جامعة الملك سعود
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
مجلة الآداب
ردمد (ورقي): ٣٦٢٠-١٠١٨
ردمد (النشر الإلكتروني): ٨٣٣٩-١٦٥٨

King Saud University
College of Humanities and Social Sciences
Journal of Arts
ISSN (Paper):1018-3620
ISSN (Electronic):1658-8339

مجلة الآداب، مج (٣٥)، ع (٣)، ص ص ١٦٧-١٨٩، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠٢٣م/ ١٤٤٤هـ)
Journal of Arts, Vol. 35 (3), pp 167-189, © King Saud University, Riyadh (2023 /1444H.)

الصورة الفنية في رواية "رائحة الفحم" لعبد العزيز الصقعبي

حمد بن محمد بن سالم الهزاع

أستاذ الأدب الحديث والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية العلوم والدراسات الإنسانية، جامعة الأمير سطام بن عبدالعزيز، السعودية

(قدم للنشر في ٧/ ٥/ ١٤٤٤هـ، وقبل للنشر في ٢/ ٧/ ١٤٤٤هـ)

الكلمات المفتاحية: الصورة المفردة، الصورة الكلية، الصورة التقريرية، النسق غير اللفظي، تشكيل الصورة.

ملخص البحث: يمثّلُ عبدُ العزيز الصقعبي علامة مائزة في المشهد الثقافي السعودي، وقد تنوّع إنتاجه السّردي بين الإبداع القصصي، والإبداع الروائي، والإبداع المسرحي، وتجلَّت شعرية اللغة في رواية " رائحة الفحم" مناط البحث، فاستعارت من الشعر وسائله، ومن أبرز هذه الوسائل الصورة، التي تمثّل أهم خصائصه.

وتناول البحث الصورة من خلال أربعة مباحث: المبحث الأول: الصورة المفردة التقليدية، وقد كثرت نماذج التشبيه والاستعارة في الرواية، بينما قلَّت نماذج الكناية، والمبحث الثاني: الصورة الكلية، فقد رسم الكاتب كثيرًا من اللوحات الفنية التي تمثل صورة كلية، عناصرها الصورة المفردة، والكلمات الدالة على الصوت واللون والحركة، والكلمات الموحية، والمبحث الثالث: الصورة التقريرية، حيث ترسم الكلمات صورًا دون الاعتماد على المجاز، وهذه الصور: بصرية، وسمعية، وشمّية، وذوقية، وحركية، وختمت الدراسة بالمبحث الرابع: النسق غير اللفظي وتشكيل الصورة، وقد شاركت اللغةُ غير المنطوقة اللغةَ المنطوقة في رسم صورٍ لا تقل أهمية عن الصور المعتمدة على النسق اللفظي.

The Artistic Image in Raaiħat Al-Faħm (The Smell of Coal) Novel by Abdulaziz Al-Saqabi

Hamad Mohammed Al Hazaa

Associate Professor of Modern Literature and Criticism, Department of Arabic Language, College of Science and Human Studies, Prince Sattam bin Abdulaziz University, Saudi Arabia

(Received: 7/ 5/1444 H, Accepted for publication 2/ 7/1444 H)

Keywords: single image, complex image, declarative image, nonverbal format, formation of the image.

Abstract. Abdulaziz Al-Saqabi acts as a prominent mark in the Saudi cultural scene, whose narrative production has varied from narrative to novelistic and to theatrical creativity. In *Raaihat-u Al-Faħm* (The Smell of Coal) Novel, which is the pivot of this research, the language poetics manifested itself as it borrowed the means from poetry and, of which the most significant is the image that represents most important characteristics thereof. The research addresses the image through four subsections as follows. The first is about the traditional single image; while instances of simile and metaphor were many the novel, examples of euphemism were few. The second is about the complex image, as the writer painted many artistic paintings that represent a complex image whose elements are the single image, and words denoting sound, color, and movement, as well as implying words. Third is the declarative image, where words depict images without relying on metaphor, and such images are visual, auditory, olfactory, gustatory, and kinetic. Finally, where the study concluded, is the nonverbal format in image formation, where nonverbal language contributed with verbal language to depicting images that are no less important than those based in the verbal format.

المقدمة

وُلد عبدُ العزيز بن صالح بن عبد العزيز الصقعبي في الطائف عام ١٣٧٧هـ- ١٩٥٨م، ونشأ في الطائف؛ ودرس بها مراحل التعليم ما قبل الجامعي، ثم انتقل إلى الرياض؛ لدراسة المرحلة الجامعية؛ فالتحق بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة الملك سعود، ونال درجة الماجستير في نُظم المكتبات، ونُظم المعلومات من أمريكا عام ١٩٩٦م.

وللصقعبي إسهامات ثقافية متعددة، فعمل عضوًا في مجلس إدارة المكتبات والمعلومات السعودية، وعضو النادي الأدبي بالطائف، وعضو جمعية العربية للثقافة والفنون بالطائف، وعضو تحرير جمعية الواحات المشمسة، وغيرها من المجلات، وكتب في العديد من الصحف والمجلات (المشوح، ٢٠١٣، ص٧-١١).

وتنوّع الإنتاج الأدبي لعبد العزيز الصقعبي بين القصة القصيرة، والرواية، والمسرحية، فإنتاجه القصصي: لا ليلك ليلي ولا أنت أنا- الحكواتي يفقد صوته- فراغات- يوقد الليل أصواتهم ويملأ أسفارهم بالتعب- أنت النار وأنا الفراشة- أحاديث مسائية- البهو- حارس النهر القديم (المشوح، ٢٠١٣، ص١٢).

وكتب الصقعبي ست روايات هي: رائحة الفحم، وحالة كذب، وطائف الأنس، واليوم الأخير لبائع الحمام، ومقامات النساء، وغفوة ذات ظهيرة (الصقعبي، ٢٠١٣، ص١٠٠).

وكتب أيضًا خمس مسرحيات، هي: صفعة في المرآة، واحد صفر، واحد اثنان ثلاثة، وولادة متعسرة، ومولیتوف (الخويلدي، ٢٠١٧، ص٨).

والرواية مناط البحث عنوانها "رائحة الفحم" هذا العنوان صار لازمة من لوازم بنية السّرد، وتموضعت هذه اللازمة أيضًا في بنية الشخصية الرئيسة "سعيد" بحيث إننا نجد مراوحة لثنائية العنوان، بين البنية السّردية، وبين بطل الرواية، ليكشف عن أزمة "سعيد" النفسية والاجتماعية، فيما يتعلق بأزمة العيب، باعتبارها الثيمة الرئيسة التي تشتغل عليها الرواية، حيث ورد العنوان بدلالات متعددة، كالحصار، أو الضيق، أو الاختناق.

والعنوان أيضًا وثيق الصلة بالشخصية الثانوية "سكون" خالة سعيد، التي أوى إليها هو وأخته في صغرهما بعد موت أمهما، وثيمة العيب سبب أزمة "سكون"، فأضحى العيب غطاء لجريمة "عم سعيد" الذي حاول مرارًا أن تكون "سكون" الزوجة الرابعة له، لكنها رفضته، فناصبها العداء بتهمة العيب لرقصها وغنائها في الأفراح، فاختنقت برائحة الفحم والقاتل مجهول، وإن كان معلومًا لـــدى "سعيد" لكنه لا يملك دليل الإدانة.

"سعيد" شخصية مأزومة في النص السّردي، فأبوه تزوَّج بعد موت أمه، وتركه وأخته لخالته، وعمُّه/ الشخصية الضد ناصبه العداء، فعانى الفقد والاستلاب، وعندما رحل عن المدينة، وجد عوضًا عن خالته في "عفيفة" التي تشبه "سكونًا" في غنائها ورقصها في الأفراح، فتزوجها وعاد بها إلى الحي، فاستدعى عمُّه عليه الحي، تحت مظلة العيب، فانهالوا عليه ضربًا، وانتهت الرواية بإفاقته في المستشفى، فقد بدأت الرواية بنقله إلى المستشفى إثر شجٍّ في وجهه، حيث رأى الممرضة " ليلى" التي لم يظفر بالزواج منها، وتنتهي الرواية برؤيتها أيضًا.

والصورة الفنية من الموضوعات المفضلة لدى الباحثين في القديم والحديث، وهي تنتمي إلى الدراسات الأسلوبية، واهتمام الباحثين بها يتجلَّى في مجال الشعر، ويندر تناول هذا الموضوع في مجال السّرد، ومن ثمَّ وقع **اختياري** على دراسة الصورة في رواية " رائحة الفحم" لتكون موضوعًا للبحث، يُضاف إلى ذلك القيمة الفنية للرواية، وتميُّز الصقعبي في كتابته السّردية.

و**تهدف** الدراسة إلى توضيح أثر الصورة في بناء النص الأدبي، وكذلك بيان تداخل الأجناس الأدبية عن طريق

استخدام تقنية شعرية مثل الصورة في تشكيل النصِّ السّردي، حتى تُضحي العلاقة بين الأجناس الأدبية علاقة متشابكة ومتداخلة.

ويجيب البحث عن عدد من **التساؤلات**، أهمها: ما دور عبد العزيز الصقعبي في المشهد الثقافي السعودي؟ وما مفهوم الصورة الفنية؟ وما أثر الصورة الجزئية في الرواية؟ وكيف شكَّل الكاتب الصورة الكلية؟ وما إسهام الصورة التقريرية في البنية السّردية؟ وما القيمة الفنية للنسق غير اللفظي في تشكيل الصورة؟

وقد اعتمد البحث على **المنهج الأسلوبي**، وهو منهج يشتغل على الانزياحات أو الانحرافات، فالانزياح أعلى درجات الخرق اللغوي، والصورة الفنية تدور في فلك الانحراف اللغوي، أو الانزياح الذي يتآزر مع التأليف والاختيار

أما **الدراسات السابقة**، فتتمثل في أربع رسائل جامعية تناولت المنجز السّردي لدى عبد العزيز الصقعبي؛ هي:

١- الدراسة الأولى بعنوان: **"البناء الفني للقصة القصيرة عند عبد العزيز الصقعبي"** لمحمد بن صالح أحمد المشوح، رسالة ماجستير، جامعة القصيم، ١٤٣٤ه- ٢٠١٣م، درس الباحث بناء الشخصية، واللغة، والزمن، والمكان، والحدث، والشكل.

٢- الدراسة الثانية: بعنوان **"الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقعبي"** لساري محمد الزهراني"، رسالة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز، ١٤٣٦ه- ٢٠١٥م.

ويتمثل التشكيل الفني في التقنيات السّردية التي يستخدمها الكاتب في رواياته، والمثقف، والراوي، وتشكل السّرد الروائي: تشكل المكان، والزمن، والنصوص الموازية.

٣- الدراسة الثالثة: بعنوان**"بناء الخطاب السّردي في رواية "حالة كذب " لـعبد العزيز الصقعبي –أنموذجًا"** لسهام بورزق، بحث تكميلي لنيل درجة الماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، العام الدراسي، ٢٠١٧-٢٠١٨م.

تناولت الباحثةُ تقنيات البناء السّردي، وبنية الفضاء، وبنية الزمن، وبنية الشخصية.

٤- الدراسة الرابعة: بعنوان " بناء الشخصية في روايات عبد العزيز الصقعبي" لورس بنت علي بن سعيد الحصنة، رسالة ماجستير، جامعة الملك خالد، ١٤٤٣ه- ٢٠٢١م.

وتناولت الباحثةُ بناءَ الشخصية من خلال علاقتها بالنص الموازي، وأنماط الشخصية، وأنواعها، وتقنيات السّرد.

