الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

شعرية الحواس في المجموعة القصصية

"حواس زهرة نائمة" لـ "سامية غشير"

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- ✓ بوزرايب خولة
- ✓ بن عليلش نجمة

إشراف الأستاذ (ة):

- تيسوكاي كريمة

لجنة المناقشة

الأستاذ	الجامعة	الصفة
ليلى بوعكاز	جامعة جيجل	رئيسا
تيسوكاي كريمة	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
عدلان رويدي	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2019-2020

تشكر وعرفان

اللهم لك الحمد حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه

نحمدك ربي ونشكرك على تيسيرك

لنا إتمام هذا البحث على الوجه الذي نرجو أن ترضى به عنا.

نتوجه بالشكر إلى من تعهدتنا مشرفة على هذا البحث الأستاذة:

"كريمة تيسوكاي "

التي سهرت على قراءة هذا العمل وتصويبه منذ كان عنوانا

إلى أن صار رسالة تخرج وبحثا مكتملا...

كما نتقدم بالشكر الجزيل للجنة المناقشة بقبول مناقشة هذه الرسالة

فهم أهل لسد خللها وتقويم خطئها

سائلين الله عز وجل أن يثيبهم عنا خيرا.

خـــولـة * نجمة

اهداء

ينبغي علينا أن نفكر جميعا في أن (المعرفة) تأتي من (حواسنا)

لذا فإذا وسعنا حواسنا، فسوف نتقدم بمعرفتنا نتيجة لذلك.

"الرائحة هي آخر ما يتركه لنا الذين يرحلون

وأول ما يطالبنا به العائدون

وكل ما يمكن أن نهديه إليهم

لنقول لهم إننا انتظرناهم"

أحلام مستغانمي

-رواية فوضى الحواس-

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الحواس ركيزة أساسية من ركائز الإنسان التي يستعين بها في حياته وتعاملاته اليومية، وبما أن الأدب نتاج إنساني زاخر بتجاربه ورؤاه المتعددة كان توظيف الحواس أمر لابد منه، كوسيط فعال في ترجمة الهواجس والتشكيلات الحسية الواقعية إلى صور فنية غير مسبوقة.

والعلاقة بين الإبداع الأدبي والحواس علاقة قديمة؛ عرفها الشعر الجاهلي العربي وشعر العميان كذلك، كما عرفها الشعر الغربي من بداياته الأولى.

واستمرت العلاقة الوطيدة بينهما لتتوسع إلى أنماط أدبية متنوعة؛ فلم يعد التوظيف الواقعي أو المجازي للحواس مقصورا على الشعر فقط بل تعداه إلى القصة بأنواعها والرواية والكتابة المسرحية... وهو ما نجده مثلا في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، أو في المجموعة القصصية ما لم يقله الرواة للطيفة الدليمي، أو مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ... الخ

وللحواس دور جوهري في جعل الخطاب الأدبي مصدرا مهما من مصادر الشعرية فليست وظيفة تواصلية إبلاغية بحتة، بقدر ما هي وظيفة بلاغية جمالية وفنية، إذن تجعل منه مزدوج الوظيفة والغاية، ومن هذا المنطلق ارتأينا أن تختار شعرية الحواس في المجموعة القصصية "حواس زهرة نائمة" لسامية غشير.

ورغم ما يعج به حقل الأدب الجزائري من دراسات في الحواس أو الشعرية، إلا أن هذا البحث يسعى لأن يكون مغامرة مهمة تحاول الدمج بين عالمين متباعدين ضمن متطلبات البحث الأكاديمي الجامعي، وذلك رغبة منا في تقديمه للإضافة المطلوبة.

أما علاقة البحث بالدراسات السابقة، فنقسمها إلى :

أ- دراسات تتقارب من حيث العنوان أو المتن وهي:

1- الحواس في قصص لطيفة الدليمي، دراسة تحليلة لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي لعلي عز الدين الخطيب ضمن مجلة كلية التربية.

2- التحولات الدلالية وشعرية الخطاب القصصي في تشكيل الصورة الشعرية عند سعاد الصباح لجودت إبراهيم وهبة فاخوري، ضمن مجلة جامعة البعث.

3- الصورة الحسية في شعر فهد عسكر لشيماء عثمان محمد.

4- الصورة الحسية في شعر ناصر الكاظمي، لولاء سيد عبد الستار السيد.

5- مذكرة خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية، روايات مسعودة بو بكر وأمال مختار أنموذجا بجامعة حمة لخضر (2008-2009 م)

ب- دراسات متعلقة بالمجموعة القصصية، فليست هناك دراسات أكاديمية (مذكرات) سابقة بل هناك دراستين أو ثلاث في بعض جامعات الوطن (المدية، باتنة) منها سيميائية العنوان، تعذر علينا التواصل مع أصحابها بأية وسيلة لتزامنها مع دراستنا هذه، أما فيما يخص الدراسات الفردية (مقالات) فمن خلال البحث المتواصل تم العثور عليها إلكترونيا، وقد قمنا بالإطلاع السريع عليها وتلخيص أهم ما جاء فيها، وتتمثل في:

1- دراسة للأديب العراقي "عامر الساعدي" بعنوان "حواس زهرة نائمة" بين روحية اللغة والسرد القصصي، نشرت بصحيفة البنية العراقية.

2- دراسة بعنوان "النص الطازج والقصة القصيرة الشعر في حواس زهرة نائمة" للدكتور المصري" شعبان عبد الحكيم محمد" نشرت في صحيفة كواليس الجزائرية ومجلة مساريب الإلكترونية.

3- دراسة بعنوان: "قراءة في المجموعة القصصية حواس زهرة نائمة"للدكتور والصحفي "حسام الدين سعدون"، نشرت في صحيفة الرأي المصرية.

4- دراسة بعنوان: "الموروث الحكائي المغاربي وسيمياء الحواس في المجموعة القصصية حواس زهرة نائمة" لـ "سامية غشير" للدكتور بوزيان موساوي نشرت في صحيفة كواليس الجزائرية وصحيفتي المرقاب والشرق العراقيتين.

5- دراسة بعنوان: "صورة الموت في قصص سامية غشير" للدكتور فارس بيرة نشرت في صحيفة الرأي الأردنية.

6- دراسة بعنوان: "الاتساق النحوي وأثره في التماسك النصي" دراسة نصية إحصائية في المجموعة القصصية حواس زهرة نائمة لسامية غشير، للناقد العراقي "داود سلمان الشويلي".

7- التحليل الأدبي لكتاب "حواس زهرة نائمة" للدكتورة سامية غشير، للناقد الفلسطيني "عبد المجيد جابر طميزة"، نشرت في موقع منابر ثقافية.

فدراسة عامر الساعدي التي جعلت كتقديم للمجموعة القصصية أيضا، تناولت عنوان المجموعة بصورة سريعة، والحديث عن جنس القصة وعملية الكتابة ثم أهمية المجموعة ضمن خط سيرورة الأدب النسوي الجزائري.

وتكمن روحية القصة في وجود اللغة السردية الحسية، ومعايشة المتلقي لكل أحداثها، وتلك مهمة الكاتب في كيفية التعاطي مع الموضوع (النص) والقارئ ضمن الاحتفاء ببعض الطرح الواقعي في تقديم القصص.

أما دراسة شعبان عبد الحكيم محمد، فقد تحدث عن قضية التجريب في القصة القصيرة أي القصة القصيرة الشعر وذلك بدمج خصائص الجنسين الأدبيين (وهذا ما لن نتطرق إليه في دراستنا لبعده عن الموضوع).

كما تنبه صاحب المقال إلى أن المجموعة القصصية لا تقوم بسرد الأحداث فقط بل تتجاوزها إلى تصوير الحالات النفسية للشخوص القصصية مع الاهتمام بدلالة أسماء الشخصيات وعلاقتها بالمضمون، ومن ملامح النص الطازج ليس النص الذي نتوقعه أو نقرؤه قبل وجوده الفني.

بل النص الذي ينمو فنيا مع كل خطوة قرائية غير معلبة، ويجمع بين القصة والشعر ضمن قالب سردي نفسي وليس تقريري، وسيلته التلميح لا التصريح وفيه تكمن بلاغة الحكي.

كما يدون صاحب المقال انتقاداته حول المجموعة،فيما يخص عدول القاصة عن المسار الفني في بعض القصص، فتارة تركز على سرد الأحداث دون غاية، كما يقترح نهاية أخرى لقصة "أشواق تنزف في صمت".

وطغيان الشعر على كثير من القصص، حيث قام بعملية إحصائية لعدد الأبيات والقصص.

ونشاطره الرأي في ذلك، لأن غلبة الشعر تجعل القصص تحيد عن مضمونها وهدفها الذي صيغت لأجله، ونجد أنفسنا أمام قصة غير مكتملة وأجزاء قصائد.

وفيما يخص دراسة "بوزيان موساوي"، ما يهمنا فيها هو تقاطعها الطفيف مع دراستنا على أنه تناول الحواس سيميائيا، واخترنا الشعرية.

وأهم ما جاء فيها تتبع جماليات تمظهرات الحواس وذلك بالمزج بين علم الجمال وعلم العلامات في استخلاص المعنى، غير أن تحليلاته كانت قصيرة وسطحية تبدأ بالعنوان مع ذكر مقاطع نصية من القصة وهكذا دواليك، أما فيما يخص متعة الكتابة فتركيزه كان حول مقدرة القاصة في استثمار صنفي الحواس (الظاهرة والباطنة) لصالح القصص.

أما دراسة فارس بيرة فاطلاعنا عليها كان متأخرا (حيث جعلنا ضمن الفصل الأول ثنائية الحب والموت)، وقد تناول في مقاله الحضور المهيمن للموت في أغلب القصص مقسما إياه إلى موت حقيقي ومجازي وموت الأماكن والأشياء والأخلاق وغيرها.

مع ذكر نماذج من القصص (ستائر غرامية، خريف الذكريات...) والتأكيد على أن الموت والفقد والفراق له بعدان؛ سلبي الظاهر، تفاؤلي الباطن، أما عملية استثماره فكانت بطريقة جديدة تتجاوز الأساليب البلاغية الكلاسيكية إلى صور فنية أكثر شاعرية، وما أعجبنا في المقال حضوره الجيد في تتبع ملامح الموت والحياة ودورهما في تحقيق البعد السردي والجمالي مع ذكر الشواهد القصصية.

ثم دراسة "داود سلمان الشويلي" فتعتمد على الجانب الإحصائي والوسيلة في ذلك أدوات لسانيات النص (الاتساق والانسجام)، حيث يقوم بإحصاء أدوات الربط مثلا ويتبعها باستنتاجات حول أهمية توظيفها، أو إحصاء الأجزاء الشعرية الواردة في القصص والتعليق عليها، وما يبدو عليها أن العنوان أكبر بكثير عن مضمون الدراسة، لأن هذه الأخيرة بعيدة قليلا عن التحليل اللساني النصي.

وقد استهوتنا فكرة البحث في شعرية الحواس وذلك في مجموعة قصصية بالذات وليست رواية أو شعرا، لأنها التجربة الأولى من نوعها مع هذا الشكل الأدبي، (خصوصا أن مذكرة الليسانس كانت مغامرة سيميائية في قصيدة النبي لجمال الملا).

كما أن المجموعة وهي لم تطبع بعد نالت الاهتمام من عدة نقاد عرب، شجعتنا لأن نكون ضمن السباقين إلى تناولها أكاديميا، ثم إن مصطلح الحواس كثيرا ما كان يدور في أذهاننا لنبحث فيه أحد بحوثنا، لما فيه من مرونة وحيوية في التوظيف والتعامل وجاذبية في البحث.

ومن الأسباب الذاتية أيضا الميل إلى الكتابة النسوية الجزائرية خصوصا والمقصود بالميل هنا، أملنا المستمر في أن تكتسب مكانة مرموقة سواء مع الكتابة الذكورية في الجزائر، أو مع نظيرتها العربية أو الأجنبية.

أما موضوعيا؛ فقد كنا مدفوعين إلى هذا الاختيار بحافز علمي، أساسه المساهمة ولو بشكل بسيط في الكشف عن الملامح الجمالية والشعرية في الكتابة النسوية، فالتساؤل عن الشعرية في المدونة القصصية الجزائرية صيغة فضفاضة تقتضي الدقة والتحديد والموضوعية، من أجل اختصار أهم المفاهيم والمحددات والتوجيهات وبلورتها في استكناه دور الحواس.

كما أنه رد على الذين يرون في الشعرية طريقة مستعصية في التحليل والدراسة ليست محددة المعالم، فهل تدرس كل شيء دون استثناء أم تعمل بطريقة انتقائية؟ ونحن بدورنا نجيب فنقول: أن طبيعة النص المدروس هي التي تفرض على الدارس ما يجب أن يدرسه أو يتركه.

وفي دراستنا هذه وجدنا أن من مظاهر الشعرية؛ التوظيف المزدوج للحواس في تفعيل البناء الدرامي والإستخدام المجازي لها، فلكل حاسة مثلا مهمة منوطة بها، ولذلك كان تركيزنا واضحا عليها، لكي نؤكد أن الشعرية ليست إلتهام مكونات النص (تركيبا، دلالة، صرفا، معجما...) بقدر ما هي بحث في كل ما يجعل منه ينتمي إلى الأدب ولو كان عنصرا واحدا!!

وهناك مسوغ آخر للعناية بهذا الموضوع، هو كثرة الدراسات التي تبحث عن الحواس في الشعر وتقصي النثر ودوره الجوهري في الاستثمار الفني الحسي. وأغلبها مقالات أو دراسات أكاديمية، والمقصود من ذلك وجود (10) مقالات مثلا تركز على المدونة الشعرية مقابل عملين أو ثلاث تنحو منحنى الكتابة النثرية، وهذا عائد لأسباب ذاتية خاصة بالباحث وأخرى موضوعية كما سبق وذكرنا.

وللوصول إلى الأهداف المسطرة في البحث، وجب الوقوف عند أهم الإشكالات المتعلقة به، وهي:

- ✓ كيف وظفت المجموعة القصصية "حواس زهرة نائمة" خطاب الحواس؟ وهل يمكن للحواس أن تنفلت من حقيقتها وواقعها وتهدمه؟
- ✓ وإلى أي مدى تفردت الصورة الحسية في توجيه السرد والحالات النفسية والشعورية والكشف عن جماليات النص؟

وحرصا منا على استيعاب مضمون الدراسة قسمنا البحث إلى مدخل وفصلين وخاتمة وملحق، والجديد في خطة العمل؛ دمجنا بين التنظير والتطبيق وإقصاء طريقة الفصل النظري والفصل التطبيقي كل على حدة، وفيها استثمار للوقت والمعلومة عند الباحث نفسه أو القارئ.

فالمدخل بعنوان: مفاهيم أولية (الشعرية/ الحواس) يتحدث عن:

- ✓ الشعرية من خلال التطرق إلى مفهومها ونشأتها، أهم إسهامات أعلامها قديما وحديثا عند العرب والغرب، إضافة إلى تعالقاتها مع حقول منهجية ومعرفية أخرى كاللسانيات والأسلوبية والجمالية وغيرها.

- ✓ الحواس من خلال تعريفها لغة واصطلاحا والتطرق إلى تقسيماتها (حواس ظاهرة/ حواس باطنة) مع التفصيل قليلا في تتبع الحواس الخمس مع إدراج علاقتها بمصطلحات أخرى كالمشاعر والإدراك والإحساس.

أما الفصل الأول بعنوان: التوظيف الواقعي للحواس، فقد قسمناه إلى أربعة أجزاء:

الأول: يتناول دور الحواس في توجيه الأبعاد الدرامية لمعظم القصص، وقد نالت الصورة البصرية حظها من ذلك (المتحركة، الساكنة، الضوئية، واللونية).

الثاني: يستثمر الصورة البصرية المتمثلة في المرآة ليس من باب وظيفتها الروتينية بل بأبعاد جديدة تكشف عن علاقة الذات بالآخر والآخر المتعدد وأساسها ثيمة المرأة.

الثالث: تناولنا فيه ثنائية "الحب والموت" وحضورها الفردي أو الثنائي في بعض القصص، على اعتبارها تجسيد لدور الحواس الباطنة في تشكيل البناء الفني.

الرابع: كان التركيز فيه منصب على شعرية الصورة (صورة الغلاف) والعنوان في المجموعة القصصية (لأنها مدركات بصرية) وأهميتها في الاشتغال على تفعيل المعنى.

والفصل الثاني بعنوان: التوظيف المجازي للحواس (التراسل نموذجا) ففيه ثلاثة أجزاء:

الأول: يتضمن مفاهيم نظرية حول تعريف التراسل وأصوله في القرآن الكريم والبلاغة العربية، إضافة إلى المدرسة الرمزية الغربية.

الثاني: كان الحديث فيه عن التراسل الدلالي بأنواعه الخمسة ودورها الفني الجمالي.

الثالث: يتناول التراسل الحسي الذي يقوم بتركيب حاستين أو أكثر، موزع على 6 عناصر، تتلاءم وعدد الحواس، وفيه بحث عن وظيفة هذا النوع في كسر اللغة وأفق القارئ، وتوجيه الدلالة.

وقد ذيلنا البحث بخاتمة تعد حوصلة لأهم الملاحظات التي صادفتنا والنتائج التي توصلها إليها، أما الملحق فكان خاصا بالمؤلف وملخص المجموعة.

أما فيما يخص منهج هذه الدراسة- ونظرا لجمعها بين عالمي الشعرية والحواس- فإنها لا يمكن أن تقتصر على منهج واحد، ولذلك كانت منهجية الاستقراء حاضرة، إذ تقوم على آليات: الإحصاء، القراءة والوصف ثم التحليل والاستنتاج.

كما تمت الاستعانة ببعض ملامح المنهج البنيوي والسيميائي (مربع غريماس وسيميائية الأهواء مثلا) والأسلوبي (الانزياح) وذلك ضمن مبحث الشعرية كتوجه يحتضن هذه المناهج وأخرى.

ولا يختلف اثنان في أهمية المنهج في قراءة وتتبع معطيات المجموعة القصصية حسب ما تميله طبيعة العنوان.

وتعد المدونة "حواس زهرة نائمة" المصدر الأساسي لانطلاق البحث وإنجازه.

كما تمت الاستعانة بمراجع مهمة ك:

- مفاهيم الشعرية لحسن ناظم.
- الشعرية لتوذوروف.
- الشعرية والحداثة/ الحقيقة الشعرية لبشير تاوريريت.
- اللغة والحواس لمحمد كشاش.
- الصورة السردية لشرف الدين ماجدولين.
- الصورة الشعرية والرمز اللوني ليوسف حسين نوفل.
- سيمياء المرئي لجاك فونتاني.

ومراجع أخرى لا تقل أهمية تتوزع على المراجع باللغة العربية أو المترجمة والمقالات المبثوثة في المجلات والملتقيات والأيام الدراسية وغيرها.

وكأي بحث أكاديمي لا يخلو من العقبات؛ فإن نقص المراجع فيما يتعلق بتوظيف الحواس في الأدب صعب المهمة قليلا ونقصد بذلك الكتب المتخصصة لذلك كان اعتمادنا على المقالات خصوصا في الفصل الثاني واضحا للعيان.

كما أن الظروف الصحية التي تزامنت مع إعداد البحث (فيروس كورونا COVID19) حالت دون العودة إلى مراجع ورقية وتمت الاستعانة، بالمراجع الإلكترونية بنسبة (90%)، وعلى الرغم من ذلك كانت المتعة والمنفعة حاضرة من بداية إلى نهاية العمل.

وفي الأخير نحمد الله – سبحانه وتعالى- أن وفقنا لإتمام هذا العمل المتواضع، كما لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر للمشرفة على العمل توجيها وتقويما وتقيما **"كريمة تيسوكاي".**

كما نتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة التي تحملت أعباء قراءة هذا العمل وتصحيحه ومراجعته.

وأخيرا إن حقق العمل غايته فالفضل لله أولا وآخرا، وإن كان غير ذلك فحسبنا أننا بذلنا كل ما نستطيع من جهد ووقت.

مدخل: مفاهيم أولية

أولا: الشعرية:

1- مفهوم الشعرية:

تتميز الشعرية كغيرها من الحقول المعرفية الأخرى بتراكمها المعرفي وتنوع منافذها والمسالك التي تتشرب منها، وتقوم هذه الدراسة على مدخل نظري يشتغل على أهم الدوائر المصطلحية والموضوعية التي تتعلق بالشعرية مصطلحا ومفهوما.

أ- لغة:

معروف عن الشعرية أنها مشتقة من كلمة (شعر)، ومفهومه لغة في معجم لسان العرب كالتالي:

"الشعر، منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... ربما سموا البيت الواحد شعرا... وشعر الرجل يشعر شعرا أو شعرا وشعر، وقيل: شعر قال الشعر وشعر أجاد الشعر، ورجل شاعر والجمع شعراء... والمتشاعر: الذي يتعاطى قول الشعر، وشاعره فشعره يشعره بالفتح، أي كان أشعر منه وغلبه، ويشعر شاعر: جيد..." [1]

وأغلب المعاجم لا تبتعد كثيرا عن هذا المفهوم اللغوي الذي يتفق على كون الشعر كلام موزون مقفى له دلالة وغرض معين.

أما poetics فتنقسم إلى: poème وتعني شعر، واللاحقة ic نسبة إلى الجانب العلمي.

ب- اصطلاحا:

يعرف على تعريف الشعرية اختلافه وتشعبه من عصر إلى آخر، ومن دارس إلى آخر أيضا باختلاف التوجه والأدوات والمدرسة اللغوية أو الأدبية أو النقدية و"يبدو على معنى مصطلح الشعرية من أشكال الأمور وأصعبها تعقيدا لما يحمله من تشابك في التعريفات وتنوع في المفاهيم يشملا الدال والمدلول مما جعله مصطلحا متحفزا على الدوام وأكثر زئبقية" [2]

ويعرفها محمود درابسة بقوله: "إن الشعرية poetik كلمة يونانية أصلا، وهي مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي فهي نظرية معرفية مرتبطة بفنية العمل الشعري وجمالياته" [3]

إذ يربط التعريف الشعرية كنظرية وممارسة بأصلها اليوناني وكذا علاقتها بجنس الشعر في بداياتها الأولى وبحثها عن السمات الجمالية المميزة فيه.

---

[1] ينظر: إبن منظور، لسان العرب، دار صادر،بيروت مج8، ط6،2008،ص69،مادة [شعر].

[2] نزيهة الخليفي، المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا مقال ضمن مجلة مقاليد، جامعة تونس، ع6، جوان 2014، ص185.

[3] محمود أحمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ-2010، ص15.

وتعرف أيضا بكونها: "بحث في صفة الأدبية تلك التي تميز النص الأدبي عن غيره من النصوص، أي السمات "العامة والمجردة "التي تجعل من النص نصا أدبيا، إن الشعرية هي بمثابة علم للأدب موضوعها الخطاب الأدبي لا النص المفرد" [1] أي أن اهتمامها الأول هو تتبع مجموع الخصائص الأدبية التي تسمو بعمل ما إلى درجة الأدب أو تنزل به دونه، وبما أنها تنشد العلمية خلال عملية التقصي والحفر في النص فإنها يحق لها بأن تكون علما للأدب ومقننا له.

ويضيف باحث آخر بقوله أن: "مهمة الشعرية لا تنحصر في النصوص والأعمال الشعرية وحسب بل تطال النصوص الأدبية برمتها، فهناك شعرية القصة والرواية والمقامة..." [2]

2- الشعرية: الجذور والأصول:

2-1- الشعرية عند الغرب:

2-1-1: عند اليونان:

تعود الشعرية الغربية في ملامحها الفلسفية الأولى إلى العهد اليوناني الذي تميز بالتنقيب عن علاقة الأدب ومشتقاته بالحياة والمجتمع، ولعل أفلاطون وأرسطو كانا من السباقين إلى إثراء هذا الفرع المعرفي، فقد كان موقف أفلاطون واضحا وصارما اتجاه الشعر والشعراء لما فيه من البعد عن عالم المثل نتيجة لصدوره عن الإلهام وليس العقل، وتمثيله لخيالات الأشياء وليس جوهرها وماهيتها. كما فضل الشعر الغنائي ثم الملحمي على الأنواع الأخرى لارتباطها بتمجيد الأبطال والشخصيات.

أما كتاب (فن الشعر) لأرسطو فيعد المنطلق الأول للشعرية الغربية حيث «يبدأ كتابه بتقسيم الجنس الشعري إلى: الشعر الملحمي، التراجيدي، الكوميدي، الديثرمبي... والشعر المبني بناء جيدا يحقق المتعة الصحيحة الخاصة بنوعيته»[3]. وتنبني شعريته على نظرية المحاكاة* التي تعتبر أساس الفن من خلال محاكاة المواقف والوقائع البشرية «بل أن المحاكاة عامل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى، ففي ذهن الشاعر أو المصور أو

---

[1] شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في أعمال إدوار خراط، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013، ص11.

[2] ينظر: بادي مختار: الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2009-2010م، ص03.

[3] ينظر: أرسطو: فن الشعر، تر و تق و تع: إبراهيم حماره، مكتبة الأنجلو مصرية، د/ ط دات، ص: 24.

* ركزنا على "نظرية المحاكاة" عند أرسطو دون أفلاطون، لسعي أرسطو إلى تقنين الإبداع وعلمنته.

الموسيقي أو النحات، تصور لشيء ما يسعى إلى استيلاده عملا ملموسا ليمتع نفسه ويمتع الآخرين...» [1] بمعنى أن من يحاكي شيئا ما لا ينقله حرفيا كما هو وإنما يستعين بالكلمات والألوان والأصوات ليثير انفعالات المتلقي فيثير مشاعر الخوف والشفقة لديه حيث «تضطلع المأساة بدور التخليص وهو ما يود إفهامه لفظ "التطهير" وهو ترجمة لليوناني Catharsis، ذلك أن البطل المأساوي يدرك منحى مصيره، فيترك حال الضحية لتحصيل متعة المعرفة وذلك الصعود يبلغه المتفرج فيفرغ بذلك انفعالاته المشؤومة ليبلغ ضربا من التطهير الفعلي»[2] وهو الغاية المرجوة من الظاهرة الإبداعية ومدى تحقيقها للتوازن النفسي الخاص بالمتلقي، مما يجعلها لا تنفصل عنه، بل لا تستطيع الانفلات عن قيوده عن طريق تمثيل الأفعال الإنسانية.

كما تجعله «أكثر قوة استجابة لصوت العاطفة»[3] وأكثر اعتدالا، أخلاقا وسلوكا، عكس أفلاطون الذي يرى في الشعر مفسدا للأخلاق والقيم لأنه قائم على محاكاة مزيفة للحقائق، والزائف الذي ينشد الجمال والكمال والأصالة لا روح فيه ولا فائدة منه.

2-1-2: عند الحداثيين:

نظرا للحضور الباهت لصفة العلمية في الدراسة الأدبية، حاولت الشكلانية الروسية بمجيئها «بلورة مفاهيم كلية تنطوي على قوانين الأعمال الأدبية، وقد أجملت هذه المفاهيم بمصطلح واحد هو الشعرية..» [4]. وبالتالي تعد تنظيراتهم المنطلق الفعلي في تحويل الاهتمام بالنص من خارجه إلى داخله، ومن المضمون إلى الشكل وفي خضم ذلك بحث وتنقيب عن ما يجعل من الأدب أدبا أي كل الخصائص الشكلية المستنبطة من النص ذاته والتي ساهمت في إضفاء سمة الموضوعية والعلمية على الممارسة النقدية- وأهم الشعريات الحداثية الغربية التي لا غنى عنها نذكر:

- **شعرية جاكبسون:**

كان جاكبسون من الأوائل الذين تناولوا قضايا الشعرية وعلاقتها باللسانيات، فكانت كتبه تدور في هذا المجال. مركزا على أن «الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية... وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية

---

[1] ينظر: أرسطو: فن الشعر، مصدر سابق، ص: 24.

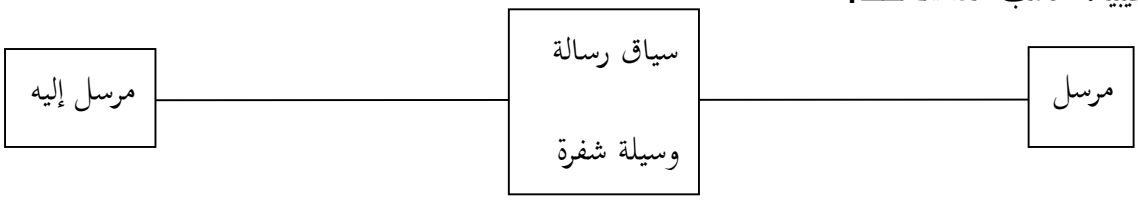
[2] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014م ص65-66.

[3] ينظر: شكري عزيز الماطي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ- 1993م، ص: 41.

[4] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص:05.

فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات»[1] وهذا عائد- طبعا- لتأثره بسوسير من خلال ما جاء به في محاضراته العامة، وهذا أمر طبيعي أن تولد الكثير من المناهج وآليات التحليل من رحم اللسانيات.

ولذلك يعد من المؤسسين الحقيقيين للشعرية، انطلاقا مما جاء فيما يخص التواصل اللفظي وعناصره التركيبية، حسب هذا المخطط: [2]



وفي خضم هذا لا يخرج الإبداع في نظره- جاكبسون_ عن الوظيفة الجمالية الشعرية للغة مركزا اهتمامه على هذه الوظيفة دون سواها من الوظائف المتعلقة بالعناصر الخمسة الأخرى. وذلك لأنها «تمثل أرقى حساسيات الأدبية التي يصل إليها الأثر الأدبي الذي برفع الكلام من مرجعيته العادية إلى أخرى "جمالية" ... ولا يقتصر هدف نقل الأفكار أو المعاني وحدها من المرسل إلى المرسل إليه ولكن الرسالة تصبح الغاية نفسها في الخطاب الأدبي»[3] وهو تأكيد على أن خلو النص الأدبي من الشواهد التي تجعل منه أدبا يزيل عنه صفة الأدبية، ويكون خطابا عاديا لا يرقى إلى مستوى الدراسة الشعرية.

ولجاكبسون أيضا بعد إيمانه بالوظيفة الشعرية، وربط الشعرية باللسانيات إسهامات أخرى، حيث «تحدث عن تطور الأنساق الأدبية الشكلية، وتعمق في دراسة الشعر في ضوء عناصره البنيوية، سواء أكانت صوتية أم صرفية أم إيقاعية أم تركيبية أم دلالية أم بلاغية، ضمن المحورين الاستبدالي والتركيبي»[4]. وهما محوران أخذهما عن ثنائيات سوسير، وكل منها يقوم على عدة أسس تسمح «بعملهما معا في السلوك اللغوي والرمزي،وفق ما يلي:

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي وحنون مبارك، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص:24.

[2] عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص: 09.

[3] ينظر: خولة بن مبروك: الشعرية بين التعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مقال ضمن مجلة المخبر- جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص: 370.

[4] قرواز نجمة: النقد الشكلاني ، la critique formaliste ، مقال ضمن مجلة الناص، جامعة جيجل، ع 21، جوان 2017، ص: 92.

المحور الاستبدالي	المحور الخطي»[1]
الاختيار	التأليف
الاستبدال	النسج
المشابهة	المجاورة
الاستعارة	الكناية

حيث أن انتقاء الكلام لا يكون عشوائيا بل يقوم على قواعد رياضياتية، تتبعهما عملية الجمع والترتيب مع مراعاة التنسيق بين الفعاليات اللغوية لأن «الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل (التكافؤ) والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف، ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتتالية».[2]

ولتوضيح هذا القول أكثر يجدر بنا تطعيمه بمثال تبسيطي، وهو كالتالي:

- تتشابه جمل/ جمال/ جميل في النمط الصوتي لتشكل متتالية.
- جميل/ قبيح/ حسن/ طيب لتشكل متوالية دلالية قائمة على الانتقاء.

شعرية تزفيطان توذوروف:

ساهمت تنظيراته التأصيلية في تقدم مسار الشعرية خصوصا في كتابيه "شعرية النثر والشعرية" منطلقا في ذلك من كل الأنواع الأدبية خصوصا القصة القصيرة ومبرره في ذلك أن الفارق الوحيد يكمن في طبيعة الخصائص النوعية المكونة للخطاب مهما كان نوعه.

والشعرية حسبه «جاءت فوضعت حدا للتوزاي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل

[1] ينظر: يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2008م، ص: 92.
[2] ينظر: جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص: 33.

عمل... وتبحث عنها في النص ذاته... فهي إذن مقاربة مجردة وباطنة للأدب»[1] وفي ذلك تأكيد على أنها لا تحفل بخارج النص من سياقات مختلفة وما شابه بقدر ما هي دراسة منهجية داخلية لا يدور اهتمامها حول الأدب الحقيقي/ الكائن، وإنما حول الأدب الممكن «الذي يكون انجازا من الإنجازات الممكنة لخصائص الخطاب النوعي... بعبارة أخرى تلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أو الأدبية»[2]، بمعنى أن الشعرية الحقة لا نجدها إلا في الأدب المتوقع أو المحتمل الذي لا وجود له مسبقا أو بشرح مبسط لا يهم الشعرية حضور العمل الأدبي في زمان أو مكان معين أو جنسه، والتي تجعل منه حاضرا بطابعه الحقيقي، إنما ما يهمها تلك المكونات المختبئة خلف الكلمات التي تنتظم وفق نظام معين وكيف أنها تسمو به إلى مراتب الجمالية أو تنزل به قيمة وحضورا.

وفي ذات السياق يربط توذوروف بين الشعرية والتأويل من خلال قوله: «إن التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه... ليس من بين هذين النشاطين ما هو سابق على الآخر فكلاهما ثانوي...»[3] فعدم وضوح الرؤية أيهما سابق للآخر- حسبه- يجعل من علاقتهما تكاملية بحتة فحضور الشعرية تستلزم حضور التأويل كسبيل للتقدم في عملية الوصف والتفسير والتحليل، والتأويل لا يستغني عن إجراءاتها وأدواتها للاستمرار في الغوص إلى عوالم جديدة في النص الأدبي.

شعرية جيرار جينيت:

يعد جينيت نقطة تحول حاسمة في تاريخ الشعرية المعاصرة لارتباطه بماضيها وحاضرها «لو لعه بالبحث في الجزئيات ليؤسس منها رؤى تصل إلى حد استقامتها نظريات قائمة بذاتها من خلال كتبه مدخل إلى النص الجامع، أطراس وعتبات».[4]

وبالتالي فبعض الغموض والتغيير الذي طرأ على الشعرية في مساراتها الطويلة واقتصارها على داخل النص دون غيره، جعل جينيت يوجه نظره إلى المكونات التي تساهم في اكتمال النص في هيئته الأخيرة، قائلا: «ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص

(1) ينظر: تزفيطان توذوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990م، ص: 23.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 23.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 24.

(4) ينظر: سليمة لوكام: شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات، مقال ضمن مجلة التواصل، المركز الجامعي سوق أهراس، ع 23، جانفي 2009، ص: 31.

على حدة...»[1] أي كل ما يربط النص بنصوص تعاصره أو سابقة عليه أو ما يتعلق به من علاقات مصاحبة له أي شكلية وطباعية ومعنوية.

أما العلاقات التي يقيمها النص فيجملها جينيت في 5 أصناف هي: «المصاحبات النصية، الميتانصية، النص الجامع، النص الناسخ، التناص».[2]

وتتميز بكونها تجمع بين المباشرة والتلميح تخرج مجال البحث في الشعرية من تقوقع المص على نفسه إلى مجال أوسع يشمل مسارات تشكله وولادته وملامح النصوص القديمة التي زالت بعض آثارها وحل مكانها النص الجديد (أطراس) إضافة إلى الاهتمام بعتباته النوعية كنمط معماري يحيط به، وفي هذا الصدد نختم بقول عبد الحق بلعابد «استطاع ج- جينيت بهذه المتعاليات النصية أن ينتقل من شعريات النص إلى شعريات المناص/ الكتاب، ليوسع من منطقة الحفر والتأويل إلى مناطق حافة ومتاخمة للنص..».[3]

شعرية جون كوهين:

لم تخرج شعريته كثيرا عن إطارها التقليدي رغم الأمور الجديدة التي أضافها، إضافة إلى وجود تشابه بين شعريته وملامح الشعرية العربية القديمة، كما «تأثر بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية»[4] وذلك انطلاقا من علاقتها الوطيدة باللسانيات ومبادئها التي تنشد العلمية والموضوعية خصوصا أن مبدأ المحايثة من مظاهر العلمنة بما أنه دراسة اللغة لذاتها ومن أجل ذاتها.

ويضيف بشير تاوريريت أن «الأسلوبية زاوية من زوايا النظر لعلم الشعرية»[5] وهذا يوصلنا إلى ظاهرة الانزياح التي بنى عليها كوهين شعريته خصوصا في جنس الشعر الذي يجسد فكرة الخروج عن اللغة المعيار في أرقى

---

(1) جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد العراق، د/ط، د/ ت، ص: 5.

(2) ينظر: نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي، مرجع سابق، ص: 192.

(3) ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1429هـ- 2008م، ص: 20، 28.

(4) ينظر: بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا، ط 1، 2008، ص: 49.

(5) المرجع نفسه، ص: 50.

صوره، لأن الشعرية عنده «علم موضوعه الشعر»[1] وهو الجنس الذي يتصرف في اللغة أفضل من الأجناس الأخرى وفيه تتجلى اللغة الشعرية بوضوح.

وهو ما دفعه للتمييز بين «الشعر والنثر وحصر الشعر في 3 أنماط هي: القصيدة النثرية، القصيدة الصوتية والقصيدة الصوتية/ الدلالية..»[2] بمعنى أن الصنف الأول يهمل الجانب الصوتي بينما يركز الصنف الثاني عليه، أما الأخير فيجمع بين الأمرين شكلا ودلالة، وهو ما يوصلنا إلى القول بأن لغة الشعر أسمى من لغة النثر لأن الأولى فنية ومخصوصة بامتياز بينما تخضع الثانية للتعميم والتداول بين الناس.

ويشرح حسن ناظم سيرورة الانزياح عند كوهين بالمخطط التالي:[3]

دال ← مدلول (1) ← مدلول (2)

بمعنى أن الجملة الشعرية المنزاحة تتوالد بهذه الطريقة انطلاقا من كونها مجازا ينتج صورا استعارية أخرى تختلف من 1 إلى 2 لأن «الانزياح الأول سياقي أي منافرة تخترق قانون الكلام، والثاني استبدالي أي خرق قانون اللغة»[4] لذلك فمستويات الانزياح مستنبطة من لسانيات سوسير (اللغة/ الكلام) وهو ما انتبه إليه جون كوهين وأغفلته الدراسات السابقة خصوصا البلاغية منها.

2-2- الشعرية عند العرب:

2-2-1- عند الفلاسفة القدماء:

ساهم الفلاسفة المسلمون في التأصيل للشعرية العربية، وسبيلهم المعروف في بادئ الأمر هو شرح فن الشعر الأرسطي والتأثر به وبما جاء به من أفكار، ربطوها بالواقع الشعري العربي: على الرغم من تباعد الثقافتين العربية واليونانية، وذلك لتقريبها إلى فهم المتلقي العربي على شكل ترجمة ونقل وشروح.

ومن أهم الفلاسفة الذين أدلوا بدلوهم في حقل الشعرية، نجد "الفارابي" (339هـ) الذي عمل على تقنين التصورات العربية وتنظيمها وتصنيفها انطلاقا من تأثره بالمنطق الأرسطي «فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو

---

(1) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1986م، ص: 09.

(2) ينظر: بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، مرجع سابق، ص: 51.

(3) ينظر: حسن ناظم: الشعرية، مرجع سابق، ص: 119.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص: 119.

أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري بقوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل وأعظم هذين في قوام الشعر هي المحاكاة، وعلم الأشياء التي تكون بها المحاكاة وأصغرها الوزن»[1] وفي هذا القول يرى الفارابي بأن من أهم مكونات الشعر التي لا يقوم إلا بها؛ المحاكاة التي نقلها طبعا عن أرسطو، والوزن الذي ينبني عليه الشعر العربي منذ القديم. ولكنه جعل المحاكاة في المرتبة الأولى ويليها الوزن لأهميتها الكبيرة في «تحويل القول العادي إلى قول شعري»[2]

وبالتالي فهو يعتبرها ميزة خاصة وجديدة على غرار الوزن الذي صار مألوفا وتوفره لوحده لا ينتج شعرا، ولا يؤدي كفايته الفنية الجمالية.

ويقول رشيد يحياوي «نرى الفارابي رأيا هو أقرب الآراء وضع مبدأ يقوم وراء تصنيف الشعر بما تستجيب له النصوص الشعرية ويدعمه سياق الثقافة والأدب العربيين»[3] من خلال ما ذكر سابقا (المحاكاة/ الوزن) فإن الاستخدام الفعال لهما معا يزيد من شعرية الشعر ويفرق بينه وبين النثر.

أما "ابن سينا" (428هـ) صاحب النظرة الثاقبة الذي لم يأخذ كل شيء عن أرسطو بل تناول ما يجب تناوله مع التوسع فيه. فقام بإضافة «عناصر أخرى للغة الإبداع تنطلق من المفهوم الواسع للمجاز الذي يتجسد في اللغة غير العادية وهي لغة الشعر والكتابة الفنية مثل الرمز والتقديم والتأخير والالتفات وغيرها ممن تندرج تحت قسم الإغراب في التراكيب اللغوية»[4]

يفرق ابن سينا بين لغة الشعر والكلام العادي، إذ تتميز الأولى بحضور المجاز بأنواعه المختلفة وخصائص الأنواع ذاتها، وأهم ما يزيد من شعرية الإبداع احتفاؤه بالغرابة والغموض في المعاني والألفاظ.

كما يهتم ابن سينا أيضا بعنصر التخييل ودوره في اكتمال العمل الشعري، إضافة إلى الوزن، «وقد جعل التخييل بديلا للمحاكاة التي تعد بمنزلة الفنون البلاغية، ودورها في التأثير النفسي للمتلقي..»[5] بمعنى أن التخييل

---

(1) ألفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، بيروت، 1983، ص: 83 نقلا عن مشكور حنون كاظم: من ملامح الشعرية في النقد الأدبي العربي الحديث، مقال ضمن مجلة جامعة كربلاء العلمية، مج6، ع2، 2008، ص: 126.

(2) مشكور حنون كاظم: من ملامح الشعرية في النقد الأدبي العربي، مرجع سابق، ص: 126.

(3) رشيد يحياوي: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص: المقدمة.

(4) ينظر: محمود درابسة مفاهيم في الشعرية: مرجع سابق، ص: 204.

(5) ينظر: مشكور حنون مبارك: من ملامح الشعرية في النقد الأدبي العربي، مرجع سابق، ص: 126.

يرتبط ارتباطا جماليا بالانفعال النفسي للمتلقي إما سلبا أو إيجابا أي أن وظيفته تتجاوز وظيفة المحاكاة وتزيد عليها لأن « حقيقة المحاكاة هي تصوير الأشياء، وهذه العملية تحيل على القالب والنموذج...»[1].

هذا يعني أن المحاكاة قاصرة عن بلوغ الجدة المطلوبة ما لم تتبعها عملية التخييل كفاعل بيني يشترك فيه المتلقي من خلال تمثيل المادة/ الشيء المحاكى داخل مخيلته وترجمتها خارجه إلى ردة فعل.

وعند فيلسوف آخر هو ابن رشد (520هـ) نجد أنه خالف من سبقه مهملا قضايا متعددة ومتوسعا في قضايا أخرى. ونزولا عند عنصر المجاز فهو يرى بأنه «الخروج عن المألوف في التركيب والصياغة الأدبية... وأساسه التغيير في القول الشعري وأساليب المعاني من تقديم وتأخير وزيادة وإيجاز وحذف وهي ما يميز الإبداع عن غيره»[2] أي جميع الوسائل التي تسمح بخرق المعيار اللغوي ويتجاوزه وهو ما يجعل من الشعر شعرا والعكس.

أما ما يتعلق بالتخييل فقد عده «حدا فاصلا بين الأقاويل الخطية والأقاويل الشعرية، فالتخييل مرتبط بالشعر، ولذلك فالمجاز هو الطاقة المولدة للشعرية التي تحدث التخييل وتصنعه»[3].

وبالتالي فالمجاز والتخييل عنصران بنائيان يختص بهما الشعر يكمل أحدهما الآخر لينتهي المطاف عند المتلقي الذي لاغني عنه، وهو الهدف والمستهدف من كل قول شعري. ثم إن «الوزن لا يمثل في نظره سوى عنصر إضافي وأن ما جاء من بعض الأقاويل قائم على الوزن فقط فهو لا يعد من الشعرية في شيء لخلوه من أدوات الشعرية الأخرى»[4]، فهو لا يستغني عن الإيقاع تماما ولكنه يدرجه في المرتبة التالية بعد التخييل والمجاز، وحضوره مفردا يزيل صفة الشعرية عن الشعر ليصبح مجرد كلام موزون لا غرض منه ولا معنى.

2-2-2 عند النقاد والبلاغين:

كان اهتمام العرب واضحا بالشعر نظير تعلقه بحياتهم في شتي ضروبها، ويتجلى ذلك في آرائهم حول الشعر؛ ماهيته وشروطه وأسسه وقائله... المتناثرة هنا وهناك في الكتب التراثية النقدية العربية.

---

(1) عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللادقية، سوريا، ط1، 2010، ص: 68.

(2) ينظر: محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص: 207- 208.

(3) المرجع نفسه، ص: 208.

(4) سعيد بوفلاقة: في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 1425هـ- 2004م، ص: 54.

والمعروف أن الإنشار (الشعر) والاهتمام به كان في العصر الجاهلي أي المرحلة الشفوية الانطباعية أي الشاعر الأول والناقد الأول.حيث «تمثل النقاد العرب الشعر كأحد طرفي اللغة الأدبية- ولذلك أداروا حوله بحوثا كثيرة، بل تناولوه حتى ضمن دراسات أدبية أخرى كدراساتهم لجمالية لغة القرآن... » [1]من هنا تلوح فكرة التقديس للإنتاج الشعري وارتباطه باهتمامات وبحوث أخرى تستكنه علاقته بحياة العرب في جميع أحوالها وتقلباتها. كما تتواصل عملية الاهتمام به إلى فترة صدر الإسلام وما بعدها، وصولا إلى عصور متأخرة، للتأكيد مرة أخرى على أن النقاد العرب عرفوا توجها شعريا عربيا خاصا وإن لم يعرفوا المصطلح.

ويتقاطع مصطلح عودا الشعر مع الشعرية عند المرزوقي الذي وضع مبادئه وهي: «شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتآمها على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما»[2] حيث عرف القاضي الجرجاني الأربعة الأولى، وأضاف المرزوقي الثلاثة الأخيرة مستفيدا من آراء سابقيه في عصره والعصور التي سبقته.

كما استفاد من آراء قدامة وابن طباطبا حول «ما يلزم الشاعر وقبول الفهم، وهذه هي العيارات: العقل الصحيح والفهم الثابت، الطبع، الرواية، الاستعمال، الذكاء وحسن التمييز، الفطنة وحسن التقدير، الذهن والفطنة، طول الدربة ودوام المدارسة»[3] وما يمكن قوله أن نظرية عمود الشعر كانت اللبنة الأولى للشعراء في إتباعها والنقاد في الاحتكام إليها، زاد عليها المرزوقي وطورها بما يتلاءم ومقتضيات القرن 4هـ.

«كان لنظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني نصيب من التقدم بالشعرية العربية تقدما بارزا في كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز،كإشارات لا كعلم قائم بذاته..» [4] وعمادها أن اللفظة لا تملك معنى في ذاتها بما هي مفردة إلا إذا ارتبطت بما يسبقها و يليها لتؤدي الدلالة وذلك برابط نحوي يقوم بالتأليف بينها.

كما تناول الجرجاني «دورا الاستعارة والكناية في لغة الإبداع الفني وبشكل خاص في الشعر، لأن ضروب البلاغة من مجاز وتلميح وإشارة وكناية وتورية وإيجاد وتعريض تشكل منبعا رئيسيا للشعرية...وهي نظريته المسماة

---

[1] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، ط1، 1991، ص: المقدمة.

[2] ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1404هـ- 1983م، ص: 405.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 408.

[4] حولة بن مبروك: الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مرجع سابق، ص: 365.

معنى المعنى»[1] أي اللغة تقوم على معنى ظاهر وسطحي وعام لكل الناس، ومعنى آخر عميق متاح لفئة الأدباء والشعراء وهذا الأخير من متطلبات الوجهة الشعرية.

أما مصطلح التخييل لحازم القرطاجني في كتابة منهاج البلغاء وسراج الأدباء وسبيله في ذلك أن الشعر ليس كلاما موزونا مقفى فقط بل يضاف له عنصر التخيل أي محاكاة الأشياء والجمع بين المتشابهات والمتنافرات، ويكون التخييل مرتبطا بالمتلقي في تأثره وتفاعله وإعمال مخيلته في تصور كلام الشاعر، لأن «غاية الشعر عنده إحداث الأثر المرغوب في المتلقي بواسطة التخييل الذي هو وسيلة إلى غرض معين هو الفعل، وهذا الفعل قد لا يكون مطابقا للحقيقة، فالمحاكاة: تخييل المعنى وهذا التخييل موجه إلى نفس المتلقي لا إلى عقله»[2] وذلك للدور الكبير للمتلقي في اكتمال السيرورة الإبداعية والوصول إلى المعنى المقصود بوعي وذوق خصوص خطة الاندهاش والمفاجأة التي تعتريه أثناء الاحتكاك بالإبداع.

كما لابد للشاعر أن تتوفر فيه عشر قوى ليستطيع نظم الشعر وهي باختصار: «القوة على: التشبيه- تصور كليات الشعر- تخيل المعاني- الالتفات المائزة...» [3] وغيرها من القوى الأخرى- التي لا تدعو للتفصيل فيها- وبالتالي «فالشعرية عنده ليست كلاما عاديا أو نظما بأي شكل من الألفاظ بل هي حقيقة الشعر وجوهره..» [4] يعني أن الشعر يرتقي إلى أعلى درجات الشعرية التي هي أساسه ونواته نظرا لتضافر قوى الشاعر نصفها أو كلها فيه، والحضور الفعال للمتلقي وفق زمن وحالة شعورية تناسب القول الشعري الذي يخضع للانتقاء وحسن التأليف.

يعد السجلماسي ملتقى ثقافات وآراء سابقيه من النقاد والفلاسفة العرب، إضافة إلى أرسطو- الذي تأثر به المطلعون على الثقافة اليونانية- إذ يرى أن «التخييل يجسد جوهر الشعر ومصدر صناعته»[5] إضافة إلى حضور الوزن والقافية، وهما عنصران عرفهما النقاد الذين سبقوه، كما «ميز بين الشعر كفن يستمد شعريته من البلاغة وبين الخطابة التي غايتها الإقناع دون استفزاز مشاعر المتلقي»[6] وفي هذه الرؤية النقدية للسجلماسي التي

---

[1] ينظر: محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص: 20.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 21.

[3] ينظر: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص: 558- 559.

[4] ينظر: محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص: 23.

[5] ينظر: المرجع نفسه،ص28.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص: 29-30.

ترى في تحقق شعرية النظم نتيجة الحضور البلاغي فيه، مع اقتصار الخطابة على إقناع المتلقي دونما تأثير فنحن لا نتفق معه- عصرنا وعصره يختلفان طبعا- إذ أن الخطابة أيضا بمقدورها استثمار المنجز البلاغي للتأثير في المتلقي واستفزازه وإيصاله إلى المتعة من عدمها- بمعنى أنهما قد يلتقيان في دائرة البلاغة والتأثير وردة الفعل، لكن درجات القيام بالفعل وردة الفعل تختلف انطلاقا من القائل (الشاعر/ الخطيب)، وغاية كل نوع منهما، كما قد تفعل الخطابة في المتلقي مالا يفعله الشعر!!

ونظرا لتأثره بالمنطق الأرسطي ويعد الفلاسفة المسلمين جاء بكتابه «المنزع البديع الذي حدد فيه أنواع التخييل المشتملة على التشبيه والتمثيل والاستعارة والمجاز... أي التشكيل الجمالي للغة في الشعر.. وبذلك تشكل الشعرية وظيفة من وظائف العلاقة بين المعنى الأول والمعنى الثاني»[1] وبالتالي تنبني شعريته على تجاوز اللغة العادية عن طريق المجاز الذي يجمع بين المتباعدات لخلق مختلف الصور الفنية، لما فيه من قدرة على التحويل اللغوي البلاغي أو اللعب البياني، كما أنه خزان «للطاقة الفنية الغنية بالإشارات والصور والإيحاءات وتعدد القراءات والتأويلات..» [2] وبين هاته وتلك لا نجده يخرج عن وجود مستويين للغة؛ الأول الغريب المتاح والثاني البعيد المخصوص. هذا الأخير الذي يرتبط بصور المجاز وعنصر التخييل، والهدف الأخير إثارة انفعالات المتلقي وتأجيج دهشته.

2-2-3- عند المحدثين:

2-2-3-أ- الشعرية وفوضى المصطلح:

وجدت الشعرية عند العرب الحداثيين ما وجدته الاتجاهات الأدبية والنقدية التي سبقتها، إذ عدت من أساسيات النقد الحداثي من خلال سعيها إلى معرفة كيفية تحقق الوظيفة الجمالية والإبلاغية في النص الأدبي.

[1] ينظر: المرجع السابق ص: 34.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص" 37.

وقد تسربت إلى الساحة العربية ومقولاتها، «وبدأت في التبلور منذ الستينات»[1] إلى غاية الوقت الحالي، متجاوزة في ذلك إطارها الضيق المقتصر على "شعرية الشعر" إلى مجال أوسع يشمل السرد بكل تمظهراته؛ وأشكال حضور الظاهرة السردية وأبعادها الفنية المضمرة في الخطاب.

إضافة إلى إعادة الاعتبار لجملة الخطابات الموازية للخطاب الأصلي، ومختلف التشكيلات الكتابية المصاحبة له.

إذن ما نلمحه هو مواكبة الشعرية العربية الحداثية لمستجدات الساحة النقدية الغربية، واعترافها أيضا بأن المكون الشعري ليس سمة خاصة بالخطاب الشعري فقط، وإنما للخطاب السردي وعتباته نصيب كذلك.

ولكن بعض النقاد الذين عرفوا الشعرية «لم يعرفوها تعريفا واضحا، كما لم يفرقوا بينها وبين الشعر.... أما الذين حاولوا تحديد مفهومها، فلم يعطوها تحديدا واحدا، فقد كان مفهومهما عندهم يختلف عن الشعرية الغربية...» [2].

وفي سياق ذي صلة يواجه مصطلح "الشعرية" إشكالية هوية وتعدد، كغيره من مصطلحات النقد والأدب الوافدة من الثقافة الغربية. «ومن الضروري البدء بترجمة "Poetics" إلى العربية، وقد اقترح النقاد والمترجمون بعض المقابلات المختلفة حيث يترجمها سعيد علوش والغدامي إلى الشاعرية، بينما ترجمها كل من توفيق حسين بكار والمسدي، الطيب بكوش إلى الإنشائية، كما ترجمها علي الشرع إلى نظرية الشعر، ويوسف عزيز إلى فن الشعر، وجميل نضيف إلى الفن الإبداعي وجابر عصفور إلى علم الأدب، كما أن الشعرية هو المصطلح الذي تبناه محمد الولي ومحمد العمري، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة... أما فيما يتعلق بالتعريف فقد عرب إلى بويطيقا مع خلدون شمعة، وبويتيك مع حسين الواد...» [3] والملاحظ أنهما ترجمات كثيرة لا يسع المقام لذكرها جميعا، وإنما الأجدر الإشارة إليها باختصار لتجنب الخروج عن موضوع البحث.*

---

[1] بشير تاوريريت: "الحقيقة الشعرية": على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ذ/ط، 2010، ص: 333.

[2] ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ- 2010م، ص: 293.

[3] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص: 14-15-16.

* للتوضيح أكثر يمكن العودة إلى المخطط الذي وضعه حسن ناظم في كتابه (مفاهيم الشعرية) ص: 18، أو جدول المصطلحات في مقال خولة بن مبروك: "الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم"، ص: 372-373-374.

أما كوجهة نظر حول خوض المصطلح التي تعاني منها الشعرية، فيمكن القول أم المفهوم تقريبا يدور في فلك واحد أما الوجوه الاصطلاحية فرغم كثرتها وتعددها من ناقد إلى آخر أو عند الناقد الواحد إلا أم مصطلح الشعرية يحظى بنسبة من القبول والتداول على صعيد نقدي محترف وأكاديمي مؤسساتي.

إذن فحال الشعرية كحال البنيوية والأسلوبية واللسانيات وغيرها تعاني «إشكالية ثقافة وفكر.. تتجلى في خلل الممارسة الثقافية التي تحاول إضفاء دلالات جديدة على المصطلح القديم... ونقل المصطلح النقدي الأجنبي إلى الثقافة العربية دون مراعاة خصائص البيئة التي نشأ فيها...» [1]

لذلك دعا حسن ناظم إلى أهمية توحيد المصطلح، حيث يقول عن (الشعرية) أنها «المقابل المناسب ل Poetics من دون خلق جدل يزيد المسألة تعقيدا، لأنها قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية..» [2] وهذا شرط من شروط الانتشار والتداول الخاص بالمصطلح.

2-2-3-ب- أهم الشعريات العربية:

تضافرت الجهود والرؤى الحداثية لتكون المنطلق التأسيسي لشعرية ويمكن أن نجملها في الاتجاهات التي تبناها النقاد العرب، وهي:

"شعرية كمال أبوذيب":

تعد شعرية أبوذيب نسخة مطورة وموسعة عن الشعرية العربية عموما، نظرا لاستثمارها لمقولات ومعطيات النقد الحداثي، وحسب تصوره فالشعرية وظيفة من بين وظائف "الفجوة مسافة التوتر"، وميدان اشتغالها ليس الخطاب بل الرؤية والتجربة.

والعلاقة بين تحقق الشعرية ومسافة التوتر علاقة طردية؛ «حيث أن حدوث الشعرية ناتج عن الاختلاف والتوتر بين البنية العميقة والسطحية وعدم وجود تطابق واضح أو مشتبه فيه بينهما. أما غياب الشعرية فناتج عن التطابق الحاصل بين البنيتين»[3].

---

[1] ينظر: فوزية سعيود وموسى شروانة: المصطلح النقدي بين الماضي الإشراقي والحاضر المتأزم، مقال ضمن مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، جامعة ميلة، مج 4، ع1، 2018، ص: 671.

[2] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص: 17.

[3] ينظر: كمال أبوذيب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص: 57.

وبالتالي فشعرية كمال أبوذيب مرهونة بالعلاقات التي تنبني عليها عناصر النص الأدبي وفق نظام لغوي منظم، يخضع للمخالفة والمطابقة بين البنيتين.

يعد المشروع النقدي لكمال أبوذيب تجسيدا لنظرية شعرية تعنى بالقصيدة الحديثة وقدرتها المتميزة على الانزياح والتفرد «فالشعرية تحدد بوصفها بنية كلية ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب..... وقد صرح أبوذيب أن شعريته شعرية لسانية: فهو يعتمد- في تحليلاته- على لغة النص...» [1] أي التركيز على الأبعاد اللسانية بمستوياتها المعروفة والاستعانة بكل ما له علاقة بخارج النص من العوامل النفسية والفنون بأنواعها والرؤى والتصورات أحيانا وما يلاحظ على شعرية أبي ذيب كونها خليط من الثقافات والأفكار خصوصا ما يتعلق «بالوظيفة الشعرية لجاكبسون ومحوري التأليف والاختيار إضافة إلى مصطلح الانزياح الذي جاء به كوهين، وآخرهم وجود بعض التطابق بين مفهوم الفجوة مسافة التوتر وطروحات أعلام ومنظري التلقي..» [2]

وبعبارة أكثر وضوحا فإن شعريته- أبوذيب- لا تلتزم بالرؤية البنيوية بحذافيرها وإنما تتجاوزها بطريقة شمولية: لأن مسافة التوتر أشمل من انزياح كوهين.

