين. البارح: ما مر عن الشمال.

(٣) نفسه، ص ١٤.

(٤) ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ٣٤٩.

(٥) الديوان، ص ١٨.

مَسَحَ النَّبِيُّ جَبِينَهُ فَلَهُ بِيَاضٌ بِالْخُدُودِ وَبِوَجْهِهِ دِيبَاجَةٌ كَرَمُ النَّبُوءَةِ وَالْجُدُودِ

فاللون الأبيض في وجه النبي (ص)، إشارة إلى حسنه، وتلميح إلى كرم النبوة والرسالة، وشرف الأصل ونقاء السيرة وبشائر الخير. وعلى التقبيض من ذلك، تذكر الوجوه المغيرة كندير شويم، ففي لسان العرب^(١) أنشد ابن الأعرابي للنجاشي:

هُمُ الْبِيضُ أَقْدَامًا وَدِيبَاجُ أَوْجِهِ كِرَامٌ إِذَا اغْبَرَّتْ وُجُوهُ الْأَشَائِمِ

ومعنى هذا البيت، يؤكده كعب في قوله مادحا أنصار النبي (ص)، حيث يرتبط البياض بالجمال^(٢):

يَمْشُونَ مَشْيَ الْجَمَالِ الزَّهْرِ، يَعْصِمُهُمْ ضَرْبٌ، إِذَا عَرَّدَ السُّودُ التَّنَائِيلَ

فوصف الشاعر الأنصار في مشيتهم بالجمال الزهر، أي: البياض، فيه إشارة إلى كرمها، و"الأزهر" هو "من كان بياضه عتيقا نيرا حسنا وهو أحسن البياض"^(٣). فالبياض المرتبط بالإنسان أو الحيوان وفق ما سبق، يعادل كرم الأصل وشرف المعدن وعلو المكانة، في حين يرتبط السواد بالكفار (عرد السود)، وهي معان مستقاة من الفكر الإسلامي.

وإذا ذكر اللون (الأبيض) ذكر اللون (الأسود) لتلازمهما، وقد تواتر ذكر اللون الأسود في الديوان قبل إسلام الشاعر وبعده، لفظا أو معنى، منفردا أو مختلطا مع ألوان أخرى سبع وعشرون (٢٧) مرة. ويعبر اللون الأسود في المرحلة الجاهلية للشاعر عن معان متعددة، كالصراع والغلبة، التي تميز الحياة الجاهلية، يقول الشاعر عن خصمه^(٤):

فَشَرِيَّتُهُ بِأَجَمِّ أَسْوَدَ حَالِكٍ بِعُكَاظٍ مَوْقُوفًا بِمَجْمَعِهَا ضَحَا

ويرمز اللون الأسود، عادة، إلى معاني "الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم، ولكونه لون سلبي في التداول الثقافي والمعرفي، باعتباره يدلّ على العدمية والفناء"^(٥).

ويرمز في المقابل، في الإطار الاجتماعي، لمعاني "الحكمة والرزانة والوقار والعظمة وعلو المكانة"^(٦). أما قول الشاعر "أجم أسود" فيؤمى إلى الرجل بلا سلاح، وتلك علامة على عدم الرجولة والضعف. وفي اللون الأسود هنا، دلالة اجتماعية سلبية، تنبئ عن وضاعة الرجل وخساسته. وفي مقام آخر، يأتي (السواد) مرتبطا بالناقة^(٧):

أَخْرَجَ السَّيْرُ وَالْهَوَاجِرُ مِنْهَا قَطِرَانًا وَلَوْنُ رَبِّ عَصِيرًا

(١) ينظر: ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر، ج ٣، بيروت، د.ت. مادة (ديج). ديباجة الوجه: حسن بشرته.

(٢) الديوان، ص ٦٧. عزد: جبن. التنايل: القصار.

(٣) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط ٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٤٦.

(٤) الديوان، ص ١١. شريته: بعته علانية. الأجم الأسود: التيس الذي لا قرن له.

(٥) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ١٨٦.

(٦) فارس ميري ظاهر، الضوء واللون، بحث علمي جمالي، ط ١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٥.

(٧) الديوان، ص ٢٨.

وقد شبّه الشّاعر العرقّ بالقطران أو (الرّب) لشدّة سواده. والقطران في الثقافة العربيّة، تطلّى به الإبل للشّفاء من الجروح ومختلف الأمراض، وفي ذلك دلالة ظاهرة على طول السّفر وشدّة التعب وقوّة الناقة وصلابتها. أما عن الدّلالة العميقة، فإنّ اللّون (الأسود) هنا يؤكّد مساحة الحجب (حجب الرّؤية) في الطّريق، كما أنّه ينبئ عن شخصية الشّاعر القويّة في التّحدي والمجاهبة والإصرار. كما يأتي اللون (الأسود) مرتبطاً بالحمار الوحشي، كقوله^(١):

كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْنًا رِبَاعِيًّا تَضَمَّنَهُ وَادِي الرَّجَا فَالْأَفَايِحُ
وقوله^(٢):

يُثِرُّنَ الْغُبَارَ عَلَى وَجْهِهِ كَلَوْنَ الدَّوَاخِنِ فَوْقَ الْإِرِينَا

فالسّواد يرتبط هنا بـ(الجون). وهو، كما يقول (ابن فارس) في (مجمّل اللغة): "الجونة اسم من أسماء الشّمس، فقال قوم سمّيت لبياضها، وقال آخرون لأنها إذا غابت اسودّت"^(٣). و(الجون) هنا هو الحمار الوحشيّ الذي في لونه غبرة ضاربة إلى السّواد، وقد شبّهت به الرّاحلة، ولعلّ في ذلك إيذاناً بشؤم هذه الرّحلة. وهو ما نتبيّنه من خلال صورة (الغبان) الذي تثيره الأتّن في وجه الحمار، والذي يشبهه في كثافته (الدّخان الأسود) وهي كناية عن توتّر العلاقة بين الحمار والأتّن، وفي ذلك تأكيد على شؤم الرّحلة والمصير المجهول والمخيف. وفي قوله واصفاً لون النعام^(٤):

ظَلَّتْ تُرَاعِي زَوْجَهَا وَطَبَاهُهَا جِرْعٌ قَدْ أَمْرَعَ سَرْبُهُ مَصْيُوفُ
وَكَأَنَّهَا نُوبِيَّةٌ وَكَأَنَّه زَوْجٌ لَهَا مِنْ قَوْمِهَا مَشْعُوفُ

وكلمة "نوبية" منسوبة للنوبة، وهم جيل من السّودان ودلالة (السّواد) هنا دلالة إيجابية، وأمّارات الإيجاب في (السّواد) جليّة من خلال حسن العلاقة بين النّعام والظلم، وهو ما تبيّنه هذه الدوال (تراعي، زوجها، طباهما، جرع، أمرع، سرّبه، مصيوف، مشعوف). فالسّواد هنا، عنوان للخير والأمن والود. وقد يمتزج اللّون الأسود باللّون الأصفر أحياناً، كقول الشّاعر مشبّها الرّاحلة (الناقة) بالأتّن^(٥):

وَكَأَنَّ أَقْتَادِي غَدَا بِشَوَارِهَا صَحَاءُ خَدَدَ لِحْمِهَا التَّسْوِيفُ

و(الصّحماء) اسم الأتّن، وهو اسم مشتق من لون السّواد في صفرة، للمبالغة في شدّة السّواد، وفي ذلك تلميح لشدّة الرّاحلة وقوّتها ومنعتها وقدرتها، من جهة السّواد، وشحوبها وشدّة تعبها لطول المسير، من جهة الصّفرة.