وإن كانت هذه الدراسات جميعها ذات أهمية في تخصّصها فإنها خارجة عن نطاق البحث مجال الدراسة، وبالتالي لا يمكن الإفادة منها في تحليل الصورة؛ لأنها بعيدة كل البعد عن الصورة الفنية.

والصورة الفنية تقنية شعرية، ومن المعروف أن الشعر ديوان العرب، وقد ظل زمنًا طويلًا متربّعًا على عرش الثقافات العربية، لم ينافسه في هذه المكانة منافسٌ، ولم ينازعه في هذا الميدان منازعٌ، ثم أتى زمان تغيرت فيه الأحوال، وعرفت الثقافة العربية من خلال الاحتكاك بالغرب أجناسًا أدبية جديدة، مثل: القصة والرواية والمسرحية، وأخذت هذه الأجناس الأدبية تنافس الشعر بمنكب عريض، فسلكت الرواية طريقها إلى شعاب السينما والتلفزيون، وعرفت المسرحية طريق المسرح (عطا الله، ٢٠١٩، ص٥١).

وأخذت تلك الأجناس تتداخل ويستعير بعضها من بعض، فالشعر يستخدم تقنيات سردية ومسرحية، وتستعير المسرحية من الشعر والرواية، ولا يختلف الأمر بالنسبة للرواية، فيتسرب إليها تقنيات مسرحية، وأخرى شعرية.

واللغة الشعرية هي تلك اللغة التي تناسب النص السّردي في اعتمادها في حالات المناجاة، أو التداعي الحر، على الإيقاع الموسيقي، والألفاظ، والجمل، ولا يتوقف الأمر عند اللفظ أو الجملة أو الإيقاع، بل تطغى اللغة الشعرية على الرواية، عبر تداخلها " مع مقومات الجنس الشعري، لتسلبه أخص مقوماته الفنية التركيبية البنائية، محولة إياها عن طريق المعارضة إلى نص روائي مفارق في أسلوبه ودلالاته... اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعارض النص الشعري على مستوى المكونات الأساسية من استعارة ومجاز وكناية من جهة، وعلى مستوى الأغراض من جهة ثانية، ثم أنماط إجراء الدلالات وتوزيع الملفوظات وتنويعها من جهة ثالثة" (الطلبة، ٢٠٠٨، ص٦٠).

وقد سيطرت اللغة الشعرية بكل مستوياتها على رواية " رائحة الفحم" واهتمَّ الصقعبيُّ بالصورة في روايته، مما جعلها ظاهرة جديرة بالدراسة، وهذا مجال لم يلتفت إليه كثير من الباحثين فالشعر والنثر القديم يجذبان نظر الباحثين نحو دراسة الصورة فيهما، ويضربون صفحًا عن دراستها في النص السّردي والنص المسرحي.

وقبل أن نطرق عالم البحث، فلا مندوحة من التعريج على تعرف الصورة الفنية التي كانت جلَّ اهتمام الباحثين في القديم والحديث.

ويلجأ الأديب إلى التعبير بالصورة في بناء نصه الأدبي؛ لأن "التعبير بالصورة إنما هو توكيد للنفس بطفولتها الفردية والجماعية، ومن هنا يكون التعبير أكثر نجاحًا، عندما يعتمد منهج الصورة" (مكاوي، ١٩٨٧، ص٦)، والصورة الفنية هي انحراف عن أصل، هو الحقيقة، وعلاقتها علاقة وثيقة بالدراسات الأسلوبية، فإن دراسة الصورة في جملتها، هي موضوع الباحثين الأثير حتى الآن، وهي تقع في صميم الدراسات الأسلوبية، مما يتوجب ضرورة تحديد مدى اتصالها بالقدرات التعبيرية لدي الفرد أو الجماعة (فضل، ١٩٨٥، ص٢٥)، وتُعَدُّ الصورة تجسيدًا لفظيًّا للفكر والشعور، ومن هذا المنطلق فإن الصورة تمنح الأسلوب في النص الأدبي البقاء والخلود (أحمد، ١٩٨٤، ص٢٥١).

ولا يمكن بحال من الأحوال أن نغفل العامل النفسي في تلوين الصورة الفنية، فهو الذي يكسبها ظلالًا نفسية، ومع ذلك، فإن إنتاج الدلالة يظل دور العقل في غالبه (بدوي،١٩٨١، ص٦٧)، ولا يمكن –أيضًا– دراسة الصورة الفنية، منفصلة عن سياقها العام، ولكي تؤدي وظيفتها الفنية، فلا بد من أن تُدرس داخل سياقها "فإذا تحولت إلى مجرد وحدات منفصلة؛ أدت إلى تفكك المجرى العام للتعبير" (عيد، ١٩٩٨، ص١٧٩).

وسوف ندرس الصورة الفنية في رواية "رائحة الفحم" من خلال أربعة مباحث، هي: الصورة التقليدية المفردة، الصورة الكلية، الصورة التقريرية، النسق غير اللفظي وتشكيل الصورة.

المبحث الأول: الصورة التقليدية المفردة

لقد نظر القدماء إلى الصورة مفردة، أو جزئية، ولم ينظروا إليها بصورة كلية، مع أن التراث الأدبي مفعم بصور كلية، تشكل لوحات فنية، تتسم بالجمال والفاعلية في النص الأدبي، ومن هنا كانت الصورة المفردة عندهم لا تتجاوز البيت الواحد، أو بعضه، وكذلك لا تتجاوز الجملة الواحدة، أو بعض الجمل في النثر، وهي صورة تنطوي على مناخ واحد ومشهد واحد في لحظة من الزمن (عسَّاف، ١٩٩٦، ص ٥١).

ومن ثم، فالصورة المفردة تركيب لغوي يصور معنًى عاطفيًّا متخيِّلًا، أو معنًى عقليًّا متصوَّرًا، معتمدة على علاقة المشابهة، أو غير المشابهة، وتلك العلاقات تتمثل في التشبيه والاستعارة والكناية، وهذه الصور المفردة بدت واضحة في الرواية مجال الدراسة، ويمكن دراستها على النحو الآتي:

١- التشبيه

التشبيه هو صفة الشيء بما شاكله وقاربه من جهة واحدة، أو من عدة جهات، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو شاكله كلية؛ لكان إياه (ابن رشيق، ١٩٨١، ص٢٥٦)، والتشبيه من المباحث التي لاقت عناية كبيرة من العلماء القدامى والمحدثين، ومع الجهد المبذول من القدماء في دارسة التشبيه إلا أنهم – باستثناء عبد القاهر الجرجاني – لم يتنبهوا إلى العلاقة النفسية بين طرفي التشبيه، لكنَّ نظرتهم لم تتعدَّ العلاقة الخارجية بين الطرفين، ودرسوه أيضًا منبتًّا عن سياقه، فطبيعة اللغة العربية بتعبيراتها المجازية تتجاوز المحسوس إلى المعاني والمدلولات، فالعربي ينتقل إلى المقصود من المعنى، ولا يشغل نفسه بالشكل؛ فالقمر عند العربي بهاء، والزهرة نضارة، والغصن اعتدال ورشاقة، والجبل وقار وسكينة (العقاد، ٢٠١٨، ص٤٤).

ومن هنا، يتوجب علينا النظرُ إلى التشبيه داخل السياق الكلي للنص الأدبي " فإن قيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه الحس الشعري المنبث خلال الموقف التعبيري، كذلك فإن النسق اللغوي يضفي حياة على الصورة التشبيهية، ويكسبها ظلالًا إيحائية لا يستطيع التشبيه بطرفيه، أو بوجهه أن يقوم بها" (عيد، ١٩٩٨، ص١٧٥-١٧٦).

ونماذج التشبيه في نصِّ الصقعبي السّردي كثيرة ومتعددة، نذكر منها قوله:

"ما هذه الفكرة الخرقاء؟... لا أدري لماذا تجمَّعوا داخل سيارة الإسعاف معي... لم أكن مقتنعًا تمامًا بهذا الكمِّ الهائل الذي حشرَ نفسه داخل سيارة الإسعاف، لديَّ قناعة بأن دافع الفضول مسيطرٌ على أغلبهم... لم يجد والدي لدي مكانًا بين هذا الجمع، فوضعني في حضنه، ولفَّ نصف رأسي بغترته البيضاء التي تسربلت بذلك الدم، مما أثار الرعب في صدر والدي خوفًا من أن تكون العين تفصدت كقَطَع الدم التي تنزُّ من بين خيوط (الغترة) التي كانت بيضاء" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٧).

يعود السارد إلى الوراء في بداية الرواية، عبر تقنية الاسترجاع، أو لقطة الفلاش باك، ويستدعي موقفًا حدث له في صباه، فقد أصابت زجاجة وجهه، وتم نقله إلى المستشفى، وتصوُّر اللقطة لحظة ذهابه إليها، وهو داخل سيارة الإسعاف، والمفردة المسيطرة على النص، مفردة (الدم)، وهي المفردة المسيطرة على بؤرة شعور بطل الرواية "سعيد" فقد تسربلت غترة والده بالدم، وتكررت المفردة خلال التشبيه التمثيلي (مما أثار الرعب في صدر والدي خوفًا من أن تكون العين تفصدت كقِطَع الدم التي تنزُّ من بين خيوط (الغترة) التي كانت بيضاء).

المشبه لم يعتمد على كلمة واحدة بل جملة، وكذلك المشبه به، حيث تمتد مساحة الرعب والخوف لدي البطل، ومن هنا فإن كان التشبيه قد نجح في تصوير الحدث عبر الشفرة الجمالية المعتمدة على الانزياح اللغوي، فإنه كان أكثر نجاحًا في تصوير الحالة النفسية التي يعاني منها السارد.

ويتجلَّى التعبير التشبيهي أيضًا في قول السارد:

"يا لهذا العناء... السقم... متهالك وجهه يشعُّ بصخب المدينة.. ما أنت سوى الكلمات القليلة التي حدثتني بها عن نفسك... حسبك أن تكون مثار جدل بين الجميع.. ثمة قناعة بأنك تتجاوز الكلمات" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٧).

تبدو شاعرية اللغة عبر الحوار الداخلي/ المونولوج، وجاءت الكلمات موقعة، والعبارات مموسقة، تتماوج مع خطرات النفس لدى شخصية "سعيد" تلك الشخصية المأزومة في عالم النص، ويتعاضد التشبيه مع النسق التعبيري، ليسهم في منح النصِّ أعلى درجة من الشاعرية.

والتشبيه في هذا المقتبس (ما أنت سوى الكلمات القليلة التي حدثتني بها عن نفسك) وقد شبه السّارد نفسه بالكلمات القليلة، وتبدو طرافة التشبيه في الابتكار، فتلك صورة تنأى عن التقليدية، وتنحو نحو الجدة، مما يجعلها صورة أكثر تأثيرًا في المتلقي، والكلمات القليلة/ المشبه به، توحي بغموض الشخصية المأزومة التي تنكفئ على نفسها، حتَّى تصبح مثارًا للجدل.

ومن نماذج التشبيه المعتمد على تقنية التناص:

١- أريد زوجة تحمل ملامح ليلى.

- لتبقَ كالمجنون أمَّا أنا فسأذهب غدًا لأطلب الكبرى.

- وستتزوجها؟

- ما أتفه هذا السؤال...؟ عذرًا.. (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٥١).

٢- ليلى.. ليلى الممرضة؟

- لا ليلى صاحبة المجنون.

- كفاك سخرية.. أين رأيتها؟

- في المستشفى ذاته.

- أمتأكد أنها ليلى؟(الصقعبي، ٢٠١٢، ص٥٤).

