الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعـــــــة الشهيد حمة لخضر الوادي

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية

-روايات مسعودة بو بكر وآمال مختار أنموذجا-

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي
تخصص: أدب حديث و معاصر

إعـــــــداد الطلبـــة:
عائشـــة عطلـــي
فتحي موســـاوي

إشراف الدكتورة:
سهيلة بن عمر

الموسم الجامعي: 1439-1440هـ/2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَ لاَ تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ

والْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْؤُولاً ﴾

سورة: الإسراء - الآية: 36

"الرّائحة هي آخر ما يتركه لنا الذين يرحلون..
و أوّل ما يُطالبنا به العائدون..
و كُلّ ما يُمكن أنْ نُهديه إِليهم،
لِنقول لهم إِنّنا اِنتظرناهم"

أحلام مستغانمي

شكر و عرفان

اللَّهم لك الحمد حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه، نحمدك ربي و نشكرك على أن يسَّرت لنا إتمام هذا البحث على الوجه الذي نرجو أن ترضى به عنَّا .

نتوجه بالشكر إلى من تعهدتنا مشرفة على هذا البحث الدكتورة: **سهيلة بن عمر**، التي سهرت على قراءة هذا العمل و تصويبه مذ كان الموضوع عنوانا و فكرة إلى أن صار رسالة و بحثا. فلها منَّا الشكر كله و التقدير و العرفان .

إلى حمزة الأشراف الذي لم يذَّخر جهدًا و لا صبرًا ليرى هذا العمل النور

إلى من أسدت إلينا عبارات النُّصح و التَّشجيع: بشرى علوش

إلى زملائي من جامعة الشَّهيد حمه لخضر

كما نتقدَّم بالشُّكر الجزيل إلى الأساتذة الأكارم في لجنة المُناقشة رئاسةً و أعضاء لتفضُّلهم علينا بقبول مُناقشة هذه الرِّسالة، فهم أهلٌ لِسدِّ خللها و تقويم معوجِّها و الإبانة عن مواطن القُصور فيها، سائلين الله الكريم أن يثيبهم عنَّا خيرًا .

المقدمـــة

لقد كان لِحضور الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة الأثر البارز في هذا المُعترك الرِّوائي الحاصل في الوطن العربي، الذي زاد فِيه الاهتمام بِهذا الخِطاب السَّردي النِّسوي في النِّصف الثَّاني من القرن العشرين، و لِكون الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة قد تعلَّقت مُنذ نشأتها بِالواقع الاجتماعي التُّونسي؛ فكانت ترجمانًا صادقًا له، إذْ اِنعطفت عليه ناقلةً تحوُّلاته، مُحلِّلةً أزماته، فشهدت بِذلك تراكمًا كميًّا لافتًا، ساهم في ظُهور جِيلٍ جديدٍ من الرِّوائيات اللَّواتي أردن أنْ يقتحمن و يزاحمن بِنصوصهنَّ عالم الكِتابة الرِّوائيَّة العالميَّة، فظهرت إلى الوُجود رِواياتٍ اِهتمَّت فِيها صاحباتها بِالاشتغال و التَّجريب، و تنوَّعت مضامينها، لِتكشف عن مسارات التَّحوُّل التِي لامست مُكوِّنات المتن السَّردي، و مُستويات التَّعبير، ساعياتٍ إلى خلق رُؤية واعية حول الذّات و المُجتمع و الكون من جهةٍ، و بلورة مشروع رِوائي منْ جِهةٍ أُخرى؛ يتَّسم بِالدِّينامِيَّة على صعيد الشَّكل و المضمون، لِيمنح القارئ مذاقًا جديدًا، و غايتهنَّ تشكيل جماليَّةٍ خاصَّةٍ، اِنطلاقًا من كون الرِّواية جِنسًا مُنفلتًا لا يعرف الاِستقرار.

و نحن نتتبَّع تاريخية خِطاب المرأة، أو الأدب النِّسوي، نُلاحظ أنَّ هذا الخِطاب لا يكاد يُخفي بأيِّ حالٍ ذلك الصِّراع المُحتدم حول قضيَّة المُصطلح، و إشكاليَّة ضبطه بين من يسمِّيه بـــ "**الأدب النسوي**" أو "**الأدب النسائي**" أو "**الخطاب الأنثوي**"، هذه المُصطلحات المُختلفة بِدورها أربكت الدَّارس، و شتَّت ذِهن المُتلقِّي، أمَّا عنَّا فقد حاولنا الفصل في هذه الإِشكاليَّة مِن خِلال تبنِّي مُصطلح "**النِّسوي**" بعد رِحلة بحثٍ و تقصِّي في هذه المُصطلحات خلصنا إلى أنَّ:

- مُصطلح "**النِّسوي**": و هو الأدب الذي تُنتجه المرأة.

– مُصطلح "**النِّسائي**": و هو الأدب الذي يُعبِّر عن المرأة، و قضاياها، بِغضِّ النَّظر عن مُنتجه.

مُصطلح "**الأُنثوي**": لا يحمل توجها فكريا، بل له علاقة بما هو بيولوجي أي الجنس.

كانت قِراءة بعض هذه النُّصوص، تدفع بنا إلى مُعالجة تمظهرات بنية النَّص الرِّوائي النِّسوي التُّونسي، و هو يكشف عن نفسه، في صُورة خِطابٍ سرديٍ مُعاصرٍ، يهدف لِخلق المُفارقة و التَّـــنوُّع، و في سبيل تحقيق ذلك كانت هُناك عِدَّة طُرقٍ و أساليب، من بينها الإشتغال على الصُّور الأدبيَّة السَّرديَّة؛ و مِنها تراسل الحواس، التي خِلال توظيفها ينتج تنويع في بِناء الحدث عبر تعدُّد الأساليب، و أيضًا تُحرِّر هيكل النَّص العام من التَّقليديَّة.

يُعدُّ تراسل الحواس شكلاً من أشكال بِناء الصُّورة؛ يعتمد على نقل مُدركات حاسَّة من الحواس، إلى مُدركات حاسَّة أُخرى، يستعملها المُبدع لمُداعبة خيال المُتلقِّي، و تحفيزه للإستحواذ على إنتباهه، و الخُروج بِه عن المألوف، لِكسر أُفق توقُّعه، كأنْ يُوصف المسموع بِصفات الملموس، و الشَّم يُوصف بصفات البصر...، فبتوظيف تراسل الحواس تُحاول الرِّوائيَّة أن تخترع عوالمها الحسيَّة من خِلال اللُّغة و ثغراتها البلاغيَّة، لتُبرِز عبر حقل الخِطاب الحواسِّي مشاعرها و أحاسيسها و رُؤيتها لِلعالم و الحياة؛ عبر تشخيص هذه الحواس،من خلال الزَّمن،المكان والشَّخصيَّات،فتُحقِّق البُعد الجمالي والفنِّي لِلنَّص النِّسوي.

بناءً على ما سبق تمخَّضت الحاجة إلى البحث في موضوع الخِطاب الحواسي في الرِّواية التُّونسيَّة، للكشف عن جمالياتها الفنِّيَّة، و الوُقوف عند دلالات توظيفها، لِهذا سنُحاول في هذه الدِّراسة أنْ نقف عِند مفهوم الخِطاب، و نتعرَّف على تاريخ الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة، و خُصوصيَّاتها، إضافةً إلى بسط مفهوم تراسل الحواس، و قد إنطلقنا في هذه الدِّراسة من إِشكاليَّةٍ رئيسيَّةٍ تتمثَّل في:

كيف وظَّفت الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة خِطاب الحواس؟ و ما هي دلالته؟

كيف كان دور الحواس في الكشف عن جمالية النص؟

و قد تفرَّع عن هذا الإِشكال مجموعة من الإِشكاليَّات و الأسئلة مِنها:

– ما هو الخطاب عمومًا ؟ و ما هو الخِطاب الرِّوائي تحديدًا؟

– كيف نشأت الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة ؟ و ما هي القضايا التي عالجتها؟

– ما هو الخِطاب الحواسِّي؟ و كيف اِستغلَّه الخِطاب السَّردي النِّسوي التُونسي ؟ و ما وظيفة أو دلالة التوظيف المجازي للحواس؟

– هل وُفِّقت الرِّوائيات التُّونسيَّات بِاشتغالهن على تراسل الحواس؟

و حتى نُلمَّ بالموضوع، قُمنا بِالاعتماد على عِدَّة مراجع و دِراسات أهمُّها: "**تحليل الخِطاب الرِّوائي**" **لسعيد يقطين**، "**مئة عامٍ مِنَ الرِّواية النِّسائيَّة العربيَّة**" **لبثينة شعبان**، و"**الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة**" **لمحمود طرشونة**، "**تراسل الحواسّ في ضوء القُرآن الكريم**" **لحميد عبّاس زاده**، و **محمّد خاقاني أصفهاني**، "**الحواس الخمس بين التَّوظيف المجازي و التَّوظيف الواقعي في قِصص لطيفة الدليمي**" **لعز الدِّين الخطيب**.

تُحاول هذه الدِّراسة أنْ تُسلِّط الضَّوء على ظاهرة فنيَّة جماليَّة في الخِطاب السَّردي النِّسوي التُّونسي؛ و هي ظاهرة توظيف الحواس الخمس في الخِطاب الرِّوائي، حيث هُناك العديد من العوامل التي دفعتنا و حفَّزتنا للبحث في هذا الموضوع، ينصهر فِيها الذَّاتي، والموضوعي، و الجمالي، نُوجزها في التَّالي:

– مِنها ما يتعلَّق بِالسَّرد النِّسوي التُّونسي، بِاعتباره إِبداعًا له وزنه و قِيمته، التي اِستمدَّها من خُصوصيَّة المُجتمع التُّونسي السِّوسيوثقافيَّة، و الكِتابة الرِّوائيَّة التي أنتجها هذا المُجتمع، و الوُقوف على خُصوصيَّاتها و جماليَّاتها.

– و منها أسباب ذاتيَّة، و هو الشّغف بِالروِّاية النِّسويَّة التُّونسيَّة، و الإبحار في عالم الأُنثى للتَّعرُّف على بصَماتها في ساحة الإبداع السَّردي.

– و قد كنَّا مدفوعين إلى هذا الإختيار بِحافزٍ عِلميٍ؛ قِوامه المُساهمة، و لو بِشكلٍ بسيطٍ ، في تفكيك شفرات الخِطاب الحواسِّي؛ للوُقوف على خُصوصيَّة طرحه الجمالي و الدَّلالي.

اِقتضت هذه الدِّراسة الاعتماد على مجموعة من المناهج أهمها المنهج الوصفي لِبسط المُصطلحات، و المنهج التَّاريخي في تتبُّع تطوُّر الروِّاية النِّسويَة التُّونسيَّة، هذا في الجانب النَّظري، بينما يرتكز الجانب التَّطبيقي على المنهج السِّيميائي لاستخلاص الدّلالة الكُليَّة لِلنَّص للوُصول إلى جماليَّاته.

نطمح في هذه الدِّراسة إلى تحقيق بعض الأهداف و التي مِنها:

– بسط مفهوم المُصطلحات المِفتاحيَّة لهذا البحث و منها: الخطاب، تراسل الحواس، الروِّاية النِّسويَّة التُونسيَّة.

– اِبراز دور و تأثير الحواس على الخِطاب السَّردي

– الوُقوف على جماليَّات الخِطاب الحواسي و دلالاته

– مُحاولة تزويد السَّاحة الأدبية بِدراسة في الخِطاب الحواسَّي في السَّرديات، ترقى أنْ تكون إضافة نوعية في عالم دراسة الخطاب الحواسي، بعد تسجيل نُدرة الدِّراسات في هذا الموضوع، و بالتَّالي تحقيق السَّبق.

للإِحاطة بالموضوع، و فهم جُزئياته، قسَّمنا بحثنا إلى فصلين:

– الفصل الأول نظري؛ تعرَّضنا فِيه إلى المصطلحات المِفتاحيَّة، اِنطلاقًا مِنْ مفهوم الخِطاب عُمومًا، و الخِطاب الرِّوائي خُصوصًا، ثُمَّ تطرَّقنا للحواس الخمس، و طُرق توظيفها، و ختمناه بِالحديث عن الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة، تاريخها و قضاياها.

– الفصل الثَّاني خصَّصناه للجانب التَّطبيقي؛ فتناولنا خِطاب الحواس في الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة من خِلال نموذجين: الأوَّل تمثَّل في "**نخب الحياة**" لـــ **آمال مختار** ، و الثَّاني كان لـــ **مسعودة بوبكر** في روايتها "**طرشقانه**".

و ذيَّلنا البحث بِخاتمة كحوصلةٍ لأهمِّ المُلاحظات التي صادفناها في طريق بحثنا والإستنتاجات التي خلصنا إِليها.

كما أردفنا البحث بمُلحق دوَّنا فِيه مُلخَّص لِمُدونتي البحث و التَّعريف بِصاحبتا المُدونتين.

إِنَّ أهم المشاكل التي واجهتنا تمثَّلت في قِلَّة المراجع، و صُعوبة الوُصول إِليها، إِضافةً إِلى قِلَّة الدِّراسات سواءٌ على مُستوى الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة، أو في ما يتعلَّق بِالحواس الخمس و توظيفها في الخِطاب الرِّوائي، إِذْ لم نستطع الحُصول على أيِّ مرجع في هذا؛ ورُبَّما نُوعز ذلك إِلى حداثة الموضوع، علاوةً على اِتِّساع المتن المدروس، فالبحث تضمَّن رِوايتين. و لكن كُلُّ هذا لم يُثنينا عن المُضِيِّ في طريق البحث، و بِحمد الله تغلَّبنا عليها بِالعزم و الصَّبر، و غاية هدفنا هذه الرِّسالة التي تبقى اِنطلاقة لِلبحث و التَّخصُّص في هذا المجال، فلا ندَّعي رغم ما بذلناه من جهدٍ أنَّنا وفَّينا الموضوع حقَّه، لكنْ حسبنا أَنْ نكون قدْ اِستفرغنا جُهدنا في تحقيق أهداف هذا البحث .

و خِتامًا الشُّكر لله سُبحانه و تعالى أولاً و أخيرًا الذي منَّ علينا بِعونه على إِنهاء هذا البحث بِهذه الصُّورة.

الفصل الأول

الفصل الأول: الخِطاب و الرِّواية النِّسويَّة مفاهيم أوليَّة

أولاً / مفهوم الخِطاب:

1 – لغة و اصطلاحا.

2 – الخِطاب الرِّوائي.

ثانياً /: الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي

1 – تعريف الحواس و أنواعها

2 – التَّوظيف الحقيقي و المجازي و دلالاتهما

3 – تراسل الحواس

ثالثاً / الرِّواية النِّسويَّة النَّشأة و التَّأصيل:

1 – نشأت الرِّواية النِّسويِّة و تطوُّرها

2 – الرِّواية النِّسويَّة التَّونسيَّة –بحث تاريخي–

3 – قضايا الرِّواية النِّسويَّة التَّونسيَّة

الفصل الأول: الخِطاب و الرِّواية النِّسويِّة مفاهيم أوليَّة

أولاً / مفهوم الخطاب (Discourse) :

1 – لُغةً و اصطلاحًا.

أ- لُغةً:

تعدَّدت مفاهيم (الخطاب) في المعاجم العربية، لكنها تصب في معنى واحد، و منها نأخذ ما ورد في "**لسان العرب**" قول **ابن منظور**: « خَطَبَ: الخطب: الشأن أو الأمر، صَغُرَ أو عَظُم، و قيل: هو سبب الأمر، يقال: ما خَطبُك؟ أي ما أَمرُك؟، و تقول: هذا خَطبٌ جليل و خَطبٌ يسير، و الخَطب: الأمر الذي تقع فيه المُخَاطبة، و الشَأن و الحال، و منه القول: جَلَّ الخَطبُ أي عَظُمَ الأمر و الشأن، و الخِطَابُ و المُخاطَبة: مُراجعة الكلام، و قد خَاطَبه بالكلام، مُخاطَبةً و خِطاباً، و هما يَتخَاطَبان.»[1]

و ممَّا جاء عن (الخطاب) في "**القاموس المحيط**" قول **الفيروز أبادي**: « فالخَطْب هو الأمر العظيم، و الأمر الذي تقع فيه المُخاطَبة و منه قولهم : حلَّ الخَطب، أي عَظُم الأمر و الشَّأن، و جمعه خُطُوب، و خَطَب المرأة خِطبة –بكسر الخاء– أي طلب إلى وَليّها أن يزوّجه منها، و خَطَب الخَطِيب خُطبَة –بِضمِّ الخاء– و الخُطبَة الكلام المنثور المسجع ونحوه، و رجل خَطِيب، حسن الخُطبة.»[2]

و قد جاء في "**المعجم الوسيط**" : « خَطَبَ: خَاطَبَه : مُخَاطَبة، و خِطَابا: كَالَمَه وحَادَثَه و وَجَّه إليه كلامًا . و يُقال: خَاطَبُه في الأمر: حَدَّثَه بشأنه، و في التَّنزِيل العزيز:

---

[1]- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، مادة (خ.ط.ب)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 2008، ص: 1190.

[2]- مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة الخطب، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 2005، ص: 81.

﴿وَ آتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَ فَصْلَ الْخِطَابِ﴾[1]. و يعني فصل الخطاب الحُكم بالبيّنة، أو اليمين، أو الفقه في القضاء، أو أنْ يفصل بين الحقِّ و الباطل.»[2]

وهكذا تتقارب الدلالات لمصطلح الخطاب في المعاجم العربية على أنها القول أو الكلام.

ب – اصطلاحًا:

ظهر مصطلح الخطاب في حُقول الدِّراسات اللُّغوية عند الغرب، و نما و تطوَّر نتيجة للتفاعلات التي مَسَّت هذه الدِّراسات، لا سيما بعد أن طرح **دي سوسير** Ferdinan de Saussure (1857–1913)، كتابه: "**مُحاضرات في اللِّسانيات العامة**" حيث ضمَّنه المبادئ الأوليَّة الأساسيَّة التي جاء بها، و أهمها: التَّفريق بين الدَّال و المدلول، و اللُّغة كظاهرة اجتماعية، و الكلام كظاهرة فردية، وبلورته لمفهوم "النسق" أو "النظام" الذي طوره فيما بعد إلى بنية.[3]

و بما أنَّ الدِّراسات اللِّسانيَّة الحديثة مُتعدِّدة و مُختلفة، فقد تعَّددت معها مفاهيم، ومدلولات مُصطلح "خطاب"، جاء بعضها كالآتي:

حسب **إميل بنفست** Emile Benveste (1902–1976) "هو كل مَقول يفترض متكلماً و مستمعاً، تكون لدى الأول نيَّة التأثير في الثاني بصورة ما."[4] ؛ أي كلُّ قولٍ بين مُتكلم و مُستمع، بشرط تأثير نيَّة الباث على المتلقي بطريقة ما يُعدُّ خطاباً، و يضيف بنفست هو: "الملفوظ المنظور إليه من وجهة آليات و عمليات انشغاله في التواصل."[5] ؛ والتَّلفظ في نظره هو التكلّم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام، أما الملفوظ فهو نِتاج التَّلفظ؛ أي مجموع الأقوال المُنجزة، ذلك أن حيثيات إنتاج الكلام تجعل من أنساق لغوية

---

[1]– سورة ص / الآية: 20

[2]– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (خ.ط.ب)، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط 4، 2004، ص: 243.

[3]– ينظر إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط 1، 1999، ص:9

[4]– المرجع نفسه، ص:9

[5]– المرجع نفسه، ص: 10

مُعينة خِطابًا، بينما إذا استثنينا تلك الحيثيات كانت تلك الأنساق اللُّغوية دالَّةً على معانٍ اصطلاحية فقط.

أمَّا **ميشال فوكو** Michel FOUCAULT (1926- 1984) يُحدِّد الخطاب باعتباره "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية و السِّياسية و الثَّقافية التي تُبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة و المخاطر في الوقت نفسه"[1]، و بهذا المعنى، فإن الخطاب يخضع لقواعد و ضوابط مُعينة و مُنسجمة، لها مفعول مشترك قصد الإفهام.

أمَّا **هاريس** Harris (1952) فقد عرّف الخطاب بأنَّه: "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مُتعلّقة يُمكن من خلالها مُعاينة بنية سِلسلة من العناصر بواسطة المِنهجية التَّوزيعية و بِشكل يجعلنا نظل في مجال لساني مَحض"[2] ، لقد سعى هاريس إلى تحليل الخِطاب بِنفس التَّصورات و الأدوات التي تُحلَّل بها الجملة، و تعامل مع الخطاب على أنَّه فِعلٌ أو فَعاليةٌ تُقال و تُصاغ في نِظام ما يُريد المُتحدِّث قوله.

و الخطاب عند **محمد مفتاح** (1942): "مُدَوَّنة حدث كلامي ذي وظائف مُتعدَّدة."[3]

و يُعرِّف **سعد مصلوح** (1943) الخطاب فيقول: "الخطاب هو رسالة موجهة من المُنشئ إلى المُتلقي تُستخدم فيها نفس الشفرة اللُّغوية المُشتركة بينهما، و يقتضي ذلك أنْ يكون كِلاهُما على علم بمجموع الأنماط و العلاقات الصَّوتية و الصَّرفية و النَّحوية والدَّلالية التي تُكوِّن نِظام اللُّغة."[4]

---

[1]- ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2000، ص:59.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 5، 2005، ص: 17.

[3]- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، سطيف، الجزائر، ط 1، 2000، ص: 82

[4]- المرجع نفسه، ص: 81

نستخلص مِمَّا تقدَّم أنَّ مَدلول "الخطاب" قد تباينت ماهيته عند النُّقاد الغربيين و العرب، و قد ظهر ذلك التَّباين بوضوح بين الغربيين، غير أنَّ هذه المعاني تدلُّ في عُمومها على أنَّ الخِطاب هو الكلام البيّن الذي يَفترض قُطبين هامَّين هُما : المُتكلِّم، و المُتلقِّي، ويضاف إلى ذلك القَصديَّة.

2 – الخطاب الروائي:

يرى **سعيد يقطين**(1955) أنَّ الخِطاب الرِّوائي هو: « الطَّريقة التي تُقدَّم بها المادة الحِكائيَّة في الرِّواية، و قد تكون المادة الحكائيَّة واحدة لكن ما يتغير هو الخِطاب في مُحاولة كِتابتها و نَظمها. فلو أعطينا لمجموعة من الكُتَّاب الرِّوائيِّين مادَّة قابلة لأن تُحكى و حدَّدنا لهم سَلفًا شخصيَّاتها و أحداثها المركزيَّة و زمانها و فضائها لوجدناهم يُقدِّمون لنا خِطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم و مواقفهم و إن كانت القِصَّة التي يعالجونها واحدة »[1] فالمادة الحكائية حسب يقطين تتمثَّل في الحدث "الفعل" ، الشَّخصية "الفاعل" ، الزَّمان والمكان "الفضاء"، و التي تُعدُّ المادَّة الأصلية التي يَتحقَّق بها العمل الحكائي الروائي، والقاعدة الأساسيَّة لها من خِلال ترابط تِلك الدَّوافع الدَّاخلية و الإيديولوجية و ترابط تلك المُكونات.

<u>ثانياً / الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي:</u>

1 – تعريف الحواس و أنواعها:

أ- الحواس لُغةً:

عن **ابن منظور** في "**لسان العرب**" قال: «الحِس بكسر الحاء من أحسست بالشَّيء، يُحِسُّ حسّاً و حسيساً و أحَسَّ به و أحسَّه شعُر به. »[2]

و يقول **ابن فارس** في معجمه "**مقياس اللغة**": «الحواس وَاحِدها الحاسَّة، و هي القوة التي بها تدرك الأعراض الحِسِّية. » [3]

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السرد–التبئير)، مرجع سابق، ص: 7 .

[2]– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثاني، مادة (ح. س)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 2008، ص: 1190.

[3]– أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقياس اللغة، مادة (حس)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الثاني، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 1979، ص:9

أما في "**القاموس المحيط**" فقول **الفيروز أبادي**: «الحواس السَّمع و البصر و الشَّم والذَّوق و اللَّمس جمع حاسّ، و حواس الأرض البرد و الريح و الجواد و المواشي، حَسَست له أُحِسُّ بالكسر رققت له.»[1]

مِمَّا سبق يمكن أن نقول أنَّ الحواس نَظام يُساعد في التَّعرف على الأشياء، و تصنيفها لإدراك أهميتها، و بفضلها يتَّصل جِسمنا بالمحيط الذي نَعيش فيه، و لكلّ حاسَّةٍ وظيفة خاصَّة بها تتكامل مع وظائف الحواس الخمس الأُخرى.

ب – الحواس اصطلاحا:

لدى الإنسان خَمسُ حواسٍ رَئيسيةٍ، و يُعدُّ **أرسطو** (384 ق.م– 322 ق.م) أوَّل من صنَّفها، و هي: السَّمع، البصر، الشَّم، اللَّمس، الذَّوق كل حاسَّة من هذه الحواس لها تّخصصُّها و وظيفتها التي تقوم بها. تُعتبر الحواس من ضَروريَّات الحياة، التي تجعل الإنسان مدركاً لما حوله من الأشياء، و قادراً على التَّصرُّف في الأُمور، حتَّى أنَّه استحدث علمٌ يُسمَّى علم النَّفس الإدراكي، الذي يَعكِف على دِراسة الحَواس و تأثيرها في الحياة، علماً أنّ بعض الأشخاص يُولدون أو يُصابون بِنقصٍ في الحواس أو فقدها نِهائيًا، كحاسَّة السَّمع أو البَصر، مع العلم أنَّ الحواس نَفسها، تختلف في قُوَّتها من شخصٍ إلى آخر.[2]

على الرَّغم مِن أنَّ العدد المُتعارف عليه للحواس هو خَمس حواسٍ، إلاَّ أنَّ هذا العدد يَزداد لو أَردنا تصنيف الحواس بِتصنيفٍ أَدق، فيُصبِح عددها إِحدى عشرة حاسَّة، فبالإِضافة إِلى الحواس المذكورة و التي تُعدُّ حواساً خارجيَّةً، تَمَّ تصنيف حواس تُعنى بِالمشاعر والأحاسيس الدَّاخلية، مِثل الإِحساس بِالألم الدَّاخلي، و الشُّعور بالوقت، والشُّعور

[1]– أبادي الفيروز، القاموس المحيط، مادة (ح. س)، مرجع سابق، ص: 207

[2]– مايكل هاينز، القوى العقلية، الحواس الخمس، ترجمة عبد الرحمان الطيب، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص: 13

بالاتِّجاه، و إدراك الحركة، و التَّوازن، و الحاسَّة السَّادِسة التي تَتعلَّق بِالقدرَة على التَّنبؤ، و الإحساس بما سَيجري .[1]

لقد تَعدَّد تَعريف حَواس الإنسان ما بين العدد النَّمطي و التَّقليديِّ لها، و ما بين الحَواس بِمفهومها الوَاسع، و قد شَمل تَعريفها ليكون النِّظام الذي يَتكوَّن في الأَساس من مَجموعةٍ من خَلايا الإحساس التي تَتأثَّر و تَستجيبُ وِفق المُؤثِّرات المُختلفة، والتي تُؤثر في مَناطق مُعيَّنة مِنَ المُخِّ، فَيستجِيبُ لها بِالإدراك المُناسب.[2]

ج- أنواع الحواس:

نَظراً إِلى أَهميَّة الحَواس الخمس في المَعرفة الحِسيَّة، و تَمهيداً لِفهم نَماذج التّراسل في الرِّواية نّتعرَّف أَولاً عن الحَواس و أَنواعِها:

- **حَاسَّة اللَّمس** : تُفيد مادَّة "اللَّمس" الطَّلب والاستفهام و العلم ، و من ذلك قولهم لمس يَعني طَلب شَيئاً، و اللَّمس لُغة طبيعيّة تلقائيّة، والقناة المعرفيّة الحسيَّة الأُولى لِلإنسان حيث إِنَّ حَواسه الأُخرى تَتولَّد بِما يَطرأُ على حاسَّة اللَّمس مِن تَبدُّل أو تَوسَّع إلى هذا أشار **ابن سينا** (980م- 1037) لما ذهب إلى أوَّليَّة اللَّمس اِستنادًا إِلى أَنَّها حاسَّة تتبعها قِوى كثيرة هذه الحاسَّة تَتجاوز حُدودها نتيجة لعلاقتها بِسائر الحواس كَقولِنا: عِطر ناعم و صوت رقيق؛ هُنا نَلتقِي النُّعومَة بِالرِّقَّة أيْ اللَّمس بِالشَّم.[3]

- أهم ميزات اللَّمس:

*** سِعة الانتشار:** إنّ حاسّة اللَّمس تمتدّ على أَرجاء الجِسم ، و ليست وَقفاً على عُضو دون عُضو كحاسَّة الشمّ أو الذَّوق، و كل جَوارِح الإنسان تَخُوض تَجربَة حِسيّة لَمسيّة بِاستشعار مُثيرات لمسيّة .

*** ذَاتيّتها أو فَردانيّتها:** تَختلف تَجاربنا اللَّمسية من فَردٍ إِلى آخر كَمّاً و كَيفاً .

---

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص: 13

* **كثافتها:** تُعرِّفنا حاسّة اللَّمس على أَصنافٍ كثيرةٍ؛ و هي الأطوال، و الأشكال، الحرارة، و البُرودَة، الرطوبة، و اليبوسة، و الصلابة، و الليونة. و لهذا اعتبرها "إخوان الصفا" أكثف من سَائر الحواس.[1]

▪ **حاسَّة الشَّم:** تُفِيد مادّة الشَّم الإِدراك والوعي لِقولهم: شمّ: إذا اختبر و شاممتُ فلاناً إذا قاربتَه و تعرّفتَ ما عِنده بِالاختبار و الكَشف ، يَتِمّ الشَّمّ إِثر اِستنشاق الرَّوائِح التي تُثير خلايا الأنف العصبية. هذه الحاسَّة تُحرِّك فينا مَشاعِر إِيجابيّة و سِلبيّة، من طَمأنينَة وانتعاش، و نُفور و انزعاج. تُفيد المَصادِر أنّ الرَّائحَة كانت في قديم الزَّمان تَقُوم مَقام المَنارَات و إِشارات السَّير إِذْ كان العرب يَأمُرون عَبيدَهم بِإِيقاد النَّار بِالطِّيب مُستعيضِين عن نار القُرى في اللَّيالي المطيرة حِينئذٍ كان السُّراة يشُمُّون رائِحتها فيهتدون إليهم.[2]

– **أهم مِيزات الشَّم:**[3]

* **التَّعدُّديّة:** نُريد أمرين الأوّل: أنَّها تَملأ رَحباً من الفضاء ، و تُعطي عَمليَّة الاِتصال اِستمراراً، و تضمن لها الدَّيمُومة. والثاني: تَقدِر أنْ تؤثّر في العناصر المُجتمعة في موقفٍ واحدٍ بِصورةٍ مُتزامنةٍ و إن انطلقت من مُنطلقٍ واحدٍ.

* **الحيويّة:** تَبدُو حاسَّة الشَّمّ مُتحرّكة وذات حيويّة مَلحوظَة لأنَّ الرَّائِحة تَصدر من مَصدر و تُساوِر المُتلقِّي بحيث لا يُمكنُه الهُروب مِنها أو البَقاء بِمعزلٍ عنها فالرَّائحة تُشبِه قِطع السَّحاب المُتناثِرة في السَّماء كذلك حاسَّة الشَّم تَسيرُ بِبطءٍ و لها دَبِيبًا و تُغطِّي مِساحة شاسعة.

* **الثُّنائيّة:** عَمليّة الشَّمّ ليست أُحاديّة الاتِّجاه، لِتبدأ العمليّة منْ مَصدر الرَّائحة و تَنتهي إلى المُتلقّي بل الفاعليّة في هذه العَمليّة ثُنائيّة، تَتوزَّع بين الرَّائحة و المتلقي؛ تتبيَّن هذه الثُّنائية

1– ينظر حميد عبّاس زاده و محمّد خاقانيّ أصفهانيّ، تراسل الحواسّ في ضوء القرآن الكريم، وظائف و جماليّات، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، العدد الواحد والعشرون، إيران، 2015، ص:55

2- المرجع نفسه: ص:56

3– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

بِقولنا مثلاً أشمّ رائِحة ذَكيّة و طيِّبة ينتبه ّالمُتكلِّم لِلرائِحة و يَستشعرها في الجملتين الأُولى و الثَّانية، بينما الرَّائحة هي التي نَبّهت المُتكلِّم و أثارته في الأخيرتين.

