مجلة جامعة البعث

سلسلة الآداب و العلوم الانسانية

مجلة علمية محكمة دورية

المجلد 44 . العدد 6

1443 هـ - 2022 م

أ. د. ناصر سعد الدين	رئيس هيئة التحرير
أ. د. هايل الطالب	رئيس التحرير

مديرة مكتب مجلة جامعة البعث

بشرى مصطفى

د. محمد هلال	عضو هيئة التحرير
د. فهد شريباتي	عضو هيئة التحرير
د. معن سلامة	عضو هيئة التحرير
د. جمال العلي	عضو هيئة التحرير
د. عباد كاسوحة	عضو هيئة التحرير
د. محمود عامر	عضو هيئة التحرير
د. أحمد الحسن	عضو هيئة التحرير
د. سونيا عطية	عضو هيئة التحرير
د. ريم ديب	عضو هيئة التحرير
د. حسن مشرقي	عضو هيئة التحرير
د. هيثم حسن	عضو هيئة التحرير
د. نزار عيشي	عضو هيئة التحرير

الأستاذ الدكتور عبد الباسط الخطيب

رئيس جامعة البعث

المدير المسؤول عن المجلة

تهدف المجلة إلى نشر البحوث العلمية الأصيلة، ويمكن للراغبين في طلبها الاتصال بالعنوان التالي:

رئيس تحرير مجلة جامعة البعث

سورية . حمص . جامعة البعث . الإدارة المركزية . ص . ب (77)

. هاتف / فاكس : 2138071 31 963 ++

. موقع الإنترنت : www.albaath-univ.edu.sy

. البريد الالكتروني : magazine@ albaath-univ.edu.sy

ISSN: 1022-467X

قيمة العدد الواحد : 100 ل.س داخل القطر العربي السوري

25 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

قيمة الاشتراك السنوي : 1000 ل.س للعموم

500 ل.س لأعضاء الهيئة التدريسية والطلاب

250 دولاراً أمريكياً خارج القطر العربي السوري

توجه الطلبات الخاصة بالاشتراك في المجلة إلى العنوان المبين أعلاه.

يرسل المبلغ المطلوب من خارج القطر بالدولارات الأمريكية بموجب شيكات باسم جامعة البعث.

تضاف نسبة 50% إذا كان الاشتراك أكثر من نسخة.

شروط النشر في مجلة جامعة البعث

الأوراق المطلوبة:

- 2 نسخة ورقية من البحث بدون اسم الباحث / الكلية / الجامعة) + CD / word من البحث منسق حسب شروط المجلة.
- طابع بحث علمي + طابع نقابة معلمين.
- **اذا كان الباحث طالب دراسات عليا:**

يجب إرفاق قرار تسجيل الدكتوراه / ماجستير + كتاب من الدكتور المشرف بموافقته على النشر في المجلة.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية:**

يجب إرفاق قرار المجلس المختص بإنجاز البحث أو قرار قسم بالموافقة على اعتماده حسب الحال.

- **اذا كان الباحث عضو هيئة تدريسية من خارج جامعة البعث :**

يجب إحضار كتاب من عمادة كليته تثبت أنه عضو بالهيئة التدريسية و على رأس عمله حتى تاريخه.

- **اذا كان الباحث عضواً في الهيئة الفنية :**

يجب إرفاق كتاب يحدد فيه مكان و زمان إجراء البحث , وما يثبت صفته وأنه على رأس عمله.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (العلوم الطبية والهندسية والأساسية والتطبيقية):**

عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1- مقدمة

2- هدف البحث

3- مواد وطرق البحث

4- النتائج ومناقشتها .

5- الاستنتاجات والتوصيات .

6- المراجع.

- **يتم ترتيب البحث على النحو الآتي بالنسبة لكليات (الآداب – الاقتصاد– التربية – الحقوق – السياحة – التربية الموسيقية وجميع العلوم الإنسانية):**
- عنوان البحث . . ملخص عربي و إنكليزي (كلمات مفتاحية في نهاية الملخصين).

1. مقدمة.
2. مشكلة البحث وأهميته والجديد فيه.
3. أهداف البحث و أسئلته.
4. فرضيات البحث و حدوده.
5. مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية.
6. الإطار النظري و الدراسات السابقة.
7. منهج البحث و إجراءاته.
8. عرض البحث و المناقشة والتحليل
9. نتائج البحث.
10. مقترحات البحث إن وجدت.
11. قائمة المصادر والمراجع.

7- يجب اعتماد الإعدادات الآتية أثناء طباعة البحث على الكمبيوتر:

أ- قياس الورق 17.5×25 B5.

ب- هوامش الصفحة: أعلى 2.54- أسفل 2.54 – يمين 2.5- يسار 2.5 سم

ت- رأس الصفحة 1.6 / تذييل الصفحة 1.8

ث- نوع الخط وقياسه: العنوان . Monotype Koufi قياس 20

. كتابة النص Simplified Arabic قياس 13 عادي . العناوين الفرعية Simplified Arabic قياس 13 عريض.

ج . يجب مراعاة أن يكون قياس الصور والجداول المدرجة في البحث لا يتعدى 12سم.

8- في حال عدم إجراء البحث وفقاً لما ورد أعلاه من إشارات فإن البحث سيهمل ولا يرد البحث إلى صاحبه.

9- تقديم أي بحث للنشر في المجلة يدل ضمناً على عدم نشره في أي مكان آخر, وفي حال قبول البحث للنشر في مجلة جامعة البعث يجب عدم نشره في أي مجلة أخرى.

10- الناشر غير مسؤول عن محتوى ما ينشر من مادة الموضوعات التي تنشر في المجلة

11- تكتب المراجع ضمن النص على الشكل التالي: [1] ثم رقم الصفحة ويفضل استخدام التهميش الإلكتروني المعمول به في نظام وورد WORD حيث يشير الرقم إلى رقم المرجع الوارد في قائمة المراجع.

تكتب جميع المراجع باللغة الانكليزية (الأحرف الرومانية) وفق التالي:

آ . إذا كان المرجع أجنبياً:

الكنية بالأحرف الكبيرة . الحرف الأول من الاسم تتبعه فاصلة . سنة النشر . وتتبعها معترضة (–) عنوان الكتاب ويوضع تحته خط وتتبعه نقطة . دار النشر وتتبعها فاصلة . الطبعة (ثانية . ثالثة) . بلد النشر وتتبعها فاصلة . عدد صفحات الكتاب وتتبعها نقطة.

وفيما يلي مثال على ذلك:

–MAVRODEANUS, R1986– **Flame Spectroscopy**. Willy, New York, 373p.

ب . إذا كان المرجع بحثاً منشوراً في مجلة باللغة الأجنبية:

. بعد الكنية والاسم وسنة النشر يضاف عنوان البحث وتتبعه فاصلة, اسم المجلد ويوضع تحته خط وتتبعه فاصلة . المجلد والعدد (كتابة مختزلة) وبعدها فاصلة . أرقام الصفحات الخاصة بالبحث ضمن المجلة.

مثال على ذلك:

BUSSE,E 1980 Organic Brain Diseases **Clinical Psychiatry News** , Vol. 4. 20 – 60

ج. إذا كان المرجع أو البحث منشوراً باللغة العربية فيجب تحويله إلى اللغة الإنكليزية و التقيد

بالبنود (أ و ب) ويكتب في نهاية المراجع العربية: (المراجع In Arabic)

رسوم النشر في مجلة جامعة البعث

1. دفع رسم نشر (20000) ل.س عشرون ألف ليرة سورية عن كل بحث لكل باحث يريد نشره في مجلة جامعة البعث.
2. دفع رسم نشر (50000) ل.س خمسون الف ليرة سورية عن كل بحث للباحثين من الجامعة الخاصة والافتراضية .
3. دفع رسم نشر (200) مئتا دولار أمريكي فقط للباحثين من خارج القطر العربي السوري .
4. دفع مبلغ (3000) ل.س ثلاثة آلاف ليرة سورية رسم موافقة على النشر من كافة الباحثين.

المحتوى

اسم البحث	اسم الباحث	الصفحة
أثرُ المعنى في تعدّدِ وجوهِ الإعرابِ عند محمّد بن إبراهيم الحضرميّ (ت609 هـ) في شرحه لديوان النابغة الذبيانيّ	أ. د. نبيل أبو عمشة صالح الوجعان	28-11
توظيف الحواس في إيقاع الزمن في الرواية النسائية السورية	د. جودت إبراهيم سحر عطية	50-29
تراسل الحواس في الرواية النسائية السورية (1967م - 2000م)	د. جودت إبراهيم سحر عطية	72-51
سيميولوجيا الثقافة في رواية الياطر لـ (حنا مينه)	د. محمد عيسى رياض حسن خلف	92-73

أثرُ المعنى في تعدّدِ وجوهِ الإعرابِ عند محمّد بن إبراهيم الحضرميّ (ت609هـ) في شرحه لديوان النابغة الذبيانيّ

إعداد الطالب: إشراف:

صالح صبري الوجعان[1] أ. د. نبيل أبو عمشة[2]

ملخّص البحث :

يعدّ شرح محمّد بن إبراهيم الحضرميّ لديوان النابغة إعراباً استوفى جُلّ ألفاظ أبيات الديوان، ويشكّل مادة غنيّة للدراسات اللغويّة النحويّة والصرفيّة، ويعدّ حلقة في مجموعة من الشروح المعروفة بـ(مشكل إعراب الأشعار الستّة الجاهليّة)، ولعلّها من الكتب التي لم يتنبّه لها الدارسون بعد.

وسنقف في هذا البحث عند الوجوه الإعرابيّة المتعدّدة التي ذكرها الحضرميّ؛ لنبيّن أثر المعنى في إجازة تلك الوجوه، فكلّ إعرابٍ يحمّل البيت معنى يختلف عن المعنى الذي يؤديه الإعراب الآخر.

الكلمات المفتاحيّة : المعنى، تعدّد، إعراب، النابغة الذبيانيّ، الحضرميّ.

The effect of meaning in the multiplicity of the faces of expression at Mohammed bin Ibrahim Al-Hadrami (609 H) to Diwan Al-Nabigha Al-Thubeani

Abstract :

[1] طالب دكتوراه في كليّة الآداب - قسم اللغة العربيّة- جامعة دمشق.

[2] أستاذ النحو والصرف في كليّة الآداب - قسم اللغة العربيّة- جامعة دمشق.

Muhammad ibn Ibrahim al-Hadhrami's explanation of Diwan al-Nabigha is a parsing that fulfills most of the words of the Diwan's verses, and it constitutes a rich material for linguistic studies

In this research, we will stop at the various syntactic faces mentioned by al-Hadhrami; Let us clarify the effect of the meaning in the permission of these faces, for every syntax carries a meaning that differs from the meaning performed by the other syntax, with a descriptive and analytical approach.

Keywords: meaning, Express, multiple, Al-Hadrami, Al-Nabigha

المقدّمة:

المعنى هو الغرض الذي يريد المتكلّم أو الكاتب إيصاله للمتلقّي، فـــ" إنّ الجملة لا بُدّ أن تُفيد معنى ما، وإلا كانت عبثاً، فلو رتّبت كلمات ليس بينها ترابط يؤدّي إلى إفادة معنى ما لم يكن ذلك كلاماً، فلو قلت : سوف محمّد حضر، أو (سمع نام لم)،...، لم يفد ذلك شيئاً" [1].

وتسهم الصناعة النحويّة في توسعةً للمعنى قوّةً أو تغييراً، من خلال إجازة أعاريب متعدّدة للكلمة الواحدة، فكلّ إعرابٍ سيُضفي على الجملة معنى مختلفاً، ويُجيز المُعربُ الوجه الإعرابيّ بشرط صحّة المعنى وعدم فساده، وفي قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا أَنْزَلْنَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَالْهُدَى مِنْ بَعْدِ مَا بَيَّنَّاهُ لِلنَّاسِ فِي الْكِتَابِ أُولَئِكَ يَلْعَنُهُمُ اللَّهُ وَيَلْعَنُهُمُ اللَّاعِنُونَ﴾[2]، علّقوا (من بعد) بـــ(يكتمون)، ولم يعلّقوه بـــ(أنزلنا)، رغم صحّة التعليق

(1) الجملة العربيّة والمعنى، د. فاضل السامرّائي، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2000م، ص7.
(2) البقرة: 159.

صناعيّاً، يقول أبو البقاء العكبريّ: " (مِنْ بَعْدِ): مِنْ يَتَعَلَّقُ بِـ (يَكْتُمُونَ)، وَلَا يَتَعَلَّقُ بِـ (أَنْزَلْنَا) لِفَسَادِ الْمَعْنَى؛ لِأَنَّ الْإِنْزَالَ لَمْ يَكُنْ بَعْدَ التَّبْيِينِ، إِنَّمَا الْكِتْمَانُ بَعْدَ التَّبْيِينِ"[1].

وفي بحثنا هذا سنقف عند مواضع من شرح ديوان النابغة الذبيانيّ لمحمّد بن إبراهيم الحضرمي (609هـ)، أجاز فيها وجوهاً إعرابيّة متعدّدة، ونحاول بمنهج وصفيّ تحليليّ رصد المعنى الجديد الذي يتولّد من كلّ إعرابٍ من الأعاريب.

ومؤلّف الشرح الذي تقوم عليه الدراسة هو: مُحَمَّد بن إِبْرَاهِيم الْحَضْرَمِيّ من أهل اليسّانة، وهي بلد قريب من قرطبة، يُكَنّى أَبَا عَبْد اللَّه، روى عَنْ أبي الْقَاسِم بن بشكوال، وَصَحب أَبَا مُحَمَّد الْقُرْطُبِيّ وَأخذ عَنهُ، وَولي قَضَاء في اليسّانة، مُدَّة طَوِيلَة مُضَافا ذَلِك إِلَى الصَّلَاة وَالْخطْبَة بجامعه، وَله تأليف فِي رجال الْمُوَطَّأ سَمَّاهُ بِـ(الدرة الْوُسْطَى فِي السلك المنظوم فِي رجال الْمُوَطَّأ)، وَكَانَ يُشَارك فِي الْعَرَبيَّة واللغة، وَاسْتَشْهدَ فِي وقيعة الْعقَاب منتصف صفر سنة تسع وسِتمِائَة [2].

مشكلة البحث وأهمّيّته:

نقف في هذه الدراسة عند مجموعة من المواضع الإعرابيّة في شرح ديوان النابغة الذبيانيّ لمحمّد بن إبراهيم الحضرميّ (609هـ)، ونحلّل الأعاريب التي جازت في هذه الكلمة أو الجملة، لنرصد أثر المعنى وصلاحه في إجازة هذه الأعاريب، ممّا يسهم في إبراز ضرورة فهم المعنى المرادِ قبل الولوج في إعراب الكلام وتحليله، حتى لا نجتهد اجتهاداً يُفسد المعنى ويحمّل الجملة معاني لا نقصدها .

فرضيّات البحث وحدوده:

المُعرب عالمٌ بالمعاني التي تتولد من الأعاريب المختلفة للموضع الإعرابيّ الواحد، وعليه أجاز تلك الوجوه الإعرابيّة. وصحّة المعنى مقدّمة على الصناعة النحويّة، فإن تعارضت الصناعة والمعنى نلجأ للتأويل وتقدير المحذوفات ليستقيم المعنى والصناعة. وحدود دراستنا في ديوان النابغة الذبيانيّ بشرح الحضرميّ وهو أحد الدواوين الستّة الجاهليات: ديوان النابغة الذبيانيّ، وديوان امرئ القيس، وديوان علقمة، وديوان زهير بن أبي سُلمى، وديوان طرفة، وديوان عنترة. والتي تمثّل أقدم النصوص اللغويّة التي وصلتنا عن العرب.

الدراسات السابقة:

---

[1] التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء العكبريّ، تحقيق: علي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة، 131/1.

[2] انظر: التكملة لكتاب الصلة، ابن الآبّار، تحقيق: عبد لسلام الهراس، دار الفكر، بيروت، 1995م، 100/2. وتاريخ الإسلام ووفيّات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبيّ، تحقيق: د.بشار معروف، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 2003م، 222/13. ومعجم المؤلّفين، عمر رضا كحّالة، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، 197/8. مقدّمة تحقيق كتاب: ديوان امرئ القيس بشرح محمّد بن إبراهيم الحضرميّ، تحقيق: د. أنور أبو سويلم ود. علي الهروط، دار عمّار، عمّان، ط1، 1991م، ص6.

لم أجد دراسةً تناولت شرح الحضرميّ بالدرس والبحث، ولعلّه شرحٌ لم يلتفت إليه الباحثون بعد، رغم غناه بالمسائل النحويّة والصرفيّة واللغويّة. ولا بأس من ذكر مجموعة من الدراسات التي تناولت علاقة المعنى بتعدّد وجوه الإعراب [1]:

1. أثر اختلاف الإعراب في تحديد المعاني، د. عبد القادر بوزياني.
2. أثر اختلاف الإعراب في توجيه المعنى في كتب معاني القرآن وإعرابه، هدى صالح محمّد الربيعيّ، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة.
3. أثر تعدّد الإعراب في توسّع المعنى عند الزمخشريّ في الكشّاف، د. أسعد عبد العليم السعديّ.
4. أثر المعنى في تأويل العكبريّ مشكل إعراب الحديث النبويّ الشريف، سامي جابر حسين الطويل، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزّة.
5. أثر المعنى في تعدّد وجوه الإعراب عند أبي جعفر النحّاس، دراسة تطبيقيّة في سورة المائدة، د. عبد العزيز موسى درويش علي وزميليه، كلية الأميرة عالية، جامعة البلقاء التطبيقيّة.
6. أثر المعنى في تعدّد وجوه الإعراب في كتاب التبيان في إعراب القرآن للعكبريّ، إبراهيم حسين علي صنبع، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى.
7. الإعراب والمعنى وعلاقتهما بظاهرة تعدّد الاحتمالات في التوجيه النحويّ، عمر مفتاح سويعد.
8. التعارض بين تأويل المعنى وتقدير الإعراب في النحو العربيّ، صاحب جعفر أبو جناح.
9. المعنى في النحو العربيّ بين الوفاء لوظيفة اللغة وإكراهات الصنعة النحويّة، د.محمّد عبدو فلفل، وزارة الثقافة، دمشق، 2021م.

منهج البحث:

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليليّ، وهو المنهج الأنسب للدراسات اللغويّة العربيّة، فنبسطُ القول في الحالات الإعرابيّة المتعدّدة، ونذكر أقوال العلماء فيها، ونتلمّس المعاني التي أضفتها الأعاريب على البيت.

عرض البحث:

المعنى هو ما يريد المتكلّم إيصاله إلى السامع أو المتلقّي، وفي تاج العروس: "ومعنى الكلام ومعنِيُّه، بكسر النون مع تشديد الياء، ومعناته ومعنيّته واحدٌ، أي: فحواه ومقصده ... ، وفي الصحاح: تقول: عرفت ذلك في معنى كلامه، وفي معناةِ كلامه، وفي مَعنيِّ كلامه، أي : في فحواه، انتهى"[2].

---

[1] انظر: من صور التعدّد ببين الصناعة النحويّة والمعنى، د. علي حسن عبد الله، حوليّة كليّة الدراسات الإسلاميّة والعربيّة للبنات بالإسكندريّة، المجلّد3، العدد35، ص1171-1172.

[2] تاج العروس من جواهر القاموس، المرتضى الزبيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، مطبعة حكومة الكويت، مادة (عني)، 122/39.

والرابط وثيق بين الصناعة النحويّة والمعنى، فالصناعة النحويّة أو قواعد اللغة وُجدت لتبيّن المعنى المراد وتبرزه، فالنحاة وجدوا أنّ العرب ترفع الفاعل وتنصب المفعول، فقالوا برفع الفاعل ونصب المفعول، ووجدوا أنّ الأصل في الجملة الفعليّة أن يأتي الفعل ثمّ الفاعل ثمّ المفعول، ولكنّهم وجدوا أنّ المفعول يجوز له أن يتقدّم على فاعله وفعله. أمّا في قولنا: علّم مصطفى عيسى، فإنّ قواعد اللغة لا تجيز أن يتقدّم المفعول على فاعله، حتى لا يضيع المعنى المراد، ويلتبس الفاعل بالمفعول؛ فالصناعة النحويّة هي الحارس الأمين للمعاني، يسعى دائماً لإيضاح المعنى المراد من العبارة، فالصناعة النحويّة قد تُجيز مجموعة من الوجوه الإعرابية في كلمة ما في الجملة، ولكنّ كلّ إعراب يجعل للجملة شرحاً مختلفاً؛ فإن كان المعنى المُراد الذي يقتضيه السياق في الجملة سيفسد بوجود جوازات أخرى للإعراب، امتنعت تلك الوجوه الإعرابيّة المفسدة للمعنى وإن كانت جائزة صناعياً، ووجب الوجه الذي يستقيم معه المعنى.

ومن أمثلة منع الوجوه الإعرابيّة المُفسِدة للمعنى، ما ذكره ابن هشام في المُغني في قول الشاعر يصف الحاجّ إلى الكعبة المشرّفة (من الرجز):

يَنْوِي الَّتِي فَضّلَهَا ربّ الْعُلَى لَمّا دَحَا تُربَتهَا على البِنى

فإنّ شبه الجملة (على البنى) تتعلّق بأبعد الفعلين، وهو (فضّلها) ولا تتعلّق بالفعل القريب (دحا) لفساد المعنى[1]؛ لأنّ المعنى في البيت: أنّ الله فضّل الكعبة على سائر الأبنية، ولو علّقها بـــ(دحا)، لأصبح المعنى: أنّ الله بسطَ تربتها على سائر الأبنية والبقاع، وهذا ليس المراد. فالمعنى هو الذي فرض وجهًا إعرابيًّا ومنع الآخر، ولو لم يفسد المعنى وتخلّق معنى جديدًا صحيحًا بتعليق شبه الجملة بالفعل القريب منها؛ لتوسّع المعنى في البيت وأصبح مُراد الشاعر موضعًا للبحث والتفسير والتأويل.

وسنقف فيما يلي من بحثنا هذا عند مواضع من شرح الحضرميّ لديوان النابغة، لنرصد أثر المعنى في إجازة تعدّد الوجوه الإعرابيّة، فالصناعة النحويّة تحرس المعاني من الفساد والضياع والاختلاط بغيرها، وسنختار مجموعة من الأبيات المُعربة نُقدّر أنّ صلاح المعنى وعدم فساده هو ما سوّغ التعدّد في الوجوه الإعرابيّة، ونحاول باجتهادٍ رصد هذه المعاني وشرحها.

1 – النصب على التمييز أو بنزع الخافض:

التمييز اسمٌ منصوبٌ يذكر لرفع الإبهام عن مفرد يذكر قبله، نحو كلمة (كوكبًا) في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا﴾[2]، أو أن يردَ لرفع الإبهام عن جملة قبله، ويسمّى التّمييز المحوّل، مثل كلمة (عيونًا) في قوله تعالى:﴿وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا﴾[3].

---

[1] مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام الأنصاريّ، تحقيق: د. مازن المبارك ومحمّد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، ط6، 1985، ص692.

[2] يوسف: 4.

[3] القمر: 12.

والخافض هو حرف الجرّ، وقد يُسقطون حرف الجرّ توسّعاً وللتخفيف اللفظيّ، فينتصب الاسم على نزع الخافض، كما في قول عمرو بن معد يكرِب الزُّبيديّ (من البسيط):

أَمَرتْكُ اَلخيَر فافْعَلْ ما أُمِرتَ به فقد تركتُكَ ذا مالٍ وذا نَشَبِ

فانتصب (الخير) على نزع الخافض، إذ الأصلُ: أمرتك بالخيرِ. وفي ما يلي بيتٌ للنابغة أجاز فيه الحضرميّ هذين الإعرابين المتباينين لكلمة واحدة.

يقول النابغة الذبيانيّ (من البسيط):

وَقَفْتُ فيها أُصَيلاناً أُسائِلُها عَيَّتْ جَوَابًا، وما بالربعِ من أَحَدِ[1]

يجيزُ الحضرميّ وجهين إعرابيّين لنصبِ (جوابًا)، فمن الممكن أن تكون منصوبةً بنزع الخافض، لأنّ الأصل فيها: عيّت بالجواب أو في الجواب، يقول: "و(جوابًا) مفعولٌ بإسقاط الحرف، أي: بالجواب، أو (في). ويجوز أن يكون تمييزًا"[2].

ولعلّ المعنى هو من أجاز الوجهين الإعرابين في هذا البيت، فالشاعر يريد أن يوصل لنا معنى مفاده: أنّه وقف في ساعة الأصيل على أطلال ديار المحبوبة، وسأل تلك الأطلال عن أهلها، فعجزت عن الجواب.

فالمعنى على الوجه الأوّل: عيّت في جوابها أو عيّت بجوابها، فالفعل يتعدّى بحرف الجرّ، وجاء في تاج العروس: " عَيَّ الرَّجُلُ بالأَمْرِ، بالإدْغامِ؛ وعَيِيَ، كرَضِيَ، بفَكِّه: عَجَزَ به؛ ولا يقالُ: أَعْيا به " [3].

ومن أبيات الكتاب قول عبيد بن الأبرص (من مجزوء الكامل):

عَيُّوا بأَمْرِهِمُ كما عَيّتْ بَبْيضتها الحَمامَةْ [4]

فالفعل يتعدّى بحرف الجرّ كما يتعدّ (عجز)، فنقول: عجزَ عن أداءِ الواجبِ.

والوجه الثاني وهو جعل (جوابًا) تمييزًا محوّلًا، وهو وجه تُجيزه الصناعة النحويّة والمعنى، والتقدير: عيَّ جوابُها، فهو تمييزٌ محوّل عن فاعلٍ. فالشاعر -على هذا الإعراب- يبيّن الشيء التي عجزت عنه الديار، فقد عجزت عن ردّ الجواب، أمّا إن قدّرنا حرف جرّ، فتكون الديار قد حاولت الإجابة على السائل ولكنّها عجزت، فالديار عجزت في الإجابة أو بها، ولعلّ التمييز يعطي قوّة للمعنى.

ومثله قوله تعالى:﴿ وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾[5]، فقد أجاز المُعربون فيه وجهين، يقول أبو جعفر النحّاس: "في نصبه قولان: أحدهما أنّه مَصدَرٌ؛ لأنّ معنى اشتعل شاب، وهذا قول

---

(1) ديوان النابغة الذبيانيّ، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص14.

(2) ديوان النابغة الذبياني، شرح: محمّد بن إبراهيم الحضرميّ، تحقيق: د. علي الرهوط، الكرك، بدون ناشر، 1992م، ص2.

(3) تاج العروس، مادّة (عيي)، 135/39.

(4) الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، 396/4، وتاج العروس (عيي) 135/39، ويُضرَبُ المثلُ بحُمق الحمامة التي تعجزُ عن إحكام عشّها، فيسقط البيض منه فيتكسّر. وفي ديوان عبيد بن الأبرص ص109:

برمَتْ بنو أسَدٍ كما بَرِمَتْ ببيضَتِها الحَمَامَةْ

(5) مريم: 4.

الأخفش سعيد. قال أبو إسحاق: هو منصوب على التمييز، وقول الأخفش أولى لأنّه مشتقّ من فعل، والمصدر أولى به"[1].

كما ذكر البغداديّ في الخزانة وجهًا آخر لإعراب (جوابًا)، يقول: "وجوابًا: قيل منصوب على المصدر أي : عيّت أن تجيبَ وما بها أحدٌ"[2].

فالوجوه السابقة جازت في هذا الموضع لأنّ المعنى لا يفسد، ولو فسد المعنى لم تجز وإن كان الوجه جائزًا صناعيًّا، فالمعنى مقدّم على الصناعة في الإعراب.

2 – جواز النصب على الحال أو المفعول لأجله أو التمييز:

تجوز هذه الأعاريب الثلاثة في الكثير من الموضع ، ومن ذلك في قوله تعالى: ﴿فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ﴾[3]، فقد أعربوا (رحمةً) بثلاث وجوه: أن تكون مفعولاً لأجله، أو حالاً ،أي: أي: أراد ذلك راحماً، أو منصوبة انتصاب المصدر، لأنَّ معنى ﴿فَأَرَادَ رَبُّكَ أَن يَبْلُغَا﴾ معنى (فَرَحِمَهما)[4]. ولعلّ معنى هذه المنصوبات متقارب؛ ولذلك يصحّ الإعراب بالتأويل والتقدير.

وفي قول النابغة (من البسيط):

والخَيْلَ تَمْزَعُ غَربًا فِي أَعِنَّتِهَا كالطّيرِ تنجُو من الشُّؤبوبِ ذي البَرَدِ[5]

الشاعر يمدح النعمان بن المنذر، فهو يهب الإبل والجواري[6]، كما أنّه يهبُ الخيلَ التي تُسرع في سيرها، والغَرْب: الحدّة والنشاط، وشبّه الخيل به في سرعتها بطير أصابها مطر شديد فيه بَرَد، فهي تنجو وتُسرع إلى مواضع تقيها من المطر والبَرَد. والشؤبوب: دفعة المطر وشدّته[7].

يُجيزُ الحضرميّ في نصب (غَرْبًا) وجوهًا متعدّدة: **الأوّل**: أن يكون حالًا منصوبة، أي: في حال حدّةٍ ونشاطٍ[8].

---

(1) مريم: 4.

(2) خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م، 6/4.

(3) الكهف: 82.

(4) انظر: الدرّ المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبيّ، تحقيق: د. أحمد الخرّاط، دار القلم، دمشق، ط2، 2003م، 7/539-540.

(5) ديوان النابغة الذبيانيّ ص23. وفي شرح الحضرميّ لديوان النابغة ص9: (أعهنّتها) ولعلّه تحريف، وما أثبتناه من ديوان النابغة.

(6) وهذا المعنى نجده في البيتين السابقين للبيت الذي بين أيدينا، وهما قوله:

الْوَاهِبُ المئةَ المِعكَاءَ زيَّنَها سَعْدَانُ تُوضِحَ فِي أوبارها اللِّبَدِ

والراكضاتِ ذُيُولَ الرَّيْطِ فانَقَها بَرْدُ الهَوَاجِرِ كالغِزْلانِ بالجَرَدِ

(7) انظر: حاشية محقق ديوان النابغة الذبيانيّ: ص23.

(8) انظر: ديوان النابغة الذبيانيّ بشرح الحضرميّ، ص9.

وهذا الإعراب جائز صناعة ومعنى، فالخيل التي يَهِبُهَا النُّعمان (تمزَعُ غربًا) أي: تُسرع في سيرها وهي نشيطة. فالغَرْب: الحدّة والنشاط، وهو حال الخيل في سيرها. فالحال هو الإعراب الأوّل الذي يتبادر إلى ذهن القارئ أو السامع.

و**الثاني**: أن يكون مفعولاً من أجلهِ[1]. وبهذا الإعراب يكون التفسير أنّ الخيل تجريّ بسرعة لأجل نشاطها، أو بسبب نشاطها، فهي تجري بسرعة لتتنشّط، وهذا كقولك: درسْتُ رغبةً في النجاح. فالنجاح هو الدافع للدراسة، وكذلك في البيت: النشاط الزائد في الخيل هو سبب جريانها السريع.

و**الثالث:** أن يكون تمييزاً [2]. فيكون (غربًا) تمييزاً محوّلًا عن فاعلٍ، والتقدير: يمزعُ غربُها، أي: يسرع نشاطها وحيويّتها.

والنصب على التمييز (تمييز الجملة) هو قول المتأخّرين، وقد منع هذا النوع من الإعراب الشلوبين وابن أبي الربيع وغيره، يقول السيوطي: " تمييز الجملة ما ينتصب عن تمام الكلام، فتارةً يكون منقولًا من فاعل نحو: طابَ زيدٌ نفسًا، ﴿واشْتَعَلَ الرأسُ شَيبًا﴾[3]، والأصل: طابَتْ نفسُ زيدٍ، واشتعلَ شيبُ الرأسِ، وتارةً من المبتدأ، نحو:﴿ أنا أكثرُ منك مالًا﴾ [4]، والأصل: مالي أكثرُ من مالِكَ. وتارة من المفعول، بنحو: ﴿وفجّرنا الأرضَ عيونًا﴾[5]، والأصل: فجّرنا عيونَ الأرضِ. هذا مذهب المتأخرين، وبه قال ابن عصفورٍ وابن مالك. وقال الأُبَّذِيّ[6]: هذا القسم لم يذكره النحويون، وإنما الثابت كونه منقولًا عن الفاعل أو المفعول الذي لم يسمّ فاعله. وقال الشلوبين: (عيونًا) في الآية نصب على الحال المقدرة لا التمييز، ولم يثبت كون التمييز منقولًا من المفعول فينبغي ألّا يقال به. وقال ابن أبي الربيع: (عيونًا) نصب على البدل من الأرض، وحذف الضمير أي: عيونها أو على إسقاط حرف الجّر أي: بعيونٍ " [7].

فالمعاني السابقة واردة وممكنة، ولهذا جازت تلك الأعاريب، ولكنّ الإعراب الأوّل أقوى من الإعرابين الآخرين، ولعلّ هذا ما جعل الحضرميّ يذكره أولاً.

3- جواز النصب على الذمّ أو الرفع على القطع والابتداء:

وردت كلمة (وجوه) في قول النابغة بروايتين مختلفين: بالرفع والنصب، فوجب إعرابها بوجهين مختلفين، **إذ يقول النابغة** (من الطويل):

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص9.

(2) انظر: المرجع السابق، ص9.

(3) مريم: 4.

(4) الكهف: 34.

(5) القمر: 12.

