الإبرازات الروائية والسينمائية وتحولات القراءة

رواية (اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي أنموذجًا

دراسة فنية تحليلية

إعداد

دكتورة

نهى حمدي أحمد إبراهيم

قسم اللغة العربية - كلية التربية

جامعة الإسكندرية – جمهورية مصر العربية

١٤٤٤ هـ - ٢٠٢٣م

ض

الإبرازات الروائية والسينمائية وتحولات القراءة رواية (اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي أنموذجًا: دراسة فنية تحليلية

نهى حمدي أحمد إبراهيم
قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الإسكندرية، مصر.
البريد الإلكتروني :
nh2030nh2030@gmail.com

شكلت غواية القراءة، وإعادة إنتاج العمل الأدبي هاجسًا يشغل بال المبدعين، ولعل إعادة قراءة أعمالهم يفضي بهم إلىٰ دائرة التغيير الذي يتراوح بين النسبي والكلي مقارنةً ببنية أعمالهم الأصلية. وقد تصدىٰ كتابٌ كثرٌ لفكرة تحويل أعمالهم الروائية إلىٰ نصوصٍ دراميةٍ والعكس. ومن ثم، فيتعين عليهم –حينئذٍ– أن يعيدوا إنتاج تلك الأعمال، والتدخل بالحذف، أو الزيادة عليها، وربما خرجت في ثوبٍ قشيبٍ مغايرٍ للقالب الأول الذي أُبدعت فيه.

وستتعرض تلك القراءة لدرس أبعاد التحولات الفنية علىٰ العمل الأدبي، ودرس رواية (اللعب فوق جبال النوبة) للروائي المصري النوبي (إدريس علي)، فقد تحولت روايته موضوع الدرس إلىٰ فيلمٍ قصيرٍ حصد جملةً من الجوائز، وسَتُعْنىٰ الدراسة بتحليل عناصر بنيتها السردية حسب معطيات المنهج الذي أرساه الفرنسي أ. ج غريماس، وفحص إبرازتها السينمائية، والوقوف علىٰ الفارق بين الإبرازتين: الروائية، والسينمائية.

الكلمات المفتاحية: (اللعب فوق جبال النوبة/ إدريس علي/ الإبرازة السينمائية/ الرواية والسينما/ السيميائية السردية/ النقد الأدبي الحديث).

Narrative and cinematic highlights and reading transformations The novel (Playing over the Nuba Mountains) by Idris Ali as a model: an analytical art study

Noha Hamdi Ahmed Ibrahim
Department of Arabic Language, Faculty of Education, Alexandria University, Egypt.
Email: nh2030nh2030@gmail.com

Abstract:

The temptation to read and reproduce the literary work constituted an obsession that preoccupied the creators, and perhaps re-reading their work leads them to a circle of change that ranges between relative and total compared to the structure of their original works. Many writers have challenged the idea of converting their fictional works into dramatic texts and vice versa. Hence, they must then reproduce those works, and intervene by deleting or adding to them, and perhaps they came out in a gray dress different from the mold through which they were created. This reading will study the dimensions of artistic transformations on the literary work, and stand on the effectiveness of reading in enriching the structure of those artistic texts through a number of Arabic novels that have been reproduced with the aim of transforming them into dramatic works. The reading will be concerned with studying the novel (Playing over the Nuba Mountains) by the Egyptian Nubian novelist (Idris Ali), as his novel turned into a short film that won a number of awards. And stand on the extent of the transformation in its structure.

Keywords:

Idris Ali- Paying over the Nuba Mountains- Novel and cinema-highlighting- transformation of reading

تقديم:

أن تقرأ عملًا روائيًّا، فأنتَ تحَلِّق بخيالك، وتستقرئ تفصيلاتٍ يُلْمِحُ إليها العقل لا البصر، وتهتدي لها النَّفْس بالخَيَال، ولكن يختلف الأمر حينما تنخلع تلك الرواية من ربقة الروائية، وتدخل في غمار عالم السينمائية. إن تلك الرواية ستوظِّف حينئذٍ عناصر شتىٰ، وتستثمرها خيراستثمارٍ لخدمة النص الروائي، ولعل من بين أهم تلك المكونات: الديكور، والموسيقىٰ، والإضاءة، والإكسسوار، والتمثيل، والإخراج إلىٰ غير تلك العناصر والمقومات التي تتجلَّىٰ بها الأعمال الروائية في حُلَّةٍ مغايرةٍ لطبيعتها الأولىٰ، وقد يُكْتَب لتلك الإبرازة في حُلتها الجديدة النجاح، وقد تَتَرَدَّىٰ في غياهب السقوط، والفشل، والضياع.

وقد شكَّلت غواية القراءة، وإعادة إنتاج العمل الأدبي هاجِسًا يَشْغَل بال المبدعين، ولعل إعادة قراءة أعمالهم يُفْضي بهم إلىٰ دائرة التغيير الذي يتراوح بين النسبي والكُلِّي مقارنةً ببنية أعمالهم الأصلية. وقد تَصَّدىٰ كَتَّابٌ كثرٌ لفكرة تحويل أعمالهم الروائية إلىٰ نصوصٍ سينمائيةٍ والعكس. ومِن ثَمَّ، فيتعين عليهم –حينئذٍ– أن يُعيدُوا إنتاج تلك الأعمال، والتدخل بالحذف، أو الزيادة عليها، وربما خَرَجَتْ في ثوبٍ قشيبٍ مغايرٍ للقالب الأول الذي أُبدعت فيه. وستتعرض تلك القراءة لدرس أبعاد التحولات الفنية علىٰ العمل الأدبي، والوقوف علىٰ فاعلية القراءة في إثراء بنية تلك النصوص الفنية.

وسوف تُعنَىٰ القراءة بدرس رواية (اللعب فوق جبال النوبة) للروائي المصري النُّوبي (إدريس علي)، فقد تحولتْ روايته إلىٰ فيلمٍ قصيرٍ حصد جملةً من الجوائز، وسَتُعْنىٰ الدراسة بفحص بنية ذلك النص استنادًا إلىٰ معطيات المنهج السيميائي الذي أرساه الفرنسي (أ. ج غريماس).

أسئلة البحث:

وتتغيا تلك القراءة أن تجيب على جملةٍ من الأسئلة، ولعل من أبرزها:

- ما أبرز تحولات الشخصية في رواية (اللعب فوق جبال النوبة)؟
- كيف تَشَكَّلَتْ الشخصيات الذكورية في بنية النص السردي؟
- كيف تشكلت الشخصيات الأنثوية في النص السردي موضوع الدرس؟
- كيف ظهر الفضاء في رحاب النص السردي؟
- ما أثر الزمن في بنية النص موضوع الدرس؟
- هل عَبَّرَتْ الشخصياتُ عن أيديولوجيتها وواقع مجتمعها؟
- ما أهم البرامج السردية المكونة للنص موضوع الدرس؟
- هل تصلح إعادة قراءة النصوص الروائية لتحويلها إلىٰ نصوصٍ سينمائيةٍ؟
- هل تستطيع تلك الأعمال التي أَبْدِعَتْ في قَالَبٍ روائيٍّ أن تنخلع من ربقة تلك الروائية، وتخلع كل مقومات النجاح التي كُتبتْ لها علىٰ الشكل السينمائي الجديد الذي ستتلبس به؟
- هل تعد عملية إعادة النصوص الروائية لنصوصٍ سينمائيةٍ (سيناريوهات) تحويلًا لتلك الأعمال من قالبٍ فنيٍّ إلىٰ آخرٍ في سلك الإبداع؟
- هل تعد السينما قالبًا فنيًّا موازيًا للكتابة الروائية؟
- هل أسهمت تلك العَلاقات التحويلية بين الرواية والسيناريو في إثراء مضامينهما؟
- ما أبرز الفوارق بين الإبرازتين: الروائية والسينمائية؟
- كيف أثرت تلك الفوارق علىٰ إعادة قراءة النص؟

مشكلة البحث:

هل تحمل الإبرازات رسائل متباينة حسْب الوعاء الذي صيغت فيه (الإبرازات)؟

هدف البحث:

تهدف القراءة إلىٰ محاورة النص والوقوف علىٰ ملامح السردية في أدب الروائي النوبي (إدريس علي)، ورصد تحولات القراءة بين الإبرازتين: الروائية، والسينمائية.

عينة البحث:

ستنصرف تلك القراءة إلىٰ درس رواية (اللعب فوق جبال النوبة) للروائي المصري النوبي (إدريس علي)، وهو نصٌّ يجسد طبيعة الصراع القيمي بين (الأنا/ الآخر)، ويحمل هويةً مصريةً فريدةً لإقليمٍ ذي سمتٍ جغرافيٍّ وثقافيٍّ مائزٍ.

أسباب اختيار البحث:

وقد دفعني لاختيار هذا البحث جملةٌ من الأسباب، ولعل من أبرزها خصوصية المكان -(النُّوبَة)- الذي تدور فيه أحداث الرواية، وفرادة الرؤية وجدتها، إذ حرص مبدعها (إدريس علي) علىٰ عرض صورةٍ صادقةٍ لمجتمعه النوبي دون أن يضفي عليه هالةً أسطوريةً، وعلىٰ شخوصه مسحةً من الكمال والمثالية، فقد سَلَّط الضوء علىٰ ما يعتور هذا المجتمع من مشكلاتٍ، وما يطرحه من أفكارٍ ومعتقداتٍ وثوابت راسخةٍ، لتتبوأ إبرازته السينمائية التي حملت الاسم نفسه مكانةً رفيعةً، وتحصد بدورها جملةً من الجوائز.

الدراسات السابقة[1]:

لم يحظ موضوع الدرس –فيما بين يديَّ من مصادر– بأية دراسةٍ أكاديميةٍ، وقد نالت رواية (اللعب فوق جبال النوبة) جملةً من الكتابات التي حَاوَلَتْ استجلاء فنيتها، ولعل من بينها:

١- علي عبد الوهاب عثمان، (اللعب فوق جبال النوبة) للكاتب النوبي الرائع إدريس علي، (مقال قصير) علىٰ موقع سودانيز أون لاين، ٢٦ جون ٢٠١٨م، ولم يسلِّط الضوء فيه علىٰ أيٍّ من جوانب الرواية، وانصرف إلىٰ بحث نسب الروائي (إدريس علي).

٢- هاشم محمد هاشم، مريم جلائي، العادات والتقاليد النوبية في رواية (اللعب فوق جبال النوبة)، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، جامعة تربيت مدرس بإيران، ٢٠١٦م. (بحث) (أشار فيه الباحثان إلىٰ مفهوم العادات والتقاليد، ونظرية الاتصال والتغيير الاجتماعي، وصعوبات الاتصال في القرية النوبية، وعناصر الاتصال في مجتمع الرواية.

٣- خالد زكريا، رائعة الروائي إدريس علي (اللعب فوق جبال النوبة)، مايو ٢٠١٢م. (مقال) انصرف فيه الكاتب إلىٰ تقديم ملخصٍ لأحداث الرواية.

٤- باسم عثمان السوداني، حول رواية (اللعب فوق جبال النوبة) وإدريس علي، (مقال) منشور بالحوار المتمدن ١٨/ ٢/ ٢٠١٢م.

٥- محمد عبده العباسي، قراءة في رواية (اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي، زمان الوصل ٢٠ تشرين الثاني ٢٠١٠م. (مقال) بجريدة دنيا الوطن منشور بتاريخ ٢٨/ ١١/ ٢٠١٠م، اكتفىٰ فيه الكاتب بسرد أحداث الرواية.

٦- أماني جابر عبد الفتاح عبد القوي، بنية السرد الروائي عند إدريس علي، رسالة ماجيستير، تحت إشراف: محمد أحمد إبراهيم بربري، وصلاح كامل سالم

(١) مرتبة من الأحدث للأقدم.

محمد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بني سويف (٢٠٠٩م)، وقد عالجت فيها الباحثة الخطاب الروائي لإدريس علي في أربع روايات، هي: دنقلة، والنوبي، واللعب فوق جبال النوبة، وانفجار جمجمة، حللتْ فيها أنماط الراوي، وتنوع ضمائر القص، والرؤية السردية التي تنوعت ما بين: داخلية ثابتة، وداخلية متعددة، وخارجية، ومن ثم، فهي دراسةٌ مختلفةٌ كليًّا في مفرداتها ومنهجها.

٧- مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجًا)، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر مارس ٢٠٠٠م، ولم يتعرض فيه المؤلِّف إلا لرواية (دنقلة) لإدريس علي.

منهج البحث:

اتكأت القراءة في تحليل رواية (اللعب فوق جبال النوبة) في إبرازتيها: الروائية، والسينمائية علىٰ المنهج التحليلي، والمقارن.

تقسيم البحث:

وقد قُسِّم البحث إلىٰ مقدمةٍ، وتمهيدٍ عرضتُ فيه أربعة مطالب: حمل الأول عنوان (إدريس علي والأدب النوبي)، وانصرف الثاني إلىٰ درس علاماتية العنوان في رواية (اللعب فوق جبال النوبة)، وخُصِّص الثالث لدرس سيمائية الأعلام في الراوية موضوع الدرس، وعُني الرابعُ بتحليل آليات تشكل الهوية المكانية في الرواية موضوع الدرس ، ومبحثين، تناول أولاهما تحليل الرواية موضوع الدرس تحليلًا سيميائيًّا وَفْق معطيات نظرية الفرنسي (أ. ج غريماس)، وانصرف ثانيهما لتحليل الإبرازة السينمائية، ورصد أهم الفوارق بين إبرازتيها: الروائية والسينمائية، وذيلته بأهم النتائج التي توصلتْ إليها القراءة، وقائمة المصادر والمراجع، وملحقٍ أوردت فيه ترجمة الروائي (إدريس علي)، و شخصيات الرواية موضوع الدرس

التمهيد:

أولًا: (إدريس علي) والأدب النوبي:

لعل أول ما يستوقف المتلقي عند تعرضه لدرس إبداع الروائي (إدريس علي) هو السؤال عن ماهية (الأدب النوبي)، يقول عبد المجيد حسن خليل: (ظهر مصطلح الأدب النوبي في عام ١٩٩٠م، وروَّج له الأديب حجاج أدول، وانحاز له بعض الخبثاء المطالبين باستقلال النوبة، وهو منهم برئ، وكان من رأيه أن الأدب يسمىٰ بمشموله)(١)

يقول الروائي (إدريس علي) مفنِّدًا المزاعم حول وجود أدبٍ نوبيٍّ: (لا يوجد هناك ما يمكن تسميته بالأدب النوبي، فهذا مصطلحٌ مفبركٌ اصطنعه النقاد، واستغله أصحاب المواهب الضعيف، فهو أدبٌ مصريٌّ عربيٌّ، لأنه مكتوبٌ باللغة العربية لا النوبية، ولأن عدد الكُتَّاب الذين ينتمون للنوب بالمولد قلة، ولا يشكلون تيارًا، وأيضًا لأنهم لم يكتبوا أعمالًا جيدةً، مثل: ثلاثية محفوظ، وقد استغل بعضهم المصطلح للمزايدة والمتاجرة بالنوبة، والانحراف به إلىٰ السياسة كما فعل زميلنا "حجاج أدول" الذي يزعم أنه فيلسوف مانديلا النوبة، ويَدَّعِي أنه كاتبٌ كبيرٌ، ويتهم النقاد بالعنصرية، لأنهم لم يتناولوا أعماله الركيكة)(٢)

ويشاركه الرأي الكاتب النوبي (يحيىٰ مختار)، إذ يقول: (إن الكتابات التي تأتي من النوبة تكون باللغة العربية، فهي تأتي من النوبة، وليست نوبية)(٣)

ومن ثم، فإن إبداع أدباء النوبة ينضوي تحت لواء الأدب العربي بعامةٍ، ولا سبيل إلىٰ إفراده بمسمياتٍ تجافي الواقع والمنطق.

---

(١)عبد المجيد حسن خليل، مصطلح الأدب النوبي والاختلاف حوله، جريدة الأهرم عدد الأحد١ مارس ٢٠٢٠م، العدد: ٤٨٦٦٣.

(٢) محمد الحمامصي، إدريس علي: مصطلح (الأدب النوبي) مفبرك اصطنعه النقاد، إيلاف (يومية إليكترونية)، بتاريخ الأحد ٤ يناير ٢٠٠٩م.

(٣) محمد عبد الرحمن، هل لا يزال هناك أدب نوبي، كُتَّاب النوبة يجيبون، موقع اليوم السابع، بتاريخ الاثنين ٥ مارس ٢٠١٨م.

لقد تخلَّق أدب الروائي المصري النوبي (إدريس علي) من رحم المعاناة، وشظف العيش، والسعي الحثيث الدؤوب نحو التحقق، إذ يقول: (في رحلتي الإبداعية والحياتية الشاقة غير المسبوقة عثراتٌ ومآزقٌ لا حصر لها، لكني واصلت الكتابة في ظروفٍ بالغة الصعوبة، فلم تكن ورائي لا شلَّة، ولا حزب، ولا جماعة، ولا حتىٰ شخصية أدبية تُشَجِّع، وتساند، وتذلل، وتصوِّب، يكفي أن تعلم أنني حتىٰ وقتٍ قريبٍ لا أملك مكتبة، ولا حتىٰ مكتب، وقد أنجزْتُ معظم قصصي فوق "شوفونيرة"، والفصل الأول من رواية "انفجار جمجمة" في مطبخ رئيس الشركة التي كنتُ أعمل بها، ولم أكن قد التقيتُ بأيِّ أديبٍ، أو ناقدٍ حتىٰ عام ١٩٥٨م)[١]

وقد عانىٰ (إدريس علي) مرارة التخبط والإحباط في حياته العملية، إذ يقول واصفًا مأساته في العمل: (في مجال العمل وأكل العيش كانت ظروفي معقدةً، ومرتبكةً، ومحبطةً، فبعد تركي للقوات المسلحة بمعاشٍ متواضعٍ للغاية عملتُ في أعمالٍ عديدةٍ دنيا تُدَمِّر أي موهبةٍ مهما كانت قوتها)[٢]

وقد بلور في أتون تلك الظروف القاسية قضايا مجتمعه، وأبعاده، ومشكلاته، ونفسيات شخوصه بصورةٍ واقعيةٍ صادقةٍ بعيدةٍ عن الشطط والمثالية والأسطورة، تقول شيرين أبو النجا: (يتميز العالم الروائي لدىٰ إدريس علي بالرحابة الإنسانية، وعمق النظرة، وتبلور الرؤية، وصحة الفَهم والتفهم)[٣]

فلم يقع (إدريس علي) في فخ التعصب الأعمىٰ لإقليمه (النوبة)، بل كان منصِفًا، وأبان بحياديةٍ بالغةٍ عن قضايا مجتمعه، يقول جابر عصفور: (أوْصَلَتْ الرؤية

(١) فيصل الموصلي، إدريس علي عبقري الرواية النوبية، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، مصر ٢٠١١م: ١٤١

(٢) المرجع السابق: ١٤١

(٣) المرجع السابق: ١٤٦

الموضوعية كتابة إدريس علي إلىٰ شاطئ الأمان، وأنْقَذَتْها من سقطات النعرات الإقليمية المتطرفة في تعارضات الشمال والجنوب)[١]

ولعل أدب الروائي (إدريس علي) يعد ترجمةً صادقةً عن واقع مجتمعه النوبي، يقول يوري لوتمان: (إن البنية المكانية لنصٍّ من النصوص هي تحققٌ لأنساقٍ مكانيةٍ أكثر عمومية، قد تكون هذه الأنساق إما نسق مجمل أعمال كاتبٍ معينٍ، وإما نسق تيارٍ من التيارات الأدبية، وإما نسق ثقافةٍ من الثقافات الإقليمية)[٢]إن أدب ذلك الروائي النوبي هو سبرٌ لأغوار ذلك المجتمع الموغل في الغياب والحفاظ علىٰ أنساقه الثقافية، ومنظومته الأخلاقية، وطرقةٌ قويةٌ علىٰ جدر الصمت، وصرخةٌ فزعةٌ، ومحاولةٌ جادةٌ لتقديم صورةٍ حقيقيةٍ عنه تميط اللثام عن بواطنه، ولا تكتفي بالتحليق بين جنبات فضائه البكر المترع بالسحر والإيجاب، المكتنز بعناصر الإبهار والصفاء والخصوبة والوفرة التي جادت بها الطبيعة بسخاء عليه، لتفيض بين جنباته الوادعة، وحبات تربه البراقة، ومائه الرقراق العذب، وهوائه الشافي العليل، وجباله الأبية الشامخة.

والمبدع النوبي الروائي (إدريس علي) لم تدلف به انتماءاته الجنوبية إلىٰ مضايق مدارات الأسطورة، وتصوير مدينته الشامخة تصويرًا يقترب بها من حدود المثالية والكمال، يقول أحمد المريخي: (وقد سجَّل عددٌ من الكُتَّاب رحلاتهم إلىٰ ذلك العالم الوردي، فجاءت معظم كتاباتهم مصبوغةً بالطابع الفولكلوري، وجانحةً نحو "أسطرة" لا تُعَبِّر عن حدود الواقع الإنساني هناك، وبمنظورٍ سياحيٍّ ليس إلَّا، كل ذلك أسهم في تزييف تضاريس النوبة وأحالها إلىٰ عالمٍ ملائكيٍّ به من الخيال ما يجافي الواقع... إلىٰ أن جاء "إبليس"، أو الروائي العصامي (إدريس علي) ليتعامل معها من منظورٍ مغايرٍ)[٣]

---

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ١٠

(٢) يوري لوتمان، جماليات المكان: ٨٠

(٣) فيصل الموصلي، إدريس علي عبقري الرواية النوبية: ١٠٥

إن حالة الإقصاء التي يعانيها أهل هذا الإقليم النائي ستجعلهم غير قادرين علىٰ التمييز بين جسيم الأمور وصغائرها، فهم لا يضعونها في نصابها القويم الذي تستبين به الحقائق، وتستجلىٰ بواطنها. إن ثنائية (المركز/ الأطراف) تبدو جليةً بينةً في التعاطي مع المشكلات والأزمات، ولعل انقطاع وشائج الصلة بين هذا الإقليم والعاصمة قد أفضىٰ إلىٰ انغلاق ثقافته، وعدم طواعيتها للتلاقح مع ثقافاتٍ أخرىٰ متغايرةٍ عنها.

لقد طوَّف (إدريس علي) في فضاء النوبة، ولم يرسم بريشته السردية فردوسه المفقود بين أبعادها، بل أمعن في وصف الأبعاد الحقيقية للمكان ونفوس قاطنيه دون مغالاةٍ، أو تزييف. ليقف بالمتلقي علىٰ مواطن الضعف، ويُشَخِّص الداء.

لم يتجلَّ إقليم النوبة في رواية(اللعب فوق جبال النوبة) فضاءً مثاليًّا مترعًا بالصفاء والإيجاب، بل بدا محلًّا للعنصرية والتمييز والرجعية، إن ذلك الإقليم النائي الذي حُرِم الرعاية والاهتمام والتطوير من جانب السُّلْطَة قد أفضىٰ به الغياب والإقصاء إلىٰ بلوغه غايةٍ قصوىٰ في العنصرية المضادة تجاه (الآخر)،أو ما يعرف باسم (المقاومة الثقافية)، ويعرفها (إيكه)بأنها (تَقَبُّل شعب معين، أو رفضه لبعض أنماط الاعتقاد، والتفكير، والسلوك الأجنبية)[1]، فقد ناصب الجنوبيُّ الآخرَ العداء، وعدَّه مجلبةً للفقر والشرور والفساد والتزعزع، فراح يصب جام غضبه عليه رافضًا النظر بعين الإنصاف إلىٰ ذلك البون الثقافي الشاسع بينهما، لقد وجد الجنوبيُّ في ذلك الشمالي القابع بين جنبات فضائه ضالته للانتقام، وسبيلًا لرفض معاناته التي طالما آذته، وأناخَتْ به في هجير الفقر والجهل.

(١) إيكه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة: ٣٢٥

ثانيًا: علاماتية العنوان: عنوان الرواية/ الفيلم:

يعد العنوان هو العتبة الرئيسة في النص الروائي، وهو من العناصر الفاعلة في توجيه دَلالته، يقول محمد فكري الجزَّار: (العنوان ليس زائدةً لغويَّةً للعمل، ولا هو عنصرٌ من عناصره انْتُزِعَ من سياقه ليُحِيلَ إلىٰ العمل كله، وإن كان كذلك في حالاتٍ متعددةٍ، ولكن العنوان -نظرًا لاستقلاله الوظيفي- مرسلةٌ كاملةٌ، ومستقلةٌ في إنتاجيتها الدَّلالية)[١]

إن ذلك العنوان – اللعب فوق جبال النوبة- يحمل حِسَّ المغايرة والخروج عن المألوف، يقول السارد (الطفل إبليس): (منذ آلاف السنين، وقومي يلبدون بجوار النهر، لأن النوبي كائنٌ نيليٌّ، مثل: البلطي، والتماسيح، فمالي خرقتُ القاعدة، وخرجتُ متحديًّا مجنونًا؟!، وغادة هي السبب، ولست نادمًا، تستحق المخاطرة)[٢]

إن فضاء الجبل بأبعاده المغايرة يؤذن بولوج (الفاعل) السارد الطفل (إبليس) مدارات تجربةٍ مغايرةٍ في أنساقها ومضامينها.

وقد أوردت جي. سي. كوبر في موسوعتها المصورة دلالة (الجَبَل)، فقالت: (يرمز الجبل إلىٰ الثبات، والخلود، والرسوخ، والسكون، وترتبط قمم الجبال بآلهة الشمس، والمطر، والرعد، وفي التقاليد والأعراف المبكرة للربوبية الأنثوية كان الجبل هو الأرض، والأنثىٰ مع السماء، والسحب، والرعد، والبرق بوصفها الذكر الملقح، وتمثل قمم الجبال -علىٰ المستوىٰ الروحي- حالة الوعي والإدراك الكامل)[٣] ولعل خروج البطلين للجبل يعد رمزًا علىٰ بلوغهما قمة الوعي.

---

(١) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨م: ٣٥١

(٢) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٩٦

(٣) جي. سي. كوبر، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفىٰ محمود، ط المركز القومي للترجمة العدد (١٧٢٧)، مصر، ط١ ٢٠١٤م: ٣٧٣.

وثمة وظائف عدة ينبغي للعنوان أن يضطلع بها، يقول عبد الحق بلعابد: (إن الوظائف الثلاثة المحددة للعنوان هي التعيين، وتحديد المضمون، وإغراء الجمهور، وما من ضرورةٍ تدعو إلىٰ أن تجتمع كلها في العنوان، علىٰ الرغم من أن الوظيفة الأولىٰ تعد ضروريةً وواجبة الحضور في أي عنوانٍ، أما الوظيفتين الأخريين فهما اختياريتين)[1]

وقد يبدو ظاهريًّا (التناقض) في توظيف دالة (اللعب) في بنية العنوان، يقول (عبد الحق بلعابد): (يمكن للعنوان خلافًا لما سبق أن يعين نصه مغايرًا لمضمونه الحدثي أو الرمزي)[2]، ولعل المتأمل في أحداث النص الروائي سيكتشف أن فضاء (جبال النوبة)، وفعل (اللعب) فيها هو الذي فجَّر أزمة ذلك النص، فاللعب (العبثي) قد قاد أهل القرية إلىٰ ممارسة أقسىٰ أشكال القهر والعنف والاضطهاد والعنصرية علىٰ ذلك الآخر المختلف شكليًّا وفكريًّا وثقافيًّا عنهم، فلعب تلك الفتاة الشمالية العابثة سيستحيل إلىٰ قنبلةٍ موقوتةٍ في كيان أولئك المختلفين عنها، يقول (إدريس علي): (ما حدث في ذلك الزمن يمثِّل صورةً حيةً لاشتباكٍ ثقافيٍّ مروعٍ بين الشمال والجنوب)[3]

لقد أسس (إدريس علي) روايته علىٰ تيمة التناقض والصراع بين قطبي (الشمال/ الجنوب)، يقول جابر عصفور: (وتفرض بنية التمثيل الاحتجاجي في رواية إدريس علي تشابهها مع الأعمال الإبداعية التي تنبني علىٰ عَلاقة التضاد التي يتجسد بها هذا النوع من التمثيل)[4]

---

(١) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلىٰ المناص)، ط الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١ ٢٠٠٨م: ٧٤

(٢) المرجع السابق: ٧٦

(٣) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ١٦

(٤) المصدر السابق: ٣٨

وقد تخضع تلك الأعمال إلىٰ إعادة صياغة جديدة لذلك العنوان في القراءة الثانية سواء أكانت من المبدع الأصلي للنص، أم ممن سيتصدون لإعادة تلك القراءة بتغيير مفردات العنوان ليتوافق مع طبيعة النص الجديد، فبعض عنوانات النصوص الروائية قد احتفظت بمفرداتها دون أية تغييراتٍ تطرأ علىٰ بنيتها، وبعضها قد خضع لعملية استبدالٍ جزئيةٍ، والجزء الآخر قد انخلع من ربقة العنوان الأصلي كليةً في أثناء عملية إعادة القراءة.

وقد اقتفت الإبرازة السينمائية عنوان النص الروائي دون أدنىٰ تغييرٍ حفاظًا علىٰ الصلة بينهما، معلنةً انتسابها الجلي إليه، يقول (جابر عصفور) إلىٰ الرأي نفسه، إذ يقول: (وقد نَجَحَتْ رواية إدريس علي في الصياغة السردية الدالة لهذا التمرد المزدوج، رغم بعض السقطات الصغيرة في بناء الشخصيات، وترتيب الأحداث، ورغم العنوان غير الدال الذي اختارته لنفسها)[1] فمفردة (اللعب) تنصرف بالذهن إلىٰ اللهو والتسلية والعبث والهزل علىٰ تلك الجبال ليستحيل ذلك الفضاء إلىٰ مكانٍ مفتوحٍ تتعانق فيه عناصر الطبيعة (السماء/ الجبال)، فهو مترعٌ بالحيوية بسبب تضافر عناصر المتعة فيه، ولكنه يمسي فضاءً مغلقًا موحِشًا محملًا بأبعادٍ سلبيةٍ تفوح منه رائحة الموت، وتتخايل فيه ظلال الوحشية والتخلف والفقر والتمييز.