* **الدَّفع و التحويل** : تَدفع حاسَّة الشمّ المُتلقّيَ إلى الحركة بحيث ينطلق نحو الأفق البعيد وهذه الحركة تُنبئُنا بِعمق الحاسَّة و قُوّتها اللَّذين يَدفعان المُتلقّي إلى الأمام .

- **حاسَّة الذَّوق** :الذَّوق لُغةً هو الاختبار و التَّجربة و اِصطلاحاً يَعني الذَّوق في الأدب والفنّ هو حاسَّة مَعنويّة يصدر عنها اِنبساط النَّفس أو اِنقباضها لدى النَّظر في أثر من آثار العاطِفة أو الفِكر، و يُمثّل الذَّوق أداة تفاعل و تواصل و يقال: هو حَسَن الذَّوق لِلشعر : فَهَامَةً له ، خَبير بِنقدِه . فعمليّة تذوّق الأطعِمة ، تَتِمُّ إثر عمليّة لمس حِسّية ، إذ تقوم بِه بَراعِم الذَّوق المُنتشرة على سَطحِ اللِّسان. يُدرك الإنسان الأذواق المُختلِفة عبر عملية اللَّمس في الفَم، نتيجة لِذلك يَمرّ بِوعي عَميق و تَجربة فَرديّة.[1]

- أهم ميزات الذَّوق :

* **الاستنفار** :إنّ حاسَّة الذَّوق تَستنفِر جميع العناصر المُساهِمة في التَّذوق كالزَّمان مثلاً وتستعرضها كلّها للمُتلقّي و تُعرّفها له .

* **التَّسلسل:** سُرعان ما تتحوّل عملية الذَّوق إلى عمليّة حِسيّة أُخرى، تأخذ أجزاء هذه الحاسّة ترتيبها النِّهائي بعد عمليّة التفكيك مثلاً على عناصر الزَّمان و المكان و ما إلى ذلك.

* **شِدّة التَّأثير** :أهمّ ميزات حاسَّة الذَّوق شِدّة تأثيرها وعمقها فكميّة قليلة من الفُلفل تُسبِّب اِنفعالاً .[2]

- **حاسّة السَّمع** :تبعث الأصوات النَّشوة و السُّرور، كما تُثير الشَّجوَة و الحُزن فمن ذلك ما يقتل كصوت الصَّاعقة، و منها ما يَسرُّ النُّفوس حتى يُضفي عليها السُّرور حتى تَرقص، و من ذلك ما يُزيل العقل، حتى يُغشى على صاحبه كنحوِ هذه الأصوات

[1]- المرجع السابق، ص: 57.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والسَّماع بِأمر المحبوب يزيد المرء نَشوة كالأصوات الشَّجِية التي تُساعد الأطفال على النَّوم.[1]

- أهم ميزات السمع :

* **الثنائيّة:** إنّ العلاقة بين الصَّوت و السَّامع علاقة مُتبادلة ثُنائيّة فكما ينْبعِث الصَّوت ويَنتَاهى إلى المرسل إليه السَّامع كذلك يُؤثّر السَّامع في المُرسِل الباعث المِعيار في كُلِّ عمليّة حِسيّة سَمعيّة هو مَدى تأثيرها في المستقبِل. فالموجات الصَّوتيّة حالتان: أقوى وأضعف؛ الأقوى يفُوق تحمُّل المُستقبِل فلا يُطيقه أمَّا الأضعف دُون ذلك و هي مُؤثّرة في الحالتين. ففي الحالة الأولى يؤُزُّ الصَّوت المُستقبِل فيعتريه توتّرٌ، أمّا في الحالة الثَّانية فيدفع الصَّوت المُستقبِل إلى الفِعل، حيث يسعى للسَّماع .

* **التَّزامن:** الصَّوت يُؤثّر في السَّامعين بِصورةٍ مُتزامنة حيث أَنّ الإِشارات الصَّوتية تصْطكُّ المَسامع في آنٍ واحدٍ.

- **حاسَّة البَصر:** ترتبِط حاسَّة البصر بِالحواس الأُخرى ، كما في المثل: "ليس الخبَر كالمُعاينة" فتُوسِّع آفاقها و تَعمّقها و تُوظِّف مُشتقّات الرُّؤية و البصر و النَّظر أكثر من غيرها. كذلك تستطيع هذه الحاسَّة تَغيير تَلقّيات الإِنسان و اِنطباعاتِه كما لا نَنسى أنَّ الحواس الخمس بما فيها حاسَّة البصر تَتْخدع بِفعل عوامل خارجيّة مثل رُؤية القلم مُنكسراً إذا غُمر في الماء، أيْ إِساءة تفسير الواقع. [2]

2- التوظيف الحقيقي و المجازي و دلالاتهما:

تُعتبر ظاهرة توظيف الحواس الخمس ظاهرة فنية جماليَّة أُسلوبيَّة في الرِّوايات كأدوات بِنائية في تشيِّيد العالم الفنِّي الرِّوائي؛ لأنَّ الحواس هي الوسيط المنطقي العلمي بين الإنسان والعالم من باب تحصيل الحاصل بِاعتبار وظيفتها ذات البُعد الواحد، إِلاَّ أنَّ بعض

1- ينظر مايكل هاينز، القوى العقلية، الحواس الخمس، مرجع سابق، ص: 14.

2- حميد عبّاس زاده و محمّد خاقانيّ أصفهانيّ، تراسل الحواسّ في ضوء القرآن الكريم، وظائف و جماليّات، مرجع سابق، ص- ص: 10-11.

الرِّوائيِّين يتجاوزون البُعد المَرجعي إلى دلالاتٍ و أبعادٍ تنتمي بِجوهرها لعالم الفنِّ لا الواقع، فتحوَّلت الحواس ضِمن البِناء السَّردي إلى أدواتٍ ذات وظائفٍ جديدةٍ اِستطاعت أَنْ تُشارك في عمليَّة الخلق الإبداعي من خِلال اِمتلاكها لِفاعليَّة التَّعبير فأصبحت تُشكِّل ظاهرة أسلوبية على الصَّعيدين الواقعي و المجازي .

أ – التَّوظيف الحقيقي للحواس و دلالاته :

هنا تُستخدم آليَّة عمل الحواس كما في صُورتها المَرجعيَّة على الواقع بِحيث تُوظَّف في بِناء أحداث الرِّواية بِالقدر الذي يُحقق للنَّص وَظيفتَه الفنِّية الجَماليَّة ،تُستدعى المَحسوسات من ضمن طبيعة الحاسَّة نفسها؛ فعلى سَبيل المِثال حاسَّة الأنف لا تستقطب سِوى المَشمومات مِنَ الرَّوائح المُختلفة، و الأذن لا تسمع إلاَّ الأصوات، لها دلالاتـــها الحضارية و الاجتماعية و الأدبيَّة، فالحاسَّة البصريَّة أو السَّمعيَّة –مثلا– وسيلة لِالتقاط الصُّور و الأصوات، أو مَعرفتها اِنطباعياً و نقلها، و قد توسَّع البعض في دلالة الحواس فَجعل من ضِمنها الإحساس النَّفسي الوُجداني، نَظراً لِوجود حواس ظاهرة و أُخرى باطِنة، فالإحساس هو إدراك الشَّيء بِإحدى الحواس الخمس الظَّاهرة أو الباطنة، فإِن كان الإحساس بالحسِّ الظَّاهر فهو المُشاهدة، و إِنْ كان بالحسِّ الباطن فهو الوُجدان و بَيَّن ابن الجوزي أَنَّ آلاتَ الحس خمسٌ هي[1]: السَّمع و هي الحاسَّة المدرِكة للأصوات، و وصفها بأَنَّها أَدقُّ الحواس و أغمضها في كيفية تحصيل الإدراك بها، و البصر و هي الحاسَّة التي تُدرَك بها المُبصَرات، و أَنَّها أغلظُ من السَّمع و أدقُّ من غيره، و الشَّم و هي الحاسَّة التي تُدرك بها الرَّوائح الطَّيبة و الكريهة، و الذَّوق و هي الحاسَّة التِي يُدرك بها الطُّعوم مِنَ الحُلو و الحامِض و غيره، و اللَّمس و هي الحاسَّة التي يُدرك بِها النَّاعم من الخشن، ووصفها بِأَنَّها أَغلظ الحواس جَميعاً. فالحديث عن الحواس يَقودنا إلى مفهوم (الرُّؤية) في

[1]- ينظر علي عز الدين الخطيب، الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي والتوظيف الواقعي في قصص لطفية الدليمي، 1969 – 1999، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2015، ص،ص: 157 ، 158

الخطاب الرِّوائي، تلك التي جعلت الرُّواة يتساءلون من رأى ؟ و ما الأداة التي تُنقل بـــها هذه الرُّؤية، و لا شكَّ أنَّـــها أَوسع مَجالاً مِنْ أَنْ تكون رُؤيـــة بَصريَّة، بل هي تتَّسع لِجميع أَنواع الإِدراك بِواسطة الفِكر و الحواس، فعلى سبيل المِثال تُعدُّ حاسَّة السَّمع هي أُولى أبواب الإِدراك في كِتاب "**الأيَّام**" **لطه حسين**، و حاسَّة الشَّم مَصدر المُحيط و في هذا السِّياق قد يكون التَّداول بين الحواس تِقنية طَريفة في الرِّواية –مهما يكن مَـــحْمَلُها فرُبَّ رُؤية بصريَّة أرجعت الرِّوائي إلى أصوات من الماضي، فلُغة الحواس في النَّص الأدبي هي لُغة الإِيحاء و الرَّمز لأنَّـــها تُحاول تجاوز وظيفتها الطَّبيعية، تَرى و تصِف المرئي وما هو غير مَرئي أيضاً، و لِهذا ترتبط الحواس في السَّردِ الأدبي بالإدراكِ التَّخييلي والإِحساس و التَّذكُر و الإِسقاطات الدَّاخليَّة على الخارجيَّة، فالحواس هي الجُسور التي تَخلُقها الرِّواية من أجل إِقامة علائق و صِلات بين الشَّخصيَّات الرِّوائيَّة و مُحيطها ويستطِيع الرِّوائي من خلال هذه اللُّغة الحَواسيَّة بِناء عالمٍ حكائِي تَخيُّلي على أنقاضِ العالم الواقعي، و تشكيل عناصر المَحكِي .[1]

ب – التَّوظيف المَجازي للحواس و دلالاته :

هُنا تعمل الحاسَّة ضِمن وظيفتها المَجازية بِحيث تُشكِّل تقاطع بين وظيفتها وعَملها و ما تَستدعِيه من مَحسُوسات فالأنف يَشمُّ أشياء لا رَوائِح لها، و الأُذن تَسمع أشياء لا صوت لها فنكون أمام رَائحة الحُبِّ ، رائِحة الغَضب و طَعم الحِقد، مِنْ هُنا يَنعكِس الإنزياح الوَظيفي على شكل اللُّغة التي سَينجرِف بِناؤُها عن شَكلها المَرجعي، سِيما العلاقات بين الدَّال و المدلُول، هذا النِّظام البِنائي القائِم على اللاَّنظام الذي يَمنح لُغة السَّرد قِيمتها الجماليَّة التَّعبيريَّة، فنجد هَيمنة كَبيرة لِبنية المُجاورة التي تُمثِّل الإستعارة فيها أداة بِنائيَّة مُهمَّة قادرة على تَشكيل إِنزياحات دلالية فنجد مثلاً إِستعارة الجُملة الرِّوائية (أسلوب تراسل الحواس) يَعني وصف مُدركات كُل حاسَّة بِحاسَّة أُخرى بِحيث يُصبح المَرئي

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها .

عِطرًا، و المَسموع مَشمومًا، و لِلحواس دورٌ في صِياغة مَنظور الذَّات إِلى ذاتِـــها و إِلى العالم الآخر، فالنَّظر لِلذَّات و لِلآخر ليس بِالعينِ البَاصِرة وحدها، بَلْ بِالحواس كُلِّها، تَنوب الرَّائحة عن البَوْح و التَّعبير، و تَقُوم مقام التَّلفظ بِالكلمةِ و القُدرة على الفِعل و الرَّفض والعصيان، كما يُؤثِّر لون الطَّعام ، و حتَّى الأصوات المُنبعِثة مِنْ المطعم الذي يَتناولُ فيه المَرء وجبتَه، على طَعمِ الوَجبة و تَذوُّق الإِنسان لها فنقول: لون شَهِي، طَرقٌ غَلِيظ، صَوت كَرِيه، نَلمَس الزَّمن.[1]

و هكذا لم تَعد الحاسَّة البصريَّة أو السَّمعيَّة أو الشَم و التَّذوُّق وَسائل لالتِقاط الصُّور والأصوات و الرَّوائح و الطَّعم أو معرفتها اِنطباعياً و نَقلها، بلْ لها قُدرة على إِقامة عَلاقة جدليَّة مع العالم الخارجي بِكلِّ مكوناتهِ .[2]

3 – تراسل الحواس:

يُعدّ تراسل الحواس صُورة أَدبيّة و هيَّ: « وصف مُدركات كُلّ حاسَّة من الحواس بصفات مُدركات الحاسَّة الأُخرى، فتُعطى المَسمُوعات أَلواناً، و تَصير المَشمُومات أنغاماً، وتُصبِح المَرئيّات عاطِرة .. ذلك أَنَّ اللُّغة –في أَصلِها– رُموز أُصطلِح عليها لتُثير فِي النَّفسِ معاني و عَواطِف خاصَّة. و الأَلْوان و الأَصْوات و العُطور تَنبَعِثُ مِنْ مَجالٍ وُجداني وَاحد. فَنَقلُ صِفاتِها بَعضُها إِلى بَعضٍ يُساعِد على نَقْل الأَثَرِ النَّفسِي كَما هُو أَوْ قَرِيبٌ مِمَّا هُو »[3] بتعبير آخر يعني التَّراسل تبادل الحواس أو حُلول إِحداها مَحلَّ الأُخرى على مساحة نشاط الحواسّ الخمس. و عرّف البعض التَّراسل أو"الحس المتزامن" أو"تبادل الحواس" بأنه: «تَعبيرٌ يدلُّ على المُدْرَك الحِسّي أو يَصف المُدرك الحِسيّ الخاصّ بِحاسَّةٍ مُعيّنةٍ بِلُغة حاسةٍ أُخرى، مِثل إِدراك الصَّوت أو وَصفِه بِكونه مِخمَلياً أو دافئاً أو ثقيلاً أو

[1] - المرجع السابق، ص، ص: 159، 160

[2] – المرجع نفسه، ص: 160

[3] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997، ص: 395

حُلواً، و كأن يُوصَف دَويُّ النَّفير بأنَّه قُرمُزيّ»[1] هذه الصُّورة ولَيدة التَّزاوج بين حاسّتين كالسَّمع و الذَّوق، نحو: صوت حلوٌ، أو نَغمةٌ عَذبةٌ. فالصَّوت و النَّغمة من المَسمُوعات بينما الحُلو و العُذوبة من المَذوقات.

ذكر البعض مقابلاً آخر له وهو :"Correspondence" نقلاً عن **شارل بودلير** Charles Baudelaire (1821-1867) أحد روّاد الرَّمزية الذي اِختار هذه الكلمة عُنواناً لإِحدى أشهر قصائده.

إنّ التَّراسل وليد التَّضافر بين الحواس المُختلفة؛ و يُوفّر للمُتلقي وَعياً شَاملاً عَميقاً بِفضل تتابع الصُّور، و بِنقل الصُّورة من أَغوار الحِسِّ إلى سُمُو العقل، و من ثَمَّ إِعادة التعبير في صُورة فنِّية، و لكنها غير خارجة عن الحواس إلاّ في الوظيفة لأنّ الإنفعالات التي تعكسها الحواسّ قد تتشابه من حيث واقعها النَّفسي، فقد يَترُك الصَّوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللَّون، أو تُخلِّفه الرَّائحة، و من هُنا يَخلع التَّراسل صِفة حاسَّة على أخرى.[2]

و لتراسل الحواس عدَّة صور و هي:

أ- صور الحواس :

تَنبثِق الصُّورة من عمل الحواس حيث لا اِختلاف فيها بين الحقيقي و المجازي، يُشكِّلها العقل بِناءً على ما يَتصوَّره مِنْ دلالات، و لِكلِّ صُورة موضوع تستمدُّ مِنه عناصرها فنَلمَح **الصُّورة البصريَّة** إذ يُعد البَصر أَدقُّ الحواس حساسيَّة، و تأثرًا بالواقع المُحيط وأَسبقها إِدراكًا للواقع، و الإبتداء بالصُّورة الشِّعرية البَصريَّة لا يَعني أنَّها هي التي تُمثل الصُّورة الحِسِّية، فالمرئِي حِسي، و لكن الصُّورة الحِسيَّة ليست دائمًا هي الصُّورة المرئيَّة. و يُعد الصَّوت من العناصر التي تُشكِّل **الصُّورة السَّمعية الشِّعرية**، و حاسة السَّمع هي

[1]- مجدي وهبة و آخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت،(ط 2)، 1984، ص:148

[2]- ينظر محمد فتوح أحمد، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار المعارف،(ط 2)، 1987 م، ص:251

الحاسَّة الوحيدة التي لا يستطيع الإنسان التَّحكم فيها؛ فهي تعمل ليلاً و نهارًا بل هو أقوى الحواس استخدامًا للرُّموز و الإشارات العقلية، كما أنَّ لِلرَّائحة دلالة تقوم مقام اللَّفظة، وتُؤدي غايتها حيث تحتل **الصُّورة الشَّمية** الدَّرجة الثَّالثة من سُلَّم الحواس بعد البصرية والسَّمعية، و ذلك من حيث قُدرتها على الإنفعال عن بُعد كما تحتل **الصُّورة اللَّمسية** المرتبة الرَّابعة في قائمة صُور الحواس، و اللَّمس مُلامسة الحاس للمحسوس، و القُدرة على إدراكه و التَّواصل إلى ترجمته و معرفته، و علماء الفسيولوجيا يعتبرون اللَّمس هو الحاسَّة الوحيدة التي يُمكن أَنْ ترد باقي الحواس إليها، فالسَّمع يبدأ بِلمس موجات الصَّوت للأُذن الدَّاخلية، و التَّذوق يَبدأ بِلمس مادة ما لأَعضاء الذَّوق، و الرُّؤية عن طريق ضوءٍ يصلُ إِلى العين، و تضمُّ حاسَّة اللَّمس أربعة إِحساسات رئيسة و هي: الإحساس بِالتَّماس والضَّغط، الإحساس بالألم، الإحساس بالبرودة، الإحساس بالسُّخونة. و تأتي **الصُّورة الذَّوقية** في المرتبة الخامسة من قائمة الصُّور الحسِّية، و الذَّوق هو إِدراك طُعوم المواد المُذاقة، و اللِّسان أداته الخاص به، و كيفيات الصُّورة الذَّوقيَّة محدودة و هي: الحامِض والمالِح و الحُلو و المُر .[1]

ب- الصُّور المُتراسلة :

تراسل الحواس يُؤدي إلى نقل التَّجربة الشُّعورية من نفس الرِّوائي إلى نفس المُتلقِّي كما تنْطبِع في وُجدانِه و خيالِه، فتراسل الحواس ينقل التَّجربة الشُّعورية نقلاً خِصباً، ويجعلها حيَّة التَّصوير بِالوجه الذي يُثِير اِنفعالية المُتلقي بِالصُّورة المُتراسلة فتتَّسعُ رُقعة العلاقات بين الأشياء، و يَمتدُّ مِنْ جَرَّائِها الأُفق الأوسع لِلمجاز و الفَن على السَّواء، وعليه فإِنَّ الرَّمزيُون رَبطُوا بين الحواس المُختلفة، ذلك أَنَّ طريقة التَّعبير في الفنِّ يَجبُ أَنْ تَمتزِج بِالمُدركات البَصريَّة و الصَّوتية و الذَّوقية و الشَّمية، و هذا التَّوسع في نقل

[1] فطيمة مردف، 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: 2015/ 2016، ص.ص: 44– 50.

الألفاظ من مجالات اِستعمالاتِها القريبَة المألُوفَة إلى مَجالاتٍ أُخرى مُبتكرَة اِعتمدت وصف مُدركات كُل حاسَّة مِنَ الحواس بِصفات مُدركات الحاسَّة الأُخرى، و هو ما يُسمَّى بِــتراسل الحواس الذي يَعدُّه الرَّمزيُون وسيلة مُهمَّة مِنَ وسائل تشكيل الصُّورة[1]، و هذه بَعضُ الصُّور المُتراسِلة:

*** الصُّورة الصَّوتية البصريَّة و البصريَّة الصَّوتية:**

هنا يُمزج بين حاسَّة البصر و السَّمع لِخلق صُورة فنِّية مُوحية حتَّى يتمكَّن الكاتب من التعَّبير عن تَجربته الشُّعوريَّة و يَنقلها إلى المُتلقي. فهكذا تتشكَّل تِقنية تراسل الحواس، عن طريق نقل ألفاظٍ و صفاتٍ مُتَّصلة بِعالمٍ مُعيَّن مِنْ عَوالِم الحِسِّ كالَّسمع، و البَصر، واللَّمس، و غيرهما مِنْ الحواس إلى مَجالٍ آخر مِنْ مَجالاتِ الحِسِّ كَعونٍ قَويٍّ على التَّعبير و الإيحاء. فَيتِمُّ المَزْج بين الحاسَّتين؛ حاسَّةُ السَّمعِ و حاسَّةُ البصرِ، حتَّى يأخذ بِالسَّامع إلى الجَوِّ الذِي يَعيشُه فيه، و يجعل الصَّوت الشَّجيِّ صُورَة جَليَّة، و هو مِنْ مُدركات السَّمع القادِر على الإنزياح إلى حَدِّ التَّصوير الذِي يَتبَادر إلى ذِهنِ المُتلقي، خَلقُ دلالةٍ مُختلفةٍ عنِ الدّلالة المألُوفة إلى ذِهنِ المُتلقِّي تُدهشُه بِوُقوعِه فِي دائرة الإنزِياح التَّصوُّري الذِي تنتقِل فِيه الألفاظ مِنْ العلاقة العاديَّة النَّسقيَّة بين الدَّوال إلى علاقاتٍ تُنتِج دلالاتٍ مُفعمةٍ بِالإشعاعِ و التَّجلِّي، فنَسمَع الظُّلمَة بَدل أَنْ نَراها؛ و تُصبِح الظُّلمَة المَرئيَّة مَسمُوعة .[2]

*** الصُّورة الصَّوتية الذَّوقية :**

مِنَ المَعرُوف أَنَّ تراسل الحواس يُعطِي فُرصةً لِاستغلالِ حاسَّتينِ أو أَكثر مِنْ خِلال ذِكرِ حاسَّةٍ وَاحِدَةٍ، إِذْ تَتداخَلُ وَظِيفَتا حاسَّة السَّمع و الذَّوق تَداخلاً فَنياً، و تُنتِج بِسبب ذلك صُورة فنِّية جُملةً لافِتةً لِلسَّامع، و ذلك بِفتحِ نافذة شاسِعة لِلتَّأمل في الحواسِّ و مُعطياتِها،

[1]- المرجع السابق، ص.ص: 50.52

[2]- زينت عرفت پور، أمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي و سهراب سبهري، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، إيران، العدد الخامس عشر، 2014، ص.ص: 61. 79

و مِن خِلال هذا التَّبادُل تَتكوَّنُ الصُّورة المُرسلة، و يَتمُّ بِناء الصُّورة المُفردة عنْ طريق تراسل الحواس، إِذْ تتداخل العناصر الحِسيَّة بِما تَشتَمل عليه مِنْ أَلوانٍ، و أشكالٍ و ملمسٍ، و رائحةٍ، و طعمٍ، فَتشتركُ جَميعُها لِتشكيلِ الصُّورة كأَنْ يَقُومَ الأديبُ بِخلعِ صِفة حاسَّة البَصر على حاسَّة السَّمع، فما يُدرَك بِالبَصر يُصبِح مَسموعاً، و المَسمُوع يُصبِح مَرئِياً، وما حَقُّهُ أَنْ يُسمَع و يُشَمّ فتتحوَّلُ مَظاهِر الطَّبيعة الصَّامِتة إلى رُموزٍ ذات مُعطيات حيَّة، ويُوحِي الصَّوت وَقعاً نَفسياً شَبيهاً بِذلك الذِي يُوحِيهِ العِطرُ أَوْ اللَّون.[1]

*** الصُّورة البصريَّة الشَّمّيَّة:**

إِنَّ الأَديب فِي مَجالِ نَقلِ الأَثرِ النَّفسِي يَعملُ على مَزجِ الحواسِّ حتَّى يستطيع أَنْ يَنقُل الأثر إِلى المُتلقِّي، و يَجعله مُساهماً في التَّجربةِ الشِّعريةِ التِي تنْشَأُ فِي الأَجواءِ النَّفسيَّة. فَفِي هذه الأحوال تُصبِح السَّمعيَّات مَرْئيات، و المَرئِياتُ مَشمُوماتٍ، كما نرى ذلك عِند الرُّواة الذين يَلجؤُون إلى تراسل الحواس عِندما يُصبحُ الأثرُ النَّفسي طاغياً فهُم يَمزجُون بين الحاسَّتين البَصريَّة و الشَّميَّة، و يَعملُون على تَبادُلِ مُدركاتِهم الحِسيَّة .[2]

*** الصُّورة البصريَّة الذَّوقية:**

الحقُّ أَنَّ إِدراك التَّذوُق بِالعينِ مِنْ الأنماطِ القليلَة، و رُبَّما يعودُ ذلك إلى التَّراسل فتُحوَّلُ العين إلى فَمٍ يتذوَّقُ فيكونُ الانزِياح بين الفِعل و المَفعول بِه ، تَداخُل بين حاسَّة البصر و الذَّوق.[3]

*** الصُّورة البصريَّة اللَّمسية:**

هُنا الامتزاج الحِسِّي يَقعُ بين حاسِّتيْ البصر و اللَّمس، و بِواسِطة هذا الامتزَاج يَقعُ المُتلقِّي في مُمارسَةٍ ذِهنيَّة فيُصبِح اللَّون دَافئًا، و هذا يَعنِي الخُروج عنْ الإِطارِ العام والمُعتاد و الخُرُوج عن تَوقُّع المُتلقِّي مِمَّا يَجعلُ النَّص أَكثر أَدبية و عُمقًا. [1]

---

[1] المرجع السابق، ص،ص: 72–74

[2] المرجع نفسه، ص،ص: 74–75

[3] ينظر علي نجفي إيوكي و آخرون، دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات الأدب المعاصر، ايران، العدد الخامس والثلاثون، 2018، ص: 52

*** الصُّورة الصَّوتيَّة اللَّمسيَّة:**

تَخرُج الأصوات عن نِطاق مُدركات السَّمع إلى غيرها فيكون الامتزاج بين السَّمعية الصَّوتية و اللَّمسية كنغمات المُوسيقى التِي تُحقَّقُ الدِّفء و هُنا يكُون التَّفوُق المُدهش فِي اِختيار الصِّفة لِلموصُوف و مُناسبتها له في ثوب جديد كُلُّ الجِدَّة .[2]

ج- التَّراسل الدَّلالي :

هذا النَّوع من التَّراسل يَقُوم على إِحلال حاسَّة مَحل جُزء مِنَ الجَسد ليس مِنَ الحواس أو العكس، و هو مِنَ النَّاحيَة التَّنظيريَّة الدَّقيقة يَخرجُ عنْ نِطاق تَبادل مُدركات الحواس لَكِنَّه فِي الوقت نفسه يُعطِي دَلالات و مَفاهيم اِنتزاعيَّة لا تَختصُّ بالحواس و إِنَّما تَنزِل بِالسَّاحة الفِكريَّة لِلبشر ثُمَّ نُلاحِظ اِختلاط هذه المَفاهيم مع اِحدى مُعطيات الحواس و يَحدِث تِبعًا لَه تَصرف الأديب و اِندماج المَضَامِين الانتزاعيَّة مع هَذِه المُدركات و لَهُ خَمسة أَقسامٍ: انتزاعي- مرئي، انتزاعي- ذوقي، انتزاعي- شمي، انتزاعي- لمسي.[3]

*** التَّراسل بين الانتزاعي و المرئي:** يَكثُر الأُدباء مِنَ تَوظِيف هذا النَّوع بنيَّة كَسرِ نِيَّة التَّوقُعات و بِالتَّالي الإبداع فِي كِتابَاتِهم. فالأُمُور العقليَّة تَنتزِع و هي غَيرُ مُدركَة بِالحواس كاللَّون الأسود الذي هُو مِنَ مُدركات حاسَّة البَصر و مَرئِي لكنَّه يُمزَج بِغرَض الفِعل وَردِّ الفِعل .[4]

*** التَّراسل بين الانتزاعي و الذَّوقي :** يُتمُّ المَزجُ بين المَفهُوم العَقلِي الانتِزاعي و ما يُدرَكُ بِحاسَّة الذَّوق بِحيثُ لا يَتصاحب المُضاف و المُضاف إِليه فِي الحقل المُعجمي كقولنا:

---

[1]- المرجع نفسه، ص: 54

[2]- المرجع السابق، ص: 55

[3] المرجع نفسه، ص، ص: 58،59

[4]- المرجع نفسه، ص: 59

مَرَارة الشَّوق، فَالشَّوق أَمرٌ عَقليٌّ اِنتزاعِي لا يُدرَك بِالحواس تَحرَّرَ مِنْ سُلطَةِ المُعجمِ القديمِ، تَركيبٌ بَينَ كَلِمتَينِ غَير مُؤتلفَتين .[1]

* **التَّراسل بين الاِنتزَاعي و الشَّمِي:** المَزج بَين المَفهُوم العَقلِي و الشَّمِّي، و ما يُدرك بِحاسَّة الشَّمِّ بِحيثُ لا تلتقي الألفاظ مُعجميًا كَقولِنا رَائِحة الألم، الألَم مُجرَّد بينما رَائحتُهُ حِسيَّة مَشمُومة .[2]

* **التَّراسل بين الاِنتزاعِي و اللَّمسِي:** حَاسَّة اللَّمس هي أشدُّ الحَواس مَادِّيَة و أَلصقَها بِالمادةَّ، ذَلك لأَنَّه لابُدَّ لها أَنْ تَتماسَّ مُباشرَة مَع الأشياءِ المادِّيَة لِتكشفَ عَنْ مُختلِفِ خَصائِصها المادِّيَة كالحِرارة، فقد يَتَّجِه الكاتِب إِلى تجسِيد المَفَاهِيم الاِنتِزاعيَّة مُستعيناً بِحاسَّة اللَّمس، و مِنْ مَجْرى ذلك يَقومُ بِخلقِ عَلاقاتٍ جَديدَةٍ بين مُفرداتِ اللُّغة لَمْ تَكُن منْ قَبل .[3]

* **التَّراسل بين الاِنتزاعِي و السَّمعي:** تَجتمِع المَفاهِيم العَقليَّة مع الأصوات و تَنتزِعُ نَزعًا، و تَتجلَّى في هذا الباب الاِنزِياحات، و مِنْ ضِمنِها الاِستِعارة المَكنيَّة كقولِنا: صَوتُ النَّصرِ، لَحنُ الحيَاة ..إلخ [4]

ثالثاً / الرِّواية النِّسويَّة النَّشأة و التَّأصيل:

1 – نشأة الرِّواية النِّسويَّة و تطورها:

لم تكن علاقة المرأة بالقصِّ وليدة القرن العشرين بل أبعد من ذلك، ربما يوماً ما نَصَّبت شهرزاد نفسها رَاوية عن بنات جنسها، و هي تُدافع عن ذاتها ضِدّ شهريار، كُلّ ليلة تَتفنّن في نسج قصص تحبكها بفنِّية عالية لتضمن المُتعة للملك، حتى تَنجو بحياتها وتُنجي بذلك بنات جنسها. كانت تنقله فيها إلى عالمٍ مليءٍ بالدَّهشة و الغَرابة، يَتفتَّح على