(6) أبو الحسن الأُبَّـذِيّ: أخذ عن أبي علي بن الشلوبين، واختص به كثيراً ولازمه؛ أخذ الناس عنه كثيراً وكان متقدماً في علم العربية، حاضر الذكر لأقوال النحاة، حسن الإلقاء، تصدر لإقراء العربية طويلًا، وتوفي بغرناطة في رجب ثمانين وستمائة. انظر: الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، محمّد بن محمّد المراكشيّ، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1965، 391/5.

(7) همع الهوامع، جلال الدين السيوطيّ، تحقيق: عبد الحميد هنداويّ، المكتبة التوفيقيّة، القاهرة، 340/2-341.

لَعمْري وما عَمْري عليَّ بهَيّنٍ لـقد نَـطقَتْ بُـطْلاً عـلـيَّ الأقارِعُ
أقارِعُ عَوْفٍ لا أحاوِلُ غيرَهـا وُجوهَ قُرودٍ تَبتــغي مَنْ تُجادِعُ

في هذه القصيدة التي يعتذر فيها النابغة من النعمان، ويتّهم فيها بني قريع بن عوف، وهم من بني تميم، بالوشاية الكاذبة عند النعمان، وكانوا قد وشوا به إلى النعمان، وذكروا أنّه يصف في شعره المتجرّدة[1].

جاءت كلمة (وجوه) منصوبه على الذمّ، وهذا الأسلوب مشهور في هذا الباب، فتأتي الكلمة منصوبة بفعلٍ محذوفٍ تقديره (أذمّ، أو أشتم...). يقول الحضرميّ: "وجوه: بالنصب على الذمّ، كعبيد العصا و ﴿حَمَّالَةَ الْحَطَبِ﴾[2]، ورقابَ إماءِ. ويجوز رفع وجوه على القطع والابتداء، وتبتغي: جملةً من صفتها" [3].

فالبيت من الهجاء المرّ لبني قريع، وهذا ما أجاز وجه النصب، لأنّ الفعل المقدّر سيتبادر لذهن القارئ والسامع، ويعرف علّة النصب، فهو فعل يدلّ على المذمّة والتوبيخ الشديد.

ففي قوله تعالى: ﴿وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ﴾[4]، يقول العكبريّ: " وَيُقْرَأُ (حَمَّالَةَ) - بِالنَّصْبِ - عَلَى الْحَالِ؛ أَيْ تَصْلَى النَّارَ مَقُولًا لَهَا ذَلِكَ، وَالْجِيدُ أَنْ يَنْتَصِبَ عَلَى الذَّمِّ؛ أَيْ أَذُمُّ أَوْ أَعْنِي. وَالْوَجْهُ الْآخَرُ: أَنْ تَكُونَ «امْرَأَتُهُ» مُبْتَدَأً، وَ «حَمَّالَةُ» خَبَرَهُ، وَ «فِي جِيدِهَا حَبْلٌ» : حَالٌ مِنَ الضَّمِيرِ فِي حَمَّالَةَ، أَوْ خَبَرٌ آخَرُ"[5].

فالذي يجمع بين (وجوه) و(حمّالة) هو المذمّة، ولكنّهما يفترقان بالصيغة الصرفيّة، فـــ(وجوه) اسم جامد، لم يجزْ أن تكون منصوبة على الحال كما في (حمّالة) الاسم المشتقّ.

وفي حالة الرفع تبقى (وجوه قرودٍ) تحمل معنى المذمّة، لأنّها على التشبيه، فشبّه وجوه القوم بوجوه القرود في بشاعتها وقبحها. أمّا في الآية الكريمة فالمذمّة لن تكون في (حمالة الحطب) وإنّما في الفعل (تبّت) و(سيصلى)... .

ومثلها في قوله تعالى: ﴿وَمِنَ الَّذِينَ هَادُوا سَمَّاعُونَ لِلْكَذِبِ﴾[6]، فقد قرئت بالنصب أيضاً على الذمّ، يقول أبو حيّان: "سَمَّاعُونَ: خَبَرَ مُبْتَدَأٍ مَحْذُوفٍ أَيْ: هُمْ سَمَّاعُونَ، وَالضَّمِيرُ عَائِدٌ عَلَى الْمُنَافِقِينَ وَعَلَى الْيَهُودِ. وَيَدُلُّ عَلَى هَذَا الْمَعْنَى قِرَاءَةُ الضَّحَّاكِ: سَمَّاعِينَ، وَانْتِصَابُهُ عَلَى الذَّمِّ"[7].

فالمعنى في البيت عند النابغة، وكذلك السياق الذي يجري فيه البيت من هجاء لبني قريع، هو ما أجاز النصب على الذمّ، أمّا رواية الرفع لا تؤثّر في سوق الهجاء، لأنّ

---

(1) انظر: حاشية محقق ديوان النابغة الذبيانيّ ص34.
(2) المسد: 4.
(3) ديوان النابغة بشرح الحضرمي ص18.
(4) المسد: 4.
(5) التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء العكبريّ، تحقيق: علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة، 1308/2.
(6) المائدة: 41.
(7) البحر المحيط في التفسير ، أبو حيّان الأندلسيّ، تحقيق: صدقي محمّد جميل، دار الفكر، بيروت، ط1، 1420هـــ، 260/4.

العبارة ستكون على التشبيه، فشبّه خصومه بالقرود، فالذمّ متحقّقٌ في الإعرابين، ولو لم يتحقّق ذلك لبقينا على إعرابٍ واحدٍ يحقّق المعنى الذي يريده الشاعر.

4- جواز إعراب الجملة صفةً أو حالاً:

ذكرنا فيما سبق جواز هذه المنصوبات في الموضع الإعرابيّ بعد تأويل وتقديرٍ، وما يجري على المفردات يجري على الجمل، ومن ذلك ما ورد في قول النابغة الذبيانيّ (من الطويل):

خَطَاطِيفُ حُجْنٍ فِي حِبَالٍ مَتِينَةٍ تَمُدُّ بِهَا أَيْدٍ إِلَيْكَ نَوَازِعُ[1]

يصوّر النابغة سطوة النعمان على الناس الذين يريد إحضارهم والاقتصاص منهم، فكأنّ لديه خطاطيف حديديّة معوَجّة، يرميها فتمسك بالشخص المطلوب ثمّ ينتزعها جالبةً الشخص عُنوةً، وهنا يصوّر عجزه عن الهروب من انتقام النعمان.

يذكر الحضرميّ في إعراب جملة (تمدّ بها أيدٍ إليك نوازع) وجهين إعرابيّين:

الأوّل: أن تكون صفة سببيّة جارية على (خطاطيف).

والثاني: أن تكون حالاً من (خطاطيف) "[2].

فعلى الإعراب الأوّل تكون الجملةُ صفةً لـــ خطاطيف، وهي صفة سببيّة، والصفة السببيّة لا يُشترط فيها المطابقة في التذكير والتأنيث[3]، فيكون التقدير: خطاطيف حجنٍ ممدودةٌ بها أيادٍ إليك. ومثله قول ذي الرمّة (من الطويل):

أنِيخَتْ فألقَتْ بلدةً فوقَ بلدةٍ قليلٍ بها الأصواتُ إلا بُغَامُها

فقد جاءت (قليلٍ) بالجرّ صفةً سببيّة للبلدة الثانية[4].

وفي الوجه الثاني تكون جملة (تمدّ بها أيدٍ...) حالاً من (خطاطيف)، والتقدير: لك خطاطيفُ حُجْنٍ مادّةً بها أيدٍ إليكَ.

فمعنى السطوة والغلبة متحقّقٌ في الإعرابين، ولولا ذلك لم يجزْ. ففي قوله تعالى: ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ وَبِالْيَوْمِ الْآخِرِ وَمَا هُمْ بِمُؤْمِنِينَ ۝ يُخَادِعُونَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلَّا أَنْفُسَهُمْ وَمَا يَشْعُرُونَ﴾[5]، أجاز المفسرون في جملة (يخادعون) وجوهاً، فبجوز أن تكون مستأنفةً، كما يجوز أن تكون بدلاً من (يقول آمنّا)، كما يجوز أن تكون حالاً من فاعل (يقول)؛ أي: من الناس من يقولون آمنّا مخادعين الله [6]. ولكنّ العكبريّ أجاز جملة الحال ومنع الصفة لفساد المعنى على رأيه، يقول أبو حيّان:" . . . وَيُحْتَمَلُ أَنْ تَكُونَ الْجُمْلَةُ فِي مَوْضِعِ الْحَالِ، وَذُو الْحَالِ الضَّمِيرُ الْمُسْتَكِنُّ فِي (يَقُولُ)، أَيْ: وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يَقُولُ آمَنَّا مُخَادِعِينَ اللَّهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا. وَجَوَّزَ أَبُو الْبَقَاءِ أَنْ يَكُونَ حَالًا، وَالْعَامِلُ فِيهَا اسْمُ الْفَاعِلِ الَّذِي هُوَ: بِمُؤْمِنِينَ، وَذُو الْحَالِ: الضَّمِيرُ الْمُسْتَكِنُّ فِي اسْمِ الْفَاعِلِ. وَهَذَا إِعْرَابٌ خَطَأٌ، وَذَلِكَ أَنَّ (مَا) دَخَلَتْ عَلَى الْجُمْلَةِ فَنَفَتْ نِسْبَةَ الْإِيمَانِ إِلَيْهِمْ، فَإِذَا قَيَّدْتَ تِلْكَ النِّسْبَةَ

---

(1) خطاطيف حجن: كلاليب حديديّة معوجّة.

(2) انظر: ديوان النابغة بشرح الحضرميّ ص 20-21.

(3) انظر: النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط15، 303/3 وما بعدها.

(4) انظر: خزانة الأدب 389/3.

(5) البقرة: 8- 9.

(6) انظر: البحر المحيط 91/1-92

بِحَالٍ تَسَلَّطُ النَّفْيُ عَلَى تِلْكَ الْحَالِ، وَهُوَ الْقَيْدُ، فَنَفَتْهُ . . .، وَالْعَجَبُ مِنْ أَبِي الْبَقَاءِ كَيْفَ تَنَبَّهَ لِشَيْءٍ مِنْ هَذَا فَمَنَعَ أَنْ يَكُونَ يُخَادِعُونَ فِي مَوْضِعِ الصِّفَةِ فَقَالَ: وَلَا يَجُوزُ أَنْ يَكُونَ فِي مَوْضِعِ جَرٍّ عَلَى الصِّفَةِ لِمُؤْمِنِينَ، لِأَنَّ ذَلِكَ يُوجِبُ نَفْيَ خِدَاعِهِمْ، وَالْمَعْنَى عَلَى إِثْبَاتِ الْخِدَاعِ، انْتَهَى كَلَامُهُ. فَأَجَازَ ذَلِكَ فِي الْحَالِ وَلَمْ يُجِزْ ذَلِكَ فِي الصِّفَةِ، وَهُمَا سَوَاءٌ، وَلَا فَرْقَ بَيْنَ الْحَالِ وَالصِّفَةِ فِي ذَلِكَ، بَلْ كُلٌّ مِنْهُمَا قَيْدٌ يَتَسَلَّطُ النَّفْيُ عَلَيْهِ، وَاللَّهُ تَعَالَى هُوَ الْعَالِمُ الَّذِي لَا يَخْفَى عَلَيْهِ شَيْءٌ. فَمُخَادَعَةُ الْمُنَافِقِينَ اللَّهَ هُوَ مِنْ حَيْثُ الصُّورَةِ لَا مِنْ حَيْثُ الْمَعْنَى مِنْ جِهَةِ تَظَاهُرِهِمْ بِالْإِيمَانِ وَهُمْ مُبْطِنُونَ لِلْكُفْرِ، قَالَهُ جَمَاعَةٌ، أَوْ مِنْ حَيْثُ عَدَمِ عِرْفَانِهِمْ بِاللَّهِ وَصِفَاتِهِ فَظَنُّوا أَنَّهُ مِمَّنْ يَصِحُّ خِدَاعُهُ. فَالتَّقْدِيرُ الْأَوَّلُ مَجَازٌ وَالثَّانِي حَقِيقَةٌ" [1].

ففساد المعنى -برأي أبي البقاء العكبريّ –جعله يجيز إعراب الجملة حالاً، ولم يُجز إعرابها صفةً، ولكنّها على التأويل تصحّ كما يرى أبو حيّان. والأمر ذاته في بيت النابغة، فصلاح المعنى وسلامته من الفساد هو ما حدا الحضرميّ لإجازة الوجهين.

5- جواز إعراب الكلمة توكيداً أو مبتدأ:

تعدّ كلمة (كلّه) من الكلمات التي ترد للتوكيد المعنوي، ولكن من الممكن أن تكون ركناً في الجملة الإسميّة، كم في قولك: كلّهم طيّبون، وقد وردت في بيتٍ للنابغة صحّ فيها وجهان إعرابيّان، إذ يقول النابغة (من الكامل):

حولي بنو دودانَ لا يعصونَني وبنو بغيضٍ كُلُّهُم أنصاري

هذا البيت من قصيدة يردّ فيها النابغة على زُرْعَة بن عمرو بن خويلد، وكان زُرْعَة قد لقي النابغة وطلب منه أن يُشير على قومه بترك حلف بني أسد، فأبى النابغة الغدر، وبلغه أنّ زُرْعَة يتوعده، فقال القصيدة يهجوه، ومنها هذا البيت، الذي يبيّن فيه حلفاءه من بني دودان وهم من بني أسد، أمّا بنو بغيضٍ فهم ذبيان بني بغيض، قبيلته[2].

يُجيز الحضرميّ في (كلّهم) وجهين إعرابيّين، فمن الممكن أن تكون توكيداً لما قبلها، أو أن تكون مبتدأً وما بعدها الخبر. يقول الحضرميّ: "بنو دودان[3]: مبتدأ، وحولي: خبره، فالظرف يعمل في محذوف، وبنو بغيض: مبتدأ، وكُلُّهم: توكيد، وأنصاري: خبره. ويجوز أن يكون (كلّهم) مبتدأ ثانٍ، وأنصاري: خبره، والجملة خبر الأولى" [4].

فالشاعر يعبّر في هذا البيت عن قوّة حلفه مع بني أسد، وأنّه مرهوب الجانب، لا تخيفه تهديدات الخصوم والمناوئين، فبنو دودان حوله يأتمرون بأمره، ولا يعصون أمره، وقبيلته بنو بغيض من أنصاره وشيعته.

ففي الإعراب الأوّل يكون الشاعر قد أكّد على متانة حزبه، فابتدأ بـ(بنو بغيضٍ) وأخبرَ أنّهم أنصارُهُ، و وأكّد لنا عدم تفرّقهم والتفافهم حول شخصه بـ(كلّهم)، فبذلك يصحّ المعنى ويقوى بمؤكّدٍ من مؤكّدات الجملة الاسميّة. ومثلها قوله تعالى: ﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَآمَنَ

---

[1] المرجع السابق 1/91-92

[2] انظر: حاشية محقّق ديوان النابغة ص54.

[3] في شرح الحضرميّ: بنو ذبيان: ولعلّه تحريف، وقد نبّه له المحقّق ولم يصحّحه، ص33.

[4] ديوان النابغة الذبيانيّ بشرح الحضرميّ ص33.

مَنْ فِي الْأَرْضِ كُلُّهُمْ جَمِيعًا﴾[1]، يقول الزمخشريّ: "وَلَوْ شاءَ رَبُّكَ مشيئة القسر والإلجاء لَآمَنَ مَنْ فِي الْأَرْضِ كُلُّهُمْ على وجه الإحاطة والشمول جَمِيعاً مجتمعين على الإيمان مطبقين عليه لا يختلفون فيه"[2]. ومثله كذلك قوله تعالى: ﴿فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ﴾[3]، ومثله أيضاً قول لبيد بن ربيعة العامريّ (من الرمل):

وَلَقَدْ يَعْلَمُ صَحْبي كُلُّهُمْ بِعَدانِ السّيفِ صبْري ونَقَلْ[4]

وفي الوجهِ الإعرابيِّ الثاني تكون الجملة الاسميّة (كلّهم أنصاري) خبراً للمبتدأ (بنو بغيض). وفي هذا الإعراب يبقى معنى التوحّد والشموليّة لبطون العشيرة حاضراً في افتخار الشاعر بشيعته، فالبطون كلّها أنصارٌ للشاعر، حتى لا يظنّ ظانٌّ أنّ بعض البطون من القبيلة تخذل الشاعر أو تقف على الحياد في خصومته مع زُرْعة بن عمرو، فجاء بالخبر جملةً، وهذه قوّة للإخبار، وأحد ركني الجملة يحمل معنى التوكيد في نفسه (كلّهم).

ومما تقدّم نقول: إنّ صلاح المعنى وعدم فساده أجاز الوجهين، ولو تأثر بالضعف أو انقلاب المراد من البيت لم يجز، وهذا من مرونة اللغة العربيّة وحيويّتها.

6- جواز إعراب الجملة صفةً أو حالاً:

وهذا موضع آخر لجواز هذين الوجهين الإعرابيّين، فالتقارب بين الحال والصفة جعل تعدّد الوجوه الإعرابيّة فيهما شائعاً، وذلك في قول النابغة (من البسيط):

إنّي لأخْشَى عليكمْ أن يكونَ لكمْ مِنْ أَجْلِ بَغْضائِهِم يـومٌ كـأيَّامِ
تَـبْـدُو كَـواكِـبُهُ والشمسُ طالعةٌ لا النورُ نُورٌ ولا الإظلامُ إظلامُ

وهذه الأبيات من قصيدة أخرى في الردّ على زُرعة بن عمرو العامريّ، الذي طلب من الذبيانيين الانسحاب من حلف بني أسد، فأبوا.

يُجيز الحضرميّ في جملة (تبدو كواكبه) وجهين إعرابيّين:

الأوّل: أن تكونَ صفةً لـ (يومٌ).

والثاني: أن تكونَ حالاً سببيّة؛ لأنّ النكرة قد وُصفتْ [5].

في الوجه الأوّل وصفَ اليومَ الذي ينتظر الذبيانيّين و بني عامر إن فسد حلف الذبيانيّين مع بني أسد، " يقول: أخشى أن يحملكم بُغضُكم لهم على أن تبعثوا بيننا وبينكم حرباً شديدةً يكون لكم منها يومٌ طويلٌ كأيّامٍ في الطول. ويوم الشرّ يُنسب إلى الطول كما أنّ يوم الخير يُنسب إلى القِصَرِ" [6].

فعلى هذا المعنى جملة (تبدو كواكبه) الفعليّة صفة لـ(يوم)، فاليومُ الذي ينتظر الفريقين المتحاربين يومٌ طويل صعب، يرى الناسُ فيه النجومَ والشمسُ طالعةٌ، وهذا كنايةٌ

---

(1) يونس: 99.

(2) الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل، محمود بن عمر الزمخشريّ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ، 372/2.

(3) الحجر: 30.

(4) ديوان لبيد بن ربيعة العامريّ، اعتنى به: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004م، ص93.

(5) انظر: ديوان النابغة الذبيانيّ بشرح الحضرمي ص49.

(6) حاشية محقّق ديوان النابغة الذبيانيّ ص82-83.

عن سوءِ اليوم على الناس وشدّته، فلا يفرّقون بين الصباح والمساء بسبب الحرب الطاحنة بينهم. وهذه الصفة بعد صفةٍ أخرى التي عبّرت عن طول اليوم(كأيّامِ).

وفي الوجه الثاني تكون الجملة حالاً سببيّةً، ويُقصد أن تكون الحال صناعةً لـــ(يوم)، ولكنّها في المعنى حالٌ لما يتعلّق باليوم ومن لوازمه وهو (الكواكب)، ويكون التقدير: (يكونُ لكم يومٌ طويلٌ باديةً كواكبُهُ أثناء طلوع الشمس). وهو في الكلام كثير وجائز، ومثله قول كعب بن مالك يصف السيوف (من الكامل)[1]:

تذرُ الجَمَاجِمَ ضاحياً هاماتُهَا بَـلْهَ الأكُفِّ كأنَّهَا لم تُخْلَقِ

فـــ(ضاحياً): حالٌ سببيّة من الجَمَاجِم[2]؛ لأنّها بيّنت حال (الهام) المتعلّقة بالجماجم، فهي حال للهامات في المعنى، ولكنّها في الصناعة النحويّة حالٌ للجماجم.

فالمعنيان محتملان في الوجهين الإعرابيّين، وسلامة والمعنى هو ما أجاز للحضرميّ التنوّع في الوجوه، وحصر جميع الاحتمالات الممكنة في هذا الموضع، ولو فسد المعنى لما جاز، وإن كان جائزاً صناعيّاً.

7- جواز إعراب الكلمة حالاً أو صفةً:

وهذا مثال آخر على هذين الإعرابين، وهو من التعدّد الشائع في الإعراب، يقول النابغة (من الطويل):

كـــتمتُكَ لـــيلاً بالجَمومينِ ساهراً وَهـــمَّيْنِ هـمّاً مُـستكِنّاً وظاهِرَا
أحـــاديثَ نفسٍ تشتكِي ما يَريبُها ووِرْدَ هُمُومٍ لـن يَجِدنَ مَصَادِرَا

في هذه القصيدة يُعَبِّر النابغة عن حزنه العميق على حال النعمان، وقد هدّه المرض، وصار يُحمل على الأعناق ويُطاف به في الأحياء؛ ليستريح ويُعلَم بمرضه، ويُدعى له[3]، فقال النابغة (من الطويل):

ألم ترَ خير الناسِ أصبحَ نَعشُه على فتيةٍ قد جاوزَ الحيَّ سائِرَا

يُجيزُ الحضرميّ أن تكون (ساهراً) في البيت الأوّل صفةً لـــ(ليلاً)، إذ يقول: ساهراً: يجوز أن تكون وصف (الليلِ) على المجاز والاتّساع، كما يُقال: نَهارُكَ صائمٌ، وليلُكَ قائمٌ، أي: تقومُ وتصومُ فيه"[4].

فيجوز على رأي الحضرميّ أن تكون صفةً لليلِ مجازاً، فالليلُ الذي يعيشه الشاعر ـــــ في وقتٍ يهدّد الهلاكُ سيّده ووليّ نعمته النعمان ـــــ أصبح طويلاً لا ينقضي، وهذ كنايه عن الهموم والأحزان التي يشعر بها الشاعر الحزين على مليكه. فنسب السهر إلى الزمن بدل الإنسان المظروف في هذا الزمن. وهو وجه جائز معنى وصناعة، وله أمثلة تعضده ذكرها الحضرمي، ونسبة الصفة لغير الموصوف على سبيل الاتّساع ولعلم المخاطب بالمعنى.

---

(1) انظر: تهذيب اللغة، أبو منصور الأزهريّ، تحقيق: محمّد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط1، 2001م، 167/6.

(2) انظر: خزانة الأدب 200/6.

(3) انظر: حاشية محقّق ديوان النابغة ص68.

(4) ديوان النابغة الذبيانيّ بشرح الحضرميّ ص38.

يقول سيبويه: " ومما جاء على اتّساع الكلام والاختصارِ قوله تعالى: ﴿واسألِ القريةَ التي كُنَّا فيهَا والعِيرَ التِي أَقْبَلْنَا فيهَا﴾[1]،إنّما يريد: أهلَ القرية، فاختصر، وعمل الفعل في القرية .

ومثله: ﴿بل مكرُ الليلِ والنهارِ﴾[2]، وإنّما المعنى: بل مكرُكُم في الليلِ والنهارِ. وقال عزّ وجلّ: ﴿ولكنَّ البرَّ مَنْ آمَنَ بِاللهِ﴾[3]، وإنّما هو: ولكنّ البِرَّ بِـــرُّ من آمَنَ باللهِ واليومِ الآخِرِ.

ومثله في الاتّساع قولُه عزّ وجلّ : ﴿وَمَثَلُ الذين كفروا كمثلِ الذي يَنعَقُ بِمَا لا يسمعُ إلا دُعَاءً ونِداءً﴾[4]، فلم يشبّهوا بما يَنْعِقُ، وإنَّما شُبّهوا بالمنعوقِ به. وإنَّما المعنى: مَثَلُكم ومَثَلُ الذين كفروا كمثلِ الناعِق والمنعوقِ به الذى لا يَسمع. ولكنّه جاء على سعة الكلام والإيجاز لِعِلم المخاطَب بالمعنى"[5].

فالأمثلة كثيرة على إجازة نسبة الأفعال والصفات للجمادات ونحوها، وهو من الاتّساع في اللغة العربيّة.

أمّا الإعراب الذي يتبادر إلى الأذهان أولاً في قراءتنا للبيت، فهو جعل (ساهراً) حال من الفاعل وهو التاء في (كتمتُك)، فالشاعر كتمَ ـــــ وهو ساهرٌـــــ أحاديثَ نفسه وهمومه عن المخاطبِ. وهو يعبّر في ذلك عن حزنه العميق ممّا اعترى الملك من مرضٍ عُضالٍ أصابه.

فالمعنى صحيحٌ على الوجهين، ومؤدّاهما واحدٌ: فإمّا أن يكون الليل ساهراً لا ينام لطوله على صاحب الحزن والهموم، وإمّا أن يكون صاحب الهموم ساهراً في الليل لا ينام للهموم التي يعتلج بها صدره.

ولعلّ جعلَ (ساهراً) صفةً لّليل أجودُ من جعلها حالاً للفاعل، ففيها تصوير بديع، كما تجعل الطبيعةَ تشاركُ الشاعرَ همّه وحزنه، فإن كان الليلُ ساهراً فالشاعر ساهرٌ أيضاً؛ لأنّه يحمل في صدره هموماً وأحاديث كتمها في صدره، وأخفاها عن صحبه كما ذكر في البيت.

النتائج والتوصيات:

ومن خلال ما تقدّم من تحليلٍ نحويّ لمجموعة من الأبيات التي أجاز فيها الحضرميّ وجوهاً متعدّدة في الموضع الإعرابيّ الواحد، ومن خلال قراءتنا لشرح الحضرميّ للديوان، يمكننا أن نذكر بعض التوصيات بشأن الشرح وإخراجه: إنّ محقّق شرح الديوان قام بعمل مهمّ ونافع في خدمة التراث، ولكنّ الشرح يحتاج لإعادة نظرٍ في تحقيقه، فهناك الكثير من الأخطاء الطباعيّة والتحريف مثل: (حعلفت- حلفت)، والتقديم والتأخير في الأبيات مما يُفسد المعنى، ويصعّب الفهم، ونلجأ للعودة للديوان ذاته لضبط النصّ. وكذلك تظهر أهميّة شرح الحضرميّ في النحو التطبيقيّ،

---

(1) يوسف: 82.
(2) سبأ: 33.
(3) البقرة: 177.
(4) البقرة: 171.
(5) الكتاب 212/1.

فمن الممكن أن يشكّل مادّة غنيّة لرسائل علميّة كثيرة في الدراسات اللغويّة، ولم أجد على الشابكة ما يفيد أنّ أحداً كتب بحثاً حول جهود الحضرميّ في شرحه لديوان النابغة.

ويمكننا أن نستخرج أهمّ النتائج المستفادة من خلال بحثنا هذا:

1. صحّة المعنى وعدم فساده هو المعيار لإجازة التعدّد في الوجوه الإعرابيّة، وهو ما تقيّد به الحضرميّ في شرحه للديوان.
2. تختلف الأعاريب المتعدّدة في الموضع الإعرابيّ الواحد قوّةً وضعفاً، ولذلك يذكر الحضرميّ الإعراب الأقوى أولاً ثمّ الذي يليه قوّةً.
3. قرينة السياق والحال تسهم في توسّع المعنى وإجازة التعدّد في الوجوه الإعرابيّة.
4. أهميّة دراسة العلاقة بين المعنى والإعراب، فهي تفيد الباحث في فهم الغرض الأساسيّ من الإعراب وهو إبراز المعنى، وصونه من الخطأ.
5. صحّة المعنى مقدّمة على الصناعة النحويّة، فإن تعارضت الصناعة والمعنى نلجأ للتأويل وتقدير المحذوفات ليستقيم المعنى والصناعة.
6. غنى ديوان النابغة بالمسائل اللغويّة، والتي تحتاج لإعمال الذهن والتفكير، فالديوان يشكّل مادّة غنيّة للاستشهاد النحويّ والصرفيّ.

المصادر والمراجع:

1) القرآن الكريم.
2) البحر المحيط في التفسير ، أبو حيّان الأندلسيّ، تحقيق: صدقي محمّد جميل، دار الفكر، بيروت، ط1، 1420هـ .
3) تاج العروس من جواهر القاموس، المرتضى الزبيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، مطبعة حكومة الكويت.
4) تاريخ الإسلام ووفيّات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبيّ، تحقيق: د.بشار معروف، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط1، 2003م.
5) التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء العكبريّ، تحقيق: علي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة.
6) التبيان في إعراب القرآن، أبو البقاء العكبريّ، تحقيق: علي محمّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبيّ، القاهرة.
7) التكملة لكتاب الصلة، ابن الآبّار، تحقيق: عبد لسلام الهراس، دار الفكر، بيروت، 1995م.
8) تهذيب اللغة، أبو منصور الأزهريّ، تحقيق: محمّد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت، ط1، 2001م.
9) الجملة العربيّة والمعنى، د. فاضل السامرّائي، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2000م.
10) خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب، عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1997م.
11) الدرّ المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبيّ، تحقيق: د. أحمد الخرّاط، دار القلم، دمشق، ط2، 2003م.
12) ديوان النابغة الذبيانيّ، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2.
13) ديوان النابغة الذبياني بشرح محمّد بن إبراهيم الحضرميّ، تحقيق: د. علي الهروط، الكرك، بدون ناشر، 1992م.
14) ديوان امرئ القيس بشرح محمّد بن إبراهيم الحضرميّ، تحقيق: د.أنور أبو سويلم ود. علي الهروط، دار عمّار، عمّان، ط1، 1991م.
15) ديوان لبيد بن ربيعة العامريّ، اعتنى به: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004م.
16) الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة، محمّد بن محمّد المراكشيّ، تحقيق: إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1965م.
17) الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م.

18) الكشّاف عن حقائق غوامض التنزيل، محمود بن عمر الزمخشريّ، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407هـ .
19) من صور التعدّد ببين الصناعة النحويّة والمعنى، د. علي حسن عبد الله، حوليّة كليّة الدراسات الإسلاميّة والعربيّة للبنات بالإسكندريّة، المجلّد3، العدد35.
20) النحو الوافي، عباس حسن، دار المعارف، القاهرة، ط15.
21) همع الهوامع، جلال الدين السيوطيّ، تحقيق: عبد الحميد هنداويّ، المكتبة التوفيقيّة، القاهرة.
22) ومعجم المؤلّفين، عمر رضا كحّالة، دار إحياء التراث العربيّ، بيروت.

توظيف الحواس في إيقاع الزمن في الرواية النسائية السورية

الطالبة: سحر جورج عطية كلية الآداب - جامعة البعث
إشراف الأستاذ الدكتور: جودت إبراهيم

الملخص:
تعد ظاهرة توظيف الحواس في الأدب ظاهرة فنية جمالية أسلوبية، وهي من سمات كتابة المرأة، وكان لتوظيف الحواس دور في بناء الزمن في الرواية النسائية السورية، وبخاصة في الإيقاع الزمني الذي تسرّعه الكاتبة أو تبطئه تبعاً لحالاتها الشعورية والانفعالية من جهة، ولتبعات الحياة والمجتمع من جهة أخرى، وهذا ما سنوضحه في بحثنا.
وقد درست في هذا البحث توظيف الحواس في إبطاء زمن السرد في الروايات النسائية المدروسة اعتماداً على تقنيات منها (الوقفة الوصفية والمشهد والحوار)، وتوظيف الحواس في تسريع زمن السرد اعتماداً على تقنيات منها (الحذف والخلاصة).

الكلمات المفتاحية: الحواس _ الإيقاع _ الزمن _ الرواية النسائية.

Employ the senses in the rhythm of time in the Syrian woman's novel:

Summary:

The phenomenon of employing the senses in literature is an artistic , aesthetic and stylistic phenomenon ,and it is one of the features of women's writing. Hence , /employing the senses/(invisting in the human senses) has played an important role/ in building time /(improving the timing) in the Syrian women's novel, especially in the temporal rhythm that the writer speed up or slow down according to her emotional situations/ conditions on one hand , and on the conditions of life and society on the other one / hand . This is what we will explain in our research.

this research referred to employing the senses in slowing narration time using some techniques such as : pausing description, scene and dialogue

and employing the senses in speeding narration time using some other techniques such as deletion and summary.

Key words: senses, rhythm, woman's novel human senses.

مقدمة:

حظي مفهوم الزمن باهتمام الفلاسفة والمفكرين عبر التاريخ، لارتباطه ارتباطاً وثيقاً بالحياة الإنسانيـة؛ وكـان لدراسـة الـزمن فـي الروايـة النسـائية السـورية نصـيبٌ وافـر، وذلـك لاهتمـام المرأة بعامل الزمن من جهة، والصراعات التـي تعيشـها من جهـة أخرى، ونلاحظ امتداد هذا التأثّر إلى حواس المرأة وأحاسيسها، ولا يمكن الفصل بين الزمن والحواس، فما نراه في بحثنا هذا هو أنّ الزمن قابل للإدراك عبر الحواس فهي تشتغل فيه بطريقة فنية وموضوعية، فنحن ندرك من خلال حواسنا مؤشرات الزمن مثل العمر والشيخوخة والفصول وتعاقب الليل والنهار بل نشعر بطول الزمن وقصره، وقد تأخذنا رائحة معينة إلى أزمنة قديمة فنستذكرها بحذافيرها وقد يأسرنا مشهد ما فيحيل وجهة أفكارنا نحو المستقبل أو يعيدنا إلى الماضي، وقد تذكّرنا الأصوات بحوادث مرت معنا في أزمنة مختلفة "والزمان لا ينفصل عن مفهوم الذات، فنحن نعي نمونا العضوي والنفسي، من خلال الزمان، وما نسميه الذات أو الشخص أو الفرد لا يحصل على خبرته أو معرفته، إلّا من خلال تتابع اللحظات الزمانيّة، والتغيرات التي تشكّل سيرته."[1]وتؤدي الحواس دوراً بارزاً في تشكيل إيقاع الزمن الروائي من حيث بطؤه أو سرعته.