«التفريق بين الشعر والنثر عند كوهين واشتراطه الوزن للتحليل بينما يفرق أبوذيب بين الشعر واللاشعر... كما نعثر أيضا على لفظة الفجوة عند أيزر»[3] والمسافة الجمالية عند ياوس.

"شعرية الغدامي":

تجلت شعرية الغدامي في إطلاقه لمصطلح "الشاعرية" الذي لا يقتصر على الشعر فقط، كما يرى بأنها «تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكن تختبئ في مسار بها»[4] أي الانفتاح على ما ورائيات اللغة وتجاوز الموجودات والظواهر المألوفة إلى أخرى محتملة، لذلك فالنص يلجأ إلى الشاعرية «لتفجير الطاقات والإشارات اللغوية وغير اللغوية التي ينطوي عليها، القائمة على أساس الاختيار والتأليف- حسب جاكبسون- ومدى

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص: 131.

[2] ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية/ مرجع سابق، ص: 344- 345.

[3] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص: 129.

[4] الغدامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص:22.

مساهمتها في إحداث التحول الأسلوبي»[1] وانتهاك القوانين المعروفة، ضمن فعالية لغوية تخضع لعناصر العلمية التواصلية بين عناصر الإبداع.

والشعرية في ضوء تصور الغدامي هي محصلة لتفاعل «قارئ يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه»[2]، وبالتالي فالقارئ/ المتلقي هو المسؤول عن الكشف المعمق لمختلف تشكيلات النص الفنية مساءلة وإعادة خلق.

إذن يؤسس الغدامي «مفهوم التلقي الذي يسميه (الانفعال العقلي) أي أن العقل يحاول استعارة الانفعال من العاطفة، وبالتالي تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط مسارات العاطفة، وتكون العاطفة إذن خاضعة للتقنيين...» [3]

وموقف القارئ من هذا التحول لا يخرج عن إطار استقبال رموز النص وإشاراته وصوره، عن طريق توظيف المدرك العقلي والحسي لفهم وتشخيص مواطن الجمال مع إقصاء مؤلف النص، حيث يقول الغدامي في هذا الصدد «ويتم عزل (الرسالة) عن مرسلها، وتنقطع الرابطة بينهما»[4] وهذا اعتراف صريح منه يقتل المؤلف والاحتفاء بالقارئ في التقنيين لما بعد النص الأدبي.

"شعرية عز الدين إسماعيل":

ما يمكن أن نقوله أن شعرية عز الدين إسماعيل؛ شعرية بنائية تجديدية تعنى بشكل القصيدة العربية ونشأتها وكيفية تطورها، وكيف أنها استقرت على بناء محكم خاضع للترابط والتآلف والالتحام يجمع «بين الحركة النفسية لعالم الإنسان المعاصر فالعالم الخارجي»[5]. وهو تصور إذن محكوم بالنظرة الحداثية وتبعاتها أو ما يطلق عليه "العصرية"* والمقصود بها «فهم روح العصر والتعبير عنه وليس مجرد معرفة شواهد العصر والاحتكاك بها فقط»[6]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 24- 28.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، مرجع سابق، ص: 351.

[3] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص: 139.

[4] الغدامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 26.

[5] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، مرجع سابق، ص: 342

* العصرية: يمكن العودة إلى كتاب عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر فيما يتعلق بتفصيله حول هذا المصطلح وعلاقة الشعر به وبالتراث، من ص 09 إلى ص 41.

[6] ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، دات، ص: 13.

ومما سبق يؤكد عز الدين إسماعيل على أهمية التشكيل الشعري أو الصورة الشعرية كظاهرة فنية ووجوب التجديد فيها التزاما وتوسيعا في الرؤية. كالغموض والنزعة الدرامية والأسطورة وهي قضايا فنية إضافة إلى علاقة الشاعر بالمدينة ووجود لازمة الحزن في الشعر المعاصر، وهي قضايا معنوية. وأخيرا تنبني شعرية عز الدين إسماعيل «على الجمع بين الشكل والمضمون إلى حد لا يمكن الفصل بينهما»[1] أي لابد للقصيدة أن تستحضر الصور الحسية والمعنوية في قالب شعري «يحقق نوعا من التكامل بين الشاعر والحياة»[2].

"شعرية أدونيس":

الانتقال إلى شعرية أدونيس يحيلنا إلى ما جاء به في كتابه "الشعرية العربي" وكيف أنه بحث في العلاقة بين الشعرية و:

- الشفوية الجاهلية
- الفضاء القرآني
- الفكر والحداثة

حيث يرى بأن «الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية- سماعية»[3] تجتمع فيه الحركة والكلمة والقائل والسامع وهو ما جعل الشعرية الشفوية ذات طابع خاص وسمات كانت المنطلق الجمالي للشعرية الحديثة.

وما يهمنا أيضا ما تناوله حول الحداثة الشعرية باعتبارها «مسألة الفكر العربي في حواره مع نفسه ومع تاريخية المعرفة في التراث العربي...» [4]

وكذلك تعاطيه مع مخلفات الفكر الغربي؛ فكرا أدبا، ونقدا وفي مجالات أخرى. ثم إن أدونيس يعتبر الحداثة قد استمدت كيانها من عدة مفاهيم متعلقة «بالزمن والاختلاف عن القديم، والمماثلة (الغرب مصدر الحداثة)، وأخيرا التشكيل النثري» (مجرد كتابة النثر دخول في الحداثة) والاستحداث المضموني (تناول الشعر لقضايا

---

[1] ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، مرجع سابق، ص: 336.

[2] ينظر: عز الدين أسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 141.

[3] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص:5.

[4] المرجع نفسه، ص: 89.

حديثة) [1] كما نجده أيضا يحتفي بالغموض ويرى فيه سمة ايجابية يقوم بها المبدع ليحقق صفة الدهشة في القارئ، وهذا ما يخلق الشعرية، فمن المعروف أن الحداثة الشعرية «دائما تجري وتلهث وراء الجديد واللامألوف، وراء المثير للدهشة وغير المتوقع دائما...» [2]. وبالتالي فالقصيدة الحديثة هي التي تؤمن بالاختلاف والغموض أي مخالفة القديم والتمرد على قوالب القصيدة العربية وتفاعل الشاعر مع عالمه بمرونة. لذلك «تناول أدونيس الشعرية من خلال اللغة المجازية.. بحيث تجعل منه متعدد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني...» [3]. ومنه يمنح المجاز دورا كبيرا في خلق المعاني المتعددة وتحسين النص الأدبي، وفي ذلك تقاطع مع «نظرية النظم للجرجاني التي ترى في المجاز سرا من أسرارها»[4].

ونخلص مما سبق أن الأساس في شعرية أدونيس قائم على المجاز بفروعه المختلفة ودوره في الانزياح عن اللغة المألوفة، وفي « هذا اتفاق بين شعريته وشعرية القدامي وأبو ذيب »[5].

"شعرية محمد بنيس":

تقوم شعرية محمد بنيس على الأخذ من الشعرية العربية عموما والشعرية الغربية بطرف، لذلك جاءت ذات سمات تختلف عن شعريات عربية أخرى لاقترانها بمسائل الحداثة والقضايا الثقافية خصوصا ما تعلق بوضعية الشعر المغاربي من العشرينيات إلى السبعينيات.

يقول محمد بنيس عن الحداثة: «نحن جميعا متورطون في الحداثة... ولا يمكن لأحد كان أن يدعي انسلاخه عنها... وحتى لا نتوه في المفارقات والمطابقات نثبت أن الحداثة حداثات»[6].

ثم إن شعريته تقوم على تجاوز الهنات التي وقع فيها الشعر –خصوصا المغربي- إضافة إلى الانفتاح على عوالم أوسع «خارج اللغة والجسد والتاريخ».[7]

---

[1] المرجع السابق، ص:95.

[2] بشير تاوريويت: الحقيقة الشعرية، مرجع سابق، ص: 428.

[3] محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص24.

[4] ينظر: المرجع نفسه ص24.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص:25.

[6] محمد بنيس: حداثة السؤال: بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي ،بيروت، لبنان، ط2، 1988، ص:116.

[7] المرجع نفسه، ص:11.

الكتابة إذن –حسبه- فعل خلاق متحول لا يؤمن بالنموذج المسبق دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه، وبهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي ولكنه ينتهي ليبدأ»[1].

"شعرية عبد الله حمادي":

من خلال كتابيه: "اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودل" و"الشعرية العربية"، جسد عبد الله حمادي المسارات الجديلة للشعر، ومختلف الإسقاطات المعرفية التي كانت بؤرتها القديم/ الجديد. «ويمكن توزيع الروافد المعرفية لعبدا الله حمادي على رافد عربي مشرقي، ورافد إسباني ذو بعد استشراقي...» [2].

كما سار على خطى سابقيه في الاحتفاء «بلغة شعرية تقوم على الانزياح واللاعقلانية»[3]. إضافة إلى المرور على قضية الغموض ودورها في فتح باب التأويلات.

فالأبعاد الفنية إذن تخضع إلى مدى « الكثافة اللفظية والمعنوية من حيث المتانة والبنية مع دقة اللاوعي الواعي، وثبات الرؤية وتجانس أو عدم تجانس في النوع والكم»[4].

سنكتفي بهذا القدر من الشعريات لأن المقام لا يكفي لذكرها جميعا بالتفصيل، لذلك ركزنا على أهمها وأكثرها تداولا وانتشارا. على الرغم من وجود شعرية نازك الملائكة في كتابها قضايا الشعر المعاصر، ومقدمة ديوان شظايا ورصاد، وشعرية البياتي في الديوان وشعرية صلاح عبد الصور في قراءة جديدة لشعرنا القديم، إضافة إلى الشعرية قباني الحداثة في قصتي مع الشعر وما هو الشعر وغيرها.

3-علاقة الشعرية بالحقول الأدبية:

تتقاطع الشعرية بحقول متعددة، على اعتبار أن مجال الأدب لا محدود وشامل لكثير من الفروع المعرفية، فبعضها يشتغل على ما يحيط بالأدب، هذه الأخيرة كانت تحفل بالانفتاح على الحقول الأخرى، نظرا لمرونتها وشموليتها، وإيمانها بأن مستقبل النقد الأدبي قائم على الأخذ والعطاء، وهذا ما سنوضحه في العناصر الموالية:

---

(1) المرجع السابق، ص:18.

(2) السعيد بو لعسل: عبد الله حمادي: التجربة النقدية، قراءة في التجربة النقدية للدكتور عبد الله حمادي مقال ضمن المجلة الثقافية الفصلية عود الند، ع78، 2012.

(3) ينظر: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، مرجع سابق، ص:393.

(4) ينظر: عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، دار هومه، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2001، ص:122.

3-1 الشعرية واللسانيات:

تعد العلاقة بين الشعرية واللسانيات علاقة تبادلية واتصالية، فلا غنى للشعرية عن اللسانيات، هذه الأخيرة التي تعد المنبع الأول لأغلبية الاتجاهات النقدية،«إذ ترتبط الشعرية باللسانيات، بل هي فرع منه، ويمكن معرفة ذلك من خلال الوظيفة الشعرية وعلاقتها بالوظائف الأخرى...» [1]، وهذا يعني أن الأولى جزء لا يتجزأ من الثانية، على اعتبار أن الشعرية ذات بعد، لساني محض إذن «فالشعرية تهتم بالبنية اللسانية للأثر الفني، ولكي تكشف عنها ليس أمامها سوى ذاك الذي تقدمه لها اللسانيات... وبالتالي تصبح عند جاكبسون تحليلا لسانيا للأبنية والعناصر المخالفة للصفة الأدبية للأدب..» [2].

3-2 الشعرية والأسلوبية:

قضية التداخل بين الشعرية والأسلوبية، ليست وليدة اليوم، بل التطورات التي شهدتها الأسلوبية عبر تاريخها الطويل عجلت بظهور الشعرية الحديثة «بحيث تشمل هذه الشعرية الأسلوبية بوصفها مجالا من مجالاتها البارزة»[3] يلتقي المجالين في البحث عن ماهية وخصوصية العمل الأدبي، وانتقال وظيفة اللغة من مجرد الإبلاغ والتفاصيل إلى التأثير وصناعة الجمالية، «فشعرية جاكبسون تدرس ضمن نطاق منحى أسلوبي معين... وقد عقلن هذا المنحى الأسلوبي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية...» [4].

3-3 الشعرية والبنيوية:

تضبط العلاقة بين الشعرية والبنيوية على أساس أن «كل شعرية هي شعرية بنيوية... لنقل أنه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية في أي ميدان حتى تكون هذه العملية بنيوية...» [5]، هذا يوصلنا للقول بأن موضوع الشعرية هو وصف البنيات المجردة للنص الأدبي وقوانينه.

---

(1) مشكور حنون كاظم: من ملامح الشعرية في النقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص:124.

(2) رشيد يحياوي: الشعرية واللسانيات، مقال ضمن مجلة البيان، الكويت، ع297، أبريل، 1996،ص:62.

(3) مومني بوزيد: الأسلوبية بين مجالي الأدب ونقده والدراسات اللغوية، مقال ضمن مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع9، 2014، ص:97.

(4) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:37.

(5) ينظر: تودوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص: 37.

وفي سياق ذي صلة يرى حسن ناظم أن «احتكاك النقد الأدبي بالبنيوية كان عاملا رئيسا في ظهور الشعريات المتنوعة»[1] ولكن البنيوية بانقسامها إلى بنيويات لا تسعى جميعها إلى استقصاء شعرية النص الأدبي.

3-4 الشعرية والسيميائية:

لا تعدو الشعرية إلا أن تكون تابعة للسيميائية في كثير من ملامحها وإجراءاتها لأن هذه الأخيرة « نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية...» [2]. وهذا ما ينتج مفهوما متكاملا مبرره أن السيميائية عبر مسارها التطوري سعت لأن تشمل الشعرية وغيرها من الحقول الأخرى، «إذ يسجل قاموس اللسانيات أن الكثير من الإجراءات التي تناولتها الشعرية متعلقة بعلم العلامات» [3] وكدليل على حضورهما وتلازمهما عند بعض النقاد نجد «جاكبسون من خلال دراسته للشعر جمع بين الشعرية والسيميائية في ميكانيزمات الخطاب وعناصر تكوينه واعتماد على أرضية لسانية...» [4].

3-5 الشعرية والجمالية:

في الوقت الذي يعتقد فيه البعض غياب العلاقة بين الشعرية والجمالية، يؤكد البعض الآخر أنه لا شعرية بدون البحث في خبايا الطاقات التعبيرية للنص وقيمها الجمالية .على أن الجمالية «مفهوم في الوجود، وتجربة فنية في الحياة الإنسانية [5]»كما أن «الجمال ليس صفة عينية مستقلة عن العقل الذي يتذوقه، ولا معنى عقليا خالصا وإنما هو مزاج منهما معا»[6]. ولذلك يشترط توذوروف «في اعتبار التحليل مرضيا إذا كان قادرا على تفسير القيمة الجمالية لعمل ما»[7].

إذن فنجاح الشعرية كإجراء تحليلي مقرون بالبحث في السمات الجمالية وتفسيرها والإحاطة بقدرة الخطاب الأدبي على خلق مادته وتشكيلها بما يؤثر في المتلقي.

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:40.

[2] سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط3، 2012، ص:25.

[3] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص:301.

[4] ينظر: بادي مختار: الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري، مرجع سابق، ص: 48.

[5] ينظر: دنيس هويسمان: علم الجمال (الإستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، مرا: أحمد فؤاد الأهواني، تق: رمضان بسطاويسي محمد، المركز القومي للترجمة، د/ط، 2015، ص:07.

[6] ينظر: مصطفي عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م، ص:33.

[7] ينظر: توذوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص:79 .

ويضيف حسن ناظم «أنه من الصعب المطابقة بين الجمالية والشعرية، فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحقيقها، بينما لا نستطيع أن نحدد الجمالية من خلال عناصرها غير الثابتة...» [1] لأن الجمال في حد ذاته فضفاض يصعب إدراكه بالعين المجردة.

هذا فيما يخص علاقة الشعرية بالمجالات الخمسة (اللسانيات، الأسلوبية، البنيوية، السيميائية، والجمالية)، ونلحظ علاقتها وتداخلها أيضا مع نظرية القراءة والتأويل على اعتبارها لا تؤمن بسياقات إنتاج الأعمال الأدبية إضافة إلى اللجوء إلى التأويل كآخر الأدوات الإجرائية للكشف عن سر خلود تلك الأعمال.

ثانيا: الحواس

1- مفهوم الحواس:

أ- لغة:

الحواس "من الحس والحسيس: الصوت الخفي ،قال تعالى ﴿لا يسمعون حسيسها﴾ والحس بكسر الحاء من أحسست بالشيء، حس بالشيء يحس حسا وحسا وحسيسا وأحس به وأحسه: شعر به ...وقال إبن الأثير: الإحساس العلم بالحواس، وهي مشاعر الإنسان كالعين والأذن، والأنف واللسان واليد، وحواس الإنسان المشاعر الخمس وهي: الطعم والشم والبصر والسمع واللمس.... وحواس الأرض خمس: البرد والبرد والريح والجراد والمواشي..." .[2]

ب- اصطلاحا:

لا يتم إدراك الأشياء الظاهرة وتبعاتها إلا عن طريق الحواس التي تعمل بمجرد أن يولد الإنسان، ولكن عملها يكون جزئيا حسب حاجته إليها وقدرته على الإدراك العقلي والوجداني والحسي.

ويقول محمد كشاش: "يقال للمشاعر الخمس الحواس، وهي: اللمس والذوق والشم والسمع والبصر، أما مصطلح الحواس الخمس فهو متأخر اقتضته طبيعة الحياة وتطور اللغة". [3]

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص:42.

[2] ينظر: إبن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، مج4،ص:117-118، مادة [حسس].

[3] محمد كشاش: اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، ط1، 1422هـ، 2001م، ص:29.

ويقول ابن باجه في كتابه "النفس": "القوة الحاسة هي الاستعداد الذي في الحاسة الذي يصير معنى ذلك المدرك....والحس هو أول إدراك يقترن بالجسم ...وهو قوة لجسم ينفعل عن المحسوس يقترن بكماله كمال القوة النفسانية التي هي فيه" [1]

وما يلاحظ على قوله هو ربط الحاسة بالقوة التي تدرك الأشياء في الكون، كما يقرنها بالنفس الإنسانية لأن عملها بوعي منظم ووصولها إلى درجات الكمال يحيلنا إلى وجود نفس مدركة عقليا وتخييليا.

في حين ورد في رسالة إخوان الصفا أن "الحواس كلها آلات جسدانية، والحس هو تغبير مزاج تلك الحواس عند مباشرة المحسوسات لها" [2] وقد ورد هذا القول في الرسالة الرابعة بعنوان من النفسانيات العقليات في العقل والمعقول، والحواس عنده لها ارتباط بجسم الإنسان ظاهريا خصوصا انه جعل من الحاسة آلة، وهي دلالة على تحكم الإنسان فيها عن طريق العقل والمعرفة، إضافة إلى أن كل حاسة ترتبط بمحسوسها الذي يناسبها.

2- أقسام الحواس:

تنقسم الحواس إلى قسمين كبيرين: وكل قسم يرتبط بجزء من جسم الإنسان وهما:

2-1- الحواس الباطنة (الداخلية):

يرى محمد كشاش أنها: "قليلة الترداد على لسان الناس، لخفائها واعتيادهم ممارسة الحواس الظاهرة، منها حاسة الشعور بالرضا، حاسة الحاجة إلى الطعام، حاسة الاطمئنان، حاسة الشعور بالاتزان..."[3] بمعنى أي شعور داخلي ينتاب الإنسان في لحظة شعورية ما فهو حاسة مخيفة لا ترتبط بالحواس الخمس ظاهريا وإنما هناك تعالقات بين عدة حواس باطنة وأخرى ظاهرة لا تظهر للعيان. فمثلا الشعور بالجوع عبارة عن رسائل حسية ترسلها المعدة للدماغ لتنبيهه إلى الحاجة للأكل ومن ثم يعبر عنه الإنسان بالشعور بنوع من القلق أو التلذذ عند رؤية الطعام.

وأخيرا تأتي حاسة الذوق لتكمل عمل الحاسة الأولى.

وتتكون القوى الباطنة من "قوة الحس للمشترك أي العمل الموحد للحواس وتضافرها معا لإدراك المحسوس، وقوى التخيل أي إدراك معاني المحسوسات، وقوى الذاكرة أي القدرة على تخزين المعرفة وتذكرها، ثم القوة النزوعية

---

[1] ينظر: أبو بكر محمد إبن باجة الأندلسي: كتاب النفس، تح: محمد صغير حسن المعصومي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992م، ص: 94-99.

[2] إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، مراد : خير الدين الزركلي، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، ج3، د/ط،د/ت، ص: 49.

[3] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:30.

وهي أعلى الحواس الباطنة لأنها المحرك نحو الانبساط الشيء أو الانقباض منه..." [1] وهي القوى المستنبطة من كتاب النفس لابن باجة، وما يمكن ملاحظته عليها أنها متعلقات وجدانية تستحضر المدرك في غيابه وتوجه الشعور الإنساني نحو سلوكات معينة وهي إذن تندرج "ضمن الإحساس النفسي الوجداني"[2] والتي يتميز بها الإنسان دون سائر الكائنات الحية الأخرى.

كما أن هذه الحواس: "لا تزال موضع درس وتنقيب وبحث لإثبات أعضائها، ودراسة ظواهرها وإدراكاتها" [3]

2-2- الحواس الظاهرة (الخارجية):

وهي الأكثر شهرة لارتباطها بالحواس الخمس التي: "هي أولى وسائل العلم والمعرفة في حياة الإنسان، وهي له بمثابة النوافذ التي يطل منها على العالم المحيط به ...قال تعالى: ﴿وَٱللَّهُ أَخۡرَجَكُم مِّنۢ بُطُونِ أُمَّهَٰتِكُمۡ لَا تَعۡلَمُونَ شَيۡـٔٗا وَجَعَلَ لَكُمُ ٱلسَّمۡعَ وَٱلۡأَبۡصَٰرَ وَٱلۡأَفۡـِٔدَةَ لَعَلَّكُمۡ تَشۡكُرُونَ ٧٨﴾ [4] وبالتالي يجمع الكثير على أن بداية اكتساب المعرفة تكون عن طريق إحدى أدوات المعرفة وهي الحواس الخمس ولا يكون عملها مفردا بل يأتي مقرونا بالتوجه العقلي الذي يؤطره.

وبالتالي فالحواس الظاهرة في أبسط تعريفاتها هي "البصر والسمع والشم والذوق واللمس، وكل حاسة من هذه الحواس لها وظائفها الخاصة بها، وأفعالها المنوطة بها فلا يمكن للإنسان أن يرى بأذنه أو يسمع ببصره، ولكن يسمع بأذنه ويرى بعينه" [5].

كما تنقسم الحواس بدورها أيضا إلى نوعين هما:

---

[1] ينظر: شعبان عبد الحميد محمود عبد العال: النفس عند ابن باجة، مقال ضمن مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، ع40، أبريل 2015، ص: 29-35.

[2] ينظر: صفاء أمحمد ضياء الدين فنيخرة: سيمياء الحواس في قصة رمادي الناذرة العويتي ، مقال ضمن مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع48، 2019، ص:23.

[3] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص :30.

[4] أضواء بن محمد بن إبراهيم جعفر: منهج تربية حواس الطفل في الإسلام وتطبيقاته التربوية (مع برنامج مقترح) مقال ضمن مجلة البحث العلمي في التربية، جامعة ام القرى، السعودية، ع20، 2019م، ص :312.

[5] شعبان عبد الحميد محمود عبد العال: النفس عند ابن باجة، مرجع سابق، ص:22.

1- **النوع الأول:** وهو الذي يقوم بإيصال و"الشعور بالمحسوس عن طريق الاحتكاك المباشر به، وهي حاسة اللمس وحاسة الذوق" [1] والمقصود بالاحتكاك المباشر أي معرفة الملمس والذوق عن طريق اليد مثلا واللسان مباشرة دون تدخل وسيط ينقل الإحساس بالمحسوس إلى الحاسة.

2- **النوع الثاني:** وهذا الذي يقوم "بنقل الإحساس بالمحسوس من دون الاحتكاك به احتكاكا مباشرا وهي: السمع والنظر والشم" [2] أي أنها تحتاج إلى وسيط معين يكمل مهمة الشعور بالمدرك الحسي فعند "السمع مثلا تحتاج إلى الهواء لنقل الأمواج الصوتية... أما في الشم فيقتضي وجود هواء أو ماء لنقل ذرات الرائحة من الجسم الذي يبعثه إلى الأنف"[3]

وهذا الاختلاف بين النوعين يعود بالأساس إلى طبيعة الحاسة وشكلها المورفولوجي وكذا وظيفتها التي تقوم بها، كما أن طريقة عملها تتناسب وطبيعة الشيء أو المادة المحسوسة. وفي هذا الصدد يقول محمد كشاش: "لقد ناسبت الحواس الخمس الخارجية بنية الإنسان وبنية جسم العالم، لأن التفاعل والانسجام بينهما على أشده" [4]

وللإحاطة بكل حاسة على حدة سنقوم بتعريفها وفق الترتيب الموالي:

1: اللمس:

أ- لغة: اللمس: الحس، وقيل: المس باليد، لمسه بلمسه ويلمسه لمسا ولا مسه وناقة لموس، شك في سنامها أبها طرق أم لا تلمس، والجمع لمس، والمس: كناية عن الجماع، لمسها يلمسها ولامسها وكذلك الملامسة...والتمس الشيء وتلمسه طلبه...ومنه قول لبيد:

يلمس الأحلاس في منزله....بيديه، كاليهودي في المظل.

والمتلمسة: من السمات، والمتلمس: اسم شاعر سمي به لقوله:

فهذا أوان العرض جن ذبابه...زنابيره والأزرق المتلمس

يعني الذباب الأخضر...". [5]

---

[1] محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:30.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:30.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص:30.

[4] المرجع نفسه، ص:31.

[5] ينظر : ابن منظور: لسان العرب، مج13، مصدر سابق، ص: 232.

ب- اصطلاحا:

اللمس هو القدرة على تمييز المحسوسات بأنواعها "والتوصل إلى ترجمتها ومعرفتها، وهي تأخذ طريقها عبر آلية شائعة عضوها مشترك في بدن الإنسان وكما يحلو لبعضهم اعتبار اليد عضوها الخاص" [1] في إدراك الموجودات مهما كانت طبيعتها "كالحار والبارد، الرطب واليابس، الصلب واللين، الأطوال والأشكال، الخشن والناعم" [2]

وهذا ما يؤكد شمولية حاسة اللمس وكثافتها الإدراكية "لمناسبتها فطرة الإنسان ونموه العقلي وارتقائه الذهني ...ونتيجة لعلاقة الحواس باللمس تجاوز اللمس حدوده إلى سائر الحواس، فبرز من خلال استعمال الأقوال: عطر ناعم، صوت رقيق، طعم طري" [3]

وتتجاوز الحاسة اللمسية وظيفتها العادية إلى التعبير والتبليغ؛ أي من مجرد التفاعل مع الأشياء والمحيط إلى التواصل بالإشارة اللمسية.

"ومن يقرأ قصة هيلين كيلر * يدرك جيدا كيف استطاعت أن تكشف عن مراكز الأشخاص في المجتمع عن طريق لمس البشرة والملابس والكفوف ونشرت بحثا بعنوان "العالم الذي أعيش فيه "عام 1908م" [4] وهذا يدل على أن اللمس لم يكن بمعزل عن المحسوسات معوض غياب الحواس الأخرى، كما أنه قادر على النفاد إلى أمور أكثر دقة ومرونة كالحالات النفسية، وهذا ما يؤكد قيامه مقام اللغة، إذ أن حاسة اللمس وهي: "لغة طبيعية تلقائية ترسمها المعادلة: (القول=اللمس)، ذات وظيفة اجتماعية (كاختراع أبجدية العمليات*، وأخرى لغوية-بلاغية" [5] أي أن الوظيفة الأولى العملية والثانية التواصلية، مهمتها سد الفراغ الذي يحدثه غياب حاسة البصر أو ما يسمى بـ "قانون التعويض" [6]

---

[1] محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:32.

[2] المرجع نفسه، ص:33.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 35-36.

* امرأة أمريكية صماء بكماء،عاشت حياتها عن طريق اللمس.

[4] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص: 84.

** لغة بريل تقوم على اللمس بدل البصر ، تتميز بنتوءات بارزة تعوض اللغة العادية مخترعها لويس بريل بعد إصابته بالعمى.

[5] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:94-95.

[6] المرجع نفسه، ص:95.

وقضية أولوية حاسة اللمس على الحواس الأخرى عند الفلاسفة والمفكرين وأهل الاختصاص ودليلهم في ذلك "اتساع عضو حاسة اللمس، فهو لا يقتصر على اليد فقط بل يشمل الجسم كله، واللمس استنادا إلى أنها حاسة تتبعها قوى كثيرة ولا تستغني عنها الحواس الأخرى" [1]

2- الذوق:

أ- **لغة:** "الذوق: مصدر ذاقا الشيء يذوقه ذوقا وذواقا ومذاقا، فالذوق والمذاق يكونان مصدرين ويكونان طعما... والمذاق طعم الشيء، والذواق: هو المأكول والمشروب وتقول: ذقت فلانا وذقت ما عنده أي خبرته وكذلك ما نزل الإنسان من مكروه، فقد ذاقه....وتذوقته أي ذقته شيئا بعد شيء...وأمر مستذاق أي مجرب معلوم، والذوق يكون فيما يكره ويحمد..."[2]

ب- اصطلاحا:

"والذوق هو إيصال المذوق إلى الفم،إبتلعه أولا بعد أن وجد طعمه، لأن الذوق أحد الحواس الخمس التي تعلم بها الأشياء" [3] أي الأذواق، كما أنه "إدراك طعوم المواد المذاقة، واللسان أداته الخاص به" [4] والتي تميز بها بين جل الأذواق على تعددها "وإن أصيب الإنسان ببعض الأمراض فقد يطعم بعض الأشياء على حقيقتها، ويتغير طعم البعض الآخر" [5] كالزكام مثلا.

أما الأذواق التي يدركها اللسان "فتتراوح بين الحلاوة والمرارة والحموضة والملوحة ومما يشتق منهما ويتركب من مجموعهما، كالعفونة والدسومة والبشاعة..." [6] وترتب هذه الأذواق في اللسان حسب إنتشار أعصاب الذوق على سطح اللسان،فيحس بالحلو والمالح ثم الحامض والمر.

وتكون عملية التذوق مباشرة بين اللسان والمذاق حيث "يتم تذوق الطعم بعد ملامسة المادة المذاقة براعم الذوق المنتشرة على سطح اللسان العلوي وفي طرفه وجانبيه والجزء الخلفي منه" [7]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص:34-35.

[2] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 6، مصدر سابق، ص:52.

[3] زين العسافي: الحواس في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص:420.

[4] محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:36.

[5] زين العسافي :الحواس في القرآن الكريم ،مرجع سابق، ص :420 .

[6] محمد كشاش،اللغة والحواس، مرجع سابق ص: 38.

[7] المرجع نفسه، ص :37.

ومن جهة أخرى تلتقي حاسة الذوق مع الحواس الأخرى كالبصر مثلا، فرؤية الشيء تساعد في تحديد طعمه، أما حاسة الشم "فكثيرا ما تؤثر على الحكم على الأطعمة، والذوق يلي اللمس كذلك، وهو أن المذاق يدرك في أحايين كثيرة بالملامسة، ويفترقان في أن الملامسة لا تؤدي الطعم" [1]

3- الشم:

أ- لغة:

"الشم: حس الأنف، شممته أشمه وشممته أشمه شما وشميما وتشممته واشتممته، قال قيس بن ذريح:

يشممنه لو يستطعن ارتشفنه...إذا ظفنه يزددن نكبا على نكب.

وقال أبو حنيفة: تشمم الشيء واشمه أدناه من أنفه ليجتذب رائحته وأشمه إياه: جعله يشمه، والشم مصدر شممت أشممتي يدك أقبلها" [2]

ب- اصطلاحا:

"الشم بالفتح هو عبارة عن قوة تدرك بها الروائح ...لقوله تعالى ﴿إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَآ أَن تُفَنِّدُونِ ﴿٩٤﴾﴾(يوسف: 94) ومعنى أجد: أشم" [3]

أي إدراك الشيء المشموم بواسطة الأنف "وحدود عمله ضيقة جدا، إذ أن قدرته على الشم لا تتجاوز بضعة أمتار، ويختص بالمواد ذات الروائح" [4] لذلك فعملية الشم تحدث نتيجة التماس غير المباشر بين الأنف والمشموم وذلك بوجود وسيط معين كالماء أو الهواء.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 38.

[2] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 8، مصدر سابق، ص: 139.

[3] ينظر: زين العسافي: الحواس في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص:416.

[4] المرجع نفسه، ص:414.

تعرف عملية تصنيف الروائح صعوبة واضحة، ولكن المحاولات التصنيفية لم تغب عن هذا المجال، حيث قام "جون آمور بتقسيم الروائح إلى سبع مجموعات هي: الكافور-المسك-الزهور-النعناع- الأثير- رائحة نفاذة- رائحة نتنة مطلقا عليها اسم الروائح الأولية أو الأساسية" [1] لكونها تتكرر في عدة مواد عكس الروائح الثانوية.

كما قام "عالم النفس الألماني هنينج بتحديد أهم الروائح المتمثلة في: الثمرية الصمغية- الإحتراقية- الآسنة- التوابلية" [2]

أما العالم "الفيزيولوجي الفرنسي زوارد ماكير، فصنف الروائح إلى تسع أقسام هي البصلية (البصل والتوم)- الأمبروزية (المسك)- العطرية (التوابل ونواتج الاحتراق) الأثيرية (الفواكه والخمور)- الكريهة- الزكية (الأزهار)- الماعزية (الدهون)- المسببة للغثيان" [3]

فاختلاف التصانيف وتعددها، راجع إلى كثرة الروائح وتعددها وتعقيدها سواء أكانت طبيعية أو مصطنعة، إضافة إلى تفاعل الإنسان معها "فهو قد يستقبل رائحة الزهور الجميلة فتثير النشوة والابتهاج كما أنه قد يستقبل الروائح العفنة فتثير الامتعاض والاشمئزاز..." [4]

4- السمع:

أ- لغة:

"السمع: حس الأذن، وفي التنزيل ألقى السمع وهو شهيد، وقال ثعلب: معناه حلا له علم فلم يشتغل بغيره، وقد سمعه سمعا وسمعا وسماعا وسماعة وسماعية....وقال بعضهم السمع المصدر، والسمع: الاسم، والسمع أيضا: الأذن والجمع أسماع...وسمعه الصوت وأسمعه: استمع له، وتسمع إليه، أصغى..." [5]

---

[1] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:40.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص :40.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 40-41.

[4] ينظر: أحمد مدحت إسلام: لغة الكيمياء عند الكائنات الحية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، داط، 1985، ص:51.

[5] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 7، مصدر سابق، ص: 255، مادة (سمع).

ب- اصطلاحا:

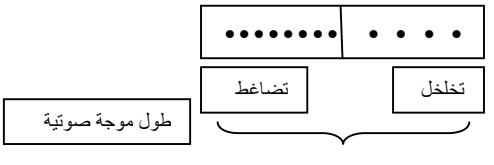
"يعبر تارة بالسمع عن الأذن نحو: ﴿خَتَمَ ٱللَّهُ عَلَىٰ قُلُوبِهِمۡ وَعَلَىٰ سَمۡعِهِمۡۖ وَعَلَىٰٓ أَبۡصَٰرِهِمۡ غِشَٰوَةٞۖ وَلَهُمۡ عَذَابٌ عَظِيمٞ ٧﴾ (البقرة: 7)، وتارة عن فعله كالسماع نحو قال تعالى ﴿إِنَّهُمۡ عَنِ ٱلسَّمۡعِ لَمَعۡزُولُونَ ٢١٢﴾ (الشعراء: 212)، وتارة عن الفهم، كما في قوله تعالى ﴿أَن يَقُولُواْ سَمِعۡنَا وَأَطَعۡنَاۚ وَأُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلۡمُفۡلِحُونَ ٥١﴾ (النور51)"[1]، هذا فيما يخص أهم معانيه ودلالاته في القرآن الكريم.

أما علميا فالسمع هو عملية التقاط "الصوت الذي يحتاج إلى وسط ينقله، لأنه لا ينتقل من فراغ، والأجسام التي هي وسائط نقل الصوت، قد تكون صلبة أو سائلة أو غازية، وميزة المواد السائلة والصلبة أنهما تنقلان الصوت بصورة أفضل، لقصر المسافة بين جزئيات كل منهما" [2] سواء أكان هذا الصوت له معنى متعارف عليه بين الناس ويتخاطبون به أي مقصودا أو عفويا تصدره الكائنات الحية أو الجامدة.

وتتكون الأصوات من "الناحية الفيزيائية من أمواج تحتوي على تضاغط وتخلخل(*) تختلف الموجة الصوتية عن الأخرى من حيث السعة والتردد، ويحدث الصوت عندما تسبب الاهتزازات تموجات تدعى التموجات الصوتية، يسمع الإنسان التموجات إذا وصل عدد اهتزازاتها إلى حوالي 20 اهتزازة في الثانية" [3]

وتصنف الأصوات عند الإنسان إلى لغوية/لسانية عن طريق الكلام والتحادث، وأخرى غير لغوية "كالضحك والبكاء للدلالة على الفرح أو الحزن أو الجوع أو الجزع...وأصوات المكروبين والمرضى (الأحيح والهمهمة) وأصوات النداء والطلب والدعاء (صه صه: أسكت، النحنحة: للاستئذان...).

وقد تخرج حكاية الصوت عن اللسان إلى اليد مثلا كالتصفيق..." [4]



---

[1] ينظر: زين العسافي: الحواس في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص:379.

[2] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:41.

* ينظر: المرجع نفسه، ص:49.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص41.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص :145-151.

5- البصر:

أ- لغة:

"البصر: حاسة الرؤية، ابن سيدة: البصر حس العين والجمع أبصار، بصر به بصرا وبصارة وبصارة وأبصره وتبصره: نظر إليه هل يبصره، قال سيبويه: بصر صار مبصرا، وأبصره إذا أخبر بالذي وقعت عينه عليه... وأبصرت الشيء: رأيته، وباصره، نظر معه إلى شيء أيهما يبصره قبل صاحبه....ويقال بصرت وتبصرت الشيء: شبه رمقته، وفي التنزيل العزيز لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار..." [1]

ب- اصطلاحا:

"قال ابن الجوزي: ذكر بعض أهل العلم أن البصر في القرآن الكريم على أربعة أوجه:

1- **البصر بالقلب:** لقوله تعالى:﴿ وَتَرَىٰهُمۡ يَنظُرُونَ إِلَيۡكَ وَهُمۡ لَا يُبۡصِرُونَ ﴿١٩٨﴾ ﴾ (الأعراف 198) وقوله أيضا :﴿ فَإِنَّهَا لَا تَعۡمَى ٱلۡأَبۡصَٰرُ وَلَٰكِن تَعۡمَى ٱلۡقُلُوبُ ٱلَّتِي فِي ٱلصُّدُورِ ﴿٤٦﴾﴾ (الحج: 46).

2- **البصر بالعين:** لقوله تعالى: :﴿ فَبَصَرُكَ ٱلۡيَوۡمَ حَدِيدٞ ﴿٢٢﴾ ﴾ (ق 22).

3- **البصر بالحجة:** ومنه قوله تعالى: :﴿ قَالَ رَبِّ لِمَ حَشَرۡتَنِيٓ أَعۡمَىٰ وَقَدۡ كُنتُ بَصِيرٗا ﴿١٢٥﴾﴾ (طه 125).

4- **بصر التكفل والاعتبار في الحجج والآثار:** لقوله تعالى﴿وَفِيٓ أَنفُسِكُمۡۚ أَفَلَا تُبۡصِرُونَ ﴿٢١﴾﴾ (الذاريات: 21) "[2]

وكما هو معروف فيزيولوجيا فإن وسيلة الرؤية هي العين: "وهي عضو مجوف كروي الشكل، يتألف جدارها من ثلاث طبقات: خارجية ليفية والوسطى وعائية والداخلية عصبية، كما تحتوي على أوساط شفافة تسمح بمرور الضوء إلى داخلها وهي: العدسة البلورية والسائل المائي والسائل الزجاجي، تعمل القرنية مع السائلين المتقدمين على تجميع أشعة الضوء، بينما تكمل العدسة عملية تجميعه على الشبكة" [3]

---

[1] ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مج 2، مصدر سابق، ص:93.

[2] ينظر: زين العسافي: الحواس الخمس في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص: 403-404.

[3] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص :42-43.

وهذا يعني أن العين أداة لإدراك المرئيات على اختلافها وتقدير "أحجامها وأبعادها وألوانها وأشكالها" [1] ولأهميتها الكبيرة تمت المفاضلة بين البصر والسمع أيهما أفضل، وقيل ان السمع أفضل من البصر لان الله تعالى حين ذكرهما معا قدم السمع أولا لقوله﴿ صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لَا يَرْجِعُونَ ﴿١٨﴾ ﴾ (البقرة: 18) لأن البصر يتصرف إلا فيما يقابله من المرئيات" [2]

3- العلاقات التبادلية للحواس:

3-1- الحواس والعقل:

لا يتم عمل الحواس كبنية بشرية واعية إلا بالتفاعل والانسجام مع العقل المؤطر لها: "فكل منهما مكمل للآخر وهذه العلاقة تقوم على عدم الاقتصار على كل واحد منهما بعينه، وعدم تفسير الآخر به..." [3] أي أنها علاقة تكاملية فلا حواس تؤذي إلى استجابة شعورية بدون عقل يخضعها للتصنيف والمنفعة المرجوة منها، ولا عقل يعمل بدون أفعال وحركات الحواس التي تقوم بتغذيته، كما أن تحكم العقل في عمل الحواس يؤكد فضل الإنسان على سائر الكائنات الحية الأخرى في تحصيل وتمييز النافع من الضار.

وتجتمع الحواس والعقل في إقامة الحواس للفعل المادة المدركة وتهيئتها جاهزة للعقل الذي يتولى التعرف عليها ومن تم ترتيبها وتنظيمها وفرزها فرزا عميقا يسمح بالوصول إلى معانيها" [4] ومن ثم تخزينها كهيئة إدراكية سلبية أو إيجابية للعودة إليها متى طلب ذلك.

وبالتالي فالفهم هو محصلة التمازج بينهما "لأن من مهام العقل من خلال مبادئه الفطرية تحقيق المعرفة" [5] إذن فالبناء المتكامل الذي يصل أحدهما بالآخر جوهره التلقائية والطابع الفطري الذي جعله الله عز وجل لجسم الإنسان، كما أن انسجام هذا البناء أو اختلاله يسمح بالانسجام ثانية مع العالم الخارجي والعكس، وجود التناسب بين عمل الحواس ومدركات العالم وأشيائه.

---

[1] زين العسافي: الحواس الخمس في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص:398.

[2] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص: 42.

[3] زين العسافي: الحواس الخمس في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص: 376.

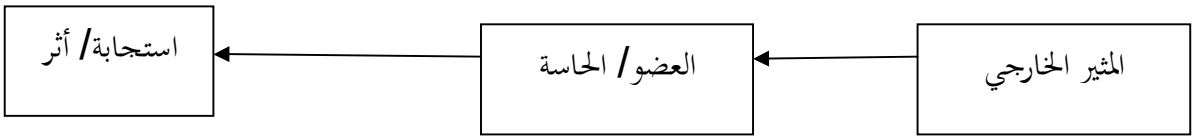
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 376.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص:377.

3-2- الحواس والإحساس:

ترتبط الحواس بالإحساس ارتباطا وثيقا لا جدال فيه، ووجود الإحساس من عدمه يتعلق باستجابة الحاسة المستهدفة للظواهر المحسوسة والمجردة ليتم إدراكها إدراكا حسيا تتولد عنه ردة فعل ايجابية أو سلبية أو لا ردة فعل.

ونجد أن التفسير الفيزيولوجي لعملية الإحساس يكون بإثارة الأعصاب الحسية للمدركات الحسية، ويعمل المخ كوسيط لتحويلها إلى حالات شعورية وآثار نفسية كتمييز الأذواق والألوان والأشكال والأصوات وغيرها ويمكن نمذجتها بمخطط بسيط.[1]



بمعنى أن الإحساس عملية مركبة انفعالية وتفاعلية، تركز على (3) آليات، ومن شروطها حضور الذات المدركة/ الحاسة والموضوع المدرك، وتكون الحواس وسيطا فعالا في ذلك أو "الوسيط المنطقي العلمي بين الإنسان والعالم ويدخل عملها من باب تحصيل الحاصل كما يقال، وهذا الكلام صحيح إذا نظرنا إلى الحاسة ضمن وظيفتها المرجعية ذات البعد الواحد..." [2] وبالتالي على سبيل التنظيم وخصوصية كل حاسة وارتباطها بسلوك معين، نجد أن الإحساس في أساسه "لا يتم إلا عبر القوى الحاسة، وهو أخذ المدرك أو الصورة الحسية بطريقة أو زاوية معينة، وكل حاسة تدرك محسوسها وعدم محسوسها" [3] فالعين مثلا تدرك الضوء واللون وغيره ولا تدرك الظلام والعتمة وهكذا دواليك.

إذن وانطلاقا مما سبق تكون العلاقة بين الحواس والإحساس كتلازم الجسد والروح لما بينهما من المناسبة والملائمة، على اعتبار أن "العواطف والانفعالات والأحاسيس مرتبطة بشكل وثيق بالذات" [4]، ما يحيلنا إلى القول بأن الروابط البينية المعقدة بينهماا ذات بعد ديناميكي انفعالي ووظيفي.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص372.

[2] علي عز الدين الخطيب: الحواس الخمس في قصص لطيفة الدليمي، دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي، مقال ضمن مجلة كلية التربية، ع9، دات، ص:157.

[3] ينظر: بايزيد فاطمة الزهراء: سيمياء الحواس في فوضى الحواس، مداخلة ضمن الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، ص:03.

[4] سعدية بن ستيتي: سيميائية الأهواء، مداخلة مقدمة لليوم الدراسي: الرواية الجزائرية في ظل المناهج النقدية المعاصرة، جامعة المسيلة، د ت، ص:03.

والإحساس بالجمال والميل إليه سمة فطرية في النفس الإنسانية، ولذلك تختلف النظرة إلى الجمل والجمال باختلاف الإحساس، ومدى وكيفية استعمال الحاسة على اعتبار أن الجمال الحسي نتيجة اتصالية تمر عبر مسالك المعرفة الحسية.

3-3- الحواس والإدراك:

يتداخل الإحساس والإدراك لدرجة يتماهى فيها المستويان معا، ولكن هذا التماهي لا يمنعنا من القول أن الإدراك يكون أشد عمقا وحركية من الإحساس، كما أنه يليه، فإذا كان الإحساس استجابة أولية لا غنى لها عن الحواس، فإن الإدراك استجابة من الدرجة الثانية، ذات نشاط ذهني وعقلي لا يكتفي بمجرد احتكاك الحواس الظاهرة والباطنة بالعالم الخارجي وإنما يتجاوز هذا الاحتكاك إلى ترجمة وتفسير الإحساس.

والإدراك "عملية عقلية تنتج من الإحساس، وهو الوسيلة لمعرفة العالم واستكشافه والعلم بما حولنا أو بما سمع أو بما تخيله وتفترض وجوده، أي أن الإدراك مرتبط بالحواس ولكن لا يكون العالم الخارجي موجودا إلا بكونه بؤرة للرؤية فالذات تفهم العالم بإدراكها له وتستوعبه بالعين والجسد فيتفاعلان معا حفاظا على هذه الصلة" [1] فلا تقوم قائمة للإدراك إلا بحضور الذات المدركة أو الحواس وكذلك الإحساس فكلما اختلفت الظروف الذاتية الداخلية والخارجية التي تعترض الحواس انعكس هذا الاختلاف على نسبية الإدراك وتعدده، كما أن السمات والمدركات العقلية العليا تختلف من إنسان إلى آخر كالذاكرة والذكاء "فالذات تقبل أن يصبح لصور العالم معنى بالنسبة لها حيث ينتظم أثر المعنى هذا انطلاقا من جسدها الذاتي" [2]

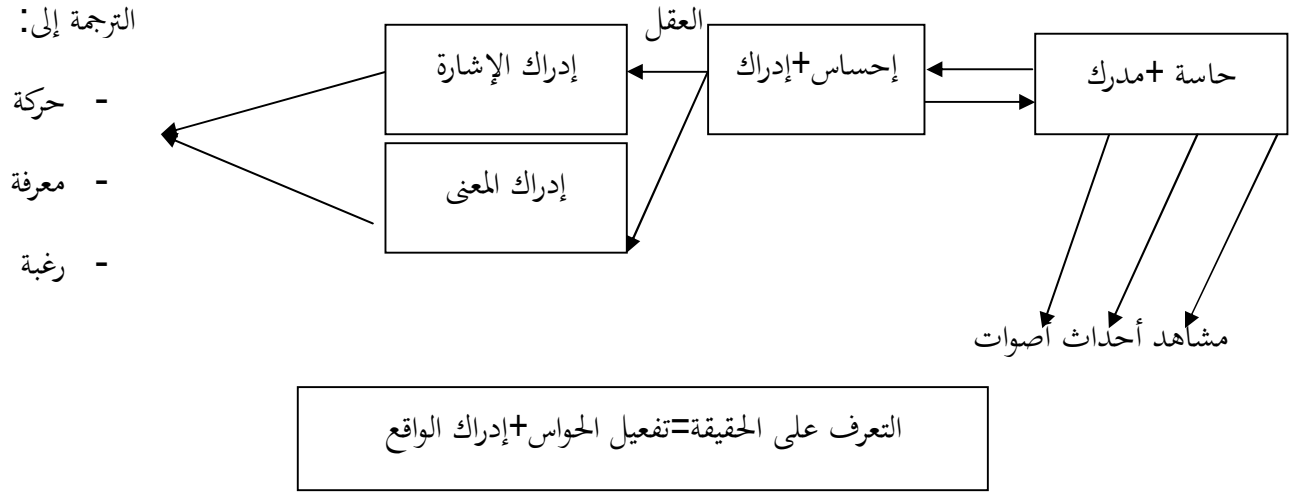
إن العلاقة قائمة لا شك فيها بين ثلاثية الحاسة/الإحساس/الإدراك، تظهر أن الوجود الحسي والنفسي هو إعادة صياغة للصور الحسية والصور الذهنية، يقوم على الإحالات والإسقاطات بناء على ثنائيتي الغياب/ الحضور، فالإحساس بالشيء عبر تقنية كل حاسة ينبئ بوجود تمظهرات إدراكية وجمالية أو عدمها أو ما نسميه بلغة الكيمياء* ويمكن توضيح ذلك بالمخطط التالي:

---

[1] صفاء أحمد ضياء الدين فنيخرة: سيمياء الحواس في قصة رمادي لنا درة العويتي، مرجع سابق، ص:23.

[2] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2003، ص:30.

*محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:32.



3-4-الحواس والمشاعر:

"يقال للمشاعر الخمس الحواس...أما مصطلح الحواس الخمس فهو متأخر اقتضته طبيعة الحياة، وتطور اللغة" [1] قد يقول البعض أن المشاعر هي الحواس أو"أن الحواس والمشاعر قسم واحد" [2] ولكن الأمر يختلف فتقول مثلا: الشعور بالدوار أو الاتزان ولا تقول الشعور بالضوء أو الظلام ...إخ، فالفرق بينهما كالفرق بين قولنا: يتملكني شعور ما أو أشعر: أي أتلمس الشيء.

"فالشعور يغير شيئا ما بداخلنا، فهو حدث يحدث تغييرا وتبديلا في شيء ما وينعكس في الوعي بحالة متحركة غير ساكنة أو مستقرة...والمشاعر هي تحويل الوجدان أو الانفعال إلى صيغة قابلة للترميز..." [3]، إذن فمصطلح الشعور أو المشاعر يصطلح عليه عند البعض بالإحساس أو الحالة أو الانفعال.

ولكن ما يمكن قوله أن المشاعر يمكن ربطها بحاسة اللمس خصوصا كوحدة متكاملة، نبحث فيها عن التمثلات الشعورية "فالشعور إذن مرتبط باللمس والحركة وكذلك بالأجساد والأمزجة والحالات العقلية المتقلبة" [4] ويمكن تصنيف الشعور أيضا كفرع من فروع أو تقسيمات الحواس (ذكرت سابقا) يتعلق بالحواس الداخلية كالشعور بالحب والكره والانتقام والاشتياق وغيرها.

---

[1] المرجع السابق، ص: 29

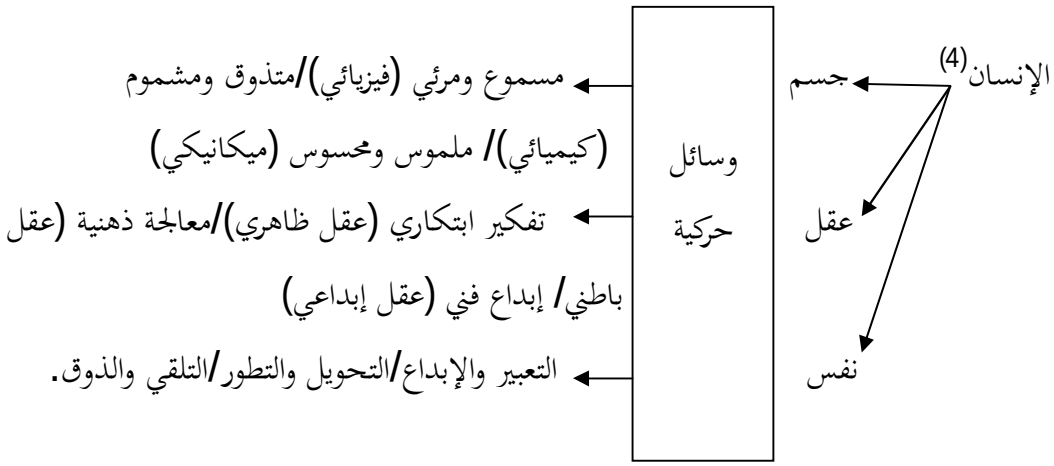
[2] المرجع نفسه، ص: 30.

[3] ستيفن فروش: المشاعر، تر: عبد الله عسكر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص: 14-15.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:14.

من جهة أخرى يتميز الإحساس عن الشعور في كون الثاني: "يفترض فيه إنشاء درجة كبيرة من الحميمية"[1] أي علاقة مقربة حقيقية وبشكل موثوق "فالجسد يتحرك بينما يشعر، ويشعر بأنه يتحرك، مما يجعل الحركة والشعور على صلة وثيقة، فالأولى تدفع وترفع الأخير، بينما يعطي الأخير تغذية راجعة تعود على الحركة".[2]

وفي سياق ذي صلة يرى البعض أن كلاهما واحد ولا فرق بينهما إلا في المصطلح فقط، بينما يرى البعض الآخر أن أحدهما داخلي والآخر خارجي والعكس صحيح بينما يعتبرها آخرون أيضا من "ملكات العقل وبالتحديد الإرادة" [3] ونوضح ذلك بالمخطط التالي:



[1] المرجع السابق، ص:30.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 13-14.

[3] ينظر: مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص: 201.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 200.

الفصل الأول

التوظيف الواقعي للحواس

تمهيد

يعدّ الاستخدام المنطقي والطبيعي للحواس أي استحضار المدركات الحسية من خلال حاستها الحقيقية نفسها ظاهرة فنية وأسلوبية، تصنف ضمن الأدوات البنائية للعالم القصصي وبالتالي تعدّ وسيطا حيا بين الشخصيات القصصية وبين عالمها الخارجي أيضا.

فإذا كانت القصة منجزا إبداعيا يعكس انفعالات خارجية وداخلية تكون أشدّ ارتباطا بالذات والواقع، فإن هذا الواقع يتحول إلى مدركات حسية يتّم تجسيدها عبر معالم النص القصصي، وانطلاقا من كون لغة الحواس الواقعية نظام في حّد ذاته فهي منظومة من العلاقات والعلامات والرموز، فإنّ الصور الحسية بطابعها المنطقي وبأنواعها المختلفة تعدّ أدوات بنائية بسيطة أو مركبة مهمتها تحريك العواطف ولفت الانتباه.

لغة الحواس إذن لغة معقدة علاماتية شعورية ذات أبعاد منطقية (وهذا الذي يهمنا) ومتخيلة، مهمتها أولا وأخيرا، الإحساس والتذكر والتشخيص...وبالتالي "تقوم الحواس بدور مهم في إضاءة الصورة الشعرية فهي تدخل بشكل أو بآخر في عملية التركيب والتناغم الفني لها..."[1] فالحواس الخمس كالأبجديات أو كلمة السر التي تجيب عن الكثير من التساؤلات، ورغم تميزها بالوضوح والتجسيم هدفا ظاهريا بحيث تتوالى الأوصاف تجسيما للموصوفات، إلاّ أنها في أساسها حالة نفسية تستيقظ مع حركة الحواس، وتنتهي بسكونها رغم واقعيتها، وهذا يؤّكد " أنّ الإد راك الحسي متكّون من الإحساس بالشيء أو بالعلاقات بين الأشياء التي تحدث إحساسا معينا لدى المتلقي ومن استحضار الصور الحسيّ ة الأخرى التي تكون مخزونة بالذهن".[2]

وهذا ما نجده في المجموعة القصصية "حواس زهرة نائمة"، حيث عرفت حضورا معتبرا للحواس، يكمن الاختلاف فقط في نسبة حضور كل حاسة، والمساحة الوظيفية التي استحوذت عليها، ولذلك سنعمل على توزيع الحواس على طبيعة الموضوعات أو التيمات المهيمنة على البناء السردي القصصي، ومدى تحقيقها للوظيفة الجمالية والشعرية.

---

[1] جودت إبراهيم، هبة فاخوري: أثر الحواس في تشكيل الصورة الشعرية عند سعاد الصباح، مقال ضمن مجلة جامعة البعث، مج 37، ع 12، 2015، ص 201.

[2] ينظر: صلاح فضل، الصورة الفنية، في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 3، 1992، ص 28-29.