استدعي المقتبس الأول شخصية المجنون عبر التشبيه المجمل (لتبقَ كالمجنون، أمَّا أنا فسأذهب غدًا لأطلب الكبرى)، إن ورود اسم (ليلى) في النصِّ تلك الممرضة التي تعلَّق بها (سعيد) قد دفع صاحبه إلى استدعاء قيس بن الملوح مجنون ليلي إلى عالم النصِّ، وعبر ثنائية الغياب والحضور، فإن حضور (المجنون) يستدعي الطرف الغائب محبوبته ليلى.

والطرفان حاضران في المقتبس الثاني من خلال التشبيه الضمني (ليلى.. ليلى الممرضة؟ لا ليلى صاحبة المجنون)، المشبه/ سعيد وليلى الممرضة، والمشبه به/ المجنون وليلى العامرية، والمشبه به في المثالين، يستدعى إلى النص الحاضر حياة مُحِبَّين حافلة بالمعاناة، لتكون معاناة (قيس) أشبه بمعاناة (سعيد).

ويتكئ التشبيه على التناص القرآني في قول الكاتب:

"هذه اللعبة لابد أن تنتهي بنتيجة واحدة هي الانتصار.. وعندها سيتحدد مصير هذا الطيف الذي يراودني دائمًا. أهو هذا الحلم حقًّا دوائر زرقاء... ومكعبات بنفسجية، وخيوط أوهى من بيت العنكبوت... سيان أن يكون حلمًا، أو تكون حقيقة، فالقصر الرملي ينقضُّ، والمدينة سرابية، ورائحة الفحم، تخنقني كما خنقت سكون؟" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٥٩).

يسيطر على النسق السّردي زمن الحلم، والبطل يعيش في دوَّامة، تموت خالته (سكون) مختنقة برائحة الفحم، وعمُّه الجاني، لكنه لا يمتك أدلة الإثبات، ويمارس عمُّه التسلطَ عليه، ومن ثم يهرب من واقعه المرير إلى عالم الحلم، ولا يكون الحلم بأفضل من الواقع ، فهو دوائر زرقاء، ومكعبات بنفسجية، ويعبر التشبيه عن الوهن والضعف (وخيوط أوهى من بيت العنكبوت)، ويسترفد التشبيه النصَّ القرآني: ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾ (العنكبوت، ص٤١).

إن بيت العنكبوت يوحي بالضعف من الناحيتين المادية والمعنوية، والتناصُّ القرآني، أضفى على النص السّردي هالة من القدسية، جعلته نصًّا يمتاز بالكثافة، عبر ازدواجية الدلالة، فإن كان الوهن والضعف يمتدان إلى حياة (سعيد) فإن دلالة النص القرآني مطروحة في النص الحاضر، يستدعيها المتلقي عبر مخزونه الثقافي.

٢- الاستعارة

الاستعارة هي ادعاء معنى الحقيقة في الشيء عن طريق المبالغة في التشبيه، مع طرح أحد طرفي التشبيه، والعلاقة في الاستعارة المشابهة، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي (القزويني، ١٩٣٢، ص٢٩٥).

وقد ترددت الاستعارة بشكل لافت في كتب البلاغة، واعتنى بها علماء البلاغة عناية شديدة؛ فهي عندهم أبلغ من التشبيه، وأفضل المجاز، ومن محاسن الكلام إذا نزلت في موضعها، ووقعت في موقعها (ابن رشيق، ١٩٨١، ص٢٦٨).

وتُعتبر الاستعارة من أقدر الصور على تحقيق الابتكار والجدة " فالجدة هذه هي الوظيفة الثابتة من وظائف الصورة الاستعارية ... وجدة الاستعارة معناها: قدرتها على أن تظهر الصورة جديدة على أعيننا وقلوبنا، فتحدث بذلك أثرها في نفوسنا عن طريق خلق صور غير مألوفة، والذي جعل الاستعارة تكتسب هذه القيمة هو ذلك التفاعل الذي يحدث بين طرفيها"(درويش، ١٩٩٨، ص ١٥٦).

ولا تقل الاستعارة أهمية في رواية (رائحة الفحم) عن التشبيه، فنماذجها أيضًا كثيرة ومتنوعة، ونختار منها بعض النماذج القليلة حتى لا يضيق بنا المجال، فمن أمثلتها:

"كان صوتي يتماوج ببحة، وكنت أراه يرهف السمع... يستجدي الفهم..

- أهذا بقايا حلم؟

- ليس حلمًا بل كابوس أعيشه" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ١٣).

في هذا النص السّردي القصير استعاراتان (كان صوتي يتماوج ببحة- بقايا حلم) في الاستعارة الأولى وهي مكنية، شبَّه السارد تقطع صوته في بحته بموج البحر، وحذف المشبه به، وأتي بلازمه وهو الفعل المضارع (يتماوج) الدال على التجدد والاستمرار، وهنا شبه الحسي بالحسي، ليوضح الصورة.

والاستعارة الثانية (بقايا حلم) تتسم بالتجسيد، فقد شبه الكاتب الحلم / المعنوي بالشيء المادي/ الحسي، وحذف المشبه به ودلَّ على المحذوف لفظ (بقايا) وتجسيد المعنوي في صورة الحسي، يقرّب الصورة إلى ذهن المتلقي.

ومن نماذج الاستعارة أيضًا:

- "دعني أقرأ كل ما كتبت قد أتعرف عليك مليًّا..

- ليت ذاك.. ستقابلك قطع من الغمام الأسود تلك هي نفسي.. رجاء لا تحلق من خلال الغمام، فحسبك موتًا مجرد التفكير فيه.. أين وصلت بالقراءة" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ١٥).

يحاور السارد نفسه، لكن الحوار حوار خارجي، فقد جرَّد من نفسه شخصًا آخر يحاوره، والسارد/ سعيد شخصية مثقفة، يقرأ ويكتب، ومع ثقافته، إلا إنه شخصية مأزومة تحسُّ بالاغتراب وسط مجتمع لا يعرف قدر تلك الشخصية، ومن هنا تآزرت الاستعارة مع الأسلوب الإنشائي الانزياحي المتنوع بين الأمر والتمني والاستفهام، لتمارس الاستعارة هي الأخرى انزياحها في التعبير السّردي (ستقابلك قطع من الغمام الأسود تلك هي نفسي).

شبه الكاتب قطع الغمام بإنسان، وحذفه وأتي بلازم من لوازمه (ستقابلك) الدال على الاستمرار، وخلَّصته السين إلى زمن الاستقبال، وتشبيه غير العاقل بالعاقل أضفى على الصورة التشخصية عبر أنسنتها، وجاء وصف الغمام بالأسود محاكيًا ظلمة النفس ووحشتها.

ومن النماذج الدالة على الاستعارة قول الكاتب:

"لا ليلَ في حيِّنا الصغير... لا كلمات تذوب كقوالب سكر.. الصمت يخترق ساحات الحزن.

- مات.. ها هو ذا الصبر يخيِّم على وجه المدينة"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٢٧).

تتوالى الصور الاستعارية في هذا النصِّ القصير (كلمات تذوب كقوالب سكر- الصمت يخترق ساحات الحزن- الصبر يخيِّم على وجه المدينة).

الصورة الأولى (كلمات تذوب كقوالب سكر) صورة مركبة، فقد شبه الكاتب الكلمات بمادة تذوب وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية، وتحولت الاستعارة إلى مشبه (قوالب سكر) مشبه به، والصورة الثانية (الصمت يخترق ساحات الحزن)، صورة استعارية تجسيدية، فقد شبه الصمت المعنوي، بشيء مادي يخترق، والصورة الثالثة (الصبر يخيم) صورة تجسيدية أيضًا حيث شبه الصبر بالخيمة، والصورة الاستعارية الرابعة (وجه المدينة) وهي صورة تشخصية، حيث شبه المدينة بإنسان له وجه، وتوالي الصور في النص حوَّل لغته إلى لغة شعرية انزياحية، فأضفت عليه مسحة من الجمال، ومنحته عطاء فنيًّا، وثراءً دلاليًّا.

ومن النماذج الاستعارية أيضًا:

"(كل هذا البياض يذكرني بالكفن)

لا أدري لماذا بقيت هذه الكلمات تحاصرني..

وأمل دنقل- قالها بإحساس خاص بالموت.. كنت قرأت على أصدقائي قصيدة أمل دنقل (ضد من) قرأتها مرة واثنين وثلاثًا... حفظتها... كدت أن أهذي بها" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٥٧).

مازالت الاستعارة تعبر عن أزمات الشخصية المحورية في النص، واسترفاد النص السطر الشعري لأمل دنقل، وهو نص يعبر عن أزمة الشاعر، الذي كتب قصيدته على فراش الموت، والسطر الشعري استعارة، فالبياض عدل عن حقيقته عبر المجاز، وتحول إلى إنسان يذكِّر، وهذا السطر الشعري، أنتج استعارة مكنية في النص السّردي (لا أدري لماذا بقيت هذه الكلمات تحاصرني) فارقت الكلمات حقيقتها وتحوَّلت إلى إنسان مستبد يحاصر الشخصية، تلك الشخصية المحاصرة برائحة الفحم.

٣- الكناية

الكناية أسلوب انزياحي، لا يقل أهمية عن التشبيه والاستعارة، وقد آثرها الأدباء؛ لبعدها عن التصريح والمعنى المباشر، لما فيها من معنى لازم للمعنى المراد، والكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملزمه، فيُعبر " عن شيء لفظًا كان أو معنى بلفظ صريح في الدلالة عليه لغرض كالإبهام على السامع، نحو: جاء فلان، أو لنوع فصاحة نحو: فلان كثير الرماد، أي كثير القرى" (الجرجاني ، ٢٠١٣، ص ١٠٥).

وتكمن فلسفة الكناية عن التعبير عن الشيء القبيح بماله قدر على ستره، والتعبير عنه بمعنى حسن، يقول ابن أبي الإصبع عن الكناية: "وهي أن يعبر المتكلم عن المعنى القبيح باللفظ الحسن، وعن الفاحش بالطاهر" (المصري، ١٩٨٣، ص١٤٣).

وقد اتفق مع ابن أبي الإصبع في هذا الرأي ابن سنان الخفاجي، وأسامة بن منقذ، وليست فلسفة البلاغة، تكمن في التعبير عن المعنى القبيح باللفظ الحسن، وعن الفاحش بالطاهر فحسب، فالشعر العربي مليء بالكناية عن المعني الحسن باللفظ الحسن، وكنايات القرآن والحديث النبوي تدحض هذه الفكرة، وهذا أيضًا ما سوف نتبينه في كنايات الصقعبي " فالكناية والتعريض مطلبان اجتماعيان" (ناصف، ١٩٩٧، ص٣٩).

ونختار بعض الأمثلة للكناية في رواية " رائحة الفحم" نذكر منها قول الصقعبي:

"ما بعدك... هذا الطوفان الذي يمزِّق جسدي أشلاء، وأنت مخاض الصمت الأبدي الذي يخترق عالمي الداخلي، فيبدد ظلمة حزن أعانيه" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٥).

إن الكاتب عبَّر بلفظ غير مقصود لذاته، بل لازم معناه، وهذا المدخل كناية عن حزن الشخصية وألمها ومعاناتها، فإن هذه العتبة باعتبارها العتبة الأولى؛ لم تـُشِرْ إلى المتن الروائي في

الجزء الأول فقط؛ بل إنها تُحيل إلى النص الروائي كله؛ لارتباطها بالسارد/ سعيد الشخصية الرئيسة في الرواية، وهذا المدخل ينبئ عن شخصية مأزومة، وهو تنبيه للقارئ، وإثارة له لمتابعة مأساة البطل.