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ١٣

ثالثًا: سيميائية الأعلام في رواية (اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي:

تعد الأسماء علامة سيميائية بالغة الرهافة والشفافية، يوظفها المبدع لتعين علىٰ استقراء مدلولات النص، تقول هالة باديندە: (لا يمكن معرفة دلالة الأسماء وفك رموزها إلا عن طريق تحليل النص، والتوغل في استكشافه)[1]، فالكاتب المبدع لا يختار أسماء شخصيات روايته اعتباطًا.

وتقول إيمان حلمي: (إن الكاتب الروائي كثيرًا ما يختار عنوان الرواية وشخصياتها، وأسماء شخصياتها بالأناة والتفكير والتدقيق حتىٰ تحقق هذه الأسماء المنتخبة بمدلولاتها، وهذه الشخصيات بأداء أدوارها أهدافًا تعبيرية واجتماعية وأيديولوجية عبر امتداد القصة أو الرواية)[2]

وقد تعددت الرؤىٰ التي تفسر العَلاقة بين العَلَم ومعناه، يقول جميل حمداوي: (قد تكون العلاقة بين اسم العلم (الدَّال) ومسماه (المدلول) عَلاقة اعتباطية، أو اتفاقية، أو اصطلاحية كما يذهب إلىٰ ذلك فرديناند دوسوسير، وقد تكون العَلاقة طبيعية بين الدال والمدلول، كما ذهب إلىٰ ذلك أفلاطون قديمًا، أو عَلاقة علية، وسببية، واصطناعية مقترنة بقصديةٍ ما كما عند إميل بنيفيست)[3]

---

(١) هالة باديندە، سوسن عباسيان، سيميائية أسماء الشخصيات في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي (الشخصيتين الرئيستين نموذجًا)، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٤٠، خريف ١٣٩٥ هـ/ ٢٠١٦م: ١١

(٢) إيمان حلمي أحمد بغدادي، سميائية العناوين وأسماء الشخصيات في مجموعة (قصص علمية) للأطفال لكامل كيلاني، حولية كلية اللغة العربية بإيتاي البارود (العدد الثاني والثلاثون- المجلد الرابع):٣٧٢٣

(٣) جميل حمداوي، سيمياء اسم العَلَم الشخصي في الرواية العربية، مجلة الراوي، العدد ٢٤ إصدار فبراير ٢٠١١م: ٥٣

ويقول جميل حمداوي: (إذا كان البنيويون، واللسانيون، والمناطقة يرون أن عَلاقة الاسم بمسماه عَلاقة اعتباطية غير مقصودة، فإن كثيرًا من الأنثروبولوجيين والشعريين يرون في المقابل أن أسماء الأعلام والشخوص والأمكنة، ولاسيما في النصوص الشعرية والخطابات الإبداعية، لها دَلالات مقصودة معللة بوظائفها ومقاصدها حسْب السياق النصي والذهني)[١]

ومن اللافت للنظر أن جملة الأسماء الذكورية في الرواية موضوع الدرس تبدو في حالة تماهي، فلا يقف المتلقي علىٰ اسم الأب، والجد، والحبيب القاهري (الإرهابي الشهير أمير إمبابة)، وطبيب القرية، وموظف البريد، ووالد الطفل (إبليس)، والمدرس، والعمدة في إشارةٍ إلىٰ ضلوعهم في جناية القسر والظلم، حتىٰ انتهوا إلىٰ تغييب أسمائهم، يقول ياسين الحموي: (النسيان هوطريقة لا شعورية في التعامل مع مشاعر الإحباط والقلق والألم والضغوط، مما يجعل النسيان ميكانزمًا دفاعيًّا داخليًّا يسعىٰ لحماية الفرد)[٢]

وقد تبدت البطلة (غادة) في النص الروائي موضوع الدرس بجملةٍ من الأسماء، فهي (غادة) التي تعني وَفق ما جاء في لسان العرب: (الفتاة الناعمة اللينة، وكذلك الغيداء بينةُ الغَيَدِ، وكل خُوطٍ ناعمٍ مادَ غادٌ. وشجرةٌ غادةٌ: ريَّا غضةٌ، وكذلك الجارية الرطبة الشِّطْبَةُ)[٣]، فاسمها يحيل إلىٰ طاقة النعومة والدلال، فكأنه يستحضر شعور الإيجاب والجمال في مواجهة القبح النفسي والوحشية والهمجية والجمود،

(١) جميل حمداوي، سيمياء اسم العَلَم الشخصي في الرواية العربية، مجلة الراوي، العدد ٢٤ إصدار فبراير ٢٠١١م: ٥٤

(٢) ياسين الحموي، الذاكرة والنسيان (نظريات واستراتيجيات وتطبيقات)، ط منشورات شركة نجمة الصباح للطباعة والنشر والتوزيع، ط١ ٢٠٢٢م: ٣٧

(٣) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، طدار صادر، بيروت– لبنان، ط٣ ١٤١٤ هـ: ٣/ ٣٢٨

يقول السارد (الطفل إبليس): (دوختني هذه الشمالية "نص البغل" كما يسميها جدي، والنورية حسب وصف جدتها، وأُونَتِّي حسب تعبير محروس الأهبل)[1]، فهي وَفق وصف (المسانِد) الشمالية التي تشير جهتها إلىٰ اختلافها البين في القسمات والطبائع والأنساق الثقافية، و(أُونَتِّي) التي تعني القمر بالنوبية، أما (المعارِضون) فقد نعتوها ب(نص البغل)، و(النورية)، في إشارةٍ إلىٰ موقفهما السلبي المضاد لتلك الذات المغايرة لهما.

أما السارد الطفل(إبليس)، فيدل فعل الأم (دهيبة) التي أشاعت لقب (إبليس) علىٰ ابنها في سنٍّ مبكرةٍ، فالتصق به- علىٰ قدرة الكيان الأنثوي علىٰ فرض رؤيته ومنظوره للأشياء بين أبعاد هذا الفضاء، فهي التي تحدد هويته وشهرته، وتبحث جاهدةً عن سبل تقويمه، لتراه في إجراء (الكي بالمسمار) الذي يتناسب مع أفكارها وموروثاتها بعد أن مزق تلك الأحجبة والتمائم التي كان لزامًا عليه الاحتفاظ بها لحمايته حسْب أوامرها، وهي –في الوقت نفسه- تفرض سطوتها علىٰ ابنتها عائشة في المظهر والأفعال، وتستطيع استمالة الكيان الذكوري المتمثل في الجد، فهي توجهه وّفق هواها، ومن ثم، يختار لها الروائي اسم (دهيبة) في إشارةٍ إلىٰ قوتها ومكانتها الفريدة التي تتمتع بها في هذا الفضاء الجنوبي.

والسارد (الطفل إبليس) اسمه مشتقٌّ في (لسان العرب) من (بلس: أبلس الرجل: قُطِع به، عن ثعلب. وأبلس: سكت. وأبلس من رحمة الله أي يئس ونَدِم، ومنه سُمِّي إبليس، وكان اسمه عزازيل. وإبليس، لعنه الله: مشتقٌّ منه، لأنه أُبْلِس من رحمة الله، أي: أُوِيس)[2]

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٤٥

(٢) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، طدار صادر، بيروت- لبنان، ط٣ ١٤١٤ هـ: ٦/ ٢٩

وينصرف معنىٰ (إبليس) إلىٰ تلك التصرفات التي تخترق المعقول والاعتيادي، وتبدو في إطارٍ مناقضٍ للمألوف، فحداثته سوف تدفعه إلىٰ تجربةِ كل ما هو جديد، ليفض حجب الموروث، ويُحَلِّق في أبعادٍ ثرةٍ، ويمتلك آلاتٍ ناجعةً لتجديد بنية ذلك المجتمع الذي يقبع في سجن أفكاره وموروثاته.

إن السارد الطفل (إبليس) يشير إلىٰ فاعلية التجربةِ في الوقوف علىٰ ماهية الأشياء، وسبر أغوارها، وتفنيد مسلماتها في إطار الفعل، لا القول والسماع، فهذا ما يتطلبه التجديد والبناء في تلك المجتمعات التي قَوَّضَ التخلف فيها قدرات أبنائها.

فهو الذي سيتمرد علىٰ الموروثات البالية في مجتمعه عبر جملةٍ من الإجراءات، إذ يتمرد علىٰ:

- حادثة الكي بالمسمار التي غيرت معالم شخصيته.
- أعراف قريته النوبية في مشهد استقبال غادة.
- أوامر المدرس بحفظ القرآن دون فهمه.
- أوامر والدته (دهيبة) بالاحتفاظ بالأحجبة.
- التقاليد النوبية التي تقضي بعدم الاختلاط بين الذكور والإناث.
- حداثة سنه، ليقرر طلب غادة للزواج.
- موروثات قريته التي تقضي بعدم الولوج في طرق الجبال الوعرة.
- الأغاني النوبية، ليبدوفي المشهد الختامي منشدًا لمقطعٍ من أغنيةٍ حضريةٍ.

ولعل الشخصية الذكورية الفريدة التي حملت في الرواية موضوع الدرس اسمًا هي شخصية (محروس الأهبل) الذي حكمت الجدة (شاية) علىٰ (غادة) بالزواج منه عقابًا لها علىٰ محاولة هروبها، ليبدو فاقد الأهلية (محروسًا)، ومن يُطَبِّقُ إواليات الفكر والعقل (مُعَذَّبًا)، و(فاقد الحماية) بين جنبات ذلك الفضاء، في إشارةٍ

إلىٰ اعتناق ذلك الفضاء أنساقًا تتكئ علىٰ الجهل، وتغييب العقل، والخرافة، والبدائية، والعنصرية.

أما اسم الجدة (شاية)، فيعني وَفق ما أورده (رجب عبد الجواد إبراهيم) في (المعجم العربي لأسماء الملابس): (ثوب قصير بلا كُمَّين تلبسه الأطفال فوق ملابسهم، ويرادفه من المعرب القرطق. والشاية جمعها الشايات، كانت معروفة لدىٰ عرب الأندلس، استعاروها -كما يقول دوزي- من الكلمة الأسبانية سايو، أو سايا التي هي مشتقة بدورها من الكلمة اللاتينية Sagum. وتشير كلمة (سايو) في الأسبانية إلىٰ عباءةٍ واسعةٍ لا أزرار لها، ويرتديها القرويون الأسبان. أما كلمة سايا، فهي تنورة امرأة)[1]، فهي تشير إلىٰ التدثر بالتقاليد، والالتحاف بالعادات والتقاليد، والاحتماء البالغ بالموروثات.

ويبدو اسم (عائشة) أخت السارد (الطفل إبليس) مناقضًا لطبيع حياتها، فهي الشابة الوادعة المستكينة المقهورة التي تلتزم التزامًا حرفيًّا بعادات إقليمها، ولا تستطيع بأية حالٍ الشكاية، أو الاعتراض من أي سلبٍ يقض مضجعها، ويؤرق كيانها.

(١) رجب عبد الجواد إبراهيم، المعجم العربي لأسماء الملابس (في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتىٰ العصر الحديث)، تقديم: محمود فهمي حجازي، ط دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر، ط١ ٢٠٠٢م: ٢٥٥.

رابعاً: آليات تشكل الهوية المكانية النوبية في رواية(اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي:

عرَّف علي وطفة مصطلح الهوية بأنه: (نسق المعايير التي يُعْرَف بها الفرد ويُعَرَّف، وينسحب ذلك علىٰ هوية الجماعة، والمجتمع، والثقافة)(١)

إن الهوية تتأتىٰ من جملٍ من المواقف، يقول وطفة: (الهوية ليست كيانًا يُعطَىٰ دفعةً واحدةً وإلىٰ الأبد. إنها حقيقة تولد وتنمو، وتتكون وتتغاير، وتشيخ وتعاني من الأزمات الوجودية والاستلاب)(٢)

ويقول ميكشيللي: (تتحدد الهوية الجماعية في إطار تنظيم متكامل، وتمثل وحدة كلية تشتمل علىٰ عناصر متقاربة ومتكاملة لتشكل عبر ذلك كله حقيقةً اجتماعيةً، تنطوي علىٰ العناصر الآتية: البيئة الحيوية.. التاريخ... الديموغرافيا... النشاطات...التنظيم الاجتماعي)(٣)

وقد صدَّر (إدريس علي) روايته (اللعب فوق جبال النوبة) بجملةٍ من معالم الهوية المكانية للنوبة، ذلك الإقليم الذي حمل فرادةً جغرافيةً وثقافيةً، إلا أنها تنضح بالسلب نتيجة الإقصاء والغياب والإهمال من جانب السلطة، يقول السارد (الطفل إبليس): (كانت بلادنا مغلقةً علىٰ نفسها، تمارس الحياة وَفق تقاليد موروثة، صارمة، متخلفة، لا تتطور ولا تتغير، تقوم الثورات في الشمال والجنوب، ويتبدل الحكام، فلا تتأثر، وحين نسمع أزيز طائرةٍ مدنيةٍ في السماء، ننظر إليها، ونشتم ركابها "كبة تاخد الإنجليز"، لأننا لم نسمع عن الجلاء، وكنا لا نعرف – أيضًا– الفرق بين طائرةٍ مدنيةٍ وحربيةٍ، وكنا نعتقد أن "محمد نجيب" بلدياتنا ما زال يحكم مصر، وكانت بعض الأغاني القديمة سارية، فالبنات في الأعراس ينشدن

(١) أليكس ميكشيللي، الهوية، ترجم علي وطفة، ط دار النشر الفرنسية، دمشق، ط١ ١٩٩٣م:٧

(٢) المرجع السابق: ٧.

(٣) المرجع السابق: ٢٢.

"تبارك الله يا سلطان عبد الحميد، وكان لدينا مفاهيم مشوهة وخاطئة، فنظن أهل الشمال كلهم حكومة من البيض الأشرار الذين بنوا الخزان لإغراقنا وإفقارنا، ونظن أهل الجنوب من السود جدا لهم ذيول، ويأكلون لحوم البشر، كان الاتصال بيننا وبين العالم منبتًا، لا هم يعرفون أحوالنا، ولا نحن لدينا وسائل لمعرفة ما يدور حولنا)[1]

إن تلك الملفوظات السردية التي تصف حالة ذلك الإقليم وتاريخه ونشاطاته وديموغرافيته تؤطر الاستلاب والعنصرية والتخلف والجمود، وتمهد بدورها سبل ظهور أزمة (الذات)، إن ذلك الانغلاق الذي يعانيه ذلك الإقليم في ذلك الزمن – منتصف الخمسينات إلىٰ نهاية الستينات– سوف يدفع بأهله إلىٰ مدارات العداء مع الآخر الشمالي المناقض لأنساقهم الثقافية.

ويعود السارد (الطفل إبليس) –ثانيةً– ليبرز تفاصيل هذا الفضاء المترع بالوحشة، فيقول:

– (الطريق بين مرسىٰ الباخرة ونجعنا طويل، وعر، مترب، يهبط ويصعد مع الوديان والمرتفعات، موحش، كئيب)[2]

– (تلتفت حولها، وأفزعها صمت الجبال الموحش، والوديان الغامضة)[3]

لقد لجأ (إدريس علي) إلىٰ وصف طبوغرافية المكان موظفا إياها في تشكيل الهوية، يقول السارد: (لا تفزعي يا غادة لو علمتِ أن معظم العمال الذين مدوا أعمدة التلغراف ماتوا من ضربة الشمس قبل الضباع والطريشات السامة)[4]

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ١٧

(٢) المصدر السابق: ٣٠

(٣) المصدر السابق: ١٣

(٤) المصدر السابق: ٩٦

ويقول السارد (الطفل إبليس): (منذ آلاف السنين، وقومي يلبدون بجوار النهر، لأن النوبي كائنٌ نيليٌّ، مثل: البلطي، والتماسيح، فمالي خرقتُ القاعدة، وخرجتُ متحديًّا مجنونًا؟!، وغادة هي السبب، ولست نادمًا، تستحق المخاطرة)(١)

لقد أسهمت تلك الطبوغرافية في تحديد معالم الشخصية النوبية الوادعة المستقرة الآمنة التي لا تطمح إلىٰ التغيير والانتقال والاكتشاف.

ويستحضر (إدريس علي) -ههنا- أبعاد الهوية المكانية المتمثلة في الميل العاطفي للمكان لدىٰ قاطنيه، وتعلقهم الشديد به الذي ينعكس علىٰ رؤيتهم لمفرداته وأبعاده:

- **تقول غادة على لسان والدها:** (كل البلاوي دي، وبابا مفيش في لسانه غير بلدنا، آدي بلدنا، فيها إيه بقىٰ؟!)(٢)

السارد (الطفل إبليس): (أرد عليها معترضًا: والله يا جادة، بلدنا هلوة هلاوة)(٣)

لقد مثلت التقاليد أداةً ناجعةً في الحفاظ علىٰ الهوية المكانية، وهي -في الوقت نفسه- تشكل بؤرةً سلبيةً يتمنىٰ النوبي الفكاك من تبعاتها، ولكنه لا يملك التنصل منها، أو استهجانها وعصيانها، فهي تشكل محورًا لهويته، فالجد -علىٰ سبيل المثال- يأمر النسوة بممارسة فعل الاستئصال علىٰ غادة، ويستهجن الرجال النوبيون الأمر ذاته، وينكرون آثاره السلبية غاية الإنكار.

إن ذلك الفضاء النوبي قد وجد في الحفاظ علىٰ موروثاته وأعرافه الاجتماعية سبيلًا ناجعًا للحفاظ علىٰ هويته في فضاءٍ يعتوره التقلب، وتفعل به الطبيعة أفاعيلها

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٩٦

(٢) المصدر السابق: ٥١

(٣) المصدر السابق: ٥١

وأعاجيبها ممثلةً في فيضان النهر، فاستعصم بتراثه، وآوىٰ إلىٰ قلل التقاليد الراسخة ليأمن التشتت والفناء.

إن تقاليد الفضاء النوبي هي العنصر المتحكم في قوانين الأشياء والشخوص، المسيطر علىٰ مجريات الأحداث، الذي يسير وحده دفة الأمور، ويملك أعنتها، ويقضي في مصائرها:

- (العمدة لا ينتصر للقانون، وإنما ينحاز لتقاليد المكان)[1]

- (كل الذين دخلوا بلادنا "نوبناهم" ،العرب، والمماليك، والأتراك، فصاروا منَّا، وهذه البنت لن تختلف عنهم، والأولاد -عادةً- ينتسبون للأب لا للأم، ولهذا أرىٰ أن نخضعها لتقاليدنا رغم أنفها)[2]

- (الوردة الجميلة ذبلت، قطفتها أيدٍ همجيةٍ وشوهتها بعد تعرضها لهجمةٍ جنوبيةٍ شرسةٍ)[3].

- (كان يحاول تنويبها في الحد الأدنىٰ، وإقناعها بقبول الأمر الواقع)[4]

- (فضيحة إيه يا دهيبة.. هذه كلها بدع، وعادات، وتقاليد ليس لها عَلاقة بالدين والأخلاق، لقد خلقكن الله بلا ضفائر، ولا وشم، ولا ختان، ونحن الذين نُعَقِّد المسائل)[5].

إن تلك التقاليد تُحْكِم قبضتها علىٰ أولئك القابعين بين جدران ذلك الفضاء، ولن تسمح لهم بالتعايش السلمي مع (الآخر) المغاير لهم، فلا مجال لقَبول ذلك

(١) المصدر السابق: ١٠٨

(٢) المصدر السابق: ١١٠

(٣) المصدر السابق: ١٣

(٤) المصدر السابق: ١٣

(٥) المصدر السابق: ٥٦

الآخر إلا بعد انصهاره في قالبها. يقول السارد (الطفل إبليس) يصف غادة: (لا تمل من البوح بأدق الأمور، ولا أمل من الاستماع، فتشبعت من خلالها بحب الشمال)[١]، فذلك المجتمع النوبي المغلق قد ارتأىٰ ضرورة انصهار العناصر الوافدة إليه، وعدم الاعتراف بالتنوع والاختلاف، فبقاء هذا المجتمع رهن بالمحافظة التامة علىٰ ثقافته وتجانسه ووحدته. إن التمازج بين الشمالي والجنوبي هو الأداة الناجعة لدرء العنصرية، والتمييز، والاستلاب.

ويستطيع المتلقي أن يدلف إلىٰ أعتاب فضاء النوبة، ويقف علىٰ طقوسه وتقاليده التي تشكل هويته المكانية في مواقف عدة، ولعل من أبرزها:

١ - تقاليد الخطبة:

تقضي التقاليد النوبية بجملةٍ من الإجراءات لطلب يد العروس، يقول السارد: (العادة عندنا، وربما في كل البلاد، أن يتقدم الأكابر من أهل العريس لطلب يد العروس بعد معاينة النساء للفتاة، والتأكد من جودتها بالإضافة إلىٰ حسن سمعتها بين الناس)[٢] ويبدو الطفل (إبليس) في الرواية مخترقًا تلك القواعد.

٢ - تقاليد الأعراس:

يقول السارد (الطفل إبليس): (قمت بدور الوزير لأكثر من عريس، كانوا يتفاءلون بي، ويرونني ذكيًّا، وشاطرًا، وكتومًا، وفاهمًا لدوري وقادرًا علىٰ المهمة بلا أخطاء، أو ثرثرة، والتدخل فيما لا يعنيني، أجلس علىٰ باب العروسين ليلة الدخلة لمنع المتطفلين من الإزعاج والتنصت، والتنقل بين المدعوين، والتقاط الشائعات والأقاويل للعريس دون غيره، فإذا صرخت العروس يقولون أخذ

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٥٠

(٢)المصدر السابق: ٧٢

"وشها"، فتزغرد أمها، أو جدتها، وتعم الفرحة أرجاء البيت، وربما يطلق والد العروس مقذوفًا ناريًّا من بندقيته الخرطوش، ويكون الفارغ من نصيبي)[1].

ويبدو احتفال النساء في البيئة النوبية احتفالًا خاصًّا بهن، لا يجوز للرجال مشاركتهن فيه، يقول السارد عن جده: (الذي فعله ليلة الدخلة بدا غريبًا، وخارجًا عن المألوف، حيث لا يدخل الرجال ديوان الحريم)[2]

٣- تقاليد يوم الصباحية:

يدلف الروائي (إدريس علي) بالمتلقي إلىٰ ساحة تقاليد مجتمعه في يوم الصباحية، فيقول السارد الطفل (إبليس): (يخرج العريس من غرفته في الصباح مشرقًا مزهوًّا، يُقَبِّلُني، ويمنحني هدية، لأني وش السعد، ويُقابَل من أهل الدار بالحفاوة البالغة، وكأنه فتح عكا، ونأكل معه الصباحية الشهية، شعرية باللبن والسمن البلدي)[3]

٤- تقاليد التحية:

لم يكتف (إدريس علي) باستجلاء تقاليد فضائه النوبي في الأعراس فحسب، بل ولج به في دوائر الحياة اليومية بدايةً بتقاليد التحية، فقد نَبَّهَت عائشةُ (غادةَ) إلىٰ طريقة التحية والتقبيل المسموح بها في النوبة، فقالت: (القبلات عندنا لا تتجاوز الرأس والبين)[4]، فتقبيل (غادة) الشابة القاهرية الطفل (إبليس) بطريقةٍ تتنافىٰ مع المسموح يعد خرقًا لتقاليد هذا المجتمع النوبي المحافِظ، وقد يُعَرِّضها للعقاب والاستهجان.

---

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٦٩

(٢) المصدر السابق: ١٢٦

(٣) المصدر السابق: ٦٩

(٤) المصدر السابق: ٤٤

٥- حظر الكلمات الخارجة:

يمنع المجتمع النوبي الكلمات الخارجة النابية، ويحظر علىٰ الفتيات استخدامها، ويستهجن هذا التصرف منهن غاية الاستهجان، ويتعرضن للإيذاء البدني حال إتيانهن بتلك الألفاظ، يقول السارد (الطفل إبليس) تعليقًا علىٰ كلمات (غادة) القاهرية في طريق وصولها قريتها النوبية: (ضَحِكْتُ من جَرأتها في نطق الألفاظ المحظورة، ولو تَفَوَّهَت أختي بكلمةٍ كهذه، لأشبَعَتْها أمِّي ضَرْبًا)[١]

٦- تقاليد الواجبات الاجتماعية:

اتسم المجتمع النوبي بجملةٍ من التقاليد والأعراف الاجتماعية التي شَكَّلتْ حجر الزاوية في بنائه، واستقرار دعائمه، ومنظومته الاجتماعية، يقول السارد (الطفل إبليس): (جَدي ليس مُنْصِفًا، ويناقض نفسه، فهو دائمًا يعاملني كرجل، فعندما يمرض ويلازم الفراش، أو يسافر لقريةٍ مجاورةٍ لأداء الواجب، أنوب عنه في المهام التقليدية، أحمل طعام البيت للمأتم، والأعراس، والمناسبات الدينية، أدفع النقوط، أرَحِّب بالأغراب في السبيل، ومنحني القوامة علىٰ أمي وأختي)[٢]، فالمجتمع يتسم بقوة روابطه الاجتماعية، وشدة تماسكه، وعنايته البالغة بالتكافل بين أفراده في غير مناسبةٍ.

٧- المرأة النوبية:

عكست الرواية موضوع الدرس صورة المرأة النوبية التي تتفق ومعطيات بيئتها وحضارتها وأنساقها الثقافية، يقول السارد علىٰ لسان الجد: (كل بلد له شروطه وتقاليده، والنوبي المقيم هنا لا يحتاج إلىٰ أنثىٰ، إنما لحمار شغل، امرأة أخشن من

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٢٩

(٢) المصدر السابق: ٦٧

الرجل، وأشد منه صلابة، مثل ثور الساقية وحمار الماروج، امرأة شجاعة تصارع الذئاب والضباع والثعابين والعقارب، تتحمل شدة الحرارة، والجوع، وعذاب الانتظار للرجال المسافرين، لا تشكو، ولاتئن)[1]، فالمرأة النوبية تبدو في غاية القوة والاتساق مع مفردات فضائها.

ويقول السارد الطفل (إبليس) واصفًا الجدة (شاية): (كانت الست شاية كمعظم نساء قريتنا يتأبطن "المركوب"، ويمشين حافيات، تدبين علىٰ الأرض بقوةٍ، فيئن الحصىٰ تحت أقدامهن المتشققة، لا يشكون ولا يتذمرن، هن والأرض الملتهبة يتعاملن في مودةٍ وألفةٍ، وحرصهن علىٰ سلامة الأحذية العزيزة النادرة أكثر من سلامة أقدامهن)[2]، فهي وغيرها من نساء النوبة يتسمن بالقوة والجلد.

وتملك نساء النوبة في الرواية موضوع الدرس الحق في تصريف شؤون الحياة، وإدارة البيت ورعاية الأبناء، يقول السارد متحدثًا عن غادة: (كيف لها بالخبيز، والعجين، وإطعام الدجاج، وجلب المياه، والنوم فوق عنجريب لا يريح بدنًا؟ وكيف ستتحمل عواء الذئاب، وأسراب العقارب، والحبس المنزلي، والنوم مع مغيب الشمس)[3]

ولكنها -في الوقت نفسه- لا تملك البت في القرارات، ولا تملك كذلك الحق في اختيار الزوج، تقول الجدة (شاية): (ليس للبنات عندنا حق الاختيار)[4] في إشارةٍ

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٦٤

(٢) المصدر السابق: ٢٩

(٣) المصدر السابق: ٢٩

(٤) المصدر السابق: ١١٠

إلىٰ قوة (سلطة) الأعراف والتقاليد النوبية، ومدىٰ سطوتها علىٰ أفراد ذلك المجتمع، وبخاصة النساء.

٨- حظر ركوب الدابة على النساء النوبيات:

يحظر المجتمع النوبي بعض العادات علىٰ النساء، ويعدها حكرًا علىٰ الرجال، ولعل من بينها منع الفتيات من ركوب الدواب، تقول غادة: (وأنا حمشي إزاي في الأرض المولعة دي؟ والنبي يا اسمك إيه أنتَ خدني وراك)[١] ليرفض السارد (الطفل إبليس) تلبية رغبتها احترامًا لتقاليد المكان، إذ يقول: (نظرتُ إليها محذرًا من تلبية طلبها حسب تقاليد بلادنا)[٢] ليأتي جوابها في غاية الاستنكار والاستهجان، إذ تقول: (دخلنا بقىٰ في بلادكم وبلادنا، والكلام اللي ما يأكلش عيش، ما البنات عندنا بيركبوا الحمير، حتىٰ السائحات بتوع بلاد بره بيركبوها، فيها إيه دي كمان؟)[٣] ، فغادة منذ الوهلة الأولىٰ لم تعلن إذعانها وتسليمها لتقاليد فضائها الجديد.

٩- المرأة والتنويب القسري:

تمارس النساء النوبيات بعض العادات والموروثات التي من شأنها تأصيل الانتماء إلىٰ ذلك المجتمع، وتأكيد هويتهن، ولعل من بينها (ضفر الشعر/ الاستئصال/ خرم الأنف)، ويحافظن علىٰ زيهن الذي يتسم بالحشمة والوقار، وهو يعد فرضًا لازمًا علىٰ المرأة لا يجوز التخلي عنه.

