الثنائيّات الضّديّة وانفتاح المُتَخيّل الروائي في: (مدن بلا نخيل) و(بيت النخيل) لطارق الطيب

إعداد

د محمد محمود حسين محمد

مدرس الأدب العربي الحديث في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة سوهاج، مصر

الإستشهاد المرجعى:

محمد محمود حسين محمد (2024). الثنائيات الضدية وانفتاح المتخيل الروائي في : (مدن بلا خيل) و (بيت النخيل) لطارق الطيب. حولية كلية الآداب. جامعة بني سويف. مج 12/ ج2 / 2024)، ص ص. 657- 714

المستخلص:

للثنائيات الضدية حضور ملموس في روايتي: (مدن بلانخيل)، و(بيت النخيل) للروائي السوداني طارق الطيب، وهو ما جعل هذا البحث يركّز بصورة أساسية على بيان الدلالات والقيم الجمالية التي تنطوي عليها هذه الثنائيات في علاقتها بالتجربة الموضوعية لهاتين الروايتين، وذلك من خلال قراءة تأويلية تتلاءم في معطياتها مع الهدف الأساسي للثنائيات، من حيث ترك أثر فعال في نفس القارئ بواسطة شبكة العلاقات الدلالية التي تجمع بين الطرفين المتضادين في تفاعلهما مع المواقف السردية؛ كل هذا بغاية الإفصاح عن المعنى المتضمَّن في تجربة (حمزة) الشخصية المحورية في الروايتين سواء تجربته الخاصة (على مستوى العواطف الذاتية) أو العامة في

اتصالها بالآخر المتعدد، خصوصًا ما يتعلق بالنظرة الاستعلائية من قِبل الأجنبي للأفريقي الأسود. هذا الحضور الواعي للثنائيات فَرض على الخطاب الروائي توظيف حبكة منفتحة المسارات، بحيث تنسجم مع انفتاح العوالم التي تدور في فلكها الثنائيات الموظّفة في الروايتينِ، ولهذا كانت الحبكة درامية تتجلى عبر تقنيات سردية تضمنت هي الأخرى أبعادًا ثنائية، مثل: (الاسترجاع) الذي صاحبته في علاقته بالسرد الآني ثنائيةُ الماضي والحاضر، و(الأحلام) وما رافقها في علاقتها بالواقع من الوعي واللاوعي، و(الحوار التقابلي)، و(تقابلية الصورة الشعرية) على مستوى السرد، والشخصية، والمكان، وغيرها من التقنيات التي أسهمت بفاعلية في إنتاج المعنى، الذي تنوع بتنوع ماهية كل طرف من طرفي الثنائية والسياق الذي احتواه.

الكلمات الدالة: الثنائيات الضدية، انفتاح الخطاب، طارق الطيب، التأويل، ثنائية الأحلام، الحبكة الدرامية.

مدخل :

يأتي توظيف الثنائيات الضّدية في الخطاب الروائي بوصفه ملمحا أيديولوجيًّا يتناغم مع طبيعة هذا الخطاب؛ كونه يستمد مادته من الحياة في تجلياتها الواقعية التي لا تخلو هي الأخرى من وجود ثنائيات ضدية لا حصر لها، تتصارع وتتفاعل فيما بينها للتعبير عن معنى ما إلى الحدّ الذي دفع سمر الديوب إلى القول بأن "مظاهر الحياة كلها نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية"[1]. هذا الحضور هو الذي جعل المعجم الفلسفي ينظر إليها بوصفها إحدى الثنائيات المفسرة للوجودِ، يقول جميل صليبا: "الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين. والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها"[2]، مع التأكيد على أنّ أهم ما يميزها هو اتحاد طرفيها في إنتاج المعنى وتفسيره، ولذلك فهي "نظرة فلسفية عميقة، تتجاوز الجمع المباشر والسطحي بين طرفين. فهذان الطرفان تربطهما رابطة هي رابطة التضاد؛ إذ يجتمع الخير والشر، أو الظلام والنور، في ثنائيات ضدية لا متناقضة، فثمة علاقة بين المتضادين المجتمعين في ثنائية،

فلا ينفي أحدهما الآخر، بل يدخلان في علاقة توازٍ، وبهذا الشكل لا يتناقضان بل يتكاملان. فحقيقة الوجود تنطوي على تقابل دائم بين طرفين، لكل منهما قوانينه الخاصة"[3].

أما على المستوى النقدي، فقد تناولت الدراسات القديمة الثنائيات الضدية، لكنها في المجمل لم تكن بالشمولية والعمق والتفصيل المناسب أو المطلوب، بل كانت إشارات وأمثلة جزئية ونظرة شكلية (بوصفها من محسنات القول كالطباق والمقابلة) لم تتعد إطار الجملة والعبارة إلى النص بكامله، ولم تَغص في بنيته وتفاعلاته الداخلية في النص[4]، وهو تناول مغاير لتناول الدراسات الحديثة، حيث ذهبت سمر الديوب في رصدها لمسيرة هذه الثنائيات في حقل النقد الأدبي؛ إلى القول بأن هذا المصطلح (في تصوره الفلسفي الموسع) يشكّل عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي[5]، ويُفهم من رصدها أننا إزاء طريقتينِ في التعامل بنيويًّا مع هذا المصطلح: الأولى: البنيوية اللغوية، بوصف الثنائيات إجراء لغويًّا تتحدد سماته من خلال المقاربة النصية للعمل، من منطلق أن اللغة تتأسس في الأصل على مجموعة كبيرة من الثنائيات (أعلى/أسفل، بطيء/سريع، عقل/طيش، حقيقة/كذب، أسود/أبيض، رجل/ امرأة..إلخ). أما الطريقة الأخرى، فتتمثل في الفاعلية الاجتماعية التي منحها ليفي شتراوس لهذا المصطلح من خلال دراسته للأساطير، فقد بحث تداخل الأضداد في تركيب الأسطورة، ووجد أنَ كل أسطورة تقابل مجموعة من المفاهيم المتعارضة والمتقابلة، وهي مجموعة ثنائية مستقاة من مجالات الخبرة العملية البشرية، ثم رأى أنَ ذلك كله يمكن تطبيقه على الأدب.

على الرغم من اختلاف هاتينِ الطريقتينِ في التصور البنيوي للثنائيات، إلا أنّ الشيء الأساسي الذي يجمعهما هو النظرة إلى الثنائيات نظرة نصية، ولذلك فإن قيمتها تتجلى من خلال دراسة النص في كليته. من هنا مع الدرس الحديث "لم تعد النظرة إلى التضاد مجرد حلية لفظية أو تلاعب بالألفاظ أو اختلاف على مستوى المفردة، كما كان سائداً في القديم، إنما صار نوعًا من

البنى يعبر من خلالها الشاعر أو الأديب بعامة عن فلسفته ومبادئه وآرائه التي ما كان له أن يعبر عنها لو لم يختر هذا السبيل، ولذلك فإن القيمة الحقيقية للتضاد تتجلى في الربط الذي يحققه بين عناصر النص الأدبي، وما ينشئه من تآلف وانسجام بين عناصر يبدو أنّها متنافرة في أصلها، ولكنها متّحدة متشابكة داخل النص الأدبي"[6].

لماذا الثنائيات الضدية في: (مدن بلا نخيل) و(بيت النخيل)؟

السبب الأول الذي يمكن اعتماده بناء على معطيات القراءة الأولى هو الحضور الجلي لهذه الثنائيات في الروايتين، لكن الشيء الأهم هو أنّ هذا الحضور لم يأتِ في صورة ثنائيات لغوية (متضادة) قائمة بذاتها، إنما يمكن النظر إليها على أنها خطاب متّصل ممتد على مستوى السرد والشخصية معاً، وهو ما عزّز من إمكانية دراسة هاتين الروايتينِ على أنهما نسيج نصي واحد، فضلًا عن أنهما متصلتانِ بمنظور سردي واحد تمثل في شخصية حمزة؛ الشخصية المحورية في الروايتينِ، وهو ما عمل على اتساع أُفق الثنائيات الضدية، خصوصا وأنها رافقت التحولات (السلبية والإيجابية) التي طرأت على حمزة في مسيرة حياته سواء في القرية أو المدينة، مما أسهم في منْح متخيّل الروايتينِ انفتاحاً أيديولوجيّا هادفًا سواء على مستوى العواطف الإنسانية أو على مستوى الوعي الجمعي في أبعاده الحضارية شرقًا وغربا، وهو ما يفهم منه اتساع رؤية طارق الطيب* لمفهوم الثنائيات، ولذلك اختار لها قالبا فنيًّا يتميز هو الآخر بكونه خطابا منفتحا، فالرواية بحسب ميخائيل باختين تفترض لامركزية العالم الأيديولوجي لفظيًّا ودلاليًّا، كما تفترض وعيًّا أدبيًّا لم يعد له مكان ثابت[7]. مع هذا الانفتاح تتضح قيمة الثنائيات، التي هي بحسب "صلاح صالح" فكرة صالحة لإضاءة قطاعات حياتية ومعرفية كثيرة، ولذلك فإن وجودَ التناول الثنائي في عالم الرواية يكسبها حيوية وحركية تتسم بالتنامي المطرد شمولًا وعمقًا[8].

منهجية الدراسة:

إن الأبعاد الإنسانيّة (المشار إليها أعلاه) التي تنطوي عليها الثنائيات الضدية في ارتباطها بمجال الخبرة الحياتية لإنسان ما؛ هي التي فرضت علينا في هذه الدراسة قراءة هذه الثنائيات قراءة نصية تأويلية؛ من منطلق أنّ التأويل منهج "يهتم بفك شفرات الأثر الإنساني أو المعنى"[9]، وفي ذلك إعلاء لسلطة النص والقارئ (الذي هو هدف الثنائيات) معاً في عمليتي الفهم والتفسير، اللتين تُصبحان فعلًا حواريًّا ينشغل أساسا بطرح الأسئلة، مع عدم زعم الوصول إلى إجابات جازمة[10]. في هذه الحالة يتم النظر قرائيًّا إلى النص في كليته (الشكل والمضمون)، وهو ما يمكّن التأويل من "كشف الدلالات العميقة التي تعيش تحت السطح"[11].

تجدر الإشارة إلى أنّ بحث التأويل عن المعنى هو أمر يتناسب مع القيمة التي تُرتجي من وراء توظيف الثنائيات الضدية، من حيث أداء معنى ما يعبر بدقة ووضوح عن فكرة النص الحاوي لها. ثم إنه إذا كانت هذه الثنائيات تتميز بانفتاح عوالمها التقابلية المتصارعة، تلك التي تنسجم مع انفتاح الخطاب الروائي الذي احتواها، فإنها في مرحلة ثالثة تتناغم _ أيضاً _ مع هذه المنهجية القرائية التي اخترناها لها، خاصة وأن التأويل يؤسَّس على مبدأ انصهار الآفاق، فهو يعبأ بمشاركة الجميع (المؤلف بعوالمه الماضية والحاضرة، والقارئ بخبراته المتشعبة) في موضوع يؤديه إلينا النص، وهو ما يجعل التأويل طقسا من طقوس الجماعة[12]. هذا الانصهار يمكن تبين ملامحه من خلال فحص العلاقات التي جمعت بين أطراف الثنائيات المتعددة الواردة في الروايتين، فكل طرف يشكّل عالماً متكاملاً من حيث اشتماله على الحدث، والشخصية، والأبعاد التخيّلية التي تقف في مواجهة عالم آخر له تشكّلاته الخاصة، كما _ على سبيل المثال _ في عالمي (الشفقة والقسوة) اللذين مع انصهارهما في علاقتهما بالشخصية (حمزة) والموقف السردي؛ اتّضح المعنى الساخر

الخفي الذي أرادت الرواية الكشف عنه. أما في حالة عدم تحقّق هذا الانصهار، فسيغيب المعنى الكلي (الجمعي)، حينئذ يصبح كل عالم (تضادّ) مستقلًا بمعطياته الخاصة.

تأسيسا على هذه الفرضية، فإننا سننظر بواسطة القراءة التأويلية إلى الثنائيات الضدية بوصفها خبرة حياتية ناتجة عن انصهار حمزة في الواقع الاجتماعي المصور روائيًّا، وذلك في محاولة رصد أشكالها الموضوعية، وأبعادها الدلالية، ودورها في انفتاح الخطاب الروائي الذي قدّمها، خاصة على مستوى الحبكة وتقنياتها الفنية.

في سبيل تحقيق هذه الأهداف انتهجت هذه الدراسة لنفسها إجراءات قرائية، على النحو الآتي:

المحور الأول: العنوان: (الثنائية المركزية).

المحور الثاني: أشكال الثنائيات الضدية وأبعادها الأيديولوجية.

المحور الثالث: علاقة الثنائيات الضدية ببناء الرواية.

ثم كانت الخاتمة، وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

وفيما يلي عرض تفصيلي لهذه المحاور:

المحور الأول: العنوان: (الثنائية المركزية):

للوهلة الأولى يمكن افتراض أنّ عنواني الروايتيْنِ في اجتماعهما يُشَكّلانِ معًا ثنائية ضديّة طرفها الأول: (مدن بلا نخيل)، في مقابل طرف ثانٍ هو (بيت النخيل)، وهو ما يلمح بحضور الثنائية سلفًا في وعي منتج هاتيْنِ الروايتيْنِ في مرحلة ما قبل السرد. لكن لما كان العنوان "بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى (النص)"[13]؛ فإن المقاربة التأويلية اقتضت تحليل كلا العنوانيْنِ في ارتباطهما بالتجربة النفسية والاجتماعية والحضارية المقدمة في هاتين الروايتيْنِ.

على مستوى التلقي يوحي عنوان الرواية الأولى: (مدن بلا نخيل) بأنّ هناك أماكن أخرى فيها نخيل، ما يعني أنّنا أمام ثنائية ضدية ضمنية، تضع القارئ في دائرة البحث والتساؤل، فبناء على معطيات المرجعية الثقافية له في علاقته بالنخيل، من حيث كونه مصدر غذاء أساسي للعربي عبر مسيرة حياته، يمكن التساؤل: هل يشير العنوان إلى وجود مضامين اجتماعية تُحيل إلى المستوى المادي المتدني للبطل المقدم في الرواية، بحيث دفعه هذا التدني إلى استحضار أماكن أخرى بها نخيل، نادبا في هذه الحالة حظّه الذي أجبره على العيش في تلك المدن التي تخلو من هذا المصدر الذي كثيرا ما سدّ جوعه في أيام سالفة؟ وإن كان هذا هو المقصود، فهل هذا يعني أن هذا العنوان بصيغته الجمعية موظّف فنيًّا بهدف السخرية من تلك المدن التي احتضنت التجربة الروائية أم أنّ هناك مضامين أخرى تتضمنها مفردة النخيل، خاصة مع تعدّد دلالات استعمالات النخلة في الثقافة العربية، فقد "أثارت النخلة خيال الشعراء العرب في العصر الجاهلي بتطاولها وشموخها وسُمُوّها وتعاليها وعزتها، وصلابة جِذْعها، وغزارة سعفها، ولُيُونة كَربها، وجمال قَدّها، وحلاوة ثَمرها، وتميُّز ذُكْرانها عن الإناث، وحاجتها إلى التلقيح، وقدرتها على الصمود في وجه سموم

الصحراء الحارة، وسفْع الصقيع البارد، فرأوها في صورة امرأة معتدلة القامة، أو في صورة فَرس جميلة منتصبة، أو في صورة ناقة غزيرة اللبن، أو هودج مزين مرقوم بالوشْي"؟[14].

