

تشكل الصورة التشخيصية واللون في فصل حديث الحرير (رواية دفاتر الطوفان) للروائية الأردنية سميحة خريس

❖ نجود عطا الله الحوامدة ❖

تاريخ تقديم البحث ٢٠١٠/٥/٣ م تاريخ قبوله للنشر: ٢٠١١/٤/٥ م

الملخص

يحاول البحث أن يستنطق دلالة تشخيص الحرير، وجماليات لونه الأحمر، في الفصل الأول حديث الحرير من رواية دفاتر الطوفان للروائية الأردنية سميحة خريس - عبر الشواهد النصية في الرواية. ويحاول البحث أن يبين الفاعلية لكل من التشخيص واللون، إذ أن السياق السردي هو الذي يحدد التفاعلات التشخيصية واللونية، في تجاوزهما إلى دلالات جمالية وذهنية ووجدانية، فكانت السمات الإنسانية قرائن متوازية للصور التشخيصية المنتمية إلى عالمين: الإنساني والمادي، فصرهما التشخيص وأبدع عالمه الحسي المادي للأشياء.

ABSTRACT

The present paper attempts to investigate the connotation of silk along with the beauty of its colour, the red throughout Samihah Khurais's novel (Dafaater Al-tofaan - Notes on Floods). The investigation will be carried out pursuing the textual empirical evidence found in the novel. It also intends to show the interaction between personification, on the one hand, and colour, on the other; as it is the narrative context that determines the sort of overlap between personification and colour, by bringing about aesthetic, mental and expressive implications. Human tributes have been indicators that go parallel to the images of personification which come affiliated to two different worlds; human and materialistic. They are melted by personification, which created a world of highly sensational objects. Following these lines, the paper will explore these aspects in detail.

❖ استاذ مساعد / جامعة جرش / كلية الآداب / قسم اللغة العربية / الأردن ❖

تشكل الصورة التشخيصية واللون في فصل حديث الحرير (رواية دفاتر الطوفان) للروائية الأردنية سميحة خريس

عند الإطلاع على النصوص الروائية لسميحة خريس، استرعى انتباه الباحث ظاهرة متميزة في روايتها (دفاتر الطوفان)، لما تبدى في فصولها من اعتماد السرد على التشخيص، تشخيص المحسوسات، التي تدرك بالعين أو بإحدى الحواس الخمس بخاصة، وهناك من التشخيص ما يخص المعنويات والمجردات.

وسيتخذ البحث من الفصل الأول من الرواية (حديث الحرير) عينة للبحث والتحليل، بوصفه مستهلاً للرواية، ولوضوح التشخيص في صوره وحواره وسرده بعامه. فضلاً عن جماليات الصورة واللون واللغة الأدبية في سياقه. فكان هدف البحث استنطاق الروائية للحرير ولونه الأحمر، وكشف علاقتهما ضمن السياق الأدبي واللغوي والدلالي، في صور التشخيص، بوصفه فلسفة للإبداع الفني والجمالي في اللغة والفكر والإدراك.

لقد درج الكثير من الدراسات على استعمال (مصطلح الصورة)، وسيتم التركيز على الصور المبنية على التشخيص. وسيعمل البحث على استكناه تشكل الصورة بوعيا الفني، وفلسفة الوضع الواقعي الاعتيادي إلى حصر الرؤية لمواطن الجدة والابتكار، لما هو قائم في الصورة الفنية، عند (الروائية خريس). ومن ثم ينبغي تحديد الملامح التشكيلية للصورة في هذا النص، وقضايا صيرورة مفاهيم التشخيص، وحاجته إلى فضاء روائي لتشكله، ضمن عناصر الرواية، من: زمن ومكان وشخصية وحدث، ولا يتسنى ذلك إلا للمعطى الخيالي للوعي في أن يتحقق بفعل مفاهيم التجسيد والتجسيم والتشخيص بين رؤية الروائية وتعبيرها، حينها تتشكل الصورة الفنية كاملة.

وحينما يبدو التشخيص، بما يمتلكه من أفعال التنسيق، والتوليف، والتجميع، تتخذ الأشياء المادية مساراً ظاهرياً، يتضح بالكيفية التي تتقدم بها للوجود والحياة، وأهمها التشخيص، ولدى متابعة دلالات المفردة، في المعجمات العربية، نجد أن مفهوم ابن منظور للفظ التشخيص يتلخص في أنه: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به: اثبات الذات فاستعير لها لفظ التشخيص، وشخص شخصاً ارتفع، وقال الزمخشري: شَخَصَ الشيء إذا عَيَّنَه، وشيء مُشَخَّص، وفي المعجم الوسيط: شخص أَمَامَهُ ممثلاً يشخصه، وتَشَخَّصَ الأمر: تمثّل وتبين. والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان، والشخصية: صفات تميز الشخص من غيره.

وإذا كان هذا العرض مجتزأ من المادة اللغوية (قديمها وحديثها) ينصب على المادة المعجمية، فالملاحظ على أن المادة البلاغية والنقدية عُنيت بمفهوم التشخيص مسار الدراسة، في ما جاء في اعتبارات كل من: الجاحظ، وابن المعتز، والقاضي الجرجاني، والأمدي، وعبد القاهر الجرجاني، والسكاكي، وابن الأثير. إذ إنهم تطرقوا لهذه المفاهيم نصاً أو تلميحاً. وحتى لا يكون للإطالة موضع

هنا، فيكتفي البحث بتقديم فهم الجاحظ، وابن المعتز، وعبد القاهر الجرجاني على هذا النحو: أشار الجاحظ إلى التشخيص في قوله (٢٥٥هـ): «وأما النصب، فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمشيئة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض، وفي كل صامت وناطق وجامد ونام، ومقيم وظاعن وزائد وناقص، فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان ومتى دل الشيء على معنى، فقد أخبر عنه. وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكناً».

فأفعال التشخيص قائمة على نزعة فطرية مغروسة في الحس الإنساني، تستهدف الاستناد إلى التشكل الحسي وترابط الأعضاء الطبيعية، فتتماسك في حيزها المكاني، وتتواشج له النفس بما يحرك فيها من أحاسيس وانطباعات.

لقد بدا اهتمام (ابن المعتز) في مستهل كتابه (البديع) بالاستعارة فقال: «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها».

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني: «إن العلم المستفاد من طرق الحواس والمركز فيها، من جهة الطبع، على حد الضرورة بفضل المستفاد من النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التحام، كما قالوا ليس الخبر كالمعاينة، ولا الظن كاليقين، وهو يريك المعاني المثلة بالأوهام شبيهاً في الأشخاص المماثلة، والأشباح القائمة، ويُنتطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التثام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، ويريك العدم وجوداً، والوجود عدماً، والميت حياً والحي ميتاً»، ويشير (عبد القاهر الجرجاني) موضحاً فهمه للاستعارة فقال إن: «شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جُسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون، وهذه إشارات وتلويحات في بدائعها».

وفي النقد الحديث، نجد أن كلاً من (محمد النويهي، وشوقي ضيف) قد ذهب إلى أن التشخيص مصطلح حديث مقتبس من النقد الغربي، وفي سياق المفاهيم البلاغية والنقدية الحديثة، فقد عرض (جبور عبد النور) لبيان الدلالة الاصطلاحية للتشخيص فعرّفه بأنه: «إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له، كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية».

ويذهب (عز الدين إسماعيل) إلى أن «الإيمان العقلي تشكيل فكري لتصور حسي يبدعه الخيال، أي تشكيل حسي للأشياء في هيئات متخيلة تدركها الحواس».

وأخيراً يخلص هذا التقديم النظري إلى أن التشخيص يقوم على ملاحظة تشكل الصورة في الوعي، وفق السمات والخصائص التي يحملها ذلك التشكل في صورة الجسم، فإذا تحولنا به إلى سمات إنسانية تبرز ملامحه وسماته الشكلية البشرية، فيكون الفعل تشخيصاً للفكرة بماديتها أو معنويتها.

من هذه المنطلقات النظرية، يتضح بأن فعل التشخيص هو نموذج لتشكيل الصورة، التي هي في

مسار الخيال الإستعاري، والتي يتخذها وفقاً لما يتواءم وسياق الرؤية، وتيار التجربة بإضفاء صفات وأفعال البشري إلى غير البشري مادياً كان أو معنوياً. وهذه الصورة تؤسس لمبدأ حسي وجمالي، تقوم فلسفته على تمثيل النموذج أو المظهر للوعي، فتلتقطه العين وتحوله إلى المرئي.

يلاحظ البحث أن التشخيص في فصل (حديث الحرير) استوعب الماديات، محولاً إياها إلى موضوعات مشخصة في الإنساني، مركزاً الانتباه والاهتمام، والتفسير لها، من خلال تأمل الصور المادية التي ظهرت عبرها على هيئة استجابات نفسية، توحى للمرسل إليه في السياقات الفكرية والشعورية والجمالية ومؤثراتها القوية، في الرؤية الوجودية والانفعالية، بالتأويلات التي أوردتها الروائية في نصها أفعالاً إبداعية تحقق الرؤية اللغوية المضمرة، فتجعلها تشخيصاً يعكس طابع الوجود الحيوي للأشياء، معبراً عنه بأفعال وصفات وعلامات الإنسان.

ولا غرابة بأن يُقدم التشخيص، في الدرس البلاغي، على أنه صورة من صور الاستعارة التشخيصية، ومنهجاً قياسياً تتصل فيه الماديات بالوعي والإدراك، ويرتبط الحيوي الإنساني بالمادي، فتتخذ طاقته الحيوية والحركية إلى مكونات المادي لتشخصها حسيّاً، مما يمكن للبحث أن يقدمه مشاهد دلالية من فصل (حديث الحرير). ولعل للفظ (حديث) التي تنصدر عبارة (حديث الحرير) عنواناً لهذا الفصل دلالة كبيرة في الاتكاء على التشخيص دعامة للسرد.