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٢٨

(٢) المصدر السابق: ٢٨

(٣) المصدر السابق: ٢٨

- موقف (غادة) من الهوية المكانية النوبية:

يَعُود (إدريس علي) ليبين أبعاد فضائه علىٰ لسان بطلته (غادة)، فهي تستنكر طبيعته الشحيحة القاسية الكئيبة غير المستقرة، إذ تقول: (نفسي أفهم. أنتم قاعدين هنا ليه؟ حارسين إيه؟ ومستحملين القرف دا إزاي؟! لا أكلة تفتح النفس... وكل يوم "جاكود" لمَّا طهقت، ولا جو لطيف..وعمري ما شفت حر زي هنا.. تقول فيه حريقة في الجو، ولا فسحة حلوة، فسحة إيه يا حسرة دي كلها جبال في جبال، ولا راديو يونس الواحدة ولا كهربا، ومن المغرب علىٰ السرير تقولش فراخ، ولا حتىٰ كورنيش لأ.. كورنيش إيه؟ ما ينفعش.. دا حتىٰ النيل عندكم عليه عفريت، وشغال علىٰ مزاجه، مرة فوق قوي، وتبقىٰ ميته رايقة وحلوة، ونشوف السمك وهو بيلعلط، ومرة تحت قوي معكر ومليان طين، دا النيل عندنا بقىٰ..من يوم ما عرفناه ما سابش كوبري إمبابة، لأ وإيه..كل البلاوي دي وبابا مفيش في لسانه غير بلدنا.. آدي بلدنا... فيها إيه بقىٰ؟)[1]

وعلىٰ الرغم من استنكارها وتبرمها من ذلك الفضاء، ولكنها -في الوقت نفسه- تبادل شخوصه المودة الصافية والحب العميق، إذ تقول: (بس تعرف يا واد يا نسانيسو.. أنتَ أحلىٰ حاجة في بلدكم، وباحبك بجد مش كلام أونطة.. بس يا خسارة.. لسه عيل، والنبي حاجة تمخول.. لا أنتَ كبير شوية، ولا جدك صُغَيَّر حبتين.. حظ إيه المنيل دا؟!)[2]

وهي تناهض أفعال العنف من حبيبها القاهري مع أهل قريتها النوبية حال وصوله لإنقاذها، وتشدد علىٰ تعامله برفقٍ مع أهل قريتها النوبي، إذ تقول: (نبهت عليه جامد قوي، إياك من السلاح، كفاية شوية شوم، وبمب من بتاع العيال، وسم للكلاب، مش عاوزين دم، لأن دول ناس طيبين وغلابة، ومهما كان إحنا برضه أهل

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٥١

(٢) المصدر السابق: ٥١

وحبايب، وأنتم كلكم إخواتي وشاية ستي)[١]، فغادة تلح علىٰ ضرورة حماية أهلها حال اشتباك حبيبها القاهري معهم لإنقاذها.

لتقف الجدة (شاية) علىٰ النقيض منها، فالجدة لم تحتكم إلىٰ العقل، ولم تنصف أهل الشمال، فقد كانت مشحونةً بمشاعر الكراهية والعداء، وقد حاولت قتل حفيدتها بسم العقارب.

	من حيث الفضاء	من حيث الأشخاص
موقف غادة من الجنوب	موقف سلبي	موقف إيجابي
موقف الجدة (شاية) من الشمال	موقف سلبي	موقف سلبي

إن الموقف السلبي لغادة من أهل النوبة جاء نتيجة (تجرِبة) مؤلمة خاضتها والدتها مع أبيها النوبي، إذ تقول: (وأنا بقىٰ يا عيشة -متزعليش من صراحتي- متعقدة منكم، لأن ماما شافت نجوم الضهر مع بابا، كان بيغير عليها من نسمة الهوا، وحبسها، لا تفتح شباك، ولا تبص من بلكونة، ولا تروح السوق، ولا تزور أهلها، قفل عليها خالص، ولا الجارية)[٢]، إن تلك التجربة السيئة دفعتها إلىٰ التهكم علىٰ بعض النوبيين، والسخرية من ضحالة خبراتهم ومعارفهم، يقول السارد الطفل (إبليس):

- (أحيانًا تتهكم علىٰ تقاليدنا: "قال إيه صداق العروسة ستة جنيه، يا أختي بلا وكسة، ليه؟ هو بيشتري فرخة؟")[٣]

- (جتكم ستين نيلة، ما بتعرفوش حاجة خالص)[٤]

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٥٩

(٢) المصدر السابق: ٤٠

(٣) المصدر السابق: ٣٥

(٤) المصدر السابق: ٣٥

- (أمسكت يومًا بضفائرها – عائشة- المقدسة عندنا، وشمتها متأففة: إيه السخام دا، أف دي ريحة مقرفة قوي، حاطة في شعرك إيه، شحم خنازير)[1]

ومن ثم، فهي لم تستشعر هوية المكان، ولم تلمس خصائصه المميزة، ولم يتكون لديها انتماءٌ عاطفيٌّ لأبعاده، فهي تراه متغايرًا تغايرًا كليًّا عن فضاء ا(لعاصمة) الذي ترعرعت فيه، وعلىٰ الرغم من ذلك البون الشاسع بين النوبة والقاهرة إلا أن هناك قواسم مشتركة بينهما، يقول الديوجي: (التفرد في هوية المكان يقابله في ذات الوقت تشاركٌ في مجموعةٍ من الخصائص مع أمكنةٍ أخرىٰ)[2]، ومن ثم، يلتقي الفضاءان (النوبة/ القاهرة) في بعض العناصر المشتركة بينهما، نحو:

- المرأة تعمل وتكدح في كل البيئات، يقول السارد (الطفل إبليس): (الهوانم هن نساء الأكابر، والباقيات يعملن في المصانع والشركات، ويكدحن، والريفيات يزرعن ويحصدن مثل النوبيات)[3]

- منع الفتيات في سنٍّ معينةٍ من ركوب الدواب، أو المراجيح، يقول السارد (الطفل إبليس): (سألتها عن حكاية المراجيح، فأوضحت لي بأن البنات عند بلوغهن سنًّا معينةً يمنعهن الأهل من ركوب المراجيح؛ حتىٰ لا تتكشف عورتهن مع الدوران).[4]

❁❁❁❁❁

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٥٥

(٢) ممتازحازم الديوجي وآخرون، الهوية المكانية لبيئة السكن في توجهات العمارة العراقية المعاصرة وانعكاسها علىٰ النتاج المعماري الأكاديمي: ٤

(٣) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٦٧

(٤) المصدر السابق: ٣٠

المبحث الأول

التحليل السيميائي لرواية (اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي في ضوء نظرية (أ. ج غريماس) بين النسق والإجراء

السيمياء لغة:

جاء في لسان العرب: (السُّومَة والسِّيمَة والسِّيمَاء والسِّيمِيَاء: العَلَامَة. وسَوَّم الفَرَسَ: جَعَلَ عليه السِّيمة. وقوله عزَّ وجلَّ: حجارةٌ من طينٍ مسومةٌ عند ربك للمسرِفِين)(١)

السيمياء اصطلاحًا:

يقول عبد الملك مرتاض: (إن مفهوم السيمائية آتٍ من تركيب (س و م) الذي يعني، فيما يعني، "العلامة" التي يُعْلَم بها شيء ما كالثوب، أو إنسان ما كالوشم، أو حيوان ما كمياسم القبائل العربية التي كانت تسم بها إبلها، ومن هذه المادة جاء لفظ "السِيمَا" بالقصر، و"السِّيمَاء" بالمد، و"السيمياء"، ومن اللفظ الأخير أخذ منظرو السيميائيات العرب المعاصرون مصطلحهم المعروف تحت عبارة "السيميائية")(٢)

وقد ذهب (رشيد بن مالك) في قاموسه إلىٰ أن السيمياء بالإنجليزية SEMIOTIC (ويقابل الكلمة الإنجليزية عربيًّا في مقدمة ابن خلدون علم السيمياء، ويندرج ضمنه علم أسرار الحروف، وهو يغطي ما يحمله التصور المعاصر للسيميائية)(٣)

---

(١) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، طدار صادر، بيروت– لبنان، ط٣ ١٤١٤ هـ: ١٢/ ٣١٢

(٢) عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، ط٢ ٢٠١٠م : ١٥٧

(٣) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ط دار الحكمة، ٢٠٠٠م: ١٧٤

وقد أورد (دانيال تشاندلر) تعريف (السيميائية)، فقال: (باستثناء تعريف السيمياء الأساسي الأوَّل- "دراسة الإشارات"-، لا يتفق أعلام السيميائية علىٰ ما يتضمنه مصطلح السيميائية. وأحد أوسع التعريفات قول أمبرتو إيكو Umberto Eco: "تُعْنَىٰ السيميائية بكل ما يمكن عده إشارة". تتضمن السيميائية ليس فقط ما نسميه في الخطاب اليومي "إشارات"، لكن أيضًا كل ما "ينوب عن" شيءٍ آخرٍ. من منظورٍ سيميائيٍّ، تأخذ الإشارات شكل كلماتٍ وصورٍ، وأصواتٍ، وإيماءاتٍ، وأشياءٍ. ولا يدرس السيميائيون المعاصرون الإشارات مفردة، لكن بوصفها جزءًا من منظومة إشاراتٍ)[1]، وقد برزت الدراسات السيميائية السردية مدخلًا بالغ الأثر في الكشف عن معالم فنية النص الأدبي.

يقول أ. ج غريماس: (إن المجال السيميائي الذي عَرَف في السنوات الأخيرة تطوراتٍ ملحوظة – أو علىٰ الأقل الجانب النظري، والتطبيقات العديدة فيه- هو دون شكٍّ مجال التحليل السردي للخطاب)[2] ، وقد عُدَّتْ نظرية (أ. ج غريماس) من بين أكثر تلك النظريات فاعليةً في سبر أغواره، والكشف عن مواطن فرادته، تقول بدرية الفريدي: (يقوم تصور غريماس للبنيات السردية علىٰ أنها سابقةٌ في الوجود علىٰ التجلي النصي الذي نقف عليه عند قراءة نصٍّ سرديٍّ ما)[3]

(١) دانيال تشاندلِر، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان،ط١ ٢٠٠٨م: ٢٨

(٢) أ.ج غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة: سعيد بنكراد: ١٨٣

(٣) بدرية بنت عبد الله الفريدي، سيميولوجية الشخصية في رواية فوضىٰ الحواس (دراسة سيميائية وفق تصور غريماس)، مجلة كلية دار العلوم، المجلد ٣٧، العدد ١٣٠، مايو ٢٠٢٠م: ٦١٣

ومن بين أبرز البنىٰ العاملية في النظرية الغريماسية هي(الشخصية) التي تدور الأحداث في مدارها، يقول(فيليب هامون): (إذا قبلنا فرضية المنطلق القائلة بأن شخصية روايةٍ ما تُولَدُ من وحدات المعنىٰ، وأن هذه الشخصية لا تُبْنَىٰ إلا من خلال جملٍ تتلفظ بها، أو يُتَلفظ بها عنها، فإنها ستكون سندًا لصياغةالحكاية وتحولاتها. ويبدو أن كل سيميائيي الحكاية يتفقون حول هذه القضية)[١]، وهي تعين بقوةٍ علىٰ إضاءة النص، وحل غوامضه، تقول بدرية الفريدي: (الوظيفة، والملفوظات، والزمان، والمكان، والطبقة الاجتماعية، والتحولات السردية لها، كلها مكونات تساعد في تقديم الشخصية بوصفها علامةً لها رمزيتها التي تفصح عن غاياتها كلما تمكَّن القارئ من حل العقد الرمزية)[٢]

وتنبني سيرورة السرد في رواية (اللعب فوق جبال النوبة) علىٰ شخصياتٍ أربعٍ، هي: (غادة/ السارد الطفل إبليس/ الجدة شاية/ الجد)، وشخصيات أخرىٰ فرعية، وتبدو حكاية غادة (الذات) حكايةً عجيبةً، يقول السارد (الطفل إبليس): (ما حدث في ذلك الزمن يمثل صورةً حيةً لاشتباكٍ ثقافيٍّ مروعٍ بين الشمال والجنوب)[٣]، فهي حكايةٌ تحمل سَمْتًا فريدًا عجيبًا في خيوطها وشخوصها وفضائها، يقول أ. ج غريماس: (الوضعية الأولية للحكاية العجيبة تبدو وكأنها تشمل عددًا من الثوابت: يتأكد داخل الحكاية العجيبة وجود نظامٍ اجتماعيٍّ يتمظهر بواسطة التمييز بين الفئات العمرية، ويتأسس علىٰ الاعتراف بسلطة القدماء. تتميز الوضعية الأولية

(١) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ط دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، ط١ ٢٠١٣م: ٣٨

(٢) بدرية بنت عبد الله الفريدي، سيميولوجية الشخصية في رواية(فوضىٰ الحواس) دراسة سيميائية وَفق تصور غريماس: ٦١٨

(٣) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ١٦

باختلال هذا النظام، الناجم عن عقوق ممثلي الجيل الجديد" وليس عن عقوق البطل نفسه"، وعن الظهور المتعاقب لشؤم المجتمع واغترابه)[1]. وهو ما بدا جليًّا في التناقض بين جيل الأحفاد (غادة/ إبليس) في مقابل جيل الأجداد (الجدة شاية)، ورغبة (غادة) و(إبليس) في إعمال العقل، والمنطق، وكسر الجمود، والصلف، والتخلف الذي يتمسك به الأجداد.

إن الشخصيات الأنثوية، نحو: الجدة (شاية)، ودهيبة، وعائشة يستمدن وجودهن الأنثوي من التمسك بأنساق مجتمعهن النوبي المغلق المحافظ، فهن لا يبدين -علىٰ اختلاف أجيالهن- أي شكايةٍ أو رفضٍ لطقوسه، ولا ينظرن إليها بوصفها اعتداءً صارخًا عليهن، بل هي حلقة وصلٍ ترسِّخ حضورهن الأنثوي فيه.

تقول بدرية الفريدي: (وتتكون جماليات هذه الشخصيات بدرجة انزياحها عن أحادية الدَّلالة، لتصبح دوالًا تمنح مدلولاتٍ متعددةً)[2].

لقد انبنى النموذج العاملي الغريماسي على جملةٍ من العلاقات، هي:

أولًا: علاقة الرغبة: ثنائية (الفاعل/ الذات):

إن شخصية البطلة الشابة (غادة) (الذات) لديها هاجس البحث عن الحب، تنتقل إلىٰ قريتها النوبية التي لا يعبأ فيها الجنسين بذلك، لتقف الشابة النوبية (عائشة) المستكينة الوادعة المستسلمة الصامتة مثالًا علىٰ ذلك النقيض الحاد لشخصية البطلة (غادة).

(١) إ. ج غريماس، سيميائيات السرد: ١٧٧

(٢) بدرية بنت عبد الله الفريدي، سيميولوجية الشخصية في رواية فوضىٰ الحواس (دراسة سيميائية وفق تصور غريماس)، مجلة كلية دار العلوم، المجلد ٣٧، العدد ١٣٠، مايو ٢٠٢٠م: ٦٢٢

ومصطلح (البطل) وَفق ما أورده (رشيد بن مالك): (يُستعمل لتحديد الفاعل/ الموضوع من خلال الوضعية التي يحتلها في القصة، يكون الفاعل ممتلكًا للقيم النموذجية المناسبة، لا يتحول الفاعل إلىٰ بطل إلا إذا تم احتيازه علىٰ الكفاءة الضرورية "القدرة/ أو المعرفة الفعلية")(١)

إن البطلة الشابة (غادة) تمثل (الذات) التي تسعىٰ جاهدةً للزواج من حبيبها القاهري، إذ تقول: (خالتي الصغيرة بقىٰ عاملة زيي، جالها عرسان من السودان، وليبيا، ومن عندكم، قالت: أبدًا)(٢)، فالحماية والأمان والحب يمثلوا (الموضوع) الذي تسعىٰ (الذات) للوصول إليه، وقد عرَّفه رشيد بن مالك بقوله: (الموضوع الكيفي هو الموضوع الذي يكون امتلاكه ضروريًّا لتأسيس كفاءة العامل الفاعل قصد التحويل الرئيس)(٣)

و(الموضوع) في رواية (اللعب فوق جبال النوبة) هو حرية المرأة في تقرير مصيرها دون الخضوع لتقاليد بائسةٍ مجحفةٍ باليةٍ، وحصولها علىٰ الحماية والأمان والدعم.

والفاعل في رواية (اللعب فوق جبال النوبة) هو السارد (الطفل إبليس) الذي يشترك مع البطلة (الذات) غادة في الرغبة في الانعتاق من دوائر الجمود والتخلف.

إن الفاعل حسْب تعريف (جيرالد برنس) هو: (كائن بشري، أومؤسن، يقوم بأحد الأفعال أو الأعمال. شخصية تؤدي عملًا، وتؤثر علىٰ مجرىٰ الأحداث) (٤)،

---

(١) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ط دار الحكمة، ٢٠٠٠م: ٨٦

(٢) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٤٣

(٣) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ط دار الحكمة، ٢٠٠٠م: ١٢٤

(٤) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة- مصر، ط١ ٢٠٠٣م: ١٣

فالطفل (إبليس) هو –وحده– القادر علىٰ دعم (الذات)، ومساعدتها عن طريق وضع خطة لهروبها وتنفيذها.

يقول أ . غريماس: (الفاعل الإجرائي مؤسَّسًا وحاملًا لمعرفة– فعل، أو القدرة علىٰ الفعل، يصبح –فحسْب– بعد ذلك قادرًا علىٰ تحقيق الإنجاز الذي خُلِق من أجله)[1]، فالطفل (إبليس) بعد حادثة (الكي بالمسمار) قد أصبح غريب الأطوار، مؤهلًا للقيام بتلك التجربة الفريدة التي تحتاج قدرًا ضخمًا من الجَرأة والمغامرة وحب الاستكشاف.

(مرسل)	الموضوع	(المرسَل إليه)
غادة ←	الحب وحرية اختيار الشريك	← الحبيب القاهري

ويُعرف –كذلك– بالعامل، وذهب (جيرالد برنس) إلىٰ تعريفه بأنه: (أحد الأدوار الرئيسة علىٰ مستوىٰ البنية العميقة للسرد، وهو يعادل الوظيفة عند سوريو، والشخصية عند بروب، والشخصية الأصل عند لوتمان) [2]،والطفل (إبليس) (الفاعل/ العامل) سيشكل وجوده محور الأحداث في تلك الرواية موضوع الدرس، ويوحي صغر سنه بحدوث التغير والتحول، فالمستقبل يحمل بشائر الإيجاب.

إن (الذات) غادة تبحث جاهدةً عن الحب والارتباط بشريكٍ يبادلها المشاعر والإعجاب والتفاهم، وتجد معه الحماية والأمان فهذا هو ملاك الحياة السعيدة الحقة –من وجهة نظرها، فهي ترىٰ التناسب العقلي والوجداني والثقافي الذي تصنعه البيئة المشتركة التي ينتميان معًا إليها هو الذي يعوَّل عليه في هذا القرار المصيري، ليضعها فضاء (النوبة) في موضع الاختيار بين التمسك بقيمها وأنساقها الحضرية

(١) جريماس، سيميائية السرد: ١٣٠

(٢)جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة– مصر، ط١ ٢٠٠٣م: ٨

التي استمدتها من حياتها القاهرية، أو التخلي عنها لتحظىٰ بالاستكانة والقَبول المجتمعي من بعض عناصره المناهضة لها، لتبدو طيلة النص السردي بالغة الإخلاص لمعتنقاتها، ومنظومتها الأخلاقية الحضرية، وأنساقها الثقافية المناقِضة لذلك الآخر الجنوبي، ويحاول (الفاعل) الطفل (إبليس) مساعدتها في بلوغ هذا الموضوع علىٰ الرغم من حداثة سنه.

ثانيًا: علاقة الصراع: ثنائية (المساعد/ المعارض):

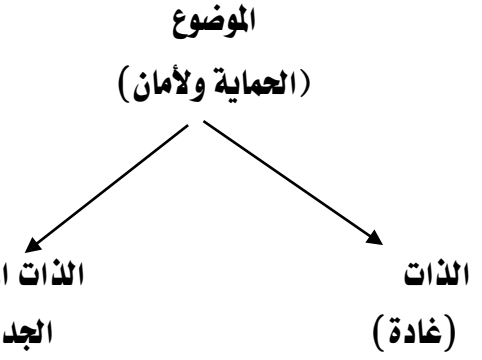
تأسست رواية (اللعب فوق جبال النوبة) لكاتبها المصري النوبي (إريس علي) علىٰ تيمة الصراع الأبدي بين (الشمال/ الجنوب)، أو (المغلق/ والمفتوح) أو (المركز/ والأطراف)، فكلاهما يحمل أنساقًا ثقافيةً مغايرةً عن الآخر. ولعل ظهور شخصية البطلة الشابة (غادة) بنمطٍ فكريٍّ مخالفٍ لمثيلاتها ليؤكد قدرة ذلك الكيان الأنثوي علىٰ إحداث حالة التبديل والتحول في بنية المجتمع، فالمرأة منوطٌ بها خلق التغيير والتأثير فيمن حولها.

وينبني النص الروائي موضوع الدرس علىٰ عَلاقة (الصراع) بين رغبة (الذات) البطلة الشابة (غادة) في تحقيق الأمان والحماية والحب والتفاهم مع شريكٍ (الموضوع)، وتقاليد أبيها التي تقضي بوجوب تزويجها من شابٍ نوبي، دون تقديرٍ لمشاعرها، ورغبتها، وحريتها في الاختيار، ليقرر ذلك الأب الذي يؤدي في النص دور (المعارِض) ترحيلها بشكلٍ قسري إلىٰ مسقط رأسه (النوبة)، وتكليف جدتها بتأديبها، وإجبارها علىٰ الزواج وَفق الأعراف والتقاليد النوبية، لتلتقي الذات (غادة) في رحلتها جملةً من (المعارِضين)، و(المعارِض) حسْب ما أورده (رشيد بن مالك): (شخصية تضع الحواجز أمام الفاعل، وتحول بينه وبين تحقيق الرغبة وتبليغ الموضوع)[1] الذين تقف علىٰ رأسهم جدتها لأبيها (شاية) التي تمثل (الذات

(١) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ط دار الحكمة، ٢٠٠٠م: ١٢٤

المضادة)، وهي حسْب تعريف ما أورده جيرالد برنس في قاموسه: (عكس "الذات"، إن للذات المضادة أهدافًا تتعارض وأهداف الذات، ولا ينبغي النظر إلىٰ الذات المضادة بوصفها مجرد معارض "خصم" يدخل في صراعٍ مع الذات، ويمثل عقبةً مؤقتةً في سعيها نحو الهدف، إن الذات المضادة شأنها شأن الذات تتميز بالسعي نحو هدفٍ ما)[1]

يقول أ. ج غريماس: (مساران سرديان، مسار العامل ومسار العامل المضاد، يسيران في اتجاهين متعارضين، ولكنهما يتميزان بكون العاملين يحددان لنفسهما موضوعًا واحدًا هو الموضوع نفسه "القيمة")[2] **فالجدة** تكيل لها السباب، وتُكَلِّفها ما لا تطيق من الأعمال، وتجبرها علىٰ الخضوع لتقاليد بلدتها دون مراعاةٍ لتلك الفوارق الجوهرية بين الثقافتين، فهي تناهض موضوع القيمة (الحب).، وتراه منافيًا لتقاليدها، وأنساقها الثقافية.



فكلاهما قد تَبَنَّىٰ موضوع (الأمان) و(الحماية)، فالذات (غادة) تتمنىٰ حصولهما عن طريق الارتباط والحب والزواج، أما الجدة (شاية) (الذات

(١) جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة- مصر، ط١ ٢٠٠٣م: ١٩

(٢) جريماس، سيميائية السرد: ١٤١

المضادة)، فتقرر حصولهما عن طريق ممارسة القمع والعنف على (غادة) حمايةً لابنها من تهورها ونزقها، وترى في الحفاظ التام على تقاليدها وموروثاتها النوبية سبيلًا ناجعًا لتحقيقهما. يقول أ. ج غريماس: (إن الرهان الذي تقوم عليه هذه المواجهات "ولا يهم عنفها أو سلميتها" يتكون من موضوعاتٍ قيِّمةٍ مرغوبٍ فيها من طرف قطبي الصراع على حدٍّ سواء)[1]، إن (غادة) تجد نفسها بعيدةً كل البعد عن تحقيق حلمها في حصول (الموضوع)، أما الجدة فترى ذاتها قابضةً عليه، ماسكةً بزمامه عن طريق ممارساتها العنيفة العدائية مع حفيدتها (غادة)، وهو ما عبر عنه أ. ج غريماس بالصيغة الآتية:

ذ١U م ذ٢ ⋆

إذ يقول: (ومُفاد هذه الصيغة أنه بعد المواجهة، أو بعد الصفقة ستجد إحدى الذاتين نفسها بالضرورة في انفصالٍ عن موضوع القيمة، في حين يكون خصمها في اتصالٍ معه)[2]، فالذات (غادة) في انفصالٍ عن موضوع الحماية والأمان، والجدة (شاية) في حالة اتصالٍ قويٍّ مع الموضوع نفسه عن طريق حماية تقاليدها من عبث حفيدتها.

يقول أ. ج غريماس: (هذان المساران يمكن أن يتما بشكلٍ منفصلٍ، يمكن للأول أن يسيطر في بداية القصة، في حين لا تتم السيطرة للثاني إلا في نهاية السرد)[3]

(١) أ. ج غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بنكراد: ١٨٩

(٢) المرجع السابق: ١٨٩

(٣) المرجع السابق: ١٨٨.

الذات (غادة)	الذات المضادة (الجدة النوبية شاية)
تنتصر غادة في أول السرد وتحقق: - ركوب الدابة في طريق وصولها قريتها النوبية خلافًا للتقاليد التي تحظر هذا الفعل علىٰ الفتيات والنساء. - تعليم الفتيات مبادئ القراءة والكتابة خلافًا للسائد. - الرقص والغناء بأغانٍ حضرية. - الهيئة والمظهر السافر.	تنتصر الجدة (شاية) في (نهاية) السرد، وتحقق: - التنويب القسري علىٰ غادة. - احتجازها داخل البيت تمهيدا لزواجها عنوةً من (محروس الأهبل).

يقول أ. ج غريماس: (تتكشف حكاية البطل الذي لا يخاف عن تمايزاتٍ واضحةٍ جدًّا تشمل بشكلٍ واضحٍ، أولًا وقبل كل شيء، تأكيد نظامٍ اجتماعيٍّ مؤسَّسٍ علىٰ السُّلطة بالمعنىٰ العام: طاعة القدماء والخوف من المقدس)[1]

فشاية، ودهيبة، ووالد غادة، ومدرس السارد (الطفل إبليس) جميعهم يخافون من (المقدس)، ويطيعون القدماء طاعةً عمياء لا سبيل فيها إلىٰ الفكر والنقاش والعقلانية.

يقول أ. ج غريماس: (الذات ليست مجرد تتابع بسيط لمجموعةٍ من الأدوار العاملية التي تقوم بها، بل علىٰ العكس من ذلك، إنها في كل مرحلة من مراحل المسار المجموع المنظم للأدوار العاملية التي اكتسبتها في المسار السابق)[2]، فكل عقبةٍ تلتقيها الذات (غادة) تؤهلها لبلوغ مسارٍ جديدٍ أكثر تحديًّا وصعوبةً من سابقه، وتكسبها -في الوقت نفسه- آليةً جديدةً للمواجهة، وقدرةً فائقةً علىٰ مواجهة التغييرات، فغادة (الذات) تترك الأب المتعنت (المعارِض) وزوجته النوبية

(١) أ. ج غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بنكراد: ١٧٨

(٢) المرجع السابق: ١٩٥

(المعارِضة) لتلتقي جدتها النوبية (شاية) الأكثر قسوةً وتشددًا وتعنتًا معها، وينضوي تحت لواء (المعارض) لتلك الذات جملةٌ من النساء النوبيات الكبيرات اللواتي نظرن بعين الغيرة والحقد والحسد لتلك الفتاة الشمالية الجميلة المترعة بالحيوية، والدلال، والأنوثة، والبهاء، ومحبة الحياة، فناهضن صنيعها مع فتياتهن، ليبدو (الجد) في دور (المساعد/ المساند)، وهو وَفق تعريف جيرالد برنس: (دور عاملي تتأهل الذات طبقًا له علىٰ محور القدرة، أو عدم قدرتها علىٰ العمل)[١] ، فقد فنَّد أفعال جدتها (شاية)، ووجهها إلىٰ ضرورة ترحيل الفتاة إلىٰ مدينتها (العاصمة)، ليلج في المقطع السردي الثاني في دور (المعارض) الذي يقضي بتنويب غادة، ويأمر النسوة بإخضاعها للاستئصال.

ثانيا: علاقة الاتصال: ثنائية (المرسِل/ المرسل إليه):

إن غادة التي تشكل (المرسِل) في هذا النص الروائي، وهو وَفق ما أورده جيرالد برنس: (أحد المكونات الأساسية لأي فعلٍ من أفعال التواصل اللفظي، وهو الذي يقوم بإرسال الرسالة)[٢] – قد عانت انفصالًا متكررًا مع (الموضوع) الذي نشدته، فهي (مرسلٌ) منفصلٌ عن (المرسَل إليه)، وهو وَفق ما أورده (جيرالد برنس) : (هو الذي يتلقىٰ الرسالة من المرسِل)[٣] الذي يمثله تارةً (الحبيب القاهري)الذي بادلها الإعجاب والغرام، وقد فشلت مساعيهما في الزواج، وبناء حياةٍ جديدةٍ يسودها الحب والتفاهم والوئام، وتارةً يبدو (المرسَل إليه) هو المجتمع النوبي بتقاليده الصلدة، ويظهر تارةً أخرىٰ في الحكومة، وفتيات القرية النوبية.