[1] المرجع نفسه، ص: 60

[2] المرجع السابق، ص: 61

[3] المرجع نفسه، ص: 62

[4] المرجع نفسه، ص:64

سردٍ سحريٍّ غرائبي، فيه من الواقع شيء و من الخُرافة و الأسطورة أشياء، حِكاياتٍ عَجائبيةٍ عن عالم الإنس و الجنِّ تَتَنامى فيها الأحداث و تتداخل الحكايات، مَمزُوجة بأفكارٍ مختلفةٍ إيديولوجية، أخلاقية اجتماعية... تَحكي فيها عن الرَّاعي و الرَّعيَّة، عن فَساد السُّلطة وجَبروتِها، و غُبن المجتمع و شَقائِه، عن الحقِّ و الصِّدق، عن البَذَخ و التّرف، عن اللَّهو والمُجون.. هي حكايات أَفرزَها الخيال النِّسائي، مَبدأها الأول و الأخير يرتبط بالرَّغبة في الحياة و الحُرِّية و الانتصار.[1]

ولا تزال حفيدات شهرزاد تتقفَّين أثرها إلى يومنا، و قد خَطت خُطوات ثابتة وواضحة في العصر الحديث، خاضعة للمُتغيرات العالميَّة و الإقليمية مع أنَّه دَرج البحث على اِعتبار أنَّ رِواية "**زينب**" **لِمحمد حسين هيكل**(1888–1956) و التي نُشرت عام 1914م، هي الرِّواية المُؤسِّسة للفن الرِّوائي العربي، مع أن بعض الدِّراسات ترى أنَّ الرِّواية الفنِّية لم تَتحقَّق عند ظُهور رواية "**زينب**" أو "**الأجنحة المُتكسِّرة**" **لِجبران خليل** (1883–1883) سنة 1912م أو "**عودة الرُّوح**" **لتوفيق الحكيم** (1898–1987) سنة 1933م، فهذه الأعمال و غيرها من مَثَّلت مَخَاض لابُدَّ منه، قبل أن يلتقي الوَعي بالرِّواية باليقَظة الكُلِّية في المجتمع النَّشط. و هنا بدأ الاختلاف حول مَعايير النَّقد الرِّوائي الذي يُمكن اِعتباره الفَيصل في موضوع الرِّيادَة الإبداعيَّة، ليُصبِح هذا الأخير –مَوضوع الرِّيادة– مُثيرًا لِلخلاف والإشكاليات، و في مُقابل الرِّواية الذُّكورية نَشطَت الدِّراسات التي أثبتت على صَعيد الكِتابة الرِّوائية النِّسائيَّة أنَّه ثَمَّت أكثر من عشرُ رواياتٍ كتبتها النِّساء تسبق رواية "**زينب**" لهيكل، مُعتبرةً أنَّ الرِّواية الأولى في الأدب العربي هي: "**حسن العواقب أو غادة الزهراء**" للكاتبة اللُّبنانية **زينب فواز**(1846–1914) نُشرت عام 1899م؛ إذ حَملَت مَلامِح الكِتابة الرِّوائية، عالجت زينب من خِلالها جُزءًا من القضايا الاجتماعية و السِّياسية، تُظهِر النِّساء في الرِّواية مُقاتِلات عَنِيدات من أجل ما يقتنعن به. أردفتها برواية أخرى سمتها:

[1]– سعاد طويل، الرواية النسائية العربية و خطاب الذات، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة– الجزائر، العدد:06، 2010، ص، ص:1،2

"**الملك قورش**" و هي قصة غرامية رمزية تاريخية، نُسجت على طريقة "**ألف ليلة وليلة**"، صدرت سنة 1905م. و في عام 1904م نَشرت **لبيبة هاشم** (1880-1947) من لُبنان أيضاً رواية بِعنوان: "**قلب الرجل**" و تلتها رواية "**شرين ابنة الشرق**" عام 1907 ، لِتَبدأ إِشكالية البَدء و الرِّيادة تَتَّخِذ مَنحىً جديدًا يَنحازُ لِلمَرأة، و يَرى بِأنّ الرِّوائيات العربيات هُنَّ اللَّواتي أَسَّسنَ هذا النَّوع الأدبي في الأدب العربي، مدفوعات بِأنفُسهِنّ وأقلامِهِنَّ لتعليم الأجيال الشَّابة و تَنويرِها في ما يَتعلَّق بالقضايا الاجتماعية و السِّياسية والدِّينية.. وكانت زينب فواز من أوائل من لفت النَّظر إلى قضايا المرأة في المجتمع العربي و أوَّل من لَفت النَّظر إلى تاريخانِيَّة مُشاركتِها في شُؤون الحُكم و الإدارة و سَنِّ الدَّساتير والمُشاركة في خَوض الحُروب مُعبِّرة عن نَزعةٍ نِسائيَّة اِنسانيَّة عالمية تَحرُرِّية عميقة وهادفة.[1]

كما كتبت **مي زيادة** (1886-1941) سِيرًا ذاتية و نقدية لبعض الكاتبات مثل: **وردة اليازجي** (1838-1924)، و **عائشة التيمورية** (1840-1902) ، و باحثة الباديَّة: **ملك حنفي ناصيف** (1886-1918)، هادفةً إلى تَقييم أعمالهنَّ و مُساهمَةً في خلق رُؤيةٍ مُستقبليَّةٍ لأجيالٍ قادمة من النِّساء.[2]

كما كانت هُناك رِوائيَّة سُورية سَبقت هيكل في رِوايته "**زينب**" و هي الكاتبة **عفيفة كرم** (1883-1924) التي شَغلت مَنصِب نائِب رئيس تحرير جريدة "**الهُدى**" في نيويورك، حيث وَردت رِوايتها الأولى بعنوان "**بديعة و فؤاد**"، و قد ناقشت هذه الرِّوائِيَّة الرِّواية كَصِنف أدبي، و أهم خصائصها و أهدافها..[3]

إِضافة إلى ما تَقدَّم مِن مُساهمة النِّساء في وِلادة و تَطوُّر الرِّواية العربية نجد الرِّوائِيَّة **فريدة عطايا** إذ نشرت إِحدى عشرة رِواية، من أهمها رواية "**بين عرشين**" سنة 1912م حيث تُصنِّفها بعض الدِّراسات بِأنَّها مَنجَم مَعلومات تَاريخِيَّة عن الإمبراطوريَّة العُثمانيَّة بِصِياغَةٍ يَتداخل فيها التّاريخي و الإنساني؛ رَصدَت فيها الأسباب السِّياسيَّة و الاجتماعيَّة

1- بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، 1899-1999، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1999، ص- ص: 5-20.
2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التي أدَّت إلى حُدوث مَذابِح الأرْمِن، و صُور حياة النِّساء اليهوديات في الطَّبقة العُليا والوُسطى، و التَّارِيخ الواقعي لتلك الفترة التَّاريخيّة.[1]

هكذا جاءت بِدايات الرِّواية النِّسائيَّة العربية، و قد شهدت الفترة التي أعقبتها ما بين 1960 إلى 1967 فترة اِختمار للعوامل المُكونة للرِّواية النِّسائية العربيَّة على مُختلف الأصعِدة؛ شخصية، اجتماعية، سياسية.. اِتَّسمت فيها الرِّواية النِّسائية بِعمق الرُّؤى؛ بحيث لم يعد مُمكنا الفصل بين قضيَّة المرأة و قضيَّة المُجتمع على مُختلف المُستويات، و هذا مرده إلى تحرُّر المرأة و الإِصلاح السِّياسي.[2]

خيَّمت هزيمة حُزيران 67 بِضلالها على الرِّواية النِّسوية، على اِعتبار أنَّ المرأة لم تُشارك في القتال لِتصف المعارك، لكنَّها وَاكبت تغيُّر العلاقات البشريَّة و مآسِيها و ما نَتج عنها.[3]

أمَّا في السَّبعينات و الثمانينات اِتَّسع نِطاق الرِّواية النِّسوية لِتسع الحرب الأهليَّة اللُّبنانية وتأثيراتها الاجتماعية و النَّفسية على الأفراد و الجماعات، إِضافة إلى صِراع المرأة في سَبيل الحُريَّة و كَرامتها. و في التِّسعينات اِمتد الأدب النِّسائي لِيشمل الجزائر و تونس والعراق فَأُعيدت كتابة توَاريخ حُروب التَّحرير من زوايا نِسائيَّة سَلَّطن الأضواء في رِواياتِهنَّ على مصير الأوطان المُتحرِّرة مَوسومةً في هذه الفترة بِنظرةٍ جديـــــدةٍ جَرِيئَةٍ إلى التَّاريخ و الحاضر.[4]

2 – الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة –بحث تاريخي–

رغم مُساهمة المرأة التُونسيَّة الفعَّالة في الحياة العامَّة مُنذ بِدايات القرن الماضي وسَعيها الجاد للتَّحرُّر من العُزلة ومن العقلية الذُّكوريَّة التي حبستها فيها التَّشريعات والقوانين المُجتمعية رَغم كل هذا لم تكن مُساهمة المَرأة التُّونسيَّة في الحياة الأدبية ذات

1- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
2– المرجع السابق، الصفحة نفسها.
3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
3– المرجع نفسه، ص: 32

شَأنٍ يُذكر إنْ لم تكن مَعدُومة تمامًا. بعد أن نالت تونس اِستقلالها سنة 1968 بدأت تتوالى الإِصدارات الأدبيَّة بِتوقيع المرأة التُّونسيَّة في شتَّى الأجناس الأدبية وعلى رأسها الرِّوائيات **عروسية النالوتي، ايناس العباسي، خديجة التومي، آمال مختار**.. وغيرهن.[1]

إنّ الرِّواية النِّسوية التُّونسيَّة فَنٌ قبل كلِّ شيءٍ، و أنَّ الرِّسالة فِكرية كانت أم اِصطلاحية لا تُبلَّغ إلاَّ إذا كان الإِتقان الفنّي شفيعًا لها، و في هذا الباب نجد الرِّوائيَّة **عروسية النالوتي** (1950) في روايتها: "**مراتيج**"(1985) قد اِهتمت بِبعض التَّنظيمات السِّياسيَّة للطلبة التُّونسيِّين في باريس الذين حافظوا على تَجذُّرهم رَغم تَوقُّهم إلى رُقي بِلادهم لكن بُعدهم عن الواقع الذي يرومون إِصلاحه لم يُيسِّر نجاحهم فعاشوا أزمةً حادةً.[2] وأما محاولة **هالة الباجي** (1948) في روايتها "**عين النَّهار**" فهي محاولة طريفة من حيث أنها تصور يومها عاديًا في دار جدّة الكاتبة، وسط المدينة العتيقة تصويرًا يكشف عن نظرة تعاطف مع الحياة البسيطة، بأسلوبٍ يزخر بالتشبيهات المُوحية، و مقابل ذلك فقد وقفت موقفًا صارمًا من البُورجوازية الجديدة، و من المُتملِّقين المُلمِّين بخميرة القومية كما يكشف عن نغمة مُفعمة أسى، و نبرة احتقار إزاء الواقع المعيش.[3]

أمَّا **حفيظة القاسمي** التي لفتت الانتباه خاصة بروايتها المتعددة الأجزاء "**رشوا النجم على ثوبي**" ذات الطَّابع الوُجودي الرَّمزي، و النَّبرة الصُّوفيَّة الشِّعريَّة. و هذه الرِّوايات تكشف عن هاجس فني تجريبي قوي يتجسّد في التناص مع التراث الفصيح و الدَّارج وتفجير أشكاله السَّردية و المزج بينها و بين خطابات عصريَّة مع تكثيف الرُّموز وتحميلها دلالات تتصل بالواقع المعيش في العصر الحديث.

---

[1]- عبد الوهاب لملوح، ميادين الأدب النسوي في تونس أزمة مصطلح أم هوية، مقالة، الميادين ،2018، 14:29م
http://www.almayadeen.net/articles/blogculture/909023

[2]- مجموعة باحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، المجمع التونسي للعلوم و الأدب و الفنون، بيت الحكمة، تونس، ط 1، 1993، ص: 148

[3]- المرجع نفسه، ص: 256

و من المحاولات اللافتة في هذا الباب روايات **آمال مختار** التي تجنح إلى إقحام بطلاتها و أبطالها في مآزق مُتولِّدة عن المسافة الشاسعة بين أحلامهن والامكانات الضئيلة المُتاحة لتحقيقها على أرض الواقع. وهو حال البطلة "**سوسن بن عبد الله**" في روايتها "**نخب الحياة**" (1993) و كذلك "**بطلة الكرسي الهزاز**" (2003) الأستاذة الجامعية التي تعرضت إلى الاغتصاب مِرارًا في طفولتها. ثم انتقلت في روايتها الثالثة "**المايسترو**" (2006) إلى اتخاذ أبطال لها ذُكور، و إلى معالجة القضايا الوُجوديَّة[1].

و في تجربتها الرِّوائيَّة الأُولى، تنتفض التُّونسيَّة **رؤى الصغير** على خُصوصيّات الكتابة النسوية في "**ذاكرة الرصيف**" و "**دار الساقي**"، يحضر الوصف مقروناً بالحكاية التي تجمع اليومي و الملموس، مع تلك الأشياء التي نتخيّل أنّها مرسومة في الذَّاكرة الكبيرة للبشر، بينها و بين الذَّاكرة المفتوحة على المُستقبل العائد بنا الى بدايات المخيّلة و نشأتها الأولى[2]، كما نذكر الرِّوائية **مسعودة بوبكر** و رواياتها "**ليلة الغياب**" 1997، "**طرشقانة**" 1999، "**جمان و عنبر**" 2006، "**الألف والنون**" 2012، و الرِّوائيَّة **نبيهة العيسى** التي حصلت على جائزة الكومار الذَّهبي 2016 للرِّواية التُّونسيَّة في روايتها "**مرايا الغياب**" الصادرة عن دار زينب[3]

ترى **آمنة الرميلي** أنَّه إذا ما أردنا تحديد مرحلة مُهمَّة من مراحل السِّيرة الأدبية النِّسائيَّة في تونس فإنَّ العُشرية الأخيرة تُعتبر مرحلة نوعيَّة ففيها عرفت الكتابة الكتابات النِّسائيَّة طفرة تلفت الانتباه، و تدعو إلى الدَّرس، و تبعث على الأمل فما نشر من روايات لا يُضاهى في كمِّه و كيفيه من أيَّة مرحلة سابقة. و تضيف **الرميلي** بأنّ حدث الثورة – 2011– لم يحقق الانعتاق السياسي فحسب بقطع النظر عن النتائج و إنَّما مسَّ خاصة رُؤيتنا إلى الكون و تمثُّلاتِنا لِلسُّلطة و مخاوفها من القمع، كانت الثورة لحظة حولت

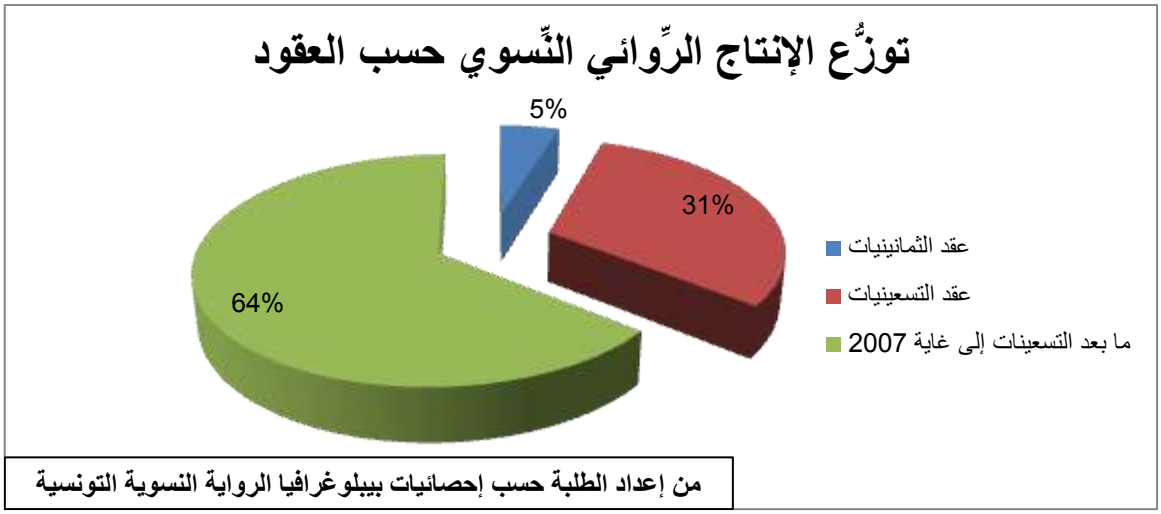
[1]- الموسوعة التونسية المفتوحة، الرواية التونسية، آخر تعديل يوم 6 مارس 2017، الساعة 12:53م.
http://www.mawsouaa.tn/wiki

[2]- رواية | رؤى الصغير ملكوت الأوجاع – الرواية نت–، بتاريخ: 2016/03/27 ، http://alriwaya.net/

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الذوات و فجرت الرَّغبة في التعبير عن المخفي والمهمش فكانت الكتابة العلامة الفارقة لتلك اللحظة وتحديدًا كتابة المرأة فخاضت في مواضيع شتَّى الجسد الارهاب السياسة وغيرها من التيمات التي كانت محجوزة عند الكتّاب الذكور بينما يرى **المدائني** أنَّ الأدب النِّسوي يَتبنَّى نُزوع المرأة لِلدِّفاع عن ذاتها كياناً مخصُوصًا.[1]

و إذا أردنا أنْ نتوقَّف عند بِيبلوغرافيا الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة فإنَّنا نجد توزُّع الإنتاج الرِّوائي النِّسوي حسب العقود كالآتي:[2]



لِتوضيح هذه النَّتائج أكثر فإنَّنا نستعين بِالجدول التَّالي، و الذي يُلِّمُّ بِالإنتاج الرِّوائي النِّسوي حسب السَّنوات و المُؤلِّفات:

جدول توزُّع الإنتاج الرِّوائي النِّسوي حسب العدد و السَّنوات و المُؤلِّفات:[3]

السنة	العدد	النص الروائي	اسم الأديبة
1983	1	- آمنة	زكية عبد القادر
1985	1	- مراتيج	عروسية النالوتي
1991	1	- زهرة الصبار	علياء التابعي

[1]- عبد الوهاب لملوح، ميادين الأدب النسوي في تونس أزمة مصطلح أم هوية، مرجع سابق.

2- بوشوشة بن جمعة، بيبلوغرافيا الأدب النسائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر، ط 1، 2008، ص: 116

3- المرجع نفسه، ص-ص: 113،116

1992	2	– الاسم و الحضيض	فضيلة الشابي
		– و كان عرس الهزيمة	حياة بن الشيخ
1993	2	– نخب الحياة	آمال مختار
		– طريق النسيان	نتيلة التباينية
1995	2	– و للحرافيش كلمة	حياة بن الشيخ
		– تماس	عروسية النالوتي
1996	1	– سطوح و سجون	السيدة القايد
1997	1	– ليلة الغياب	مسعودة بو بكر
1999	4	– تسلق الساعات الغائبة	فضيلة الشابي
		– طرشقانه	مسعودة بو بكر
2000	2	– رشو النجم على ثوبي	حفيظة القاسمي
		– الوزر	حبيبة المحرزي
2001	4	– كل الحكايا تفضي إلى الوحدة	نجاح محمد يوسف
		– إن سقط وجهي في البئر	وسيلة الزارعي
2002	1	– مريم نذر للمصلى	حفيظة القاسمي
2003	7	– وداعا ... حمورابي	مسعودة بو بكر
		– الطرح	مسعودة بو بكر
2004	2	– أبعد من الشرق	حفيظة القاسمي
2005	3	– ترانيم البرد القديم	آمال النخيلي
		– ساعات معه	شفيقة الساحلي
2006	5	– مايسترو	آمال مختار
		– موسم التأنيث	بسمو البوعبيدي
2007	4	– جمان و عنبر	مسعودة بوبكر
		– معسكر الحب	فضيلة مسعي

نُلاحظ تذبذبًا في الإنتاج، و يُفرز لنا الجدول السَّابق عن مجموع الرِّوايات المُمتدَّة من عقد الثَّمانينيَّات إلى غاية ألفين و سبعة (2007م)، و التي بلغ عددها اثنان و أربعين (42) رواية من طرف سبعة و عشرين (27) رِوائيَّة.

3 – قضايا الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة:

اِكتسبت الرِّواية النِّسويَّة في السَّنوات الأخيرة أهميَّة بالغة فعُقدت لها النَّدوات العديدة في تونس و خارجها، و نخصُّ بالذِّكر منها ندوة بمدينة قابس أيام: 11-12-13 نوفمبر 1994 بعنوان: "**الرواية النسائية المغاربية**" دعت للمطالبة بالمساواة بين الرَّجل و المرأة لإثبات التَّفوُّق و الامتياز، كما تطرقوا فيه إلى مُصطلح الرِّواية النِّسائيَّة التي تكتبها المرأة، و الذي قالوا عنه أنَّه ليس مصطلحًا فنيًا و لا يدل على اتجاه، بل هُناك الحساسيَّة الأُنثويَّة، و ليس الرِّواية الأُنثويَّة؛ لأنَّه مِنَ الصَّعب توجيه اِتجاه يتَّصف بالأُنوثة، و هي نُكهة خاصَّة تجدها في مُختلف رِوايات النِّساء تقريبًا، و نُحسُّ أَنَّ كل ما نقرأه هو صادر عن مُعاناتها عن تجارب عاشتها و عبَّرت عنها بطريقة فنِّية مثل عاطفة الأمومة.[1]

فنجد الموقف الأول يَتمثَّل في الخُصوصيَّة الجِنسيَّة التِّلقائيَّة فِيما تكتب المرأة مِنْ إبداعٍ بِاعتبارهِ أدب أقلِّية مُجتمعيَّة، تعيش ظُروفًا خاصَّةً تنعكس على رُؤيتها و تصوُّرها لِلأشياءِ والعالم فنتساءلُ كيف يمكن اعتبارُ نِصف المُجتمع أقلِّية اِجتماعية، و يَبدو الاختلاف مَطلبًا تَدعُو إليه بعض النِّسوة مثل **كارمن البستاني** التي تؤكد: "ليس لنا نحن و الرَّجل الماضي نفسه و لا الثَّقافة نفسها فكيف يكون لنا و الحالة هذه التَّفكير نفسه و الأُسلوب نفسه."[2]

[1]– محمود طرشونة، الرواية النسائية التونسية، مركز النشر الجامعي، تونس، (ط 1)، 2004، ص، ص: 5،8

2– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما الموقف الثاني يرى أنَّ الخُصوصيَّة أمرٌ طبيعي، لكنَّها لا تمنعُ من مُعالجة قضايا عامَّة وهو موقف **خالدة سعيد** التي ترى أنَّ الخُصوصيَّة هي مُنطلق الكتابة، و بِنار الخُصوصيَّة يُمكن تغيير العالم أو التَّأثير فيه، و هو الهدف المنشود.[1]

أمَّا الموقف الثالث مُناهِض لا يرى في الرِّواية النَّسائية أَيَّة خُصوصيَّة؛ لا في الشَّكل ولا في المضمُون، تقول **نعمة خالد** في ندوة **قابس:** "ليس ثَمَّة مشهَد سردي خاص بالرِّواية النِسائيَّة في المشهد السَّردي العام للرِّواية العربيَّة"، و عبَّرت **رضوى عاشور** عن مثل هذا الموقف في ندوة الرِّواية العربيَّة بالقاهرة بطريقة أَوضَح أنَّها ليست مُطالبة بِالاختلاف فنحن أبناء جِيل واحد، و القضايا واحدة، و عبَّرت عنه **سهام بيومي:** "إنَّ مَنْ يقبلن ذلك من الكاتبات مُجرَّد نِساء يَتعاطَين الكِتابة و لسن أدبيَّات حقيقيَّات و هُنَّ فرضن تلك القيود على أنفسهن قبل أن يَفرِضها أحد." و رفضت **عروسية النالوتي** الوُقوع في فَخِّ الخُصوصيَّة فرأت أنَّها قضية زائِفة لأنَّ اِفتكاك الاِعتراف عند الجِيل السَّابق من النِّساء كان يستعمل الغضب بِواسطة الأدب النِّسوي المُباشر بينما الجيل الحاضر يزيد اِفتكاك الاِعتراف .[2]

الكِتابة النِّسوية هي الكِتابة التي تتَّخذ موقفًا واضحًا ضِدَّ قضايا المُجتمع، و على رأسها الأُبوَّة و التَّمييز الجِنسي، و هي التي تأخذ المرأة كفاعلٍ في اِعتبارها هي القادرة على تحويل الرُّؤية المعرفيَّة و الأنطُولوجيَّة لها إلى علاقاتٍ نصِّيةٍ، و هي الكتابة المهمُومَة بالنِّسوي الذي يُشكل وُجودها خَلخَلَة للثقافة المُهيمنَة و هي النِّسوية الكامنة في فجوات هذه الثَّقافة، و قد ركَّزْن الرِّوائيات على إِعادة تقييم ما كان يُعتبر من المواضيع المُحرَّمة في الميدانين الاجتماعي و السِّياسي، و قد وضَّحن في رِوايتهِنَّ صِلة لا تقبل الجَدل بين الماضي و الحاضر مُشيرات إلى جُذور المشاكل التي لم تُعالج حتى الآن، ووَجدن أنَّ الحاضر يعكس الماضي، و هو اِستمرار و نتيجة له في آنٍ واحدٍ. فنجد

[1]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

عروسية النالوتي في روايتها "**مراتيج**" تغوص في عُمق الجُرح العربي، و تُساير الخَيبات و النَّكبات والعَادات و التَّقاليد بِأسلوبٍ رَمزيٍّ سلس يُحقق للقارِئ عظيم المُتعة و جَلِيل الفائدة، و يندمِج في نصِّها البُعد السِّياسي و الاجتماعي و الشَّخصي، حتى لكأنَّ المَرء غيرُ قادرٍ على فصل تَشابكاتِهم و تداخلاتهم، و تنتهي رُؤيتها الشُّمولية هذه إلى الإستنتاج أنَّ كُلُّ شيءٍ أصبح مُقرفًا حتى أَنْفسنا ما عُدنا نُطيق تحمُّلها لِكثرة أَدْرانِها و صُعوبَة الإلتحاق بها، ذلك لأنَّ الإنسان كما تصفه **عروسية النالوتي** قد صَغُر إلى حدِّ القزم: (فماذا أفعل ؟ أتطاول على قزامتي ؟ أخرج من جِلدي ؟ ... إلى أيِّ جِلدٍ أدخل و كُلُّ الجُلود مُتشابهة ؟ بأيِّ قَامة أَحلُم و كُلُّ القامات قصيرة فميِّتة تَنُوء بِحمل الرُّؤُوس أَأَفعل كَمثل بعضهم أصنع من الجاء عكاكيز أمشي عليها لأرفع قامتي، و أتبوَّل على الخليقة في وحدة قاتلة كوحدة الوُحوش الأُسطُوريَّة التي إنقرضت بِفعل الضَّجر و إنتقاء النِّد ؟ ماذا أفعل و العالم يسعى نحو الأصغر فالأصغر يُبدع في التَّصغير لعلَّ بُطولة اليوم أصبحت لِمن يكون بِحجم الذَّرة لم لا ؟ كُلُّ شيءٍ جائز اليوم.)[1] لذلك ستبقى رواية "**مراتيج**" من أجمل النُّصوص العربيَّة وأكثرها إنخراطًا بِواقعٍ عربيٍّ رأت به الكاتبة أصفادًا تُعيق حركة التَّقدم و التَّطور وتَختزِل العالم العربي بِأخلاقيَّات وأَساليب وقِيم غربيَّة عن الأخلاق الأصليَّة التي تُدير عَجلة التَّوجه السَّليم نحو المُستقبل، نجد أيضًا الرِّوائية **خديجة التومي** قد أصدرت ثُلاثية رِوائيَّة عن تجربة زوجها في السِّجن في عهد بن علي، و تحدَّثت عن أعمالها فقالت:" إن رِواية الشَّتات تَتبَّعت مَسيرة زوجين كانا رمزين لمُعارضة المُستبدِّ مؤمنين بالحُرِّية والكرامة والعدل فكان مصيرهما السِّجن و التَّشريد و ضَياع حُلم رَاودهما بِمدرَّج الجامعة أن يريا الوطن حُرًا مُزدهرًا مُؤمنًا بِأبنائِه. كما عانت الكاتبة المرأة من التِّرحال أي الغُربة مثل علياء التابعي التي كتبت رواية "**يتيمة وحيدة**" في أوائل التِّسعينات و أَثارت ضجَّة من حيث الشَّكل السَّردي و المَوضُوع المَطرُوح و العديد مِنهُنَّ عانقت الإنسانيَّة من خِلال

[1]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

كِتاباتهن كما عَالجْن التَّخلف، التَّبعية و التَّفاوت الاجتماعي، العولمة ،الجَشع ومُناهضَة النِّظام الأبوي.[1]

يُنوِّه الأستاذ الجامعي **خالد الغريبي** في حديثه قائلاً: (إنَّ الحديث عن الأدب النِّسائي يقودنا إلى إثارة قضيَّة الخُصوصيَّة و الهَويَّة في مجال الكتابة. و الرَّأيُ عِندي ألاَّ خُصوصيَّة بِلا هَويَّة، و أَنَّ الهوية في جَوهرِها تَعني الإختلاف ، لا الاتِّساق المُغلق، ولِذلك فإنَّ كتابة الهويّة لا تَتأسّس إلاّ بِجدل الخاص و العام، الذَّاتي و الموضوعي، الزَّماني و المكاني، المُؤتلِف و المُختلِف. إنَّه جَدل يتحكّم في الذَّات المُبدِعة من خلال ما تُريد إنجازه بِعينها و عين الآخر، من دُون أَنْ يَحجِب هذا التَّواصل حُريَة الذَّات في التَّعبير عن كَيانِها و كَينُونَتها).[2]

إذا اِعتبرنا أنَّ الاِضطهاد وَضع إنساني يشمل الذَّكر و الأُنثى على السَّواء مع اِختلاف النَّوع و الشِّدَّة و الأثَر و السِّياق، أَمكن أَنْ نُخلِّص النَّزعة النِّسويَّة مِنْ حُمولة تَعصُّبِها إلى المرأة. فكُلّ حديث عن الاِضطهاد و تَعرِيَة الواقع الذي يَخدُمه، و الأفكار التي تَتستَّر وَراءَه، إنَّما هو حَديثٌ لِصالح اِنعتاق الإنسان بِصرف النَّظر عن لونه و جِنسه وسِنِّه.[3]

---

[1]- بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، مرجع سابق، ص-ص: 207-208 .

[2]- عبد الوهاب الملوح، ميادين الأدب النسوي في تونس أزمة مصطلح أم هوية، مرجع سابق

[3]- المرجع نفسه.

ملخص الفصل الأول:

مِمَّا تقدَّم يُمكننا القول أنَّ مُصطلح الخِطاب تداولته العديد من أقلام الباحثين على اِختلاف مشاربهم، أدَّى هذا إلى وُجود مُفارقات في الفهم و التَّعريف من دارسٍ إلى آخر. والخطاب السَّردي هوَ الطَّريقة التي يُمكن أنْ تُقدِّم منْ خِلالها تلك القصَّة أو الحكاية إلى المُتلقِّي.

أمَّا تراسل الحواس فيعني هذا الفن في الاِصطلاح إلغاء الفُروق الوظيفيَّة بين الحواس الإنسانيَّة عن طريق تكوين علائق حِوار بين حاسَّتين مُنفصلتين أو أكثر.

و تأسيسًا على ما سبق نجد أنَّ تطور الرِّواية النِّسويَّة في تُونس لم يكن عبثيًا؛ بل خضع لِجُملة من التطوُّرات التي بلورت هذا الجِنس الرِّوائي، و طبعته بسماته الخاصَّة التي ميَّزته. و لُتسجل حُضورها في المشهد الرِّوائي العربي عن جدارة. رغم تذبذبه من حيث عدد الإنتاج الرِّوائي، لكن هذا لمْ يُقلِّل من قيمته الإبداعيَّة، فنُلاحظ من خِلال العناوين السَّابقة للرِّوايات الاِشتغال على مُستوى العناوين، و هذا على سبيل المِثال لا الحصر.