ومن أمثلة الكناية أيضًا:

"أختي قالت لي ذات يوم: إن كل إنسان سواء أكان رجلًا أم امرأة له نصفٌ آخر...

سألتني: أين تتوقع أن تجد نصفك الآخر...؟!

أجبتها: (في حيِّنا الصغير هذا)" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ١٠).

انحرف الأسلوب السّردي عن المعنى الحقيقي، إلى معنى مجازي، عبر التعبير الكنائي (النصف الآخر) والنصف الآخر مزدوج الدلالة، فإما رجل بالنسبة للمرأة، وإما امرأة بالنسبة للرجل، والكناية تُحدث إثارة ذهنية للمتلقي، الذي يظل ذهنه مترددًا بين المعني الأصلي، ولازم المعنى/ المعنى المجازي، ودلالة المعنيين مطروحة، ومن ثم فيكون المتلقي مشاركًا في إنتاج الدلالة.

ونذكر أيضًا من نماذج الكناية في النصِّ السّردي:

- "أعلمُ ذلك ... منذ زمن عندما قدمت للعمل كنت تنتحي جانبًا بعد الانتهاء من عملك لتقرأ كتابًا معك... الأميرة ذات الهمَّة.. التغريبة الهلالية.. عنترة، كنت تقرأ كثيرًا.

- لذلك أسألك من أنت؟" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ١٤).

يحاور السارد نفسه، وتُكون الجمل الحوارية الأولى كناية عن ثقافة (سعيد) ويرد على نفسه في الجملة الحوارية الثانية بتعبير كنائي أيضًا (لذلك أسألك من أنت؟) والتعبير كناية عن حيرة الشخصية وقلقها، واتكاء الكناية على أسلوب الاستفهام، جعلها تمتاز بالتكثيف الدلالي، والتعبير الدرامي.

فالاستفهام من حيث قيمته الفنية " قد يكون حوارًا مع النفس، أو مع الغير، ولهذا فإنه يخلق ثنائية، وحركة في بنية العمل الأدبي، تجعله يقترب من مستوى التعبير الدرامي " ومع الدرامية التي منحها الاستفهام للصورة الكنائية، نراه غالبًا ما يكشف عن موقف، أو تعرف الإنسان على نفسه وعالمه، أو خروج من ضباب الحيرة إلى نور الحقيقة، أو تجسيد لحيرته إزاء قضايا الوجود والمجتمع (يوسف، ٢٠٠١، ص٢-٣).

وتتجلَّى الكناية أيضًا في قول الصقعبي:

"هذا الصمت المحاصر لتلك القصور المبنية من الرمل التي عبثت بها الريح وجعلتها أطلالًا خربة... هذا الصمت يوحي بأغنية حزينة ترددها سكون وهي طفلة، حينما كانت تلعب في أحد أزقة الحيِّ... نَهَرَهَا والدُها، وطلب منها أن تكفَّ عن الغناء، ولو سمع منها تلك الأغنية مرة أخرى، سيجعلها خرساء..."(الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٤٤).

تبدو في هذا النصَّ مجموعة من الكنايات: (القصور المبنية من الرمل) كناية عن الضعف والوهن وضبابية الحياة (أطلالًا خربة)، هي كناية عن الخواء، والرحيل فقد ماتت (سكون)، ورحل (سعيد) عن الحي، ورحلت أخته إلى زوجه بعيدًا عن المدينة، والتعبير (نهرها والدها) كناية عن التسلط الأبوي، وجملة (سيجعلها خرساء) كناية عن القسوة.

والكنايات عند الصقعبي كنايات حيَّة، تظل باقية لا تموت، حتَّى إذا خرجت من بيئتها، أو بعدت عن زمانها، وهذا يخالف ما ذهب إليه رجاء عيد، حين رأى أن الكناية تكاد تشحب قيمتها أمام نماذجها المتكررة لدى البلاغيين، فتتحول إلى نماذج محنطة، نضطر لكي ندرك دلالتها أن نحيي الموتى، وضرب الأمثلة بـــ " طويل النجاد- جبان الكلب- مهزول الفصيل" (عيد، ١٩٩٨، ص١٨١).

إن التعميم قد يخالف المنهج العلمي، فالكنايات التي يمكن أن تموت قليلة جدًّا، ومع التقدم الحضاري الذي أصاب المجتمعات العربية، إلا أن هناك بعض المجتمعات تعيش حياة البداوة حتى الآن، أما الكنايات الحيّة التي لا يمكن أن تموت، فهي تفوق الحصر في القرآن الكريم، والحديث النبوي، والنص الأدبي، وكذلك الكنايات التي ذكرناها لدى الصقعبي، تدحض فكرة التقعيد البلاغي المتمثل في الكناية عن المعنى القبيح باللفظ الحسن، فقد وقع بعض البلاغيين القدامى في عيب يتكرر في كثير من المباحث البلاغية، وهو وضع القاعدة قبل الاستقراء.

المبحث الثاني: الصورة الكلية

من المعروف أن النقد القديم حاول " أن يدرس الجزيئات ويقف عندها، لذا فقد يتناول النقاد من القصيدة صورة واحدة، أو شاهدًا على ما يُنظِّرون له، ربما كان ذلك دافعًا من دوافع الاعتقاد بأن شعرنا القديم لم يعبأ بالصورة الكلية، ولم يلتفت إليها الشاعر القديم، ولم يشغل الناقد القديم نفسه بهذه القضية، اللهم إلا بعض الإضاءات التي وجدناها عند ابن طباطبا، والباقلاني، وابن المرزوقي، وحازم القرطاجني خاصة.

وليس للناقد المعاصر مندوحةٌ عن دراسة الصورة الكلية التي تتسع لرؤية متكاملة، تضم شتات الصور كلها في إطار واحد يخضع لرؤية نفسية، وجمالية، وفكرية، وفنية واحدة" (علي، ٢٠٢٠، ص ٤٠٥)، والصورة الكلية تعتمد على جزيئات مؤتلفة؛ فإذا نظرنا لكل منها مفردة؛ لم نجد لها دلالة نفسية مؤتلفة الأجزاء، متكاملة الجوانب (مكي، ١٩٨٦، ص٨٢)، ولم تكن الصورة المفردة وحدها هي القادرة على تشكيل الصورة الكلية، بل تتآزر معها الكلمات الدالة على اللون والصوت والحركة، وكذلك الكلمات ذات الدلالة الموحية، كل هذه العناصر مجتمعة هي القادرة على رسم اللوحة الفنية المتكاملة من جميع جوانبها.(عطا الله، ٢٠١١، ص ٢٢٨).

وتكثر الصور الكلية أو اللوحات الفنية في رواية "رائحة الفحم" نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

لأتركك تتحدث عن نفسي كما أتوهمها أنا، وعندها أجد أنني مجرد بطل أسطوري يصلح لمأساة مسرحية. تضجُّ قاعة المسرح بالتصفيق بعد انتهاء فصولها الثلاثة... يا لهذا العناء.. لكم أنت مبدع حقًّا حينما ترسم وجهًا مليئًا بالصخب.

أهذه المدينة التي أشعرتني بأن ما كُتب عنها يملأ غرفتي... دعني أقرأ شعرًا... وليكن.. كَم هي طرية تلك الكلمات...

يا لهذه الصورة.. كيف أشعر بأن الأجساد تتهاوى، وتبقي صورتي مجرد طلاء أبيض على صفحة سوداء...

(لا تعبث بهذا الفحم... الجدران رخامية، والفحم أسود، وأنت ترسم وجهًا... وطفلًا يلعب بالكرة... وشمسًا ونخلة... ويعيش... ويعيش)" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٨).

هذه اللوحة الفنية الرائعة لا يمكن النظر إليها، إلا في صورتها الكلية، والنظر إليها من خلال أي جزء من أجزائها، يفقدها حيوتها، ويذهب ببهائها، وهناك مجموعة من العناصر شكلت هذه اللوحة، وهذه العناصر هي:

- الصور المفردة: التشبيه: أنني مجرد بطل أسطوري، الاستعارة: وجهًا مليئًا بالصخب- المدينة التي أشعرتني- طرية تلك الكلمات، الكناية: تضجُّ قاعة المسرح بالتصفيق.
- الكلمات الدالة على الصوت: تتحدث- تضج- أقرأ.
- الكلمات الدالة على اللون: الصورة- أبيض- أسود- الفحم- شمس- نخلة.
- الكلمات الدالة على الحركة: التصفيق- ترسم- تعبث.

- إيحاء الكلمات: سيطرة الأفعال المضارعة على النصِّ توحي بالتجدد والاستمرار، والتصفيق، والرسم دلالة على الإبداع، السواد والفحم يوحيان بالأم.. إلخ.

كل هذه العناصر مجتمعة، تتآزر ببعضها مع بعض في تشكيل هذه اللوحة الفنية، لتعبر عن فكر الكاتب، ومشاعره، وتنقلها إلى المتلقي عبر الشفرة الجمالية التي شكلها الانزياح اللغوي، وعدوله عن الحقيقة إلى المجاز.

ومن نماذج الصورة الكلية أيضًا قول الصقعبي:

"بعيدة هي كنجمة... الخوف يحاصرني... لا أعي تمامًا المسافة بين الوهم والواقع... رأيتها ذات مساء... كنت شبحًا أحلق في سماوات الألم... هل رأت كيف كنت مستسلمًا لحقنة التخدير..؟ لوكان غيرها لما أصابني الخدر... كنت أتأملها مبتسمة.. بيضاء... يعمُّ البياض.. تبقى الابتسامة ضوءًا متوهجًا... أغادر الزمان...

فتحت عيني... جرح مكان الألم السابق... الوجوه تغيرت... كانت الأرض زرقاء... فرس أبيض يحلق... حمامة تدخل جحر ضبٍّ... الدم أزرق... الماء ينسكب أمامي... أصفر... الشمس تبحث عن ظل... أختي تتدثر بملاءة سوداء، تجهش باكية... سكون تترنم بأغنية حزينة.. تحيط بالسرير راقصة... يصفق الجميع لها... تجعل من شعرها شلالات سوداء... تحلق فوقي... أصوات دفوف... صراخ... أحمد يخرج بكفن أحمر... يقابلني بوجه شاحب... كنا نلعب سويًا.. قطرات دم حمراء تهطل من سقف الغرفة.. هدى تقابلني مبتسمة... أنت... ارحل وحيدًا... طبيب يمسك بيدي... يرفعها إلى أعلى... تتدلَّى عروق من يدي... يطلقها فتهوي كصخرة... ذقن أبي يمتلئ بالدموع... يمدُّ يده محاولًا أن يمسك بيدي... يحمله أخوتي الأربعة بعيدًا... يصرخ.. سعيد... سعيد... تقف زوجة أبي بعيدًا تضحك... أصوات الدفوف... بكاء أختي... الأزهار البيضاء تتدلَّى من جدران الغرفة... صراخ الممرضة... الزيارة انتهت" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٢٢- ٢٣).

هذه اللوحة الفنية، تمثل صورة كلية رسمها الكاتب بقلمه، بدل ريشة الرسام، صوَّرتها مخيلته من خلال التذكر، فالذاكرة جمعت أشتاتًا متفرقات لحظة دخوله المستشفى، إثر الجرح في وجهه، واللوحة تستدعي صورة (أحمد) ابن عمه الذي دهسته شاحنةٌ في أثناء لعبهما سويًا، وتبقى (ليلى) الممرضة هي المسيطرة على مشاعر السارد (سعيد) وعناصر هذه الصورة: صور جزئية، وكلمات دالة على الصوت واللون والحركة، وكلمات موحية، وتجلت هذه العناصر جميعها على هذا النحو:

الصور المفردة: التشبيه: هي كنجمة- كنت شبحًا- تهوي كصخرة، الاستعارة: الخوف يحاصرني، الكناية: أحلق في سماوات الألم- أتأملها مبتسمة- كانت الأرض زرقاء- كفن أحمر.