ولا يغيب عن البحث بيان أن التشخيص يتضمن تشخيص المعنويات. وهو ما ليس محسوساً، فلا يدرك بالحواس الخمس، فإذا بالأيام تتكلم، وبالشوق يموت، وبالكوابيس تزور الإنسان، وفيما يتضمن المفهوم الآخر تشخيص المحسوسات، التي تدرك بالحواس الخمس، وتشخص بإطلاق الصفات الإنسانية والشعورية فيه مثل الفرح والسعادة والبكاء، وبنسبة أفعال الإنسان وعمل أعضائه إليه. لذلك فمثل هذه الصورة الاستعارية تثري النص الأدبي، وتمنحه قوة وتأثيراً في القارئ.

اكتنز النص في (حديث الحرير) أفعالاً، وضمائر، ومصادر، وعلامات، اقترنت جميعها، على أنحاء مختلفة من بناء الجملة السردية، بضمير المتكلم، وعلى سبيل الإحصاء تراوح اتصال هذا الضمير بالأفعال بواقع (ست وأربعين مرة، وأربع مرات بضمير المتكلم أنا، وعشر مرات بالمصادر، واثنيتي عشرة مرة بياء المتكلم الملحق بالحروف أو بالظروف). على نحو ما قال الحرير، مفتتحاً النص: « حرير كريب أحمر! هذا خلط لا أحبه بيني أنا الحرير وما يسمونه الكريب، أو الساتان، يمكنني أن أفهم هذا الخلط المريب حين يقع من بشر عاديّين، أولئك الذين تتساوى لديهم الأشياء، ولا يدركون دلالة الأسماء، أما أن يكتب تجار القماش مثل بدير أو الحمصي أو أبو قورة في دفترهم عني بأنني كريب، فهذا ما لا أفهمه ».

نلاحظ صيغة الأفعال والضمائر الخاصة بالمتكلم (أنا، أحبه، أفهم) وكذلك بياء المتكلم في (عني، بأنني) هذا الاقتباس من مقطع اتسمت به لغة النص بعامة، فهو حديث يوحي بدلالة نفسية فنية، تؤكد طاقة لغوية حيوية، يعتمدها الحرير للتعريف بنفسه، وتقديم مواصفاته وأسمائه، معتزلاً بأصله

وماهيته، فيقول: «سيسمونني الكريب بإجحاف تماماً مثلما يقع الجغرافيون في خطأ توصيف طريق الحرير فيرسمونه هابطاً عبر البلاد الحارة، الحرير الذي يفهم حكماء الصين ماهيته، والذي انحدر من الشمال قاطعاً بلاد الشام، وصولاً إلى أيسلندة حيث يمر طريق الحرير حقاً، لينتشر بعد ذلك في الدنيا (سلك) هو أنا».

وليس بعد ذلك إمعان في التشخيص أكثر من هذا، إنها بطاقة تعريف بتسميته ونشأته وتطوره وتقديسه، عند حكماء الصين، ثم لا يتوقف الحرير عن استعراض صفاته الخارجية، فيقول: «السير على الفهم، المرتبك في صفاتي، الناعم الذي لا يسهل الإمساك بي جانب الإغراب الصواب عندما وصفوا كل ما يشف بالحرير، الحرير كيان رقيق، ولكنه ثابت واضح لا يحتمل اللبس، لا يشف ولا يصف، هو كينونة بذاته، يمنح لابسـه صفاته، لا يقبل الخلط المجحف الذي يحدث كلما قيل لمرء انتهى الحرير بأنه عرفه في سواه، لا يعرف الحرير إلا بنفسه أو بالعشق».

إنها مهارة من المتحدث (الحرير) تؤسس لماهيته وكيانه، فهو في ثورة على الآخرين، الذين يخلطون بين الحرير والكريب والساتان، إنه حديث ثائر وجريء في جرأة من يثار لكرامته وهويته الإنسانية، لاستعراض مكوناته، إحياء بالافتخار بأن ماهيته وأصله من الحياة، ومن مادة دودة القز، المخلوق من الأصل الطبيعي، ليس مثله كمثل الكريب أو الساتان من الأصل الصناعي. لذلك فالحرير يرى نفسه جديراً بالتشخيص عن طريق تقمص الحالة الإنسانية، فيشخص نفسه، ويقدمها بضمير المتكلم وأفعاله وصفاته، لذلك فهو يتفاخر بنفسه على المصنوع فيقول: «عندما يجتمع صنيع يراعة القز الأنثى، وصنيع حشرة القرمز المجلوبة من الموصل، تمنح القرمزة المجففة للحرير لون الملوك الأرجواني يمكن للدودة العبقريّة أن تصير دواء لرمـد العيون، ووحده هذا البهاء القرمزي يمتلك الطاقة لعلاج الشرية التي تصيب الجسد».

ويتردد صدى استعمال الأفعال في السياق افتخار الحرير بأصله وماهيته، مما هيأ لتشكّل الإحساس الداخلي والخارجي تشكلاً نهضت عليه الاستعارة، عبر تشخيص ما حفلت به رؤى الحرير، فتبدت لفته عالماً من الأفعال التي توحى وتخلق أكثر مما تنقل أو تقول.

بدأ الحرير بـ (التشخيص) والتغزل بنفسه وأفضليته بين الماديات الأخرى بـ (ياء المتكلم)، وهو خطاب الشاخص المائل أمام العين لا الخاطر في الذاكرة، أو المعروف عنه، فكانت ضمائر الخطاب والمتكلم، وصيغة الأفعال تقوم بوظائف (التشخيص)، وعلى توافق بما يؤول إليه الضمير الواحد منها. وبعد أن تشخص الحرير، وغداً شخصاً يتكلم ويسمع ويدرك الفوارق بين الأنسجة المصنوعة والمشابهة له، كان لا بد له من استكمال الشخصية بأن يرى ويعلم، فتشخص بدور الراوي العليم بكل ما يدور حوله من تصرفات الشخصية وأفكارها ونوازعها وحتى المشاعر والأحاسيس الداخلية لها، قبل أن تتصرف الشخصية الحقيقية وتعلن موقفها فيقول: «لهذا شق قلب المحامي عبد الرزاق الشعبي، وكأنما شج إلى نصفين بمجرد وقوفه في دكان أبو القاسم الحمصي، هناك حيث تخزن كل

الأقمشة باحتراف».

ويكتمل الإحساس عند الحرير بإنسانيته، ويتمص أحوالاً بشرية أخرى، في اكتمال حاسة الشم عنده، واقتناصها للدلالة على قدرته على الاستشعار بكامل الصفات الإنسانية، فيقول: «من الصعب أن يدركوا مسألة عشق الأقمشة للروائح ولكن النساء سيدربن مجموع التجار الذين يجربون ويتعلمون سريعاً، نساء عمان سيرفعن أطراف الأقمشة إلى أنوفهن، ثم يعدها في حركة نفور واضحة، وقد اكتشفت رائحة الزعتر والسمن البلدي، تلك هي أخطاء المبتدئين التي يتجاوزها التجار، وسرعان ما ينشئون مخازن للقماش وحده، كما يجري تخزينها بتقدير عالٍ».

وفي بلاغة التشخيص ومراقبة عين الحرير لحركات نساء عمان، في حركة رفع طرف القماش لاشتمامه، وكذلك تشوف فعل مستقبلي للتجار الذين يتعلمون بسرعة أن يفصلوا مخازن الأقمشة عن مخازن المواد التموينية، دلالة واضحة على اكتساب الحرير مزيداً من الصفات الإنسانية التشخيصية. وهذا ينطبق على ما يقوله (هـ، كوينز) بأن «التشخيص هو الذي يتم بخلع الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات، أي بخلع صفات الأشخاص عليها».

وهكذا يقوم (الحرير) بممارسة الوجود والفعل والحركة والحياة والتفاعل، مع عناصر الوجود المحيطة به من: زمان ومكان وشخص وأحداث.

ويصبح الإدراك وسيلة لامتلاك الوعي، فعملية الرؤية البصرية تستند إلى مبدأ علمي يربط بين الأشعة المنبعثة من جهاز البصر، وبين كتلة (جسم أو ذات) يواجه الأشعة، ويعكسها ثانية إلى مصدرها، لتكتمل عملية الرؤية بين الطرفين الرائي والمرئي، وتبعاً لهذه العملية الحيوية فإن الكائن الحي هو القادر عليها، وهي من العمليات الطبيعية، أما الحرير (الشيء المادة) فإنه يضيفها على نفسه عن طريق التشخيص، ويضمها على أنها من قدراته الطبيعية، وبهذا يكون قادراً على النظر باكتمال حاسة البصر، فضلاً عن امتلاكه حذق الراوي العليم بدقائق الأمور، لأنه يستشعر انفعالات المحامي عبد الرزاق، وانبهاره بالحرير، يتبدى ذلك بوضوح حين بدأت عين الحرير تصور المحامي، وحركاته وتقليبه لكرات الأقمشة، ولكن الإنبهار بالحرير، الذي استشعره وأحسه الحرير بنفسه، فضح هدوء المحامي المصطنع. فكان رد فعل الحرير، فيقول: «لم ينظر نحوي مباشرة إلا عندما وصلني، فك بهدوء الدبوس الذي يُثبت ما يقارب مائة متر مني إلى البكرة، رفع الدبوس بإبهامه والشاهد والوسطى، فانفرطت في سيلان سريع تلقائي بكامل ذراعه، فلم ألمس الأرض، ماج طرقي في الهواء، وراح الشعبيبي يبتلع بهائي بعينه، وهو يكذب هذا النور المنبعث من إحمرار النار التي هي لوني».

وهذه لا شك صور يتداخل فيها التشخيص: الحركي والبصري، والشعوري الحسي، فتتشابك جميعها لترسل إلى المتلقي صورة حسية ذهنية لشخصية الحرير، معبرة عن المعنى الذهني المجرد والحالة الشعورية، مشفوعة بشيء من التجليات الحسية.