الفصل الثاني

الفصل الثَّاني: خِطاب الحواس في الرِّواية النِّسويَّة التَّونسيَّة

نماذج مختارة آمال مختار، مسعودة بوبكر

أولا: أُنموذج رِواية "نخب الحياة" للرِّوائيَّة " آمال مختار

1- الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي

1-1- العتبات النَّصيَّة

1-2 - التَّوظيف الحقيقي للحواس و دلالاته

1-3- التَّوظيف المجازي للحواس و دلالاته

2- تراسل الحواس

2-1- صُور تراسل الحواس

2-2 التَّراسل الدلالي

ثانيًا: أُنموذج رِواية "طرشقانه" للرِّوائيَّة مسعودة بوبكر:

1- الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي

1-1- العتبات النَّصيَّة

1-2 - التَّوظيف الحقيقي للحواس و دلالاته

1-3- التَّوظيف المجازي للحواس و دلالاته

2- تراسل الحواس

2-1- صُور تراسل الحواس

2-2 التَّراسل الدلالي

الفصل الثاني: خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية نماذج مختارة "آمال مختار"، و "مسعودة بوبكر"

أولا/ أنموذج رواية "تخب الحياة" للروائية " آمال مختار" :

تُعدُّ الرِّوائية **آمال مختار** من بين الرِّوائيات التُّونسيات اللاَّتي برزن كبارعاتٍ في فنِّ الرِّواية، لا على مُستوى وطنهنَّ فحسب بل على المُستوى العربي ككل، فهي اِبنة جيل السّتينات الذي منحنا أدبًا عربيًا مصقولاً بِكلِّ ما هو جديد و غير مألوف، خاصَة على مُستوى السَّرد، ومن يطَّلع على كِتاباتها الأدبيَّة و خُصوصًا رِوايتها "**تخب الحياة**" يجد المركز الذي تنجذب إِليه خُيوط السَّرد هي المرأة و ما يتَّصل بِجسدها، تمركز حول الأنوثة و الاحتفاء بها من خِلاله (الجسد) فيتواتر السَّرد بِصُوره المُكثَّفة، و يجعل من المرأة و المُتعة و الطَّبيعة عُنصرًا فاعلاً بينما يجعل من الرَّجل عُنصرًا مُنفعلاً فتكون علاقة ثُنائيَّة بينهما تلعب فيها الحواس دورها الفعَّال بِاعتبار أنَّ الجسد هو البُؤرة الذي تستثمره باقي العناصر، و تكتسب أهميتها بمقدار علاقتها بِه فيندرج تحت سقف الاهتمامات: اللَّذة، المُتعة، الخُصوصية و الحُريَّة، تُقصي الخُروج من موضع و الرَّحيل لآخر مع الشُّعور الدَّفين بِانهيار الهويَّة الأُنثويَّة، و مُحاولة الحِفاظ عليها وترميمها بِالتَّيه لِذات الجسد و تحقيق رغباته، و هُنا يظهر دور الرَّجل، إِلا أنَّه لا ينجح في تحقيق الكِفاية و الرَّاحة و الأمن الجسدي عِندها، فتسعى جاهدةً لِتغييره و اِستبداله بِآخر رغم دوره الثَّانوي الذِي أُسند له في هذه الرِّواية "**تخب الحياة**" فالجسد يُمثِّل البذرة التي من خِلالها تكون المُحاكاة و تُتقن الدَّلالات بِمختلف مقاصدها فينساب السَّرد بِمقتضاه عن طريق الحركات و الاِنفعالات التي يُحدِثها صوت الجسد بِجميع حواسِّه، إِذْ تقتحم المرأة عالمها بِجسدين: جسد بِيولوجي محسوس له مكانته و رغباته، و جسد لُغوي ينقل لنا صُور هذه الأحاسيس، فتحمل خِطابًا مُجنَّحًا بِحسِّيته و تجريده، فقد نلمس ألفاظًا تُمثِّل جسديَّة المرأة وطبيعتها كما نلمس رمزيَّة هذا الجسد و مُجازاته التي تتركها الألفاظ السَّاطعة في النَّص عن طريق توظيف الحواس وتراسلها. و سنتناول في هذه الجزئية الآتي:

- كيفية توظيف الخِطاب الحواسِّي في رواية "**نخب الحياة**" و الحواس المُهيمنة فيها.
- دلالات و جماليَّات التَّوظيف الحقيقي و المجازي للحواس الخمس.
- صور تراسل الحواس في رواية "**نخب الحياة**".

و على هذا الأساس تتكون لدينا الإشكاليات التالية:

*** كيف كان اشتغال الروائية آمال مختار على الحواس؟**

*** ما مدى نسبة تواجد الحواس في رواية "نخب الحياة" ؟ و ماهي الحاسة المهيمنة ؟**

1/ الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي:

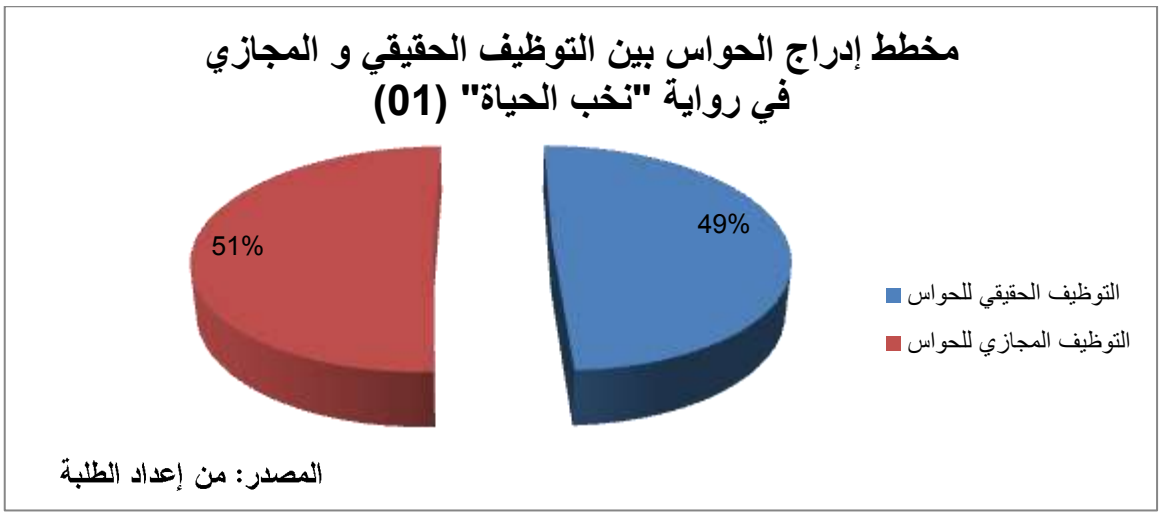
تُعدُّ الحواس منفذ الإنسان على الحياة، فهيَّ سبيل حُصوله على المعلومات، و على معرفة ما يدور حوله، عَمدَ الأُدباء إلى توظيفها في خِطاباتهم لمُداعبة خيال المُتلقِّي وجذب اِنتباهه، فيُصبح المسموع يُوصف بِصفات الملموس، و الشَّم يُوصف بصِفات البصر... و غيرها، و لفهم كيفيَّة حُدوث ذلك سنتطرَّق في هذا المبحث الذي نحن بصدد دِراسته إلى الخِطاب الحواسي في الرِّواية النِّسويَّة التُونسيَّة، و تتمثَّل أهم النِّقاط التي سنتناولها في ما يلي:

- دوافع توظيف الخِطاب الحواسِّي بنوعيه (الحقيقي و المجازي)
- تتبُّع التَّحولات الدَّلاليَّة للحواس و الكشف عن جمالياتها
- التعَّرف على صُور تراسل الحواس و جماليَّات توظيفها

و بِناءً على ما تقدَّم نُحاول طرح الإِشكاليَّات التَّاليَّة

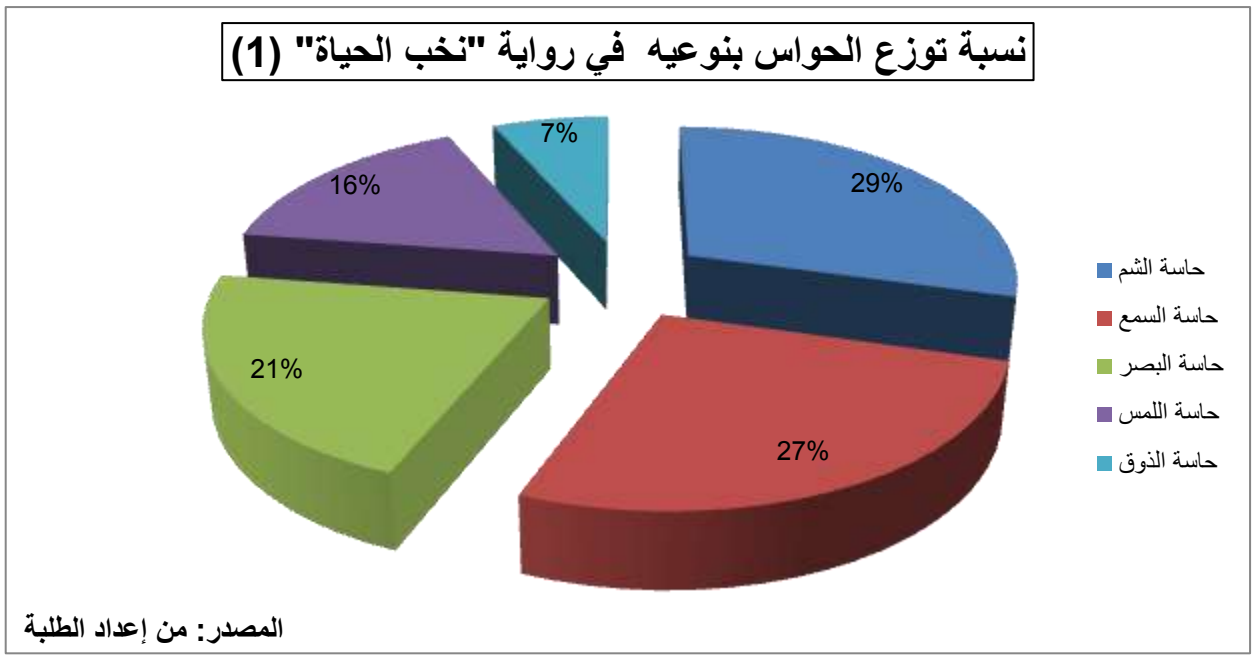
*** كيف ساهمت الحواس الخمسة في بناء الخطاب السردي؟ و ماهي الاضافات التي قدمتها ؟**

بلغ عدد الحواس المُوظَّفة في نصِّ الرِّواية حوالي خمسة و سبعون (75) مرة في مئة وإحدى عشر (111) صفحة، و التي هي عدد صفحات الرِّواية، أيْ أنَّه نسبيًا حاسة في كل صفحتين، و هو ما جعلها ظاهرة تدعو للدراسة و البحث، و الدائرة النسبيَّة التاليَّة تُوضِّح لنا نسبة توزُّع الحواس بنوعيه (الحقيقي و المجازي) في الرِّواية:



يُبيِّن لنا هذا المُخطَّط إدراج الحواس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي في الرِّواية حيث نُسجِّل تفوُّق التَّوظيف المجازي بنسبةٍ بسيطةٍ على التَّوظيف الحقيقي.

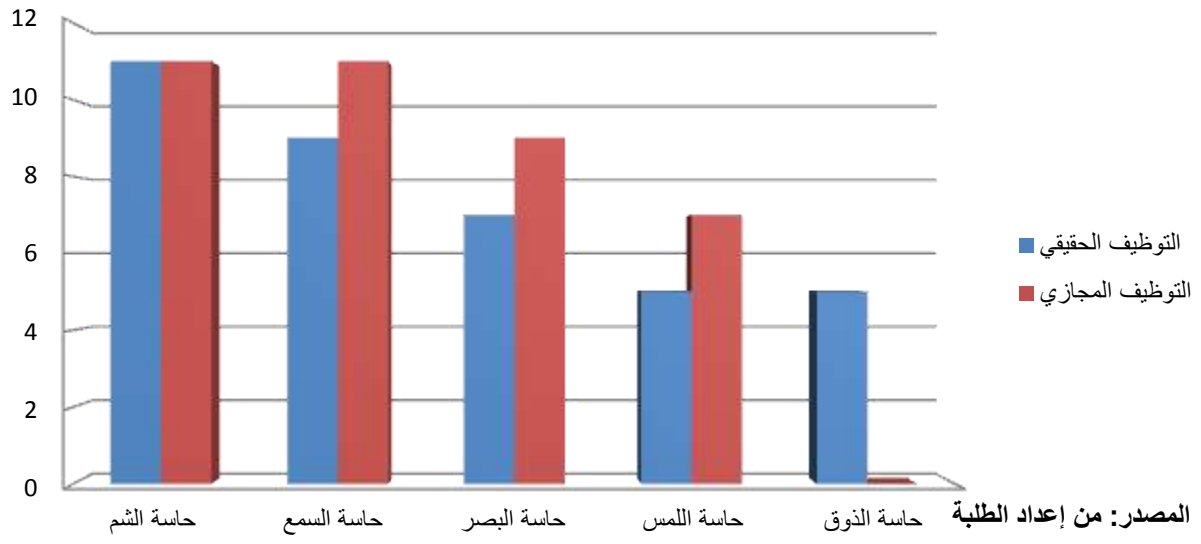
أمَّا المُخطَّط التالي يُوضِّح توزُّع الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي و الدلالي في رواية "**نخب الحياة**" بصورةٍ أوضح مع تواجد الحواس:



حسب هذه المُعطيات المُبيَّنة في الدَّائرة النِّسبيَّة لتوزيع الحواس الخمس في رواية "**نخب الحياة**" يتَّضح لنا هيمنة حاسَّة **الشَّم** على باقي الحواس الأُخرى حيث تتصدَّر المرتبة الأُولى في توظيف الحواس بنسبة 29%، تليها حاسَّة السَّمع في المرتبة الثَّانية بنسبة 27%، ثُمَّ البصر و اللَّمس، في حين يتذيَّل الذَوق قائمة ترتيب الحواس الأكثر استعمالاً

و لتفسير هذه النَّتائج أكثر نستعين بالمُخطَّط التَّالي و الذي يُميِّز بين نسبة التَّوظيف المجازي و التَّوظيف الحقيقي للحواس:

مخطط توزع الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي في رواية "نخب الحياة" (02)



المصدر: من إعداد الطلبة

بناءً على مُعطيات المُخطَّط نُلاحظ تصدَّر التَّوظيف المجازي في عدد التَّوظيف في كل الحواس باستثناء حاسَّة الذَّوق و الذي ينعدم تواجده في الرِّواية، إضافةً إلى تراجع التَّوظيف المجازي لحاسَّة السَّمع على التَّوظيف الحقيقي.

هذه الإِحصائيات و التي كانت من اِجتهاد أصحاب البحث قَدَّمت لنا بِلُغة الأرقام نسب توظيف الحواس و توزعها على مدونة البحث و في ما يلي سنخوض في تحليل النتائج وبسطها باللُّغة الأدبيَّة كالآتي:

1-1/ العتبات النصيِّة:

أ- دراسة الغلاف :

الغلاف هو نص موازي يأخذنا من أرض الواقع و يُساعدنا على دخول العالم الذي نسجه المؤلف، و هو نفسه الباب الذي سوف نخرج منه بعد انتهاء رحلة القراءة حاملين معنا أفكارًا و تساؤلات. إذ يُعدُّ مُحفزاً هام لقراءة النَّص. إنه: (اللغويات الأُولى باعتباره جامعًا للعناصر المناصية/ المناصات المركزيَّة التي تجذب انتباه القارئ.. إلى مستوى الدلالة و البناء و التَّشكيل...)[1]، و بهذا يكون الغلاف (مُوجِّهًا مُهمًّا لا يمكن للقارئ أن يتجاهله، لما له من دلالة تُساهم في توجيه توقُّعه و رسم أُفق انتظاره، و لا ينبغي القراءة في النَّص مباشرةً قبل الولوج إلى النُّصوص المُصاحبة للنَّص الأدبي..، إذ تُعدُّ هذه النُّصوص المُوازيَّة أهم مفاتيح العمل، بل تُشكِّل رُؤية مُؤيِّدة لما يرتضيه "الكاتب".. بدءً من الخلفيَّة و لوحة الغلاف، و العنوان و اسم الكاتب و الجنس الأدبي..)[2]، باعتبارها عتبات خارجيَّة مُحيطة بالنَّص... ترسم ملامح هويته، و تبني كوناً تَخييليًّا مُحتملا، و تُقدِّم إشارات دلالية أولية، إلا أنه أحيانا يكون ليس من السهل الوصول لتلك الدلالات؛ فهناك كتاب يُميلون إلى الغموض في اختيار غلاف مؤلفاتهم، و من بينهم **آمال مختار** في روايتها "**نخب الحياة**".

إن أول ما كتب من عناصر الخطاب الغلافي في هاته الرواية اِسم المؤلِّفة **آمال مختار** في الجهة العلوية متوسطا الصفحة كدليل إثبات الملكية الفكرية و القانونية، أو كنسق ثقافي مقابل هيمنة السُلطة الذكورة على ساحة الأدب، مُدوَّن بخطٍ بارزٍ أسود، رسمه مرن متداخل يعكس شخصية سوسن الشخصية الرئيسة في الرِّواية التي عاشت تلهث وراء مُغريات الدُّنيا من رقصٍ و جنسٍ و مجونٍ.

---

[1]- سمير عبد الرحيم أغا، عتبات النص الروائي، مجلة الحوار المتمدن، السودان، العدد: 3351، 30/4/2011، ص:23

[2]- المرجع نفسه، ص: 24

خُطَّ عُنوان الرِّواية بخطٍ متداخلاً مُستنبطاً من صميم وقائع أحداثها، و قد منحه اللَّون الأحمر قوة و تكثيفاً للمعنى؛ و الذي ارتبط بالمُتع الجنسيَّة من إِغراء و نشوة ..

و اللاَّفت للنظر أنَّ الرِّوائية **آمال مختار** أسقطت المُؤشِّر الجنسي من عناصر الخِطاب الغِلافي لهذا العمل الأدبي، و كأنَّ لسان حالها يقول: "هدفي الخُروج عن المُألوف و إِثارة فُضول القارئ لإشراكه في تحديد هويَّة خطابها السردي". ثم تذكره في صفحة العُنوان الدَّاخلية، بشكلٍ بارزٍ تحت العنوان، داخل إطارٍ أسود كُتبت وسطه بالأبيض "رواية"، وفيها من كسرٍ لأفق توقُّعِ القارئ ما فيها.

و في ما يخصُّ دار النَّشر نُلاحظ غِياب الهيئة النَّاشرة أو شعارها، حيث يخلوا الغِلاف مِنْ أيِّ معلوماتٍ تُحيل إلى ذلك، و هو غِياب يشدُّ الانتباه، و يدعوا للتساؤل؟ و للإِشارة فإنَّ دار النشر ذُكرت في صفحة العُنوان الدَّاخلية؛ و التي كانت من طرف دار سحر للنَّشر،(تونس) أي أنَّها محليَّة؛ تُنِـمُّ عن عراقة التَّجربة التُّونسيَّة في الطِّباعة.

أمَّا خلفية الغِلاف فصُوِّرت كجدارية قديمة أتى عليها الدَّهر، وُسمت أسفل الغلاف ببصمات يدين، لكُلِّ إصبع لونٌ مُختلفٌ؛ تُحيل الصُّورة على الحياة التي لا تتوقف على أحد، و هو قرار سوسن حين قررت ترك إبراهيم، و لكنَّ الثابت أن الحياة بما فيها تُخلِّف فينا آثاراً تتضافر لتُشكِّل هُوياتِنا؛ خُصوصاً أنَّها بصمات مُنفردة دون باقي اليد التي لها عدَّة وظائف و دلالات، فسوسن بعدما هاجرت لتنسى ابراهيم صدمت به _ابراهيم_ حيث ما تُدير عينها، و قد عكست هذه الخلفية أحداث الرِّواية إلى حدٍ بعيد.

ب- دراسة العنوان :

لقد أصبح العنوان في الرِّواية نصًّا جاذبًا و عتبة نصيَّة لابُدَّ منها جماليًّا، حيث يأخذ الرِّوائي زمناً طويلاً في تشكيله باعتباره العتبة الأولى للقراءة كما يجب أن يأتي مُتضامناً مع المادَّة السَّرديَّة لا شارحًا لها، يُثري النَّص السَّردي و يُضيئ العتبة ومُحتوى الخِطاب، إِنّه يحمل مُهمَّة الكاشف لمضمون الرِّواية، و الفاتح لمغاليق نصِّها

ومجاهيله، يستنطقه القارئ و الدارس قبل الوُلوج إلى أعماق النَّص فهو حُجَّة للنَّص الرِّوائي بما له من ظرفيَّة و موضوعاتيَّة تُحاكي الواقع بالزَّمن و التَّاريخ، و قد اِهتمَّ النُّقاد بدراسة العنوان منذ القدم "**اشتغل العلماء بظاهرة العنونة في أوروبا اِبتداءً من سنة 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين فرنسوا فروري و أندري فونتانا تحت عنوان (عناوين الكتب في القرن الثامن)، و كان هذا الكتاب يمثل باكورة الأعمال النقدية التي تهتم بالعنوان، و عملا مُمهدًا لظهور علم جديد له أصوله ونظرياته و مناهجه و هو (علم العنونة)**"[1] إِضافة إلى ظُهور عِدَّة كُتب و دِراسات اِهتمت بِهذا الباب و على رأسها كتاب "**سمة العنوان**" للناقد **ليو هوك** سنة 1973 الذي يُعدُّ كِتابًا في أُسس العنونة من كل جوانبها فالعنوان كما يراه **لي هوك** مجموعة العلامات اللِّسانيَّة (كلمات، مُفردات، جُمل)، التي يُمكن أن تندرج على رأس كُلِّ نصٍّ لتُحدِّده و تدلُّ على مُحتواه العام و تُغري الجمهور الموجود[2].

إذا كانت رواية "**نخب الحياة**" قد اِشتملت على المُتعة و إِثبات الوُجود دون قيدٍ فإنَّ المُلفت لِلنَّظر هو عُنوانها و الكثافة الدَّلاليَّة من خِلال وحدات الرِّواية التي تتمركز كُلُّها حوله، إذ يتَّضح للقارئ أن حياة الكاتبة في احتفال و الشُّعور بالبهجة و النَّشوة والمُتعة، لأنَّ النَّخب يعني الاحتفال بمُختلف أشكاله، و قد اِستعملت عِبارة نخب الحياة من ناحية دلاليَّة للتَّعميم و اِستمالة فِكر و قلب القارئ، و نلمح ذلك في قولها: "**أيها الأصدقاء الغُرباء، لقد جمعتنا الصُّدفة في هذا الفُندق، لتلتقي عُيوننا، و لتِظلّ وُجوهنا في الذَّاكرة، و لندخل حياة بعضنا البعض من حيث لا ندري و لا نقصد. إذن لِنُحاول منذ الآن، أن نتصرَّف بوعينا لا بوعي الصدفة... أصدقائي لنحتفل بهذا**

[1]– هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، د ط، د ت، ص،ص: 42–43 .

[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص:66

اللِّقاء الغريب و لنشرب نخب الحياة" [1] و بهذا يكون العُنوان "نخب الحياة" بؤرة النَّص الذي تَتجلَّى فيه كل الوحدات الأساسيَّة العاملة على بِناء الرِّواية.

يَندهش المُتلقِّي من الغُموض الذي يَعتري العنوان فيسعى للبحث فيه من خِلال التَّخييل و التَّفكيك و الحدس عبر سُلَّم عمليَّاتي ذِهني فكان نخب الحياة بحق من خِلال الرِّواية و وحداتها ككل يُمثِّل الحياة و مُتعتها في نخبها الإبداعي بداية، ديمومة، تأكيدًا، حتميَّة و مُؤكِّدات، كلُّها تندرج تحت العنوان و تصبُّ فيه، دعوة للتحرُّر و عيش مُتعة الحياة دون قُيود تُذكر مهما كانت الظُّروف، تحتفل رغم التيه و الخوف، الهجرة بالجسد من الانكسار و الحِرمان و البِيئة المُغلقة إلى النَّشوة و العيش في بيئة الحداثة : "**تردَّدت، لكن لا يهم، لِيذهب قانونهم إلى الجحيم، عارية، العراء حُرِّية، اِنطلاقٌ إلى هناك بلا أشلاء تُعطِّل نشوة الاِنفلات.**" [2] تتحرَّر بِعراء جسدها بِاعتقادها أنَّ في العراء كاملُ الحُرِّية، من هنا يتَّضح لنا أن الجسد يمثل عُنصرًا ضِمن النَّسق الرَّمزي بِتكثف الدَّلالات، فيبدأ هذا الجسد و يُولد من جديدٍ وسط أهواء الحياة، و يُنتج مُعادلة الحُضور و يتأهَّب لِلانطلاق حيث يتكرَّر لفظ "العُصفور مرَّاتٍ عِدَّةٍ في النَّص كأيقونة للجسد : "**أيُّها العصفور، اللَّيلة سأعيدك إلى البرِّية فابحث عن الحَبِّ و الماء بِنفسك ، اِنطلق في الخلاء ... و استرح من المُتعة قليلاً لِتُعاوِد الطَّيران في فجرٍ جديدٍ.**" [3]، تُؤكِّد الرِّواية تحرُّر الجسد و اِرتباطه بِديمومة فِعل الحياة، و البحث عن الجديد، و خلع الآخر، فالعُصفور يعني الجسد و هذا الأخير يعني الاِنفلات و النَّشوة حسب العنوان الذي يشمل وحدات الرِّواية والجسد بطبيعته حاملا لكل المشاعر مهما كانت، وجع، فرح، نسيان، نشوة .. وبِالتَّالي نُركِّز بِالدَّرجة الأولى على الأحاسيس التي تكمن فقط في وحدة الأثر النَّفسي داخل ذات البطلة .

---

[1] – آمال مختار، نخب الحياة، دار سحر للنشر، الطبعة الثانية، تونس، 2005، ص: 81

[2] – المصدر نفسه، ص: 13

[3] – المصدر نفسه، ص: 9

يأخذ العنوان "**نخب الحياة**" وحدات مركزيَّة تقوم كُلُّها على حالة الحياة أو المُغامرة وممارسة السَّعادة و الحب فيكون كالآتي :

نخب الحياة ⟸ فُصول الرِّواية ⟸ وحدات الرِّوايــة

البِداية	حُرِّية الجسد
الدَّيمومة	ديمومة العِتق و فِعل الحياة
التَأكيد	مُمارسة الفِعل لتأكيد الحُرِّية
الحتميَّة	الإحتفال بِالجسد
المُؤكِّدات	الإحتفال بِالأحاسيس

تحتوي فُصول الرِّواية على وحدات النَّص الرِّوائي التي تأتي ضِمن العُنوان "**نخب الحياة**" حسب الترتيب: حُرِّية الجسد – ديمومة العِتق و فِعل الحياة – مُمارسة الفِعل لتأكيد الحُرِيَّة – الإحتفال بِالجسد – الإحتفال بِالأحاسيس، مِثلما ورد في النَّص الروائي "**نخب الحياة**"

و بِذلك يتشكَّل النَّخب عبر فُصول الرِّواية بِحيث لا يخرج عن الحياة و فِعلها كما يُبرهن لون العنوان "الأحمر" و نوع الخط، على دلالة الإِغراء و نشوة اللَّذة و الحُب وعُمق العاطفة.

ج – دراسة الإهداء :

يُعتبر الإِهداء نصًا مُوازيا للعمل الأدبي، يُعلن عن النّص و يُؤطِّر معناه، إذ يُعتبر عتبة ينبغي الوُقوف عليها و استقراء دلالاتها و رصد أبعادها الوظيفيَّة، و كما هو مُتداول عبر الألسن بِصفةٍ عامَّةٍ، إنَّ الإِهداء يرتبط لُغويًا بِالهديَّة و العطاء، كل ما يُرسل من

عطاءات مُتعدِّدة الأوجه، من أصدقاء و أحباب و كُتَّاب و مُبدعين لِخلق المودَّة و بسط العلاقات، و إذا تأمَّلنا الإهداء في الخِطاب السَّردي فسنجده ينتقل من الأنا للأنا أو من الأنا نحو الآخر، حيث تتوسَّط الكِتابة الإبداعيَّة بينهما في إطار مِيثاقٍ تواصليٍّ، قائمٌ على الحُبِّ، أو على العلاقات الحميمة ، قِوامها التَّواصل العلائقي الهادف و البنَّاء، فمن خِلال اِستكشاف الإهداء و اِستقصاء بِنيته و دلالته و وظيفته نفهم النَّص.[1]

لقد اَستهلت **آمال مختار** رِوايتها بِالعبارة الإهدائية التَّالية: "**إلى اِمرأة أُخرى فيّ تلك التي تلمع أحيانًا فأُحبُّها و أخافها. آمال**"[2] يندرج هذا النَّوع ضِمن الإهداء الذَّاتي الحميمي الخُصوصي كُتب عليه اِسمها بِاعتباره نُسخة، حيث جاء على شكل مُقبِّلات لتفتح شهيَّة القارئ لمُواصلة القِراءة في كلمات أُفقيَّة على الجانب الأيسر العُلوي من الصَّفحة لِتترك مساحة البياض ثلاث أرباع الصفحة، مُختصر، مُعبِّر نُسجت فيه رغباتها و ذائقتها، تُخاطب فِيه ذاتها و ذات البطلة بِصورة غامضة تعمَّدتها لِيقف القارئ بين شخصيتين، شخصية المُؤلِّفة آمال مختار و شخصية بطلة الرِّواية سوسن عبد الله، لمكامن و مقاصد في نفسها بِحسٍّ عميق و لُغة مُحمَّلة بِالإشارات و الإيحاءات و النَّرجسية التي تهمس في أُذن القارئ مغزى الرِّواية المُتداخل بين الكاتبة و البطلة، عتبة تعتذر فيها عن التَّداخل المُتجلِّي بينها و بين شخصية البطلة، في الأخير يبقى الإهداء أمرًا ذاتيًا بحتًا و مساحة خاصَّة للكاتب، و بوابة تدلُّ على طريقة تفكيره، و غير محكوم بِضوابط فنِّية أو منهجية.