أوّلا: التوظيف الواقعي للحواس والبناء الدرامي:

1- حاسّة اللمس:

يبدأ حضور حاسة اللمس من أوّل إلى آخر قصة ماعدا القصّة الرابعة (ستائر غرامية) والقصة الحادية عشر (حروف الظّل) والقصّة الثالثة عشر (مدينة الأشباح)، وقد ساهمت بشكل ملفت "في الشعور بالجمال ولمس الواقع لمسة فنيّة متحرّرة من أيّة سلطة باعثة في المتلقي الشعور بالمتعة والراحة"[1]، ففي القصة الأولى (حواس زهرة نائمة) نجد (يضربني بوحشية مريرة حتى بدت آثار تعنيفه على ملامح وجهي وروحي)[2]، فالضرب كالاحتكاك تلامسي لم يوظّف في القصّة اعتباطا بل إنّ توظيفه خلق بنية تعبيرية درامية شكلت مجموعة من الظروف التي تحتم حدوث شيء معيّن والتي بالضرورة ليست في الإمكان أن نبدأ قبلها".[3]

الصّراع بين نضال وعمر بلور فلسفة المشاركة عبر آلية ارتباط السّبب بالنتيجة، فسوء الاختيار أوقع نضال في العجز والاستلاب ممّا شكّل " مناضلة بين قوّتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تصادمهما".[4]

ويقوم أسلوب الحوار على وجود صوتين (نضال/ هبة الرحمن) في عدّة مشاهد وتوّطها في بناء الملامح السّردية للقصّة كقولها (يمسح دموعي ...مسحت يدها...مسحت دمعي) تحضر اليد كأداة لمسية من خلال ذكر اشتقاقات الأفعال الدّالة على الملامسة الجسدية (يمسح-يدها-مسحت)، وذلك لإكمال احتواء المساحة القصصية للمزيد من الأبعاد والأساليب الدرامية الجديدة، ومدى تفاعلها مع الفضاء الورقي والوجود الحقيقي وهو ما يحيلنا على التوتّر القصصي والمقصود بالتوتّر عملية "الإعراب عن الإحساس بأن حالة ما قد تتحوّل في أيّة لحظة إلى شيء متأزّم مختلف"[5] وهو ما جسّدته نهاية القصّة بموت (جمال) بحضوره المزدوج(الحقيقي/الوهمي)، وقول البطلة (الآن أنا آتية يا جمال).[6]

---

(1) ينظر: جودت إبراهيم هبة فاخوري: أثر الحواس في تشكيل الصورة الشعرية عند سعاد الصباح، مرجع سابق، ص227.

(2) سامية عشير: حواس زهرة نائمة، مجموعة قصصية، المكتبة العربية للنشر والتوزيع، دط، 2017، ص15.

(3) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ-2000م، ص19.

(4) عندليب اسمندر: الدراما والسردية في عينية أبي ذؤيب الهذلي، مقال ضمن مجلّة جامعة البعث، مج39، ع 65، 2017، ص: 118.

(5) س. و. داوسن، الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، مرا وتق: عناد غزوان إسماعيل، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط2، 1989، ص: 22.

(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 16-20.

تقول القاصة في القصّة العاشرة (أوراق من ذاكرة الحياة): (جاء الأصيل باردا على غير عادته...تلمست جسدها فوجدته باردا)[1] مايعني أنّ الأشياء لا تخلق من العدم، بل تخلقها التجارب والحركات التخييلية، وإعادة تشكيل المدركات الحسيّة مع حضورها الحسي، هذا ما يسّمى بإدراك المحسوسات بالعرض أو الإدراكات الحسيّة المكتسبة"[2] مثل إدراك الأم لوفاة إبنتها بمجّرد إدراكها للبرودة، وقد أضافت إلى السرد الدرامي طاقات جديدة مفعمة بعلاقات تركيبية وتشكيلات متحّولة على مستوى بنية الّزمن (الأصيل ليلا-ذات يوم-غدا-ماضّي-حاضري-مستقبلي-ساعات-كل ليلة-الليل- كّل ليلة- شروق الّصباح- الّسنوات-كل مساء-الأيّام-ذات يوم-الغروب-الساعات-ماضيه وحاضره- ماضيه) وكل هذه الأمثلة إنما تدل على حجم الأزمات النفسية التي رسمت ملامح الشخصيات القصصية سعيد وسماح وأبنائهما إيّاد وإشراق ونور، وكيف أنّ الإطار الزمني الذي احتضن القصّة كان وسيطا بين الشخصيات بعضها مع بعض، وبين الشخصيات والوجود، و"لا يقطع تسلسل الأحداث، إنما تدمج في الإطار العام للنص، بهدف إثراء الحالة النفسية للشخصيات".[3]

تؤطّر الأبعاد الزمانية بصفتها بنيات أيقونية شخصيات القصّة التي أخذت مركزها الإشاري داخل الإستراتيجية الدرامية، حيث أخذت كل شخصية عدّة علاقات مع الشخصيات الأخرى وفق بناء هرمي، تلعب فيه حاّسة اللّمس دور الوسيط الذي يتولّى مهّمة إيضاح الأشكال والهيئات والملامح، لتلبس الحدث الدرامي حضوره العام في تناسق العمل الفني مع الأثر الانفعالي.

نجد في نفس القصّة أيضا حضورا للمواقف التراجيدية "بصراعاتها العاطفية القويّة واستجابتها المتباينة لأحداث الحياة المرئية وغير المرئية وظواهرها الحزينة والمفرحة المتشائمة والمتفائلة، المتّمردة بعنف والهادئة بصمت وعفوية"[4] فهي شاهدة على أشكال الّصراع والتوتّر وحجم المواقف التي يقولبها المتن القصصي ويتفاعل معها المتلقي تقول القاّصة " ناوله ضربات متتالية غزت وجهه وجسده حتى احتلت الّدماء ملامح الوجه وكشفت عن اللّحم... تأّمل مشهد ابنه وزوجته التي التصقت أرواحهما البريئة ببعضها البعض في حميمية بريئة"[5]، تحضر مشتقات اللّمس في (ضربات، وجهه، جسده، التصقت) من خلال موقفين متضادين كان سعيد في الأّول

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 96-99.

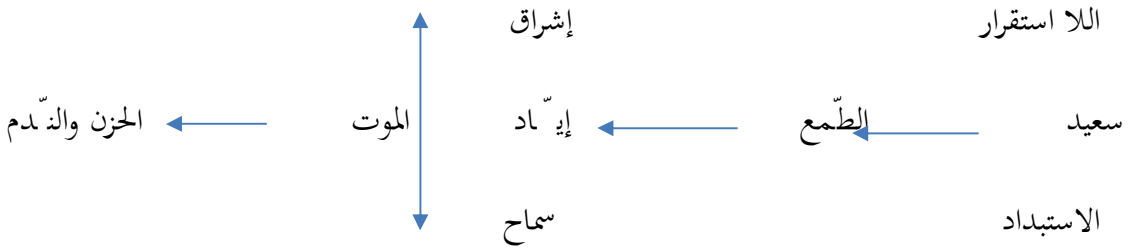
(2) جابر عصفور: الصورة الفنية، ص: 28-29.

(3) ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص202.

(4) س. و. داوسن: الدراما والدرامية، مرجع سابق، ص6.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص100-103.

مستبدا متسلّطا لا سلطة تعلو عليه وكان في الثّاني دور المتفّج الذي فقد ابنه وزوجته بعد ابنته إشراق، يكون الأب إذن أيقونة حسيّة دلالية خلقتإحساسا خفيّا بأنّ نهاية التوقّع الدرامي ستكون على يده وأنّ مهّمته الأخيرة ستكون " مهّمة ضمير القول المعذّب"[1] ونوضّح ذلك فيما يلي:



جّسدت القصّة الثالثة (همس الحرير) نزعة قوية نحو التغيير والتجديد حولت الأفكار إلى محسوسات حركية استوفت العناصر الدرامية المتمثلة في الإنسان وصراعه الثنائي مع الذات/الآخر في ظل تناقضات الحياة على اعتبار أنّ "عملية التّشكيل الحداثي لا تعنى أبدا إيجاد صيغة نهائية للشّكل، وإنّما هي حركة الشّكل الدّائم، وفعل الانفتاح المطلق".[2]

انقلبت حاّسة اللّمس (اليد/العناق) إلى وسيلة لاسترجاع الذكريات المفقودة في قول القاصّة(حاملا المنجل في يده...وضع الأب يده على يد زوجته)[3]فصورة اليد ظاهرة حسيّة مفردة ومركّبة تشكّل مجموعة متفاعلة مبعثرة على السلسلة الزمنية(الماضي/ الحاضر/المستقبل) وإن كان الزّمن في هذه القصّة يسير وفق بعدين، الأّول تمثّله الأحاسيس الخارجية متقلفي اليد، والثّاني أشدّ تأثيرا وتماهيا بين الشّخوص القصصيّة، ففي قولها: (احتضنها بشدّة وشوق...عانقهما عناقا حارا...أسرعت الأخت إلى حضن أخيها تلمس منه بعض الدفء)[4] يكمل (العناق) إثارة المشاعر ورسم الصّور المؤلمة التي آلت إليها حالة جهاد-ريماس- رهف بعد وفاة الوالدين معّززة المشاهد الحركية بحركة دائرية لها بداية ووسط ونهاية، اقترن العناق بأكثر المثيرات فاعلية (الدّفء) للتعبير عن حرارة الأشواق ونار الفراق التي اكتوت بها قلوب الإخوة.

تجّسد القصّة السّادسة والسابعة تشكيلا وإعادة تشكيل للعلاقات والأشياء، والجمع بين المتضادات والمتناقضات إلى الدرجة، التي تجعل من لغة اللّمس محتوا حسيّا يؤّول إلى قدرات عاطفية متباينة تختلف حسب

---

[1] صلاح فضل: أساليب السّرد في الرواية في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 2003، ص:21.

[2] بوعيشةبوعمارة: قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية – نحو قصيدة متكاملة، مقال ضمن مجلة رؤى الفكرية، ع 5، فيفيري 2017، ص: 97.

[3] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:34-37.

[4] المصدر نفسه، ص:41-42.

سلوكاتوميولات ورغبات الشّخوص القصصيّة ممثّلة في حسناء/براء-جان ونوران/ أحمد وهذا الامتزاج الثنائي والثلاثي ماهو إلاّ بلورة للمعنى الفني عبر تشكيلاته الممكنة.

2- حاسّة الشّم:

تمرس حاسّة الشّم وظيفتها الفنيّة الدرامية في القصّة الأولى والثّالثة والعاشرة أيضا لحاجة التصوير الدرامي إليهلمناسبتها للوظائف التعبيرية التي ترمي إليها كل قصة على حدة إذ تعمل الصّورة الشميّة على تشكيل الصّورة عند المتلقي الذي يتولّى عملية الإدراك الحسي الوهمي لاستحضار الإحساسات المنتشرة على تشكيلات العالم القصصي، وبالتالي تحدث عملية مزج توافقي بين ماهو متوفر في القصص الثّلاث وما هو مخزون في المعجم والصّورة الذهنية للمتلقي، والمتأمل في مختلف الصّورة الشميّة الواقعية يجد نوعا من التفاعل والتّحاور والملائمة بين فكرة القصّة وهيكلها الفني، ضمن تصوير متقن وموظف بعناية يجعل من الصورة الاعتيادية ملحقا داعما للفعل الدرامي.

ففي القصة الأولى نجد(كان عمر كل يوم يأتيني ساكرا يفوح بأريج العطور الأنثوية...تواصلت حياتنا على هذا المنوال...ورائحة السكر تفوح منه)[1] ، تجّسد رائحة الخمر/العطور الأنثوية بوتقة الصّراع والحياة البائسة التي تعيشها نضال مع عمر في بداية زواجهما، فابتكار ما هو كائن يمثّل خلقا للأوضاع الواقعيّة والإنسانية، وتوظيف العطر الأنثوي والخمر مشهد درامي بامتياز فيه نوع من حرية التأويل التي تتركها المشاهد القصصية للمتلقي وكيف أنّ استمرار السكر كفعل حركي منبوذ متلازمان مع حضور الأنثى كأصوات أخرى غائبة معارضة للبرنامج السردي وهو ما يفسّر "قضية الانسلاخ وإعادة الاندماج في وسط اجتماعي آخر".[2]

ورد في نفس القصّة أيضا (رائحتك وعبقك أيتها المهفهفة شغفا وحبقا وعبيرا)[3]، نكتشف من خلال حاسّة الشّم مرّة أخرى حضورا لشخصية أخرى "جمال" الزوج الثاني لنضال، وكيف استطاعت فتح آفاق السّرد على آفاق جديدة في حياة البطلة أو بالأحرى مشهد الوداع الأخير بتفاصيله وتعارضاته، المشهد نفسه أشبه بمحاولة مراوغة للقارئ تهيء في حقيقتها الأجواء لخروج جمال من المتن السّردي أو من حياة نضال مع الاهتمام بالجوانب الرّوحية لهذا الغياب المكاني والزّماني (فتتابع المشاهد –وهو عنصر زمني- هو الذي يضفي عليها معاني

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص15.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 302.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:18.

السببية)[1]، فحوار الذكريات هو ما يستبد بباقي التفاصيل السّردية، لذلك فالدلالة والمعنى تأخذ مساحة معيّنة لها بداية ونهاية تأخذ مساراتها وفق ما يمليه الواقع النفسي للبطلة وعالمها الخارجي.

أما في القصّة الثالثة نجد حضورا مكثّفا للمشمومات (الزكيّة والأثيرية)[2]، فالأولى تشمل الورود والأزهار بأنواعها، والثانية تشمل الخمر، وقد ورد ما يدل على ذلك في قول القاصّة: (يتمدّد بين أحضانها العارية، تعطّره بأريجها الفيّاض.....)[3]مع حضور بعض المشتقات الشّميّة(عبق، الزهور، الشّذى)[4]تتفاعل الصّور الشّميّة مع بعضها البعض لتنتج لنا لغة طبيعية، أقرب ما تكون إلى فضاء سينمائي يفرض نفسه بقوّة، ويثير المزيد من الفضول لإكمال تفاصيل القصّة في إطار المشاهد الوصفية التي غرقت فيها بداية الحدث الدرامي وهو توجيه ينّم عن استخدام الفعل الماضي للإشارة إلى المسافة التي تفصل عن الحاضر".[5]

فمن خلال فاعلية الشّم نستشعر عملية خلق الطبيعة على الورق وتصوير البداية السّعيدة للقصّة والعلاقات الإيجابية التي كانت تحكم شخصياتها، التي لا تخرج عن إطار الأرض كأيقونة مكانية ساهمت في التّأكيد على أنّ الرّائحة تحمل دلالة وتقوم مقام اللفظة وتؤدّي غرضا وغاية".[6]

يرد في نفس القصّة أيضا (كان كلّ ليلة يدخل منزله ورائحة الخمر تندلع منه...أنا لا أريد أن أنجب أطفالي هنا، اشتقت لرائحة أرضنا الزّكيّة...)[7]؛ تبرّر القاصّة الفساد الذي آل إليه جهاد بتماهيه في عوالم باريس وإدمانه شرب الخمر التي أذهبت عقله وأفسدت سلوكه وجعلته ينسى أرض أبيه، الأمانة التي أوصاه بالمحافظة عليها، وكيف أنّ أريج زوجته التي أقنعته بالعودة إلى أرضهم، على أنّ اسم الشخصية أريج يرتبط بالصورة الشميّة فكيف ساهمت التسمية بالتأكيد على دور الشّم في بناء فضاءات القصّة؟ أريج فلسفة الاسم المشتق من المجموعة الكبرى لعائلة المشمومات.

---

(1) صلاح فضل: أساليب السّرد في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:199.

(2) ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:41.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:34.

(4) المصدر نفسه، ص 35-39.

(5) ينظر: صلاح فضل: أساليب السّرد في الرواية العربية، مرجع سابق، ص:201.

(6) محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص:41.

(7) سامية غشير، حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:38-40.

وبدون هذه التسمية الاسمية تظّل بعض المشاهد جامدة لا حياة فيها، وحيثما وجدت أريج حضرت حاّسة الشّم، وهنا تلتقي فيه الحقيقة بالتخييل، حضور درامي وعامل مساعد، طريقة ووظيفة، وتناسق هذه المعطيات كلّها وتعاونها الكامل، وكّل ما ذكر أيضا كرائحة الأرض استشراف مستقبلي وتنبّؤ بالرغبة في العودة إلى مرافئ السّعادة الأّول أين؟ وكيف؟ هذا ما أجابت عنه نهاية القصّة باحتوائها على" وظيفتين متقاطعتين هما الوظيفة القصصية المبنية على الحبكة السّردية من بداية وعقدة وصراع وحل ونهاية، والوظيفة الشّذرية المبنية على التّقطيع والتّشظي والومضة"[1]، وهذا ما تنطوي عليه القصّة العاشرة أيضا باستثمارها لرائحة الخمر ورائحة الدّم في قولها(كان الوالد كّل يوم يدخل ليلا سكّيرا ورائحة الخمر تفوح منه..سأفنى في عطر دمك الفّواح ثمّ استسلمت لحشرجات المدى)[2]، تستحضر تقنية الّرائحة ثنائية زوال العقل/الّروح، وترك الشّخوص تواجه مصيرها المحتوم وقدرها القريب خصوصا مع الحضور البارز للّسرد التذّكري الذي "يستمدّ مظامه من فوضاه ووحدته من تشظّيه".[3]

تلعب المنظومة الشّميّة إذن دورا فّعالا في القصص التي مّرت علينا في توتّر السّرد والاشتغال على الحبكة الدرامية، والانتقال التعاقبي والمتداخل لمحاور واتجاهات المتون القصصيّة والهدف من ذلك خلق متواليات سرديّة تنبني وفق نسق زمكاني محدود يترك مساحة متقطّعة لحريّة القارئ في توقّع أحداث القصص وتخمين نهاياتها ووقائعها الجديدة " فاللذة المباشرة أو الحزن الحقيقي يبدأ عندما تنتهي القصّة"[4] والانبهار بالنهاية المأساوية يجعل عملية الكتابة القصصيّة حبلى بسلطة الجمال والمتعة، ومدى التقاطالهلورة الحسيّة الشّميّة الظاهرة والخفيّة وصياغتها في قوالب لغوية تكشف عن رؤية القاصّة للوجود وفلسفتها في الحياة.

3- حاّسة الّسمع:

عملت الّصورة السمعية بطابعها الواقعي على صناعة المعنى القصصي التراجيدي، ومحاولة تحويله إلى واقع معاش باعتباره حدثا مشتركا بين مجموعة من الّذوات، وكذلك ربط الاستجابة بالإحساس وجعلها وسيطا يستحضر اللّغة حيثما كانت وقولبتها تصويريا وفنيّا بما يخدم روى وتوّجهات المتون القصصيّة.

---

(1) ينظر: جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصّور جديد للتجنيس الأدبي)، المغرب، ط1، 2011، ص84.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:97-103.

(3) ينظر: بوشوشة بن جمعة، جماليات بنية الخطاب الّسردي في رواية " تماسخت دم النسيان"، مداخلة ضمن الملتقى الّدولي الأّول في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، يوم 11 إلى 13 مارس 2003، ص: 5.

(4) ينظر: أمبرتو إيكو:آليات الكتابة السرديّة، تر و تق: سعيدبنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة، سوريا، ط1، 2009، ص:122.

لقد شكّلت الحاّسة السمعية مساحة لا بأس بها في إحدى بعض الخصوصيات الدرامية والأساليب التعبيرية غايةٍ التّأثير والعمق، وقد تجلّى ذلك في القصص الأولى والثانية والثّالثة والعاشرة، وقد اختيرت بعناية بما يتلاءم والتوّجه الدرامي وما يخدم الحضور الحسي للأنساق اللغوية الحيّة.

لذلك سنقوم بتقسيم الصور السمعية إلى أقسام حسب درجة ورودها وتوزيعها على القصص، والبداية ستكون بـ:

3-1- الألفاظ:

بمعنى أنّ الصورة السمعية نلمحها في ألفاظ محدّدة سواء بلفظة السّمع الصريح أو بأدوات السّمع المعروفة(الأذن)[1] وقد جاءت لفظة السّمع بطريقة مباشرة في :

القصّة الأولى: مثل: (لا يسمع بكائي، تسمع النصائح الدينية)

القصة الثانية: مثل: (تسمع كلمات خالتها)

القصّة الثامنة: مثل: (تغّرد على مسامعي)

القصّة العاشرة: مثل: (ولا يسمع على لسانها سوى كلمات براء).[2]

وهي لا تخرج عن نطاق الدلالة الحقيقية والسعي نحو تحقيق الخلق الفني، وإثارة الجوانب النفسية للمتلقي والتأكد على أنّ المدركات الحسية السمعية ليست عصيّة على الوصف، وهي شكل خطابي يعبّر عن حركة النّفس، كما أنّ توظيف (اللسان) في المثال الرابع جعل منها " بؤرة سمعية تطّوع اللغة لدواع معنوية وخدمة لأهداف فكرية وإنسانية عبّرت عن الأحاسيس الثريّة".[3]

العمل الدرامي لا يتحقق ما لم تتوفر الصّورة السمعية بحيثياتها وتمظهراتها فيه، ولا يرقى إلى مستوى الدرامية ما لم يقترن بموقف أو قضية أو حوار في إطار سمعي ملموس.

---

(1) ينظر: شروق محسن الطّائي: أبعاد الصورة السمعية والايقاعية في (نهج البلاغة)، مقال ضمن مجلّة أبحاث البصرة، مج 37، ع1،2012، ص55.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 15-101.

(3) ينظر: شروق محسن الطائي، أبعاد الصورة السمعية والايقاعية في (نهج البلاغة)، مرجع سابق، ص: 56.

2-3- التراكيب:

بمعنى أنّ " المثير السّمعي في الصورة يشكله بناء تركيبي قائم على بعض أفعال البؤرة السمعية"[1] مثل: قال، قصّ، نطق، تكلّم، بكى...وغيرها وقد وردت فيما يلي:

القصّة الأولى: (تساؤلاتها المحرجة-ترتل نشيد الاشتياق-صرخت بأعلى صوتها)

القصّة الثانية: (يخاطبها-تجيبه-لما رأته صرخت)

القصة الثامنة: (وهي تتكلّم بأعلى صوتها-الحرب الكلامية بيننا-قاطعتني تلك الأصوات الغاضبة)

القصّة العاشرة: (ينادي بصوت مرتفع- وهو يتكلّم بصوت مرتفع-قاطعها قائلا-تكلّمت إشراق-أعراس العراك تقام في منزله-عويل والده الجائع لدنانيره).[2]

هذه كلها منبهات صوتيةحيّ ة رسمت المتون السردية عليها أحداثها والهدف منها خلق المتعة وإحيائها موازاة مع خلق الشعور بالفجائعية والأحداث المأساوية واستحضار الذوات لحظات انصهارها وحضور الصوت عامل مساعد على إحداث عنصر التشويق والمفاجأة وهي "دخول عنصر جديد على حين غّرة في موقف قائم، بحيث تتغيّر صورته مباشرة"[3] مثلما حدث في قصة حواس زهرة نائمة، فبعد الإنفجار الذي خلف وفاة جمال تغيرت حياة نضال بالكامل وفضلّت اللحاق به، فبالرغم من واقعية الأجواء وبساطتها إلاّ أنها كسرت أفق المتلقي فيما يخص توقعات النهاية، " إنّ إدراكنا للمحتملات متأصّل في معرفتنا بتقاليد النوع المعيّن في الدراما"[4] فالجمع بين الحدث والحركة الجسمانية تقنية مركبة لتحقيق التوازن بين اللغة والفعل والتي تشكّل الأساس الطبيعي للحركة الدرامية.

---

[1] المرجع السابق، ص: 57.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:16-100.

[3] س. و. داوسن: الدراما والدرامية، مرجع سابق، ص: 50.

[4] المرجع نفسه، ص:51.

3-3- الصورة الصّامتة:

تتمثّل في "الأصوات الصاخبة والهامسة والصامتة من خلال التصوير السمعي"[1] وتتميز بالإيجاز والتكثيف الدلالي والتأثير كآخر هدف نفسي تسعى إليه الصورة والاختيار لا يكون عشوائيا بل يخضع لنسق وجداني صادق، مهمتها الاستمرار في رسم الملامح التراجيدية، فنجد ما يلي:

القصّة الأولى: مثل: (أعلى صوتها- أنين-انفجارات إرهابية)

القصّة الثامنة: مثل: (بصمتك-تهمس لي)

القصّة العاشرة: (صوت مرتفع-امتلأت حنايا الغرفة بالغناء).[2]

تعتبر الصور الصامتة تأسيسا لخطوة فنيّة جمالية ذات إيحاءات معنوية، فبقدر تنظيمها وعشوائيتها نجدها ملازمة للصورة السمعية الحركية بالرغم من تمايز حدودهما-إذا كانت ظاهرة متأصّلة في العالم الطبيعي فهي أيضا مرتبطة بالعالم القصصي ارتباطا وثيقا، تؤدّي دورها التوتّري الانفعالي، وربما تجاوزت الصّورة الصوتية مسموعة بألفاظها وحروفها وفاقتها تكثيفا معنويا، ولعّل تكرار بعض الصّور الصامتة (التنهدات –الأنين) ما هي إلاّ انعكاس للحالاتالشعورية والنفسية التي خاضتها الشّخوص القصصيّة وهو ما يجعل النّص والقارئ في جدل تكاملي يضطر فيه القارئ إلى استكمال عملية التدليل باستدعاء الشّفرات الثقافية التي تتألّف منها خبراتها السّابقة".[3]

عمدت القاصة إلى اللجوء إلى المدركات السّمعية في إطار منطقي لتستغل انجذاب القارئ إلى كل ما يثير أحاسيسه ويحّرك قريحته التخييلية، ولكي تنقل رؤاها، بخصوص العصر والمجتمع واستعانت بها باعتبارها حلقة وصل ونافذة الإنسان على العالم ووسيلة للتنبّؤ بالأبعاد النفسية، حيث " أنّ كّلالأنواع الأدبية إلى مستوى التعبير الدرامي...والتعبير الدرامي هو أعلى صور التعبير الأدبي".[4]

---

[1] ينظر: شروق محسن الطائي، الصورة السمعية والإيقاعية في (نهج البلاغة)، مرجع سابق، ص:58.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:22-94.

[3] يوسف إسكندر: اتجاهات الشّعرية الحديثة، مرجع سابق، ص:184.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص:278.

4- حاسّة البصر:

وظّفت حاسّة البصر واقعيا عدّة مّرات في المتون القصصيّة لتشخيص الكيان المادّي واكتشاف الذّات والمحيط، والإحساس بالجمال والمعنى الذي يوحي إليه، فالإحساس بجمال المشهد أو الصّورة يتبعه بالضرورة إحساس ما بالمعنى، ومادّته الكلمات والعبارات الواصفة لا لبس فيها ولا تعقيد، إنّ الصورة البصرية طاقة لغوية تستمدّ وجودها من الرؤية الفنيّة للأديب.

ونجد أنفسنا غير مبالغين لو قلنا: أنّ الصورة البصرية أسلوب خاص في البناء الدرامي وتقديم حسّي قريب من التشخيص، وصياغة فنيّة رغم واقعيتها فإنّها تذهب في النّفس مذهبا يجعل المتلقي يتمثّل في مخيّلته مشهدا يقرأ عنه كأنه يراه حقيقة، و"وقد قيل وليس المخبر كالمعاين".[1]

لم تكن حاسّة البصر بمنأى عن التطّور السردي، كغيرها من الحواس الأخرى لذلك نجد القاصّة قد أفادت من منابع الصّورة البصرية الصّامتة والمتحّركة إضافة إلى اللّون والضوء.

4-1- الصّورة البصرية الصّامتة:

" السّكون من المثيرات الصّامتة"[2] وهو لمحة موجزة أو لقطة خاطفة لمشهد سكوني يمثّل حقيقة حدسيّة تجمع بين المكتوب والإحساس والمشاهد بحيث تتشكّل لنا تداعيا سيكولوجيا يرتبط ارتباطا وثيقا ويستمدّ فعاليته من المحاكاة وكأننا في الأخير أمام لوحة فنيّة ليست سطحا مسطّحا تمّ تجميعها بنظام معيّن، بقصد بعث اللذة في البصر"[3] فقط وإنما هي " شيء يتضّمن قيمة وبناء ووجودا، كلها قائم بذاته".[4]

ونجد من الصور البصرية الصّامتة في القصّة الثالثة (تفتح مذكرات صور عائلتها...قرأ جهاد تلك الرّسالة).[5]

---

(1) شيماء عثمان محمد، الصورة الحسيّة في شعر فهد عسكر، مقال ضمن مجلّة أبحاث البصرة، مج36، ع1، 2011، ص71.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص74.

(3) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مرا: نظمي لوقا، تق: سعيد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د/ط، 2011، ص:237.

(4) المرجع نفسه، ص239.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:38-41.

وهاته الأبنية تأتي كردّ فعل على الماضي الذي يتآزر مع الحالةالنفسيّة والاجتماعية التي وصلت إليها "رهف" و"جهاد" أو هّي تعبير صريح عن حجم المفارقة بين زمنين مختلفين، فصّور المذكرات والرسائل خطاب رمزي يختلف شكلا ويتفق مضمونا في محاولة لإخضاع النفس وحاجاتها، ممّا يمنح الحق للقاصّة حريّة التصّرف في التّأكيد على أن" الأموالأشياء الحقيقيّة عادة ما تكون أكثر جديّة وعمقا"[1] ونجد أيضا في القصّة الخامسة (خريف الذكريات): (تأّملت من جديد في تلك الورقة...حملق في ملامح المكان).[2]

تستمدّ هده الصّور شرعيّتها من العالم الطبيعي الذي يعدّ بابا للدخول إلى عوالم المتن السّردي ولم تكن لتثير الاهتمام لولا حضورها بصفة الضمير هي/هو، مثلما رأينا في المثال السّابق كذلك، وما عملية البناء المتقابل هذه سوى رؤية تركيبية أو ضرورة معنوية تضعنا أمام نهاية مخصوصة تتخذها القصّة، فالسكون إذن نهاية الحياة عند الأبطال القصّة هيفاء/ليث.

في ذات الصّدد نعثر على الصّورة الصّامتة في القصّة العاشرة والتي تصّور جثّتي الأم وابنها وهما ملتصقين ببعضهما البعض في مشهد تراجيدي ذو تفاصيل مثيرة وحيّة أّدى نفس المهّمة التي يؤديها الوصف الممل وأكثر.

تقول القاصّة في القصة السادسة (حلم باريسي): (جسدي هنا مع هذا الفناء، وروحي ترتشف الألق من أو بنيران العشق الباريسي...كانت ممّدة في التصاق شبقي)[3]؛ نعثر هنا على الأماكن النفسيّة أو بالأحرى الأماكن المفتوحة فالدّيكور المكاني ساهم في تأثيث الميولات الدرامية وتأجيج البعد التراجيدي وفهم سلوك الشخصيات سواء بحضورها الفعلي أو العكس، ومدى استيعابها للأفعال المنجزة داخل العمل الإبداعي/ الدرامي وهي كيان غير ثابت لا يمثّل إلاّ عنصرا دراميا لا يمكن إدراكها بمعزل عن العناصر الأخرى...".[4]

المكان إذن هنا/ باريس يشكّل علاقة جديدة، جعلت من العنصر اللّمسي الصانع الأّول في تكوين الجمالية التي تدّعمت بثنائية الصّقيع/ دفء، فينتقل الإحساس مابين الملموس والملموس، وهناك علاقة واقعية بين الاثنين، لكن الوجود الفعلي المتحقّق يخفي وراءه عالما إنسانيا نشط يتأرجح بين الحلم والفجائعيّة ما يجعل "اللغة

---

(1) جورج لوكاش: تاريخ تطّور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، تح: ماجد مصطفى الصعيدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ج 1، ط 1، 2016، ص:501.

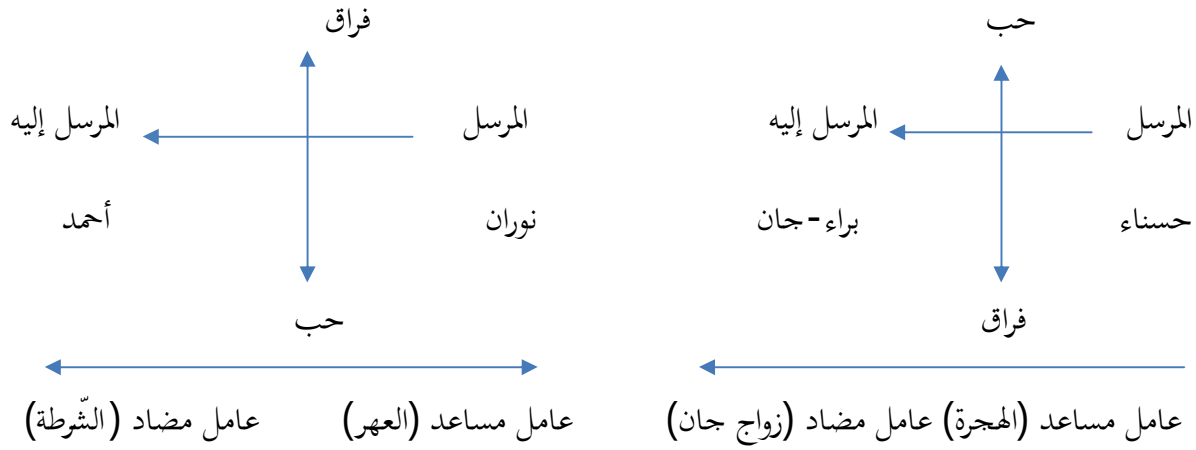
(2) سامية غشير، حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:53-57.

(3) المصدر نفسه، ص:61-62.

(4) ينظر: محمد حامد محمد يحيى، عثمان جمال الدين عثمان: العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم إسحاق، مقال ضمن مجلّة العلوم الإنسانية، عمادة البحث العلمي، مج15، ع4، 2014، ص:190.ك42.

عاجزة عن الإمساك بدلالة وحيدة ومعطاة بشكل سابق، إنّ مهمّة اللّغة على العكس من ذلك لا تتجاوز حدود إمكانية الحديث عن تطابق المتناقضات"[1] هذا ينطبق أيضا على قصّة حكاية الليل، فمن خلال(ولدت لأسرة مصنوعة من حجر..منحتها منشفة حتى تمسح بحيرات اللّم...مسحت آثار وشم الاحتراق...)[2]تبلغ الفاعليّة اللّمسية ذروة حضورها المأساوي في عمليّة تشكيل النص عبر القيّم والمتغيرات الاجتماعية والثقافية سواء في إنتاجه أو التفاعل معه"[3] لا يكتفي الفعل الدرامي بطابعه الميكانيكي فحسب بل يتجاوزه إلى الفعل العاطفي "إذ الإحساس ساعتها معادل للفعل...بمعنى أنّ رغباته تصبح في حالة الإعلان..."[4] ما يوصلنا إلى القول بحضور المكان والحدث والصّراع والشخصيات في ظلّ ثنائية المسكوت عنه والمحكي باعتبارها بنى شكلية تتخلّلها "وحدات نفسية تتشكّل معها ثنائية الانحصار والاتساع فهي ثنائيّة قائمة على الشعور الزمني بفعل طبيعة الانفعالات الوجدانية "[5] بين حسناء وبراء من جهة وحسناء وجان الباريسي من جهة أخرى وكذلك نوران وأحمد انفصالا واتصالا.

ونختصر هده العلاقات حسب النموذج العاملي لغريماس"أي علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وتحوي علاقة الصراع المساعد والمعارض وتبقى علا قة الرغبة في الاتصال والانفصال، والتالي يتأسّس لنا البرنامج السردي".[6]



(1) امبرتو ايكو:التّأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر-تق: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004، ص 42.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، ص:68-70.

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي:دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص:177.

(4) جورج لوكاتش: تاريخ تطّور الدراما الحديثة، مرجع سابق، ص 34.

(5) أحمد مدّاس:الفعل السردي في الخطاب الشعري قراءة مطّولة لبيد، مقال ضمن مجلّة كليّة الآداب واللغات، ع10-11، جانفي- جوان2012، ص:39-40.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص:41.

4-2- الصورة البصرية الحركية:

ويقصد بها «تحريك الموضوع الذي لا يملك حركة»[1] أو «المزاوجة بين أفعال البصر مع مجموعة الأفعال الحركية»[2]، فوجود الحركة في الفعل والصورة يبعث فيها الحيوية ويمدها بفيض من التجارب النفسية والمواقف التي يتخذها الأديب من عالمه ومحيطه بكل ما فيه.

ومن ذلك ما نجده في القصة الأولى "حواس زهرة نائمة": (كنت أنظر إلى حبيبتي... نظرت إليها.. تأملتني نظرت نضال.. تأملتها جيدا.. رأت تلك الورود). [3]

نجد مركزية الصورة في الأفعال (انظر- تأملت- رأت) وهي المسؤولة عن مقابلة العالم القصصي بالعالم الواقعي وإحداث «معنى الجذب والاستكشاف»[4] ونقل المكتوب الساكن إلى الديناميكية الحسية، فوجود فعل النظر والتأمل بين الشخوص القصصية دلالة على أن كل صورة متحركة هي تجربة تمثل الجزء من الكل أو المجال الحسي.

تقول القاصة في القصة الثالثة " همس الحرير": (العيون تحملق... نظر جهاد إلى الأرض.. رأته صرخت نظرت العيون إلى بعضها البعض).[5] تنتظم الصور البصرية في بنيتين: بنية الفعل (تحملق/ نظر/ رأته) وبنية الأداة أو الاسم (العيون)، وهذا الانتظام ليس مجرد صيغة نحوية تؤدي وظائف ثانوية، وإنما الانتظام الذي يسمح «بنمذجة الأداء التصويري بطريقة الامتداد الدائري للأحداث الوظائف، على نحو يجعل أفعال الشخصيات تدور في فلك حلقات سردية صغرى، تتصادى مع بعضها كي تؤلف في النهاية دائرة درامية موسعة»[6].

لا تخلو القصة الخامسة " خريف الذكريات" من التصوير المكاني المفتوح، فحين نتأمل أحداثها ونمعن النظر فيها، ونخوض في تفاصيلها يحيلنا الأمر إلى «عبقرية المكان، بطبيعة الحال لن تكون هناك أمكنة مساوية بقدر ما تكون صلات المصاحبة والتراسل والجدل بين الإنسان والجغرافيا.. وطالما وجدنا الفضاءات تجتذب المتخيل

---

(1) هدية جمعة بيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبوظبي، الإمارات، ط 1، 2010، ص: 123.

(2) ينظر: شيماء عثمان محمد، الصورة الحسية في شعر فهد عسكر، مرجع سابق، ص: 73.

(3) سامية غيشر: حواس وهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 20- 22.

(4) هدية جمعة بيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 125.

(5) سامية غيشر: حواس وهرة نائمة، مصدر سابق، ص 34- 43.

(6) ينظر: شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1431هـ- 2010م، ص: 32.

الإبداعي»[1]، يتحول المكان إذن إلى أيقونة متحركة مرتبطة بالماضي والحاضر والرؤية، لذلك فهو يؤرخ لقصة حب لم تكتمل بين هيفاء وليث.

تقول القاصة (تأمل ذلك المكان... تأمل قليلا تلك الكراسي.. نظرت إلى المكان فوجدته شاحبا... حملق في ملامح المكان:: تأملت من جديد تلك الورقة) [2]، هو مكان ما من الطبيعة لم تحدد القاصة اسمه ولا موقعه، ما نستشفه فيه أنه إحدى الحدائق أو المساحات الخضراء التي كانت تشهد على لقاءات ليث وهيفاء.

لذلك ساهمت الصور البصرية في الكشف عن تشكيلات الفقدان والغياب، والكتل الشعورية التي لا مناص منها، حيث أن تحقق الأثر الكلي الصوري لا يكون إلا عبر صلات الفراغ والإمتلاء المتحققة في القصة، فشحوب المكان طاقة تمثيلية مساندة للدلالة لا تفرض علينا منطقا معينا، لتتسع معها آفاق (الفضاء العنيف) [3] في تأثيث السمات الوجدانية للشخصيات القصصية إلى حد التماهي.

ومما سبق ذكره تلتقي القصة الثامنة "أشواق تنزف في صمت" والعاشرة "أوراق من ذاكرة الحياة" في استجلاء التنويع البصري كإنجازات لفظية توازي طاقة الصور الواقعية بمرجعياتها الحسية والذهنية وكنتيجة من نتائج تشغيل طاقة اللغة.

ووردت الصورة الحركية البصرية برسم صور مفعمة بالاضطراب والتناقضات وذلك بالتمركز حول الفعل رأى/ نطر، وهذا ما ساهم في خلق نشاط حسي كثيف و«منح الواقع دلالة تدرك بالعقل والحواس في الوقت ذاته مظهرة بذلك العلاقة بين الذات والعالم»[4]. وليست هذه فحسب بل إن حضورها المتزامن مع تطور المسار السردي شكل بؤرة عاطفية ومسافة مربكة فرضتها الشخوص القصصية نفسها.

ولكن وبالنظر إلى الاهتمامات المشتركة بين الأصوات الحاضرة في القصتين وتبنيها لبنية زمكانية متوترة، فإنها «عبارة عن معاني مشفرة ومنتجة في الخطابات تساهم في إثراء الخيال العاطفي»[5].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 40.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 52- 57.

[3] شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 43.

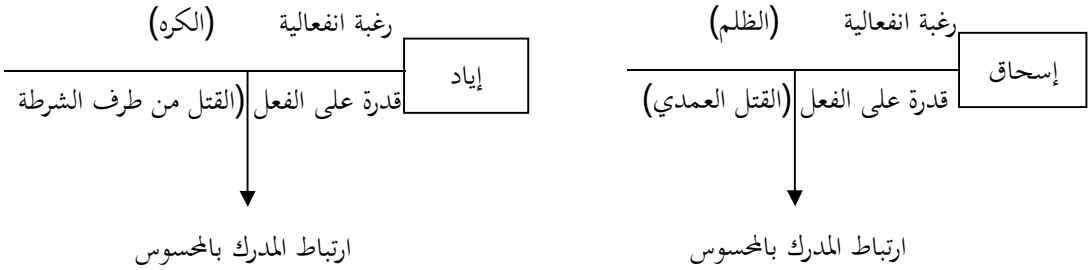
[4] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوارة اللاذقية، سورية، ط 1، 2003، ص: 6.

[5] سعدية بن ستيتي: سيميائية الأهواء، مرجع سابق، ص: 3.

نجد في القصة الثامنة (أدرى الناس... نظراتهم إلي... ما إن رأتني حتى سمت بهجة الروح شاهدت الجريمة الشنيعة) [1].

ونجد في العاشرة (رأت غرفتها ... رأي سيارة الشرطة.. نظر صوب منزله... الأب عيناه تحملقان في الجثتين)[2]. تخضع كلا القصتين لبعد درامي متنامي يبدو خاليا من القيم الأخلاقية والعاطفية، غير أن التعاطي معها شكل منحنى فجائيا في شكله العام (الجريمة الشنيعة/ الجثتين)، فالرغبة البصرية الانفعالية بقدرتها على الفعل، نقلت الصور التراجيدية التي حفلت بها الأحداث القصصية محدثة خللا في نسبة التوازن العاطفي (موت إسحاق وإياد)، ويمكن تصنيفها ضمن «الأهواء الانتعاضية أي الموجودة بين ذاتين؛ فأهواء إسحاق مجردة من أي زمن بالنظر للاحتقار والظلم الذي تعرض له.

وأهواء إياد متعلقة به كمستقبل بالنظر للكراهية التي أجبرته على مغادرة المنزل»[3]. وهو ما نوضحه في المخطط التالي: [4]



4-3- الصورة الضوئية:

لا تبتعد كثيرا عن الصورة اللونية، فهي تعبر عن الرؤى وتحمل المشاعر وتنقل التجارب»[5]، ويكمن الجمال في هذا النوع من الصور في كونها تجمع بين الأشياء التي لها علاقة بالضوء على اختلافها، وائتلافها وانسجامها، وكلما زادت نسبة التوظيف إلا وزادت جمالية التصوير، وهذا ما يشد المتلقي ويؤنسه، من هنا فإن سمة التصوير

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 76- 83.
(2) المرجع نفسه، ص: 98- 103.
(3) ينظر: سعدية بن ستيتي: سيميائية الأهواء، مرجع سابق، ص: 4.
(4) المرجع نفسه، ص: 3.
(5) ينظر: هدية جمعية بيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 121.

الضوئي في بعض القصص تكسر الرقابة والروتين، إضافة إلى عنصر التجسيد ودوره في جلب الأشياء الغائبة وقولبتها في مشاهد حسية وكأنها مرئية فعلا.

تبدو الحقيقة في القصة الأولى من خلال فكرة التشكيل الضوئي كونها منتجة للموجودات بصورتها اللغوية مقربة للفهم بصورتها المادية المحسوسة. تقول القاصة: (النور المغتوي بالضوء... يحملق في خبل الضوء)[1]. تجمع هذه المشاهد بين الواقع والشعور، لتتألف المعاني مصورة هذه التراكيب، يتلقاها القارئ فيتصور وجودها كما كان يراها من قبل، من حيث هي صورة لها وجود في الحياة.

في القصة إيضاح للهيئات والأشكال وتسهيل تناسق الحدث الدرامي مع الأفعال الفنية مما يضفي عليها آثار انفعالية. «وحالات الضوء هذه ليست خصائص الصورة فحسب، بل إنها تبدو هنا بوصفها حالات تتنازع على صدارة المشهد الحسي وذلك بوجود عتبتين متجاورتين عتبة الانبهار وعتبة الإظلام»[2]. هي نقلة شعورية يسببها الضوء كأثر انعكاسي له طاقة خاصة وتظهر القصدية في توظيف الضوء من خلال تدفق استراتيجيات الفضاء المظلم لقولها: (رماني بعيدا عن حياته في ليلة ماطرة... منافي الظلال)[3]. وإن دلت على شيء فإنما تدل على فجوة توترية بين الأنا/ الأنت، والإيحاء بحضور مواقف وأجواء نفسية معينة(الحرمان، الفراق، الظلم...) ، وهذا يستحضر الحالة المزرية التي غادرت فيها نضال البيت، وتماشيا مع التكثيف الدلالي تم توظيف ليلة ماطرة بدل يوم ماطر. وتم توزيع هاتين التقنيتين (الفضاء المظلم- الفضاء المضاء) على بعض المشاهد القصصية كعناصر مكملة لتجسيد الفضاء الدرامي وتفاعلاته الدقيقة.

نجد في القصة الثانية "موعد الحب مع المطر" كذلك ملامح التصوير الضوئي في (الضياء- الوميض- رأى شعاعا نور) [4] وتمثل البؤر الدلالية أو المركزية التي تستثمرها القصة في عملية الإشباع البصري. نستطيع استكناه أجوائها عبر قصة حب مختلفة نشأت بين لؤي وأروى المصنوعة من المطر وتطورت تفاصيلها عبر شبكة درامية ميزتها تفريعات جانبية، كل ذلك من وجهة نظر واحدة على قدر كبير من الإغراق في الفجائية، واختلاس بع اللحظات السعيدة وفق الثنائيات: الخيبة/ الحب، الانكسار/ الأمل. بحيث تتخذ كل ثنائية بعدا أو محورا من محاور القصة. نجد أن لؤي يتعرف على أروى في يوم ماطر في إحدى الشوارع في زمن مجهول، بعد سلسلة كلامية تنشأ

---

[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة مصدر سابق، ، ص: 18- 19.

[2] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 7.

[3] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 18- 19.

[4] المصدر نفسه، ص: 25- 31.

بينهما تغادر الفتاة لتعود مرة أخرى، وما تلك العودة إلا لوحة صورية ذات مغزى عميق يرتبط كثيرا بكل ماله علاقة بالضوء الذي يعد «خاصية من خصائص الإدراك الحسي»[1]. وهذا ما نوضحه في الرسم الموالي:

4-4- الصورة اللونية:

يعرف اللون على أنه «الصفة التي تميز أي لون وتتعرف على سماه ومظهره بالنسبة لغيره، واللون هو إحساس له شروط بعضها يعود إلى عوامل داخلية في جسم الإنسان وتركيب أجهزة الإحساس فيه، وبعضها يعود إلى عوامل خارجية منها مقدار الضوء الواصل للعين وطول موجته، وزاويته... وتنقسم الألوان إلى ألوان أساسية (الأبيض- الأسود- الأحمر- الأخضر- الأصفر- البني- الأرجواني- الوردي- البرتقالي- الرمادي) وفي رأي آخر فالألوان الأساسية هي الأحمر والأخضر والأزرق، وهناك ألون مشتقة عنها، وتوجد الألوان المختلطة أي مركبة بين لونين أو أكثر»[2].

يعد اللون جزءا مهما من الحياة الإنسانية فهو سبيل للكشف والتمييز بين العديد من الأشياء والعوالم، يتجسد في كل ما يحيط بنا، فلا يمكن أن نتصور الطبيعة بدون ألوان،لقوله تعالى: **أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَخْرَجْنَا بِهِۦ ثَمَرَٰتٍ مُّخْتَلِفًا أَلْوَٰنُهَا ۚ وَمِنَ ٱلْجِبَالِ جُدَدٌۢ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَٰنُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ ﴿٢٧﴾ [فاطر-27-].**

«فليست الألوان مجرد معطى طبيعي منحته الطبيعة للإنسان، بل إن لها من الدلالات والمعاني والرموز ما يشيء بأهميتها وفاعليتها في حياته، وكيفما قلبنا النظر في مبحث الألوان وجدناه وثيق الارتباط بالإنسان في حله

(1) جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 35.

(2) ينظر: حنان عند الفتاح محمد مطاوع: الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مقال ضمن مؤتمر الاتحاد العام للآثاريين العرب التاسع عشر2016، ص: 420- 422.

وترحاله في سلمه وحربه ومعتقده وعاداته وتقاليده وفي كل جوانب حياته وتجربته الوجوبية»[1]. لا ينفصل اللون إذن عن كل ما يتعلق بنشاطات الإنسان ومحيطه، وينظم استعمالاته. هذا فيما يخص اللون في المنظور العلمي.

وتحضر كثيرا دراسة اللون في الأدب نظرا للدلالات التي يثيرها، باعتباره «أحد المكونات الحسية للصورة في وروده منفردا أو مزدوجا أو مركبا، ومتصلا بغيره من المحسوسات المتحركة والساكنة...» [2].

ولذلك يشبه الأديب الرسام في أنهما يعبران عما يريدانه بطريقة حسية، ويرسمان المشاعر والعواطف فالأول وسيلته اللغة والكلمات والثاني وسيلته الريشة والألوان، وقد يتجاوز الأول الثاني فيفعل ويلون ما لا يستطيع الرسام تلوينه.

وبفضل الجماليات التي تتميز بها الشواهد اللونية في سياقاتها الأدبية ووظائفها التي تؤديها عبر تفاعل الدلالة اللفظية مع الدلالة اللونية، لم يكتف اللون بكونه ظاهرة بصرية بل تجاوزه ليكون من أساسيات التشكيل الجمالي. يقول عز الدين إسماعيل: «إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في حركة المشاعر... لكن المعروف أن الشاعر –كالطفل- يحب هذه الألوان والأشكال ويحب اللعب بها، غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة في استكشاف الصورة أولا ثم إثارة المتلقي ثانيا»[3]. يؤكد عز الدين إسماعيل أن توظيف الألوان سمة لا غنى عنها للأديب عموما والشاعر خصوصا في إثارة عواطف القارئ والسيطرة على الوقائع النفسية ولا يكون ذلك إلا باستعمال الحواس كوسيط أولي- «فالكلمات ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء»[4]. واللون لا يخرج عن نطاق هذا التعريف- في مجال الأدب- إلا أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بالناحية النفسية المتبادلة بين المبدع والمتلقي فهو الذي يعكس شخصيتهما ويفضح ميولهما الخاصة.

لقد مثلت الألوان ملحما جماليا في المجموعة القصصية ككل، إذ لا تخلو قصة من الدلالات اللونية كمرجعية تحليلية، وتشكيل تصويري يجعل من الوحدات القصصية مفعمة بالإيحاءات الضمنية.

---

(1) شكري بوشعالة: رمزية الألوان من المقدس الديني إلى السياسي، مداخلة ضمن الحلقة الثانية من الندوة الدولية حول الرمز والصورة وإنتاج المعنى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، 24- 25 أفريل، 2014، ص: 4.

(2) ينظر: يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د/ ط، د/ ت، ص: 5.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 129- 130.

(4) المرجع نفسه، ص: 132.

«وتوظيف العلامة اللونية يمنحها معنى مركزيا يرتبط بالثيمة الرئيسية التي يمكن استخلاصها من موازنة دلالات اللون في البداية والعرض والوضعية النهائية، في ضوء رصد التقابلات والاختلافات الدلالية للون في مساراتها تلك ضمن تشكيل خطابي محدد»[1]. ما يعني أن اللون من خلال حضوره الواقعي يصبح وحدة حية خصوصا إذا اجتمع مع الصور الأخرى كالسمعية والبصرية، وغيرها، ولذلك فبتفاعله مع سياق النص وارتباطه بمؤلفه ومتلقيه برباط نفسي يساهم في تحسين مسار السرد وحركية المعنى.

كما أن زمان ومكان توظيفه، وكيفية وهيئة حضوره، ومراحله وتدرجاته، تغيره، وأثره النفسي يختلف من قصة إلى أخرى تبعا للقدرة على توظيفها توظيفا متكاملا.

وهذا ما رصدناه في المجموعة القصصية، إذ سنقوم بذكرها حسب نسبة حضورها، وذلك بدء بالأبيض والأسود لتقارب نسبتها، ثم الأحمر والأزرق، فالأخضر، الأسمر الأصفر والبنفسجي.

4-4-أ- اللون الأبيض:

«للأبيض تقاليد رمزية عالية التداول في صنع الدلالة وترميزها في أفق الاستخدام المعنوي فهو رمز لنقاء السريرة والصفاء، الهدوء والأمل، البساطة في الحياة»[2]، إضافة إلى القداسة والإيجابية، كما يعد أيضا دلالة على الراحة والسلام.

وقد «ورد في القرآن الكريم في اثنتي عشر آية كالآية 107 من آل عمران، و 107- 108 من سورة الأعراف وغيرها... وهذا اللون محبب إلى النفس وهو دليل على الطهر، وكان رمزا للقوة الإلهية العليا...» [3]. كان حضوره الصريح في القصة (6) (8) (9) (10) (11) (12) في قول القاصة على التوالي: (بياض مرآتها- بياضات ناصعة- بياض الورق عالم يرتدي الأبيض- شموع البياض- أجنحة البياض- امتزج الدمع بالبياض- فستانها الأبيض) [4]. استغلت القاصة طاقات اللون الأبيض ودلالاته التي تنوعت ما بين سلبية وإيجابية ضمن توظيفات انزاح فيها الأبيض عن مكنونه الإيجابي خصوصا في قولها: امتزج الدمع بالبياض، وهي وسيلة للتعبير

---

[1] ينظر: عدي عدنان محمد: اللون في الرواية العراقية (2010- 2015)- دراسة في ضوء السيميائية- أطروحة دكتوراه في فلسفة اللغة وآدابها، جامعة القادسية، 2019م، ص 33.

[2] ينظر: مرضية آبادي رسول بلاوى: دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مقال ضمن مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع 2، 2012، ص: 17.

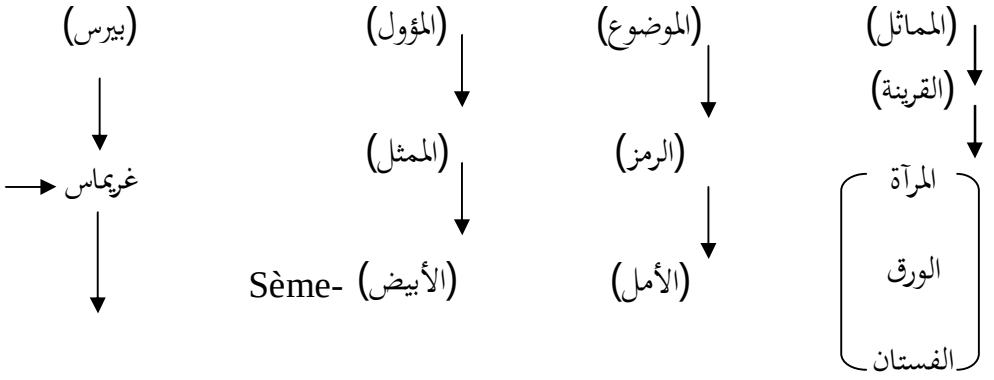
[3] ينظر: حنان عبد الفتاح محمد مطاوع: الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مرجع سابق، ص: 423.

[4] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، ص: 64- 113.

والتأكيد على المشاعر المضطربة والانقباض النفسي الذي عايشه الابن (الراوي) في القصة الثانية عشر، حيث يتحول الأبيض إلى صورته الحزينة وحالة الفقد والحرمان التي هيمنت على حياته بوفاة أمه نداء أمين.

أما في قولها: بياض مرآتها فإن يفرغ الأبيض من محتواه الجمالي، بتصويره لحالة الوداع الأخير فبدل النظر للمرآة والاستمتاع بذلك، يتحول النظر إليها إلى خوف وتردد والتطلع لغد أفضل ترسمه باريس.

أما الأمثلة الأخرى فإنها دليل على جدلية الصراع الذي عرفته الشخوص القصصية لذلك فالأبيض كبعد إيجابي يمثل أيقونة لونية تنزع نحو العبور والسمو بالمشاعر الإنسانية، باعتماد سيميو طيقا بيرس وغريماس في المخطط الموالي (اللون حسب بيرس وغريماس): [1]



نصل إلى أن الأبعاد الإيحائية للأبيض في القصص المذكورة أي المؤول ترتبط بمماثلها وفق موضوع معين- أي أن لون الأصل يمارس سلطته العلاماتية رغم حضور لون التشاؤم والحزن، وهو رغبة القاصة في تجاوز الواقع المعتم وصبغه بصبغة تفاؤلية.

4-4-ب- اللون الأسود:

يعرفه مرضية آباد بقوله:

[1] ينظر: خاوة نادية: الاشتغال السيميولوجي وأبعادها الظاهراتية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، مقال ضمن الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، المركز الجامعي شوق أهراس، ص: 347.

«اللون الأسود هو اللون الأكثر هيمنة على حياة البشر، والأكثر تدخلا في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفي معظم الثقافات... والأكثر تشكيلا لتقاليدهم وحساسية لتعاملهم مع الأشياء في الحياة، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتفافهم حول ذواتهم»[1].

كما يعتبر أيضا رمزا للموت والسلبية والعتمة و«من الألوان المقدسة في نظام الألوان»[2].

وقد اعتاد الناس على ملازمة السواد عند الحزن أو الموت، فلم يرتبط بما يسر الإنسان بل على العكس، لقوله تعالى: يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَـٰنِكُمْ فَذُوقُوا۟ ٱلْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ ﴿١٠٦﴾ **[آل عمران- 106-]**.

غير أن الحكم على دلالته السلبية لا يقبله العقل، فاللون «تتغير دلالته تبعا للسياق والأثر النفسي، والتغير والتحول مثلا مع أوقات النهار من صبح وليل، وأصيل وغسق، وشروق وغروب... فيكون سواد الأرض خصوبتها وبياضها جذبها، وهو للشعر والعينين مستلمح»[3].

ونقف عند دلالة الأسود النفسية والعاطفية في القصة الرابعة " ستائر غرامية " والتاسعة "أحلام تنوح في ضبابية الوجع" والعاشرة "أوراق من ذاكرة الحياة" والثالثة عشر "مدينة الأشباح" ففي القصة العشرة تقول القاصة: (لون القتامة- لون العتمة- لون السوداء- الليل)[4] وفي القصة التاسعة تقول أيضا: (ارتدى الليل ستائر العتمة)[5]، ونجد في القصة الثالثة عشر (الظلام)[6]. تستثمر القاصة ألفاظ (العتمة- القتامة- الظلام) كمرادفات للون الأسود الذي تكون دلالته ساكنة لا جديد فيها يذكر، فارتباطها بالحزن والألم والتشاؤم والموت كأبعاد شعورية مستمرة في العرف الإنساني، إذ وافقت القاصة ما هو متعارف عليه حول دلالات السواد وانعكاساته الذاتية، على الرغم من ورود بعض العلامات الدالة على زوال المشاعر الحزينة من حياة الشخوص القصصية خصوصا عند المزج

(1) ينظر: مرضية آباد، رسول بلاوي: دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مرجع سابق، ص: 20.
(2) شكري بوشعالة: رمزية الألوان من المقدس الديني إلى السياسي، مرجع سابق، ص: 13.
(3) ينظر: يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، مرجع سابق، ص: 28.
(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 96- 99.
(5) المصدر نفسه، ص: 92.
(6) المصدر نفسه، ص: 117.