---

(١)جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة- مصر، ط١ ٢٠٠٣م: ٢٥

(٢)المرجع السابق: ١٢

(٣)المرجع السابق: ١٢

- تحليل رواية (اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي:

يتكئ التحليل على تحديد جملةٍ من المقاطع السردية في الرواية موضوع الدرس، وهي:

المقطع الاستهلالي:

يؤدي المقطع الاستهلالي في النص السردي دورًا بالغ الأثر فيه، وقد ذهبت (سيزا قاسم) إلىٰ أن وظيفة الافتتاحية في النص الروائي تكمن في(إدخال القارئ في عالمٍ مجهولٍ، عالم الرواية التخييلي بكل أبعاده، بإعطائه الخلفية العامة لهذا العالم، والخلفية الخاصة لكل شخصيةٍ ليستطيع ربط الخيوط والأحداث التي ستنتج فيما بعد)[1]

ويطرح الروائي (إدريس علي) في هذا المقطع الاستهلالي ملامح (المرسِل) المتمثل في الشابة الجميلة (غادة) التي تعثر الشرطة علىٰ جثتها إلىٰ جوار جثة الإرهابي الشهير (أمير إمبابة)، وتطلب الإدلاء بمعلوماتٍ عنها لفك لغز مقتلها، ليقدم السارد نفسه إلىٰ المتلقي بوصفه خبيرًا بها، ويستحضرها بوصفها أنثىٰ جميلة تمتلك كل مقومات الجمال، والمغايرة عن الآخر (النوبي)، يقول السارد (الطفل إبليس): (غادة الجميلة هَبَّت علينا كنسمةٍ شماليةٍ نديةٍ، واشتَبَكَتْ في ساعة نحسٍ مع ريح سمومٍ جنوبيةٍ، فاخْتَنَقَتْ)[2]، إن تلك الأنثىٰ التي تجسد حالة النداوة لم يكتب لها الحياة في بيئةٍ تلفظ كل ما هو مختلف عن أنساقها.

---

(١) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، مصر ٢٠٠٤م: ٤٣

(٢) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٢٥

ويحرص السارد علىٰ رسم أبعاده النفسية في هذا المقطع الاستهلالي بقوله: (قَيَّدُوني، وغرسوا مسمارًا حاميًا في أم رأسي. يومها، أحسستُ بألمٍ هائلٍ لا نظير له، وكأن حريقًا قد اندلع فوق رأسي نار نار نار، شتمْتُ، برْطَعْتُ، رَفَسْتُ، تَمرغتُ، وحين تماثلت للشفاء بعد شهورٍ تبَدَّلَ حالي للأسوأ، لا صار نهاري معاشًا، ولا لَيْلي لباسًا، وبدأت أتعارك مع الذباب فوق أنفي كما يقولون، وشمل شكِّي كل شيءٍ، الناس والنهر والجبل والسماء والأرض، فالسماء لم تعد تلك المساحة المقدسة التي يرفع الناس أيديهم متضرعين لها. الكبار راقبوني بحذرٍ، الصغار تحاشوني، حتىٰ الحشرات كانت تفر من أمامي مذعورةً، دائمًا أغوص إلىٰ ما وراء، أحل، أنكش، أحفر، أسأل)[1]ممهدًا بذلك السبيل لجرأة البطل التي ستكون سببًا رئيسًا في ولوجه دائرة المغامرة، ووضع خطة هرب البطلة (غادة)، وليلقي الضوء – كذلك– علىٰ طبيعة هذا الفضاء المغلق البدائي الذي تحكمه الموروثات الشعبية والخرافة والأساطير تمهيدًا لبزوغ أزمة (الذات)، وهي البطلة الشابة الشمالية (غادة) التي تحمل أنساقًا ثقافيةً مغايرةً لأنساق المجتمع الجنوبي.

الشخصية	مظاهر السلب مع السارد (الطفل إبليس)
الأم	(ضبطتني أمي متلبسًا بتمزيق حجاب المناعة الذي نعلقه في رقابنا، أوتحت إبطنا حتىٰ ضقت به ومزقته، وحين رأت أشلاء الحجاب، فزعت مستعيذةً بالله من الشيطان الرجيم، فهي تعتبره من الأشياء المقدسة مثل القرآن، واسم النبي، وأسماء الأولياء الصالحين، وقادتني غاضبةً لحكيم القرية)[2]

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٢١

(٢) المصدر السابق: ٢٠

طبيب الأرواح	(الحكيم تعجب، احتار، تلا آيات قرآنية في أذني، وسألني مستوضحًا، فتهربت ببراعة، حاورني فراوغته، نصحني، فعاندتُ، فقال يائسًا: هذا ولد عجيب، ولا دواء له عندي)(١)
حلاق القرية	(الحلاق الذي يخرب الأجساد بأمواسه، ومساميره، وأدويته البلدية المكونة من الأعشاب وكاسات الهواء، وحين فحص حالتي، استبعد كل الخيارات، وقرر أن العلة تكمن في رأسي، وعلاجي الكي بالمسمار)(٢)
المدرس	(كان يضعني في رأسه، ولا يكف عني، وكأن هناك حربًا بيننا)(٣) فالسارد أصر علىٰ الفهم قبل الحفظ. خلافًا لرأي المعلم.

إن السارد الطفل (إبليس) قد شغل حسْب النظرية الغريماسية موقع (الفاعل)، علىٰ الرغم من حداثة سنه (تسع سنوات)، ولعله يمثِّل نُواةً للانعتاق من براثن العنصرية المتجذرة في النفوس ضد الآخر (الشمالي)، وتربةً خصيبةً لزرع بذور التسامح والوئام والاتصال الوثيق مع ذلك الآخر، إنه يمثل وسيلة التزاوج والتلاقح بين هذين القضبين المتناقضين (الجنوب/ الشمال).

يقول أ. ج غريماس: (يصبح انطلاق السرد ممثلًا مثل إقامة لعَلاقةٍ تعاقديةٍ اتصاليةٍ بين مُرسِل ومرسَل إليه- ذات، متبوعة بانفصالٍ مكانيٍّ بين العاملين. إتمام المحكي يصبح موسومًا، علىٰ العكس من ذلك، باتصالٍ مكانيٍّ، وبنقلٍ نهائيٍّ للقيم، مؤسسًا بذلك عقدًا جديدًا بواسطة توزيعٍ جديدٍ للقيم)(٤)

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٢٠

(٢) المصدر السابق: ٢٠

(٣) المصدر السابق: ٢٤

(٤) جريماس، سيميائيات السرد، ترجمة وتقديم عبد المجيد نوسي: ١٣٥

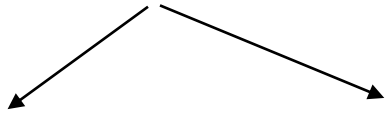
فالبطل غاد نصف التي ترعرعت في القاهرة (العاصمة) تنتقل إلىٰ فضاء (النوبة)، وتلتقي (الجدة شاية/ الجد/ الطفل إبليس/ عائشة) الذين يحاولون دمجها في مجتمعها الجنوبي الجديد، وتزويدها بعاداته وتقاليده وموروثاته عن طريق جملةٍ من الأساليب، نحو: الحكي، والإقناع، والضغط، والإيذاء البدني والنفسي.

إن فضاء (النوبة) يعد في ذهن البطلة الشابة الشمالية (غادة) فضاءً مترعًا بالسلب والوحشة، وهو -في الوقت نفسه- فضاءٌ خانقٌ ضاغطٌ علىٰ الطفل السارد (إبليس)، فقد حرمه الفكر والنقاش، وألزمه الخنوع والرضوخ لأوامر (الأم/ حلاق القرية/ المعلم) التي اتسمت جميعها بالجمود والتخلف والاستبداد والجهل.

ولعل فضاء النوبة الذي درج فيه السارد الطفل (إبليس) لم يمنعه من القيام بدورٍ بطوليٍّ، أو يحل بينه وبين تلك الشمالية الوافدة، فقد انعقدت بينهما أواصر المودة والصداقة، وقد تحمل الأهوال والصعاب تحقيقًا لأمنيتها في الهرب من ذلك الفضاء الآزم، فقد قرر أن يمثل لها تعويضًا عن السلب الذي عانته من الآخرين في فضاء القاهرة(العاصمة)، فالذي يعوَّل عليه هو الشخوص وليس الفضاءات، فالأزمة تنبع من داخل الفرد، وهي ليست متحققةً علىٰ محيطه الخارجي.

إن القرية النوبية النائية بإمكاناتها الضحلة الموغِلة في البؤس والتردي، ثم جبال النوبة بأهوالها وقساوة مفرداتها لتقذف بالبطلة الشابة (غادة) في مدارات الفقد والهلاك.

ويقف فضاء (العاصمة) في علاقة تضادٍ مع فضاء النوبة (فضاء الأسر/ الهرب)، ويطرح جانبًا كل توقعاتها الإيجابية بين جنباته لتلقىٰ حتفها في ظروفٍ غامضةٍ، ويصبح أمر مقتلها مشاعًا بين الناس بعد إعلان الحكومة عنه، ويقف جيل الأحفاد في تضادٍ مع جيل الأجداد.



ليلتقي فضاء العاصمة عند البطلة الشابة (غادة) وأمها في الدَّلالة بوصفه فضاءً للموت والنهاية المفجعة الأليمة، فالأم تلقىٰ حتفها منتحرةً إثر إشعالها النار في نفسها بعد تضييق زوجها النوبي عليها، وحبسها، والفتاة (غادة) تذهب ضحية الإرهابي (الحبيب القاهري السابق)، في إشارةٍ إلىٰ أن الشخوص هم الفاعلون الحقيقيون للسلب الذي يحيط بهم.

يقول أ. ج غريماس: (الخطاطة السردية نوعٌ من الإطار الصوري الذي يتجذر ضمنه "معنىٰ الحياة" بترهيناته الثلاثة المهمة: تأهيل الذات الذي يدمجه داخل الحياة، "تحققه"، بواسطة شيءٍ يقوم "بفعله"، والجزاء في الأخير- الذي يعد في الآن نفسه حكمًا واعترافًا- هو وحده الذي يضمن معنىٰ أفعاله، ويحدده بصفته ذاتًا بحسْب الكينونة)[1]، إن ذلك البرنامج السردي قد انتهىٰ ببلوغ غادة أقصىٰ درجات السلب التي تمثلت في موتها في ظروفٍ غامضة، والعثور علىٰ جثتها بجوار جثة الإرهابي المقتول الملقب ب(أمير إمبابة)، وطلب الشرطة الإدلاء بأية معلوماتٍ عنها لفك لغز مقتلها، فهي ليست إحدىٰ زوجاته الأربع، أو إحدىٰ قريباته. إن شخصية البطلة (غادة) بعد أن وطئت قدماها أرض قريتها النوبية التي تحمل أنساقًا ثقافيةً مغايرةً لأنساقها كان عليها –من وجهة نظر المجتمع- اطراح قيمها السالفة، ولكنها أصرت علىٰ اعتناقها، والدفاع المستميت عنها ليكون فعل (الاستئصال)، ثم الموت هو جزاؤها في دلالةٍ علىٰ انهزام الرغبة والفكر أمام ذلك النسق الثقافي

(١) جريماس، سيميائيات السرد: ١٣٩

الراسخ الجامد المتجذر. إن ذلك المشهد يدشن حضور (غادة) التي تعد دالًّا علىٰ الحياة في مواجهة الموت.

لقد اختار الروائي (إدريس علي) تلك النهاية المفجعة للذات (غادة) لتتناسب وطبيعة ذلك المجتمع المعارِض لها، ليدل علىٰ مدىٰ وحشيته في التعاطي مع النقيض.

المقطع السردي الأول: فشل ارتباط غادة بحبيبها القاهري:

تدور أحداث هذا المقطع حول جملةٍ من الأحداث، ولعل من أبرزها:

- ارتباط (غادة) بحبيبٍ قاهري من أبناء الحي الذي تقطنه بعد دفاعه عنها عند تعرضها للمعاكسة في طريق عودتها من المدرسة، لتنشأ بينهما عَلاقة حبٍّ، تنتهي بتقدمه للزواج، ليرفضه الأب لكونه ليس من أبناء بلدته (النوبة)، ويصر علىٰ الرفض رغم محاولاتها المستميتة لإقناعه، علىٰ الرغم من ارتباط الأب بامرأةٍ قاهريةٍ شقراء زرقاء العينين (والدة غادة)، إلا أنه قد أصر علىٰ اتباع تقاليد قريته عند تزويج ابنته.

- تَهْرَب (غادة) مع حبيبها القاهري لتتزوج به في قسم الشرطة الذي سرعان ما يرفض الأمر لكونها قاصر، ويعلم أبوها.

- يتعرض الشاب القاهري للضرب والتعذيب، وَكَيْل التهم الباطلة له ليزج به في السجن عقابًا له علىٰ فعلته، تقول غادة: (بس وسايط بابا عملت عمايلها، وفَضَلُوا يضربوا في الواد ليل مع نهار، وكأنه قاتل قتيل، علشان يعترف بحاجات ما حصلتش)[1] لينتهي به الحال في مضايق الإرهاب، تقول غادة: (لـمُّوه مع الإخوان المسلمين مع إنه لا مِرَبِّي دقن، ولا بيصلي، وبيشرب بيرة، ويحشش كمان، ويا

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٨

عيني كان حيروح فيها، ولما ربنا كرمه، وطلع من الزنقة المهببة دي اتغير خالص، رَبَّىٰ دقنه، وقعد في الجامع، ولما رحت له قال لي كلام غريب خالص، قال إيه ليس هذا أوان الحب، لازم أربيهم الأول، وما فهمتش عاوز يربي مين؟ وليه؟ وفي الآخر ساب الحتة، وعزِّل، وبعدين ساب مصر كلها، وهَج للسعودية)[1]

- تَعَرُّض غادة للضرب والتعذيب، إذ تقول: (عملوا فيَّ عمايل، حبسوني في البدروم من غير أكل وشرب، وضربوني، لأ مش ضرب، دا قتل، هو بالليل، ومراته بالنهار، وكان مرة حيدبحني، قعدت أصوَّت أصوَّت لما الجيران لحقوني، شوفي يابت، عَوَّرْنِي هنا، وعَضِّني هنا، وآدي علامة السكينة في رقبتي)[2]

- قرار الأب بترحيل غادة ترحيلًا قسريًّا إلىٰ مسقط رأسه (النوبة)، وتسليمها إلىٰ جدتها (شاية) لتأديبها، وتزويجها من أحد شباب القرية النوبية.

ومن الملاحظ في هذا المقطع السردي تبادل غادة، والحبيب القاهري أدوارهما، فتارةً يبدو (الحبيب القاهري) هو المرسِل الذي يدفع بغادة إلىٰ اتخاذ قرار الهرب والزواج منه، وأخرىٰ تبدو (غادة) هي (المرسِل) ليلتقيا معًا في دائرةٍ واحدةٍ، فهما يتبادلان الأدوار، والمشاعر، والأفكار، والأحلام، والأمنيات، والرغبات، في دلالةٍ علىٰ حدوث حالةٍ قصوىٰ من الانسجام والتناسب بينهما، تقول وجدان توفيق: (تساعد عملية تبادل الأدوار بين العوامل علىٰ إخراج النص من حالة الجمود إلىٰ حالة الحركة والتبدل)[3] إن حالة التراسل والتماهي بين (المرسِل/ المرْسَل إليه)

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٨

(٢) المصدر السابق: ٣٩

(٣) وجدان توفيق حسين الخشاب، النموذج العاملي الغريماسي نسقًا وتقنية في حكاية (الملك والحطاب والتفاحة) لفلاح العيساوي، مجلة كلية التربية للبنات، العدد السابع السنة الرابعة ٢٠١٧ ج٢: ٢٢٠

توحي بمزيدٍ من الانسجام والتفاهم وبلوغ النفس غايتها في الطمأنينة والسعادة، تقول غادة: (تبصوا لبعض من البلكونات، وتسلموا علىٰ بعض بالعيون)(١)، ليبدو (الذَّكر) هو (المرسِل) الذي يقود دفة هذا اللقاء العاطفي الأول، تقول غادة: (ويولع الراديو، ويسمعك يا حلو صبح يا حلو طل)، لتعود أدراجها إلىٰ حالة الانصهار، إذ تقول: (وشوية شوية تخشوا في الجد، وتكتبوا جوابات لبعض)، فالتماهي بين (المرسِل/ المرسَل إليه) هو المسيطر علىٰ ذلك التعارف العاطفي، وهو الذي يؤجج شعور البطلة الشابة (غادة)، ويجعلها تتبنىٰ قناعةً تامةً بصلاحية تلك الأفعال لاختيار شريك الحياة المناسب.

وتتطور الأحداث والمشاعر ليتقدم العريس لوالدها طالبًا يدها، ويصبح (مرسِلًا) مرفوضًا من أبيها الذي يصر علىٰ الرفض، لأن الشاب ليس من أبناء جلدته، تقول غادة: (الواد جهز من كله، وجاب أهله علشان الفاتحة والخطوبة يعني، لكن بابا -الله يسامحه- قابلهم وِحِش، وِهَب فيهم، قال إيه ما عندناش بنات تتجوز من بره)(٢)، لتقرر غادة حينها أن تقوم بدور (المرسِل)، وتهرب مع الشاب للزواج دون علم أبيها، تقول غادة: (قلت بقىٰ ما بدهاش، هربت مع الواد، ورحنا للقسم نتجوز، آه، هناك كده، لما أهل العروسة يتربسوا، يروحوا للقسم علشان الحكومة تجوزهم، لكن بختي المايل قال إيه: لسه قاصر، وجابوا أهالينا، وكانت مصيبة)(٣)، ليدور بعدها ذلك الحبيب القاهري في فلك دائرة (المرسَل إليه) من قِبَل الأب (المُرسِل) الذي يكيل له التهم الباطلة عقابًا له علىٰ فعلته الشنعاء، لينتهي المقطع السردي بحضور الأب في دور (المرسِل) الذي يدفع بابته غادة (الذات) إلىٰ جدتها النوبية شاية (المرسَل إليه) لتأديبها، وتزويجها قسرًا.

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٦

(٢) المصدر السابق: ٣٧

(٣) المصدر السابق: ٣٨

إن تلك المراوحات التي شهدتها (الذات) بين قطبي (المرسِل/ المرسَل إليه) لتدل دلالةً قاطعةً علىٰ قوتها وشجاعتها ودأبها وإصرارها البالغ علىٰ تحقيق حلمها بالحصول علىٰ الحماية والأمان، والزواج عن حبٍّ وتفاهمٍ بواحدٍ من أبناء حيها (الموضوع).

وقد حمل مستوى التقنية حسْب نظرية (أ. ج غريماس) جملةً من المراحل تمثلت في:

التحريك	تمثل في موقف دفاع الحبيب القاهري عن (غادة) عند تعرضها لمعاكسةٍ في طريق عودتها من المدرسة، تقول غادة: (مرة بقىٰ ولد جدع من حتتنا، ولد ما كانش في بيننا حاجة خالص، الولد دا بقىٰ شاف مرة شوية عيال صيع ماشيين ورايا من المدرسة لغاية باب الحارة، واحد فيهم مسك دراعي، ابن حتتنا بقىٰ شافهم، واتصدر لهم زي فريد شوقي، رنهم علقة، وعجنهم في بعض، وخلاهم هربوا جري زي النسوان، بصراحة بقىٰ كبر في نظري، واستجدعته)[1]
الأهلية	الحبيب القاهري يتقدم لخطبة غادة.
الإنجاز	يذهب الحبيب القاهري مع (غادة) إلىٰ قسم الشرطة ليتزوجها بعد رفض أبيها طلبه.
الجزاء/ الحكم	يتعرض الحبيب القاهري للضرب والتعذيب، وكيل الاتهامات الباطلة، ويقوم الأب وزوجه بتعذيب (غادة) بالضرب والحرمان من الطعام، ويقرر الأب بعدها ترحيلها إلىٰ مسقط رأسه (النوبة) لتزويجها.

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٦

إن محاولة البطلة (غادة)الزواج من الحبيب القاهري عن طريق الاستعانة بقسم الشرطة التي قد انتهت بالفشل الذريع، وجَرَّتْ ويلات العقاب عليهما تضحي إشارةً دالةً علىٰ فشل الأنظمة السياسية في التوفيق بين الشعب والسلطة.

لعل ذلك العنف الذي مارسته السلطة علىٰ ذلك الحبيب القاهري جراء محاولته الهرب مع غادة، والزواج بها دون علم أبيها قد آل به إلىٰ مضايق العنف والتطرف، وخلق منه شخصيةً إرهابيةً، فهو يظهر في أولىٰ صفحات النص الروائي (مقتولًا)، وقد كان متزوجًا من أربع نسوةٍ في إشارةٍ دالةٍ علىٰ أثر العنف المجتمعي في بلوغ أقصىٰ عتبات التطرف.

المقطع السردي الثاني: غادة وطريق وصولها إلى القرية النوبية:

ويبدو ظهور شخصية (البطلة) الشابة غادة حين قدمت إلىٰ أرض النوبة ظهورًا فريدًا نادر الحدوث في تلك البلدة، فقد كانت مختلفةً في الملامح والقسمات والهيئة واللكنة، فهي مفعمةٌ بالحضور الأنثوي في هيئتها وسلوكياتها ورؤيتها للحياة، لتصطدم بذلك الحضور الأنثوي المضاد لها في تفاصيله جميعها. يقول السارد (الطفل إبليس): (وحين أطلت من الباخرة، بدت كالبدر في تمامه، بيضاء تشع نورًا مع ضوء الشمس، باسمة الثغر، فاحمة الشعر، سافرة الوجه، والملبس، أنيقة، رشيقة، كانت أجمل من زوجة المدرس الشمالي، وأجمل فتاة هلت علينا، شهق الناس إعجابًا، والبنات تحسرن غيظًا وحسدًا)(١)

ليمثل (ركوب الدابة) حقًّا ممنوحًا للرجال فحسْب في تلك الثقافة المحافظة، لتحاول (غادة) كسر ذلك النمط، وتوافق الجدة (شاية) علىٰ أن يبقىٰ الأمر سرًّا مع السارد (الطفل إبليس)، يقول السارد: (أمام توسلاتها، أقنعت شاية بالموافقة كحالةٍ

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٢٦

استثنائيةٍ، فقالت لي محذرةً: لكن ما في زُول يعرف)[1]، فإشهار أمر ركوبها الدابة بمنزلة إعلانٍ عن الخروج من عباءة التقاليد والأعراف والأنساق الثقافية المتبعة في ذلك الفضاء المحافظ.

وقد حمل مستوى التقنية حسْب نظرية جريماس جملةً من المراحل تمثلت في:

التحريك	غادة لا تتحمل ألم السير في الأجواء الحارة والطرق غير الممهدة، إذ تقول: (وأنا حمشي إزاي في الأرض المولعة دي، والنبي يا اسمك إيه خدني وراك)[2]
الأهلية	الطفل إبليس يريد العبث مع غادة، واكتشاف ماهية هذه الزائرة العجيبة.
الإنجاز	استطاع السارد الطفل إبليس العبث مع غادة، إذ يقول: (أضغط علىٰ يدها وتتجاوب، تربت علىٰ ظهري ونتآلف، تؤرجح ساقيها وتخبطني بهما، فنتقارب)[3]
الجزاء/ الحكم	انعقاد صداقة بين غادة والسارد الطفل (إبليس)، إذ يقول: (الست شاية قالت في حيرة حين لحقت بنا: عجائب يا زمن، بهذه السرعة صرتما صديقين. في الشهور التالية كنا لا نفترق، ونعتونا بإبليس وإبليسة، وصارت حكايتنا تُرْوَىٰ، وكأنها من الأعاجيب)[4]

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٠

(٢) المصدر السابق: ٢٨

(٣) المصدر السابق: ٣١

(٤) المصدر السابق: ٣٣

ويبرز فضاء الطرق الوعرة في رحلة وصول غادة قريتها النوبية فضاءً مناقضًا يمثل مسار هبوط وانغلاق وعدمية، ويقف علىٰ النقيض مما تستأهله الذات (غادة) من صعودٍ وشهرةٍ وذيوع صيتٍ.

المقطع السردي الثالث: غادة في القرية النوبية:

يعد المقطع الثالث هو عماد البنية السردية في النص موضوع الدرس، إذ تتحول فيه الذات (غادة) –في معظم الأحاييين– من (مرسِل) إلىٰ (مرسَل إليه)، ويضم جملةً من الأحداث المهمة، ولعل من أبرزها:

– سوء معاملة الجدة (شاية) لها، ووقوعها بين نظرات الإعجاب من الرجال والحقد من النساء.

– انعقاد صداقة بينها وبين السارد الطفل(إبليس).

– الجد يصبح مدافعا عنها ضد اعتداء الجدة (شاية)، ويحاول إقناع (غادة بالبقاء) والتسليم بالأمر الواقع.

– غادة تحاول الاستنجاد بأبيها تارةً، وبالزعيم (جمال عبد الناصر) تارةً أخرىٰ لتعود أدراجها إلىٰ العاصمة.

– غادة تقرر تعليم الفتيات مبادئ القراءة والكتابة، وتغير بعض عاداتهن.

– تشارك غادة في المناسبات الاجتماعية في قريتها، وتشيع حالةً من البهجة والسعادة بين الفتيات والرجال.

يدشن الروائي (إدريس علي) الاختلاف البَيِّن بين البطلة الشابة (غادة) وأهل قريتها النوبية عبر لهجتها القاهرية التي تتسم بالجَرأة والابتذال، مُعَبِّرا بذلك عن الانفتاح الذي لن يستسيغه أهل تلك الثقافة المحافظة المنغلقة.

وقد يُنْطِق (إدريس علي) السارد (الطفل إبليس) بلكنته النوبية في حواره مع البطلة (غادة) ليستحضر طاقات المغايرة بين (الشمال/ الجنوب)، ويمهد لحدوث الفجوة والتفسخ بين أنصارهما.

وقد بدت شخصية (غادة) ملأىٰ بحب الحياة وبهجتها، فهي التي سعت إلىٰ تغيير هيئة فتيات القرية النوبية، وحثهن علىٰ إسدال شعورهن دون ضفرٍ، يقول أ. ج غريماس: (دور البطل –الفرد الذي ينفصل هكذا عن المجتمع- يكمن في التكلف بمَهَمَّةٍ، مع هدف إلغاء الاغتراب، وإعادة التوازن للنظام الاجتماعي المختل)[1]وهي لم تعدم رغبتها في الحياة، أو تنثني عن هدفها بعد حادثة الاستصال، فلم تنطفئ جذوة حماستها في تحقيق هدفها.

إن تغيير العادات لن يتأتىٰ من الماديات، فالحكومة لن تستطيع إقناع الأهالي بتعليم فتياتهن مبادئ القراءة والكتابة مقابل حصولهن علىٰ تحفيزٍ عينيٍّ، يقول السارد الطفل (إبليس): (غادة نجحت وبإمكاناتٍ بسيطةٍ في جذب البنات للتعليم، وهو أمرٌ فشلت فيه الوزارة، رغم إغرائهن بوجبةٍ غذائيةٍ مجانيةٍ) [2]لتبدو عَلاقة (الانفصال) جليةً بين (المرسِل) المتمثل في (الحكومة)، والمرسَل إليه (فتيات النوبة) لاتكائها علىٰ معطياتٍ ماديةٍ فحسْب في تحفيزهن، وتقف غادة (مرسِلًا) إيجابيًّا فاعلًا معهن، لأنها اتخذت من (الفن) أداةً طيعةً لتلقينهن مبادئ القراءة والكتابة (الموضوع)، يقول السارد: (غادة كانت لها طريقة مبتكرة في التلقين لاقتحام العقول الصدئة، تستخدم فيها العامية والأغاني في التوصيل)[3]

(١) أ. ج غريماس، سيميائيات السرد: ١٧٨

(٢) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٥٧

(٣) المصدر السابق: ٥٧

إن تلك الشابة تشكل (المتحول الإيجابي) في مقابل (الثابت السلبي) الذي تمثله نساء القرية النوبية، فرحلة تعليم غادة بنات قريتها مبادئ القراءة والكتابة، ونجاحها الساحق فيه، وحثهن علىٰ تغيير عاداتهن في ضفر الشعر هي محاولةٌ جادةٌ لإعادة رسم مفردات الحياة من حولها دون الاكتفاء بالتنظير، أو النقد، أو إلقاء اللوم علىٰ غيرها، يقول أحمد المريخي تعليقًا علىٰ بطلة الرواية (غادة): (هناك شَعُرَتْ غادة بالوحدة، لكنها لم تستسلم، حاولت أن تهز تضاريس الثقافة المغلقة بأفعالٍ حضريةٍ بسيطةٍ، وظلت تحاول تغيير إيقاع الحياة، اكتسبت حب بعضهم، وأثَّرَتْ فيهم، لكن سطوة الجغرافيا لم تسمح لها بمواصلة ذلك الإيقاع، فصارت وحيدةً مثل عصفورٍ وحيدٍ في صحراء شاسعةٍ وخاليةٍ وموحشةٍ، وفجأة اختفت، لكن تأثيرها يظل باقيًا مثل صوصوةٍ، في ضعفها إيقاع استغاثةٍ، وفي وقعها سيمفونية تحذيرٍ، وهكذا – أيضًا- إدريس علي)[1]

إن شخصية البطلة (غادة) دائمًا ما تختار (الفعل) الدؤوب دون (الكلمات)، وتجنح إلىٰ إصلاح الواقع دون ضجرٍ، أو يأسٍ، أو إحباطٍ، أو تكاسلٍ، في إشارةٍ إلىٰ قوة إيمانها بأفكارها، وهي تُشَكِّل تعبيرًا صريحًا عن (المتحرك) في مجابهة (الساكن)، إنها تجسيدٌ جَلِيٌّ لحالة الصراع بين نسقين ثقافيين، وقد انتهت بغلبة النسق المحافِظ، ولعل شخصية البطلة الشابة الجميلة (غادة) تشير إلىٰ (الحَدَاثي) في مقابل (التراثي) الذي تمثله الجدة (شاية).