يمكن تلمس إجابة مثل هذه التساؤلات عبر تتبع تجربة حمزة، الذي نشأ وتربي في قرية ودّ النار إحدى قرى السودان التي أنهكتها المجاعة، وهو ما أجبره على العيش في ظلال نخلة وحيدة، كانت تمثّل له الوجة الصافي للحياة في هذا الواقع المتردي، يجني تمرها، فيأكل منه، ويقايض به الآخرين، يقول: "حين كنت صغيرا، ألعب جوار بعض النخلات، وأحمل في يدي كوزًا من الصفيح، وفي يدي الأخرى كيسا من النايلون السميك، فيه كمية لا بأس بها من الحجارة والزلط، أقذف بها أعالي النخيل، فأصيب منها ما أصيب من التمر الأخضر، الذي لم ينضج بعد، كنت ألتهم معظمه وأعود بجزء منه إلى صديق لي، أمنحه بعضه ليعطيني طوقًا ألعب به ساعة من الزمن"[15].

مع تفاقم الأزمة في هذه القرية قرر حمزة السفر؛ أملًا في الحصول على أي رزق يخلّص الأهل من ويلات هذه المجاعة، وهو ما أظهر على السطح الروائي مجموعة من المدن (أم درمان، القاهرة، عين شمس، بورسعيد، روما، ليون، أمستردام) كان لها تأثير سلبي في حياته، وفي كل منها يشَكّل الجوع، والاغتراب، والفقر؛ محاور أساسية في تشكيل تجربة السفر، يقول: "منذ خرجت من قريتي ودّ النار لأهرب من نارها، أجد كل الأرض نارا"[16]. هنا لم يخبر السردُ القارئَ صراحةً بأنّ هذه المدن بلا نخيل؛ إنما الأجواء المعيشية السيئة التي صاحبت حمزة في هذه المدن، هي التي تُوحي لهذا القارئ بأنها الأماكن المقصودة في العنوان، ليكون العنوان في علاقته بالأحداث مشتملًا على ثنائية ضدية مركزية تتمثل في جوع حمزة أثناء إقامته في هذه المدن التي تخلو من النخيل، يقول: "أسأل كل تاجر له دكان أو عربة أو موقف، ولا يكون هناك أي أمل في عمل ولو بثمن الطعام والبيات"[17] . في مقابل شبعه في قرية ودّ النار التي على الرغم من مأساتها، إلا أنها كانت عامرة بنخلة معطاءة أسعفته في كثير من المواقف الصعبة، يقول: "بعد دقائق قليلة أبدأ في أكل التمر

وأقول: لا يهم، غدًا سأصيب من التمر أكثره، فلأشبع أنا الآن"[18]. أيضًا في الوقت الذي كان فيه حمزة مشتتًا في المدينة، ولا يوجد مسكن محدد يركن إليه، نجد أن حضور النخلة في ودّ النار كان مرتبطًا بوجود مكان مهم له حضوره النفسي والمادي لدى حمزة، وهو المقابر التي كثيرا ما لاذ بالفرار إليها؛ خوفًا من عقاب الآخرين، يقول: "كان هروبي إليها يمنحني الشعور بالأمان"[19].

أما فيما يتعلق بعنوان الرواية الأخرى: (بيت النخيل)، فإنه على الرغم من أن التركيب اللغوي لا يشير صراحة إلى وجود أي دلالات متضادة، إلا أن متن الرواية يضع هذا المكان في مواجهة صريحة مع مكان آخر يخلو من البيوت والنخيل.

لقد انتهت رواية (مدن بلا نخيل) بعودة حمزة من رحلته خائبا إلى السودان؛ للاطمئنان على أسرته التي تركها وحيدة في مواجهة المجاعة والكوليرا، لكنه يفأجأ بضياع الأهل والمكان معا، وهو ما قدّمه السردُ في مشهد ذاتي مشبع بآلام الفقد والاغتراب: "أفشل في معرفة مكان دارنا. شيء وحيد أجده. النخلة. نخلتي القديمة. أراها ملقاة على جانبها، يظهر نصفها، ونصفها الآخر مغروس في الرمال والتراب. أجلس عليها ووجهي إلى حطام القرية"[20]. بعد مدة زمنية يمكن للقارئ تخيلها في المسافة التي تفصل بين هذه النهاية، وبين افتتاحية رواية (بيت النخيل)، يظهر أن حمزة قرر الرحيل مرة أخرى، لكن قبلته كانت إلى النمسا، التي بدأت معها حلقة جديدة من مسلسل معاناته، خاصة في مدينة فيينا، معاناة لا تختلف في قسوتها عما حدث له في المدن السابقة، وهو ما جعله يصف الزمن الذي يعيشه بالزمن الغادر.

في هذه الظروف الحالكة تظهر له ساندرا، الفتاة التي أعانته على العيش والتأقلم مع الواقع القاسي في فيينا، وقد كان مشهد صور النخيل في غرفة حمزة، بوابة أسئلة ساندرا عن بيت النخيل الذي أنشئ في عهد القيصر فرانتس يوسف الأول، والموجود داخل حديقة قصر الشونْبرون بفيينا،

معتقدةً بأنّ حمزة على علاقة به؛ لتكون هذه الأسئلة مفتتحًا لحكايات لا تنتهي، بثنائيات ضدية لا تقلّ في حِدّتها عما جاء في مدن بلا نخيل.

مع هذه الأسئلة يقرر حمزة زيارة هذا البيت الذي كان يجهله تماما، والذي يحتفظون فيه بالنباتات الاستوائية والأشجار التي لا تتحمل الثلوج ودرجة البرودة الشديدة. في هذا المكان تلفت نظره نخلة وحيدة: "أردت أن أتأمل تلك النخلة دون أسئلة. نخلة واحدة في كل فيينا تكفي. أشعر بارتياح كبير. تنتابني حالة مثيرة من لخبطة الذكريات وتزاحمها"[21]. هنا تكون هذه النخلة بأجواء الفرح والسعادة التي صاحبته معها، مقابلًا للنخلة الوحيدة التي تركها في ودّ النار، وما لحق بها من بؤس كان مهيمنًا على نهاية رواية (مدن بلا نخيل): "أفزع من تفكيري على نعيب غراب يقف في أعلى نخلة خالية من سعفاتها. تتألم نفسي لرؤيتها تحتضر"[22]، ليصبح بيت النخيل على المستوى النفسي بديلًا لمكان قديم قد اندثر من وعي حمزة، وهو ما جعله في كثير من المقاطع التذكرية يربط بينه وبين هذا المكان المندثر متمثلًا في قريته ونخلته الوحيدة، لنكون عبر التذكر أمام ثنائية (الموجود/اللاموجود)، يقول: "يصبح بيت النخيل بمثابة بيتنا الآخر. أشعر فيه بألفة كبيرة. فيه عشتَ وفرحتَ وحلمتَ وتذكرتَ وضحكتَ وحزنتَ، بل فيه أحببتَ"[23].

بهذا يتبيّن أن للعنوان علاقة وطيدة الصلة بالتجربة التي طُرحت في الروايتين، وأنّه رافق التحول الحياتي الذي طرأ على حمزة، بداية من نشأته في ودّ النار، ثم نهاية بتجربته في فيينا، وأن هذا الارتباط الموضوعي، هو الذي عزّز من إمكانية مقاربة الروايتين بوصفهما نسيجًا روائيًّا واحدًا، أُسّس في المقام الأول على فكرة الثنائيات الضدية بداية من ثنائية العنوان، التي يمكن عدّها ثنائية مركزية، تستمد حيويتها من ارتباطها بالإطار العام للتجربة المقدمة، مما جعلها سببا في ظهور ثنائيات أخرى، كان لها حضورها على مستوى الحدث، والشخصية (الساردة والمسرودة)، والمكان، والزما، واللغة، وهو ما يؤيد أنّنا لسنا أمام ثنائيات لغوية متقابلة فقط على مستوى الجملة السردية،

بحيث يمكن عزلها عن السرد، إنما نحن أمام مواقف تقابلية درامية تدور في فلك فضاءات متشعبة تلتقي في باطنها على مستوى الدلالة المراد التعبير عنها، مما يزيد من حيوية التجربة الروائية على مستوى الموضوع والحبكة الفنية، وهو ما سيتضح في المحورينِ الآتيينِ:

المحور الثاني: أشكال الثنائيات الضدية وأبعادها الأيديولوجية:

يركز هذا المحور على رصد أشكال الثنائيات الضدية الموظّفة في الروايتينِ، مع استنباط علاقتها بوعي (حمزة)، بهدف بيان العلاقة التي جمعت بين الطرفينِ المتضادَّينِ في موقف سردي ما، بمعنى آخر محاولة الإجابة عن: لماذا كان الجمع بين المتضادين في الموقف المصور؟ حينئذ يمكن الحديث على مستوى القراءة التأويلية للثنائيات عن: هل كانت هذه الثنائيات موظفة لأغراض موضوعية وجمالية رئيسية لا غنى للروايتينِ عنها، أم أنها كانت هامشية تضيء بعض جوانب الحدث دون أن تكون ركيزة أساسية في بنيته؟

أولاً: ثنائية (القرية/ المدينة):

لا تمثّل القريةُ طرفًا متضادًا صريحًا مع المدينة، فلكل مكان منهما سماته الخاصة التي يختلف فيها عن الآخر، غير أنّ الذي جعلنا ننظر إليهما بوصفهما شيئينِ متضادّينِ هو ارتباطهما بالمواقف المتناقضة التي كانت عليها حياة حمزة، تلك التي منحت هذه الثنائية سمات متضادة، مثل: (الفقر/الثراء)، (الانغلاق/ الانفتاح) كشفت عن مستوى وعي حمزة بالمكان إيجابًا وسلبًا، قبولًا ورفضًا، يقول راصدًا الكَرب الذي عليه ودّ النار: "فمنذ أن زحف التصحر والجدب وعزّت الأمطار، بدأت الويلات تأتينا بلا هوادة، جفاف ومرض وموت، ومازلنا نحيا موتى ونموت أحياء"[24]. مع هذا التردّي كان طبيعيًّا أن يتعاطف حمزة، ويتوحد مع المصير المفجع الذي آلت إليه هذه القرية، يقول:

"أريد أن أبكي ولا أستطيع، أجاهد حتى تسقط قطرة واحدة من عيني، فتأبى السقوط، كأني أنا أيضًا أصبحت جافًا خاويًا تماما مثل قريتنا"[25].

مع الانتقال إلى المدينة، ظهرت صورة مغايرة لجدب القرية وفقرها: "أسرح أثناء الأكل كثيرا..أين هذا الخير الآن في قريتنا"[26]، ويقول راصدًا صورة التجارة في كل من بورسعيد، وأم درمان: "للزملاء محلات محددة يذهبون للشراء منها، أجدهم يساومون في كل شيء والبائع لا يرفض ولا يضيق بذلك، بل تسعده هذه المساومة..أضحك وأنا أرى هذا العالم الجديد العجيب، وأسرح بفكري في سوق أم درمان. أتذكر الباعة عندنا، حين يبدأ أي شخص المساومة، يعطيه التاجر ظهره، أو يعيد تكومه على كرسيه..ولو حاول أحد المساومة مع تاجر لا يبيع له طوال يومه، حتى لو عاد للشراء منه بضعف الثمن الأصلي"[27]. لا شك في أن هذه الظاهرة التجارية غير موجودة في قرية ودّ النار؛ لأنها بطبيعة الحال تخلو من أي شيء يمكن أن يتاجر فيه، وربما هذا هو ما يفسر الهيئة النفسية التي بدا عليها حمزة في المقطع السابق: (أضحك وأنا أرى هذا العالم الجديد العجيب).

لقد حاول الراوي من خلال الاستغراق في ذكر تفاصيل المدينة (الأكل، والشرب، والثراء والانفتاح) إبراز الصورة البشعة التي أصبحت عليها قرية ودّ النار: "أين هذا الخير الآن في قريتنا، لقد محا الجفاف هذه الذكريات العطرة من عقلي وتبوأت المجاعة قريتنا حتى أصبحنا نتمنى الخبز الحاف في أيامنا الأخيرة، ترى ماذا تأكل أمي وأختاي الآن"[28]. بشاعة عكستها بوضوح الهيئة المزرية التي كانت عليها المقابر، فبينما هي في فيينا متراصة في صفوف مسقوفة بالرخام، بحيث تسهل عملية التعرف على الميت، نجدها في ودّ النار: "مبسوطة في العراء مشيدة ومحاطة ببعض الحجارة ومعلّاة بكثبان الرمل، ولا ساتر آخر يحمي هذه الجبانات العارية المفتوحة من ضباع أو بنات آوى أو طيور جارحة قد تعبث بما تبقى من هياكل البشر ولا تترك منها حتى نثير العظام"[29]. من هنا كيف لفيينا برفاهيتها وبهجتها أن تحتضن ابن هذه البشاعة: "أنا الآن في هذه المدينة

العريقة الرهيفة الشفافة العجوز المتجملة، القاسية حدّ تمويت أمثالي، الطاردة والمهمِّشة لمن هم على شاكلتي"[30]؟!

لقد أفصح التّضاد عبر هذه الثنائية عن حالات التوتر والقلق التي عليها حياة حمزة، وهو ما عبرت عنه التساؤلات النفسية التي تنسجم في اضطرابها مع حدّة هذا التوتر: "أسأل نفسي كثيراً: كيف أحلّ هذه الورطة؟ كيف أخرج بأقل خسارة من هذه اللعبة التي لا يمكن الانسحاب منها؟ كيف أستمر في الحياة دون أن أموت فيها؟"[31]. هذه التساؤلات المتلاحقة ذات البنية التقابلية الصريحة (الحياة/ الموت)، والضمنية (المكسب/الخسارة) التي تُفهم من جملة (كيف أخرج بأقل خسارة)؛ كلها تُعبر بوضوح عن روح التحدي التي ظلّت هي المهيمنة على حياة حمزة، وكانت سببا رئيسيًّا في تحمل قسوة الأعمال التي شغلها في الغربة، مؤمنًا بفلسفة خاصة، مؤدّاها: "هناك من يعمل أي عمل في الحياة حتى لا يموت وهناك من يموت أي ميتة في الحياة حتى لا يعمل. ويبدو أنني من النوع الأول"[32]. نتيجة لذلك يمكن القول: إنّ هذه التقابلات تتضمن سؤالًا موجهًا إلى القارئ: أليست هذه الشخصية تستحق الحياة الكريمة، بدلًا من الذل والاستعباد؟ بهذا يكون النص عبر التضاد قد وضع القارئ مباشرة في دائرة المأساة الروائيّة المعروضة.

كذلك أثمرت ثنائية (القرية والمدينة) عن ثنائية أخرى ارتبطت بها ارتباطًا وثيقًا وهي ثنائية (القلق والتوجس/ السكينة والطمأنينة)، التي تعكس الأحاسيس التي كان عليها حمزة خاصة في المدينة، ففي لحظات الخوف هناك الهواجس المفزعة، كتلك التي نتجت عن قسوة العمل في السرقة: "أنام هذه الليلة نوما قلقًا، كابوس رجل البوليس يتراءى لي أكثر من مرة، ويقبض علي عشرات المرات"[33]. أما في لحظات الأمن والاستقرار، فإنه يستمع للموسيقى هادئًا مطمئنًا، كما في لحظات العشق والهوى مع "ساندرا" في فيينا: "تختار أسطوانة موسيقى لموتسارت، فتغلق بهذا النغم المنساب وبهذا الجو السحري كل أبواب الذكريات والآلام التي غمرتني طوال اليوم"[34]. كذلك هناك مشاعر

الذعر اللامتناهية في قرية ود النار: "تعجبت من هذا الكم الكبير للعظام، فقريتنا لم يكن فيها طيور وماشية وحيوانات بهذه الوفرة في أيامها الأخيرة..ارتجفت حين هزني شعور بأن تكون هذه العظام لبشر نفقوا دون دفن بلا إكرام لجسد أو لعظم"[35] في مقابل هدوء بيت النخيل بفيينا: "يبدو أنني سأدمن هذا المكان، وسيصبح مقر احتساء سعادتي وذكرياتي. أتخيل أنني لو مت في هذه البلاد ودفنوني هنا، ستستطيب روحي هذا الدفء بلا شك"[36]. هذه المشاعر هي التي منحت الثنائيات الموظفة دلالات إنسانية يتوقع منها ترك أثر إيجابي في وعي القارئ، وربما كانت هذه الإنسانية هي السبب الأساسي في اتصال الثنائيات وتوالدها من بعضها البعض.