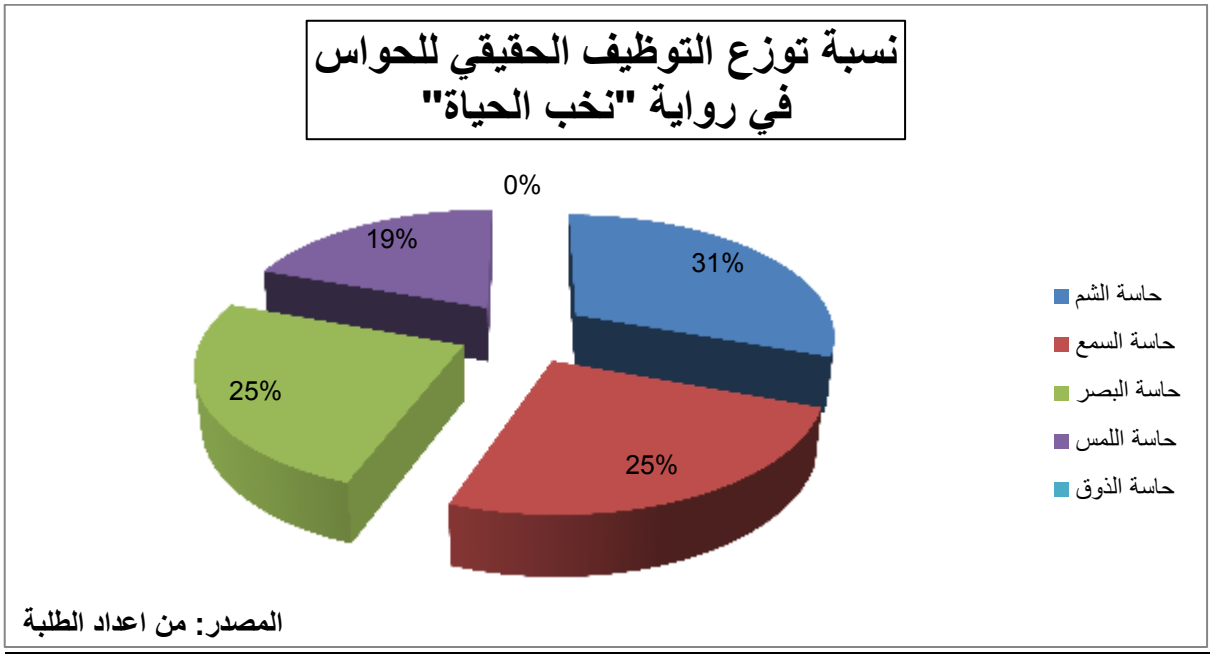
1- 2/ التَّوظيف الحقيقي لِلحواس و ما يحمله مِن دلالات في الرِّواية:

اِهتمت الرِّوائية بِعناصر رِوايتها لا سيَّما الشَّخصيَّة و إبراز جماليات التَّوظيف الحقيقي لِلحواس الخمس في نصِّها من خِلال حُضورها بِلُغةٍ إبداعيَّةٍ وظَّفتها توظيفًا حقيقيًّا لم تخرج عن دلالتها الواقعيَّة، و قبل أن نتعمَّق في التَّحليل نُشير إلى أنَّ نسبة التَّوظيف الحقيقي لِلحواس مُقارنةً بالتَّوظيف المجازي، بلغت 51% هيمنة فيها حاسَّة الشمِّ بنسبة

[1] – عبد الحق بلعابد، عتبات، مرجع سابق، ص: 93

[2] - آمال مختار، نخب الحياة، مصدر سابق، ص5

31%، تليها حاسَّة السَّمع بالتَّساوي مع حاسَّة البصر، في حين ينعدم تواجد حاسَّة الذَّوق، و المُخطَّط التَّالي يُوضِّح لنا نسبة توزُّع التَّوظيف الحقيقي للحواس في الرِّواية:



المصدر: من اعداد الطلبة

أ- **حاسَّة الشّم** : نجحت حاسَّة الشّم في العُثور على الجسد في عِدَّة تجاربٍ جِنسيةٍ خاضتها **سوسن عبد الله**، حيث كشفت لنا عن حُضور الجسد، و تحديد مناطق الإثارة فيه، كما النّفور منه أيضًا بِالوقوف مثلاً على هويَّة صاحب الرَّائحة: "**أزعجتني رائحته كريهةٌ و قويَّةٌ فنفرت من الطَّعام**"[1] ، و فرض رائحة حُبّ الذَّات و التَّنقيب عنها: "**بخخت عِطرًا على جسدي**"[2] ، بينما نجدها تسعد برائحة الحبيب عند حضوره : "**كأن يطلع في أرضي وردة عطرة**"[3]، و تبحث عن مواطن الغريزة الأنثويّة بين جسدين من جنس واحد عن طريق بسط الرّائحة و استنشاقها بمعمق :" **ثُمَ واصلت تستنشق جسد سوزي وتُتشمِّم**"[4]

[1]- المصدر السابق، ص:7

[2]- المصدر نفسه، ص:8

[3]- المصدر نفسه، ص:27

[4]- المصدر نفسه، ص:70

و في نفس السِّياق تقول: "**إلاَّ أنَّ رائحته أطاحت بِكلِّ تلك المُتعة و أصابتني رغبةٌ في الغثيان**"[1]، في ظلّ حفلتها الرّاقصة و قمّة بهجتها و متعتها تهرب من الرّجل الإفريقي الذي كان يراقصها في حين نجدها تستقطب أهواءها بِجلب الماضي و اِستفزازه، كما أنَّ لِلمكان رائحة مُنعشة (البيت): "**أنعشتني رائحته**"[2] جماليّة البيت و هُدوئه، ولِلطَّعام أيضًا رائحةٌ عبِقة تفوح في مجالها الواقعيِّ على شكل تنبيهٍ زمنيٍّ للتعرُّف على الوقت: "**عبقت رائحة الطَّعام**"[3].

أ- **<u>حاسة السّمع</u> :** يظهر حُضور حاسَّة السَّمع و بِناؤُها الفنِّي في عِدَّة محطاتٍ رسمت عليها الرِّواية أحداثها، و كُلُّها تصبُّ في خلق رُوح المُتعة و إِحيائها: "**سمعت أشرطتي المُوسيقيَّة تُغنِّي**" إِسناد السَّمع لِمحلِّه، مُوازاةً مع بهجتها و تمرُّدها في حفلتها الخُرافيَّة. وتتقزّز بسماع بعض أصوات الرّجال "**همس و هو يضحك و يهتزُّ بطنه الضَّخم**"[4] كما يبدو جليًّا حُضور الصَّوت غير المسموع بِسبب الغياب في الوقت الآني فاستحضرته البطلة؛ و بدا اِستحضارها أشبه بِصورة الإنزعاج و التَّوتر، و في مواقف أخرى يتبعها الصّوت حَالَةَ بعث الذَّات، و مُناداة لِلجسد لحظة اِنصهاره: "**لاحقني صوته و لملمت الكلمات المُتقطِّعة و الحُروف المُتناثرة في العتمة و الماء و إذا بِه يصرخ: اِرجعي سوسن...**"[5] ، ثم تتوسَّع لُغة السّرد للحدث بواسطة الحاسّة نفسها، حيث يُحدِث الآخر صوتًا خافتًا على إثره تُبحر البطلة في عوالم الذّات بالمتعة والانفلات: " **يعود للاقتراب بحذر و يظلُّ يردِّد هامسًا: اسرعي، اسرعي، أرى أشباحًا قادمةً**"[6]،

---

[1]- المصدر السابق، ص:83

[2]- المصدر نفسه، ص:107

[3]- المصدر نفسه، ص:107

[4]- المصدر نفسه، ص: 8

[5]- المصدر نفسه، ص: 36

[6] - المصدر نفسه، ص: 36

تُمارس الحاسَّة دورها الفنِّي إذْ نجدها تدخل ضِمن صراعٍ بين التَّذكر و النِّسيان، وتجسيد حقيقة دور الصَّوت في فضائه المُتاح له في الواقع، و يزيد دور الحاسَّة بِاعتبارها أُسلوب تُبنى عليه المواقف و تُقدَّم، حيث تستحضر الصَّوت مِن زمنٍ مضى و تُحاول بسط أحداثٍ مُهمَّةٍ حصلت في الماضي، و اِستدعتها لِتمثِّل أحداث واقعها الحاضر: "**جاءني الصَّوت حنونًا و مُثيرًا فخلع قلبي**"[1]، و يحصل الغِياب في حضرة الواقع: "**اِستمعت إليها و لم أَعِ ما تقول**"[2] فخاتمة فِعلها اِرتكزت على فاعليَّة الصَّوت الذي ساهم في تأسيس البِناء النَّفسي الدَّاخلي للبطلة، فغِياب و حُضور الصَّوت كان لِلإثارة و التَّأثير ضِمن سِياقات مُختلفة مُزجت بِالفرح، الحُزن، الاِنكسار، الخوف، كلُّها تدخل في إِطار تحقيق التَّوازن النَّفسي للبطلة.

ج-**<u>حاسّة اللّمس</u>:** ترتبط حاسَة اللَّمس بِالفعل الجِنسي بين الجِنسين، حيث سعت السّاردة وفق مراحل أحداث الرّواية إلى تفعيلها، مُحاولةً العودة بِالزَّمن لِأوجه المُتعة المُثيرة التي كانت بين الطَّرفين، حيث نجحت الحاسَّة في العُثور على الجسد في عِدَّة تجارب جِنسيَّة خاضتها سوسن عبد الله إذ كشفت لنا عن حُضور الجسد و تحديد مناطق الإِثارة الغريزيَّة الأُنثويَّة، و تقوم بِاستذكارها و اِسترجاعها في الوقت الآني في بون أرض الغُربة: "**بعد الآن لنْ يجيئك إبراهيم، لن يُقدِّم لك حُبًّا و ماءً و حِسًّا و لوزًا لن يقف أمامك إبراهيم، لن يُغنِّي معك و لن يُصفِّر في تِلك الأُمسيَّات الحالمة التي كانت تنثر الحُبَّ على ضاحية أريانة، بعد الآن لن يأخذك بين يديه السَّمراوين، و لن يُداعبك بِأصابعه الطَّويلة الرَّشيقة، و لن يُقبِّل رِيشك الأبيض و لن يَضغَط...**"[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص: 84

[2]- المصدر نفسه، ص: 108

[3]- المصدر نفسه، ص: 9

يتحرَّر الجسد الأُنثوي و تستقطب حاسَّة اللَّمس جميع مطالبه و تُنفِّذها بِفعلٍ ماضٍ قريب: " **لامست فخذي فعلمت أنَّ الصِّراع سيكون حربًا لن تنتهي**"[1] قُوَّة المُتعة واللَّذة بِالمشاركة و الالتِحام بين جسدين مُتلهّفين، تنتفض أيضًا و تنفر مِمَّن لا يسكن الألق ملامحه بِحيث تسعى لإثباته بِنفسها حين يزيد و يكبر "**تلملمت تحت الأغطية، كُنت غارقةً في دِفءٍ حميميٍّ، مَرَّرت كفِّي على فخذي المُشتعل، غمرته بِأظافري حتَّى الألم**"[2] اِستفراد بِالأُنوثة مع أُنوثتها لِغياب الألق و فِعل الوُجود مِنْ طرف الجِنس الآخر، و حين تتحوَّل الأحداث لِمقهى الفُندق يُخيِّم زمن الحاضر على أجواء البطلة ومُحاولة اِستدراجها للمثليَّة و فِعل المُساحقة: "**اِحتضنتني سوزي وضغطت على ظهري، حتَّى كادت تغرس أظافرها في لحمي، تأوَّهت، ألقت بِرأسها على كتفي وقبَّلت رقبتي و اِنسابت تتسلَّق عُنقي حتى اِقتربت مِن شفتي اِنسحبت**" هُروبٌ مِنْ المُمارسة مِن جِنسٍ واحدٍ و جسد أُنثوي هائج تُزيل رغبته و أهواءه على أُنثوية **سوسن**، دفع بِفعل المُساحقة لِتحقيق المُتعة.

بينما يحتويها القرف من بعض المُلامسات و الانسحاب على إِثرها حتىَّ لا تزيد الهمسات بِاستشعار الأُذن كمادَّةٍ في الجسد تستجيب لِحجم الشِّفاه الكبيرة بِحيث تُؤدِّي دورها الحقيقي المُسند لها مِن حيث المُلامسة: "**لامست شفتاه الغليظتان أذني**"[3]، كما تُحقِّق الأيادي و الأصابع اِستكمال لحظات الأُنس بين الطَّرفين: "**لمسة يدك السَّمراء وأصابعك الرَّشيقة و لمسة يدي وأصابعي المُتوثِّبة على الطَّاولة**"[4]، و نجدها تخضع للمثليّة و تنجرُّ وراءها رغم محاولتها للهروب "**في الطَّريق قرَّرت العودة إلى الفُندق، لكن سوزي أمسكت وتشبَّثت و أصرَّت على أن نعود جميعنا إلى بيتها، بَحثتْ عن يد**

[1] المصدر السابق، ص: 10

[2] المصدر نفسه، ص: 45

[3] المصدر نفسه، ص: 8

[4] المصدر نفسه، ص:22

عبد اللَّطيف في الظَّلام أستنجد بِها، لكنِّي لم أعثر عليها."[1]، اِستسلمتْ لِلمُداعبات الشَّاذَّة التي فُرضت عليها، تُحاول نفي الشَّغف و مُحاولة الانفلات الذي خيَّم على سُبلها في تجسيد الألق و تلامس الأجساد الأُنثوية بِوجه حقيقي لِحاسَّة اللَّمس، إضافة إلى ذلك نراها ترسم باستذكارها صورة الرَّجل القبيحة و تَمقتها، تلك الصّورة التي قَتلت ذات البراءة من الدّاخل من خلال تشكيل ملامحها في الماضي و استحضارها في لحظة غضب، مُنذ زمن الطُّفولة كانت هناك: "**يُلقي جسده وراءه كشاحنة و يدسُّ رأسه في جسدي يُقبِّلني يأكل شفتي كُنت أبكي و أتمنَّى نتف شاربه...**"[2] فأفعال الرَّجل القبيح وحركاته المُقرفة رَاسخة في ذاكرة البطلة.

د-حاسة البصر: وُظّفت حاسَّة البصر واقعيًا عِدَّة مراتٍ في النَّص حيث تقوم البطلة بِامتحان حواسها التي تنتمي لِجسدها حتى تكتشف كيانها المادِّي فتقف أمام المرآة فيتجلَّى اللَّفظ و يُساهم في عملية اِكتشاف الجسد اِستنادًا لِلبناء الذي يُعادل موضوع النَّص "**أخذت مرآةً مِن حقيبتي، لم يكن وجهي مُرهقًا و لا مُترهِّلا ، بل كان مُشرقًا و جميلاً، أعدت صِباغ شفتي تزحلقت إلى الطَّرف الآخر مِن الكُرسي كُنت سأغادر لمَّا وقفت سطع ضوءٌ في عيني فتهاويت... وقفت عاريَّةً أمام المِرآة فكرت أن أُعيد رسم شفتي ثم عدلت بقلم الشِّفاه تتبعت خطوط جسدي على المرآة و رسمته**"[3] تنجح حاسَّة البصر في مُشاهدة الجسد الأُنثوي و فرض كينونته و وُجوده و التَّباهي به، و في نفس الوقت تسعى لِلبحث عن ذاتها التي تُحبُّها بِحضور إِبراهيم الذي اِستشعرت وخزات ألقه: "**تطلَّعت إلى الرَّسم أحسست بِشيءٍ يدبُّ في قلبي كأنِّي رأيت إبراهيم يُطلُّ مِنه كأنِّي رأيته يقف فيه يتبختر يتمدَّد و يضحك مسحته**"[4] بينما لا تعثر على ذاتها الغائبة، و حقيقتها التي تجهلها: "**منذ**

[1] المصدر السابق، ص:67

[2] المصدر نفسه، ص: 78

[3] المصدر نفسه، ص: 8

[4] المصدر نفسه، ص: 8

زمنٍ لم أر وجهي في المرآة"[1] كما تلمح جماله الذي منح لِلذَّات البطلة الثقة و أحبَّت ذاتها، و تزيد عمليَّة البحث عن ذاتها في ظلِّ الخوف و الشَّوق، و الحنين لِرغباتٍ مُؤجَّلة: "**أقف أمام المِرآة يُحيط بِي صخبُ الماء السَّاخن و بُخاره أمسح ضباب المِرآة بِكفِّي وأسأل الوجه المُضاء الذي أطلَّ أين كان متخفيًا**"[2] فيــبرُز المُستوى اللُّغوي في عمليَّة اِكتشاف الجسد.

في حِين تبرز المُفارقة التي تُفعِّلها حاسَّة البصر بِدقَّة: "**في المِرآة رأيت وجهي جفناي مَتورِّمتان لكنَّه كان جميلاً و أحببته**"[3] جفنٌ مُتورِّمٌ سعى لِفرض جماليَّة الذَّات المُنهكة التَّائهة في ممرَّات التَّسكُّع، الذَّات القابِعة في الملذَّات و الأهواء إلاَّ أنَّه رغم عيبه أحبته.

هـــــ- **<u>حاسة الذوق</u>** : أمَّا مِن ناحيَّة حاسَّة الذَّوق وُجودها مُنعدم مِن جانب التَّوظيف الواقعي ما برز مِنها كان تفعيلاً لِلبناء السَّردي في التَّوظيف المجازي لا غير و قد كان قليلاً جدًا.

1-3/ التَّوظيف المجازي للحواس و ما يحمله من دلالات في الرِّواية:

لقد أَقحمت الكاتبة الحواس في رِوايتها و جعلت مِنها عناصر مُهمّة، رسمت بِها خُطوطها و معالمها، فالحواس كما سبق و قُلنا أنَّها تكشف عن خبايا الكلمات، عن الواقع المعيش، عن ما تحمله النَّفس مِنْ رغبات و نزاعات، تلِج بِنا في عالمها وُلوجًا جارفًا حيث نستشعر حيويّة السَّرد و طاقته الفعَّالة و فيها تقول في مطلع رِوايتها: "**... كُنت بِلا فِكرة، بِلا سأم أركض وراء مُتعة هاربة، هاربة، صار الشَّوق أكبر.**"[4] بِإيجاز و رشاقة ودُون أيِّ إِسهاب تتعمَّق فرضية **(الحياة مُتعة جسديَّة)** بِواسطة الأفعال التي تقوم بِها سوسن عبد الله بطلة الرِّواية، براهين سرديَّة توضِّح التَّعارض الجلي بين الفِكرة و المُتعة، الحِكاية التي تحمل الفِكرة و تتعمَّق فيها، و المُتعة التي يُمثلها السَّرد الكثيف بكلِّ جوانبه،

---

[1]- المصدر السابق، ص: 27

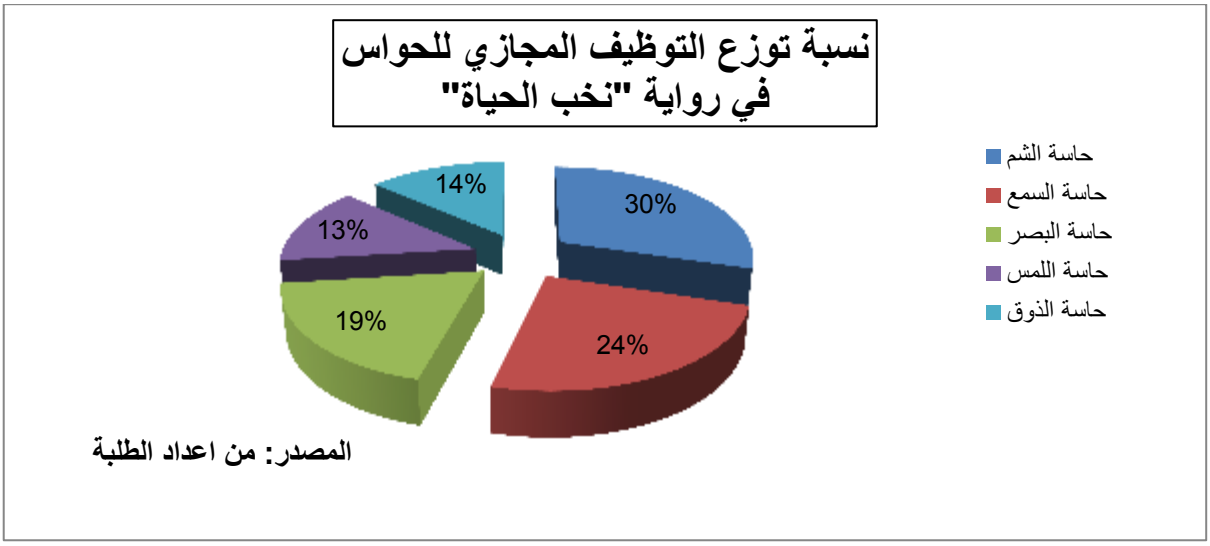
[2]- المصدر نفسه، ص: 39

[3]- المصدر نفسه، ص: 96

[4]- المصدر نفسه، ص: 6

ومما جاء على لِسان السَّاردة "... **عندما تعود خُيوط المطر تثقب جسدي بِوضعٍ لذيذٍ، تتهيَّج الأشياء، تتبعثر، تُعانق المطر، تنصهر و ترقص، صُراخٌ جسدي لا يُزعج المارَّة في الطَّريق، و هُم يحثُّون الخُطى إلى دِفئ بيوتهم ...**"[1] شُحنات تعبيريَّة كُبرى عن المشاعر و الأحاسيس الفرديَّة المُحرَّرة التـــي يعجـــز و يخجل اللِّسان عن البوح بها، وهذا ما يجعل لُغة السَّرد عامل حِسِّي تلعب فيه اللَّفظة دورها المُهم في سياق الكلام على المُستويين البِنائي و التَّركيبي ما يجعلنا نُدرك مدى ارتباط عمل الحواس بِعوالم الذَّات الدَّاخليَّة بحُضور عاملي المكان و الزَّمان باعتبارهما مُحفزين لأداء دورها.

لقد ساهمت الحواس الخمس بِفاعلية في بِناء الرِّواية ككل من حيث ، الزَّمان و المكان و الشَّخصية، خاصَّة الأخيرة بِاعتبارها المِحور الذي تدور في فلكه أحداث الرِّواية خُصوصًا العلاقة الثُّنائيَّة القائمة بين الرَّجل و المرأة و غريزة الجسد و حبُّ التَّحرر مِن قُيود المُجتمع، و هذا ما لمسناه في ذات سوسن عبد الله التي أَرَّقها هاجس المُتعة الهاربة واِستذكار الملذَّات التي تألَّق إِبراهيم في خلقها و رسمها على خُيوط جسدها الهائِج المُلتهب، لِذلك زاد تفعيل الحواس التي أسهمت في كشف خبايا و نوازع ذاتها حيث اِستشعرت الحاضر بِجلب الماضي و بسطه بواسطة الحواس، و للتذكير فقد كانت نسبة التَّوظيف المجازي للحواس 49% جاءت حاسَّة الشَّم في مُقدِّمتها بنسبة 30%، تليها حاسَّة السَّمع.



المصدر: من اعداد الطلبة

[1] المصدر السابق، ص: 14

أ- **حاسَّة الشَّم**: هي الأكثر حُضورًا ضِمن التَّمثيل المجازي في البِنـــاء السَّردي بِجميع عناصره في الرِّواية؛ حيث لمسنا ذلك في مواطن عِدَّة تَشبَّع بِها النَّص في قولها: "**فاحت رائحةٌ قديمةٌ، بلا هويّة، اِقترنت في ذاكرتي بِمطعم المبيت الجامعي كان مطعم الفُندق مُكفهرًّا و أكثر كآبة مُنذ نزلت هنا... في مرَّات قليلة أذكر أنِّي أكلت.**"[1] تكشف لنا حاسَّة الشَّم بَواطن الشَّخصيَّة البطلة، و كُل جوانبها النَّفسية و رُؤيتها لِلزَّمن: "**فاحت رائحة قديمة... مُنذ نزلت هنا.**" تجسيد لِمآسي المكان، و رصد أبعاده بِكلِّ ما تحمله ذاتُ البطلة من اِنفعالاتٍ نفسيةٍ، كآبة مطعم الفُندق الذي نزَّلت فيه، كما تستدعي الشَّريك و تحتويه بِالفرار من لحظات الاِنغلاق التي تسود ذاتها، و تزويدها بِشمِّ عبق التَّحرر و الاِنفلات مِنْ قيد الآخر، عبر رائحة التُّراب و الطَّريق المُمتد و الأشجار: "**رائحة التُّراب تهيج في الذَّاكرة، الأشجار العارية و الأغصان المُشيرة بِوقفتِها الطَّريق المُمتدَّة في الوُجود تنتظر أن نمشيها**"[2] اِستحضار لِزمن مَضى بِمُجرد شمِّ المكان و رُؤية الطَّريق و الأشجار، ويزداد اِنقباض ذاتها بِتقديم زمنٍ مضى و بُروز اِنجذابها بِحضور الألق الذي رسى بِأصابعه ضاغطًا بِقوَّةٍ و سُرعان ما تُعلن اِنهيارها و لحظة الفِراق، شوقٌ لِما مضى، ولهفةٌ مُحطَّمةٌ لِفعل الوُجود داخل هويَّة ذاتها المُظلمَة: "**أصابتني لهفةٌ لِفنجان قهوةٍ مُعتَّقةٍ، تَفُوح مع بُخارها رائحة الاِحتراق في عتمة رُوحي**"[3] اِستشعار ظُلمة الاِنهيار بِشمِّ رَائحة اِحتراق القهوة التي طالما حقَّقت لها كينونة ذاتها و اِنعتاقها، جماليَّة الشَّيء (القهوة) و حساسِيَّتها العاطفيَّة بَواسطة رائحة الاِحتراق المجازيَّة، فصِفة العتيقة التي أُسندت إلى الرَّائحة ساهمت في تكثيف دلالة الاِنهيار و الشُّعور بالألم الذي تشعر بِه البطلة مِن خِلال البُعد الزَّمني الذي أُحيلت إِليه هذه الصِّفة فَبدَا الحُزن مُلازمًا لِلشَّخصيَّة.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 9

[2]- المصدر نفسه، ص: 22

[3]- المصدر نفسه، ص: 34

و مِمَّا زاد من تفاعلها و تبعثر رُوحها و جسدها جلب الأجواء الحمِيميَّة عن طريق مزج حاسَّة الشَّم بِزمن الفجر، تَحوُّل طبيعة الفجر السَّاكنة إلى حركات و تفاعلات وفوضى بِواسطة الرَّائحة المجازيَّة القائِمة بِمهمَّة تحريك نوازع ذات البطلة **سوسن عبد الله** لِترسم مدى اِنقسام و اِنفطار العلاقة بين أُنوثة البطلة، و ذات الرَّجل: "**شيءٌ ما يحدث هُنا في داخلي شيءٌ ما يتسلَّل و يَتواطأُ، فوضى أُخرى بِرائحة الفجر تُزعج خُمولي الذي بدأت أعود إليه، و تعدُ هي أيضًا بِالمُتعة و الحميميَّة. حيرة تنحتني تِمثالاً من رغبةٍ ولهفةٍ، تُرعشُ اِرتباكي و سِيجارتي و كأسي، و جُنونٍ آخر يُهدِّد صلابتي**"[1]، و تَنفعِل المشاعر و تزيد وخزات الشَّوق بِتذكُّر حَنان المَلمَس و المُداعبَة عن طريق حاسَّة الشَّم، لون الثَّلج و ساعة هطوله و شكلِه الذي اِستشعرت بِه الدِّفيء عِندما عادت بِذاكرتها لِسنوات مضت؛ حينما هطل بتونس، فكان عاملاً في انبعاث الرَّائحة القديمة: "**عدت إلى الغُرفة و بِي إحساسٌ كبيرٌ مِن الرَّاحة، كانت تّنبعِث مِنها رائحةٌ قديمةٌ، أَزاحت السَّتائر البُنيَّة و فتحت النَّافذة ــ فرِحت بما رأيت كطفلة، مُنذ سنواتٍ لم أره، رُبَّما مُنذ سنة 1982 لَمَّا كُنت تلمِيذة بالثَّانوي، اِشتقت إليه، إلى بياضه، إلى ملمسه، إلى مُلاعبتِه**[2]". تكشف لنا الرَّائحة الفريدة للقِدَم عــن وَلَــع الشَّخصيَّة الأُنثويَّة بِالانفتاح على الماضي وتحقيق الوُجود بِتفعيل زمن الحاضر برائحة الجسد: "**و اِنسابت تتسلَّق عُنقي حتى اِقتربت من شفتي، اِنسحبتُ، عُدت إلى مكاني و ظلَّت رَائحتها في أَنفِي، سكبت قطرات من الوِيسكي في كفِّي و غسلت وجهي المُشتعل.**"[3] مُداعبات شاذَّة لمست فؤاد سوسن وتحقيق فِعل الوُجود بِالمُمارسة المثليَّة، فوضى و هيجان لِلجسد المُشتعل المُنهار المُشبَّق لِتحقيق النَّشوة و الوُصول لأقصى درجاتها، فشمَّ رائحة الجسد تُؤدي إلى تراكم و اِزدحام موجات الفعل المُقتحمة لِبواطن الذَّات و اِنفعالها كما تزداد مُشاهد الإثارة بِالشَّم مِمَّا

[1] المصدر السابق، ص:38

[2] المصدر نفسه، ص:47

[3] المصدر نفسه، ص:67

يَستدعي الهُروب و الانفلات " **تسلَّلت نيكول من أحضان عبد اللَّطيف، تربَّعتْ إلى جانب صديقتها قرَّبت يدها اِستنشقت ثم واصلت تستنشق جسد سوزي و تتشمَّم... من المُتعة الغريبة. لمَّا مرَّر عبد اللَّطيف كفَّه على رُكبتي... لبس بسرعة**"[1].

في حين تتحقَّق الهويَّة العربيَّة و تستفيق من الغِياب لدى **عبد اللَّطيف** بِاستحضار رائحة عُروبة **سوسن:** "**رائحتك عربية، رائحتك أكَّدت لي أنّي لن أنسى و لن أنسى من أنا، أثارت فيَّ الشَّوق إلى طنجة و أُمِّي و فوزيَّة.**"[2] ، يتكرَّر فِعل حاسَّة الشَّم مجازيًا إِحدى عشر (11) مرَّة بِإلحاح أَكبر حيث يكشف لنا النَّسيج السَّردي ذلك بِوصفها أحيانًا (قديمة، عربيَّة...) و أُخرى بِالإضافات (الفجر، الاحتراق، التُّراب،...) لِيكون هذا التِّعداد المُتكرِّر لِلرائحة بِوزنها الثَّقيل عن هذا المِزيج مُوازيًا لِتراكم الإحساس الدَّاخلي، فيُبرِز لنا مُعاناة الشَّخصيَّة البطلة فـــي الوقت الآنِي؛ و الذي يُمثِّل غِياب الألق الهارب فكانت الرَّوائح أيقونة لِبُروز مراحل التَّأزم لديها (رائحة الجسد، رائحة إبراهيم، رائحة البيت،...).

ب- **<u>حاسة السمع</u>** : و في نفس الإِطار و داخل المجال نفسه تمنح حاسَّة السَّمع -التي تكرَّرت هي أيضًا إِحدى عشر (11) مرَّة- جماليات لِلنَّص حيث تلعب هذه الحاسَّة دورًا بِنائيًا فعالاً ضِمن وظيفتها المجازيَّة إذ تقوم بِاستنطاق الجوانب النَّفسيَّة لِلشَّخصيَّة البطلة التي تُوضِّح و تُدرج لنا رُؤى واقعها بِصُوره و أحداثه و اعتراضاته؛ بِألفاظٍ أُدرجت ضِمن مُعجم حاسَّة السَّمع (صراخ، صمت، صوت رنين،....).

فِي رِواية "**نخب الحياة**" تقوم الحاسَّة بِدورها فِي مَجال الوعي، و ما لها مِن صِلات وطيدة بِالجانب النَّفسي الإِيـــجابي كالرَّاحة و البهجة، و السَّلبي كالضُّغوطات و التَّوتر والخوف لِتكشف لنا عن طريق الحِوار الدَّاخلي مع الذَّات البطلة الذي يرتكز على عمل الحاسَّة و ما ترسمه لنا من أبعاد الشَّخصيَّة ككل، تستنطق جسدها في أرض الغُربة، غُربة

[1]- المصدر السابق، ص:70

[2]- المصدر نفسه، ص: 71

المكان مع الزَّمن الحاضر و وحدتها التي أرَّقتها في قولها: "**صراخ جسدي لا يُزعج المارَّة في الطَّريق، و هُم يحثُّون الخُطى إلى دِفء البُيوت مُلتحفِين بِمعاطفهم.**"[1] هُنا يتجانس المُدرك السَّمعي صوتاً و دلالةً مع الجسد المادِّي، الشَّديد الإحساس بِذاته المُلتف بِها، و المُستمتِع بالرَّغبات و المُتع، ثُمَّ يأتي السَّمع فِي فضاءٍ مُغلقٍ عبر صمتٍ مُتداخلٍ بين البطلة و المُحيط :"**في هُدوءٍ كان الجميع يشربون، و في صمتٍ كانت الحركات تُنجز، تُرفع الكُؤوس، يترقرق الشَّراب في الحناجر.**"[2]، هُنا نُلاحظ توقُّف وظيفة حاسَّة السَّمع لإنعدام الكلام، لأنَّ الكلام هُنا يدور صمتاً في حضرة النَّخب، فانطفأت حاسَّة السَّمع مع الكلام الذي تواجد في أماكن الصَّمت. في حين تصمت ثورة الجسد في بدن **سوسن**، وتهدأ أصوات الأرض و تسكن مشاعرها و تغيب في عتمة الفجر تلك الأجواء الخريفيَّة البادئة للحظات العشق "**تلك البداية أحبَّها صامتةً كفجرٍ، خاشعة كصلاة.**"[3] تخلع للرِّيح صِفاتها التي لم نعهدها لها مِن قبل، وظَّفتها في فضاءٍ مُبتكرٍ ينهض بِوظائفه الدَّلاليَّة و الجماليَّة والوُجدانيَّة الخاصَّة: "**الرِّيح الهامسة الغاضبة، المُتردِّدة بين ذِكرى نسيم صيفٍ و حُلم عصفِ الشِّتاء.**"[4] إنطواء على ثراءٍ دلالي للمُقابلات المُتردِّدة بين ذِكرى التَّودُّد لِلأَلق بِنسيم الصَّيف، و إشتداد حاجة الجسد الأُنثوي المُلتهب له في عصف الشِّتاء، كما لإنبعاث صوته أثرٌ عميق، اِخترق صداه أنفاسها و أثارها ما بين نوازع القُبول أو الرَّفض.