وتبرز الجدة (شاية) المتمسكة بعاداتها، وموروثاتها، وأنساقها الثقافية، وتناهض –بدورها- كل ما هو شمالي- فهي تؤدي دور (المعارِض)، فهي حانقةٌ غاضبةٌ لا تكف عن تعنيف حفيدتها، وتكليفها بالأعباء، بل إنها جاوزت ذلك إلىٰ محاولة

(١) فيصل الموصلي، إدريس علي عبقري الرواية النوبية: ١٠٨.

قتلها بسم العقارب، تقول غادة: (تعرف يا واد، عاوزة أقول لك سر، بس بيني وبينك، لو حصل لي أي حاجة تبقىٰ من ستي، أصلها وِلِيةَّ شرانية، وأنا خايفة منها قوي، ودايمًا أنام صاحية، ساعات أحس كده إنها حتخنقني، ومرة شوفتها جايبة عقارب في كوز من الجبل، ورمتها في أوضتي)[1]

ويقف البطل السارد (الطفل إبليس) في موقف (العامل) الذي يسعىٰ جاهدًا بكل ما أوتي من قوةٍ لتحقيق أمنية (المرسِل) غادة، فهي تقوم بإقناعه واستقطابه عبر طرائق عدة، وتحتال عليه بدلالها، وغنجها، وخفة روحها، ومعسول كلامها، يقول أ. ج غريماس: (العوامل تنسج علائق خاصة مع التي تنبثق منها "العامل-الذات، لا يمكن أن يتحقق سوىٰ داخل فضاء بؤري، ومتسم بالوحدة)[2] ، فالنوبة تُشَكِّل -ههنا- فضاءً بؤريًّا متسمًا بوحدة أفكاره، وعاداته، وموروثاته، وتقاليده، وأنساقه الثقافية، فهي عماد هويته، والسبيل الفريد لبقائه.

ويبدو الفعل الإقناعي في موقف (الجد) الذي يحاول إقناع (غادة) بالتنويب، ويبرز لها قيمة الرضوخ للأمر الواقع.

الأب- الطفل إبليس ← حب النوبة ← غادة (المرسَل إليه)

لتنشأ عَلاقة اتصالٍ يعمد فيها (المرسِل) الذي يتمظهر في شخص (الجد)، و(السارد الطفل إبليس) اللذين يحاولان إقناع (غادة) (المحفَّز) بعناصر الإيجاب والوفرة والجمال في البيئة النوبية، لتطرح (غادة) تلك الأفكار جانبًا، وتكيل الذم لكل معطيات الحياة في قريتها النوبية (مالتي)، تقول البطلة: (نفسي أفهم.. أنتم قاعدين هنا ليه؟ حارسين إيه؟ ومستحملين الأرف دا إزاي؟ لا أكلة تفتح النفس،

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٥٢

(٢) غريماس، سيميائيات السرد: ١٤٠

وكل يوم (جاكود) لما طهقت، ولا جو لطيف، وعمري ماشفت حر زي هنا، تقول فيه حريقة مولعة في الجو، ولا فسحة حلوة...)[١]

إن ذلك الجد الخبير الذي عاش نصف قرنٍ في مدن الشمال، وخبر تقاليدها وأعرافها، وأجاد لهجتها ظل مدافعًا عن (غادة) محابيًا لها، معجبًا بطرائقها المترعة بالبهجة والحيوية النابضة بالحياة، يظهر ذلك جليًّا في مشاركتها بأنشطة (الغناء/ الرقص)، تقول جي . سي. كوبر عن رمزية الرقص إنه: (الطاقة الكونية الخلاقة، وتحول الفضاء إلىٰ زمان، وإيقاع الكون، وتعميق القوة وتكثيف الأفعال وتأكيد النشاط)[٢]

يقول السارد (الطفل إبليس) عن غادة وجده: (إنهما يشكلان ثنائيًّا رائعًا بسبب اللغة المشتركة بينهما، وقدرة جدي علىٰ إسعادها بالحكايات والنوادر والأساطير النوبية، كان يحاول تنويبها في الحد الأدنىٰ، وإقناعها بقَبول الأمر، والرضا بالمقسوم)[٣]

إن الجد قد أبىٰ أن يرتبط بفتاةٍ شماليةٍ كان مولعًا بها مراعاةً لتقاليده، وصونًا لنفسه، إذ يقول: (وقد مكثت عمري كله في القاهرة، وتمنيت واحدةً منهن..أحببتها، وكدت أجن بها، ولكني كنت أتراجع في اللحظة الأخيرة خوفًا علىٰ هيبتي ووقاري..أفهمتَ الآن)[٤].

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٥٠

(٢) جي. سي. كوبر، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفىٰ محمود، ط المركز القومي للترجمة العدد (١٧٢٧)، مصر، ط١ ٢٠١٤م: ١٥٩.

(٣) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٤٦

(٤) المصدر السابق: ٦٥

إن أهل الجنوب يرتبطون بعَلاقة اتصالٍ مع الشمال كسبًا لأرزاقهم وأقواتهم، ولكنهم ينفصلون عنه في الأنساق الثقافية والعادات والتقاليد والموروثات، فالشمال هو مناط النجاح والسعي والكسب، ولكنه مجلبةٌ للفساد، فعَلاقة الجنوب بالشمال تحمل مسارًا أحادي الاتجاه، ولا يسمح لأهله أن يحملوا في جعبتهم في رحلة عودتهم منه أنساقه وقيمه المغايرة، يقول السارد الطفل (إبليس): (لكي أربح مالًا، فلابد من الرحيل إلىٰ الشمال)(١).

الجنوب ← الشمال

إن ذلك الارتحال لا يعني بأية حالٍ حصول تزاوجٍ في القيم والعادات والتقاليد بين هذين المجتمعين المختلفين.

ولعل التقاليد النوبية تقضي بأن يدخل النوبي في عَلاقة ارتباطٍ مع أنثىٰ تحمل أنساقه وتقاليده، وتخرج من رحم بيئته لتحمل مشاقها وأعباءها دون ضجرٍ أو عناءٍ.

الزوج النوبي (المرسِل) ←صعوبة حياة النوبة ← الزوجة النوبية (المرسَل إليه)

إن تلك الأنثىٰ الشمالية لن تألف فضاءه، ولن تقنع بعاداته وموروثاته وبيئته الصلدة الشحيحة التي ستئن فيها من خشونة مفرداتها، وجفاف مواردها، وكثرة أعبائها، يقول السارد الطفل (إبليس) علىٰ لسان الجد: (كل بلد له شروطه وتقاليده، والنوبي المقيم هنا لا يحتاج إلىٰ أنثىٰ، إنما لحمار شغل، امرأة أخشن من الرجل، وأشد منه صلابة، مثل ثور الساقية وحمار الماروج، امرأة شجاعة تصارع الذئاب، والضباع، والثعابين، والعقارب، تتحمل شدة الحرارة، والجوع، وعذاب الانتظار للرجال المسافرين، لا تشكو، ولاتئن)(٢).

(١) المصدر السابق: ٧٦

(٢) المصدر السابق: ٦٤

والأمر نفسه يتكرر مع الشابة (غادة) التي يعجب بها أيما إعجابٍ، يقول السارد (الطفل إبليس): (هناك عشرات غيره يهيمون بها لكن أهمهم جدي، فهو منافسٌ لا يستهان، لأنه الوحيد الذي يجيد عاميتها، وهي تمازحه، وتنكت معاه، وتجالسه لوقتٍ طويلٍ قد يمتد لساعاتٍ)(١)

إن (الجد) في هاتين الحالتين في عَلاقة اتصالٍ تنتهي بالسلب، فهو أيام شبابه قد أبىٰ أن يرتبط بتلك القاهرية خشية التردي في مزالق السخف، وفي أيام شيخوخته رفض عرض الجدة (شاية) بالارتباط بحفيدتها (غادة) للسبب نفسه، أي أن حكمه علىٰ الأمر لم يتبدل أبدًا، ولم يتغير بتعاقب السنوات، وكثرة الخبرات، فالجنوبي لن يقبل أن يتحد بالشمالي المغاير له في الأنساق والرؤىٰ مهما تغيرت المواقف، وتبدلت الشخوص.

إن عَلاقة (الرغبة) ههنا يتبدىٰ طرفاها في الجد (الذات)، و(العامل) الذي تمثله الحبيبة القاهرية التي التقاها شابًا، و(غادة) القاهرية التي التقاها شيخًا، والموضوع المتمثل في (الأمان والحماية والحب والزواج).

وهو -في الوقت نفسه- يبدو منصفًا، فهو لن يقبل الزواج بها لفارق السن الكبير بينهما، فحكمته ستصرفه عن الوقوع في هذا الزلل، وعلىٰ الرغم من هذه الحكمة والإعجاب البالغ بها، والافتنان بطريقتها المدهشة، وروحها المرحة، وجَرأتها إلا أنه هو الذي سيصدر أمرًا لأولئك النسوة بتنويبها حال اكتشاف عبثها مع حفيده.

وتتبادل الشخوص الأدوار، ويؤدي الشخص نفسه جملةً من الأدوار العاملية التي حددها أ. ج غريماس، علىٰ النحو الآتي:

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٤٥

الجد/ الجدة (مرسِل) ←	غادة (مرسل إليه)
غادة (مرسِل) ←	السارد الطفل إبليس (مرسل إليه)
الطفل السارد (أبليس) وقت الهرب مع غادة (مرسِل) ←	غادة (مرسل إليه)
غادة عند تعليمها الفتيات مبادئ القراءة والكتابة (مرسِل) ←	بنات القرية(مرسَل إليه)
غادة وقت لهوها وغنائها في المناسبات (مرسِل) ←	رجال القرية (مرسل إليه)
الحكومة عند تكريمها غادة لتعليمها الفتيات (مرسِل) ←	غادة (مرسَل إليه)

إن (غادة) تراوح بين دوري: (المرسِل) و (المرسَل إليه) في ذلك الفضاء النوبي في دلالةٍ علىٰ مبلغ التأثير والتأثر فيه، فهي محبةٌ للحياة، شجاعةٌ تتسم بالإصرار البالغ علىٰ النجاح مما جعلها في حالة سعيٍ دؤوبٍ لتحقيق حلمها.

المقطع السردي الرابع: محاولة غادة الهرب بمساعدة السارد الطفل (إبليس):

تبدو الذات (غادة) متطلعةً إلىٰ محاولة الهرب وصولًا إلىٰ هدفها المتمثل في الانعتاق من أسر هذا الفضاء الآزم، ولتحظىٰ بالزواج من حبيبها القاهري، وتنعم بالأمان والحماية، يقول أ. ج غريماس: (إن إرادة الذات الفاعلة هي التي تجعله قادرًا علىٰ القيام بالإنجاز الأول)[1] ومن ثم، فتُقْدِم الذات التي تؤدي دور (المرسِل) علىٰ تحفيز العامل (الطفل إبليس) لتحقيق رغبتها في الهرب من أرض النوبة متوسلةً في ذلك بعقد (اتفاقٍ ائتماني)، حيث (يقوم المرسل بفعلٍ إقناعيٍّ، حتىٰ وإن كان هذا الفعل كاذبًا، وقد يقبل المرسَل إليه رسالة المرسِل، ولا يشك في صحتها،

(١) جريماس، سيميائيات السرد: ١٣١

وقد يكشف حيلته)[١]، وتعمل غادة علىٰ إقناع)الطفل إبليس)، والاحتيال عليه بالوعود الزائفة بالزواج منه لتدفعه بقوةٍ إلىٰ تحقيق الموضوع (الهرب)، وتبالغ في العبث معه حتىٰ ينساق إليها دون أدنىٰ ترددٍ أو مقاومةٍ منه. يقول أ. ج غريماس: (إن إقامة هذا العقد تتخذ موقعها نتيجة اختلال توازن النظام القائم، أي نتيجة عقدٍ اجتماعيٍّ ضمني تم خرقه)[٢] فالتقاليد النوبية تقضي بعدم الاختلاط بين الذكور والإناث، وعدم السماح للفتيات بالعبث مع أقرانهن، لتخترق غادة (الذات) ذلك العقد الاجتماعي.

ويتبادل السارد الطفل (إبليس) مع غادة أدوار (المرسِل) و(المرسَل إليه) في رحلة هروبهما التي يتعرضان فيها لأهوالٍ شتىٰ تكاد تفتك بهما في طريق الهرب بين الجبال الوعرة، والذئاب المتوحشة، والليل البهيم، ونفاد المؤونة في إشارةٍ إلىٰ قوتهما، ورغبتهما المستميتة في الانعتاق من براثن الجمود والاستلاب، فلا فرق – حينئذٍ– بين الذكر والأنثىٰ في سبل مواجهة الأزمة، لينتهي بهما الحال إلىٰ الحكومة التي تقوم حينها بدور (المرسِل)، فتبعث بهما إلىٰ ذويهما، لتُحْكِم الجدة (شاية) (المرسَل إليه) قبضتها عليها، وتقرر إرسال (غادة) إلىٰ (محروس الأهبل) (المرسَل إليه) الذي سيتزوجها.

إن دور (الحكومة) بوصفها مرسلًا قد تَبَدَّىٰ في تسليم (غادة) إلىٰ أبيها في القاهرة عند محاولتها الزواج من حبيبها القاهري، وتسليمها لجدتها (شاية) عندما احتمت بأهالي القرية بعد محاولتها الهرب منها، ولكن تلك (الحكومة) قد بدت في موقفٍ

(١) وجدان توفيق حسين الخشاب، النموذج العاملي الغريماسي نسقًا وتقنية في حكاية (الملك والحطاب والتفاحة) لفلاح العيساوي، مجلة كلية التربية للبنات، العدد السابع السنة الرابعة ٢٠١٧ ج٢: ٢١٤.

(٢) جريماس، سيميائيات السرد: ١٤٠

يشوبه السلب عند محاولة غادة الشكاية إلىٰ الزعيم (جمال عبد الناصر) لمساعدتها في العودة إلىٰ العاصمة (القاهرة)، فالسلطة تبدو متجاهلةً لا تستجيب لنداءاتها وخطاباتها المتكررة، فالتواصل بين الحكومة والشعب الذي تمثله (غادة) يسير في اتجاهٍ (أحاديٍّ) فحسْب، لا يسمح بتبادل المنفعة، أو تحسين جودة الحياة، في إشارةٍ دالةٍ علىٰ انعدام أثر الحكومة في حياة ذلك الإقليم النائي (النوبة) الذي حُرِم بحكم جغرافيته من الرعاية والتمكين.

الحكومة (مرسِل) ← (الأب) و (الجدة) = مرسَل إليه

غادة (مرسِل) ← (الحكومة) = (مرسَل إليه)

وقد حمل مستوى التقنية حسْب نظرية أ. ج غريماس عناصر أربعة، هي:

التحريك	غادة تحتال علىٰ السارد الطفل إبليس، وتقنعه بإمكانية زواجها منه حال نجاحه في تهريبها من القرية النوبية.
الأهلية	غادة والطفل إبليس يريدان تنفيذ خطة الهرب، ويجمعا أدواتهما.
الإنجاز	تمثل الإنجاز في قدرة غادة علىٰ الهرب بمساعدة السارد الطفل إبليس، وشجاعتهما في مواجهة الأخطار التي أحدقت بهما.
الجزاء/ الحكم	وقوع (غادة) والسارد الطفل (إبليس) في أيدي الحكومة التي سلمتهما لذويهما، ليعود السارد الطفل إبليس إلىٰ جده، وتلقىٰ غادة الحبس، وتُحْكِم الجدة مراقبتها، وتتخذ قرارها بتزويجها (محروس الأهبل).

بدا أهل القرية والجدة (شاية) في دور (المعارِض)، وقد بدا الجد فاعلًا ومؤثرًا ودافعًا للأحداث في نهاية المقطع، فهو الذي أمر أولئك النسوة بتنويبها، وقد بدا مساندًا لفكرة ترحيلها، ومناهضًا قرار الجدة (شاية) بتزويجها (محروس الأهبل)،

فالجد يتحرك من دور (المسانِد) إلىٰ دور (المعارِض)، ليعود ثانيةً إلىٰ سابق عهده مسانِدًا للبطلة غادة (الذات).

وقد حكىٰ هذا المقطع السردي قصة هرب (غادة) مع الطفل (إبليس)، ليتجها إلىٰ طريق الجبال، وقد ضاقت بهم السبل، وآذتهم الشمس بحرارتها، وهاجمتهم الذئاب، فآوا إلىٰ كهف قد عثرا عليه مصادفةً في طريقهما، ووجدا بجواره بئر، وقد دخلا في صراعٍ مع الذئاب، انتهىٰ بموت الحمار والكلب اللذين رافقاهما في رحلة الهرب، وقد تجردا من ملابسهما لإشعال النيران حماية لأنفسهم من هجوم الحيوانات الضارية، لينتهي بهما المطاف إلىٰ اللجوء إلىٰ أول بيت يلتقياه في طريقهما، ويتصل الأهالي بالحكومة ممثلةً في شخص العمدة الذي يقوم بدوره بتسليمهما إلىٰ ذويهما في قريتهما النوبية (مالتي).

وقد ضمت هذه الوحدة السردية جملةً من الرموز السيميائية الدالة، ولعل من أبرزها:

الرمز	الدلالة
البئر	تقول جي. سي.كوبر عن رمز البئر إنه يعني: (أصل الأنوثة، ورحم الأم العظيمة، والنفس، ونظرًا إلىٰ أن البئر يتصل بالعالم السفلي، فهو يحتوي –دائمًا– علىٰ المياه السحرية مع قوىٰ الاستشفاء وإشباع الرغبات، ويصور البئر المغلق العذرية)[1] لعل وقوف (غادة) والسارد (الطفل إبليس) علىٰ البئر يعني قدرتهما علىٰ الاستشفاء من أدران هذا المجتمع، واطراح تلك التجارِب السلبية.

(١) جي. سي. كوبر، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفىٰ محمود، ط المركز القومي للترجمة العدد (١٧٢٧)، مصر، ط١ ٢٠١٤م: ٦٦٦.

الحمار	تقول جي. سي. كوبر عن رمز الحمار إنه يعني: (الصبر، والغباء، والعناد)[1] موت الحمار في موقف مصارعته الذئاب يشي بحصول التسليم والتقهقر والتراجع منهما، فهي ستنهزم أمام تلك الحرب الضروس التي شنها أهل القرية النوبية
الكلب	تقول جي. سي. كوبر عن رمز الكلب إنه يعني: (الإخلاص، واليقظة، والنبل)[2] إن دلالة الكلب تنصرف إلىٰ الإخلاص واليقظة والنبل الذي اتصف به السارد وغادة، فغادة مخلصة لهدفها، لم تتزحزح عنه، والسارد الطفل (إبليس) يتسم بالإخلاص واليقظة التام والجَرأ والشجاع.
النار	تقول جي. سي. كوبر عن رمز النار إنه يعني: (التحول، والتطهر، وهبة الحياة، والقوة المولدة للشمس، وتجدد الحياة، والتلقيح، والنفوذ، والقوة، والطاقة، والطاقة غير المرئية في الوجود، والدفاع، والحماية، والجلاء، والفناء، والانصهار، والولع، والقربان، والتغير، أو المرور من حالةٍ إلىٰ أخرىٰ)[3] إن رغبة البطلين علىٰ إبقائها مشتعلة ترمز إلىٰ حرصهما البالغ علىٰ بلوغهما الحماية والأمان والتحول الإيجابي.
العري	تقول جي. سي.كوبر عن رمز العري إنه يعني: (البراءة الطبيعية، والحالة الفردوسية، والميلاد، والخلق، والبعث في الميلاد الجديد، وأيضًا تعرية النفس وتجريدها من ثراء الدنيا وأطماعها، والتخلي ونكران الذات، وكشف النقاب عن الحقيقة، وإماطة اللثام عن

(١) جي. سي. كوبر، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفىٰ محمود:١٧٧.

(٢) المرجع السابق:١٧٠.

(٣) المرجع السابق:٢٢١.

الصدق، وترمز المرأة العارية إلىٰ الأم تيلوس، "إلهة رومانية قديمة للأرض والزواج والخصوبة"، وسيدة الطبيعة، ويعني البطل الذي يصور عاريًا التحرر من كل العفن والتلوث الأرضي) [1]،فقد مجَّ البطلين التصنع والجمود في مجتمعهما. وقد يشير موقف تجردهما إلىٰ النقاء، والتحرر، واطراح كل الزيف والتصنع.	

المقطع الختامي: اختفاء غادة في ظروفٍ غامضةٍ:

يعرض المقطع السردي الرابع جملةً من التفصيلات، ولعل من أبرزها:

- اختفاء غادة في ظروف غامضة.

- غادة تترك أثرًا بالغًا يتبدىٰ في أوامر الجد للفتيات بتقليد رقصاتها وأغانيها وهيئتها.

- الحزن يعم فتيات القرية تأثرًا بفراق غادة، والجد والسارد (الطفل إبليس) يبدوان في غاية الألم.

علىٰ الرغم من اختفاء (غادة) إلا أنها قد ظلت (مرسِلًا) بالغ الأثر في حياة فتيات القرية النوبية(المرسَل إليه) اللواتي أجهشن بالبكاء عند تذكرها، يقول السارد (الطفل إبليس) تعليقًا علىٰ تأثرهن برحيلها عقب غنائه: (البنات طلبن مني الكف، وأجهشن باكياتٍ، وجدِّي أخفىٰ دموعه)[2]

وقد حاصرت الشكوك جدتها (شاية) لتضطلع –حينئذٍ- وحدها بدور (المعارِض) الذي حمل تهمة قتلها، وإخفاء جثتها في ظروفٍ غامضةٍ.

(١) جي. سي. كوبر، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفىٰ محمود، ط المركز القومي للترجمة العدد (١٧٢٧)، مصر، ط١ ٢٠١٤م:٣٨٤.

(٢) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ١٢٨

إن ذلك الدور -المرسِل- لغادة يكشف مدىٰ فاعليتها، وتأثيرها البالغ الذي أحدثته في نفوس أهل قريتها النوبية، وقدرة الفعل الإيجابي علىٰ تحويل مسارات الأشياء، فالأثر يبقىٰ وإن اختفت الشخوص.

إن (غادة) تلك الشابة التي اتسمت بالجَرأة والانفتاح وحب الحياة لن تنطمس ذكراها، ولن يطويها الغياب، وستبقىٰ حاضرةً ندية الذكرىٰ في القلوب، يقول جابر عصفور: (إن ضحايا هذا الواقع القمعي لا يطويهم العدم، أو يغيبهم النسيان، فأعمالهم الجسورة تتحول إلىٰ شعلةٍ مضيئةٍ، تغوي غيرهم بالاندفاع في الطريق نفسه أملًا في تغيير النهاية التي لا يمكن أن تبقىٰ علىٰ ما هي عليه، ما ظلت رغبة التغيير متوهجةً كرغبة الانعتاق في النفوس المتعطشة إلىٰ الحرية)[1]فغادة في النص موضوع الدرس تظل حيةً شاخصةً في قلوب الناس بسيرتها، نابضةً بالحياة بعد أن طواها الغياب، ويوظِّف (إدريس علي) تيمة (الأغنية) في مشهد النهاية، ويستحضر إلىٰ بنية النص أغنيةً من تراثنا الفني تم تحوير كلماتها علىٰ لسان السارد (الطفل إبليس)، لتشير بقوةٍ إلىٰ ذلك التمازج الحاصل بين (الأنا) و(الآخر)، أو (المركز/ الأطراف)، أو الماضي بتقاليده العاتية الراسخة المتأصلة في الوجدان، والحاضر بحيويته وتجديده.

وتعد (الأغنية) تيمةً بالغة الحضور في الإبرازتين: الروائية والسينمائية، ففي الأولىٰ يلمس المتلقي توظيفها بشكل فاعلٍ بالغ التأثير والإبانة عن قدرة الذات في إحداث التغيير والتحول الإيجابي، فغادة تعلم فتيات قريتها النوبية مبادئ القراءة والكتابة بالأغاني، وتنشر أجواء الفرح والبهجة في أعراس القرية بأغانيها ورقصاتها.

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٧

ويُوَظِّف صناع الفيلم الأغنية في بيان قوة شخصية البطلة، ومدىٰ حبها للحياة، ومثابرتها، وطموحها، ورغبتها الأصيلة في الحصول علىٰ الموضوع، فيختار صناع القيلم أغنية (الدنيا حلوة) للفنانة ليلىٰ مراد التي تُؤدَّىٰ تارةً علىٰ لسان البطلة غادة بعد حادثة الاستئصال مباشرةً، فهي تواجه الألم والعنف والظلم بالغناء، وتارةً أخرىٰ تنشدها الشابة (عائشة) في نهاية الفيلم لتهزم بها –هي الأخرىٰ– أحزانها وأوجاعها لفراق زوجها الذي تركها وحيدةً بعد أيامٍ من عرسها، فالأغنية ذاتها قد وُظِّفتْ مع (غادة/ عائشة) لتؤكد رغبة تلك الذوات الأنثوية في التخلص من السلب والظلم والألم.

إن البطلة الشابة (غادة) لم تردد طيلة النص السردي أغاني النوبة، وظلت محتفظةً بأغانيها الحضرية التي تعبر خير تعبيرٍ عن شخصيتها، في دلالةٍ علىٰ تمسكها بمعطياتها، وأنساقها الثقافية الشمالية الحضرية، ليقف المتلقي في نهاية النص علىٰ موقف الجد حينما أشار لفتيات قريته النوبية بالغناء علىٰ شاكلة (غادة) في دلالةٍ علىٰ حدوث حالةٍ من التحول الإيجابي أحدثها الشمال في الجنوب.

وقد حمل مستوىٰ التقنية حسْب نظرية جريماس جملةً من المراحل تمثلت في:

التحريك	تمثل التحريك في إحكام الجدة (شاية) مراقبة (غادة) استعدادًا لتزويجها محروس الأهبل.
الأهلية	شاية تقررحبس غادة، وتزويجها من محروس الأهبل.
الإنجاز	غادة تستطيع الهرب للمرة الثانية في ظروف غامضة.
الجزاء/ الحكم	غادة تلقىٰ حتفها مع حبيبها السابق الذي أصبح إرهابيًّا (أمير إمبابة).

يقول أ. ج غريماس: (تمر الذات بوصفها مستوىٰ مبدعًا لأفعاله بثلاثةأنماطٍ للوجود السيميائي.

ذات ممكنة------- ذات محينة------- ذات محققة)[1]

ومن الـمُلاحَظ اختفاء شخصية البطلة الشابة الجميلة غادة (الذات) من بنية المقطعين: الاستهلالي، والختامي، وكأن الروائي (إدريس علي) يعلن بجلاءٍ حالة الغياب والاستلاب التي تعانيها تلك (الذات).

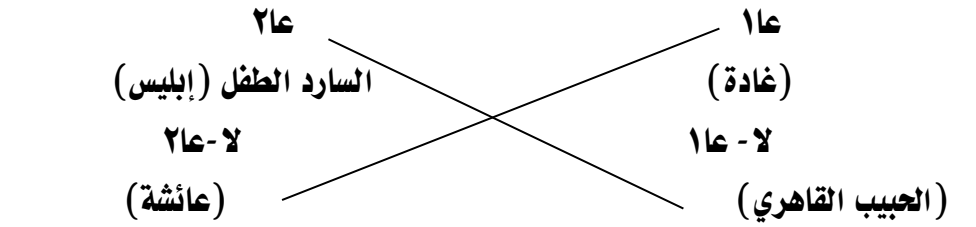
وقد انتظم (البرنامج السردي) للرواية موضوع الدرس في قالب (البرنامج السردي الـمركَّب)، فقد دمج الروائي (فاعل ثان يبحث عن الموضوع نفسه الذي يبحث عنه الفاعل الأول، أو عن موضوعٍ آخرٍ بحيث يدخل في صراعٍ معه، وهذا ما أطلق عليه غريماس "مضاعفة البرنامج السردي")[2]، وقد تحققت تلك المضاعفة المضاعفة عبر شخصية (عائشة)، أو ما أسماه أ. ج غريماس (بالعامل السلبي)، فعائشة يحمل دال اسمها دلالةً مناقضة له، فطرائق سلوكياتها تشير إلىٰ الموت والجمود والفراغ، فتلك العروس الشابة تفتقد زوجها الغائب بعد مرور أيامٍ من عرسها، وتُعاتَب من أمها علىٰ الشكاية من أمر غيابه عنها، فقد درجت نساء النوبة علىٰ هذه الحال دون مللٍ، أو امتعاضٍ منهن، تقول غادة: (لكن يا حسرة، أنا باتكلم في إيه؟! في ناس ميتين بالحيا مش عايشين خالص، كل حاجة عيب، وحرام، وجرمة، هو إيه يا أختي ده؟)[3] لتقف بخنوعها ورضوخها علىٰ النقيض من

(١) أ. ج غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بنكراد: ١٩٦

(٢) وجدان توفيق حسين الخشاب، النموذج العاملي الغريماسي نسقًا وتقنية في حكاية (الملك والحطاب والتفاحة) لفلاح العيساوي، مجلة كلية التربية للبنات، العدد السابع السنة الرابعة ٢٠١٧ ج٢: ٢١٦

(٣) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٦

شخصية البطلة (غادة)، يقول أ. ج غريماس: (مفهوم البنية يفترض وجود شبكة علائقية من نوعٍ استبداليٍّ محايثٍ للعوامل كيفما تظهر في الملفوظات السردية)[١]



يقول أ. ج غريماس: (إذا أخذنا بعين الاعتبار الطبيعة الجدلية السردية، فإن فاعلين إجرائيين تركيبيين يعدان ضروريين لإنجاز تركيب سردي... لقد نجم عن هذا أن محور التبادل بين هاتين الذاتين هو الذي يُكَوِّن فضاء القيم الجهية، وأن إسناد قيمة جهية ل عا١ يَفترض أن عا ٢ يعد –في الوقت نفسه– محرومًا من هذه القيمة)[٢]وهذا ما بدا في شخصيتي: غادة، وعائشة.