وسندرس في بحثنا هذا توظيف الحواس في إيقاع الزمن في الرواية النسائيّة السوريّة في روايات المرحلة التي تعقب الستينيات نظراً لاحتدام الصراعات السياسية في سورية والوطن العربي في تلك المرحلة واهتمام الروائيات بهذا الزمن من باب حرصهن على تصوير قضايا أمتهن المختلفة وقضايا المرأة الخاصة، وتأتي الحواس بوصفها داعماً للروائية في التعبير عن مواقفها بحريّة، فتنتج رواية فنية جديدة تكسر فيها التسلسل المنطقي للزمن، ومن هؤلاء الروائيات(غادة السمان وقمر كيلاني وناديا خوست وإلفة الإدلبي..).

مشكلة البحث وأهميته:

يعدّ مكوّن الزمن من بين أهم الركائز التي تقوم عليها البنية السردية، فهو إطارها العام الذي تتمحور فيه مختلف التقنيات السردية، وبما أنّ الرواية تشكيل فني لا واقعي يصعب على الروائية أن تحافظ على تسلسل زمني لأحداث روايتها.

فقد اتجهت الرواية إلى انحراف السير الزمني، ورغبت الروائية السورية في السير في هذا النهج، فتسرّع الزمن أو تبطّئه في رواياتها تبعاً لحالتها الانفعالية، لكن خوفها من المغامرة جعلها تستعين بالحواس لتعينها في إبطاء الزمن وتسريعه، ومن مشكلات بحثنا ندرة الدراسات التي تناولت علاقة الحواس بالزمن الروائي، إذ تركزت الدراسات على دراسة توظيف الحواس في الشعر.

أهداف البحث وأسئلته:

يهدف هذا البحث إلى إثبات قدرة الروائية السورية على خلق رواية فنية جديدة تتجاوز فيها الزمن التقليدي، وقدرتها على تفعيل دور الحواس في التعبير عن حالاتها الشعورية التي تعكسها على الزمن الروائي فتعمل على تبطيء السرد أو تسريعه، بالإضافة إلى إظهار الدور الجمالي لتوظيف الحواس في الإيقاع الزمني.

أهم الأسئلة: هل استطاعت الروائية السورية الربط بين إيقاع الزمن والحواس؟

[1] القصراوي. مها حسن: ٢٠٠٤م، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١ ، ص١٥.

كيف أسهمت الحواس في تعطيل السرد، أوتسريعه؟ وما علاقة ذلك بالحالة الشعورية للكاتبات؟

مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائية:

الحواس: لغة:" الحِس بكسر الحاء من أحسست بالشيء، حسَّ بالشيء يحسُّ حساً وحسيساً وأحسَّ به وأحسَّه: شعر به"[٢]

"إنّ مصطلح الحواس الخمس متأخر اقتضته طبيعة الحياة وتطور اللغة".[٣]

وجاء في رسائل إخوان الصفا" إنّ علم الإنسان بالمعلومات يكون من ثلاثة طرق: أحدها طريق الحواس الخمس الذي هو أول الطريق.. ويطلق إخوان الصفا على(الحواس والعقل والبرهان) طرقاً لاكتشاف المعرفة، لكنّ الحقيقة أنها مراحل في الطريق نفسه، تبدأ بإدراك الجزئيات عن طريق الحواس الخمس، ثم عن طريق المعلومات التي جمعناها باستعمال الحواس الخمس يبدأ العقل في بناء صورة عامة عن الأشياء"[٤]

الزمن : جاء في كتاب النظرية الأدبية ومصطلحاتها لسمير حجازي "الزمن هو العصر أو المرحلة التى تدور فيها أحداث القصة وهو عنصر رئيس فى الرواية التقليدية وغير ذى شأن فى الرواية الجديدة".[٥]

الإيقاع: "اتسع مفهوم الإيقاع في العصر الحديث حتى تعدّى حدود الموسيقى، والقول الموزون، فاحتضن الرنين الصادر عن العلاقات القائمة على الأصوات والكلمات والملفوظات، والجمل_ على تعدد علاقاتها النحوية، أو الصوتية أو الدلالية_ مما كوّن علاقات إيقاعية فنية تقوم على أساس المبادئ الأولى للإيقاع وهي التناسب، النظام والتوازن، فتعددت الدراسات وتباينت".[٦]

<u>الرواية النسائية</u>: " إنّ مصطلح الكتابة النسائية مصطلح إجرائي لتمييز الكتابة التي تكتبها المرأة عن الكتابة التي يكتبها الرجل، فالمصطلح لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين، من حيث إّن الأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزع بين الذكورة والأنوثة، فالمصطلح يؤكد بالخصوص على أنّ للمرأة الكاتبة تصوراً مختلفاً للمسكوت عنه بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين .. والأدب النسائي ليس ذلك المكتوب من طرف امرأة فقط، بل وأيضاً الذي تكتبه امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب فيها الرجل".[٧]

---

[٢] ابن منظور. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين،٢٠٠٨م، لسان العرب، المجلد الثاني، مادة (حس)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط ١، ص ١١٩٠.

[٣] كشاش. محمد:٢٠٠١م، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، ط١،ص:٢٩.

[٤] ديفو. جيوم: رسائل إخوان الصفا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، د.ط.

[٥] حجازى، سمير سعيد. (لاتا).٢٠٠٥م، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية،ص١٣٥.

[٦] فرحي. بشرى:٢٠١١-٢٠١٢م، الإيقاع الزمني في رواية جلدة الظل من قال للشمعة: أف؟، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة العربية وآدابها،جامعة أم البواقي، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية،إشراف:أ. حسناء بروش، ص٢٥.

[٧] مختاري. فاطمة: الكتابة النسائية (أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول) رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة قاصدي – مرباح، ص١٠.

أما الأدب النسوي فهو "البناء النصي الذي تصوغ فيه الكاتبة موقفها الإيديولوجي فيما يخص علاقتها بذاتها وبالآخر مستثمرة أدوات إنتاج الخطاب وتقنياته الفنية من سرد ووصف وحوار وتناص لإنتاج واقع ممكن وفق أنساق الثقافة التي تتبناها الكاتبة، أي إنه بناء صادر عن ذات المرأة، لا عن ذات سواها"[٨]وفي الحالتين تكون الكتابة من إنتاج المرأة.

الدراسات السابقة: نجد من الذين أثمرت جهودهم في مجال تحليل الخطاب السردي، والزمن بصفة خاصة:

- سعيد يقطين" الذي اختص بدراسة الرواية العربية، وقام ببسط مقوماتها في كتابه " تحليل الخطاب الروائي".

- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، حيث تناولت في الفصل الرابع، مفارقات زمن السرد ودلالاتها في النصوص الروائية من خلال مفارقتي الاسترجاع والاستباق. واتجه الفصل الخامس إلى تحليل حركة إيقاع زمن السرد.

- ومن الدراسات الحديثة نجد (إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة) لأحمد حمد النعيمي، الذي درس أشكال الزمن في الرواية، وعلاقة الزمان بالمكان، وتناول الزمن في أبعاده الفلسفية والواقعية والتاريخية والأسطورية ولم يفصّل في إبطاء وتسريع الزمن.

-الإيقاع الزمني في رواية "جلدة الظل من قال للشمعة:أف؟" لعبد الرزاق كوكبة وهي مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة العربية وآدابها مسار أدب حديث، إعداد: بشرى فرحي.

ولكننا لم نجد دراسة اهتمت بتوظيف الحواس في بناء الزمن من حيث تجاوزها وظيفتها المرجعية إلى دلالات وأبعاد تنتمي إلى عالم الفن لا الواقع.

منهج البحث: اعتمدنا في هذه الدراسة المنهج الاجتماعي لأن أغلب الروايات غاصت في عمق المجتمع وقضاياه وقمنا بتحليل الروايات من خلال "تجميع العينات وذلك بانتقاء نماذج منها من أجل الاختبار والتجريب، وقد يكون الانتقاء منوعاً لا ينحصر عند نقطة واحدة .. وبعدها تأتي مرحلة الدراسة لبعض الحالات، أي اتخاذ بعض الحالات أنموذجاً".[٩]

عرض البحث والمناقشة والتحليل:

إنّ وعي المرأة الكاتبة بمتطلبات الواقع وتغيرات الزمن، وافتقادها الجرأة في التعبير عن بعض القضايا جعلها تبحث عن طريقة فنية تقدّم من خلالها روايتها، فاختارت أن توظف الحواس للتحكم بزمن السرد وتظهر براعتها في التلاعب بالزمن " ففي حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويُختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة أو بعض الكلمات... وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة، وتأخيره ووقف السرد".[١٠]

إن اللعب بالأزمنة داخل القصة هو عمل جمالي "ويعد الزمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالته زمن، والحوار

[٨] العلي. رشا:٢٠١٠م، ثقافة النسق، قراءة في السرد النسوي المعاصر/دراسة/ المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ص١٧.

[٩] د. إبراهيم. جودت: ٢٠٠٧، ٢٠٠٨م،منهجية البحث والتحقيق، منشورات جامعة البعث، ص ٣٦٤.

[١٠] بوعزة. محمد: ٢٠١٠م، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط١، ص٧٦.

زمن، وتشكُّل الشخصية يتم عبر الزمن، أي إنّ كل ما يحدث في الرواية من داخلها وفي خارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله".[١١]

١- توظيف الحواس في إبطاء الزمن:

الحواس وتقنية الوصف:

إنّ متغيرات العصر والصراع مع الحياة دفعت الروائيات لإبطاء الزمن أو تسريعه في الرواية، وهنا يحضر الوصف ليطول فيوقف الزمن، فيصبح وكأنه زمن روائي، ويمثل الوصف استطراداً في زمن الخطاب على حساب زمن الحكاية، لكنّه لا يكون عن عبث، إنما للروائية مقاصد من توظيفه "حين يكون الوصف تحليلاً محضاً لنفسية الشخصية أو يكون توضيحاً للسرد أي حين يكون حشواً ... فإننا نحصل على زمن شبه متوقف في الحكاية".[١٢]

ويرى جينيت أنّ الوقفات الوصفية التي يسهب فيها الكاتب تعدّ من سلبيات الرواية، لذلك أرادت الكاتبات الحد من هذه السلبيات من خلال عمل الحواس التي تشغل مشاعر الكاتب وأحاسيسه وتصرفه عن سلبية الوصف.

في رواية (شهداء وعشاق في بلاد الشام) تريد الكاتبة أن تصف جانباً من شخصية (حمدان) وبالمقابل أن تُظهر قوة (سعاد) وحنكتها الأنثوية في اختراع الحيل لتحافظ على بيتها، لذلك تعبر الكاتبة عن هذه الجوانب من خلال تعطيل السرد ووصف ليلة كاملة في حياة (حمدان وسعاد) موظفة الحواس في الوصف وقد تجاوز وصف ليلة واحدة ثلاث صفحات نذكر منها:

"وعدها أنه لن يشرب إلا كأسين! مسّ قلبه أنها لبست الثوب الذي اشتراه لها من حيفا ... قال وهو يتأمل كتفيها: هناك جمال منحوت من الشمع أو المرمر، مغسول بماء الورد، يفوح منه البخور... رشف الكأس الثانية في تأن مسروراً، هذه الصبية الجميلة زوجته ... قال لها: ...سأصرخ هذه الفريدة لي ! ... تعصف به بعد ليلة صافية الرغبة في أن يتجول مع سعاد في حيفا... تفتنه براءة سعاد، وذكاؤها وهي تتحدث معه مسندة رأسها إلى ذراعه.. شعرها الذهبي .. ينسدل على وجهه وكتفيه.. في غيرة مجنونة أغلق النوافذ .. ما أغربه كالبحر، يضطرب ويهدأ، تتغير ألوانه في ساعة واحدة.. انساب المساء. شرب حمدان كأسين.. كان في تلك الليلة طفلها وحبيبها...تأملها دهشاً. كان يتصور أنها ستثير بذلك الثوب جنونه .. مدت سعاد ذراعها وتناولت كأس حمدان ورفعتها إلى شفتيها كأنها ترشف منها ثم رمتها من النافذة. ماذا يرى؟ يحلم؟ .... لعبت الشموع والسرج ببياض سعاد .. حركت ظلالها. فاح البخور.. وطفا في الضباب بياضها على سواد الليل وسواد الثوب. اندفع حمدان إلى النافذة، فتحها وصرخ : تعالوا يا ناس، تفرجوا على الساحرة ... أسندت رأسها إلى المقعد. متعبة .... نهضت إلى الحمام غسلت الكحل وخلعت الثوب الأسود المسحور. كفى! انتهت المسرحية ! رآها حمدان جميلة نظيفة شفافة. هل تعرف كم كانت مبهرة في ذلك الدور؟"[١٣]

وظفت الكاتبة الحواس في وصف شخصية (حمدان) بدءاً بحاسة التذوق (وعدها لن يشرب إلا كأسين)(رشف الكأس الثانية)(شرب كأسين) وقد وظفت الشعور بقولها (مسروراً) فظهرت شخصية (حمدان) من خلال الوصف على أنه إنسان حساس رومانسي ثم وظفت حاسة البصر

---

[١١] قصراوي. مها: الزمن في الرواية العربية، ص٤٢.

[١٢] محفوظ. عبد اللطيف: ٢٠٠٩م، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، ص٦٤.

[١٣] خوست. ناديا: ٢٠٠٠م، شهداء وعشاق في بلاد الشام، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص ١٨٧ – ١٨٨ - ١٨٩ – ١٩٠.

لتعرض جمال المرأة وجسدها المغري بشكل غير مباشر من باب الغواية وذلك بقولها (يتأمل كتفيها) ويدرك جمالها(هناك جمال منحوت من الشمع) (هذه الصبية الجميلة زوجته) فهو يعشق الجمال، ثم تأملها بالثوب الأسود الذي اشتراه من حيفا، وقد اختارت الكاتبة اللون الأسود لتشير إلى غموض في شخصيته، ووصفته الكاتبة موظفة صورة بصرية حركية بقولها (ما أغربه كالبحر، يضطرب ويهدأ) ثم وظفت اللون وهو مُدرَك بصري بقولها(تتغير ألوانه في ساعة واحدة) لتشير إلى اضطراب في شخصيته وعدم استقرار وأكدت ذلك فيما بعد موظفة حاستي البصر والسمع وقد تحوّل من إنسان هادئ رومانسي إلى بحر هائج غاضب (اندفع حمدان إلى النافذة، فتحها وصرخ: تعالوا يا ناس، تفرجوا على الساحرة) فأظهرت الحواس حالة (حمدان) الانفعالية، ووظفت حاسة السمع من خلال قوله (سأصرخ هذه الفريدة لي) لتشير إلى أنانيته ورغبته في التملك، واستطاعت الكاتبة من خلال الوصف أن تقدم لشخصية (سعاد) فهي قوية لا تبهرها المظاهر، مما زاد في إعجاب (حمدان) بها (تفتنه براءة سعاد وذكاؤها) وهنا تستحضر الكاتبة حاسة البصر الغائبة ليتخيل القارئ فتاة بريئة جميلة، وتوظف حاسة البصر واقعياً لتصف جمال (سعاد)(شعرها الذهبي ينسدل على كتفيه)(لعبت الشموع والسرج ببياض سعاد)(وطفا في الضباب بياضها على سواد الليل) وهنا شاركت الحواس في وصف الشخصية من خلال صورة حسية حركية وأخرى بصرية لونية، وأظهرت الكاتبة ذكاء (سعاد) من خلال صورة بصرية لمسية (مدت سعاد ذراعها وتناولت كأس حمدان ورفعتها إلى شفتيها كأنها ترشف منها ثم رمتها من النافذة) فهي ترفض الشرب، وترفض أن تكون دمية في متناول يد (حمدان)، فهذه الوقفة الوصفية أبطأت زمن السرد بمشاركة عمل الحواس فقد كانت بقصد التعريف بحمدان وسعاد والعلاقة بينهما، وأظهرت اختلاف الزمن النفسي بين الشخصيات في الرواية على الرغم من تساوي الزمن الطبيعي لديهم وساعدت القارئ في التأمل في عمق الشخصيات وتخيل المواقف والإدراك الصحيح لشعور السارد، وأبعدت مدركات الحواس الملل عن الوصف وجعلت القارئ يتلقاه بعذوبة ويستمتع به.

ونجد الكاتبة في رواية (أعاصير في بلاد الشام) تعتمد تقنية الوصف لتقدم لشخصية (قيس) بالاستعانة بمدركات الحواس ونلاحظ توقف الزمن في مدة الوصف فتقول:

" طفولة قيس سهر تحت النجوم، ركض في البيادر، فرجة على الحياة في القرية، وحب مبكر يلوّع ويمتّع. رغبة في القبض على الحياة بالكفين، وزهو فرح في النفس. يعرضه أبوه أمام أصحابه ليتلو أمامهم الشعر والحكايا والقرآن! ويطلبه أهل القرية من أبيه كي يغني في الأعراس بصوته الدافئ الرخيم. صوته كأنه خزّن عمراً من الوجد والحب. غنّى في العرس واستمتع بالدلال".[١٤]

نلاحظ كيف تمزج الكاتبة بين الزمان والمكان من خلال الوصف، فالزمان هو طفولة (قيس) والمكان هو القرية وتبيّن تأثيرهما في تكوين شخصية (قيس) وصفاته مستعينة بحاسة البصر: (طفولة قيس سهر تحت النجوم) (ركض في البيادر) (فرجة على الحياة في القرية) وهذا يعني أنّ طفولة (قيس) كانت سعيدة في قريته التي تجعله يشعر بالانطلاق والحرية.

ثم وظفت الأحاسيس لتبين تأثير الزمان والمكان في شخصية (قيس) بقولها (حب مبكر يلوع ويمتع)(رغبة في القبض على الحياة بالكفين)(وزهو فرح في النفس)(استمتع بالدلال) فنفسه كانت نقية ترغب بالحياة في القرية وتسعد بها، يحب ويعشق منذ الصغر ويشعر بالفرح

[١٤]خوست. ناديا: ١٩٩٨م، أعاصير في بلاد الشام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ٢١.

والزهو بنفسه. ثم تحضر حاسة السمع لتصف جانباً آخر من صفات قيس وهو براعته في الإلقاء والغناء بقولها:(يعرضه أبوه أمام أصحابه ليتلو أمامهم الشعر والحكايا والقرآن) وهذا يدل على جرأته وقوة شخصيته وثقافته المبكرة.
(يغني في الأعراس بصوته الدافئ الرخيم) مزجت الكاتبة بين حاستي السمع واللمس لتبيّن طبيعة صوته فهو دافئ ورخيم.
وهذه الوقفة الوصفية أوقفت زمن السرد لكنها أضافت إلى الرواية وصفاً لشخصية (قيس) ولا يمكننا اعتبار هذه الوقفة تعطيلاً للسرد بل أفادت في تقديم هذه الشخصية التي ستبنى عليها الرواية، ومن الضروري التعرف إليها قبل الخوض في الأحداث التي ستواجهها.
وهنا نقف عند قول (حسن بحراوي) " وحسب التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة."[١٥]
لا ننكر دور أحداث الرواية في معرفة بعض صفات الشخصية التي تقتضيها الأحداث، لكّننا لا ننكر أيضاً دور الوقفة الوصفية في الرواية بالتعاون مع مدركات الحواس في التمهيد لمعرفة صفات الشخصية، وهذا ما يؤكد فاعلية الحواس في الروايات ولاسيما في كسر الرتابة والتقليد. وكيف لا نحصل على نتائج مهمة في وصف الشخصية وقد أوقف الكاتب زمن السرد فقط من أجل الإضاءة على الشخصية، هذه الإضاءة التي ستسهل على القارئ ترابط الأحداث في ذهنه فيما بعد أثناء قراءته الرواية، فيكون قادراً على توقع الأحداث بعدما يتعرف الشخصيات، ولكن ما يعيب هذه الوقفة الوصفية هو غياب عنصر المفاجأة الذي يبهر القارئ في أغلب الأحيان.
وهكذا نجد أن من وظائف الوصف تعطيل السرد، فالوصف المتسع والمفصل يعدّ استراحة في سيرورة السرد حيث يضطر السارد إلى وقف سرد القصة ليصف مشهداً أو شخصية، أي إنّ هذه الوظيفة تقوم بقطع مسار السرد من خلال بروز الوصف أو المشهد ففي رواية (ليلة المليار) تصف الكاتبة مشهد المهرجان الشعري الغنائي الذي حضره كل من (صخر) و(خليل) في إحدى المدن الأوروبية:
" إذن لم يكن صخر يكذب حين قال بأنه سيمضي بي إلى مهرجان شعري غنائي في إحدى المدن الأوروبية..... لم أفهم ولم أصدق حتى وصلنا إلى المبنى الكبير .. دخلنا وهو يجرني من يدي، تتبعنا حاشية غير نسائية باستثناء المثقفات من الغانيات اللواتي نشرن مرة ما .. ونلن ألقاباً أدبية .. وفقاً لمؤهلاتهن الجسدية...ووصلنا إلى ردهة كبيرة تنفتح على أربع قاعات شاسعة .. في الأولى كانت ثمة امرأة ضخمة الجثة تغني بصوت جميل حزين، وآلاف المستمعين جالسين بلا كراس وقد تحولت أجسادهم إلى ما يشبه المقاعد المتحجرة كأنهم هنا منذ عصور يبكون ويصرخون آه ..وتمتزج آهاتهم بآهاتها وحين تلوح المطربة بمنديلها وهي تنشد كمنوم مغناطيسي، تستجيب مناديلهم والدموع تتسرب فوق العتبة كالجدول... وعلى مدخل القاعة علقت لوحة بخط قديم: غرفة الطرب ..
في القاعة الثانية سمعت أصوات قرع الصنوج والطبول، وشاهدت آلاف الرجال في ثياب ملونة يدورون .. ويرددون عبارة واحدة .. وبين حين وآخر يشق أحدهم ثوبه ويرتمي على الأرض مغمى عليه، والباقون يتابعون مسيرتهم صوب كوكب الإغماء.. وعلى باب القاعة لافتة: غرفة الدراويش ..

[١٥] بحراوي. حسن : ٢٠٠٩م، بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية) ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص ٢٠٨.

في القاعة الثالثة شاهدت رجالاً و نساءً يجلسون في صفوف على طول الجدران لمقاعد أديرت ظهورها إلى القاعة.. وصار وجه كل جالس فيها موجهاً صوب الجدار...وكل يخاطب نفسه أو يقرع جداره، وبعضهم رسم على الجدار نافذة أو جبلاً ... وكل يخاطب الجدار هامساً أو صارخاً ... وعلى باب القاعة لافتة : غرفة الدكاترة ..
وصلنا إلى القاعة الرابعة، وغرفة المهرجانات .. حين دخلنا إليها، كانت تموج ببضعة آلاف من العرب الذين يهدرون ويزفرون الغربة من صدورهم".[١٦]

استغرقت الكاتبة صفحتين لتصف الردهة التي تحوي القاعات الأربع وكان أكثر اعتمادها على حاسة البصر لتصف ما شاهده (خليل) في تلك الردهة مفصلاً ما شاهده في كل قاعة على حدة (المبنى الكبير، المثقفات الغانيات ومؤهلاتهن الجسدية، الردهة، القاعات الأربع، امرأة ضخمة الجثة، آلاف المستمعين، المطربة التي تلوح بمنديلها، على مدخل القاعة لوحة علقت بخط قديم، شاهدت آلاف الرجال بثياب ملونة، يشق أحدهم ثوبه ،على باب القاعة لافتة: غرفة الدراويش، شاهدت رجالاً ونساء يجلسون في صفوف، الجدار، المائدة، الأوراق، الأبحاث، على باب القاعة لافتة: غرفة الدكاترة، القاعة الرابعة، غرفة المهرجانات، بضعة آلاف من العرب) .

وغاية هذا الوصف التوقف عند قضية وطنية وهي ضياع أبناء العرب في الغربة، ووظفت الكاتبة حاسة السمع بقولها (امرأة تغني بصوت حزين، آلاف المستمعين جالسين، كأنهم منذ عصور هنا يبكون ويصرخون آه، وتمتزج آهاتهم بآهاتها) وتريد الكاتبة أن توقف الزمن لتبين حال العرب في الغربة فهم يشعرون بالحزن في داخلهم حتى عند سماع الأغنيات وهناك آه دفينة في صدورهم يطلقونها بحجة الطرب (وهي تنشد كمنوم مغناطيسي) فالمطربة لم تغن لأجل الفرح إنما لتخدّر عقولهم ومشاعرهم وتنسيهم آلام الغربة،(سمعت أصوات قرع الصنوج والطبول) وهذه الأصوات تدل على موسيقا صارخة بل ضجيج، فكل مظاهر الاحتفالات العربية في الغرب كانت لتشويش عقولهم وأسماعهم عن إدراك الحقيقة، وتريد الإساءة إلى مستغلي العرب في الغرب، أما في قولها (كل يخاطب نفسه أو يقرع جدار، كل يخاطب الجدار هامساً أو صارخاً) تريد أنّ كل عربي في الغربة يرغب في التنفيس عن قهره في غربته، فيخاطب نفسه أو يخاطب الجدار وكأن الجنون نتيجة من نتائج الغربة، فهذه الوقفة الوصفية بمشاركة الحواس كانت بقصد الإضاءة على حال العرب في الغربة ولاسيما أنهم هاجروا بلادهم بسبب الحروب.

وكل ما سبق من مدركات الحواس سواء في وصف المكان أو في وصف العرب في الغربة أبطأ الزمن من خلال المشهد والوقفة الوصفية من أجل التركيز على قضية محددة، فجاءت حاستا السمع و البصر وكأنهما من شخصيات الرواية.

وقد تستغرق الكاتبة زمناً في وصف الطبيعة باستخدام الحواس ليكون الوصف استراحة من أحداث الرواية التي ترهق القارئ وتشد أعصابه بين الحين والآخر وهو يعيش مع الشخصيات تجاربها وانفعالاتها؛ فتكون الوقفة مع الطبيعة مجالاً للتخلص من التوتر والانفعال ولتشويق المتلقي لمتابعة أحداث الرواية، ومن ذلك ما جاء في وصف الليل على لسان البطلة السادرة في رواية (يوميات مطلقة):

[١٦] السمان. غادة: ١٩٨٦م، ليلة المليار، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ص ٣٨٠ – ٣٨١.

" ولكن يبقى لليل سحر خاص، لكأن سواده ليس إلا حجاباً يخفي أسرار الوجود، و لكن آه ما أصعب الليل على النفوس المضطربة... وفي سمائه السوداء اللانهائية تتفتق كل الأحداث والذكريات، وترتسم كل الوجوه موشومة بختم الليل الأزرق الرمادي، وتتشابك الأحداث فيقفز الماضي فوق الحاضر وتلعب السنوات لعبة العبث، فتختلط سنوات الطفولة بسني المراهقة والشباب،.. وتتقارب الوجوه الشبحية .. وتتعارف وتحكي حوارات لا علاقة لها بالمنطق والمألوف والمعقول، وتستيقظ كل الكلمات المنسية الميتة وتمزق أكفانها، وتنفض عنها غبار الموت وتتجسد، وقد تتحول لكائنات خرافية أو حيوانات مخيفة أو أشخاص وجوههم غريبة، وترقص الكلمات المتنكرة رقصاً إيمائياً على ألحان موسيقى هامسة يبثها الليل، حتى الطبيعة نفسها تخضع لسلطان الليل وسحره، فتتحول الأشجار لأشباح، مكتوب على جذعها بأحرف الليل البنفسجية كل الأساطير والحكايات الخرافية... وتمتلئ النفس المضطربة رهبة بالليل، وتحاول سحق سلطانه بنور المصباح الكهربائي، ولكن أيّ نور أصفر ميت لا قوة له ولا حيلة في غلبة عالم الليل، فالليل ليس مجرد سواد أو لون يغمر الطبيعة بسبب غياب الشمس، إنه ملك متوج له سلطان على الوجود كله ... وتنتظرين رحمة النوم بعد أرق طويل وأخيراً تغرقين أو تنامين ..."[١٧]

وظفت الكاتبة حاسة البصر لتصف الليل واختارت الألوان الداكنة (الأسود والأزرق الرمادي) لتشير إلى سوداوية البطلة وهي الساردة التي تشبه الليل، ثم وصفت الليل من خلال الصور البصرية الحركية لتبين شدة تأثيره وسلطانه عليها وعلى الآخرين وذلك بقولها (فيقفز الماضي فوق الحاضر وتلعب السنوات لعبة العبث، فتختلط سنوات الطفولة بسني المراهقة والشباب) ثم مزجت بين حاستي البصر والسمع لتصف غرابة الليل وذلك بلغة شعرية أبعدت القارئ عن ملل الوصف الطويل ووظفت صوراً حركية بقولها (وتتقارب الوجوه الشبحية .. وتتعارف وتحكي حوارات لا علاقة لها بالمنطق والمألوف.. وتستيقظ كل الكلمات الميتة وتمزق أكفانها، وتنفض عنها غبار الموت وتتجسد... وترقص الكلمات المتنكرة رقصاً إيمائياً على ألحان موسيقى هامسة يبثها الليل) ثم بينت سلطان الليل وغرابته موظفة حاسة البصر والشعور معاً وذكرت اللون البنفسجي واللون الأصفر لتظهر المفارقة بين سلطان الليل _على الرغم من حروفه البنفسجية القاتمة_ على لون المصباح الأصفر الذي بات ضعيفاً أمام الليل الذي يبث الرعب والرهبة في النفوس (وتمتلئ النفس المضطربة رهبة بالليل).

فالبطلة عندما توقف زمن الخطاب لتصف الليل فهي تصف حالها القلقة ونفسيتها المتوترة، ومخاوفها التي يثيرها الليل بسلطانه إذ يخلق أمام عينيها مئات العوالم والصور والكلمات التي تذكرها بضعفها فتمضي ليلها أرقة تنتظر رحمة النوم. فكان وصف الليل انعكاساً لحالتها الشعورية وهذا ما أظهره الوصف من خلال مدركات الحواس، فهذه الوقفة الوصفية أبطأت السرد لكنها لم تشعر القارئ بالملل لأنه كان يتوغل إلى أعماق شخصية البطلة ويتعرف مخاوفها.

<u>الحواس والحوار :</u>

الحوار من التقنيات المبطئة لحركة الزمن في الرواية وبشكل أدق زمن الخطاب ورأى جينيت أنه" لا يوجد في المشهد الحواري إلا نوع من التساوي العرفي بين زمن الحكاية وزمن

[١٧] البيطار. هيفاء: يوميات مطلقة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، د.ت.ص ١٤ – ١٥ .

القصة"[١٨]والزمن هنا يرتبط مباشرة بحاسة السمع التي تجعل القارئ يعيش أجواء الحوار بين الشخصيات وكأنه يستمع لكل منها على حدة، مما يجعل موقف الكاتبة محايداً، ويترك للمتلقي الحرية لينحاز إلى إحدى الشخصيات من خلال طريقة توظيف الحواس التي تكون إيجابية في جزء من الحوار وسلبية في آخر. فالحوار يبطئ السرد من خلال التوقف لتعرف الشخصيات وصفاتها وطموحاتها ويستنطق الجوانب النفسية لها، وقد يكون الحوار داخلياً أو خارجياً، وينبّه جيرار إلى أنّ الحوار الواقعي قد يكون بطيئاً أو سريعاً حسب طبيعة الظروف المحيطة.
الحواس والحوار الخارجي: ومن ذلك ما جاء في رواية (كوابيس بيروت) من حوار بين العيد والسيدة (بيروت) :

" - أيتها السيدة، أيتها السيدة، ماذا فعلت بأسوار قلبك ؟

- **علّقت عليها جثث أيامي، وتركتها لنسور الصحو تأكل عيونها وأكبادها.**
- **أيتها السيدة، أيتها السيدة: ماذا فعلت بجلدك الأملس الشفاف؟**
- **زوّجته للتراب، طهّرته بالأشواك، وعطّرته برائحة البارود.**
- **أيتها السيدة، أيتها السيدة .. شفتاك مشققتان كالقديد، ووجهك محروق كرمل الصحارى، عنقك هزيل كطائر محروق العش.. كيف تستمرين؟**
- **لم أكن قط جميلة. لا جمال بلا عدالة ".**[١٩]

نلاحظ في المشهد الحواري السابق توظيف الحواس، إذ شاركت في الكشف عن حال مدينة بيروت في مرحلة الحرب الأهلية اللبنانية وبدا العيد ساخراً منها ويظهر ذلك من خلال حاسة البصر عندما سألها وهي ماثلة أمام عينيه (ماذا فعلت بأسوار قلبك ؟) وظهر رد بيروت من خلال حاستي البصر والتذوق بقولها(علقت جثث أيامي)(وتركتها لنسور الصحو تأكل عيونها وأكبادها) والجثث مدرك بصري أضيفت إلى الزمن (أيامي) لتبدو هذه الأيام ميتة لا حياة فيها وكأن الزمن قد توقف عندها وهي تشير بذلك إلى مرحلة ليست بقصيرة وهي مرحلة الحرب الأهلية في لبنان، وفي قولها (تركتها لنسور الصحو تأكل عيونها وأكبادها) فهي تريد أن تبين أنّ هذه الأيام ليست ذات قيمة فهي كالجثث تأكلها الطيور، فالزمن متوقف إذ لا أيام تمر بل هي جثث ميتة.
ثم استعانت الكاتبة بحاسة اللمس من خلال سؤال العيد لمدينة بيروت عن (جلدها الأملس الشفاف) وتقصد أن بيروت قبل الحرب كانت جميلة كالفتاة الناعمة وجاء رد المدينة ليظهر مصير بيروت في الحرب من خلال مدركات حاستي اللمس والشم فقد زوجت جلدها الأملس للتراب أي تم اتحاد جلدها مع التراب ولا يكون ذلك إلا باللمس، وعطرته برائحة البارود. وهذا يدل على فقدانها بريقها وجمالها وتشير بذلك إلى دمارها وخرابها، والعطر الذي وضعته بيروت كان عطراً خاصاً بالحرب وهو رائحة البارود، وأشارت من خلال مدركات حاسة البصر إلى ما آلت إليه بيروت بعد الحرب وقد فقدت جمالها (شفتاك مشققتان كالقديد، وجهك محروق، عنقك هزيل كطائر محروق العش)، فالشم والبصر واللمس كلها وظفت بصورة سلبية لتظهر بشاعة الحرب وآثارها على مدينة بيروت.
وهكذا شاركت مدركات الحواس التي دخلت في المشهد الحواري في توقف زمن السرد ليتاح المجال للمتلقي أن يتعرّف ملامح بيروت في ظل الحرب والحال التي آلت إليها وينحاز إلى

[١٨] جينيت. جبرار: ١٩٩٧م، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي،ط١، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ص ١٠١.
[١٩] السمان. غادة: ١٩٧٦م، كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، ط١، ص ١٤٥ – ١٤٦.