لقد دلت (الأفعال مع ياء المتكلم على أفعال الرؤية البصرية) في (لم ينظر نحوي مباشرة، وصلني) وتتقاطع مع الأفعال الحركية في: (فأنفطت، تلقاني، ألامس)، ثم المفردات الشعورية الحسية وهي في: (يبتلع بهائي، لوني)، وهي ماثلة لوعي الرائي وإدراكه، على الرغم من ماديته، ومن الملاحظ أن المفردات: (تلقائي، بهائي، طريفي، لوني، مني) متصلة بياء المتكلم على المفعولية والإضافة، ليحقق هذا الضمير تشخيص المفردات المعني بها التحرير بأنسنته وتشخيصه، على صعيد الواقع الفعلي، الذي يجعل الموقف ساحة يتحرك فيها (الفعل والمصدر والحرف) بالصورة المتخيلة، والحركة المشاهدة، لتتحول المادة إلى شخص. وإذا المعنى الذهني يصير هيئة أو حركة، والحالة النفسية الشعورية تصبح لوحة أو مشهداً.

ومن الملاحظ في البناء المكون للنص أن (ياء وأنا المتكلم) تسيطران على مفردات البناء، فحينما يتحدث التحرير عن نفسه، ويشخص أفعاله، ويصدر الأحكام والآراء على الآخرين، يستعمل الضمير (هو) فيقول عن أن المحامي: «يُكذب هذا النور»، فيصبح له حق الإخبار عن الآخرين بضمير الغائب، وينتقل إلى صورة حركية أخرى ليقول: «كنت أسترخي وأنتنى فوق ذراعه...» وهي لغة تعتمد فعل المتكلم في الحاضر (أسترخي، أنتنى)، فيشعر بذاته. إذ يملأ الفعل وعيه ووجدانه لتشخيص وجوده وبناء ذاته بفعل المتكلم. إنها صورة بالغة الدلالة على أحاسيس التحرير، فهو يستشعر دواخل المحامي، ويكشف عن نواياه الخفية، فهو العالم بما يختلج في نفسه، من حب وحنين إلى الأنتنى المسكوت عنها إلى الآن، وكأنه يشي بمعلومة أو خبر ما عن المحامي فيقول: «التحرير بما هو قماش لا يعني للرجل شيئاً إذا لم يعبئه بحريه من لحم طري، هكذا كنت أستلقي على ذراعه». ثم يتخذ دور الراوي ويقول الراوي: «وخياله يحشر هيكلها اللدن الأبيض في ثياباتي».

تتوضح تقنية تلاعب ضمائر الغائب في (خياله، هيكلها). إن التحرير يمنح نفسه الحق في المراقبة وممارسة الفعل الإنساني، فيحلل ويراقب ويقنن هذه الملاحظات، محللاً مفسراً كل شيء، فهو العالم والمتماهي مع الراوي، وهو يعرف لمن ستهدي الهدايا. فقد استطاع أن يكشف، بإحساس الإنسان المشخص، حنين المحامي (لهيكلها اللدن) الذي شُخص بضمير الغائب، وظل يتابع تطورات الموقف حتى قصه التاجر، فيقول: «صرتُ قطعتين لُفتا في رزمتين من الورق المقوى المتين، دخل بي البيت متسللاً، رفع فراش السرير الصوفي ودس قطعة هناك، بينما دفع بالثانية ليد الحاجة فضية».

وتزداد معرفته بالأحداث، وهو المتوقع والعالم لمن سيوزع، فقطعة الحاجة فضية قدمت لها، لكن لفرط حساسيته للمس وتشوفه إلى نعومته أحس بـ «بيدها خشنة، ولكنها مررتها بإعجاب تتحسس نعومتي» فهو يقلب الإحساس، ليستشعر تلمس اليد الخشنة، وهذه حاسة أخرى يمتلكها التحرير، هي حاسة التلمس التي استشعر وميز بها، فساهمت في استكمال صورة التشخيص. فضلاً عن امتلاكه حاسة السمع المتمثلة بسماعه لحوار المحامي وأمه، التي يسمعها تقول لابنها: «شو هذا؟ يمه يا رزاق حريه أحمر بعد الكبير والشيب، دلالة مش عيب، يلا باساويه مخدات للصالون، يمه هاذ مش إلي».

ويتابع الحرير الرواية، بعلم الراوي وتحليله وإدراكه العقلي، فيقول: « لكن الحاجة البدينة السمراء غافلت ولدها...»، ثم يتوقف عندما عاد إلى لسانه ليبلغ ذروة التشخيص مُدلاً بنفسه فيقول: «واختلت بيَّ في حجرتها، أبعدت غليونها الطويل عن المساحة التي مدت فيها قماشِي، ثم بعجل السارق قصتني الى قطعتين، يمكنها أن ترتدي ثوباً أحمر تحت ثوبها الكبير». وينقطع الأسلوب، بضمير المتكلم لصالح الراوي العالم بكل الخفايا، فيعرضها إلينا متولياً مسؤولية عرض ماضي الحاجة فضية واسترجاعه: « لو أنها حظيت بالأحمر الفتان قبل وفاة زوجها لما مات، بدا لها الإحتمال مضحكاً، فضحكت مستغفرة ربها، كان سيموت على أية حال فمَنْذ أن تزوجته وهو شيخ طاعن بالسن ولكنه منحها ولداً ولا كل الأولاد».

ينقطع صوت الراوي مرةً أخرى، ليظهر الحرير نفسه على هيئة رجل، مصوراً حالة نادرة من التشخيص، إذ يتحدث مباهايا بفحولته ويتكلم: « أمرٌ في مخيلتها منذ كانت تتقافز بين مزارع السلط وروابي عمان، ثم يعاود الحرير الراوي التباهي بفحولته: « أمرٌ قاد أرملة موشومة الذقن والخدين لصنع رداء كشكشته بالدانتيل، وأخفته في قعر صندوقها المُطعم بالصدف، لا تجرؤ الحاجة على الوقوع في هوائي أمام عيني ولدها الشاب الذي نام فوق القطعة الثانية منتظراً بشغف، ضغط بجسده القوي، وتقلب وشخر».

ثم يبدأ متكلماً بلغة فعل المتكلم الحاضر، قائلاً: « ورحت أنعمس في المساحة الملفة تماماً بين الفراش وحديد السرير الناتئ، لن أسامحه ما هكذا يعامل الحرير».

في هذه الأفعال إشارة واضحة إلى نفسه المعتد بها (رحت، أنعمس، أسامحه)، ويظل يحكي تحت سيطرة الرؤى المشخصة في عالم الحرير وعالم الكائنات الحية.

وعلى هذا النحو من الشعور بالفحولة والتباهي بها، يظل الحرير يعبر عن مشاعره، فحينما تلمسته أسهمان تأججت عنده الأحاسيس الناعمة والحميمة، واستشعر بيد الشابة التي تليق بكينونته، فيقول: « عندما فردتني أسهمان، ارتعشت أدركت العنف الذي تعرضت له، ولم تغفر له أن خبأني تحت فراشه ونام فوقِي».

وهنا تفاجئنا عودة أخرى إلى لغة فعل المتكلم الظاهر، بشخصيته المتمثلة في (فردتني، ارتعشت، أدركت، تعرّضت، خبأتني، فوقِي)، ومن هذه المفردات ما يفهم منه الفعل الحركي الحسي، وبصيغة الفعل الماضي، الذي يعلمنا زمنية حدوث الفعل، ولكنه سرعان ما يعاود الحديث عن الزمن الحاضر، وإن كانت هيمنة الماضي مازالت ظاهرة بقوله: «لا أعرف إذا فهم، ما زلت أتوجع وأسهمان وحدها بحسها الشفاف فهمتني وسمعت صرخة النسيج الحسي فيّ، أدركت أن بنت القز أهينت وأقسمت على تعويضي، مسدتني جيداً حتى اختفت آثار طعنات حديد السرير، ثم أعدتني لأصير رداء للنوم».

ومن ملامح التشخيص تلبس الحرير صفة الإدراك العقلي، إذ يستطيع أن يحل، مدركاً العلاقة بين أسهمان والمحامي، فيقول: «تتحرك علاقتهما في نطاق شائك بين الشد والجذب من الإقبال والإدبار،

وتراهن على غرام لا يحسب التقاليد، ويداري آمالاً قابلة للموت يوماً بعد يوم». وهذا ما تفرضه على الواقع التقاليد الإجتماعية التي أحسها بإدراكه، ومتابعته الحثيثة للأفكار الإجتماعية، مما يعمق إحساسه المفرط بالتشخيص، وتحسسه لمواطن الخوف والقلق على أسهمان، مدركاً مصيرها، ومتخوفاً على مصير العلاقة، مستشعراً إحساس المحامي تجاه أسهمان، وكأنه المرشد الروحي لها، فيتحدث معها بشفافية، سامحاً لنفسه بتحليل الباطن وفهمه، كأنه الواعظ الذي يلفت نظرها لما حولها، في حين يظهر أنه يتكلم بمشاعر أسهمان ولسانها قائلاً: «لو أرادها السيد المحامي وأفصح عن بغيته، هل كانت أمه الرحيمة قادرة على الوقوف في وجه إرادته، أحياناً ومثل نغز الدبوس يخطر في ذهنها أنه لا يعتقد حبيبته تليق به زوجة».

وفي مثل هذا السياق، يتجلى حديث الحرير الشفاف الحساس، الذي أحسّ بقلق أسهمان، ودخل إلى أعماقها، فاستخلص منها ما في داخلها بشفافية شعورية، تملك بها صفة إنسانية تشخيصية أخرى تُقربه من عتبة الإحساس الشعوري، الذي يصعب لأسهمان أن تفصح عنه، فما كان من الحرير إلا أن تجرأ على ذلك فأظهره.