(١) نفسه، ص ١٦. الجون: الحمار الوحشي. الرباعي: سقطت رباعيته. الرجا: اسم موضع. الأفايح: اسم موضع.

(٢) نفسه، ص ٩٥. الدواخن: الدخان. الإرين: السحاب.

(٣) ابن فارس، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق زهير بن المحسن سلطان، ط ١، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٦، مدخل (جون).

(٤) الديوان، ص ٥٢. الزوج: الظلم. طباه: دعاه وصرفه إليه. الجرع: ما اتنى من الوادي. أمرع: كثر نبتة. سرّبه: مسرحه. المصيوف: أصابه مطر الصيف. المشعوف: المخنون، الوله.

(٥) المصدر السابق، ص ٥١. الأقتاد: عيدان الرحل. الشوار: متاع الرحل. التسوييف: الشم.

وقد يرد اللونان (الأبيض) و(الأسود) في سياق واحد، وهما متلازمين، من أكثر الألوان حضوراً في الحقل الإبداعي عامة، وأكثرها كثافة في التّداول وجدلاً في التّأويل والتّداول، فقد أرجع "بليونس الحكيم جميع الألوان إلى اللونين الأبيض والأسود"^(١). ويقول الجاحظ: "اللون في الحقيقة، إنما هو البياض والسّواد"^(٢). وفي هذا القول إشارة إلى هيمنة اللونين الأبيض والأسود على الفكر الإنساني.

وحضور هذين اللونين في التجربة الشعريّة للشّاعر، يكشف عن ثنائية الدّالّ المركزية: (سواد/بياض). وهي ثنائية دالة، تكشف بدورها عن جملة من ثنائيات المدلول: (التفاؤل/التشاؤم)، (الخير/الشر)، (الحب/البغض)، (الجمال/القيح)، (الحياة/الموت)... ففي قول الشّاعر يصف جمال المرأة^(٣):

ولو أنها جادت لأعصم حرزُه مُتمنّعٌ دون السماء مُنيفُ
لاستنزلتُه عيطلٌ مكحولَةٌ حوراءُ جادَ لها النّجادَ خريفُ

نجد أن دلالات الحدّ الأول، الإيجابي، من الثنائيات السابقة، تكشف عن علاقة لونية تكاملية بين البياض والأسود، وتعبّر عن لوحة جمالية أسرة، بفضل هذا التّمرّك والتّكثيف اللّوني في لفظ (حوراء) والحور علامة تنبئ عن الإغراء والإغواء، وأثر هذا الإغراء واضح في استنزال (الأعصم المتمنّع) وهو الوعل الذي في يده بياض إذا اغبرّ، أسود إذا كان أبيضاً، فهو أيضاً لا يخلو من هذه المسحة الجمالية. أما حدّ الثنائية الثّاني، السّلبّي، من الثنائيات السابقة، فتكشف عنه الشّواهد التالية، ومنها قوله^(٤):

عاد السوادُ بياضاً في مفارِقِه لا مرّحّباً هاإذا اللّون الذي ردّفا
ما شرّها بعدما أبيضت مسائِحُها لا الودّ أعرفه منها ولا اللّطفُ^(٥)

وقوله^(٦):

ولمّا رأتُ رأسي تبدّلَ لونُه بياضاً عن اللّون الذي كان أوّلُ

تشعرنا التجربة هنا، بنوع من المفارقة الصّريحة بين اللونين (الأبيض) و(الأسود)، حتّى ترقى لتخلق صراعاً وتناطحاً بينهما: (شرّها، لا الودّ، لا اللّطف) فنشعر بحرب نفسيّة داخلية متأزّمة، يكشفها أسلوب التّشخيص والتّحوّل اللّوني، حتّى يغدو اللّون الأبيض أيقونة للضّيف غير المرّحّب به، مقارنة باللّون الأسود الذي أشار إليه الشّاعر دون أن يسمّيه (الذي كان

(١) محمد بھجت الأثري، الألوان في الفصحى والدراسات العلمية واللغوية، مجلة المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٣، ص ١٨.

(٢) الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ٥٩.

(٣) الدّيون، ص ٥٠. العيطل: الناقة الطويلة. النجاد: ما ارتفع من الأرض. الحوراء: التي اشتد بياض بياض عينها وسواد سوادها.

(٤) نفسه، ص ٤٥.

(٥) المسائح: ما نبت على نواحي الرأس.

(٦) المصدر السابق، ص ٦٨.

أول) ولعلّ عدم تسميته إشارة إلى الحسرة على ذهابه، لأنه معادل للشباب والحياة. وفي مقام آخر، يرتبط اللونان (الأبيض) و(الأسود) بالزاحلة المقترنة بالثور، كقوله^(١):

ذَا وَشُومٍ كَأَنَّ جِلْدَ شَوَاهُ فِي دِيَايِيحٍ أَوْ كُسِينٍ نُمُورًا
وقوله^(٢):

شَبَّهْتُهَا لَهَقَ السَّرَاةِ مَلْمَعًا مِنْهُ الْقَوَائِمُ طَاوِيِ الْمُصْرَانِ
أو الظليم، كقوله^(٣):

كَأَنَّ رَحْلِي وَقَدْ لَانَتْ عَرِيكَتُهَا كَسَوْتُهُ جَوْرَفًا أَقْرَابُهُ خَصِيفًا

و(الخصيف) فيه لونان: سواد وبياض، أما (الوشوم) فهي سواد في الذراع. و(التمور) ثياب من صوف فيها سواد وبياض. و(الوشم) علامة لونية في جلد الثور، وتستحضر صورة الثياب ذات الصبغة اللونية الموشاة بالبياض والسواد. و(اللهق) هو الأبيض الملمع، الذي اختلفت ألوانه وخالطتها خطوط سود. وحضور (السواد) في الحيوان علامة على أنه "أكثر قوة وصبرا وأشدّ أسرا وعصبا"^(٤). ويؤكد ذلك ارتباط السواد بالقوائم والظهر وهما من مظاهر القوة الجسدية في الثور. أما الأبيض، فارتباطه بالشمس في قوله^(٥):

وَإِذَا مَا أَشَاءُ أَبْعَثُ مِنْهَا مَطْلَعَ الشَّمْسِ نَاشِطًا مَذْعُورًا

علامة على الضياء والوضوح. والخطوط البيضاء في (الثوب)، إشعار على وضوح طريق الرحلة.

أما اللون (الأخضر)، وهو أيضا من أكثر الألوان تداولاً في الخطاب الشعري عامة، نظرا لقوة تأثيره في مزاج الإنسان، وارتباطه الشديد بالطبيعة، فهو لون "منعش رطب، مهدئ، يوحى بالراحة"^(٦). وهو يدل، سيميائيا، على معاني "النمو والأمل والخصوبة والتنبل"^(٧). وفي السياق الأسطوري، يرمز اللون الأخضر إلى معاني "الحياة والتجديد والانبعاث الزوحي والربيع"^(٨).