ثانيًا: ثنائية (القسوة/ الشفقة):

تمثلت القسوة في الأفعال الشرسة والأقوال الغليظة التي انتهجتها مجموعة من الشخصيات في علاقاتها بحمزة، وقد مثّل (الأب) البوابة الأولى التي انطلقت منها مظاهر هذه القسوة، يقول: "ألعن أبي مرة أخرى، فقد علمني قبل أن يتركنا أن البكاء للنساء فقط، وعلى الرجل ألا يبكي مهما حدث له"[37]. بل لما أراد هذا الأب أن يجعل من حمزة رجلًا صالحا، فإنه ألقى به بين أحضان الشيخ "علي الفكي" الذي لا يقل في غلظته عن غلظة الأب، يقول: "كنت حين أرى الشيخ علي الفكي مقتربا من دارنا أعرف أنه قادم بكارثة تقع عكازها على أم رأسي فأجري إلى المقابر البعيدة"[38].

مع تجربة العيش في المدينة ظهرت شخصيات أخرى أكثر قسوة وخشونة، مثل (الحوت) الذي كان يرأس مجموعة من الرجال، تعيش على سرقة البنزين من السيارات ليلًا: "لا تخلو جملة من حديثه من كلمة بذيئة مستنكرا وجودي..أعتدل من نومتي وأحيي الجميع"[39]. هذه الصورة المروعة شبيهة بصورة (الكيال)، وهو أحد كبار التجار في السوق، عمل معه حمزة في تجارة الخضروات، يقول عنه: "رجل تعدى الأربعين قليلا، طويل القامة، ذو شارب كثيف ووجه صارم كالصقر، حاد الطباع، سريع الغضب، سريع الخطو. في أوائل أيامي بالسوق كان ينظر إلي كل

صباح كأنه يرى حشرة، أحاول بابتساماتي وتحياتي أن أكسب ودّه".[40]، ثم تتزايد هذه القسوة في إيطاليا من قبل صاحب المرقص المتسلط، الذي استنكر وجود حمزة في المرقص، بحجة أنه لا يقبل بأي حال من الأحوال أن يعمل في محله رجل أسود.

في الجهة الأخرى، هناك (الأم) التي تمثّل لحمزة منبع العطف والحنان، ولذلك وضعها السرد في جو من المودة، بدت واضحة في لهجة حمزة لحظة تقديمه لها: "ولا أجد أحدًا ينقذني إلا أمي، التي تجري إلي ملهوفة وتبعدني عن شيطان أبي قائلة: "ألا ترحم هذا الصغير؟ ألا ترى أنه ضعيف؟ وأنت يا شيخ علي لا تأتينا إلا بالشكوى من ولدي، أليس في القرية أولاد آخرون"[41]. لا تقتصر صورة الأم على هذه الهيئة فقط، بل تعددت أدوارها الوظيفية، ففي الوقت الذي هرب فيه الأب من تحمل مسئولية تربية أطفاله، نجدها تفي بمسئولياتها تجاه هؤلاء الصغار، وهو ما دفعها إلى خدمة الآخرين، بهدف الحصول على أي شيء يعينها على إطعامهم، مما أوجد مظهرا آخر من مظاهر الشفقة الاجتماعية التي تجسدت في سلوك عائلة (ودّ النور) تجاه هذه الأم وأطفالها الصغار، يقول: "كنا مدعوين دائما للطعام عندهم دون موعد، وبرغم أن الطعام كان قليلا لا يكفي كل هذه الأفواه الصغيرة، إلا أن أحدًا منهم لم يتذمر أو يتبرم بحياتنا معا"[42]. هذه الشفقة التي تركت أثرا إيجابيًّا في شخصية حمزة؛ هي التي أسهمت في ظهور عاطفة الحب تجاه هذه العائلة الكريمة في مقابل عاطفة الكره التي لازمت فئة الأب وأمثاله.

في المدينة هناك شفقة (العم ركابي) التي ظهرت في حماية حمزة في المواقف السيئة التي تعرض لها من قبل شباب مدينة عين شمس، وهو ما ترك أثرًا طيبًا في نفسه: "أحببت هذا الرجل وصعب عليَّ تحديد مكانته لدي. هل أعتبره كأب أم كصديق. تعامله العفوي معي يجعله صديقًا حميما واهتمامه بي يجعله أبا حنونًا"[43]. وفي فيينا كانت شفقة (ساندرا)، أداة حمزة الوحيدة التي واجه بها قسوة ذكريات القرية والأهل، والعمل المضني، وتهكم الآخرين، يقول حينما تعجّبت من

حياته، وأنها لا تستطيع حصرها في سؤال محدد: "اسأليني عن ساندرا التي لن أستطيع أن أستغني عنها بعد اليوم. لقد وجدت وطني وأهلي وعاد لي عمري الضائع"[44].

كذلك عرض التذكر الذي لازم حمزة في بيت النخيل القسوة التي لاقاها في فترة الخدمة العسكرية، وخاصة مع ضابط الاستجواب: "صرخ من جديد: كلهم لوطيون أولاد كلب، نحن نعرف كيف نتعامل مع هذا الصنف من الخنازير"[45]، ويقول: "ضربني بغتة بقبضته بكل قوته في بطني، فانحنيت متألما، فأتبع الضربة برطمة من حذائه العسكري الضخم"[46]. في مقابل الشفقة التي وجدها من أهل قبيلة الشيخ الشريف، الذين هم في نظر القادة العسكريين أعداء، متمردون: "هكذا نعتني الشريف بكلمة ولدي. اعتبرني ولده رغم أنني أتيتهم مسلحا غازيًّا مقاتلًا"[47].

هذه الثنائية التي جمعت بين الضابط ومن على شاكلته، وبين الشيخ الشريف والفئة التي يمثلها؛ هي التي جعلت حمزة يقدم الفريقين في أوصاف تتناسب مع الهيئة التي كان عليها كل فريق، والتي تعكس _ في حقيقتها_ الموقف الفكري الذي يضمره تجاه كل منهما، رضًا وإعجابًا، سخطًا وسخرية، يقول: "ضحك وانصرف. ضحكت للمرة الأولى في هذا المكان. وقفوا للانصراف وأفسحوا المكان للشريف..اصطفوا في احترام ليخرج هو أولًا من الكوخ. ودعته وودعت من معه. خرج بجلال في خطوات مستقيمة. تذكرت أيام المعسكر والتدريبات التي كنا نقوم بها وسط مدرَّبين لا يجيدون سوى الأوامر والشخط العالي، محبوسين في البدلات العسكرية الضيقة عليهم وهم يعتبرونها نوعا من الأناقة، وكروشهم قد تدلت أمامهم"[48].

أيضًا كان لثنائية (القسوة والشفقة) حضورها على مستوى الحيوان عبر رؤية فكرية إبداعية أكثر اتّساعا، يعقد حمزة بواسطتها مقارنات أيديولوجية بين الثقافات التي تعرف عليها في ترحاله، ففي حين كان أبوه في ودّ النار يزجر حمزة بسبب مداعبته للكلب: "امشِ لعنة الله عليك وعلى أنجاسك وأمثالك!" وأمسك بحجر أطاحه نحوه، فأصاب جبهته إصابة عميقة[49]، نجد سلوكًا مغايرا

للتعامل مع الحيوان في فيينا: "هذه الوجوه الكئيبة المكتئبة سرعان ما تتمدد وتنبسط أساريرها لرؤية كلب يركب الترام أو المترو. تتحول السيدة العجوز أو الرجل الكبير إلى طفل وجد لعبته. يبدأ بالكلام مع الحيوان والابتسام واللطف الزائد ويطَبطب على الكلب، بل يترك الكلب يلعق يده أو يدها"[50].

بواسطة الجمع بين هذه المواقف المتضادة في ثنائية (القسوة والشفة) يمكن استنباط أنَ علاقة السخرية هي أهم ما تكشف عنه هذه المواقف، خصوصا السخرية من السلطة (الأسرية والحاكمة)، وهو ما عبر عنه السرد صراحة عبر تضمين مفردات بذيئة، مثل: (أبصق، ألعن..إلخ) في أدعية حمزة على أبيه نتيجة المعاملة السيئة. ثم تتطور هذه السخرية لتكتسي بمفارقة ضمنية من شأنها إدهاش القارئ، كتلك التي يمكن تلمس ملامحها في أفعال القهر التي مورست من الشيخ (علي الفكي) على الأطفال، الذين هم بحاجة إلى رعاية واهتمام بعد أن أنهكهم الفقر والمرض، يقول حمزة: "أكره أن يثقل على قريتنا بأحمال أخرى كالشيخ الفكي أو غيره، فنحن بحاجة إلى الدواء قبل الطعام، وإلى الطعام قبل العلم، فرءوسنا مملوءة بالجوع بعد أن زحف من بطوننا إلى عقولنا، فكيف يريدنا أن نضع علما في رأس مملوء بالجوع؟[51]، وكأن السرد يريد أن يقول أيضًا عبر هذه المفارقة: إذا كان هذا هو سلوك الشيخ المتعلم تجاه هؤلاء الأطفال، فطبيعي أن نجد سلوك الآخرين (كالأب مثلا) ممن لم يتعلموا أو يدرسوا الشريعة بهذه الصورة السيئة، وبذلك يفهم أن السرد وظف شخصية الشيخ (علي الفكي) بوصفها حجة تبرر قسوة الآخرين وغطرستهم.

كذلك هناك المفارقة التي نتجت عن الأفعال السيئة غير المتوقعة من أبناء البلد الواحد، فمع شدة فقر حمزة في القاهرة، اقترح عليه أحد الأصدقاء الذهاب إلى السفارة، لبيع الكسرة، (خبز سوداني)، وفي الوقت الذي ينْتَظر فيه من عمال السفارة مساعدة حمزة في بلد غير بلده، نجده يقول: "الشيء الوحيد الذي يزعجني دائما هو أحد عمال السفارة، الذي يصر على أخذ الكسرة دون أن يدفع ثمنها، على أن يسمح لي بالبقاء جوار باب السفارة. أقبل هذه الجزية عن كره، وأدفع له

فردة البيع والمكان"[52]. ثم هناك المفارقة ذات المظاهر العنصرية في سلوك الآخر (الأجنبي) وهو ما كشف عنه الموقف المجحف الذي تعرض له حمزة ظلما، يقول:" يتفرجون في تلذذ على ما سيحدث لهذا السارق الغريب. لكنهم حينما يشاهدون القطة، أسمع تأسيهم وزعلهم على القطة المسكينة وليس على حالي"[53]. فعدم توقع حمزة لهذه السلوك هو الذي دعاه إلى استغرابه واستنكاره.

ثالثًا: ثنائية (الرفاهية/التقشف):

تتعلّق هذه الثنائية بالحالة التي كانت عليها الشخصية وتحولاتها عبر السرد، كما في المواقف التي جمعت بين الأوضاع التي عليها الناس في المدينة، وحالة حمزة الذي يمثل رمزاً لأوضاع الناس في القرى، وهو ما عبرت عنه المقابلة بين الأطعمة الشهية والكسرة السودانية، يقول:" أنظر إلى الأطعمة الشهية من خلف الزجاج، ثم إلى الأسعار، أجدها مرتفعة أكثر مما أتوقّع. أتحسس كِسرتي التي أصبحت باردة ميتة وأرفع عيني مرة أخرى. أنظر فقط إلى الأطعمة وأتجاهل الأسعار، يسيل لُعابي أكثر"[54].

وعلى الرغم من أنّ هناك لحظات رفاهية مؤقتة عاشها حمزة في المدينة، إلا أنّ شعور الفَقْد والحرمان لم يفارقه أبدًا، خاصة وأنّ هذه اللحظات كانت تجبره على استدعاء حالة أسرته الصغيرة، يقول: "أتألم حين آكل ما لا يأكلون"[55]. أيضًا هناك الرفاهية المؤقتة التي صاحبته بعد السرقة، التي كانت أول عمل يعهد إليه في المدينة، فبعد بيع البنزين المسروق، كان الحوت في كل مرة يوزع النقود على العمال، ليقضي كل عامل ليلته كما يشاء.

الثنائية نفسها في النمسا، ففي الوقت الذي يشعر فيه حمزة بالجوع، هناك رفاهية الأسواق المفتوحة: "أرى في نهاية اليوم أكوام الخضر والفاكهة الصالحة للأكل ملقاة على الأرض بإهمال،

تدوسها الأقدام وتتشممها الكلاب..أودّ مرات أن أرفعها عن الأرض؛ أو أحملها معي، لكني أخجل لمروءتي. سيكون شعوري بالذل أكبر إن فعلت هذا"[56]. على الرغم من ذلك، فإن حالة هذه الأسواق؛ هي التي أبانت لنا عن طريق التذكر عن عادة من عادات قرية ودّ النار لم تكن موجودة بالمدينة، يقول: "أتذكر حين كنت صغيرا، لم أكن أدَع لقمة خبز يابسة أو طرية على الأرض. علمتني أمي أن أُقَبّل ما يقع مني أو من غيري على الأرض وأن أجنّبه مداس الأقدام، أن أضعه في ركن جدار، فلربما يكون من نصيب طائر أو دابّة؛ فما وقع هو حساب مقدَّر لحق الحيوان والطير"[57]، وكأن حمزة أراد من خلال هذه المقارنة التماس أي شيء حضاري تتفرد به القرية عن المدينة.

كذلك في مقابل جوع الجاليات السودانية المغتربة، هناك رفاهية المسئولين السودانيين في السفارات، يقول أبو درش: "يا حمزة إنها سفارات للخراب.لأنها لا تفعل شيئًا أكثر من صرف أموال الدولة والغلابة فيما لا طائل منه، لسفير وقنصل وسكرتير أول وثانٍ ومستشار تجاري ومستشار ثقافي..يعيشون أفضل عيشة بأموال الشعوب المسكينة ..ثم يتنصلون من أبناء جلدتهم كأن بهم جربا"[58]. مع تطور الأحداث التي رافقت حمزة في تواجده ببيت النخيل بفيينا، تمددت عوالم هذه الثنائية في مساراتها، ولذلك وجدنا المقارنة بين الرفاهية التي يعيشها الجنود النمساويون، في مقابل حياة البؤس التي يعيشها الجنود السودانيون، يقول: "أستيقظ على صوت همس بالقرب مني. أجد مجندًا نمساويًّا يجلس على الطرف الآخر من أريكتي مستغرقًا مع فتاته في قبلة عميقة. أرى هذا اللون الزيتوني لملابسه العسكرية؛ فيتداعى إلى ذهني هذا اللون في مكان آخر من العالم لمجنّدين آخرين في أحلك حالات البؤس والشقاء"[59]. هذه المقارنة تفسر بوضوح حالة السخط والامتعاض التي واجهتنا بها المقاطع السردية التي قدمت هؤلاء الفقراء الذين تم اختزالهم في شخصية حمزة السوداني الفقير، يقول: "من مثلي ليس لهم هذا الترف، أنا إنسان منثور في الدنيا"[60].

تضعنا هذه المواضع السردية أمام معنى موسع للتقشف الذي تعرضه الرواية، فقد خرج من نطاق الفردية، واكتسب معنى جمعيًّا يصبح فيه حمزة رمزًا لفقراء القرى ومن على شاكلتهم، وهو ما جعل التّضاد يستمر في توسعه عارضًا الصراع بين الطبقات الفقيرة في القرى والطبقات الغنية في المدينة، وهو ما بدا جليّا في رفض أم عزة زواج ابنتها من سِري؛ الجندي السوداني، بحجة أنه مزارع على باب الله، وأنها تنتظر لها شخصًا ميسور الحال من هؤلاء الذين وصفهم سِري لحمزة بالنسور، يقول: "نعم النسور! النسور الطائرة! أخشى من هؤلاء المغتربين الميسورين الذين ينقضون على البلاد كل عام بمحافظهم المكتظة بالدينار والريال والدولار، بوعودهم التي تخبل وتسحر عقول أغنى العائلات، فيأخذون أجمل كنوزها من الفتيات، يتزوجوهن في أيام قلائل في أعراس أسرع من البرق، ويسحبوهن معهم ليحبسوهن في بلاد بعيدة في نعيم مخنوق غريب لا طعم له ولا استمتاع به، ويتركون المحبين القدماء مثلي ممن لم يجذبهم بريق السفر والاغتراب؛ يتركوننا نحن الشباب الباقين نجرع مرارة الهزيمة وبؤس الحال"[61].