- الكلمات الدالة على الصوت: تجهش- باكية- تترنم- أصوات- صراخ- تصرخ.

- الكلمات الدالة على اللون: بيضاء- بياض- ضوء- زرقاء- أبيض- سوداء- أحمر- حمراء- أزرق- أصفر.

- الكلمات الدالة على الحركة: أغادر- فتحت- تحلق- يدخل- يخرج- يلعب- راقصة- يهطل- يمسك- يتدلى- يمدُّ.

واللوحة مفعمة بالألم والحزن، باستثناء صورة (ليلى) فهي الصورة المشرقة في فيها، وجاءت الألفاظُ معبرةً عن الحزن والألم: الألم- الدم- سوداء- باكية- حزن- صراخ- كفن- شاحب- الدموع، والأفعال الماضية تدل على توكيد الحدث، والأفعال المضارعة تدل على التجدد، والطباق بين البياض والسواد، والخروج والدخول، الضحك والبكاء، كل هذا يبرز المعنى ويوضحه.

إن العناصر المكونة للصورة ترابطت جميعًا، وانصهرت في بوتقة واحدة، وشكّلت الصورة الكلية، وقد نجحت الصورة في رسم لوحة حزينة، تعبر عن معاناة الشخصية المأزومة التي تعاني الفقد والاستلاب على طول خط السّرد.

ويرسم الصقعبي لوحة فنية أيضًا في قوله:

"طفلًا كنت ألعب بالوحل أرسم على الجدران الرخامية (حمامة ونخلة).

أرسم قلبًا بأجنحة.

أصعد فوق أسطح البيوت الطينية محاولًا الإمساك بحمامة... أقذف الكلاب بالحجارة.. ألعب مع الصبية بكرة صغيرة... نتقاذفها.. نهرب خائفين عندما نصيب أحد المارة... نلتهم حبات البرد.. ها هو الجوع يحاصرنا... ها هي الكلمات تأسرنا... نبحث عن صدًى لأصواتنا.. نأكل البرد... يجتاحنا الغثيان... أحيانًا ببراءة نمارس العنف، نضطهد أجسادنا بالوحل... أطفالًا كنا، وكانت أزقة الحي تردد أسماءنا... هذه الكلمات قاصرة..." (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٧٦).

وقد قسّم الكاتب رواية " رائحة الفحم" إلى أجزاء؛ باعتبارها تنتمي إلى روايات تيار الوعي من حيث اعتمادها على التقطيع، وعدم الاستمرار، وقفز الأحداث من موضوع إلى آخر عن طريق الإشارة الزمنية لهذه القفزة، أو عدم الإشارة لها نهائيًا (الزهراني، ٢٠١٥، ص ٢٤٨).

وعندما تقترب الرواية من نهايتها، وقد أحكم الحزن على السارد الخناق، يعود إلى الخلف عبر تقنية الاسترجاع، ويهرب من واقعه المأزوم، مستذكرًا عالم الطفولة؛ ليخفف من آلامه ولو لحين، فيرسم النسق السّردي لوحة فنية، أو صورة كلية عناصرها:

الصور المفردة: الاستعارة: نلتهم حبات البرد، الجوع يحاصرنا- نأكل البرد- يجتاحنا الغثيان- أزقة الحي تردد أسماءنا، والكناية: البيوت الطينية- أقذف الكلاب بالحجارة.

- الكلمات الدالة على الصوت: الكلمات- صدى- أصوات.

- الكلمات الدالة على اللون: الوحل- حمامة- نخلة.

- الكلمات الدالة على الحركة: ألعب- أرسم- أصعد- الإمساك- أقذف- نتقاذفها- نلتهمُ.

والصورة الكلية تعبر عن حياة الطفولة، ونشاط الطفل، فجاءت الكلمات دالة على هذا النشاط، وعبث الطفولة (ألعب- أرسم- أصعد- أقذف- نهرب- نأكل).

وهذه العناصر جميعًا ترابطت فيما بينها، وشكلت صورة حافلة بنشاط الأطفال وعبثهم ولعبهم، وتلك الصورة المشرقة تخفف من قتامة الصور المنتشرة في الرواية التي عبرت عن آلام (سعيد) وأزماته، وهو المحاصر براحة الفحم.

المبحث الثالث: الصورة التقريرية

الصورة التقريرية هي نوع من أنواع الصور، تنهض برسمها الكلمات، دون اللجوء إلى البيان، ولا تخلو من جمال فطري (ضيف، ١٩٩٧، ص٦٢).

وهذه الصورة " لا تنحسر في التشابيه والاستعارات وسواها من ضروب المجاز، ولكنها كل صورة توحي بأكثر من معناها الظاهر، ولو جاءت منقولة من الواقع" (غريب، ١٩٧١، ص٢٣٨).

فهي ترسم موقف نفسي مؤثر في ألفاظ دلالتها حقيقية، لا تنطوي على أي مقوم من مقومات البلاغة التقليدية (مكي، ١٩٨٦، ص٨٣-٨٤).

فكما أن الكلمة لها القدرة على التصوير، فإن "البنية التركيبية للغة على اختلاف شكل الجملة: فعلية كانت أو أسمية، وغالبًا ما تكون جملة طويلة مؤلفة من عدة جمل قصيرة تفتح مجالاً للتخيُّل، وهذا التخيُّل هو الذي يفتح البعد التصويري في اللغة وهو بُعدٌ كامنٌ فيها، يتسق مع ظهورها الأول، الذي جاء سماعيًّا في بعض الأحيان، مثل ألفاظ

الأصوات، وبصريًّا أحيانًا أخرى مثل ألفاظ الحركة، وألفاظ الألوان، حيث جاءت اللغة علامات للدلالة على مظاهر العالم" (بهجات، ٢٠٠٧، ص ٩٣).

وتُصنف الصور بحسب مادتها إلى صور سمعية، وصور بصرية، وصور شمّية، وصور ذوقية، وصور لمسية، وهي صور مستمدة من الحواس الخمس، ويضاف إليها الصور الحركيّة، وقد تغلب حاسة منها على صورة أخرى، وهو ما يُطلق عليه الصورة المتكاملة (البطل، ١٩٨٣، ص ٢٨).

وسوف ندرس الصور التقريرية المعتمدة على الحواس الخمس، مضافًا إليها الصورة الحركيّة:

١- الصورة البصرية

الصورة البصرية هي تلك الصورة التي تُدرك بحاسة البصر، تلك الحاسة المقدمة على غيرها من الحواس، بل نكاد نرى تميزها عن غيرها من الحواس، وغيرها مما هو وراء الحواس (نوفل، ١٩٩٥، ص١٣) وتُعدُّ الصورة البصرية من الفنون الجمالية في صور الأديب، ووسيلة مهمة في رسم لوحته الفنية في عمله الأدبي، فهي إعادة إنتاج مشهد مؤثر لموقف من المواقف، أو حادثة مطبوعة في صفحة الذهن، يصورها الأدباء، لنقلها إلى المتلقي بوصفها مضمونًا متكاملًا، يخدم المتلقي، ويعمل لإثارته وتحفيزه على الترقب والتنبيه، وصولًا إلى الترابط الدلالي المتولد عن تقديم حالة مركبة ثرية بالعواطف.

إذًا فالصورة البصرية صورةٌ تتكامل مع المحسوسات، حينما تُظهر لنا منظومة المبدع، وعمله الفني، وما ترسمه لنا يقظة حواسه الخيالية (عليوي، ٢٠١٩، ص٤٠٨).

ومن أمثلة الصورة البصرية في الرواية:

"كان ذلك مجرد شجٍّ في وجهي... علامة فارقة أثر جرح قديم... ملأت الحي صراخًا مما حدا بي أن ينقلوني إلى المركز الصحي بسيارة إسعاف"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٦).

الصورة البصرية في هذا المقتبس (شجٍّ في وجهي)، وهي صورة توحي بالألم، رسمها التركيب اللغوي دون الاعتماد على المجاز، وبجانب دلالتها المعنوية، فإنها أدَّت وظيفة فنية في الرواية، فالشج في الوجه، كان سببًا في نقل (سعيد) إلى المستشفى، ومن هذا الوقت بدأ تعلقه بالممرضة (ليلى) وهذه الصورة البصرية، استدعت الصورة السمعيّة في النص (ملأت الحي صراخًا)، وهي صورة توحي بالألم، فالعلاقة بين الصورتين علاقة تلازم.

ومن نماذجها أيضًا:

"- كل هذه الأوراق تنتظرني.

- لا أحد يقدر أن يقوم بعملك غيرك.

كانت الأوراق تغطي تلك الطاولة الخشبية...

- كل هذا فترة غيابي؟

- أجل"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٢٣).

الصورة البصرية في هذا النصِّ (كانت الأوراق تغطي تلك الطاولة الخشبية...) ترسم الصورة أوراقًا متكدسة على الطاولة، وتبع التركيب علامة الحذف: النقط الأفقية، إذًا هناك مسكوت عنه، وكأن الكاتب يوُجّه نقدًا للمصالح التي لا تُوجد بديلًا للموظف الغائب أو العامل، ومن هنا تنتظره كل أعماله فترة غيابه، وتتعطل مصالح العملاء فترة الغياب، وبالتالي جاء استفهام السارد في شيء من الدهشة والتعجب (كل هذا فترة غيابي؟).

و**الصورة اللونية** جزء من الصورة البصرية، ولم يغفل نقدُنا العربيُّ القديمُ الإشارةَ إلى أثر اللون في تشكيل الصورة الفنية، فقد جعل ابن طباطبا العلوي التشبيهات ضروبًا منها: تشبيه الشيء بالشيء في الصورة والهيئة، ومنها تشبيه الشيء به

في المعنى، ومنها تشبيهه حركة في البطء والسرعة، ومنها تشبيهه في اللون، أو الصوت (العلوي، ١٩٨٥، ص٢٥)

وقد التفت غيرُ ابن طباطبا من النقاد القدامى إلى اللون في تشكيل الصورة، وبالتالي فقد سبق نقدنا القديم النظريات الغربية الحديثة التي لفتت الأنظار إلى أثر اللون في التصوير الفني (دياب، ١٩٨٥، ص٤٠)، لكنَّ النقاد القدماء التفتوا إلى اللون في الصورة المجازية، ولم يلتفتوا إلى أثره في الصورة التقريرية، وقد جمع أبو عبد الله الحسين بن على النمري، كل ما قيل عن اللون في المعاجم العربية، وذكر أن الألوان الأساسية خمسة هي: الأبيض، والأسود، والأحمر، والأصفر، والأخضر (النمري، ١٩٧٩، ص١)، والألوان الأساسية في الدراسات الغربية الحديثة أربعة هي: الأحمر، والأصفر، والأخضر، والأزرق(دياب، ١٩٨٥، ص٤٠).

وتَردَّد اللون الأزرق، واللون الأحمر، واللون الأصفر في الرواية بنسبة قليلة، بينما تَردَّد اللون الأبيض، واللون الأسود بصورة لافتة للنظر في الرواية، ومن هنا نختار بعض النماذج لهذين اللونين؛ لنتبين أثرهما في تشكيل الصورة على حد قول الكاتب:

"تلك اللحظات التي أشعر فيها بالوحدة أحاول تذكر ذلك الطيف.. وجه أبيض... ملاءة بيضاء... زمن يعبق بالبياض...