ومن جميل التشخيص وغريبه، أن يحلل الحرير الواقع الاجتماعي، فيعبر عما يختلط في أذهان العامة عن مهنة التمريض، ونظرة المجتمع للمهنة وصاحبها، فيقول:

« تختلط ما يمكن تسميته بالخادمة، تخرجها مهنتها ليلاً أو نهاراً من البيت مرتديةً المربول الأبيض حاملةً حقيبة محملة بالإبر الحادة، وأدوات الحقن الشرجية».

ومن المدهش والممتع في أن يتسع صدر الأحمر الحريري، فيشهد على دموع أسهمان، ويستخرج من أعماقها كل هذه الأفكار مطلقاً العنان للدمع في عينيها الواسعتين، مانحاً إياها القدرة على ما قد يفسره الآخرون، وهي في ذاتها لحظات متباينة، على أنه الشر، دموعها تساعدها على تسخير روحها للأفراح القادمة وشحن مخيلتها بالإحلام التي تبدو مستحيلة».

وليس من العيب أو المصادفة ملاحظة أن (ها ضمير الغائبة) هي المسيطرة، بل جاء ذلك مراعاة للسياق، فالحرير شخص يتحدث نيابةً عن أسهمان، كأنه في علاقة تحاورية معها، وله مطلق الحرية للتحديث، وإطلاق العنان لتداعياتها الشعورية وأحلامها، وصراعها الداخلي، ويرقبها وهي في حالة من اليأس والأمل، ويتملك الحريري الحبور حينما تتلمسه أسهمان فيقول: «أدخلتني من فوق شعرها الكثيف، وعبر رأسها الفتان، فانهمرت فوق بدنها، تأملتني ملياً في المرأة، حلم عبد الرزاق الشعبي الذي تراءى له في دكان الحمصي اكتمل في زجاجة المرأة، انتظرت معها ليلة كاملة، أخرجتني من خزانها أربع مرات عانقتني، غنت بصوت مرتفع مثل المجنونة». فالتفتي هنا بإزاء تشخيص أخاذ لا ينتبه معه إلى أن محدثه (حرير) بل منافس للمحامي في هيامه بأسهمان ومفاتنها.

ولتوكيد هذه الشخصية، وترجيح احتمال وقوعها. عمدت الروائية إلى حشد أفعال تراءت للحرير بصيغة الفعل الماضي، وأكسبتها صيغة المتكلم قدرتها السحرية على تحويل الأحداث والمفاهيم

والحركات إلى واقع مدرك وملموس، وإدخالها في أنظمتها وصيرورتها، ليصورها الحرير على النحو الذي يراه، ويشخص ذاته، مرتكزاً على الاستعارات التشخيصية، التي توحى بأنه مصدر الحياة والوجود، والإحساس بالنعومة، وبأنه مادة دافئة يقول: «يمكن لرزاق أن يذرف الدمع عندما يتمكن منه اليقين بأن الممرضة أسمهان حرام عليه، هكذا فعل عندما غمرت جسدها بالحرير، وفي عينيه تزلزل أحمرى، بملء كفيه اكتشف نعومتى وملمسي البارد (....) وكان عليه أن يتقلب عليها وعليّ ليكتشف أنني أنا البارد من الظاهر دافئ من الداخل، ألتقط حرارة جسدها .. إنها منافسة علنية، يطلقها الحرير في وجه المحامي، شاهراً سلاح فحولته. فالحرير رديف الدفء والحرارة، بلونه الأحمر.

لقد تشخصت في الحرير هذه الذات الإنسانية المكابرة، ففدا إنساناً له ذاته المفعمة بالحب والمساكنة، بل غدا أحد ثلاثة ينهضون بمهمات أداء الحدث، فصار مصدراً للراحة والدفء والطمأنينة، التي ينشدها كل من المحامي وأسمهان، وتتحقق للحرير رؤيتهما في مشهد حميمي، يقول: «كافأنتي أسمهان بليلائها الخالدات في الأمسيات التي تتوحش فيها تلك الرقيقة، ويتصرف العاشقان بلهفة شرسة، تتجاهلني هي بحثاً عنه، وهو أيضاً يضيق بي، يتم إلقاء أرضاً، وحسب عزم ذراعه أو ذراعها أتلوح مهفهفاً، كما لو أن نغماً يتهاوى في فضاء الحجرة قبل أن أنثال في زاوية السرير أو باب الحجرة».

وإمعاناً في إبراز التشخيص، حيث يستمر بناء الجملة السردية، معتمداً الأفعال التي ما تزال تتداعى، بصيغة المتكلم المستشعر لكل ما يدور من حوله، يشخص الحرير إنساناً واعياً، يواجه مصيره ما بين المكافأة على جماله وبهائه، وما يحققه من متعة لمن تلبسه، أو لناظره، وبين مشاهداته لما يحدث بين المحامي وأسمهان وتجاهلها له، وضيق المحامي بوجوده، بصفته كياناً يحول عنه المعشوقة، فطوح به وألقاه أرضاً، لا يعرف أين يتهاوى في مكان ما من الحجرة، وهذه صورة من صور المنافسة الإنسانية، وصل إليها بعد أن أخذ فرصته من الإعجاب به وبحسنه وسحره من قبل الآخرين، ولم يكن الإعجاب والانبهار به إلا لشعوره المشخص بضمائر المتكلم بأنه امتلك الآخرين وإحساسهم، ففدا وجوداً حسيّاً بينهم يشاركونهم العيش، ويطلع على أسرارهم، وينقل كلامهم وتصرفاتهم وإحساساتهم حتى الداخلية منها، حينها استشعر نشوة إمتلاك الحياة، ولكنه استسلم لقوتها ودقتها عند المحامي وأسمهان.

وتتعاقب تحولات النفس، في عالمها الحيواني الصاخب والضاج، وتتوقد جذوة الحب بين الثلاثي المتنازع على المكانة والدلال والتشوق بين شخصية: الحرير، وأسمهان والمحامي، فيتخلق في داخل شخص الحرير الإحساس بالفيرة، فيقول: «في أمسيات أخرى تكون أسمهان متجلية وخبيثة في آن، يخيل إليها أن جسدها العاري أجمل من الحرير، تخلعني على مهل (...) تمد ذراعاً مأكراً وتعلقني على المشجب، ووحدني على مشجبه الخشبي أسمع صوتيهما (...) وحدي على المشجب المنسي، أمارس العشق بكل تاريخي». وتتبدى في هذا الحوار الداخلي صرخات الاندحار المكبوتة، التي يحاول الحرير تغطيتها بالتظاهر بأنه ما يزال يمارس فعل المراقبة انتقاماً.

فبعد هذا الإحساس الإنساني بشخص الحرير وغيخته الإنسانية، بوصفها سلوكاً إنسانياً طبيعياً، صار يصارع رغبات الإنسان الأساسية وحاجاته، فيتأجج داخله ضمير المتكلم في الأفعال (تخلعني، تعلقني، امارس العشق بكل تاريخي). إنها أفعال وأسماء وضمائر تعود على المتحدث، دالة على الإستلاب والانفصال، الذي استشعره بعدما اعتاده من تعلق أسمهان والمحامي وشغفهما به، هذا الكيان التشخيصي يبدو أنه ألف الأنسنة، وتشوف، بحاله وبمواصفاته الإنسانية الاستعارية إلى حالة التشخيص التي تلبسته، فاستحال إلى عين ترى بصرياً، وإلى جسد يتحرك، وإلى أذن تسمع، وإلى عقل يدرك ويفهم ويحلل، محاولاً استكناه رؤى وخلجات الآخرين، ويتدخل بإحساسهم ومشاعرهم، مترجماً علاقاتهم، حتى وصل إلى آخر مراحل التشخيص الاستعاري، مظهراً انتصاراته المتحققة له وحده بالنشوة، التي سرت إلى كيانه التشخيصي الإنفعالي، في حين يحرم الإنسان الحقيقي من آخر اللذة والنشوة المبتغاة له، ولبسان الحرير المتكلم الراوي العليم يقول: «يحافظان على عفة اللحظة الأخيرة ويوشكان على البكاء».

وفي نهاية المطاف، يعود الحرير في النص (للأنا)، الذي يجرده من ذاته بالتشخيص، معلناً انتصاره «ووحدي الأحمر الخليع الخالع المخلوع أمضي إلى نشوتي حتى النهاية».

ويثور هنا سؤال حائر: هل هي نشوة الحب؟ أم نشوة الحياة؟ أم نشوة التشوق المتعطش إلى مزيد من التشخيص الشعوري الإنساني، بكل مراحلها؟ باستحضار ضمير المتكلم، الذي تخلل المفردات في (وحدي، أمضي، نشوتي) مشيراً إلى حلم وأمل تحققاً له، بالاستعارة والتشخيص، حتى في أفعال شعورية غاية في تلمس حاجات إنسانية مثل (نشوتي) التي هي قمة التعبير الشعوري.

ومن خلال توالي هذه التشخيصات، التي هيمنت على الأداء السردى، أمست رؤى الروائية وجوداً ظاهراً وموضوعاً ولغة، ليمثل لنا فيض فكرتها ورؤيتها، فاستقبلها البحث بإدراك الوعي، ووجد فيها عودة الماديات والأشياء إلى وقائع وحقائق، إلى مدارات الفكر والتأويل، بعد خضوعها للفعل والتشخيص، صورها في ظلالها وألوانها، فاخترقت الوعي والإحساس بجماليات الإبداع، وهذا ما أكدته (الكسندر إليوت) من خلال مقولته: «الإنسان وحده هو القادر على إيجاد مخلوقات أخرى داخل نفسه واستشعارها ومعرفتها، وإعادة خلقها»، فالنفس بأنواعه المتعددة تنظيماً الحسي والشعوري، اللذين تستثيرهما معطيات الذات والحياة في ضمير الفكر والروح، وتصويرهما في نماذج ناطقة بأبلغ الانفعالات والرؤى، وفي أعماق الدلالات، وأقوى العواطف.