وقد بدت النساء أكثر تواصلًا مع ثوابتهن وقيمهن الراسخة المتجذرة في أعماق نفوسهن، وظهر جليًّا مدىٰ تمسكهن بإبلاغها إلىٰ الأجيال اللاحقة من الفتيات الصغيرات، والتشديد عليهن في مراعاتها والاحتفاظ بها، من ذلك ما فعلته (شاية) مع حفيدتها (غادة) منذ لحظاتها الأولىٰ في أرض النوبة، يقول السارد (الطفل إبليس): (وحاولت سترها بشالها، لتقيها شر عين الحسود، ولتغطي شعرها المسترسل، البنت أشاحت الشال، ورمته متأففة: "إيه القرف دا.. وهي ناقصة خنقة يعني في الحر دا، وكمان ريحته تقرف، وكان هذا أول الصدام مع جدتها، وأول القصيدة)[٣].

(١) غريماس، سيميائيات السرد ١٤٨.

(٢) المرجع السابق: ١٣٣

(٣) المصدر السابق: ٢٧

وتقف (دهيبة) والدة الطفل إبليس مع ابنتها (عائشة) الموقف نفسه، وتستنكر صنيع (غادة) معها غايةالاستنكار، فقد فكت ضفائر ابنتها ، يقول السارد (الطفل إبليس): (لكن أمي، حين عادت أشعلت حريقًا، شتمت غادة، وضربت أختي، واتهمتها بالفجور، جدي جاء مهرولًا لاستجلاء الموقف، وقال بإعجاب: الله يا عيشة... صرتِ أحلىٰ من بنات مصر)[1] لتعود (الأم) وتأمر ابنتها (بستر) شعرها، يقول السارد: (أمي بشكلٍ عفوي، جذبت ضفيرةً من شَعْرِها، شتمتها، ثم سكتت، وقالت لأختي ناصحةً: استري شعرك بالمنديل والشال، وأنتِ داخل البيت حتىٰ لا ينفر منك العرسان)[2]، فشاية ودهيبة قد اتخذتا الموقف نفسه (ستر الشعر) مع غادة وعائشة، ليبرز الجد في دور (المعارِض) لسلوك ابنته (دهيبة)، ومعللًا رؤيته بقوله: (فضيحة إيه يا دهيبة.. هذه كلها بِدَع وعادات ليس لها عَلاقة بالدين والأخلاق، لقد خلقكن الله بلا ضفائر، ولا وشم، ونحن الذين نُعَقِّد المسائل)[3]، فسلوكهما يستند في مرجعيته إلىٰ العادات والتقاليد التي تستند إلىٰ أسسٍ واهيةٍ لا أصل لها، ولها عَلاقة لها بالدين.

المرسِل (الجدة شاية /دهيبة) ⟵ الموضوع (ستر الشعر) ⟵ غادة/ عائشة (المرسل إليه)

وقد اتخذت الفتاة الشمالية (غادة) موقف (الرفض) من ذلك (الموضوع)، وعارضت جدتها، لتقف الفتاة الجنوبية (عائشة) موقف (المستسلم) الذي يرضخ للعادات والتقاليد دون تفكيرٍ، أو معارضةٍ.

ولعل ذلك المظهر السافر، ورفض البطلة الشابة(غادة) الستر ليؤكد بدوره دلالة الانعتاق من أسر النسق التقليدي الذي تتبناه تلك الجدة، فالستر في فضاء مدخل

(١) المصدر السابق: ٥٥

(٢) المصدر السابق: ٥٦

(٣) المصدر السابق: ٥٦

القرية يعد ضرورةً لولوجها ذلك العالم المغاير في طبيعته وقيمه وأنساقه، فستر الشعر هنا يعد مفردةً تحقق الانتساب إلىٰ ذلك الفضاء الجديد، وتمنح البطلة مشروعية الوجود بين جنباته.

مع تحول دور الجد من الراعي الذي يتسم بالعقلانية والود والتسامح والقَبول للآخر والاحتواء، فهو الموجه لسلوكيات الجدة (شاية) مع حفيدتها (غادة) إلىٰ الأمر بالتنويب القسري،لتتبدل بعد ذلك ملفوظاته لتستقر في قالب (صيغة الأمر) لأولئك النسوة بفعل الاستئصال في إشارةٍ إلىٰ تغلغل تلك الأنساق الثقافية مهما تغيرت الفضاءات.

ومن اللافِت للنظر أن حضور شخصية البطلة الشابة (غادة) يراوح بين قطبي (الجسد / الفكر)، فعندما يفشل الآخر (الأب/ الجدة شاية/ الجد) في تغيير أنساقها القيمية، وأفكارها، ومبادئها، فإنهم –حينئذٍ– يلجأون إلىٰ العنف الجسدي بوصفه الوسيلة الناجعة الفريدة لتحقيق ما يصبون إليه.

الأب/ زوجة الأب ← الضرب المبرح

الجدة (شاية) ← التكليف بالأعمال الشاقة/ العبث بجسدها

الجد ← يأمر بالتنويب القسري (حادثة الاستئصال)

نساء القرية ← يقمن بتنويبها (خرم الأنف/ ضفر الشعر/ الاستئصال)

في إشارةٍ بالغة الدلالة علىٰ تأبي الفكر علىٰ التحول، وقوته في مواجهة الآخر الذي يلجأ إلىٰ القسو والعنف والسيطرة علىٰ الجسد دون العقل.

يدشن الروائي (أدريس علي) في النص استدعاءً لجملةٍ من (الشخصيات الذكورية) التي تقف علىٰ النقيض من شخصية البطلة (غادة)، فجميعهم يتسم بالتناقض، أما (غادة) فهي لا تتناقض البتة مع أفكارها ومبادئها وثوابتها، فقد ظلت

مؤمنةً بها حتىٰ لقت حتفها، وكانت حاضرةً برؤاها ومنظورها الإيجابي طيلة حياتها.

ومن الملاحَظ قدرة تلك (الشخصيات الذكورية) علىٰ التناقض والغياب، فجميعهم قد خرجوا عن النسق الثقافي، فالأب قد تزوج من قاهريةٍ بيضاء زرقاء العينين شقراء الشعر، والجد عمل خمسين سنة في أرض الشمال، ولكنه أبىٰ أن يتزوج من قاهريةٍ علىٰ الرغم من تشبعه بأنماط الشمال وأنساقه.

إن الذكور البالغين في هذا النص الروائي يشكلون ظاهرة (الغياب)، فالأب يتركها وحيدةً مع أمه (شاية)، والجد يتركها فريسةً بين أيدي أولئك النسوة الحاقدات يمارسن فعل (الاستئصال)، والحبيب القاهري يخلي سبيلها، ويرحل بعد تلقيه جملةً من الادعاءات والتهم الباطلة من قِبل أبيها بعد محاولة هروبها للزواج دون علم أبيها. إن السارد الطفل (إبليس) لم ينضم إلىٰ قافلة أولئك الذكور الذين تخلوا عنها، وألقوا بها في غياهب الفقد والاستلاب.

وقد تراوحت شخصيات النص السردي بين قطبي (الحركة/ السكون) لتصبح البطلة الشابة (غادة) والسارد الطفل (إبليس) علىٰ رأس تلك الشخصيات (**المتحركة**)، ويشير اختلاف فضائهما إلىٰ براءة الفضاء من تبعة السلب التي قد تلتصق به حسْب موقعه الجغرافي، فالشخوص هم وحدهم المسؤولون عن السلب بين أبعاده، بينما بدت شخصيات (الأب/ الجدة شاية/ دهيبة) بوصفها شخصياتٍ (**ثابتة**)، منبتة الصلة عن التغيير والتطور والتقارب بين الثقافات والمعطيات الحضارية، فهي لا تقبل التعاطي مع ذلك الآخر.

ولعل غياب شخصية (الأب) وتخليه عن مسؤولية توجيه ابنته وتقويمها ورعايتها الرعاية المثلىٰ بعد وفاة أمها دالٌ علىٰ دحض شرعيته ونفي الاعتراف به، فأبوته ليست متحققةً بالفعل، فهو دائمًا ما يبدو في رحاب النص السردي عبر وصف ابنته (غادة).

يقول أ. ج غريماس: (إن قارئ بروب سيكون انتباهه مشدودًا لتكرار تجارِب ثلاث تحكم بوصفها لحظات حاسمة مجموع الحكاية: التجربة التأهيلية، والتجرِبة الأساسية، والتجرِبة التمجيدية)إن تفحص النص الروائي يفضي إلىٰ الوقوف علىٰ تلك التجارِب الثلاث ممثلة في :

التجربة التأهيلية	التجربة الأساسية	التجربة التمجيدية
- الهرب الأول لغادة بمفردها. - تفشل فيه ويعيدها الأهالي إلىٰ قريتها النوبية.	- الهرب الثاني لغادة مع السارد الطفل (إبليس). - تفشل فيه وتعيدها السلطة ممثلة في العمدة إلىٰ قريتها النوبية	- الهرب الثالث لغادة بمفردها. - تلقىٰ حتفها إلىٰ جوار حبيبها الإرهابي في القاهر (العاصمة).

يقول أ. ج غريماس: (هناك التضعيفات "التجربة التي تفشل تليها أخرىٰ ناجحة"، أو التثليثات " ثلاث تجارِب من أجل الحصول علىٰ موضوع قيمةٍ واحدٍ، والدَّلالة الوظيفية لهذه التَّكرارات إنما تشير إلىٰ كثافة، أو شمولية المجهود)[1] فغادة (الذات) قد بذلت جهودًا مضنيةً في سبيل الحصول علىٰ (الموضوع)، تمثلت في ثلاث محاولاتٍ، ولم يعتور عزيمتها مللٌ أو فتورٌ، ولم تضق ذرعًا بمحاولاتها المستميتة، في إشارةٍ إلىٰ مدىٰ قناعتها بالموضوع.

(١) أ. ج غريماس، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بنكراد: ١٨٦

الفضاء في رواية (اللعب فوق جبال النوبة):

وقد شكَّل الفضاء عنصرًا مهمًا من عناصر البنية السردية إلىٰ جانب الشخصيات، يقول رشيد بن مالك: (إن تعريف الفضاء يستدعي مشاركة كل الحواس، ويضطرنا إلىٰ إعطاء أهمية بالغة للأوصاف المحسوسة "مرئية، ولمسية، وحرارية، وصوتية إلخ)[1]

إن تنوع الفضاء يسهم بشكلٍ بارزٍ في تشكل البنية السردية، يقول أ. ج غريماس: (الفضاء الذي ينجز داخله الاختبارات، مثلًا، ليس هو الفضاء نفسه الذي يتأسس داخله العقد، ويتم فيه الحكم عليه "الجزاء")[2]

وتقبع (غادة) في الإبرازتين بين مفردات بيئة(النوبة) الممثلة في (الطرق الوعرة/ البيت/ النيل/ الجبال)، وقد مثَّل فضاء (الجبال) مكان الاختبار الذي تَعَرَّف فيه البطل السارد (الطفل إبليس)علىٰ إمكاناته وقدراته، إذ يقول: (اختلف أحد الحاضرين مع الآخرين مُبدِيًا إعجابه بي: يا جماعة الخير.. هذا ولد بطل، ليس في بلادنا مثله، الأولاد في سنه مازالوا يبولون في ملابسهم، والواحد منهم يرتعد خوفًا حين يسمع عواء الذئاب، وهذه البنت المصراوية لا تقل عنه شجاعةً وحكمةً)[3]

ويقف فضاء (البيت النوبي) ساحةً لعقد الاتفاق، فقد أغوت فيه الذات (غادة) السارد (الطفل إبليس)، وتمادت في العبث معه لتصنع اتفاقًا يضمن لها تنفيذ خطة هروبها من قريتها النوبية، وبعد اكتشاف أمر عبثهما، يُحْكَم عليها بالاستئصال، لتهرب بعدها بالفعل مع الطفل إبليس، وتعيدها الحكومة إلىٰ جدتها (شاية) التي

(١) رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ط دار الحكمة، ٢٠٠٠م: ١٧٤

(٢) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٦

(٣) المصدر السابق: ١٠٨

تحبسها فيه، وتكرر المحاولة للمرة الثالثة لتلقىٰ الجزاء في البيت القاهري مع حبيبها السابق (أمير إمبابة).

البيت النوبي	البيت القاهري	جبال النوبة
- فضاء الاتفاق مع السارد. - فضاء الجزاء بعد الهرب الأول (السجن). - فضاء الجزاء بعد الهرب الثاني.(السجن)	-فضاء الموت مع الحبيب القاهري.	- فضاء الاختبار.

يقول غاستون باشلار: (البيت هو ركننا في العالم، إنه، كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنىٰ) (١)، ولكن الذات (غادة) تشعر بالاغتراب وعدم الانتماء لذلك المكان الذي ارتبطت معه بذكرىٰ سلبية لأمها، فقد خسرتها نتيجة تعنت أبيها الذي ينتمي إلىٰ ذلك الفضاء، وظلت تبحث بعدها عن الحماية والأمان، يقول حبيب مونسي: (إذا كانت الدراسات الواقعية قد رأت في المكان شيئًا يتحدد وجوده في إطار الواقع، فإنه في الدرس النفساني يستحيل "تمثيل"، و"تصور")(٢)، فالبيت في نظر غادة قد استحال سجنًا تتبخر فيه أطياف حلمها، ويُطْبِق علىٰ أنفاسها.

(١) غاستون باشلار، جماليات المكان، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢ ١٩٨٤م: ٣٦

(٢) حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ٢٠٠١م: ١٣٠.

لم يُوقف (إدريس علي) السلب علىٰ ذلك الفضاء النوبي فحسب، فالعبرة ليست في الفضاء، وإنما في الشخوص الذين يشيعون السلب بين جنباته، فقد عرض الروائي جملةً من الفضاءات السالبة الطاردة للشخوص، ولعل من أبرزها:

القاهرة ← القرية النوبة ← جبال النوبة ← القرية النوبية ← القاهرة
(فضاء البداية) ← (فضاء النفي) فضاء الهرب) ← (فضاء الأسر) ← (فضاء النهاية)

إن ذلك الفضاء الآزم (النوبة) الذي عاشت فيه البطلة الشابة الجميلة(غادة) أزمنةً طاحنةً، وعانت فيه من التنويب القسري والعنف والاضطهاد والهجمات الجنوبية الشرسة قد ظنت فكرة (الهرب) منه طريقةً آمنةً للنجاة، وتحقيق سعادتها المنشودة، وتنجح بالفعل في الفرار منه في محاولتها الثالثة للهرب لتعود أدراجها إلىٰ فضائها الأول القاهرة (العاصمة)، وتلقىٰ حتفها مع حبيبها الإرهابي (أمير إمبابة) في إشارةٍ دالةٍ علىٰ مبلغ المسؤولية التي يتحملها الشخص في خلق السلب الذي يعانيه دون الفضاء.

الشخص	الفضاء	الشاهد
والدة غادة	القاهرة	تقول غادة: (ماما شافت نجوم الضهر مع بابا، أصله كان بيغير عليها من نسمة الهوا وحبسها، لا تفتح شباك، ولا تبص من بلكونة، ولا تروح السوق، ولا تزور أهلها، قفل عليها خالص، ولا الجارية)(١)
غادة	القاهرة	تقول غادة: (عملوا فيَّ عمايل، وحبسوني في البدروم)(٢)
فقراء العاصمة	القاهرة	تقول غادة: (دي مصر اللي بيقولوا عليها أم

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٤٠

(٢) المصدر السابق: ٣٩

الشخص	الفضاء	الشاهد
		الدنيا، وفيها الخير مرطرط، فيها ناس يا عيني مش لاقيين العيش الحاف، وناس عريانين ياما، وناس نايمة علىٰ الأرصفة، وناس شحاتين، وناس نايمة في الترب مع الميتين، في السكة دي أنتم أحسن)[١]
أهل والدة غادة	القاهرة	تقول غادة: (وأهل ماما بقىٰ كانوا غلابة خالص.. لأ، غلابة إيه، دول كانوا أغلب من الغلب)[٢]
الخالة الكبرى لغادة	القاهرة	تقول غادة: (عندك بقىٰ خالتي الكبيرة، حظها زي الزفت، اتجوزت كركوب عربي من بتوع الجاز، اشترالها شقة تمليك في المهندسين، وحط فيها عفش عروسة، وخدها معاه وسافر، سنة مفيش غيرها، وجت يا عيني متبهدلة وعيانة، ودخلت مستشفىٰ المجانين)[٣]
الخالة الوسطى لغادة	القاهرة	تقول غادة: (خالتي الوسطانية حكايتها حكاية، خدها واحد أسود غطيس من بتوع أفلام طرزان، وكانوا فرحانين به قوي، قال إيه..واحد مهم في سفارة بلاده، زي سفير يعني، ولما اتنقل

(١) المصدر السابق: ٤١

(٢) المصدر السابق: ٤١

(٣) المصدر السابق: ٤٢

الشخص	الفضاء	الشاهد
		خدها معاه، وماحدش عرف لها طريق جرة بعد كده)[1]
الخالة الصغرى لغادة	القاهرة	تقول غادة: (خالتي الصغيرة بقىٰ عاملة زيي، جالها عرسان من السودان، وليبيا، ومن عندكم، قالت: أبدا، يلعن أبوهم كلهم وأبو فلوسهم، وفَضَلِت صابرة، وِخَدِت واحد غلبان من الحتة)[2]

إن فضاء العاصمة (القاهرة) المفعم بالفقر والعنف والجهل قد ساقه الروائي (إدريس علي) ليبرهن علىٰ براءة فضاء (النوبة) من تبعة السلب التي قد تلتصق به، فالفضاء لم يدفع أولئك الغاشمين من أمثال: الأب لارتكاب حماقاتهم وجناياتهم وجرائرهم، وقد ساق حكاية الخالة الصغرىٰ لتكون حجته القاطعة علىٰ مذهبه.

الزمن:

لا يمكن تفسير دوال النص السردي بمعزلٍ عن زمنه، تقول بدرية الفريدي: (يعد الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية مرجعيةً مهمةً بوصفه سياقًا نفهم من خلاله العَلَامَة السيميائية للشخصيات، وتحولاتهاعبر الخارطة الجينية للتفاعلات في البنية السردية)[3]

(١) المصدر السابق: ٤٢

(٢) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٤٣

(٣) بدرية بنت عبد الله الفريدي، سيميولوجية الشخصية في رواية فوضىٰ الحواس (دراسة سيميائية وفق تصور غريماس)، مجلة كلية دار العلوم، المجلد ٣٧، العدد ١٣٠، مايو ٢٠٢٠م: ٦٣٩

فذلك الانغلاق قد واكب فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي، ومن ثم، فإن هذا الزمن كان مترعًا بكثير من دوال الاستلاب وقلة الرعاية وضآلة حجم الخدمات التي توليها الدولة للأقاليم المهمشة إيام تولي الزعيم (جمال عبد الناصر) حكم مصر في الفترة من (١٩٥٦م- ١٩٧٠م)، وسببًا رئيسًا في تكوين العنصرية والعنصرية المضادة.

وقد يبدو بعض الاضطراب في الزمن الذي تدور رواية (اللعب فوق جبال النوبة) في إهابه، وهي -كما سلف- فترة الخمسينات والستينات-، فمن المفترض أن الحبيب القاهري قد انساق بعد كيل التهم الباطلة له إلىٰ الجماعات الإرهابية، وهي لم تظهر إلا في بداية مرحلة السبعينيات من القرن الماضي.

المبحث الثاني

(اللعب فوق جبال النوبة) في إبرازته السينمائية

أولًا: تعريف الإبرازة:

الإبرازة لغةً: جاء في لسان العرب لابن منظور: (أبرز الكتاب: أخرجه، فهو مبروزٌ. وأبرزه: نشره، فهو مُبْرَزٌ، وَمَبْرُوزٌ شاذٌ علىٰ غير قياسٍ جاء علىٰ حذف الزائد)(١)

الإبرازة اصطلاحًا:

عرَّفها المستشرق الألماني (برجستراسر) بقوله: (هي المرَّات المختلفة التي يظهر، أو يبرُز فيها الكتاب Recensionو Edition، وتطابق الإبرازة في زماننا الطبعة، فكثير من الكتب العربية أبرزت مرَّات، وبين كل من هذه الإبرازات وبعضها فروق(٢)

وقد ذهب (حاتم باي) إلىٰ تعريفها بقوله هي: (المرات التي يخرج عليها الكتاب في هيئاتٍ مختلفةٍ، مما يغيره المؤلِّف زيادةً، أوحذفًا، أو استبدالًا، أوتقديمًا وتأخيرًا، أو تبويبًا وترتيبًا، بحسْب اجتهاده)(٣)

إن مصطلح (الإبرازة) هو مصطلحٌ مهاجرٌ من حقل تحقيق النصوص إلىٰ حقل الأدب والنقد، وينصرف في هذه الدراسة إلىٰ شريطةٍ رئيسةٍ هي (أن تكون الإبرازة

(١) ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، ط دار صادر، بيروت- لبنان: ٣٠٩

(٢) برجستراسر، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، ط دار المريخ، الرياض- السعودية، ١٩٨٢م: ٢٧

(٣) حاتم باي، الإبرازات المتعددة للكتاب (دراسة تحليلية في مفهوم المصطلح)، مجلة الشريعة والاقتصاد، المجلد الثامن، الإصدار الأول لسنة ٢٠١٩م: ١٥

الجديدة مبنية علىٰ الإبرازة التي قبلها) [١]، وقد اتكأت الإبرازة السينمائية علىٰ سابقتها الروائية. وينصرف معناها في هذه القراءة إلىٰ إعادة إنتاج الرواية في قالبٍ سينمائيٍّ.

وقد جاء فريق عمل القالب السينمائي للرواية موضوع الدرس الذي تصدىٰ لإنتاجه اتحاد الإذاعة والتليفزيون المصري، قطاع قنوات النيل المتخصصة، وبلغت مدته نحو (٥٣) ثلاث وخمسين دقيقة، علىٰ النحو الآتي:

القصة	إدريس علي
المعالجة الدرامية	حسن عيسىٰ
السيناريو والحوار	رأفت الهواري
المونتاج	تماضر نجيب
مدير التصوير	وائل يوسف
الأبطال	حنان مطاوع (غادة)/ لبنىٰ محمود/ نهير أمين/ أمجد جلال (إبليس)/
الإخراج	حسن عيسىٰ

ويحتاج الفيلم إلىٰ تضافر جهود جملةٍ من المتخصصين، يقول برنارد ف. ديك: (وكثيرًا ما يُطلَق علىٰ الفيلم وصف الفن التعاوني، بمعنىٰ أنه يتطلب مواهب عددٍ واسعٍ من المتخصصين الذين تُذكر أسماؤهم جميعًا في قائمة الأسماء الختامية)[٢]

(١) حاتم باي، الإبرازات المتعددة للكتاب (دراسة تحليلية في مفهوم المصطلح)، مجلة الشريعة والاقتصاد، المجلد الثامن، الإصدار الأول لسنة ٢٠١٩م: ١٥.

(٢) برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، ترجم: محمد منير الأصبحي منشورات وزار الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق ٢٠١٣م: ١٤

وقد تصدَّىٰ لإخراج هذا العمل السينمائي المخرج (حسن عيسىٰ) الذي قام في الوقت نفسه بالمعالج الدرامي لرواية (اللعب فوق جبال النوبة)، يقول ميخائيل روم: (عمل المخرج، وبخاصة في السينما- هوعملٌ مهمٌ، ويقع في أعلىٰ درجات التخصص المعاصر في مجال الفن)(١)

وقد انتهج المخرج (حسن عيسىٰ) سبيل غيره من كبار المخرجين في إعداد المعالجة الدرامية للنص الذي سيقوم بإخراجه، يقول لوي دي جانيتي: (أغلب كبار المخرجين يكون لهم اليد الطولىٰ في كتابة نصوصهم)(٢) ، وقد اضطلع المخرج (حسن عيسىٰ) بالمعالجة الدرامية والإخراج ليفرز رؤيةً متسقة من حيث المضمون والأداء يقول عبد القادر التلمساني: (يرىٰ الناقد الفَرَنسي "جورج شارنسول" بحقٍّ أنه "في ميدان السينما إذا كان هناك عديد من الأفراد يشاركون في خلق الفيلم، فإن هذا الخلق لا يكون- بوصفه خلقًا فنيًّا- إلا إذا طبعه فنانٌ واحدٌ بطابعه) (٣، مما يؤكد صحة ما ذهب إليه مخرج الإبرازة السينمائية من ضرورة تصديه للإخراج والمعالجة السينمائية. وقد ذكر عبد القادر التلمساني أن: (كبار السينمائيين الكلاسيك -من أمثال: جريفيث، وشابلن، وأيزنشتاين، ورينيه كلير- كانوا هم كتَّاب سيناريوهات أفلامهم، لأنهم كانوا يملكون الرؤية السينمائية للفيلم في الخيال)(٤)

(١) ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، ط دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١ ١٩٨١م: ١٣

(٢) لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، ١٩٩٣م: ٧

(٣) عبد القادر التلمساني (ترجمة وإعداد)، فنون السينما، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، مصر ٢٠٠١: ٢٠

(٤) المرجع السابق: ٢٠

ويقول بيزلي ليفينجستون: (يُعتقد أن المخرجين السينمائيين يشبهون في الكثير المؤلفين الأدبيين، حتىٰ إننا نكسب فَهمًا أكبر للأعمال السينمائي بواسطة استعارة أفضل نظريات المؤلف في مجال الأدب، وتطبيقها علىٰ السينما، وتعريف المخرجين السينمائيين بوصفهم يقومون بدور المؤلف)(١)

ويعالج الفيلم قضية (العنف) الواقع علىٰ (المرأة)، وتحتل هذه القضية أهميةً بالغةً في الأدب والفن المعاصرين، يقول جان كوكتو: (إن أسطورة المرأة هي الأكثر أهمية في صناعة السينما، لأن الأدوار النسائية هي دائمًا -في الغالب- التي تهيمن علىٰ الأدوار التي يؤديها الرجال)(٢)

ولعل أمر تحويل النص الروائي موضوع الدرس لا يبدو هينًا، يقول لوي: (إعداد الرواية أو المسرحية يتطلب مهارة أكبر من كتابة نص سينمائي، ويقول معتز عرفان: (تواجه الكثير من المخاطر هذه العملية الفنية التي تتضمن تحويل الرواية إلىٰ الفيلم، لأنها بالطبع تقع في مواجهة شرسة مع القراء المتأثرين بالعمل والمعجبين به، والساعين نحو رؤية عمل سينمائي يحمل قدرًا عظيمًا من الجودة بالقدر نفسه الذي تحمله الرواية)(٣)

أضف إلىٰ ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي أفضل كلما كان الإعداد صعبًا)(٤)، فالمخرج (حسن عيسىٰ) قد أخذ علىٰ عاتقه حذف بعض العناصر، أوتكثيفها، أو

(١) بيزلي ليفينجستون، كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجم وتقديم أحمد يوسف، ط المركز القومي للترجمة، العدد: ٢٠٤٢، ط١ ٢٠١٣م: ٣٧.

(٢) جان كوكتو، فن السينما، ترجمة تماضر فاتح، ط منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق ٢٠١٢م: ١٣٦

(٣) معتز عرفان، تأملات سينمائية، دار عرفان للنشر، ٢٠١٩م: ٤٣

(٤) لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، ١٩٩٣م: ٧٥

إضافتها، أو إعادة بنائها بما يتفق ومنظور القضية التي يعالجها القالب السينمائي، ليبدو بصورةٍ لا تقل حرفيةً، وفنيةً، واقتدارًا عن إبرازته الروائية.

الفارق بين النص الروائي والسينمائي:

ولعل الرواية والسينما يشتركان معًا في طاقات الخطاب اللذين يحملانه إلىٰ المتلقىٰ عبر الصورة مرة، وعبر الكلمات مرةً أخرىٰ، ويتفقان معًا في النمط السردي الذي ينبعان من خلاله، تقول سلمىٰ مبارك: (خصوصية الصورة السينمائية تتيح تزامنية البصري والسمعي، في مقابل لغة الأدب التي ينتقل فيها القارئ تباعًا من مقطعٍ سرديٍّ لمقطعٍ حواريٍّ)(١)

يقول برنارد ف. ديك: (يجب معامل الأفلام بوصفها نصوصًا- أعمالًا ينبغي تحليلها وتفسيرها، وهي شبيه بأي نص آخرٍ)(٢)

لقد عدَّ النقاد السينما هي (الفن السابع)، فكاتب السيناريو ترتسم شخوصه من خلال الكلمات التي تحمل وصفًا مفصلا لآلية حركاتها وصفاتها، وقد ذكر عبد القادر التلمساني أن (السيناريو يستطيع فحسب أن يقدم ما يمكن تمثيله أمام أعيننا، في الحاضر، في مكانٍ وزمانٍ يمكن لحواسنا إدراكهما)(٣)

إن عملية التحويل تلك تعتمد في أساسها علىٰ معرفةٍ واعيةٍ رصينةٍ بفن كتابة (السيناريو) الذي ينفرد بخصائص تتمايز بدورها عن الرواية المعدة للقراءة فحسب، فالسيناريو هو رواية تعتمد علىٰ الأساس البصري الذي ستعرض من خلاله، وكتابة السيناريو فنٌ مغايرٌ في آلياته لكتابة الرواية.