فهذا الصراع يمثل وجها آخر من وجوه زيف الواقع في السودان؛ استطاعت ثنائية (الرفاهية والتقشف) تقديمه في لغة سردية مفعمة باليأس والإحباط، نتيجة وجود فئتينِ: إحداهما: قاهرة تتمثل في العائلات الغنية، والمغتربين الميسورين أصحاب المحافظ المكتظة، في مقابل فئة أخرى مستكينة، تجسدت أولًا: في صورة الفتيات السودانيات (الكنوز الجميلة) اللاتي فقدن القدرة على التعبير، وتحديد المصير (يسحبوهن معهم ليحبسوهن)، وثانيًّا: صورة المحبين الفقراء الذين لم يبق أمامهم سوى تجرع مرارة الهزيمة. بهذا يتأكد قرائيًّا أن الغرض الأساسي من توظيف الثنائيات الضدية في مثل هذه المواقف، إنما كان لأجل نقد الواقع الاجتماعي.

رابعا: ثنائية (العطاء/ البخل):

ارتبطت هذه الثنائية بشخصية السوداني (القروي) في مواجهة الآخر المتمدن (العربي والغربي على حدّ سواء) خاصة على مستوى العلاقات العاطفية مع النساء، كما في علاقة حمزة بـ (حياة) التي مثّل لها المعنى الحقيقي للحب والعناية (العطاء المعنوي)، يقول: "تتعود أن تأتي للدكان يوميا لمساعدتي. تخفف عني ألم غربتي وتمسح شيئًا من معاناتها"[62]. هذا المعنى الذي افتقدته مع زوجها، عاطفيًّا: "أشرب نفوره صباحا وأجرع قسوته مساء"[63]، وماديًّا: "وبرغم أن الكيال يكسب كثيرا، إلا أنه بخيل جدا، ويدعي سوء الحال دائما"[64]. ثم تتنامى هذه الثنائية لتكتسب إشارات أعمق لصالح السوداني، حين يجعل النصُّ الكيال عقيما، في مقابل الخصوبة والقوة الجسدية لدى حمزة، وهو ما أبان عنه السرد في نتيجة العلاقة التي جمعت بين (حياة) وحمزة، تلك العلاقة التي وصفت بالحب الحلال الحرام: "بعد شهرين تأتيني حياة في الدكان مبكرة عن موعدها، كئيبة واجمة على غير عادة، تقول لي بعد صمت طويل: لقد حملت يا حمزة"[65].

على مستوى العطاء المادي هناك عطاء الأستاذ هاشم، الذي قال عنه حمزة: "أما الرجل الذي دفع لي قيمة سفري لأعجّل بالسفر دون تردد فهو الرجل الذي كاد أن يكون أبي"[66]، كذلك هناك (خليفة الدرويش) الذي كان لعطائه دور واضح في التخفيف من لحظات الكآبة التي طرأت على حمزة في فيينا: "فلم يكن يهمني إلا هذا الشخص النبيل فعلًا الذي ما إن يسمع بأنني مريض حتى أجده جواري يخدمني دون لأي، بل يبيت عندي ليلة أو ليلتين أو أكثر وحين تتحسن حالتي يختفي دون انتظار شكر"[67]. أخيرا، هناك العطاء المعنوي العاطفي في العلاقة التي جمعت بين العم ركابي وفاليري؛ الفنانة التشكيلية النمساوية، التي نتيجة إعجابها بموهبته وشخصيته، فضلته على الآخرين (أشباه الأصدقاء)، وهو ما أوغر صدرورهم بالحقد والغيرة. اللافت للنظر أنه لما هاجر حمزة إلى فيينا، ارتبط عاطفيًّا بساندرا التي أُعجبت بشخصيته على عكس الآخرين من بني جلدتها، لكن

هذه العلاقة قد انتهت بالفشل مثلما انتهت علاقة العم ركابي بفاليرى، لتضعنا الثنائية هنا بواسطة هذا التماثل أمام معانٍ خفية يمكن للقارئ استخلاصها في حال ربط الجزئيات المتماثلة مع بعضها البعض، وهي أنّ النص حاول عبر شخصية حمزة إبراز فكرة تشابه مصير السوداني الذي اتخذ من الترحال ملجأً حياتيًّا، وأنه قد كُتب عليه الفَقْد، والاغتراب، وعدم الاستقرار، فأنّى له الاطمئنان ووطنه غير مستقر، قد افترسته المجاعة، والحروب الأهلية بين الشمال والجنوب، وأنهكته تحكّمات الأحزاب السياسية والعسكرية؟ هذا هو سؤال الثنائية الضمني.

خامسا: ثنائية الظاهر المعلن/ الباطن الخفي:

تجسدت هذه الثنائية في نظرة الأب للشيخ علي الفكي، ففي الظاهر، هناك المودة والترحاب: "أنت شيخنا وعالمنا، بارك الله فيك!"[68]. أما في الباطن، فسخرية واستهزاء، حيث يصفه بأنه: "نمرود متخفّ في زي الشيوخ"[69]. هذه النظرة الباطنية هي التي أوحت لحمزة في مواقف العقاب بأنّ أباه يتّخذ منه قناعا للشيخ: "كنت أشعر بأني أنوب عن الشيخ علي الفكي في هذا السب. وكلما زاد سب والدي، زاد كرهي للشيخ الفكي"[70]. وفي موضع آخر: "ويبالغ والدي في ضربي أمام الشيخ، ليثبت له أنه يعاقبني كأحسن ما يكون، أو لعله يعتقد بأني الشيخ علي الفكي في ذاك الوقت"[71].

كما كان لهذه الثنائية حضورها في علاقة حمزة بالكيال؛ التاجر البخيل، يقول: "في البداية أشعر بالكيال يلحظني ويتابع نظراتي وتحركاتي وكلامي، ولما اطمأنّ إلي وإلى حسن طويتي، وعرف أنني قروي ساذج ليس لي معرفة بأمور النساء، يسمح لزوجته بالمجيء إلى الدكان في غيابه"[72]. لكن مع تطور الأحداث وتنامي العلاقة الخفية بين حمزة و"حياة"، يظهر الوجه الآخر لحمزة: "إن هذا الجاهل يدفن عبير هذه الوردة، يدوس هذا الجمال، ويدفعنا بجهله إلى ما لا يدري ولا ندري"[73]. فعبارة حمزة التي جالت في خاطره (يدفعنا بجهله) تشير إلى أنّ مثل هذه السلوكيات التي يرفضها المجتمع، إنما هي ردّ فعل خفي تواجه به الشخصيات المقهورة أمثال (حمزة، حياة) غطرسة الآخرين

وألاعيبهم القذرة، وإلا ماذا لو كان الكيال كريما ماديًّا وعاطفيًّا في علاقته بـ (حياة)، هل كانت ستبحث في هذه الحالة عن بديل يعوضها ما افتقدته من مشاعر، لتقع بين أحضان رجل غريب لا تعرف عنه سوى أنها وجدت فيه ما لم تجده في زوجها؟ هذا سؤال آخر يمكن استخلاصه من العبارة الساخرة: (إن هذا الجاهل يدفن عبير هذه الوردة)، وهذا يعني أن النص جعل من سلوك الكيال وأمثاله حجة تبرر مواقف الآخرين أمثال حمزة.

سادسا: ثنائية (الزيف/ الحقيقة):

حاولت هذه الثنائية إماطة اللثام عن الصورة الحقيقية للواقع في تجلياته المختلفة، مثل الصورة الذهنية التي رسمها القادة العسكريون للجنود حول الأعداء المتمردين الذين يتربصون بالوطن، ويريدون إسقاطه، وهو ما بدا واضحا في استجواب الضابط لحمزة بعد عودته من الأسر: "عليك أن تعترف أنك تعاملتَ معهم، وأنك جئتنا كجاسوس. فكيف بالله يتركك هؤلاء المتوحشون لتعود إلينا بهذه البساطة؟"[74]، وهي صورة مغايرة للحقيقة التي نطقت بها المعاملة الإنسانية الحسنة التي تلقاها حمزة من قبيلة الشيخ الشريف، لتكون هذه الثنائية سببا أساسيًّا في تكوين الانطباع النفسي الذي ارتسم في مخيلة حمزة، يقول: "كنت مازلت مستغربا؛ فهذه ليست معاملة أسير حرب"[75]، وهو انطباع أبان لحمزة حقيقة أنه ضحية للامتيازات الشخصية التي يبحث عنها القادة من وراء هذه الحروب الوهمية :"جمّعونا هكذا كيفما اتفق ودرّبونا لنكون عصيًّا طيّعة في أيديهم يضربون بها من لا يحبون، ثم يقفون هنا يتطلعون للمجد..وتُرفع لهم الشعارات والصور، وكل يرسم طريقه بدقة ويحفظ مكانه إلا نحن؛ وقود الحرب الرخيص"[76].

كذلك تجلت هذه الثنائية في فيينا، ففي اليوم الأول لعمل حمزة في الجريدة، عرضوا عليه في التدريب فيلما تسجيليًّا لباعة قدماء يقومون بتوزيع الجرائد في شوارع وميادين تكتظ بالمارة في

جو مشمس وبديع، لدرجة أن البائع لم يكن يلاحق على توزيع الجرائد، وهو في حالة انبساط وأريحية كأنه يوزع هدايا على أطفال في يوم عيد، والناس يتحدثون إليه وكأنهم يمزحون معه بنكات، لكن مع الانتقال الفعلي للعمل ظهرت حقيقة الموقف: "اكتشفت فيما بعد أنني كنت أقف في كفر مقطوع ليس فيه مزاج لشراء الجريدة أو حتى لقول: صباح الخير، وأن الجو غير جو الفيديو"[77]. من هنا كانت هذه الثنائية سببا في النقمة على العمل في هذه الجريدة، وهو ما تجسد في أوصاف مباشرة مثل: (عمل ظالم ينتظرني، عملي السخيف) ليتأكد بذلك أن الثنائيات الضدية كان لها دورها في تبني حمزة لمواقف سلبية معينة تجاه الآخر (الشخص، العمل، المكان)، وهو ما يزيد من ارتباطها بالتجربة الروائية.

أيضًا مع هذه الثنائية تظهر الصورة الضبابية للغرب في مواجهة الصورة المشرقة التي يرسمها خيال الشاب العربي في مرحلة ما قبل السفر، من حيث كون الغرب أرض الأحلام والتطلعات، وهو ما ألمحت إليه تعليقات حمزة المتناثرة حول المدن التي رحل إليها: "أتحدث معه عن إيطاليا وأخبار العمل فيها، يذكر لي أن الأحوال ليست على ما يرام هنا"[78]. وفي فرنسا: "أُصبح مثل الباقين أسير في الشوارع كالجرذ، إن رأيت سيارة بوليس أو ملابس شرطي أدخل في أول حارة تقابلني"[79]. كذلك في علاقته برجال البوليس، يقول: "وقف زميله بحذائه القذر على مقتنياتي المتناثرة. أما عن أحوال الآخرين فلا تختلف عن حالته: "أرى أحوالهم سيئة، وأموالهم قد نفدت، ولا يجدون ثمن السجائر"[80]. هذه الحالة المزرية هي التي دفعت الصديق العربي إلى سرقة حمزة، عندما التقى به في روما، وعهد إليه بشنطته (السعفية)، وهو ما يبرر بحث العربي في الغربة عن أي شيء يبيعه، ليسد جوعه في هذه البلاد القاسية على المغتربين، وهو الأمر نفسه الذي فعله حمزة من قبل حينما أباح لنفسه السرقة في أيامه الأولى في المدينة، قائلًا:" فمن جرب الجوع بحق، حلّت له السرقة"[81].

الثنائيات الضّدية الضمنية:

من الأشياء التي تفصح عنها تجربةُ روايتي (مدن بلا نخيل) و(بيت النخيل) أنه ليس ضروريًّا أن يكون أحد طرفي الثنائية الضدية مذكورا بصورة نصيّة صريحة، إنما يمكن استخلاصه من خلال التغلغل في طبيعة الانفعالات التي صاحبت الشخصية الروائية في مواقفها الحياتية المختلفة، وهذا ما يزيد من فاعلية هذه الثنائيات على مستوى الخطاب الروائي من حيث كونها مكونًا أصيلًا من مكونات التقنيات السردية لهذا الخطاب، وقد تم تصدير الطرف المذكور غالبا بأفعال انفعالية، مثل: (ألاحظ، أتعجب، أغرب ما أراه)، وهي أفعال تشير إلى عدم حدوث ما بعدها في الأماكن التي تربى فيها حمزة من قبل، وهو ما جعله يستنكر كثيرا من الأشياء في المدن التي رحل إليها، يقول: "في الداخل أرى جمعا من الناس يأكلون وحركة دخول وخروج من وإلى المحل. أتعجب لأكل الناس خارج البيوت"[82]، ويقول: "ألاحظ الظاهرة نفسها التي لاحظتها في سفرتي الأولي. العمران يزيد كلما اتجهت شمالا"[83]، فهذه الملاحظات هي إحدى نتائج المقارنة التي كثيرا ما لجأ إليها في لحظات استحضار قريته الفقيرة في مواجهة مدن الرفاهية، وهي ملاحظات يفهم منها أيضًا خلو الجنوب من العمران، بعد أن عمه الجدب والخراب، وكأن هذا الطرف الضمني يتضمن سؤالًا استنكاريًّا مؤدّاه: لماذا هذه الحالة المتناقضة؟ بمعنى آخر: لماذا يكون الشمال عامرا دائما، بينما قُدِّر للجنوب أن يكون خربًا ومرعبًا؟

تتكرر الملاحظة في بورسعيد، حين يقول: "في عودتنا ألاحظ طوال الوقت ظاهرة عجيبة، أن الكل يسير في هذه المدينة في ملابس زاهية وجديدة، حتى إن البعض يسير وسعر القميص لا يزال عالقًا بالياقة"[84]. هنا لم يستدعِ السرد في هذا الموقف حالة قرية حمزة الفقيرة، لكنّ القارئ يستطيع ربط هذا الموقف المتقدم سرديًّا بما جاء في افتتاحية الرواية حول أطفال القرية: "بل إن

معظمهم عراة يلهون كما ولدتهم أمهاتهم. إنهم جيل جديد، جيل معجون بألم الفقر والمجاعة"[85]، حينئذ سيتضح أن ملاحظة بورسعيد تنطوي على ثنائيات ضدية حادة، وأن صورة الأطفال العراة هي التي جعلته يتعجب ويقف متأملًا لتغيرات الواقع من حوله.

تدريجيًّا اكتسبت الملاحظة مضامين حضارية وثقافية، حين انتقل حمزة إلى روما، يقول: "يكون أغرب ما أراه هو العناق والقبلات الحارة من النساء والفتيات للرجال والفتيان في الميناء"[86]. الأمر نفسه في أيامه الأولى في فيينا، يقول: "شعرت بإنهاك ونعاس. لكن أنوار فيينّا أعادتني للصحو والسائق مازال يتبع إشارات المرور بكل هدوء، هو وكل السائقين، بل لم يستخدم آلة التنبيه مرة واحدة طوال الطريق، لا هو ولا غيره. عجيب!" [87]. فمفردة (عجيب) في هذا المشهد التأملي تسهم في إبراز طرف الثنائية الآخر الذي لم يذكره السرد على لسان حمزة، والمتمثل في فوضى السائقين في البلاد العربية، بذلك تكتمل ثنائية (النظام/ الفوضى).