بين السواد والليل وشروق الصباح في القصة العاشرة« كانت إشراق تزور أحلامها كل ليلة ثم تغادرها مع شروق الصباح » [1]

نجد في القصة الرابعة قولها (صرت أعشق الأسود- غادر اللون الأسود لوحاتي) [2] يحيل اللون نفسه إلى دلالتين متنافرتين، ويهيمن على البنية الدرامية مؤسسا لجدلية ثنائية تمثل مبدأ الألم [أعشق الأسود] مبدأ التفاؤل [غادر الأسود] وهي جدلية تصنع قوى الحب في مواجهة الخيانة والفراق، إنه الصراع الأيروسي* بين أسيل وجلال.

وما يواجهنا في البداية هو أن التعلق بالأسود في الملبس والرسم، والأفكار والمشاعر يشير إلى امتلاك القوة السلبية من طرف أسيل والتي سلبتها حريتها وطموحها بسبب ما رأته من جلال من خذلان دون وجه حق. لذلك نلاحظ «تباطؤ في السرد من خلال اللحظات التي قامت فيها القاصة باستبطان دواخل أسيل والإغراق في وصف خواطرها النفسية ولمحاتها الذهنية»[3]. ثم بفضل تشبثها بالأمل المتبقي لديها تم استحضار الجانب المشرق من حياتها كدلالة على أن زوال الأسود شكل بناء معماريا ديناميا، وكأننا أمام تكتيك لوني، ومشهد حيوي أعاد الحركة للحياة.

4-4- ج- اللون الأحمر:

يعتبر اللون الأحمر من «أوائل الألوان التي عرفها الإنسان، فهو من الألوان الساخنة المستمرة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو لون البهجة والحزن، ولون العنف والمرح وهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا»[4]، وكما هو معروف للون الأحمر تأثيرات نفسية وفيزيولوجية واضحة على خلايا الجسم وإفرازاته، فهو «لون التحدي المطلق والانفعالات بلا قيود»[5]. وتختلف رمزيته ودلالته باختلاف المكان والإنسان لذلك

---

[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 99.

[2] المصدر نفسه، ص: 48- 49.

* مأخوذة من إله الحب (إيروس) الذي يعني اسمه باليونانية القوة الجبارة التي تمنح الحياة لكل شيء.

[3] ينظر: صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 19.

[4] ينظر: مرضية آباد، رسول بلاوي: دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مرجع سابق، ص: 24.

[5] حنان عبد الفتاح محمد مطاوع: الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مرجع سابق، ص: 426.

فهي غير مستقرة وثابتة «فحمرة السماء مثلا توقع للمصائب والأخبار السيئة»[1]. ومن أكثر مميزاته ارتباطه بالدم والقوة والحركة والحب الذي لا مثيل له أيضا.

ورد اللون الأحمر صريحا في بعض القصص، فعلى سبيل المثال في القصة الأولى (كان عمر كل يوم يأتيني ساكرا يفوح بأريج العطور الأنثوية وبقايا الكرز الأحمر يشرق في قميصه) [2] والقصة الخامسة عندما يخاطبها الأصيل قائلا:(أنا سعيد برفقتك...سأرسم كرزا أحمر على شفاهك) [3]. بالرغم من التقاطع الذي فرضته طبيعة العلاقات بين الشخوص القصصية، ولعل الخلفية النفسية هي التي تختلف؛ فالأحمر في القصة الأولى دليل على خيانة عمر لنضال وسمة من سمات تباعد الهوة بينهما، وبالتالي فالمشاعر التي يثيرها لدى البطلة تكون سلبية تستدعي كل مظاهر الحزن والأمل واليأس. أما في القصة الخامسة فأبعاده تختلف حيث أن دلالته تنحو منحى إيجابيا في حياة هيفاء على الرغم من موتها في نهاية القصة، وهذا راجع إلى كثافة اللون وقدرته على الإثارة، وقد تعزز بلفظة (الكرز) للتأكيد على ارتباطه بعالم الأنثى ضمن «خطاب الرغبة»[4] أو للتعبير عن الغواية التي أوقعت عمر في شرك النساء.

في نفس السياق ورد اللون الأحمر ضمنيا في بعض القصص أيضا، وقد أشير إليه بلفظة (الدم) وهي الأكثر عنفا في القصة السابعة " حكاية الليل" والثامنة "أشواق تنزف في صمت" والعاشرة" أوراق من ذاكرة الحياة" خصوصا مع ارتباطها بالقتل والضرب والموت.

تقول القاصة في القصة السابعة (بحيرات الدم)[5] وفي القصة الثامنة (آثار الدماء – دماء)[6] وفي القصة العاشرة (احتلت الدماء ملامح وجهه)[7]. تتكئ القاصة على (الدم) كمصدر يحيل إلى اللون الأحمر والإحساس اللوني به، وليس مجرد لفظ زائد.

---

(1) ينظر: يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، مرجع سابق، ص: 22.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 15- 55.

(3) المصدر نفسه، ص: 15- 55.

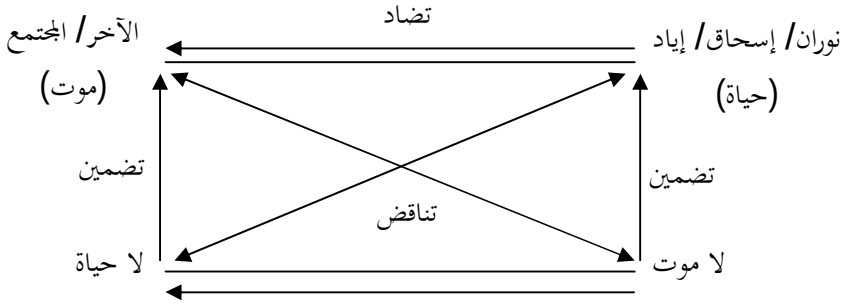
(4) خاوة نادية: الاشتغال السيميولوجي وأبعادها الظاهراتية، مرجع سابق، ص: 349.

(5) سامية غشير: خواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 69.

(6) المصدر نفسه، ص: 77- 83.

(7) المصدر نفسه، ص: 100.

الدم إذن تقليد لغوي ينتهجه أغلب الأدباء وهو ليس جديدا في هذه القصص، وجه الجدة فيه أننا ربطناه بالبعد الدرامي المأساوي، إنه معادل موضوعي لحجم الصراعات التي تحدث بين الإنسان وذاته، وبين الإنسان والآخر، وهي دلالة قصدية يمثل الإنسان كذات مصدرها الأول (نوران- إسحاق- إياد) وهو ما نوضحه في المخطط الموالي (المربع السيميائي):



أما فيما يتعلق بالقصة التاسعة " أ شبه/ فوق التضاد ع"فإن دلالة الدم تخرج إلى إيحاءات إيجابية متجاوزة مشاهد الرعب والقتل إلى التطلع لعالم مثالي سبيله الصمود والكبرياء إذ نجد (أحمل في دمي صبر أيوب)[1]، وعلاقتها بالمتخيل وطيدة جدا، بل تزداد عمقا وتأثيرا بتزامنها مع نهاية القصة، هذا ما يؤكد أنه لا توجد حيادية للألوان ولا عفوية فيها بل لها مقاصد وغايات، خصوصا مع ارتباط الدم بصبر أيوب كرمز ديني راسخ في التراث الإسلامي.

4-4-د- اللون الأزرق:

«يعتبر اللون الأزرق لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير، يشجع على التخيل الهادئ والتأمل الباطني، يخفف من حدة الغضب... وقد كره العرب اللون الأزرق والعيون الزرقاء واتهموهم بالكذب واللؤم...» [2]. أما في أبعاده المقدسة فنجده في الثقافة «المسيهودية لون الرب وأحد الألوان المقدسة عند اليهود، ولكنه قليل الأهمية عند المسيحيين حتى القرن 13 م اكتسب مكانة مرموقة بين الألوان»[3]، أما بخصوص الثقافة الإسلامية العربية فإنه ينزع إلى «السلبية كالدلالة على وجوه الكافرين يوم الحشر، وعيون الشيطان وغيرها»[4]. ما

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 93.
(2) مرضية آباد، رسول بلاوي: دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مرجع سابق، ص: 28.
(3) ينظر: شكري بوشعالة: رمزية الألوان من المقدس الديني إلى السياسي، مرجع سابق، ص: 14.
(4) المرجع نفسه، ص: 14.

نلاحظه أن تفسيرات الأزرق العلمية والدينية بينهما فرق كبير وهذا أمر طبيعي لاختلاف المجالين ولكن السلبية التي كانت مقرونة به في زمن مضى، قد أخذت منحى مغايرا في أوقات متأخرة.

ارتبط اللون الأزرق في القصة السادسة " حلم باريسي "بالأبعاد التكنولوجية ودورها في التواصل بين البشر، حيث وبقراءتها لكيفية تعامل حسناء مع جان إلا ونجد أنفسنا أمام مشهد درامي وجداني، يوحي بالحب والوصال من طرف حسناء وما كان جان يبادلها إياه من خلف الشاشات، تقول القاصة: (كانت ممددة في التصاق شبقي مع البوابة الزرقاء الفايسبوك... نظرت إلى مملكتها الزرقاء) [1]. يكشف لنا الأزرق عن الحالة النفسية والشعورية للبطلة التي انتقلت من حال إلى حال وفق «إستراتيجية الوقت أو الزمن المتاح»[2]. على العموم قد يشترك الأدباء في استثمار الفايسبوك كأيقونة زرقاء لكنهم يختلفون في كيفية ذلك، ورغم استقرارها عندهم في صورتها الظاهرية إلا أن كل واحد منهم يتناولها وفق زاوية نظره، وكيفية حضورها في النص كصورة متحركة في باطنها تتطلب حضور حاسة البصر و«العوالم الشعورية المجردة»[3].

أما في القصة الأولى في قولها (البحر الذي تراخى لأفول زرقته) [4]، وفي القصة التاسعة (ليدخل البحر من النوافذ.. للبحر وحده سنقول –البحار- عباب البحر- البحر...) [5]، يحضر (البحر) كمرادف للون الأزرق في معرض التعبير عن الحزن، اليأس، الموت، الكآبة، لخلق التعبير الرمزي الذي عزز بدوره أحداث القصتين، خصوصا التاسعة التي تضاعف فيها الحضور المؤثر للبحر كوسيلة موت اتخذها الأصدقاء الخمسة للهروب من واقعهم المر، «وقد امتدت الدلالة على النص كله، بفعل حركة الأفعال (يدخل- يسمع- استمر...) وتشاركها في إظهار الحزن»[6]. ليكون البحر إذن كرمز لوني تتوسع دائرة استعماله من الشعور بالطمأنينة والهدوء إلى الشعور بالخوف وفقدان الأمل، أحد أعمدة التصدير اللوني في الكتابات المعاصرة.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 62- 65.

(2) جورج لوكاتش: تاريخ تطور الدراما الحديثة، مرجع سابق، ص: 26.

(3) ولاء سيد عبد الستار السيد: الصورة الحسية في شعر ناصر الكاظمي، مقال ضمن مجلة كلية الدراسات الإنسانية 2017، ص 2012

(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، ص: 21

(5) المصدر نفسه، ص: 86- 93.

(6) ينظر: خالد علي حسن الغزالي: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مقال ضمن مجلة جامعة دمشق، ع1/ ع2،2011، ص: 287.

4-4-هـ- اللون الأخضر:

«اللون الأخضر هو لون الحياة والحركة والسرور، وهو تعبير عن الحياة والخصب والنماء، والأمل والسلام، والأمان والتفاؤل، يعد من أكثر الألوان استقرارا في دلالته... ويعتبر في الفكر الديني رمز للخير والإيمان »[1].
لذلك يعد من الألوان التي تحدث التوازن والاستقرار في جسم الإنسان، وهو لون الطبيعة والأرض والنبات واللباس، لقوله تعالى: أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ جَنَّٰتُ عَدْنٍ تَجْرِى مِن تَحْتِهِمُ ٱلْأَنْهَٰرُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِـِٔينَ فِيهَا عَلَى ٱلْأَرَآئِكِ ۚ نِعْمَ ٱلثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴿٣١﴾ **[سورة الكهف. الآية31]**.

الأخضر أساس الحياة والنضارة والجمال، منبع التفاؤل والراحة، وكونه لون الجنة فلا حياة بدونه.

أما فيما يخص أبعاده الدينية في الثقافة المسيهودية فإنه «اللون المفضل لدى الكاثوليك، ويستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث، وهو لون التعميد عند المسيحيين»[2]

نجد في القصة في القصة الثانية (على تواشيح اخضرار ورود)، [3] وفي الثالثة (الأغادير الخضراء) [4] القراءة المتأنية لهاتين القصتين توقفنا عند الارتباط الواضح للأخضر بالواقع الطبيعي (ورود- أغادير)، قد يتساءل أحدهم وهل الأغادير خضراء؟ فنجيب: أي نعم إذا كانت في وسط طبيعي أخضر فإن ذلك الاخضرار سينعكس على الماء.

وتوظيف صورة من صور الحلم بالحياة السعيدة والدلالة على الخصوبة والنماء في القصة أما التوظيف الضمني فنستحضره في قول القاصة (الطبيعة- البساتين- الأرض) [5]

---

[1] مرضية آباد، رسول بلاوي: دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مرجع سابق، ص: 12.
[2] ينظر: شكري بوشعالة: رمزية الألوان، مرجع سابق، ص: 14.
[3] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 29.
[4] المصدر نفسه، ص: 35.
[5] المصدر نفسه، ص: 37- 43.

وهذه المرادفات الخاصة باللون الأخضر لا تخرج أيضا عن إطار الدلالة المستقرة والمتعارف عليها كالنظارة والجمال والتجدد. فالاخضرار عند أروى يتصل بالحب الطاهر والبراءة والسلام اتجاه لؤي. والاخضرار في القصة الأخرى يدل على حقيقة جغرافية تربط الأسرة الصغيرة أساسها الأرض، لم تكن لتتحول إلى مكان جذب لولا فراق أفرادها.

و بالتالي يجسم الاخضرار «مواقف عاطفية مفردة وبسيطة ناتجة عن عواطف الحب، الفقدان... وانفعالات مرتبطة بالجماعة مثل: الفراق، الوصال»[1]. لتتفق القصتان في البداية المضطربة والنهاية السعيدة في إطار درامية حوارية متنامية. ويشكل المكان الخارجي/ المفتوح البؤرة المشتركة بينهما الأرض/ الشارع «ولما كان التخطيط السردي مستندا إلى تقنية الربط الصوري تلك»، فقد بات لزاما تحويل الحلم إلى واقع، لتذكية الإحساس والاستعداد النفسي [2]، وهو ما جسدته الشخوص القصصية في تحويل الإعجاب إلى حب، والفقدان والفراغ إلى إمتلاء وإشباع عاطفي.

4-4-و- اللون الأصفر:

لا يخرج اللون الأصفر عن كونه من «أشد الألوان فرحا، لأنه يمثل قمة التوهج والإشراق والنورانية وله دلالة تناقضها فهو يحمل الدلالة السلبية لأنه لون المرض والحزن والتبرم والانقباض... وهو في عالم النبات معاكس للأخضر»[3]، ويرتبط بالشمس التي تمنح الحياة للإنسان، لذلك يقترب الأصفر من الضوء ويرمز إثر ذلك «للحكمة والتفاؤل والأمل والوضوح والثقة ومعايشة اللحظة...»[4]. وبالتالي فهو يجمع بين دلالات مختلفة ومتناقضة كغيره من الألوان ومتقلب يستمد دلالته من لون الشمس والذهب وبعض الثمار والنباتات.

كان حضور اللون الأصفر بسمته الواقعية في القصة الثانية مرتبطا بالشمس (الشمس تخلع تواشيح البهاء)[5]. مغيب الشمس ليس من أجل الذبول والانكسار بل هو موعد مع يوم جديد تحلم به القاصة، فهو خصوصا مع نزول المطر مجدد الحياة وواهب النماء والاستمرار.

---

(1) ينظر: بوعيشة بوعمارة: قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية: نحو قصيدة متكاملة، مقال ضمن مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، ع5، فيفري 2017، ص: 81.

(2) شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، مرجع سابق، ص: 55.

(3) ينظر: مرضية آباد، رسول بلاوي: دلالات الألوان في شعر يحي السماوي، مرجع سابق، ص: 26- 27.

(4) حنان عبد الفتاح محمد مطاوع: الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية: مرجع سابق، ص: 425.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 24.

تقول أيضا في نفس القصة (أتوهج كشمس مرمرية)[1]. حيث جمعت بين لونين الأصفر الخاص بالشمس والمرمري كمادة طبيعية تشبه الرخام يميل لونه إلى الأصفر الممزوج بالأحمر والأبيض أو البني، وربط الشمس بالمرمر دلالة على الندرة والنفاسة فليس القصد إظهار اللونين على انفراد بقدر ما كان القصد إظهار الهيئة الجديدة لهما.

كما وردت لفظة الشمس في القصة الثالثة (ضوء الشمس)[2]. باعتبار الشمس مصدر الضوء والحرارة والحياة هذا على مستوى الدلالة الحسية من منظور الوصف الحقيقي، أما الدلالة المعنوية والتي تهمنا فتتجلى في البعد الاجتماعي الذي ميز القصة خصوصا في الحياة الهنيئة التي عرفتها عائلة أحمد، في أرضه وتحت سمائه وبين عائلته.

4-4-ز- اللون الأسمر:

«السمراء: الحنطة والأسمران الماء والبر أو الماء والريح»[3]. وهو لون بين الأسود والبني والأبيض يرمز للبساطة والتواضع والاستقرار هذا من جهة أما من الجهة السلبية فالاسمرار دلالة على الجذب والقحط والجفاف.

وقد وردت في القصة الثامنة في قول القاصة (تقدم رجل في الأربعين من عمره أسمر البشرة)[4]. وهو مقطع وصفي خارجي للشخص الذي كان حاضرا في مكان الجريمة وشهد على براءة إسحاق متأخرا, فصفة السمرة ظاهرة شائعة عند الرجال وحضورها في القصة من باب تقريب الصورة أكثر وتشخيص الأحداث لتبدو أكثر واقعية.

كما نجد في القصة الثالثة عشر (وجبت المدينة السمراء)[5]. والاسمرار هنا نذير شؤم وبؤس، فبدل أن يقول مدينة خضراء عوضها بالسمراء وعززها بألفاظ تؤكد ذلك مثل: الدماء، الخفاش، التعيس، الغرباء، الغاويات. فالوجع مرتبط بالمدينة التي تغير حالها وحال سكانها الذين كان لهم يد في ذلك.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص: 34.

(3) يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، مرجع سابق، ص: 28.

(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 82.

(5) المصدر نفسه، ص: 116.

4-4- ح- اللون البنفسجي:

يعد البنفسجي من الألوان الدالة على الاستقرار والهدوء، «وهو من الألوان الفرعية المشتقة من أسماء الأزهار (البنفسج) والنبات والمعادن»[1]. وهو نادر في الطبيعة يدل على الغموض والروحانية والسمو.

وقد ورد في القصة العاشرة في (سآخذ رسائلي المهفهفة وأقلامي البنفسجية لأكتب أحلام حياتي في عالم يرتدي الأبيض) [2]. نظرا للضغوطات النفسية التي عانت منها إشراق بسبب والدها الذي أرغمها على الزواج من الشيخ إسماعيل، اضطرت لأن تضع حدا لحياتها. وكان اللون البنفسجي اللون الأخير الذي فضلته للذهاب معها إلى حياتها الأخرى. وفي هذا اتفاق بين دلالة الأصلية وتعلقه بعالم الروحانيات وبين ما وظفته القاصة (الموت- العالم الآخر).

سنكتفي بهذا القدر من الألوان، هذا سعيا منا للتركيز على أهمها ومساهمتها في تطعيم المضامين الدرامية للقصص ما يجعل القارئ يعيشها لحظة بلحظة وكأنها حقيقة. على الرغم من ذلك حضرت تفاصيل لونية أخرى بدرجات قليلة ولم تلعب دورا يذكر في العملية السردية كالرمادي (رديفه الرماد) والقرمزي (وهج قرمزي- ورقة قرمزية- فراشة قرمزية...)[3].

ثانيا: الصورة المرآوية

1- المرآة: مفاهيم عامة

تتصل الصورة المرآوية بحاسة البصر، وتحديدا (العين)، «حيث تعمل على رؤية الجسم تلقائيا بعد وقوع الضوء عليه، وعند النظر تضبط الصورة عن طريق تغيير البعد البؤري لعدسة العين، وذلك بتغيير تحد بها على نحو يعرف بتكييف العين»[4] لذلك تلعب العين دورا كبيرا في حياة الإنسان ولا يقل شأنها عن الحواس الأخرى. حيث أن «صورة الجسم المرئي كنتيجة نهائية لا تكون إلى بحصول تأثيرات كيميائية في شبكية العين فتتحلل مشكلة تأثيرات كيمائية كهربائية تنتقل عن طريق العصب البصري إلى الدماغ»[5]. هذا فيما يخص العين كعضو طبيعي

(1) ينظر: حنان عبد الفتاح محمد مطاوع: الألوان ودلالتها في الحضارة الإسلامية، مرجع سابق، ص: 421.
(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 98.
(3) المصدر نفسه، ص: 24- 55
(4) ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس مرجع سابق، ص: 43
(5) ينظر: المرجع نفسه، ص: 43

في الإنسان أما المرآة كصورة بصرية في علاقتها بالعين، ووسيلة تقوم بعكس الصور عن طريق الضوء عرفها الإنسان منذ أقدم الأزمنة، ومن أهم مكوناتها نترات الفضة.

و«توجد أربعة أشكال وأوضاع للمرايا هي:

- **المرآة العادية:** حينما تكون مفردة تعكس كل ما يوجد أمامها في صدق وأمانة دون تزييف أو تشويه أو مبالغة
- **المرآتان المتوازيتان:** تقدمان صور لا نهائية لكل ما يقع بينهما في متاهة وهمية.
- **المرآة المقعرة:** تقوم بتصغير الأشياء بشكل مخل يشوه حقيقتها.
- **المرآة المحدبة:** تقوم بتكبير كل ما يوجد أمامها وتزييفه حسب زاوية انعكاسه فوق سطح المرآة أي المبالغة في حقيقة الشيء وحجمه الطبيعي»[1]. ويمكن تصنيفها ضمن ما يتدخل فيه الإنسان بالصناعة والتطوير في مجالات مختلفة، أما المرآة الطبيعية فهي ما لم يتدخل فيه الإنسان بأي وجه من الوجوه كسطح الماء و«القمر والسحاب والهواء»[2]، وإن كانت الصورة فيها واضحة نسبيا فقط. «بل لا يمتلك خاصية السطح العكس، ومع ذلك فقد ترسخ في نفوس البشر، منذ القدم وحتى مطلع العصر الحديث اعتقاد قوي بأنها مرايا، أو على الأقل حدث ارتباط بينها وبين المرايا على نحو أو بآخر وبشكل متفاوت قوة وضغطا»[3].

وبين العين والمرآة يلعب الضوء دور وسيط رئيسي في التقاط العين للعالم، وهي جملة العناصر التي تؤطرها الحواس ويكملها العقل والإدراك.

2- الصورة البصرية والفلسفة المرآوية:

التمثل المرآوي في المجموعة القصصية "حواس زهرة نائمة" ارتبط بصورة المرأة في ثلاث قصص هي: القصة السادسة والسابعة والعاشرة. من خلال نظرتها لذاتها وللرجل كمنافس وحيد وهي الظاهرة الأكثر انتشارا إلى اليوم.

تستفيد القاصة من ظاهرة المثول أما المرآة لتجسد طريقها الفنية في استثمار حاسة البصر استنادا إلى المرأة كماثل موجود والمرآة كوسيلة عاكسة للمتمثل أو المعكوس. وليس النظر العادي الروتيني اليومي الذي يقوم به

---

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ ط، 1998، ص: 6.

(2) محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994، ص: 16.

(3) المرجع نفسه، ص: 16.

الإنسان/المرأة قبل استئناف عمل ما نقصده، وإنما هو النظر الذي يجسد (الأنا) في صورته مع نفسه أولا. ومع عالمه ثانيا.

نجد في القصة السادسة (ارتمت أمام هواجس المرايا... لكن سرعان ما تغازلها مرآتها الحمقاء... سرعان ما تراءت مواجعها أمام المرآة)[1]. إن حسناء «كذات وصورتها المتخيلة في المرآة تكشف تلازم التحاور بين الأنا-والأنا الآخر»[2].

ما يضعنا أمام حتمية وجود تجربة مرآوية تعرفها الأنا، «فالمرآة وانعكاس المرآة عادي معتاد بالنسبة إلى الإنسان خاصة من يعيش في عالم الحضارة والمدنية..». [3]

لذلك فالقارئ العادي قد لا ينتبه إلى هذه الثيمة التي ميزت هذه القصة خصوصا بحضورها اللافت، والنماذج التي ذكرت كبداية ملغمة تحيلنا إلى أن حسناء لم تدرك بعد ذاتها رغم تواصلها المستمر مع المرآة كمؤنس وحيد تحكي له مواجهها وتتلقى منه الدعم والتوجيه.

لذلك فالبطلة تمثل بوتقة التبئير السردي، ومن خلال تفاعلها البصري مع المرآة، كشفت عن علاقتها ببراء، وكذلك «ورغباتها ونزواتها ومواقفها»[4]. لكنها التزمت بالتظاهر وإقناع نفسها والمتلقي بنسيان براء والتفكير في جان الباريسي. فبدت العلاقة بينها وبين مرآتها علاقة خاصة.

أما مرحلة «الوعي بالذات، كصاحبة "هوية مستقلة" أو شخصية فردية" في وسطها الاجتماعي»[5] ومحاولة اندماجها مع عالمها الجديد المحتمل (باريس) فتتجلى في (وتنظر إلى مرآتها فتقرر أن تخيط من وهج البدايات إشراقة... تنظر آخر مرة إلى مرآتها لتمنحها آخر ابتسامة). [6]

محاولات حسناء رؤية نفسها من خلال المرآة كظل أو انعكاس لم يكن عبثا بل جعلها تقرر التخلي عن هويتها التي لم تكشف عنها القاصة مباشرة ولكنها جزائرية لتقتنع بجدوى هوية جديدة باريسية.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 60- 63.

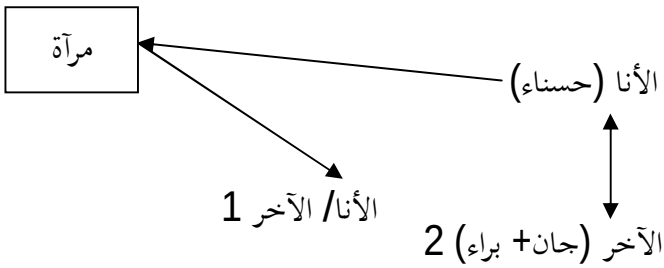
(2) ينظر: محمود رجب: فلسفة المرآة، مرجع سابق، ص: 191.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 192.

(4) عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 237.

(5) ينظر محمود رجب: فلسفة المرآة، مرجع سابق، ص: 193.

(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 63- 64.



من خلال الاتصال المستمر لحسناء بالمرآة أوهمت نفسها بوجود الكمال الذي تبحث عنه في الضفة الأخرى- إننا أمام صراع بين المعنى/ اللامعنى ودوره في تحطيم الصورة النمطية التي ما لبثت أن تحولت بقوة الآخر المتعدد/ المجتمع إلى قانون لم يطل مداه عند البطلة التي بمشاعرها المختلطة والمتزامنة مع اللحظة البصرية قامت بتدمير الأنا والاعتراف بالأنا- الآخر كبديل (قادمة إليك يا باريس... وصلت إلى مطار الجزائر العاصمة بحثت عنه). [1]

نجد في نفس القصة (تسابقت إلى مرايا عيونها جملة: حبيبتي اعذريني... أسرعت إلى مرآتها الحمقاء التي رشتها بخيوط المستحيلات) [2]. تتوسل القاصة بوسيلة اتصالية (الهاتف) كبوابة أخرى تقدم صورة عن الذات والأخر عبر خلق نماذج تواصلية مجتمعية- جعلت حسناء ذات أخرى تتحكم فيها الذات الثانية (جان)، كتجربة مرئية أوقعت البطلة في وهم الكمال، كما يرى «هيبوليت تين أن الوعي الطبيعي يرى ولكنه لا يرى نفسه، يعرف ولكنه لا يعرف أنه يعرف، فهو إذن معرفة وجهالة»[3]، أي أن البطلة كانت لها القدرة على توجيه الأنا- الآخر والوصول إلى مرتبة عليا من الوعي والتوازن النفسي. غير أن عوامل الدهشة والإعجاب التي تملكها في تعاملها مع جان جعلت كينونتها تنهار وتستحيل إلى مرايا متعددة الأبعاد بواسطة أسلوب مباشر «فهل حسناء هي الوجه الذي يحتاج إلى تعريف ذاته في مرآة الآخرين؟ أم أنها المرآة التي يحتاج إليها الآخرون للتعرف إلى ذواتهم؟ أيهما الوجه الحقيقي»[4]، خيبة الانتظار التي جاءت بها خاتمة القصة تجعل المتلقي يعيد حساباته من جديد في عوالم بديلة، لتنشأ معاني مغايرة أحادية الأبعاد تستحضر الماضي الذي غادر دون رجعة.

---

[1] المصدر السابق، ص: 65.

[2] المصدر نفسه، ص: 65.

[3] محمود رجب: فلسفة المرأة، مرجع سابق، ص: 194.

[4] ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 241.

تقول القاصة (احترقت تلك المرايا تنوح في ضبابية من البكاء... ولج غرفتها شعاع وتمدد مكان مرآتها: نظرت إليه...) [1]. يواصل اللامتوقع في حركته الأخيرة باحتراق المرايا، صحيح أن المرايا في حقيقتها تكسر ولا تحرق، وقد اختارت القاصة الاحتراق بدل الكسر بعناية شديدة، وكأنه تأكيد على أن صورة المرأة أو التجربة الأنثوية مع الآخر الغربي ستظل محكومة بالفشل.

«لقد كانت المرأة وما تزال "الأخر الداخلي"، الهامش والظل والعتامة، وذلك بحكم هيمنة قيم ومعتقدات وسلطات وثقافة متحيزة تتعامل معها بنوع من الدونية».[2]

لذلك فالصورة التي رسمتها حسناء (الأنا- الأخر) ليست هي الأنا- حسب ما يمليه الواقع- فالصورة الأولى بناء في عالم الخيال، والثاني في العالم الواقعي، وبالتالي سيظل عدم التطابق بينهما قائما.

لا وجود لحسناء جديدة داخل المرآة، ولا وجود حتى لحسناء البطلة، فكلاهما فكرة صنعتها القاصة مثلما تسكنها. لتؤكد على أنه قبل أن تفهم وتحقق الأنا الأخرى لابد أن تفهم الأنا قبل كل شيء.

ننتقل للقصة السابعة، والتي بطلتها نوران، التي كونت ذاتها ضمن جدلية متداخلة ساهمت إلى درجة كبيرة في حالة التمزق العاطفي التي عرفتها طيلة حياتها بداية من مغادرتها المنزل وانحرافها أخلاقيا ثم تعرفها على أحمد وانفصالهما لتدخل السجن وتخرج منه في ثوب آخر.

إنه تأكيد آخر على أن الذات الأنثوية ليست كاملة أبدا، وما تزال في صراعها المستمر مع سلطة الرجل.

نجد في القصة (ينزف الحبر على مرايا الورق آخر قصة للجرح، للندم، الأمل) [3] تلخص المرآة كصورة بصرية تدركها العين، حالة من اللاتوازن/ التوازن التي تشهدها حياة البطلة. وهي ليست إلا معادلة إدراكية في أساسها ولكنها تختفي وراءها، كونها صورة مرتبطة بالنزوع للمثالية بعد مرحلة الرؤية.

إن حضور التمثلات المرآوية يستدعي «الشعور بالآخرية وتمايزها عن الأنا وكيف يراها الآخرون، حيث التفاضل بينهما يبدأ في الظهور».[4]

---

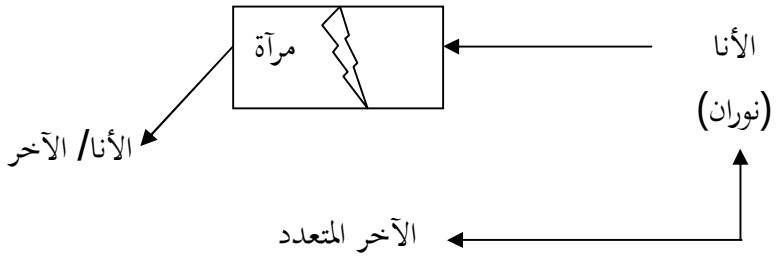
[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 65.

[2] ينظر: نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008، ص:1.

[3] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 68.

[4] ينظر: محمود رجب، فلسفة المرآة، مرجع سابق، ص: 196.

تنطوي هذه الثنائية على بؤرة دلالية، تتفرع عنها نماذج أخرى، فهي لسلبيتها المفرطة وحضورها الباهت، تجسد حقيقة كيف أن نوران نظرا لحالة النقص التي كانت تعيشها، همشت الأنا/ الآخر، وعوضت الخلل الذي طرأ عليها «بالملذات الحسية (الجسد) واختزاله إلى بعده الجنسي، وهدم إحساسها بوجودها كامرأة إلا باعتبارها كأداة للمتعة».[1]



ولذلك تكررت لفظة (الجسد) 8مرات، للتأكيد على التحولات الطارئة على الأنا وغياب الانعكاس الإيجابي لصورة الأنا/ بصورته الواعية.

لذلك فالمرآة نظرا لاحتضانها للمزيد من الشوائب، شوهت الصورة التي من المفترض أن تحقق التوازن النفسي والأخلاقي للبطلة. فالشكل الناتج (المتاجرة بالجسد) مغاير للشكل الذي لابد أن يكون.

نجد في نفس القصة أيضا (أصبحت مرآة تعبرها تلك الوحوش من عاشقي الجسد)[2]. إن تعمقنا قليلا فيها نجد أن المرآة مرادفة للجسد، وكلاهما مدرك حسي بصري ولمسي في الآن نفسه.

والنظرة التي تنضر بها البطلة لجسدها، جعلت الرجال يبادلونها نفس النظرة فالجسد كصورة آنية يرى نفسه ويلمس نفسه، إنه مشاهِد ومشاهَد في نفس الوقت وقد تحولت هذه الفكرة إلى آخرية متعددة ومضادة.

وقد نربط هذه الثنائية المرآة/ الجسد وعلاقتها الحوارية وآثارها للانتباه «بمرحلة المرآة من حيث هي عامل تشكيل لوظيفة الأنا حسب جاك لا كان ومضمونها أن كيفية بناء الأسرة تساهم في النمو النفسي للطفل»[3]،

---

[1] ينظر: نهال مهيدات: الآخر في الرواية السنوية العربية، مرجع سابق، ص: 17.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 70.

[3] محمود رجب: فلسفة المرآة، مرجع سابق، ص 197.

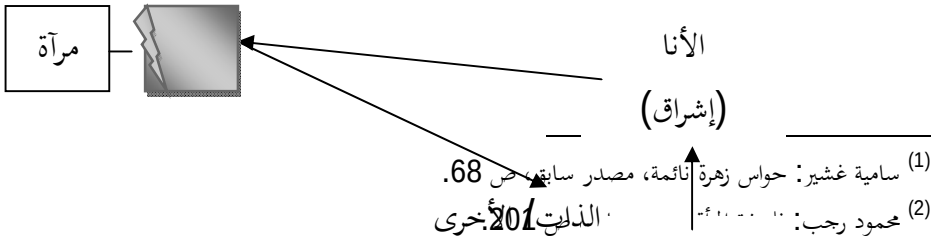
لذلك تقول: البطلة: (ولدت لأسرة مصنوعة من حجر، كان عنوانها الصراعات والخيبات المتلاحقة)[1]. بمعنى أن بداية حياتها التي عاشتها مبكرا كانت سبب في انحرافها لاحقا، وهو مبرر ساقته القاصة للبطلة: قد لا نوافقها عليه «فالرعي بالذات»[2] لا يرتبط بالضرورة بمرحلة الصغر بل يتعداه إلى مراحل عمرية أخرى.

انتقالا للقصة العاشرة، يلوح لنا في أحداثها، الحضور السردي المفعم بالأفكار المتضادة، «المعرض للانتهاك الصريح»[3] من طرف الأب سعيد، الذي بسلطته الأبوية المستبدة، كان طرفا محفزا على تداخل الأحداث وتشابكها. ورغبته في تزويج ابنته إشراق ذات الثمانية عشر عاما، للشيخ إسماعيل الذي يكبرها بأعوام كثيرة، وعدم رغبتها به.

تتأزم الأحداث لتجد الفتاة نفسها تخاطب المرآة تقول القاصة: (نظرت إلى المرآة قائلة: الحياة لم تكن يوما منصفة في حقي...). [4]

تستحضر إشراق صورتها المأساوية كتمثل مرآوي مشبع في تماه يجسد كينونة الذات، ومرحلة من مراحل التأسيس الفعلي للوعي ولكن في هيئته الممكنة. «فالكل والجزء والتبعثر والتجمع هي مصادر للفعالية العاطفية التصويرية»[5]. لذلك فالمرآة بؤرة الإحساس وفهم الذات واستشراف المستقبل. هو إذن تعلق بالماضي والحاضر رغم انهزاميته، وخوف وقلق من المستقبل.

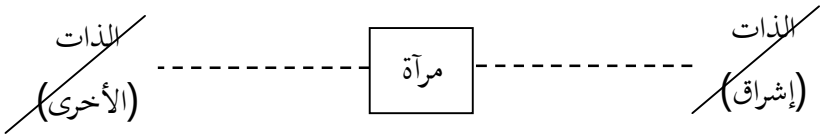
وفي خصم ذلك، «تبدو الشروط مجتمعة كي تصبح عاصمة الألم لعبة نارية عاطفية»[6]. يجسدها المخطط التالي:



(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 68.
(2) محمود رجب: [illegible] الذات الأخرى، [illegible]
(3) ينظر عبد الله إ[illegible]ديثة، مرجع سابق، ص: 244.
(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 98.
(5) ينظر: جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص:99.
(6) ينظر: المرجع نفسه، ص: 100.

في علاقة الأنا بالمرآة، تبدو التطورات الحاصلة لها، مغايرة للتجارب المرآوية السابقة في كونها جسدت زوال الذات، والذات الأخرى لارتباطهما الوثيق.

نجد في نفس القصة (ثم نظرت إلى المرآة فابتسمت في كبرياء...ارتشفت آخر ما بقي لها... ثم تمددت على سريرها ونامت) [1]. ويوضحها المخطط التالي:



تنشأ معاني جديدة عن غياب الذات وتوقف الزمن عندها، فلا معنى للأسرة والزواج والأحلام والمرآة، لأن إشراق اختارت الموت، الزوال النهائي للذات في إطار المنطق، وحياة ما بعد الموت من المنظور الديني (وهي لا تهمنا هنا لذلك لن نفصل فيها)، سننتصر على كون النهاية التي رسمتها إشراق لنفسها تتموقع في مرحلة حساسة من سيرورة السرد خصوصا مع إثارتها الحصرية لحواس المتلقي فإنكار الذات يمثل «حالة شعورية»[2]، قابلة للسرد، جعلت إشراق في صراع مع «الشعور الحقيقي/ الشعور المزيف»[3]، لينتصر هذا الأخير بموتها.

ثالثا: يوتوبيا الحب والموت

1- الاشتغال الحسي الوجداني

[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 98.
[2] ينظر: ستيفن نروش: المشاعر، مرجع سابق، ص: 46.
[3] المرجع نفسه، ص 47.

تمثل بعض القصص مادة غنية تتقاسمها ثيمتي الحب والموت، بطريقة تجعلنا عندما نقرأ عن الحب نستحضر أو نتنبأ بالموت مباشرة. إنهما وجهان لعملة واحدة أو بالأحرى الحركة والثبات أو البناء والهدم، لما في الحب من الاستمرارية التي ظلت ثابتة في الذاكرة الإنسانية. ولما في الموت من السكون والفقد والخوف... إنها تراكمات جدلية وظفتها القاصة كتوليفة فنية ووظيفية، مهمتها الكشف عن الأطر النفسية والجمالية والميكانيزمات الحسية، حيث تلعب حاسة اللمس والرؤية والسمع الدور الأكبر في ذلك.

والتعبير عن الأحاسيس المكبوتة حاضر في حياة الإنسان منذ القدم، ولا عجب في أن ينتقل هذا المناخ العاطفي إلى نتاجاته الأدبية، بين رجل وامرأة، أو بين شخصين أو أكثر من نفس الجنس. «وانجذاب كل واحد للآخر»[1]، ثم إن الموت الذي وظف لم يقتصر على الموت الحقيقي فقط بل هناك موت الأخلاق والقيم، موت الضمائر، موت الأماكن والأزمنة وغيرها.

ولعل من السمات الجمالية لهذه الثنائية تمكنها من تكثيف الوقائع الشعورية ومحاولة تحقيق المماثلة بين العالم الورقي/ السردي والعالم الواقعي بتفاعلاته الإنسانية، أو بالأحرى «مأزق الوقوع بين سلطتي "الإمكان" و"الوهم"»[2]. بهذه الطريقة تبنى الحلقات العاطفية ضمن المتون السردية القصصية، بحيث تمثل بعض الشخصيات مركبات معقدة تسير بوتيرة سريعة من التحول، خصوصا لما في الموت من «الثقل الدرامي الذي ينفذ إلى مرجعية الحواس ويلون الطعم والرؤية والرائحة، ويصير حافز الاسترجاع ومولد التداعي، مواكبا تفاقمات اللوعة التابعة من أعماق الشخصية المعذبة، لذلك تغدو الجنائزية سمة لازمة يختتم بها أي شعور في الحب»[3]. بمعنى أن السمة والرؤية التصويرية البارزة لا تخلو من وجود مستويين شعوريين تتشرب منهما السياقات القصصية بحميميتها ووحشيتها، بتوترها وتقاطباتها، بصدماتها وأصدائها المأسوية باختصار تهيأ الأجواء لتحلق الكيانات الوجودية والشعورية عاليا ليسدل الستار على حدة المرارة والقتامة والفقدان.

2- المقاربة الأهوائية للشخصية (نموذج 1):

في القصة الأولى وبطلتها نضال- كما هو معروف- التي فشلت في زواجها الأول مع "عمر". لتعيد الزواج ثانية من زميلها "جمال"، وهي لحظة فارقة في حياتها، بحثا عن الحب الأفلاطوني المقدس، تقول القاصة: (صارحها

---

(1) ينظر: يوري لوتمان: سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2011م، ص: 64.

(2) شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 53.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 58- 59.

أحد الزملاء بإعجابه الشديد... لأول مرة شعرت نضال أن قلبها ينبض بالحب... لتكتمل قصة حبهما بالارتباط). [1]

حيث أن الإعجاب الشديد كصورة بصرية ولّد الشّعور بالحب «كحاسة داخلية بمحاذاة النفس أو الروح»[2]. لذلك فالحب الذي جمع بينهما «كتشكيلة عاطفية تمثل الرغبة المطلقة في الآخر»[3]. لذلك فالهوى من مرادفات الحب والإفراط فيه، لذلك نجد في القصة (كان خرير الهوى يتفجر في شعلة العطاءات)[4]. وهو دليل على التغير العاطفي الذي طرأ على حياة نضال، وكيف تجاوزت مرحلتها الأولى باستعداد نفسي أثبت حضورها وتجاوبها مع الحياة، مع حضور شخصية غير نامية، (ابنتها هبة الرحمان) التي أعطت أبعاد شعورية اجتماعية وإقناعية.

لكن (أمريكا) كعملية مفضية إلى الفراغ العاطفي، تجعل الشوق ينتظم حولها –أي السفر- كحدث محزن، ولذلك تمارس نضال «إرادة الاحتواء التي تشحذ في المتلقي طاقتي التوقع والمقارنة»[5] فهو بعد الذات 1 (نضال) عن الذات 2 (جمال)، وهذا البعد يحول الذات 1 إلى ذات معذبة ومرهقة حسيا وجسديا هذا فيما يخص المشهد الأول.

أما المشهد الثاني، فتحضر فيه مكونات أخرى تدخل في تركيب عاطفة الشوق حيث كلما زادت نسبة هذا الأخير عند الذات 1 والذات 2، زاد الخوف من انعدام اللقاء وبالتالي عدم إشباع الرغبة، نجد في الصفحة 19 من نفس القصة (كانت رسائله تصلني... ما أصعب مرافئ الغربة، كل يوم أتوسد أحزاني..)[6]، نلاحظ في هذا الجزء انقساما للمعنى العاطفي إلى مقابلين، التقابل بين حالة القوة (رسائل)، وحالة الضعف (الغربة) لذلك كانت الدموع/ البكاء وسيلة للتعبير عن نفسيتها الحزينة –نضال- ثم عدم الاعتراف بالضعف والتهيؤ لموعد اللقاء، ضاعف المعنى، في تقاطعاته المتواترة.

---

[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص:17

[2] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص: 31.

[3] ينظر: جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 101.

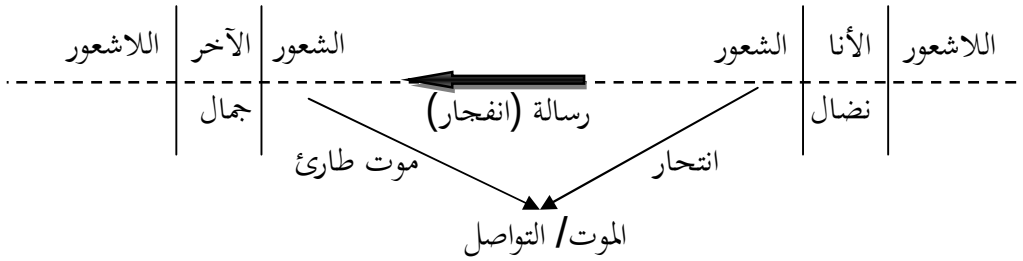
[4] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 18.

[5] ينظر: شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 34.

[6] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 19.

ليكون الموت «خاتمة ما، بيد أنه حياة في محيط وقوعه، مُنطلق لأشكال شديدة التعقيد من الخطابات والأنساق السجالية»[1]، لتكون نهاية جمال قبل اللقاء الموتَ في انفجار إرهابي، «وغيابه لم يكن نهايته وحده»[2]. بل وضع البطلة في إشكالية تحققها كذات أخرى، ولكنها لم تفعل لتصادر حياتها بالانتحار من شرفة منزلها (نظرت إلى شرفة منزلها... صرخت بأعلى صوتها: الآن أنا آتية يا جمال)[3]. نهايتها إسقاط للحدود الفاصلة بينهما في عالم آخر بعدما انتصرا على معيقات العالم الواقعي.

وهو ما يجعلنا نقيم النهاية التي اختارتها البطلة، من بابين؛ باب السذاجة كطريقة غير أخلاقية للتعبير عن اللوعة والأسى، وباب تحقيق الذات من خلال الآخر.



تواصل الشخوص القصصية مرحلة تحقيقها للذات، وسط اغترابها في وسطها الاجتماعي، ورغبتها في النضوج والكمال كقطيعة مع العالم أحيانا، واتصالا به أحايين أخرى.

يبدأ البطلان "هيفاء" و"ليث" من الما هو كائن أي الامتلاء العاطفي، وهو الإحساس الذي سيطر على بداية القصة (في ذلك المكان نمت قصة حب بريئة... قصة حب شهدت عليها خفقات اللقاءات)[4]. وهي لا تخلو من معالم القوة والحركة .

تعمل القصة الخامسة إذن على تفجير طاقات اللغة الشعورية في أبعادها الشمولية، يمتزج فيها القول التلقائي (صورة سمعية) المشحون بالمضامين المتسارعة، «بالإفراط الحسي»[5]. وللمرأة النصيب الأكبر منه.

---

(1) شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 63.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 63.

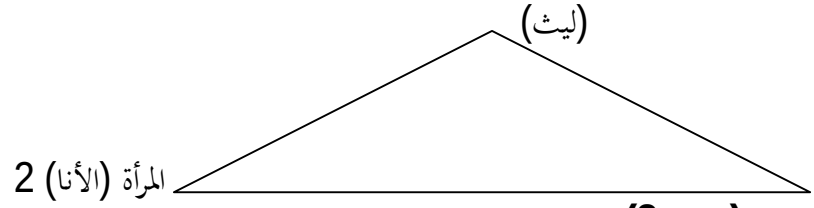
(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 22.

(4) المصدر نفسه، ص: 52.

(5) جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 105.

تحتضن باقي تفاصيل القصة معالم «التواصل المستحيل بين شريكي التعلق[1]»، فإحساس هيفاء بالحزن على مغادرة ليث لمعترك حياتها، بمثابة التغيرات الفاصلة والتمظهرات الانفعالية التي من شأنها استهداف المسار المستقر لهوى الحب بينهما. «فهي عبارة عن معاني مشفرة ومنتجة في الخطابات تساهم في إثراء الخيال العاطفي»[2]، حيث أن الهوى* مهما كان نوعه لا ينفصل عن عمل سردي، ويرتبط بمورفولوجيته، ارتباطا وثيقا، «في إطار اشتغال العواطف وتمديدها لفضاء البرنامج السردي»[3]. أي أن الفضاء السردي للقصة تمدد على مساحة من الفراغ العاطفي الذي مثله كيمياء الانفصال المؤقت، لتكون هيفاء مجرد شكل جسدي، فقد علاقة الذات بالموضوع.

تتواصل الديناميكية الحسية مشبعة بخطاب حواري بين البطلة والأصيل(المساء) في صورة تخييلية، ومقاطع مشهدية، تراهن على الموت كصورة ختامية (ونامت عيون العذوبة على نسائم همس الجمال... لقد رحلت الفتاة)[4]. وما يمكن أن نستنتجه حول شخصية البطلة كونها شخصية عاجزة أو عجزت عن تحقيق ذاتها وإفلاسها «وفق رؤية ساذجة ونقطة نهائية معينة»[5]. لكنها عندهما تمثل لذة الموت في أسمى معانيه، فدورها تأدية تأدية وظيفة ووضع معين، لا تتجاوز سيرورة القص، بقدر ما تنبهنا إلى التأكيد مرة أخرى على تبعية المرأة للرجل، وتصفية الحسابات بلغة الحب؛ صوت المرأة مقابل صوت الرجل، ليموت الأول ويعيش الثاني، وهو نفي الحياة عن الأنثى مهما كانت ورقية، ووقفات تأملية تهيمن عليها علاقات الحضور والغياب، وذلك مكمن القوة في الكتابات الحالية.



3- المقاربة الأهوائية للشخصية (نموذج2)

تعاملت القاصة مع المرأة من وجهات نظر مختلفة، أجمعت القصص التي ذكرت على تصويرها كضحية للقهر الذكوري وليس المقصود به الظلم ومشتقاته وإنما كان حب الرجل سببا في دفع حياتها ثمنا لذلك.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص: 106.

(2) سعدية بن ستيتي: سيميائية الأهواء، مرجع سابق، ص: 03.

* للإثراء أكثر في ما يخص سيميائية الأهواء يمكن العودة إلى كتاب سيميائيات الأهواء لغريماس وفونتاني (مشترك).

(3) سعدية بن ستيتي: سيميائية الأهواء، مرجع سابق، ص: 03.

(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 55.

(5) ينظر: فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية، مرجع سابق، ص: 6.

وفي القصص التي سنوردها لاحقا لا تختار البطلات الموت سبيلا، بل تتخذن من فقدان الرجل شعلة تحدي وأمل تكملن بها حياتهن، وأيا كان الشأن ترتبط هذه الأخيرة باليأس الناتج عن عبثية الوجود والذي لا ينتهي إليه في المطاف، بقدر ما هو مادة دسمة تنتج أصواتا أخرى تساهم في بث الحركة والدفقات الشعورية، أي النشاط الفعلي داخل البنية السردية.

وقد تموقع التقارب والتباعد بين الشخوص القصصية في القصة الثانية وأجوائها الدلالية الخاصة بين لؤي وأروى، ولعل من أكثر السمات الجمالية حضورا بينهما (المطر). والذي يمثل بؤرة محورية تشكل بداية الحب بينهما ونهايته (لقد أخذ الفتى يقص على نفسه حكاية حبه المجنونة مع أروى تلك الفتاة المصنوعة من المطر)[1]، وبالارتكاز على البطلة المصنوعة من المطر، نجدها تستند على بعد متخيل أو أسطوري، مع بحثنا وإطلاعنا البسيط وجدنا تشابها بين أحداث القصة وأسطورة عروس المطر والإله أنزار الأمازيغية ولكن بطريقة عكسية، ففي الأسطورة الإله أنزار هو المسؤول عن المطر وأحب فتاة آدمية أما في القصة فالفتاة هي المصنوعة من المطر وأحبها فتى آدمي.

«وتقول الأسطورة إن تيسليت من منطقة الأوراس ألهمت إله الأمازيغ أنزار فأغدق بالمطر على قومها، وطلبها للزواج لكنها رفضت.. فغضب أنزار وقرر إمساك المطر... وبعد أن وجدت الفتاة الأوراس صارت جرداء قبلت بعرضه فعمت السعادة أرجاء القبيلة»[2]. هذا ملخصها باختصار شديد رغبة منا في ربط القصة بين ثنائية الحقيقة والوهم، وقدسية المطر واستدعائه لقصة حب جديدة يكون فيها عائق ما لتكتمل في الأخير.

وهذا ما حدث مع بطلي القصة (كان لؤي يجوب شوارع جنون الشغف... مخاطبا نفسه في لهفة جريحة: أين فتاتي؟)[3]. لعل في الصورة البصرية/ السمعية المركبة وإيقاعها التصاعدي «تشكيل سردي شفاف لتفاصيل المغادرة النهائية»[4]. وبديهي أن يستحضر النص في علاقاته الخطية الذات الفاشلة أو المخيبة، لكي تجعل من الفعل السردي ذاته فرصا فنية تستثمرها السيرورة العلاماتية.

---

[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 26.

[2] ينظر: عبد السلام بارودي: الإله أنزار وعروس المطر.. حب أمازيغي مستمر، تاريخ النشر 2017/12/20، تاريخ البحث: 2020/03/23، 14.50 من الموقع: http://www.maghrebvoices.com

[3] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، ص: 27.

[4] ينظر: شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 66.

لذلك يقول عز الدين إسماعيل: «فرق كبير في أن تعيش المأساة وأن تدركها، وهو نفس الفرق بين أن تكون حزينا وأن تدرك معنى حزنك، فبين الرؤية الغائبة والإدراك الناصع يتزاوج الوجود بين ظاهر ماثل للعيان ومدرك كلي»[1].

ما أردنا أن نوضحه بهذا القول هو أن الشعور بالحزن مثلا كحقيقة ومعرفة السبب، ليست كمشاركة الشخصيات القصصية حزنها، ولكن القاصة حاولت أن تحدث تطابقا بين العالمين عالم القارئ وعالم البطل العاشق، كما أن هذا الأخير يجمع ما بين الحزن والأمل وهو كسر للطابع ذو البعد الواحد الذي ساد القصص التي ذكرت قبلا، والدليل (استدار خلفه فرأى شعاعا... قالت له: لقد منحني المطر فرصة العشق من جديد)[2]. إن الفراق المؤقت يمكن أن ندرجه كملفوظ رمزي للموت أو التنبؤ بالموت في إطار لغة فيزيقية تمزج الواقعي بالمتخيل «ذلك أن النص هو -في آن واحد- تجسيد لغوي لكائن، وانفتاح خارج اللغة على كينونة الغياب»[3]. لبطلين تحكمها الرغبة في الوجود، رغم وجود حالة الموت الحقيقي (أيهم) الذي حضر بشكل وهمي استذكاري عبر ذاكرة البطلة أي انشطار الجسد أو الذات واستحالته وحضوره بالاسم كمعادل موضوعي للتمظهرات العضوية.

حيث «تتمركز الوقائع حول شخصية تظهر لفترة من الزمن ثم تتوارى لتظهر شخصية أخرى»[4]، وهو نوع من التقابل السردي في خلق مساحة زمنية ومكانية لشخصين من حيث نموهما وزوالهما، الذي ما برحت تتوزع فيه الأدوار، وتتوالد فيه الأحداث لتنتهي القصة بعودة البطلة (قالت أروى: الحب الذي رسمه المطر لا يمكن أن يموت)[5]. انتهى الأمر وكشفت النهاية تأدية السرد لوظائف حيوية، انطلاقا من تركيب المادة الواقعية بالتخييلية، ضمن علاقات حسية مزدوجة، وإعادة تركيب أيضا، جسدت بقوة مواقف الشخصيات من ذواتها وغيرها ومن عالمها.

وفي القصة الرابعة والتي تفتتحها القاصة بقول لكويتزي الروائي الجنوب إفريقي: (الأمل حقيقة، وكل ما عدا ذلك خاضع للشك)[6]. لتنتقل مباشرة إلى وصف الحب بوجهة المشرف وخيباته التي يتركها في المحب، وكأنه ربط

---

(1) عز الدين إسماعيل: الشهر العربي المعاصر: مرجع سابق، ص: 350.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 29.

(3) كمال أبو ذيب: في الشعرية، مرجع سابق، ص: 19.

(4) عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 124.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 31.

(6) المصدر السابق، ص: 46.

بين نقاء الحب وصفاء الفن، وأن هذا الأخير لأجل الحياة. «بل وإحلال ما هو أكثر غموضا محل شيء غامض أصلا»[1]. فنحن لا نعرف عن "أسيل" سوى كونها رسامة محبة للفن متناهية فيه إلى حد الجنون، ولا نعرف عن "جلال" سوى أنها كانت تحلم به وترسمه في مخيلتها ليتحول إلى واقع أمامها (جمعتنا صدف الحياة الكثيرة، كنا نرتشف رحيق الحب ونبني في قلوبنا أعشاشا من الوجد)[2]. هذه التحركات الانفعالية سبيل منها للوصول إلى أعلى درجات الحب الأفلاطوني والشعور اللانهائي بالانتصار والتملك.

قد تبدو الأمور على ما يرام، ولكن الأحداث في هذه القصة لا تخرج عن إطار حدث واحد يمثل وصف جملة أو حالة شعورية مرت بها البطلة.

وثمة منظور قصدي يسلط الضوء على بواعث التوتر والتناقض في الذات الأنثوية وهي بمثابة لعبة قصصية، تستعرض مهارات التشخيص الحسي المزدوج (ضحكتُ من شدة الألم وقلت: المحبون لا يخدعون، لقد قتلت حبي اليوم... أنت ميت يا جلال بالنسبة لي)[3]. وهي طاقة داخلية جعلت البطلة تنفذ عملا معينا وهو اختيار الانفصال عن خطيبها بدافع خيانته لها مع امرأة أخرى أي أن هناك حركة وتوقف حركة، بمعنى آخر النزوع إلى الشوق والحب ثم الكراهية له ومقته وهي ميولات نفسية حيوية وجهت أسيل إلى تحقيق ذاتها وتقديرها هروبا من «والتواصل غير المتكافئ»[4]، فالجمع بين المتناقضات كحقيقة شعورية استقرت في حياة البطلة؛ الاقتناع بفكرة الانفصال عن جلال، وبعد سنة كاملة من الحزن، واليأس والفقدان وصور الحياة القاتمة التي عايشتها (النوم هجرني. والسهر أرهقني كنت أحاول أن ألمّ شتات فؤادي) [5]، إنه الفصل الحاسم بين حياته السابقة والجدية، وكيف أنها جملته في عداد الموتى (موت رمزي) لتبدأ صفحة جديدة مع ذاتها أولا و«في هذا الموقف يتجسم كنوع من مواجهة الذات للوجود والتمرد عليه»[6]. فتنطلق الذات محاولة إخضاع الزمان والمكان والوجود لمنطقها تلتمس الحياة المثالية.

---

[1] جان برتليمي: علم الجمال، مرجع سابق، ص: 8.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 47.