---

(١) سلمىٰ مبارك، النص والصورة (السينما والأدب في ملتقىٰ الطرق)، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٣٢

(٢) برنارد ف. ديك، تشريح الأفلام، ترجم: محمد منير الأصبحي منشورات وزار الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق ٢٠١٣م: ١٣

(٣) عبد القادر التلمساني (ترجمة وإعداد)، فنون السينما، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، مصر ٢٠٠١: ٦٠

تتأتىٰ فرادة الوسيط (السينمائي) من ميزة عنصر (الصورة)، يقول قيس الزبيدي: (تجمع الصورة الفوتوغرافية -حسْب المَجَري لوكاتش- الصفات المعبرة عن هوية الموضوع، بينما الصورة المتحركة تجعل هذا التعبير تعبيرًا حيًّا) (١)

وقد يلجأ صناع العمل السينمائي إلىٰ عنصر (المبالغة)، يقول عبد القادر القط: (إن المشاهد العربي يتجاوب في أغلب الأحيان مع الانفعالات العنيفة والعواطف الحادة، وكأنه يستعيض بهذا عمّا في حياته من رتابةٍ وركود) (٢)، وتلتقي الرواية مع السينما في الهدف، إذ يأملا عرض صورةٍ واضحةٍ عن المجتمع، تقول زينب ياقوت: (تعمل الرواية والسينما منذ نشأتهما علىٰ اختزال الحالات والرؤىٰ والمواقف التي تعبر عن حياة الفرد والمجتمع كلّ علىٰ طريقته من خلال العمل علىٰ تحريك المشهد الثقافي والمضي به تلقائيًّا لتغيير مثاليٍّ في كينونة المجتمع الفكرية، ومن ثم الاجتماعية)(٣)

إن إواليات العمل الدرامي تختلف كليةً عن إواليات العمل الروائي، فلكل منهما سردياته ولغته وأساليبه وطرائقه، يقول الزاوي: (في القصة المكتوبة نجد السارد هو الذي يتحدث، ويصف الوقائع والأحداث، ويصف الشخصيات، ويهيئها للحوار، ويقدمها للقيام بحدثٍ، ويوزع أدوارها، أما السرد في الفيلم السينمائي فيتمثل في

(١) قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية (فوتوغرافيات)، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر٢٠١٢م: ١٥

(٢) عبد القادر القط، الكلمة والصورة، ط المركز القومي للآداب، ١٩٨٩م: ٢٠١

(٣) زينب ياقوت، ارتحال النص السردي من الرواية إلىٰ السينما (عرض بعض النماذج)، مجلة قراءات، المجلد ١٤ العدد ١ ٢٠٢٢م: ٥٤٠

سلوك الشخصيات، وما تقوم به من أعمالٍ وأدوارٍ كثيرة، ويختفي وصف الشخصيات والأماكن، لأن الصور تعبر عنه مباشرةً)[1]

وتختلف -كذلك- طبيعة الراوي بين الإبرازتين، يقول لوي دي جانيتي: (إن المقابل السينمائي لصوت الراوي في الأدب هو عين آل التصوير، وهذا الاختلاف مهم، في الرواي الفرق بين الراوي والقارئ واضح، فهو يشبه أن يقوم القارئ بالاستماع إلىٰ صديقٍ يروي له قصًّ، في الفيلم يقرن المشاهد نفسه بشخصية العدس وهكذا يتجه إلىٰ الامتزاج بالراوي)[2]

ومن ثم، فقد تغاير منظور النقاد لتناول أحدهما في ضوء نظريات درس الآخر، تقول جواهر مسلم: (بعض الدارسين رفضوا إسقاط النظريات النقدية المرتبطة بالسرد الروائي علىٰ الدرس السينمائي، وبعضهم الآخر نادىٰ بخلاف ذلك، فرأىٰ أن السرد السينمائي يخضع في مواضع معينة للنظريات النقدية الأدبية)[3]

وبعيدًا عن التنظير، فقد أثبتت التجرِبة أن تلك النصوص الروائية قد استدعت عملية إعادة قراءتها حذف الكثير من بنيتها وتفصيلاتها، والإبقاء علىٰ خيوطها الرئيسة. مما أضر ببنيتها، فرواية (الحرام) ليوسف إدريس قد أتت علىٰ ذكر جملةٍ من الأوصاف النفسية لأبطالها في ثنايا البحث عن المرأة صاحبة الطفل اللقيط، برع

(١) أحمد الزاوي، أهمية الأفلمة الروائية العربية المعاصرة وجمالياتها، مجلة آفاق سينمائية، المجلد ٨ العدد ٣ السنة ٢٠٢١، ٢٦٠

(٢) لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، ١٩٩٣م: ٦٩

(٣)جواهر أحمد مسلم، تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم (تراب الماس أنموذجًا)، رسالة ماجيستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، ٢٠٢١م: ٤١

الكاتب في نسج تفاصيلها، وقد نجح في الوصول بالقارئ لذروة التشويق، أما العمل السينمائي فقد افتقد ذلك علىٰ الرغم من نجاح أبطاله، وقدرتهم علىٰ تأدية أدوارهم بحرفيةٍ وإتقانٍ.

إن تلك الأعمال الروائية التي يعاد قراءتها وفق آلياتٍ جديدةٍ تخضع لقاعديةٍ فنٍ آخرٍ، فالرواية التي أفرزتها الكتابة تختلف اختلافًا بينًا عن تلك التي أُعدت لتُقدم في إطارٍ سينمائي، فالأولىٰ ستحتكم لمعايير تغاير الثانية مغايرةً كليةً.

إن عملية تحويل النصوص الروائية إلىٰ سينمائيةٍ يتطلب خلق مفردات القوة والإيجاب لذلك النص الجديد حتىٰ يضارع مفردات "الأصل" الذي أعيد قراءته. ومن ثم، يتطلب الأمر مضارعة قدرات الروائي والسينارست.

والسؤال الذي يطرح في هذا السياق هو:

ما الفائدة التي تعود على النصوص في قالبها الأول- سواء أكان درامي أم روائي- من إعادة إبرازها في قالبٍ جديد؟

لعل تلك الفائدة تنحصر في اجتذاب العمل الروائي الذي أعيدت قراءته وَفق مفردات القالب الدرامي لعددٍ أكبر من القراء الذين يتطلعون بدورهم إلىٰ اكتشاف ذلك المعين الأول لتلك الأحداث الدرامية، والوقوف علىٰ أبعادها الأصلية، واستكناه المناطق المعتمة والمسكوت عنها في طيات ذلك التحويل الفني، ومقارنة أبعاد الشخصيات في خيوطها الرئيسة. لقد أفادت تلك الإبرازات في زيادة نسبة مبيعات النصوص الروائية التي انحدرت منها تلك النصوص السينمائية.

فهل تمثل إعادة قراءة النصوص الروائية لتحويلها إلى نصوصٍ دراميةٍ عمليةً مشروعة؟

لعل النص الروائي الذي تمت صياغته في قالبٍ فنيٍّ معينٍ، يحمل في داخله جرثومة الفنية والإبداع التي ربما يصعب إعادة قراءتها في ظل إهابٍ فنيٍّ مغايرٍ، فالدراما من بين أهم الفنون التي تستلزم نصوصهما آلياتٍ فنية مغايرة في التناول،

فالسينما تحتل مركزًا مهمًا منذ ظهورها، ومع هذا فإن وجود نصوص سينمائية صالحة تمامًا للإخراج تعد مشكلةً، فالكتابة السينمائية فنٌ قائمٌ بذاته يستلزم أن يقوم بدراسته الكُتَّاب الذين يفدون إلىٰ ميدانها. ومن ثَم، فربما تتواجد فجوات ستبرز علىٰ السطح أثناء إعادة القراءة الثانية بغرض تحويلها إلىٰ نصوصٍ سينمائية، فهذه العملية من أشق أنواع الكتابة، لما تتطلبه من دراية بإمكانيات الوسيلة وحدودها التي ستعرضها علىٰ الناس، بالإضافة إلىٰ ضرورة التمكن من أسس كتابتها وقواعدها العامة.

إن المتلقي هو الذي يتحكم في أسس تلك القراءة، وعملية التحويل من القالب الروائي للسينمائي، فالمتلقي للشكل الروائي يخضع لمعيارية معينة من الثقافة واللغة، علىٰ عكس المتلقي للقالب السينمائي الذي ربما لا يجيد القراءة والكتابة. ومن ثم، تختلف مفردات التناول لهذين القالبين، ويتعين –حينئذٍ– علىٰ المبدع أن يعيد قراءته وَفق معطيات ذلك القارئ وقدراته. ولعل معظم تلك الروايات التي أعيد قراءتها بغية تقديمها في قالب سينمائي قد اجتثت بدورها خيوط الرواية، واختزلت جانبًا مهمًا من تفاصيل الحكي، واستعانت بالخيوط الرئيسة التي يخل إسقاطها ببنية العمل السينمائي.

إن تحويل تلك النصوص الروائية الإبداعية إلىٰ أعمالٍ سينمائيةٍ يحصد مزيدًا من التلقي ينبغي أن يكرس له جهدٌ مضاعفٌ في إعداد (السيناريو) الذي يعكف عليه مبدع موازٍ للمبدع الأول في هذه العملية الإبداعية، وينبغي أن تتوفر فيه جملةٌ من الشروط حتىٰ يستطيع أن ينتقل بذلك العمل الروائي إلىٰ آفاقٍ ثرةٍ من القبول والنجاح.

وإذا كانت الشخوص التي يخلقها الروائي في عالمه قد تخضع خيوطها الفنية وتفاصيلها للمصادفة، فقد تتخلق تفصيلاتهم وكينوناتهم وخيوطهم النفسية الدقيقة

أثناء كتابة العمل الروائي نفسه، فإن المبدع لا يتأتىٰ له في كل حالاته أن يقف علىٰ تفاصيل شخوص أبطاله منذ الوهلة الأولىٰ، فربما تخلقت تلك التفصيلات الدقيقة الثرة التي ترسم ملامح أولئك الأبطال بقدرةٍ وفاعلية في أثناء كتابة العمل الأدبي، ولا يستطيع المبدع في كل أثنائه أن يدفع بأولئك الأبطال إلىٰ مسرح العمل الروائي منذ الوهلة الأولىٰ، فربما دفعوا هم بالمبدع، وأناخوا به في ظلالٍ معينةٍ حسبما يرتأون. فهو يختلف كليةً عن طرائق إبداع العمل الروائي ذاته، وإعادة إبرازه في حلةٍ دراميةٍ، فكاتب السيناريو الناجح ينبغي عليه أن يقف علىٰ تفاصيل النهاية بشكلٍ حاسمٍ ودقيقٍ، وأن يلم بكل تفصيلةٍ في ملامح شخوصه وأبطاله شكليًّا ونفسيًّا، وأن يدفع بهم في مسارات الأحداث منذ اللحظة الأولىٰ في اتجاه النهاية المحددة الدقيقة.

ويُعَرِّف بيزلي ليفينجستون (المؤلِّف السينمائي) بقوله هو: (أداة، أو أدوات يصنع عن قصدٍ حدثًا وظيفته المقصود هي إظهار أو توصيل بعض المواقف من خلال إنتاج ما يبدو صورًا متحركً تُعرَض علىٰ شاشةٍ أو سطحٍ آخرٍ)[١]

ولعل من بين أوجه الاختلاف بينهما هو السارد (الطفل إبليس)، يقول لوي دي جانيتي: (إن المقابل السينمائي لصوت الراوية في الأدب هو عين آلة التصوير، وهذا الاختلاف مهم)[٢]

ولعل قوام العملية الفنية الدرامية هو النص الجيد الذي يستطيع بدوره التغلب علىٰ معوقاتٍ كثيرةٍ في العملية الدرامية، ويستطيع ذلك النص الجيد المبدع أن يفجر

(١) بيزلي ليفينجستون، كارل بلاتينيا، دليل روتليدج للسينما والفلسفة، ترجم وتقديم أحمد يوسف، ط المركز القومي للترجمة، العدد: ٢٠٤٢، ط١ ٢٠١٣م: ٥٨

(٢) سلمىٰ مبارك، النص والصورة (السينما والأدب في ملتقىٰ الطرق)، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٦٩

طاقات أولئك القائمين علىٰ إبداعها. ولا شك أنه دون تلك النصوص التي تتسم بفرادةٍ إبداعية، لن تستطيع السينما أن تقف بخطًىٰ ثابتةٍ راسخة، فالنص الجيد هو قوام العملية الدرامية برمتها. ومن ثم، فقد حرص معظم القائمين علىٰ السينما علىٰ استلهام جملة من أعمالهم من الروايات التي لاقت قبولًا وصدًىٰ واسعًا بين المتلقين، إيمانًا منهم بأهمية النص في تفجير طاقاتهم وإمكاناتهم وقدراتهم. وقد لاقت تلك الظاهرة اللافتة حضورًا واسعًا في الآونة الأخيرة.

إن الصورة هي الرحم الثر الذي تتشكل من خلاله رؤيتنا ومنظورنا للأشياء بشكلٍ أكبر من الكلمة المكتوبة. ومن ثم، فإن المبدع يسعىٰ في أثناء إعادة قراءة النص الروائي إلىٰ توظيف طاقات الكلمة المكتوبة، وتحويلها إلىٰ لغةٍ مرئيةٍ، أو مسموعةٍ مكثفةٍ تضج بالتعبيرات . ولعل بعض تلك الكلمات داخل النص الروائي قد تقصر عن وظيفتها في إبلاغ رسالة المبدع، فيضطر إلىٰ إعادة بلورة تلك التفصيلات حتىٰ تقترب من مدارات الصورة.

إن المبدع الأصلي للإبرازة الروائية قلما يلتقي بالمبدع الذي يقوم بعملية إعادة القراءة، وقد يوجِّه المبدع الآخرين إلىٰ إعادة قراءة أعماله، وبلورتها في حلةٍ جديدةٍ زاهيةٍ دونما تدخلٍ منه. إن إعادة قراءة المبدع لعمله قد تفضي به إلىٰ نتيجةٍ مهمةٍ تتبلور في ضرورة إنتاجه تارةً أخرىٰ في محاولة منه لإثرائه، وتفعيل طاقاته.

آليات تحويل النص الروائي إلى سينمائي:

تعتمد عملية تحويل النص الروائي إلىٰ سينمائي علىٰ جملةٍ من الآليات، ولعل من أبرزها[١]

- الاختزال

وقد عمد صناع الفيلم إلىٰ حذف بعض الأحداث تماشيًا مع رؤيتهم ومنظورهم للعمل، ولعل من أبرزها:

١- تفاصيل حدث هروب غادة:

وقد عمد صناع الفيلم إلىٰ حذف معظم تفاصيل مشهد الهروب في جبال النوبة، لأن رسالة الفيلم قد تمت دون الحاجة إلىٰ تقديمه من منظورٍ سينمائي.

٢- حدث وفاة غادة:

لجأ القائمون علىٰ الفيلم إلىٰ حذف ذلك الحدث المفصلي في بنية الرواية إيماءً لفرضية بلوغ البطلة الشابة (غادة) إلىٰ حلٍّ ناجع لمشكلاتها بعد حادثة هروبها، وانقشاع غيمة ذلك السلب الذي يحاصرها، فلعلها تحيا حياة أخرىٰ بعيدًا عن هذا الفضاء الضاغط المترع بالألم والقهر والعنف والاضطهاد.

إن ذلك الحذف يحمل رسالةً إيجابيةً إلىٰ كل أنثىٰ في مجتمعاتنا العربية قد حاصرتها القيود والضغوط، وعانت ويلات الثقافة المضادة، واعتصرتها المواقف والأحداث التي قوضت حريتها، وكبَّلت طاقاتها ورؤاها.

٣- حديث غادة عن خالاتها مع (عائشة):

استفاضت غادة في النص الروائي في الحكي عن خالاتها القاهريات اللواتي يعتصرهن الفقر والعوز، مؤكدة ضلوع الفضاء علىٰ اختلاف أنواعه في السلب بغض النظر عن موقعه وجغرافيته وإمكاناته.

---

(١) دنيا شيهب، نوال بن صالح، مقتضيات تحويل النص الروائي إلىٰ الفيلم التسجيلي – دعاء الكروان أنوذجًا، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ٢٠ العدد (١) ٢٠٢٠: ٧٠٤

أما صناع الفيلم فقد عمدوا إلىٰ حذف هذا الحديث، لأنهم قد أخذوا علىٰ عاتقهم الاهتمام بقضية (العنف الواقع علىٰ المرأة)، أما الروائي (إدريس علي) فقد انصرف إلىٰ سبر أغوار قضية (العنصرية) والعنف بشكلٍ أكثر عمقًا وشموليةً من صناع الفيلم.

- **إعادة البناء:**

قررت البطلة الشابة (غادة) الهرب بمساعدة السارد الطفل إبليس، وعانا معًا ويلات رحلتهما الخطرة وأهوالها التي كادت أن تنتهي بهما إلىٰ وقوعهما فريسة للذئاب والكلاب المفترسة، وانتهىٰ إلىٰ مثولهما بين يدي الحكومة التي سلمتهما إلىٰ ذويهما.

إن ذلك الفضاء الرحب قد أطبق عليهما، فحوصرا بتقاليده وأعرافه، يقول السارد (الطفل إبليس): (العمدة لا ينتصر للقانون، وإنما ينحاز لتقاليد المكان، صرنا تحت الحراسة المشددة، توافد الناس للفرجة علينا، البنت البيضاء البجحة والولد الإبليس الذي أغواها، واخترق بها الجبال)[1]

أما صناع الفيلم فقد ارتاوا اختيار (نهايةً مفتوحةً) للعمل تؤكد بزوغ فجر الحرية والأمل في حصول تلك الفتاة علىٰ حقوقها وتصحيح الأوضاع السلبية التي تعانيها.

الإضافة:

أضاف صناع الفيلم حدث انتقال غادة إلىٰ قريتها النوبية مع أبيها، أما الرواية فقد أكدت علىٰ وصولها بمفردها (مشحونة) من قبل والدها في دلالة علىٰ التخلص من أعبائها ومسؤوليتها التي باتت تؤرقه وتقض مضجعه، وكأنه أراد أن يلقي بتبعاتها وأمرها إلىٰ والدته (شاية).

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ١٠٨

فكأن (غادة) قد سارت –في النص الروائي– وحيدةً في طريقٍ مجهولٍ وصولًا إلىٰ بلدتها بأمر أبيها، وستكرر الأمر ثانيةً لتسري بين الجبال طلبًا لحريتها وإنسانيتها بعدما عانته من مشكلاتٍ.

أما الفيلم فستصل غادة بلدتها رفقة والدها، وتخرج منها إلىٰ أفق أكثر إيجاب ينتظرها.

- **التكثيف:**

عمد صناع الفيلم إلىٰ تكثيف حدث قدوم البطلة الشابة (غادة) إلىٰ مسقط رأس أبيها في النوبة، وحذف ما دار بينها وبين البطل السارد الطفل (إبليس)، ووصولهما معا علىٰ الدابة.

فقد أراد أولئك القائمون علىٰ الفيلم أن يبرزوا قدوم غادة إلىٰ بيئة أخرىٰ مغايرة في الملامح والقسمات فحسب.

اللغة بين النص الروائي والفيلم:

ولعل من بين أهم الإشكاليات التي تقف أمام المبدع أثناء عملية إعادة القراءة لتحويل النص الروائي إلىٰ نصٍّ درامي سواء أكان مسموعًا أم مرئيًّا، هي ذلك الوسيط المتمثل في اللغة التي يصوغ بها ذلك القالب الفني الجديد. إن عملية إعادة القراءة تتطلب من المبدع أن يعمل علىٰ وسيطٍ لغوي مخالف للأصل الذي اتخذه في النص الأصلي.

والسؤال الذي يطرح في هذا السياق؟

أيهما أكثر حضورًا وتجليًّا في ذهن المبدع؟ وأكثر طواعيةً في تشكيل صوره وأفكاره(الفصحي أم العامية)؟

ولعل الفصحىٰ تكون أقرب الوسائط لصياغة أفكار المبدع، وأكثرها مرونةً وحضورًا وقابليةً لتشكيل إبداعاته وأطروحاته الفكرية، ورسم ملامح شخوصه

وتفاصيلهم النفسية والجسمية والاجتماعية، فالمبدع الروائي يحلق بفصحاه في مداراتٍ من الحرية والتمكن، أما العامية فهي وسيطٌ لغويٌّ يحتاج من المبدع أن يحكم استخدام معطياته اللغوية حتىٰ لا يقع في مزالق التعبير، ولا ينحدر في فوضاه، فالعامية ليست أداته المثلىٰ ومبتغاه بوصفه كاتبًا روائيًا. وتلك العامية تفرض عليه أن يتخلىٰ عن معظم آلياته التعبيرية في الفصحىٰ، وأن يختزل نصوصه إلىٰ شكلٍ مغاير لفحواها الأصلي في كثيرٍ من الأحايين. ومن ثم، فإن الكاتب الروائي عندما يهم بكتابة" سيناريو" فإن ذلك الأمر يقضي بحتمية بلوغه درجةً قصوىٰ من التمكن من ذلك الوسيط الجديد" العامية"، وتوظيفها علىٰ النحو الأمثل، والوقوف علىٰ مواضع الحذف والإقصاء من النص الأصلي بخبرةٍ واقتدار. إن إعادة القراءة تفضي بالنص الروائي إلىٰ اختزال كثير من عناصره، فهل استطاعت النصوص الدرامية- في واقع الأمر- أن تستعيض عن ذلك المختزل من بنية نصوصها من خلال فنية الكتابة وآليات العرض؟

ولعل تجرِبة تقديم رواية (اللعب فوق جبال النوبة) في إبرازتها السينمائية سوف تقلب موازين تلك القاعدة السالفة، فالروائي (إدريس علي) قد اتكأ في حوار البطلة القاهرية (غادة) علىٰ ألفاظٍ عاميةٍ شعبيةٍ شديدة الجرأة، ليبرز بها البون الشاسع بين المجتمعين: الحضري والنوبي، يقول السارد عن غادة: (لغتها العامية السهلة الجارحة والمكشوفة أحيانًا. وقال جدي معلقًا: "يا جماعة الخير..خمسون سنة في بر مصر، وما سمعت كلامًا زي كلامها.. تقول البنت مولودة في محششة، أيوه يا أخي دا كلام نساوين حواري بولاق وإمبابة، لكن ناس مصر المتعلمين والأكابر ما يقولوا كلام زي دا، بس والله كلامها حلو، ويضحك، وفيه سحر غريب)[1]

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٣

ويقول السارد -كذلك- عنها: (كان جدي من أشد المعجبين بها، والمدافعين عنها، رغم تحفظه علىٰ بعض فلتات لسانها، التي يسميها لغة الرَّدح)[١]

يقول ديفيد برتش: (تعد اللغة كفاحًا من أجل السلطة بين المعاني المتعددة، دائرة حول السيطرة والصراع في الحديث)[٢] لقد عمَّقتْ لغة البطلة (غادة) الاختلاف الثقافي الحاصل بين أهل (الجنوب/ الشمال)، ومنحت المتلقي ظلالًا من توقع الصدام الذي حصل مع أهل قريتها النوبية، وأومأ إلىٰ معاناتها ونهايتها.

وقد كان حوار (غادة) في النص الروائي مفعمًا بالحيوية والحضور والروح المرحة، فهودائمًا ما يتكئ علىٰ طرح الأسئلة والنقاش، ومحاولة سبر أغوار المسائل التي تناقشها، تقول سارة أبو ريا: (تكمن أهمية الحوار السينمائي في تحريك القصة، وإلقاء الضوء علىٰ الشخصية)[٣]

ولم يجنح صناع الفيلم إلىٰ إبراز ذلك السمت اللغوي المخالف للبطلة (غادة)، فهو لن يخدم تجسيد قضية (العنف) الواقع علىٰ المرأة، ولن يدفع بأحداثه، علىٰ النقيض من الرواية.

(١) إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور إدريس علي، اللعب فوق جبال النوبة، تقديم جابر عصفور: ٣٤

(٢) ديفيد برتش، لغة الدراما (النظرية النقدية والتطبيق)، ترجمة ربيع مفتاح، ط المجلس الأعلىٰ لثقافة، مصر، ٢٠٠٥م: ٧٢

(٣) سارة أبو ريَّا، الحوار السينمائي: ١٢

بين فضاء الرواية والفيلم:

تدور أحداث الإبرازتين: الروائية، والسينمائية في القرية النوبية (مالتي)، حيث مسقط رأس والد البطلة (غادة)،

شكَّل حدث اكتشاف الجدة (شاية) عبث حفيدتها الشابة (غادة) مع السارد الطفل (إبليس) عقدةً انبنت عليها الأحداث المفصلية في ذلك النص الروائي، وقد تباين (فضاء) حدث العقدة بين الرواية والفيلم، فقد انتقىٰ (إدريس علي) فضاء بيت الجدة الذي تقطنه (غادة)، ليقدم تباينًا صريحًا بين قطبي ثنائية (المأمول/ الواقع)، ففضاء (البيت) من المفترض أن يحمل بين جنباته شعور الأمان والسكينة والحماية المنشودة والستر إلا أن تلك الجدة قد قلبت موازينه ومدلولاته علىٰ عقبيها، فاستحال فضاءً مفعمًا بالقلق والتوجس والريبة، فالفضاء لا يعوَّل عليه في الأحداث التي تقع بين أبعاده، ومناط القضية في (الشخوص) القابعين بين جنباته.

أمّا صناع الفيلم فقد انتقوا فضاءً مفتوحًا (النهر)، وهو رمزٌ مترعً بالحياة والخصوبة والدفق، تقول جي. سي. كوبر إنه يعني: (تدفق العالم في الظاهر، ومجرىٰ الحياة)[1] ليستحيل بعدها إلىٰ فضاء الموت والاستلاب.

إن (النهر) يلتقي مع صفات البطلة الشابة (غادة)، فقد همَّت بنزوله عندما تخيلت وجود حبيبها القاهري السابق فيه، لتفيق علىٰ غيابه، وعبث السارد الطفل (إبليس) معها عبثًا بريئًا، فإذا بالجدة فزعةً صارخةً مولولةً مستنجدةً بمن حولها، ويستحيل الأمر جاثومًا مخيفًا، ينتهي بغادة إلىٰ أقصىٰ درجات الاعتداء والوحشية والانتهاك.

❁❁❁❁❁

(١) جي. سي. كوبر، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفىٰ محمود، ط المركز القومي للترجمة العدد (١٧٢٧)، مصر، ط١ ٢٠١٤م: ٤٨٢

نتائج البحث:

انتهت القراءة إلى جملةٍ من الملاحظ، جاءت على النحو الآتي:

- **بدت الشخصية الذكورية في رواية (اللعب فوق جبال النوبة) تعيش حالةً من الازدواجية والشتات، فهي لا تستطيع تحقيق إنجازها علىٰ الوجه الأمثل، فالأب ينتهي بزوجته القاهرية الجميلة إلىٰ الانتحار، والجد الذي هام في شبابه بقاهريةٍ لا يستطيع أن يتزوجها حفظًا لكرامته، والحبيب القاهري يتحول عن حبه لغادة، وينزلق في تيارات الإرهاب.**
- **بدت الشخصية الأنثوية (غادة) قادرة علىٰ تبني حلمها، والسعي الحثيث الدؤوب لتحقيقه، إلا أنها لم تستطع الوصول لمرحلة (الإنجاز) الإيجابي حسْب البرنامج السردي.**
- **بدت النساء في الرواية موضوع الدرس أكثر تمسكًا بأنساقهن الثقافية المحافظة الداعمة لقيمهن وموروثاتهن علىٰ اختلاف فضاءاتهن.**
- **أكدت الرواية موضوع الدرس فكرة عدم مسؤولية الفضاء عن السلب الذي يعتمل في نفوس الشخوص بين أبعاده.**
- **ظهرت الشخصية الذكورية أكثر رغبةً في التغيير والانعتاق من مسارات تلك الأنساق الثقافية الجامدة من الشخصية الأنثوية، فقد سعت إلىٰ تبدل أوضاعها، وتخلخل أنساقها، وتبديل فضاءاتها.**
- **عانت الشخصية الذكورية صراعًا حادًّا بين رغباتها وأنساقها الثقافية المتجذرة في أعماق وعيها.**
- **مثلت فترة الخمسينات والستينات في الرواية موضوع الدرس عاملًا رئيسًا في فشل الشخوص في تحقيق (الإنجاز) في خطاطة البرنامج السردي.**

• تعد عملية تحويل النصوص وإعادة القراءة عملية تحتاج درجةً كافيةً من الفنية لابد من توفرها فيمن يضطلع بمسؤولية التحويل.

• تتغاير مفردات كتابة الرواية عن السيناريو، فلكل منهما لغته الخاصة وسردياته وفنياته.

• تباينت رؤية الفيلم التسجيلي عن النص الروائي في أمورٍ عدةٍ فقد شكَّلت المرأة في الفيلم التسجيلي قطبًا معاديًا لجنسها، أما النص الروائي فقد انسحب السلب فيه علىٰ (الرجل) الذي بدا في هيئةٍ يعتورها السلب والنقص والعوار.

• تغايرت لغة الحوار بين الإبرازتين مما عمَّىٰ ملامح الشخوص والأحداث.