واللافت في شعر كعب بن زهير، أن (الأخضر) لم يرد لفظاً، سوى مرة واحدة، ولكن هذا لا يعني غياب الأخضر في شعره، لأن الشاعر يستعوض عن اللفظ، بالعناصر الطبيعية النباتية الموحية بالخضرة، وقد أحصينا في هذا السياق سبعا وعشرين (٢) إشارة للون الأخضر، الذي يرد مرتبطين، في المرحلة الجاهلية، إما بالإنسان، ليدل على صراع الحياة والموت، كقوله^(٩):

(١) نفسه، ص ٢٩. الوشوم: غرز الإبرة في الجلد وذر النيلج عليه. الشوى: القوائم.

(٢) نفسه، ص ١٠١. السراة: الظهر. طاوي المصران: خاوي البطن.

(٣) نفسه، ص ٤٧. الرحل: ما يجعل على ظهر البعير. العريكة: السنم. الجورف: الظليم.

(٤) الجاحظ، الحيوان، ج ١، ص ٢٥٢.

(٥) الديوان، ص ٢٩.

(٦) يحيى حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٣٦.

(٧) محمد يوسف همام، اللون، ص ١١.

(٨) سعيد عبد الرحمن قلعج، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٤٤.

بَيْنَا الْفَتَى مُعْجَبٌ بِالْعَيْشِ مُغْتَبِطٌ إِذَا الْفَتَى لِلْمَنَايَا مُسَلِّمٌ غَلِيقُ
كَالْغُصْنِ بَيْنَا تَرَاهُ نَاعِمًا هَدِيًّا إِذْ هَاجَ وَانْحَتَّ عَنْ أَفْنَائِهِ الْوَرَقُ
أو ليدلّ على معاني الجَمَالِ و الأمل، كقوله^(١):

وَإِذْ هِيَ كَغُصْنِ الْبَانِ خَفَاقَةَ الْحَشَى يَرُوعُكَ مِنْهَا حُسْنُ دَلٍّ وَطِيبُهَا
أو مرتبطا بالحيوان، ليدلّ على ثنائية (الخصب/الجذب)، كقوله عن النّعام والظّليم^(٢):

ظَلَّتْ تُرَاعِي زَوْجَهَا وَطَبَّاهُهَا جِرْعٌ قَدْ أَمْرَعَّ سَرْبُهُ مَصْيُوفُ
وقوله^(٣):

وَالشَّرِيَّ حَتَّى إِذَا اخْضَرَّتْ أَنْوْفُهَا لَا يَأْلُوَانِ مِنَ التَّثُومِ مَا نَقَفَا
وقوله أيضا، يصف وقع مناسم النّاقة على الطريق^(٤):

غُضْبِي لِمَنْسِمِهَا صِيَاخٌ بِالْحَصَى وَقَعَ الْقَدُومِ بِغَفْرَةِ الْأَفْنَانِ

فاللون الأخضر في الأمثلة السابقة، يكشف عن ثنائية (الخصب/الجذب) التي تحكم الحياة الصحراوية والحياة الجاهلية عامة، من خلال المنج والتداخل والتشابك بين صورة النّاقة السريعة (الغضبى) في الصحراء المغبرة ووقع أقدامها الذي يشبه وقع القدوم (بغضرة الأفنان). والظّليم والنّعام وقد (اخضرت أنوفهما) وسط المكان المائي الخصب. وكان الشّاعر يبحث، من خلال اللون الأخضر، عن الهدوء والطمأنينة، علّه يستريح من غمّ "الشّهباء" و"شحوب" السّفَر في الصحراء/الحياة. أمّا في المرحلة الإسلامية، فنجد اللون (الأخضر) في قوله^(٥):

وَقَالَ لِلْقَوْمِ حَادِيهِمْ، وَقَدْ جَعَلْتُ وَرُقَ الْجَنَادِبِ يَرُكُضُنَ الْحَصَى: قِيلُوا

وقد ورد هذا البيت في قصيدة (البردة) التي يقول في مطلعها^(٦):

بَانَتْ سَعَادُ، فَقَلْبِي آلِيَوْمَ مَتْبُورُ، مَتِيَمٌ إِثْرَهَا، لَمْ يُجْزَ مَكْبُورُ

(١) الديوان، ص ٥٦.

(٢) نفسه، ص ١٢. يروعك: يعجبك. الدل: الكلام.

(٣) نفسه، ص ٥٢. الجرع: ما اتنى من الوادي. أمرع: كثر نبتة. سره: مسرحه. مصيوف: أصابه مطر الصيف.

(٤) نفسه، ص ٤٨. الشّري: شجر الحنظل. شجر له حب صغار كحب الخروع. نقف: نقبه، شقه واستخرج الحب.

(٥) نفسه، ص ١٠٠.

(٦) المصدر السابق، ص ٦٤. يركضن: يضربن بقوائمهن. قيلوا: استريحوا في القائلة.

(٧) نفسه، ص ٦٠.

حيث يمثُلُ أمام القارئ هنا، مشهد جانبيّ في طريق الرّحلة مع القوم، وهو مشهد (وُزُقُ الجنادب) أي الجنادب (الخضراء) التي تركض الحصى، وسط الصّحراء شديدة الحرّ. وسيمائية الحضور اللّوني للأخضر وسط هذه الصّحراء الحازة والمغبرة والقاحلة، يمثّل الأمل في تجاوز الحياة الجاهلية بكلّ سلبياتها وقساوتها، كما يمثّل الرّغبة في التّجديد والبحث عن الحياة الأخرى البديلة عن حياة الجاهلية، حياة يمثّلها الأفق "المخضّر" في كنف الدّين الإسلامي، لأن قصيدة (البردة) تمثّل "رحلة" وانتقالا وتحوّلا جذريا للشّاعر من الجاهلية إلى الإسلام.

ومن الألوان القويّة التّأثير والكثيفة الدّلالة: اللّون (الأحمر). وهو لون يعكس مختلف الحالات النّفسيّة مثل "العواطف الثّائرة والحبّ المتهب والقوّة والنّشاط وهو رمز النّار المشتعلة"^(١). ويستعمل أحيانا للدّلالة على حالة "الغضب والقسوة والخطر"^(٢) كما يدلّ على الزّيادة والمبالغة في التّعبير عن معاني "الغنى والفرح ويرمز أيضا إلى القتال والشّدة"^(٣). وقد تواتر اللّون (الأحمر) في شعر كعب ثلاث عشرة (١٣) مرّة، وهو يرتبط في المرحلة الجاهلية، بمعاني القوّة والشّدة، خاصّة عند حين يتّصل بالفرس، كقوله^(٤):

هَبَطْتُ بِمَلْبُؤُونٍ كَأَنَّ جِلَالَهُ نَضَتْ عَنْ أَدِيمٍ لَيْلَةَ الطَّلِّ أَحْمَرَ
وقوله^(٥):

وإنّ الكُمَيْتَ عند زيدٍ ذمامةٌ وما بالكُمَيْتِ من خَفَاءٍ لمن رأى

و(الكُمَيْتُ) من أسماء الفرس، وهو مشتق من لون الحمرة التي يخالطها سواد، وفيه إشارة إلى القوّة والأصالة. و(جلال) الفرس بلونه (الأحمر) رمز ظاهري للجمال والأبهة، حيث يشار للأبهة والهيلمان في الإنسان الذي "عليه ثياب فاخرة وعلى رأسه عمامة كبيرة حمراء"^(٦). كما يرمز اللّون (الأحمر) في (جلال) الفرس، للمقدرة الدّاتية والإرادة الصّلبة والحضور القويّ، مثلما يحمل الصّفات القياديّة والسّيطة والتفوّق، فاللّون الأحمر المرتبط بالفرس، يعدّ نقطة انطلاق الجسد الماديّ، فهو يمثّل زخم الحياة في الجسد ودفق العاطفة والقوّة النّفسيّة والطاقة الباطنيّة والتّحكم في الإرادة وتوجهها. كما يرتبط (الأحمر) في المرحلة الجاهلية للشّاعر، بالثور، كقوله^(٧):

في أصول الأَرطَى ويُبدى عُروقا تئيداتٍ مثل الأعنة خورا
واشجاتٍ حُمرا كأنّ بأظلا في يديهِ من مائهنّ عبيرا

(١) محي الدين طالو، الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٦١، ص ٧٢.