اتّساع أُفق التأويل القرائي:

تُشير القرءة إلى أنّ أهم ما يميز الثنائيات الضدية في (مدن بلا نخيل)، و(بيت النخيل)، هو نزعتها الجماعية المنفتحة، فعلى الرغم من ارتباطها ظاهريًّا بالتجربة الذاتية لحمزة، غير أنّها تتضمن دلالات موسعة تتضح جليًّا في قدرتها على السخرية والتعجب خاصة مما يحدث في السودان من مجاعات، ومحن، وحروب لا مبرر لها، في حين ينعم العالم الآخر برفاهية ورغد من العيش؛ لأنّ هناك من يهتم بشأنه، وهو ما يفهم من عرض الصراع المتناحر بين الشمال والجنوب، الذي نطقت به كلمات الشيخ الشريف، التي قدمها في صورة ثنائية متناقضة الأهداف والتوجهات: "يا ولدي نحن قوم سلم لا حرب. مجانينكم في الشمال يعدّون العدّة للحرب مع المتمردين ولا يعرفون بالضبط من هم ولا أين هم. والمجانين في الجنوب يعدّون العدّة للحرب مع الخونة في الشمال ونحن في الرحى. يهجم الشماليون علينا ليبحثوا بيننا عن المتمردين المختفين، ويهجم الجنوبيون علينا

ليبحثوا عن أوكار إخفاء الشماليين. هؤلاء يبطشون ويخرجون بغنائم والآخرون يبطشون ويخرجون بقتلى ودماء. ليس كل من يأتي من الجنوب يأتي بحماية، وليس كل من يأتي من الشمال يأتي بإنقاذ!" (88).

بناء على الفضاء التخيلي التذكري الذي وضع فيه كلام الشيخ الشريف، يمكن القول: إن جملة (ليس كل من يأتي من الجنوب يأتي بحماية، وليس كل من يأتي من الشمال يأتي بإنقاذ) والتي تعكس بوضوح تردي الواقع؛ تمثل النتيجة الأساسية التي أراد السرد إيصالها إلى القارئ من خلال توظيف هذه الشخصية الثانوية، وأنها نتيجة يبرر النصُّ من خلالها ما عليه السودان من مآسٍ وصراعات لامتناهية. من هنا كان طبيعيًّا أن نكون أمام ثنائيات ضدية لا تنتهي بانتهاء القراءة، بل إنها تتوالد باستمرار بعضها من بعض، لتعقد حوارا ضمنيًّا مع مستقبلها (القارئ) في قضية أخرى مؤدّاها: في حين يعيش المزيفون في السودان حياة رغد ورفاهية، نجد المبدعين المخلصين ـ مثلا ـ الذين حملوا اسم هذا البلد إلى كل مكان يعيشون في غربة وكدر، هذا ما وجدناه مع (الحوت) الذي كان في الماضي يعمل في سرقة البنزين، اليوم أصبح مع ثورة الإنقاذ شيخًا يؤم الناس في الصلاة، ويستفتونه في أمورهم الدينية والاجتماعية. في مقابل (العم ركابي) الذي قورن بالرسامين الغربيين الكبار، بعدما وصلت لوحاته إلى فيينا، تلك التي كان مهموما فيها بضوء الجنوب ونصاعته؛ مع ذلك يعيش في غربة ووحدة بعدما نفوا جده الذي كان له حضور وتأييد في سلطنة دارفور.

يخيل إلى القارئ عبر هذا التأويل القرائي أن تجربة حمزة، قصدت أساسا إبراز فكرة أنّ هذا المصير العبثي الذي لحق بالبلاد هو حاصل طبيعي لثنائية (السادة/العبيد)، وهو ما تُلمح إليه التعقيبات التي صاحبت الفترة التي قضاها حمزة تحت سطوة المؤسسة العسكرية، يقول: "لم نعرف لِم يفعلون بنا كل هذا وفي سننا هذه. صرنا كعبيد مأجورين. كأنها ليست أرضنا وبلادنا. كنا ندافع

عن شيء لهم هم؛ لهؤلاء الجالسين في العز بكروشهم المتهدلة وأصداغهم السمينة وصولجاناتهم الخشبية، أو مسبحاتهم الطويلة، وقهقهاتهم النزقة"(89).

خلاصة القول: إنّ كل هذه الدلالات الصريحة والضمنية التي تُدرك من مجموع الثنائيات الضدية الواردة في الروايتينِ؛ تخدم الثنائية الضدية (الكبرى): قرية ودّ النار (بوصفها رمزاً للجنوب) أصبحت مقبرة كبرى، في حين أنّ العالم الآخر(المدن الشمالية) يعيش في رفاهية لامتناهية. بناء على هذا تكون الثنائيات بدلالاتها الموسعة قد كشفت عن حدة المشاعر المضطربة التي عليها حياة حمزة، وهذا من شأنه التأثير في متلقي هذه الثنائيات، وتنشيط حاسة التعاطف لديه مع مثل هذه التجارب القلقة التي تمثّل خلاصة صراع العوالم الواقعية غير متكافئة الأدوار، وهو ما يمنحه في مرحلة تالية القدرة على تمحيص الأمور التي تُعرض عليه، وفهم أسباب تردّيها، ومن ثَم استنكارها، مع العمل على إيجاد أساليب علاج فاعلة تناسب طبيعة هذه الأمور المتناقضة، حينئذ تكون الثنائيات الضدية الموظفة روائيًّا قد أسهمت بإيجابية في تغيير وعيه؛ لكونها نقلته من التلقي السلبي إلى التفاعل الحواري البنّاء حين أشعرته بأنّه محور من محاور الصراع والمأساة، وهو ما يمنحها انفتاحاً آخر تنتقل فيه من انفتاح الخطاب الروائي إلى انفتاح القراءة التأويلية التي تختلف باختلاف مستوى الوعي لدى القارئ وظروف حالته لحظة تلقي هذه الثنائيات.

المحور الثالث: علاقة الثنائيات الضدّية ببناء الرواية:

تحاول الدراسة في هذا المحور الإجابة عن سؤال مركزي يتمحور حول: هل تمكّن الخطاب الروائي من إيجاد بنية سردية تنسجم وتتناغم مع ما تفيض به الثنائيات الضدية من فضاءات ومعانٍ تقابلية، بحيث يكون بالإمكان الحديث عن وجود تناغم وتكافؤ بين الشكل السردي والمضمون الأيديولوجي الذي تنطوي عليه هذه الثنائيات من مبدأ الرؤية التأويلية التي ترى أن "طريقة القول

جزء مما يقال أو الشيء المعني"[90]؟ ومن مبدأ ميخائيل باختين في مقاربته للخطاب الروائي، الذي يرى فيه أنّ: "جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا. ولا مفر من أن تكون للكلمة تناغُمات السياق"[91]. بهذا يكون للشكل دور فاعل في تعزيز ما تُوحي به الثنائيات الضدية من إشارات (صريحة وضمنية) موجّهة إلى القارئ الذي يجد نفسه محاطًا في كل موضع سردي بسياج من الثنائيات المتباينة أيديولوجيًّا، بل ربما اكتشف أنه جزء أصيل من بنية هذه الثنائيات، وسبب من أسباب تحققها، الأمر الذي يمنحه شعورا بأنّ توظيفها في هذه الحالة لم يكن عفويًّا، أو لمجرد تزيين السرد وتحسينه بلاغيًّا على مستوى اللغة والإيقاع معًا، هذا التزيين الذي يختفي باختفاء السياق الذي ورد فيه المحسّن، إنما سيجد نفسه أمام فيض من المقارنات المتعلقة تارة بالتجارب الإنسانية في نزعتها الذاتية الخاصة، وتارة أخرى بالمواقف والأيديولوجيات الحضارية والثقافية داخل الوطن وخارجه، لتظهر على السطح الدوافع التي جعلت الروائي يستند إلى فكرة الثنائيات الضدية، مثل: رثاء الوطن، والسخرية، والمفارقة، والمقارنة (في الصفات والعادات الاجتماعية)، وسلبية النظرة الاستعلائية، وغيرها من الدوافع التي كشف عنها التحليل في المحور السابق.

علاقة الثنائيات بالحبكة القصصية:

مما يعزّز ويبرر كون البنية الفنية لكل من (مدن بلا نخيل) و(بيت النخيل) مؤسسة على فكرة الثنائيات الضدية، هو أنّ التّضاد لم ينظر إليه بوصفه تقنية فنية ذات وظيفة محددة، تنتهي بانتهاء الموقف السردي الذي وظفت في سياقه؛ بل إنّه يشكل ملمحا بارزًا في الشخصية المحورية، فقد كان خلاصةً للتجارب الحياتية التي مرّت بها، من ثمّ أصبح التّضاد خبرة حياتية ومكونًا متأصّلا ومتجذّرًا في وعي هذه الشخصية سواء على مستوى العلاقات العاطفية (الخاصة)، أو الأفكار والتصورات (العامة) التي تستقي تجلياتها من هيئة البيئات المختلفة التي رحل إليها شرقًا وغربا،

يقول: "تكّرر طريق الخروج وسط شعوري بإحساس غربَل خاطري، ما بين مرتاح منشرح لمن زُرت وبين حزين مكتئب لمن فقدت. بقيت زمنًا طويلًا في هذه الحال بين مسرع ومبطئ، باسم وعابس"[92].

هذه الثنائية الذاتية الممتدة على مستوى الزمن والمكان في علاقتها الموضوعية بالتجربة (بقيت زمنًا طويلًا في هذه الحال بين مسرع ومبطئ، باسم وعابس)؛ اصطنعت لنفسها أداة سردية تتناسب مع مظاهرها النفسية والاجتماعية، فكان السرد الذاتي الذي يتطلّب فنيًّا وجود راوٍ مشارك (أو شخصية مشاركة) في صناعة الحدث، ويتجسد بنائيا عبر ضمير المتكلم الذي ينسجم مع طبيعة الصراع الدرامي، فإضافة إلى أن هذا الضمير يشير مباشرة إلى ذاتية التجربة الروائية، فإنه جعل من حمزة (أنا) ساردة (راوٍ) ومسرود عنها (شخصية) في آنٍ واحد؛ وقد ظل هذا التماهي الفني طوال السرد متجسداً في صورتين متوازيتين على المستوى الموضوعي: الأولى: حالتها مع المعاناة وعدم الاستقرار. والأخرى: هيئتها مع لحظات السعادة المؤقتة، وهو ما أوجد تقاطعات متعددة على مستوى (الماضي والحاضر)، يقول: "لقد مرت سنوات العمر سريعة، ولا أحمل منها سوى ذكريات الطفولة السعيدة، نعم سعيدة. أي طفولة، حتى ولو كانت شقية، تحمل في طياتها شيئًا من السعادة، فهي حياة بلا مسئوليات، حياة حرة واسعة بلا حدود"[93].

الشعور نفسه في رحلته إلى المدينة على ظهر السفينة، يقول: "إنها النجوم التي أراها في قريتي ودّ النار. نعم، إن هذا المربع غير المكتمل من النجوم وهذه الحلقة اللامعة رأيتهما مرارا في قريتي. أشعر بارتياح عميق لاكتشافي أشياء ثابتة لا تتغير في الكون، وأشعر بتشتت وغربة الأرض تجرى تحت قدمي"[94]. هذا التقاطع هو الذي جعله ينظر إلى علاقته بساندرا من خلال ثنائية (الحضور والغياب)، فمع حضورها تتلاشى ذكرياته المرعبة، التي تفترسه في اللحظات التي تغيب عنه ساندرا، يقول: "أتمنى أن تكوني جواري الآن، وأشعر في آنٍ بالحرج لأنني أذهب إلى عالمي

البعيد دونك، أغوص في حنين أسدّ به شروخ ذكرياتي، كي أحس بأنني كانت لي حياة مثل البشر"[95].

إن الالتباس الموضوعي الذي كان عليه الراوي/حمزة، ألقى بظلاله على تشكيل الحبكة الروائية التي استقت ملامحها وتحولاتها البنائية من الهيئة التي كان عليها الراوي القلق، والمضطرب، فكانت حبكة درامية، وفي هذا النوع من الحبكة يتأسس الهيكل القصصي كما يرى إدوين موير على فلسفة أن تغير الموقف يصحبه تغير في الشخصية، ولما كانت المواقف متعددة ومتباينة، فإن هذا النوع من الحبكة يتضمن أحداثًا متقابلة، لكنها تتضمن مجرد تناقضات فقط، لكل هذا فإن الحبكة تصبح جزءا من المعنى[96].

هذا نفسه ما حدث في حبكتي (مدن بلا نخيل)، و(بيت النخيل)، فتغير المواقف الحياتية التي تعرض لها الراوي (حمزة) في كل من القرية والمدينة؛ جعله يعيش في فضاءين متصلين دلاليًّا، هما: الماضي والحاضر، وهو ما جعل الاسترجاع (التذكر) مقوما أصيلًا من مقومات الحبكة، وقد كان له دوره الجلي في تفسير الانفعالات التي صاحبت الراوي عبر امتداد الحبكة بواسطة أفعال ذاتية تحيل مباشرة إلى ارتباط الشيء المسترجع بالراوي، مثل: (كلما أتذكر هذه الحياة، أسرح في ذكرياتي، أسرح مرة أخرى، تذكرني بالأحاديث التي كنت أسمعها، أتذكر المكان الأول)، فضلًا عن كون الاسترجاع في علاقته بالسرد الآني (كما هو متعارف عليه في نظرية السرد) يشكّل مفارقة له على مستوى المادة المحكية ومسار توجهها الزمني. هذا يعني أن الحبكة إضافة إلى ثنائياتها الموضوعية المتعددة التي احتوتها، مثل: (القسوة/الشفقة، التقشف/الرفاهية، الظاهر/الباطن، الزيف/الحقيقة..إلخ)؛ فإنها تأسست بنائيًّا على ثنائية (الماضي/الحاضر)، وأنه من خلال الانصهار بين هذين الطرفين يمكن رصد الثبات أو التطور الذي لحق بالراوي في علاقته بالأحداث، بل يمكن رصد التطور الذي لحق بالمكان، الذي جعل التضاد بين المواقف يأخذ بعدًا فكريًّا يعبر (على سبيل

المثال) عن موقف الراوي/ حمزة من ثورة الإنقاذ وتبعاتها في السودان، يقول: "بشاشة الناس ضاعت، البشر والضحك الذي كان يميز هذه المدينة صار صياحا وشخطًا ونطرا، كأن الناس لا يحادث بعضهم بعضًا" [97]. هنا يكون التّضاد قد عبّر عن القُبح الذي أصبح عليه الواقع، وذلك من خلال اعتماد الراوي على حجة التجربة بوصفه شاهداً على صورة هذا الواقع في الماضي (قبل ثورة الإنقاذ)، وهذا من شأنه إقناع القارئ ببشاعة الصورة المنقوله إليه الآن حول هذا الواقع الذي أصبح التجهم فيه يطالع كل وجه: "حياة عسكرية متزمتة ووجوه جديدة طالت فيها اللحى وصارت تتوجس من كل ما يختلف عنها. النساء اللواتي كنّ يلبسن التوب الجميل، وتحته شعرهن الساحر، ربطن الآن على رءوسهن بأحجبة تحت التوب، فأصبحت رؤسهن مثل خوذات رواد الفضاء، وبالغن في أدوات التجميل التي لا تناسب ألوانها ألوان وجوههن"[98].