– ما اسمها؟

– ليلى"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٢٣).

يغلب على النص اللون الأبيض الذي يظهر جمال (ليلى)، والصورة اللونية صورة مشرقة مضيئة، فاللون الأبيض " يرمز إلى انتصار الخير على الشر؛ إنه النور الذي يسحق الظلام، ويبشر بالأمل والتفاؤل والإشراق، أو لِنَقُلْ إنه المعادل الموضوعي للحياة، في جانبها المضيء" (عيسى، ١٩٩٧، ص١٩١).

إن ليلى بالنسبة للسارد/ سعيد الحياة، ومن هنا جاء اللون الأبيض دالًا موحيًّا، وعبرت الصورة عن المشاعر والأحاسيس التي تعتمل في نفس الشخصية المحورية في النصِّ.

ويجمع النسق السّردي بين اللونين الأبيض والأسود في قول الكاتب:

"الاختناق ورائحة الفحم تحاصرني، تذكرأنني بسكون... كل شيء أسود يذكرني بالفحم... كيف أستطيع العيش والليل أسود، والشهادة التي يحتفظ بها عمي سوداء... والفحم أسود.. أسود؟

(... هل لأن السواد هو لون النجاة من الموت؟)....وعندما كنت أُسأل عن لوني المفضل، كنت أُجيب السائل بأنه اللون الأبيض.

(ربما كنت ذلك الوقت محاصرًا بهاجس ليلى).

والآن وسكون متشحة بكفن أبيض هل بقي هو لوني المفضل"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٦٦).

تتوالى الصور الخاصة باللون الأسود (الليل أسود – الشهادة سوداء– الفحم أسود)، يقابل هذه الصورة صورة اعتمدت على اللون الأبيض (كفن أبيض).

غلب اللونُ الأسود على النص؛ لأن السارد يعاني أشد حالات الفقد والاستلاب، فقد تزوجت (ليلى) من طبيب يعمل معها في المستشفى، وماتت (سكون) مختنقة برائحة الفحم، وقد كان للون الأسود دلالته في تشكيل الصورة، فاللون الأسود له دلالات عدية، فهو يوحي بالموت والدمار من جهة، والمهانة والشر من جهة ثانية، ويوحي بالوقار والقداسة في بعض المواقف، وهذه الدلالات ما زالت شائعة حتى يومنا هذا (عبد القادر، ٢٠٠٣، ص٨)، ومن دلالته أيضًا الألم والحزن، والفناء (همام، ١٩٣٠، ص٨).

واللون الأبيض هنا فَقَد دلالته التي رأيناها هناك، فلم يعد مفضلًا لدى (سعيد)، فقد كان اللون الأبيض مرتبطًا

بليلي، فأصبح مرتبطًا بكفن (سكون)، فأضحى اللون الأبيض يذكره بالموت، فالتضاد بين اللونين في بنية السطح، حوَّلته بنية العمق إلى انسجام وامتزاج.

٢- الصورة السمعيّة

تنبه القدماءُ إلى تأثير الصورة السمعيّة في المتلقي، وانفعال المبدع بموضوعه (العلوي، ١٩٨٥، ص٢٥) وربما تضاهي الصورة السمعيّة الصورة البصرية في القيمة الفنية (خليل، ٢٠٠٠، ص١١)، وتعاوُن الحواس قاطبة، يمكِّن الأديب من التغلغل في أعماق الصورة، ورسم جوانبها رسمًا مكتملًا (درويش، ١٩٩٦، ص١٩٦- ١٩٧).

ولا تقل الصورة السمعيّة أهمية عن الصورة البصرية في تشكيل البناء الفني للعمل السّردي، والتعبير عن فكر الكاتب ومشاعره، وأمثلتها كثير، نذكر منها:

" أنا الهارب من دوامة الحزن .. صوتي ذو بحَّة محببة، ووجهي يزينه شجٌّ جميل.. أنا الهارب من كل الأصقاع أبحث عن ملجأ "(الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٧٩).

نعاين في النصَّ صورتين إحداهما سمعية: (صوتي ذو بحَّة محببة) والأخرى بصرية: (وجهي يزينه شجٌّ جميل) والتركيب اللغوي يصوِّر لنا بحة الصوت، ويقرب إلى الأذهان الشج في الوجه، والصورتان تعبران عن البعد النفسي لشخصية (سعيد) الذي يحاول الهروب من دوامة الحزن، ومحاصرة رائحة الفحم له، فرسم صورة جميلة لصوته ووجهه، تعويضًا عن الإخفاق في الحياة الاجتماعية.

ومن نماذج الصورة السمعيّة أيضًا:

"لا أدري كم مضى من الوقت، وأنا فاقدٌ للوعي.. بدأت بعض الأصوات تطرق أذني.. سمعت أحدهم يقهقه... والآخر يترنم بأغنية... سمعت صوتًا أنثويًّا ناعمًا، وأحسست بوخزة إبرة في ذراعي... تألمت كثيرًا... حاولت أن أصرخ.. حُبس الصوت.

- لقد بدأ يتحرك.

- ستتحسن صحته حتمًا" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٩٨)

تسيطر على النصِّ الصور السمعيّة، وتتوالى فيه على المستويين الأفقي والرأسي (الأصوات تطرق أذني- سمعت أحدهم يقهقه- الآخر يترنم بأغنية- سمعت صوتًا أنثويًّا ناعمًا – أصرخ- حُبس الصوت).

يصوِّر (سعيد) لحظة وجوده في المستشفى إثر الضرب الذي أصابه من أهل الحيِّ، وهنا جاءت الصورة السمعيّة مصورة المشهد، حيث تأتي الصور متناقضة، فالسارد مُسجًّى على الفراش، كاد أن يفارق الحياة، فيطرق أذنه صوتُ الضحك، وترنيمة الأغنية، وهذا يزيد من آلامه، فتأتي الصورة السمعيّة التالية تخفف من حدة الألم (سمعت صوتًا أنثويًّا ناعمًا)، وهذا الصوت صوت (ليلى) الممرضة الحب الأول، ولكن الألم يعاود الشخصية مرة أخرى، فيتألم من وخز الإبرة، فيحاول الصراخ، لعله يخفف من ألمه، لكنَّ ألمه أكبر، وكان وقع الضرب عليه أشد، فحبس الصوت، والصور السمعيّة جميعها تعبر عن آلام (سعيد) باستثناء سماع صوت الممرضة الناعم.

٣- الصورة الشمّية

كل ما يُدرك بالعقل في حاجة إلى بعض الوسائل المحسوسة حتى تقربها، وتظهرها لنا (غنيم، ١٩٩٦، ص٨٨).

والصورة الشمّية من تصنيفات علم النفس وعلم الجمال، فهي صورة وثيقة الصلة بالأصول الجمالية (ويلك، وارين، ١٩٨٧، ص٢٤٠) وتشمل الصورة الشمّية كل ذي رائحة

طيبة أو كريهة، مثل روائح الفواكه، والأزهار المتنوعة، والغازات، وأشباهها (مبروك، ١٩٩٣، ص٨٢).

وعنوان الرواية (رائحة الفحم) صورة شمّية، وهي صورة قاتمة مرتبطة بموت (سكون) ومحاصرة (سعيد) وهي صورة مسيطرة على السّرد، ومن ثمَّ تكون هذه الصورة موحية بالألم الذي يلفُّ الرواية من أولها إلى آخرها، بينما تكون الصورة مشرقة، عندما ترتبط بـــ (ليلى) على شاكلة قول الصقعبي:

"سيدتي يا لهذا العبق المترع بوهج نجم فسفوري مضمَّخًا برائحة ورد... ها هو ذوبان الثلج نديًّا من عينين تشعان بريقًا.. تحتل سيدتي الجزء الأكبر من ذاكرتي... أتخيلها .. أراها..." (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ١٧)

الصورة الشمّية صورةٌ تُدرك بحاسة الفم، وتتجلَّى الصورة في التعبير السّردي (سيدتي يا لهذا العبق المترع بوهج نجم فسفوري مضمَّخًا برائحة ورد) تصدَّر التعبيرَ لفظُ (سيدتي) بدلالته على الفوقية والعلو، ومن ثمَّ ناسب هذا العلو (نجم فسفور) المعادل للمحبوبة/ سيدتي، وبالتالي جاءت الصورتان الشمّيَّتان تعضدان تلك الدلالة، وتعبران عن الحسن والجمال (العبق المترع- رائحة الورد).

والإشراق في الصورة، يتحول إلى قتامة عندما ترتبط بالفحم، متآزرة معها الصورة اللونية، والأمثلة كثيرة، نذكر منها قول الكاتب: **"رائحة الفحم قاتلة.. هذا الأسود يصرُّ على أن يكون لونه المهيمن"**(الصقعبي، ٢٠١٢، ص٤١).

وعندما تتماهي (عفيفة) في (سكون) يكون هناك تقابلٌ في الصورة، يقول الصقعبي:

"سأتناسى هدى فترة من الزمن لأتأكد من حقيقة الشهادة السوداء التي يحتفظ بها عمِّي... بعدها قد أجد المرفأ الذي طالما بحثت عنه... لن تكون مدينتي سرابية... وستتحول رائحة الفحم إلى عبق رائع مثل تلك الرائحة التي عرفت بها سكون" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص ٦٥).

يقرر (سعيد) تناسي (هدى) ابنة عمه، وعمه الشخصية/ الضد في الرواية التي مارست التسلط على (سكون) وما زالت تمارسه على (سعيد) وهو المسكون بذكرى خالته، وبعبق رائحتها، فيريد أن تكون الصورة الشمّية (عبق رائع) عوضًا عن الصورة الشمّية التي توحي بالألم (رائحة الفحم) إنها رائحة الموت، وعندما تحيا (سكون) في (عفيفة) تكون الصورة الشمّية (رائحة سكون) شديدة الإيحاء بالحياة التي حلَّت في (عفيفة) زوجة (سعيد) شبيهة (سكون).

٤- الصورة الذوقيَّة

نعني بالصورة الذوقيَّة التي إذا قرأتها تمثَّل ذوقها في فمك (ينظر: الجرجاني، عبد القاهر ١٩٩١م، ص٩٨)، وهذا التذوق قد لا يقتصر على ما يدور في الفم، فالعين تشاركه، وكذلك الأنف والأذن وما سواهما من الحواس (شلق، ١٩٨٤، ص٥) وهذا النوع من الصور لم يكثر كثرة الصور السابقة، ونماذجها قليلة في الرواية، نذكر من هذه النماذج:

"طلبت كأسًا من الشاي وبدأت بمراجعة ما كتبته.. طلبت كأسًا آخر من الشاي مع إضافة قليل من حبِّ الهال لإعطائه نكهة خاصة.." (الصقعبي، ٢٠١٢، ص١١).

الصور الذوقيَّة في هذا المقتبس القصير (طلبت كأسًا من الشاي- طلبت كأسًا آخر من الشاي- حبِّ الهال)

الصور مع بساطتها لها طعمٌ في فم السارد، وتستدعى الصورة الطعم أيضًا في فم المتلقي، لكنَّ الصورة في خلفيتها الاجتماعية تستدعي صورة أخرى، فيكمن وراءها صورة النادل الذي يحمل كؤوس الشاي إلى رواد المقهى، ويستحضر المتلقي من خلال الصورة الذوقيَّة ثنائية الأنا والآخر، الأنا/ السارد، والآخر/ النادل، ومن ثم تؤدي الصورة – مع بساطتها- وظيفة فنية في النصِّ من خلال تكثيفها الدلالي.