(٢) نفسه، ص ٧٢.

(٣) زينب عبد العزيز العمري، اللون في الشعر العربي القديم، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩، ص ١٩.

(٤) الديوان، ص ٢٤. الملبون: الفرس ربي باللين. نضت: نزعت. الأدم: التراب.

(٥) نفسه، ص ١٠.

(٦) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٢١١، ٢١٢.

(٧) الديوان، ص ٣٠. الأَرطَى: شجر عروقه حمر. الواشجات: الداخلات في الأرض.

وبالطير، كقوله^(١):

حُمْرٌ حَوَاصِلُهَا كَالْمَغْدِ قَدْ كُسِيَتْ فَوْقَ الْحَوَاجِبِ مِمَّا سَبَدَتْ شَعْفَا

فالأحمر، المرتبط بالثور والطير والنبات (الأرطى والمغد) والماء، وكلها علامات الحياة، يشير إلى معان البدايات والبعث والتجدد، لأن تحرك الثور كان مطلع الفجر. كما أن (الشعف) هو أول ما ينبت من ريش الفراخ. والمغد هو (أول ما ينبت بالحجاز، و"التسبيد" أول نبات الشعر وأول توريق الشجر)^(٢). فمعاني (البدايات) بارزة بوضوح في هذه السياقات.

كما يشير اللون (الأحمر) هنا، إلى جدلية الحياة: الحياة في أوج قوتها وعنفوانها، ويمثلها الثور، والحياة في ضعفها وهزالها وتفتتها، وتمثلها الفراخ. وخلاف هذا المعنى، قول الشاعر يصف رحلة له^(٣):

وَمَرْقَبَةٍ عَيْطَاءَ بَادَرْتُ مُفْصِرًا لِأَسْتَأْنِسَ الْأَشْبَاحَ أَوْ أَتَنَوَّرًا
عَلَى عَجَلٍ مَنِّي غَشَاشًا وَقَدْ بَدَأَ ذُرًّا النَّخْلِ وَأَحْمَرَ النَّهَارُ فَأَدْبَرَ

فالأحمر هنا، يرمز للبحث عن الثور والهداية في الطريق، والاستئناس بالأشباح أو الصور، فالعجلة في المسير على طريق الرحلة، يدل على البحث عن المخرج أو الهروب من الزمن، فاحمرار النهار/الحياة علامة على نهايته وحلول الظلام/الموت، وهي رؤية تمثل روح جاهلية قلقة لدى الشاعر.

أما في المرحلة الإسلامية، فنجد معاني الشدة والقوة حاضرة في اللون (الأحمر)، كما في قوله مادحا الأنصار^(٤):

وَالنَّاطِرِينَ بِأَعْيُنٍ مُّحْمَرَّةٍ كَالجَمْرِ غَيْرِ كَلِيلَةِ الْإِبْصَارِ

وقد ورد في كتاب (الحيوان)^(٥) ما يؤكد دلالة القوة في اللون (الأحمر)، وهو قول ابن ميادة:

وَعِنْدَ الْفَرَازِيِّ عَارِضٌ كَأَنَّ عِيُونَ الْقَوْمِ فِي نَبْضَةِ الْجَمْرِ

وفيه أيضا قول الجاحظ: "ويطالعنا يونس بن حبيب بأنه لم ير قرشيًا قط أحمر عروق العينين، إلا كان سيّدا شجاعا"^(٦). فاحمرار العينين لدى (الأنصار) علامة على الغضب والقوة والشدة، ولكنها قوة الحق وشدة على الأعداء، أعداء الإسلام.

ويسهم اللون (الأصفر) من جهته، في إنتاج المعنى الشعري. وللأصفر دلالات متنوعة ومتناقضة أحيانا، فهو يوحى بالمرض والشيوخوخة والاستنزاف. والصفرة في الوجه تولد الفزع والبؤس والسقم، كما يعبر (الأصفر) عن إرهاصات الموت والفناء،

(١) نفسه، ص ٤٧. المغد: شجرة تشبه القثاء. التسبيد: أن ينبت الشعر بعد أيام. الشعف: أول ما ينبت من الريش.

(٢) ينظر: كعب بن زهير، الديوان، قدّم له الدكتور: حنا ناصر الحتي، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٧٧.

(٣) الديوان، ص ٢٥. الغشاش: شدة الخوف.

(٤) المصدر السابق، ص ١٩. الكليلية: الضعيفة.

(٥) ينظر: الجاحظ، الحيوان، ج ٢، ص ٢٤٢.

(٦) نفسه، ج ٥، ص ٣٣٣.

مثلما تشير إليه الآية الكريمة: «كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهَيِّجُ فَتْرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ»^(١)

ويرمز اللون الأصفر، من جهة إلى "الضَّعة والخداع والغش"^(٢). ويرمز لمعاني "الخطر والدَّهَاء والجبن والخسَّة والخيانة وعدم الأمانة والمرض والسقام الدائم"^(٣). ويرمز من جهة أخرى لمعاني "الإخلاص والشرف والأمل وصفاء السريَّة"^(٤). كما للأصفر تأثير نفسي قوي في النَّظر، كقوله تعالى: «صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّظِيرِينَ»^(٥).

وقد ورد اللون الأصفر في الديوان ثمان^(٦) مرَّات، ويتَّصل في المرحلة الجاهلية، بمعاني الحسن والجمال الجسدي، كقوله في وصف الحسناء^(٧):

صَفْرَاءُ أَنْسَةَ الْحَدِيثِ بِمَثَلِهَا يَشْفِي غَلِيلَ فؤَادِهِ الْمَلْهُوفُ

فالأصفر في ارتباطه بالجسد، يحتمل طاقة عاطفية قويَّة، يصاحبها انفعال ذهني وروحي، فقد اشتق اسم المرأة هنا من اللون الأصفر (صفراء) وذلك من الطَّيب والتَّالِق والإشراق، ومعروف في الثقافة العربية أن "الجارية الصَّفراء تمدح بلونها"^(٨) بل تعدى أثر الحسن حاسة البصر، ليشمل حاسة السَّم. وهكذا يضمُّ اللون الأصفر صورتين معاً. وفي المقابل، يستهض الشَّاعر في (الأصفر) دلالات مضادَّة، كقوله عن الصَّياد^(٩):

طَلِيحٌ مِنَ التَّسْعَاءِ حَتَّى كَانَهُ حَدِيثٌ بِجُمِّي أَسَارَتْهَا سَلِيمٌ

وقوله^(٩):

تَنَحَّى بِصَفْرَاءٍ مِنْ نَبْعَةٍ عَلَى الْكَفِّ تَجَمَعُ أَرْزَاءٌ وَلِينَا

وقوله واصفا القوس^(١٠):

وصَفْرَاءُ شَكَّتْهَا الْأَسِرَّةُ عُوْدَهَا عَلَى الطَّلِّ وَالْأَنْدَاءِ أَحْمَرُ كَاتِمٌ

(١) الحديد: ٢٠.