وفي الانتقال إلى رؤية الراوي لهذا النص، وتداخله في التشخيص بين الحرير وموقفه من الراوي، نجد ما نؤكد فيه ما جاء به (سعيد يقطين) من أن موقف الراوي «هو الخطاب المسرود الذي يتكفل به الراوي الشاهد والذي من خلال مشاهداته ليسرد ما يقع أمامه من أحداث ووقائع، إن زمن الخطاب المسرود هو حاضر السرد، كما أن الضمير المهيمن هو ضمير المتكلم». والمتكلم هنا هو الحرير،

بتشخيصه لنفسه، وهو الراوي للنص، وكأنه يلتقط صوراً لما يجري، ويحركها بغية إظهار اللحظات الآتية، فيما تظل عناصر الأشياء في مكانها، لينفعل تجاهها، مكوناً وجهة نظر، يتحملها الراوي، (الحرير). وهنا يتحمل الحرير وظيفة مهمة للاستعارة. فمن الواضح بأن الحرير تشخص، ليشكل الصورة الاستعارة التامة للحرير، وإمكانية رسم الصورة المؤثرة في تكاملية الأبعاد الزمكانية والحركة والحس، لأن أطراف التشخيص تتماهى، وتتأقلم من عالم المادي إلى عالم المحسوس، وتتمازج معاً فتخلق أجواء من الاستعارة المختلطة.

ولا يفوت البحث إغفال ما للحرير من حس أنثوي، يستكنه لغة الأنثى ببراعة، مستثيراً العواطف، مضيفاً صفات الشفافية والنعومة، معبراً عن ثقة الأنثى بنفسها، في طريقة كلامها وإدراكها أن الحرير، بملمسه ولونه الأحمر، لا يليق إلا بها.

ومن أحلى مظاهر هذا الحس الأنثوي: الصوت الأنثوي الحي الذي تجلى بالحرير منذ أن أعلن عن وجوده وماهيته وخلقه من الحياة «عندما يجتمع يراعة القز الأنثى وصنيع أنثى حشرة القرمز المجلوبة من الموصل، تمنح القرمزة المجففة للحرير لون الملوك الأرجواني، يمكن للدودة البقرية أن تصير دواء لرمد العيون، ووحده هذا البهاء القرمزي يمتلك الطاقة لعلاج الشرية التي تصيب الجسد».

وتتجلى، في هذا النمط من الطرح في سردية الرواية، دورة الحياة، فمن الحياة الحرير مصنوع، ومن دودة القز صار نسيجه، وصار لونه، فيقول: «أنا قماش أنثى، ألا تموت اليراعات الذكر وتصير طعاماً للطيور، ووحيدي أنا الأنثى أصير الحرير». فهو من الأنثى وإلى الأنثى، برقته ونعومته، يعود لذلك فهو يعرف مشاعر الحساسية والنعومة، ويستطيع أن يصل إلى انفعالات الأنثى الحسية، ووحده الذي يستطيع أن يتحدث معها بلغة الصداقة، فتفهمه ويفهمها، ويقول: «فالأحمر الحرير يستخرج من أعماقها كل هذه الأفكار مطلقاً العنان للدمع في عينيها الواسعتين، مانحاً القدرة على ما قد يفسره الآخرون».

وتتعمق نظرة الحرير الأحمر لذاته، حينما قدرته أسمهان فيقول: «تعمل إبرة (ماكينة) السينجر في النسيج وتعيد تشكيله، لأنها لا تملك قطعة من الشيفون فقد اكتفت بي، هذه الأسمهان فهيمة لا يجدر خلطي بما هو أدنى مني، كما فعلت الحاجة فضية، ولا يجدر الإكثار من القص والندشة، أنا فقط، كما أنا، كفيل بالجمال».

وإذا كان الحرير قد اتسم بالتشخيص على مدى الفصل، فإنه بدا مزهواً بلونه الأحمر، فضلاً عن ولع الآخرين به، فمن الملاحظ اهتمام المرأة والرجل في مجتمع الرواية باللون الأحمر، من دون الألوان الأخرى، فهل كان اهتمام الرجل باللون أم في قماش الحرير؟ وكأنه لا يُصنع الحرير إلا بهذا اللون. وهل كان لهذا اللون الدلالة نفسها عند الرجل والمرأة على حد سواء؟ وهل كانت دلالة لون الحرير عند المرأة الشابة أسمهان كدلالة اللون عند الحاجة فضية (الوالدة)؟ تصورات يوحي بها النص.

لذا سيعمل البحث على استبطان اللون وجماليته، وارتباطه بما حوله ومن حوله، والدلالات التي

استدعت حضوره، فعبّر الشواهد اللونية، تتبين فاعلية اللون ودلالته الجمالية ووظيفته، من خلال السياق السردي، وتعالقه التشخيصي مع الحرير، ومع دلالة المفردات في السياق. وسيين البحث أن اللون لم يكن بدلالة الرؤية البصرية فحسب، بل تجاوزها إلى الدلالة الجمالية الذهنية والنفسية. ويحاول البحث أن يدرس اللون وفاعليته في الحرير الأحمر، وتأثيراته على النفس، فدائماً ترتبط الألوان بالفنون، وقد تطرق النقد القديم للألوان، في القصيدة العربية، كما اهتم النقد الحديث بالعلاقة ما بين الأدب والفنون عامة والرسم بخاصة، وبألوانه التصويرية الحسية للأشياء المادية. وهذا يستدعي التركيز على اللون بسياقاته النصية، فالسياق هو مَنْ يُحدد وظيفة اللون وفاعليته وجمالياته، دون أن يُقرأ اللون قراءة نفسية أو سيكولوجية أو ميثلوجية، لأن دلالة اللون يمكن أن ترتبط بمرجعيات ميثلوجية تراثية.

أشار (ابن طباطبا) إلى مثل هذه العلاقات بقوله: «إن الشاعر الحاذق كالنساج الحاذق، الذي يفوف وشيه بأحسن التقويف، ويسدده ولا يهمل شيئاً منه، فيشينه، وكالنقاش الرقيق، الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشيع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في الصورة». كما أوضح (حازم القرطاجني) العلاقة بين الشاعر والرسام «إن المحاكاة بالمسموعات تجري مجرى المتلونات من البصر». ولا تفوت هذه العلاقة الجاحظ، فيقول: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير».

لقد تنبه (عبد القاهر الجرجاني) في مطابقاته للتعامل مع النص فكراً وأدبياً بوعي فني، وتبعاً لما يتضمنه السياق فقد أكثر من مقارباته إلى فن الصياغة والنقش والتعبير والتصوير، فقدم رؤيته لمفهوم النظم بالمحسوس. مما يدل على فهم لتشكيل سياق النص الأدبي، وهو تشكيل الصورة بأبعادها الفنية والجمالية، وهذا ما جاء في تعبيره: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد نهّد في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه، الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجها لها، وترتيبه إياها، إلى ما لم ينهد إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلك حال الشاعر، والشاعر في توخيّه معاني النحو، ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم».

وفي هذا ما يشير إلى نظرة (الجرجاني) الموحية بطبيعة تشكل السياق ووظيفته، وتقنيته الفنية، فيتحقق له بعدان متلازمان لتشكيل النص الأدبي هما: البعد الجمالي والدلالي المعنوي، بما يؤكد مفهومه للنظم بأنه تشكيل فني وجمالي، في حاصله كهيئة النسيج والنقش والصياغة والوشى المطرز، فتتربط وتتماسك معاً، في سياق محكم، يجلب وحدتها بانسجام جمالي، حينها يتحرك (الشيء) بحركة صيرورة حية، في الإدراك، لتشكيل الصورة التشخيصية يبتعد عن إدراك الطبيعة الواقعية المعهودة.

ويتكلف البحث عن صورة ناشئة، ودلالات تتجلى فيها سمات الغرائبية الإبداعية، فتثير الكوامن

الداخلية لدى المتلقي، فيرى الصيرورة التحويلة، مستحضرة ذهنياً لغير ما هو المؤلف. وإلى ما بعد اللغة، لأنها تعكس الحالة النفسية عند المؤلف، وتعكس التفاعل الجدلي الحي القائم بين الذات والحالة، والكلمة والوجود.

وقد أشار (أحمد مختار عمر) إلى «أن المعنى لا ينكشف إلا من خلال تنسيق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة. وعلى هذا فدراية معاني الكلمات تتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها حتى ما كان منها غير لغوي، ومعنى الكلمة على هذا يتعدل تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها».

كما أشار (جابر عصفور) إلى ذلك بقوله: «لسنا إزاء طرفين ثابتين متمايزين، إنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر ويعدل منه. إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئاً من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديداً نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري أو الأدبي».

وقد وُجدَ من يطلق مفهوم «الشعر» على الأدب بعامه، لأنه الجوهر الذي يتحقق للأدب في أعلى تعبيراته الفنية والوظيفية، وهذا ما عرضه (لاسلاف كرومبي) «وكلمة الشعر قد تطلق على الأدب عامة، فإن الشعر هو خلاصة الأدب، وفي الشعر نرى مرامي الأدب كلها مركزة إلى أقصى درجات التركيز، وإذا تكلمنا عن الشعر، فكلما كنا عنه بصفته مثلاً للأدب كله». وهذا ما اقتضى التنويه له في التعبيرات الحديثة عن اقتصار تركيز القدماء على الشعر دون النثر.

ورأى (كمال أبو ذيب) في الشعرية: «تجسداً في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية، سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، ولكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية إلى مؤشر على وجودها». ويستطيع القارئ أن يلمس بأن الألوان «تستخدم استخداماً حراً للأغراض الزخرفية».