أحد المتحاورين ويكون عادة هو الذي انحازت إليه الكاتبة ضمنياً من خلال التوظيف الإيجابي للحواس.

الحوار الداخلي: يمثل الحوار الداخلي (المونولوج) أهم مكونات تعطيل السرد، وهو"تحليل الذات من خلال حوار الشخصية معها، فتتوقف حركة زمن السرد الحاضر لتنطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة، ويعبر المونولوج عن مشاعر الشخصية وتأملاتها إذ ينثال الكلام بصورة عفوية، ليعبر عن تجربة البطل النفسية الداخلية تعبيراً داخلياً شعورياً من دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي".[٢٠]وهو أسلوب يسعى إليه السارد لنقل أحاسيسه وأفكاره من خلال توظيف الحواس.

وعند توظيف المونولوج يحس القارئ في نمو الأحداث وسيرها إلى الأمام، وبما أن الحوار يتطلب حاسة السمع، فهي تعمل فيه كباقي الحواس في استنطاق الصور النفسية ضمن وظيفتها الواقعية أو المجازية كاشفة عن وجهات نظر الشخصيات حول واقعها.

وقد توظف الكاتبات الحواس في المونولوج فتعمل على إبطاء زمن السرد وتتوقف الشخصية لتحدث نفسها وتكون هذه الوقفة لغاية في نفس الكاتبة وهي إما التعريف بشخصية ما أو العودة إلى ماضيها لإظهار جانب معين أو توقع مستقبلها أو رغبة الكاتبة في التعبير عن رأيها حول فكرة معينة دون أن يسهم ذلك في تطور السرد، ومن ذلك ما نقرؤه في رواية (النعنع البري) من خلال حديث (علي) مع نفسه عبر صوت يناديه في خياله وقد شعر بالضعف أمام محاولات (سلوى) للتقرب منه:

" ما بك يا علوش. يرشف القهوة. أنت ضعيف الليلة ألم تر امرأة في حياتك .. طيلة عمرك لا تنساق وراء جسد المرأة إلا إذا أحببتها.

الحب شيء آخر ولجسد الحبيب رائحة خاصة لا توجد عند جسد عابر.

لماذا لا يكون هذا رجولة يا علوش .. أن تعفّ عند المغنم لماذا يسمونه ضعفاً ؟

رجولة؟! هي التي أتت إليك. رفعت تنورتها وقالت لك انظر. وأنت تشيح بوجهك. تشدك وتقول لك انظر إلى متى تحترق؟"[٢١]

دار هذا المونولوج حول علاقة (علي) بجسد المرأة لتظهر الكاتبة من خلاله أنّ (علياً) مخلص لحبيبته (ليلى) ولا يضعف أمام جسد امرأة أخرى، وظفت حاسة التذوق بقولها (يرشف القهوة) وهذا يعني أنه كان يفكر على مهل وهنا يظهر جانب من شخصيته وهو تغليب العقل على العاطفة، ثم تؤكد قوته من خلال حاسة البصر، فقد رأى نساء كثيرات لكنه لم يكن يضعف أمام جسد المرأة، إلا إذا أحبها وهنا تظهر الكاتبة موقفها من الجسد وتعبر عن حالتها الشعورية، فهي لا ترغب بالجسد إلا إذا كان جسد الحبيب، وتعكس شعورها على شخصية من شخصيات رواياتها متمثلة ب(علي) وتؤكد ذلك موظفة حاسة الشم (لجسد الحبيب رائحة خاصة) وتظهر حاسة السمع متخفية خلف الحوار الداخلي (لماذا لا يكون هذا رجولة يا علوش .. أن تعف عند المغنم لماذا يسمونه ضعفاً ؟)

ثم تتابع موظفة حاسة البصر لتبين قوة (علي) أمام إغراءات المرأة وإخلاصه لليلاه (رفعت تنورتها وقالت لك انظر. وأنت تشيح بوجهك. تقول لك انظر).

ومن الحوار الداخلي مع الذات نقرأ حوار البطلة مع ذاتها في رواية (كوابيس بيروت):

" - بعض الناس غير مؤهلين نفسياً لرؤية الدم.

---

[٢٠]قصراوي. مها حسن: الزمن في الرواية العربية، ص ٢٤٠.

[٢١] عبود. أنيسة:٢٠٠٤م، النعنع البري، دمشق، دار السوسن للنشر، ص ٦٦ .

حينما يحدقون جيداً في جرحهم الداخلي ودمهم النازف، لابد وأن يتعلموا رؤية عدوهم ينزف تحت ضرباتهم هم ..
من ضربك على خدك الأيمن أدر له الخد الأيسر.
بل العين بالعين والسن بالسن والبادئ أظلم.
ولكن، ما ذنب الأكثرية الصامتة الآمنة المسالمة؟
ذنبها الصمت والمسالمة والعيش في وهم الأمن ..الأكثرية الصامتة هي الأكثرية المجرمة..."[٢٢]

الحوار الداخلي يتم عبر حاسة السمع التي تعمل بين البطلة وذاتها مستدعية الحواس الأخرى، مثل حاسة البصر لتظهر موقف الناس من الحرب فبعضهم غير مؤهل لرؤية الدم، لكنهم يحدقون بجرحهم ودمائهم النازفة، والهدف من هذا المونولوج هو لوم الناس على تقاعسهم واستسلامهم، وتحريضهم على امتلاك القوة لمواجهة العدو ورؤية دمه بدلاً من رؤية دمائهم. ثم تعبر الكاتبة عن رفضها لمبدأ الاستسلام بحجة التسامح موظفة حاسة اللمس من خلال التناص الديني مع قول السيد المسيح (من ضربك على خدك الأيمن أدر له الأيسر). والضرب يتم عبر ملامسة الكف للخد لكنها تريد أن توضح أن هذا الزمن هو زمن الحرب لا التسامح، والتسامح يكون بين الأهل لا مع الأعداء. وتعود لتقريع الشعب موظفة حاسة السمع فالصمت هنا أمر سلبي غير مستحب بل عدته الكاتبة جريمة، والشعب يجب أن يطالب بحقه في الحياة الكريمة وألا يستسلم لظلم الحكام والطبقات المستغلة. فتريد الكاتبة إيصال صوتها من خلال شخصية البطلة المثقفة لتبين من خلال الحواس مبدأها في رفض الاستسلام أولاً، ودور المرأة المثقفة في توعية الجماهير ثانياً، وقد اختارت حاسة السمع لأنها الأقوى والأسرع في تلقي الصوت، لعلّ صوتها يلقى صدى لدى هؤلاء الخانعين، وهنا لجأت الكاتبة إلى المونولوج لتقف قليلاً عند أفكارها التي لا علاقة لها بمسار الرواية وهذه الوقفة شاركت في إبطاء زمن السرد.

فتوظيف الحواس يضيف للوقفات الوصفية والحوارية بعداً جمالياً يؤثر في القارئ ويجعله يشعر بأنه حاضر في الحدث ومشارك فيه.

٢- **توظيف الحواس في تسريع الزمن:**

تحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة القصة وطول النص المقيس بالسطور والصفحات.

الحواس وتقنية الخلاصة: وهي تقنية زمنية يلجأ إليه الروائي حين يتناول أحداثاً حكائية ممتدة في مدة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها فى زمن السرد " وفيها يقصر زمن الخطاب مقارنة بزمن الأحداث والوقائع"[٢٣]فالخلاصة هي" استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة لا تراعي التفاصيل والجزئيات بل تقوم على النظرة العابرة والعرض المختزل".[٢٤]

لعلّ جلّ الخلاصات تصدر عن زمن الاسترجاع "وقد أشار بنتلي" إلى العلاقة الوظيفية بين الملخص والاسترجاع فقال: إن إحدى أهم وظائف الملخص وأكثرها شيوعاً في العرض

[٢٢]السمان. غادة: كوابيس بيروت، ص٤٢.
[٢٣] جينيت. جيرار: خطاب الحكاية، ص١٠٩.
[٢٤]بحراوي. حسن: بنية الشكل الروائي، ص ١٩٩.

السريع لفترة الماضي حيث بعد أن يثير القاص اهتمامه بشخصياته من خلال عرض المشاهد، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضيها أي ملخصاً استرجاعياً عن حياتها".[٢٥]
وقد تعطي الخلاصة حصيلة أحداث الماضي وامتداد أثرها إلى الحاضر، ومن ذلك ما نقرؤه في رواية (ليلة المليار) بعد عودة (خليل) وولديه إلى لبنان وقد تفاجؤوا بوجود حاجز إسرائيلي:**"الكل صامت في التاكسي. رامي وفادي حبسا أنفاسهما .. لقد اقتربوا من البيت .. العيون تحدق من النوافذ .. يرون الدمار .. الدمار، وآثار الحريق والانهيارات وبقايا المتاريس للشوارع المذبوحة على الهوية الدينية وسواها طوال سبعة أعوام من هستيريتا الحرب .. الأهلية؟ .. أهذا ما يفعله الأهل حقاً بعضهم ببعض".** [٢٦]
وظفت الكاتبة حاستي السمع والبصر لتختصر مرحلة زمنية استمرت سبعة أعوام لخصتها بمشاهدات ركاب (التاكسي) العائدين من جنيف إلى بيروت لأنها تريد تجاوز هذه الأحداث الفرعية وصولاً إلى الحدث الأساسي وهو حياة أسرة (خليل) في جنيف، فالمشاهد جعلتهم صامتين (الكل صامت في التكسي)(حبسا أنفاسهما) وهذا الصمت يدل على الدهشة من هول المشهد الذي لخص الحرب من خلال مدركات حاسة البصر(العيون تحدق، يرون الدمار، آثار الحريق، بقايا المتاريس) وهذه المشاهد هي حصيلة الحرب التي امتدت سبعة أعوام لخصتها الكاتبة في بضعة أسطر لتسريع زمن السرد.

ونجد الكاتبة في رواية (النعنع البري) تلخص مرحلة زمنية تتناول حادثة غريبة حدثت مع البطلة أيام المدرسة وهي اغتصاب (أبو بقعة) للفتاة الخرساء وخنقها، ويمتد أثر هذه الحادثة في زمن السرد فتقول: **"بقيت زمناً طويلاً وأنا موقنة أنّ (أبو بقعة) خنق الفتاة، لذلك كنت أهذي في الليل وأخاف العتمة والدهاليز. وكنت أظن أنّ (أبو بقعة) هذا لم يفعل شيئاً إلا أنه يتحول إلى وحش في أوقات معينة ويخنق الفتيات، انتهت المدرسة. نجحت. رحتُ أشارك في قطاف التين صيفاً".**[٢٧]
وظفت الكاتبة الحواس والمشاعر لتعبر عن زمن مضى، ومن هذه المشاعر المرتبطة بالزمن الماضي (وأنا موقنة) (كنت أهذي في الليل) وهنا تحضر حاسة البصر الغائبة لتستعيد أحداث تلك القصة من الذاكرة، ونلاحظ أنّ الكاتبة تربط كل زمن بحالة شعورية، فالليل يوحي للبطلة بالخوف بسبب امتداد تأثير تلك الحادثة التي تجاوزت وصف تفاصيلها إلى وصف أثرها في البطلة، وتحضر حاسة البصر من خلال عالم التخيل فهي تتخيل أنّ(أبو بقعة) يتحول إلى وحش ويخنق الفتيات، وتؤكد الكاتبة تلخيص تلك المرحلة من الماضي من خلال عبارة (بقيت زمناً طويلاً) ثم تلخيص سنة دراسية كاملة بقولها (انتهت المدرسة، نجحت) وهنا نلاحظ الحذف ولاسيما بوصولها إلى فصل الصيف الذي تحضر بذكره حاسة البصر واللمس والتذوق عند قولها(رحت أشارك أمي في قطاف التين صيفاً) فاختزال الأحداث والمرويات والحقائق وتكثيفها يخلق التشويق لدى المتلقي ويسرع في إنجاز القراءة.

وفي رواية (أعاصير في بلاد الشام) استخدمت الكاتبة الخلاصة لتعطي موجزاً عن حياة (قيس) :**" لا يندم على عمره المديد حيث تستلقي في غاباته معشوقاته الدائمات والعابرات،**

[٢٥] جنيت. جيرار: ١٩٩٧م، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم فآخرون الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ص١٠٩.

[٢٧] عبود. أنيسة: النعنع البري ، ص ٢٥٠.

وتومض مقاهيه التي يعبق فيها سحره، ومدن الصيف ومدن الشتاء التي مشى فيها أربعة عقود ناثراً أكياس الخلفاء المعقودة على الذهب. ليس نادماً على السحر الذي عطر به الفتيات السعيدات، ليس نادماً على الفتنة التي بهر بها النساء وأثار بها أحقاد الرجال".[٢٨]

نستدل على التلخيص من خلال قول الكاتبة (لا يندم على عمره المديد) ثم تسعى لتلخيص هذا العمر المديد ببضعة أسطر مستعينة بحاسة البصر لتظهر موجزاً لحياة (قيس) التي أمضاها مع معشوقاته (تستلقي في غاباته معشوقاته الدائمات والعابرات) وتوظف حاسة الشم مع البصر مجازياً لتظهر سحر(قيس) الذي يملأ المقاهي (تومض مقاهيه التي يعبق فيها سحره) وهنا تشير إلى جانب مهم في حياة (قيس) وهو حبه للنساء ورغبته في التنعم بالحياة، ثم تلخص مراحل عمره بذكر الزمن الصريح وهو أربعة عقود حيث عاش فيها كالخلفاء ينعم بالنساء والذهب، وذكرت الفصول (مدن الصيف ومدن الشتاء) فهي لا تريد حذف أية مرحلة زمنية بل تسلط الضوء على مراحل حياته كلها، ونلاحظ حضور حاسة البصر من خلال بعض المفردات المتعلقة بها (تومض، الذهب، بهر) ثم تستعين بحاسة الشم مجازياً لتظهر سحر(قيس) وتأثيره في الفتيات بقولها(ليس نادماً على السحر الذي عطر به الفتيات السعيدات) وهنا تضيء جانباً من حياة (قيس) فهو معشوق أيضاً من قبل النساء يتميز بسحره وحضوره اللافت الذي يثير أحقاد الرجال موظفة بذلك الشعور الذي يتراوح بين عشق النساء له وغيرة الرجال وحقدهم عليه. وبذلك شاركت هذه الخلاصة في تسريع زمن السرد من خلال اختصار أربعين عاماً في أربعة أسطر بالاستعانة بالحواس التي أسعفت الكاتبة في إظهار جوانب شخصية (قيس) ونمط حياته.

ففي حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويُختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة أو بعض الكلمات.

وفي رواية (بيروت ٧٥) يلخص (مصطفى) حياة الصيادين ومعاناتهم : **"أحس بأن صوت الأمواج والريح ورائحة الشباك وطعم فلينها المملح على شفتيه، وحكاياها المصبوغة بدم الأصابع المقطوعة للصيادين، وآثار عضات الأسماك على الحبال الرفيعة لحظة احتضارها.. هذه كلها إشارات كونية تروي أنشودة الصراع من أجل البقاء، أنشودة حزينة أزلية مذهلة مليئة بالعنف والحنان والشراسة".**[٢٩]

تلخص الكاتبة معاناة فئة كادحة ممثلة بالصيادين من خلال صورة اجتمعت فيها الحواس كلها، فلا يمكنها أن تعرض تفاصيل حياتهم في رواية لكنها تصور معاناتهم من خلال المحسوسات الموجودة يومياً في حياة الصيادين، فتوظف حاسة السمع من خلال المدركات السمعية(صوت الأمواج والريح) وتوظف حاسة الشم من خلال المدركات الشمية مثل (رائحة الشباك) وتوظف حاسة التذوق من خلال المدركات الذوقية مثل (طعم الفلين المملح) وحاسة البصر من خلال المدركات البصرية مثل(دم الأصابع المقطوعة وآثار عضات الأسماك على الحبال الرفيعة) هذه الأمور التي تتكرر يومياً لخصتها الكاتبة من خلال مدركات الحواس، ثم توظف حاسة السمع مجازياً لتلخص قصة النضال من أجل الحفاظ على الحياة بقولها (أنشودة الصراع من أجل البقاء) وتوظف الإحساس والشعور لتبين الألم والحزن والمعاناة في حياة هؤلاء الصيادين فتقول (أنشودة حزينة أزلية مليئة بالعنف والحنان والشراسة).

---

[٢٨] أ د.خوست. ناديا: أعاصير في بلاد الشام، ص ١٨.

[٢٩] السمان. غادة:١٩٧٥م، بيروت ٧٥ ، منشورات غادة السمان، لبنان، بيروت،ط١، ص ٣٠ .

وهكذا فقد وظفت الكاتبات الحواس في التلخيص لتسريع الزمن بغاية الإشارة السريعة إلى مدة زمنية محددة أو لتقديم شخصيات ثانوية لم يتسع السرد لمعاينتها أو لتجاوز أحداث ثانوية .

توظيف الحواس في الحذف:

وقد تقوم الكاتبة بتسريع السرد عن طريق الحذف لتشير إلى حدث مفاجئ أو لتبين تغيراً وتنامياً طرأ على شخصية ما، وقد يكون الحذف لمدة طويلة أو قصيرة من زمن السرد، "وعدم ذكر ما حدث فيه من أحداث والحذف حركة سردية تسقط فترة زمنية قد تكون طويلة أو قصيرة أو من زمن القصة وعدم التطرق إلى الأحداث التي وقعت ضمنها".[٣٠]

كما حدث مع (صبرية) في رواية (دمشق يا بسمة الحزن) فبعد أن كانت جليسة البيت لزمن طويل تعتني بوالدها المصاب بالفالج، فجأة تقرر تغيير ترتيب حياتها، ونجد أنّ الكاتبة بعد أن كانت تتحدث عن معاناة (صبرية) مع والدها تنتقل فجأة لتظهر التبدل الذي طرأ على شخصية (صبرية) وتحذف مرحلة زمنية من حياة أهل دمشق وهي آخر فترات الاحتلال الفرنسي لها لتفاجئ المتلقي بحدث مهم في تاريخ سورية وهو جلاء المستعمر الفرنسي عنها، ومما يشير إلى الحذف عبارة (منذ زمن طويل لم أشعر..) وقد جاء على لسان البطلة:

" منذ زمن طويل لم أشعر بحافز يدفعني إلى الخروج من البيت كما أشعر اليوم. ارتديت ملاءتي، وتركت أبي في غيبوبة كأنه يعالج سكرات الموت. قطفت أزهار شجرة الليلك كلها. حملتها وخرجت من البيت، رفعت حجابي وسرت سافرة، أعب الفرح من الوجوه الضاحكة، كل الوجوه كانت ضاحكة، السماء تمطر فرحاً، الأرض تنبع فرحاً، خيّل إلي أن الناس كلهم قد هجروا بيوتهم وخرجوا إلى الشوارع، يهرجون ويرقصون كالمجانين، يتجهون نحو غرب المدينة حيث سيقام أول مهرجان لعيد الجلاء في مدخل دمشق الغربي". [٣١]

فالزمن المتردي الذي عاشته (صبرية) في مرحلة الاحتلال الفرنسي لسورية من جهة، ومعاناتها مع ذكور أسرتها من جهة أخرى قد أثّرا فيها وبدأت معالم التغيير تظهر في حياتها، فوظفت الكاتبة حاسة البصر لتصف تمرد (صبرية) ودخول موجة من الفرح المفاجئ إلى حياتها من دون سابق إنذار ومن دون أن تهيئ الكاتبة أسباب فرح (صبرية) وكل ما فعلته (صبرية) يدرك بحاسة البصر (ارتديت ملاءتي، تركت أبي في غيبوبة يعالج سكرات الموت، قطفت أزهار شجرة الليلك) ويظهر تمردها في قولها (رفعت حجابي وسرت سافرة) وكأن الكاتبة أرادت من هذه الأحداث المتوالية السريعة أن تبين نتائج الزمن القاسي الذي مرّ على (صبرية) فأعلنت تمردها بعد رحلة طويلة من الكبت والحرمان والإهانة، وأظهرت الكاتبة الشعور من خلال حاسة البصر لتعبر عن فرح (صبرية) وكأنّ كل الناس قد شاركوها فرحتها (أعبّ الفرح من الوجوه الضاحكة)(كل الوجوه كانت ضاحكة) حتى الطبيعة شاركت (صبرية) فرحتها (السماء تمطر فرحاً، الأرض تنبع فرحاً) وخُيّل إليها أنّ الناس خرجوا إلى الشوارع يهرجون ويرقصون، والهرج والرقص من مدركات حاستي البصر والسمع، ويظهر تسارع الزمن من خلال حذف مرحلة من تاريخ احتلال الفرنسيين لسورية وحضور عنصر المفاجأة بأن الناس و(صبرية) لم يكونوا فرحين إلا احتفالاً بالجلاء. فتسريع الزمن أشار إلى أمرين مهمين، الأول تمرد (صبرية) الذي كان تمرداً على الحياة، فبعد موجة الفرح التي أصابتها قررت أن تنهي حياتها فشنقت نفسها، والأمر الثاني هو حدث الجلاء.

---

[٣٠] بحراوي. حسن: بنية الشكل الروائي، ص ١٦٥ .

[٣١] الإدلبي. ألفة: دمشق يا بسمة الحزن ، ص ٢٦٩.

وقد يكون الحذف للكشف عن تبدل حال إحدى الشخصيات فتحذف الكاتبة تفاصيل لا فائدة منها وتسرع السرد لإظهار الوضع الجديد لهذه الشخصية، فنقرأ مثلاً في رواية (شهداء وعشاق في بلاد الشام) كيف كانت (شفيقة) في أيام شبابها تهتم بالموضة ثم تغير نمط لباسها وشكلها بعد وفاة زوجها، فتحذف الكاتبة المدة الزمنية المتعلقة بالزواج وتضيء المرحلتين ما قبله وما بعد وفاة الزوج:

" دخلت سعاد فاستوقفتها ملابس شفيقة .. لم تعرف سعاد شفيقة في شبابها، يوم كانت على الموضة، تلبس المشد، وترخي شعرها الطويل حتى خصرها !

ما أسرع ما لفّت كل ذلك بملابس طويلة بعد وفاة زوجها".[٣٢]

فالحذف الزمني يعنى القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه المدة الزمنية، وتشارك في تسريع السرد. وقد استعانت الكاتبة بحاسة البصر في الزمن الحاضر عندما نظرت (سعاد) إلى ملابس (شفيقة) (فاستوقفتها ملابس شفيقة) ثم تحضر حاسة البصر الغائبة من خلال العودة بالمتلقي إلى الزمن الماضي أيام شباب (سعاد) فيتخيل من خلال بصره (يوم كانت على الموضة، تلبس المشد، ترخي شعرها الطويل) وقد تجاوزت الكاتبة أية تفاصيل تتعلق بحياة (سعاد) الزوجية وحذفت هذه المرحلة لتظهر عن طريق حاسة البصر تبدل حال(سعاد) التي أهملت الموضة وصارت تلبس ملابس طويلة في المرحلة التي تلت وفاة زوجها. فحاسة البصر وحدها أظهرت تبدل حال شخصية (سعاد) بين الماضي والحاضر، وقد أشارت إشارة سريعة إلى الحدث الذي أسهم في ذلك التبدل وهو موت الزوج.

والراوي يقوم بحذف المدة الزمنية التي لم تقع فيها أحداث مهمة تؤثر في سير القصة وتطورها، وأكثر ما يكون هذا الحذف عند التحدث عن الزمن التاريخي، بسبب صعوبة الإلمام بمرحلة زمنية قد تطول لأعوام أو عقود أو حتى قرون، ومن ذلك ما جاء في رواية (أعاصير في بلاد الشام) عندما تحدثت الكاتبة عن (قيس) :

"هل سيجد مجد غرناطة على عتبة الألف الثالثة تردد له نغمات أعوادها؟ "[٣٣]

فالكاتبة لم تتحدث مفصلة في مجد غرناطة، بل ذكّرت بأنه مجد عريق، وبالتالي أتاحت الفرصة للمتلقي ليقوم بجولة سريعة ويجول ببصره على زمن كامل من أيام الأندلس وعهد الممالك وهنا تحضر حاسة البصر الغائبة التي غابت بسبب تقنية الحذف لذلك الزمن، ووظفت حاسة السمع بقولها(نغمات الأعواد) لتشير إلى ملمح من ملامح ذلك العصر وهو الترف والاهتمام بالموسيقا والغناء وهذه الأمور من اهتمامات المرأة.

وهنا أشارت الكاتبة إلى مفصل تاريخي مهم وأعادت القارئ بالذاكرة إلى أمجاد الزمن الماضي الذي مرت عليه قرون مستعينة بمدركات حاستي البصر والسمع على الرغم من أنها حذفت هذه المرحلة وأشارت إليها بقولها (مجد غرناطة).

يمر الراوي هنا مروراً سريعاً على مدة زمنية حكائية، لأنه لا يرى في هذه الأحداث ما يهم القارئ لهذا يتجاوز هذه الأحداث الثانوية ليقوم بتسريع السرد.

وفي رواية (الوطن في العينين) نجد الكاتبة تحذف المدة التي تلت الهزيمة الحزيرانية ١٩٦٧م وتبدأ بعام ١٩٧٧م من دون أن تذكر أي حدث على مدار عقد من الزمن:

---

[٣٢]خوست. ناديا: شهداء وعشاق في بلاد الشام ، ص ٦٧.

[٣٣]خوست. ناديا: أعاصير في بلاد الشام ، ص ١٧.

" الآن الخامس من أيلول ١٩٧٧ والساعة تشير إلى منتصف الليل. ما أزال مشدودة إلى مقعدي في المقهى، يا وجهك البعيد، يا ليالي الغربة .. يا صدرك الذي ضم أشلائي وبقايا هزيمتي وحزني، يا أنت .. يا رجلاً بحثت في جسده عن النسيان ففجّر فيّ جراحي .. يا رجلاً بحثت في عينيه عن وطن ألجأ إليه فأعادني إلى مدني .. يا فرانك يا غربتي".[٣٤]

حذفت البطلة الزمن الممتد بين عامي ١٩٦٧و ١٩٧٧ لأنها تريد أن تنسى أيام الهزيمة وآثارها فهي زمن مقيت مؤلم بالنسبة لها ولكل العرب، واختارت زمن منتصف الليل لأنه زمن الهدوء وجلوس الإنسان مع ذاته فيستحضر آلامه الحاضرة وأحزانه الماضية وقد استعانت الكاتبة بمدركات الحواس لتوضح حالها بعد الهزيمة فقد حاولت تناسي آلامها التي ظلت قابعة في نفسها وجعلتها تشعر بالتوتر والقلق، وقد استعانت بحاسة اللمس لتظهر قلقها حيث تجلس مشدودة إلى مقعدها في المقهى وهذه الطريقة في الجلوس توحي بالتوتر وعدم الاستقرار، وحاولت اللجوء إلى الرجل لعلها تجد في حنانه تعويضاً عن ضياعها موظفة حاسة اللمس أيضاً بقولها(يا صدرك الذي ضم أشلائي وبقايا هزيمتي) وهي تلجأ إلى جسد الرجل بوصفه وسيلة للخلاص أو المتعة ونسيان زمن أليم (يا رجلاً بحثت في جسده عن النسيان ففجّر فيّ جراحي) لكنها لم تجد في الرجل الأجنبي غايتها في الراحة بل فجّر فيها الجراح من جديد، ووظفت الكاتبة حاسة البصر بقولها(يا وجهك البعيد، يا ليالي الغربة) فهذا الرجل الأجنبي لم يكن قريباً منها روحياً على الرغم من قربه الجسدي منها، ويذكرها دائماً بزمن ليالي الغربة، وتشعر معه بالاغتراب، وحاولت أن تبحث في عينيه عن زمن جديد ووطن جديد لكنها لم تستطع الانسلاخ عن وطنها وبقي الأجنبي (فرانك) يجسّد في حياتها زمن الهزيمة والاغتراب. لذلك حذفت هذه المدة الزمنية التي رافقها الخزي والتشظي والضياع، ولم يدرك المتلقي السبب إلا عندما وضحت البطلة علاقتها بفرانك الأجنبي، وحذف هذه المدة سرّع زمن السرد .

وقد يكون الحذف للدلالة على مرحلة جديدة أو حدث جديد، فيتسارع السرد وصولاً إلى هذا التغيير الطارئ حتى لا يفقد المتلقي لهفته في تعرّف الحدث الجديد، ومن ذلك ما ورد في رواية (بستان الكرز) حيث وظفت الكاتبة حاستي البصر واللمس لتشير إلى التحولات التي طرأت على حياة (ناديا)، ونستدل على الحذف من عبارة (أسابيع تمر):

" أسابيع تمر. وتبدأ تباشير الربيع، لكنه ربيع ساخن. أزهاره رصاص و وروده دماء. تحاول ناديا أن تخرج من شرنقتها مثل فراشة زرقاء".[٣٥]

حذفت الكاتبة مدة أسابيع تغيرت بعدها أحوال الطبيعة، فقد جاء فصل الربيع بمرئيات مختلفة فوظفت حاسة البصر مجازياً (أزهاره رصاص، ووروده دماء)، وهذا الربيع يُدرك أيضاً بحاسة اللمس مجازياً فهو ربيع ساخن، وسرّعت الكاتبة زمن السرد هنا لأنها ليست بصدد وصف الطبيعة وجمالها في الربيع فهذا ربيع اشتعلت فيه نيران الحرب؛ لذا استحضرت مفردات الحرب لتدل على هذا الزمن (ساخن، رصاص، دماء) والتغير الذي طرأ على الزمن نال الشخصية أيضاً، فناديا أرادت أن تغيّر شيئاً في حياتها وأن تبدأ حياة جديدة وهنا وظفت الكاتبة حاسة البصر واللون لتبين رغبة (ناديا) بالتغيير والتفاؤل الذي يختلج في داخلها؛ وذلك بقولها (تخرج من شرنقتها مثل فراشة زرقاء) وهذا يعني أنّ عين الكاتبة كانت ترصد الطبيعة

[٣٤] نعنع. حميدة: ١٩٨٦م، الوطن في العينين ، منشورات دار الآداب، بيروت، ط٢، ص ٤٤ .
[٣٥] كيلاني. قمر: ١٩٧٧م، بستان الكرز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ص ٢٠٦.

وكيفية مرور الزمن عليها فمشاهداتها مخزونة في ذاكرة الكاتبة، وهذا يدل على ارتباط الزمن بالطبيعة.

وفي رواية (بيروت ٧٥) عندما تتحدث الساردة عن (طعان) فإنها تعود بالاستذكار إلى زمن يستغرق سنوات ثم تقفز إلى الحاضر وقد حذفت أية تفاصيل تتعلق بهذه المدة زمنية والغاية هي التذكير ببعض العادات والتقاليد الموروثة فقد ذكرت هنا عادة الأخذ بالثأر :

"إنه منذ طفولته يكره منظر الدم فقد فتح عينيه على بركة من الدم، دم عمه القتيل. ماذا حدث حتى يجيئوا إليه إلى المطار حاملين رائحة الدم والدمار؟".[٣٦]

يبدو واضحاً في هذا المقطع الاستذكاري أنّ الكاتبة أرادت تمرير آرائها وأفكارها حول أسباب نشوب الحرب الأهلية في لبنان، ومنها الثأر والعشائرية موظفة الحواس بدءاً من حاسة البصر التي بينت من خلالها جانباً من شخصية (طعان) فهو إنسان مسالم يكره منظر الدم منذ طفولته، لكنّه عندما كبر فتح عينيه على بركة من الدم وتريد الإشارة إلى عادة قديمة في المجتمع اللبناني وهي الأخذ بالثأر، وقد أشارت إليها الكاتبة موظفة حاستي البصر والشم من خلال (رائحة الدم والدمار) التي حملها أهله معهم إلى المطار، وحذفت كل التفاصيل التي مرت في تلك السنوات منذ طفولة (طعان) حتى تاريخ عودته من السفر والإعلان عن الثأر.