(٢) محمد يوسف همام، اللون، ص ٠٨.

(٣) نفسه، ص ١٣٦.

(٤) فرج عبود، علم عناصر الفن، ج ١، ص ١٣٧.

(٥) البقرة: ٦٩.

(٦) الديوان، ص ٥٠. الغليل: العطش. الملهوف: المكروب.

(٧) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٢١٨.

(٨) الديوان، ص ٨٨. الطليح: الصائد. التسعاء: من السعي. أسارتها: أبتت فيه بقية. سلام: حصن بخير.

(٩) نفسه، ص ٩٧. النبعة: شجر أصفر العود.

(١٠) نفسه، ص ٨٨. شكَّتْهَا: دخلتها. الأسرة: الخطوط. الكاتم: لا تصوت.

فاللون الأصفر، يتعلق ب"القاتل" أو الصائد (طليح) وأداة القتل (الصّفراء) وهي (القوس) وحتى الشجر المصنوعة منه (النّبعة) مشوبة باللون الأصفر. ويتفاعل (الأصفر) مع (الأحمر)، لينتج رؤية شعرية تنذر بالموت وعلاماته: الحثي والإرهاق والمرض والحرص والجشع. ف(الطليح) هو الصائد الذي شحب لونه من الهزال والجوع. وهكذا يفتح اللون الأصفر على معاني الخوف والشقاء الأزلي. وتتمدد سمات (الأصفر) لتشمل المكان المائي^(١):

وَخَالِي الْجَبَا أُرْدَتْهُ الْقَوْمَ فَاسْتَقَوْا بِسُفْرَتِهِمْ مِنْ أَجْنِ الْمَاءِ أَصْفَرًا

فالماء، نبع الحياة ورمزها الأول، يتلون بالأصفر (الآجن) وجاء في مدخل "أجن" في معجم مجمل اللغة "أجن الماء يأجن ويأجن، إذا تغير أجونا، وهو أجن"^(٢) ولعل مثل هذه المداخل، تكشف لنا عن خاصية في الشيء، وهي قبوله للتغير، فتتحول دلالاته من من الصلاح إلى الفساد، ومن الحياة إلى الموت.

وينبثق من بين ألوان الطبيعة، لون التراب (الأديم)، ويتردد ذكره خمس (٥) مرّات، ويمثل رؤية الشاعر في الجاهلية، للحياة والوجود، يقول واصفا شدة الحرّ في الصحراء:

يَوْمَ صَوْمٍ مِنَ الظُّهيرةِ أَوْ يَوْمَ حَرُورٍ يَلُوحُ اليَعْفُورًا^(٣)

ويقول^(٤):

يَخْبِطُنَ بِالْقَوْمِ أَنْضَاءَ السَّرِيحِ وَقَدْ لاذتْ مِنَ الشَّمْسِ بِالظِّلِّ اليَعَافِيرُ

ويقول أيضا^(٥):

كَتَيْسِ الْإِرَانِ الْأَعْفَرِ انْضَرَجَتْ لَهُ كِلَابٌ رَأَاهَا مِنْ بَعِيدٍ فَأَحْضَرَا

فقد اشتقت أسماء الكائنات من (التراب)، فاليعفور هو "الظبي الذي لونه كلون التراب"^(٦). والأعفر أيضا هو الذي تعلق بياضه حمرة. فاللون (الترابي) في هذا السياق، من الناحية السيميائية، يمثل لون الأرض، ويرمز للحياة والطبيعة والفطرة والوجود، ولكنه في الصورة الشعرية المركبة، يستدعي الألوان السماوية مثل: الأصفر، الأسود، الأحمر، الأزرق و رموزها: (الشمس، الظهيرة، الحرور، الكلاب). وقد أشار الجاحظ إلى أن (البياض) "ميتاع مفسد لسائر الألوان"^(٧) ما يجعل اللون الترابي، يوحى هنا بنوع من صراع الإيرادات والتجاذب بين الأرضي والسماوي وبين الموت والحياة.

(١) نفسه، ص ٢٤. خالي الجبا: لا أنيس بقره. السفرة: دلو من جدلد. الآجن: الماء تغير لونه وطعمه.

(٢) ابن فارس، مجمل اللغة، مدخل (أجن).

(٣) الديوان، ص ٢٨. صام النهار: انتصف. الحرور: الريح الحارة. يلوح: يبيض. اليعفور: الظبي.

(٤) نفسه، ص ٤٠. أنضاء: هزل. السريح: الذي تشد به الخدمة فوق رسغ البعير.

(٥) نفسه، ص ٢٤. الإران: كناس الوحش. انضرح: انبسطت في جريها.

(٦) ابن منظور، لسان العرب، ج ٤. مادة (عفر).

(٧) الجاحظ، الحيوان، ج ٥، ص ٥٦.

وقد تكتسب (الأشياء) قيمتها الدلالية من التسمية باللون (الأشهب) الذي تردّد ذكره أربع (٠٤) في المرحلة الإسلامية، والأشهب مزيج من (السّواد) و(البياض)، يقول الشّاعر مادحا الأنصار^(١):

رُمِيَتْ نَظَاةٌ مِنَ الرَّسُولِ بِفَيْلِقٍ شَهْبَاءَ ذَاتِ مَنَاكِبٍ وَفَقَارِ
وإِلَيْهِمْ اسْتَقْبَلْتُ كُلَّ وَدِيقَةٍ شَهْبَاءَ يَسْفَعُ حَرَّهَا كَالنَّارِ
بِالْمُرْهَفَاتِ كَأَنَّ لَمَعَ ظُبَاتِهَا لَمَعُ السَّوَارِي فِي الصَّبْرِ السَّارِي
لَا يَشْتَكُونَ الْمَوْتَ إِنْ نَزَلَتْ بِهِمْ شَهْبَاءُ ذَاتِ مَعَاقِمٍ وَأَوَارِ

فاللون الأشهب في الأبيات السابقة، يتعلّق بثلاثة دوال بصيغة التانيث (الشهباء، الفلاة المقفرة، الموت).

أمّا هذه الدوال: (المرهفات، الصّبر، السّواري) فإنّ البياض فيها، يتأتّى من صورة اللّمعان، والسّواد من سواد اللّيل. وكلّ الدوال السابقة، تشترك في مدلولات متقاربة وهي: الغلبة والقوّة والأثر النّفسي: (تخويف العدو) وهي رؤية إسلامية، تعكس غلبة القيم الإسلامية على القيم الجاهلية.

كما قد يمتزج الأسود والأبيض ليشكّلا معاً، اللون (الرّمادي). وهو لون (يتوسط بين اللونين الأسود والأبيض، مفتقرا إلى الحيويّة وبقدر ما يصبح غامقا، فإنه يتوجّه نحو اليأس ويصبح لونا جامدا)^(٢).