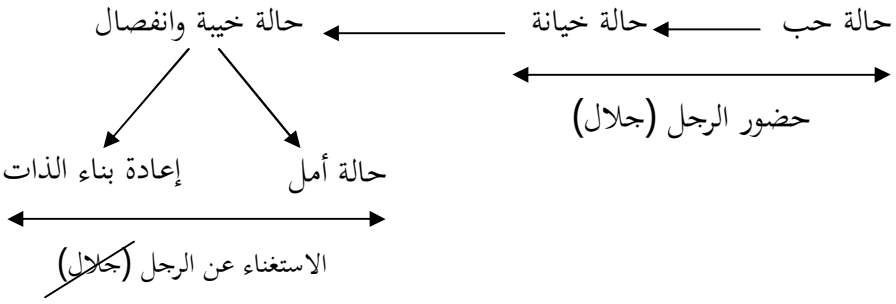
[3] المصدر نفسه، ص: 47- 48.

[4] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 107.

[5] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 48.

[6] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 361.

وهو ما تؤكده البطلة في قولها: (مرت السنين واستطعت بفضل ما بقي من أمل أن أنتشل قلبي من بحر الحزن... عدت أكثر ألقا من السابق)[1]. تلك أهم الرهانات وخصائصها النوعية في اختلاس السعادة والهروب من الحزن من منطلق الإمكانيات التعبيرية أو بالأحرى فتنة الحواس، ومن هذا المنطلق الإشكالي لا يسعنا سوى القول بأن «الحب له علامات جسدية دالة تتضافر للكشف عنه.. والغضب يرتبط أيضا بممارسات سلوكية كالصراخ والتكسير وغيرها، وهي سلوكات تجسيدية مردها حالة نفسية»[2]. لذلك فالصمت والضحك، رمي الخاتم والألوان والسهر.. ما هي إلا محفزات عاطفية اجتماعية، هي في حقيقته ملكية مشاعة لكل الأدباء، لكن التصرف فيها واستعمالها خاضع لاعتبارات خاصة، ويلخص المخطط التالي مضمون القصة:



رابعا: شعرية المدرك المناصي

تمهيد:

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، ص: 49.

(2) ينظر: رحيمة شيتر: النص الصوف من منظور سيمياء الأهواء، مثال ضمن مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 13، جوان 2013، ص: 82.

أصبحت التفاصيل المحيطة بالنص أو العتبات النصية بمفهومها المتداول، مركز الاهتمام والدراسة، بعد أن هيمن الحث والتنقيب على النص الأدبي فقط. فتكون هذه النقلة النوعية مجالا حيويا جديدا وبديلا، وأول ما يصادف القارئ جدير بالفهم والتأويل.

عتبات النص إذن إحدى إفرازات النقد الحداثي، واستجابة فعالة للثورة على النقد التقليدي؛ فبدل الانطلاق من الشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة وغيرها تم توجيه البوصلة نحو الغلاف والعنوان والإهداء والصور وغيرها، مقسمة على عتبات داخلية وأخرى خارجية.

وهي بهذا «تشكل مدخلا مهما في إضاءة النصوص الأدبية وتكشف عن مغاليقها والإشكالات التي تستعصى على المتلقي، كما أنها تأخذ بيد القارئ لاستبطان المتون وتقليبها...»[1] ومن هنا كان الاهتمام بها حتميا على اعتبارها عرضا وإعلانا إشهاريا للعمل الأدبي ومحفز للقراءة أو منفر منها.

ومن هنا كان لا بد لنا أن نلقي النظر على العتبات النصية لمجموعتنا القصصية وإمكانيتها في أن تصنع علاقات خاصة ومدخلا مهما يعقد صلات موسعة. وأهم ما يميزها من عتبات نصية:

1- الغلاف:

يعد من «العتبات التي يتموقع وجودها في حيز سابق على حيز وجود النصوص في المجموعة ومع أنها عتبة خارجية موقعا، فإنها مرتبطة عضويا بتلك النصوص»[2] كما أن الغلاف أول ما يصادف المتلقي على اعتباره مدركا بصريا أولا ومدركا لمسيا ثانيا، يتوفر على عتبات متعددة هي: لوحة الغلاف، التجنيس، عنوان المجموعة القصصية، اسم المؤلف ودار النشر، وتقع هذه العناصر على شكل متواز لا يمكن تجاهله لأنه ميزة خاصة قد تحضر عند كاتب وتغيب عند آخر.

---

(1) ينظر: أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية، روايتا الفردوس اليباب والرقص على أسنة الرماح أنموذجا، مقال ضمن المؤتمر الدولي السادس للغة العربية، ص: 160.

(2) ينظر: علي حمود السمحي: شعرية العتبات في ديوان (انطفاء الألوان) للشاعر العراقي رعد السيفي، مقال ضمن مجلة القلم (علمية- فصلية- محكمة)، تصدر عن جامعة القلم للعلوم الإنسانية والتطبيقية، إب، الجمهورية اليمنية، ع 4، يوليو/ ديسمبر، 2015م، ص: 259.

وهو ما ساهم في «كسر قدسية النص كبنية لغوية مكتفية بذاتها لا تحيل إلا على ما هو محايد ضمن شبكة من الوسائط اللغوية الجافة، والسماح للقارئ بممارسة سلطته على النص، ولكن ما يجب مراعاته هو عدم استسهال المدركات الخادعة»[1].

وبدل أن يساهم في إضاءة مغاليق النص يزيد من غموضه، فيصير بدل الإمساك بشيء من الدلالة، هروب للمعنى من قبضة النص والمتلقي.

1-1- الصورة:

تعد الصورة مكونا متميزا من مكونات لوحة الغلاف ومدركا بصريا دالا، تحضر فيه الأشكال والألوان والأشياء والأشخاص والأماكن وغيرها.

كما أنها الواجهة غير اللغوية التي قد تلفت نظر القارئ قبل العنوان وتثير اهتمامه، وتمده «بتصور أولي ومفتاح لخفايا النص وذلك من خلال قوة تمظهرها البصري أو ضعفه، إذ تكون أول مكون تلتقطه العين وتنجذب إليه»[2] لما تحمله من مضامين اجتماعية وثقافية وسياسية... الخ متصلة بالعنوان والمتن. وهو ما يؤكد أنها لصيقة بالواقع الحقيقي والواقع اللغوي المتخيل وهمزة وصل بينهما. فتعبر عن الآخر بالآخر وعنهما معا بشكل أو ملمح خطي وما شابه والسبيل في ذلك استثمار للمعطيات الحسية البصرية لتوليد المزيد من الدلالات المضيئة لمجاهل النص من الداخل.

وقد «أكد جينيت على ضرورة ربط النص في رحلة البحث عن الشعرية بشبكة المتعاليات وخاصة بالنصوص المصاحبة»[3] والصورة وجه من وجوه الشعرية ومتطلباتها. وبناء على ذلك نعثر في غلاف المجموعة القصصية على صورة وجه امرأة يتربع على نصف الغلاف في الجهة العلوية وهي تعكس مضمون أغلبية القصص (حيث تحضر المرأة في 11 قصة ما عدا القصة 9- 11- 13) كما أن نصف وجهها مضيء وواضح والنصف الآخر مخفي، تبدو عليها ملامح الحزن والتردد ومحاولة النظر إلى شيء عال نوعا ما.

---

[1] ينظر: حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مقال ضمن مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع 16، 1437هـ- 2016م، ص: 207.

[2] ينظر: بان صلاح الدين محمد: شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، مقال ضمن مجلة دراسات موصلية، ع 42، 1434هـ- 2013م، ص: 121.

[3] حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 204.

وهو ما توافق مع حياة وطموحات المرأة الورقية في كل قصة، أما خلفية الوجه فينتشر فيه اللون البني ثم الأسود، وهو مزيج لوني يرمز للتشاؤم والموت والألم اعتباطا بقدر ما هو إشارة أخرى إلى الأمل الذي تنشده القاصة، فبعد العتمة يأتي النور.

وبالتالي فهي علامة أيقونية ولغة صامتة في ظاهرها، لكن عملية استنطاقها تكشف علاقتها بالمضمون، وأن المرأة كلها مختزلة داخل صورة الغلاف، وتتربع على عرش الدلالة ولعبة المعنى، كما أن وضعية المرأة التي تتشابه لها جذور قديمة (البني) قدم المرأة في التاريخ «والمتأمل في الشكل الذي يحتضن وجه المرأة يفضي إلى أن المستطيل كشكل هندسي يوحي بالموت»[1] سواء الحقيقي أو المجازي لأنه شكل لا يتساوى فيه الطول والعرض، وهو ما يحيل إلى الصراع الثنائي بين الرجل/ المرأة وتبعيتها العضوية له (خلق آدم وحواء)، وتأكيد للسيطرة الذكورية، مع محاولات المرأة للحصول على كينونتها وحضورها وشخصتها وليست وسيلة عابرة يستغلها الرجل مثلما يشاء.

ثم إن أحلامها وطموحاتها وطريقها إلى نيل حريتها واستقلالها (نظراتها) وقفت حاجزا أمام العوامل الذكورية الهدامة بأنواعها (الطلاق، العنف، الإهانة، التهميش...).

والمجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات العربية الأخرى يطرح قضايا الجنسين تحن إطار القديد المتجدد، والمجموعة القصصية جنس أدبي قام باستثمار هذه المعطيات وتناول هذا الموضوع الحساس بعدة أوجه وعدة أشخاص.

كما نلاحظ تقايس المستطيل الذي يحيط بالصورة والمستطيل المتبقي الذي يحتضن التجنيس واسم المؤلف ودار النشر أي: المستطيل الفوقي والتحتي وهي دلالة على رغبة المرأة في تحقيق المساواة بين الرجل والمرأة «والعلو له من السمو والدلالات الإيجابية بحكم الارتفاع»[2] وهي ليست من الطابوهات الجديدة على المتلقي.

هذا من جهة، أما من جهة أخرى، الصورة أيضا توحي بالارتباط الأدبي بالكتابة النسوية واحتضانها ليوميات المرأة وتجاربها العاطفية والأسرية ومشاكلها المختلفة.

ثم محاولة كسرها لصورة المرأة النمطية التي انتشرت لعقود من الزمن فبرزت لنا في أغلب القصص (المرأة العاملة، والفنانة (الرسامة)، والكاتبة المسرحية...) على الرغم من وجود أنماط المرأة المتحررة، المتهورة، الساذجة،

---

[1] ينظر: علي حمود السمحي: شعرية العتبات في ديوان (انطفاء الألوان) للشاعر العراقي رعد السيفي، مرجع سابق، ص: 263.

[2] المرجع نفسه، ص: 264.

المنحرفة إلا أن توظيفها ليس لإبراز الجانب السلبي بقدر ما هي محاولة لتصوير المرأة كائنا قادرا على المسؤولية والواجب والحياة بتفاصيلها وبالتالي دخلت المرأة عالم الكتابة الأدبية (القصة) ككاتبة أو موضوع يكتب عنها سواء من طرف الرجل أو من طرف المرأة نفسها.

2- العنوان:

يعد العنوان مصطلحا ومفهوما إجرائيا مهما، وعنصرا من عناصر العتبات النصية التي لا غنى لأي عمل أدبي عنها، «ويعكس العنوان حمولات مكثفة كونه العلامة اللسانية الأولى التي يصادفها القارئ على سطح الغلاف، حيث تتشابك أمامه وتتداخل مختلف الدلالات السيميائية والرمزية المحيلة على عوالم من التأويل لا تستقيم بالضرورة أمام قارئ تقليدي بل تحتاج إلى قارئ نخبوي»[1] لماذا نخبوي وليس تقليدي؟ لأن عملية المطابقة بين تلميحات العنوان ومضمون المتن لم تعد مجدية الآن، فقد نجد العنوان شيئا والمتن شيئا آخر، وسبيله في ذلك المراوغة والإغراء، وهذا يتطلب الحفر الأول والثاني والعاشر في طبقات العنوان. ولا يعني ذلك أن «العنوان منفصل عن سياق النص، ففي كثير من الأحيان يأتي العنوان من حيث الظاهر منزاحا عن نصه، بينما هو شديد الصلة به في الواقع، ولا يتأتى معرفة ذلك إلا بامتلاك ناصية الثقافة والبلاغة وغيرها»[2] وبالتالي فرغم انزياحه اللغوي الظاهر عن المتن فإنه يضفي عليه الشرعية والإثبات والانسجام والقيمة الفنية، وللعنوان وظائف:

1/ «الوظيفة التعيينية: أكثر الوظائف شيوعا في العنوان وهي وظيفة التسمية والهوية.

2/ الوظيفة الوصفية: الوظيفة اللغوية الواصفة ومهمتها براغماتية تلفظية.

3/ الوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة: تأتي مصاحبة للوظيفة الوصفية وتحمل بعض توجهات المؤلف في نصه وقيم ومعاني ضمنية.

4/ الوظيفة الإغرائية: أو الوظيفة الإشهارية ذات طبيعة استهلاكية تترك الانطباع لدى القارئ قد يطول أو يقصر»[3] وسواء توفرت جميع الوظائف* في العنوان أم لا، فإنه يظل مصاحبا نصيا لا غنى عنه يسمح بالولوج إلى

---

[1] ينظر : حبيب بوهرور: العتبات وخطاب المتخيل في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص: 213.

[2] ينظر: أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص: 162.

[3] ينظر: بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي: مقارنة سيميائية، مقال ضمن: Semât am-International Journal، ع 1، ماي 2013، ص: 108- 109. موقعها الإلكتروني: http://dx.doi.org/1012785/Semat//010108

*كما ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، مرجع سابق، ص: 78- 88.

المتن واستنباط دواخله ضمن علاقة توليدية جمالية، ما جعل العنوان في أساسه مرتكزا من مرتكزات النقد الأدبي المعاصر وفرعا علميا لا يستهان به.

في المجموعة القصصية، يجد المتلقي العنوان بخط بارز تحت المؤشر التجنيسي بلون أبيض تحيط به هالة حمراء، فلو نظرنا إلى بروز العنوان فيعود إلى لفت الانتباه، أما الأبيض فهو عملية دخول القارئ إلى غياهب القصص وقد أفرغ محتوى عقله ليجعله أبيضا فيتسنى له الإبحار مع قصص المجموعة ثم إن للأحمر عدة دلالات ولكن أهمها: البعد السلبي الذي يدل على الدم والموت والظلم والقتل، وهو الجانب المظلم من الواقع ومن هذا المنطلق فأبطال القصص يتورطون. أغلبهم- في الدفاع عن قضاياهم والموت بكرامة.

أما البعد الإيجابي الذي يدل على الحب الخالص والأمل، والتفاؤل، وهو ما نلحظه في بعض القصص حيث تربطهم هذه المشاعر وتجري بينهم.

بالتالي فمهمة الجانب الشكي للعنوان «باعتباره أيقونة تحدد شيئا من الدلالة واتصالية تتمثل في إغراء مجتمع القراء»[1] من باب الحيرة والدهشة والتساؤل.

نجد أن عنوان المجموعة القصصية (حواس زهرة نائمة) مفارقة بين ظاهره ومضمونه، وهو جملة إسمية تعد بنية صغرى لا تفترق عن تفاصيل النص الأصلي، ومما لا شك فيه أن طريقة صياغته لا تخلو من القصدية بما أن النكرة أساسا لا تثير إلى شيء محدد: فأي الحواس تقصد القاصة هل جميعها أم بعضها؟ وأي زهرة تقصد أيضا؟ اسم فتاة أم النبات؟ لذلك فالمركب الإسنادي الذي قام عليه العنوان، والتركيب الاسمي الدال على السكون والثبات، مشحون بدلالات الانزياح عن المألوف فإن كانت الزهرة نبات فأنى لها أن تملك حواسا؟ وإن كانت فتاة فهل حواسها تنام يا ترى؟

[1] ينظر: بخولة بن الدين: عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، ص: 112.

ولكننا نرى أن كلاهما يصلح فالمرأة زهرة، تكابد وتعاني لترضي غيرها فإن وجدت الاهتمام من ساقيها كبرت وازدادت عطاء، وإن العكس ماتت وذبلت. ويمكن أن نقسم العنوان إلى 3 مقاطع: حواس زهرة – زهرة نائمة- حواس نائمة «فالعنوان باعتباره نصا موازيا لنص المجموعة القصصية يتطلب حذف السارد في اختياره من جهة، كما يتطلب دراية المتلقي في التعامل معه من جهة أخرى»[1] أي كيف يجعل السارد نصه متاهة نصية قد يضيع فيها القارئ، وقد ينجو بسلام، وحواس زهرة نائمة توهم متلقيها في البداية أن المهمة سهل ولكن القراءة مرة واثنتين وثلاثا توقعه في مأزق، ولكنه سرعان ما يزول عندما يطعم تساؤلاته بالمضمون القصصي (زهرة عمري اليانعة قطفت في سن الزواج... أيتها الوردة المهفهفة شغفا... نادى الأب على قرة عينه زهرة البيت الفواحة "رهف"...)[2] نكتشف من تحت بعض الأسطر المأخوذة من بعض القصص أن لقطة (زهرة) جعلتها القاصة وصفا للمرأة بوجهين: السلبي والإيجابي.

تبقى لنا قضية نوم الحواس، فلماذا لم تقل موت الحواس يا ترى؟، إن دلالة النوم والموت لا تلتقيان في النهاية فالميت لا يعود إلى الحياة بينما النائم ساعات فقط ويعود إلى حقيقته ويزاول حياته العادية، هذا من الجانب السطحي أما غن غصنا في العمق، فهي تريد من طرف خفي أن تبعث بصور متناثرة للتجديد والتغيير والأمل، إنها لعبة لغوية تستدعي واقع المرأة المر وتطمح أو بالأحرى تحلم بتغييره وتصحيح نظرة الرجل والمجتمع للمرأة، كما تستدعي واقع الذات/ الأنا وعلاقتها بالآخر والعالم في وحدة امتزاجية تتطلب الفصل والوصل في سياقات محددة.

كما تستدعي واقع الإنسان وأرضه وعرضه وفنه وأدبه دون هوية واضحة تشير إلى التحرر والانطلاق، فبعد النوم يكون الإنسان أكثر حيوية ونشاطا؟

وللحواس نصيب من ذلك، لذلك فحينما «سمحنا للخيال بالتفكير في مدى المقبولية المعنوية تضاءلت التساؤلات من خلال ربط العنوان بالمتن وما توحيه الشخوص المحورية من صنع الأحداث»[3] لأن البرنامج الدلالي قبل قراءة المضمون وبعده وعلاقته بالعنوان يتغير، لأنه مصنوع من لغة حية ومغامرة جدلية لا عهد للقارئ بها بدل

---

[1] ينظر: أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص: 161.

- لم نمل إلى التنظير في هذا الجزء الخاص بالعتبات (الصورة والعنوان)، لمسوغات أهمها كثرة المراجع التي تهتم بذلك، المؤلفة والمترجمة منها، وفي المقابل الهدف من هذا الجزء تطبيقي بالضرورة، لكن ذلك لا يمنع من الإشارة إلى بعض الملامح النظرية عندما تستدعي الضرورة.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 15- 18- 36.

[3] ينظر: أسماء الأحمدي: الهوية في الرواية النسائية السعودية، مرجع سابق، ص: 164.

العناوين الرنانة والطنانة دون وعي بجماليتها والتي تكون في الغالب بلا معنى، «فالمناص برأي "جنيت" رباط ككل الأربطة، لهذا ينصح الكتاب بالابتعاد عن التأنق المفضوح في العناوين على حساب المعنى والمضمون النصي... فالقارئ لم يعد مغفلا كما كان يعتقد»[1] ولم يعد منبهرا بالصور المبهرجة للغلاف والعناوين المزخرفة كما كان في سابق عهده، لذلك ازدادت القضية صعوبة على المؤلف ليكون أكثر حنكة وخبرة في استفزاز المتلقي ليس بالمدركات البصرية المؤثرة على العين وفقط بل في رغبته في القراءة وشغفه بمعرفة ما في الداخل وليس الاكتفاء بزبدة العمل. وأسوأ الأمور أن يكون العنوان في عالم والمضمون في عالم آخر*.

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، مرجع سابق، ص: 88، 89.

* ليس قولا أو رأيا يزري بأعمال أدبية تسير بطريقة التناقض الفعلي داخليا وخارجيا، ولكن أن يكون مضمون الرواية مثلا يتحدث عن الأحداث السياسية والتي عاشتها الجزائر، ويكون عنوانها امرأة من المريخ! فهذا ما نقصده.

الفصل الثّاني

التوظيف المجازي للحواس

(التراسل نموذجا)

أولا: التراسل: مفاهيم نظرية

تمهيد:

كثيرا ما نقول: اللون الأسود مدرك بصري، وصوت المطر مدرك سمعي، وحلاوة السكر مدرك ذوقي، والعطر مدرك شمي وغيرها، فنفصل بين المدرك الحسي ودلالته النفسية والوجدانية.

ولذلك جاز أن نقول أيضا «كلام كالعسل أو كلام بلا طعم»[1]، أو الأبيض الناعم وغيرها لذلك فهذه الاستعمالات وغيرها ليست «خروجا عن العادة والمعيارية ولعبا لغويا مجردا من الفاعلية والتأثير»[2] بل هي منبع من منابع الصورة الحسية والشعرية وشكل فني جمالي يلامس وجدان المتلقي ويزيد من فضوله ودهشته، كما «يحرك نوعا من الإثارة الذهنية والتخييلية لديه»[3] ومداعبة خياله بالانزياح عن الوظيفة المعهودة وربط مدركين حسيين ببعضهما البعض بطريقة افتراضية معكوسة، وهو ما يطلق عليه بتراسل الحواس.

1- مفهوم التراسل

1-أ- لغة: الترَّسُّل من الرِّسْل في الأمور والمنطق كالتمهل والتوقر والتثبت، وجمع الرسالة الرسائل والإرسال التوجيه وقد ارسل إليه، والإسم الرسالة والرسول والرسيل...»[4] إذ لا يخرج المعنى اللغوي عن إطار التوجيه والإرسال، وهو أبلغ وأدق من التبادل الذي يعرف على أنه من «أبدل الشيء وبدله اتخذ منه بدلا، وأبدلت الشيء بغيره وتبديل الشيء تغييره وإن لم يأت ببدل، واستبدل الشيء بغيره وتبدله به إذا أخذه من مكانه، والمبادلة التبادل، والأصل في التبديل تغيير الشيء عن حاله»[5] أي أن يكون شيء ما مكان شيء آخر.

لذلك يخلط البعض بينهما ظنا منهم أنهما يترادفان بينما في حقيقة الأمر، التراسل يفوق التبادل في قوة التعبير والأداء، ويثري اللغة بأساليب جديدة، وسنوضح ذلك بحضور المصطلحين في نفس الآية من القرآن الكريم:

---

(1) ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس، مرجع سابق، ص: 103.

(2) علي باقر طاهرى، حسين الياسى: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني: تراسل الحواس أنموذجا، مقال ضمن مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع 29، 2018م، ص: 73.

(3) ينظر: علي سليمي ورضا كياني: الصورة البصرية والسمعية المحولة في شعر سهراب سبهري وعبد الوهاب البياني (دراسة مقارنة)، مقال ضمن مجلة اللغة العربية وآدابها، ع 1، 1435هـ، ص: 121.

(4) ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، ج6، ص 153، مادة {رسل}.

(5) ينظر:المصدر نفسه، ج2، ص 38، مادة {بدل}.

«**يقول تعالى:** إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِـَٔايَـٰتِنَا سَوۡفَ نُصۡلِيهِمۡ نَارٗا كُلَّمَا نَضِجَتۡ جُلُودُهُم بَدَّلۡنَـٰهُمۡ جُلُودًا غَيۡرَهَا لِيَذُوقُواْ ٱلۡعَذَابَۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمٗا ﴿٥٦﴾ [النساء/ -56-]، فهذه الآية عبرت عن مدلولي التبادل والتراسل: التبادل في قوله تعالى: **بدلناهم جلودا غيرها**، والتراسل في قوله تعالى: **ليذوقوا العذاب**، آثر التعبير القرآني إعطاء حاسة الذوق للعذاب، بينما الحاسة الأصلية لإدراكه هي اللمس، حيث أن حس الذائق أقوى من الحاسة الأصلية لإدراك العذاب...» [1] لذلك فتبديل الجلد كإحساس مباشر بالألم يليه الندم والحسرة وفقدان الإحساس بالراحة، وما ربطهما ببعضهما البعض إلا دليلا على الإعجاز.

1-ب- اصطلاحا:

«وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حسية أخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، والمشمومات أنغاما... أي استثمار حاستين أو أكثر من خلال ذكر حاسة واحدة»[2]. وهو في حقيقته استخدام مجازي فوصف الصوت بالحلو مثلا يمكن اعتبارها استعارة مكنية لا توجد علاقة مشابهة فيها بين المشبه به والمشبه، وإنما تشترك في العلاقة أو الأثر النفسي.

أو بمعنى آخر فتراسل الحواس «يعني التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها إلى مجالات أخرى جديدة.. فتتبادل الحواس أدوارها الإدراكية، فينفتح بعضها على الآخر ويكتسب منه بعض معطياته»[3]. لذلك فهو نتاج التضافر بين الحواس والتي تخلق صورا فنية ومفعمة بالجمال والغموض، الباعثة على التأويل عند المتلقي، كما تدل على قدرة الأديب في اللعب اللغوي واستغلال طاقة الحواس في التأثير في القارئ.

---

[1] ينظر: نشوى صبري المتولي السيد: تراسل الحواس في البلاغة العربية، مقال ضمن حولية كلية اللغة العربية، إتاي البارود، مج 4 ، ع32، ص3928.

[2] ينظر: أحمد فتحي رمضان: بلاغة تراسل الحواس في القرآن –نماذج تطبيقية-، مقال ضمن مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع 1، 2007، ص: 2.

[3] ينظر: نشوى صبري المتولي السيد: تراسل الحواس في البلاغة العربية، ، مرجع سابق ، ص: 3929- 3920.

2- أصول التراسل:

2-أ- التراسل في القرآن الكريم

تراسل الحواس موجود في القرآن الكريم، وله أسبقية توظيف التراسل كثير من الآيات «ودليل أسبقيته ما أشار إليه العلماء والمفسرون القدامى والمحدثين وإن لم يسموه باسمه فالإمام الرازي يقول لدى تفسيره للآية: ذُوقُواْ مَسَّ سَقَرَ ﴿٤٨﴾ [القمر -48-]، قوله ذوقوا استعارة وفيه حكمة، وهو أن الذوق من جملة الإدراكات فإن المذوق إذا لاقى اللسان يدرك أيضا حرارته وبرودته وخشونته.. كما يدرك سائر أعضائه الحسية ويدرك أيضا طعمه ولا يدركه غير اللسان فإدراك اللسان أتم ... فإن الذوق إدراك لمسي أتم من غيره في الملموسات فقال (ذوقوا) إشارة إلى أن إدراكهم بالذوق أتم الإدراكات فيجتمع في العذاب شدته وإيلامه بطول مدته ودوامه، ويكون المدرك لا عذر له يشغله وإنما هو على أتم ما يكون من الإدراك فيحصل الألم العظيم»[1]. والهدف من ذلك تحفيز المتلقي على التأمل والتدبر، والتعاضد بين الحواس ذو تأثير نفسي كبير.

«يفسر الزمخشري قوله تعالى: "فَأَذَاقَهَا ٱللَّهُ لِبَاسَ ٱلْجُوعِ وَٱلْخَوْفِ" [النحل -112-] فالإذاقة واللباس استعارتان فما وجه صحتهما؟ والإذاقة المستعارة موقعة على اللباس المستعار فما وجه صحة إيقاعه عليه؟ ويقول أما الإذاقة فقد جرت عندهم مجرى الحقيقة لشيوعها ف البلايا والشدائد، وما يمس الناس منها، فيقولون: ذاق فلان البؤس والضر وأذاقه العذاب، شبه ما يدرك من أثر الضر والألم بما يدرك من طعم المر والبشع وأما اللباس فقد شبه به لاشتماله على اللابس- ما غشى الإنسان والتبس به من بعض الحوادث، وأما إيقاع الإذاقة على لباس الجوع والخوف، فلإنه لما وقع عبارة عما يغشى منها أو يلابس فكأنه قيل: فأذاقهم ما غشيهم من الجوع والخوف»[2].

هذه بعض الأمثلة فقط، والقرآن الكريم غني بنماذج كثيرة من تراسل الحواس، كأساليب بلاغية تعتبر الأصل الذي تستنبط منها قواعد اللغة والبلاغة، كما أنها تأكيد على أن القرآن منزه عن كلام البشر ومعجز بلغته وفصاحته.

---

[1] ينظر: أحمد فتحي رمضان: بلاغة تراسل الحواس في القرآن، مرجع سابق، ص: 3-4.

[2] ينظر: نشوى صبري المتولي السيد: تراسل الحواس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص: 3935- 3936.

لذلك «نستطيع القول أن تراسل الحواس ليس ابتكارا للرمزيين كما زعموا، لأن التعليل للنصوص بيان جمالها وإظهار حقيقتها سبق إليها بعض المفسرين للقرآن»[1] وأكدوا حضورها منذ 14 قرنا من الزمن.

2-ب- التراسل في البلاغة العربية

يعد تراسل الحواس صورة مجازية إستعارية، تصنف ضمن نطاق البلاغة فـ«مجدي وهبة يعتبره نوعا من المجاز كما يرى أن العلاقة الموجودة فيه علاقة تأثير نفسي واحد»[2]. وبالتالي فهو يهدف إلى كسر العلاقات العادية المألوفة، وإقامة علاقات جديدة تكسب اللغة فاعلية جمالية وإبداعية، تستبعد عن التقريرية والمباشرة.

وقد عرفه العرب القدامى وأعجبوا به مسجلا حضوره في أشعارهم « ويشير الأصفهاني في كتابه " الزهرة"إلى أبيات مبديا إعجابه ببلاغتها:

إذا غفلوا عنا نطقنا بأعين..... مراض وإن خفنا نظرنا إلى الأرض

شكا بعضنا لما التقينا تسترا .....بأبصارنا ما في النفوس إلى بعض

فقد أضفى على العيون صفة النطق، وهنا يلتقي التراسل بالاستعارة المكنية، وفي شكوى العيون تراسل أيضا .....» [3] . وهذا يعني أن الشعراء قاموا بتوظيفه كنمط بلاغي تأثيري وعرفه البلاغيون أيضا دون ذكره كمصطلح (التراسل) وفي سياق المؤلفات التي احتفت بذلك نجد « السري ابن أحمد الوفاء في رسالته " المحب والمحبوب والمشموم والمشروب" وفيها نماذج للتراسل.....والخفاجي في " ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا" وفيه شواهد تراسلية وذلك في القرن 04هـ » [4].

أما التفطن للتراسل والإشارة إليه فكان « قبل نهاية القرن 06هـ وبداية القرن 07هـ مع عبد اللطيف البغدادي كقوله مثلا: صوت طيب ولذيذ وبشع وكريه وأصله لحاسة الذوق» [5].

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 3936.

[2] ينظر: مريم سعد زاده: تراسل الحواس في قصائد سيمين بهبهاني وفروغ فرخزاد: دراسة كيفية التركيب ونسبة استخدام الحواس لديهما، مقال ضمن مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع 23، 2016، ص: 115- 116.

[3] ينظر: حميد عباس زاده، محمد خاقاني أصفهاني: تراسل الحواس فس ضوء القرآن الكريم، وظائف وجماليات، مقال ضمن مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها (نصف سنوية محكمة)، ع 21، 1394هـ.ش/2010م، ص: 53-54.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص:54.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص53.

وفي الأدب العربي «اتبع شعراء أبوللو هذا المنحى في شعرهم قدمهم الكثير كعزيز أباضة ومدحهم بعضهم كمحمد مندور، حتى إن صلاح عبد الصبور لا يتناول تراسل الحواس من منطلق رومانسي بل يتخذه وسيلة للإبانة عن التحول النفسي والدرامي...»[1].

2- ج- التراسل في المدرسة الرمزية

يعد تراسل الحواس من سمات الرمزية وشعائرها الذين استخدموا هذه التقنية كطرف فاعل في إغناء طاقة اللغة بإيحاءات جديدة، و«والملاحظ لأعمالهم الشعرية والنثرية يجد عنهم اختلاط الحواس الخمس لاعتقادهم أن العالم الرمزي مختلط الحس...»[2] لأن من مميزات هذه المدرسة إتباع نهج الأساليب التعبيرية ذات الطابع الإيحائي الغامض والثورة على الوضوح والكلمات العادية الخالية من الشخصيات الشعورية وغيرها لذلك «حمل الرمزيون الألفاظ معاني جديدة لا تقف عند دلالة واحدة بأن ربطوا بين الحواس المختلفة والمزج بين المدركات الحسية»[3]. وهو تأكيد منهم على إفراغ اللغة والحواس من وظيفتها التعبيرية العادية إلى مستويات تعبيرية أكثر عمقا وتعقيدا.

لذلك قاموا بخلق «فوضى الحواس وإدخالها في نسيج النص الإبداعي لتحقيق الفاعلية الحركية والنصية، كما قررها بودلير وهي جوهر الفلسفة الرمزية»[4]، بمعنى أن الحواس باعتبارها أشياء ملموسة قد تشارك مع أشياء مجردة وتقيم معها علاقات مختلفة، كما «أطلق عليه مفهوم correspondance وترجم إلى العربية ب، "تراسل الحواس" أو "تزامن الحواس" أو "توافق الحواس".. وترجم "بنظرية العلاقات"...»[5] واختلاف الترجمات لا يفسد ود القضية على اعتبار أن هذا المفهوم في أساسه يبحث عن المعاني المبتكرة تتجاوز الجوانب الحسية المألوفة وربط الحقيقة الممكنة بالوهم المتخيل.

---

(1) ينظر: يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، مرجع سابق، ص: 168.

(2) ينظر: علي نجفي ايوكي وآخرون: دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مقال ضمن مجلة دراسات الأدب المعاصر، ع 35، ع 139ش، ص: 47.

(3) ينظر: سيد فضل ميرقادرى، علي خطيبي: دور تراسل الحواس في بناء الصورة الفنية لدى سعاد الصباح، مقال ضمن مجلة language Art ،ع 4، 2019، ص: 62.

(4) ينظر: على باقر طاهرى بنا، حسين الياسي: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 80.

(5) عبد الله الغدامي: تراسل الحواس- انفعالية النص، مقال ضمن صحيفة المثقف، العراق، ع 1637، 2011، ص: 6، نقلا عن زينت عرفت بور، أمينة سليماني: ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مقال ضمن مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع 15، 2014م، ص: 65.

من جهة أخرى فقد أضاف «رامبو ما أسماه "كيمياء الفعل" أي تحرير الخيال من العقل والمادة عن طريق استخدام القيم الانفعالية وهو يتوسل مبدأ بودلير في "تراسل الحواس"، محاولا تجسيد أفكاره في كتابه "فصل الجحيم"»[1]. وهذا ما يؤكد فعلا ريادة هذه المدرسة في استخدام تراسل الحواس كأداة تحويلية تعبيرية، رغم أن بعض المراجع ترى بان المصطلح في «ظهوره الأول كان عام 1891م "في قاموس القرن Century dictionary" مع جول ميبه في رسالة عن السمع الملون»[2].

ولكن هذا لا يمنع من وجود هذه التقنية في الاتجاهات والمدارس الأدبية الأخرى كالرومانسية، ولكن ازدهاره الحقيقي تنظير وتطبيقا كان عند الرمزيين.

ثانيا: التراسل الدلالي

1- تعريفه:

«والمقصود به اجتماع حاسة ما بمفهوم مجرد وعقلب، وما ينتج عن هذه المزاوجة يأتي على خمسة أقسام: مرئي- مجرد/ سمعي –مجرد/ شمي –مجرد/ ذوقي –مجرد/ لمسي -مجرد»[3]. وهي وسيلة تصويرة تزيد المعنى تأثيرا وعمقا، وتوسع من أفاق التأثير والتأثر بين النص والقارئ.

كما يعد هذا النوع «نمطا خفيا أو أفقيا يتحقق بتعاضد بين العالم المادي والعالم المعنوي أو الحس وما وراء الحس»[4] بمعنى أن نجعل للأشكال والألوان والأشياء أذواق وأصوات وصفات أخرى لا تملكها في الحقيقة، وهذا لا يشمل الحواس الخمسة الظاهرة بل يشمل الحواس الداخلية أيضا.

---

(1) ينظر: بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، مرجع سابق، ص: 64.

(2) ينظر: خداداد بحري: دلالات الصور المتراسلة في مجموعة ليل الغرباء لغادة السمان، مقال ضمن مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابه (فصلية علمية، محكمة)، ع 44، 2017، ص: 71.

(3) ينظر: علي نجفى أيوكى وآخرون: دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص: 48.

(4) ينظر: سيد فضل ميرقادرى، علي خطيبي: دور تراسل الحواس في بناء الصورة الفنية لدى سعاد الصباح، مرجع سابق، ص: 62.

وبالتالي نفهم بان هذا النوع التراسلي ينسب إلى «الصور التي يمكن إدراك أحد طرفيها عن طريق الحواس ويكون الطرف الآخر مجردا مثل: رائحة الكذب والحب البارد»[1] والخريج عن تراسل الحواس بين بعضها البعض، لكنه في «الوقت ذاته يعطي دلالات التراسل وربما تجاوزها»[2].

2- التراسل اللمسي– المجرد:

وظفت القاصة هذا النوع من التراسل في أكثر من 10 مواقع، وقد ورد في القصة الأولى قولها: (صقيع الوحشة... أما أنا فأرحل بذاكرتي لأتلمس ذكرياتي)[3]، والشاهد التراسلي هو إضافة الصقيع- وهو من مدركات اللميس- للوحشة، وهو خروج عن المألوف الذي يولد الدهشة عند القارئ، من خلال تجسيد حالة الفقد والحرمان التي تعاني منها نضال.

أما تلمس الذكريات؛ واللمس جعلته للذكريات التي لا تدرك بالحواس الخمس، وهذا يعني أن هناك خرقا للعادة من خلال خلق أسلوب تعبيري قائم على الاستعارة المكنية في كلا المثالين. ويؤكد هذا التراسل في القصة كسر التعبير التقليدي، و«ورفض كل طغيان يتمثل بأحادية التعبير أي القول بشكل فني ثابت...»[4]. هذا الرفض هو نتيجة التلاحم بين العقل والحواس وإحدى مبررات الذات (القاصة) في تطويع رؤيتها الخاصة وتحقيق التوتر بين عالم النص وعالم المتلقي. كمشروع أساسي مستهدف بالدرجة الأولى.

كما ورد في نفس القصة أيضا: (نتلمس وهن الروح)[5]، وهو ضرب من الاستعمال المجازي من خلال التفاعل الدلالي بين فعل اللمس والروح، بما أن "الروح"مفهوم عقلي، والعرف لا يعترف بكون الروح تُلمس، لكن طريقة التركيب بين العلاقات البعيدة، حيث نزعت الكلمة من سياقها الدلالي لتدخل سياقا آخر، ولذلك لتحقيق شعرية النص، وتجسيد حجم النهاية الفجائعية التي عاشتها نضال، وكيف أنها مثلت المحور العام الذي تدور حوله الأحداث، وتحركت بحرية كبيرة داخل الحيز القصصي «بتمفصلاته من خلال كل وحدة سردية على حدة أو

(1) مريم سعد زاده: تراسل الحواس في قصائد سيمين بهبهاني وفروغ فرخزاد، مرجع سابق، ص: 116.

(2) ينظر: علي باقر طاهرى: حسين الياسى: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 97.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص 18- 19.

(4) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، ط 3، 1406هـ/ 1986م، ص: 08.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 21.

ربطها بالموقع السردي الذي تحتله في مجرى التخاطب»[1]. وبالتالي مثل التراسل اللمسي التجريدي داخل الإطار السردي بؤرة تحريك بعض المشاهد الوصفية ونموها، وتوجيه بوصلتها وفق نسق معين.

أما في القصة الثانية والثالثة، فنجد على التوالي (دفء الوصال... أضحت شاحبة الوجه دامية العينين باردة المشاعر)[2]، الشاهد على التراسل في نقل المدركات الحسية (الوصال- المشاعر) إلى مدركات لمسية، حيث يتغلب شعور الحرارة على الحب والجمال الذي أرادت من خلاله القاصة تقريب المجرد إلى واقع الأشياء حيث أن «العلاقة بين الإدراك الحسي والكلمة علاقة فعالة في الأدب»[3]. كما يتغلب شعور البرودة على المشاعر، ولكنها ليست إنسانية بل جُعلت للأرض أي أنسنة الطبيعة وإلباسها صفات الإنسان، وبالتالي تحويل الرؤية الفنية إلى صيغة ترميزية «تثير المشاعر وتستدعيها»[4] لدى المتلقي.

وذلك لبناء معادل موضوعي* للتخلي عن الأرض هو أنسنة الأرض، وهي كموقف أو مجموعة أحداث وشخصيات نعتبرها مقابلا ماديا ملموسا لتلك العاطفة وهو ما يتقاطع مع التحويلات التراسيلية.

كما نجد في القصة الرابعة (يلامس أحلامي الماسية)[5] والقصة السادسة (دفء الأحلام)[6] وتشكل الأحلام بؤرة الدلالة المركزية، حيث جعلتها القاصة قابلة للمس كالألماس كما ربطتها بالدفء، فبدل التعبير المباشر الذي يعجز عن أداء الغرض الشاعري تمت الاستفادة من قدرات حاسة اللمس، فالحلم هنا هو حلم أنثوي (أسيل/ حسناء) أي استمرار التواصل بين الرجل والمرأة، وبالتالي نحن أمام «نسق تواصلي سيميائي له امتدادات في كل مناحي الحياة العقلية والعاطفية والمخيالية»[7]، لذلك فلغة المدرك الحسي الذي يطلق على أشياء لا ترتبط به إطلاقا، صارت حقيقة فنية والواجهة المعول عليها انتقال النص من سلطة الكاتب إلى سلطة القارئ في علاقة دالة تكاملية تسمح بتبادل المواقع والأدوار بينهما.

---

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص: 98.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 25- 38.

(3) جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 5.

(4) ستيفن فروش المشاعر، مرجع سابق، ص: 18.

* للاطلاع أكثر يمكن العودة إلى كتابات إليوت في معرض حديثه عن مسرحية هاملت لشكسبير.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 46- 61.

(6) المصدر نفسه، ص: 46- 61.

(7) ينظر: سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص: 191.

ثم في القصة الثانية عشر نجد (خلع ستائر ذاكرته وهم لمعانقة ماضيه.. اغتسل حبا وتحنانا... أتنفس نعومتها الفياضة)[1]. تتمثل الشواهد التراسلية في معانقة الماضي بينما العادة هي أن العناق للبشر أو ما شابه أما الماضي كمفهوم عقلي مجرد فلا يدرك بالحواس..

وكذلك الاغتسال بالحب، حيث أن الاغتسال كفعل تماسي مع الماء مثلا، وقد جُعل للحب كمفهوم مغيب وملموس، أما أن يجعل النعومة وهي مدرك لمسي يستطيع الإنسان استنشاقها، فذلك تتمة للمعنى، وخروج بالتراكيب عن صيغتها المألوفة إلى لعبة انتهاكية «يمكن اعتبارها رد فعل فني على المألوف والمكرور من الصور الشعرية»[2] وهو انتقال شعوري ونفسي أيضا؛ تلقائية الاسترجاع والتذكر عند الراوي البطل (الذي لم يُذكر اسمه)، وغياب الأم (نداء أمين)، ملهمة ابنها في مواصلة مسرحياتها وشغفها بالفن، تؤسس لأقصى الحدود الممكنة من الطاقات التعبيرية السردية.

على اعتبار أن الظروف الاجتماعية (القتل- قنبلة طائشة...) بوجهها المأساوي تؤكد أهمية «السياق النصي ودوره في تغذية عملية التأويل»[3]. وإضاءة الخلفية المجهولة لبعض مجريات القصة. مع وجرد بعض الأحداث الثابتة والجاهرة التي تحيل إلى الحضور الذاتي للقاصة على لسان البطل، وهي عملية مشاركة بين المؤلف والراوي والشخصية البطلة في آن واحد.

كما نجد في القصة الرابعة عشر (ألم ستائر الأحلام الدافئة)[4] تصبح الستائر والأحلام (مضاف ومضاف إليه) وهي مفاهيم مجردة علامة للدفء وهو مدرك لمسي- كما سبق وذكرنا- وفي طيات هذا التراسل الحسي تجسيد لحالة شعورية كانت تعيشها البطلة "أمل" وأمثالها أيضا من أبناء وطنها (العربي) وهو مؤشر أسلوبي ينحو منحى الواقعية في سرد الأحداث وبلورة الصور المتداخلة التي ترتكز على التمازجات الثنائية مثل: الضياء/ الوحل، الأحلام/ الانكسارات والجراح، الضحكات/ الدموع، وغيرها، ثم «تحطيم الحواجز المعنوية بينها»[5]. وإتباع طريقة التناوب الشعوري كبطاقة هوية للقصة الأخيرة من المجموعة القصصية. تتجاوز النفعية المباشرة، وربما تنفلت من

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 111.

(2) علي نجفي أيوكي وآخرون: دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص: 64.

(3) ينظر: عبد الصمد لميش: بنية الخطاب في الحوار المسرحي في ضوء المنهج الوظيفي، أطروحة دكتوراه العلوم في اللسانيات وتحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2015، ص: 99.

(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 122.

(5) علي سليمي: رضا كياني: الصور البصرية والسمعية المحولة في شعر سهداب سهري وعبد الوهاب البستاني، مرجع سابق، ص: 142.

حدس المتلقي أثناء ممارسة لعبته المفضلة بما «يوجه سلوكه ومواقفه إلى أفعال مقصودة أو اتجاهات بعينها»[1] من شأنها تحقيق التوازن النفسي الوجداني بين التجربة الشعرية وصدمات الواقع التي تنمو بطريقة عضوية وخاصة.

3- التراسل الذوقي-المجرد:

خرجت المدركات الذوقية عن طبيعتها الكيميائية المعتادة، لتدخل معترك الشعور بجميع طاقاتها اللفظية والمعنوية.

على اعتبار أن طاقة الذوق بها جهتين: «جهة الإحساس وجهة الإدراك بالعقل، فتتخذ الحسيات والمعنويات معا، فيكون أكثر تأثيرا في الوجدان وأسرع وصولا إلى العقل مما يؤدي إلى تعميق المعنى وتأصيله في النفس البشرية»[2]. والتراسل لعب لغوي على إحدى الجهتين للتعبير عن معنى مخفي خلف الألفاظ سواء بشكلها المركب الوصفي أو الإضافي.

ونلحظ ذلك في القصة الأولى (حرائق الدهر تشعلني مرارة وخسائر)[3]. فالمرارة مدرك ذوقي مفعم بعنصر الدهشة والمفاجأة، وذلك بنسب المرارة وهي عادة للطعوم المرة إلى حرائق الّدهر. وهو مفهوم عقلي مجرد كسر العلاقة بين فعل الاشتعال والمفعول به، ضمن تشكيل استعاري يصور معاناة البطلة من بداية القصة إلى نهايتها ما يخلق نوعا من اللذة الأدبية اللامتناهية.

الشاهد التراسلي إذن وليد النفس والحس، يجسد صراعا أنثويا مريرا مرهونا ب«لحظتي "ما كان" و"ما سيأتي"»[4]. يتوسل الأنساق الهووية المتجسدة في الكره والحب، الحزن والفرح، الوصال والانفصال... الخ عبر سلسلة متداخلة من التحولات السردية التي نقلت بداية الأحداث من فضائها المعقول إلى فضائها المتجاوز.

---

(1) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 363.

(2) ينظر: نشوى صبري المتولي السيد: تراسل الحواس في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص: 3946.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 14.

(4) سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 22.

أما في القصة الرابعة فنجد (عشقته إلى درجة التيه اللذيذ... كنا نرتشف رحيق الحب) [1] يتضاعف منظور الحب الإنساني الخالص ليصل ذروته في هذه القصة، ووفق هذا المنظور، نحصل على شاهدين تراسليين: أولهما نسبة اللذة إلى التيه وثانيهما ارتشاف الحب.

وبالتالي يستدعي التراسلان تجربة تغييب أحد الذوات المحبة وذوبانها في ذات المحبوب (تيه)، انطلاقا من موجود عيني إلى موجود آخر ومحاولة تحقيق التطابق بينهما (كنا ←نحن الاثنين). ضمن لعبة إشارية ثنائية لتتحول إلى لعبة فردية (أسيل)، أو ما يسميه لوتمان «بالفضاء الخاص بي، حيث أنه فضاء يتنافر مع فضاء الآخرين الخارجي»[2]. وهو ما يبرره انفصال البطلة عن خطيبها واكتفائها بالوحدة، مما جعل هذه الشخصية تحتل مساحة كبيرة في القصة، وتؤمن بلا تبادل المواقع بكل تمظهراتها.

جاء في القصة السابعة (جاءني يوم ظننت أنني سأتغير بعد أن ذقت لوعة الحب لأول مرة)[3]. لا يخرج الشاهد التراسلي (ذقت لوعة الحب) عن إطار انتقال حاسة الذوق من وظيفتها المرجعية لتؤدي وظيفة أخرى تختلف عنها تماما، حيث أن الحب لا يذاق، ولكنه تحول إلى العكس، فالأكل والحب تشتهيهما النفس وتطلبهما، لما فيهما من غذاء محسوس وروحي.

إذ يتخذان أشكالا مختلفة بين البشر وفق ما تمليه المواقف والغايات منها الفطرية ومنها المكتسبة، وقد تعاملت القاصة على لسان البطلة (نوران) بحذر مع قابلية الفضاء القصصي لاحتضان هذه التيمة أم لا، «رغبة في مغازلة القارئ الذي لا تعرف أين هو بالضبط، حيث أن ما يقرأ بلذة، فلأنه كتب بلذة»[4] من خلال المزج بين التكثيف الدلالي والانفعالات العميقة، والتفنن فيها وفق ما تقتضيه البنيتان السطحية والعميقة من خلال «العلاقات التي لا تملك التجانس والألفة في واقعها (ذقت الحب)، لكنها علاقات منظمة في بنية لغوية تغدو طبيعية ومتجانسة في عالم النص»[5]. وبهذه الطريقة تتوسع الرؤيا وتخرج عن نطاقها الضيق إلى التعامل مع الأشياء بما يسمح بخلق بنيات وجودية مبتكرة.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 47.

(2) ينظر: يوري لوتمان: سيمياء الكون، مرجع سابق، ص: 35.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 70.

(4) ينظر: رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء، ط 1، 1992، ص 25.

(5) ينظر: كمال أبو ذيب: في الشعرية، مرجع سابق، ص: 21.

وجاء في القصة العاشرة (يقص على مسامعنا حكايات اعتصرت مرارة الوجع)[1] وفي الثانية عشر (تتبلها وجعا وقهرا)[2]. يصبح الوجع في المثالين وهو مفهوم مجرد كما سلف وذكرفا مرا تارة ومتبّلا (نسبة إلى التوابل) مرة أخرى، أي تصوير شيء غير ملموس ماديا في صورة شيء ذوقي، لا تستلذه النفس، وفي كليها يعبر عن الخلافات والمشاكل الأسرية في عائلة "أحمد" و"سماح" وأبنائهما الثلاثة وكذلك فقدان الراوي لأمه بقنبلة طائشة، وهي في أساسها ثيمات اجتماعية وأخلاقية.

وما يخلق الشعرية هنا «ليس تشبيه الوجع بالطعوم والأذواق، بل البنية اللغوية الكلية التي يتم فيها الانتقال بينها مع ترك قرينة دالة والفجوة القائمة على جميع الاختيارات الممكنة بالانتقال من كون إلى كون وخلق مسافة شاسعة بينهما»[3].

وبالتالي فشعرية تراسل الحواس في أساسها تقوم على الجمع بين المختلفات والمتناقصات في إطار نسق لغوي تتحاور فيه العوالم والتراكيب لذلك تكون القصتين على موعد مع اختراق بعض التوقعات المستوطنة في ذهن القارئ، على اعتبار أن «العمل الأدبي مصنوع من كلمات وجمل تنسب إلى سجلات مختلفة من الكلام»[4]. تستند إلى دعائم فنية تجسد فكرة القصتين متضافرة مع معطيات حسية وتصويرية أخرى.

أما في القصة الثالثة عشر فنجد (أنظر إلى هذه المدينة التي أضحى السراب بفتل حاضرها ملحا)[5]. والشاهد على التراسل في ربط الحاضر وتحويله إلى الملح؛ فالأول مما لا يدرك بالحواس، والثاني مدرك ذوقي، تكمن أهميته في خلق صورة شعرية غير مطروقة، تزيح الستار عن الأجواء النفسية لشخصيات القصة (الفتى/ الشيخ)، وفق ما يقتضيه الانفعال الداخلي والتعايش الواعي واللاواعي الذي يضمن حيوية وعمق النص، ويفتح مغاليقه على آفاق قرائية لا تكتفي عند الزخرفة الشكلية.

ثم إن التجاذبية بين تراسل الحواس وبعض التمظهرات الوصفية في القصة استجابة طبيعية لفوضوية الإنسان وعتبته وتمزقه، وقد ازدادت العلاقة ترابطا ومتانة في قول القاصة (فجأة، تلاشي مرق اللحظة)[6] والملاحظ في هذا

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 96- 111.
(2) المصدر نفسه، ص: 96- 111.
(3) ينظر: كمال أبو ذيب: في الشعرية، مرجع سابق، ص: 28.
(4) ينظر: توذوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص: 38.
(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 118.
(6) المصدر نفسه، ص: 118.

النموذج أن المضاف (مرق) لا يلتقي معجميا مع المضاف إليه (اللحظة)، وتفصيل ذلك أن المرق يدرك بحاسة الذوق ويكون على أنواع كثيرة، غير أن اللحظة أمر عقلي لا يدرك بالحواس، وهو تأليف إضافي بين كلمتين غير متقاربتين في الواقع.

غير انه في خاتمة القصة يمثل تقاربا حميميا، ينبني على الضم والاحتواء للأرواح القلقة وفق نمط خطي واحد، لا يخرج عن إطار الأحداث المتخيلة التي «تلتفظ مفردات الواقع وتتأمل حركة الحياة رغبة في الاحتفاظ بها والتداخل معها»[1] لتخرج في صبغة جديدة تتوسل التلميح والإشارة خصوصا مع توظيف الرموز (السندباد- شهريار- شهرزاد) كمعالم انتهاكية للتشكيل السردي.

هذا التشكيل الذي يجعل من (المدينة) تتأرجح بين «عنف الفضاء وعنف المتخيل أو بالأحرى عنف الذاكرة وعنف الرؤية النصية»[2]. هي مدينة الراوي/ الشاب الذي جعل الشيخ ينظر إليه نظرة بطولية، تخلص المدينة- كعلامة سيميائية- من سباتها وأشباحها.

(الراوي/ الشاب/ شهريار) الثلاثي في واحد الذي يعتبر بمثابة الحبل السري الذي يسمح باتساع ملحمة الفضاء العنيف، و«إعادة صياغة العالم وهو في حالة تجل ما»[3] رغم تناقضاته وسخريته المريرة، حيث تسمح «اللغة المجازية التنقل بين الداخل والخارج دون قيد»[4] لذلك تكون ثنائية المدينة/ الذات الساردة في صراع ثنائي آخر بين الانتماء والوجود، لتكون النهاية كسرا لأفق القارئ وإثباتا لخيبته، و«تحطيما للغة لإعادة بنائها على مستوى أعلى»[5] بإسناد المحسوس إلى المجرد بطريقة عضوية بنائية استجابة لمقتضيات الوجود الخارجي للشعور والوجدان والتفكير.

---

(1) ينظر: عبد الناصر هلال: آليات السرد، مرجع سابق، ص: 38.

(2) ينظر: شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 41.

(3) عبد الناصر هلال: آليات السرد، مرجع سابق، ص: 39.

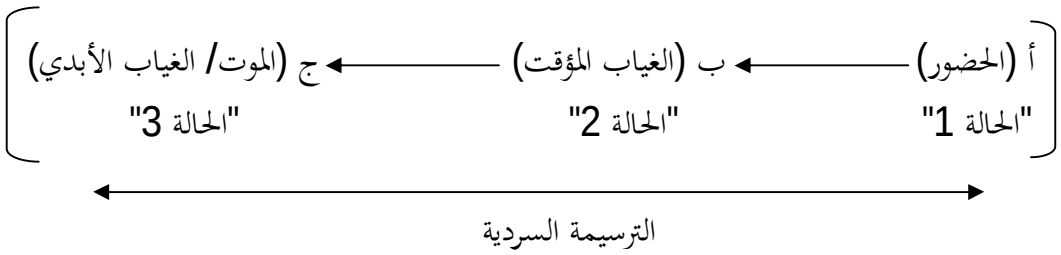
(4) ينظر: المرجع نفسه، ص: 37.

(5) ينظر: يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، مرجع سابق، ص: 128.

4- التراسل الشمي- المجرد:

يعد العطر بكل أنواعه و«لوازمه من أهم موتيفات الشعرية، فقد يقترن العطر والعبق والشذى بالمفاهيم الانتزاعية، وبه تكتسب أبعاد حسية جديدة»[1]. أي ربط الرائحة بأشياء مجردة غير محسوسة كأوجه من أوجه اللعب اللغوي، بفرعه التراسلي الدلالي.

ونجد في القصة الأولى (الغياب الذي أرسل روائحه في جفاء)[2]، يتراءى لنا أن الغياب صار ذا عبير ورائحة، اجتنابا للاجترار والمكرور، ومثل هذا التعبير يتناسب و«الرؤية السردية للقصة واشتغالها وفق التبدلات»[3] الكمية والكيفية التي تعرفها تحركات الشخصيات (الغياب مرتبط بجمال أثناء سفره إلى أمريكا)، أي تحركه وفق خط مستقيم؛ من الحضور إلى الغياب مع تشكيل الخيط السحري الرابط بينهما (الرائحة).



ثم في القصة الثانية (تنام في تراتيبه تجاويف الصبا المغنج بروائح ذهول الوقت)[4] الشاهد على التراسل في وصف الوقت وهو مما لا يدرك بالحواس حقيقة بأن له رائحة في تركيب إضافي، والتمازج بينهما جاء ليعبر عن خلود الزمان وديمومته في ذاكرة البطلين (لؤي وأروى)، كعنصر حيوي ومتحرر، يتمدد على مساحة واسعة من القصة.

حيث أن «الوحدة القرائية المفيدة هي المتضمنة لمعنى واحد أو اثنين أو ثلاثة..»[5] وقدرتها على تجسيد العواطف الكامنة ومحاولة إخراجها إلى العلن.

---

(1) ينظر: علي باقر طاهرى ينا، حسين الياسي: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 100.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 18.

(3) ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص: 361- 362.

(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 24.

(5) رولان بارت: التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر وتق: عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، د/ ط، 2009، ص: 78.

ولعل لجوء القاصة إلى هذا التركيب،إنما هو رغبتها في جعل الوقت علامة تشارك بين الشخصيات وأكثر ارتباطا بمصيرهما، فتصير «الحوارات المتشابكة مرآة لتلاقح الأساليب العليا والدنيا في أفق التخييل»[1]، عبر معالم مثالية ذات أبعاد سيكولوجية تنتقل عبر هندسة لغوية وتقتات على امتدادات الحب العذري الذي يرسم لنفسه حدودا «بنفس القوة وبنفس المضمون»[2]، وهو ما تكرر داخل جسد القصة في قولها: (أرسل من عبق حروفي... التي تجملت بعطر الانتظار)[3]، حيث لم تهتم برائحة خاصة بل استغلت مطلق الرائحة ومرادفاتها (عطر- عبق) لكي تترك للمتلقي حرية الممارسة الذهنية والتخييلية، وتطعيم تأملاته وتأثيثها، لكي يتحقق نوع من التشابه بينه وبين النص كخطوة مهمة للوقوف على بعض زواياه وعوالمه.