نتائج البحث:

- تتميز كتابات المرأة بغلبة الإحساس على العقل، وتجلى ذلك من خلال توظيف الحواس في تقنيات الزمن.
- إنّ الحواس شاركت في تعطيل السرد من خلال الوقفة الوصفية التي تشترك فيها حواس عديدة لتترك للمتلقي وقفة أو استراحة من متابعة أحداث الرواية التي ترهق القارئ وتشد أعصابه بين الحين والآخر وهو يعيش مع الشخصيات تجاربها وانفعالاتها. وما يميز الوصف النسائي أنه يميل إلى الرومانسية والهدوء وإثارة الانفعالات والمشاعر فترى المشاهد الجميلة وتشم العطور وتسمع الموسيقا..
- وظفت حاسة السمع في إبطاء السرد من خلال المشاهد الحوارية، فالحوار يبطئ السرد من خلال التوقف لتعرف الشخصيات وطموحاتها ويستنطق الجوانب النفسية لها. وكلام الشخصيات يعرض أوضاع المجتمع وأحواله السياسية والاجتماعية، وقد ركز الحوار في الروايات النسائية على موقع المرأة في المجتمع والضغوطات التي تتعرض لها.
- تعمل الحواس على تفعيل تقنيتي الحذف والتلخيص وترتبط بهما ارتباطاً عضوياً، لأنهما تستخدمان غالباً بغاية وصف شخصية أو مكان، والوصف يتم من خلال مدركات الحواس. وتكون غاية الوصف التوقف عند الجسد ووصفه وهذا نوع من التفريغ لأن الحديث عن الجسد يعد من المحرمات.
- وُظفت الحواس في التلخيص لتسريع الزمن بغاية الإشارة إلى فترات زمنية محددة أو لتقديم شخصيات ثانوية لم يتسع السرد لمعاينتها أو لتجاوز أحداث ثانوية والحاسة الأكثر استعمالاً في التلخيص هي حاسة البصر المجازية، لأنها تعبر عما يدور في خيال الكاتبة

[٣٦] السمان. غادة: بيروت ٧٥، ص

التي قد تتجاوز أحداثاً لا تهم المرأة للوصول إلى أخرى تعد قضايا جوهرية بالنسبة لكتابات المرأة مثل علاقتها بالرجل والقهر الاجتماعي ومحاولات تمردها.

- وُظفت الحواس في الحذف الزمني لمدة زمنية لا تحوي أحداثاً مهمة تؤثر في سير القصة، مثل الحديث عن الزمن التاريخي بسبب صعوبة الإلمام بمرحلة قد تطول لأعوام أو عقود أو قرون، فتحذف الكاتبة زمناً تاريخياً سياسياً لا يهمها منه إلا التأكيد على دور المرأة وموقعها في تلك المرحلة التاريخية والحواس تمنح الحذف بعداً جمالياً وتبعد المتلقي عن الشعور بأن السرد مبتور، وبعداً معرفياً إذ تضيئ الكاتبة على نقاط مفصلية في حياة المرأة العربية ومنها البحث عن رد الاعتبار لوجودها الإنساني المهمش.

قائمة المصادر و المراجع:

المصادر:

- الإدلبي. ألفة:١٩٨٠م، دمشق يا بسمة الحزن، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١.
- البيطار. هيفاء: يوميات مطلقة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، د.ت.
- حصرية. فلك:١٩٨٨م، ثلاثون ثانية فوق حيفا، دمشق، ط١.
- الخوري. كوليت:٢٠٠٠م، ومرّ صيف، مكتبة دار طلاس، ط٣.
- خوست. ناديا: ١٩٨٨م، أعاصير في بلاد الشام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- خوست. ناديا:٢٠٠٠م، شهداء وعشاق في بلاد الشام، منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- السمان. غادة:١٩٧٥م، بيروت ٧٥ ، منشورات غادة السمان، لبنان، بيروت، ط١.
- السمان. غادة:١٩٧٦م، كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، ط١.
- السمان. غادة:١٩٨٦م، ليلة المليار، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط١.
- عبود. أنيسة:٢٠٠٤م، النعنع البري، دمشق، دار السوسن للنشر.
- كيلاني. قمر: ١٩٧٧م، بستان الكرز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١.
- نعنع. حميدة:١٩٨٦م، الوطن في العينين، منشورات دار الآداب، بيروت، ط٢.

المعاجم:

ابن منظور. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين،٢٠٠٨م، لسان العرب، المجلد الثاني، مادة (حس)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط ١.

المراجع:

- إبراهيم. جودت: ٢٠٠٧-٢٠٠٨م، منهجية البحث والتحقيق، منشورات جامعة البعث.
- بحراوي. حسن:٢٠٠٩م، بنية الشكل الروائي، (الفضاء-الزمن-الشخصية) ط٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- بوعزة. محمد :٢٠١٠م، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط١.
- جنيت. جيرار: ١٩٧٧م، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم فآخرون الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢.
- حجازى، سمير سعيد.٢٠٠٥، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية.
- ديفو. جيوم: رسائل إخوان الصفا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، د.ط.
- العلي. رشا:٢٠١٠م، ثقافة النسق، قراءة في السرد النسوي المعاصر/دراسة/ المجلس الأعلى للثقافة، ط١.
- القصراوي. مها:٢٠٠٤م، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
- كشاش. محمد: ٢٠٠١م، اللغة والحواس، رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية، المكتبة العصرية، ط١.

- محفوظ. عبد اللطيف:٢٠٠٩م، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١.

الرسائل الجامعية:

- فرحي. بشرى: ٢٠١١-٢٠١٢م، الإيقاع الزمني في رواية جلدة الظل من قال للشمعة: أف؟، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة العربية وآدابها،جامعة أم البواقي، كلية الآداب، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي، إشراف:أ.حسناء بروش.
- مختاري. فاطمة: الكتابة النسائية (أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول) رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة قاصدي – مرباح.

تراسل الحواس في الرواية النسائية السورية

(١٩٦٧م – ٢٠٠٠م)

طالبة الدكتوراه : سحر جورج عطية كلية الآداب - جامعة البعث

إشراف: الأستاذ الدكتور: جودت إبراهيم

ملخص:

عرف تراسل الحواس في الشعر، وفي الرواية أيضاً، ويعني التبادل بين مدركات الحواس، وقد تناولتُ في هذا البحث تراسل الحواس في الرواية النسائية السورية بين عامي ١٩٦٧-٢٠٠٠.

توظف الروائيات تراسل الحواس لمداعبة خيال المتلقي للخروج عن المألوف ولتحرير هيكل النص العام من التقليدية، بالإضافة إلى قيمته الفنية في خلق صورة مميزة ناتجة عن الانزياح في الدلالة، ويدعم التراسل الروائية في الإفصاح عن المسكوت عنه، ونقل تجربتها الشعورية إلى المتلقي لإثارة الانفعال النفسي لديه.

وللتراسل نوعان، الأول التراسل الحسي، والثاني التراسل الدلالي.

الكلمات المفتاحية: التراسل، التراسل الحسي، التراسل الدلالي، الرواية النسائية.

Communication of the senses in the Syrian women's novel

Sammary:

Correspondence of senses in the Syrian women's novel between 1967-2000.

Albaath Uneversity-Faculty of Arts.

The correspondence of the senses was knownin both poetry and in the novel.it refers to the exchange between the perceptions of the senses.

In this research, I have dealt with the correspondence of senses in the Syrian novel. Female Novelists employ the correspondence of the senses to flirt with the imagination of the recipients to deviate from the norm and to free the general from of the text from traditionalism. In addition to its artistic value in creating creative images resulting from the deviation in semantics, and it,s helping the novel to show the silent one, and transfer its emotional experience to the recipient to provoke his psychological emotion.

Correspondence consists of two types. The first one talks about sensitive correspondence,and the second one deals with semantic correspondence.

Keywords: Correspondence, Sensitive correspondence, Semantic correspondence.

مقدمة:

إنّ الإحساس بالجمال الفني في الرواية لا يقتصر على توظيف حاسة واحدة فحسب، إنما يمكن تحسّس جمال الصور من إشراك عدة حواس وتبادل وظائفها مما يساعد الروائية على نقل الأثر النفسي إلى المتلقي ليشاركها تجربتها الشعورية. ومن ثم يتذوق جمالية الرواية عندما تنأى الكاتبة عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن الحاسة وتنقل إليها مفردات حاسة أخرى.

مشكلة البحث وأهميته : قلة الدراسات التي تناولت موضوع تراسل الحواس في الرواية، وصعوبة الحصول عليها إن وجدت .

وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على قدرة الروائية السورية على توظيف الحواس بشكل تبادلي، وتقديم إبداع مميز لتواجه به كل من همشها في المجتمع معتمدة على سلطة التخييل، والتلاعب باللغة لتعرض مواقفها، والجديد في بحثنا أنها استعانت بالحواس لتملك من خلالها الجرأة في الإفصاح عن المسكوت عنه.

أهداف البحث و أسئلته:

لم استعانت الروائية السورية بالحواس في رواياتها؟

ما دور تراسل الحواس في الرواية من الناحيتين النفسية والفنية؟

- نسعى في هذا البحث لنبين مدى قدرة الكاتبة على توظيف الحواس في التعبير عن مواقفها ومكنونات نفسها تجاه ما يتعلق بحياتها الخاصة أو بقضايا المجتمع عامة.
- إبراز دور الحواس و تأثيرها في السرد النسائي وقدرتها على شحن الكاتبة بطاقة إبداعية.
- إظهار الوظيفة الجمالية الفنية لتوظيف تراسل الحواس في الرواية النسائية السورية من خلال الإدهاش الذي يحدثه الانزياح التركيبي، وتوضيح دور تراسل الحواس في إظهار أحاسيس النفس وما تحمله من رغبات ونزاعات، فنستشعر بوجودها حيوية السرد.

مصطلحات البحث و تعريفاته الإجرائية :

تراسل الحواس: جاء في النقد الأدبي الحديث أن تراسل الحواس هو " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً وتصبح المرئيات عاطرة .. ذلك أن اللغة في-أصلها- رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقْلُ صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو".[1]

"فالصورة المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحولة كلها مصطلحات تحمل دلالة واحدة، وهي الصور التي تصف مدركات حاسة من خلال حاسة أخرى".[2]

[1] هلال. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٩٧، د. ط ، ص ٣٩٥.

[2] اليافي. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢، ص ١٥٨.

الرواية النسائية : مصطلح إجرائي لتمييز الكتابة التي تكتبها المرأة عن الكتابة التي يكتبها الرجل "فالمصطلح لا ينفي صفة الإبداع عن أي أحد من الجنسين، من حيث إنّ الأدب لا جنس له والمشاعر الإنسانية لا خريطة لها، قد تتوزع بين الذكورة والأنوثة، فالمصطلح يؤكد بالخصوص على أن للمرأة الكاتبة تصوراً مختلفاً للمسكوت عنه بمقدار الفروق الفردية بين الجنسين .. والأدب النسائي ليس ذلك المكتوب من طرف امرأة فقط، بل وأيضاً الذي تكتبه امرأة بطريقة مغايرة للطريقة التي يكتب فيها الرجل"[٣].

الإطار النظري و الدراسات السابقة:

تضافرت العديد من المؤلفات على أن نشأة تراسل الحواس تعود إلى شاعر الرمزيين (بودلير) إلا أنّ هذه التقنيّة التي تحدث التبادل بين وظائف الحواس من حيث خلع صفة حاسة معيّنة على حاسة أخرى، إحدى التقنيّات المهمّة التي ظهرت كمصطلح نقدي في الأعوام الأخيرة عند نقّاد الأدب_ حيث وإن كانت حديثة الظهور في النقد العربي _ فإنّ توظيفها كان موجوداً في النصوص الأدبية القديمة منذ الشعر الجاهلي من غير أن ترد تسميته. وتفيد المصادر بأنّ أرسطو حاز قصب السبق في تناول قضيّة تراسل الحواسّ، وفيما يلي تعريج على أهم الدراسات التي تناولت التراسل:

- ظهر كتاب (نظرية تراسل الحواس الأصول- الأنماط –الإجراء) للباحث د أمجد حميد عبدالله المطبوع سنة ٢٠١٠؛ حيث عالج الباحث فاعلية هذا الفن في الأدب والنقد مع تقديم أنماط تراسل الحواس ابتداءً من نصوص الأدب الجاهلي حتى نصوص الأدب العربي المعاصر، ونتيجة الدراسة نجد أن الشعراء الجاهليين وظفوا تراسل الحواس في قصائدهم من تلقاء أنفسهم من غير الوعي بها.
- بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم (نماذج تطبيقية) لأحمد فتحي رمضان، دراسة نشرت في مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد الأول، المجلد الرابع عشر، كانون الثاني ٢٠٠٧م.
- وتوجد دراسة للباحثة عائشة عطلي مع الباحث فتحي موساوي بعنوان (خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية في روايات مسعودة بو بكر وآمال مختار أنموذجاً) وهي مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي في الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، كلية الآداب للموسم الجامعي ٢٠١٨- ٢٠١٩، اكتفت هذه الدراسة بإظهار قضايا خاصة بالمرأة .
- و(تراسل الحواس في ضوء القرآن الكريم، وظائف وجماليات)، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، إيران، العدد الواحد والعشرون، ٢٠١٥.

[٣] مختاري. فاطمة: الكتابة النسائية (أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول) رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة قاصدي – مرباح، ص ١٠.

- ومن الدراسات التي تناولت تراسل الحواس في الشعر: بحث (تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي) لكاظم عبدالله عبد النبي، مجلة مركز دراسات الكوفة عام٢٠٠٧ العدد السادس.
- ومقالة (تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري) لزينت عرفت بور وأمينه سليماني في مجلة إضاءات نقدية السنة الرابعة العدد الخامس عشر عام ١٣٩٣م.

لكننا لم نجد دراسة فعلية تثبت دور تراسل الحواس في دفع المرأة لتناول القضايا كافة الخاصة منها والعامة ودور هذا التراسل في صنع جمالية اللغة، وهذا ما سنوضحه في هذه الدراسة .

منهج البحث :

اعتمد البحث المنهج البنيوي بالإضافة إلى الوصف والتحليل وتتبع الظاهرة المدروسة في زمن أو مراحل زمنية مختلفة، للنظر في أبعادها ومنظوراتها للوصول إلى نتائج موضوعية "ويقوم بتجميع العينات وذلك بانتقاء نماذج منها من أجل الاختبار والتجريب، وقد يكون الانتقاء منوعاً لا ينحصر عند نقطة واحدة .. وبعدها تأتي مرحلة الدراسة لبعض الحالات، أي اتخاذ بعض الحالات أنموذجاً"[٤]

عرض البحث والمناقشة والتحليل :

جمالية تراسل الحواس: تقوم هذه الخاصية بكسر ما هو مألوف من العلاقات بين الأشياء ونجد أنّ الكاتبة جنحت لاستخدام التعبيرات الرمزية ذات الدلالات والإيحاءات الغنية بالمعاني وتصوير الأحاسيس بأسلوب غير مباشر مستخدمة وسيلة فنية هي (تراسل الحواس).

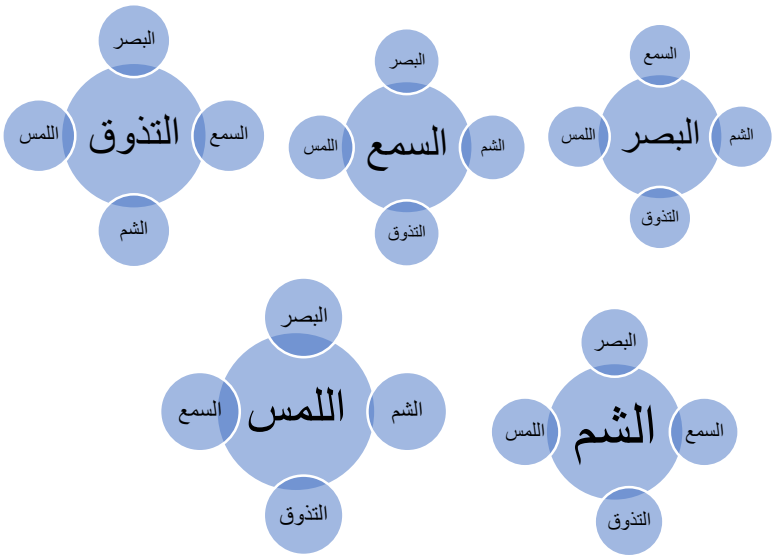
ولهذه الظاهرة دور في كشف الغامض من المعاني؛ لتتوافر أمام القارئ فرصة التأمل والتفكير، والتعمق في دلالات جديدة لأن الوضوح لا يترك للقارئ فرصة إعمال الذهن والعقل.

إنّ نقل مدركات حاسة إلى أخرى لا يعني انعدام الحاسة الأصلية، فللحاسة المذكورة دلالة ولمدلول السياق دلالة أخرى، ومن هنا تأتي جمالية التراسل، من إتاحة المجال للمتلقي في إعمال العقل لمحاولة فهم ما يدور بين الألفاظ والسياق والوصول إلى اكتمال الصورة في شكل مؤثر تنفعل معه القلوب، فتأتي أهميته من كونه يسهم في نقل الإحساس والأثر النفسي لأن العالم الحسي صورة عن العالم النفسي، فيتحول العالم الخارجي إلى مفهومات نفسية فكرية وصور خيالية قامت الكاتبات بتركيبها من مفرداتٍ حسِّيَّةٍ مخزّنةٍ في الوجدانِ أو في الطّبيعةِ. وتراسل الحواس استعمال مجازي من نوع الاستعارة المكنية غالباً، غير أن العلاقة بين المشبه والمشبه به ليست علاقة المشابهة بل وحدة الأثر النفسي.

التراسل الحسي

[٤]د. إبراهيم. جودت: منهجية البحث والتحقيق، منشورات جامعة البعث، ٢٠٠٧-٢٠٠٨، ص ٣٦٤.

وهو عبارة عن تبادل الوظائف بين حاستين، فيحدث أن الأذنُ ترى والعين تسمع.
ويعرف اصطلاحاً بأنه "تعبير يدل على المدرك الحسي أو يصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخملياً أو دافئاً أو ثقيلاً أو حلواً "[٥]وينتج عن هذا التراسل عشرون حالة تراسلية موضحة في المخطط، وسنكتفي ببعض منها حسب ورودها في الروايات المدروسة :



التراسل بين السمع – الرؤية:
كثيراً ما نرى اجتماع حاستي البصر والسمع معاً في مواضع عدة كأداة تعبيرية مكملة لنقل التجربة الشعورية التي يحتضنها النص، رغبة في خلخلة توقعات القارئ "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."[٦]
تحدثت الكاتبة في رواية (ثلاثون ثانية فوق حيفا) عن موقف (حسان) من الفتيات اللواتي صادفهن في حياته تقول **"ربما تحدثت العيون أحياناً وجعلت قلب حسان يخفق بقوة وأحاسيسه تهتز وأحلامه تنتشي كزهرات الياسمين البيضاء"**.[٧]
نجد التراسل في قول الكاتبة (تحدثت العيون) فالحديث مدرك سمعي بينما العيون هي أعضاء حاسة البصر ووظيفتها الرؤية، ولكن الخروج عن المألوف هو في جعل العيون تتحدث بدلاً من أن ترى، ويفيد هذا التراسل في المبالغة وإظهار حيوية الشباب ورغبة حسان في اختيار

[٥] وهبة. مجدي والمهندس. كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٤، ص ١٤٨.
[٦] بوزرايب.خولة، بن عليلش. نجمة : شعرية الحواس في المجموعة القصصية "حواس زهرة نائمة" لـ "سامية غشير" مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، ص١٣٤.
[٧] حصرية. فلك: ثلاثون ثانية فوق حيفا، دمشق، ط١، ١٩٨٨م ، ص ٧٢.

فتاته من خلال لغة العيون التي تفصح عن مكنونات النفس، وهنا تأخذ الكاتبة المتلقي إلى المعنى المجازي المتداول وهو لغة العيون.

وأكثر ما نجد التراسل الحسي في روايات غادة السمان، فنجد (أمجد الخيال) في (الرواية المستحيلة) يعبر عن حزنه عند وفاة زوجته (هند) فتوظف الكاتبة الحواس لتنقل شعوره وحالته النفسية الانفعالية من خلال قوله:**" لست بحاجة إلى عزاء. إنني بحاجة إلى الانفراد بصوت جرحي"**. [٨]

نلاحظ التراسل في الاستعارة (صوت جرحي) بين المسموع والمرئي، فالجرح مدرك بصري حسي لمسي والصوت مدرك حسي سمعي، وقد تبادلت الحواس أدوارها فاندمج عمل العين بالأذن وعمل الأذن بالعين فتبادلتا بالوظيفة. وبذلك يؤثر التراسل بين الحواس في المتلقي عبر تداخل لوازم حاسة البصر بلوازم حاسة السمع، وللانزياح دور في هذا التأثير لأن الكلام بعيد عن توقعات المتلقي، فقد اتخذ الجرح الصامت صوتاً وتحول الصوت إلى صورة وبذلك عبرت الكاتبة عن شدة ألم (أمجد) وحزنه لفقدان زوجته فالجرح صرخ من شدة الألم. ويسمى هذا النوع من التراسل (حسي – حسي).

وفي رواية (كوابيس بيروت) تستجمع الساردة (البطلة) قواها محاولة تلمس الفرح بوصفه وسيلة للخلاص من الضغط النفسي الواقع عليها في ظل الحرب**" أحسست بذلك المحرك الغامض في داخلي يعمل ... أحسست بذلك الصوت الشفاف الفرحَ في أعماقي ينطلق، كما تنطلق صفارة غواصة في الساعة الخامسة والعشرون ".**[٩]

نجد التراسل السمعي البصري في قولها (الصوت الشفاف) فالصوت مدرك سمعي والشفافية مدرك بصري، والنعت (الشفاف) لا يلائم المنعوت (الصوت) معجمياً فقد بدلت الكاتبة بين وظائف هاتين الحاستين لأنها تريد أن تظهر الحالة الشعورية للبطلة وهي الساردة ذاتها، فهي متعبة وصوتها ضعيف بل داخلي لا يسمعه سواها، لكنها من خلاله تحاول أن تقاوم الأسى باحثة عن الفرح وهنا كشف التراسل جانباً من صفات البطلة وهو القوة والتمرد وعدم الاستسلام، لذلك اختارت حاسة السمع لأنها أكثر الحواس استمرارية ولا يملك المتلقي أن يتجاهل الصوت لأن من صفاته الانتشار.

ونجد الصورة نفسها في رواية (بستان الكرز) إذ تطلق الكاتبة قمر كيلاني صفة الشفافية على الصوت عندما تصف الكاتبة صوت (ناديا الجبيلي):

" لما ألقت كلمة السر التي حفظتها المرة الماضية رفّ صوت ناديا عبر الأثير صافياً شفافاً كقطرة ماء حزينة من ينبوع حزين. كانت تذيع أسماء جرحى ومفقودين وكانت تغزل بصوتها خيوط الأمل لتصل بين القلوب".[١٠]

تقول الكاتبة (رفّ صوت ناديا صافياً شفافاً) وقد بادلت الوظائف بين حاستي البصر والسمع، فالصوت مدرك سمعي لكنها حولته إلى مدرك بصري(صاف وشفاف) وشبهته بهذه الحالة

[٨] السمان. غادة: الرواية المستحيلة، فسيفساء دمشقية، منشورات غادة السمان، لبنان، بيروت، ط ١٩٩٧، ص ٢٦.

[٩] السمان. غادة: كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، ط١، ١٩٧٦، ص ٣١٠.

[١٠] كيلاني. قمر: بستان الكرز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٧م، ص ٢٤٦.

بقطرة الماء أي حولته من اهتزازات في الهواء إلى شيء مادي محسوس (قطرة الماء) لكنه صوت حزين، وبهذا التراسل أوصلت الكاتبة حالة (ناديا) النفسية الشعورية إلى المتلقي، فعلى الرغم من حزنها كانت تحاول أن تبثّ الأمل في نفوس الناس من خلال صوتها عن طريق إبلاغهم بأسماء الجرحى والمفقودين. وهنا نتج عن التراسل دفقة شعورية تحمل شحنة عالية من الإنسانية، فكان للتراسل دور في إظهار جانب من شخصية (ناديا) رقتها وإنسانيتها، وهذا التمازج والتبادل بين وظيفة حاسة البصر والسمع جعل تعبير الكاتبة يرقى إلى مستوى الكتابة الجمالية المبدعة.

التراسل بين السمع واللمس:

تتحدث الكاتبة في رواية (بستان الكرز) عن وجود الشباب في مكان يسمى (الحصان الأسود) وقد حوصروا فيه لحظة اشتداد الحرب:

" في اليوم الثاني لم يعد يُسمع أي طلق للنار .. وتغلغل هدوء بارد كالموت وأحسّ الجميع في الحصان الأسود أنهم لابد أن يفعلوا شيئاً. فالمكان أصبح بارداً جداً والنور قد انطفأ ".[١١]

من خلال الحواس استطاعت الكاتبة التعبير عن رهبة المكان وقد تحول هدوءه إلى إحساس بالخوف. وهنا وظفت الكاتبة حاسة السمع بقولها (لم يعد يُسمع طلق للنار) ومن خلال التراسل بين حاستي السمع واللمس أعطت صورة المكان (تغلغل هدوء بارد) فالهدوء مدرك سمعي والبرد مدرك لمسي، والتبادل بين وظيفتي الحاستين جعل الصورة قريبة من المتلقي ليشارك الشخصية حالتها الشعورية بالخوف نتيجة الهدوء والبرد، وهذه الحالة تشبه حالة الموتى لذلك حقق التراسل وظيفة فنية وهي رسم صورة المكان على أنه سلبي منفّر للشخصيات، وإظهار الحالة الشعورية للموجودين فيه.

التراسل بين السمع و الشم: توظف الكاتبة هذا النوع من التراسل ليؤدي وظيفة تعبيرية نفسية،

" يقوم هذا النوع باستعارة ما هو شمي إلى ما هو صوتي ضمن الوظيفة التعبيرية البنائية واستنطاقها للحالات الشعورية والنفسية المختلفة ".[١٢]

في (الرواية المستحيلة) تصف (غادة السمان) الطبيعة من منظور (أمجد) بعد تشييع زوجته:**" كأنما أيقظ المطر الياسمين من سباته فتحول عطره إلى موسيقا صاخبة أسيانة تتدفق عبر الحواس كلها. صار يسمع صوت الرائحة يهدهده وغرق في أفكار سديمية غامضة".**[١٣]

تصف الكاتبة جمال الطبيعة وكيف تحول عطر الياسمين إلى موسيقا بعد المطر، ونلاحظ تبادل مدركات حاستي الشم والسمع، وعملية التبادل بينهما خلق عبثي ولعب لغوي، فالعطر أصبح موسيقا وصار(أمجد) يسمع (صوت الرائحة) ونلاحظ اتساع تأثير التراسل بين هاتين الحاستين لأن لهما امتداداً واسعاً فالصوت ينتشر في مساحة واسعة وكذلك الرائحة؛ وذلك لأن من وظائف حاسة الشم الدفع والتحويل إذ "تدفع حاسة الشم المتلقي إلى الحركة بحيث ينطلق

---

[١١] الكيلاني. قمر: بستان الكرز، ص ١٢١.

[١٢] بوزرايب خولة، بن عليلش نجمة: شعرية الحواس في المجموعة القصصية "حواس زهرة نائمة" ، ص١٣٠ .

[١٣] الرواية المستحيلة، ص ٣٥ .

نحو الأفق البعيد وهذه الحركة تنبئنا بعمق الحاسة وقوتها اللذين يدفعان المتلقي إلى الأمام".[١٤] فالطاقات المضاعفة للصورة العطرية تثير انفعالات نفسية، وقد نقل التراسل الحسي مشاعر (أمجد) إلى المتلقي، فبعد موت زوجته بات حزيناً يريد الابتعاد عن البشر والانفراد بنفسه لذلك أصبحت حواسه منسجمة مع الطبيعة متحفزة لكل تفصيل فيها، فأصبحت رائحة الياسمين موسيقا يصغي إليها ولا يسمع سواها لأنه يريد ألا يسمع أصوات الناس حوله فتركزت حاسة السمع على عناصر الطبيعة التي لجأ إليها بوصفها ملاذاً يحميه من حزنه، والدليل على ذلك أنه (غرق في أفكار سديمية) أي بات بعيداً بفكره عن كل البشر.

استطاعت الكاتبة من خلال ألفاظها المتناغمةً مع التراكيب أن تخلق لغة شعرية وعالماً من الجَمالِ التصويريّ، مِن خلال سِياقٍ حِسّيّ مُقترنٍ بالحياةِ بكلّ موجوداتِها. فتبادُل الحواس لصفاتها يجعل من العالم الواقعي عالماً مثاليًّا صورياً تتمازج فيه الخيالات مع الحقائق، فالعطر، والموسيقى، وأغوار النفس، كلّ ذلك من مقوّمات العمل الشعريّ الرومانسي الذي تتفاعل فيه الروح الحالمة بالحواس.

ويتكرر التراسل نفسه (أصوات الروائح) في حديث (أمجد) مع ذاته متذكراً السنوات التي أمضاها في باريس، لكن هنا تختلف دلالة الحواس عن سابقتها:

"كان بوسعي أن أسمع في باريس أصوات الروائح الملونة اللامنسية... الأصوات البرتقالية والسماوية والبنية والخضراء والليلكية والرمادية والبيضاء .. صوت عطر الياسمين".[١٥]

وظفت الكاتبة حاسة السمع من خلال الحوار الحسي مع الذات (المونولوج) بصوت الأنا، والصوت مدرك سمعي والرائحة مدرك شمي، واستخدمت الكاتبة النعت (الملونة) للأصوات واللون مدرك بصري، فمزجت الكاتبة ثلاث حواس معاً وخرجت بذلك عن الطبيعي والمألوف لتدهش القارئ وتجذبه ولتجعله يعيش التجربة الشعورية مع (أمجد) وهي حالة الشوق والحنين التي تعتريه في غربته في باريس. وعندما اختارت الكاتبة الألوان لتصف الأصوات فهي تريد بذلك أن كل لون يعبر عن حالة نفسية معينة، فالعطر يعبر عن الذكريات والحياة بشكل تصويري منزاح يخلق الروابط المفقودة بين الأشياء والزمن ويستثمر الصور النفسية للشخصيات، فعندما تنعت الكاتبة اللون بالبرتقالي فهي تقصد حالات الفرح التي يعيشها أمجد، واللون السماوي يشير إلى حالة الهدوء، أما البني والليلكي فهما من الألوان القاتمة التي تدل على اغترابه النفسي وقلقه، واللون الرمادي يدل على الحياد، فأمجد الخيال كان في حالة ضياع ولم يكن قادراً على تحديد مشاعره تماماً، واللون الأبيض يدل على الصدق، فالأصوات في داخله غالباً صادقة. ثم يحدد طبيعة هذا الرائحة وهي رائحة الياسمين وقد جعلت الكاتبة لرائحة للياسمين صوتاً يلهج بالنداء داخل (أمجد) فيشعل الحنين فيه إلى دمشق ليذكره بها، وتصبح دمشق التي غابت عن ناظريه، كأنها ماثلة أمامه من خلال رائحة الياسمين التي تثير فيه الأحاسيس والمشاعر وتصبح رائحة الياسمين معادلاً للمكان (دمشق) وهنا لعب تراسل الحواس دوراً واضحاً في استحضار عنصري: المكان الغائب والزمان بما فيه من ذكريات.

---

[١٤] عطلي. عائشة، موساوي. فتحي: خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية، روايات مسعودة بن بكر، وآمال مختار أنموذجاً، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، ص ١٣.

[١٥] السمان. غادة: الرواية المستحيلة، ص ٣٣٩ – ٣٤٠ .

التراسل بين السمع و التذوق :

يسهم هذا التبادل بين السمع والتذوق بتوسيع التأمل والخيال وخلق الدلالات المبكرة .

في رواية (النعنع البري) نجد (علي) يخاطب (عليا) قائلاً:

"عليا، قهوتك لذيذة. وصوتك لذيذ. أشعر أني الآن أبتدئ حياة أخرى لذلك أستذكر هذا البؤس لأرميه بعيداً ".[١٦]

وظفت الكاتبة حاسة التذوق توظيفاً حقيقياً في قولها (قهوتك لذيذة) فللقهوة من يد المحبوبة نكهة خاصة، ثم وظفت الحاسة ذاتها توظيفاً مجازياً من خلال التراسل (صوتك لذيذ) فالصوت مدرك سمعي والطعم اللذيذ من مدركات حاسة التذوق فنجد أنفسنا أمام استبطان المخزون النفسي للبطل من خلال سلوكه وانفعالاته. وتريد الكاتبة أن تبين مكانة (عليا) في حياة(علي)، فقد جعلت لحياته طعماً لذيذاً مختلفاً، وبدأ معها حياة جديدة، فصوت (عليا) لم يكن عادياً بل كان له طعم لذيذ. وقد استخدمت الكاتبة تقنية تراسل الحواس في التعبير عن الشعور الذاتي والموقف الشعوري لشخصية (علي) وقد طرأ تغيير على حياته بوجود (عليا) ويعمل هذا التبادل بين وظائف الحواس على ربط الأشتات والمتنافرات وتغيير ملامحها فبعد أن كانت حياة (علي) مملة رتيبة أصبح لها طعم لذيذ.

فالتراسل جعل الحواس قريبة من طبيعة الحياة الإنسانية ووضعها في قوالب فنية وتعبيرية تستحيل فيها اللغة إلى مادة تأويلية تنطلق من الماديات إلى المعنويات.