واللون (الرّمادي)، سيمائيا، لون "غامض، سلبيّ، عديم الشّخصية، منافق، طفيلي، مدهن"^(٣). كما أنه رمز "الدّهاء ولون التحذير من العمر والخوف"^(٤). وقد تواتر ذكره ثلاث (٠٣) مرّات، وارتبط هذا اللون في شعر كعب، في مرحلته الجاهلية، بالرحلة أو بالناقة التي شهبها بالنّعام، كقوله^(٥):

عَوَاسِلٌ كَرَعِيلِ الرَّبْدِ أَفْزَعَهَا بِالسِّيِّ مِنْ قَانِسٍ شَلٌّ وَتَنْفِيرٌ
وقوله^(٦):

تَبْرِي لَه هِقْلَةٌ خَرَجَاءُ تَحْسَبُهَا فِي الْآلِ مَخْلُولَةٌ فِي قَرَطْفٍ شَرَفَا
وقوله أيضا^(٧):

(١) الديوان، ص ٢٠. نظاة: اسم لأرض أو حصن بخير. الفيلق: الجيش العظيم. الشهباء هي: كتيبة الجيش. الوديقة: شدة الحر. يسفع: يجرق. المعاقم: الهلاك. الأوار: شدة الحرب. الطبة: مضرب السيوف. المرهفات السيوف. الصّبر هو: السّحاب الأبيض. السّواري: هي السّحب التي تأتي ليلا، لأن برقها يكون أشدّ لمعانا.

(٢) ينظر: فارس متري ظاهر، الضوء واللون، ص ٥٦.

(٣) عبدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ط ١، دار الخلدونية، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ٥٣.

(٤) محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٣٠٩.

(٥) الديوان، ص ٤٠. العواسل: المضطربة في سيرها لحفتها. الرعيل: الجماعة. السّي: اسم موضع. الشل والتنفير: الطرد.

(٦) نفسه، ص ٤٨. تبرى: تعرض. العقلة: الفتية من النعام. المخلولة: من حل الكساء: جمع أطرافه بخلال. القطرف: القطيفة التي لها خمل. الشرف:

الشرف: ارتفاع الأرض. الجوّحؤ: الصدر. السكاء: الدرع الضيقة الحلق.

خِرْجَاءٌ جَوْفَهَا بِيَاضٌ دَاخِلٌ لِعِفَائِهَا لُونَانٍ فَهُوَ خَصِيفٌ

و(الرَّيْد) هي النَّعَام بلون الرَّمَاد.و(الخِرْجَاء) هي النَّعَامَة التي فيها بياض وسواد.أما (الخصيف) فهو لون الرَّمَاد، لأنه مزيج من البياض والسَّوَاد.واللَّون الرَّمَادِي في هذه السِّيَاقَات، معادل سيميائي للحالة النَّفسية لِلنَّاقَة أو النَّعَامَة أو الدَّات، وهي في حالة مضطربة وغير مستقرّة في الفيا في والقفار، التي هي معادل للحياة، وهذا الاضطراب واللاستقرار، مستوحى من اللّون الرَّمَادِي المتقلّب بين البياض والسَّوَاد، فالنعامة خائفة فزعاً (أفزعها) ومضطربة في سيرها، مطاردة من أرضها، لا تملك مصيرها، وتلك هي حالة الذات الشاعرة قبل الإسلام.

أما اللّون (الأزرق)، فيقترب في معانيه السلبية من اللّون الأسود في الثقافة العربية، و"لم يرد إلا في تعبيرات قليلة عند العرب"^(١) لأنه لون كربه، فدلالاته ورموزه السيمائية، تتمحور حول الموت والمرض والحزن والكآبة، ولذلك قلّ تكراره في الديوان، حيث ورد ثلاث (٣) مرّات فقط.وقد رأى المفسّرون في الآية:«يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا»^(٢) بأن الزَّرْقَة لون الإصابة بحروق النَّار أو لون عيونهم، لأن الزَّرْقَة مكروهة عند العرب.و(الأزرق) في مصدره الطَّبِيعِي لون "السَّمَاء المَاء"^(٣).وبعث في النَّفس أحيانا "روح اليأس"^(٤).وجاء في (لسان العرب) تسمية الأسنّة:"زرقا، والخمر زرقاء"^(٥).ويتعامل الشّاعر مع اللّون الأزرق في المرحلة الجاهلية، من خلال مرجعية المنتخب الجسدي (العنين)، كقوله عن كلاب الصّياد^(٦):

مُقْبِعَاتٍ إِذَا عَلَوْنَ يَنْعَاءً زَرِقَاتٍ عِيُونُهَا لَتُغَيَّرَا
وقوله عن البازي^(٧):

شَهْمٌ يَكْبُ الْقَطَا الْكُدْرِيَّ مُخْتَضِبُ الْـ أَظْفَارِ حُرٌّ تَرَى فِي عَيْنِهِ زَرَقَا

فالأزرق المرتبط بالأسنّة وبالعيون (عيون الكلاب وعيون البازي) يرمز لمعاني الشَّرِّ والقتل.وقد ورد الأزرق عدّة مرّات مشيرا للجنّ، كما يقال:نهارك أزرق، ويعنون أسود، لليوم المملوء بالشَّرِّ^(٨) فالأزرق يرمز هنا، للشَّرِّ وللقوّة الفتآكة، والصّراع والعدائية والموت والفناء.وكما ارتبط الأزرق بالعيون، ارتبط كذلك بالأسنّة، يقول الشاعر متحدّثا عن الصّياد^(٩):

(١) نفسه، ص ٥١.الخِرْجَاء:ذات لونين. جوفها بلغ جوفها.العفاء:الوبر.

(٢) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٧٨.

(٣) طه: ١٠٢.

(٤) يحيى حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٣٦.

(٥) نفسه، ص ١٣٦.

(٦) ابن منظور، لسان العرب، ج ٣. مادة (زرق).

(٧) الديوان، ص ٣٠. المقبعات:القاعدات على أقفائها.اليفاع:ما أشرف من الأرض.

(٨) نفسه، ص ٥٨.الشهيم:الذكي.يكب:يصرع.

(٩) ينظر:أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص ٢١٨.

(١٠) الديوان، ص ٣٥.الثاوي:المقيم.رمها:أصلحها.القين:الحدّاد.الحشور:اللطيفة.

ثَاوِيَا مَائِلًا يُقَلِّبُ زُرْقًا رَمَهَا الْقَيْنُ بِالْعُيُونِ حُشُورًا

فالسَّهَام تستحضر مشهد (القنص/الموت). والسَّهَام دال سيميائي ثان عن الأعين، فالأعين "سهام" أيضا، لأن السَّهَام بلا "أعين زرق"، عمياء، لا تصيب الهدف.