ثم لما كانت القرية جزءا أصيلًا من تجربة حمزة بصفة عامة، فإن الاسترجاع استمدّ مادته من مآسيها، تلك التي لازمته أينما ذهب، لتصبح رواية (بيت النخيل) مكملة لرواية (مدن بلا نخيل)، وليكون الاسترجاع الزمني في جانب منه أداة ربط فاعلة بين الروايتين، وهو ما يعزز من فكرة كونهما تجربة واحدة في الأساس، وليتحول الانفصال النوعي (كل رواية على حدة) إلى اتصال موضوعي يسير في حبكة درامية متسلسلة تبنى بواسطة التصاعد الزمني بداية من خروج حمزة من ودّ النار، ثم نهاية برجوعه إلى السودان بعد تجربته المريرة في فيينا، ولتصبح التقنيات الفنية، مثل: (الاسترجاع الزمني، والأحلام، والشخصيات الثانوية) شارحةً ومفسرةً لطبيعة التغيرات والتحولات الآنية التي عليها الراوي في اللحظة التي ألجأته إلى استدعاء الماضي. نتيجة لذلك أصبح للراوي فلسفته الخاصة تجاه الاسترجاع، يقول في الأجزاء الأخيرة من (بيت النخيل): "عندما تكون وحدك عليك أن تتذكّر كل ما مضى وأن تتشبّث بما تبقى من الذكرى الطيبة فهي العزاء الوحيد في الوحدة؛ فبلا ذكرى لا قوت للنفس، ثم عليك أن تنسى الذكريات السيئة، فبلا نسيان لا راحة للروح"[99]. بالإضافة إلى

هدف مركزي آخر تمثل في قوله: "أغوص في حنين أسد به شروخ ذكرياتي، كي أحس بأنني كانت لي حياة مثل البشر، فيها أم وأب وأختان ودار وجيران .. ولغة وشمس وصوت وظل"[100]. وهو ما عمق من فكرة تلاحم تجربة الروايتينِ.

هذه التفسيرات القرائية تشير إلى أنّ هناك محركات أساسية كانت تدفع الراوي إلى استحضار الاسترجاع الذي خفّف على المستوى الفني والإيقاعي من سرعة تدفّق السرد وتتابعه نحو الأمام، من هذه المحركات:

أ ـ نوازِل الحاضر:

فتفاعل الراوي مع تدهور قرية ود النار، هو الذي أرغمه في مواضع مختلفة على الانسحاب تدريجيًّا إلى الماضي لعقد المقارنات المتباينة على مستوى القرية نفسها، يقول: "كنت أرى أمامي عالما أخضر لا حد له، لعله لم يكن كبيرا بهذا الحجم كما تخيلت، لكن على الأقل كان هناك خضار وكانت هناك حياة. فجأة زحف إلينا هذا الحيوان الكريه، امتصّ كل ما هو أخضر، وحوله إلى لون واحد، لون العدم يحمل معه فناء وموتاً"[101]. كان الهدف الرئيسي لمثل هذه المقارنات هو إبراز تردّي حاضر القرية، وقُبح ما وصلت إليه، وما ستصل إليه بناء على معطيات المواقف السيئة اللامتناهية التي تغمرها.

ب ـ الشخصية الثانوية:

كان للشخصية الثانوية أثر فعال في تشكيل حياة حمزة، وتوجيهها في مواقف عدّة، أكثر من ذلك كانت هذه الشخصية جزءا من المأساة الأبدية التي كُتبت عليه سواء في القرية مع أمه وأختيه، أو في المدينة مع (حياة وساندرا)، من هنا كانت الشخصية الثانوية محركًا رئيسيًّا حفّز حمزة على استدعاء المزيد من الذكريات المتفاوتة في أجوائها ونتائجها، يؤيد ذلك ما صرح به حول علاقته

بمصطفى، السوداني الذي تعرف عليه بفيينا: "مصطفى هو الشخص الأول الذي أستريح لأسئلته الفضولية عن حياتي الماضية. يجعلني أتذكر أشياء اعتقدت أنني نسيتها"[102]. أيضًا كان للشخصية الثانوية دورها الملموس في الإفصاح عبر الاسترجاع عن التحول الذي طرأ على المكان، في هيئة أبعاد متضادة جديدة لم يكن حمزة على علم بها، وهو ما يشير إلى أهمية هذه الشخصية على مستوى السرد، ظهر هذا جليًّا في تقديم الأستاذ هاشم لحقيقة قرية ودّ النار: "ودّ النار كانت شبه واحة في الزمن القديم، وما كان اسمها ودّ النار كان اسمها ودّ النُّوار؛ لأنها كانت أرض الجنائن والزهور. لم تكن أي بذرة تسقط في هذا المكان إلا وتتحول إلى شجرة أو شجيرة..من لم ير هذا المكان قبل الجفاف لن يصدق كلامي هذا، مثلما لن يصدق أحد أن هذا المكان قد أصبح متصحرا خاويا من الحياة الآن"[103].

من هنا كانت أحاديث الخضْر عن بورسعيد وتاريخها في الحرب، وتحولها إلى مدينة حرة تستقطب التجار إليها من كل مكان؛ سببًا في استدعاء حالة الجمود والسكون التي عليها ودّ النار، يقول حمزة متحسرا: "حديث طويل أسرح في منتصفه مسائلًا نفسي: هل يمكن أن تقف قريتي مرة أخرى على قدميها؟ إننا نمر بحرب، بأسوء حرب يمكن أن تمر بها مدينة أو قرية، فهل يمكن أن تعود البسمة إلى قريتنا؟"[104]، فقد اعتمد حمزة هنا على حجة التماثل، بهدف تبرير دعواه التي يطمح إلى تحققها من حيث إن إمكانية تحول ودّ النار إلى قرية حرة نموذجية مسألة ليست مستحيلة.

ثم هناك "ساندرا" التي شكلت الحيز الأكبر في تجربة حمزة : "الجو يتحسن ويبدأ الصيف الجميل الذي أحبه حين أتخفف من الملابس الثقيلة، وحين أتخفف من أثقال عمري بالحكاية إلى ساندرا عن حياتي الماضية"[105]. هنا كانت أسئلة ساندرا المتعددة مفتتحا لحكايات متشعبة في خيوطها أدّت إلى انفتاح السرد، بحيث أصبح في مرحلة متقدمة شبيها بأسلوب ألف ليلة وليلة من حيث اصطناع أسلوب الحكايات المتوالية، يقول:"هذه حكاية طويلة. سأحكي لك الأهم فيها، وهو ما

حدث بعد وصولي إلى الخرطوم"[106]، مع توظيف عنصري الإثارة والتشويق اللذين كان لهما أثر واضح في ساندرا: "لا أعرف كيف جهزت ساندرا الشاي بهذه السرعة. تعود كالبرق"[107]. أيضًا ما يدل على أثر ألف ليلة وليلة، هو تأكيد حمزة على أن هذا الكتاب كان من ضمن الهدايات التي حملها معه إلى فيينا من العم ركابي، بعد أن أخبره بأن هذا الكتاب يعد من أهم الكتب في فن الحكاية الحديثة، ولم يقتصر على ذلك فقط، بل أبرز له تقدير الغرب لهذا الكتاب، وانبهارهم بتراثنا عامة، وهو اهتمام تأكد لحمزة فيما بعد مع ساندرا: "لماذا يا حمزة يمنع هذا الكتاب؟ إنه كتاب ممتع قرأته في المرحلة الثانوية ضمن كتب كثيرة"[108] في مقابل الإهمال، والسطحية، والتهكم من قبل الوعي العربي (بحسب الرواية) تجاه هذا الكتاب بحجة احتوائه على قصص تُخالف الأخلاق والعادات.

هذه الثنائية الثقافية المختلفة في التعامل مع هذا الكتاب كان لها حضورها أيضًا في مسألة الوقت وتقديره، يقول العم ركابي :"هذه هدية بسيطة لا ترفضها. ستحتاج إلى الوقت في بلاد الوقت، وستعرف معنى الوقت هناك. الساعة هنا مجرد زينة يا حمزة! الوقت عندنا فائض ينبغي تصديره. خذها حتى تَشعر الساعة بقيمتها"[109]. مثل هذه المسائل الثقافية التي تعرض لوعيين ثقافيين مختلفين، يمكن عدّها من الأشياء التي تفسر سبب كثرة الشخصيات الثانوية في الروايتينِ.

ج . الحيوان:

مثل القطة التي رافقت حمزة في فيينا، والتي نَحت لها اسما يذكره بأختيه: كريمة وحليمة، فأطلق عليها (حكيمة)، نتيجة لذلك كانت سببا رئيسيًّا في استدعاء أشياء كثيرة من ذاكرة حمزة. والذي جعل للقطة مكانة بارزة عند حمزة، هو مشابهتها لحالته، فعندما وجدها كانت هى الأخرى مشردّة تعاني مثله من صقيع الشارع في فيينا، هذه المشابهة جعلته يتوحد معها إلى الحد الذي يجعلنا نقول بأنها كانت قناعا له في كثير من المواقف، تتمدّد بتمدد حالاته وتنكمش بانكماشها،

تفرح لفرحه وتغضب لغضبه، ترى فيه عالما من الحنان في مواجهة قسوة الآخر: "أستاء من هذه الفرصة السيئة التي غفوت فيها فاغتصبوني بالتصوير وهم يضحكون كأني تمثال أو لوحة. بينما تُقلّص حكيمة جسدها وتنشب مخالبها الحادة"[110]. هذه الحالة إنما هي استنكار لموقف النمساويين تجاه حمزة، هؤلاء الذي يستريحون لرؤية حيوان، في حين أنهم يشمئزون من رؤية إنسان أسود: "نظرات مستغربة دائما كأنني من كوكب آخر. يتفرجون علي ببجاحة عارضين عليَّ أسوء ملامح وجوههم" [111].

ثم مع التغير الإيجابي الذي طرأ على حمزة في علاقته بساندرا، حدث تغير موازٍ في سلوك القطة: "وتمسح بباطن كفّها الدافئ على ظهر حكيمة التي تقرر بصوتها العالي ابتهاجا"[112]. وما يؤكد أن القطة كانت بمنزلة قناع لحمزة، هو رده على طلب ساندرا حول زيارة حكيمة كل جمعة: "أبتسم بسرور وأضع أذني عند رأس حكيمة كأني أستمع ردها وأقول: حكيمة تقول لكم إنها في انتظاركم كل يوم، ليس فقط كل جمعة"[113].

كانت هذه هي أهم المحركات التي أجبرت حمزة على الانغماس بصورة كلية في الاسترجاع، الذي أصبح أداة أساسية في رسم الشخصية والمكان معا. وما يثبت كون ساندرا والحيوان محركات أساسية للاسترجاع؛ هواصطناع حادث موتهما في نهاية الرواية، والذي معه توقّف سيل التذكر، حيث قرر حمزة العودة من جديد إلى مصر ثم إلى السودان، وهذا يعطي انطباعا قرائيًّا بأن توظيف كل منهما كان بهدف خدمة التجربة وحفظها من النسيان في الغربة، وربما يكون ذلك تحقيقًا لنصيحة صديقه مصطفى: "حياتك هي حكايتك الوحيدة في الحياة، احكها في حياتك قبل أن تحكيك بعد موتك!"[114].

الحبكة وازدواجية الأحلام:

مع الأحلام نحن أمام (أنا) واقعية واعية لما حولها في مقابل (أنا) غائبة عن الوعي تلجأ إلى الأحلام في شكليها (اليقظة والحقيقة)، والقراءة التأويلية لهذه الأحلام لا يمكن لها تجاهل ما ذكره حمزة حول حقيقتها بوصفها ثمرة لحياته (الماضية والحاضرة) بكل تفاصيلها المفعمة بالحزن والألم، يقول: "بدأت أشك في أن هذه الأحلام لا يمكن أن تكون مجرد عبث؛ فأن أرى نفسي طفلًا وشابًا؛ وأن تضيع منّي أمي، وأن أرى حليمة وكريمة؛ وأن أدخل قصرًا لا روح فيه، وألا يكون لي صوت ـ أليست هذه مقاطع من حياتي الحقيقية"[115]. يمكن اعتماد هذا التصريح بوصفه حجة على أنّ الثنائيات التي تجسدت فيها الأحلام كانت أمرا منطقيًّا ينسجم مع ثنائية حياة حمزة، وهي حجة نجد لها مبررا آخر في قوله: "منذ زمن طويل صرت كلما شعرتَ بوطأة قهر في الحياة، رحت في نومة تشبه الغيبوبة"[116].

هذا يعني أنّ الأحلام لا تخرج عن دائرة الثنائيات الضدية؛ لكونها وليدة الحالة النفسية التي كان عليها حمزة في كل موقف، فحالة السعادة التي صاحبته برفقة ساندرا في بيت النخيل، قد انعكست على العناصر المشكلة للأحلام التي تلت هذه اللقاءات: "أسير في حديقة الشعب. أتأمل الورود في هدوء. كل ما يعجبني أتحول إليه في التو. أتوقف أمام وردة حمراء تخبلني. أصير هذه الوردة. أرى بعض النحلات تتوقف عندي وتستحسن منظري. أسمع منها كلاما جميلا. تقف نحلة علي. يعجبني منظرها. أصير هذه النحلة. أطير في الحديقة خفيفًا وأرشف ما أشاء من رحيق"[117]. في مقابل سوداوية الحلم التي صاحبت الحالة النفسية المتردية، كما في حالة الحزن التي انتابته لحظة زيارته للحوت وأصحابه، ودهشته من التحول الذي طرأ عليهم فجأة، يقول: "أركض في طريق طويل، حتى أصل إلى شخص جبار عملاق جالس على عرش ذهبي. وخلفه أشخاص أصغر منه يلبسون أقنعة. سألني: "لماذا أتيت إلينا؟" لم أستطع الكلام. وبينما كان وجه الجالس على كرسي

العرش يختفي تدريجيا، كان أصحاب الأقنعة يصرخون في بأصوات عالية وهم ينزعون الأقنعة عن وجوههم الممحوة. أفزعوني"[118]. فهذا الحلم يمثّل استنكارا للهيئة الجديدة التي أصبح عليها الحوت (الرجل العملاق) وأصحابه، أما دهشتهم فسببها هو عودة حمزة مرة أخرى في هذا التوقيت، فهو الذي يعرف حقيقة ماضيهم وعملهم في سرقة البنزين، فكيف يتحول اليوم زعيم العصابة إلى رجل دين يتبرك الناس بدعائه، وله أصحابه ومريدوه؟ ربما كان هذا هو السؤال الرئيسي الذي يحاول السرد محاورته قرائيًّا.

اللافت للنظر هو أنّ الراوي كان غالبًا ما يصدّر الحلم بتعليقات لغوية سردية تتناسب مع الجو العام لكل حلم، فخوف حمزة من العمل بالجريدة بعد أيام التدريب والتحضير، جعل الراوي يقول على لسان حمزة: شعرت بسخرة جديدة وعدم ارتياح. نمت نوما قلقا"[119]، ثم جاءت بنية الحلم بعد ذلك متناغمة في تجلياتها مع مفردتي السخرة والقلق:" فجأة يخرج هذا الرجل من خلف ظهره ساطورا حادًا يلمع ويهم بذبح ثور مربوط في شجرة بحبل من الليف الغليظ"[120]. مع تغير حالته برفقة العم ركابي، وما دار بينهما من أحاديث عاطفية، أكدتها الأغاني الصادرة من الراديو؛ انعكس هذا التغير على التعليق السردي: "نمت يومها مع سحر هذا الصوت"[121]، لنجد تغيرا ثالثًا في بنية الحلم: "أعود إلى المنتصف أعيد رقصتي وهم يقلدونني..حين أذهب إلى عروسي لأراقصها، أسمعها تغني في صوت خلاب كأنه ليس صوتها، تسكرني رائحتها ويثيرني صوت رنّات وصلصلة أساورها. تسحبني من يدي ونخرج بعيدا عن هذه الضوضاء"[122].