ثم في القصة الخامسة نجد (عبق المكان ورائحة الأشواق... أفانين البيلسان)[4] يتمثل الشاهد التراسلي في (رائحة الأشواق) حيث جُعلت للأشواق رائحة وهي لا تملكها كما تم وضع الشاهد بين مدركين شميين، وتموضعه بين الهناء والهناك.

فما يمكن رؤيته بهذا الخرق الأسلوبي لا يمكن رؤيته بالتعبير العادي، لكن قد يحدث أن تلتقي الوظيفتان لاستيعاب الرؤية وطبيعة التفكير، إذ تحمل القصة ككل- كما ذكرتا مسبقا- مشاعر الود والحب، بين البطلين، لتنتهي القصة بموت البطلة حزنا ويأسا «في حالة انسياب متواصل يتسم بحرية نسبية في الحركة»[5] وبعض اللقطات الخاطفة، ولا يرتبط ذلك إلى بجعل المتلقي يتلمس ما حوله، ويعيد بناء الأحداث في مخيلته، ليكون الرسم بالكلمات في ظل المعطيات الجديدة واقعا يضعه «في موقع تقاطع بين التذكر والترقب ويكون التذكر مسؤولا عن اندماج القارئ في النص بينما يشير الترقب إلى لحظة تحرر القارئ من النص»[6]، فكلما كان جاهلا بالنص الذي يقرؤه ولا يملك خلفيات مسبقة حول هويته وعلاقاته، كلما تمت عملية ملء الفجوات بنجاح.

---

(1) شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 22.

(2) ينظر: سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص: 203.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 27- 29.

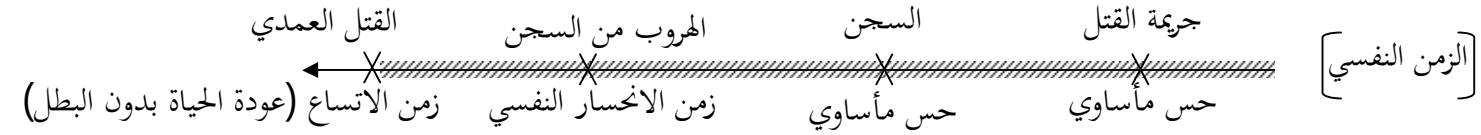
(4) المصدر نفسه، ص: 53.

(5) ينظر: يوري لوتمان: سيمياء الكون، مرجع سابق، ص: 85.

(6) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد الحميداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، د/ ط، د / ت، ص: 5.

وننتقل للقصة الثامنة لنجد (وعطر الصدق يتدلل على مرايا عينيه)[1]، إن تعبير "رائحة الصدق" تعبير انزياحي أساسه تراسل الحواس، بين العطر كمدرك شمي والصدق كمفهوم عقلي مجرد من الحس ولا يختص بهذه الحاسة.

حيث «يمكن للمخاطب أن يستدل أي عطر موجود في ذهنه ويستمتع بقراءة القصة مدركا متعته وفنه»[2] من خلال الطاقات المضاعفة للصورة العطرية الانتزاعية، موفرة انفعالات نفسية، على اعتبار أن «العمل الفني ليست له حركة وحياة في ذاته أمر مسلم به»[3]. ولكنه خلق لنفسه تفاعلات حركية، قائمة على الأبنية الثنائية، حيث مثل الصدق النطاق الأول الذي افتتحت به القصة، لتتوالى الأحداث ويدخل البطل إسحاق السجن وقتل نفسه برصاصات أفرغها في رأسه- بعد وداع أمه- (ثم استسلم لرائحة الموت) [4]. فإن تصير للموت رائحة، فتلك صياغة فنية مختلفة أشبه بلقطة سيميائية لا تشد القارئ بابتكار التشكيل اللغوي، بقدر ما تقوم برسم اللحظات الشعورية المؤقتة التي تمر بها الشخصيات، وكذلك اللحظات الشعورية التي تستمر إلى نهاية القصة كهواجس تفيض «بالضيق والقلق، وتتوسل لغة متلعثمة متورطة في اللالغة»[5] واستبدال الحياة بالموت في إشارة غير مباشرة لنقد الإطار الأخلاقي والاجتماعي خصوصا ما يتعلق بالعدالة والمساواة.



وفي القصة التاسعة يحضر التراسل الدلالي الشمي في (كانت تتدلل وتتبرج كل ليلة على أوتار ذكرياتهم العطرة... أنثر على أريج الحياة أحرف الضياء)[6]، يتجلى الشاهد التراسلي في "ذكرياتهم العطرة ّ وأريج الحياة"، حيث ينتقل العطر والأريج ليعبر عن الذكريات والحياة بشكل تصويري منزاح يخلق الروابط المفقودة بين الأشياء ويستثمر الصور النفسية للشخصيات الخمسة (زكرياء، جهاد، أيهم، رضا، صهيب) وما تفكر فيه وتطوراتها أيضا.

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 76.
(2) ينظر: مريم سعد زاده، تراسل الحواس في قصائد سيمين بهبهاني وفروغ فرخزاد، مرجع سابق، ص: 125.
(3) ينظر: فريديريك هيجل: عم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2010، ص: 65.
(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 82.
(5) ينظر: رولان بارت، التحليل النصي، مرجع سابق، ص: 105.
(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 87.

لذلك يقوم هذا التراسل مقام «إعادة توزيع العلاقات المختلفة وتشكيلها وفق تصور خاص، لا يتحقق إلا عبر تتابع ومنساب ومتواصل للأنات»[1]، وهي محاولة محكومة برؤية القاصة للواقع والكيفية التي تعاطت بها مع ذلك الواقع وهي المعادلة التي طوعتها الاحتفاء باغتراب الذات مع نفسها ومع الذوات الأخرى ثم هشاشتها وإبحارها في اللامعنى (استمرت ليالي الألق تقام كل مساء لما يبعث الليل روائح السمر وكان نسيم الفرح يعبق وجوه الأصدقاء)[2]. ونحن إذ نؤكد دور الصورة التراسلية الأخرى "روائح السمر" فهل للسمر رائحة؟ هو ارتباط آخر بين المدرك الحسي والمجرد، يجعلنا أمام شعرية الاغتراب ولاسيما أبعادها النفسية، لذلك فمهمة القاصة «ليست رواية ما وقع فعلا، بل ما يمكن أن يقع، على أن يخضع هذا الممكن إما لقاعدة الاحتمال أو قاعدة الحتمية»[3]، وبين ذلك استشعار ذاتي بالنهاية المحتملة، والتي حدثت فعلا، من دون امتلاك القدرة على الفعل حيث لم تسمح القاصة للشخصيات بإنقاذ نفسها، ومضاعفة فرص نجاتها من الموت، ليكون الانهيار على صعيد جماعي أليم.

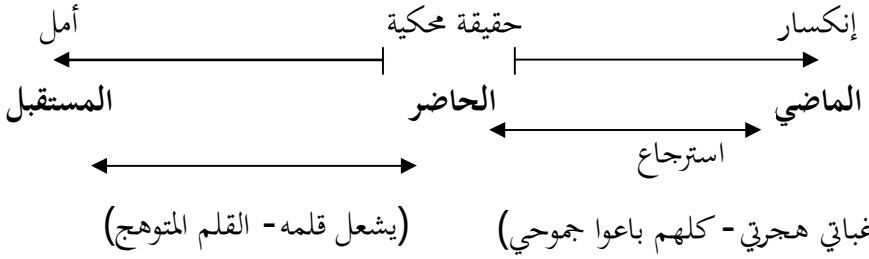
(ستشرق نجوم بهجتنا وينتشي العطر)[4] يتمثل الشاهد التراسلي في انتشاء العطر، حيث ارتبط الفرح بالعطر، والعطر في حقيقته لا يفرح ولا ينتشي، وهذه الصفة لا تستمر شأنها شأن أحلام الأصدقاء الخمسة التي يقضي عليها البحر (الحرقة). لينعكس الحدس التصويري الفجائي بدرجات متفاوتة ومتكاملة الملامح على نحو ذاتي واجتماعي في الآن نفسه.

وفي القصة الحادية عشر" حروف الظل" نجد (يشم رائحة سنين عمره الفاصلة)[5] ، إذ جُعل للعمر رائحة وهذا تمهيد لكسر الحواجز القائمة بين المدرك الشمي (رائحة) وما لا يدرك حسيا (العمر) وتشاركها في بناء الصورة الشعرية، وتخليصها من الجمود الفني والنفسي.

ويحضر الراوي كشخصية رئيسية في القصة ليسرد تحركات الكاتب البطل، الذي ما بين مرحلتي التفكير والكتابة، يتعرض لهواجس وصراعات نفسية تحاول تثبيطه عن الكتابة ثم بعد ذلك يتغلب عليها بكبريائه وقلمه، ليكون «الراوي العليم وهو الذي يعرف كل شيء أو كل العلم، يتدخل بالتعليق والوصف الخارجي والوصف

(1) ينظر: شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف، مرجع سابق، ص: 78.
(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 89.
(3) أرسطو: فن الشعر، تر وتق وتع: إبراهيم حماوه، مكتبة الأنجلو المصرية، د/ ط، د/ ت، ص: 114.
(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 91.
(5) المصدر السابق، ص: 107.

الداخلي (التأمل و الاحتكاك) وهو الذي يحرك الأشياء وفي يديه الخيوط، وهو أكثر وعيا من الآخرين»[1] لذلك تنبني مسافة سردية بينه وبين الكاتب (الراوي الصريح)، فيرصد أفعاله وتحركاته، أحلامه وهواجسه، ليجعل من القصة على قصرها مقارنة بمثيلاتها عالما سرديا مكثفا يتأرجح بين فعلين:



أما في القصة الثالثة عشر فتعثر على (انهض فعطر النبوءة والقداسة جف في مراعي صبابتنا... لم يبق من العبق الملكي الشهرياري ما يعيد لهذه المدينة عذريتها وحلتها)[2]، تتراسل الصور وتتناغم وتتداخل أيضا، فترتدي المحسوسات صفات الأشياء المجردة وتكتسب المجردات حسية المدركات وماديتها. وهو ما يتجلى في الشاهدان التراسليان "عطر النبوءة والقداسة" و"العبق الملكي"، وليس لهما عبق ولا عطر، وإنما القصد من ذلك جعل التراسل أداة سريعة وملائمة للوصول إلى أعلى درجات البوح والتنفيس ولا تكتفي برصد تعاسة المدينة السمراء فحسب، بل تتماهى الحقائق والخيالات لتندرج تحت مشاعر متشظية.

و«شعور الناس بأنهم على خلاف مع أنفسهم، وكأن هناك شيئا يجعلهم ليسوا كمن حولهم وأنهم خارجون عن السيطرة وعن إيقاع الحياة حولهم... فالقلق يتوغل بداخلنا وهناك إحساس بالاغتراب»[3]. لذلك فالصورة الشمية المتراسلة شكلت لعبة ممزوجة من النماذج الإنسانية المقهورة إلى حد التلاشي، والنماذج الذاتية الرؤيوية بين الاستلاب والاغتراب.

و«كثرة الاحتمالات كعنصر هام وجاذب للمتلقي، ومجسد لأهم وظائف الشعرية، حيث تثير الطاقة الفنية المتولدة عن الخروج عن المألوف مشاعر الانفعال النفسي والذهني لديه»[4]. ولذلك عبر معان تستعصي على التحديد والتسمية وتتوسل بالأقنعة الرمزية.

---

(1) عبد الناصر هلال: آليات السرد، مرجع سابق، ص: 47.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 117.

(3) ينظر: ستيفن فروش: المشاعر، مرجع سابق، ص: 55.

(4) ينظر: محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص: 42- 43.

وأخيرا ننتقل للقصة الرابعة عشر لنجد فيها (أشم عطر البهاء... روائح العهر شبعت كل مساء)[1]. وفي هذه التراكيب نحصل على تراسلين "عطر البهاء" و"روائح العهر" وكالعادة لا يحضر عطر معين بل مطلق الرائحة، وفي ذلك إشراك للمتلقي في تخمين نوعية العطر وما يتهافت على مخيلته من لغة شفافة تومئ إلى اللا إعتراف فأن يكون للبهاء والعهر عطر ورائحة، فذلك سعي كم القاصة لخلق عالم جديد يتتبع تفاصيل العالم الحقيقي فيستوعبه زيادة ونقصانا.

«وإذا نظرت إلى التراسل الثاني وجدنا بعده بياضا أو مساحة نقطية (...) هو عبارة عن فراغ نقطي، وعلى المتلقي تقع تبعات ملئه وفق الدلالة التي تتوخاها القاصة»[2].

وهذا يحيلنا إلى أن الاستغناء عن عطر محدد، له علاقة بالبياض، حيث أن المتلقي لابد له من التعامل بحذر وزاد توقعي وافتراضي خاص «ولابد أن يترك هذا الأمر غموضا وإيهاما، لأنه ربما لا يلتقي أفق المتلقي مع أفق المبدع، وهنا نشأ الإبهام في البحث عن المعنى»[3] لذلك قبل أن نفسر لابد أن نملأ ثم «نتصور المعنى كشيء يحدث»[4] وتلك الجزئيات المتراسلة تؤطرها الاتساق والسياق وبصمة خاصة في التعاطي مع الأوضاع المزرية في البلدان العربية ليس همها نقل الواقع بما فيه كعملية تصوير بآلة كاميرا، وإنما نقل الذات للموضوع في أسمى حالاته الصادقة والانصهار معه وفيه.

ونستطيع أن نرى القاصة/ الراوي/ أمل في كل جزء من أجزاء القصة، ولسنا نقرأ حيثيات القصة فحسب بل نستشعر الملامح والثقافات، الأحلام والانكسارات والتقلب بين فترات السلام والحرب كحالات نفسية وشعورية متنافرة.

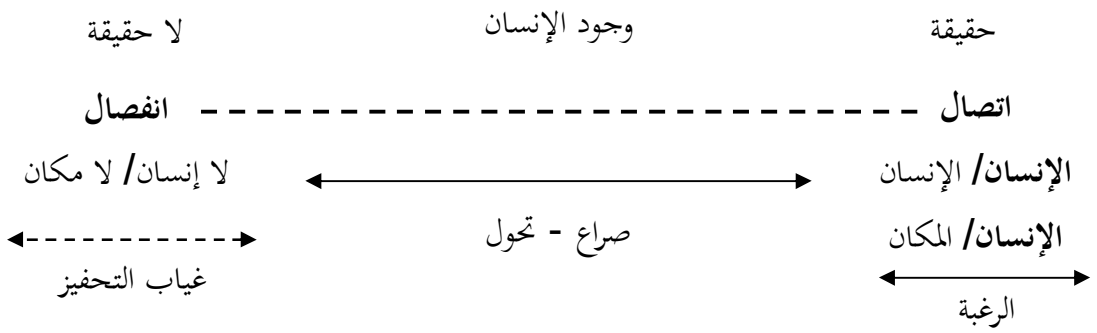
ونلمح ذلك في (وأستلهم من قصة عشقهما عطر الصبابة وفاكهة الرغبات وبخور الأمنيات لأصيغ بها وطني الأكبر...)[5] ووجه التراسل يمكن في إضافة العطر للصبابة والبخور للأمنيات، مما يشكل منافرة إسنادية باعتبار الإسناد غير مناسب حيث هجرت الدوال دلالتها المعجمية، ولذلك «يقتضي منها الانتقال من م 1 إلى

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 122- 123.
(2) ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 269.
(3) المرجع نفسه، ص: 269.
(4) ينظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، مرجع سابق، ص: 14.
(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 124- 125.

م 2 لاستعادة الملائمة وهو في أساسه انزياح استبدالي* يحدث على مستوى اللغة»[1]. وهذا التوسع في نقل الكلمات من مجالاتها المتداولة إلى أخرى مستحدثة وفق مبدأ الاختيار عمل على تأجيج الصراعات النفسية الداخلية والخارجية، وارتفاع النبرة الجنائزية.

كما نلحظ أيضا حضور نفس المساحة النقطية كما في المقال السابق، وهذا يقدم نوعا من الاستئناس وتحقيق رؤية الداخل من الخارج، ورؤية الخارج من الداخل، واستجابة أخرى للقارئ في تمثل الزمن الذي يقود للموت (المأساة/ الانحدار).

وبالتالي فالدلالة النفسية تحيل إلى التسلط القهري للمكان الذي أصبح مساويا للموت في الفعل والاتجاه؛ أي اندماج اللحظات الشعرية بالمشاهد التخييلية.



5- التراسل السمعي- المجرد:

تعد الصورة السمعية نافذة النفس البشرية على العالم، وعبرها تُجمع الصور وتلتقط الأصوات، لكي تخرج في حلة نفسية ووجدانية يؤطرها الخيال والعبقرية. أما خلع الحسية عن المدركات السمعية ونسبها للمجردات من الأشياء، وجعلها مادية ومحسوسة، ثم إن الجمع بين الجزئيات المتنافرة كتراكيب تصويرية ذات دلالة ومردود تخييلي، هي أوجه تعبيرية وحالات فكرية ووجدانية معقدة قد تبدو مستقلة في ظاهرها، ولكنها تتلاحم وتتفاعل مع الوسائط التعبيرية الأخرى.

* قام كوهين بالتمييز بين الانزياح السياقي الذي يحدث على مستوى القافية والحذف، التقديم والتأخير... والانزياح الاستبدالي يتجلى في الاستعارة مثلا: راجع بنية اللغة الشعرية لجون كوهين.

[1] ينظر: حسن ناظم: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص: 119.

ونعثر في القصة الأولى على (أنين عثراتها)[1]، فالعثرات أمر إنتازعي غير حسي لا يدرك بالحواس، وقد وظف كأمر حسي له صوت (أنين) يدرك بالسمع، للدلالة على حالة الضعف الجسدي والروحي التي حاولت البطلة "نضال" التغلب عليها.

ويمكن «تصنيف وظيفتها في التصوير القصص إلى:

1/ **مبادرة الفعل:** من خلال سلوكاتها اتجاه زوجها عمر، ومغادرتها المنزل مرغمة ثم زواجها ثانية من جمال.

2/ **مبادرة القول:** وتتخذ شكل حوارات تدور بينها وبين جمال وابنتها»[2]. ومضافا إلى هذا اتجهت القاصة مرة أخرى لتوظيف هذا النوع من التراسل في قولها: (كان خرير الهوى... صخب اليأس)[3] فالخرير والصخب من مدركات السمع، واليأس والهوى لا يختصان بالحواس، ومن هنا يرافق انتهاك اللغة أهم محطات النص القصصي كمصدر تنفيس وكسب للتعاطف، ومعلوم أنه يكون في المشاعر المؤلمة «وهذا الإدراك ليس ثابتا مطلقا بل إنه متغير بحسب تغير الأحوال وتجدد الظهور والانبثاق»[4] أي يقترن فعل التراسل بتجارب الشخصيات وعوالمها المختلفة ورؤاها المتجددة، بما يخلق توليفة جديدة تنقلت في بعض الأحيان من قصة إنتاج المعنى.

ونجد في القصة الثالثة (يعزف خرير الحنان والوفاء)[5] والشاهد التراسلي يتمثل في إضافة العزف والخرير للحنان والوفاء، وهو تجسيد لهما في صورة شيء محسوس لننظر إلى الموضوع من زاوية جمالية ومدى ارتباطه بالموضوع أو الأثر الجمالي، فقد حمل شحنات وجدانية بين ترقب وانتظار[6]؛ وفي أحشائها تضم خصوبة ومفاجآت بل ومصادفات إما أن يكون حضورها عريضا جزئيا ومتفرقا أو يكون حضورها كليا عبر مشاهد قوية، «والتوتر هنا ينبع من المواهمة أو خلخلة بين التوقعات؛ من الفجوة بين دلالة البنية التركيبية المتوقعة وبين مضمونها الفعلي»[7]، حيث تنشأ الفجوة بين الطرف الأول (يعزف ألحانا) والعزف الثاني (خرير الماء) والطرف الثالث (حنان ووفاء الإنسان أو الحيوان) وذلك بقلب العلاقات بينها واستحداث علاقات جديدة.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 17.

(2) ينظر: شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 90- 91.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 18- 20.

(4) عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص: 200.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 39.

(6) ينظر: جان بريتليمي: بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص: 162- 163.

(7) كمال أبو ذيب: في الشعرية، مرجع سابق، ص: 34.

نعثر في نفس القصة أيضا على (أغاني السعادة)[1] يستحضر هذا التراسل (من خلال ربط الأغاني بالسعادة فالأولى مدرك سمعي والثاني شيء عقلي انتزاعي) موجبات التغيير الإيحائي في حياة جهاد وعائلته، وهذه القيمة ذات بعد أخلاقي ووجودي متكافئ فكانت الأرض بهذا المعنى، ذات مضمون وجودي بالدرجة الأولى لا مضمون اجتماعي أو سياسي أو ما شابه، وذلك تحديدا لا حصرا، وقد تمددت على بؤرتين أساسيتين: التخلي والعودة والجامع بينهما هو الوعي والإدارة؛ وكلاهما اختيار أيضا. على أن «فكرة المكان هذه لا تغطي الفروق الدقيقة القائمة بالأساس بين التوكيد والتلاؤم والانتماء والتوحد والتجمع»[2]. بل هي فكرة كيف يفهم الإنسان انتماءه إلى مكان ما؟ وهل هو المكان المناسب له فعلا؟ طبعا ستكون الإجابة عسيرة، لأنها فكرة فضفاضة ومنظومة متشابكة من القيم، بل حقيقة هلامية وفوضوية.

ونجد في القصة الخامسة (تبحث عن إجابة تخفف عنها ضوضاء الحيرة)[3] ويتجلى الشاهد التراسلي في كونه جعل للحيرة (التي لا تدرك حسيا) ضوضاء أو صوتا فوضويا صاخبا كمدرك سمعي قوي، ولذلك لنقل صورة أمينة عن الأثر النفسي للبطلة إلى المتلقي.

ليس حشدا اعتباطيا بل لجعل هذا الأخير يتمثل ذهنيا كل الأصوات بخواصها الانفعالية، أو بالأحرى كيف يستطيع هذا النوع من التراسل «معالجة ظواهر خارج الزمن والحدود كعملية توليد نصي»[4] للدلالة، وهو ما نلحظه في أنسنة الأصيل ودخوله في حوار مع البطلة (ص 55).

ويحضر التراسل أيضا في (آخر ضحكات الهروب)[5] من البديهي أن يصاحب النهاية الفجائعية للقصة، منح صفات حسية (الضحك) كمدرك سمعي يحيل إلى حالة الابتهاج "للهروب" كعلامة على الحزن والتيه والفراق، وهي نتيجة لصراع مباشر غير متكافئ شكل هاجسا حيويا قبل وبعد موت هيفاء، ليكون صوت الموت حاضرا في الأزمنة والأمكنة والأشياء الحية والجمادات...

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 42.

(2) إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، اتحاد الكتاب العرب، د/ ط، 2000، ص: 10.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 54.

(4) ينظر: يوري لوتمان: سيمياء الكون، مرجع سابق، ص: 89.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 57.

وفي شكل من أشكال الحزن أيضا، نجد في القصة السادسة (ذكرياتها المغردة بدهشة التجلي)[1] والشاهد التراسلي يتمثل في منح التغريد وهو في العرف للعصافير فقط للذكريات كمدرك غير حسي، وفي خضم ذلك نحصل على شكل نفسي، وأساسه صراع حسناء مع نفسها حول حبها لبراء أو لجان الباريسي، وهو ما يخلق «توليفة متنافرة ومزدوجة تمثل مادة القصة الأولية أو النموذج الخام؛ أي نمذجة التعقيد الداخلي للشخصية الإنسانية»[2] على الرغم من الاختلاف الكلي بين الرجلين فالأول يعيش في الـ(هنا) والثاني في الـ(هناك/ باريس) إلا أنهما في نفسية البطلة مرتبطان ببعضهما البعض وتجمعهما الذاكرة التي تستحضرهما في الآن نفسه.

ونجد أيضا في القصة السابعة (استعادت بعض التنهدات الغاضبة ثم واصلت حديثها)[3] حضور التراسل في ربط التنهيدات وهي مدرك سمعي بالغضب مكدرك انتزاعي لا يلتقيان في الحقيقة، ولكنهما هنا اجتمعا للتأكيد أكثر على التزام هذه القصة بالطابع المأساوي، مشكلة الطابع القهري، من خلال إحساس البطلة بالذنب تارة، وبالعودة إلى متاجرتها بجسدها مرة أخرى، ثم عجزها عن احتواء ذاتها لتبحث عن هذا الاحتواء والانتماء العاطفي عند أحمد، والتنهدات الغاضبة صورة من صور «الشبكة التواصلية الداخلية للنص فهي التي تحدد تطور كل شخصية وهي التي توجهها نحو نقطة نهائية معينة (ولو مؤقتة)»[4]. وذلك عبر إحيائها وإعطائها صورة حسية تمكن القارئ من تخيلها واستيعابها، ويقتضي التراسل الأول، هذا التراسل أيضا (لم أعد أتذكر من يومها سوى بقايا صورة وكلماته الراحلة)[5] فالكلمات كأصوات مدركة بالسمع، يضاف لها الرحيل، وهو لا يدرك بالحواس طبعا. لذلك يمثل رحيل الكلمات في بعده الحسي المضطرب بؤرة الأشياء والذوات في تكوين الشكل الذي تنطلق منه البداية وتلتقي معه الخاتمة، وبهذا الشكل الذي يستوعب جل الصفات والأفعال وردود الأفعال، نجد أنفسنا أمام استبطان المخزون النفسي للبطلة من خلال سلوكها وانفعالها؛ تعاطفا ورفضا.

أما في القصة التاسعة فنعثر على (تلك الأصوات المتسكعة.... مناجاتهم الحزينة)[6] ويتجلى الشاهد التراسلي في وصف الأصوات والمناجاة وهي مدركات سمعية بالتسكع والحزن وهي مفاهيم مجردة، كخصيصة «هي

---

(1) المصدر السابق، ص: 61.

(2) ينظر: يوري لوتمان: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 93.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 69.

(4) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصية، مرجع سابق، ص: 8.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 71.

(6) المصدر نفسه، ص: 86.

البدأ في تنفيذ الحقيقة والمحاكاة بواسطة اللغة»[1] وكذلك محاولة الرسم استنباطي للشخصيات الخمسة، لذلك تعني الأصوات علامة على مختلف التطورات والتصورات والأحلام التي تجمعهم.

(أحلام تنوح في ضبابية الوجع)[2] فالأحلام في حقيقتها لا تدرك حسيا، ولكن القاصة جعلت لها صوتا حزينا مرتفعا (النواح)، كنزعة فاعلة في بلورة التراكم الانفعالي النفسي وما تفرضه البيئة أيضا، ويبدأ بإحساس داخلي (الأحلام- العراقيل) لينتهي بفعل سلوكي (الهجرة غير الشرعية).

(ولا لصراخ ذاكرتنا)[3]، تصرخ الذاكرة، وهو تصوير الذاكرة كشيء لا يدرك بالحس في صورة شيء سمعي، والوجه البليغ في هذا الوصف هو تصوير اختيارات الذات السردية والضغوط التي تتعرض لها، في عالم آخر ولكنه مواز للواقع، يتسع للصورة الفوتوغرافية وأكثر منها، ويمثل هذا الوصف أيضا بداية تأزم الحدث ولجوئه للعلاقات الخفية وإذابتها سواء أكانت مطابقة للحقيقة أو مخالفة لها.

ونجد في نفس القصة أيضا (تفجرت مآقي الرمال الحزينة تنوح في ضبابية الوجع... وتعالى صراخ الأمواج)[4] والشاهد التراسلي هنا هو إضافة النواح للرمال، والصراخ للأمواج وما من شك إن الاقتران بينهما هو خروج عن المألوف، وتصوير ختامي لانتقال حالة الشخصيات الخمسة من حال إلى حال (الموت في البحر)، وليس هذا فقط فارتفاع ذبذبات الصوت (أنسنة الطبيعة) يترك وقعا وأثرا شعوريا حزينا ومأساويا مما يشكل طابعا اغترابيا يتأرجح بين العزلة والقطيعة، والصراعات النفسية بين الذاتية الفردية والمجتمع، وتبدو الطبيعة والقاصة في حالة لا رضى عن فجيعة الفقد وعدم الاعتراف بها.

وبالتالي فهي «تخلط الأوراق وتشكك في كل شيء، فهي لا تخدع القارئ الساذج من خلال السماح له بمواصلة قراءته دون أن ينتبه إلى اللعبة التي ينخرط فيها، إنها تمسك به من القفا وتلقي به إلى الخارج من الباب

---

(1) ينظر: تزفيطان توذوروف: نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، سورية، ط 1، 1437هـ- 2016م، ص: 48.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 86.

(3) المصدر نفسه، ص: 87.

(4) المصدر نفسه، ص: 92.

المخصص للعمال والركلات تتابعه»[1] لذلك نحن لا نكتفي بالمعنى الحرفي فقط بل نتجاوزه، إلى مستويات دلالية أعلى ومحاولة التقاطها والتصدي لها.

كما نعثر في القصة الحادية عشر (يحاول أن يحارب صيحاتها المترددة)[2] بما أن الخيبات مفهوم انتزاعي فاجتماعه مع الصيحات أمر خارج عن اللغة العادية التي لا تقبل أن يكون للخيبات صوت، ومن هنا كان اللعب على هذه المسألة المهمة «والصراع المتأزم بين الكشف والتمويه، أو بين اللغة واللالغة، حتى لكنها تبدو عذاب لا خلاصا، والمخاض الذي لا ينتهي»[3] ليكون هذا الصراع بين دافع الكتابة ودافع الانسحاب وكل منهما يسير نحو الآخر في اتجاه معاكس «والتحرك نحو الآخر يعني التواصل ومن ثم اللغة والوحدة تعني الصمت أو اللالغة»[4] إذن يتواصل الكاتب مرة أخرى مع أحلامه والصوت وسيط فعال بينهما، ليعود إليه مرة أخرى.

أما في القصة الثالثة عشر ففيها (قصائد ممزقة الشفاه... ولجج الصهيل تفتق أهازيج صبواتها)[5] يتجلى الشاهد التراسلي في منح القصائد كمدركات سمعية شفاها، وللصواب أهازيجا والاتكاء عليها في إثارة المتلقي وكسب تجاوبه وتعاطفه فتلح علينا تذوق جمالها والاستمتاع بها تنخفض وتعلو، وتخلق من التلاعب اللغوي قوة رهيبة لافتة للنظر تتسع لتحتضن التعايش والتعاقب والانسجام والتعارض.

وأخيرا نعثر في القصة الرابعة عشر على (أغنيات الأصيل تتدفق إلى حنجراتنا ... ويبث صيحات الهواجس)[6] حيث يصبح للأصيل أغنيات وهو مفهوم مجرد وللهواجس صيحات والهواجس مجردة أيضا.

فكانت هذه الصور منطلقا حيويا عالي الفنية في هز مشاعر الوطنية في نفوس المتلقين، خصوصا مع تكرار وقائع لغوية عينية لها علاقة بالمدركات السمعية (ترانيمه- نغماته- ينفجر- قنابل- الصمت- صوتها الريان- أجمل القصائد)[7] وغيرها والتي خلقت مع التراسل السابق شبكة صوتية عنقودية تختلف دلالاتها من صورة سمعية إلى أخرى، «عبر حركة متنامية نلمس فيها الصلة المباشرة للذات الساردة/ البطلة بالواقع ومعايشتها للتجربة، وهي

---

[1] ينظر: أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، مرجع سابق، ص: 145.
[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 107.
[3] ينظر: خالدة سعيد: حركية الإيداع، مرجع سابق، ص: 75
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 76.
[5] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 117- 118..
[6] المصدر نفسه، ص: 124- 125.
[7] المصدر نفسه، ص:122- 123.

أكثر قتامة وسوداوية شاملة مستقبل المجتمع وآماله وتطلعاته»[1] وهو ما سمح في الرفع من قيمة الوقع المعنوي للنص، وتثبيته كدلالة موازية للحالات الشعورية المختلفة وإضاءة اللحظات اللاشعورية.

6- التراسل البصري- المجرد:

وفي هذا النوع من التراسل «يندمج ما يدرك بحاسة البصر مع المفهوم العقلي الانتزاعي مما يجعل من هذا الأخير أمرا حسيا، فالأساس الحسي يعني انعكاس المشاعر على الأشياء من خلال المدركات الحسية المرئية على طريقة التجسيم الذي هو إضفاء الطابع الحسي على المعنويات توسعا في مدلولاتها»[2].

وفي هذا الشأن تتصل الصورة البصرية (المرئية) بالصور المجردة في المجموعة القصصية، ويختبأ وراء هذا العدول غايات فنية ومقاصد جمالية، ونعثر على هذا النوع من التراسل في القصة الأولى (كانت حياتي ملونة بالفجيعة)[3]، من غير شك أن الفجيعة أمر عقلي غير مدرك حسيا، هذا واللون على عمومه مدرك مرئي، لكن المزج بينهما زاد من حدة الاصطدام الأول للقارئ، والقدرة على احتواء الكثير من المشاهد والطاقات الدلالية.

وبالتالي فإن اللون له ارتباط وثيق بالزمن ودالا إشاريا يحيل عليه،حيث ثم ربطه بمرور سنة كاملة في القصة حملت الكثير من الألم. كما يثير إلى «الانفصال الزمني في ضوء عدم قدرة الممثل على تحقيق موضوع رغبته فيه من الناحية الأخلاقية أو النفسية»[4] لذلك نجد الذات/ نضال ستنفصل زمنيا عن موضوع رغبتها (الزواج الأول) ليكون ثبات الانفصال بينها وبين عمر.

(ياسمين الرغبات)[5] وهو تركيب تراسلي مبني على انتهاك المألوف بين مدرك بصري (الياسمين) ومفهوم مجرد (الرغبات)، «والياسمين نبات له عصي طوال مخرجها من مخرج واحد ثم تتفرع إلى فروع ولها ساق فيها ورق شبيه بورق الخيزران إلا أنه ألين وأشد خضرة، نوره أبيض ورائحته طيبة.. ويمثل هذا حكت الزهرة خبرا وروت مشهدا ونقلت شعورا...» [6].

---

[1] ينظر: خالد علي حسن الغزالي: أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، مرجع سابق، ص: 276.

[2] ينظر: علي باقر طاهري نيا، حسين الياسي: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 97- 98.

[3] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 16.

[4] عبدي عدبان محمد: اللون في الرواية العراقية (2010- 2015)، مرجع سابق، ص: 96.

[5] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 17.

[6] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس: مرجع سابق، ص: 185- 186.

فاستحضار الياسمين كلغة أزهار لها وظيفة ما يؤديه الكلام، فبدل أن تسرد البطلة حياتها بالكامل خصوصا قبل زواجها، لجأت إلى الزهرة نظرا «لاكتسابها صفة اللغة وتعبيرها عن معان ودلائل وأغراض، وهي على خلافها تؤدي ما تؤديه الأنظمة اللسانية»[1]. ونتلمس فيها صبغة الحزن والتحسر على الماضي، وهو ما يؤكده قولها/ (الآن أجد نفسي كطائر مقطوع الجناحين)[2]. وقامت هذه العلاقات برسم عدة مشاهد فيما بعد، مثلت الوظائف الرئيسية للمسار السردي للفاعل العاملي المتمثل في البطلة. بما فيها من الكفاءة السردية لتحريك الأحداث وقيادتها.

أما في القصة الثانية فنجد (يمنح الكون قرنفل الأحلام الزمردية.... هواجس أمنياته التي التحفت بظلمات الفقدان)[3]. والشاهد هو القول "بقرنفل الأحلام" و"الأحلام الزمردية" حيث تمت المزاوجة بين لون القرنفل ولون الزمرد كمدركات بصرية على الأحلام وهي مفاهيم عقلية، وبمثل هذه المزاوجة تتجلى المسحة النفسية على تفاصيل بداية القصة، حيث تنشأ هذه الصورة التراسلية بدافع ربط المطر بالأحداث القادمة، وكيف أن مثل البؤرة الرئيسية التي تنطلق منها «التعاضدات الفعلية والوصفية وتكاد تكون نقطية ودوامية ومترددية في آن واحد»[4]، يؤدي إلى التأكيد على قيمة عنصر المطر وفاعليته العضوية في الصورة البصرية التي لا غنى عنها.

كما تمت المزاوجة بين الظلمات كمدرك لوني يدل على السواد والقتامة والفقدان كمفهوم انتزاعي، وهي محاكاة للتقلبات الوجدانية التي عرفها لؤي بعد غياب أروى، لذلك يمتلئ هذا الشاهد التراسلي بإيحاءات شعورية تؤكد الارتباط المباشر للبصر بالبصيرة، وترغم المتلقي على الخوض في «مشاعر خاصة ومواقف عامة معدة لكي تحركه وتجذبه إليها عن طيب خاطر»[5] وهو ساكن في مكان لا يتحرك!!.

ونعثر في نفس القصة على (حتى أنعش حياتي المشتعلة بحرائق الخيبات... واهب السحر وفتوحات نور)[6]، حيث لا تتصاحب الصورتان معجميا، وتفصيل ذلك أن النور والحرائق تدرك بالعين، غير أن الخيبات والفتوحات لا تدرك بالحواس، ولكن التحرر من سلطة المألوف، تحريك للجمادات ومحاولة التقريب بين النمط

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص: 186- 188.
(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 17.
(3) المصدر نفسه، ص: 24- 28.
(4) ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص: 165.
(5) ينظر: ستيفن فروش: المشاعر، مرجع سابق، ص: 112.
(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 30- 31.

الشكلي والحركي. حيث يرتبط التراسل الأول بحالة الغياب وتبعاتها من الحزن والأسى، أما الثاني فيرتبط بحالة الحضور وعودة أروى بعودة المطر الذي صاغ النهاية أيضا. مما يشكل لنا «فضاءا مؤثثا بالعوالم المتقابلة ووجود عالم الشخصيات من صورة واحدة (بطل، حاجز)» [1] إضافة إلى وجود النمط "هو/ هي/ هو" وتعاملها الجديد مع الأشياء الساكنة والمتحركة، فالمطر مثلا لم يعد ذلك المطر الذي يهب الخصب والنماء للأرض والإنسان ولا يثير في النفس سوى استرجاع الذكريات أو التمتع برائحة التراب المبلل، بل صار يتكلم وينبض بالحياة والضوضاء والحب كذلك.

ونعثر في القصة الثالثة على (ترتحل إلى ذلك الماضي الذي كان يشرق حنينا... فتبصر مشاهد وجعها)[2] وقد خرج الشاهد التراسلي إلى وصف الماضي بالإشراق وجعل من الوجع مشاهد تبصر بالعين، وما يزيده إيحاء وحيوية هو أن الماضي يمثل التواصل والحوارية بين الذات (رهف) وماضيها، وبين هذا الأخير وحاضرها ثم مستقبلها وكيف أنها تفضل ماضيها بإيجابيته ونقائه، وتتألم من حاضرها بشدة لما فيه من «انشقاقات وتصدعات ومتناقضات وأمور مستحيلة»[3]. في عالم متشظ، يتأرجح بين الهنا (الأرض) والهناك (باريس) «ثم إن تغيير الأحداث يفترض تعددية الأمكنة»[4] وتناوبها في الحضور زيادة ونقصانا، وكلها «مجازية في القصة ولها أبعاد هندسية وتمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، وترتبط بالإدراك الحسي»[5] لذلك يسير هذا التراسل معها بشكل جيد، وكأن الواحد منهما سبب في وجود الآخر، لذلك ينزع لأن يؤسس لننوع من السيطرة على المشاعر العامة.

وفي القصة الرابعة (ويعلن نهاية الحلم الوردي... خاصمت ألوان الأمل)[6] والشاهد على التراسل في أنه جعل الحلم رديا وهو مفهوم مجرد لا يدرك بالبصر، وللأمل ألوانا والألوان مدركات حسية، وهذه التعابير تتناسب وتجربة البطلة القصصية ومعايشتها لحالة من الإحباط القاتل. فلن يختلف الأمر كثيرا لو قلنا أن الصورة التراسلية الأولى كانت تمهيدا وخلاصة لما سيحدث في طيات القصة، أو بالأحرى المنظار الذي يزيح الستار عن

---

(1) ينظر: يوري لوتمان: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 99.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 38- 39.

(3) ستيفن فروش: المشاعر، مرجع سابق، ص: 120.

(4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص: 125.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص: 127.

(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 46- 48.

«الشعارات والحروف والأبجديات المتحركة»[1] وتمثيلا للاغتراب والظلام المتراكم أما الصورة التراسلية الثانية، فهي تأكيد جيني على سوداوية المشهد والانسحاب من الواقع.

نمر للقصة الخامسة ككل مرة لنجد فيها (مشاهدا من بذخ الشوق)[2] الشوق مفهوم مجرد ولكن القاصة جعلته مشاهد تُرى بالعين، وهو ذو صلة وثيقة وبالمعاناة المستمرة التي عاشتها هيفاء، فهي ترى الآلام في كل شيء؛ في البيت والطبيعة، في شروق الشمس وغروبها، بل في أحلامها ويقظتها، هي «كوامن وعوالم، وتجليات واختفاءات، من حيث اللغة هي (أنت وأنا) والأشياء، والمكان واللامكان، والانتظام والعبث...» [3] تتداخل وتتماهى مع الكوابيس المهجورة والاضطرابات النفسية والجسدية الحادة كمفاتيح دلالية معادية أحست فيها البطلة بالضيق والحصار وإن لم يكن ذلك حدث بالفعل.

وفي القصة السادسة (تتأمل سنين الحياة)[4] صورة تراسلية بصرية مجردة قوامها تصوير السنين على أنها مدرك نتأمه، وما يزيدها بعدا جماليا هو قدرتها على نقل عدة صور في صورة واحدة وبدل السنة الواحدة قيل: سنين، والتأمل بما فيه من عمق يمثل مركز الإثارة وضآلة حضور الأزمنة (اللحظات) والأماكن المدينية (مدينة السحر- باريس-)، وبينهما يقبع الموقف الإيجابي للبطلة من المدينة في صورة جان ليتغير الموقف في نهاية القصة ويصدق التأمل تعزيزا لعدائية المكان واستلابه وخيبته.

وفي القصة السابعة نعثر على (كل العيون المتوحشة كانت تسرع سيوفها الشرسة)[5]، والشاهد التراسلي في وصف العيون المسؤولة عن حاسة البصر بالمتوحشة... كصورة مقلوبة لأنه في حقيقة الأمر من الصعب التمكن من إيراد الأشياء كما نحسها تماما، بل ننقلها بصورة تقريبية تنفتح على عوالم جديدة لكسر الأنماط التقليدية.

لذلك فهي شكل إمتاعي خالص ينصهر ويتناغم مع «دور الخيال في إدراك الجزئيات المتناثرة من الأفكار وربطها لتشكيل وحدة فنية متكاملة، ولا يمكن نقل الأفكار المجردة والصور الذهنية بغير صبها في ألفاظ

(1) ينظر: بايزيد فاطمة الزهراء: سيمياء الحواس في فوضى الحواس، مرجع سابق، ص: 1.
(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 55.
(3) ينظر: بايزيد فاطمة الزهراء: سيمياء الحواس في فوضى الحواس، مرجع سابق، ص: 7.
(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 60.
(5) المصدر نفسه، ص: 70.

تجسدها»[1]، "العيون المتوحشة" إذن قوة فاعلة تمثل الصلة بين البطلة نوران وتماهيها في عالم التجارة بجسدها ونظرة الرجال إليها في عالم ليس له قوانين وضوابط بل يخضع لرغبات النفس وأهوائها.

حياتي ستتلون بالفجيعة... أذرف دماء الوجع... آخر شعلة حلم قرنفلي)[2]، لا تخرج هذه الشواهد التراسلية الحاضرة في القصة الثامنة عن الخلط بين المدركات البصرية: تتلون- دماء- قرنفل والمفاهيم المجردة: الفجيعة- الوجع- قرنفلي، وهي مادة أولية لا تكتفي بالوصف الواقعي بل تتجاوزه وتخرقه، «تأليفا وابتكارا وتوسطا بين أطراف متباعدة ثم الوصل بينها.. فهناك مزج بين الواقع والخيال»[3]، وذلك لكي يتمكن المتلقي من القبض على موضوع القصة وتفاصيلها المظلمة والموحشة والمغلقة، فليس ثمة فرق بين الشارع والسجن هذا الأخير الذي يمثل موت الحرية والأحلام وفيه تنام العدالة! قد تبدو ثمة مبالغة في ذلك، ولكنها الحقيقة المحرمة التي نخشى الاعتراف بها [الوطن= السجن]، السجن هو مفتاح الأمكنة والواقع الذي يستوعب كل ملامح الموت «ولا يمضي في اتجاه العدالة الإنسانية، وهو مظهر من مظاهر التخلخل والاضطراب»[4] بكل صورة ومترادفاته، فلسنا أمام ذات/ إسحاق تدخل السجن زورا وتقتل في النهاية ولكننا أمام مشكلة أعظم في مكانين، ولكنهما واحد، حيث تُنتهك الأرواح قبل الأجساد.

ثم في القصة التاسعة (لدي أحلام مشعة كالوميض المنتشي...)[5] يتجلى الشاهد التراسلي في "أحلام مشعة" حيث استعيرت صفة الضوء (الشعاع) للأحلام وهي مفاهيم عقلية «تأتي من تباعد المتخيلة عن الظاهر وقربها من العقل وتجردها من المادة»[6] ولا بأس من القول بأن أحلام أيهم لشدة جمالها وطهرها جعلها مشعة، وحلمه أن يكون فنان تشكيليا، يلتقط الجمال والخطوط والأحجام والألوان «حيث يكون للطبيعة جمال عندما تتخذ مظهر للفن، والفن يكون جميلا عندما نشعر به»[7]، وبالتالي يتفق الحلم الحقيقي مع الصورة التراسلية بما يشكل حساسية تصويرية منحت القصة وقعا وجوديا وحسيا مفعما بالتوتر.

---

(1) ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 21.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 77- 79.

(3) ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 26- 27.

(4) ينظر: صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، مرجع سابق، ص: 34.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 88.

(6) ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 27.

(7) ينظر: دنيس هويسمان: علم الجمال، مرجع سابق، ص: 129.

وفي القصة العاشرة نجد (سأغادرك لابسة أحلامي الوردية وضحكاتي الزهرية)[1]. فالأحلام دال تجريدي لا يدرك بالعين، وقد تم المزج بينه وبين اللون الوردي المدرك بحاسة الصر. ويعمل هذا التراسل على تكوين فضاء اتصالي بالعالم الآخر، وفضاء انفصالي بالعالم الواقعي المعاش، لم تحقق فيه إشراف موضوع رغباتها، وهو ما خلق لنا مفارقة في الحالتين: ما قبل ← دلالة إيجابية

ما بعد ← دلالة سلبية

حيث تتفاعل الذات مع حالتين شعوريين متقابلين، لا يستقلان عن بعضهما البعض، ففي الما قبل، يدل الوردي على التفاؤل والأحلام والراحة النفسية، أما الما بعد فيدل على الموت، إذ أن كل أحلامها أخذتها معها. وهو ما أفرز بالضرورة تحولا دلاليا في مكان الحلم وزمانه.

ثم في القصة الثالثة عشر نعثر على (يختلس منه بعض النظرات الجارفة...)[2] حيث توصف النظرات بأنها جارفة، وفيها تلاعب فني بالمدرك والمجرد، لتحقيق معادل فني للفكرة التي تدور حولها القصة. «فكأن الوصف مماثل (Icone) مزود بطاقات هائلة من الجمال الأدبي التي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة»[3] ويتجلى ذلك في بعض المناطق الحساسة والأمارات المهمة من جسد القصة وفق وتيرة سردية تتخللها مشاهد حوارية، يلعب فيها التراسل المرئي دورا مركزيا في تصاعد المشاهد البصرية.

وأخيرا في القصة الرابعة عشر (تسرد لنا تفاصيل ذاكرتها الليلية)[4] وفيها تم تلوين الذاكرة بالأسود (مرادفه الليل)، وهو تحويل للأفكار إلى مدركات شعورية مفعمة بالتشاؤم وحجب الحقيقة، حيث «يحيل التشاكل اللوني إلى مركزية معنوية توحي بسيطرة الحزن على الذوات الفاعلة، وسلب كل أسباب الفرح وإقصائها»[5] كما ترتبط بالثيمة الرئيسية للقصة وهي الحرب ومشتقاتها (قنابل- الدموع- جثث أهالينا- العرب)[6] لذلك لا تخرج دلالة هذا التراسل عن الحمولات الحسية لليل والمتعارف عليها للإيحاء بعمق التجربة الشعورية التي نقلتها الوحدات الدلالية للقصة.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 98- 100.

(2) المصدر نفسه، ص: 117- 118.

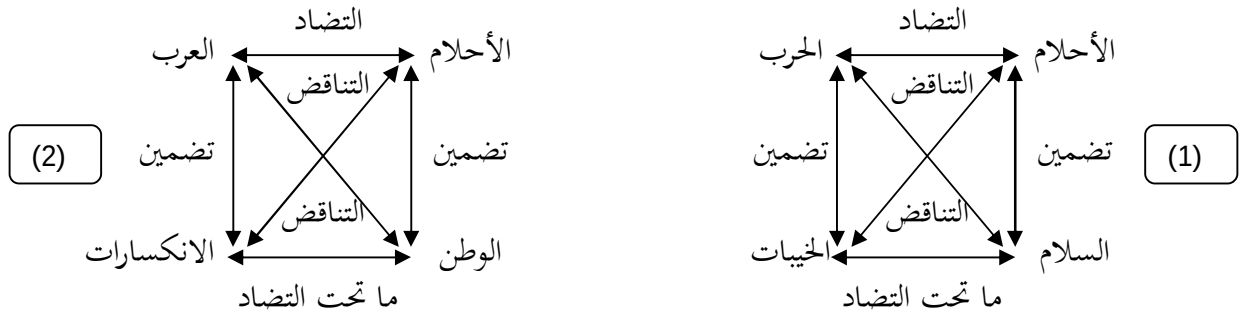
(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص: 246.

(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 124.

(5) عدي عدنان محمد: اللون في الرواية العراقية (2010- 2015)، مرجع سابق، ص: 195.

(6) ينظر: سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 122- 126.

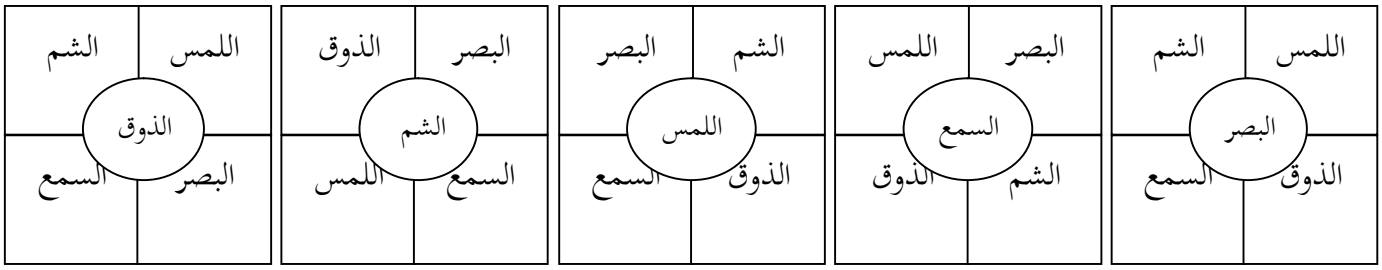
(مشاهد الحلم المصلوب على حبل الوريد)[1] جُعل من الحلم كمفهوم عقلي مشهدا مرئيا، وهما عنصران مختلفان لا يكتفيان بالدلالة الظاهرة «وما معنى ذلك أم الدلالة لا تستنبط من سطح النص فحسب وإنما لابد من العودة إلى باطنه»[2] وهو ما نلخصه في المربعين السيميائيين التاليين*:



ثالثا: التراسل الحسي

I- تعريفه:

«والمقصود منه اجتماع حاسة بحاسة أخرى، ويشتمل علا عدة أقسام...» [3] حيث تمتزج كل حاسة بأربعة حواس أخرى، ويدخل ضمن التراسل «العمودي الجلي»[4] بين الحواس الظاهرة لذلك ينظر إليه من باب «الصور التي يمكن إدراك كل طرفيها عن طريق الحواس مثل الضحك البارد والصوت الدافئ»[5]، ونوضح ذلك عن طريق المخطط التالي الذي يقوم بتركيب الحواس منتجا لنا 20 حالة تركيب: [6]



[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 126.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص: 229.

* ينظر: المرجع نفسه، ص: 233.

[3] ينظر: علي نجفى أيوكى وآخرون: دراسة توظيف تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص: 48.

[4] ينظر: سيد فضل ميرقادرى، علي خطيبي: دور تراسل الحواس في بناء الصورة الفنية لدى سعاد الصباح، مرجع سابق، ص: 62.

[5] مريم سعد زاده: تراسل الحواس في قصائد سيمين بهبهاني وفروغ فرخزاده، مرجع سابق، ص: 116.

[6] المرجع نفسه، ص: 117.

ما يمكن أن نعلق به على هذه التراسلات أن حضورها جميعها عند أديب واحد نادر تماما فقد يكتفي الأديب الواحد بنمطين أو ثلاث فقط حسب ما يتطلبه عمله الإبداعي «وأكثرها انتشارا سماع اللون أو رؤية الصوت...»[1] وهكذا دواليك وبهذا نعثر على أغلب التراسلات الحسية في المجموعة القصصية.

II- التراسل الحسي البصري

1- التراسل بين البصري واللمسي:

«وهو امتزاج حسي بين حاسة البصر واللمس وبواسطة هذا الامتزاج يقع المتلقي في ممارسة ذهنية»[2] تتوالى فيها المشاهد البصرية المحولة إلى محسوسات لمسية تتراكم بسمة شعرية، وفي خضم ذلك نعثر على:

(عيوني وهي تتوقد دفئا وجمالا)[3] في القصة الأولى، ولا شك في أن العين وسيلة البصر في حين أن الدفء من المدركات اللمسية، وقد أصبحت العيون دافئة، وهذا يعني حرارة الشوق والفرحة التي كانت تعتري نضال عند قراءتها للرسائل التي يبعثها جمال من أمريكا. وهي مبالغة منحت الصورة الحسية تأثيرا نفسيا عميقا بكل تحولاتها وإبداعاتها وذلك لتقريب المسافة بين المتنافرات وتوحيدها في سياق جديد، فبعد أن كانت «جزئيات مفككة ومتباعدة صارت متعانقة، ووجود التلاؤم بين مالا نتوقع تلاؤما فيه، والتنافر فيما لا نتوقع تنافرا فيه»[4]، وهو ما يؤكد الأبعاد المتأججة والمظاهر الروحية لهذا النوع من التراسل، فما بين حالة الفراق ولوعته ونيران الاشتياق يقبع التحويل من البصري إلى اللمسي، مشكلا حالة من البعث والعبث الشعوري عبر «قطبين للحركة: عادي/ خارق والمدرك البصري/ اللامدرك اللامحدود»[5]. وهو ما نعثر عليه أيضا في تراسل آخر ورد في القصة الرابعة.

(لوحات الرسم الدافئة)[6] والشاهد في ذلك، نسبة الدفء وهو مدرك لمسي إلى اللوحات التي تدرك بالبصر، والغرض من ذلك تقديم الصورة في أرقى درجات الحسية، وهو خرق للعلاقة بين النعت والمنعوت، كتقنية للتلوين الصوري، والارتقاء بمشاعر الحب بين البطلين بشتى ملامحها ولحظات ميلادها وتحولاتها المختلفة بل أكثر من ذلك أن يصنع هذا التراسل «أدنى ما فيه أن تتوسل في فهمه بغير حاسته، فتتعين قدرة الأديب وآدابه تبليغا

---

(1) المرجع السابق، ص: 117.

(2) ينظر: علي نجفي أيوكى وآخرون: دراسة توظيف تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص: 53.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 19.

(4) ينظر: يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، مرجع سابق، ص: 171.

(5) ينظر: كمال أبو ذيب: في الشعرية، مرجع سابق، ص: 77.

(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 47.

وبيانا»[1]، وترجمته للانفعالات والتجارب الذهنية في قوالب حسية متبادلة نابعة من صور خارجية، وكلاهما يصب في مجرى دلالي وغرض بنائي، يؤسس لقاعدة الأسلوب اللغوي المنزاح عن المألوف بما يتناسب ومقصد القاصة.

2- التراسل بين البصري والشمي:

«تصبح المرئيات مشمومات لنقل الأثر إلى المتلقي وجعله مساهما في التجربة الشعرية التي تنشأ في الأجواء النفسية»[2] بما يخلق اتساقا جماليا وروحيا وتصويريا وفكريا يمثل خطوة مهمة في تعميق الإحساس باللعبة القصصية، لذلك نجد في القصة الثانية (لقد أضاءت الأرصفة بعطرها)[3] وفي هذا النوع من التراسل يصبح المرئي كالمشموم، أي عوضنا الضوء بالعطر ضمن دائرة تراسلية خلقت مشهدا جماليا ذو «طابع خاص مختلف يتوحد فيه الكون والوجود ضمن لعبة الحياة التي لا تنتهي»[4] والخروج من النمطية والاجترار الأدبي والغرض الواحد إلى تعدد الأغراض والأفهام في إطار متكامل متعادل دلاليا، يتساوى فيه البصر والشم، ويحدث فيه التزاوج بين الواقع واللاواقع، «والكل يسبح في مفاهيم التخييل والإدراك والحقيقة والكمال والتميز والحدس»[5]، لذلك تعتبر أنثى المطر ملمحا فنيا مركزيا يتموقع حوله هذا التراسل، لهذا تعد ثنائية الحضور المشهدي/ الغياب المنظم وسيلة مهمة في ترسيخ جسر التواصل بين الحاستين، ومضاعفة فضاءات النص السيميولوجية وانتشارها الإشباعي انطلاقا من البنيات البسيطة إلى البنيات المركبة.

3- التراسل بين البصري والسمعي:

«تلاحظ الأشياء بالعين وتسمع المسموعات بالأذن... ولكن الأديب حينما أراد أن يمنح الحياة والحركة إلى نصه، وتزداد فاعليته، دمج بين عمل العين والأذن، عبر تداخل لوازم كل حاسة»[6] وكثيرا ما نرى اجتماع حاستي البصر والسمع معا في مواضع عدة كأداة تعبيرية مكملة لنقل التجربة الشعورية التي يحتضنها النص، رغبة في

---

[1] ينظر: ابتسام دهينة: الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل، مرجع سابق، ص: 237- 238.

[2] ينظر: زينت عرفت بور، أمينه سليماني: ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مقال ضمن مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، ع 5، أيلول 2014م، ص: 74.

[3] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 29.

[4] ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية في شعر خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 136.

[5] ابتسام دهينة: الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل، مرجع سابق، ص: 254.

[6] ينظر: علي نجفى أيوكي وآخرون: دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص: 50.

خلخلة توقعات القارئ، أو بالأحرى يمكن أن نسميها بالطعم الذي يصطاد به النص القارئ ويخترق أحاسيسه السابقة واللاحقة.

ونجد في القصة السادسة (عيناها تتوضآن أغنية شجية)[1] المعروف أن الأغاني مدركات سمعية والعين آلة البصر مهمتها التقاط المشاهد والصور، ولكنها في هذا المثال قامت بالتقاط الأصوات، فهي لا تسمع بل ترى بالعين!!! تخلت العين عن وظيفتها ليس اعتباطا بقدر ما هو تقنية فنية وبلاغية، «تفرض علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به، كما تفرض علينا نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائنا بالمعنى، وتنحرف بنا إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها»[2] وهو ما يوصلنا للقول بأن تحويل الصورة البصرية إلى صورة سمعية طريقة متميزة ولافتة للنظر في عرض المعنى بصورة تمويهية، تضع القارئ في متاهة دلالية يقلب فيها الألفاظ والكلمات واحدة واحدة ويتعداها إلى ما بعد التقديم الشكلي إلى الإمتاع والإقناع.