ومتلما يأتي التعبير باللون الواحد واللونين، تتراكم الألوان وتتزاحم في المشهد الواحد. والحشد اللوني في منطقة شعرية واحدة يثير على صعيد تشكيل المعنى، جملة من المسائل التشكيلية والسيميائية والجمالية^(١). حيث "يحصل قدر عال من التوازي البنائي بين الحشد اللوني العامل، والحشد الدلالي المنتج"^(٢). وهكذا تتواشج البنية الدلالية في المشهد كله، وينتج المعنى بتشكيلاته المتنوعة. وقد تواتر الحشد اللوني تسع (٩) مرّات في الديوان، ومن أضرب هذا التمازج اللوني، المعبر عن الرؤية في المرحلة الجاهلية، قول الشاعر عن الحسناء:

ما روضةً من رياض الحزن بأكرها
بالنبت مختلف الألوان مطور^(٣)
يوماً بأطيب منها نشر رائحة
وقوله مشبها الناقة بالنعامة والظليم^(٤):

كالخالين إذا ما صوباً ارتفعاً
لا يحقران من الخطبان ما نقفا

فالألوان المختلفة، تتعلّق بعنصر (النبات) و يمثّلها كلّ من (الروض) و(الخطبان) الذي يجمع ألوان البنفسجي، الأسود، الأخضر، الأبيض. والنبات، سيميائياً، هو رمز الخصب والحياة والأمل والتجدد. وتحمل عبارة "مختلف الألوان"، وكذا مشهد الظليم والنعامة، وهو مشهد يعجّ بالحركة والاندفاع إلى الحياة، معاني إيجابية تفاؤلية على الصعيد الشعري والعاطفي، فكثرة الألوان وتنوعها في (الروض والخطبان) علامة على الحسن والجمال والبهاء والإشراق والانشراح. ويقول الشاعر متحدثاً عن الرجل^(٥):

تركتُ به من آخر الليل موضعي
لديه وملقاي النقيش المسمرا

(١) فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ص ١٧١.

(٢) نفسه، ص ١٧٢.

(٣) الديوان، ص ٣٩. الحزن: طريق. معلور: انصب عليها المطر في الصباح.

(٤) نفسه، ص ٤٩. الخاليان: اللذان يقطعان الحلى وهو الرطب من النبات. صوبا: مالا بغؤوسهما للقطع. نقف الشيء: شقه واستخرج حبه. الخطبان: هو نبتة أطرافها رفاق تشبه البنفسج، أو أشد منه سواداً، وما دون ذلك أخضر، وما دون ذلك إلى أصولها أبيض.

(٥) نفسه، ص ٢٥. النقيش: الرجل المنقوش الموشى. المسمر: المشدود بالمسامير.

و(التقيش) هو الرّحل المنقوش، الموشى بالألوان، وهو علامة لونية ظاهرة، تتضمن معنى الثّبات في الرّحلة (المسمر) والأمل في الوصول (آخر الليل). وتتأكد الدلالات السابقة للألوان المختلفة في المشهد الشعري الواحد، مثلما تعكسه صورة (القطا) وقد هاجمه البازي في قوله^(١):

شَهْمٌ يَكْبُ الْقَطَا الْكُدْرِيَّ مُخْتَضِبُ الْ
أَظْفَارِ حُرٍّ تَرَى فِي عَيْنِهِ زَرَاقَا

والقطا الكدريّ، وهو ضرب من القطا، غُبر الألوان، رُقش الظهور، صُفر الحُلو، مختضب الأظفار. والقطا هذه الألوان المفعمة بالحياة والزينة، يرمز لصراع الحياة بألوانها الزاهية، ضد الموت (القاتم) المترص بها. بينما تأتي الدلالات السلبية للألوان المختلفة في الرؤية الجاهلية، في قوله عن فراق الحبيبة^(٢):

لَقَدْ سَكَنْتُ بَيْنِي وَبَيْنَكَ حِقْبَةً
بِأَطْلَانِهَا الْعَيْنُ الْمَلْمَعَةُ الشَّوَى

وقوله أيضا^(٣):

وَتَنَكَّرْتُ لِي بَعْدَ وَدٍّ ثَابِتٍ
أَنْتَى تَجَامِعُ وَصَلَ ذِي الْأَلْوَانِ

فالسّياق هنا، هو سياق الانفصال مع الحبيبة، وقد رمز لها الشّاعر بـ (العين الملمعة) أي التي فيها بقع تخالف سائر لونها، وفي ذلك دلالة سلبية، يقول الجاحظ "التبقيع هجنة"^(٤) أي ما كان فيه نفع، فهو هجين غير أصيل، وبذلك ترمز الألوان المختلطة في المرأة لمعاني الهجاء والدّم، وكأنها امرأة متلوّنة، متنكّرة، غير وفيّة، وغير أصيلة. ويؤكد هذا المعنى في تباين الألوان، في مرحلة انتقال الشّاعر من الكفر إلى الإيمان، قوله عن (سعاد) في قصيدة (البردة)^(٥):

فَمَا تَدُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا،
كَمَا تَلَوْنُ فِي أَثْوَابِهَا الْغُولُ

فتعدّد الألوان في (الغول) رمز التّضليل، أو في (سعاد) علامة على حالة الانفصال والتحوّل والتكرار والخداع والتشتت. وقد تتعدّد الصّورة وتتشابك الرّؤية ويصعب التّأويل، حينما تختلط الألوان (الأسود، الأحمر، الأبيض) فتكتسب تلك الألوان، زيادة على دلالتها الدّاتية، دلالات إضافية، كقوله يصف الحمار الوحشي و الأتان^(٦):

سَمْحَةٌ سَمَحَجٍ الْقَوَائِمُ حَقْبًا
ءَ مِنْ الْجَوْنِ طَمَّرَتْ تَطْمِيرًا

وقوله^(٧):

(١) نفسه، ص ٥٨. الشهم: الذكي. يكب: يصرع.

(٢) نفسه، ص ١٠. الأظفار: الأولاد الصغار. العين: بقر الوحش. الشوى: القوائم.

(٣) نفسه، ص ٩٩. تنكّرت: ساء خلقها.

(٤) الجاحظ، الحيوان، ج ٢، ص ٧٨.

(٥) الديوان، ص ٦١. الغول: السعلاة.

(٦) نفسه، ص ٣٢. السمحة: الموازية، السهلة الخلق. السمحج: الطويلة الظهر. طمرت: وثق خلقها وأدمجت.

(٧) نفسه، ص ٣٢. دأب: استمر. الدميك: التام. يكدمان: يرعيان. الغمير: النبات اليابس يصيبه المطر.

دَابَّ شَهْرَيْنِ ثُمَّ نِصْفًا دَمِيكَأً بِأَرِيكَيْنِ يَكْدُمَانِ غَمِيرًا

فالسّواد يرتبط بالحمار الوحشي، (الجؤن) أما البياض فيرتبط بالأتان (الحقباء) وهي التي في حقها بياض، وهو ما يشكّل، بنية ثنائية لونية بين (الحمار/الأتان) أو (الذّكر/الأُنثى) أو (البياض/السّواد). وهي ثنائيات وجوديّة، تكاملية لا تضادية، لأن صورة أحدهما في المشهد، تستدعي حضور الطّرف الثاني. كما ارتبط اللّون بالمكان (الأريكان) وهما: جيلان، أحدهما أسود والآخر أحمر. و(الجبَل) علامة سيميائية على الرّؤيا البصريّة في الصّحراء والرّؤية التأمّلية والفكرية في مخيال الشاعر، لأنّ الجبال تتخذ عادة "بوصلة" في الطريق الصحراوي. وباعتبار وجود جبلين، فالجبل (الأسود)، يحجب الرّؤيا والرّؤية، والجبل (الأحمر) يكشفهما. ثم يتّسع الفيض اللّوني ليغمر المشهد كلّهُ، ويتغلغل في لعبة الثّنائية: (شهرين، أريكين، يكدمان). وهكذا تتراءى لنا لعبة اللّون، من خلال ثنائية (الحجب/الكشف)، (التضاد/التكامل).