ثم في نهاية بيت النخيل، ومع اتخاذ حمزة قرار العودة مرة أخرى إلى السودان، يظهر الحلم المركزي الطويل (ص399 : 402) مؤكدًا ومبرهنًا على أنّ الأحلام الواردة هي انعكاس لما كانت عليه حياة حمزة من تحولات نفسية واجتماعية، ليس هذا فقط، إنما جمع هذا الحلم أبرز الثنائيات الضدية التي عرضناها سابقًا، ففي هذا الحلم (المركزي) الذي بدأه برؤية نفسه وهو يولد من رحم

أمه تحت نخلة قصيرة، نجد: قسوة الأب: (ليدخل علينا أبي للمرة الأولى. يخفي الشمس عني بجسده الضخم..يصيبني رعب من صوته الأجش). في مقابل عطف الأم (أشم رائحة أمي مريحة..أتشبث بأمي). أيضًا هناك الخوف من هيئة الناس الذين قابلهم في الغربة بعد أن أسقطته النخلة على أرض غير أرضه: (أنزعج من شكل هؤلاء الناس، فوجوههم عادية كالبشر لكن أسنانهم تبرز كأسنان أسماك القرش أو التماسيح ولهم أنياب طويلة بارزة والدماء تقطر منها). في مقابل الأمن مع الفتاة النباتية التي لا تأكل اللحم ومع ساندرا: (في هذه الأثناء أرى ساندرا تظهر وتأخذ بيدي. أشعر بالأمان حين تصير يدها في يدي. نركض معًا دون خوف. نضحك ضحكا عاليًا). ثم هناك الخضوع واليأس: (ألمح رجلًا يقف على منصة عالية، ويوجه الناس في لخبطة مقصودة ويضحك في عبث، بينما هم يقلدون أوامره بكل خضوع ودون تأفف). في مقابل العصيان والأمل: (أحاول أن أصرخ لتنبيه الناس، فلا يخرج مني أي شيء)، (هذه الشعلة هي روحك يا حمزة. لن يستطيع أحد أن يطفئها، حتى أنت)، وهو ما يعزز من القول بفاعلية الأحلام في تشكيل الحبكة الروائية، خصوصا وأنها نسجت من العوالم نفسها التي شكلّت هذه الحبكة على المستويين: النفسي والاجتماعي.

الثنائيات الضدية والبناء اللغوي:

بناء على ما سبق، فإنّه من المنطقي أن تؤثر الثنائيات الضدية في التركيبة اللغوية للسرد، فلغة الشفقة تُغاير لغة القسوة والأمر نفسه في بقية الثنائيات، بالإضافة إلى أنّ كل علاقة من العلاقات الإنسانية التي أفرزها التلاقي بين هذه الثنائيات (الرثاء، الحنين، السخرية، المقارنة، التفضيل..إلخ)؛ تمثل حقلًا دلاليًّا قائما بذاته من ناحية، ومتصلًا بالتجربة الروائية من ناحية أخرى، وهو ما أسهم في إمداد السرد بأنماط لغوية جاءت متناغمة مع كل طرف من طرفي الثنائية الضدية الصادرة من (أنا) ذاتية واحدة، وهذا طبيعي "لأنَّ اللغة لا تنفصل عن الحالة التي يكون عليها

المتكلم، فذات الراوي تضفي على لغة السرد ظلالا خاصة به، فتجعلها مرحة إن كان الراوي مرحًا، وحزينة إن كان الراوي حزينًا، ومسهبة إن كان الراوي ثرثارًا، ومحكمة جزلة إن كان الراوي جادًا؛ لأن هذه اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفني، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال"[123].

على مستوى اللغة الوصفية، بدا أن وصف الشخصيات الاستعلائية في تراكيبه وحدّته يختلف عن وصف الشخصيات الهادئة الرزينة، كما في وصف قسوة ملامح الحوت: "ينظر إلي هذا العاتي نظرة مؤذية حتى يوقفني في مكاني. أرى شكله مرعبًا، ضخم الجثة. عيناه جاحظتان. بياضهما مشرب باصفرار واحمرار"[124]. في مقابل وصف الأستاذ هاشم: "وفي إحدى الليالي دخل علينا في حوش النادي رجل في جلباب أبيض ناصع وعمة عالية أنيقة..كان الضيف الداخل في الخمسينيات تقريبا، وقورًا طويل القامة رشيق الجسد دون كرش كأنه رياضي. كانت له هيبة واحترام"[125]. أيضًا هناك وصف الرفاهية الماثلة في هيئة الضباط السودانيين، التي قدمها الراوي في نبرة ساخرة تكررت في أكثر من موضع : "شد الجاكت على بطنه المنتفخ"[126]، و"ليخرج هذا الضابط الكبير من سيارته كالطاوس يشد ملابسه العسكرية عن كرشه العالي"[127]. ففي مقابل زي الضابط المهندم هناك الشقاء متمثلًا في الملابس الرثة للجنود المسجونين: "رأيت هذه الوجوه الفزعة المتورمة في تلك الملابس الممزقة: جلابيب قذرة وملابس عسكرية رثة"[128]. وفي مقابل البطن المنتفخ والكرش العالي، هناك جوع هؤلاء الجنود: "ينهار البعض على الأرض من سوء الطعام واعتلال الصحة"[129]، وهو ما يفهم منه ضعف أجسادهم.

الأمر نفسه بالنسبة للغة الوصفية التي قدّمت المكان عبر ثنائية (النظام/الفوضى)، فقد كانت مختلفة في مستواها بحسب طبيعة المكان والمستوى المادي والاجتماعي لمن يسكنه، فمع شقة ساندرا هناك تراكيب وصفية أنيقة، مريحة للنفس، ثابتة ومستقرة في بنيتها ودلالتها: "رائحة الشقة أول ما يلفت روحي، فيها عطر خفيف. النباتات موضوعة في أركان الشقة في عناية بالغة.

الحوائط كلها مدهونة بالأبيض الناصع لكنها دافئة. في ركن منها مدفأة أنيقة من السيراميك المنقوش. في غرفة المعيشة مكتبة عالية حتى السقف مكتظة بالكتب والمقتنيات الأنيقة"[130]. في مقابل فوضوية شقة حمزة، التي قُدمت في تراكيب وصفية تنسجم معها: "أثاث شقتي مبعثر في شكل عبثي، مثل سوق للخردة والروبابيكيا. ليس هناك قطعة أثاث واحدة تشبه الأخرى: دولاب قديم بني غامق ضلفة منه لا تنفتح أبدًا والأخرى لا تنغلق أبدا، إلى جانب كرسي معدني حديث لعله من مستشفى وآخر من البلاستيك لربما من مطعم رخيص. كنبتان واحدة مخططة مثل جلد الحمار الوحشى والأخرى جلدية حمراء فاقعة اللون كأنها من بيت متعة""[131]. فاتكاء اللغة الوصفية في هذا المقطع على توظيف الثنائية (ضلفة منه لا تنفتح أبدًا والأخرى لا تنغلق أبدا)، (كرسي معدني وآخر من البلاستيك)، (واحدة مخططة، والأخرى جلدية حمراء)، فضلًا عن أنها تعكس المستوى الاقتصادي المتدني الذي عليه حمزة في فيينا، فإنها تُوحي بمشاعر التوتر والاضطراب والقلق التي تتصارع في نفسه.

كما كان للثنائيات الضدية حضورها في اللغة الحوارية، التي ارتبطت بالشخصيات المتفاوتة اجتماعيًّا، ففي حوار حمزة مع الحوت: "وقبل أن يمد يده ليصافحني يسألني في فظاظة:

" . ما اسمك؟

. حمزة.

. ومن أين أتيت؟

. من قرية ودّ النار (أتابع في صوت خائف وخافت) لا أعتقد أنك تعرفها.

يبدو مطمئنا لسماع لهجتي الغريبة، ينظر إلي يتفحصني، ثم يقول:

. هل أنت مستعد للعمل معنا هذا المساء؟"[132].

الأمر نفسه في حواره مع الكيال، هناك ثنائية الشخص السلطوي ذي الوضع المادي المرموق في مواجهة الشخص المقهور ذي الوضع المادي المتردي، وهو ما عكسته المفردات والجمل الحوارية:

"أحاول بابتساماتي وتحياتي أن أكسب وده، ولم يزده ذلك إلا صرامة وعبوسا. يقترب مني حيث أجلس وسط توابلي ويسألني في صوت استجوابي:

. أين تسكن؟

. ليس لي سكن، فأنا جديد على المدينة.

. ومن أين أتيت؟

. من قرية تدعى ودّ النار تبعد عن هنا مئات الأميال.

. ولماذا أتيت إلى هنا بالذات؟

. أريد أن أجرب حظي في أي عمل لأساعد أهلي، فأحوالنا ساءت منذ المجاعة، ولا يوجد في قريتنا عمل"[133].

ففي هذين المقطعين الحواريين هناك لغتانِ: لغة تشير إلى سلطة القوة والتحكم في دفة الأمور(يسألني في فظاظة، لم يزده ذلك إلا صرامة وعبوسا، صوت استجوابي)، في مواجهة لغة الضعف والاستكانة التي عبرت عنها هيئةُ حمزة المرتجفة، وهو ما جعله يصطنع أسلوب الاستجداء العاطفي (أحاول بابتساماتي وتحياتي أن أكسب وده، أتابع في صوت خائف وخافت). ليس هذا فقط إنما يشير هذان المقطعان أيضًا إلى وجود ثنائية أخرى أكثر انفتاحًا، متمثلة في فقر القرية (أحوالنا ساءت منذ المجاعة) في مقابل ثراء المدينة، وهي ثنائية كان لها وقعها المؤثر في وعي حمزة.

من ناحية أخرى، يمكن القول إنّ مثل هذه الحوارات ذات السياقات الجافة، والنبرة الخشنة، والإيقاع السريع؛ تُغاير الحوارات الأخرى ذات النبرة الهادئة، التي كانت تتجلى في لحظات الاستقرار المؤقتة، كالتي عاشها حمزة مع ساندرا:

" ألم تَجع بعد؟

بل أكاد آكلك أنت وحكيمة معا الآن.

سأجهز طعاما سريعا. أريد أن أسمع بقية الحكاية. أريد..

وأنا أريد أن آكلك!

أقطع حديثها بقبلة وأحتضنها.

سأجهز مكرونة اسباجتي بأسرع ما يمكن وسأعود فورا. لا تنم أرجوك"[134]

هذا التوظيف التقابلي يعني أنّنا أمام ثنائية حوارية متضادة في الروايتينِ، كانت نتيجة حتمية لتغير المواقف التي جمعت حمزة بالشخصيات الثانوية.

ثنائية الصورة الشعرية:

إذا كانت الصور كما يرى ستيفن أولمان من أنجع الوسائل الأسلوبية في رسم الشخوص الإنسانية؛ لكونها علامة تدل على السمات المميزة للشخوص التي تستعملها[135]، فإنها قد اصطبغت في (مدن بلا نخيل) و(بيت النخيل) بالملامح النفسية التي كانت عليها حياة حمزة سواء على المستوى الفردي أو الجمعي، يقول راصدًا حياته في القرية: "كلما أتذكر هذه الحياة، وهذه المعاناة مع المرض والفقر، أشعر بحسرة وألم ومرارة، فواقعنا الآن ينسف كل ذكريات حلوة وجميلة، يجبرنا نعيش كخنافس الأرض نسير عليها ببطء حتى نلقى أقدارنا"[136]. مع تفاقم المعاناة يظهر التقابل

على السطح تدريجيًّا: "حتى السحابات التي كانت تحبو على قريتنا تقيها القيظ أحيانًا، أو تغمرها أحيانا أخرى، امتنعت عن زيارتنا، وإن برزت مرة فهي بعيدة، لا تقي من القيظ، بقدر ما تملأ النفوس بالغيظ، لفرارها السريع وشحها القاسي"[137].

فإضافة إلى ارتباط الصورة الشعرية في هذين المقطعينِ بالحالة النفسية التي عليها حمزة، هناك اتساع في مجالها البنائي من خلال استعمال الجملة الوصفية الحركية الشارحة والمفسرة لأبعاد هذه الصورة، فالسرد لم يكتف بذكر (الخنافس) في صورة تشبيهية مقهورة، إنما دمجها في حركة الفعل الذي ألحقت به (نسير عليها ببطء حتى نلقى أقدارنا)، وهو ما يؤكد المعاناة ويرسخها في نفس القارئ، معاناة بدت واضحة في تحولات السحابات من الكرم والسخاء إلى الشح القاسي، وهو ما زاد الصورة درامية وعمقًا دلاليًّا تطوّر في حدته مع تطور الحدث وتناقضاته، مما جعل صورة الخنافس تواجه بصورة أكثر قسوة وعنفًا برزت في الفضاء التخيلي الذي رسمه السرد لأطفال القرية: "ويزحف الموت إلى نفوسهم المسكينة كزحف الحية إلى طائر جريح فقد القدرة على الحركة، بعد أن فقد قدرته على الطيران"[138]. فثنائية (زحف الحية والطائر الجريح) تعكس في هذا المشهد مشاعر الخوف والذعر، والفناء، التي عليها واقع قرية ودّ النار. وإذا كانت الصورة الحيوانية هنا اتخذت دلالة إنسانية جمعية في ارتباطها بالأطفال، فإنها في مواضع متعددة كانت معادلًا موضوعيًّا لتحولات حمزة، ولذلك وجدنا الحيوان في الروايتينِ يتجسد تارة في تشبيهات مخيفة مضطربة، وتارة أخرى في تشبيهات آمنة هادئة، كما في المقارنة بين الغراب الجيفي الذي كان يتغذى على جثث الموتى، وبين الغراب النوحي: "أتذكر الآن صوت غراب آخر وهو الغراب الجيفي الذي رأيته بكثرة في قريتنا بعد عودتي من رحلتي الأولى لودّ النار. شتان بين الغرابين، فغرابي القديم الذي كنت أحبه ونسميه بالأسحم أو بالنوحي كان ينوح عند المقابر حين كنت ألوذ هناك هاربا وحيدًا، وكنت أضحك من نعيقه الغريب الذي كان يغطي على أصوات الطيور الأخرى، أضحك على شكله الذي يتقوس عند

النعيق كأنه سيقذف بما في جوفه..كم كنت أحب هذا الغراب النوحي"[139]. فمعاناة الغراب النوحي لحظة النعيق، هي نفسها معاناة حمزة مع البكاء: "أريد أن أبكي ولا أستطيع، أجاهد حتى تسقط قطرة واحدة من عيني، فتأبى السقوط"[140]. هذا التقارب هو الذي جعل حمزة يتعاطف مع هذا الطائر دون غيره. على هذه النّهج حفلت الروايتانِ بصور حيوانات عديدة غير متكافئة في الأدوار والصفات، وذلك بحسب طبيعة السياق السردي الذي استدعاها، كما في النماذج التي يبينها الجدول الآتي:

الحيوان بوصـــفه تعبيرا عن حالات الضـــعف والفقر والشفقة	الحيوان بوصـــفه تعبيرا عن مواقف القوة والغطرسة
.كان ينظر إلي كل صباح كأنه يرى حشرة، أحاول بابتساماتي وتحياتي أن أكسب وده.	ـــ فهو يزحف عليها كالثعبان يحمل سمه للأهالي لمعاقبة أطفال القرية.
. أظل أعمل طوال الشهر كالنملة قبل قدوم الشتاء.	. ووجه صارم كالصقر، حاد الطباع، سريع الغضب.
. فصرت أتقلقل وأهرول كجمل عجول عجوز.	ـــــ يأتي كالنسـر رافعا عصـاه الخيزران الطويلة لاسعا ظهر يدي اليسرى.
. تتكهن وتموت وحيداً منبوذًا كالكلب الأجرب.	. وهو يركض خلفي كالثور الهائج.
ـــ في رحلة الشقاء إلى الشمال تكدسنا جميعا في العربة كالسمك في علبة سردين.	. خفت في رحلتي هذه من أي اعتراضات لشرطة عسكرية قد تهجم علينا كالضباع.
ـــــ يتصـــلب ويكحت في الأرض، كأنه تيس مسحوب للذبح رغما عنه.	ـــ ألاحظ عربة بوليس تزحف مثل تمساح وتتحرك في اتجاهي

يبين هذا الجدول أنّ السرد استمد صوره من مصدر واقعي مألوف للقارئ، غير أن هذا المصدر قد اكتسب إلى جانب دلالته الواقعية المعروفة دلالات أخرى أكثر عمقًا تُستوحى من ملامح التجربة الروائية، ولذلك أصبحت الصورة هي الأخرى ذات فضاءات متضادة، الجمع بينها يبرز الحالة الرثائية للموقف المصور، ويسهم بوضوح في التعبير عن وطأة القهر، وسطوة القاهر ووحشيته، فالثور الهائج على سبيل المثال تعبير عن عنصرين غير متكافئين: الشيخ علي الفكي (المتغطرس)، والأطفال الصغار (المقهورين)، وكذلك الشأن بالنسبة إلى (الحشرة والنمل) في إحالتهما إلى حمزة في مواجهة النسر والصقر في إحالتهما إلى (الكيال، والشرطة). هذا التلاقي هو الذي أنتج المعنى الساخر الذي أراد السرد تأكيده وإبرازه في أكثر من موضع، علماً بأن الذي أبان عن هذا المعنى، إنما هو السياق السردي الذي وضعت فيه الصورة الحيوانية، فمن المعروف عن الجمل قوة تحمله، لكن السياق هنا استدعى توظيفه في حالة ضعف وعجز مرتبطين بحمزة، ليس هذا فقط، بل إن السرد من خلال هذه المواقف المتباينة، قد وظف أفعالًا وصفات تتناسب مع دلالة كل صورة والموقف الذي استدعاها، وهو ما أوجد معجما تقابليًّا على مستوى الأفعال السردية، فمع مواقف الضعف، هناك: (أتقلقل، تتكهن، تموت، تتكدس، تتصلب، وحيدا، منبوذًا، عجوز)، بينما في مواقف القوة والغطرسة، هناك: (يزحف عليها، يركض خلفي، تهجم، حاد الطباع، سريع الغضب، لاسعا)، وهو ما أدّى إلى تماسك السرد، ووحدته.