التراسل بين الرؤية واللمس :

هو امتزاج حسي بين حاسة البصر واللمس، والتفاعل الكيميائي بين الحاستين يتكفل بإخراج الشحنات الشعورية إلى عالم الحقيقة، نقرأ في رواية (دمشق يا بسمة الحزن) ما جاء على لسان (سلمى):

" ما كاد عمي يجلس حتى راح ينظر إلى أخته صبرية نظرات قاسية تنم عن غيظ وموجدة، أما عمتي فكانت تبدو صامدة غير مبالية بنظراته ".[١٧]

نلاحظ التراسل في قولها (نظرات قاسية) بين مدرك بصري وآخر لمسي، ويبدو الانزياح في إطلاق صفة القسوة على النظرات وهذه مباغتة لفظية ومعنوية للقارئ، وحاسة اللمس تكشف عن طبيعة النظرات وتبين الحالة الشعورية الداخلية للأخ وهي الغيظ وعدم الرضى عن تصرفات أخته، ومن ثم قسوته عليها وذلك لأن من صفات حاسة اللمس الكشف عن خصائص الملموس الذي خرج هنا عن الدلالة النسقية المعيارية لينتج دلالات جديدة، فمن الغريب لمس النظرات، لذا أتاح التراسل الحسي الممارسة الذهنية للمتلقي ليحاول الكشف عما وراء هذه النظرات القاسية، والتي توضح من خلالها صفة من صفات مجتمعنا الشرقي وهي التفوق الذكوري فاستطاعت الكاتبة من خلال التراسل أن تعبر عن قضية ذاتية تهم المرأة بأسلوب فني جميل .

---

[١٦] عبود. أنيسة: النعنع البري، دمشق، دار السوسن للنشر، ٢٠٠٤م، ص ١٦٥.

[١٧] الإدلبي. ألفة: دمشق يا بسمة الحزن، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١،١٩٨٠م، ص ٣٠.

وفي رواية (ثلاثون ثانية فوق حيفا) للكاتبة (فلك حصرية) يقترب العميد (ناصر) بسيارته من تمثال زنوبيا فتقول الكاتبة موظفة تراسل الحواس **" صافحت عينا العميد ناصر ذلك المنظر الرائع للوحة الخارقة التكوين الأخاذة الألوان .. وقد أبدعتها أنامل الخالق المبدع ".**[١٨]

إن من وظائف التراسل بين مدركات الحواس المختلفة هدم الفوارق الحسية والمعنوية بين تلك الحواس، فالمصافحة فعل لمسي، والعيون هي أعضاء حاسة البصر، ووظيفتها الرؤية، لكن الكاتبة هدمت وظيفتها الأساسية وأسندت إليها مهمة مغايرة لعملها وهي اللمس؛ وذلك من خلال الاستعارة (صافحت عينا العميد) فانتقلت من الواقع إلى عالم الخيال من خلال هذه الصورة الفنية التي لاقت سبيلها في جذب المتلقي وجعله شريكاً في العملية الإبداعية لأنه "إذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال بإثارة الحواس، فمن الواضح أنه يتضمن دائماً ما يكون في وسعه أن يثير في المتلقي انفعاله، ولا تحدث هذه الإثارة إلا بمنبه فني هو سمة كل أدب ".[١٩]

وهنا استدعت حاسة البصر حركة لمسية (صافحت) وهي لا تنتمي منطقياً ولا وظيفياً لحاسة البصر لذلك انزاحت وظيفتها إلى لغة شعرية استعارية تكشف البنية العميقة للتواصل بين الذات المتمثلة بشخصية العميد (ناصر) والموجودات المتمثلة بالمكان وتمثال زنوبيا. فنحن أمام انزياح تصويري نقلت فيه الكاتبة اللفظ من دوره المعتاد إلى حقل آخر تنتج فيه دلالات تشير إلى جمال المرئيات وتعمُّق عينا العميد فيها، فلم يكتف برؤيتها بل كان يرغب بلمسها، لكنه لم يستطع ذلك بالأيدي فقامت العيون بهذه المهمة.

التراسل بين الرؤية و الشم :

جاء في وصف البحر في الرواية المستحيلة وقد ارتبط بهند زوجة (أمجد الخيال) ابنة اللاذقية:**" ثم تطلع اللاذقية، عجينة من رائحة الملح والتنباك والأزرق المضيء .. هناك حيث تفوح من اللون الأزرق رائحة التبغ المعجون بضوء القمر ".**[٢٠]

فالكاتبة تشكّل المكان المؤلف من مدينة اللاذقية وبحرها وكل مكونات ذلك البحر عن طريق الحواس، فمزجت بين حاسة اللمس والشم والبصر والتذوق فبدت مدينة اللاذقية (عجينة من رائحة الملح والتنباك والأزرق المضيء) والعجينة تصنع باليد وهي مدرك لمسي بصري، ورائحة الملح والتنباك مدرك شمي ذوقي، واللون الأزرق المضيء مدرك بصري وأرادت به البحر. وتظهر شعرية توظيف الحواس بقولها (تفوح من اللون الأزرق رائحة التبغ المعجون بضوء القمر) وترسم بذلك لوحة جميلة بريشة فنان مبدع أعطت البحر دلالة جمالية من خلال التراسل في أكثر من موضع، فقد بادلت بين حاستي البصر والشم بقولها (تفوح من اللون

[١٨] حصرية. فلك: ثلاثون ثانية فوق حيفا ، ص ٢١٠.

[١٩] زكي. أحمد كمال : النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للنشر، ط ١، ١٩٨٣، ص ٦٠ .

[٢٠] السمان. غادة: الرواية المستحيلة، ص ٣١٧.

الأزرق رائحة التبغ) ورائحة التبغ تنعش صدور مدمنيها. واللون الأزرق هو لون الراحة والهدوء ومن ثم أسهمت مدركات الحواس في توصيل شعور الكاتبة الذي أسقطته على أبطالها إلى المتلقي وهو الرضى عن المكان وتقبله. فلا يمكنه أن يرى البحر دون أن يشم رائح التبغ ويسترجع ذكرياته الجميلة مع شخص أحبه. فشكّلَ البحر مناخاً نفسياً عكس حالة (أمجد) الشعورية التي جمعت بين حزنه لفراق زوجته وفرحه بالذكريات التي تربطه بها، وهنا اتخذ البحر دلالة مغايرة لما هو معروف عنه من خوف وغضب وتشاؤم وغموض، وقد لعبت في ظاهرة التراسل عناصر مختلفة هي: المشاعر والأحاسيس المرهفة والعاطفة المتوهجة واللغة الإيحائية المعبرة من خلال الصورة الشعرية المستمدة من الحواس .

التراسل بين الرؤية والتذوق:

في رواية (بيروت ٧٥) توظف الكاتبة التراسل في وصف فندق العسل وقد جاء على لسان (فرح) **"فندق العسل لا عسل فيه .. لا شيء فيه غير المرارة تقطر من الجدران العفنة القذرة"**.[٢١]

تبادِل الكاتبة بين وظيفتي حاستي البصر والتذوق، فالمرارة طعم وهو مدرك ذوقي لكنها أطلقت صفة المرارة على الجدران العفنة وهي من مدركات حاسة البصر، وتريد من خلال هذا التراسل أن ترسم صورة الفندق السلبية، فهو مكان يوحي بالفقر والمرارة وكأنه خُصص لإقامة الفقراء، وتظهر قيمة التراسل في نقل صورة المكان بالإضافة إلى قيمته الجمالية، وكأن المتلقي يرى الفندق أمامه ويستشعر قسوة العيش فيه.

وهكذا نجد أن التّراسل الحسّيّ أدى دورًا بارزًا في ترجمة الأحاسيس والانفعالاتِ الدّاخليّةَ بإبداعٍ رؤيويٍّ رائعٍ، وفي خلق الصّورة المبتكرة والتّوسع في دلالاتها، ورفع المستوى الجماليّ للرواية؛ حاثًّا المتلقي لسبر أغوارها.

التراسل الدلالي

هناك نوع آخر من التراسل وهو (الحسي – المجرد) يقوم على مزج المفاهيم المجردة بالحواس الخمس أو ما يعرف بالتراسل الدلالي "وهذا النوع من التراسل يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد ليس من الحواس أو العكس، وهو من الناحية التنظيرية الدقيقة يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس لكنه في الوقت نفسه يعطي دلالات ومفاهيم انتزاعية لا تختص بالحواس وإنما تنزل بالساحة الفكرية للبشر ثم نلاحظ اختلاط هذه المفاهيم مع إحدى معطيات الحواس ويحدث تبعاً له تصرف الأديب واندماج المضامين الانتزاعية مع هذه المدركات وله خمسة أقسام : انتزاعي – مرئي، انتزاعي – ذوقي، انتزاعي – شمي، انتزاعي – سمعي، انتزاعي لمسي"[٢٢]وهذا لا يشمل الحواس الخمسة الظاهرة فقط بل يشمل الحواس الداخلية أيضاً، ويوفّر للمتلقي وعياً شاملاً عميقاً بفضل تتابع الصور، وينقل الصورة من أغوار الحس إلى سمو العقل، ومن ثم إعادة التعبير في صورة فنية، ولكنها غير خارجة عن

---

[٢١] السمان. غادة: بيروت ٧٥، منشورات غادة السمان، لبنان، بيروت،ط١، ١٩٧٥م، ص ٢١.

[٢٢] عطلي. عائشة، موساوي. فتحي: خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية ص ٢٢ و ينظر علي نجفي أيوكي وآخرون، دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات الأدب المعاصر، إيران، العدد الخامس والثلاثون ، ٢٠١٨، ص ٥٢ .

الحواس إلاّ في الوظيفة. وذلك من خلال الانزياحات اللغوية والخروج عن السائد والمألوف عبر الاستعارة التي تعدّ العنصر الأساسي في التراسل الدلالي لما تقدمه من دينامية وحيوية للصورة تحيلنا على عالم مجازي إيحائي، والمجاز بدوره ينقلنا من مجال الدلالة الواحدة إلى مجال الدلالات المتعددة والتأويلات التي تعد نافذة نطل منها على العالم ونكشف من خلالها الرؤية الفنية للكاتبة.

١- التراسل الانتزاعي - الشمي :

جاء في رواية (يوميات مطلقة) على لسان بطلتها **" فقد أرعبتهم وأثرت مخاوفهم لأنهم شموا رائحة خاصة يخشون أن تقتلهم، رائحة الحرية ".**[٢٣]

استخدمت أسلوب تراسل الحواس لتنقل حالتها الشعورية إلى المتلقي، ولتوضح موقف المجتمع من المطلقة، وأكدت رغبتها بالحرية من خلال لغة التراسل الدلالي (رائحة الحرية) فالحرية مفهوم مجرد ومدرك عقلي لكن الكاتبة حولته إلى مدرك حسي من مدركات حاسة الشم وهو الرائحة، وهذا التبادل الحسي الخارج عن المألوف ساعد الكاتبة في التأكيد على وجود حريتها لتصبح مفهوماً مادياً بنظر المتلقي، ويؤكد ذلك تجددها وثقتها بنفسها ولاسيما أن حاسة الشم ذات انتشار واسع يشبه الحرية في مساحته. والخروج عن التوظيف المألوف للحواس لا يكون إلا من أجل توليد لغة ثانية وخلخلة وظائفها الاعتيادية لتشكيل بنى حسية عميقة، بالإضافة إلى قيمة التراسل في عرض قضية اجتماعية وهي مشكلة الطلاق.

٢- التراسل الانتزاعي– البصري:

وفي التراسل البصري المجرد يبدو انعكاس المشاعر على الأشياء من خلال المدركات الحسية المرئية وإضفاء الطابع الحسي على المعنويات توسعاً في مدلولاتها، ومثال ذلك ما جاء في رواية (بيروت ٧٥) عن (ياسمينة) عندما غادرت شقة (نمر) وذهبت إلى شقة أخيها **" شعرت بالحزن فقط لفراق نمر ... حزن شفاف شاسع كسماء الصحراء".**[٢٤]

نلاحظ أن النعت (شفاف) لا يتناسب مع منعوته (حزن) فالحزن مفهوم مجرد وهو مدرك شعوري؛ لكنها جعلته شفافاً واللون الشفاف مدرك بصري وهنا تظهر وظيفة الحاسة وهي الإدراكات النفسية، فنستقرئ حالات شعورية متعددة الدلالة بلغة غير مؤتلفة باستعارة محسوسات من الطبيعة، وبذلك استطاعت الكاتبة تصوير إحساس الحزن من خلال التراسل الحسي المجرد (التراسل الدلالي) وانتقل الحزن من مفهوم مجرد إلى مفهوم حسي مادي يدرك بحاسة البصر، وتبدو الشعرية في خرق العادة من خلال خلق أسلوب تعبيري قائم على الاستعارة المكنية، وهذا يدل على هول الحزن وشدته، لكنها اختارت لفظ (شفاف) لأن (ياسمينة) تريد إخفاء هذا الحزن عن الآخرين وتكتفي به لنفسها.

٣- التراسل الانتزاعي - الذوقي :

في رواية (دمشق يا بسمة الحزن) تقرأ (صبرية) الرواية التي أعطاها إياها (عادل) وتقول :

[٢٣] البيطار. هيفاء: يوميات مطلقة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، د.ت، ص ٨١.

[٢٤] السمان. غادة: بيروت ٧٥، ص ٨٧ .

" بكيت كثيراً على بطلي الرواية العاشقين الصغيرين الذين ذاقا مرارة الخيبة في الحب وتجرعا غصصها حتى الثمالة ".[٢٥]

نلاحظ في كلام (صبرية) التراسل الحسي المجرد من خلال الاستعارة (ذاقا مرارة الخيبة) فالخيبة مدرك عقلي يتم من خلال الشعور وقد حولته الكاتبة من خلال حاسة التذوق إلى مدرك حسي، وأفاد هذا التراسل في نقل الحالة الشعورية الناتجة عن الخيبة بين العاشقين "ومن هنا ينعكس الانزياح الوظيفي على شكل اللغة التي سينجرف بناؤها عن شكلها المرجعي سيما العلاقات بين الدال والمدلول، هذا النظام البنائي القائم على اللانظام الذي يمنح لغة السرد قيمتها الجمالية التعبيرية، فنجد هيمنة كبيرة لبنية المجاورة التي تمثل الاستعارة فيها أداة بنائية مهمة قادرة على تشكيل انزياحات دلالية ".[٢٦]

ونجد أن " تراسل الحواس ينقل التجربة الشعورية نقلاً خصباً، ويجعلها حية التصوير بالوجه الذي يثير انفعالية المتلقي بالصورة المتراسلة فتتسع رقعة العلاقات بين الأشياء ويمتد من جرائها الأفق الأوسع للمجاز والفن على السواء، فإن الرمزيين ربطوا بين الحواس المختلفة، ذلك أن طريقة التعبير في الفن يجب أن تمتزج بالمدركات البصرية والصوتية والذوقية والشمية".[٢٧]

وهذا التوسع يسهم في نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها المألوفة إلى مجالات أخرى مبتكرة واقتراب الصورة التراسلية من الصورة الغرائبية التي تغادر فيها الألفاظ مدلولات الأشياء ومنطقها..

وفي رواية (شهداء و عشاق في بلاد الشام) نجد الكاتبة قد وظفت حاسة التذوق أكثر من باقي الحواس لتقدم صور التراسل و لتعبر من خلالها عن حزن (منور):

" لم تذق بعد أزمنة الفراق .. لم تقدّر بعدْ أنّ موت أبيها كان الحزن الأول في حياتها، ومن لم يذق الأحزان لا يتوجس منها"[٢٨]

نلاحظ التراسل الدلالي في قولها (لم تذق أزمنة الفراق) (لم تذق الأحزان) وللتذوق جهتان، جهة الإحساس وجهة الإدراك العقلي، وعندما يتحد المعنى الحسي والمعنوي معاً يكون ذلك أكثر تأثيراً في الوجدان وأسرع وصولاً إلى العقل مما يؤدي إلى تعمق المعنى وهو بداية تذوقها للألم فلم تعركها الحياة بعد، وقد بدأت رحلة الحزن بعد موت أبيها وبدأت تتذوق ألم الفراق وطعم الأحزان وهما مفهومان مجردان يدركان بالعقل، وقد حولتهما الكاتبة من خلال التراسل الذي جاء على هيئة استعارة إلى مفهومين ماديين يدركان بحاسة التذوق، حيث نزعت الكلمة من سياقها الدلالي لتدخل سياقا آخر، وذلك لتحقيق شعرية النص، ونلاحظ أن هذا العدول الأدبي الذي يواجهه المتلقي يجعل النص فعالاً قابلاً للتفسير المتعدد ويزيد من شعريته ويجعل المتلقي في ممارسة ذهنية، وبذلك قدمت الكاتبة رؤية استباقية لحال (منور) والأحزان

---

[٢٥] الإدلبي. ألفة: دمشق يا بسمة الحزن، ص ٧٢ .

[٢٦] عطلي. عائشة، موساوي. فتحي: خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية ، مرجع سابق (رسالة ماجستير) ص ١٦.

[٢٧] مردف .فطيمة: شعرية التراسل الحسي في شعر عثمان لوصيف، مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، ص ٥٠-٥٢.

[٢٨] خوست. ناديا: شهداء وعشاق في بلاد الشام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م ، ص ١١.

التي ستمر بها والتي يجهلها الكاتب كما تجهلها (منور) فتتسع مجالات التفسير ويعمل الذهن بها.

وفي الرواية نفسها نجد الكاتبة تكثر من توظيف حاسة التذوق في التراسل فتقول:

" لم تسمح نفيسة لمنور بأن تودع نوري لأنها صبية، هي التي ودعته وبلعت مرارة الوداع".[٢٩]

الوداع عمل انتزاعي عقلي لا ندركه بالحواس، وأضافت له الكاتبة لفظة (مرارة) وهي من مدركات حاسة التذوق، فجمعت بين لفظتين لا تنتميان إلى المعجم نفسه، ومن ثم استطاعت من خلال المفهوم الانتزاعي (المستنبط) - وقد برعت في استعماله دلالياً- أن تحصر المفهوم الذهني (الوداع) وتغير دلالته ليكون كطعام حسي مادي يتسم بالمرارة، فأفاد التراسل هنا بإدراك الحالة الشعورية لنفيسة والأثر النفسي الذي تركه الوداع فيها لذلك اختارت له مذاقاً مراً.

وتأتي أهمية تراسل الحواس في الرواية باعتباره أحد مكونات العمل الفني، وجاء توظيفه لا لمجرَّد الحِلية الفنية والتزيينة، لكن الغاية من تراسل الحواس هو التعبير عن معنى مكنون خلف الحواس يسخَر العقل لإدراكه ليعكسَ هموم الإنسان وصراعه مع الواقع عبر خيالٍ بديع وبعيد عن التقريرية والسرد المُملّ، وهو يؤثر في النفس البشرية ويجعل المتلقي وكأنه داخل الصورة ويعيش مع أفرادها فيتذوق مرارة الوداع ويشعر بما تحس به (نفيسة).

وفي رواية (ليلة المليار) نجد صورة (طعم الجنون) التي تعبر عن إحساس (خليل) وتصور نفسيته المحطمة بعد كل ما ذاقه من مآس في جنيف فلم يعد يشعر بشيء لا بالغيرة ولا الشهوة ولا طعم في حياته سوى طعم الكافيين الذي أوصله إلى الجنون فيخاطب نفسه :

" لم يعد في قلبي موضع للغيرة على امرأة .. لم يبق في روحي مكان للشهوات والأهواء النسائية والقلق على رقعة جسد أنثى منذ أذلوا جسد وطني .. وحين ذقت طعم الحرية والكرامة لحظة عدت أميراً عربياً في أسبانيا .. مجنون أنا ؟ ربما مجنون بيروت، مجنون لبنان، مجنون الوطن لا مجنون ليلى ".[٣٠]

نجد التراسل في قول خليل (طعم الحرية) فالحرية مفهوم عقلي، والطعم مدرك حسي، وهكذا فقد جعلت الكاتبة الحرية أمراً محسوساً يدرك بحاسة التذوق، ولكنها بينت إيجابية طعم الحرية لأن (خليل) عند تذوقه للحرية يتحول إلى أمير مزهواً بنفسه، وأظهر هذا التراسل الدلالي التحول الذي طرأ على حياة (خليل) بعد التجارب المريرة التي عاشها في جنيف وبعد خيانة زوجته له فهو لم يعد يشعر بالغيرة أو الشهوة تجاه المرأة، واكتشف أن الوطن هو الهم الأكبر فهو مجنون الوطن لا مجنون ليلى، وهذا التراسل أكد على صفات (خليل) كما أبرزتها الكاتبة منذ بداية الرواية وهو الوطني المخلص لوطنه الغيور على مصلحة أبناء بلاده. ومن خلال هذا التراسل جعلت الكاتبة صفات (خليل) الداخلية ومشاعره تجاه المرأة والوطن تطفو على السطح فيتلقاها القارئ بالإضافة إلى الإيحاء الجمالي والفني الذي قدمه تراسل الحواس للرواية، فما يمكن رؤيته بهذا الخرق الأسلوبي لا يمكن رؤيته بالتعبير العادي.

---

[٢٩] المصدر السابق ، ص ٣٣ .

[٣٠] السمان. غادة: ليلة المليار، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م، ص ٤٣٣.

٤- التراسل الانتزاعي– اللمسي :

نقرأ في رواية الدوامة عن (رجاء) **" ترجع مغسولة بفرح ناعم بعد ليلة قاسية مثل عصفورة مبللة بمطر ربيعي".**[٣١]

نلاحظ التراسل في قول الكاتبة (فرح ناعم) فرجاء تعود فرحة بعد ليلة صعبة واستعانت الكاتبة بحاسة اللمس لتصف الفرح وهو مفهوم مجرد بالنعومة وهي مدرك لمسي، وذكرت أيضاً (ليلة قاسية) فالليلة مفهوم زمني يدرك بالعقل وأطلقت عليه صفة تدرك بحاسة اللمس (قاسية) فالمفارقة التي بدت من خلال حاسة اللمس(النعومة- القسوة) جعلت هذه الحاسة وبالتزامن مع الإحساس الداخلي تصور الحالة الداخلية لرجاء والاختلاجات التي تشعر بها، وهكذا تذوب الفروق بين مجالات الإدراك وتتحول إلى انفعالات وأحاسيس.

وفي رواية (النعنع البري) تقول الكاتبة على لسان (عليا) موظفة تراسل الحواس :

"مسحت وجهي .. كأني أمسح سنوات متراكمة كغبار .. إنه الزمن الثقيل".[٣٢]

وظفت الكاتبة حاسة اللمس حقيقةً بقولها (مسحت وجهي) ثم وظفتها مجازياً من خلال التراسل بقولها (مسحت سنوات) والمسح يتم من خلال اللمس؛ أما السنوات فهي دالة على الزمن وهو معنى منتزع من العقل والإنسان يمسح وجهه عند التعب، لذا أرادت الكاتبة أن تظهر التعب في سنوات عمر (عليا) التي أكدت هذا التعب بقولها إنه الزمن الثقيل، وترغب بتناسيه وإزالته من حياتها لذا وظفت المسح. والربط بين الصورة التراسلية وذاكرة البطلة نمط من التغريب ينفتح على متغيرات عاطفية وشحنات شعورية، مكنت المتلقي من أن يكشف جزءاً من داخل (عليا) ويتعرف إلى عالمها الشعوري فهي متعبة مثقلة بالزمن، بالإضافة إلى الجمالية الفنية للتراسل من خلال تشبيه السنوات المتعِبة بالغبار، فيتخيل القارئ ثقل هذه السنوات على (عليا) وحاجتها إلى مسحها. لذا فإن التبادل بين الدوال/الحواس وسياقاتها التركيبية يزيد في جمالية النص من خلال وجود سلسلة كلامية جديدة تخالف المألوف وتكسر الأنماط القديمة .

وفي رواية (دمشق يا بسمة الحزن) تبيّن الكاتبة أهمية الشهادة من خلال التراسل الدلالي، حيث جاء في رسالة (عادل) إلى (صبرية) يعزيها باستشهاد أخيها (سامي):

" سامي لم يمت .. سيظل حياً في قلوبنا، في حدقات عيوننا، في تلافيف أذهاننا، وكلما رددنا كلامه عن البذل والفداء سنشعر ببرد العزاء".[٣٣]

أسهم تراسل الحواس في إبراز جماليات اللغة التصويرية وإبعادها عن التقريرية والمباشرة في توضيح أهمية الشهادة، فقد وظفت الكاتبة حاسة السمع (كلما رددنا كلامه) أي كلام الشهيد لتعزي به النفوس الحزينة (سنشعر ببرد العزاء) ونلاحظ هنا التراسل بين حاسة اللمس (البرد مدرك لمسي) والعزاء وهو مفهوم عقلي، وهنا يسهم التراسل في التعبير عن الحالة الشعورية لعادل وهو يكتب الرسالة ليخفف من حزن (صبرية) على أخيها بلغة تعبيرية تصويرية أسهمت في إبعاد الشهادة عن معناها التقريري المباشر. تعد الصورة عنصراً مهماً؛ لأنّها تقوم بعملية التوحيد بين العناصر والأفكار داخل التجربة الروائية، وتربطها بالإحساس العام "فإذا كانت الصورة وعاء للإحساس والفكر والشعور فإنها تكون صورة لنفسية الشّاعر، ومعرضاً

---

[٣١] كيلاني. قمر: الدوامة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م، ص ٢٤٩ .

[٣٢] عبود. أنيسة: النعنع البري ، ص ٣٢٠ .

[٣٣] الإدلبي. ألفة: دمشق يا بسمة الحزن، ص ١٦٤ .

أصيلاً لفكرته ورؤيته لما يشعر به داخلياً وللوجود من حوله، ورمزاً يجسد شعوره وفكره بإطار فني خاص، وباختصار فإن وظيفة الصورة هي أن تكون تجربة شعرية متكاملة عند الفنان الخالق، فالتكامل هو سر العبقرية".[٣٤]

وقد جاء في رواية (يوميات مطلقة) على لسان بطلتها **"أرسم إيقاع حياتي معجوناً بالنور والشمس وهواء الجبال العاتية".**[٣٥]

عندما قررت البطلة أن تغير نمط حياتها وتتحرر من ظلم المجتمع للمرأة المطلقة استخدمت أسلوب تراسل الحواس لتنقل حالتها الشعورية إلى المتلقي، فالإيقاع مدرك سمعي لكنها حولته إلى مدرك لمسي فجعلته يعجن بالشمس والنور والهواء وكأنه مادة ملموسة من عناصر الطبيعة، وحاسة اللمس هي ألصق الحواس بالمادة وأكثرها قدرة على كشف خصائصها "إن هذه الحاسة هي أشد الحواس مادية وألصقها بالمادة. ذلك لأنه لابد لها أن تتماس مباشرة مع الأشياء المادية كيما تستطيع أن تكشف عن مختلف خصائصها المادية".[٣٦]وبذلك استطاعت الكاتبة وهي البطلة توصيل حالتها الشعورية وما يدور في نفسها مستعينة بالمدركات الحسية المادية فهي تشعر بالفرح والانعتاق الذي يلامس كل خلاياها.

٥- التراسل بين السمع والمنتزع العقلي:

نجد رواية (كوابيس بيروت) تتناول هموم الإنسان اللبناني في ظل الحرب الأهلية وصراعه من أجل البقاء وذلك بلغة ذات طاقة شعرية عالية فقد استعانت بالرموز ووظفتها من خلال تراسل الحواس، وعندما يجتمع الرمز والتراسل يمتلك السرد شحنات تعبيرية فاعلة، فالكاتبة ترمز بدكان بائع الحيوانات إلى الشعب اللبناني المدجن من قبل حكامه وتبين من خلال التراسل صراعه من أجل البقاء فتقول على لسان البطلة **"سمعت أصواتها سيمفونية من الغضب تكاد تطغى على صوت الرعد والمطر .. كان صوتها يأتيني مثل زعيق كورس موحد ينشد (أغنية الجوع) .. تذكرت أنني خلفتها في الليلة السابقة جائعة".**[٣٧]

وظفت الكاتبة حاسة السمع واقعياً بقولها (سمعت أصواتها) (صوت الرعد والمطر)، واللافت للانتباه أنّ الكاتبة لم تعد تسمع أصواتاً أخرى سوى صوت الحيوانات لتظهر من خلالها النتائج السلبية للحرب، وكان الجوع هو أبرز النتائج فجعلت منه أغنية وأضاءت عليه من خلال التراسل (أغنية الجوع) فالأغنية مدرك سمعي، أما الجوع فمفهوم عقلي انتزعته الكاتبة من العقل وأضافت إليه مدركاً سمعياً لأنها تريد إيصال صوتها إلى أصحاب الشأن وأن تسمع العالم مآسي الشعب اللبناني، وقد زادت المفارقة من شعرية السرد في هذا التراسل، فالأغنية تدل على الفرح، لكنها أضيفت إلى الجوع الذي يدل على المعاناة، فاستطاعت الكاتبة من خلال هذا التراسل إظهار معاناة اللبنانيين في الحرب وصراعهم من أجل البقاء حتى تحول الجوع لديهم إلى أغنية يرددونها كل يوم. وشعرية تراسل الحواس هنا تقوم على الجمع بين المختلفات والمتناقصات في إطار نسق لغوي تتحاور فيه العوالم والتراكيب، وقد أسعف الكاتبة في تناول

[٣٤] الدهمان، أحمد علي: الصورة الفنية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط ٣، ٢٠٠٠ م، ص ١٦٣-١٦٤.

[٣٥] بيطار. هيفاء: يوميات مطلقة، ص ٨١.

[٣٦] عباس. حسن: خصائص الحروف العربية ومعانيها. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص ٣١.

[٣٧] السمان. غادة: كوابيس بيروت، ص ١٤٩.

قضية سياسية والتعبير عن رأيها من الوضع السياسي والاجتماعي في لبنان في ظل الحرب الأهلية.

التراسل بين المنتزع العقلي وأكثر من حاسة:

نجد أن الانطباع الحسي يشمل القيم الصوتية والبصرية تلك المشتقة من الحواس الإنسانية، وتعد أحد أهم الأدوات الإيحائية التي تلائم الحالة الانفعالية والتجربة الشعورية للروائية. وتأتي الحركة لتزين الصورة من خلال التراسل مما يزيد من جمالية وشعرية السرد، فنجد الضيق الذي أصاب (ليلى) وقد تحول إلى وحش وتزيد الحركة من جمال الصورة **" ولا تدري ليلى مبعث الضيق الغامض الذي استولى على قلبها غارساً مخالبه المعدنية الشرسة... لكن ضيقها كبير وشاسع... ضيق واضح المعالم كالقبر، وغامض كنهايات الأفق .. ضيق له لون داكن مخنوق، وطعمه شديد المرارة بين أسنانها المشدودة بإحكام كفكي جثة متصلبة".**[٣٨]

شبهت الكاتبة الضيق بالوحش ولم تذكر المشبه به صراحة إنما جعلت المتلقي يدركه من خلال حركة المخالب، وهنا وظفت حاستي البصر واللمس لتصف قسوة ووحشية هذا الضيق، فحوّلته من مفهوم عقلي إلى صورة حسية مفعمة بالحركة واحتارت في تصوير ذلك الضيق فاختارت له أبشع الصور فتارة شبهته بالوحش وتارة شبهته بالقبر، وهما مدركان حسيان بصريان يستحضران المشاعر السلبية، والغاية من ذلك أن تجعل المتلقي يشارك الشخصية في إحساسها وأن يسبر أغوارها الداخلية وعلى الرغم من قسوة الصور إلا أنها أغنت السرد باللغة الشعرية، ثم جعلت الضيق غامضاً وله لون داكن وكأنه شيء محسوس يدرك بحاسة البصر، ثم وظفت حاسة التذوق لتجعل للضيق طعماً مراً ومن ثم حولته من مفهوم انتزاعي عقلي إلى أمر محسوس كطعام يدرك بحاسة التذوق، لكنها اختارت الطعم المر لتشير إلى بشاعة الضيق الذي سيطر على (ليلى). وتريد بذلك أن تظهر قسوة الغربة من خلال التعرف إلى مشاعر (ليلى) التي تشعر بالضيق وعدم الارتياح، فتوصل للمتلقي من خلال تراسل الحواس صورة سلبية عن الغربة .

ومثل هذه الصّور المتشكّلة من تبادلٍ للمدركاتِ قادرةٌ على نقلِ المتلقّي من عالمِ المحسوساتِ إلى فضاءِ الخيال؛ فتؤثّر فيه، شاعرًا بلذةٍ جماليَّةٍ غير مألوفةٍ، وخرق العلاقات بين الحواس يشع في وجدان المتلقي للتوصل إلى القدر الأكبر من الإثارة الجمالية والدهشة لديه.

والتراسل يحدث بكسر العلاقة وتجاوز المألوف بين الموصوف والصفة وبين الفعل والفاعل وبين المبتدأ والخبر والمضاف والمضاف إليه في مستوى الحواس، وهذا الكسر والانتهاك في المضاف والمضاف إليه أكثر حضوراً في خطاب الروائية السورية.

---

[٣٨] السمان. غادة: ليلة المليار، ص ٤٢٥-٤٢٦.