كما نجد في نفس القصة (تتراءى أمام عينيها مشاهد حبلى بأنين العثرات)[3] وأهم ما يصوره هذا الشاهد التراسلي هو وصف المشاهد بأنها تئن، والأنين يختص بالمدركات السمعية، وكأنه يغوص في عمق الذاكرة ومشاهد الحزن التي مرت بها "حسناء": موت أمها ووالدها. ليجعل منها مفعمة بالحركة والديمومة. وثمة عقدت علاقات جديدة بين الماضي والحاضر، تستعيد وتستعير فيها البطلة شيئا من حقيقتها المغيبة، أو ما تسميه بالتقريب تركيزها على الإنسان في صورة الأنثى المهمشة.

وهو ما يسميه سعد البازعي وميجان الرويلي «بالإنسانوية* ومن أهم تعريفاتها الاستجابة لكل العواطف الإنسانية لدى شخص ما»[4] ومن هذا التعريف –من بين التعاريف المتعدد- نجد أن حسناء/ الإنسان مثلت مركز القصة خصوصا أن البصر/ السمع من أهم المقومات الإدراكية التي يمتلكها الإنسان لمعرفة العالم، كما أن هروبها من عالمها الحقيقي إلى عالم آخر يتأرجح بين الحقيقة والوهم، تجسيد لأهم أفكار هذا الاتجاه من خلال

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 62.

(2) ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 327- 328.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 63.

* لا تهمنا التعاريف الأخرى لهذا المصطلح وكذلك أنواعه وتطوراته التاريخية، ويمكن العودة إلى كتاب دليل الناقد الأدبي لسعد البازعي وميجان الرويلي للاستزادة أكثر عن الصفحة 46 إلى 61.

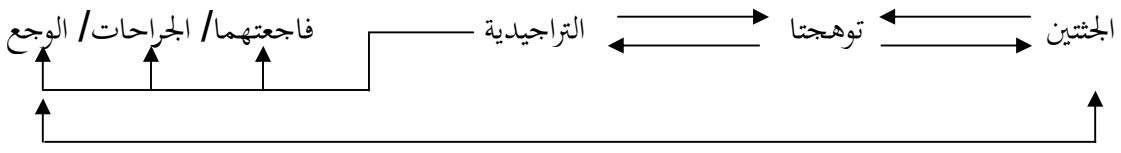
(4) ينظر: سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 48.

«الاحتفاء بالملذات الحسية والحياة الدنيا، وتأليه الفردانية وإرساء أهمية الفرد وحريته»[1] ما سمح باختراق كيان القصة بأبعاد فلسفية تتوصل من التحويلات البصرية، للتعبير عن حجم التناقض والتوتر والتعقيد، والخصوصية والعالمية للعلاقات الإنسانية.

أما في القصة العاشرة فنجد (الصورة الصامتة)[2]، واضح أن الصورة مدرك بصري اكتسب صفات المدرك السمعي (الصمت) والدمج فيه ومعه، رغم تضاده مع الصوت، وهو تجسيد لحالة الانهزام، الضعف، الموت والاستسلام، التي شهدتها نهاية القصة.

لذلك كان هذا التراسل اختزالا معنويا ودلاليا لسلسلة طويلة من المشاهد؛ فبدل أن تقول القاصة: كانت الصورة حزينة بوفاة الأم وابنها في حالة كذا وكذا وسيلان الدم في المكان وصدمة الأب... الخ.

ومن أهم ما يسعى إليه توظيف التحويل البصري إلى السمعي، الإغراق في التعاطف مع الضحيتين أو الشخصيتين التراجيديتين، من خلال المراقبة والتوجع مما آلت إليه نهاية إياد وسماح، وهو أشبه بالتراسل مع الرسم أو السينما، فثمة تشابه بين ما رسمته الكلمات وما ترسمه الألوان «كدلالات تصويرية متقاطعة»[3] تبدعها أنامل رسام أو لقصة سينيمائية. رغم اتصافها ظاهريا بالصمت والسكون لا حركة فيها ولا حياة إلا أنها في أبعادها النفسية المبثوثة فيها بدقة عالية والمركبة فيها تركيبا تصاعديا ثم ما يلبث التركيب في الانحدار كحدث مفصلي عجّل بنهاية القصة. «إذن فالمستوى الدلالي لهذه الصورة يقدم لنا رسما بالكلمات يصح أن تكون لوحة ثابتة لكنها ناطقة متحركة همها إثارة الإحساس بالفجيعة واللاجدوى»[4] ما يجعلنا أمام عالم فني حيوي شارح للمشاهد التي جاءت بسرعة مفاجئة، وتابعتها عدسة الكاميرا لحظة بلحظة وكأنها تحدث الآن مهما كررنا القراءة. ومن مكونات الصورة أيضا مقاطع لفظية/ بصرية يستمد منها الفعل.



[1] ينظر: المرجع السابق، ص: 49.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 103.

[3] ينظر: هدية جمعة بيطار: الصورة الشعرة في شعر خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 156.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص: 164.

«ولا يخفى على المتلقي التناسب الموسيقي الذي تتناغم فيه الألفاظ، والقاسم بينها جلجلة الجيم»[1] لما في هذا الحرف من جهر وشدة تتلاءم وفجائعية المشهد.

III- التراسل الحسي السمعي

1- التراسل بين السمعي واللمسي:

ويتم هذا التراسل باستعارة صفات المدرك اللمسي وإضافتها لما يدرك بالسمع، «والصورة السمعية في مجملها تلي الصورة البصرية من حيث القيمة الجمالية، والمفردات الصوتية التي تحول إلى مدركات الحواس الأخرى، ومنها اللمس، من أهم الأدوات التي تستخدم في صناعة وبناء الصور المتراسلة»[2] لذلك فالتبادل السمعي واللمسي جاذب للمتلقي مانح إياه لذة دلالية منحرفة عن المعيار المألوف، حيث تتحرك الصورة الصوتية تماشيا مع مرادفات اللمس ووسائله ومقابلاته «رؤية وصياغة وتركيبا مما يوقع المتلقي في دائرة الحيرة»[3]، ومن هذا المنطلق أفادت القاصة من هذا التراسل وتراسلات أخرى في بعض القصص.

لذلك نجد في القصة التاسعة (موسيقى الجرح)[4]، ولا ينكر أحد أن الموسيقى مدرك سمعي والجرح يدرك بحاسة اللمس، والحال أن القاصة مزجت بينهما (سمعية الموسيقى ولمسية الجرح) في محاولة لتأكيد المناسبة بين المضاف والمضاف إليه، لما تتمتع به الحاستان إثر تبادلهما من «إمكانيات عالية لحفظ التواصل المستمر بين الإنسان ومحيطه»[5]، فحين أرادت القاصة تصوير علاقة الإنسان بالبحر لجأت إليه، وفقا للمتطلبات الشعورية والمعاناة النفسية.

أن نجعل للجرح صوتا أو موسيقى صاخبة بالضرورة، ليس زخرفة حسية زائدة بقدر ما هي من لواحق وخصوصيات الأداء التعبيري الذي ينمذج «غرابة الأحاسيس التي تسكن الذات، تعلمها بالوجود المحتمل للعالم الجديد حتى قبل أن تتخطى عتبته»[6]، لذلك يسرد البحر (أنسنة الطبيعة) بعضا من حكاياته، وكيف أن الذوات الخمسة حاولت مجابهة عالمها لتبني على أنقاضه عالما آخر مغايرا، ليكون الخوف والقلق من البداية والمصير،

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص: 166.

(2) ينظر: علي سليمي، رضا كياني: الصور البصرية والسمعية المحولة في شعر سهراب سبهرى وعبد الوهاب البياتي، مرجع سابق، ص: 131.

(3) المرجع نفسه، ص: 131.

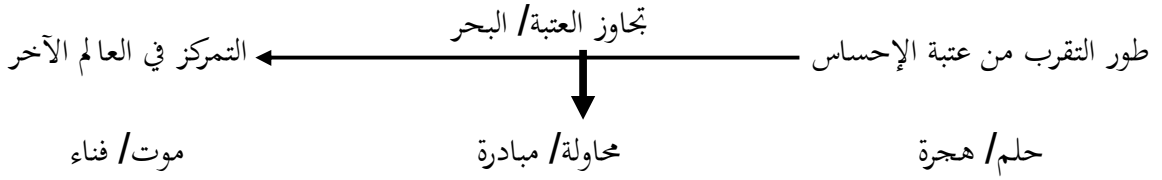
(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 87.

(5) ينظر: ولاء سيد عبد الستار السيد: الصورة الحسية في شعر ناصر كاظمي، مرجع سابق، ص: 246.

(6) جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 211.

ويكون «الافتتان استلابا يؤدي إلى ضياع مبادرة الذات ويتركها تواجه الآثار الحسية لعالم العمق المادي»[1]. التراسل بين الحاستين إذن يعتبر تمهيدا لسلسلة التحركات الداخلية والخارجة للشخصيات وتخليها عن هويتها وكأن الأمر أشبه بحلم يقظة!!.

وانطلاقا مما سبق نقسم العالم القصصي/ السيميائي إلى[2]:



أما في القصة الأخيرة فنجد (قنابل الألم تغزو سماواتنا)[3] ظاهرايا لا تتصاحب القنابل كمدرك صوتي والألم كمدرك لمسي، ولكن هذا التراسل مزج بينهما «ولشدة اتصال حاسة اللمس بالأشياء المادية»[4]، ارتبطت بالقنابل، للدلالة على كثرتها وصراع الحياة المجتمعة بكل طبقاتها وآمالها وآلامها، كما استوعبت هذه الصورة أيضا عددا جما من الظواهر والقضايا الاجتماعية التي تؤرق العرب على عمومهم من حيث القوة والضعف.

هو إذن انزياح الدلالات والحالات والمواقف على مستوى المفارقة الحياتية التراجيدية يلتقط أهم المواقف وأشدها إثارة، فلا يوجد ما يعبر عن الحالة المأزومة لشخصيات القصة أكثر من القنابل واحتكاكها بالأرض والأجساد.

وهو ما يجسد حالة «الذات التي تضطر للخروج من ذاتها للعثور على صورة مثالية ومتمردة»[5] بعد حالة التعود على جرعات اليأس والألم والحرب، لذلك «فكل نص يكون متفردا بذاته ولا تصح مقارنته في ضوء قواعد عامة» معدة مسبقا بلا توجد قواعد صارمة وحدود دنيا للسيطرة على بُناه ومغاليقه.

وحسب شعرية الازدواج لصموئيل ليفن فإن جملة التراسل السمعي/ اللمسي تتقابل مع الجملة التي قبلها من حيث الدلالة (أصبحت حياتنا مثل العبث، نحتلب فيوضات أحزاننا)[6] نستطيع ربط العلاقة بينهما كتركيبين

---

(1) المرجع السابق، ص: 212.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 211.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 125.

(4) خداداد بحري: دلالات الصور المتراسلة في مجموعة ليل الغرباء "لغادة السمان"، مرجع سابق، ص: 80.

(5) ينظر: رولان بارت: أسطوريات أساطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، سورية، د/ ط، 1433هـ- 2012م، ص: 27.

(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 125.

واصفين يحتلان «مواقع متوازنة حيث أنهما متتابعان ومتكافئان دلاليا وطبيعيا»[1]، والمقصود بتكآفؤ المواقع وتوازنها تتابع تركيبين يختلفان شكلا ويتفقان معنى لذلك يكون العمل مزدوج على مستوى محوري التأليف والإستبدال لتحقيق أثر شعري متوازن.

2- التراسل بين السمعي والشمي:

يقوم هذا النوع باستعارة ما هو شمي إلى ما هو صوتي ضمن الوظيفة التعبيرية البنائية واستنطاقها للحالات الشعورية والنفسية المختلفة، حيث أن «النفس هي الجهاد الحقيقي لكل فعل سواء أكان ماديا أم إبداعيا»[2] وبالتالي فهي التي تسمح بعمل الحواس وفق طريقة مغايرة- ولكل ذات خصوصيتها-ومن هنا تكون «الصورة وليدة النفس في جدلية حميمية ووفق انبثاق تلقائي حر يفرض وجوده»[3]، لذلك يسعى التراسل السمعي الشمي؛ وكلا الحاستين لا تحتكان بالمسموعات والمشمومات مباشرة إنما عبر وسيط هو الهواء، ويشترك بينهما.

وتمازجهما معا يسعى إلى التقاط كافة المشاعر المبعثرة بين ثنايا النص وفي كافة الاتجاهات، «ومن هنا كانت الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[4] وهو ما يوصلنا إلى أن عملية التبادل بينهما خلق عبثي ولعب لغوي وخلط بين الحقيقة واللا حقيقة؛ فنجد حاسة السمع بواقعيتها ووظائفها المعروفة وخصائصها النفسية والطبيعية تنسب لها صفات شمية، وأنى لهما الالتقاء واقعيا!؟. لكن طبيعة الفن والأدب فرضت ولا زالت تفرض ذلك بغية إحداث «حالة التوحد بين الذات والموضوع»[5] وقولبتها في قوة لغوية وجمالية تشكل المادة الخام للعب على أوتار المتلقي ومرافقته في شتى مستوياته وتدرجاته القرائية.

---

[1] ينظر: يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، مرجع سابق، ص: 138.

[2] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية في شعر خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 235.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 236.

[4] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص: 127

[5] هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية في شعر خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 238.

وفي ذات الصدد نجد في القصة الثالثة (ارتفعت صيحات أريج الحقول)[1] وفيه نُسب الأريج للصيحات؛ فالأول يتعلق بحاسة الشم والثاني يتعلق بحاسة السمع والشاهد الذي يثبت ذلك القرينة (ارتفعت) لخلق صورة شعرية غير مكرورة فيوحي الصوت بما يوحيه العطر ومشتقاته.

تتداخل الحاستان لتجعل من «الفعل القرائي من فعل محايد إلى تجربة حية متفاعلة ومتوترة ومهووسة تشبه تماما تجربة الكتابة كتجربة حيوية ونشيطة تمارس لعبة الإرجاء والإضمار»[2] وفي تجربة القراءة التراسلية (السمعية الشمية) تجاوز للبحث في الظاهر المقيد إلى ما وراء الظاهر الحر ضمن مدارات فضائية مبتكرة لا تقدم المعنى جاهزا، بل يتوارى من خلال حجب بنائية، ولذلك مثلت الصورة التراسلية منطلق القصة وبدايتها الديناميكية، فهي التقاط للمتشابهات والصور الطبيعية في حضورها الأول وإعادة تركيبها وقولبتها في شكل جديد «وتراسل مجازي متناغم مع صورة تدفق الصيحات والأريج والزهر والعطر... التي تبتدئ صامتة ثم تنتهي صاخبة مزمجرة»[3]، وفيها تبني المواقف الشعورية، وتنطلق متحررة من سلطة الطبيعة لتصل إلى أعلى مراتب الإيحاء والتوحد الدلالي.

3- التراسل بين السمعي والذوقي:

وهذا التراسل كغيره يسمح بتبادل السمات الخاصة بين حاستين، «وتتداخل وظيفة السمع والذوق تداخلا فنيا منتجا صورة جميلة وملفتة»[4]، تقوم بتوسيع التأمل والخيال وخلق الدلالات المبتكرة ومنفذا لترجمة المكنونات، وحالات الركود والحركة بكل تجلياتها.

كما نقرأ فيها كذلك «دلالات حضارية ترفض وتحتج على هذه الحضارة التي لم تحمل إلا مظاهر الضياع والصدمة، وهي في رحلة البحث عن الحقيقة»[5] التي أفرزتها الحياة الراهنة بكل صيغها ومعطياتها المنتشرة في أغلب القصص.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 34.

(2) رويدي عدلان: محاضرات مقياس المناهج النقدية المعاصرة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، السنة الثانية ل. م. د، 2017م- 2018م، ص: 60- 61.

(3) ينظر: شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 108.

(4) ينظر: زينت عرفت يور، أمينه سليماني: ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مرجع سابق، ص: 72.

(5) ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية في شعر خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 243.

لنجد في القصة الثانية (لا تغريني بكلمات المطر المعسولة)[1] حيث وُصفت الكلمات بالمعسولة «وهي من متعلقات الطعام»[2]، والكلمات نوع من الصوت ومدرك سمعي لذلك فالتركيب انزياح معجمي ودلالي عن المألوف، أما ارتباط التراسل بالإغراء فموقف متذبذب تسوقه القصة كدلالة حضارية على الاضطراب الروحي والمادي (سلب سعادتك- سرق سعادتي- أعدمت روحي)[3] وهي مقابلة هندسية متعاقبة تصب في رؤية خاصة للماضي والمستقبل ضمن بوتقة الحاضر، سكونا وحركة، خوفا ووحشة وضيقا وضياعا. وهي مسلمة ثابتة تحتضن تعقيدات حياة الإنسان والإشكاليات التي تعرفها.

ونستشف منها أيضا خيوطا معرفية وفكرية (استلاب- سرقة- إعدام) مردها الانفتاح الجدلي للنص على حقول إنسانية مجاورة تفاعلا وتأثيرا، من دائرة ضيقة إلى دائرة أوسع منها، ووفق هذه التقاطعات والعلامات العاطفية المرتبطة بالبطلين والتي «تتخذ من الاستعارة أساسا لها، والتي من شأنها أن تنتج عالما محتملا علاقته بالواقع غير مباشرة»[4] وبالتالي فهي عملية بنائية مجازية _ التراسل_ لصياغة سردية من شأنها تشكيل العالم المتخيل بكل تحديداته.

أما في القصة الأخيرة فنجد (تنشدني أجمل القصائد اللذيذة)[5] والملاحظ على هذا النموذج أنه تركيب وصفي إنحرافي أساسه المزج بين السمع والتذوق؛ لأن القصائد تدرك بالسمع (قرينة الفعل: تنشدني) واللذيذة من صفات الأكل وتدرك بالذوق حيث تسير الصفة عكس الموصوف معجميا وظاهريا، أما فنيا وشعريا فإنهما يتلاءمان ويزيد ذلك في القارئ «الشوق للبحث في أعماق التجربة الشعورية، والالتذاذ بالصورة الشعرية المقدمة من صوت القصائد التي تتمتع باللذة والحلاوة والعذوبة»[6] وبين هذا وذلك يشكل هذا التراسل استجابة طبيعية لمتطلبات سردية ودلالية تنزع نحو الإنسانية وتتورط تورطا واضحا في تسويق بعض الأنساق الثقافية الفردية والجماعية منن خلال التمرد على الممارسات الاجتماعية المشينة ومساءلتها بصيغة وتصور ذهني جديدين.

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 27.

(2) خداداد بحري: دلالات الصور المتراسلة في مجموعة ليل الغرباء "لغادة السمان"، مرجع سابق، ص: 81.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 27.

(4) ينظر: شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف، مرجع سابق، ص: 375.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 123.

(6) ينظر: زينت عرفت يور، أمينه سليماني: ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مرجع سابق، ص: 72.

وهذا الأمر «إيمان استاطيقي يشير إلى إمكانية تحول أفكار العالم الخارجي إلى نزوع داخلي متنوع وبصور مختلفة، وإعادة إنتاجها فكريا والتعبير عنها لغويا داخل خطاب يخضع هو الآخر لأنساق خطابية، والغاية المنشودة هي بوادر التحول من العام إلى الخاص»[1] بمعنى أن الوعي بتمظهرات العالم (الحرب/ الحرية) والمدركات الحسية في علاقتها المتصلة والمنفصلة، هي تمثلات مادية تتحول إلى نسق جديد دال يكتسب خصوصيات كل نص، ويخضع لنظم خطابية وتشريعات شكلية ومعنوية قابلة للتطور، وتسمح بالانتقال من مستوى معرفي وفكري إلى آخر أعلى منه.

لذلك يعمل العقل الإبداعي على ربط الأشتات والمتنافرات وتغيير ملامحها في شكل «نص أو خطاب وهو شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الإبداعي إلى حيز الوجود»[2]، وذلك تبعا لقربه من طبيعة الحياة الإنسانية وما يفرضه من خصوصية وقوالب فنية وتعبيرية تستحيل فيها اللغة إلى مادة تأويلية تنطلق من الماديات إلى المعنويات وفق توجه تلقائي ومقصود في الآن نفسه يقول رولان بارت: «إن اللغة لتنبني في مكان آخر... ولكن أين؟ وفي أي مكان آخر؟ إنه في فردوس الكلمات، هنا يكون النص فردوسيا حق وطوباويا (من غير مكان)... إن كل الدوال قائمة هنا... ويبدو أن الكاتب (القارئ) يقول لها:أحبك جميعا (أحبك كلمات وأشكالا، وجملا، وصفات... أحب الإشارات وأشباح الأشياء التي تمثلها»[3]، وحسب هذا النص نقول بأن المدركات الحسية متوفرة وحاضرة عند كل كاتب وقارئ ولكن المزج بينها والتصرف فيها خاضع لطبيعة السرد ورؤى القاصة ومدى تناسب حاستين معا في الإيحاء والتكثيف الدلالي.

فالقصائد اللذيذة ليست كيانا مستقلا عما قبلها وبعدها في النص، بل هي لحظة موضوعية إنتاجية وصورة مبتكرة تتجاوز الواقع عبر نمو مطرد يربط الأشياء الخارجية بالذات توحي بالفكرة ولا توضحها بطريقة مباشرة وليست الشعرية كامنة فيها على حدة بل من خلال ترابطها مع العناصر النصية الأخرى، ولذلك «يتطلب آليات معينة من أجل تفكيك شفراته المختلفة، فهو يمثل خلاصة تجربة ونظرة معينة نحو الحياة، كما أنه يحمل قيما جمالية تمنحه نوعا من التميز والفرادة عن باقي الأعمال الأخرى، وتتشكل أدبيته داخل النسيج اللغوي ككل»[4] وذلك

---

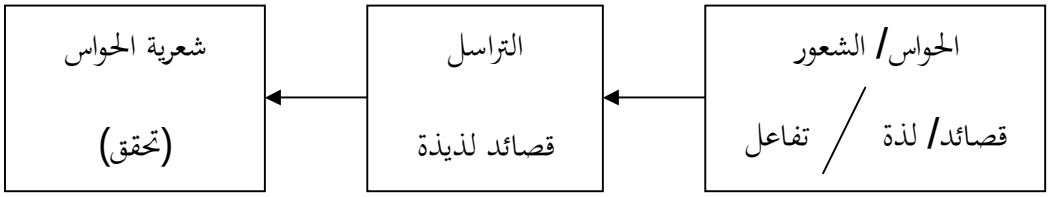
[1] ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1431هـ- 2010م، ص: 149.

[2] ينظر: المرجع نفسه ص: 153.

[3] ينظر: رولان بارت: لذة النص، مرجع سابق، ص: 31.

[4] رويدي عدلان: محاضرات مقياس المناهج النقدية المعاصرة، مرجع سابق،ص: 58.

لا يتحقق من خلال اللغة العادية التواصلية في أساسها، بل من خلال اللغة الموحية التي لا قيمة لها في تراكيبها وألفاظها مفردة، بل مجتمعة ومساندة لبعضها البعض.



4- التراسل بين السمعي والبصري:

الحق أن إدراك المرئيات بالأذن من الأشكال التراسلية المشهورة، المكملة للصورة الشعرية، ومن أهم وأجدى التقنيات البلاغية المتحاورة مع التركيب الدلالي مشكلة مبدأ قوة مؤسسة وجدلية ورسم معلم ومغامرة متخيلة تقوم على مفارقات وطاقات إيحائية.

ونعثر على هذا النوع من التراسل في القصة الثانية (ضحكات المطر الغناء)[1] وموطن الشاهد بين الضحكات وهي متعلقة بالسمع، والمطر وهو مدرك بصري (قد يعتبره البعض مدركا سمعيا أيضا وهو صحيح، ولكن اختيارنا له كمدرك مرئي تناسبا مع أحداث القصة)، وتظهر بلاغته في تعميق الوصف ومداعبة طاقة الخيال لدى المتلقي بمشاعر طازجة ترصد تحركات البطل وانتظاره المستمر لأروى وسط خوفه وقلقه من عدم عودتها.

وتغدو الحواس على طبيعتها كتلة جامدة، ولكن تضمينها واستدعائها ساهم في تأثيث الصورة الكلية والنسيج التصويري عبر «التداعي السردي الذي يشظي الحدث ويفجر اللغة ويكسر أفقية الوصف الصامت»[2] ليس من باب الإطناب والحشو، بل التبادل بينها من الموتيفات العامة والرئيسية التي تمليها القريحة الأدبية والضرورة النفسية.

ليكون (سمع/ بصر) لوحة فنية عميقة وموغلة في مستويين؛ مستوى دلالي وآخر حسي الأول يركز على حركية المعنى والثاني يركز على انتقال المشاعر عبر الحواس. لذلك فنجاح "ضحكات المطر" في أداء مهمتها، يتوقف على مدى قدرتها على الثراء والإيحاء فليست القيمة في تكرارها عبث أو تعدد بصور مختلفة فقط بل في

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 28.

(2) شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية، مرجع سابق، ص: 47.

الرابط النفسي الذي تحدثه بين كينونة الحواس والمشاعر واللغة... ومقابلاتها التخييلية «ونلمس جنوحا نحو التنوع في الصور الحسية وتطويرها، متجاوزة نفسها إلى تحقيق مشروع إبداعي يعد حاملا فنيا مراوغا»[1] متعدد الأبعاد والدوال والفعالية بما يسمح بالتعاطي مع السيرورة السردية، وكسر النمطية المألوفة المسطحة انتقالا إلى نمطية مركبة تجسيدية لا مجردة هي مفتاح الكشف عن معجزات ومكامن الحواس مجتمعة.

ثم في القصة الثالثة عشر نجد (صيحات ضياء) فيه تم خلع مدركات ما هو مرئي (ضياء)[2] وإضفائها على ما هو سمعي صاخب (صيحات)، ونرى في هذه العلاقة التبادلية القائمة على الدمج بين حاستين، تجسيد لحالة الترقب والأمل التي ينتظر الشيخ والمدينة من الفتى، وكأننا أمام موقف تنويري* «لا يتحقق إلا بتحرير العقل الإنساني من قيوده وإحلال العدل مكان الظلم...» [3].

وهي عملية التفاعل بين العقل وواقعه في إطار نموذج جديد يقوم على أنقاض الماضي والحاضر، ليستبدل فيما مكان قيم أخرى (لقد تفتحت خيوط الظلام/ صيحات ضياء أشرق من عتمة التجلي...)[4] وهي من مظاهر الصراع بين تفاصيل العقل المتحجر والعقل التنويري، المتمثل في شخصيتين رئيسيتين ووجهات النظر الثنائية أو الازدواجية المنتجة وفق أرضية مشتركة مقصودة ولا نهائية.

ولهذا السبب يجد القارئ نفسه متورطا في مراقبة واقع الشخصيات ومساءلته فيغدو سيد نفسه، يضيف وينقص ما ليس موجودا أصلا. وغياب الشيخ (صمت/ انعدام الصورة)يمكن أن يكون هو نفسه بياض يُسمح للمتلقي بملئه والتصريح به بينه وبين نفسه، أو إعادة التركيب. «فالجانب السردي في القصة مفكك ومع ذلك فإنها مقروءة»[5] وفق مستويات المعنى والوصف واتحادها فيما بينها ليس من باب «مفهوم الشخصية بل من

---

(1) ينظر: يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)- دراسة-، منشورات الهيئة العامة السورية لكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د/ ط، 2010، ص: 15.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 118.

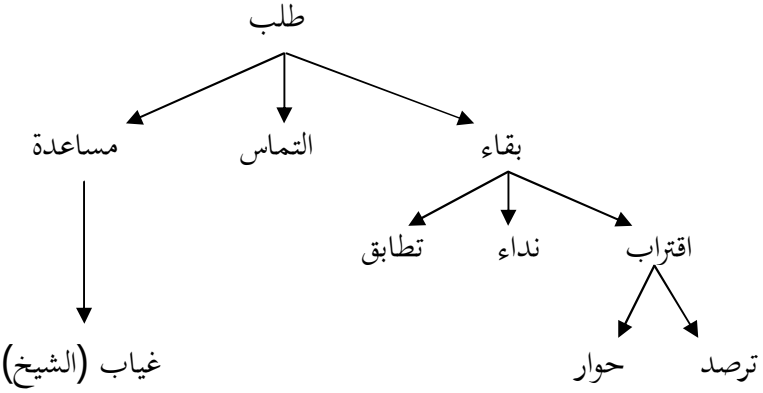
* فيما يخص هذه الفلسفة يمكن للقارئ الإطلاع على ما يثري رصيده الفلسفي من مثل: جدل التنوير لمناع هيثم، هوامش على دفتر التنوير لجابر عصفور أو غيرها.

(3) ينظر: سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 137.

(4) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 117- 118.

(5) رولان بارت: لذة النص، مرجع سابق، ص: 32- 33.

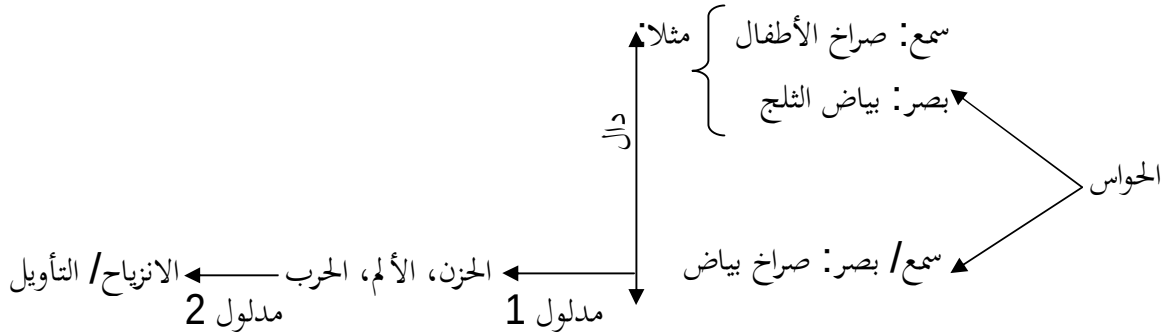
خلال قانون الفعل وتحولاته عبر مسارات القصة»[1] وتداخلاتها مع بعضها البعض وفق متواليات أحداث وظيفية، ويمكن أن نختصر ذلك بالمخطط* التالي:



ثم في القصة الأخيرة نجد (صراخ بياض الورق)[2] وهو مزج بين طاقات الحواس، حيث صار لون الورق الأبيض مسموعا (يصرخ) والصراخ مرئيا في البياض، وفيه نسبة اللون إلى الصوت الشديد القوي.

«والقراءة اللونية في أساسها وصف طبيعي للأشياء المرئية»[3] ولكن القاصة قامت بالدمج بين الصورة اللونية وحاسة السمع في إطار انزياح لفظي ودلالي يتعدى الوظيفة العادية إلى كسر أفق توقع القارئ.

إن الامتزاج بين الحاستين، صار شيئا واحد متحدا منح التعبير جمالا وقوة، واستيعابا عظيما لمظاهر الكتب النفسي والعثرات والأحزان خلف ستار التستر والخفاء.



[1] ينظر: رولان بارت، جيرار جنيت: من البنيوية إلى الشعرية، مرجع سابق، ص: 36- 39.

* ينظر: المرجع نفسه، ص: 36.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 125.

[3] ينظر: علي سليمي، رضا كياني: الصور البصرية والسمعية المحولة في شعر سهراب سبهرى وعبد الوهاب البياتي، مرجع سابق، ص: 133.

تقوم العلاقة بينها على التلازم في الحضور، والذي يربط الدوال بالمدلولات، أي الظاهر يستلزم المخفي البعيد، ويستدعي حضوره وإدراكه. فهي عوالم يختلط فيها الحلم بالواقع حيث تنصرف العوالم المألوفة والحواس لصالح الانحراف أو الواقع المغاير ما فوق اللغة.

لذا فما تتداوله القصة، ويشكل التراسل أحد تفاصيله، لا يختلف فيه اثنان تتحرك- الصورة المحولة- على اعتبارها طاقة تحتية وفق مسارات المعنى داخل النص حيث أن «الأدب لعبة، طقس، دين ليس له من هدف محدد، فهو القانون الخاص لذاته وهو غايته الخاصة»[1]، وهذا حسب –بول فاليري-.

هذا يعني أن الخلط بين الحواس في حقيقته ليس له غاية واضحة في البداية، فليست مجرد لغة عادية تتعامل مع الواقع تعاملا ساذجا «فالخطاب عن الأدب موروث مع الأدب نفسه، والأمر لا يتعلق بابتكار نظام بقدر ما يتعلق باختيار إحدى الإمكانيات العديدة المتاحة لنا، معتمدين على أقل الطرق تعسفا»[2] لذلك فخلق نظام جديدة ليس ضربا من الخيال الذي ينطلق من العدم بل لنا في اللغة اختيارات لا نهائية تزخر بها، تعد بمثابة المادة الخام للتمثيل الدلالي ومظاهره اللسانية.

IV- التراسل الحسي اللمسي

1- التراسل بين اللمسي والشمي:

ترتبط حاسة اللمس كما سبق وذكرنا آنفا بالأشياء المادية وسماتها المختلفة من برودة وحرارة وليونة وخشونة ولزوجة وغيرها أما حاسة الشم فترتبط بالمشمومات والروائح والعطور، فيما يتعلق التحويل من اللمسي إلى الشمي، جلب صفات المدرك الشمي ونسبها للمدرك اللمسي.

ونعثر على هذا النوع من التراسل في القصة الثانية (تغتسل عبيرا)[3] حيث يصبح الملموس مشموما فالاغتسال احتكاك الجسم أو الشيء بالماء عادة وهو مدرك لمسي، بينما يدرك العبير بالأنف. وهو «يدعونا إلى الاعتقاد بأن التزاوج اللفظي فيه نوع من الإبداع الذي ينتهي إلى جمالية النص»[4] بمعنى أن التآزر بين الدوال/ الحواس وسياقاتها التركيبية من مؤشرات التحريض على القراءة وتتبع سمات الحب الروحي بمرجعه الغامض يستفز

---

(1) ينظر: بتول قاسم ناصر: محاضرات في النقد الأدبي، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، د/ ط، د/ ت، ص: 60.

(2) توذوروف: الشعرية، مرجع سابق، ص: 30.

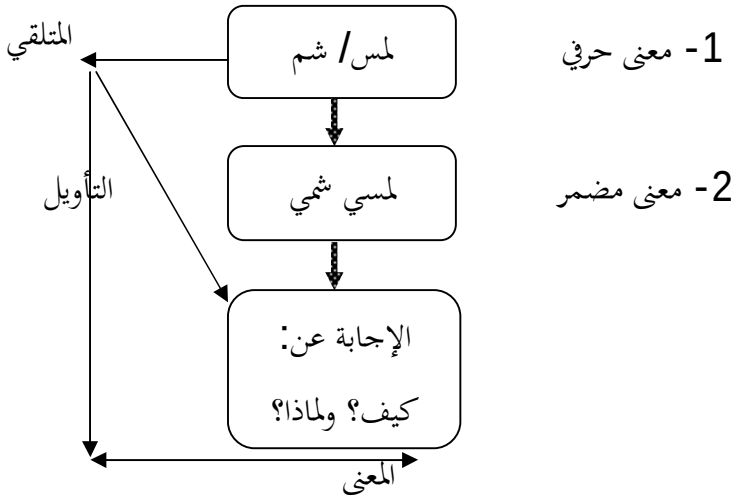
(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 25.

(4) ينظر: علي نجفى أيوكى وآخرون: دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مرجع سابق، ص: 54.

خيال المتلقي على التساؤل والتعجب، وإثارته لما هو غير محتمل ومضمر، فهو يقرأ جملة المشي تحت المطر والاغتسال به أو رائحة البلل بعد سقوط المطر مثلا: فيتذكر قصة ما، وقد تكون العلاقة بين الأمرين مخطط لها مسبقا أو أن القاصة لم تفكر فيها أصلا أثناء عملية الكتابة.

حيث أن «عملية التأويل تنطوي على مرحلتين أو وجهين* فينبغي تحديد السلسلة الكلامية التي من الضروري أن نبحث لها عن تأويل أي التعرف على الظاهرة الجديدة من خلال التكيف معها»[1] والمقصود بالظاهرة الجديدة هو وجود سلسلة كلامية تخالف القاعدة اللغوية وتكسر الأنماط القديمة المعدة مسبقا. (الجاهزة) ومقاومتها لها. ما يجعلها تلفت الانتباه. «ثم بعد ذلك تشرب هذا الجديد وهذا اللاتكامل بإخضاعها للتأويل أي بالضم والتجميع إلى أن تصبح السلسلة الكلامية منسجمة مع المخططات المرسومة سابقا أي التمثل»[2] فمن شروط المرحلة الثانية عدم اتفاق المعنى الصريح والفني للألفاظ ثم عند الحصول على المعنى المخفي نضمه مع المعنى الأول لكي نتخذ قرار المواصلة في هذه المغامرة من عدمه وهو في حقيقته ضم رمزي بينهما يحدث في مخيلة المتلقي.

ويضيف توذوروف أن هذه العملية كان يقوم بها «منظرو الشعرية السنسكريتيون ولخص مامات "Mammata" موقفهم»[3] كما ذكر مسبقا في مرحلتين. وللتبسيط أكثر ينظر المخطط التالي:



* المرحلتين تتميز بهما الأمور النفسية أو علم النفس وقد قام بتسميتهما جان بياجيه.

[1] ينظر: تزفتيان توذوروف: الرمزية والتأويل، مرجع سابق، ص 51.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص:51.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 52.

2- التراسل بين اللمسي والبصري:

ويتمثل في «خلع أوصاف المدركات البصرية ومنهما للمدركات اللمسية»[1] بما يحقق الإثارة المادية والحسية، ويفعل الانتظام الخطي والعشوائي لحلقات ومسارات المشاهد والنماذج الإدراكية ضمن الفضاء اللمسي البصري المزدوج.

فالتحويل المتزامن، أحدهما يتحرك نحو الآخر، فيتماهى معه عبر رابط إتصالي حاسم.

هذا التشابك المعقد والنظرة التجريبية على الحاستين شكلت ترسيمة أسلوبية متفردة وتقابلا دلاليا تعاقديا.

لذلك نعثر على هذا النوع من التراسل في القصة الأولى (ثم أنبت على روحها قبلا بنفسجية)[2] والشاهد على التراسل " قبلا بنفسجية حيث تم المزج بين مدرك لمسي ومدرك بصري، وذلك بإثبات اللون البنفسجي للقبل. بعد حذف المشبه به، ما يجسد بعدا شعوريا عميقا وأكثر اتساعا، من خلال انعكاس اللون على العالم الروحي والذاتي للبطلة. كما أنه ينقل الإحساس بلحظات الوداع والفراق ضمن عالم متخيل يسعى إلى تحقيق الاكتفاء والهدوء العاطفي من طرف شخصيات القصة، وكذلك الرغبة الجامحة في فتح باب الرغبات الأنثوية في عالم ذكوري.

والتفاعل الكيميائي بين الحاستين له مفعول سيكولوجي يتكفل بإخراج الشحنات الشعورية إلى عالم الحقيقة، ملتزما بهيئة شكلية تمثل حالة الاصطدام الأول للمتلقي أمام غاية دلالية وجمالية تستدعي الإعلان الصريح بأن «الفضاء اللوني المستحدث يوحي بأبعاد رمزية، فيتعدى كونه مجرد لون طبيعي إلى موضوع دلالي مشبع»[3] وعنصرا مفعما بطاقات إيحائية جديدة وممتدة، فضلا على «تأثيره السحري وجمعه بين الحكمة والحب»[4] ولكن على الرغم من الأبعاد الظاهرة لهذا اللون فإنه وعند دمجه مع القيل والأحضان تتغير الدلالة ليصبح التراسل سمة مشهدية تلامسية تختلف بنية عميقة تستدعي التشاكل العلاماتي بين المختلفات من المدركات الحسية.

---

(1) ينظر: حداداد بحري: دلالات الصور المتراسلة في مجموعة "ليل الغرباء" لغادة السمان، مرجع سابق، ص: 78.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 18.

(3) ينظر: خاوة نادية: الاشتغال السيميولوجي للألوان، مرجع سابق، ص: 348.

(4) ينظر: فرح غانم صالح حميد البيرماني: دلالة اللون في الشعر النسوي العراقي المعاصر، مقال ضمن مجلة الأستاذ، ع 203، 1433هـ- 2013م، ص: 438.

ويمكن أن ندرجه ضمن «التعديلات الجمالية والآثار التوترية والإدراكية»[1] التي توحي بالخوف والراحة، بالمكان واللامكان، بالزمان واللازمان، بالاستعداد والتردد، بالوعي واللاوعي. التراسل إذن وسيلة تذكر واسترجاع وغموض، بما أنها تمثل اللحظة الحاسمة ضمن مسارات التوليفة السردية.

أما في القصة الثامنة فنجد (لكن كانت أيادي الموت تراقبه) [2] والشاهد التراسلي يتمثل في تحويل المدرك اللمسي وآداته "اليد" إلى مدرك بصري (تراقبه) وذلك عبر وصف اللمس بأوصاف الرؤية. وهو خروج كالعادة عن القاعدة المألوفة لأن اليد مهمتها الاحتكاك بالأشياء وليس مشاهدتها، وهي مباغتة لفظية ومعنوية للقارئ وخلخلة انتهاكية لمعالم النص.وحقيقة الأمر أنها تصور مشهدا فجائعيا لأن يد الشرطي / الشرطة هي التي تتولى إطلاق الرصاص على إسحاق وبالتالي فكلما صوبت بدقة عالية كلما كانت نسبة إصابته كبيرة، وهو ما يوهم القارئ بأن موعد قتله قد اقترب.

ثم يباغته إسحاق ويراوغ أفق توقعه ليقوم بمهمة انتحارية قبل أن تصل إليه الشرطة. وهذا التراسل يمثل مظهرا من مظاهر الانفصال عن الذات والعالم «والتعبير عن انطفاء الفاعلية والخمود للمكان»[3] والزمان أيضا. وانهيار الحواجز الطبيعية والنفسية بين العالمين والتي تكشف عن نفسها وملامحها. فنمو باعث الموت كشعور مركب يتناسب والظروف السردية التي خضعت لها القصة، لأن «الموت هو الصورة الجزئية التي تخدم الصورة الكلية التي يشكلها النص كاملا»[4]. لذلك فالصورة، التراسلية تؤكد أن الصورة الموازية للموت، صورة رمزية (موت العدالة) أو القناع الذي يستحضر إحدى القضايا المهمة في المجتمع. وهاجسا فنيا يؤرق الذات في عالمها ليكون خلاصها الوحيد ومطهرها من المشاعر السلبية.

ثم في القصة الثالثة عشر نجد (دفء الزهور غادر مرتع الفراشات)[5] ووجه التراسل فيه يتجلى في تحويل المدرك اللمسي (دفء) إلى مدرك بصري (الزهور) واكتسب صفاته (على الرغم من أن البعض قد يعتبر الزهور

---

(1) ينظر: جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 178.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 81.

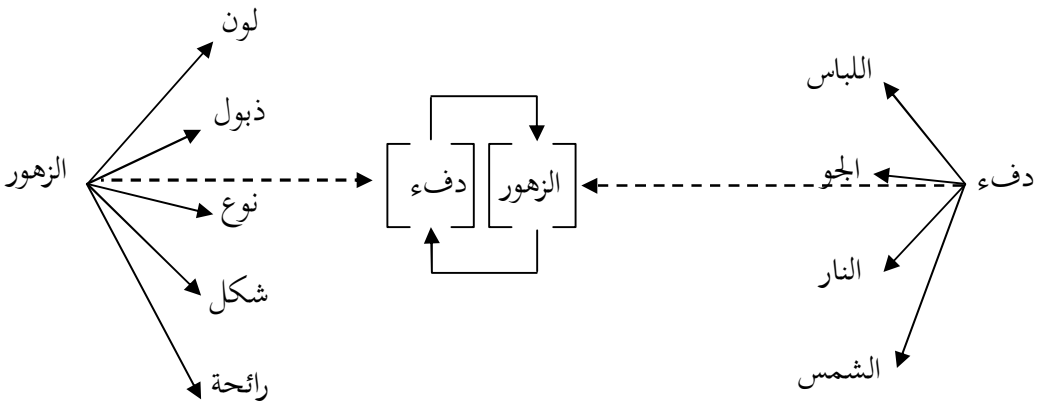
(3) علي باقر طاهري نيا، حسين الياسي: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 91.

(4) عماد علي سليم الخطيب، موفق رياض نواف مقدادي: تلقي النقاد لصورة الموت في الشعر العربي الحديث، دراسة تحليلية ونموذج تطبيقي من شعر عبد الرزاق عبد الواحد، مقال ضمن مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، منشورات كلية الآداب واللغات، الجزائر، ع 4، جوان 2014، ص: 82.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 117.

مدرك شمي وهذا صحيح، ولكننا استندنا إلى كتاب باللغة والحواس لمحمد كشاش عندما جعل الفصل السابع لكتابه بعنوان: لغة البصر ورموز الأزهار... ص 170).

فلنكمل شرحنا إذن، والتراسل أعلاه «تصرف خاص في محور المجاورة بين الألفاظ»[1] حسب الاقتراح التالي:



فاللعب على محور الاختيار ليس بالأمر الجديد، ولكنه من منظور آخر يتعداه إلى صلب «المعرفة المتحركة المتفجرة وأساسها في تجربة الشخص وحيويتها وفاعليتها وهكذا يبدو العالم في النص لا نهاية من الفضاءات والمراكز، لا نهاية من التعثر والتعدد...»[2] لذلك فالتجربة الشعرية هي التي تفرض طبيعة الاختيارات وكيفية توظيفها، والحال أنها ليست قانونا واحدا مطلقا لا يعرف التغيير، بل هي طريقة خاصة مهمتها الإبداع والإجادة في كيفية التقديم والعرض مجازا. ضمن «حركة نفي للموجود الراهن، بحثا عن موجود آخر، وإقامة علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع، فتتغير صورة الكلام وصورة الواقع معا»[3].

يعني أن تجاوز الواقع المعروف والمألوف وبناء عالم آخر يقابله وينفيه، هو تمهيد لظهور روابط مختلفة ومحتملة بين عناصر التركيب، مما يولد شبكة من المدلولات الجديدة، والمعني في هذه الحالة صعب الإحاطة به وإمساكه، إذ يظل هاربا من المتلقي لا يلمح منه إلا بعض من معطياته، وهذا وجه من وجوه الشعرية.

(1) ينظر: علي نجفي أيوكي وآخرون: دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شهر أمل دنقل، مرجع سابق، ص: 52.
(2) ينظر: أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص: 72.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 75.

«وسر هذه الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد كلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه بمسميات جديدة أي نزاها في ضوء جديد»[1] تكمن شعرية التراسل (دفء الزهور) في كونه قراءة مبتكرة لعالم الحواس والمدركات خصوصا والعالم بأكمله عموما وذلك لارتباطه بالسرد والوصف والأسلوب... فإذا كانت اللغة هي قاعدة هنا لكلام تصرف خاص في اللغة، لذلك يصعب تحديده واكتشاف تموجاته بسهولة، و«يستند الخطاب بين شبكة من الدوال تكتشف عند الاستنطاق عن شحنة دلالية لا يتعين إلا بها»[2] ولا ينعزل عن تدفقها مما يولد آفاقا تواصلية وإشارية بين الذات والموضوع وبين النص والمتلقي.

3- التراسل بين اللمسي والسمعي:

تعد الحاستان وسيلتا تواصل بين الأشياء والأشخاص، لكنهما أثناء قيامهما بوظيفتهما المعتادة قد تلتقيان معا، فتعكسان الأدوار والأوصاف والتحويل اللمسي إلى السمعي، يتم عن طريق نقل خصائص هذا الأخير إلى حاسة اللمس، فتصير قادرة على تمييز الأصوات بدل المدركات اللمسية.

لذلك نعثر على هذا النوع من التراسل في القصة الثالثة (كانت سمعة العائلة كالحرير الهامس)[3] وفيه استعارات القاصة صفات الصوت (الهمس أي الصوت الخفيف) ونسبته إلى اللمس (الحرير): أي لين وناعم الملمس وتتفق الصفتان في كونهما تدلان على الخفة والليونة وتتفقان أيضا مع السمعة لأن القاصة أرادت التأكيد على حسنها وصلاحها، والمكانة المرموقة التي تتمتع بها عائلة "محمد:.

ولكن وجه التجديد في الصورة التراسلية هو عملية التحويل بين الحاستين للدلالة على أن الاقتران بينهما وجه من أوجه «الإدراك والتواصل والمعرفة وتوليد علاقات جديدة»[4] والمؤثرات الجمالية ذات الفاعلية اللغوية والفنية، كما أنه كسر للعلاقات الكلاسيكية القديمة بين الصفة والموصوف.

وبالتالي فالتعاون بينهما أيضا، ساهم في رسم صور الحياة الكريمة التي عرفتها العائلة في بداية القصة، ويكمن أثرها الفعال في تجسيد العواطف الكامنة والمعنوية لأن السمعة ليست من الماديات بل من الأمور المجردة، وقامت القاصة بإخراجها وقولبتها فنيا وحسيا.

---

(1) ينظر: المرجع نفسه، ص: 78.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د/ ت، ص: 34.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 35.

(4) ينظر: علي باقر طاهر نيا، حسين الياسي: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 93.

لذلك نجد أنفسنا أمام «تعدد الوظائف، وتواجد اللغة الشعرية واللغة المعيارية معا في نفس العمل»[1] أي شعرية موكاروفسكي (بعض من مبادئها) التي ترى بأن «العمل الأدبي متعدد الوظائف، وتوجد وظيفة محددة تهيمن على بقية الوظائف؛ جمالية، إشارية، تعبيرية، وصفية...»[2] وهو بالتالي مشروع أدبي ذو طبيعة وظيفية تبني على المدركات الممكنة والمحتملة والثابتة، فتمزج بينها مكونة ظاهرة قرائية وشعرية وتأويلية تتأرجح بين قصدية الكاتب وقصدية النص وقصدية القارئ، فقد تلتقي وتتقارب القصديات أو قد تتعارض وتتباعد.

V- التراسل الحسي الشمي

1- التراسل بين الشمي والبصري:

«وفي هذا النوع من التراسل يصبح المشموم كالمرئي والمرئي كالمشموم»[3]، أي الدمج بينهما بحذف صفات وإضافة صفات من حاسة إلى حاسة أخرى، وذلك ليس حشدا أو استعارة مألوفة وآلية للأوصاف، بل إذابة وصهر للمتنافرات والعلاقات المتباعدة، ما «يجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريدا في جدته وأصالته»[4] ذلك الشعور الذي يمنح التبادل الحسي أهمية وفاعلية وقوة إيحائية.

وبالتالي فالتحويل من الشمي إلى البصري يستوعب الحقيقة الباطنية للصور الحسية والطاقات الفنية واللغوية المصاحبة للتجربة الشعورية، ولذلك نجد في القصة الثالثة (استقر "جهاد" بمدينة "باريس" منتعشا بعطرها الماسي)[5] فحينما أرادت القاصة أن تمنح الحركة والتحول لصورتها الحسية، جعلت العطر مرئيا كجوهرة الماس وذلك باستعارة صفات المدرك المرئي ومنحها للعطر كمدرك شمي. وهو تبادل بين الصفة والموصوف. للدلالة على الحياة الجديدة المبهرة في باريس والتي جعلت جهاد ينساق وراءها ناسيا أو متناسيا أصله وأرضه، لتصبح الشخصية نموذجا فاشلا في غاية الوضوح.

---

(1) ينظر: يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، مرجع سابق، ص: 75.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 75.

(3) علي نجفي إيوكي: تراسل الحواس وأشكاله في شعر عبد المعطي حجازي، مقال ضمن مجلة اللغة العربية وآدابها (علمية محكمة)، ع 1، 1427هـ- ص: 58.

(4) جابر عصفور: الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 14.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 38.

وكذلك تصير «واقعة في شراك ثنائية الحقيقة/ والخيال، بطريقة لا سبيل إلى الخلاص منها، والحقيقة والخيال هما المنطقتان المربكتان، بحيث نستشعر أن كل المآزق الوجودية مآزق قصصية، بنفس القدر الذي تكون به كل المآزق القصصية مآزق وجودية»[1] يضعنا التراسل أمام حتمية صراع القصة بين المتخيل؛ أي ما رسمته القاصة من شخصيات وأحداث، والواقعي، أي المحفزات الواقعية التي استقت منها بعض المعطيات القصصية، «فتبدو أنها تسير وفقا لتقاليد مشابهة للحقيقة والمعقولية»[2] أي أنها صورة نقلية تجميعية للمكن والمحتمل، ونفس الأمر حدث مع الحواس عندما تبادلت مهامها ومواقعها الوظيفية.

ثم إن الرائحة التي تصير مرئية لها ذاكرة مكانية (موجودة في الأصل) تتعلق بمدينة باريس ونهر السين، وهو ما يستدعي حضورا زمانيا ذو حمولة دلالية (مساء) وهي صورة متنامية تحقق فلسفة الرمزيين في الجمع بين المتناقضات لتحقيق الانسجام بينها لأن مكونات النص تتكئ على بعضها البعض، ليخدم الجزء الكل والعكس، في تعميق الانفعال وتوجيه توقعات المتلقي وجهة جديدة وغير منتظرة وتطعيم السياق الصوري.

ويلعب الواقع إذن دورا وسيطا في إدراك مفهوم الصورة، التي قد تبدو بسيطة وساذجة في ظاهرها، غير أن معرفتنا بعلاقاتها مع معطيات النص، نجد قيمتها الانتقالية من دلالة إلى أخرى.

أما في القصة السابعة فنعثر على (الدموع تتهاطل كشلال عطر قرمزي)[3] ويتجلى الشاهد التراسلي في "عطر قرمزي"؛ فمن المعروف أن العطر من المشمومات، ولكنه هنا جُعل مرئيا له لون، وفي ذلك خرق للمعقول ودمج بين حاستين أخذت فيها الأولى صفات الثانية أي الصفة والموصوف في علاقتها المتصاحبة فنيا المتنافرة معجميا ثم إن اشتغال آلية الوصف الحسي المتراسل شحذ للمشهد الشمي وتحريض له على اكتساب ملابسات بصرية تخضع للتوترات اللغوية والمحمولات الدلالية «فالاختيار الذي يقوم به المؤلف من ناحية المفردات له نتائج مختلفة جدا، ويبدو أن هناك تناقضين مستقلين في هذا المقام، التناقض بين المحسوس le sensible واللامحسوس le non-sensible، والتناقض بين الخاص le particulier والعام le général»[4] حيث أن اختيار

---

(1) تزفيتان توذوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر وتق: خيري دومة، مرا: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1997، ص: 82.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 82.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 68.

(4) تزفيتان توذوروف: شعرية النثر (مختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، مرا: جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م، ص: 191.

الحاستين مع بعضهما البعض لم يكن اعتباطا بل خاضع لاعتبارات أسلوبية صرفة ووقفات حسية تشتغل على التحويلات اللغوية العابرة للحواس، وما يهمنا في الأمر هو الجانب الحسي المزدوج.

وفي ذات الصدد «تمثل إيحائية اللغة درجة من درجات تمفصل النص الأدبي بحكم أنها تعكس نظاما من الدلالة الخاص بالمظاهر التي يقوم عليها النص أساسا وتجعله في النهاية قابلا لاحتواء عدة مضامين لا تثق عند حدود البنية السطحية للغة القائمة في ثناياه، وإنما تراهن على مستويات من الرمز والإيحاء والانزياح»[1]. فالعطر القرمزي فيه من التداخل العام بينه وبين جميع الأشكال التي تنتج مدلولات مختلفة، مرنة وحركية ومشاريع تجديدية، تستثمر مضامين اللغة وإمكانياتها؛ أي مظاهرها الفعلية والدلالية، في إطارها الأفقي والعمودي ثم أدائها التصويري.

ثم نجد في القصة الأخيرة (والشمس الحبلى بروائح الاصفرار تشرق بهجتنا)[2] من المعروف أن الاصفرار مدرك بصري يرى بالعين، ولكنه هنا صار مسموما، فبدل أن نشم العطور والروائح، أصبح اللون كذلك، وهو مزج انتهاكي بين حاستي الشم وتحويلها إلى حاسة البصر.

والملاحظ أن المضاف (روائح) لا يتناسب معجميا مع المضاف إليه (الاصفرار)، ولكنهما من الناحية الفنية ضرب من التقنيات التعبيرية والجمالية، أو هو «عنصر من عناصر العمل (أو وظيفته) أي الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته»[3]. وهو ما نلاحظه في علاقة هذا التراسل مع باقي عناصر القصة الحاملة لتوترات دلالية معينة. كما أنه التقاط حسي للأشياء والعوالم والتجارب بما يطعم العلاقات اللغوية في القصة.

ويسمح بكشف بعض الحقائق المتخفية وراء الوظائف اللغوية المألوفة وكذلك اللحظات الشعورية المكثفة ومظاهر الوعي، خصوصا أن هذا التراسل يقبع ضمن بؤرة وصفية تتكامل فيها الرؤية بالصناعة الشعرية.

فلم يعد ذلك مجرد تركيب وصفي انزياحي –فحسب- بل تركيبا مزجيا مشوشا، وهذا وجه التعالي فيه، وركاما من العلاقات بين الإنسان والإنسان، والإنسان والوجود "الذات/ الآخر/ العالم" في طبيعتها الأولى، المثالية والمتميزة، وذلك بنكهة الحاضر الممزوج بالماضي، المتسم بالمعاني العميقة فيما يخص الحلم والواقع، والأمل. كما أن

(1) بشير القمري: شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع ، الرباط ط1، 1991، ص: 11.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 68.

(3) ينظر: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي: دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 1992، ص: 40.

«الشخصيات أقنعة اجتماعية في قص واقعي، تعمل وفقا لمتطلبات القصة ومتطلبات المجاز»[1]، على اعتبار أن أمل/ ضياء مجرد أقنعة سردية تتفق في دوالها مع العلاقات المنطقية والإنسانية التي عرفها العرب/ ثم صارت حلما بعيد المرام.

وهي تأملات سريعة تخلع الألفة بين عالم الموجودات والذوات الإنسانية، ، فبعد أن كانت تشرق الشمس كرمز يدل على الاستقرار والألفة، حتى أن ضوءها تشمه الأنوف وينتقل بين الناس، ثم يتوقف بنص الحياة فجأة!؟ هي مفاهيم معنوية تستلزم ديناميكية حسية أولى وثانية وثالثة... الخ، تختزلها الصورة التراسلية، المنفلتة من أسر المعاني الجامدة.

وما بين هذا وذاك لابد من الإشارة إلى ما نسميه الزمن في مورفولوجية اللغة والزمن على المستوى الوجودي، حيث أن «الأزمنة المستعملة من قبل السرد تعني القطيعة الموجودة بين لحظة السرد والحكي المستحضر، لهذا السبب تؤخذ أحيانا كمؤشر تخييلي»[2]. وهو ما نلحظه في اختلاف زمن الحكاية الذي لم يذكر صراحة، ولكننا نستشعره في مختلف الحروب والأزمات التي عرفتها البلدان العربية، وزمن الخطاب الذي تلاعب بالزمن الوجودي حذفا وإطناب وزيادة ونقصانا، وتبديلا للمواقع والوظائف.