ويستمرّ البناء الشعري عن طريق التّعدد اللّوني، عند الشّاعر في المرحلة الجاهلية، وتحديدًا في مشهد الذّئب، حيث يصادف الشّاعر الذّئب وهو في طريق رحلته، فيصفه قائلاً:

قَطَعْتُ يَمَاشِينِي بِهَا مَتَضَائِلٌ مِنْ الطُّلُسِ أحياناً يَخْبُ وَيَغْسِلُ^(١)

كَأَنَّ دُخَانَ الرَّمْثِ خَالَطَ لَوْنَهُ يُغَلُّ بِهِ مِنْ بَاطِنٍ وَيُجَلِّلُ

و(الطلّس) اسم للذّئب، وهو سمة لونه شديد السّواد، وقد خالط لونه هذا، "دخان الرّمث" وفيه (بياض) تشويه (غبرة) مائلة إلى (الرّزقة). وهذا الخليط من الألوان (الأسود، الأبيض، الأزرق) تأكيد على شرّ هذا الذّئب وشؤمه، فهو ذئب مخيف، متلون، مخاتل، بارع، متكيف مع الوسط، لا تكاد تبصره الأعين لبراعته في التّخفي. والذّئب، بهذه السّمات اللّونية، يرمز للموت والفاقة عند الشّاعر في المرحلة الجاهلية، وتعدّد الألوان في الذّئب، يعادل ضبابية الرّؤية، والمصير المجهول في الطريق، كما يعادل تعدّد ألوان الذّئب، تعدّد أسباب الموت المشؤوم، ومخاتلته للإنسان والحياة.

في الختام يمكن القول، إن اللّون عنصر سيميائيّ ونسق إبداعيّ فعّال، يؤدّي وظيفة تعبيرية وعلاميّة أساسية، ويشكّل، في شعر كعب بن زهير، نظاماً نصيماً خاصاً، ضمن شبكة أنساق أخرى، تؤلّف لحمّة البناء الشعري. ويرتبط الأداء البصري والسيميولوجي للّون عند الشاعر، بمخزونه الثّقافي والاجتماعي والفكري، حيث تكشف الألوان، مفردة أو مجتمعة، عن دلالات ومعاني متعدّدة، ظاهرة وباطنة، ويختلف حضور الألوان كمّاً ودلالة، كما تختلف طريقة توظيف الألوان ودلالاتها، بين المرحلتين اللّتين عاشهما الشّاعر، أي الجاهلية والإسلام:

. ففي المرحلة الجاهلية، يرتبط اللّون الأبيض، وهو أكثر الألوان حضوراً، بالتّور، ليوحى بالرّغبة في كشف الحجب وتبديد الظّلام الذي ميّز الحقبة الجاهلية، وقد يحيل على الموت والفناء عندما يرتبط بالشّيب. أمّا الأسود فيحيل في المرحلة الجاهلية من النّاحية السّلبية على حجب الرّؤى، وبدل على معاني الغلبة والصّراع والتوتر، ومرتبة الرّجال، ويحيل من النّاحية الإيجابية على معاني التلاحم والانسجام والقوة والمنعة والجمال. ويعكس الأخضر، ثنائيات الحياة والموت والخصب والجذب، كما يستعيض الشّاعر عن اللّون (الأخضر) برموزه التّباتية، بحثاً عن الهدوء والطّمأنينة التي طالما بحث عنها، خاصّة في فترة

(١) المصدر السابق، ص ٦٩، ٧٠. يغسل: يمضي مسرعاً.

الانتقال من الجاهلية إلى الإسلام. ويوحى (الأحمر) بمعالم الذات وطاقاتها النفسية ومكانتها الاجتماعية. ويوحى (الأصفر) بالمرض والموت والشيخوخة والبؤس، ويحمل في المقابل، طاقة عاطفية لارتباطه بالمرأة. وإذا ارتبط بالأحمر أنذر بالموت. واللون (الترابي) يعبر عن الصّراع بين إرادة الحياة وحتمية الموت. وأما (الأزرق) فيرمز للشّرّ والعدوانية والموت. وقد تمتزج الألوان، فتتداخل الرؤى وتتشابك الدلالات، فتزاحم الألوان يقابله تزاوج الدلالة، حيث تنبثق الثنائيات التكاملية والتلازمية والتضادية، والرؤية البصرية والرؤية الفكرية والكشف والحجب...

. وفي المرحلة الإسلامية، يقلّ توظيف الرموز اللونية، لانكشاف الرؤية لدى الشاعر، بفضل التعاليم الإسلامية التي أضاءت الوجود الكوني، وكشفت الحجب، وربطت الأسباب بالمسبب، فنجد تحوّلًا جذريًا في توظيف الألوان ودلالاتها. فالألوان، على قلّتها، تغيّرت رمزيّتها، فالأبيض مثلا، أصبح يرمز لجمالية القيم الدّينية والإشراق الرّوحي وللقويم المعرفية و الهداية والنور والتآخي.

. وتلاشت الألوان الدّالة على التّعصّب والحقد والكراهية والصّراع والموت الذي طالما ميّز الحياة الجاهلية، خاصة الأسود والأحمر والأزرق والأصفر، كما تلاشت مظاهر السّوداوية في الرّحلة والطريق، لانكشاف الرؤية. فالسّواد أصبح مرتبطا بأعداء الإسلام، أما البياض والحمرة، فقد ارتبطا بالمسلمين، وبالمدافع عن القيم الإسلامية، وتحوّل الأسود إلى الأشهب، ليوحى بالصّراع بين الحق (الإسلام) والباطل (الكفر).

*مصادر ومراجع البحث:

القرآن الكريم.

١. ابن فارس، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق زهير بن المحسن سلطان، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠.
٢. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن علي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
٣. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ط٢، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٠.
٤. أسعد علي، مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان، ط٣، دار الرائد، بيروت، ١٩٨٠.
٥. الجاحظ، الحيوان، ج١، ج٢، ج٣، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، لبنان، ١٩٩٠.
٦. زينب عبد العزيز العمري، اللون في الشعر العربي القديم، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩.
٧. سعيد عبد الرحمن قلعج، جماليات اللون في السينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩.
٨. سليم عباسي، اللون (تأثيره في الناس) مجلة بناء الأجيال، العدد ٣٩، سوريا.
٩. شاعر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، العدد ٢٦، الكويت، مارلن، ٢٠٠٠.
١٠. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ط١، دار الخلدونية، الجزائر، ٢٠٠٩.
١١. فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، ط١، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠١.
١٢. فارس متري ظاهر، الضوء واللون، بحث علمي جمالي، ط١، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩.

١٣. فرج عبود، علم عناصر الفن، ج١، دار الفن، ميلانو، إيطاليا، ١٩٨٨.
١٤. كعب بن زهير، الديوان، حققه وقدم له علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧.
١٥. كعب بن زهير، الديوان، (طبعة ثانية)، قدم له الدكتور: حنا ناصر الحتي، طبعة دار الكتاب العربي، بيروت، ٢٠٠٨.
١٦. محمد بهجت الأثري، الألوان في الفصحى والدراسات العلمية واللغوية، محاضرات الندوات المفتوحة، مجلة المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٣.
١٧. محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ٢٠٠٠.
١٨. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨.
١٩. محمد يوسف همام، اللون، ط١، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ١٩٣٠.
٢٠. معي الدين طالو، الرسم واللون، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٦٦.
٢١. يحيى حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥.