انطلاقاً من هذا التأسيس النظري تبدو فاعلية اللون وجمالياته، وقد يبدو أقرب ما يكون إلى عالم الفنون التشكيلية. فالرسم والأدب على الحالة هذه يشتركان في الإبداع التصويري، مع أن لكل مادته، فلا يخفى أن مادة الرسم الألوان، ومادة الأدب اللغة.

لقد كشف نص (حديث الحرير) بوضوح عن استئثار خامة الحرير باللون الأحمر فحسب، كما بدا في النص التأكيد على أفضلية اللون الأحمر، كما كشف التلازم بين الحرير واللون الأحمر عن صلات لافتة وعن سيطرته على خامة الحرير بهذا اللون فقط، فقد حاول الحرير استنطاق هذا اللون بكل موجوداته في المحيط، بداية من لون قماش الحرير والنار والدم، فاللون ظهر بدلالات متعددة، تلونت من خلال السياق الذي ظهر في ثناياه.

تجلى اللون الأحمر، بدوافعه الاجتماعية والنفسية والفسولوجية، والذكرات المستمدة من اللون

والحيوية الطبيعية والوجدانية، وقدّمه الحرير، من وجهة نظره الراهية لكل ما حوله، وفسره على وفق منطق، فعلى صعيد الدلالة الاجتماعية. بدا اللون الأحمر مقتصرًا على الأنثى الشابة، دون الأنثى الكبيرة السن، وهو بالمعروف الاجتماعي أتى واضحاً، عبر فهم والده المحامي، فحينما أهداها قطعة الحرير الأحمر، قالت: «شو هذا يمه يا رزاق حرير أحمر بعد الكبر والشيب دلالة مش عيب» لكنها خاطته على عجل وهي تحاصرها الأفراح في مرآة الحرير الأحمر» وصنعتة رداء للنوم وأخفته في صندوقها».

وللأحمر سحره الخاص، فهو يرتبط بالشباب، وكأن الحرير يحقق أمنية الوالدة في السابق، جاء على لسان الراوي الحرير: «لو أنها حظيت بالأحمر الفتان قبل وفاة زوجها لما مات». بينما كان الأحمر بالنسبة إلى أسمهان الشابة إكمال الأنوثة والفتوة فهي حية بحياة الحرير الأحمر، « والأحمر لون الأنوثة المذهل»، ويسهم لسان الحرير وإدراكه للمحسوسات ببيان ما للأحمر من قدرة على الإبهار، فأسمهان انبهرت به «تأملتني يوماً كاملاً، لم يزعجها اللون الصارخ الملعونة، تعرف أنه لون لا يليق إلا بهكذا قماش»، لذلك فهي تُقدّر فاعليته في كيانها وفي داخلها إحساس عارم لشخصه الحرير، «لما رأت بهاء الأحمر في سحر الحرير ما جت كأنتي ذكية».

استطاعت الروائية أن تحمّل اللون الأحمر عمقه النفسي المؤثر المسكون به الشخصيات، «فلكل لون معنى نفسي، يتكون نتيجة للتأثير الفسيولوجي للون على الإنسان، هذا التأثير يترك خبرة شخصية متمزج بشعور داخلي، أو تخمين عام يتكون فيه المعنى النفسي للون من هذه المجموعة، من الخبرة أو الشعور الداخلي أو التخمين العام».

ويبدو أن الأحمر يرتبط بدلالته النفسية ف: «لغة الألوان تخاطب العواطف والنفس برمزية قديمة قدم الإنسان».

مكانة اللون الأحمر غير مقصورة على المشاعر والأحاسيس، فعلى صعيد الحياة، يتباهى الأحمر بأن أصله من الحياة، وأنه يُصنع من مادة حية، ويتفاخر باللون الأرجواني المصنع من الشجر الذي يُصنع به القماش، وكذلك من عصير دودة القرمز الصخرية، ولذلك فإن المواصفات الحية مندغمة مع مواصفات الحرير، بتشخيصها وتناغمها معاً، فلا يعقل أن يتناغم الحرير الحي إلا مع جنس الحياة هذه، ولا يمكن أن يشارك أحداً بألوان صبغية اصطناعية؛ فدلالة اللون لا بد من وعيها، لما لها من ارتباط بالدلالة العامة ولأجواء فصل الحرير. أما على الصعيد الإنساني. فأسمهان جميلة فاتنة، بكل مواصفاتها المرسومة (بعين الحرير)، لكن الأحمر منحها تشكلاً صورياً أقتع إحساس الحرير، وأرضى رغبته في إكمال صورة المرأة الأنثى.

وتظل عين الحرير وبرجسية ظاهرة، تلتقط مواطن الفتنة والجمال (للأحمر) الذي هو لون الحياة، فهو: «لون الدم وروح الجسد، يقيم حواراً ذكياً مع البدن» فالدم هو لب الجسد، والدم الأحمر يجري قانياً بجسد الإنسان وروحه، فهو حيٌّ ما دام الدم الأحمر فيه، وإذا خلا منه فإنه في موت معنوي

وحسي، فاللون الأحمر يندغم مع أنوثة الحرير ورقته ولا تكتمل الأنوثة إلا به، فيمتزجان معاً مانحاً الأحمر الحرير من وهجه وألقه، ويصهر الحياة والشباب، وأسمهان والحيوية بالتأثير والإثارة معاً، فتغلب صفات اللون على القصيدة التي أرادها الحرير.

تبدو الصفة اللونية هنا غير عادية، فهي لا تقف عند الدلالة الظاهرية للون، بل هي تحمّل اللون أبعاداً ذات انزياحات في وعي الحرير (الشخص)، بما لها من إحياءات تجعل اللون الأحمر يتمتع بعمق دلالي، وهي تنفي عنه صفة السطحية في اختياره لوناً لقماش الحرير. إذ استطاع الحرير أن يحوله بأبعاده الوظيفية والبصرية إلى شئ أعمق دلالة، فأتي الأحمر بسباق القوة والعنفوان، والسيطرة على الآخر بدلالة حدة اللون (الأرجواني، الأحمر القاني، القرمزي). لأن الأحمر أيقظ في الوجدان أكثر من وظيفة بصرية لونية، بل تحول إلى وظيفة معنوية «إذ يمكن للمعنى أن يغدوا بصرياً وذهنياً في ذات اللحظة».

وبإعجاب منقطع النظير يسرد هذا اللون مزايا نسبه، فالأحمر بكل أطيافه ومسمياته معروف باستخراجه من مصدر حياتي ما يجعله قادراً على منح القوة والديمومة للكائن الحي. فالحرير بارع في تحويل انجذاب القارئ عبر هذا التركيز إلى لونه، من خلال العمل على انزياح الرؤية البصرية له، إلى لغة وانفعال وإحساس بالحياتي التشخيصي، فتارةً الحرير يتشخص، وتارةً اللون يتشخص وينطق ويفهم ويشعر، لذلك فهو تشخيص أساسي في النص يتكامل مع الحرير برؤية مكثفة وجدانية.

وعلى الرغم من أن الدم يرتبط في الذهن بعلامات الموت والقتل. لكننا نجد الأحمر في النص تكفل بمهمة انزياح المعنى بقصديته الذكية إلى الانشغال في الإثارة وديمومة الحياة.

ومن المهمات، التي نهض بها اللون الأحمر، ما أثاره من انزياح كلي. فيثير في النفس انزياحاً كلياً عن مفهوم التعميد في الموروث الديني، فهو المباركة والطهارة القدسية في الواقع، ويشخص الحرير وينقل هذه الصورة التشخيصية «عندما تغطس خيطان الحرير فيه (الأحمر) تتعمد ملكة القز بدماء ملكة القرمز» فتصبح الأصباغ الحمراء الطقس التطهري، حيث يتم التبادل بين ملكة القز وملكة القرمز والمستفيد بذلك خيوط الحرير ليكتسب لونها.

وعلى صعيد الانفعال الأنثوي / الذكوري بلون الحرير الأحمر، نجده يثير جنون العاملات اللواتي يصنعنه في المصنع، والمرأة تؤجج جنون الرجل إذا ما شاهدها في الأحمر.

وفي هذا تأكيد دلالي حاد، في السياق، على أن اللون له أهميته، ووضعه لكونه علامة من العلامات، إذ إن «الأحمر لا يليق إلا بالعشق، ولا ينسجم إلا مع الأنوثة»، وكأن المعادلة تقول: العشق + الأنوثة = اللون الأحمر.

وإذ يكون اللون الأحمر مصدراً للعشق، فإنه يقيم حواراً ذكياً مع البدن «في غمرة اللون الناري يمكن للجسد أن يسترخي ويستريح» فأى راحة تنتظر الجسد إن لم يحققها هذا اللون بما يوفره من إحساس بالراحة لدى الأنثى التي يفقدها الجسد.

ويتضافر التشخيص مع اللون الأحمر في خلق شخصية مؤثرة للقماش، لذلك فهو يقارن أنوثة أسمهان وشبابها وحلاوتها، التي قدرت أهمية القماش وتفرده، وأعطته حقه من الاحترام، دون خلطه بأنواع أخرى من الأقمشة أو (زركشته) فتحط من قيمته، كما فعلت الحاجة فضية التي صنعت منه «رداء للنوم كشكشته بالذانتيل». ويتضح اعتزاز الحرير بجنسه وحسه مع الأنثى وإدلاله بحاله، وبأنه مصدر الشباب، كما هو مصدر للحب والعشق « فلا يُعرف الحرير إلا بنفسه، أو بالعشق».

ومن مظاهر تضافر التشخيص مع اللون، هذا التأثير الغريب في الأنثى فإذا رآته النساء، وأطالت النظر إليه، ربما يكون مصيرهن الهوس أو الجنون فيقول: «وعاملات النسيج في معامل الحرير ينتهين الى العصفورية غالباً» وأسمهان «لوتجرات وأخرجتني مرة خامسة لأنتهت الى العصفورية».