• لم يعن الفيلم التسجيلي برصد تفصيلات النص الروائي مكتفيًا بالوقوف علىٰ الملامح الرئيسة له بعد تغيير بعضها.

• دق (إدريس علي) جرْس إنذارٍ بروايته (اللعب فوق جبال النوبة)، مؤكدًا حصول العنصرية والعنف نتيجة تفشي الإهمال والتمييز والإقصاء. ومن ثم، فيجب علىٰ السلطة أن تولي جل عنايتها إلىٰ تلك الأقاليم المهمشة والمتطرفةجغرافيًّا ليعم السلام والأمن المجتمعي.

• شكَّل (العنف) سببا رئيسًا في ولوج شخصيات الرواية مدارات السلب والموت، وقد مارسته الشخصيات الذكورية والأنثوية دون تمييز بينهما.

• لم يظهر إقليم فضاء النوبة في الروايةموضوع الدرس فضاءً مثاليًّا، بل بدا فضاءً اعتياديًّا محملًا بشحنةٍ سلبيةٍ ملؤها الفقر والجهل والعنصرية.

• بدا التمازج الثقافي وسيلةً ناجعةً لتخفيف حدة التوتر والعداء، وبناء جسور عَلاقات سوية تتكئ علىٰ معطيات الثقافة والعقل.

• أشارت الرواية موضوع الدرس إلىٰ أهمية الدور الذي تضطلع به السلطة في مجابهة السلب والإرهاب، فيقع علىٰ عاتقها عبء الاهتمام العادل بأبنائها في مختلف الأنحاء لتحول بينهم وبين ترديهم في مضايق الاستلاب والعنف.

• حمل المستقبل بشائر التغيير الذي اضطلع بتنفيذه السارد (الطفل إبليس).

• بدت الشخصة الأنثوية أكثر محافظة علىٰ أنساقها الثقافية وقيمها وموروثاتها في مختلف الأفضية من الشخصة الذكورية، فغادة لم تتنازل عن نسقها الحضري، وشاية ودهيبة ونساء القرية قد تمسكن بموروثاتهن وتقاليدهن الجنوبية.

• أظهر (إدريس علي) قيمة (الفن) في الارتقاء بالفكر والشعور، وقوة فاعليته في تغيير الآخر، بدا ذلك جليًّا في توظيفه تيمة (الأغاني) في تعليم الفتيات النوبيات مبادئ القراءة والكتابة، وفشل الطرق التقليدية معهن.

• أكَّد (إدريس علي) هشاشة المعايير المتحكمة في عقلية أولئك العنصريين في أيٍّ فضاء.

ملخص القراءة:

شكلت رواية (اللعب فوق جبال النوبة) ل(إدريس علي) محطةً بارزةً في الأدب العربي، فقد سلطت الضوء علىٰ مدىٰ السلب الذي يعانيه ذلك المجتمع من أثر الإهمال والإقصاء والغياب، وقد قُدِّمَت في إبرازةٍ سينمائيةٍ حَمَلَت الاسم نفسه، وقد اتكأت القراءة علىٰ معطيات المنهج السيميائي الذي أرساه الفرنسي (أ. ج غريماس).

وقد قُسِّم البحث إلىٰ مقدمةٍ، وتمهيدٍ عرضتُ فيه أربعة مطالب: حمل الأول عنوان (إدريس علي والأدب النوبي)، وانصرف الثاني إلىٰ درس علاماتية العنوان في رواية (اللعب فوق جبال النوبة)، وخُصِّص الثالث لدرس آليات تشكل الهوية المكانية في الرواية موضوع الدرس ، ومبحثين، تناول أولاهما تحليل الرواية موضوع الدرس تحليلًا سيميائيًّا وَفْق معطيات نظرية الفرنسي (أ. ج غريماس) محللًا النسق والإجراء، وانصرف ثانيهما لتحليل الإبرازة السينمائية، ورصد أهم الفوارق بين إبرازتيها: الروائية والسينمائية، وذيلته بأهم النتائج التي توصلتْ إليها القراءة، وقائمة المصادر والمراجع، وملحقٍ أوردت فيه ترجمة الروائي (إدريس علي)، و شخصيات الرواية موضوع الدرس.

الكلمات المفتاحية: (اللعب فوق جبال النوبة/ إدريس علي/ الإبرازة السينمائية/ الرواية والسينما/ السيميائية السردية/ النقد الأدبي الحديث).

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصدر:

١- **إدريس علي**، اللعب فوق جبال النوبة (رواية)، تقديم جابر عصفور، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠١٠م.

ثانيا: المراجع:

١- **ابن منظور الإفريقي**، لسان العرب، طدار صادر، بيروت- لبنان، ط٣ ١٤١٤ هـ.

٢- **أحمد أبوخنيجر**، النوبة في أعمال إدريس علي، العنصرية والعنصريةالمضادة، مجلة الفيصل، ديسمبر ٢٠١٦م (مقال).

٣- **أحمد الزاوي**، أهمية الأفلمة الروائية العربية المعاصرة وجمالياتها، مجلة آفاق سينمائية، المجلد (٨) العدد (٣) ٢٠٢١.

٤- **إدريس علي**، المبعدون، ط مركز الحضارة العربية، مصر.

٥- **إدريس علي**، انفجار جمجمة، ط المجلس الأعلىٰ لثقافة، إبداعات التفرغ (١)، ط٣ ٢٠١٠م.

٦- **إيفان بتلر**، صناعة الأفلام الروائية، ترجمة أحمد الحضري، مطبوعات نادي السينما بالقاهرة: ٢٩.

٧- **إيكه هولتكرانس**، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ترجمة محمد الجوهري، وحسن الشامي، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة.

٨- **إيمان حلمي أحمد بغدادي**، سميائية العناوين وأسماء الشخصيات في مجموعة (قصص علمية) للأطفال لكامل كيلاني، حولية كلية اللغة العربية بإيتاي البارود (العدد الثاني والثلاثون- المجلد الرابع):٣٧٢٣

٩- **باسم عثمان السوداني**، حول رواية (اللعب فوق جبال النوبة) وإدريس علي، الحوار المتمدن ١٨/ ٢/ ٢٠١٢م. (مقال).

١٠- **بدرية بنت عبد الله الفريدي**، سيميولوجية الشخصية في رواية(فوضىٰ الحواس) دراسة سيميائية وَفق تصور غريماس.

١١- **برجستراسر**، أصول نقد النصوص ونشر الكتب، ط دار المريخ، الرياض- السعودية، ١٩٨٢م ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة، الأنجلو ١٩٦٩م: ٢٧٤.

١٢- **ج غريماس**، السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع)، ترجمة سعيد بنكراد.

١٣- **جان كوكتو**، فن السينما، ترجمة تماضر فاتح، ط منشورات وزارة الثقافة- المؤسة العامة للسينما، سوريا- دمشق ٢٠١٢م

١٤- **جان ميتري**، السينما التجريبية: تاريخ ومنظور مستقبلي، ترجمة عبد الله عويشق، ط منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق ١٩٩٧.

١٥- **جميل حمداوي**، سيمياء اسم العَلَم الشخصي في الرواية العربية، مجلة الراوي، العدد ٢٤ إصدار فبراير ٢٠١١م:

١٦- **جواهر أحمد مسلم**، تجليات السارد وتقنياته بين الرواية والفيلم (تراب الماس أنموذجًا)، رسالة ماجيستير، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس- فلسطين، ٢٠٢١م

١٧- **جي. سي. كوبر**، الموسوعة المصورة للرموز التقليدية، ترجمة مصطفىٰ محمود، ط المركز القومي للترجمة، مصر، العدد ١٧٢٧، ط١ ٢٠١٤م

١٨- **جيرالد برنس**، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة- مصر، ط١ ٢٠٠٣م:

١٩- **حاتم باي**، الإبرازات المتعددة للكتاب (دراسة تحليلية في مفهوم المصطلح)، مجلة الشريعة والاقتصاد، المجلد الثامن، الإصدار الأول لسنة ٢٠١٩م

٢٠- **حبيب مونسي**، فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ٢٠٠١م.

٢١- **حجاج حسن أدول**، أدباء نوبيون ونقاد عنصريون، تقديم أحمد عبد المعي حجازي، ط مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، سلسلة حقوق الإنسان في الفنونوالآداب (١١)، ٢٠٠٦م.

٢٢- **خالد زكريا**، رائعة الروائي إدريس علي (اللعب فوق جبال النوبة)، مايو ٢٠١٢م.

٢٣- **دانيال تشاندلِر**، أسس السيميائية، ترجمة طلال وهبة، ط المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان،ط١ ٢٠٠٨م.

٢٤- **دنيا شيهب، نوال بن صالح**، مقتضيات تحويل النص الروائي إلىٰ الفيلم التسجيلي – دعاء الكروان أنوذجًا، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد ٢٠ العدد (١) ٢٠٢٠.

٢٥- **ديفيد برتش**، لغة الدراما (النظرية النقدية والتطبيق)، ترجمة ربيع مفتاح، ط المجلس الأعلىٰ لثقافة، مصر، ٢٠٠٥

٢٦- **رجب عبد الجواد إبراهيم**، المعجم العربي لأسماء الملابس (في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتىٰ العصر الحديث)، تقديم: محمود فهمي حجازي، ط دار الآفاق العربية، القاهرة- مصر، ط١ ٢٠٠٢م.

٢٧- **رشيد بن مالك**، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ط دار الحكمة، ٢٠٠٠م.

٢٨- **زينب ياقوت**، ارتحال النص السردي من الرواية إلىٰ السينما (عرض بعض النماذج)، مجلة قراءات، المجلد ١٤ العدد ١ ٢٠٢٢م.

٢٩- **سامية أحمد علي**، أسس الدراما الإذاعية، الدار المصرية اللبنانية، ط١ القاهرة ٢٠٠٩م: ١٨٦.

٣٠- **سلمى مبارك**، النص والصورة (السينما والأدب في ملتقىٰ الطرق)، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٣١- **سمية جفال**، الرواية بين النص المكتوب والمرئي(ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي أنموذجًا، (رسالة ماجيستير)، إشراف باديس فوغالي، جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي- كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر ٢٠١١م-٢٠١٢م.

٣٢- **سيزا قاسم**، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ط مكتبة الأسرة، سلسلة إبداع المرأة، مصر ٢٠٠٤م.

٣٣- **طيب مسعدي**، أفلمة روايات نجيب محفوظ (اللص والكلاب) دراسة تطبيقية، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه، إشراف جازية فرقاني، فتيحة زاوي، كلية الآداب والفنون- قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، ٢٠١٣-٢٠١٤م.

٣٤- **عبد الحق بلعابد**، عتبات (جيرار جينيت من النص إلىٰ المناص)، ط الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١ ٢٠٠٨م.

٣٥- **عبد العزيزخالد**، جبال النوبة إثنيات وتراث، ط شركة مطبعة النيلين المحدودة ٢٠٢م.

٣٦- **عبد القادر التلمساني** (ترجمة وإعداد)، فنون السينما، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، مصر ٢٠٠١.

٣٧- **عبد القادر القط**، الكلمة والصورة، ط المركز القومي للآداب، ١٩٨٩م:

.

٣٨- **عبد المجيد حسن خليل**، أدباء النوبة، هل تجاهلهم النقاد وأهملتهم المؤسسات، جريدة الأهرام، الأحد ١٠ فبراير ٢٠١٩م السنة ١٤٣، العدد ٤٨٢٧٨.

٣٩- **عبد المجيد حسن خليل**، النوبة (خصوصية ثقافة وعبقرية هوية)، تقديم تهاني صلاح، ط نون للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠١٨م.

٤٠- **عبد الملك مرتاض**، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر ، ط٢ ٢٠١٠م .

٤١- **عبد المنعم أبو بكر**، بلاد النوبة، ط وزارة الثقافةوالإرشاد القومي، الإدارة العامة لثقافة، المكتبة الثقافية، (٨٥)، أول إبريل ١٩٦٢م.

٤٢- **عدنان مدانات**، نجيب محفوظ سينمائيًّا (جدلية العلاقة بين الفن والأدب)، جريدة الرأي، الجمعة ٨/ ٩/ ٢٠٠٦م.

٤٣- **عز الدين إسماعيل**، عشرون يومًا في النوبة، كتاب الجمهورية، العدد ٤٣، أول أكتوبر ١٩٧٢.

٤٤- **عطا الحسن البطحاني**، جبال النوبة (الإثنية السياسية والحركة الفلاحية)، ترجمة فريد السراج، شمس الدين ضو البيت، ط دار عزة للنشر والتوزيع، الخرطوم- السودان، ط ٢٠٠٩م.

٤٥- **عطا محمد أحمد كنتول**، الحراك السياسي والديني في جبال النوبا (١٩٣٢م- ١٩٦٤م)، ط الدار العالمية للنشر والتوزيع، مصر، ط ١ ٢٠٠٩م.

٤٦- **علي عبد الوهاب عثمان**، (اللعب فوق جبال النوبة) للكاتب النوبي الرائع إدريس علي، موقع سودانيز أون لاين، ٢٦ جون ٢٠١٨م.

٤٧- **عيايدة خولة رجاء**، الإسقاطات السيميولوجية للرواية علىٰ الفيلم السينمائي، دراسة حال لفيلم (الفيل الأزرق)، إشراف/ صيد عادل، علوم الإعلاموالاتصال، تخصص سمعي وبصري، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر ٢٠١٧م.

٤٨- **غاستون باشلار**، جماليات المكان، ط المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢ ١٩٨٤م.

٤٩- **فتحي سلامة**، سيكلوجية الفرجة، ط مكتبة الأسرة ١٩٩٨م" الأعنال الخاصة": ١٩٩.

٥٠- **فيصل الموصلي**، إدريس علي عبقري الرواية النوبية، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، مصر ٢٠١١م.

٥١- **فيليب هامون**، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، ط دار الحوار لنشر والتوزيع، سوريا، ط١ ٢٠١٣م.

٥٢- **قيس الزبيدي**، في الثقافة السينمائية (فوتوغرافيات)، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر٢٠١٢م.

٥٣- **لوي دي جانيتي**، فهم السينما (السينما والأدب)، ترجمة: جعفر علي، منشورات عيون، ١٩٩٣م-

٥٤- **ليديا سمير**، المخرج حسن عيسىٰ: (قبول الآخر) العامل المشترك في كل أعمالي، الهيئة الوطنية للإعلام، الخميس ١٣ إبريل ٢٠٢٣ (مقال).

٥٥- **ماهر أحمد زكي**، هكذا تكلم النوبيون(موسوعةنوبية)، الناشر ماهر زكي المحامي، ط١ ٢٠٠١م.

٥٦- **محمد رياض**، كوثر عبد الرسول، النوبة القديمة في صور (بيئة مجتمع النوبة وحياته قبل التهجير)، ط عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط١ ٢٠٠٧م.

٥٧- **محمد عبده العباسي**، قراءة في رواية (اللعب فوق جبال النوبة) لإدريس علي، زمان الوصل ٢٠ تشرين الثاني ٢٠١٠م (مقال).

٥٨- **محمد فكري الجزار**، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨م.

٥٩- **مدحت الجيار**، السرد النوبي المعاصر في مصر، ط دار النديم للصحافة والنشر، القاهرة- مصر، ط١ يناير ١٩٩٤م.

٦٠- **مسعدي الطيب**، من الرواية إلىٰ الفيلم، مجلة الإنسان والمجال، تصدر عن معهد العلوم الإنسانية والاجتماعي، نور البشيربالبيض الجزائر، العدد ٥ إبريل ٢٠١٧م.

٦١- **مصطفى الضبع**، العناصر السينمائية في روايات نجيب محفوظ (قراءة تجريبية)، موقع الكتابة ٨ يناير ٢٠١٩م.

٦٢- **مصطفى يحيى**، التذوق الفني والسينما، ط دار غريب القاهرة: ٦٦.

٦٣- **معتز عرفان**، تأملات سينمائية، دار عرفان للنشر، ٢٠١٩م.

٦٤- **ممتازحازم الديوجي** وآخرون، الهوية المكانية لبيئة السكن في توجهات العمارة العراقية المعاصرة وانعكاسها علىٰ النتاج المعماري الأكاديمي.

٦٥- **ميخائيل روم**، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، ط دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط١ ١٩٨١م.

٦٦- النور حمد، مهارب المبدعين، قراءة في السير والنصوص السودانية، ط دار مدارك للنشر، ط ٢٠١٠م.

٦٧- **هاشم محمد هاشم**، مريم جلائي، العادات والتقاليد النوبية في رواية (اللعب فوق جبال النوبة)، مجلة دراسات في العلوم الإنسانية، جامعة تربيت مدرس بإيران، ٢٠١٦م.

٦٨- **هالة باديندە**، سوسن عباسيان، سيميائية أسماء الشخصيات في رواية (ذاكرة الجسد) لأحلام مستغانمي (الشخصيتين الرئيستين نموذجًا)، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٤٠، خريف ١٣٩٥ هـ/ ٢٠١٦م.

٦٩- **ياسين الحموي**، الذاكرة والنسيان (نظريات واستراتيجيات وتطبيقات)، ط منشورات شركة نجمة الصباح للطباعة والنشر والتوزيع، ط١ ٢٠٢٢م.

ملحق البحث

التعريف بالروائي إدريس علي (٥ أكتوبر ١٩٤٠م- ٣٠ نوفمبر ٢٠١٠م):

إدريس علي محمد حسن، روائي وقاص مصري نوبي، ولد بقرية (قرشة) التابعة لمحافظة أُسْوَان لأسرةٍ نوبيةٍ رقيقة الحال، وقد انتقل إلىٰ العاصمة (القاهرة) برفقة والده الذي كان يعمل هناك، ليلتحق بأحد كتاتيبها، وتعلَّم مبادئ القراءة والكتابة، ثم التحق بالمدرسة الإعدادية حتىٰ عام (١٩٥٤م) التي سرعان ما خرج منها لضيقه وتبرمه بها، ثم التحق بمعهد القاهرة الديني (١٩٥٤-١٩٥٧م) ليتعثر فيه، فيقرر والده –حينئذٍ– أن يلحقه بالعمل مساعدًا لإحدىٰ الأسر، وتلحظ ربةُ البيت شغفه البالغ بالقراءة، فتعمل علىٰ تزويده بما يناسبه، وقد سَنَحَتْ له الفرصة لزيارة مكتبات السفارات من حوله، فقرأ بنهمٍ جملةً من آداب الأمم الأخرىٰ، ليغترف من إبداعات غوركي، وتولستوي، وتشيخوف، ويقرر بعدها التطوع في قوات حرس الحدود المصرية في الفترة ما بين (١٩٥٨م- ١٩٧١م)، ويخوض خلالها حرب اليمن (١٩٦٧م)، لينتهي به المطاف بعدها إلىٰ العمل موظفًا بشركة (المقاولون العرب) من عام ١٩٨١م- ٢٠٠٠م، ويحصل بعدها علىٰ منحة التفرغ من وزارة الثقافة المصرية لسنواتٍ عدةٍ. وقد صَدَرَتْ له مجموعةٌ من الروايات التي تُرجِمَتْ للغاتٍ أخرىٰ، نحو: دنقلة، وتحت خط الفقر، والنُّوبي، وانفجار جمجمة [1]، وحصد جملةً من الجوائز الأدبية الرفيعة[2].

(١) صدر له جملةٌ من الأعمال الروائية، ومنها:((قصة (السرير الواحد) يناير ١٩٦٩م، والمبعدون (قصص) ١٩٨٥م، وواحد ضد الجميع (قصص) ١٩٨٧م، ودنقلة ٢٠٠٠م، ووقائع غرق السفينة (قصص) ١٩٩٤م، والنوبي (رواية) ٢٠٠١م، واللعب فوق جبال النوبة (رواية) ٢٠٠٢م، وتحت خط الفقر (رواية) ٢٠٠٥م، ومشاهد من قلب الجحيم (رواية)، والزعيم يحلق شعره (رواية) ٢٠٠٩م، والمفسدون) فيصل الموصلي، إدريس علي عبقري الرواية النوبية، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، ٢٠٠١م: ١٥٢.

(٢) ومن بينها: (جائزة جامعة أركانسو الامريكية عن ترجمة لرواية (دنقلة) للإنجليزية عام ١٩٩٧م، وجائزة أفضل رواية صدرت لعام ١٩٩٨م من معرض القاهرة الدولي للكتاب، والجائزة الثانية في مسابقة نجيب محفوظ للرواية العربية من المجلس الأعلىٰ للثقافة عام

ملخص الرواية/ ملخص الفيلم:

تدور أحداث الرواية حول الشابة (غادة) تلك المراهقة التي تم العثور علىٰ جثتها بجوار جثة الإرهابي الشهير (أمير إمبابة)، ونداء الشرطة بضرورة الإدلاء عن معلوماتٍ عنها، و(غادة) قد وُلِدَتْ لأبٍ نوبيٍّ، وأمٍّ قاهريةٍ، واضطر والدها لإرسالها إلىٰ جدتها (شاية) في مسقط رأسه (النوبة) بعد وقعة هروبها مع شابٍ للزواج به، ويكيل الأب للشاب الاتهامات، ويزج به في السجن، ويأمر الجدة بتأديبها وسرعة تزويجها من أحد شباب النوبة.

وتصل (غادة) إلىٰ النوبة وسط إعجاب رجال القرية وشبابها وأطفالها، واستنكار نسائها اللواتي دَرَجْنَ علىٰ عاداتٍ مغايرةٍ لتلك القاهرية (الإبليسة)، لتصطدم بواقعٍ صلدٍ بائسٍ كئيبٍ، لتعيش في كنف جدتها لأبيها (شاية) التي تأخذ علىٰ عاتقها تقويمها، وغرسها في مجتمعها الجديد (النوبة)، وتزويجها لتزيح عن ابنها عبء قلقه وهواجسه مقابل إغداقه في الإنفاق عليها، وهي تقف منها موقفًا مناهضًا بالغ الازدراء والاستنكار لطبائعها وعاداتها ومفرداتها الحضرية، وتغري أحد شيوخ القرية (الجد) بالزواج من غادة،ولكنه يرفض ذلك العرض المغري، محاولًا إقناعها بضرورة ترحيلها إلىٰ أبيها في القاهرة.

وتنعقد أواصر الصداقة بين (غادة) والسارد (الطفل إبليس) الذي آيس من الخرافة والجهل والجمود من شخوص، نحو: (الأم، حلاق القرية/ طبيب الأرواح/ المعلم)، فجميعهم يعمل جاهدًا علىٰ تغييب العقل واطراح الفكر والنقاش، ويتخذ من الجبر والعنف والقسوة وسيلةً لفرض آرائه، وغادة –هي الأخرىٰ– قد حاولت مرارًا إقناع والدها النوبي بالعدول عن قرار قصر تزويجها من النوبيين فحسب، ليؤكد الروائي بهذه العَلاقة تقارب الفكر والهدف والشعور علىٰ الرغم من اختلاف المنابع والفضاءات والجذور.

٢٠٠٤م، وجائزة اتحاد كتَّاب مصر عن رواية (مشاهد من قلب الجحيم)، وجائزة الدولة للتفوق في الآداب لعام ٢٠١١م) فيصل الموصلي، إدريس علي عبقري الرواية النوبية، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، ٢٠١١م: ١٥٤.

وتربط (غادة) -في الوقت نفسه- وشائج المودة والألفة مع أخته (عائشة)، و(فتيات القرية)، وتعمل جاهدةً علىٰ تغيير مظهرهن، وتعليمهن مبادئ القراءة والكتابة، لتثير جهودُها حفيظة النساء من الأمهات والماشطة، وتشعل غيرتهن وأحقادهن.

وتُحْكِم الجدة (شاية) قبضتها عليه حسْب توجيهات أبيها، وتحاول إجبارها علىٰ العادات والتقاليد النوبية، لتقوم غادة -حينئذٍ- بإغراء الطفل (إبليس) لتنفيذ خطة هربها من قريتها النوبية، فتحاول عقد اتفاقٍ معه، وتقوم بتحريضه وإغوائه بالعبث معه، لتكتشف الجدة (شاية) أمر لهوهما، وتفضحهما، ويُحكَم علىٰ غادة بالتنويب القسري، وتقرر غادة بعدها تنفيذ خطة الهرب، وتخوض مع الطفل (إبليس) تجرِبةً بالغة الصعوبة والخطورة، تنتهي بفشلهما، وتسليمهما إلىٰ ذويهما في النوبة، لتقرر الجدة (شاية) حبسها وتزويجها قسرًا من (محروس الأهبل) بعد رفض الجد الاقتران بها لصغر سنها، ويحاول جاهدًا إقناع جدتها بضرورة ترحيلها إلىٰ أبيها في القاهرة، لتختفي بعدها غادة في ظروفٍ غامضةٍ قبل وصول المركب، وتشير أصابع الاتهام إلىٰ ضلوع جدتها في جناية قتلها، ويظهر الجد والسارد (الطفل إبليس) ومحروس الأهبل في حالة استنفارٍ قصوىٰ للبحث عنها في كل مكانٍ، وتنتهي أحداث الرواية بالوقوف علىٰ أثر (غادة) في هذا المجتمع الجنوبي عندما يدخل الجد قاعة النساء في فرح حفيدته (عائشة) ليأمر الماشطة بإسدال شعرها، ويوجه الفتيات إلىٰ الرقص والغناء علىٰ شاكلة غادة، واطِّراح تلك الأغاني النوبية القديمة التي عَفَا عليها الزمان، وينتابهن الخجل والذهول، ليسارع الطفل (إبليس) بأداء أغنيةٍ حفظها من غادة، وقد بدَّل كلماتها لتدليلها لتنفجر الفتيات في البكاء، ويخرج الجد من مجلسهن وهو يغالب دموعه، ويصارع السارد (الطفل إبليس) رغبته المستميتة في الانتقام من الجدة (شاية).

مصدر الترجمة: فيصل الموصلي، إدريس علي عبقري الرواية النوبية، ط المجلس الأعلىٰ للثقافة، مصر ٢٠١١م

الشخصيات:

الشخصية	اسم الشهرة	التعريف بها
غادة	أونتي (تعني القمر بالنوبية) النورية. الشمالية نص البغل. إبليسة.	شابة جميلة ولدت لأب نوبي، وأم قاهرية. تحلم بالارتباط بابن الجيران، مثابرة، جريئة، شجاعة، تتعامل بمعطيات العقل، ترفض الخضوع للتقاليد والموروثات.
الطفل (إبليس)	إبليس	طفل نوبي (٩ سنوات) تلتقي به البطلة (غادة) فور وصولها إلىٰ النوبة. شجاع، مغامر. يتأبىٰ علىٰ الجمود والتخلف وتعطيل المنطق والعقل والفكر.
الأب	ـــــ	والد (غادة). ملتزم بتقاليد النوبة، يجبر ابنته علىٰ اتباع تقاليد بلدته (النوبة)، بينما يخالفها هو ويتزوج امرأة قاهرية شقراء.
الأم	ـــــ	والدة (غادة)، قاهرية فاتنة الجمال، ماتت منتحرة بعد أن سكبت الجاز علىٰ نفسها، إثر ازدياد غيرة زوجها، وإحكامه السيطرة والخناق عليها.
الجدة (شاية)	ـــــ	جدة (غادة) لأبيها، سيدة نوبية، أخذت علىٰ عاتقها تأديب غادة، وتزويجها من أحد رجال النوبة، لتريح ابنها من عبء مشاكلها بعد أن أغدق عليها المال.
الجد	ـــــ	جد السارد الطفل (إبليس)، عقلاني، متذبذب، يبدو أحيانًا غير منصف، عاش في مدن الشمال خمسين سنة، تأثر ببعض تقاليده.
عائشة	ـــــ	أخت الطفل السارد الطفل (إبليس). مستسلمة،

الشخصية	اسم الشهرة	التعريف بها
		وديعة، مستكينة. أصبحت صديقة غادة، وبثتها تقاليد المجتمع النوبي، وأخذت منها نفحة من نسمات المجتمع الشمالي.
دهيبة	_____	والدة السارد الطفل (إبليس). امرأة نوبية متمسكة بالتقاليد، تؤمن بالخرافة، وتتمسك بالتقاليد تمسكًا حرفيًا مقيتًا.
الحبيب القاهري	الإرهابي (أمير إمبابة)	حبيب البطلة (غادة) وابن الجيران. متهور
الحكومة	قسم الشرطة. العمدة.	
زوجة الأب		هي الزوجة الثانية لوالد غادة، نوبية. امرأة قاسية، غيورة. أشبعت غادة ضربًا بعد محاولة هربها مع الحبيب القاهري.
محروس	محروس الأهبل	تشرد في حلفا والسكوت ودنقلا. حفظ كثيرًا من الأغاني السودانية، وهي رصيده في هذه الحياة. أجرب. هام بغادة منذ لحظة وصولها قريتها النوبية (مالتي).
موظف البريد	_____	يتجاهل رسائل غادة التي تبعث بها للحبيب ووالدها والزعيمجمال عبد الناصر، حتىٰ لا يثير المشاكل والفتن في هذا المجتمع الهادئ المحافظ.
معلم الطفل السارد		اضطهد الطفل (إبليس)، وأشبعه ضربًا عندما

الشخصية	اسم الشهرة	التعريف بها
		حاول الاستفسار عن المعاني قبل حفظها.
والد السارد (الطفل إبليس)		يعمل خارج النوبة، وتشك زوجته في مصدر ماله، وتعتقد أنه السبب في فساد الابن.
حكيم القرية		يصنع الأحجبةوالتمائم ويرقي الناس
حلاق القرية		يخرب الأجساد بأمواسه، ويمارس العلاج بالأعشاب والكي والطرق البدائية.
أهل الحبيب القاهري		عايروا والد غادة بانفلاتها، وكانوا السبب الرئيس في ترحيلها إلىٰ النوبة.