نتائج البحث:

- من خلال تراسل الحواس استطاعت الروائية السورية إعطاء صفات إحدى الحواس لغيرها فتولدت لغة شعرية، فتحت المجال لتأويلات لانهائية ضمن سياق رمزي عميق، بتحويل ما هو معنوي إلى إحساس إنساني، والحاسة هنا تعمل ضمن وظيفتها المجازية.
- تراسل الحواس أفاد في نقل التجربة الشعورية من نفس الروائية إلى نفس المتلقي نقلاً خصباً، ويثير انفعالية المتلقي.
-مزجت الكاتبة بين الحواس وطاقاتها لتعمل على إثارة دهشة المتلقي عند تلقي الصورة التراسلية بغاية خلق صورة غير مألوفة بالنسبة إليه.
- في تراسل الحواس تخرج الكاتبة عن المألوف من ناحية تركيبية لتدهش القارئ وتجذبه لخطابها وتجعله يعيش مع أحداث الرواية وشخصياتها.
- التراسل يتميز بالإيجاز وتكثيف الدلالة والعمق والشمولية، وإضفاء الطرافة والجدّة والإبداع على العملية السردية، ولاسيما في عرض الكاتبة لقضاياها الذاتية والقضايا العامة.
- لتراسل الحواس من خلال تبادل الوظائف بين الحاس والمحسوس لغة تحاكي عاطفة القارئ وتستدرجه للبحث والتنقيب عما خلف المفردات ودواخل العلامات وباطن الإشارات، بأسلوب سلس وتشكيل جمالي.

قائمة المصادر و المراجع بالعربية

- القرآن الكريم.

المصادر:
- الإدلبي. ألفة: دمشق يا بسمة الحزن، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط ١،١٩٨٠م.
- البيطار. هيفاء: يوميات مطلقة، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، د.ت.
- حصرية. فلك: ثلاثون ثانية فوق حيفا، دمشق، ط١، ١٩٨٨م.
- خوست. ناديا: شهداء وعشاق في بلاد الشام، منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٠م.
- السمان. غادة: بيروت ٧٥، منشورات غادة السمان، لبنان، بيروت، ط١، ١٩٧٥م.
- السمان. غادة: كوابيس بيروت، منشورات غادة السمان، بيروت، ط١، ١٩٧٦.
- السمان. غادة: ليلة المليار، دار الكتب، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٦م.
- عبود. أنيسة: النعنع البري، دمشق، دار السوسن للنشر، ٢٠٠٤.
- كيلاني. قمر: بستان الكرز، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٧م.
- كيلاني. قمر: الدوامة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.

المعاجم:
وهبة. مجدي، المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، لبنان، مكتبة بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

المراجع:
- إبراهيم. جودت: منهجية البحث و التحقيق، منشورات جامعة البعث، ٢٠٠٧-٢٠٠٨م.
- الدهمان[٣٩]أحمد علي: الصورة الفنية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً)، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ط٣، ٢٠٠٠م.
- حسن. عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
- زكي. أحمد كمال: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للنشر، ط١، ١٩٨٣م.
- هلال. محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧م، د.ط.
- اليافي. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م.

الرسائل الجامعية:
- بوزرايب خولة، بن عليلش نجمة: شعرية الحواس في المجموعة القصصية "حواس زهرة نائمة" لـ "سامية غشير" مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، إشراف الأستاذ (ة): تيسوكاي. كريمة، تخصص: نقد حديث ومعاصر، السنة الجامعية: ٢٠١٩-٢٠٢٠، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة محمد الصديق _ جيجل.

[٣٩] أسقطت ال التعريف من الأسماء في ترتيب المصادر والمراجع.

- عطلي. عائشة، موساوي. فتحي: خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية، روايات مسعودة بو بكر، وآمال مختار أنموذجاً، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، جامعة الشهيد حمة لخضر الوادي، كلية الآداب. قسم اللغة والأدب العربي. إشراف د: سهيلة بن عمر، الموسم الجامعي ٢٠١٨- ٢٠١٩، ١٤٣٩-١٤٤٠.
- مختاري. فاطمة: الكتابة النسائية (أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول) رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة قاصدي. مرباح.
- مردف. فطيمة: شعرية التراسل الحسي في شعر عثمان لوصيف، مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي، إشراف د. يوسف العايب، جامعة الشهيد حمة لخضر_ الوادي، الموسم الجامعي ٢٠١٥ – ٢٠١٦.

المجلات :

- أيوكي. علي نجفي وآخرون: دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات، الأدب المعاصر، إيران، العدد الخامس و الثلاثون، ٢٠١٨.

سيميولوجيا الثقافة في رواية الياطر لـ (حنا مينه)

طالب الدكتوراه: رياض حسن خلف

كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة: البعث

إشراف: الأستاذ الدكتور محمد عيسى

الملخص:

يتناول هذا البحث تأصيلاً لمصطلح سيميولوجيا الثقافة وتطبيقاً لإجراءاته على رواية (الياطر) للروائي حنا مينه؛ لأنّ هذه الرواية تصوغ فكراً وثقافةً ارتبطا بطبيعةٍ بشرية واجتماعية على مستوى السلوك الفردي والجمعي، وتضمّن التحليل النقدي معالجة النص الروائي المدروس من خلال: الحدود الثقافية (من مركز وهامش وثقافة ولا ثقافة)، وحوارٍ، وحبكةٍ، واقتضى الأمر تحديداً لمصطلحي السيمياء والثقافة.

الكلمات المفتاحية: سيميولوجيا، سيميوطيقا، الثقافة، سيميولوجيا الثقافة، سيميوطيقا الثقافة، الياطر، حنا مينه، محمد عيسى، رياض خلف، جامعة البعث، مجلة، مجلة جامعة البعث.

The Abstract

This research deals with the rooting of the term Semiology of culture and the application of its tools to the novel (AL-yater) by the great writer (Hanna Mena) because this novel deals with thought and culture related to a Human and social nature at the level of behavior individual and collective and the critical analysis included a study of the narrative text lessons through: Cultural boundaries that consist of: Center, margin, culture, not culture, plot, and dialogue, and it was necessary to define the term semiotics and culture.

The Key words: Semiology, Semiotic, Culture, Semiotic of culture, semiology of culture, Alyater, Hanna mena.

مقدمة:

اتسع الدرس السيميائي في الآونة الأخيرة وتعددت مجالاته؛ لكنَّ التطبيق العملي لسيميولوجيا الثقافة وتحديد آلياتها الإجرائية ما زال قليلاً على المستوى الأكاديمي والمنهجي؛ ولذلك لا بدّ من تأصيل سيميولوجيا الثقافة والتفصيل في أدواتها الإجرائية تنظيراً وتطبيقاً على النتاج الأدبي.

وقد اخترنا دراسة سيميولوجيا الثقافة في أهم النتاجات الأدبية المعاصرة؛ أي (الرواية) لما لسيميولوجيا الثقافة من قدرة على استجلاء كثيرٍ من زوايا مازالت إلى الآن معتمة لم تحظَ بعدُ بالدراسة والتمحيص والتحليل، ولا سيما في النتاج الروائي.

اخترنا في هذا البحث دراسة رواية (الياطر) لحنا مينه، لما اتسمت به الرواية من معالجتها قضيةً فكريةً وسلوكية على المستوى الاجتماعي، مصورةً المواجهة الثقافية بين المجرم والمجتمع، ضمن فضاءين متقابلين.

هدف البحث: تسليط الضوء على حقلٍ نقديٍّ معرفيٍّ لم يلقَ العناية التي يستحق من الباحثين، على الرغم من عنايتهم الواسعة بالسيمياء بعامة، ولا سيما على مستوى تطبيقه على النتاج الأدبي؛ باستثناء ما قام به الناقد السوفييتي يوري لوتمان في كتابه "سيمياء الكون"[1].

منهج البحث: سيميائي، قائم على التحليل المرتبط باستكناه العلامات ومدلولاتها في النص الأدبي.

الدراسات السابقة: أهم الدراسات السابقة دراسة للدكتور عبد الله بريمي بعنوتن "السيميائيات الثقافية مفاهيمها وآلية اشتغالها- المدخل إلى نظرية يوري لوتمان السيميائية-".

أولاً: السيمياء لغةً واصطلاحاً:

أ- السيمياء لغةً عند الغرب: (Signe): إنّ لفظةّ سِمَة (Signe) هو اسمٌ مُنحدرٌ عن أصلٍ لاتينيّ (Signum) مُرادفٌ للأَمَارةِ والعلامة؛ ومُصطلح العلامة هو فعلٌ اجتماعيٌّ ثقافيٌّ يقتضي سمةَ التعاقد بين أفراد المُجتمع والمُواضَعة[2].

[1] سيمياء الكون: كتاب للناقد السوفييتي يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، صادر عن المركز الثقافي العربي في المغرب العربي، ٢٠١١.

[2] انظر مصطلحات النقد السيماءوي: مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥/، ص١٦٣.

- **السيمياء لغةً عند العرب:** جاء في معجم لسان العرب: "السومة والسيماء والسيمياء : العلامة، وسوّم الفرس جعل عليه السيمة، وقوله عز وجل : ﴿مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾ الذاريات٣٤؛ قال الزجاج: روى الحسن أنها معلمة ببياض وحُمرة..."[1].

٢- السيمياء اصطلاحاً:

أ- **عند الغرب: السيميوطيقا** (Semiotic): مصطلح مُشتق من الأصل اليوناني (Semeion) بمعنى علامة[2].

ب- **السيمياء اصطلاحاً عند العرب:** اختلف النقاد العرب في تبني المصطلح الدال على هذا الفرع المعرفي، باختلاف الترجمة عن المصطلح الغربي (Semiology) أو (Semiotic)، فمن النقاد والباحثين العرب من يتبنى مصطلح السيميولوجيا[3]، ومنهم من يتبنى مصطلح السيميوطيقا[4]، وهناك شكلٌ آخر من صياغة المصطلح؛ و القول بالسيميائية، وسيميائية، والسيما، والسيماء، كمصطلحات تشترك في هاجسٍ واحدٍ أي دراسة وضع العلامة في مدرج الخطاب ودراسة أنظمة العلامات[5].

الثقافة لغةً واصطلاحاً:

لغةً:

جاء في لسان العرب لابن منظور، الثقافة: "لفظٌ مشتَقٌّ من الفعل (ثَقِفَ) فيُقالُ: ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفاً، وثِقَافاً وثُقُوفَةً: حَذَقَهُ، ورَجُلٌ ثَقْفٌ ثَقِفٌ وثَقُفٌ: حاذِقٌ وفَهِمٌ.[6] . وفي تاج العروس لفظ "الثقافة": "من المصدر (ثَقُفَ) بالضم بمعنى صارَ حاذِقاً خفيفاً فَطِناً فَهِماً، فهو ثَقِفٌ[7].

وظهرت كلمة (ثقافة) عند الغرب في أواخر القرن الثالث عشر متحدّرةً من (Cultura) اللاتينية التي تعني العناية الموكلة للحقل والماشية... ولم يتكوّن المعنى المجازي إلا في منتصف القرن السادس عشر، إذ بات ممكناً أنْ تشير كلمة "ثقافة" حينذاك إلى تطويرِ كفاءةٍ ما؛ أي الاشتغالُ بإنمائها"[8].

---

[1] لسان العرب: ابن منظور، تحقيق أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م مادة "سوم".

[2] أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا): سيزا قاسم وآخرون، (مقالات مترجمة بإشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد)، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، ص٤٧ .

[3] أمثال عبد السلام بن عبد العالي، عزالدين عبدو دكني، محمد السرغيني .

[4] أمثال أمنية رشيد، نصر حامد أبو زيد، بسام بركة .

[5] انظر مصطلحات النقد السيماءوي: مولاي علي بوخاتم، ص ١٧٥ .

[6] لسان العرب: أبو الفضل؛ جمال الدين محمد؛ ابن منظور، المطبعة الأميرية بولاق، مصر، ط١، ١٩٨٥م، مادة "ثقف".

[7] تاج العروس: محمد مرتضى الحسين الزَّبيدي، مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٦م، مادة "ثقف" مج٢٣، ص٦٠-٦٣.

[8] لمفهوم الثقافة: دنيس كوش، تر منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص١٧.

اصطلاحاً:

الثقافة في قاموس (إكسفورد) بمعنى "تهذيب العقل والذوق والسلوك والتربية والتعليم"[1].

وليس للثقافة تعريفٌ اصطلاحيٌّ دقيقٌ يكشف عن ماهيتها وحدودها وجوانبها المختلفة وتشعّبها في المجالات العلمية والاجتماعية والإنسانية والفلسفية كلّها، وقد عرّف (ديفيد إنغليز و جون هيوسن) الثقافةَ بتعريف مكوّنٍ من ستّةِ أجزاء، معتمدَين على ما يمكن أنْ تتكوّن منه الثقافة، وما تضفيه على الفرد والمجتمع[2]:

١- تتألف الثقافةُ من أنماطٍ فكريّةٍ وقيَمٍ ومعتقداتٍ شائعةٍ بينَ مجموعةٍ من الأفراد.
٢- ثقافةُ مجموعةٍ ما تميّزُها عن المجموعات الأخرى.
٣- تحتوي الثقافةُ على معنى بوساطته يستطيع الفرد أنْ يفهمَ ويستوعبَ ويستجيبَ فكريّاً وعاطفيّاً لما يدورُ حولهُ.
٤- تتجسّدُ القيَمُ والأفكارُ والمعتقدات في الرموز وفي نتاجٍ من صُنع الإنسانِ، وقد تكونُ هذه الرموز تصويريّةً أو قد تكونُ جزءاً من لغةٍ مكتوبَةٍ.
٥- الثقافةُ تُعلَّمُ؛ تنتقلُ الثقافةُ عبر الأجيالِ، وهذا يجعلُ الأفكارَ والقيمَ والمعتقداتِ عادةً مفروغاً منها وطبيعةً أكثرَ منها مادةً تعليميّةً.
٦- الثقافةُ اعتباطيّةٌ، فالثقافةُ هي نتاجُ النشاطِ الإنسانيّ وليستْ فعلاً من أفعال الطبيعةِ، لذلكَ فهي معرّضةٌ للتغييرِ إذا ما تغيّرتْ ظروفُ حياةِ المجموعةِ.

سيميولوجيا الثقافة

تنطلق سيميولوجيا الثقافة التي نشأت في كُلٍّ من الاتحاد السوفييتي –سابقاً- على يدَي (يوري لوتمان، أوسبانسكي، إيفانوف، طوبوروف)، وإيطاليا على يدَي (أمبرطو إيكو، روسي لاندي) من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية[3].

وحين ذاعَ صيتُ السيمياء كعلمٍ يدرس حياة العلامات، وأخذَ النقادُ والمفكرون يخضعونه للدرس والتحليل والنقد واجتراح المجالات التي يمكنُ أنْ يدخلها حتى بات في كلِّ مفصلٍ من مفاصل الدراسات والنتاج الفكريّ بكلّ ما يحيطُ بالإنسانِ من معارف، أما فيما يخص الإنتاج الأدبي والفني فلم تترك السيمياء نوعاً منها إلا ووضعت نتاجها الفكريّ عليه، لتنشأ فيما بعد (سيميوطيقا الثقافة) على يدِ جماعةِ (موسكو تارتو)[4]، ولكنّ هذا الميلاد

---

[1] قاموس إكسفورد: تر الطاهر الخميري ضمن كتابه "مكافحة الثقافة"، سلسلة كتاب البعث، تونس، ١٩٥٧، ص١٢.

[2] مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة: ديفيد إنغليز، جون هيوسن، تر لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٣، ص ١٨ .

[3] دروس في السيمياء: مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٨٥

[4] انظر محاضرات في السيميولوجيا: محمد السرغيني، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٦٤-٦٥.

لم يكن مصادفةً أو محضَ اصطلاحٍ منطلقٍ من موضوع السيميائيات كما حددّها المؤسّسان (سوسير) و(بيرس)، فلا بدّ من الإشارةِ والحديث عن نشأةِ مدرسة (موسكو تارتو) ومشاربها الفكرية التي أتاحت لها الاختيار وتفضيل أحد المصطلحين على الآخر، وهذه المشارب تبدأ بالشكلانية الروسية التي ظهرت كردّة فعلٍ على ما كانَ سائداً في القرن التاسع عشر من إلزام الأدب بتحمّل المسؤوليات التعليميّةِ والتربويّةِ، لتتأسّس الشكلانية على الدعوةِ إلى الانطلاق من صلب النصّ الأدبي كأساسٍ جوهريٍّ في العملية النقديّةِ ودون اللجوء إلى عناصر خارج النصّ، مستندةً إلى المعطيات العلميّةِ في فهمِ النصّ وتحليله؛ الأمر الذي جعل المصطلح البيرسي أقربَ إلى ذهنيتها في التعاطي مع الأدب، وكل ذلك مردُّه إلى أنّ من مبادئ الشكلانيةِ أنها تعدُّ الأدب **"مستقلاً عن الروافد الاجتماعيّة والاقتصدية التي تعمل على إفرازه وأنها استخدمت مصطلح السيميوطيقا بدل مصطلح السيميولوجيا"**[15].

فكانَ نتيجةَ كل ذلكَ واستناداً إلى المشارب الفكريّة التي غذت مدرسة (موسكو – تارتو) أنِ انتهى بها المطاف إلى نقل السيمياء من العلامات اللغوية والفضاء النصي الطبيعي في اللغات الطبيعية والإشارات الرمزية على مستوى الاستعمال البسيط إلى ما هو أوسع وأرحبُ، ألا وهو ميدان (الثقافة) فكان أنْ ظهر **"اتّجاه سيميولوجيا الثقافة مستفيداً من الفلسفةِ الماركسيّةِ ومن فلسفةِ الأشكال الرمزيّةِ لكاسيرر خاصّةً في روسيا (يوري لوتمان- إيفانوف- أوسبانسكي- طوبوروف) وإيطاليا (روسي لاندي- أمبرتو إيكو)"**[16].

إنّ سيميولوجيا الثقافةِ شأنها شأنَ أيّ تيارٍ نقديٍّ أو حقلٍ معرفيٍّ، يبدأ بفكرةٍ وفرضيّاتٍ نظريّةٍ تُنبئ بإمكانيّةِ تطبيقها على النتاج الأدبي ليأخذ مكانه بين المناهج والتيارات النقدية، وقد رأت النورَ مع تأليف (يوري لوتمان) لكتابه (سيمياء الكون)، الكتاب الذي تناول الفرضيات النظريّةِ مؤسساً لها ومعلناً ولادةَ (سيميولوجيا الثقافة التطبيقية) من خلاله تنظيراً وتطبيقاً، فأودعَ في كتابه المفهومات والأدوات النظرية لها، والتي يمكنُ استخلاصها في أهمّ تلك الأدوات وهي:

أولاً: الفضاء السيميولوجي:

الثقافةُ في "سيميولوجيا الثقافة": أكبر من أنْ تُختزَلَ بحيّزٍ محدودٍ جغرافياً أو زمنياً أو اجتماعيّاً، لأنّها ليستْ وليدةَ لحظةٍ بعينها أو إنتاجٍ فرديٍّ، بل إنّ الفكرةَ أو الأيديولوجيا حتى تأخذ صفة الثقافة فلا بدّ لها أنْ تتحوّلَ إلى فضاءٍ يحيطُ بكلّ أبناء تلك الثقافةِ، فكل ثقافة يرتبطُ بها مجتمعٌ من المجتمعاتِ لتشكل تلك الفضاءات الثقافية المتعددة كوناً ثقافياً يحيط بالكونِ كله، منظماً له ومقنناً تعاطيه مع الفضاءات الأخرى، وهذا ما

[15] محاضرات في السيميولوجيا: محمد السرغيني، ص٦٥.
[16] الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: مارسيلو داسكال، تر حميد لحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٧.

دفعَ يوري لوتمان إلى تسمية كتابه بـ "سيمياء الكون" ويقول لوتمان في هذا المقام: **""الفضاء السيميوطيقي لثقافةٍ معيّنةٍ هو الذي نصطلحُ عليهِ بسيمياء الكون" [١٦].**

فالثقافةَ لا تتركُ مجالاً من مجالات الحياةِ إلا وتتغلغلُ فيهِ مُنَظّمةً لهُ وباسطةً يدَ سلطتها عليهِ؛ لأنّ الثقافةَ في كُلِّ مكانٍ **"فلا بدّ أنّها تتضمّنُ مجموعةً هائلةً ومتنوّعةً من ردودِ أفعالِ الأفرادِ حول حدثٍ ما إلى وجهاتِ النظر الأخلاقيّةِ المجسّدةِ في ديانةٍ معيّنةٍ أو في روايةٍ أدبيّةٍ ما"[١٧].**

وللفضاء الثقافيِّ الذي يحيطُ بالحياةِ البشريّةِ من كل جانبٍ صفاتٌ يقررها يوري لوتمان بـــ:

١- اللاتجانس:

فاللاتجانس صفةٌ أصيلةٌ في الفضاء السيميوطيقي، وذلك كون العناصر التي تؤلّف الفضاء السيميولوجي متعددةً ومختلفةً، وكلٌّ منها يؤدّي دوراً خاصّاً، فسيمياء الكون موسومةٌ بـ **"اللاتجانس...يتحدّدُ اللاتجانس في ذاتِ الحينِ بتعدُّد العناصر التي تكوّن سيمياء الكون وباختلافِ الوظائفِ التي تنجزها هذه العناصر... فإذا قمنا بتجربةٍ ذهنيّةٍ نتخيّلُ من خلالها نموذجاً لفضاءٍ سيميوطيقيٍّ رأتْ فيه كُلُّ اللغاتِ النورَ في ذاتٍ ونَفسِ اللحظةِ وتحتَ تأثيرِ نفسِ الاندفاعاتِ، لا نحصلُ دائماً على بنيَةٍ ذاتِ سَنَنٍ موحّدٍ ولكنْ على مجموعةٍ من الأنساقِ المترابِطَةِ المُختلفةِ"[١٨].**

٢- الفضاء السيميولوجي متحرّكٌ:

إنّ هذه الديناميّة وعدم الثباتِ والاستقرارِ هو الذي يُعطي الثقافةَ الزخمَ اللازِمَ لتُصبِحَ نظاماً سيميوبوجياً، وإلا لو كانت ثابتةً مُستقرّةً يُمكِنُ تفصيلُ أجزائِها فإنها ستكونُ بنيويّةً لا سيميوبوجية، وبفضلِ هذه الخصيصة نرى أنّ كلَّ ما يحيطُ بالثقافةِ يدلُّ على نُموّها وحركتها الديناميّة لخلقِ العلاماتِ **"لأنّ أيِ شِبهُ علامَةٍ ...إنما هي بالمعنى الاجتماعي واقعةٌ لا ريب، فإنها تصبحُ إذَن علامةً لعلامةٍ"[١٩]** ووفق هذه السيرورة وانبثاق العلامات عن العلامات؛ يكون الثبات والاستقرار مُحالاً، لذلك فإنّ الحركة هي سمةٌ أصيلةٌ في الفضاء السيميولوجي.

ثانياً: التقسيم الثنائي والحدود:

من الأدواتِ المهمَّةِ التي تَعملُ على تَغذيتِها واستِخدامِها الثقافةُ هي (التقسيم الثنائي) الذي يبدأُ منَ اللَّحظةِ الأُولَى لِميلادِها حتَّى فَنائِهَا، فَبعدَ أنْ تستقرّ الثقافةُ على هيئةِ نظامٍ يتواضعُ عليهِ أبناءُ المجتمعِ ويأخذُ الصفةَ الاجتماعيّةِ تعمل منْ أجلِ تنظيمِ المُجتمعِ

[١٦] سيمياء الكون،:يوري لوتمان، ص ١٧.
[١٧] مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة: ديفيد إنغليز، جون هيوسن، تر لما نصير، ص ١٥-١٦.
[١٨] سيمياء الكون: يوري لوتمان، ص ١٩.
[١٩] أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: سيزا قاسم وآخرون، ص٣١٣.

في علاقته مع أفرادِه، وعلاقات الأفرادِ فيما بينهم، ومعَ المجتمع ككُلٍّ، وبعده مع المحيطِ العامِّ بكلّ موجوداته؛ وينتجُ عنْ هذا كلِّهِ أنّ تبنّي الثقافةَ من قِبَل الفردِ أو الجماعةِ يقومُ على تقسيمِ الفضاءِ بأدلَّةِ التَّملُّك، فكلُّ ثقافةٍ **"تبدأ بتقسيم الفضاء الداخلي الخاص (بي) إلى فضا (نهم) الخارجي؛ الطريقة التي يؤول بها هذا التقسيمُ الإثناني تتوقف على تيبولوجيا الثقافة المعنية"**[١].

وهناكَ عدّةُ مظاهرَ لهذا التقسيم الثنائيّ؛ أهمُّها:

١- الحدود:

فمن مُقتضياتِ الفضاءِ السيميولوجي للثقافةِ أنْ يتمَّ تقسيمُ هذا الفضاءِ إلى حدودٍ ثقافيةٍ لا تقفُ عندَ التحديدِ بـ (لي) و (لهم)، بل إنّ ذلكَ التقسيم أو تلكَ الحدود تتجاوزُ هذه الثنائية وتنطلقُ منها إلى ثنائيّةٍ أُخرى أكثرَ اتساعاً؛ لتصبح بذاتها حداً بينها وبين غيرها؛ إذ **"يعودُ سببُ الخصوصيّة المنغلقةِ إلى حدِّ الثقافةِ نفسه، وخصوصيّةُ الثقافةِ ذاتها، فإذا كانَ الحدُّ يقضي بأنّ الثقافةَ نظامٌ دلاليٌّ، فلا بدّ أنْ يقفَ النظامُ الدلاليُّ نفسهُ حداً بين ثقافةٍ وأخرى"**[٢]، والحدود متعدّدةٌ وكثيرةٌ بحسب طبيعتها التي تتكون منها أو الحاجز الذي تشكله في الفضاء الثقافي الذي تجري بمقتضاه، فهناكَ **"أنواعٌ من الحدود: حدود مكانيّة مثل القبور والأسلاك والأنهار والوديان والجبال...وهناك حدود زمانية، مثل الليل الذي يفصل الصباح عن المساء"**[٣].

٢- المركز والهامش/ الثقافة واللاثقافة:

التقسيمات التي تعتري الفضاء الثقافي مستمرة ومنبثقة تِباعاً، وتبدأ مع ارتفاع صوت الثقافةِ النّشطةِ التي تحاولُ تبوّأ المركز، فالثقافة التي تعتلي عرش السيادة المجتمعية هي التي تشكل المركز، والثقافات الأخرى التي تحاولُ التأثير وحتى احتلال مكان الثقافة السائدة تكون هي الهامش، فكُلُّ ثقافةٍ بصرف النظر عن مرجعياتها الفكريّةِ والأيديولوجيّة المكونةِ لمضامينها؛ هي في تكوينها الذاتيّ تستأثرُ لنفسِها بصفةِ المركز والثقافةِ الواجبةِ، وكُلُّ من يصطدمُ بها أو ينافسها على المركزِ لإزاحتها عن قيادةِ المُجتَمَع يأخذُ في نظرِها شكلَ اللاثقافة والهامش، والعكسُ صحيحٌ، فالحقيقةُ تكمُنُ **في أنّ** الثقافة **" دائِرَةٌ جزئيّةٌ، أو مجالٌ مُقفَلٌ في مواجهةِ المَجَالِ الثاني؛ مجالُ اللاثقافة ... فالثقافة في مقابلة اللاثقافة تبدو نظاماً من العلامات"**[٤]؛ ولكنْ لا بدّ من التنبّه إلى أنّ هذا لا يتعارض مع الحركة المستمرة للفضاء السيميولوجي؛ فالانغلاق يعتري الثقافةَ من خلال الإمعان بالتقسيم ورسم الحدود بينها وبين غيرها من الفضاءات الثقافية وليس من الجمود

---

[١] سيمياء الكون: يوري لوتمان، ص٣٦.

[٢] دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٢م، ص ١٤٢.

[٣] الاتجاهات السيميوطيقية: جميل حمداوي، مؤسسة المثقف العربي، ط١، ٢٠٠٥م، ص٣١٧.

[٤] نظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة: سيزا قاسم وآخرون، ص ٢٩٥-٢٩٦

وعدم الحركة، فكلُّ ثقافةٍ في مرحلةٍ من المراحل الكثيرة التي تمر بها بالإضافةِ إلى العقبات والعثرات التي تواجهها فإنها تسمُ نفسها بكونها هي الثقافةُ، وأنّ كل ما يقابلها من غيرها إنما ينتمي إلى المجال الثاني المضاد الذي يشكل (اللاثقافة) .

وخلاصة القول هي أنه **"تتكوّنُ السيميوطيقا الكونية من مركزٍ وهامشٍ وحدودٍ"**[٢٩].

سيميولوجيا الثقافة في رواية الياطر

تمهيد:

لم يترك (يوري لوتمان) رؤيته التنظيرية لسيميولوجيا الثقافة من دون أدواتٍ إجرائيّةٍ تحليليّةٍ؛ بل إنّه شفَع الفكرَ التنظيريّ بإجراءاتٍ تطبيقيّةٍ في كتابه (سيمياء الكون) من خلال استلهامه لنصوصٍ تاريخيّةٍ أو أسطوريّةٍ وقراءتها ضمن محدّداته التنظيريّةِ، ووفق تلكَ المحدّدات فإنّ المعوّل عليه في التحليل السيميوطيقي الثقافي إنّما يرجعُ إلى ثلاثةِ أركانٍ رئيسةٍ هي:

أولاً الحدود: فالحدُّ هو الخطُّ الفاصلُ الذي يفصل فضاءً ثقافيّاً عن فضاءٍ آخر، فوفق هذه الآليّةِ – كما أسلفنا سابقاً – تتمُّ عمليّةُ التقسيمِ بين الفضاءات السيميوطيقيّة الثقافيّة وفق ما يعودُ إلى مفهومِ كلّ ثقافةٍ لنفسها ولغيرها بوصفها فضاءً مستقلاً، فالحدُّ **"يمكنُ أنْ يفصلَ الأحياء عن الأموات، المستقرين عن الرّحل، المدن عن القرى...إلخ"**[٦].

فيكونُ الحدُّ بذلك الخط الفاصل بين نموذجٍ ثقافيٍّ والنموذج الآخر بصرف النظر عن مؤديات تلك الغيرية من صراعٍ أو حوار متبادلَين، وفق المفهوم الكلّي الذي يسمُ كل فضاءٍ باعتباراته الداخلية بناءً على مبادئه ومعتقداته وأيديولوجيته الناظمة له وبطبيعته؛ بوصفه دائرةً مغلقة على نفسه.

ثانيا الحوار (Dialogue): إذا كان الحوار في الاصطلاح الأدبيّ أو النقديّ كجزءٍ وعنصرٍ رئيسٍ من مكونات الأجناس الأدبيّة التي تعتمدُ عليه كالقصة والرواية – مثلاً – يعني **"محادثةً أو تجاذباً لأطراف الحديث، وهو يستتبع تبادلاً للآراء والأفكار ويستعمل في الشعر والقصة والروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام"**[٢٧]إلا أنّ الحوار في (سيميولوجيا الثقافة) هو حوارٌ بين معايير ثقافية معينة ومعايير أخرى، كالحوار بين الثقافة البرجوازية على لسان رجالاتها وأفعالهم الداعية إلى تمكين طبقة النبلاء بشتّى السبل، وبين الثقافة الاشتراكية الداعية إلى إنصاف العمال والفلاحين والقواعد الشعبية المنتجة للتحول بها من الهامش إلى المركز؛ لتكوّن الطبقة العليا في المجتمع، فليس المقصود بالحوار هنا الحوار الأدبي بمفهومه العام على لسان

---

[٢٩]الاتجاهات السيميوطيقية: جميل حمداوي، ص٣١٦.

[٦]سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، ص٣٦.

[٢٧]معجم المصطلحات الأدبية: إعداد إبراهيم فتحي، منشورات التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص١٤٨.

الشخصيات الفنية؛ لأنّ الحوار إذا كان **"خالياً من اختلافات سيميوطيقية، فإنه لا مبرّر لوجوده، وحين يكونُ الاختلافُ مطلقاً إلى حدّ أنّ المشاركين يُلغونَ بعضَهم بعضاً فإنّ الحوار يصبح مستحيلاً"**[٢٨].

كما أنّ هذا الحوار ليس متروكاً على عواهنه، وإنما يسير وفق شروط معينة، أهمها **"الانخراط المتبادل للمشاركَين في التواصل وقدرتهما على تجاوز الحواجز السيميوطيقية التي لا يمكن تجنّب انبثاقها"**[٢٩].

بالإضافةِ إلى أنه يخضع لمبدأ التناوب بين البث والتلقي؛ إذْ يتوقَّف أحياناً ويُعاود الاتصال أحياناً أخرى، **"فمراحل ندرة النشاط الثقافي تُسجّلُ على أنها انقطاعاتٌ متناوبةٌ"**[٣٠] تبعاً للأطوار التي تمر بها كل ثقافة خلال نشاطها وتفاعلها مع الفضاءات المجاورة أو المحيطة بها أو حتى التي تولد داخلها.

<u>ثالثاً: الحبكة (Plot):</u> والحبكة وفق الاصطلاح الأدبي هي **"سلسلةٌ من الأفعال التي تُصمّم بعنايةٍ، وتتشابكُ صلاتها، وتتقدّم عبرَ صراعٍ قويٍّ من الأضداد إلى ذروةٍ وانفراجٍ"**[٣١].

إلّا أنّ الحبكة في سيميولوجيا الثقافة تذهبُ أبعد من ذلك؛ إذْ تتجسّدُ بالبطلِ الخارقِ الذي يكسرُ النمطَ الثقافيّ السائدِ مخترقاً الحدود البنيوية لفضائه الثقافي الخاصّ به، فكلّ **"واحدٍ من هذه الخروقاتِ يعدّ فعلاً وسلسلةً، هذه الأفعال تكوّنُ ما نصطلح عليه بالحبكةِ"**[٣٢].

فالأحداث الاعتياديّة المرتبطة بالتطوّر الطبيعي والنتيجة الحتميّة؛ كتعاقب الليل والنهار، والموت والحياة لا يُعتدّ بها لتكون حبكةً ضمن سيرورتها الأفقية الطبيعيّة؛ وإنما المعوّل عليه هنا هو كلُّ ما يُعدُّ خارقاً للنظام العامّ.