وتتجلَّى الصورة الذوقيَّة من خلال التناص في غناء السارد:

"يصفق الجميع... ويعم الصمت لسماع غناء سعيد...
(أحن إلى خبز أمي
وقهوة أمي)" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٤٨).

تناصّ الكاتب مع قصيدة محمود درويش (إلى أمي) ويبدأ المقتبس بصورة حركية صوتية (يصفق الجميع) وصورة سمعية (غناء سعيد) ويأتي التناص بصورتين ذوقيتين (خبز أمي- قهوة أمي) فللخبز والقهوة طعمٌ في الفم، لكنَّ استدعاء (سعيد) للنصِّ له دلالته، فالحرمان وراء اختيار النصِّ، فالحنين للخبز والقهوة، ما هو إلا حنين السارد للأم التي لم يعرف لها وجهًا، فقد قَدِم (سعيد) إلى الدنيا، ورحلت أمه إلى العالم الآخر، ومن هنا فقد كان للصورة الذوقيَّة دلالتها الفنية، وإيحاؤها النفسي.

٥- الصورة اللمسيّة

ليست الألوان والأشكال وحدها العناصر التي تشدُّ انتباه المتلقي، وإنما تتداخل الروائح، والطعوم، والملامس في تشكيل الصورة الفنية (الصائغ، ٢٠١٠، ص٤٠٦) وحاسة اللمس ذات أهمية خاصة في إدراك الجمال، فهي تتيح الشعور بإحساس فني، وتستطيع أن تقوم مقام البصر إلى حد بعيد، وإذا عجزت حاسة اللمس عن إدراك الألوان، فهي وحدها قادرة على أن تطلعنا على ناحية جمالية، لا يمكن لعيوننا إدراكها كالرخاصة والنعومة والملاسة (عبد العال، ٢٠٢٠، ص٤٩٦) والصورة اللمسيّة لا تختلف عن الصورة الذوقيَّة في الرواية، فنماذجها قليلة جدًّا أيضًا، نذكر منها:

يصفق الجميع... ويعم الصمت لسماع غناء سعيد...
(أحن إلى خبز أمي
وقهوة أمي
ولمسة أمي
وتكبر فيَّ الطفولة
يومًا على صدر يوم" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٤٨).

تآزرت الصورة اللمسيّة (لمسة أمي) مع الصور الحركيّة والسمعيّة والذوقيَّة السابقة؛ لتعبر عن حنين (سعيد) إلى أمٍّ لم يرها، وفقدان الأم سبب له آلامًا، فقد تزوج أبوه، وتركه لخالته (سكون) وتأتي الصورة اللمسيّة أشدَّ دلالة وثراء فنيًّا من الصورة الذوقيَّة، فهو في حاجة إلى لمسة الأم، أشد من حاجته إلى الخبز والقهوة.

ومن نماذج الصورة اللمسيّة، قول الكاتب:

"- أحضروا الطبيب
أمسك أحدهم يدي، والآخر وضع سماعة على صدري، حاول آخر أن يفتح عيني بإصبعه... تحدثوا كثيرًا... بدت أصواتهم متداخلة ببعضها البعض.. لم أفهم ما قالوا.. حاولت أن أفتح عيني... حاولت أن أحرك قدمي.. ساقي ... شعرت بثقل غريب... لا بد أن زمنًا طويلًا مرَّ، وأنا على هذا الوضع... أطلقت آهة أخرى... شعرت بلساني يثقل... حلقي يختنق..." (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٩٥).

يصور (سعيد) حالته في نهاية الرواية، بعد أن نُقِل إلى المستشفى بسبب ضرب أهل الحي له، ومن ثمَّ فهو في حاجة إلى طبيب يعالجه، فيُنتج المعالج الصورة اللمسيّة، توالت ثلاث صور لمسية في هذا المقتبس (أمسك أحدهم يدي - الآخر وضع سماعة على صدري- حاول آخر أن يفتح عيني بإصبعه).

توالِي الصور اللمسيّة يوحي بخطورة حالة السارد الصحية، وبالتالي تابعه أكثر من طبيب أحدهم أمسك بيده، والثاني وضع السماعة على صدره، والثالث فتح عينه، وهذه الصور تصور وتشع وتوحي، فصورة الأطباء الثلاثة كمن يحيى الموتى.

٦- الصورة الحركيّة

تقوم الصورة الحركيّة بإبراز فاعلية نشاط حركي، ينساب عبر سلسلة من اللحظات المتعاقبة (الرباعي، ١٩٩٨، ص١٥٤)، وتختلف أنواع الحركة، وتتنوع حسب عاطفة الأديب، وموضوع تجربته، مما يكسبها حيوية وتدفق، فتحدث إثارة لعاطفة المتلقي، وتجعله مشاركًا إيجابيًّا للتجربة، لا سلبيًّا تجاهها (عبد العال، ٢٠٢٠، ص٤٩٩).

نماذج الصورة الحركيّة كثيرة ومتنوعة في النص السّردي، نذكر منها:

"بحثت عن قضية... أجناس متعددة لا رابط بينهم... ماذا لو أساء أحدهم التصرف مع آخر، فحدثت مشادة، وبدأ كل واحد ينادي أحلافه، وتوسعت تلك المشكلة حتى عمَّ اللغط في الحيِّ، فتكسَّر زجاج بعض النوافذ، وأصبحت مقاعد هذا المقهى حطامًا.. وتطاير الغبار، وتناثر الزبد" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص١١).

الصقعبي غالبًا لم يتوقف في تصوير المشهد عن صورة حركية واحدة، بل تتوالى الصور الحركيّة على المستويين: الأفقي والرأسي في المشهد الواحد، والسارد/ سعيد يبحث عن قضية للمسرحية ينوي كتابتها، وبما أن المملكة بها جنسيات مختلفة، فتخيَّل أن مشادة قد تحدث بين اثنين، وتتحول هذه المشادة إلى حالة من الفوضى، والعراك بين الأطراف المتنازعة، وكلٌّ يدعو أنصاره، وكل حزبٍ بما لديهم فرحون.

ومما لاشكَّ فيه أن هذا المشهد يناسبه الصور الحركيّة (فتكسَّر زجاج بعض النوافذ- وأصبحت مقاعد هذا المقهى حطامًا- وتطاير الغبار- تناثر الزبد) وهذه الصور في هذا النسق أكثر إيحاء، وأشد ثراء فنيًّا من غيرها من الصور.

ومن نماذج الصورة الحركيّة في الرواية أيضًا:

"تطاير الغبار من حولي.. تهاوت أذرع وأقدام على جسدي... بدأت أصرخ.. لفَّني الغبار.. حملتني تلك الأذرع... قذفت بي بعيدًا"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص٩١).

يصور السارد نهاية الرواية المؤلمة، ومصير (سعيد) مع أبناء حيِّه، الذين أشبعوه ضربًا حتى فقد الوعي، والنصّ به خمس صور حركية، تخللها صورة واحدة سمعية (أصرخ)، وهذه الصورة السمعيّة، أفرزتها الصور الحركيّة، فالغبار يتطاير، والأذرع والأقدام تتهاوى على الجسد، ويلف السارد الغبار إثر سقوطه على الأرض، وبعد أن أجهز القوم على الضحية، حملته الأذرع، وقذفته إلى غير رجعة.

إنه مشهد مأسوي بكل ما تعبر عنه المأساة، والصورة الحركيّة هي أقدر الصور على تصوير المشهد، وأكثر الصور على جذب المتلقي، وتجعله يشارك السارد مشاركة عاطفية، ويصبح متضامنًا معه في قضيته الإنسانية.

المبحث الرابع: النسق غير اللفظي وتشكيل الصورة

النسق غير اللفظي أو اللغة غير المنطوقة في العصور القديمة، سبقت اللغة المنطوقة، فكانت المنزلة الأولى للإشارات، والمنزلة الثانية للكلام، فقد كانت الأصوات معاونة للإشارات والحركات، ثم أخذت هذه الأصوات معنًى متعارفًا عليه، حتى أصبحت لها الغلبة والسيادة (حسام الدين، ٢٠٠١، ص١١٩).

ولا يمكن أن ننحي اللغة غير المنطوقة، فقد رأى بلومفيلد أنه "حين الاستعانة ببعض العلوم الأخرى، يمكن الاقتراب من تحديد المعنى، أو التوصل إليه، ومن بين تلك العلوم علم الحركة الجسمية" (ياقوت، ١٩٨٥، ص٢١٥) وقد التفت محمد عبد الرحمن عطا الله – في أثناء دراسته للغة غير المنطوقة في الحديث النبوي- إلى الوظيفة الجمالية للنسق غير اللغوي، وقد طبق بعض المباحث البلاغية على اللغة غير

المنطوقة مثل: الأمر، والنهي، والحذف، والالتفات، والصورة (عطا الله، ٢٠١١، ص٥٥- ٧١).

وقد تعتمد هذه الصور على الصورة الجزئية، وقد تعتمد على الصورة التقريرية، لكن الصور التقليدية اختفت من الراوية، وتبقى الصورة التي لا تعتمد على المجاز، وقد أفردت لها مبحثًا؛ حتى يتم تمييز النسق غير اللفظي عن النسق اللغوي، و هذا النوع من التصوير لم يلقَ اهتمامًا من الباحثين.

ويمكن دراسة هذا النوع من الصور من خلال اختيار مجموعة من النماذج، مثل قول الصقعبي:

"بعد فترة قصيرة من الزمن قدمت أختي باكيةً إلى بيت خالتي.. في الإجازات الدراسية كنت أذهب وأزور والدي مع أختي... ومع كل زيارة كنت أشعر بأنه يبتعد عني" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص١٥).

إن النسق غير اللفظي (باكية) يرسم صورة فنية لا تعتمد على التشبيه أو الاستعارة أو الكناية، فتمثل أمامنا صورة فتاة تبكي، ولا تعتمد هذه الصورة على التصوير الشكلي فحسب، بل هي صورة موحية، فالفتاة أخت (سعيد) تعاني الفقد والاستلاب، ماتت أمُّها فحرمت من حنان الأم، وعانت اليتم، فهي يتيمة وأبوها حي، فهو حي كالميت، لا يسأل عنها، ولا عن أخيها، فجاء البكاء في النص مؤشرًا على الحزن.

ومن نماذج التصوير غير اللفظي أيضًا:

"واجهني بابتسامته (صباح الفل)

يا لهذه القذارة! (أينك والصباح)

أغلقت الباب بعد أن تأكدت من استقراره قرب هرم من الكتب... وعدت إلى سريري محاولًا تكملة حلم جميل"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص٥).

النسق غير اللفظي في النص (واجهني بابتسامته) ترسم الصورة رجلًا مبتسمًا، والابتسام مؤشر على الفرح والرقة في الطبع، بينما الصورة تحمل عنصر المفارقة، فالابتسام في النصِّ فارق في دلالته، وعبَّر عن الإزعاج وسوء الطبع، فقد طرق الرجل الباب على (سعيد) في وقت مبكر، فكان مصدر ضيق وقلق له.

ومن نماذج النسق غير اللفظي الصورة السمعيّة في قول الصقعبي:

"مما حدا بي أن ينقلوني إلى المركز الصحي بسيارة إسعاف، كنت أستمع لصوتها... أشبه بالموكب.. لا أحد يقف في الطريق (وا... وا...وا)، حاولت أن أقلدها ذات يوم، ولكن كادت أن تدهمني سيارة"(الصقعبي، ٢٠١٢، ص٦).