و يُؤدِّي النَّسيج السَّردي دوره في الكشف عن الأزمات النَّفسيَّة للشَّخصيَّة البطلة التي تُعاني الوِحدة إثر غِياب إبراهيم عبر سيطرة المجاز ضمن بنية النَّسيج و بَدَا يتردَّد مُرتفعًا كما هو واضح في مِثل قولها: "**كُنت هادئةً و مُستسلمةً في فوضى الرَّتابة لمَّا شقَّ رنين صوته رُوحي القاحلة**"[5]، و تتوالى دوافعها الذَّاتية التي تجعل من صوتية تعابيرها وكأنَّها

---

[1]- المصدر السابق، ص: 14

[2]- المصدر نفسه، ص: 16

[3]- المصدر نفسه، ص: 22

[4]- المصدر نفسه، ص: 22

[5]- المصدر نفسه، ص: 23

صدىً للمعنى الذي تُعانيه و يدور في ذاتها: "**الفعل مُتوتِّر، يهمد، ينساب، يتعالى ضجيجه و تمتلئ الصَّرخة المكتومة بِأنَّات المُتعة تتفتَّت قِطع الثَّلج في كأسي و تئنُّ**"[1] و على هذه الرَّوابط المُتداخلة و المُساجلة الإيحائية بين الجرس و مُؤدَّاه تُبنى فِكرة القُدرة الإيحائيَّة لِعبارة صُراخ الجسد و أنين المُتعة الهاربة المفقودة. لقد أبدعت البطلة في وصف صوت صرختها و نبراتها، الصَّرخة التي لها تموُّجات و درجات في الصَّوت، صرختها الهادئة المُوحية لِجماليَّات رُوحها و آمالها، أحلامها المُحقَّقة مع الألق وتزيد الرَّغبة لِفعل الوُجود، و إثبات كينونة جسدها الأنثوي، مُحاولةً كسب الحبِّ والإرتباط ودعم العلاقة: "**كان الصَّمت يكبر يكبر ككرة ثلج**"[2]

ثُمَّ تتبجِس مُحاوَلةٌ أُخرى لِتحقيق فِعل الإنفلات، و رُوح المُغامرة الجِنسيَّة مع رجلٍ آخر، حين كبر وهج الجسد و الذَّات لِطلب المُتعة، و جذب اللَّذة التي عجز اللِّسان في إيصالها، حيث تُجرِّب و تُقرِّر فِي نفس الوقت: "**إخترقت يده الصَّمت الذي ثقل، أمسك يدي و قبَّلها**"[3]، و يَفشل الكلام الذي يُتيح الفُرصة لاكتشاف الذَّات و سبر أغوارها، يُحدث الصَّمت في ظُلمة الحواس إلى إخفاء الحقائق، و الحذر من البوح و الاعتراف.

و يَتمُّ التنقُّل مِنْ موضوع لآخر في عِدَّة محطاتٍ رست عليها نوازع البطلة في الرِّواية. إنَّها التَّجربة في عُمقها الأقصى الذي تختزنه الرُّوح و تعجز عنه الكلمات في ثوبها المُباشر، و سُرعان ما تنطفئ فتُلقي بِها في وجهه ممَّا يُوضِّح اِضطرابها: "**يومها قرَّرت أن أُطْلِقها، صرختي الهادئة، قرَّرت أن أقذف بِها في وجهه... لم يبق إلاَّ أنْ أخلعها مِن جُذوري و أُلحقها به: صرختي الهامسة: أحبُّك**"[4]، ترمي بِانفعالها الهادئ و تتعلَّق بِصرختها الهامسة التي تُعبِّر عن خوفها، و عدم ثِقتها بِنفسها، و اِنسياقها نحو اللاَّوعي،

---

[1]- المصدر السابق، ص: 39

[2]- المصدر نفسه، ص: 40

[3]- المصدر نفسه، ص: 44

[4]- المصدر نفسه، ص:51

وإنجرافها نحو الملذَّات بِأوجهٍ مُختلفةٍ، فصوت الأُنثى يُزعزع فراغها و يُهيِّـــئه فتستعدُّ أحاسيسها، و يبدأ البحث و تعمُّ التَّساؤلات التي تنبثق عنها العلاقات، بحيث تتَّسع حلقة السَّرد المُكثَّف القاتل للوحشة: "**طرق خلوتي صوتٌ أُنثوي فتنبَّهت، كانت هُناك ألمانيَّتان.**"[1].

كما نلمح النَّسق الإيقاعي لِصوت البطلة الذي ساهم في خلق الإنطباع الجمالي دُون سُكون، مِمَّا يكسب تنويعًا في شكل الصُّور و يَحدُّ مِن ضجرِها وفق مُوسيقى تزامنت ولحنها: "**...و شرع يتتبَّع إيقاعات صوتي حتى أُمسك بِالجُمل المُوسيقيَّة**"[2] فإستطاعت حاسَّة السَّمع أَنْ تسبغ أغوار عوالم سوسن الدَّاخليَّة ذات العاطفة القويَّة و أنْ تكشف جميع سُلوكيَّاتها التي قامت عليها أحداث الرِّواية.

ج-**<u>حاسَّة البصر</u>**: تظهر حاسِّة البصر في رِواية "**نخب الحياة**" فوجدناها تسمع و تُحدث صوتًا نتج عن تصادم النَظرات : "**سمعت إرتطام نظراتنا فقدح الألق و أضاء الغُرفة برقٌ و رأيته كاملاً لأوَّل مرَّةٍ**"[3] قامت العين بِدور السَّامع و أحدثت إرتطامًا يُبدعُه التَّكامل ويزيد مِنْ وهجه، و تتحدَّث أيضًا: "**تساقطتْ عن جسدي أدرانُ الماضي، أضاءت بشرتي بِنورٍ إنعكست أشعَّته على الطَّريق المُبلَّلة، لون من الألوان و الظِّلال ...القديمة**"[4]؛ هُنا الحاسّة إستطاعت أَنْ تَنْفَذ إلى ما هو داخلي، فتلمَّست بِبصرها المُشع عقب إستحمامها بِحمَّام المطر الموصوف بِماء السَّماء المُقدَّس جمال جسدها المُحرَّر، جسدها في حُلَّةٍ جديدةٍ بعيدةٍ عن الجسد القديم و التَّقليدي، ثم تتوه في بحر الملذَّات بِالغوص في أعماق العُيون و الوُصول لِلذروة بِمجرَّد نظرة متبادلة تحمل نفس الشُّعور بينهما: "**رأيت نورًا يُضيء عينيه، "ألقًا يخترق نظَّارته لِيُصيبني بِخدرٍ لذيذٍ**"[5]، إستقطاب لأوجه التَّشابه

---

[1]- المصدر السابق، ص: 58

[2]- المصدر نفسه، ص: 82

[3]- المصدر نفسه، ص:10

[4]- المصدر نفسه، ص:14

[5]- المصدر نفسه، ص:21

مجازيًا، ما تُخفيه الذَّات البطلة مِن دوافع و رغبات غريزيَّة بلغت مداها و ما اِنعكس على نظَّارته مِن نَظيرٍ أكسبها النَّشوة، و يزيد تداخل المُدركات البصرية: "**تتحدث بِلُغة العُيون**"[1]؛ تحوَّل أُسلوب التَّواصل مِنْ شِفاهي منطوقٍ إلى لُغةٍ مرئيةٍ بِالإشارات التي فكَّت شِفرتها حاسَّة البصر، بِتراسل النَّظرات المُشعَّة التي زادت مِنْ اِتِّساع حلقة الكلام واِنجذاب الرَّغبة في البحث عن فِعل الوُجود، عِندما تجد النَّظير الذي يُشبه بِلونه و بريق عينيْ الحبيب القديم إبراهيم: "**كان الألق نفسه يُشعُّ من عينيه، و كان الفُتور... اِكتشفت عينين سوداوين في الزَّاوية تبرقان، و لم تكونا عيني اِبراهيم**"[2] بِحاسَّة البصر لمحت في عينيه حُبُّ الكينونة و مُمارسة فِعل الحياة فتبسَّمت عيناها واِنشرحت.

كما منحت الرِّوائية ألوانًا لِلصِّفات تزيد من قُوة التَّراسل و بُروز الصُّور في أبهى تشكيلٍ مجازيٍ: "**و الثَّلج ما يزال يتساقط على بون يُعطيها مِن بياضه الصَّفاء**"[3] مُوازاة بين لون الثَّلج و حقيقة المكان الهادئ الرَّزين المكسُو بِالهدوء، لِتستشعر الدِّفء والسَّلام، وفي مراحل أُخرى تقف عليها الأحداث نجدها تبحث عنه في الزِّحام و تترصَّده حتى تُطلق رصَّاصة بصرها و تجذبه: "**أطلقت بصري يخترق الرَّاقصين كُنت أبحث عنه ذلك الألق**"[4]، و تتحوَّل الأحداث في البِناء السَّردي على نفس النَّحو حين زاد وُلوج الألق بِممارسة الحُريَّة و بعث الاِنفلات لِجسدها و الاِحتفال به: "**اِرتطم بصري بالألق يلمع في عيني جسدي، نبض قلبي، و اِرتبكت بلا وعي...** "[5]، إثبات لِلأُنوثة و رسم لِمواطن ذاتها ذاتها بِإثباتها و اِعطائها حُرِّيتها التي كانت ضائعة مع مُحاولة الهُروب مِن الفِعل المُكرَّر الذي عهدته ، كما أسندت لِلَّون دور و مُهمة يقوم بِها، و لِلمشاعر ألوانٌ لم تُحدِّدها لتُعدِّد حالاتها النَّفسية المُتكرِّرة على ذات المِنوال: "**و مع نُقوش الزَربيَّة على البِلاط تُهت،**

---

[1]- المصدر السابق، ص:22

[2]- المصدر نفسه، ص:31

[3]- المصدر نفسه، ص:57

[4]- المصدر نفسه، ص:86

[5]- المصدر نفسه، ص:89

ورقصت على ألوانها و زخارفها، الشَّاهد الوحيد"[1] يشهد اللَّون و الزُّخرفة لِتعطي صورة للتَّيه في حفلة الرَّقص التي أقامتها، تُعطي لأحاسيسها ألوانًا مُتعدِّدة لم تستطع تحديد اللَّون الذي تمنحها لها تلك اللَّحظة: "**لم أكن لأحدِّد لون مشاعري**"[2] فأحاسيسها مُبعثرة و يصعُب كبحُها لِتعدُّد المواقف و الرُّؤى .

د- **حاسة اللمس** : تحضر حاسَّة اللَّمس مجازيًا في بعض الصُّور المُنزاحة، تُوظِّفها السَّاردة ببراعة، فهي تشعر بِالمتعة المعدومة عِندما ينساب ماء المطر على جسدها مُحدثًا ألمًا بِنشوة: "**عِندما تعود خُيوط المطر تثقب جسدي بوجعٍ لذيذ**"[3] فمُلامسة المطر لجسدها واختراقه له يبعث فيها النَّشوة، و تكشف لنا أيضا أحاسيس سوسن المُنبعثة مِنْ اِحتكاك جسدها العاري الذي لامسه الهدوء: "**يُربِّت الهُدوء على عرائي هامسًا: هنيئًا حمَّامك**" "**يُلامسها الهُدوء و يُهنِّـئها بعد اِستحمامها**"[4] و يزيد وجع جسدها بِالشَّوق و الحنين: "**أتلمَّس طيفك في ضباب الوُجود...**"[5]، الطَّيف الذي يُمثِّل الضَّوء أو الشَّبح يسعى جسدها لِلمسه حيث يزيد حنينها و شوقها و البحث عنه رغم ضياعها و اِنفلاتها .

د-**حاسَّة الذَّوق**: لم تلعب حاسَّة الذَّوق دورها مِنْ ناحية التَّوظيف المجازي مِثل باقي الحواس إلاَّ في بعض الأحداث، حيث نجدها تعود بالزَّمن لِما مضى مِنْ أحداثٍ كان يلعب فيها الجسد دوره و يُثبت وُجوده، تذكَّر و حنين بمزج ذاتها بين زمنين؛ زمنٌ ماضٍ عاشت فيه المُتعة، و زمنٌ حاضرٌ تسترجعها فيه: "**... كُنَّا نُلمظه، نسبح فيه... يغطس هُو في جوز الهِند المُشقَّق يمتصُّ رحيقه و يأكل لحمه و ألتهم ثمر الموز بنهم حِرافيٍّ ولا نشبع**"[6] اللَّهث وراء المُتعة و رسم المُشاركة بِأشكالها المُختلِفة دُون مللٍ، في حين

---

[1]- المصدر السابق، ص:103

[2]- المصدر نفسه، ص:106

[3]- المصدر نفسه، ص: 14

[4] - المصدر نفسه، ص:41

[5]- المصدر نفسه، ص:41

[6]- المصدر نفسه، ص:11

تتذوُّق الوجع و تعطيه طعمٌ لذيذٌ: "**عِندما تعود خُيوط المطر تثقب جسدي بوجعٍ لذيذ**"[1] وتستمتع بِخمولها القديم لِمعرفة هويات الآخرين و قوميَّتهم "**قديمًا، في ذلك الزَّمن الذي كُنت فيه هُنا، لم أتحمَّس لِتعلُّم لُغة أهل البِلاد، كسلت، و تلذَّذت كسلي.**"[2] جَعلت لِلكسل مذاقًا بِوجهٍ لَذيذ.

و لِلعشق في بِدايَاته أيضًا طعمه المُميَّز في فصل الخريف و البهاء، فتُكسبه ذوقًا نتيجة انفعالها به لدرجة التَّخدير: "**ألقًا يخترق نظَّارته لِيُصيبني بِخدر لذيذ**"[3]و لِطعم مرارة القهوة مُتعةٌ أيضًا: "**أرشف القهوة، أتمتَّع بِمرارتها**"[4] بينما تسعد بِطعم القُبلة التي فرضت وُجودها في الشَّارع و بِقوَّةٍ مِنْ الحبيب إبراهيم: "**لِلقُبلة في الشَّارع مذاق آخر**"[5] مذاقٌ لم يُحدِّدْ لِعُمق النَّشوة.

2-/ تراسل الحواس :

2-1 /صُور تراسل الحواس :

لقد اِستطاعت الكاتبة التُّونسية المُبدعة **آمال مختار** في رِوايتها "**نخب الحياة**" تفعيل جماليَّة الحواس مِن النَّاحية الفنيَّة على المُستويين الحقيقي و المجازي، حيث كانت القِراءة تُطلُّ مِنَ الجسد و إِليه بِجميع حواسه، يتحرَّك النَّص و تتفجَّر دلالاته بِتحرك الجسد، وينساب السَّرد بِواسطة الحركة الدَّاخلية التي يقوم بِها، حيث اِقتحمت خِطابها بِجسدها المادِيِّ المحسوس، و جسدها اللُّغوي الذي يحمل مُفردات طبيعتها كأنثى مُرهفة الأحاسيس، بِاعتبار الجسد بُؤرة لِبُروز العمل الغريزي للتَّوظيفات الإيحائيَّة، حيث يتمُّ التَّخاطب بين الحواس بِشكل دلالي مُكثَّفٍ، إذ عبَّرت الرِّوائيَّة عن الملموس بالصَّوت وبفعل المُشاركة بين الجسدين يتشكَّل التوتُّر الدرامي في الجمل الشعريَّة، و بانفعالات

---

[1]- المصدر السابق، ص:14

[2]- المصدر نفسه، ص:14

[3]- المصدر نفسه، ص:21

[4]- المصدر نفسه، ص:22

[5]- المصدرنفسه، ص:85

الجسد و حركاته و أصواته تُحمّل لتلك الصُّور البلاغية السَّاعية لتجسيد الصُّورة الدَّلاليَّة التي ترسم ثورات الجسد، صخبه، هدوئه، و استرخائه في قولها: "**لم يعد البلاط يئزُّ تحتنا بل كان يصرخ** "[1] مُلامسة البلاط للجسد الهائج، و تحوُّل دلالته باستعارة صوت الكينونة وفعل الحياة حينها يقوم بوخز المُتعة و رصدها بتردُّدات لا نهاية لها.

و تزيد الشَّهوة والشبقيَّة المُسترسلة حيث يغدو الجسد بحواسه كَكُل سِمة دلاليَّة تُوظِّفه السَّاردة كمادَّة حكائيَّة، و كتعبير يُشخَّص و يُصوَّر جميع المشاهد السَّرديَّة، فتنفتح اللُّغة بكلِّ طاقاتها التَّرميزيَّة، كما تصطدم النَّظرات و تُحدث صوتاً فيندمج عمل الأُذن بالعين: "**سمعت ارتطام نظراتنا**"[2] تُخبرنا أُذاناها عن قلبها المُفعم بالحبيب إبراهيم، و جعلها للنَّظرات أصواتٌ تُسمع عند تلاقيهما، الأمر الذي منح حركة و ديمومة لخطابها لا توصف، نزولاً بالقارئ طلبًا للتأثير فيه.

و بمُنتهى إيحاءاتها المجازيَّة عن الملموس بِالذَّوق تقول: "**ظلَّ نتقاذف ماء المُتعة نتراشق به نرشفه نبصقه نمتصُّه نتلمَّظه ثم نهتدي لِنشرب ولا نرتوي... يغطس هُو في جوز الهند المشقَّق يمتصُّ رحيقه.**"[3]، تُصغي لِجسدها و تُبحر في عوالم الذَّات، يتلاحم الجسدان و ينطلقا بِاتجاه المُتعة و تتذوَّقها البطلة بِنهم، لا تشبع ولا ترتوي، تنتشي بِحضور الآخر، و تتحوَّل اللُّغة إِلى طاقتها الشِّعريَّة حيث يطغى صوت الذَات، تستدعي الحبيب الغائب و تتكلَّم عنه، تُشكِّله و تُعطيه صُورة ذوقيَّة ذِهنية مُدركة ناتجة عن اِلتحام الجسد و انصهاره حيث يعجز القارئ عن إِدراكها مُباشرةً، مُتعة المَذاق التي أحدثتها حاسَّة اللَّمس عن طريق التَّداخل فِيما بينهما مِمَّا زاد في إِثارة القارئ بِاستشعاره المُتزامِن لِمشاعر و أحاسيس البطلة.

---

[1]- المصدر السابق، ص:10

[2]– المصدر نفسه، ص:10

[3]- المصدر نفسه، ص:11

و تنمو الصُّورة و يتوسَّع الخيال و تزيد دهشة القارئ و تُفعَّل مشاعره لاستعاب النَّص النِّسوي بِتعبيرٍ تُمزج فيه الحواس و تنطلق المعاني و تمتدُّ حُدودها تمثيلاً لتجارب السَّاردة التي عاشتها في الخطاب، و بموجب الجسد تتشكَّل حركية الحدث و تُطوِّرُه: "**تعبث أصابعنا بماءٍ يسري حولنا و تلفُّنا رائحة ستظل موشومة في الذَّاكرة**"[1]، التقاط مباشر للفاعليَّة المشهديَّة (الشَّميَّة اللَّمسيَّة) للرَّائحة التي تُلامس الذَّاكرة، حيث تزيد من فِتنة و إثارة القارئ و إرباك أفق انتظاره، فالتَّحوُّل بواسطة التَّمازج في عمل حاسَّتي (الشَّم– اللَّمس) الشَّم لرائحة المُتعة و اللَّمس عبر الوشم جعل زمن اللَّمس يتحوَّل إلى مكانٍ تسوده رائحة المُتعة فهي تمويهات سابقة للعثور على المكان الذي استحضرته السَّاردة لفعل الكينونة فتراسل الحواس هنا استطاع أن يكون سِمة مكانيَّة استشعرت فيه البطلة مكان بعث رُوح المُتعة و استذكارها.

و عندما ينزلق الجسد و يُفرغ مِن شُحنة توتُّره و بوح بواطنه و قلقه بتفعيل النَّص وديمومة حركته السَّردية، تدخل العوامل الطَّبيعة و تساهم في خلق المُتعة للسَّاردة: "**عندما تعود خيُوط المطر تثقب جسدي بِوجع لذيذ**"[2]، هنا تمازج بين حركة خُيوط المطر المُخترقة للجسد، و بين طعم الوجع المُمتع، الذي استشعرته البطلة سوسن السَّاردة بِاعتبارها ذات فاعلة؛ تستحوذ على صِفة الكينونة، و انسجامها مع الكينونات الطَّبيعية والتحامها معها (المطر)، إخراج الذَّات من أسوار الجسد إلى فضاء الكون، توظيف المطر بالصِّفة الذُّكوريَّة، حيث منحت له تفاصيل الجسد الذُّكوري، و مع أنَّها تُعاني مِنَ الوِحشة و الخوف إلا أنَّها اِستطاعت أن تتجلَّى في صُورة حساسَّة للغاية، و عبر الامتداد اللُّغوي تستعير تفاصيل جسدها الحاضرة حيث نقرأ حاضر الجسد و حاضر الذَّات و القدرة على الدَّيمومة و الاستمرار.

---

[1]- المصدر السابق، ص:11

[2]– المصدر نفسه، ص: 14

و تبقى اللُّغة هي العاملة على تفجير حواس الجسد، و يبقى الجسد المُستحوذ على فكرة القارئ و خياله لامتثال المجازات و الإيحاءات و الصُّور التي تحقق للخطاب الرِّوائي سلطة دلاليَّةً تقبل التَّأويل يُتمُّ توجيهها للقارئ مثل قولها: " **يُربّت الهدوء على عرائي هامسًا: هنيئًا حمامك**"[1].

كما نستقطب جُملا من تراسل الحواس الأُخرى مِنها السَّمعية البصريَّة في قولها: "**تتحدَّث بِلُغة العُيون عن عُمرنا الذي عشنا و ما عِشنا**"[2] تتحوَّل طاقة الفِعل هُنا مِن طاقة تفعيل الأصوات إلى طاقةٍ بصريَّةٍ تقوم بِدورها مجازيًا، وفي ظِلِّ هذا الحديث المُتلاحم يتحقَّق صوت التَّواصل المادِّي النَّصي الذي تُمتِّعُ بِه لُغة الجسد المُكتفي بِها بِاعتباره مُؤشرًا لتلك التَّغيرات التي تطرأ على التَّحولات المُستدعية، و يزيد تدفُّق التَّصوير لِتتنوَّع الصُّورة السَّرديَّة بهاءً و وُضوحًا، تصويرٌ بالعيون لِكلامٍ يعجز اللِّسان عن إيصاله مِمَّا أثار القارئ، و زاد من اِنفعاليته بِالتَّعمُّق في صِياغة الصُّور السَّردية المُنتقاة مِن طرف الكاتبة.

كما توظِّف اللَّون ببراعةٍ رسمت به معالم روايتها، و كلُّ لونٍ يمثِّل حالة نفسيَّة عاشتها و تعيشها كقولها: "**لون الرَّماد يسربل الوجود**"[3]، اللَّون الرَّمادي يُعبِّر عن الحياد و الهمِّ والشَّقاء كما يحمل شُحنات سلبيَّة موسومة في ذات البطلة، امتزاج حِسي وقع بين حاسَّة البصر و اللَّمس بواسطته يقع المُتلقِّي في مُمارسة ذهنية؛ فاللَّون الرَّمادي بصري نُدركه بالعين، بينما الوُجود هو مُحيطها الذي تعيش فيه تلك اللَّحظات، و هو بين الانحياز و الألم اللَّذان يُلامسان ذاتها، تجمع بين كلمة الوجود (المُحيط) المُدرك باللَّمس، و لون الرَّماد المُدرك بالبصر، فتُلبِس الوُجود لون الرَّماد، و يكسوه ككِساء الوجع لِذاتها. و يبقى التِّرحال مُستمرًا عندما يتوقَّف الزَّمن و تُسيطِر التداعيَّات الدَّاخليَّة التي تمنح للجسد إمكانية

[1]– المصدر السابق، ص: 14

[2]– المصدر نفسه، ص: 22

[3]– المصدر نفسه، ص: 22

التَّفاعل مع مظاهر الطَّبيعة الحيَّة و الجامدة مثل قولها: "**مازال المطر في الخارج يغسل بون المتلحِّفة بالظلام**"[1].

تتواصل مع الكون و الفضاء الخارجي، و تزيد من إبداعها في هذا الباب و تتمُّ الرُّؤية بالأصابع: "**أراك بِأصابعي**"[2] فالعادة أن الأصابع وظيفتها اللَّمس، و ليست الرُّؤية؛ فالسَّارد هُنا لا يلمسها بل يراها بعينيه، لذلك أصبح اللَّمس مرئيًا على غير العادة والمألوف، لهذا نحن أمام توظيفٍ انزياحيٍّ تشكل إثر تزاوجٍ مجازيٍ وَضع القارئ في صُورة اختراقٍ للعُرف، كما يُشكِّل هذا التراسل اِنزياحًا تصويريًا نقلت فيه الرِّوائيَّة **آمال مختار** اللَّفظ مِن دوره المُعتاد فِي حقله إلى حقلٍ آخر جديدٍ تُنتج فيه دلالات مُوجبة وحيَّة تُشير إِلى بُرودة القُبلة بِالنَّبيذ، حجم هذه القُبلة الباردة التي تفوح مِنها رائحة النَّبيذ إِثر عدم فاعليتها جِنسيًا مع الرَّجل الفرنسي فعُيِّنت القُبلة أداةً للشمِّ و سُلبت مِنها طاقتها اللَّمسية في قولها: "**و كانت قُبلةٌ باردة بِرائحة النَّبيذ**"[3] لِترسو الحاسَّة الشَّميَّة و تحلَّ محلَّها حيث منحت الصُّورة طاقة مُضاعفة و فتحت محطَّات لتأمُّل الحواس و فرض مُعطياتها.

2-2/ التراسل الدلالي :

في السِّياق ذاته تحلُّ حاسَة مكان جزءٍ من الجسد، ليس من الحواسِّ أو العكس و إنَّما من ناحية تنظيريَّة تخرج عن نِطاق تبادل مدركات الحواس، مفاهيم تختصُّ بفكر و قلب الكاتبة، حيث تختلط مع مُعطيات الحواس و ذلك قصد الإبداع و التَّركيب الفنِّي الرِّوائي وكسر أُفق التَّوقع لدى القارئ كقولها: "**تلذَّذت كسلي**"[4]، اللَّذة نُدركها بحاسَّة الذَّوق إِلاَّ أنّ الكسل عمل انتزاعي عقلي (مستنبط من العقل) لا نُدركه بالحواس، جمعت بين لفظتين غير مُؤتلفتين لا تنتميان لنفس المُعجم، و لا يمكن للفعل أن يُصاحب المفعول به إلاَّ أنَّها

[1] المصدر السابق، ص: 23

[2] المصدر نفسه، ص: 39

[3] المصدر نفسه، ص: 44

[4] المصدر نفسه، ص: 14

استطاعت ذلك من خلال المفهوم الانتزاعي (المستنبط) الذي برعت في استعماله دلاليًا وحصر المفاهيم الذِّهنية و جلبها دلاليًا من خلال سماتها وفق تراسل الحواس، بعمق التَّفكير و صدق الأحاسيس النَّابعة من ذاتها بمختلف أشكالها و خاصَّة في رسم الوحشة عندما تجوب ذاكرتها الأمكنة المختلفة و ترصد الذِّكريات بكلِّ تقاسيمها و تقدِّمه لنا في صيغ جمالية امتزج فيها العقل بالحواس: "**تسكعت خلاله بذاكرتي في شوارع ميلانو**"[1]، تنتزع الذاكرة بمفهومها العقلي وتجعل لها خطى تتسكع وتتجول بها في المكان كما تعطي للألق صفة الاختراق: "**ألقًا يخترق نظَّارته**"[2] فالألق هو البهاء و النَّظارة، من غير شكٍّ هو أمرٌ انتزاعي عقلي لا يدرك بالحواس، نعتمد على العقل بالدَّرجة الأولى في إدراكه بينما الاختراق هو من مدركات اللَّمس، زهوٌ و جمالٌ ساطعٌ يُنتزع فكريًا و يلامس نظَّارته لتُدرك من خلاله المُتعة، مزجت بين الأمرين للفعل و ردِّ الفعل، و أيضًا قولها: "**تلتحَّف بمعطف الجُنون و تمضي**[3]" ينتزع الجنون انتزاعًا، و يُزاوج مع اللَّباس المُحقِّق للدِّفيء عند مُلامسته للجسد كما تجعل للعشق حطبًا: "**تشعل حطب العشق**"[4]، العشق هُنا مضاف إليه و "حطب" مضاف، من ناحيةً معجميَّةٍ لا يتصاحبا لِكلِّ لفظٍ حقله الدَّلالي الخاص به فالحطب له خاصيَّة الاشتعال عند إبرام النار فيه، هذه الصُّورة مزجتها مع العشق المجرَّد النَّابع من الأحاسيس، هنا خرجت عن الطَّبيعي و المألوف من ناحية تركيبيَّة بنائيَّة لتدهش القارئ و تجذبه لخطابها و تجعله يعيش معها التجربة بكل جوانبها .

مما سلف يتَّضح لنا أن تراسل الحواس هو نوع من أنواع الإستخدام المجازي لِلَّفظ ركَّزت عليه الرِّوائية **آمال مختار** تركيزًا خاصًا و أبدعت في توظيفه، فالنص الروائي الذي درسناه يكشف لنا عن مهارتها الفنيَّة، قدمت لنا عن طريق التراكيب التراسليَّة

[1]– المصدر السابق، ص:16

[2]– المصدر نفسه، ص:21

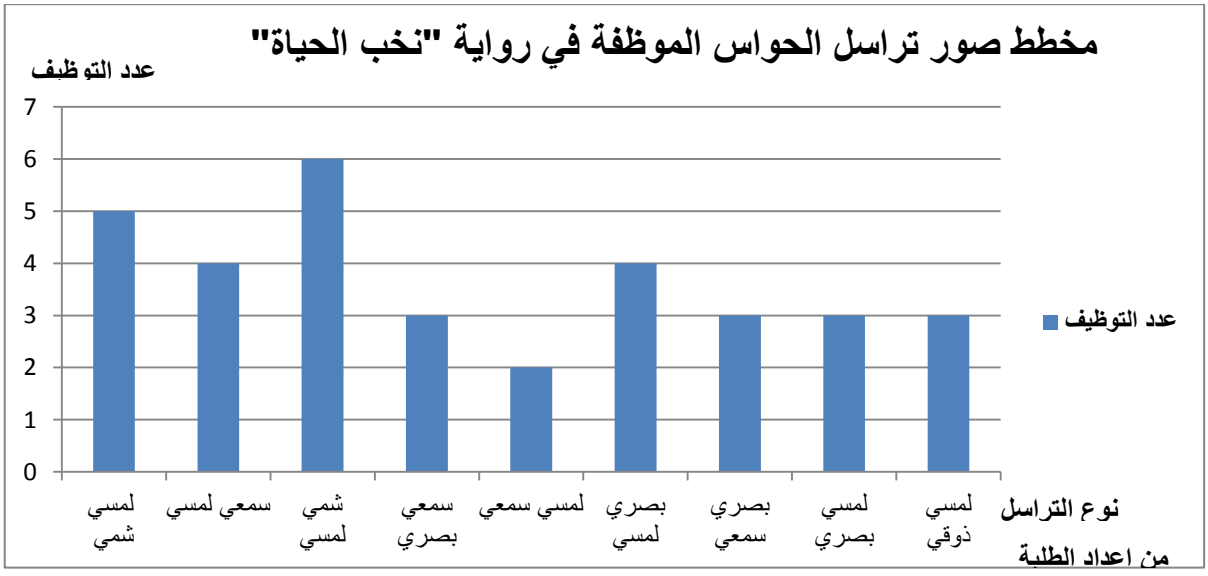
[3]– المصدرنفسه، ص:22

[4]– المصدر نفسه، ص:50

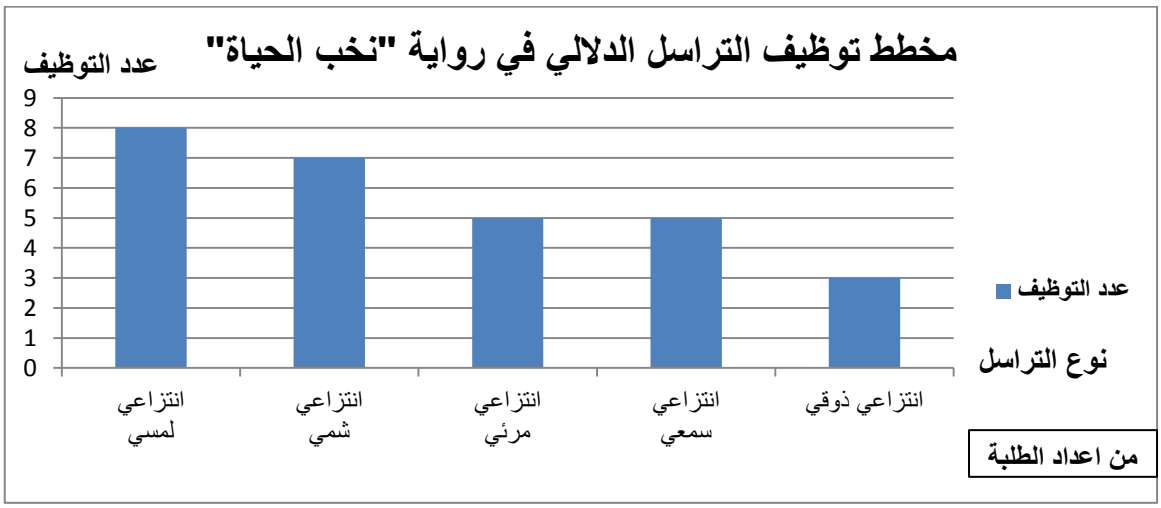
تجربتها في صُورة فنيَّة رمزيَّة، ممَّا ساعد على توليد الدَّلالات الإِيحائيَّة القويَّة التي دفعت القارئ للتأمل و فتح المجال للممارسات الذِّهنية و كسر أفق التأمل.