ثم زمن الكتابة الذي يستحضر ويشخص المشاريع الزمنية وهو متعلق بالكاتب وزمن القراءة، هذا الذي يشكل مسافة توترية بين الزمنيين وهو خاص بالمتلقي/ المتلقين، لذلك قد نجد أنفسنا أمام «مؤلف واقعي وقارئ واقعي في عالم موجود بالفعل، أو أمام مؤلف مجرد وقارئ مجرد ينتميان إلى العمل الأدبي لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة»[3]، وليس يهمنا في الأمر تقسيمات أزمنة السرد أو الشخصيات، بل ما يهمنا المركز الجوهري للصورة التراسلية وعلاقتها بالشخصية والزمن وكأنها كتابة «سردية تنكرية»[4].

ويقصد بها انعدام الهويات واللعب على الأحداث والمرويات واختزال الحقائق وتكثيفها لخلق التشويق والإنجاز القرائي.

---

(1) ينظر: توذوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، مرجع سابق، ص: 82.

(2) ينظر: تزفيتان توذوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط 1، 2005، ص: 109- 110.

(3) ينظر: رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق، ص: 88.

(4) ينظر: عبد الله إبراهيم: السرديات العربية الحديثة، مرجع سابق، ص: 29.

2- التراسل بين الشمي والذوقي:

«ومن صور التراسل في الصورة الشعرية هو التبادل بين حاسة الشم وحاسة الذوق أو الدمج بينهما، فالشم حقيقة إدراك معنى المشموم والعملية تتم بعد استنشاق الإنسان بالأنف»[1] لكن قد يحدث تحويل من الشم إلى الذوق باستعارة صفات هذا الأخير ونسبتها إلى الأول.

ونجد هذا النوع من القصة الثالثة (عطرا شهيا)[2]، وفيه تم المزج بين العطر كمدرك شمي وتحويله إلى مدرك ذوقي (شهي)، فبدل أن يكون الأنف وسيلة إدراك المشمومات صار مدركا للطعوم، وهو خرق للعلاقة بين الصفة والموصوف. ومثل هذا التعبير يصور الظروف والحياة السعيدة التي كانت تعرفها عائلة "محمد" وهي مقدمة منطقية توحي بأن الأحداث والأفعال ستتحول، ولا تخرج عن البناء التقليدي للحدث الدرامي من حيث نقطة انطلاقه، تأزمه وتصاعده، ثم المصير الحاسم للمواقف والقرارات والشخصيات.

لذلك «فولع الإنسان بالمحاكاة يرجع إلى أنه يحصل على المتعة، بطريقة عابرة فإذا نظروا إلى صورة كان همهم التعرف على محتوياتها»[3]. والعطر الشهي مرتبط بما قبله من محاكاة للطبيعة بما فيها من صور ومناظر، ولكن وجه التجديد فيه يتمثل في التحويل والتصرف الفني فيها.

على اعتبارها إحدى مكونات البعد التراجيدي، تم اللعب على سماتها الأساسية وتطويرها لجر المتلقي إلى استشعار الواقع النفسي للقصة، وأن كل حدث منها يستدعي الآخر ويكون نتيجة له، وذلك بإيجاد نظام تراسلي، صحيح أنه ينطلق ويلتزم بالوسائل الطبيعية إلا أنه تكنيك سيكولوجي متصل ومتفاعل مع مجموع «علاقات ومكونات النص في تجلياتها البنيوية، وتفاعلها ضمن بنية تنبع فيها الشعرية بالطريقة التي تنبعث بها الشرارة بين جسمين... بوصفها فاعلية لكيمياء اللغة..»[4]. ومن هنا نؤكد أن هذه الصورة التراسلية كبنية صورية وملمح أسلوبي حسي وذهني يتوسل تشخيص الطبيعة ومنحها صفات إنسانية مختلفة وكذلك تجسيد المظاهر المعنوية وإلباسها الأوصاف المادية، لأن الدوال تتغير مدلولاتها بتغير نوعية التوظيف وطبيعة التشكيل النصي.

---

(1) ينظر: علي باقر طاهر نيا: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 95.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 34.

(3) ينظر: رشاد رشدي: نظرية الدراما، مرجع سابق، ص: 5.

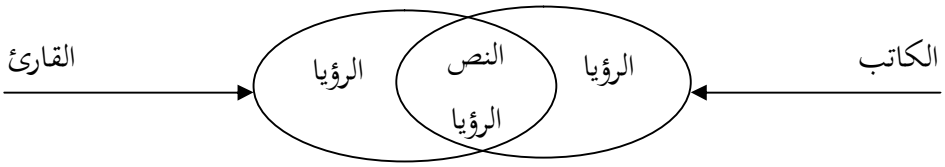
(4) ينظر: كمال أبو ذيب: في الشعرية، مرجع سابق، ص: 76.

3- التراسل بين الشمي والسمعي:

يتجلى في تحويل حاسة السمع، ومنح صفات هذه الأخيرة إلى الحاسة الأولى، أي «المزاوجة المجازية بينهما لإبداع المعنى وتجلية الإحساس»[1]، والخروج عن التوظيف المألوف للحواس لا يكون إلا من أجل توليد لغة ثانية وخلخلة وظائفها الاعتيادية لتشكيل بنى حسية عميقة.

ونعثر على هذا النوع التراسلي في القصة السابعة (عطر تلك التنهدات)[2] وفيه تم المزج بين حاستي الشم والسمع في تشكيل استعاري، انحرف فيه المدرك الشمي (العطر) إلى المدرك الصوتي (التنهدات).

«وما يسوغ الدمج بين الحاستين هنا هو التوصل إلى التنامي الدلالي، بالتشاكل الدلالي بين العطر والتنهدات، فهما يحملان دلالات التواصل بين الإنسان وماضيه»[3]. والربط بين الصورة التراسلية وذاكرة البطلة "نوران" نمط من التغريب أي أن المألوف صار لا مألوفا ومفتوحا على متغيرات عاطفية وقدرات داخلية لا شعورية، واستجابات روحية. يستغلها النص القصصي «تتم به معالجة خيال القارئ وإعادة توجيهه»[4] دون تحطيمه كلية، وإنما يشمل التحطيم والتدمير الواقع بصورة وإعادة بنائه من طرف الذات "الرؤيا/ الحلم"[5] كما في الرسم:



وفي ذلك عتبة حسية (عتبة صغرى1+ عتبة صغرى 2) مضاعفة، تتجاوز الإحساس اللاواقعي والتجربة الجمالية الممزوجة بالتشكيلات المادية والمعنوية.

أما في القصة الثامنة فنجد (ثم غمرتني بفيوضات حنانها وعطر نشيد روحها)[6] يتجلى الشاهد التراسلي في (عطر نشيد) حيث أن المعروف أن العطر مدرك شمي والنشيد مدرك صوتي، وعلى ضوء ذلك تمت عملية التداخل

---

(1) ينظر: علي سليمي، رضا كياني: الصور البصرية والسمعية المحولة في شعر سهراب سبهرى وعبد الوهاب البياتي، مرجع سابق، ص: 141.

(2) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، ص: 72.

(3) ينظر: علي باقر طاهرى نيا، حسين الياسي: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 94.

(4) ينظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، مرجع سابق، ص: 78.

(5) ينظر: أحمد قيطون: الرمز والتحديد المستحيل، مقال ضمن مجلة مقاليد، ع 1، جوان 2011، ص: 126.

(6) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، ص: 80.

بين لوازمهما؛ تصاحبا معجميا لا متجانسا، وانسجام فني وجمالي يمتاز بكمونه التخييلي وقطبي اللحظة التصويرية والشحنة النفسية.

يتجاوز هذا التراسل واقع اللغة المباشرة لتحقيق الاستحواذ على ردود فعل المتلقي نتيجة الإحساس الحقيقي بالأشياء المحسوسة والمجردة، وفي سبيل هذه المعادلة المتفردة، حيث الصورة مرتبطة بالمرأة بجانبها الأنثوي الرقيق (الأم فاطمة) وجانبها الإنساني بأسمى ما تحمله كلمة "أم" من معنى.

وتمثلات المرأة في هذه القصة لا تخرج عن النظرة الواضحة والمألوفة بشخصية الأم باعتبارها السند والعون ومكمن الأمل والأسرار؛ علاقة إسحاق بأمه فاطمة.

VI- التراسل الحسي الذوقي

1- التراسل بين الذوقي والشمي:

يصير في هذا التراسل للطعوم عطور وروائح معينة، فمن كل طعم نعرف بعض المشمومات ونستطيع تمييزها. والعكس صحيح، «ونظرا للعلاقة الوطيدة بين الحاستين، إذ كثيرا ما تؤثر رائحة الطعام في حكمنا على طعمه، بالإضافة إلى أننا عند إصابتنا بالزكام مثلا، نفقد –أحيانا- القدرة على التذوق من دون أن نفقد حاسة الذوق..»[1] وهذا من الناحية المنطقية، أما فنيا وأدبيا فعملية التبادل بين خواص الحاستين كثيرا ما تنحو منحة مجازيا في التوظيف والخروج عن المألوف.

وفي نفس الصدد نعثر على ذلك في القصة الثانية (ارتشف الشاب عطر الفتاة الغامضة)[2] من الملاحظ أن العلاقة بين الفعل (ارتشف) والمفعول به (عطر) تنبني على فكرة الانحراف عن التصاحب المعجمي، لأن الأول مدرك ذوقي يصلح للشرب، أما الثاني فهو مدرك شمي.

وقد تم فيه تحويل الذوق إلى الشم، فبدل أن يرتشف الشاب القهوة مثلا، تحول إلى العطر الخاص بالفتاة أروى. وتفسير ذلك أن الشاهد التراسلي حديث الأرواح قبل الأجساد، إذ تخبر عن ولع لؤي وشغفه وحبه للفتاة، وتترجم ما لا ينطق به اللسان.

---

[1] ينظر: محمد كشاش: اللغة والحواس: مرجع سابق، ص: 38.

[2] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 27.

فاللغة الذوقية المحولة إلى الشمية تمنح الحركة والخلق الدلالي والهيئة الحسية الجديدة وهو تقارب تخييلي بين عالمين محسوسين أولا، وبين عالم حسي مركب وعالم معنوي ثانيا، حيث «تؤكد الفلسفة السفسطائية إنسانية الظاهرة الجمالية باعتبار أن الإنسان محورها، وتبرز قيمة الإدراك الحسي والانطباعات المرافقة له»[1] أي أن قيمة المسار التراسلي إنسانية بالدرجة الأولى، صناعة وتأليفا، تأثرا وتأثرا، تلقيا ورود فعل.

ثم إن قيمته أيضا وبعده الجمالي «لا يخضع لقوانين ومعايير جاهزة مسبقا مستمدة من تجاربنا الذهنية بل من تجاربنا الجمالية وخبرتنا عن الأشياء هل هي جميلة؟ أم لا؟»[2] لهذا قد نتفق مع أحدهم حول فنية "ارتشاف العطر" وتلتقي أذواقنا وقد تفترق. لأنه «وسيط فني بين المؤلف والمتلقي، وبين الإدراك الحسي الواقعي والإدراك الجمالي الأدبي، وبين الإبداع وإعادة الإبداع»[3] أي القوة الإبداعية التي تؤلف بين المسافات الثنائية والمتعددة، ليكون الذهن في نشاط مستمر مهمته فهم مختلف الإدراكات والتحويلات الحسية، المنبثقة من الحواس الخمسة.

يقول فريديريك شيلر ماخر: «تكمن القرابة بين البلاغة والتأويل في كون كل محاولة فهم هي انعكاس لمحاولة كلام»[4] حيث أن ارتشاف العطر ضرب بلاغي بما أن أساسه البعد عن التقريرية والوضوح ولكنه يخضع للفهم والتفسير والبحث عن المعنى.

بمعنى أن الخلط بين الحواس صحيح أنه سيصل إلى قدر ما من التحويل الثنائي والمتعدد إلا أن عملية التأويل لا تنتهي بمجرد العثور على الدلالة، فطريقة التوظيف وكيفية القراءة، تؤكد في الأخير على صعوبة الإمساك بالمعنى أي قصدية النص وقصدية مؤلفه لأننا أمام بؤرة دلالية خاضعة للتمويه.

2- التراسل بين الذوقي والبصري:

يعرف على أنه إدراك المرئيات بحاسة الذوق، «وتشترك الحاستان للتعبير عن المعنى الشعري. والتجاوبية والازدواجية تعين على نقل الأثر النفسي وتعميقه»[5] وكذلك تفعيل المؤثرات الجمالية بما يوصل إلى عنصر

---

(1) ينظر: دينس هويسمان: علم الجمال، مرجع سابق، ص: 11.

(2) ينظر: جان برتليمي: بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص: المقدمة (هـ).

(3) ينظر: مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص: 185.

(4) تزفيتان توذوروف: الرمزية والتأويل، مرجع سابق، ص: 50.

(5) ينظر: علي باقر طاهر نيا، حسين الياسي: الانزياح في البنية النصية عند بشرى البستاني، مرجع سابق، ص: 88.

الدهشة بين النص والمتلقي لأن ما كان مألوفا صار غريبا وفوضويا، يستحضر مكنونات اللغة وبواطن النفس والعالم الخارجي الحاضر والمغيب.

ونعثر على الانتهاك الحسي من الذوقي إلى البصري في القصة الأولى (اشتهت الاحتراق)[1] فالاشتهاء مدرك ذوقي والاحتراق صورة بصرية (قد يراها البعض صورة شمية) أو لمسية ولكننا فضلناها بصرية لأنها مسبوقة بالفعل تأملت ورأت) وفي الصورة التراسلية كسر للعلاقة المنطقية بين الفعل والمفعول به، لتكون صورة سيميائية تعبر عن النهاية المأساوية التي اختارتها نضال، والأجواء النفسية الكئيبة والمحيطة التي كانت نتيجة التعرض لصدمة خبر موت جمال.

فاشتهاء الاحتراق يدل على الرغبة الملحة للبطلة في وضع حد لحياتها، والاحتراق عادة لا يخلف إلا الأنقاض والموت والخراب ولا حياة بعده، وهو مطية القاصة الذي يجعل القارئ يستشعر حجم الانهزامات التي تعرضت لها نضال ثم حالة اليأس والاستسلام التي اعترتها.

وقد تكررت لفظة الاحتراف في القصة مرتين أيضا في (حرائق الدهر تشعلني مرارة وخسائر... استسلمت لرماد الاحتراق)[2] وهي تتقاطع مع حياة نضال:

زواج 1 ← طلاق ← زواج 2 ← محاولة انتحار

حياة احتراق عودة حياة احتراق

وفي هذا التسلسل الزمني لحياة البطلة وحضور الرماد/ الاحتراق نجد تقاطعا بين الأمرين في توظيف «الأبعاد الأسطورية التي تتمثل في أسطورة العنقاء أو الفينيق وهو طائر تمتد حياته 500 سنة، وعندما يحين موته يحضر محرقته بنفسه، وبعد أن يتحول جسده إلى رماد، يخرج من هذا الرماد، آخر فتي يعيش المدة نفسها»[3] لذلك فإن

[1] سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 22.

[2] المصدر نفسه، ص: 14- 19.

[3] ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية في شعر خليل حاوي، مرجع سابق، ص: 260.

لم تحضر لفظة العنقاء* مباشرة إلا أن التداخل بين بعض تفاصيلها والأحداث المؤلمة التي مرت على نضال جعلنا نستحضرها.

كانت الأمنية أن تكون امرأة ذات شأن وقيمة، لتصطدم أحلامها بالزواج الفاشل الذي انتهى بالطلاق، لتكون لحظة الميلاد الجدية بزواجها من جمال إنها «لحظة التحول من واقع جديدة عبر محنة قاسية تدمر القديم بل تحرقه، إنها الآلام والفاجعة التي تمثلت قلقا وضياعا وحرمانا، امتزج فيها الحلم بالكابوس والواقع بالأسطورة ضمن قالب سردي قصصي»[1].

والتراسل الذوقي/ البصري يمثل نهاية هذه التحولات (النهاية مفتوحة قد تقدم نضال على الانتحار أولا... حرية اختيار النهاية تركتها القاصة للمتلقي). لذلك تكمن جماليته في ارتباطه بالدهشة والتساؤلات: هل ستموت البطلة حقا لتخالف تفاصيل الأسطورة؟ أم أنها لحظة يأس سرعان ما ستنهض منها من جديد؟.

وهي «عملية ربط الواقع بالأسطورة من خلال استلهام المعنى وتوظيفه على شكل إشارات خفية أو تلميح غير مباشر»[2] وذلك يتطلب ثقافة ووعيا تراثيا وأدبيا من طرف عنصري الإبداع (مرسل- مرسل إليه)، وإدراكا كبيرا للمناخ الأسطوري والذكاء التصويري في استلهامه؛ توظيفا واستقراء.

حيث يقول أوغسطين: «إنني أعرف جيدا ما هي الأسطورة، بشرط ألا يسألني أحد عنها ولكنني إذا ما سئلت وأردت الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ»[3] وبالتالي فهي لا تخضع لتعريف وفهم وقواعد خاصة ومتفق عليها، وهو ما يفسر الاختلاف في طريقة تناولها والتأثر بها قصدا أو دون قصد.

والتراسل الحسي المذكور في نهاية القصة لم يكن عبثا وإنما كحقيقة نفسية تساهم في تعميق الأثر الذهني والثقافي، وتطعيمها «بالنظرة الفلسفية إلى الحياة، وإنشاء حياة أفضل»[4]، انطلاقا من الحياة المتخيلة والشخوص القصصية ضمن التحويلات والمسارات السردية. والتأكيد على أن الموت معادل موضوعي للولادة فهما وجهان لعملة واحدة وكلاهما يستلزم حضور الآخر.

---

* ملاحظة: يمكن العودة إلى موقع: http://www.kabbos.com قسم أساطير وخرافات لمشاهدة فيديوهات تتعلق بهذه الأسطورة والإطلاع أكثر على التفاصيل المتعلقة بها.

(1) ينظر: هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية في شعر خليل الحاوي، مرجع سابق، ص: 112.

(2) ينظر: شيماء ستار جبار: الأسطورة والرمز في شعر (بدر شاكر السياب)، مقال ضمن مجلة ديالي، ع 46، 2010، ص: 35.

(3) كارم محمود عزيز: أساطير العالم القديم، مكتبة النافذة، ط 1، 2007م، ص: 19.

(4) ينظر: سليمان مظهر: أساطير الشرق، دار الشروق، ط 1، 1420هـ/ 2000م، ص: 5.

3- التراسل بين الذوقي والسمعي:

تخرج الأذواق عن نطاق حاسة الذوق إلى مدركات أخرى كالسمع مثلا. وهو تركيب انزياحي يصبح فيه الطعم مسموعا، وقد تم توظيف هذا النوع في القصة الثانية والحادية عشر، وهو «قيمة فنية مجالها المفاجأة واللامتوقع وغير المنتظر في النص الأدبي»[1] لتوسيع المعنى والبحث فيه.

نجد (إنني أشتهي ضحكته)[2] فمن الواضح أن الاشتهاء يختص بحاسة الذوق أما الضحك فهو مدرك صوتي. أما ما يعكس الاندماج بينهما هو أن يصر للاشتهاء صوتا وليس طعاما أو شرابا.

وفي ذلك عودة بالذاكرة إلى الماضي الذي كان شاهدا على ما عاشته أروى مع أيهم؛ وفيه تستحضر البطلة صفاته الجسمية (ضحكته) وصفاته المعنوية (براءته..) ومدى اشتياقها الخالص له.

وفي القصة الحادية عشر نجد (فيرضع من نهر لهفته مرق صرخاته الناسكة في محراب فجائعه)[3] ويتجلى الشاهد التراسلي في خروج الذوق عن نطاقه، فبدل أن يكون للمورق ذوق أو طبيعة ما صار له صرخات وأصوات شديدة. في إطار تصوير الوضع المضطرب الذي يعرفه الكاتب، ونفسيته المتوترة التي تنتشر على حدود البنية النصية وتتماهى فيها، لتكون وحدة فنية مهمة يتكئ عليها الملمح القصصي.

وبالتالي يشكل هذا التراسل استجابة فعالة لحالة إنسانة متأزمة تتصل بالواقع وتنفصل عنه في الآن ذاته، أو بالأحرى حالة المصالحة والعداء بين الأنا/ الذات والأنا/ الذات/ العالم، التي فتحت أفقا لاستدعاء الصراعات المريرة التي هيا مادة البناء القصصي، والتأكيد على دور الكتابة والكاتب في فتح آفاق جديدة وعلاقات مختلفة، رغم الانزلاقات التي يعرفها شخصيا أو اجتماعيا.

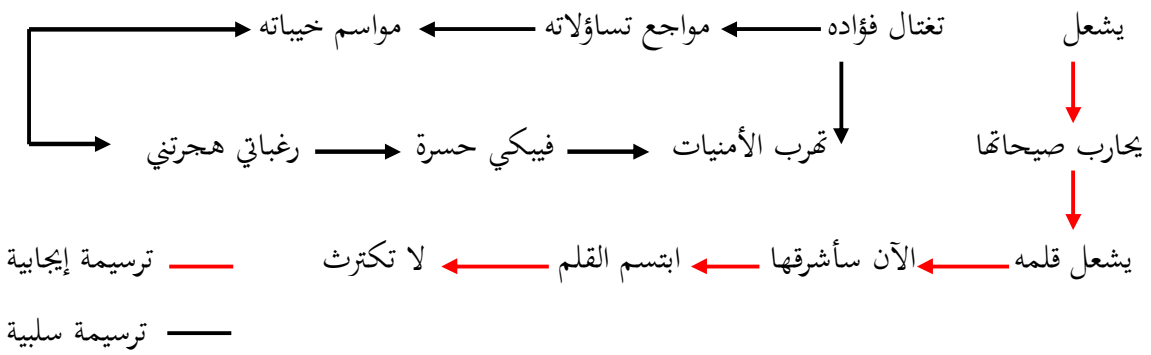
وهو ما يجعلنا أمام كفاءات لغوية متوازية، تخضع للتناوب والتباعد نظرا للحالات الشعورية التي تتحكم فيها.

---

[1] ينظر: محمود درابسة: مفاهيم في الشعرية، مرجع سابق، ص: 142.

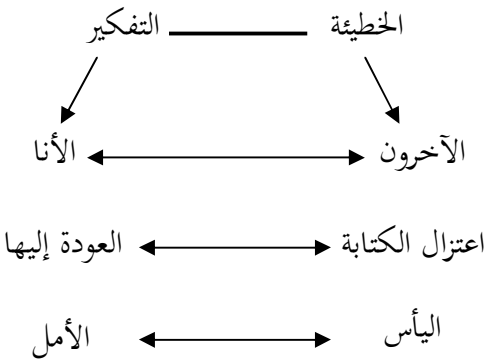
[2] سامية غسير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 30.

[3] المصدر نفسه، ص: 106.



يتمركز الشاهد التراسلي داخل التشظي اللساني من حيث القوة والقيمة والهيمنة والامتدادات الدلالية التي تكمن فيها عملت على تغيير الملامح البنائية والتقنية فرغم سذاجة التوظيف والتدفق السردي البسيط، إلا أن عملية التعرف على المعالم تمت بشكل لا يرقى إلى مستوى التعقيد بل لا يصل إليه.

«وتكون الكتابة بذلك معاناة حياة وقول ولغة أو هي قضية حياة أو موت يعيشها الإنسان في دوامة متعددة الاتجاهات»[1] وهو ما لمسناه في حالة الصراع النفسي بين الثنائيات كما يوضحه الشكل التالي[2]:



VII- التراسل المركب:

1- التراسل الحسي- الحسي المركب:

وهو عملية المزج بين مجموعة من الحواس أي تحويل حاسة مثلا إلى أكثر من حاسة وهي صياغة فنية كثيرا ما تكون نادرة الحضور، إذ تأخذ من الحواس ظاهرها لتقولبها وتظهرها في صورة غريبة غنية بالدلالات دون انقطاع.

---

[1] ينظر: عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتفكير، مرجع سابق، ص: 218- 220.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 219.

ونجد في القصة الأولى (أعزف أوتار عطر تنهداتي الصماء)[1] والشاهد التراسلي يتجلى في تحويل حاسة السمع (أعزف أوتار) إلى حاستي الشم (عطر) والسمع بنوعيه الصوتي (تنهداتي) والصامت (الصماء) وهي أوصاف مستعارة لصالح المدرك السمعي الأول.

وهي تصور للمتلقي التنهدات الحزينة للبطلة جراء حياتها المتقلبة والمعقدة وتوالي المحن والمصاعب عليها، لذلك فالعزف المتحول إلى حاستين يدل على أن بداية القصة ستشهد توترات عاطفية واجتماعية وذاتية، لتكون القصة «كتابا مفتوحا يدعو القارئ إلى بناء شبكة من التداعيات، ترتبك القصص مع بعضها البعض وتمنحها أثرا موضوعاتيا "Thematic" متراكما»[2].

وهو ما يجعل تركيب الحواس ملمحا تطبيقيا تجريبيا، ومغامرة تشكيلية لفضاء إبداعي يحفل بالتعدد الحسي أو النحت من كل حاسة بصفة معينة، ليغدو التجانس مع النص لا مع الواقع مظهرا من مظاهر الانفتاح والتغيير والحركية.

أما في القصة الرابعة فنجد (صافحتني الألوان الصامتة)[3] ويتجلى الشاهد على التراسل في كون الفعل (صافحتني) مدرك لمسي أما (الألوان) فهي مدرك بصري وأما (الصامتة) فهي مدرك سمعي.

لقد سعى هذا التراسل الحسي التحويلي المركب: **اللمس← البصر والبصر ← السمع** للتعبير عن عالم عادي في قالب غير عادي والعواطف في شكل كلمات تترقب لحظة الانعتاق، ومن هنا جاءت الصورة التراسلية محور ارتكاز يشخص الأفكار والخواطر التي تتردد في إيقاع منسجم النفس، و«منح الواقع دلالة تدرك بالعقل والحواس»[4] ولكن ليس إدراكا عاديا يتوفر لجميع القراء بل إدراكا رؤيويا حواريا خاصا.

وفي القصة الخامسة نعثر على (كان ثغرها يعزف اخضرار أغنيات البنفسج الشهي)[5] وفيه تم تحويل حاسة السمع (يعزف) إلى حاسة:

- البصر (اخضرار).

---

(1) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 15.

(2) ينظر: توذوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، مرجع سابق، ص: 89.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 49.

(4) جاك فونتاني: سيمياء المرئي، مرجع سابق، ص: 6.

(5) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق، ص: 53.

- السمع (أغنيات).
- البصر (البنفسج).
- الذوق (الشهي).

وهي صورة وصفية في أساسها تتبع البطلة "هيفاء"، وتتوفر على خصائص فنية وسمات نوعية لم توجد من العدم، بل واسطة ذاتية وموضوعية مفترضة بين حالة وحالة أخرى، تؤدي دورها في أداء الحركة الجمالية وتأدية الغرض المنوط منها.

حيث أنها تنتمي إلى ثنائية «الظاهر والباطن فالأول كل ما تدركه الحواس ظاهريا أما الثاني فهو كل ما يخفى ويغيب خلف الظاهر»[1] أو أن الشكل الظاهري فهو الصورة التلفظية للتراسل أما المضمون الكامن خلف الكلمات «والأشياء ماديا ومعنويا وجماليا»[2] فهو وسيلة وليس غاية، أو بالأحرى عنصرا مهما في التصميم والهندسة المعمارية للنص، وتفجير العوالم المتكاملة والمتجاورة والقدرات اللغوية.

2- التراسل الحسي- المجرد المركب:

يتحقق هذا التراسل إثر المزج بين نوعي التراسل: الحسي والدلالي (المجرد) أي التحويل من حاسة إلى حاسة أخرى تم إلى مفهوم عقلي انتزاعي.

وعثرنا على هذا النوع في قصتين؛ القصة السادسة (أرتشف من ثغرك اخضرار مواجع انتظاري)[3] وفيه تم التحويل الحسي من حاسة الذوق (أرتشف) إلى حاسة البصر (اخضرار) ثم إلى المفهوم المجرد (مواجع)، وبهذه التحويلات تأكيد للقاصة على اشتياقها الكبير للسفر إلى باريس، وقد ضاقت درعا بانتظارها الطويل، وآن الأوان لكي تمتع حواسها بالسفر إلى تلك المدينة، وتتعاضد مكونات الصورة التراسلية مع بعضها البعض لتخدم الأبعاد الدلالية للقصة واستعراض المقومات الحسية المبتكرة وكيف أنها أكدت مرة أخرى على أن الربط المركب للحواس مهمته وضع اللمسة الأخيرة على الصورة النهائية.

---

(1) ينظر: مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، مرجع سابق، ص: 253- 254.

(2) المرجع نفسه، ص: 271.

(3) سامية غشير: حواس زهرة نائمة، مصدر سابق،ص: 61.

والقصة التاسعة (تغتسل بروائح أحلامها)[1] وفي هذا الشاهد التراسلي تم التحويل من حاسة اللمس (تغسل) إلى حاسة الشم (روائح) ثم إلى المفهوم المجرد (أحلامها) فالاغتسال بالعطر قد يراه أحدهم مجازا قد قيل لغاية فنية أو كناية عن الترف والغنى فبدل الماء استعمل الطيب والعطر.

أما الاغتسال برائحة الأحلام فهو ملمح غرائبي وإنتاج حسي متزامن يتعاطى مع مشهد مأساوي ويتمثل في الجثث الخمسة التي لقيت حتفها في البحر، لذلك فهو يتجه نحو المبالغة «كأسلوب متميز من أساليب الصورة في التأثير في المتلقي»[2] وتهويل المنظر وتعظيمه، من خلال الإسقاطات النفسية المضطربة على التدفقات اللغوية المركبة، فتعيد للقصة شعلتها في البداية التي خمدت، وتفسير الواقع من زاوية خاصة؛ الداخل يفسر الخارج والخارج يفسر الداخل، فتصل المعاناة إلى وضع الأزمة التي لا حل لها ولا سبيل سوى الموت على يد كائن جامد متحرك ولكنه ليس حيا!؟ ليكون قاتلا!؟.

[1] المصدر السابق، ص: 92.

[2] ينظر: جابر عصفور: الصورة الفنية، مرجع سابق، ص: 343.

ملحق

1/ السيرة العلمية والأدبية للمؤلفة "سامية غشير":

✓ تاريخ الميلاد: 1990/01/03.

✓ الرتبة العلمية: دكتوراه في الأدب العربي: مهتمة بالبحث في الرواية والمسرح والسينما والإعلام، مدققة لغوية بمجلتي قضايا التطرف والجماعات المسلحة ببرلين –ألمانيا، ومدارات إيرانية.

✓ البريد الإلكتروني: Samiaghechir@gmail.com

✓ الأعمال الأدبية:

- كتاب حوارات في الأدب والنقد صدر عن دار الماهر 2018م.
- كتاب نقدي جماعي: قراءات نقدية في رواية رماد الذاكرة المنسية لمصطفى بوغازي صدر عن دار الماهر 2018م.
- كتاب إبداعي جماعي بعنوان "مشاعل جزائرية" للكاتب السعودي "مشعل العبادي".
- كتاب إبداعي جماعي بعنوان "لا يغلقوا الباب" صادر عن الجزائر تقرأ للنشر والتوزيع.
- كتاب إبداعي جماعي صادر عن مؤسسة بلا أقنعة العراقية.
- كتاب نقدي بعنوان "أنطولوجيا مختارات من الأدب النسوي العربي" لعامر الساعدي.
- مجلد دولي حول السلام.
- رواية غير مطبوعة بعنوان "لارين".
- كتاب نقدي بعنوان "التجربة الروائية عند بشير مفتي"- دراسة موضوعاتية-.
- مجموعة قصصية بعنوان "يكفي ... أن نحلم".
- إضافة إلى العديد من القصائد والخواطر والفوز في مسابقات وطنية وعربية في القصة القصيرة، والمشاركة في العديد من الأيام الدراسية والملتقيات الوطنية والدولية والملتقيات الشعرية، كما نشرت عدة مقالات في مجلات علمية محكمة وإلكترونية إضافة إلى عضويتها في بعض المجلات العلمية ، وحواراتها الصحفية في الصحف والمجلات، وأخيرا تقديمها لبعض الأعمال الأدبية.*

* تم الحصول على سيرة المؤلفة عبر التواصل معها من خلال بريدها الإلكتروني المدون أعلاه وقد لخصت المعلومات الخاصة بها (بتصرف).

2/ ملخص المجموعة القصصية

القصة 01: حواس زهرة نائمة

القصة ذات أبعاد جماعية محضة بطلها نضال المرأة الطموحة التي قضى الزواج على أحلامها، وتكلل بالطلاق من عمر- تجد عملا بعد ذلك، لتتزوج ثانية من زميلها جمال وترزق بابنتها هبة الرحمان، ثم يسافر جمال إلى أمريكا للعمل، ليشعل فيها نيران الغياب والشوق، وفي يوم عودته تنتظره متلهفة، لتسمع بخبر وفاته في الإنفجارات الإرهابية، فتسعى للحاق به انتحارا من النافذة.

القصة 02: موعد الحب مع المطر

يختلط الواقع بالخيال في قصة لؤي وأروى الفتاة المصنوعة من المطر، والتي أحبها لؤي، ولكنه عانى وويلات الغياب وصعوبة إقناعها بحبه، وفي الأخير تعود إليه متناسية حبيبها الأول أيهم الذي خطفه منها المطر.

القصة 03: همس الحرير

تبدأ هذه القصة بطريقة تقليدية عادية، تصف الحالة المستقرة لعائلة محمد وزوجته عائشة مع أبنائهما الثلاثة: جهاد، ريماس، ورهف.

بعد وفاة الأب ثم الأم حزنا عليه، ليهاجر جهاد وزوجته أريج إلى باريس فيتماهى مع أحوالها.

أما ريماس فقد تابعت دراستها وانخرطت في مجموعة منحرفين، ورهف بقيت عند خالتها في تلك الفترة.

وفي كل مرة تحاول أريج إقناع زوجها بالعودة إلى أرضهم، وتنجح أخيرا، ليعودا إليها، فيجدان رهف والخالة وقد أصلحتا الأرض، ليتم البحث عن ريماس وتجتمع العائلة من جديد.

القصة 04: ستائر غرامية

تؤكد هذه القصة أن حياة المرأة الحقيقية تبدأ من ذاتها وليس بالرجل فقط، فالرسامة أسيل تعرفت على جلال وتمت خطبتهما مها بعد حب كبير.

وفي يوم نجاحها في مسابقة الرسم تجده نحوها مع امرأة أخرى، ترمي خاتم خطوبتها في وجهه، تتركه وتحاول نسيانه، لكنها تفشل ثم تحاول من جديد، وأخيرا تتمكن من نسيانه وإكمال حياتها بين الريشة والألوان.

القصة 05: خريف الذكريات

تأخذنا هذه القصة إلى حقيقة الحب الخالص بين هيفاء وليث، وكيف أن عناصر الطبيعة كانت شاهدة على لقاءاتهما الكثيرة، وفي إحدى المرات يخبر ليث هيفاء بقرار سفره لتحقيق أهدافه، لتتلقاه بحزن شديد، وتعيش بقية أيامها في غيابه متذكرة إياه في كل حين.

يطول انتظارها ويقتلها شوقها فتموت في وقت الأصيل في مكانهما المعهود.

يأتي ليث باحثا عنها، ليعلم بأمر موتها ويكون شعوره حزن قاتل وحسرة كبيرة.

القصة 06: حلم باريسي

تتناول القصة حياة الإنسان الذي يقع بين عدة اختيارات، فيعيش التردد والخذلان – فحسناء تتخلى عن براء الذي سترف إليه قريبا، لأنها تعرفت على جان الباريسي في الفايسبوك لتتطور علاقتهما، وترغب بالسفر إليه وفي يوم انتظارها له يبعث لها برسالة مفادها بأنه متزوج، تتقبل الأمر على مضض، وينتعش براء في قلبها من جديد.

القصة 07: حكاية الليل

تغوص القصة في إحدى الطابوهات المغلقة أو الثالوث المحرم ولكن بطريقة سطحية وعامة، حيث يصبح جسد المرأة عملة بينها وبين الرجل، والبطلة نوران اختارت المتاجرة به بحثا عن الاستقرار النفسي والمادي الذي كانت تتوهمه، وذلك بعد وفاة أمها على يد أخيها.

تتعرف على أحمد الذي يوهمها بالزواج ليقضي مآربه منها، فلما ينال منها يتركها ويمضي... تدخل السجن لتخرج منه امرأة أخرى وقد غيرت نفسها ونظرتها للحياة تماما.

القصة 08: أشواق تنزف في صمت

هذه القصة ذات بعد اجتماعي محض، تنشد العدالة الإنسانية والاجتماعية وفيها الفتى إسحاق المعروف بخصاله الحسنة الذي يتدخل لفك النزاع بين شخصين، يقتل أحدهما الآخر، وتوجه أصابع الاتهام لإسحاق.

تقتاده الشرطة إلى السجن ويأتي يوم المحاكمة ويقرر في حقه 20 سنة سجنا لوجود الأدلة التي تؤكد تورطه، وبسبب الصدمة يموت والده، يستطيع إسحاق الفرار من السجن ويذهب صوب أمه لوداعها الأخير ثم يفرغ عدة رصاصات في رأسه ترديه قتيلا، ولكن بعد سنة كاملة يعترف أحد الشهود أن إسحاق بريء.

القصة 09: أحلام تنوح في ضبابية الوجع

تتناول هذه القصة ظاهرة الهجرة غير الشرعية (الحرقة)، كظاهرة عويصة له آثارها على المجتمع والأدب، وفيها يحلم الأصدقاء الخمسة: زكرياء، جهاد، أيهم، رضا، صهيب، بواقع أفضل.

ولكنهم يقررون الهجرة لحل مشاكلهم، وفي اليوم الموالي يلفظ البحر الجثث الخمسة على الشاطئ، في مشهد تراجيدي نهايته مؤلمة.

القصة 10: أوراق من ذاكرة الحياة

تطرح المشاكل الأسرية نفسها في المجتمع، وفي قصتنا هاته تكثر المشاكل بين الزوجين، سعيد وسماح ليؤثر ذلك على حياة وشخصية أبنائهما إياد، إشراق ونور.

والمعروف عن سعيد دخوله كل ليلة سكيرا، ليطلب في أحد المرات من ابنته إشراق الزواج من الشيخ إسماعيل غصبا عنها، ترفض الفتاة عرض أبيها لتعثر عليها أختها ووالدتها ميتة في غرفتها.

يواصل سعيد مسلسل خلافاته مع ابنه الذي يطلب ماله وعندما رفض ذلك ضربه بشدة، ليهرب الولد من المنزل ويخالط جماعة منحرفين، بعد أخذ ورد يقرر العودة إلى منزله ولكن الشرطة تلاحقه، فيخترق الرصاص جسده عند باب منزله وتتمدد الأم على جثة ولدها لتموت بصدمة نفسية.

القصة 11: حروف الظل

تتناول قضية تهميش الطبقة المثقفة (الكاتبة)، حيث تسرد الصراع النفسي بين كاتب مجهول الهوية ونفسه حول اعتزاله الكتابة نظرا للظروف التي عاشها وكيف أن كتاباته لم تعد ذات قيمة بعدما صار، يكتب سلعة تباع وتشترى ولو كانت خالية من المضمون، ولكن أمله يتغلب على يأسه فيقرر العودة إلى الكتابة مجددا.

القصة 12: رسائل الشوق

جاءت بتقنية الاسترجاع في أغلبها، تخوض في مرحلة سياسية حساسة (لم تذكرها القاصة بالتحديد) وكيف أن والدة الراوي اغتيلت برصاصة طائشة ظلما لأنها كاتبة مسرحية، ليكمل ابنها دربه، فيدرس قسم المسرح بلندن ويعود بمسرحيات أمه فيعرضها، لتنال إعجاب الجمهور وتنجح في غياب كاتبتها الأصلية.

القصة 13: مدينة الأشباح

قصة رمزية تحيي شخصية شهريار من جديد في شخصية المنقذ الشجاع الذي يلتقي بشيخ في المدينة ويطلب منه إعادتها إلى سابق عهدها وتخليصها من الظلم والفساد، ثم يختفي وكأنه لم يكن موجودا، وفيها صراع بين الخير والشر وإشارة إلى المعاناة الإنسانية التي تستهدفها الذكريات والأماكن.

القصة 14: حلم الفراشات

ترتبط هذه القصة بالقصة 12، لتشابه الأحداث السياسية فيها، إذ تخيلت أحداثا ووضعتها في التاريخ، وفيها يعاني العربي ويلات الحرب والقتل والدم بعد ما كان يبني أحلامه في كنف السلام.

فضياء وأمل في القصة فئة بسيطة في المجتمع، ونموذج لضحايا التناحر العربي والأهلي، وكيف أن أمل التي كانت مشعة بالتفاؤل تفتقد أحبتها وصديقتها ضياء وكل أحلامها.

خاتمة

إذا كان لنا من حق في ادعاء بعض النتائج التي كانت الغاية والمراد، فإن نحسب أننا قمنا بإثباتها في فصول البحث "شعرية الحواس في المجموعة القصصية حواس زهرة نائمة" لسامية غشير، ويمكن حوصلتها في النقاط التالية:

- إن من شأن أي بحث يتناول الشعرية، أن يفضي إلى طموح كبير في التأسيس التطبيقي للدروس النظرية المكررة، وهو جعل الجانب التطبيقي يغلب على البحث.
- الشعرية مادة خصبة لصيقة بلغة الأدب، وإننا لا نجانب الحقيقة إذا قلنا أن الوعي بها تجربة شعورية مشتركة عند الغرب والعرب، تستدعي الحضور العميق والمكثف لأدوات إجرائية وتحليلية مستقاة من مجالات أدبية ونقدية مجاورة، وكذلك الإحاطة الكافية والكفيلة للباحث لتتبع مسارات التحول الحسي من قصة إلى أخرى(ق1-ق14).
- القراءة الجديدة المعمقة للحواس (ليس المعنى الحرفي للجدة بقدر ما هو استثمار المعطيات السابقة والإضافة عليها) والتي عرفت تطورا وتفاعلا ونضجا من خلال التوظيف الواقعي لها فتم التعرف على دور الحواس في الكشف عن:

- استراتيجيات تموقع الشخصيات[(ذكورية: عمر، جمال، أحمد، جهاد....)، (أنثوية: نضال، رهف، أروى، ريماس، نداء أمين، فاطمة....)، (مساعدة: الشيخ، فاطمة، هبة الرحمان....)، (مضادة: عمر، جلال، والدة عمر، سعيد.....)، (نامية: نضال، إسحاق، أسيل....)، (غير نامية: هبة الرحمان، سماح، فاطمة، نداء أمين، والدة عمر....) وتوزيع الأمكنة (فضاء مغلق: المسجد، مكان العمل في الإدارة، المنزل، السجن..../ فضاء مفتوح: الأرض، الطبيعة، الحدائق، البحر، باريس....) وتهيئة الأزمنة (الإقتصار على أوقات بعينها دون تواريخ محددة: نهار، مساء، ليل وغيرها) لحركية الذوات.
- الذات بين الانتصار على/ التصالح مع الذات والهروب نحو الآخر،سواءا ما تعلق بالذات الأنثوية في صراعها مع الرجل أو المجتمع(القصة1،2،3،4،5،6،7،10) أو الذات الذكورية في صراعها مع المجتمع(القصة 2،8،9،10،11،12).
- الأنثى السلبية وعقدة الآخر بين زوايا الاغتراب وصناعة الموت، كالنهايات المأساوية التي اختارتها الأنثى في بعض القصص: الإنتحار مثل ما فعلت نضال في القصة1 وهو جانب معنوي، أو المتاجرة بالجسد: نوران في

القصة 7 مثلا وهو جانب مادي جسدي، فكانت الأنثى الإنهزامية قيمة لغوية تم توظيفها متى سنحت الفرصة.

- دينامية اللغة في تطعيم التوجه الدرامي للقصص.

- موضوع البحث في شعرية الحواس ليس مجرد تأويل لما هو موجود في النص بل هو تأمل عميق جدا فيما هو ممكن أي ليس موجود أو معد سلفا، وبحث معمق في مدى تحقيق الوظيفة الواقعية للحواس الخمس لغاياتها المقصودة والعفوية.

- تنوع التراسلات الحسية، المجردة والمركبة، علامة فارقة تحسب للمجموعة القصية وكانت أهميتها الواضحة في التشكيل الجمالي، فلم تكن صورة مكررة أو نقلا فوتوغرافيا للواقع، بل وجدت لنفسها حلة خاصة؛ أي وضع الأشياء المألوفة في نظام جديد لم يوجد من قبل (وهو ما تم ذكره في مختلف تراسلات الفصل الثاني) حيث تفاعلت مع مختلف الشخصيات والثيمات على طول القصص ال14 وخلق بؤر تقارب وصراع بين القيم الذاتية للقاصة والقيم الخاصة بالذوات القصصية أي بين ما تود طرحه وما تود إثباته، وبين ما يملكه القارئ من تصورات وما يصطدم به داخل النص وهو ما صنع الفرادة في كثير من القصص وجعل الحواس كوسيط فاعل ومتفاعل قام بتحرير السرد وتأجيج المظاهر العاطفية تجميعا وتجزيئا.

- الاعتماد على تغذية الصور الحسية من مزيج الواقع والمتخيل، وقيام الخيال مقاما بعض الحواس في إيجاد علاقات حفية بين الأشياء المتنافرة، سمة بارزة في أغلب القصص، حاولت الإجابة عن ماهية المحددات الخاصة بكل قصة وعلاقتها بالقصص الأخرى (اختلاف- ائتلاف)، وهو ما يؤكد هروب الحواس من عالمها الحقيقي وتحطيمه؛ ليس تحطيما نهائيا بل الهدم الذي يكون إنطلاقة لبناء جديد لأن الجمع بين صفة حاسة وحاسة أخرى (الشمي والذوقي مثلا) لا يمثل النهاية التي يتوقف عندها التأويل بل يمثل البداية الجديدة لتأويلات مضاعفة.

- ليس من السهل الإحاطة بشاعرية توظيف الحواس والوصول إلى تأويلات جامعة مانعة، بل هي مسألة نسبية تختلف زوايا النظر إليها من قارئ إلى آخر، إذ يفسرها كل واحد منهم حسب ميوله الخاصة وأدواته الإجرائية وكذلك كيفية التفاعل مع المدركات الحواسية كقيمة لغوية أو فنية جمالية أو ثقافية ... الخ.

- هذه الدراسة ما هي إلا بداية الطريق لباحثين آخرين، لإثراء الموضوع والتعمق فيه بأدوات جديدة، فنحن تناولنا شعرية الحواس في إبداع نسوي، لذلك قد يقارن أحدهم اشتغال الكتابة الذكورية على الحواس مع التوظيف النسوي وتداعيات ذلك.

- أو قد يتعمق أحدهم أيضا في التفسير النفسي للتوظيف الحواسي، لأن إشاراتنا النفسية كانت سريعة.

- كانت طموحات البحث كبيرة على ضوء ما توفره المناهج النقدية المنضوية تحت لواء الشعرية، إلا أننا لم نضع اليد على كل شيء لأن الإحاطة بكل التفاصيل التي يطرحها هذا الموضوع، لا يمكن أن يفيها بحث واحد حقها، لذلك تنتظر جهود بحوث أخرى.

وفي النهاية نأمل أن ينال هذا البحث القبول من أعضاء اللجنة الموقرة الذين نشكرهم على كل خطوة تصويب تمس جوانب البحث.

- والله ولي التوفيق-

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

1- القرآن الكريم برواية ورش.

2- ابن منظور: لسان العرب،دار صادر، بيروت، ط6، 2008.

3- أبو بكر محمد بن باجة الأندلسي، كتاب النفس، تح: محمد صغير حسن المعصومي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992م.

4- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، مرا: خير الدين الزركلي، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، ج3، د/ط، د/ت.

5- سامية عشير: حواس زهرة نائمة، مجموعة قصصية، المكتبة العربية للنشر والتوزيع، د/ط،2018م.

2- المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية:

1- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م.

2- احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1404هـ-1983م.

3- أحمد مدحت إسلام: لغة الكمياء عند الكائنات الحية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، د/ط، 1985م.

4- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، د/ط، 2010م.

5- بشير تاوريريت: الحداثة والشعرية، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، سوريا، ط1، 2008م.

6- بشير القمري: شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات: شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1991م.

7- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م.

8- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، ط1، 2011م.

9- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م.

10- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، ط3، 1406هـ، 1986م.

11- رشاد رشدي: نظرية الدراما، من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط1، 1420هـ، 2000م.

12- رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، ط1، 1991م.

13- سعيد بنكراد: السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2012م.

14- سعيد بوفلاقة: في سيمياء الشعر العربي القديم، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 1425هـ، 2004م.

15- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.

16- سعد البازعي، ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002م.

17- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010م.

18- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1414هـ-1993م.

19- شكري الطوانسي: شعرية الاختلاف، بلاغة السرد في أعمال إدوارد خراط، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2013م.

20- صلاح فضل: أساليب السرد، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2003م.

21- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.

22- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر، ط3، د/ت.

23- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والإبتداع، درا هومه، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، ط1، 2001م.

24- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ط، 1998م.

25- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 2013م.

26- عبد الناصر هلال: آليات السرد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006م.

27- عبد القادر الغزالي: الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سورية، ط1، 2010م.

28- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د/ط، ديسمبر 1998م.

29- عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ، 2010م.

30- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، د/ت.

31- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ، 2010م.

32- كمال أبو ذيب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987م

33- ميخائيل نعيمة: الغربال، نوفل، بيروت، لبنان، ط15، 1991م.

34- محمود أحمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ-2010م.

35- محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1988م.

36- مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999م.

37- محمد كشاش: اللغة والحواس: رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، ط1، 1422هـ، 2001م.

38- محمود رجب: فلسفة المرآة، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1994م.

39- نهال مهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2008م.

40- هدية جمعة البيطار: الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1431هـ، 2010م.

41- يوسف حسين نوفل: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د/ط، د/ت.

42- يوسف اسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008م.

43- يوسف حطيني: سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، دراسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، د/ط، 2010م.

ب- الكتب المترجمة:

1- أرسطو: فن الشعر، تروتق وتع: إبراهيم حماره، مكتبة الأنجلو المصرية، د/ط، د/ت.

2- إيف ستالوني: الأجناس الأدبية: تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.

3- إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، اتحاد الكتاب العربي، د/ط، 2000م.

4- امبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية، تر وتق : سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 2009م.

5- تزفيتان توذوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط2، 1990م.

6- تزفيتان توذوروف: نظرية الأجناس الأدبية، دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، سورية، ط1، 1437هـ/2016م.

7- تزفيتان توذوروف: الرمزية والتأويل، تر وتق: إسماعيل الكفري، دار نينوى، دمشق، سورية، ط1، 1438هـ، 2017م.

8- تزفيتان توذوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تروتق: خيري دومة، مرا: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م.

9- تزفيتان توذوروف: شعرية النثر (مختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، مرا: جمال شحيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011م.

10- تزفيتان توذوروف: مفاهيم سردية، تر عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م.

11- جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1، 2003م.

12- جورج لوكاتش: تاريخ تطور الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، تح: ماجد مصطفى الصعيدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ج1، ط1، 2016م.

13- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مرا: نظمي لوقا، تق: سعيد توفيق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د/ط، 2011م.

14- جيرارجينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د/ط، د/ت.

15- جيرارجينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج،تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلى، المجلس الاعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

16- جيرارجينيت وآخرون: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

17- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال ، المغرب، ط1، 1986م.

18- دنيس هويسمان: علم الجمال، الاستطيقا، تر: أميرة حلمي مطر، مرا: أحمد فؤاد الأهواني، تق رمضان بسطاويسي محمد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، د/ط، 2015م.

19- رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء، ط1، 1992م.

20- رولان بارت: التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، تر وتق: عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، سوريا، د/ط، 2009م.

21- رولان بارت: أسطوريات، أسطير الحياة اليومية، تر: قاسم المقداد، دار نينوى، دمشق، سورية، د/ط،1433هـ،2012م.

22- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992م.

23- رولان بارت، جيرارجينيت: من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

24- ستيفن فروش: المشاعر، تر: عبد الله عسكر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015م.

25- عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرارجينيت من النص إلى المناص، تر: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1429هـ-2008م.

26- فولفغانغ ايزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد الحميداني الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، د/ط، د/ت.

27- فريديريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010م.

28- يوري لوتمان: سيمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2011م.

3- المجالات:

1- مجلة التواصل، المركز الجامعي سوق أهراس، ع23، جانفي، 2009م

2- مجلة الناص، جامعة جيجل، ع21، جوان 2017م.

3- مجلة البحث العلمي في التربية، جامعة أم القرى السعودية، ع20، 2019م.

4- مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، ع 40، أبريل 2015م.

5- مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع48، 2019م.

6- مجلة كلية التربية، ع9.

7- مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، مج 04، ع01، 2018م.

8- المجلة الثقافية الفصلية "عود الند"، ع78، 2012م.

9- مجلة جامعة كربلاء العلمية، مج 06، ع02، 2008م.

10- مجلة البيان، الكويت، ع297، أبريل 1996م.

11- مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، ع09، 2014م.

12- مجلة كلية الدراسات الإنسانية، 2017م.

13- مجلة جامعة دمشق، ع02/01، 2011م.

14- مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، ع 05، فيفري 2017م.

15- مجلة القلم، جامعة القلم للعلوم الإنسانية والتطبيقية، إب الجمهورية اليمنية، ع04، يوليو/ديسمبر، 2015م.

16- مجلة جامعة أم القرى، علوم اللغات وآدابها، ع16، 1437هـ، 2016م.

17- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع13، جوان 2013م.

18- مجلة اللغة العربية وآدابها، ع01، 1435هـ، ص: 121.

19- مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج 14، ع1، 2007م.

20- مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع44، 2017م.

21- مجلة الأستاذ، ع 203، 1433هـ، 2013م.

22- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 21، 1394هـ.ش/ 2015م.

23- مجلة قراءات للبحوث والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، منشورات كلية الآداب واللغات، الجزائر، ع4، جوان، 2014م.

24- مجلة اللغة العربية وآدابها، ع01، 1427هـ.

25- مجلة مقاليد، ع 01، جوان 2011م

26- مجلة مقاليد، تونس، ع6، جوان، 2014م

27- مجلة ديالي، ع46، 2010م.

28- مجلة إضاءات نقدية، ع2، 2012م.

29- مجلة إضاءات نقدية، ع5، أيلول، 2014م.

30- مجلة إضاءات نقدية، ع15، 2014م.

31- مجلة إضاءات نقدية، ع23، 2016م.

32- مجلة إضاءات، ع 29، 2018م.

33- مجلة Semat an International Journal ، ع1، ماي 2013م.

34- مجلة Language Art، ع4، 2019م.

4- الحوليات:

1- حولية كلية اللغة العربية، إيتاي البارود، مج 4، ع 32.

5- الصحف:

1- صحيفة المثقف، العراق، ع1937، 2011م.

6- المؤتمرات:

1- مؤتمر الاتحاد العام للآثاريين العرب التاسع عشر، 2016م.

2- المؤتمر الدولي السادس عشر للغة العربية.

7- الملتقيات:

1- الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، المركز الجامعي سوق اهراس.

2- الملتقى الخامس "السيمياء والنص الأدبي"كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة.

8- الندوات والأيام الدراسية:

1- الندوة الدولية حول الرمز والصورة وإنتاج المعنى، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، 24-25 أفريل، 2014م.

2- اليوم الدراسي: الرواية الجزائرية في ظل المناهج النقدية المعاصرة، جامعة المسيلة.

9- المحاضرات:

1- محاضرات مقياس المناهج النقدية المعاصرة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل، 2017-2018م.

10- أطروحات دكتوراه:

1- بادي مختار: الشعرية في الخطاب الروائي الجزائري، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2009م/2010م.

2- عدي عدنان محمد: اللون في الرواية العراقية، (2010م-2015م)، دراسة في ضوء السيميائية، أطروحة دكتوراه في فلسفة اللغة وآدابها، جامعة القادسية، 2019م.

11- المواقع الإلكترونية:

1- http://dx.doi-org/10.12785/semat//010108.

2- www.maghrebevoices-com.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر	
مقدمة	أ-ح
مدخل: مفاهيم أولية	
أولا: الشعرية:	1
1- مفهوم الشعرية	1
2- الشعرية: الجذور والأصول	2
3- علاقة الشعرية بالحقول الأدبية والنقدية	20
ثانيا: الحواس	23
1- مفهوم الحواس	23
2- أقسام الحواس	24
3- العلاقات التبادلية للحواس	33
الفصل الأول: التوظيف الواقعي للحواس	
تمهيد	39
أولا: الحواس الخمس والبناء الدرامي	40
1- حاسة اللمس	40
2- حاسة الشم	43
3- حاسة السمع	45
3-1- الألفاظ	46
3-2- التراكيب	47
3-3- الصورة الصامتة	48
4- حاسة البصر	49
4-1- الصورة البصرية الصامتة	49
4-2- الصورة البصرية الحركية	52
4-3- الصورة الضوئية	54

4-4- الصورة اللونية	56
4-4-أ- اللون الأبيض	58
4-4-ب- اللون الأسود	59
4-4-ج- اللون الأحمر	61
4-4-د- اللون الأزرق	63
4-4-هـ- اللون الأخضر	65
4-4-و- اللون الأصفر	66
4-4-ز- اللون الأسمر	67
4-4-ح اللون البنفسجي	68
ثانيا: الصورة المرآوية	68
1-المرآة: مفاهيم عامة	68
2-الصورة البصرية والفلسفة المرآوية	69
ثالثا: يوتوبيا الحب والموت	76
1- الاشتغال الحسي الوجداني	76
2- المقاربة الأهوائية للشخصية (نموذج 1)	77
3- المقاربة الأهوائية للشخصية (نموذج 2)	80
رابعا: شعرية المدرك المناصي	84
تمهيد	84
1- الغلاف	84
1-1- الصورة	85
2- العنوان	87
الفصل الثاني: التوظيف المجازي للحواس –التراسل نموذجا-	
أولا: التراسل: مفاهيم نظرية	92
تمهيد	92
1- مفهوم التراسل	92
1-أ- لغة	92
1-ب- اصطلاحا	93
2- أصول التراسل	94

2-أ- التراسل في القرآن الكريم	94
2-ب- التراسل في البلاغة العربية	95
2-ج- التراسل في المدرسة الرمزية	96
ثانيا: التراسل الدلالي	97
1- تعريفه	97
2- التراسل اللمسي- المجرد	98
3- التراسل الشمي- المجرد	101
4- التراسل الذوقي- المجرد	105
5- التراسل السمعي- المجرد	111
6- التراسل البصري- المجرد	117
ثالثا: التراسل الحسي	123
I-تعريفه	123
II-التراسل الحسي البصري	124
1- التراسل بين البصري واللمسي	124
2- التراسل بين البصري الشمي	125
3- التراسل بين البصري والسمعي	125
II-التراسل الحسي السمعي	128
1- التراسل بين السمعي واللمسي	128
2- التراسل بين السمعي والشمي	130
3- التراسل بين السمعي والذوقي	131
4- التراسل بين السمعي والبصري	134
IV-التراسل الحسي اللمسي	137
1- التراسل بين اللمسي والشمي	137
2-التراسل بين اللمسي والبصري	139
3-التراسل بين اللمسي والسمعي	142
V-التراسل الحسي الشمي	143
1- التراسل بين الشمي والبصري	143
2- التراسل بين الشمي والذوقي	147

3- التراسل بين الشمي والسمعي	148
VI- التراسل الحسي الذوقي	149
1- التراسل بين الذوقي والشمي	149
2- التراسل بين الذوقي والبصري	150
3- التراسل بين الذوقي والسمعي	153
VII-التراسل المركب	154
1- التراسل الحسي- الحسي المركب	154
2- التراسل الحسي- المجرد المركب	156
خاتمة	أ-ج
ملحق	159
1- السيرة العلمية والأدبية للمؤلفة "سامية غشير"	159
2- ملخص المجموعة القصصية	160
قائمة المراجع	165
فهرس الموضوعات	174