والصورة السمعيّة من المفترض أنها صادرة من إنسان، ويسمعها آخر في نسق لفظي، أما الصورة غير اللفظية فهو صوت سيارة الإسعاف (وا... وا...وا)، ومهما يك من أمر، فهذا النسق نسقٌ تصويري، ولكنه يوحي أكثر مما يصوِّر، فالصوت يستدعي إلى ذهن المتلقي الأمراض، والحوادث، فهي صورة توحي بالألم.

ومن نماذج الصورة البصرية:

"عندما كنت صغيرًا كنت أرسم بالفحم على الجدران الرخامية الأشياء التي أحبها... (حمامة ونخلة) لو قُدِّر أن أرجع طفلًا لرسمت بجانب الحمامة وجه ليلى.. ليس لدي الآن قطعة فحم، والحائط مطلي بدهان زيتي ملون" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٥٢).

تتجلَّى الصورة في نسقها غير اللفظي عبر فعل الرسم، فقد رسم (سعيد) لوحته (حمامة ونخلة) والحمامة ترمز إلى السلام الذي افتقده في الحي، فهو الباحث عن السلام، والنخلة رمز إلى الوطن، فوطنه أرض النخل، والوطن برٌّ أمان، وشطُّ سلام، فقد تمنَّى أن يرسم وجه ليلى بجانب

الحمامة والنخلة، لتكون رمز الحنان، لكنه لم يجد الفحم، وغيابها عن اللوحة معادل عن حرمانه منها.

وتظل أيقونة الصورة مهيمنة على (سعيد) وتتجلَّى هذه الأيقونة في الخطاطة الآتية:

"أمسكت بقطعة فحم لم تصبها النار... أغراني بياض الحائط الرخامي... بدأت أكتب.. كتبت في أعلى الحائط من اليمين:

أب أم

مددت خطًّا أسفلها، ووضعت كلمتي (بنت ولد) كتبت على يمين كلمة أب: أخ، وعلى يسار كلمة أم: كلمة أخت.

١- أخ أب أم أخت

بنت ولد

شطبت كلمة أم، بقيت كلمة أخ وأب وأخت وأسفلها البنت والولد... قد يرغب الأب بأخت الأم... قد ترفض لرغبتها بأخيه.

٢- أخ أب..... أخت

بنت ولد

كتبت بجانب كلمة أخت كلمة زوج، وشطبت بخط خفيف.. بقيت كلمات الأخ والأب وأسفلهما البنت والولد.

٣- أخ أب..... ....

بنت ولد

شطبت كلمة بنت، بقيت كلمتا الأخ والأب وأسفلهما كلمة ولد.

٤- أخ أب..... ....

.... ولد" (الصقعبي، ٢٠١٢، ص٧٣-٧٤).

هذه صورة بصرية أيقونية رسمها (سعيد) ودالَّة على ثنائية الغياب والحضور، فقد حضر في بداية الرسمة كل أفراد الأسرة، (الأب – الأم – الأخ/ العم- الأخت/ سكون- البنت/ أخت سعيد- الولد/ سعيد، أما الغياب، فقد شطب أمه واختها (سكون) فقد غيبهما الموت، بينما البنت أخته غيبها الزواج، وبقي الأب القريب البعيد عن الابن، وكذلك بقي العم قاتل (سكون) ومعذِّب (سعيد) ومن هنا ظل (سعيد) وحده محاصرًا في دائرة العنوان، تطارده "رائحة الفحم".

ومن كل ما سبق فقد اتضح أن الصقعبي كتب نصًّا مفعمًا بالشاعرية، وقد تجلّت الصورة الفنية في الرواية بجميع أنواعها، ولم تكن الرواية قد استعارت من الشعر الصورة فحسب، بل نعاين فيها كثيرًا من المباحث البلاغية الأخرى، وهذه المباحث البلاغية في النص السّردي، لم تَلْقَ اهتمامًا من الباحثين، وهو مجال بكرٌ في حاجة إلى اهتمامهم، وهذا الأمر قد ينسحب إلى النصِّ الدرامي أيضًا خاصة المسرح التجريبي.

نتائج البحث

- قدرة الرواية على الاستعارة من الأجناس الأدبية الأخرى؛ وهذا يمنحها الجمال والحيوية.
- شكلت الصورةُ ملمحًا مهمًّا في البناء اللغوي للرواية.
- تنوعت الصورةُ في الرواية بشكل لافت للنظر.
- منح الكاتب الصورَ المفردة كثيرًا من الحيوية والابتكار.
- رسم الصقعبي بقلمه صورًا كلية تتسم بالجمال، وتوحي بدلالات متنوعة.
- تنوعت الصورُ التقريرية في الرواية، وعبَّرت عن الحالة النفسية للشخصية الروائية.
- رسم النسق غير اللغوي صورًا أكثر جمالًا، وأشد ثراءً على مستوى الشكل والمضمون.

المصادر والمراجع

أحمد، محمد فتوح (١٩٨٤م)، *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*، دار المعارف، القاهرة.

بدوي، عبده(١٩٨١م)، *ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة*، (مجلة فصول، مج١، ع٤، القاهرة

البطل، علي(١٩٨٣م)، *الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها*، دار الأندلس، بيروت.

بهجات، عاطف (أغسطس٢٠٠٧م)، *التصويرية والشعرية في شعر العواد، خطاب العواد الثقافي والإنساني*، علامات في النقد، مج١٦، ج٦٢، نادي جدة الأدبي.

الجرجاني، أبو الحسن علي بن علي (٢٠١٣)، *التعريفات*، دار الشؤون الثقافية، بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر (١٩٩١م)، *أسرار البلاغة*، تحقيق: محمود محمد شاكر، (ط١)، مكتبة الخانجي، القاهرة.

حسام الدين، كريم زكي (٢٠٠١م)، *الإشارات الجسمية دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل*، دار غريب، القاهرة.

خليل، صاحب إبراهيم (٢٠٠٠)، *الصورة السمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام*، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق.

الخويلدي، ميرزا (الأحد ٢٦ مارس ٢٠١٧)، *الصقعبي كثير من الروايات بلا روح فكيف يتواصل القارئ مع كائن ميت*، حوار مع الصقعبي، الشرق الأوسط. السعودية.

درويش، أحمد (١٩٩٨)، *التراث النقدي قضايا ونصوص*، (ط١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

درويش، أحمد (١٩٩٦)، *الكلمة والمجهر*، (ط١)، دار الشروق، القاهرة.

دياب، محمد حافظ (١٩٨٥)، *جماليات اللون في القصيدة العربية*، مجلة فصول، مج٥، ع٢ ، القاهرة.

الرباعي، عبد القادر (١٩٩٨)، *الصورة الفنية في شعر أبي تمام*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ابن رشيق، أبو علي الحسن (١٩٨١)، *العمدة في نقد الشعر ونشره*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (ط٥)، دار الجيل بيروت.

الزهراني، ساري محمد (٢٠١٥)، *الرؤية والتشكيل الفني في روايات عبد العزيز الصقعبي" دراسة نقدية"*، رسالة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز.

شلق، علي (١٩٨٤)، *الطعم في الشعر العربي*، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

الصائغ، عبد الإله (٢٠١٠)، *الصورة الفنية معيارًا نقديًّا*، دار القائدي للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة.

الصقعبي، عبد العزيز (٢٠١٢)، *رائحة الفحم*، (ط٢)، أثر للنشر والتوزيع، الدمام.

ضيف، بدر أحمد (١٩٩٧)، *الصورة الفنية في شعر المعتمد بن عباد*، مكتبة التركي، طنطا، مصر.

الطلبة، محمد سالم محمد الأمين (٢٠٠٨)، *مستويات اللغة في السّرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السّرد*، (ط١)، دار الانتشار العربي، بيروت.

عبد العال، محمد سيد على (٢٠٢٠)، *شعر الطبيعة النجدية الأنساق الثقافية والتشكلات الجمالية*، (ط١)، مكتبة الآداب، القاهرة.

عبد القادر، أمل محمود (٢٠٠٣)، *اللون وأبعاده في الشعر الجاهلي: شعراء المعلقات نموذجًا*، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية بجامعة النجاح الوطنية، فلسطين.

عسَّاف، عبد الله (١٩٩٦)، *الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينات في سورية*، (ط١)، دار دجلة، سورية.

عطا الله، محمد عبد الرحمن (٢٠١١)، *حركة اللغة غير المنطوقة في الحديث النبوي*، (ط١)، مكتبة الآداب، القاهرة.

عطا الله، محمد عبد الرحمن (٢٠١١)، *رسائل القاضي الفاضل دراسة تحليلية*، (ط١)، مكتبة الآداب، القاهرة.

عطا الله، محمد عبد الرحمن (٢٠١١)، *النصّ الأدبي دلالات الرؤية والتشكيل*، (ط١)، مكتبة الآداب، القاهرة.

العقاد، محمود عباس (٢٠١٨)، *اللغة الشاعرة*، مكتبة غريب، القاهرة.

العلوي، بن طباطبا (١٩٨٥)، *عيار الشعر*، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم، الرياض.

عليوي، انتهاء عباس (٣٠ أيلول ٢٠١٩)، *الصورة البصرية في شعر الفرزدق، مجلة كلية الآداب*، جامعة بغداد، ع٥٩، العراق.

عيد، رجاء (١٩٩٨)، *فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور*، منشأة المعارف، الإسكندرية.

عيسى، فوزي (١٩٩٧)، *تجليات الشعرية "قراءة في الشعر المعاصر"*، (ط١)، منشأة المعرف، الإسكندرية.

غريب، روز (١٩٧١)، *تمهيد في النقد الحديث*، دار المكشوف، بيروت.

غنيم، إبراهيم عبد الرحمن (١٩٩٦)، *الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد*، الشركة العربية للتوزيع والطباعة والنشر، القاهرة.

فضل، صلاح (١٩٨٥)، *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة.

القزويني، الخطيب (١٩٣٢)، *التلخيص في علوم البلاغة*، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، (ط٢)، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.

مبروك، مراد عبد الرحمن (١٩٩٣)، *من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري*، عالم الكتب، القاهرة.

المشوح، محمد بن صالح أحمد (٢٠١٣)، *البناء الفني في القصة القصيرة عند عبد العزيز الصقعبي*، رسالة ماجستير، جامعة القصيم.

المصري، ابن أبي الإصبع (١٩٨٣)، *تحرير التحبير*، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة.

مكاوي، عبد الغفار (١٩٨٧)، *قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور*، عالم المعرفة، الكويت.

مكي، الطاهر أحمد (١٩٨٦)، *الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته*، (ط٣)، دار المعارف، القاهرة.

ناصف، مصطفى (١٩٩٧)، *محاورات مع النثر العربي*، عالم المعرفة، الكويت.

النمري، أبو عبد الله الحسين بن على (١٩٧٩)، *المُلَمِع*، تحقيق: وجيه أحمد السطل، (ط١)، مجمع اللغة العربية، دمشق.

نوفل، يوسف حسن (١٩٩٥)، *الصورة الشعرية والرمز اللوني*، دار المعارف، القاهرة.

همام، محمد يوسف (١٩٣٠)، *اللون*، (ط١)، مطبعة الاعتماد، القاهرة.

ياقوت، محمود سليمان (١٩٨٥)، *القصة القصيرة وعلم الحركة الجسمية "دراسة تطبيقية"*، مجلة كلية آداب، جامعة طنطا، ع٢، مصر.

يوسف، حسني عبد الجليل (٢٠٠١)، *أساليبُ الاستفهام في الشعر الجاهلي التركيب والموقف والدلالة*، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

ويلك، رينيه، وارين، واستن (١٩٨٧)، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.