عند تقصّينا لنصِّ الرِّواية وجدنا أنَّ تراسل الحواس و دلالاته في روايتها يتراوح توظيفه بين الصِّفة و الموصوف و المضاف و المضاف إليه و خاصة مع حاسَّتي الشَّم والسَّمع بِنسب مُتساويَّة بينما تأتي حاسَّة البصر أقلُّ حضورًا منهما تليها حاسة اللمس في حين نجد حاسَّة الذَّوق تكاد تنعدم ما خلا بعض التَّوظيفات المجازية و المخطَّط الآتي يوضِّح ذلك :

مُخطَّط صور تراسل الحواس:



مُخطَّط التَّراسل الدلالي:



ثانيًا/ أنموذج رِواية "طرشقانه" للرِّوائيَّة مسعودة بوبكر:

تُعدُّ الرِّوائيَّة **مسعودة بوبكر** من بين الرِّوائيَّات العربيَّات اللاّتي اتّخذنَ الوسائل التَّعبيريَّة كفنٍّ للتَّعبير عن رُؤية و تصوُّرات الإنسان عن ذاته و عالمه، و هذا ما أَهَّلها لِصياغة التَّجربة الإنسانيَّة في رِوايتها "**طرشقانه**"، على اِختلاف أنماطها، و درجات عُمقِها و تعقُّدها أو بساطتها، و هي تُقدِّم هذه الرُّؤى و التَّصوُّرات بِأساليب و وسائط مُتنوِّعة؛ بصريَّة أو لفظيَّة أو سمعيَّة أو مُختلطة على شكل تراسل الحواس، و قد شهدت رِوايتها "**طرشقانه**" ما يُعرف بِالتَّجريب؛ الذي يُعدُّ من أهمّ مظاهره توظيف التِّقنيات الحواسيّة ممَّا يجعلها أكثر واقعيَّة.

وَظَّفت الكاتبة **مسعودة بوبكر** في رِوايتها "**طرشقانه**" كُلّ القُدرات التَّعبيريَّة لِلحواس الحقيقيَّة و المجازيَّة في اِستبطان دلالات العالم الرّوائي، و خاصَّة الشَّميّة و يليها السَّمعيَّة والبصريَّة فاللَّمسيَّة و الذَّوقيَّة ، كُلُّها كانت مُتفاعلةٌ مع نمط الخِطاب و سيرُورتِه.

خضع تحليل هذه المُدركات الحواسيَّة سيميائيًّا لمُفارقات تَقوم على رَصد تَناقضات لمُتخيّل الشَّخصيَّة: (**مراد** "المروي الأوّل" – **ندى** "المروي الثاني") ، الزَّمن: (زمن تونس "الذي عانى فيه **مراد** من المُضايقات في البيت و المدرسة و الشّارع") – (زمن فرنسا "إذ خضع **مراد** لِعمليَّةٍ جِراحيَّةٍ حقَّقت له حُلمه بأنْ صار أُنثى")، المكان: (تونس– فرنسا).

كما خضع تحليل الحركات و الأشكال على مُستوى حاسَّة البصر، و على مُستوى حاسَّتي السَّمع و الشَّم، مِمَّا يُحتِّم على القارئ معرفة العلاقة بينها و بين إِدراك الذَّات من جهةٍ، و بين إِدراك اللُّغة من جهةٍ أُخرى، و الاِطِّلاع على كيفيَّة تجلِّيها داخل منظومة النَّص الرّوائي؛ و هي علاقة مُميَّزة بين الحواسي و البصري خاصَّةً و اللَّفظي، بِاعتبارهما وسيلة الذَّات لِإعادة بِناء و ترتيب الواقع المادِّي بِحسب إِدراكها و وعيها الخاص بـــِها. منْ خِلالها نُدرك مدى اِشتغال الحواس في هذه الرِّواية، و اِرتباطها بالرُّؤية السَّردية، و سِيميائيَّة اللُّغة الحواسية و دلالاتـــها الاِجتماعيّة و الأدبيّة، إذ تُعَدُّ الحواس من

ناحية التَّوظيف الحقيقي والمجازي وسائل فنِّـيَّة، لها القُدرة على إقامة العلاقات الجدليَّة مع العالم الخارجي بكل مُكوِّناته، و رصد البُعد الحواسي من زاويَّة إسهامه في بِناء دلالة الخِطاب، فشتَّان بين ما يتأسَّس في فِعل التَّلفّظ، و بين ما يتشكّل في فِعل الإدراك الحِسِّي.

و سنتناول في هذه الجُزئيَّة الآتي:

- كيفية توظيف الخِطاب الحواسِّي في رواية "**طرشقانه**" و الحواس المُهيمنة فيها.
- دلالات و جماليَّات التَّوظيف الحقيقي و المجازي للحواس الخمس.
- صُور تراسل الحواس في رِواية "**طرشقانه**".

و على هذا الأساس تتكون لدينا الإشكاليات التالية:

*** هل وُفِّقت الرِّوائيَّة مسعودة بو بكر في تجسيد صُور تراسل الحواس ؟**

***هل اقتصر توظيف الخِطاب الحواسِّي على الرِّواية ؟ أم شمل العتبات النَّصيَّة ؟**

1/ الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي:

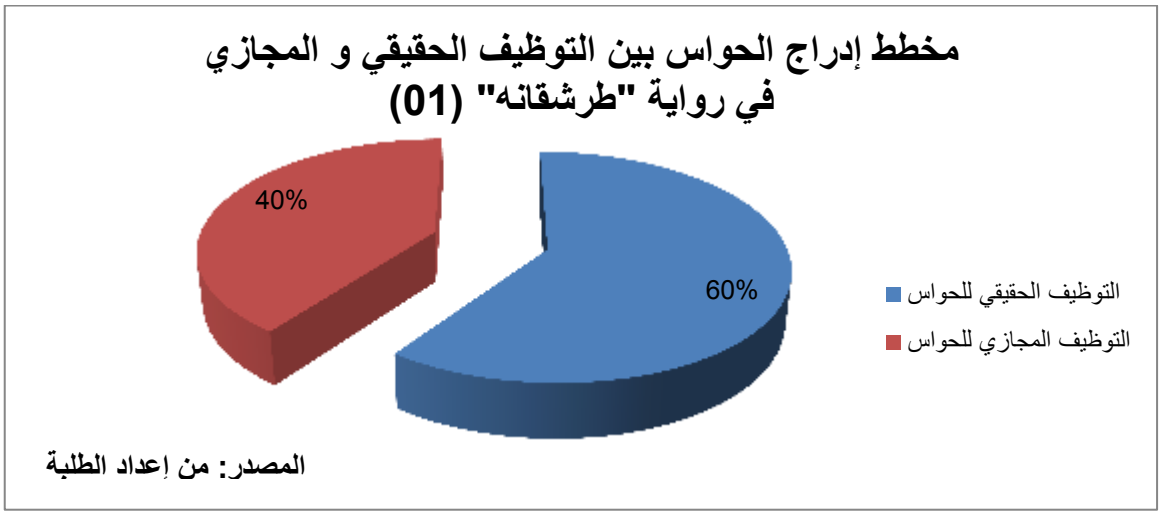
نُحاول هذه في هذه الدِّراسة تسليط الضَّوء على ظاهرة جماليَّة فنيَّة في رِواية "**طرشقانه**" للمُبدعة **مسعودة بو بكر**؛ و هي ظاهرة توظيف الحواس الخمس كأدوات بِنائيَّة في تشييد عالمها الفنِّي الروائي. تتمثَّل أهم النِّقاط التي سنتناولها في ما يلي:

- دوافع توظيف الخِطاب الحواسِّي بنوعيه (الحقيقي و المجازي)
- تتبُّع التَّحولات الدَّلاليَّة للحواس و الكشف عن جمالياتها
- التعَّرف على صُور تراسل الحواس و جماليَّات توظيفها

و بِناءً على ما تقدَّم نُحاول طرح الإشكاليَّات التَّاليَّة

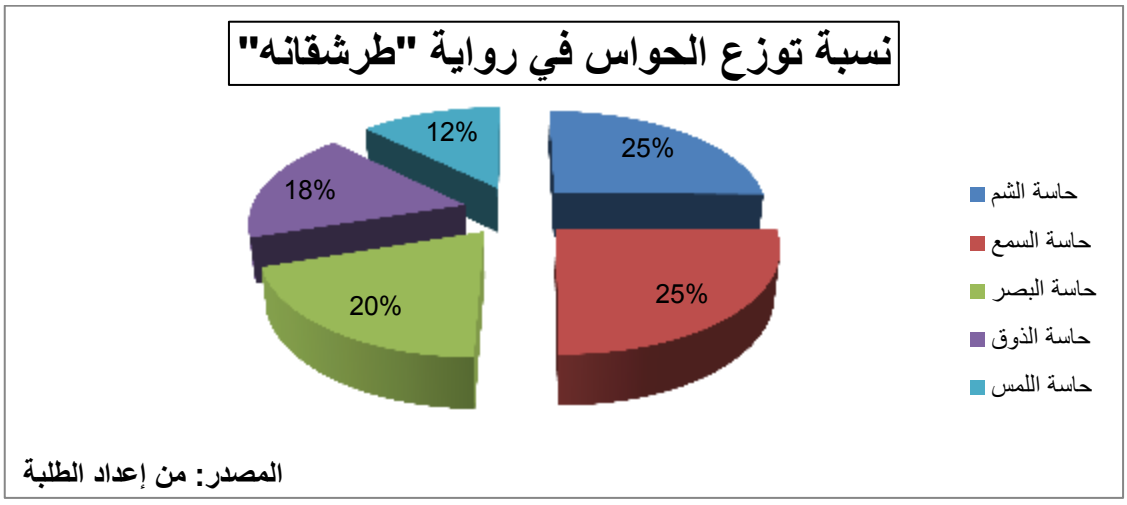
***ماهي الحواس الأكثر هيمنة ضمن التوظيف الحقيقي و المجازي على مستوى الخطاب الحواسي؟**

بلغ عدد الحواس المُوظَّفة في نصِّ الرِّواية حوالي مئة و سبع (161) مرَّة في مئة وإحدى عشر (111) صفحة، و التي هي عدد صفحات الرِّواية، أيْ أنَّه نسبيًا تكاد لا تخلوا أي صفحة من ذكر حاسَّة من الحواس، بمعنى أنَّها ثريَّة بالحواس تدفعنا لدراستها والبحث عن كُنن توظيفها، و الدَّائرة النسبيَّة التاليَّة تُوضِّح لنا نسبة توزُّع الحواس بنوعيه (الحقيقي و المجازي) في الرِّواية:



يُبيِّن لنا هذا المُخطَّط إدراج الحواس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي في الرِّواية حيث نُسجِّل تفوُّق التَّوظيف الحقيقي بنسبةٍ مُعتبرة على التَّوظيف المجازي.

أمَّا المُخطَّط التالي يُوضِّح توزُّع الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي في رواية "**طرشقانه**" بصورةٍ أوضح مع تواجد الحواس:

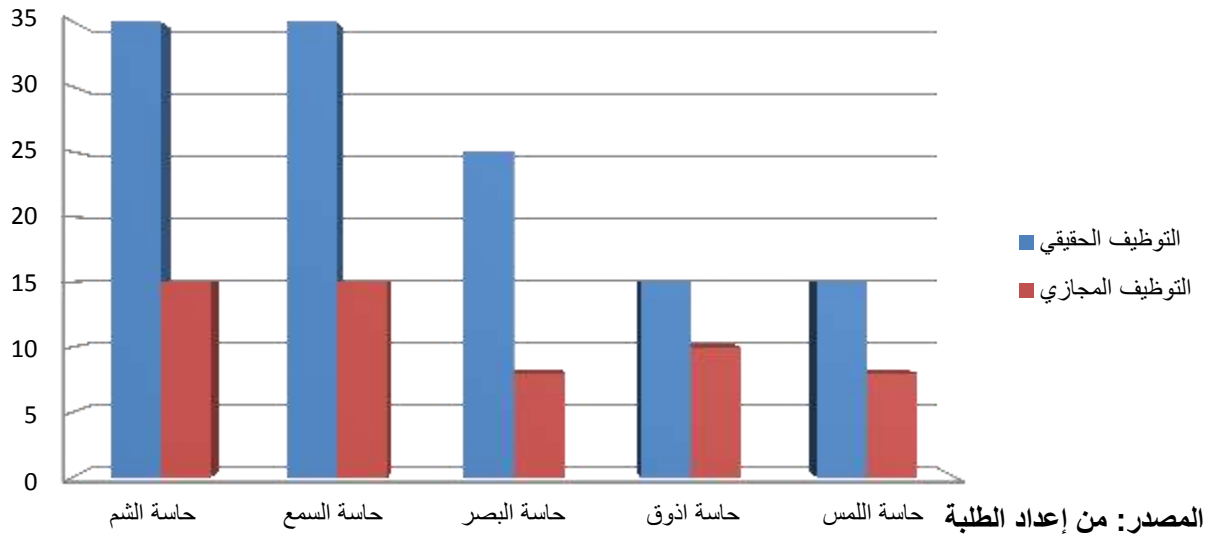


حسب هذه المُعطيات المُبيَّنة في الدَّائرة النِّسبيَّة لتوزيع الحواس الخمس في رواية "**طرشقانه**" يتَّضح لنا هيمنة حاسَّة **الشَّم** و **السَّمع** على باقي الحواس الأُخرى حيث يتصدَّرا

الترتيب في توظيف الحواس بنسبة 25%، تليهما حاسَّة البصر بنسبة 20%، في حين يتذيَّل اللَّمس قائمة ترتيب الحواس الأكثر استعمالاً

و لتفسير هذه النَّتائج أكثر نستعين بالمُخطَّط التَّالي و الذي يُميِّز بين نسبة التَّوظيف المجازي و التَّوظيف الحقيقي للحواس:

مخطط توزع الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي في رواية "طرشقانه" (02)



المصدر: من إعداد الطلبة

بناءً على مُعطيات المُخطَّط نُلاحظ تصدَّر التَّوظيف الحقيقي في عدد التَّوظيف في كل الحواس.

هذه الإِحصائيات و التي كانت من اِجتهاد أصحاب البحث قَدَّمت لنا بِلُغة الأرقام نسب توظيف الحواس و توزعها على مدونة البحث و في ما يلي سنخوض في تحليل النتائج وبسطها باللُّغة الأدبيَّة كالآتي:

1-1/ العتبات النَّصيِّة:

أ- دراسة الغلاف :

أصبح الكُلُّ –المرسل و المتلقي- يستوعب أهميَّة الدَّور الذي يلعبهُ الغلاف في التَّرويج للعمل و اِستيعابه، و يُولُون عمليَّة تصميم الغلاف الاهتمام والوقت الكافيَّين لإِخراج الغلاف إِخراجاً فنِّياً و إِبداعياً يعكس فِكر المُؤلِّف و مضمون نصِّه الذي أبدعه لعناصر الخطاب الغلافي.

ظهر اِسم المؤلِّفة في الجهة العُلويَّة من الصَّفحة بخطٍ بارزٍ دالٍ على هويَّة وانتماء النَّص لصاحبته الشرعية **مسعودة بو بكر**، و تموْضعُه بهذا الشَّكل يدلُّ على الإشهار لهذا الكتاب من جهة، و لإِثارة فُضول القارئ و إِشراكه في لُعبة القراءة من جهة. ذُو لون أسود يُحيل على الحُزن و الموت و الخوف من المجهول، و هو بذلك عكس نفسيَّة الشَّخصيَّة الرَّئيسيَّة "مراد"، الذي عاش حزيناً بجسدٍ –مسخ- على حدِّ تعبيره، و كانت خاتمته مأساويةً. و قد تماثلت طبيعة الخطِّ مع مضمون النَّص الذي يدور حول شخصٍ يتميَّز بِالمرونة و اللُّيونة ودُون هويَّة

جاء عُنوان الرِّواية بِاللَّون الأحمر دالاً على أحداث النَّص من خلال إِثارة معاني الثَّورة و التَّمرُّد التي كانت من الشَّخصيَّة البطلة "مراد" و التي نتج عنها اِستبعاده من البيت الكبير، و حرمانه من ميراث والده، كما اِرتبط بالأنثى التي طالما أراد "مراد" أن يكونها، و مِن خلال الحُمرة نستشفُّ جُزءاً من طبيعته _مراد_ المُضطربة، و اللَّون الأحمر يُشير بِشكلٍ مُباشرٍ إِلى لون الدَّم الذي ينتظره "مراد" جرَّاء عمليَّة التَّحوُّل إِضافةً إِلى أنَّه لون الإِثارة و الشَّهوة والُحب، والعاطفة

و لأنَّ عنوان الرِّواية يحمل من الغرابة ما يحمل جاء تحته مُباشرة بخطٍّ رفيعٍ المُؤشِّر الجنسي أسفل العنوان حيث وردت كلمة "رواية" و الهدف من ذِكر الجنس هو حسْم

الغُموض الذي يقع فيه المُتلقِّي، إذ يجد نفسه مُرتبكاً أمام عُنوانٍ لا يُفسِّر نفسه إذا لم يُدعمْ بالنَّوع الجِنسي لِيُحيل عليه، و يُفسِّره على أنَّ العنوان يحمل حِكايةً مُعيَّنةً تُروَى.

أمَّا دار النَّشر التي صدرت مِنها هذه الرِّواية و هي "دار سحر للنشر" جاءت في أسفل الغِلاف في مُنتصف السَّطر.

نرى أنَّ النَّاشر قد وُفِّق إلى حدٍ كبير في اِنتقاء هذه الصُّورة التي يعكس موضوعها بل ويُترجم ما تحويه بين ثنايا صفحاتها، حِين وظَّف مُجسمًا شغل حيزًا كبيرًا من صفحة الغِلاف، و يتمثَّل هذا المُجسَّم في تِمثالٍ لِرأسِ اِنسانٍ ذُو رقبة طويلةٍ جدا تُثير فُضول المتلقِّي و تشدُّ اِنتباهه، إذ عهدنا طُول الرَّقبة مِنْ سِمات جمال المرأة، و التي قد يكون مردُّها إلى عمليَّة التَّحوُّل التي قام بها "طرشقانه" في فرنسا، أمَّا ملامح الوجه فقد مُزجت بين ملامح ذُكوريَّة، و أخرى أُنثويَّة و هي الهيئة التي كان عليها "مراد"، فإذا دقَّقنا النَّظر فيها وجدناها لِذكر، غير أنَّ ما يعتريها من تبرُّجٍ، و خصلة لشعرٍ مُجعَّد بُرتقالي يُحيلنا إلى أُنثى، و إذا خُضنا في تأويل الملامح فإنَّ الشَّعر المُجعَّد البُرتقالي تميل إليه السَّيِّدات الأكثر عاطفيَّةً وإغراءً و أكثر إبداعًا، و صراحةً؛ و هو ما ينطبق على "طرشقانه". أمَّا الحواجب السَّوداء الرَّفيعة و المُقوَّسة فغالبًا تتميَّز صاحبتها بِكونها شخصيَّةً مُبدعةً جدًّا، وتنفع أنْ تكون سيِّدة أعمالٍ؛ و ذلك حال "ندى" التي برعت في الرَّسم والنَّحت و الرَّقص و الغناء، كما أنَّها تمكَّنت من انِشاء مُتحفها الخاص. و تمَّ طِلاء الأجفان باللَّون الأزرق؛ والذي يُؤول إلى السَّلام والصَّفاء الرُّوحي الذي يصبوا إليه "مراد" بعد عمليَّة التَّحول. ولون العين الأخضر قد يعود إلى عامل الوِراثة حيث كانت والدة "مراد" و هي "سيمون دوكلار" ذات أُصولٍ أُوربِّيَّةٍ، وكذلك الأنف و حتى الشِّفاه الرَّفيعة المطليَّة بالأحمر ليتمكَّن من إبراز جمالها.

و اللاَّفت لِلنظر أنَّ المنحوتة لا تحْوي الأُذن، و قد نُفسِّر ذلك إلى أنَّ "مراد" لم يُثنِيه شيء عن حُلمه في التَّحول رغم مُعارضة المُحيطين به؛ حيث صمَّ أُذنه عن كلامهمٍ، كما أنَّ

أقاربه لم يستمعوا لُه حين طالب بِميراث والده "أحمد الشاوشي"، ولِذلك اِستغنى عنها النَّاشر، في اِشارة أنَّها –الأذن– لم تُؤدِّي وظيفتها.

و بعيدًا عن هويَّة هذه الملامح نستشعر أنَّ صاحبها يعيش حالةً من الاِضطراب والقلق؛ وهذا ما يتجلَّى من زوغان العينين فبدتا و كأنَّهما تبحثان عن حلٍّ لحالة "مراد".

تلوَّنت خلفية الغِلاف باللَّون الأصفر الفاتح، و هو من الألوان الأكثر إِراحة للنَّظر حيث يمتلك مسحةً ضوئيَّةً ايجابيَّةً تمنح المتلقِّي شُعوراً بالرَّاحة و الاطمئنان.

ب– دراسة العنوان:

كما نعلم أنَّ العنوان مفتاحٌ لوُلوج النَّص الأدبي، و كشف أغواره و دلالاته العميقة، فهو نصٌّ مُختصرٌ لخَّص كل الوقائع و الأحداث، اختزلته الرِّوائيَّة في كلمة، و كُلَّما كان العنوان مُختصرًا اِتَّسعت دلالته و قويت طاقته الإشعاعيَّة وانفتحت آفاقه الرَّمزية؛ لاعتماده على التَّكثيف.

"**طرشقانه**" اِسم عامِّي مألوف بالنِّسبة للشَّعب التُّونسي يحمل مُؤشِّر جنسي، إذ يدلُّ على الرَّجل المُخنَّث الذي يأخذ دور المرأة في الحياة على مُختلف مُستوياتها الاجتماعيَّة والجنسيَّة..

حمل عنوان الرِّواية سيرة ذاتيِّة لِشخصيَّة البطل "مراد الشاوشي" المُكنَّى بـــ "**طرشقانه**"، والذي دافع عن حُلم التَّحول بِكلِّ ما أُوتيَّ من قوَّة في وسطٍ عائليٍّ واجتماعيٍّ مُحافظ يرفض الاختلاف.

اِختارت **مسعودة بوبكر** عنوانًا لِروايتها مُحمَّلاً بِالكثير من الدَّلالات؛ و التي مِنها ما يطرح إشكاليَّة اِختلاف الهويَّة الجنسيَّة بين المُجتمعات العربيَّة الإسلاميَّة وغيرها، و دور

الأنساق الثَّقافيَّة في تحديد أدوار الذَّكر و الأنثى، عِلاوةً على ذلك فإن هذا الاسم "طرشقانه" يُحيل على الجسد المُذبذب و المُضطرب.

و على الرَّغم من الغرابة التي ورد بِها العنوان "**طرشقانه**" خاصَّة أنَّه غير مألوفٍ عند عامَّة المجتمعات العربيَّة؛ إلاَّ أنَّه يحمل في جُعبته تشويقاً و جذباً للقارئ خُصوصًا بعد تدوينه باللَّون الأحمر الجذَّاب.

ج- دراسة الإهداء:

(إلى مراد

الذي ارتحل... و لم يُرني وجهه.)[1]

بِاختصارٍ شديدٍ و في سطرين توسَّطا الصَّفحة كُتب الإهداء، و كما سبق الذِّكر أنَّ "مراد" هو الشَّخصيَّة الرَّئيسيَّة الذي نُسِج حوله هذا الخِطاب السَّردي، و قد صرَّحت الرِّوائيَّة في متنه عن الشَّخص المُوجَّه له -الاهداء- بِمعنى أنَّه مَخصُوصٌ، إلاَّ أنَّنا لاحظنا عنه أمرين:

أولهما: الإهداء غالبًا ما يكون من طرف مُؤلِّف الرِّواية؛ غير أن هذا الإهداء صدر من **نورة** زوجة ابن عم **مراد** و هي المُؤلِّف الضِّمني؛ أيْ أنَّه حصل قلبٌ للأدوار بين المُؤلِّف و المُؤلِّف الضِّمني.

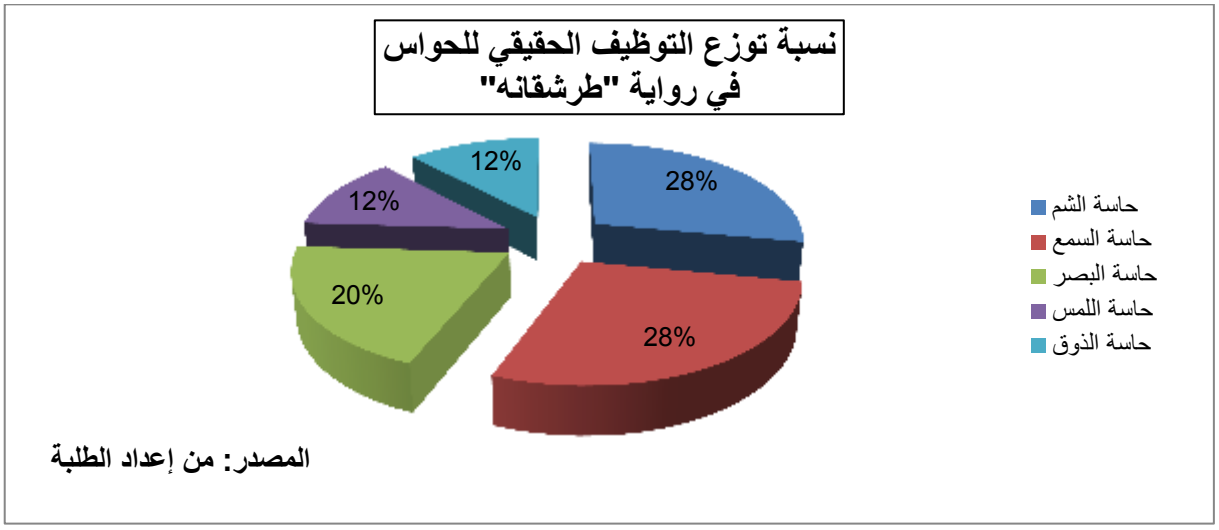
ثانيهما: اِستعملت الرِّوائيَّة تقنية الاِستشراف في الإِهداء؛ تُشير من خِلاله إلى خاتمة أحداث الرِّواية .

يُمكن أن أُوعز ما سبق ذِكره إلى التَّجريب، حيث لم نعهد ذلك في رواياتٍ خلت، فقد تكون سابقة مُتميِّزة اِستفردت بها الرِّوائية **مسعودة بو بكر**

[1]- مسعودة بوبكر، طرشقانه، دار سحر للنشر، ط 2، تونس، 2006، ص:5

1- 2/ التَّوظيف الحقيقي لِلحواس و ما يحمله من دلالات في الرِّواية:

تُعتبر الحواس وسيلة لإدراك المظاهر الواقعيَّة، و قد اِنصبغ هذا على خِطاب الرِّواية حيث اِستطاع السَّارد التَّفاعل مع المُدركات الحواسيَّة، و خلق مكان لِلصِّراع والتَّوتُّر مع موضوع طُموحه بأنْ يتحوَّل لامرأة، و ما يَحويه من انفعالات و تدفُّقٍ لأفكارٍ باتت تُؤرِّقه، مع قِراءة الواقع حواسيًّا ضِمن مُفارقاتٍ مُؤلمةٍ لشخصيَّتين و مكانين وزمنين تَوَهَّمَهُم القارئ في بِداية اِطِّلاعه، لِيكتشف أنَّها واحدةٌ في نِهاية الرِّواية، و في ظِلِّ هذا السِّرد وُظِّفت الحواس حقيقيًّا كما سيأتي، و لكن أوَّلاً و قبل أن نتعمَّق في التَّحليل نُشير إلى أنَّ نسبة التَّوظيف الحقيقي لِلحواس مُقارنةً بالتَّوظيف المجازي، بلغت 60% هيمنة فيها حاسَّة الشمِّ مع السَّمع بنسبة 28%، تليها حاسَّة البصر ثم بالتَّساوي حاسَّة اللَّمس مع حاسَّة الذَوق، و المُخطَّط التَّالي يُوضِّح لنا نسبة توزُّع التَّوظيف الحقيقي للحواس في الرِّواية



المصدر: من إعداد الطلبة

أ-**حاسّة الشّم** :لقد وظّف السّارد هذه الحاسّة و أسند إليها القُدرة على التّأثير البالغ في النَّفس، وذلك بِالقُدرة على الفِعل و الرَّفض و العِصيان، إنَّها رائحة الصَّابون المُنبعثة من جسدها العاري "**رائحة صابونها العطر تتضوّع في الرّدهة بل في كامل أرجاء المنزل**"[1]

[1]- المصدر السابق، ص: 25

إسناد الرّائحة لِلصّابون بِوصفه مادَّةٌ عطرة، لها مدىً مُحدَّد حسب حجم الرّائحة، دلالة حقيقيّة مُستخلصة من عملية الإستنشاق التي أُسندت لِلأنف، فرائحة الصّابون العطرة أداة مُهمّة في بِناء حاضر الشَّخصيَّة البطلة، فالوُقوف على رائحة الهويّة صَعَّــدَ من دلالتها. بينما لم تُحدِّد لنا الحاسّة الذّات في المكان المفتوح في قولها: "**تمتزج في الفضاء روائح تبغٍ بِروائح عُطور ماعت مع سيلان العرق**"[1]، تتعارض الرّوائح في فضاء المكان، هذا التَّعارض هو جُزء من حركة الحدث حيث تكشف لنا الحاسَّة عند تفعيلها الخِلاف بين الذُّكورة و الأُنوثة لجسدين مُختلفين يحملان نفس الرَّغبة التي سُرعان ما تَضمحل، فعدم الوُقوف على الرَّائحة يزيد من دلالتها.

من هنا استطاع السَّرد أن يَفتح لنا فضاءات قائمة على الوصف الغريب، فالخِطاب بِسرده ككلّ، أشبه بِحالات السِّحر التي تغوص في أجوائها، مُشكِّلةً لِرغبات مُؤجَّلة بين الذَّات الأُولى و حقيقتها، و الذّات الثَّانيَّة التي تحاول فرض نفسها رغم التَّعارض، كُلُّ هذا عَبر هذه التَّشكيلات من الرَّوائح.

و يزيد حُضُور حاسّة الشّم ضِمن تشكيل بنية الزَّمن و المكان: "**ما تزال روائح سيمون هنا**"[2]، إذ استطاعت الرَّائحة أن ترصد لنا طبيعة الأزمة التي يُعاني مِنها البطل **مراد الشواشي** بِاستذكاره عِند دُخوله غُرفة والدته، و اِستقطابه لِلرَّائحة التي عمَّت المكان بِكلِّ ما تحويه من مُكوِّنات، و التي تُعتبر جُزءٌ مِنْ ماضيه الذي أثَّر فيه، فاستحضار الماضي عبر تِقنية الإسترجاع تخلق لنا صُورًا و أحداثًا.