مع تحولات السرد واتّساع أفق الثنائيات، حدث اتّساع موازٍ في الفضاء التخيلي للصورة الشعرية، فقد خرجت من كونها بنية تخيلية (مستقلة) تسهم في رسم هيئة الشخصية في موقف معين، وأصبحت معنية بتقديم قضايا كبرى كانت الصورة فيها متسقة مع كل طرف من طرفي الثنائية المتضادة في هذه المشاهد قوة وضعفًا، علوا وهبوطًا، كما في عرض مسألة الوقت في فيينا (رمز الغرب)، والسودان (رمز الشرق)، يقول حمزة في حواره مع ساندرا: "لقد أتيتُ من بلاد بعيدة ترعى

فيها الوقت أمامها كالغنم. تقول له قف! فيقف، سِرْ! فيسير. تَهُشُّهُ أمامها وعند أول شجرة تستلقي لتستريح، ثم تنام على الوقت دون ساعة أو حساب...هنا الوقت خلف الناس مثل حيوان كاسر يجري خلف كل واحد، ينهش البطيء ويلتهم العاجز، إنه فوق الناس مثل طائر جارح. على المرء هنا أن يركض ويركض من الوقت حتى ينهار"[141]، وهو ما يبرهن على فاعلية الصورة في ارتباطها بالوعي الذاتي لحمزة، من حيث إبراز رؤيته للأشياء حسب المواقف التي مر بها.

الخاتمة:

بناء على معطيات القراءة في أبعادها النصية والتأويلية يمكن القول: إنّ الثنائيات الضدية شَكّلَت محوراً بارزًا في التجربة الروائية المصوّرة في (مدن بلا نخيل)، و(بيت النخيل)، إلى الحدّ الذي يخيل معه أن هذه التجربة مؤسسة قصداً على فكرة الثنائيات الضدية التي هدفها في المقام الأول نقد الواقع الاجتماعي، وهو ما أدى إلى تعدّد أشكالها الظاهرة: (الفقر/الثراء، التقشف/الرفاهية، القسوة/الشفقة، الظاهر/الباطن، العطاء/المنع، الانغلاق/الانفتاح، الحضور/الغياب، الزيف/الحقيقة، الخوف/الأمن، الحب/الكره، السادة/ العبيد ...إلخ). بالإضافة إلى الثنائيات الضمنية التي تُستخلَص من وحي المواقف التي كانت عليها الشخصية المحورية في هاتينِ الروايتينِ. وقد هدف الجمع بين الأطراف المتضادة في هذه الثنائيات، إلى الكشف عن دلالات وعلاقات أيديولوجية مهمة ترتبط بالوعي الذاتي للروائي، مثل: التوحد الذاتي مع مأساة المكان، وما اتّصل به من حالات انفعالية كان على رأسها: الحنين، والسخرية، والاستنكار. أيضًا هناك المقارنة بين العادات والثقافات من منظور حضاري، بالإضافة إلى النظرة الاستعلائية في تجلياتها العنصرية من الرجل الغربي (الأبيض) تجاه الرجل الأسود، كذلك هدفت هذه الثنائيات إلى إبراز فكرة تزييف الوعي وتسطيحه من قبل أصحاب السلطة والنفوذ خاصة في السودان.

كذلك يلاحظ أن الروائي استقى مادة ثنائياته الضدية من مصدر اجتماعي، ناتج عن علاقات حمزة المتباينة بالواقع الذي يعيش فيه وتحولات هذا الواقع، وهو ما منحها سمات إنسانية تختلف باختلاف الفئة التي صورتها كل ثنائية، فدلالاتها مع الأم كانت مغايرة لدلالاتها مع الأب، والأمر نفسه مع التاجر، ورجل الدين، والرجل السلطوي..إلخ. من هنا كان للثنائيات دورها في بيان التحولات التي طرأت على الشخصية والمكان معا، وهذا ما يعزز من كونها بنية محورية في الخطاب الروائي لا يمكن الاستغناء عنها أو تجاهلها قرائيا، فبالإضافة إلى أبعادها المعنوية، فإنها وظفت لأغراض سردية جمالية، من حيث كونها أداة خطابية تبرز ما عليه الشخصية والمكان من صفات اجتماعية ونفسية، ولهذا يمكن عدّها تقنية سردية متشعبة ومتداخلة مع بقية التقنيات، خاصة وأنه لم ينظر إليها في نطاق المفردة أو الجملة، إنما ارتبطت بوعي الشخصية المحورية وتحولاته في القرية والمدينة، وهو ما جعلنا ننظر إليها باعتبارها مواقف تتمدد بتمدد الموقف المرتبطة به، وهو ما جعلنا أيضًا نقول بفكرة الثنائيات الضمنية، التي يتوقف تأويلها على فهم طبيعة المواقف المستوحاة والمتوقعة من حمزة في علاقته بالأحداث التي تعرض لها.

هذا الحضور الطاغي الفاعل هو الذي فَرض على الخطاب الروائي توظيف حبكة منفتحة المسارات، بحيث تنسجم مع انفتاح العوالم التي تدور في فلكها الثنائيات الموظّفة في الروايتينِ، ولهذا كانت الحبكة درامية تتجلى عبر تقنيات سردية تضمنت هي الأخرى أبعادًا ثنائية، مثل: (الاسترجاع) الذي صاحبته في علاقته بالسرد الآني ثنائيةُ الماضي والحاضر، و(الأحلام) وما رافقها في علاقتها بالواقع من الوعي واللاوعي، و(الحوار التقابلي)، و(تقابلية الصورة الشعرية) على مستوى السرد، والشخصية، والمكان، وغيرها من التقنيات التي أسهمت بفاعلية في إنتاج المعنى (الفردي والجمعي) الذي تنوع بتنوع ماهية كل طرف من طرفي الثنائية والسياق الذي احتواه.

هوامش البحث

1) سمر الديوب، الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، الدار البيضاء، 2009، ص4.

2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الجزء الأول، 1982، ص379.

3) سمر الديوب، الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، سلسلة مصطلحات معاصرة (7)، ط1، 2017م، ص16.

4) ينظر: علي زيتونة مسعود، الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الوادي، الجزائر، العدد السابع، جانفي (يناير)، 2015م، ص158.

5) ينظر: سمر الديوب، الثنائيات الضدية (بحث في المصطلح ودلالاته)، ص 132 : 137.

6) عبدالرحمن أحمد إسماعيل كرم الدين، الثنائيات الضّدية في نقائض جرير والفرزدق والأخطل وأثرها في أداء المعنى الشعري، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد (5)، العدد (1)، محرم 1433هـ/ نوفمبر 2011، ص15.

* طارق الطيب من أب سوداني من مدينة كوستي وأم من أصول سودانية مصرية. مولود في القاهرة (حي باب الشعرية) في الثاني من يناير من العام 1959م، انتقل في يناير 1984م من القاهرة إلى فيينا حيث يقيم الآن، من أعماله: (الجمل لا يقف خلف إشارة حمراء) مجموعة قصصية 1993م، و(اذكروا محاسن) مجموعة قصصية 1998م، و(تخليصات) مجموعة شعرية 2002م، و(حقيبة مملوءة بحمام وهديل) قصائد ونصوص 1999م، و(الأسانسير) مسرحية بالعامية المصرية1992م (للمزيد ينظر على سبيل المثال: الترجمة الواردة في رواية مدن بلا نخيل، الحضارة للنشر، القاهرة، ط3، 2006م، ص116 وما بعدها).

7) ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ـ باريس، ط1، 1987م، ص129.

8) ينظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997م، ص74.

9) مصطفى ناصف، نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2000م، ص19.

10) المرجع السابق ص11.

11) المرجع السابق، ص34.

12) المرجع السابق، ص120.

13) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، الدار البيضاء، ط1، 2012م، ص21.

14) أنور أبو سويلم، النخلة في الشعر الجاهلي، الأردن، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد السادس، العدد الثاني، 1991، ص129.

15) طارق الطيب، مدن بلا نخيل، الحضارة للنشر، القاهرة، ط3، 2006م، ص10.

16) المصدر السابق، ص64.

17) المصدر السابق، ص48.

18) المصدر السابق، ص11.

19) المصدر السابق، ص20.

20) المصدر السابق، ص115.

21) طارق الطيب، بيت النخيل، الحضارة للنشر، القاهرة، ط1، فبراير 2006، ص47.

22) مدن بلا نخيل، ص25.

23) بيت النخيل، ص375.

24) مدن بلا نخيل، ص8.

25) المصدر السابق، ص8 ـ 9.

26) المصدر السابق، ص64.

27) المصدر السابق، ص77.

28) المصدر السابق، ص74.

29) بيت النخيل، ص38.

30) المصدر السابق، ص8.

31)المصدر السابق، ص8.

32)المصدر السابق، ص231.

33) مدن بلا نخيل، ص50.

34) بيت النخيل، ص151.

35)المصدر السابق، ص76.

36)المصدر السابق، ص61.

37) المصدر السابق، ص9.

38) مدن بلا نخيل، ص14.

39) المصدر السابق، ص39 ـ 40.

40) المصدر السابق، ص53.

41) المصدر السابق، ص13 ـ 14.

42) المصدر السابق، ص16.

43) بيت النخيل، ص312.

44) المصدر السابق، ص231.

45) المصدر السابق، ص179.

46) المصدر السابق، ص180.

47) المصدر السابق، ص160.

48) المصدر السابق، ص157.

49) المصدر السابق، ص80.

50) المصدر السابق، ص18.

51)مدن بلا نخيل، ص19.

52) المصدر السابق، ص85 ـ 86.

53) بيت النخيل، ص16.

54) مدن بلا نخيل، ص35.

55) المصدر السابق، ص53.

56) بيت النخيل، ص24.

57) المصدر السابق، ص24.

58) المصدر السابق، ص286 ـ 287.

59) المصدر السابق، ص128 ـ 129.

60) المصدر السابق، ص207.

61) المصدر السابق، ص148.

62) مدن بلا نخيل، ص59.

63) المصدر السابق، ص58.

64) المصدر السابق، ص58.

65) المصدر السابق، ص62.

66) بيت النخيل، ص290.

67) المصدر السابق، ص95.

68) مدن بلا نخيل، ص12.

69) المصدر السابق، ص12.

70) المصدر السابق، ص12 ـ13.

71) المصدر السابق، ص13.

72) المصدر السابق، ص56.

73) المصدر السابق، ص60.

74) بيت النخيل، ص180.

75) المصدر السابق، ص155.

76) المصدر السابق، ص137.

77) المصدر السابق، ص225.

78) مدن بلا نخيل، ص90.

79) المصدر السابق، ص101.

80) المصدر السابق، ص101.

81) المصدر السابق، ص48.

82) المصدر السابق، ص45.

83) المصدر السابق، ص71.

84) المصدر السابق، ص78.

85) المصدر السابق، ص19.

86) المصدر السابق، ص89.

87) بيت النخيل، ص332.

88) المصدر السابق، ص164.

89) المصدر السابق، ص135.

90) مصطفى ناصف، نظرية التأويل، مرجع سابق، ص108.

91) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص63

92) بيت النخيل، ص89.

93) مدن بلا نخيل، ص14 . 15.

94) المصدر السابق، ص66.

95) بيت النخيل، ص62.

96) ينظر: إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، يونيه، 1965م، ص41 : 43.

97) بيت النخيل، ص115.

98) المصدر السابق، ص103.

99) المصدر السابق، ص330.

100) المصدر السابق، ص62.

101) مدن بلا نخيل، ص11.

102) المصدر السابق، ص100.

103) المصدر السابق، ص297.

104) مدن بلا نخيل، ص79.

105) بيت النخيل، ص277.

106) المصدر السابق، ص186.

107) المصدر السابق، ص186.

108) المصدر السابق، ص315.

109) المصدر السابق، ص330.

110) المصدر السابق، ص20.

111) المصدر السابق، ص18.

112) المصدر السابق، ص35.

113) المصدر السابق، ص52.

114) المصدر السابق، ص100.

115) المصدر السابق، ص325.

116) المصدر السابق، ص139.

117)المصدر السابق، ص169 ـ 170.

118) المصدر السابق، ص180.

119) المصدر السابق، ص229.

120) المصدر السابق، ص229.

121) المصدر السابق، ص257.

122) المصدر السابق، ص257.

123) عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م، ص161.

124) مدن بلا نخيل، ص39 ـ 40.

125) بيت النخيل، ص290

126) المصدر السابق، ص197.

127) المصدر السابق، ص33.

128) المصدر السابق، ص178.

129) المصدر السابق، ص132.

130) المصدر السابق، ص56.

131) المصدر السابق، ص9.

132) مدن بلا نخيل، ص40.

133) المصدر السابق، ص53.

134) بيت النخيل، ص198.

135) ينظر: ستيفن أولمان، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي، ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016م، ص19.

136) مدن بلا نخيل، ص15.

137) المصدر السابق، ص11.

138) المصدر السابق، ص19.

139) بيت النخيل، ص68.

140) مدن بلا نخيل، ص8 ـ 9.

141) بيت النخيل، ص37

Binary Contrasts and Openness of the Narrative Imagination in Tarek Eltayeb's Cities without Palms and House of Palms

Abstract

Binary contrasts are clear in Mudun Bila Nakheel (Cities without Palms) and Bayt Alnakheel (House of Palms) by the Sudanese novelist Tarek Eltayeb. Thus, the present research paper mainly aims to highlight the aesthetic meanings and values implied in these binaries in relation to the objective experience of the novels. It relies on a hermeneutic reading that adjusts, in terms of inputs, with the main objective of the binaries, i.e., having an effective impact on the reader based on a network of semantic relationships between the contrasting parties in the interaction with narrative situations. This network unveils the implied meaning in the experience of (Hamza), the main character of the novels, personally (at the level of emotions) or generally in connection to the multiple other, especially in the inferior look of the foreigner to the black African. This aware presence of the binaries obliged employing open plot in the narrative discourse to fit the openness of their worlds in the novels. Therefore, the dramatic plot relies on narrative techniques that include binary aspects, such as (retrieval) joined by the past-present binary, (dreams) joined by consciousness and unconsciousness, (contrastive dialogue), and (contrastive poetic image) at the level of narration, character, place, and other techniques that effectively helped make individual and group meaning, which varied according to the identity of each party and its context.

Descriptors: Binary contrasts, Openness of the discourse, Tarek Eltayeb, Hermeneutics, Binary dreams, Dramatic plot

Binary Contrasts And Openness Of The Narrative Imagination In Tarek Eltayeb's Cities Without Palms And House Of Palms

By

Dr. Mohamed Mahmoud Hussein Mohamed

Lecturer of Modern Arabic Literature-
Department of Arabic Language-
Faculty of Arts- Sohag University, Egypt