ولا يقتصر هذا التأثير على النساء اللواتي يستثير جنونهن، بل يتعداهن إلى الرجال، فأما الرجال فيشتمل منهم الخيال أو أن «الرجال التبس عليهم الأمر، فظنوا لفرط ما تتشظى رغباتهم لدى رؤية الأحمر أن الثيران أيضاً ملموسة بالأحمر».

ولكن دهشة اللون لن تكتمل إلا بامتزاجه بأنوثة الحرير، وينقل بأمانة الشاهد حينما رآه المحامي عبدالرزاق في المحل التجاري، «وشهق فؤاده ولكنه يتظاهر بالثبات.....وهو يكذب هذا النور المنبعث من إحمرار النار التي هي لوني».

واللون الأحمر على دراية تامة، بأصله، وهو يعرف بقدرة عجيبة المواد التي ستضاف الى بعضها لاستكمال وجوده، فيشخص ذاته وبهائه بقوله «ووحده هذا البهاء القرمزي يمتلك الطاقة لعلاج الشرية التي تصيب الجسد، لن تكتمل النبتة الملهمة بمسحوق الدودة الفذ، هكذا يمكن الحصول على لألئ الأحمر، لون الدم، وروح الجسد يقيم حواراً كياً مع البدن». هذه المفارقات العجيبة الغرائبية في سياقات الدلالة على أهمية الأحمر، يؤكد لها تمكن هذا اللون بقوته الضاغطة من حبس جنون الشرية وإخماد طفحها الأحمر.

وبفعل خارق سحري لعمليات ذهنية إدراكية، تتمكن عقلية الحرير من أن تستوعب هذه العمليات الكيميائية، وتدرك فعالية الدم الأحمر، وروح الجسد وتفاعله مع المؤثرات المادية للقماش على الجسد، وما يثيره اللون والقماش الحريري.

وعلى هذا فاللون الأحمر هورديف الحرير، إنها قصة عشق أبدية بين الحرير واللون الأحمر، فهما صنوان لا يفترقان ، فالأحمر فعله عارم الظلال على الكل، وهو لون الحياة، لون الدم، الذي هو روح الجسد، وله مطلق الحرية في التحاور مع الجسد، الذي يحتضن الحرير الأحمر، وهو القادر على حبس جنون الشرية. فالأحمر هو المتوّر حيناً، وهو الكابح حيناً آخر، وهو الدافع إلى مزيد من التشخيص، ومن إضفاء الأنسنة على مواصفاته، الأنثوية.

إنها قصة التواشج والتناغم الأبدي بين اللون الأحمر والحرير، وهكذا يغلب على تمازج اللون والقماش تنابع التجانس، فتكون لصورة الحرير ولونه وتشخيصه، قدرة فائقة على إيقاظ الشعور،

وأحالاته إلى حالة نفسية لما للون الأحمر من تأثير وقدرة على تأجيح العواطف والمشاعر، وكأنه ساحر له تأثير طغى في النفوس. فقد عمل على فضح الدواخل البشرية، كاشفاً الستار عن القلوب والنفوس، وما يعتمل بداخلها من إيقاعات الحب والعشق، التي كشفها الحرير الأحمر دون عناء، بعد أن كانت مخبوءة عند كل من الحاجة فضية، وأسهمان، والمحامي. فسيطر من ثم على مشاعر المتلقي أيضاً، فانساق إليه للمتابعة بتحيز إلى اللون، فكان حداً ثانياً للحرير يضاف إلى نعومته، وأنوثته ودلاله وعجبه بنفسه، وصفاته الإنسانية النابعة من أصله الحيائي، وهنا ارتفع الحرير الأحمر إلى مرتبة الإنسان باستعارته لصفاته، وهذا ما جاء في قول (د. عبد القادر ربايعي) بأن: «التشخيص هو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله». وتلتقط عين القارئ اللون محاولاً تفسيره «فاللون يُعطي من عملية الرؤية، ويمنحها حدة وحيوية وعمقاً، ويشكل إيقاعاً دلاليّاً في السياق».

ويمثل تعامل الحرير الأحمر مع الناس والموجودات بحدود حسية وذهنية، انتقالاً من حسية ساكنة إلى حسية فاعلة متحركة، وهو يتخذ المثلية في نزوعه للتخلص من شبيئتها الجامدة. وفي هذه الحال يكون التشخيص في حدوده الحسية البارزة، ضمن حاسة السمع والبصر والحركة والإدراك الذهني. فهذه الوحدة التي تنبئ إليها (عبد القاهر الجرجاني) وبين قيمتها حين قال: «إنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحدق الذي يلطف، ويدق في أن يجمع أعناق المتنافرات في ربة، ويعقد بين الأجنيبات معاهد نسب وشبكة، وما شرفت صنعة ولا ذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة فكر ولطف نظر، ونفاذ خاطر إلى ما لا يحتكم ما عداها، ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلطات، وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات، وسائر الأعمال التي تنسب إلى الدقة فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم مع ذلك بينها أتم والائتلاف أبين كان شأنها أعجب والحدق بصورها أوجب».

ولهذا فإن عملية تحويل المعنى إلى تشخيص تعني، منحه الحياة والنشاط والمشاعر والإدراك، فستميله الرغبات والحاجات الإنسانية ويتبلور عنده مفهوم العشق والحب والنشوة، التي لا تظهر إلا عند الإنسان القادر على التعبير قولاً وفعلًا.

وتبدى هذا حينما أوحى عنوان الفصل (حديث الحرير) وعتبته الأولى للتشخيص، فالحرير بصورته المادية والتعريفية (مذكر) له حرية الحديث فيما يجول في خاطره، طالما أنه اتخذ صفة التشخيص والأنسنة، فكان الناطق بالحسيات والتوصيف والسرد التي نقلها بتفوق.

كان للروائية مقدرة عظيمة على إجراء الحديث بلفة ضمير المتكلم المذكر، ظهر ذلك في ما حققه جنس المتكلم من حرية وراحة لكل من الروائية وأسهمان بوصفهما أنثيين لم تتكلما بلفة الأنثى، في أثناء وصف المشاعر، فالروائية لا تريد خرق تابو المحرمات، فجعلت الحرير يتحدث ويرى ويسمع، بل ويراقب نيابة عنها، وأيضاً كلفته الروائية مهمة الحديث، بلسان الشخص الآخرى، والتعمق في دواخلهم.

ولو استطلعنا مجدداً أن نحصر فاعلية اللون الأحمر في سياق النص، ضمن علامات السياق، لاحظنا أن اللون الأحمر جاء متعدد السياقات، فمنها الإيجابي ومنها السلبي، وبحسب هذه الخطاطة فقد عمل اللون الأحمر كآلآتي :

باللون الأحمر

علاقة جدلية تقوم على تبادلية اللون الأحمر بكل مؤثراته وانعكاسه في السياق الوارد في الخطاطة، تبدأ باللون وتنتهي بحركات راية مصارع الثيران، لذا فإن حركة الحرير الأحمر الناجمة عن فاعليته ونعومته هي ما يثير حركة المرأة فتؤثر في الرجل.

ويتحد اللون الأحمر مع الحرير، ويرتقي بسموه، سامحاً لنفسه أن يقول عن أسمهان: «النساء الذكيات مثلها يعرّفن بأن الحرير لم يخلق للنوم، ولكن لصنع عالم من الوهم حول النوم، فما بالك لو كان أحمر، لون الأنوثة المذهل».

هذا تكامل ما بين الأحمر والحرير، فكل منهما يشكل دلالة في السياق، الأحمر رمز الإثارة عند أسمهان يبقى هو السائد، ويتراجع الحرير لصالح اللون الأحمر، فأيهما الأبقى الحرير أم اللون الأحمر؟ يشخص الأحمر ناطقاً «وحدي الأحمر الخليج الخالغ المخلوع أمضي الى نشوتي حتى النهاية».

وإذا تطلّعنا إلى القيمة الفنية التي ينثرها هذا اللون التشخيصي في الرواية، وجدناها عظيمة، لأنها التصقت مباشرة بالإنسان، وبتجربته الشعورية الداخلية التي التقت فيها ألوانٌ مشتركة كثيرة من السمات والمدارك الإنسانية. فأزالت الحواجز بين الإنساني والمادي، وأسبغت المشاعر والعواطف على (الحرير الأحمر)، فكانت السمات الإنسانية قرائن متوازية للصور الاستعارية التشخيصية، بدلائلها وانتمائها إلى عالَمين الإنساني والمادي، والموجودات أو الأشياء ملازمة لهما، وكان عمل التشخيص في هذا صهرٌ هذين العالمين وإبداع عالمٍ حسيٍّ وماديٍّ للأشياء.

الهوامش:

دفاتر الطوفان- خريس، سميحة: رواية دفاتر الطوفان ط١، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٣.
الرواية: انظر الأحاديث المتنوعة في متن الرواية وهي أحاديث (الحلقوم، الحبر، السكر، السجائر، الفندرة، الزيتون، العصبية، الحب، القطار، الأمسيات، الرحالة، المطر).

حديث الحرير، الفصل الأول من (دفاتر الطوفان)، ص ١٧٧.

الرباعي عبد القادر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك إربد، الأردن، ١٩٨٠، ص ١٦٨-١٦٩.

ابن منظور: مادة (شخص).

الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (شخص).

الوسيط: مادة شخص.

الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر: البيان والتبيين. قدم له د. علي أبو ملح، عمان، الأردن، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٩، ج ١، ص ٨٦.

ابن المعتز، عبد الله: البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشوفسكي، لندن، مطبعة استيفن اوستن، ١٩٣٥م، ص ٢.

الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق (هـ.ريتير)، مطبعة دار المعارف، استنبول، ١٩٥٤، ص ١٠٨، ١١٨، ١٢١.

الجرجاني: م. ن، ص ٤١.

ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مطابع دار المعارف بمصر، ط ٧، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢٣٦.. وانظر النويهي، محمد: ثقافة الناقد، ط ١، القاهرة ١٩٤٩، ص ٢٤٨-٢٥٠.

- وانظر ريتشارد، إ. أ.: في الاستعارة، ترجمة ناصر حلاوي، مجلة كلية الآداب، ٩٤، البصرة ١٩٧٤.
عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط ١، بيروت ١٩٧٩، ص ٦٧. وانظر أيضا: .
التجسيد: إبراز الماهيات والأفكار العامة والعواطف في رسوم تشايبية محسوسة هي في واقعها رموز معبرة عنها... التشخيص: إبراز الجماد أو المجرد من الحياة من خلال الصورة بشكل كائن حي متميز بالشعور والحركة والحياة ص ٦٧.. التجريد: استخراج الماهيات ذهنيا من الموجودات والارتفاع بها من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكلية والشاملة. ص ٥٩.. التراسل: وصف المحسوسات بأوصاف محسوسات أخرى أو تبادلهما، وهي نقل ظواهر العالم المحسوس إلى الفعل. عبد الفتاح النجار: التجديد في الشعر الأردني، دار ابن رشد، إربد، ١٩٩٩، ص ٩٣

عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، ط ٣، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٢٧.

الرواية: ص ٧.

الرواية: ص ٧.

الرواية: ص ١٠.

الرواية: ص ٨.

الرواية: ص ٨.

الرواية: ص ٨.

نقلا عن، عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٧٦، ص ١٨٤-١٨٦ .

العبد، يمني: الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي. مؤسسة الابحاث العربية، ط ١، بيروت ١٩٨٦، وانظر العبد، يمني: تقنيات السرد الروائي، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩١، ص ٨٩. وانظر

جينيت، جيرار: عودة الخطاب الى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص ١٥٤.

الرواية: ص٩.

الرواية: ص٩.

الرواية: ص٩.

الرواية: ص١٠.

الرواية: ص١١.

الرواية: ص١٠.

الرواية: ص١٠.

الرواية: ص١٠.

الرواية: ص١٠.

الرواية: ص١١.

الرواية: ص١١.

الرواية: ص١١.

الرواية: ص١١.

الرواية: ص١١.

الرواية: ص١٢.

الرواية: ص١٢.

الرواية: ص١٣.

الرواية: ص١٥.

الرواية: ص١٦.

عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، م.س، ص ١١٢، ٤٤.

الرواية: ص١٦.

الرواية: ص١٧.

الرواية: ص١٧.

الرواية: ص١٧.

اليوت، الكسندر: أفاق الفن، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩، ص ١٢٢.

يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي، ١٩٨٩. وانظر نظريات السرد الحديثة، تأليف والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد. وانظر فضل صلاح : أساليب السرد في الرواية العربية، ط ١، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢. وانظر خريس، أحمد: ثنائيات إدوارد الخراط

- النصية، ط ١، دار أزمنا، ١٩٩٨.
- الرواية: ص ١٢.
- الرواية: ص ١١.
- الرواية: ص ١٥.
- الرواية: ص ١٢.
- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٩، ص ١١٧.
- شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، انترناشيونال اكسبرس، ١٩٨٨، ص ٩٦.
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية، ١٩٥٦، ص ٥-٦.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء، وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١، ص ١٠٤.
- الجاحظ: الحيوان، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ١٩٦٩، ج ٣، ص ١٣٢.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٩٧، ٣٠٠.
- عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، ط ١، الكويت، ١٩٨٢م، ص ٦٩-٦٨.
- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٢٤٧.
- كرومبي، لاسل إير: قواعد النقد الأدبي، ترجمة الدكتور محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٢، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٤٥-٤٦.
- أبو ذيب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٤.
- عز الدين، إسماعيل: الأسس الجمالية، م.س، ص ١٠٨-١٠٩.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، م.س، ص ١١٢-١١٣.
- يوسف نوفل: الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٥.
- الرواية: ص ١٥.
- الرواية: ص ١٠.
- يوسف نوفل: الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دار الاتحاد العربي للطباعة، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٥.
- الرواية: ص ١٥.
- دملخي، إبراهيم: الألوان نظرياً وعملياً، مطبعة أوفست الكندي، حلب، ١٩٨٣، ص ٦٧.
- حمودة، يحيى: نظرية اللون، دم، ١٩٨١م، ص ١٣٥. وينظر ذياب، محمد: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مج الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥، ص ٦٤.
- الرواية: ص ١١.
- مجمع اللغة العربية: الوسيط، (الأرجوان) شجر امن الفصيلا القرنية له زهر شديد الحمرة، حسن

المنظر، وليست له رائحة، والصبغ الأحمر، الثوب المصبوغ فيه، يقال أحمر أرجواني (أرجواني): قاني، ص ١٢ - (القرمزي) القرمز: صبغ لونه أحمر قان، يقال أنه عصير نوع من الديدان الصخرية، ويقال: لون قرمزي وحمى قرمزية.

المفالح، عبد العزيز: إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة السورية، العددان ٢٨٣ و ٢٨٤، ص ٦٢.

- عز الدين إسماعيل: م.س، ص ١١٢.

الرواية: ص ١٢.

الرواية: ص ١٢.

الرواية: ص ١١.

الرواية: ص ١٠.

الرواية: ص ٩.

الرواية: ص ٩.

الرواية: ص ١٦.

الرواية: ص ١٢.

الرواية: ص ٨-٩.

الرواية: ص ١٢.

الرباعي، عبد القادر: م.س، ص ١٦٩. وانظر جيسوب: موضوعية القيم الجمالية ترجمة فاخر عبدالرزاق، مجلة الثقافة الأجنبية، ع ١، بغداد ١٩٩٢.

أدمان اورين: الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر، د.ت، القاهرة، ص ٩٣.

الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، م.س، ص ١٧١.

الرواية: ص ١١.

الرواية: ص ١٧.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١. خريس، سميحة: دفاتر الطوفان، الدار المصرية اللبنانية، ط١، ٢٠٠٣.
٢. ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، والدكتور محمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجارية، ١٩٥٦.
٣. ابن المعتز، عبد الله: البديع، تحقيق اغناطيوس كراتشكوفسكي، لندن، مطبعة استيفن أوستن، ١٩٣٥.
٤. ابن منظور، جمال الدين بن محمد بن محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب، بيروت، دار بيروت، د. ت.
٥. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، قدم له وشرحه الدكتور علي أبو ملحم، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ط١، عمان - الأردن، ٢٠٠٩.
- الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، نشر دار الكتاب العربي، ط٣، بيروت، ١٩٦٩.
٦. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق (هـ، ريتز)، مطبعة دار المعارف، استنبول، ١٩٥٤.
٧. الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمد بن عمر: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ١٩٦٥.
٨. القرطاجني، أبو الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨١.

ثانياً: المراجع:

١. أبو ذيب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٧.
٢. أبوإصبع، صالح: الحركة الفنية في فلسطين من ١٩٤٨-١٩٧٥، دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، ١٩٧٩.
٣. إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، ١٩٨٦.
٤. أدمان، أورين: الفنون الإنسانية، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة مصر، د ت، القاهرة.
٥. إليوت، الكسندر: آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ١٩٧٩.
٦. بكار، يوسف: قضايا النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، ١٩٨٤.
٧. جيرار، جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتمد، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.
٨. خريس، أحمد: ثنائيات إدوارد الخراط النصية، ط١، دار أزمنة، ١٩٩٨.
٩. الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، ١٩٨٠.
١٠. زيتوني، لطيف: معجم المصطلحات، نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢.
١١. ضيف، شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مطابع دار المعارف بمصر، ط٧، القاهرة، ١٩٦٩.
١٢. عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٧٩.
١٣. عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ١٩٩١.

١٤. العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي، بيروت، دار الفارابي، ١٩٩١.
- الراوي والموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، بيروت، ١٩٨٦.
١٥. العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ١٩٨٩.
١٦. عباس، إحسان: فن الشعر، بيروت، دار الثقافة، ط٣، ١٩٥٥.
١٧. عمر، أحمد مختار: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، ط١، الكويت، ١٩٨٢.
١٨. عياد، شكري: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، انترناشيونال اكسبرس، ١٩٨٨.
١٩. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.
٢٠. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، ط١، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢.
٢١. كروتشيه، بندتو: المجلد في فلسفة الفن، ترجمة سامي البارودي، ط٢، دمشق، ١٩٦٤.
٢٢. نوفل، يوسف: الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دار الاتحاد العربي، القاهرة، ١٩٨٥.
٢٣. النويهى، محمد: ثقافة الناقد، ط١، القاهرة، ١٩٤٩.
٢٤. يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي، ١٩٨٩.

الدوريات:

١. توفيق، عزيز عبد الله: دلالة اللون في الفن القصصي عند عمر الطالب، تقديم نظري ودراسة تطبيقية، مجلة آداب الرافدين، الموصل، ١٩٩٣.
٢. جيسوب: موضوعية القيم الجمالي، ترجمة فاخر عبد الرزاق، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الأول، ١٩٩٢.
٣. محمد حافظ ذياب: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥.
٤. وريتشاد، إ.أ.: في الاستعارة، ترجمة ناصر حلاوي، مجلة كلية الآداب، البصرة، ١٩٧٤، عدد ٩٤.
٥. سي. دي. لويس: طبيعة الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، بغداد، ١٩٨٠.
٦. المقالح، عبد العزيز: إيقاع الأزرق والأحمر في موسيقى القصيدة الجديدة، مجلة المعرفة السورية، العددان ٢٨٣، ٢٨٤، ١٩٨٥.
٧. محمد عبد المطلب: شاعرية الألوان عند امرئ القيس، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، ١٩٨٥.