وبناءً على هذا المدخل النَّظريّ، سنُخضِعُ رواية (الياطر) للكاتب والأديب السوريّ (حنا مينه) للتحليل وفق معطيات (سيميولوجيا الثقافة) كما حدّدها (يوري لوتمان) في كتابه الموسوم بـ (سيمياء الكون) وفق الآتي:

أولاً- الحدود الثقافية في رواية الياطر:

الحدود الثقافية لا تتحدّدُ بطبيعةٍ واحدة، بل إنها تتنوع بين حدود زمانية ومكانية وجغرافية وسياسية وطبيعية، وحتى فكرية ووهمية، فالحدود الثقافية تتمثل بكل ما يمكنه الفصل بين أسلوبين حياتيين، لأنها تنبع من داخل الفضاءات الثقافية الكثيرة التي تكوّن مؤتلفةً فضاءً

[٢٨] سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، ص٦٣
[٢٩] سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي ص ٦٤.
[٣٠] المرجع ذاته، ص٦٤-٦٥.
[٣١] معجم المصطلحات الأدبية: إعداد إبراهيم فتحي، ص ١٣٥.
[٣٢] سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر عبد المجيد نوسي، ص ٨٦.

كونياً ثقافياً وسيميولوجياً، وانطلاقاً من هذه الحقيقة الراسخة للحدود الثقافية فإنّ هذه الحدود تتعدّد في رواية (الياطر) التي تصور صياداً ماهراً لا يرى لحياته معنى بعيداً عن البحر والصيد والنساء والخمرة، فيعيش حياته بصراعٍ دائمٍ مع الأسماك في البحر والنساء في الليل وصاحب الحانة من أجل الخمر الذي يجري في عروقه بدل الدم – على حدّ وصفه لنفسه – ويتسم بالغِلظة والدَّمامة والرعونة وبالسذاجة أحياناً؛ حتى أوغر أصدقاؤه صدرَه على صاحب الخمارة (زخريادس اليوناني) الذي اشترى منه كلَّ ما في جوف حوتٍ كُلِّفَ (زكريا المرسنلي) بإفراغ أحشائه بعد أنْ رَبَطَه إثر جنوحه على الشاطئ، وكانَ قد باعَ كلّ ما في جوف الحوت – قبل حتى أنْ يبقر بطنه – لزخريادس مقابل الخمر وبضع ليرات، ولكنّ الإشاعات سرَت إليه بأنّ صاحب الخمارة اليوناني قد نصب عليه ببضع ليرات؛ لأنه قد وجد بأحشاء الحوت الكثير من الذهب، فاستشاط (زكريا المرسنلي) غضباً وهرع مقاتلاً اليوناني طالباً منه حصته من الذهب، وانتهى الشجار بينهما بأنْ بقرَ (المرسنلي) بطنَ (زخريادس) بسكينٍ كبيرةٍ حتى تدلّتْ أحشاؤه، فهرب هائماً على وجهه باتجاه الغابة التي وجدَ فيها ملاذاً آمناً بعيداً عن أعين الناس والسُّلُطات؛ تفادياً لعقوبة الإعدام التي تنتظره جراء فعلته بقتل اليونانيّ (زخريادس)، فبين (زكريا المرسنلي) الصياد العنيد صعب المِراس الذي يتحولُ إلى مجرمٍ مُطاردٍ واليونانيّ صاحب الخمارة الانتهازي الخبيث والصيادين الذين لا يتورعون عن الإيقاع بين بعضهم؛ من أجل التندّر والتفكه، وزوج المرسنلي (صالحة) تلك المرأة المسكينة التي تقضي ليلها ونهارها متبتلةً إلى الله متضرعةً له أنْ يهدي زوجها ويهتمّ بنفسه وبزوجه وابنه، و(شكيبة) القروية التركمانية التي يقع في غرامها، تتعدد الفضاءات الثقافية التي تدور ضمن مجتمعٍ متكاملٍ يتألفُ من خليطٍ سلوكيٍّ وحتى عرقيٍّ، فترتسمُ حدودٌ كثيرةٌ بين هذه الفضاءات، ولعلّ أبرزها:

١- **حدود اجتماعية:** فبعد قتل (زكريا المرسنلي) لصاحب الخمارة اليوناني (زخريادس) يفرُّ من المدينة على هيئة مجرمٍ هاربٍ من عيون المجتمع، ويد الدرك الذين يبحثون عنه لمقاضاته ومحاكمته على جريمته التي اقترفها، فأصبح رجلاً بلا هوية، لا يستطيع البوح لأحدٍ حتى باسمه أو مهنته خوف الإيقاع به، وهو شريدٌ في الغابة لا يملك أي أداةٍ تمكنّه من العيش فيها سوى صنارة صيدٍ سرقها من حارس المنارة الذي مرّ به وهو في طريقه إلى الغابة متزوداً بالماءِ وبعض الخبز والتبغ، وتابع بعدها هروبه مقرراً اتخاذ الغابة مسكناً له "...فقررت أن أعيش على مقربةٍ في أحراج الغابة المحاذية للبحر"[٣].

٢- **حدود مكانية:** المجرم في الفضاءات الثقافية كلها يوضع ضمن حدودٍ مكانية تقصيه عن الفضاء أو الكون الثقافي العام؛ كزجّه في السجن الذي يشكّل برزخاً فاصلاً بين فضاء

[٣] الياطر: حنا مينه، ص٣١.

المنبوذين وفضاء الصالحين، ولكنّ (زكريا المرسنلي) لم يترك المجالَ لسلطة المجتمع لتعزله، وإنما عزلَ نفسه بخروجه السريع من فضائه الاجتماعي والثقافي الطبيعي في المدينةِ إلى فضائه الخاص الذي بدأ ببنائه في الغابة المجاورة، فكانت الغابة بأحراجها وأدغالها هي الحدّ الفاصل بين فضائه الخاص والفضاء العام، الفضاء الذي لا يستطيع اختراق حدوده أو حتى الاقتراب منها؛ خشيةَ الإيقاع به، فلا يجرؤ على الابتعاد عن الأدغال وظلالها حتى بخطوةٍ واحدةٍ، فهي الحيّز الذي يعصمه من سلطان المجتمع الذي فرّ منه، والذي بدوره يتربص به ويبحث عنه ليدفع ثمن فعلته باختراقه قوانينه وتخطيه حدوده الاجتماعية، فباتَ في فضائه سجيناً لا يجرؤ حتى على إشعال النار خوفَ أنْ يشي به دخانها ويرشدُ الدّرَكَ أو أعين الناس إليه، مما جعله يوقدها للضرورة القصوى وبحذرٍ شديدٍ بما يكفي لشيّ سمكةٍ يقتاتُ بها وحسب، "تجمّرت النار...فكففتُ عن وضعِ الحطبِ فيها لئلا يفضحني دخانها"[٣٤].

فكانت الغابة بظلالها وأدغالها المتشابكة هي الملاذ الآمن الذي يجدُ فيه راحةَ نفسه، وأيّ اقترابٍ من حوافّ هذا الملاذ باتجاه الأرض المكشوفة يعدُّ خطراً مفزعاً قد يكلّفه حياته، فكانَ إذا مرّ مصادفةً بطريقٍ في الغابة فَزِعَ وارتدّ عنه بسرعة "...وجدتُ نفسي أمامَ درب الجبلِ، ذُعِرْتُ وارتدّدتُ إلى الغابةِ"[٣٤].

وهكذا أمضى (زكريا المرسنلي) وقته ضمن مملكته التي تتسعُ باتساع الأدغال التي لا يمرُّ بها بشرٌ، وتنحسرُ عندَ حوافها أو عندَ ما يمكنُ أنْ يمر به إنسانٌ خلالها؛ لتشكّل الغابة الحدَّ الفاصلِ بين فضائه الخاصّ بوصفه مجرماً على الفضاء العام وبين فضاء المجتمع الذي يقعُ خلفَ حدود الغابةِ وظلامِ أدغالها.

٣- المركز والهامش:

يتمثّلُ المركَزُ في رواية (الياطر) بالمجتمع الذي يقعُ خلفَ حدود الغابة، المجتمع الذي يبسطُ سيطرته القانونية والشرعيّة والاجتماعية على كلّ ما يقعُ ضمن حدود فضائه، فبدا المركز بكل ما يندرجُ ضمن فضاء المدينة من سلطاتٍ وقانون وأناس وعوام وحتى الصيادين الذين هم أقرانُ وأصدقاء (المرسنلي)، وكان (المرسنلي) جزءاً من هذا المركز الكبير، له ما له وعليه ما عليه، يعيشُ ويسيرُ وفق قواعده وقوانينه التي وإنْ شذّ عنها إلا أنه لا يجابهه ولا يزاحمه، حتى وقع المحظور في ليلةٍ من ليالي سُكرِ وطيشِ (زكريا المرسنلي) المدفوع بظنون الصيادين وسخريتهم منه بقتل (زخريادس) ليتحول زكريا المرسنلي بلحظةٍ إلى طريدٍ من المركز، فيهربُ منه مفضلاً العزلة والخروج إلى فضاءٍ

[٣٤] الياطر: حنا مينه، ص١٩٤.
[٣٤] الياطر: حنا مينه، ص١١٤.

هامشيٍّ خاصٍّ على أنْ يقع في يدِ المركز ويشنقه بفعلته، ولكنّ شعوره بسطوة المركز وقوته لا تفارق ذهنه مطلقاً، فبقي في عقله تحت سيطرةِ قوّة المركز وقوانينه، فتحوّلَ فضاؤه إلى سجنٍ كبيرٍ، وأيّ اقترابٍ من حدود المركز يُشعره بالذعر، فكانَ دائمَ الخوفِ على الرغمِ من اعتصامه بفضائه المغلق في الأدغال الكثيفة، متصوّراً اختراق المركز للحدود والوصول إليه في أية لحظةٍ، فصارَ يرى كلّ صوتٍ أو خشخشةٍ أو حفيفٍ إنما هو ناتجٌ عن حركةِ الدّركِ الذين لا بدّ من أنهم دائمو البحثِ عنه، وهو الذي قرّرَ المواجهةَ والصراع مع المركز إذا ما وجدَ طريقه إليه، مفضلاً الموتَ بأكبر عددٍ ممكنٍ من أفراده على أن يموت بدمِ زخريادس ابن اليونانية فقط، فكانَ دائم الخوف والاستعداد للمواجهة والقتل عند أي حدثٍ مفاجئٍ يطرأ له، ومن ذلكَ أنه فزِعَ مرّةً من نُباحِ كلبٍ فهربَ باتجاه البحرِ ماخراً عبابه سابحاً في أعماقه، حتى بقي لساعاتٍ طويلةٍ في الماء كالشمندورةِ "...انتظر يا زكريا! –قلت في نفسي – أنت الآن مثل الشمندورة"[٣٤]والظنونُ تساوره بأنّ الدَّرَكَ قد أحاطوا به وهم الآن ينتظرونه عند الخيمة، فقرر البقاء طول الليل في البحر حتى النجاة صباحاً أو الموت غرقاً، وبعد ساعاتٍ عادَ ببطء وحذرٍ إلى الشاطئ فلم يجد أحداً عند الخيمة، ولكنه تفاجأ بهرير كلبٍ يقترب منه ففزِعَ ظناً منه أنه كلب الدرك جاء ليرشدهم إليه، فهجم على الكلب وصارعه حتى قتله مقرّراً عدم السماح بالإمساك به من دون قتالٍ وقَتلى "...في تلك الحالةِ التي لا أنساها جاءني الموتُ على أربع، وبعيونٍ مفتوحةٍ ولسانٍ مدلوقٍ ولُهاثٍ كالشخير، ودخلَ عليّ الدغلَ ليخرجني منه، ويسلمني إلى أعدائي"[٣٥].

ليكتشف بعد مدةٍ من مرضه والحمى التي ألمت به جراء عراكه مع الكلب والتهاب جروحه، أنّ هذا الكلب لم يكن عدواً، إنما هو كلب حبيبته (شكيبة) التي تبحثُ عنه، وجاء الكلب ألفةً به وبهذا المكان الذي أطعمه فيه (المرسنلي) السمك، وما كان الأمر إلا أوهام وساوسه وخوفه الدائم وقراراته الصارمة بينه وبين نفسه بأنْ لا يستسلم وأن لا يُسلّم نفسه لأعدائه في المركز إلا وقد أوجعهم وقتل منهم ما استطاع.

لم تصور الرواية حقيقةً محاولات المركز في اللحاقِ والقبض على (الهامش) (زكريا المرسنلي)، إلا أنّ المركز ظلّ حاضراً وفارضاً سلطانه وقوته وحضوره على الهامش الخارج عليه، على الرغم من كونه خارج حدود فضائه، ليتمثل الصراع بين المركز والهامش بخوف (المرسنلي) الشديد وهو الصياد القوي الذي ربط الحوت بمفرده عندما جنحَ قبالة ميناء المدينة، وباستعداد (المرسنلي) الدائم للمواجهة وحتى القتال والموت مع المركز إذا ما صادف واقترب منه، فمدينته نسته وأضاعته وتركته هارباً شريداً،

[٣٤]الياطر: حنا مينه، ص١٤٢.
[٣٥]الياطر: حنا مينه، ص١٥١.

والسلطات تبحث عنه ولكن أصدقاءه وأحباءه لا يبحثون عنه، فنقم على المركز بكل ما فيه "...الذين هناك في مدينتي نسوني، كنتُ صياداً ماهراً ونسوني، وكنت بحاراً شجاعاً، أضاعوني"[٣٨]، ليبقى الصراع متأججاً بين هذين الفضاءين.

٤ـ الثقافة واللاثقافة:

في كلِّ كونٍ ثقافيٍّ لا بدّ من تعدد الفضاءات الثقافية ومن سيرورةٍ سيميولوجية تحكم العلاقات القائمة بين تقسيماتها، وعلى هذا المبدأ كانت كلّ ثقافةٍ تقابلها ثقافةٌ مضادّةٌ أو اللاثقافة، والثقافة في الكون الثقافي الذي ينظِمُ رواية (الياطر) يتجلّى في المجتمع الطبيعي وعلاقاته الطبيعية بالأسرة وبأفراد المجتمعِ والعمل وبكل ما يحيط به، وهو يتمثل بالمدينة التي تقع على البحر وجلّ أبنائها يعملون بالصيد معتمدين على ما يدره البحر من خيرات لقوتهم وقوت عيالهم، ولكن في جزئيّةٍ من هذا المجتمع الذي تصوره الرواية والمرتكز إلى تصوير حياة صيّادٍ هو (زكريا المرسنلي) مع عددٍ قليلٍ من رفاقه في المهنة، الذين إذا ما قضوا عملهم اجتمعوا في الخمارة عند صاحبها اليوناني (زخريادس) أو في أحضان النساء في الماخور، تتجلّى الثقافة في (صالحة) زوج (المرسنلي) التي لا تكف عن الدعاء له بالصلاح والهداية والتوفيق، معترضةً على أسلوب عيشه وسهره الذي ليس إلا ضرباً من المجون وإهدار المال والوقت فيما لا فائدة منه، وإنها غير راضيةٍ حتى عن نظافته الشخصية المتعلقة برائحته، إذْ لا تفوحُ منه إلا رائحة السمك والخمر، ولكنها في النهاية لا سبيل لها عليه، فتكتفي بالدعاء له والصبر على حاله، وهو ما يفتقده في محنته ووحدته في الغابة "...صالحة تنفعني في هذا الموقف، أنا خاطئ وقد يستجيب الله لدعائي؛ أما هي فصالحة، لا بدّ أنها تصلي لأجلي، أنا عذبتها ومع ذلك تغفر لي وتصلي لأجلي"[٣٩].

أما اللاثقافة فيمثلها (زكريا المرسنلي) الذي يعيش حياته عبثاً ولهواً مذ كانَ صغيراً، فعلى الرغم من محاولات أمه اليائسة في تربيته وإعداده ولداً صالحاً تفتخر به، إلا أنها باءت بالفشل مع هذا الولد المتمرد غير المبالي بشيءٍ من حوله "...والدتي نصحتني، حبستني، فعلت كل ما تستطيع لأصير بشراً، وخابت مساعيها، تركتني وشأني؛ قالت: أنت أزعر لا خيرَ فيك"[٤٠].

ووالده كذلك لم يدخر جهداً في تربيته معلماً له ومعاقباً إذا أساء، ولكن لا فائدة، حتى عندما قرر إرساله ليتعلم مهنةً لم يفلح في ذلك، فالحلاق طرده، والنجار أغلق ورشته في

[٣٨] الياطر: حنا مينه، ص٢٥٨
[٣٩] الياطر: حنا مينه، ص٨٩.
[٤٠] الياطر: حنا مينه، ص١٠٨.

وجهه، واللحام كاد يقتله، والخياط أوصد مشغله في وجهه، حتى ملّ والده منه ومن تصرفاته وأخلاقه السيئة فطرده من البيت "اخرج من بيتي يا أرذل خلق الله، يا كلب، يا حمار"[٤]. قرر والده بعدها تزويجه لعلّ الزواج يصلح شأنه، ولكن لا فائدة، انتقلت المعاناة من والديه إلى زوجه المسكينة (صالحة) لتحمل سوءَه.

وعلى هذه الحال نشأ (زكريا المرسنلي) وشبّ حتى رافق الصيادين يوماً وأصبح صياداً ماهراً، ولكن على الرغم من ذلك لم يتغير شيء من طباع وتصرفات (المرسنلي) الذي ظل كما هو؛ بلا أدنى شعورٍ بالمسؤولية أو اكتراثٍ بمن حوله من زوج وابن، بل استمر في حياته الماجنة التي لا يعرف منها سوى الصيد وإنفاق ما يجنيه منه على الخمرة والنساء، ومرافقة صديقه (عبعوب) الذي لا يرى فيه إلا حماراً لا يفقه شيئاً ولا يصلح لشيء سوى ملء بطنه بالطعام ورأسه بالخمرة والتبغ وفرجه بالمومسات "أنت ولا مؤاخذة، حمار يا زكريا...لا يهمك إلا أنْ تكون العليقة مليئة"[٢].

وفوق كل هذه الصفات من السذاجة والغفلة، لم يتعلم المرسنلي في حياته كلها ولا حتى حرفاً، لا يقرأ ولا يكتب، حتى عندما رأى أعواد القصب في الغابة تذكر أنها تستخدم كأقلامٍ لأولئك الذين كانوا قد تعلموا القراءة والكتابة "ومن هذه الشجيرات أخذت مرةً قصبةً للصيد...ومن يدري لعلي آخذ قلماً للكتابة حين أتعلمها في المستقبل"[٣].

وكانَ الهامش (المرسنلي) بذيء اللسان وقحاً، لا تخلو جملةٌ يقولها من شتيمة وكلامٍ بذيءٍ، حتى المرأةَ في نظره ليست إلا أداةً للمتعة وحسب، لا يرى منها إلا جسدها وجمالها وصلاحيتها لمتعته وإشباع غريزته؛ شأنه شأن صديقه (عبعوب) الذي يتحدث له دوماً بأنّ المرأة إذا منحتها مقابلاً من المال منحتك شرفها، وهو كذلك يرى المرأة أداةً للمتعة والرجل كذلك يستمتع بها ويمتعها ببذل شيءٍ ما لها "كل النساء اللواتي عرفت، عاملتهنّ بطريقة (عبعوب)؛ هو قال إنه يضع هناكَ مجيدياً...الطرف الآخر لا يعنيني إلا كجسدٍ، كآلةٍ، كفجوة ذات حرارةٍ"[٤].

ولم تكن هذه الصفات السلبية التي يتسم بها الهامش؛ ببذاءتها وشذوذها الأخلاقي عن معايير الثقافة التي تقع على النقيض في الفضاء المقابل على المستوى المعنوي من طريقة التفكير وأسلوب الحياة والتعامل مع المحيط الثقافي بموجوداته كلها من حياة عامة وأسرة وامرأة فقط، وإنما حتى على المستوى الخَلقي والمظهر الخارجي، كانَ (زكريا

[١] الياطر: حنا مينه، ص١٠٩.
[٢] الياطر: حنا مينه، ص٥٣.
[٣] الياطر: حنا مينه، ص١٨٧.
[٤] الياطر: حنا مينه، ص٦٧.

المرسنلي) دميم المظهر قذراً، لا تفوح منه إلا رائحة السمك، لا يعرف الاغتسال إلا في المناسبات، وشعره لم يمسه مشطٌ في يومٍ من الأيّامِ، أما العطر وقماقمه فلا يراها إلا تبذيراً لا طائل منه ولا ينفع مع الصيادين، بل لوكان البشر يفهمون – حسب تعريفه – لكان الأولى بهم أنْ يملؤوا القماقم خمراً بدل العطر، وحتى عندما تشتكي زوجه (صالحة) من مظهره وقذارته على نفسه، ونتن رائحته، لا يلقي لها بالاً، ويعاشرها حتى ولو بالقوة، فهو غير مستعدٍّ لإضاعة وقته ورغبته في أشياء لا تقدّم ولا تؤخر مثل الاغتسال أو رش العطر أو الذهابِ إلى حلاقٍ، بل حتى عندما قرر مسايرتها يوماً من الأيام وذهب إلى الحلاق ليجز شعره، لم ينفع الأمر معه "...ومرةً عطرتني...لقد توقعتُ أنْ تأخذ صالحة جمّتي وتشمها، وإذا بها تشكو من رائحة السمك! قررت أنْ أحلق شعري...حلَقَه بالموسى ولم تذهب الرائحة، إذن لا فائدة، تركت منذ ذلك اليوم شعري على حاله، العطر باطلٌ مع السماكين...وبدلاً من العطور، في القماقم، لماذا لا يضعون عرقاً أو نبيذاً؟"[1]؛

وبذلك تتضح الفوارق والصدامات الثقافية بين فضاءين سيميولوجيين هما الثقافة المتمثلة بالمجتمع المتزن الذي تمثله (صالحة) زوج زكريا المرسنلي، المرأة الصَّبورة التقية التي تحاول جاهدةً الحفاظ على أسرتها والصبر على زوجها ذي الطباع السيئة والسلوك المشين، واللاثقافة التي يمثلها (زكريا المرسنلي) الذي يتسم بسماتٍ خُلُقيّةٍ وسلوكيّةٍ لا يقبل بها أي إنسانٍ طبيعيّ يمتلك شيئاً من الثقافة أو الحضارة، لتأتي الرواية في جزءٍ كبيرٍ من مضمونها مصوّرةً لهذا الصراع الذي لم يصل لنتيجةٍ، فقد بقي (زكريا المرسنلي) على ما هو عليه من الصفات السلبية وظلت زوجه صالحة تدعو له بالهداية والصلاح وتقويم سلوكه وأسلوب حياته.

ثانياً- الحوار في رواية الياطر:

جرّاء الحواجز السيميولوجية المنيعة المضروبة بين المركز والهامش والثقافة واللاثقافة؛ كانَ الحوار الحقيقي بين الفضاءين معدوماً تماماً، فزكريا المرسنلي الذي فرّ من المركز مشكّلاً فضاءه الخاص في الغابة ظل بعيداً ومتوارياً من دون الاحتكاك بأحدٍ من أفراد الفضاء المقابل، ما عدا راعية الأبقار (شكيبة) التي لا تعرفه ولا تعرف من يكون كونها من قريةٍ تركمانية بعيدةٍ عن المدينة، واضطر إلى الاقتراب منها عله يحصل على الخبز والملح الذي لا يجد سبيلاً إليهما في الغابة، وهو مطمئنٌ إلى أنها لن تعرفه، وفي النهاية إنها امرأةٌ، والمرأة لن تشي به إلا إذا أغضبها، ثمّ سيقترب منها على أنه صيادٌ ويقدّم لها السمك، وعندما اقترب منها على هيئة صيّادٍ عابر سبيلٍ يبحثُ عن أحدٍ يشتري منه السمك، دنت منه ودار بينهما حديثٌ طويلٌ انتهى بأخذها السمك منه بعد أن علم منها بأنّ

[1] الياطر: حنا مينه، ص٦٠-٦١.

الدرك في القرية، فتذرع بأنه لن يذهب لبيعه لأنهم سيسرقونه منه، وهي أولى به منهم، وفي اليوم التالي عاد وهو مطمئنٌّ بأنها لن تشي به، "أنا واثقٌ أنها لم تقل لأحدٍ بأنها رأتني؛ التركمانيات لا يتحدثن عن علاقتهنّ بالرجال"[٤٤].

ولكن على الرغم من هذا التقارب والعلاقة الحميمة التي جمعته بشكيبة لأيامٍ طويلةٍ، تعقُبها قطيعةٌ أيضاً ليست بالقصيرة، إلا أنه لم يستطع اختراق الحدود بحوارٍ صريحٍ معها ليكشف به لها هويته وسبب سكناه الغابة بعيداً عن أعين الناس، حتى أضناه الحب والفراق وبُعدُها عنه، وبعد أنْ ظنت بأنه عرفها وعرف كلبها وهرب منها وقتله كي لا يدلها عليه، وهو في الحقيقة هرب ظناً منه أن الكلب للدرك الذين يتبعونه، ثم عاد وقتله، وتحت وطأة الغضب والهجران وسوء الفهم الذي حصل بينه وبين حبيبته (شكيبة) استطاع أخيراً اختراق كل الحدود والانخراط بحوارٍ معها إذ أفصح لها عن كل حكايته، بدءاً من عمله بالصيد وزواجه وجرأته في التطوع لربط الحوت الذي جنح على الشاطئ وما نجم عنه من تكليف السلطات له بتنظيف جوفه وما تبعه من بيعه أحشاء الحوت لزخريادس ومن ثم قتله بعد أن نصب عليه وأخذ الذهب "...ظلت بعيدةً، مقرفصةً تستمعُ إليّ وأنا أحكي ما وقع لي منذُ ربطت الحوت وقتلت زخريادس"[٤٥].

وهذا هو الحوار الوحيد الذي تحقق بموجبه اختراق الحدود بين الهامش والمركز الذي إذا كانت شكيبة لا تمثله صراحةً إلا أنها جزء منه، فكلُّ ما يقع خارج حدود الغابة يعدُّ بالنسبة للمرسنلي من الفضاء الآخر الذي باستطاعته القضاء عليه، ولكنّ هذا الاختراق لم يحدث إلا بعد أن تماهت الحدود بينه وبين شكيبة وقررا الاتحاد في المصير على الرغم من كل العوائق والحواجز.

ثالثاً- الحبكة في رواية الياطر:

كثيرةٌ هي الحدود المنيعة التي ارتسمت بين الفضاءين المتضادين، بين المركز والهامش والثقافة واللاثقافة، واستحالة الالتقاء؛ بسبب العزلة التامة التي فرضها "زكريا المرسنلي على نفسه" حتى قرر في نهاية المطاف أنْ يسكن الغابة وأن لا يعود إلى المدينة تحت أي ظرفٍ، ليهجر زوجه وعائلته التي لم تعد تعنيه، إذْ قرر الزواج من شكيبة وبناء كوخٍ في الغابة يعيشان فيه، هو يصطاد وهي تأخذ الصيد إلى الطريق العام لبيعه على السيارات العابرة عليه، الأمر الذي جعل اختراق الحدود ضرباً من الخيال الذي لا يمكن حدوثه، إلا أنّ حَدَثاً مفاجئاً يقع ليقلب المعادلة الصعبة، حيث يقترب من الشاطئ المحاذي للغابة مركبٌ للصيادين، وهي المرة الأولى التي يتجه أحدٌ للصيد في هذه المنطقة تاركاً الميناء

[٤٤] الياطر: حنا مينه، ص٤٦.
[٤٥] الياطر حنا مينه، ص٢٥٧.

والشواطئ الغنية بأسراب الأسماك، وبعدَ أنْ يتبين لزكريا بأنهم من الصيادين الغرباء الذين لن يتعرفوا عليه، ولم يحدث أن جمعهم لقاءٌ على الميناء في المدينةِ، اقترب منهم على هيئة صيّادٍ مستفسراً عن سببِ مجيئهم إلى هذه الجهة من الشاطئ، ليُخبروه بأنهم جاؤوا هرباً من الميناء الذي جنح فيه حوتٌ أرعب الصيادين خشية اقترابه من زوارقهم الصغيرة وتدميرها أو إغراقها، فحثهم زكريا على العودة إلى الميناء والمساعدة في ربط الحوت الجانح وإبعاده عن مكان صيدهم ورزقهم، ولكنهم رفضوا المجازفة، متذرعين بأنْ لا أحد من أهل الميناء والمدينة تطوع لذلك، ولا رجل يستطيع الاقتراب من هذا الوحش الذي يصارع الرمال والمياه على الشاطئ، مما أشعلَ صدره غيظاً وأسفاً على الرجال وجبنهم، وعلى نكران الصيادين للميناء الذي هو موطنهم، مقرّعاً هؤلاء البحارة والصيادين، وذكّرهم بأنه هو من ربط الحوت في المرة السابقة، فكونوا رجالاً واتبعوني، وهنا تكون النقطة الحاسمة التي يقرر فيها "زكريا المرسنلي" أنْ يكون البطل الخارق الذي ينسف كل الحدود خارجاً من فضائه المنعزل المغلق باتجاه الفضاء المقابل مهما كانت النتائج، منخرطاً بفضاء المركز والثقافة، الفضاء الذي نبذه وجعله طريداً، الفضاء الذي هو اختار العزلة والهرب على أنْ يأخذه بجريرة قتل ذلك النصاب الذي سرق حصته من الذهب، ولكنه اختار اختراق حدوده على أن يخرّب الحوت ميناء المدينة "مدينتنا، ميناؤنا، يخربها الحوت، ونحنُ لا نفعلُ شيئاً؟"[٤٣] فاستشاط غضباً وبدأ بشتم الصادين بسب جبنهم وهوانهم مقرراً أخيراً الذهاب "...سأذهب، صحت، ولكن عليكم أنْ تذهبوا معي...لن نذهب، أجابوا...لم أخف منهم، شتمتهم...فبصقت على الأرض ومضيت، بصقت على الجبن والخسة ومضيت...سرت على طول الشاطئ ببطءٍ أولاً...ثم ركضتُ...ثم تبعني واحدٌ منهم، وتبعني آخر، وآخر...وركضنا جميعاً باتجاه الميناء"[٤٤].

الخاتمة والنتائج

إنّ سيميولوجيا الثقافة تمنح التحليل الفني والأدبي عمقاً في التعاطي مع النص الأدبي لشموليتها؛ فهي لا تقف عند حدود النصِّ من دون التطرق إلى ما هو خارجه، ولا تسرفُ في النظر إلى ما هو خارجه على حساب كينونته الخاصة، بل تنظر إليه على أنه فضاءٌ واسعٌ ضمن كونٍ شاسعٍ مليءٍ بالفضاءات التي تتضافر لرسم صورة الحياة الواعية للإنسان، الحياة التي تقوم على التضاد والتكامل وفق تقسيمات ثنائية متناوبة، وتعدّ كل ما هو داخل النص وخارجه جزءاً من الحياة الواعية التي آذنت بميلاده، فتُكسبُ بذلك سيميولوجيا الثقافة العملَ الأدبي دراسةً شاملةً تفضي بالدارس إلى استكناه الحياة البشرية من خلال إبداعها ونصوصها المكتوبة، وقد خلص البحث إلى النتائج الآتية:

[٤٣] الياطر: حنا مينه، ص٢٩٦.
[٤٤] الياطر: حنا مينه، ص٢٩٦.

١- الثقافة هي إطار الحياة البشرية، والنص الأدبي هو الصورة الحقيقية لها.
٢- النصّ الأدبي لم يكن له أنْ يُولَدَ من دون حياةٍ ثقافيّةٍ، أو تنوّعٍ في الفضاءات الثقافية وسيرورتها السيميولوجية.
٣- صلاحية هذا الحقل المعرفي "سيميولوجيا الثقافة" لدراسة كل ما يتصل بالإنسان من علوم ومعارف، وعلى رأسها النتاج الفني والأدبي.
٤- تمثل رواية الياطر لحنا مينه نموذجاً صالحاً لدراسة سيميولوجيا الثقافة لما تضمنته من تصوير لفضاءات ثقافية مختلفة تتناوب ضمن سيرورات سيميولوجية.

قائمة المصادر والمراجع

- الاتجاهات السيميوطيقية: جميل حمداوي، مؤسسة المثقف العربي، ط١، ٢٠٠٥م.
٢- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: مارسيلو داسكال، تر حميد لحمداني وآخرين، دار أفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
٣- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا): سيزا قاسم وآخرون، (مقالات مترجمة بإشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد)، دار الياس العصرية، القاهرة، مصر، ص٤٧ .
٤- تاج العروس: محمد مرتضى الحسين الزَّبِيدِي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٦، مادة "ثقف" مج ٢٣، ص ٦٠-٦٣.
٥- دروس في السيمياء: مبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
٦- دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠٠٢م.
٧- سيمياء الكون: يوري لوتمان، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١١.
٨- قاموس إكسفورد: تر الطاهر الخميري ضمن كتابه "مكافحة الثقافة"، سلسلة كتاب البعث، تونس، ١٩٥٧.
٩- لسان العرب: ابن منظور، تحقيق أمين عبد الوهاب، محمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٦م .
١٠- محاضرات في السيميولوجيا: : محمد السرغيني، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
١١- مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة: ديفيد إنغليز، جون هيوسن، تر لما نصير، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٣. .
١٢- مصطلحات النقد السيماءوي: مولاي علي بو خاتم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥.
١٣- معجم المصطلحات الأدبية: إعداد إبراهيم فتحي، منشورات التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط١، ١٩٨٦م.

١٤- مفهوم الثقافة: دنيس كوش، تر منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.
١٥- الياطر: حنا مينه، دار الآداب، بيروت، لبنان، ٩٣، ١٩٨٤.