كما لِلأمكنة ذات الطَّابع النَّفسي خاصيِّتها في الاسترجاع، و بِامتزاجها مع الزَّمن تَكون الدّلالات أقوى في الرَّصد و التَّأثير: "**تسرَّبت إلى أنفها روائح النَّبيذ و طعامٌ مُتعفِّن**"[3] فمِن خِلال رائحة المكان تتعرَّف **الحاجّة قمر** على الغرفة و هو ما يُوضِّح

[1]– المصدر السابق، ص: 37

[2]– المصدر نفسه، ص: 89

[3]– المصدر نفسه، ص: 113

الأزمة التي يمرُّ بها حفيدها الذي يعيش في غُرفةٍ لم يبرحها، الغُرفة المُغلقة التي كثَّفت مِنْ عُدوانيَّة المكان، وهذا ما أسهمت فِيه الحاسَّة، و كشفت عنه، و ذلك بِشمِّ رائحة النَّبيذ و الطَّعام المُتعفِّن نظرًا لِطبيعة الأزمة التي ساهمت في تشكيل ملامح المكان، فالمكان هُنا في نظر **مراد** آمن رغم عُدوانيَّته، ما زايد من تناغم ذاته داخل النَّص.

و في ذات السِّياق تُمارس الحاسَّة دورها على المُستوى الواقعي، و ترسم لنا ملامح المكان المُغلق "**الزّاوية**" التي نجدها على شكل دائرة من خِلال "**القبّة**": "**تتشمّم رَائحة البَخور والعنبر تَعبق من المجامير بين أركان المقام تَمسح القُبّة...**"[1] رائحة البخور والعنبر أعطت للمُتلقِّي اِنطباعًا أنَّ البطل يعيش أجواء نفسيَّة هادئة مُستقرَّة ضِمن المكان المفتوح " **الزاوية**"

و يزيد حُضور الحاسَّة حقيقيًّا بِبناء الشَّخصيَّة، و طريقة البِناء و تقديم الأحداث، حيث تُسترجع الذِّكريات بِشمِّ رائحة المدينة القديمة بِأزقَّتها، و دكاكينها، و شخصيَّاتها، جُلُّها ساهمت في عمليَّة خلق الصُّور الآنيَّة للبطل **مراد** الذي شبَّ على الأُنوثة، ذكَّرته بِلحظة اِكتشافه أنَّه أقرب ما يكون للأُنثى، بينما نجده ينزعج من رائحة المرأة الأُخرى المُغايِّرة، إذْ تُقدِّم لنا حاسَّة الشَّم صُورتين مُتناقضتين عن المكان: "**رائحة المرأة التي نشأ عليها ... وتُصبح لِلمرأة رائحةٌ غريبةٌ مُغايرة... كما كان يكره رائحة النِّساء الرُّوميَّات.**"[2] يحتقرهنّ نتيجة أخطاء وقعن فيها، والكاتبة هُنا تُريد مُداعبة و إيقاظ وعي القارئ هذا الإحتقار الذي أُلحق بالنِّساء الرُّوميات، تتشكَّل الصُّورة الأُولى مِنْ رائحة المرأة التي أحبَّها و نشأ عليها.

أجواءٌ تسودها البهجة و التي تُمثِّل اِنعكاس عن رُؤيةٍ داخليَّةٍ للشَّخصيَّة البطلة، ثُمَّ تأتي الصُّورة النَّقيضة لِلمكان السَّابق نفسه: "**دكان جوزيف**"، فبِمُجرَّد بُروز الانفِعال في

[1] – المصدر السابق، ص: 137

[2] – المصدر نفسه، ص،ص: 117-118

الشَّخصيَّة البطلة حتى تغيَّرت الرُّؤية و الشُّعور، فرائحة النِّساء الرُّوميَّات اِستطاعت أنْ تمنح الصُّورة هذا الانطباع السَّيئ في ذاته.

ب-حاسَّة السَّمع :

طغت حاسَّة السَّمع كحاسَّة الشَّم في النَّص الرِّوائي إلاَّ أنَّه كان أقلُّ و بتجلِّيه في عدَّة محطَّات، أصوات، همس، صوت خافت، فكلُّ الهمسات أصوات إلاَّ أنَّها غير مسموعة بِسبب غِيَّابها في الوقت الحاضر، تُستحضر من قِبل الشَّخصيَّات لإِحضار جُزءٍ من الماضي البهي ضِمن مكانٍ مُغلقٍ "**البيت**": "**مالت ندى على أنوشكا تهمس**"[1]، من هُنا يتقدَّم الدَّور البِنائي الفاعل لحاسَّة السَّمع بتقديم البُعد الصَّوتي للحدث عن طريق الهمس المُتأسِّس من شكل المكان هذا، تحقيقًا لِذات سيِّدة المُجتمع **ندى** الرَّسَّامة: "**خفَّفت صوتها و هي تُشير بِاتِّجاه رجلٍ وسط القاعة.**"[2]، النَّص يُقدِّم لنا المكان من خِلال صُور مهموسة، وخافتة التي تتشكَّل من خِلال هذا الهُدوء و هذه الحركة، مُفارقة بين طبيعة الذَّات البطلة بِحبِّ تخلُّصها من الوضع الحالي الذي سبَّب لها الضِّيق من كثرة الحاضرين، و طبيعة ذاتها الأُخرى المُتمثِّلة في تشكيل علاقاتٍ وطيدةٍ مع الرَّجل اللُّبناني، فخفَّتت مِنْ صوتها لِيبدأ الصِّراع، فعن طريق التَّقليل مِنْ صوتها نُؤسِّس تصوُّرنا عن بِناء مُستقبلها، و عن طريق البيت نتصوَّر طبيعتها النَّفسيَّة: "**اِنحنى الرَّجل و همس بِكلمات شكر مُنتقاة**"[3].

بِدخول الصَّوت المهموس تبدأ الصِّراعات، و تبلغ أوجَّها، و ينمو الحدث شيئًا فشيئًا، فالصَّوت لا يكون فقط داخل المكان، و إنِّما يتوزَّع داخل عوالم الشَّخصيَّة، و بالتالي الرُّضوخ لِهذا الاجتياح و الرَّغبة في إِعادة تشكيل الذَّات الثَّانيَّة، و رفض الذَّات الأُولى التي يصعُب التَّعايش معها، رغم كُلِّ الضُّغوطات و المُضايقات التي عانت مِنها الشَّخصيَّة البطلة مِنْ مُحيطها الذي أفردها بِالتَّذكير، و سلبها رغباتها.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 74

[2]- المصدر نفسه، ص: 74

[3]- المصدر نفسه، ص: 75

يتحرَّك الصَّوت ضِمن ثُنائيَّة الغِياب و الحُضور: "**كانت قد سمعت خُطاه باتِّجاه غُرفة سيمون و بالباب يُدفع عند الفجر... كان عائدًا من الحمَّام.**"[1]، ففي الوقت الذي يعمُّ فيه الهُدوء و السَّكينة (زمن الفجر)، و المكان المُغلق (غرفة سيمون) يتفاعل الصَّوت على وفق إِيقاع خُطوات الشَّخصيَّة التي أدركت بها **الحاجة قمر** وُجود حفيدها **مراد** حيث يمنح الصَّوت وُجود **مراد** و كينونته من خِلال صوت **الجدَّة قمر** و هي تنطق بِاسمه بِلهجةٍ عاميَّةٍ وظَّفتها السَّاردة: "**مراد النهار راح... هيا نقصدو ربي...**"[2]، إِذْ بالحوار يتَّسع داخل دائرة السَّرد عن طريق حاسَّة الصَّوت: "**رفع صوته مُستفسرًا.... تربح يا نانا وين قاصدة ربي؟ قُوم... تو تعرف.**"[3].

و تُفتح أُفق التَّصور على صُور مليئةٍ بالأصوات: "**تسمّع أصوات المُقرئين و إنشاد المُريدين و تهاليل الحضور**"[4]، من هُنا يأتي الدَّور البِنائي المُفعِّل لحاسَّة السَّمع، و ذلك بعرض البُعد الصَّوتي لِلحدث الحاصل من طبيعة المكان الذي تحقَّقت هُويَّته، لم نُحدِّده بالمشاهدة، و إِنَّما بالأصوات النَّابعة فيه، و التي تردَّدت على آذاننا.

ج- <u>حاسَّة البصر</u> :

تأتي حاسَّة البصر في المرتبة الثَّالثة من حيث التَّوظيف الحقيقي بعد حاسَّتي الشَّم والسَّمع في عدَّة سياقات، بحيث تُفَتّحُ آفاقًا جديدةً من الرُّؤى ضمن مُشاركتها في بناء الأمكنة عبر توظيفها حقيقيًّا، استقطبتها حاسَّة بصر **مراد** على أمكنة لها أحاسيس ذات ألوان قدَّمها لنا النَّص بواسطة الوعي، حيث قام باستحضار الصَّور عبر التَّأمُّل أو التَّرائي الـــذي جعل حاسَّة البصر تمتدُّ بعيدًا: "**يُديم فيه البصر**"[5]، يُطيل النَّظر في المنار الشَّهير لأقصى حدود، من أسفله لأعلاه، في شعاعه المُمتدِّ، فتُمثِّل عمليَّة

---

[1]- المصدر السابق، ص: 135

[2]- المصدر نفسه، ص: 135

[3]- المصدر نفسه، ص: 135

[4]- المصدر نفسه، ص: 137

[5]- المصدر نفسه، ص: 71

المُشاهدة الصَّامتة من خِلال بصره لرسم احداثيات الخِطاب في تصوير المنار، و ما يحتويه من أشعَّة دائريَّة تشبه لِباس الدَّراويش.

و تستمرُّ الحاسَّة في التَّفعيل من خلال المُشاهدة، و رصد الحركات عبر العين: "**إنّ ذلك يُغري العين**"[1]، فالشَّهيَّة تُفتح بِفعل الرُّؤية.

و في نفس السِّياق تُحدِّد جُغرافيَّة المكان النَّفسيَّة: "**صعّدت بصرها في المُركّب التِّجاري العملاق قُبالتها... هو ذا عالم ليلى الجديد.**"[2]، ففي المدينة الجديدة تُحدِّق **نورة** ببصرها في المكان، و تستشعر غُربتها، و في نفس الوقت تحنُّ لمدينتها القديمة و العتيقة

و يزيد اِمتداد البصر بالتَّحديق في الموجودات: "**اِنشدَّ بصره إلى ملفٍ لمحه بين الإضبارات**"[3]، اِنتابه حُبُّ الاِطلاع، و الاكتشاف، فاستطاعت الحاسَّة منح هويَّتها الجماليَّة بهذا العرض السِّيميائي البانورامي اللَّوني: "**جال مراد ببصره في مطلع المسودة... على الورق الأبيض**"[4]، اِكتشاف ما كانت تُبدعه **نورة**، و ما تخطُّه في ملفها الذي يحوي كتابتها حول **ندى**، و اِستباق حُلمه الضَّائع الصَّعب المنال.

د- <u>حاسَّة اللَّمس</u> :

وُظفت حاسَّة اللَّمس كباقي الحواس توظيفًا حقيقيًا في الخِطاب الرِّوائي ضِمن عناصر السَّرد، و على رأسها بنية المكان، إذ ينفتح السَّرد على زمن الحاضر في المكان المُحدَّد: "**الياسمين و مسك اللَّيل تُلامس أغصانها المُثقلة نور بلاط الأزقة**"[5]، يتمُّ تلامس الموجودات مع بعضها البعض، و تتداخل فيما بينها، فخلقت لنا لوحة مُتشابكة من الرَّوائح و الضَّوء والألوان.

---

[1]- المصدر السابق، ص:122

[2]- المصدر نفسه، ص: 140

[3]- المصدر نفسه، ص: 145

[4]- المصدر نفسه، ص: 145

[5]- المصدر نفسه، ص: 71

كما تتغيَّر إحداثيات المكان، و ذلك بتثبيته بفعل المُصافحة بين الشَّخصيَّات المُحرِّكة للسَّرد: "**يشدُّ على يده مصافحًا**"[1]، فحاسَّة اللَّمس رصدت لنا لمس الشَّخصية البطلة فيأتي القرار بالمكوث في البيت: "**أُفضِّل أن نظلّ بالبيت**"[2]، كما أنَّ للَّمس القُدرة على فرض و ضبط طِباع الشَّخصيَّة في عدَّة مواقف: "**ضغط بأطراف أصابعه على صدغيه**"[3] توقَّف بعد تمعُّنٍ، و استقطابٍ للحدث، ثمَّ مُزاولته لما تبقَّى من أخبارٍ عبر رسائل **أحمد الشواشي**، و رحلته و ما قاله لسيمون .

هـــــ- <u>حاسَّة الذَّوق</u> :

لم تُوظَف حاسَّة الذَّوق حقيقيًا كباقي الحواس ما خلا بعض التَّوظيفات التي بدت جلية في بعض المواقف، حيث إستطاعت الحاسَّة أن تجمع بين الغذاء و قيمته الغذائية الممنوحة له بطبعها المُسند لها واقعيًا: "**غذاء يجمع بين لذاذة الطَّعم و القيمة الغذائية للجسم**"[4].

كما للشَّراب أيضًا طعمه المُعتاد: "**دعنا نتذوَّق شرابك المُعتَّق هذا**"[5]، طرح لإستساغة الشَّراب بعد حِوار دار بين الشخَّصيَّات حول الأطعمة و الأشربة المُختلفة، ممَّا زاد من حيوية السَّرد و جماليِّة لُغته، ثُمَّ تدخل الحاسَّة في بوابة إنعاش الذَّات، وبسط مشاعرها بعد لحظات قلقٍ انتابتها، فتُعيد لها ملامحها المعهودة بِحلاوة الذَّوق: "**ماء الزَّهر المُحلَّى**"[6]، ممَّا زاد من تشويق القارئ لمُواصلة القراءة، و كشف ما هو جديد عن طريق البحث و فتح أُفق التَّوقع .

---

[1]- المصدر السابق، ص: 72

[2]- المصدر نفسه، ص: 72

[3]- المصدر نفسه، ص: 91

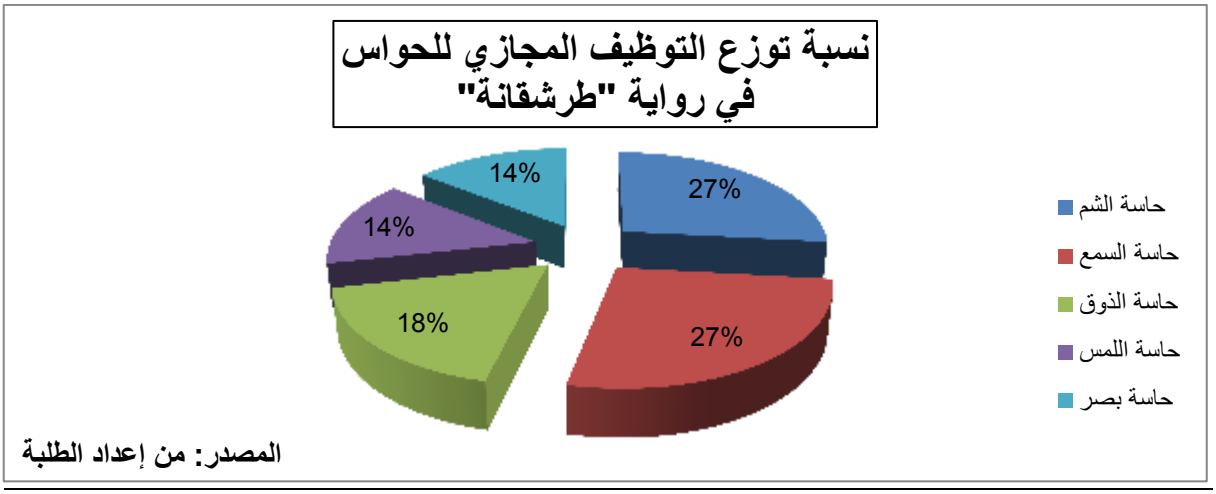
[4]- المصدر نفسه، ص: 22

[5]- المصدر نفسه، ص: 126

[6]- المصدر نفسه، ص: 144

1-3/ التَّوظيف المجازي للحواس و ما يحمله من دلالات في الرِّواية:

استطاعت الحاسة اِستدعاء محسوساتها التي لا تنتمي وظيفيًا إلى طبيعتها العُضويَّة، حيث عملت الرِّوائية على خلق التَّميُّز في النَّسيج اللُّغوي السَّردي الذي زاد من رُقيِّ كتابتها، و بناء عوالمها الفنيِّة لديها، و كان حُضور الحواس مجازيًا كما سنبيِّن، و لكن وللتذكير فقد بلغت نسبة التَّوظيف المجازي للحواس 40% جاءت حاسَّة الشَّم و السِّمع في مُقدِّمتها بنسبة 27%، تليها حاسَّة الذَّوق، في حين تساوى اللَّمس و البصر في التَّوظيف.



المصدر: من إعداد الطلبة

أ- حاسَّة الشَّم :

تدلُّ حاسَّة الشَّم على دلالة اللُّغة، فتنوب الرَّائحة عن البوح و التَّعبير، إذ تَحلُّ محلَّ الرِّسالة التي تروي مدى الرَّائحة في العبارة، فتُثير الأحاسيس في عدَّة مواقف، فتحوي الرَّوائح الطبيعيَّة، و حتَّى الصناعيَّة دلالةً ما، و تُؤدِّي هدفًا و غرضًا محددًا، بل هي تحلُّ محلَّ التلفُّظ بالكلمة، و قد وَظَّفت السَّاردة هذه الحاسَّة بل أسندت إليها القُدرة على التَّأثير البالغ في النَّفس، و القُدرة على الفعل و ردّه: "**فلسفتك الكريهة**"[1]، فمشروع التَّحول الجنسي لدى **مراد الشواشي** المُثقَّف و تخلِّيه عن ذُكورته و عتق جسده؛ هو من المشاريع التي عارضها بعض أفراد عائلته، و حتَّى صديقه و ابن عمه **غازي** أستاذ الفلسفة الذي عاش معه علاقات حميميَّة، يصف حُلمه و اِثبات هويَّته الفرديَّة، وسط هويَّة الجماعة،

[1] المصدر السابق، ص: 16

ووجوده ككل بالكريه، الذي يُطلق رائحة لا يتقبَّلها المُحيط و المدينة العتيقة، مشروعٌ كريه، و هو بن **أحمد الشواشي**.

و تزيد حاسَّة الشَّم حُضورًا، وسط التَّكثيف السَّردي المُتخيَّل، إذ تكشف لنا وُجهة نظر الشَّخصية الرِّوائيَّة الفاعلة **نانا قمر** –و هي أقوى شخصيَّة في عائلة آل الشواشي و أكثرهم حنانًا على مراد الذي كانت ترى فيه امتدادًا لابنها المُغتال أحمد الشواشي– حول **نورة** الكاتبة الصحفية، و زوجة **كريم الشواشي**: "**هل تفوح طنجرتها مثل باقي النساء**" [1] الحاسة هُنا تستدعي محسوساً لا ينتمي لوظيفته المنطقيَّة (تفوح طنجرتها)، فالطنجرة شيءٌ مادِّي غير قابلة للشَّم، إنَّما الطَّعام الذي تحوية هو من له الرَّائحة؛ هنا إستطاعت الحاسَّة بهذا التَّركيب الاستعاري أن ترصد لنا تصوُّر **نانا قمر** لحالة ابنها **كريم** النَّفسيَّة، وما يُعانيه من فقد جنسي، لا تلبِّي **نورة** غريزته، و لا تُشبعه بسبب إهمالها له، و غوصها في عملها وكتابتها، فمن خلال التَّجاذب بين: (نورة–الطنجرة)، تتشكَّل صُورة الشَّخصيَّة المُثقَّفة، والمُهملة لزوجها داخل النَّص، و وِفقها تتحرَّك الأحداث و تنمو، خاصَّة مع **مراد** التي تتعاطف معه كثيرًا.

في محطَّاتٍ أُخرى تزيد لغُة السَّرد جمالاً عن طريق الحوار و صيغته السَّرديَّة التي إعتمدتها الكاتبة بين المحكي الأول (**مراد**) مع **نانا قمر**: "**يدفن وجهه في رائحة الطَّالك**"[2]، حيث تستدعي لنا الحاسَّة لدى الشَّخصيَّة البطلة رائحة الطَّالك عند ضمِّه لصدر **الحاجة قمر** تدفن الرَّائحة في وجهه، و تغيب بين تقاسيم ملامحه المُعبِّرة، و التي ختمها بتنهده الطَّويل على صدر جدته التي احتضنته منذ طفولته، تُوحي لنا الحاسَّة هنا عن انهيار الشَّخصيَّة البطلة، و احساسه بالوحشة، رغم عطف و حنان جدَّته.

[1] – المصدر السابق، ص: 24

[2] – المصدر نفسه، ص: 42

كما تُستدعى روائح الأمكنة بمختلف صورها: "**سبر أسرار البرزخ الذي تلتقي فيه مياه نهر السّان و هو يأتي مُحمَّلاً بروائح باريس**"[1]، تُقدِّم لنا الحاسَّة مـــن خلال استقطابها (رائحة باريس) تصوُّرًا عامًّا عن المكان المفتوح، من خلال تقديم وُجهة نظر عامَّة لها من طرف الجدِّ **ألان دي بوا**، و تكشف لنا الحاسَّة عن الطَّبيعة المُسالمة للمدينة، و النَّعيم المُقيم الذي يكسوها إِثر إِلتقاء مياه **السان** و توحّدها، و هذا وفقًا لمنظور الشَّخصيَّة **ألان دي بوا** جدُّ المحكي الثَّاني **ندى**.

و في نفس السِّياق تجول الحاسَّة بين ثنايا السَّرد، و تعود أدراجها، و بكلِّ صُورها للمحكي الأول **مراد**، و ترصد لنا صُور الأمكنة التي رسمتها لنا السَّاردة بدقَّة: "**ضجّت الدِّيار بريح المسك المكي**"[2]، تعبق رائحة المسك و تعمُّ كلُّ الدَّيار عندما حلّ بها **سيدي أحمد بن عيسى**؛ حيث أسهمت هنا الحاسَّة رُفقة الصَّوت دلالة على مدى انتشارها، ويتَّحد المكان (**الدِّيار**) الذي يحوي أصوات سُكَّانها مع رائحة المسك، دلالةً على صُورة الشَّيخ التَّقي.

تواصل حاسَّة الشَّم وَسم الأمكنة بملامحها النَّفسيَّة و التَّعبيريَّة: "**ثمَّة روائح لا تمتصُّها إِسفنجة الزَّمن**"[3]، هُنا تُعطي لنا الحاسَّة صُورة (الدَّيمومة) للمكان (غرفة سيمون) دفع هذا التَّوصيف الذي حقَّقته الحاسَّة بُلوغ الصِّراع النَّفسي للشَّخصيَّة البطلة **مراد** إلى ذروته، بين الفِرار من رائحة الغُرفة الموسومة بديمومتها، و بقائه في فضائها المُغلق، وإِستسلامه وضياع حُلمه المنشود، أو تحرُّره، و تحقيق التَّحوُّل الجنسي الذي طالما ناشده.

ب-<u>حاسَّة السَّمع</u> :

تستنطق حاسَّة السَّمع الصُّور النَّفسيَّة كباقي الحواس، ضمن وظيفتها المجازيَّة كاشفةً عن وُجهات نظر هذه الشَّخصيات، حول واقعها، من أحداث و مُيولات، ضِمن تيَّار

---

[1]- المصدر السابق، ص: 62

[2]- المصدر نفسه، ص: 78

[3]- المصدر نفسه، ص:89

الوعي، عن طريق الحِوار المُرتكز على عمل الحاسَّة: "**أتشكَّل بأحاسيس أُخرى و رأسٍ آخر كلَّما اِستمعت إلى أنوشكا**"[1].

أنوشكا دوكلار عازفة الكمان الشَّهيرة صديقة **سيمون**، و هي أقرب إلى **مراد**، ومُستودع أسراره و هواجسه، و مُساندته الرَّئيسيَّة في تحقيق حُلم تحوُّله الجنسي من رجلٍ إلى اِمرأة، يستمع **مراد** لمقطوعتها المُوسيقيَّة و يتأثَّر، حتَّى يتحوَّل إلى أُنثى بأحاسيسه، فقد قدَّم لنا السَّمع في هذا الباب ضِمن بنيته اللُّغويَّة المجازيَّة، صُورة أخرى لـــ **مراد**، وهو الذي منحه فاعليَّة مجازيَّة، و دورٌ تعبيري رفقة **نورة** في حواره معها بعد اِنفعاله.

و تزيد توظيفات المجاز عبر حاسَّة السَّمع ضمن بنية النَّسيج و المحكي المُستبق: "**همست بصوتٍ حمَّلته نبرةً جذلى**"[2]، فالحاسَّة هُنا عبر استقطابها للصَّوت (الهمس) قامت بتحريض الصِّراع للشَّخصيَّة البطلة، و الذي دفعها للمُواجهة بطلب إقامة المعرض بنبرةٍ جذلى استقبلتها أُذان جدِّها، و منه اِشتعل المجاز عبـــر التَّوظيف المجازي للحاسَّة همس/الصَّوت، و أصبح هو الصَّوت الدَّاخلي لـــ **ندى**.

يزيد حُضور حاسَّة السَّمع ضِمن التَّوظيف المجازي في الأمكنة المُغلقة: **حي الحجَّامين – سقيفة بيت نانا قمر**، أين تأتي الفِرق التِّيجانيَّة و العيساويَّة، و تُقيم حفلاتها راجيَّةً منها دفع البلاء، و طرد الشَّياطين من البيت، ممَّا أثار نوازع سُكَّانه، قال **نور الدين الشواشي** ابن عم **مراد** الذي يشكو العجز الجنسي: "**علّق نور الدين بصوتٍ خفيض**"[3]، فالصَّوت الخفيض له بعد دلالي واسع، يصل على درجة العلامة التي تؤشِّر لنا مدى الخوف و الرَّهبة التي تخترق الذَّات و تعمَّها، رغم تقمُّص القُوة في الظَّاهر، **نور الدين** أشرنا آنفًا يُعاني من العجز الجنسي، ممَّا أرَّق زوجته **ليلى** التي يتركها دُون إِشباع، هو

[1] – المصدر السابق، ص: 54

[2] – المصدر نفسه، ص: 60

[3] – المصدر نفسه، ص: 76

يُخفي ما بِداخله من ضَعفٍ، فبدَا صوته خافتاً لا يُرفع كجسده المُنهار، الذي لا يحتوي على طاقة جنسيَّة تُمثِّل الرُّجولة والفُحولة كباقي الرِّجال.

في حين يتجلَّى الصوَّت الحزين بلسان **مراد** و رغبته الشَّديدة في التحوَّل إلى أُنثى: "**تكلم بصوت حزين**"[1]، فالخِطاب هُنا يُحاول أنْ يُجسِّد لنا الصوَّت ماديًا، و هو ما صوَّرته لنا حركة اللَّفظ ضِمن النَّسيج اللُّغوي السَّردي، بِواسطة بنية الفِعل الماضي (تكلّم) بِبعده الصوَّتي.

عرّفت لنا الحاَّسة شخصيَّة **مراد** ضمن أحداث الرِّواية، عن طريق تحليلٍ نفسيٍّ لصوته، و بالتَّالي تدخل ضمن المجال النَّفسي في استقطاب المحسوسات، و سبغ عوالم الذَّات الدَّاخليَّة، فالحاسَّة تُصدر الصوَّت الحزين في القطب الأول من الصِّراع، و عُمق الإحساس بالهزيمة و الاندثار، و يتَّسع دورها مجازيًّا: "**يرعد بصوت تخنقه العَبرة**"[2]، إذ يتماهى الصوَّت بالرَّعد و من ثَمَّ يُصبح هذا التَّجسيد المادِّي للصوَّت مُعادلاً لِتجسيد حُضور **مراد** فـــي حضرة عمِّه، و أُسرته ككل، و الحُصول على ميراث أبيه، كما لامس الصوَّت العَبَرة بطريقةٍ عُدوانيَّةٍ، تُقلِّل من أدائه المسموع، الذي طالما حاول إيصاله بهدف تحقيق حُلم التَّحول.

كما استقطبت حاسَّة السَّمع المحكي الاستباقي، و الذَّات **ندى** أثناء تجوُّلها بالمغرب "**انتشلتها نبرات ذكورية**"[3]، فصوت الذُّكورة فَعَّل مِنْ دورها، و أعطاها قيمتها الأُنثويَّة، خُضوع الجسد و كلُّ الجوارح لجنس الجسد المُختلف؛ فالصوَّت هُنا بما أثارته الحاسَّة من تداعيات يمثِّل الصوَّت الدَّاخلي للمرأة **ندى**، حيث تستقطب الحاسَّة النَّبرات الذُّكوريَّة، وتُسند لها مُهمَّة الإنتشال و الأخذ، عبر أسوار الأُنس و النَّرجسيَّة، التي تُحقِّق لها الإشباع

[1]- المصدر السابق، ص: 81

[2]- المصدر نفسه، ص: 105

[3]- المصدر نفسه، ص: 130

الغريزي كأُنثى حالمةٌ لها هواها، هذا الإِشباع الذي طالما حُرمت منه في جسد **مراد الشواشي**.

ج-حاسَّة البصر :

تُؤدِّي حاسَّة البصر-بوصفها أداةٌ مُهمَّةٌ- دورها كباقي الحواس في التَّوظيف المجازي، حيث شكَّلت عُنصرًا من عناصر الدَّفع و التَّحفيز في النَّص، مِنْ خِلال الإِضاءة التي وزَّعتها على الشَّخصيات ككل: "**غاصت نظرات مراد في عيني صديقه**"[1]، فالغوص هو عمليَّة التَّوغُّل في أعماق البحر لِامتداد غير مُحدَّد، حسب الغوَّاص و ما يرنو إليه في أغوار البحر، فبمُجرَّد سُؤال **حمادي الغُول** له عن ما يريده من مال، رشقه بنظراتٍ عميقةٍ عُمق البحر فالغوص هو قضيَّة بصريَّة و هو اِنعكاس للحالة النَّفسية للمُرسل **مراد**، وطلب المُمارسة المثليَّة للجسد الواحد.

تنهض حاسَّة البصر لدى الشَّخصيَّة البطلة **مراد** في القُدرة على قراءة العالم الخارجي له: "**حدَّر مراد بصره يتفحَّص هيئته**"[2]، فالحاسَّة استطاعت أنْ تنفذ إلى ما هو خارجي فتلمَّست مواطن الغُبار على جسده.

كما نجد أنَّ المُدركات البصريَّة تتدخَّل في عمليَّة خلق الصُورة المجازيَّة التَّعبيريَّة في مواقف أُخرى: "**غاصت نظراتها في عينيه**"[3]، تبحر **نانا قمر** في عيني **مراد** راجيةً منه تلبية طلبها بالذَّهاب للشَّيخ، الغوص هنا يأخذ دلالة الطَّلب، و تحقيقه بصورة رجاءٍ، فينعكس البصر على ذات المُرسل (الجدَّة) فهي التي قامت بفعل الغوص.

في حين تُستدعى الحاسَّة لمُدركاتٍ أُخرى: "**جال مراد ببصره في مطلع المُسوَدَّة**"[4]، استدعت حاسَّة البصر الحركة بالفعل (جال)، و هي لا تنتمي منطقيًا و لا وظيفيًا لحاسَّة

---

[1]- المصدر السابق، ص: 121

[2]- المصدر نفسه، ص: 123

[3]- المصدر نفسه، ص: 136

[4]- المصدر نفسه، ص: 145

البصر، لأنَّ طبيعتها اللَّمس، حيث قامت حاسَّة البصر بإقصائها، و توظيفها في حقلها، فالمُدرك الحسِّي البصري (المُسودَّة) لها دلالات ذاتيَّة، اِعتمد الفِعل التَّواصلي فيها على علاقةٍ بصريَّةٍ قام بها الرَّائي، و قد اِنزاحت فيها إلى لُغة شعريَّة اِستعاريَّة تكشف عن البنية العميقة للتَّواصل بين الذَّات و الموجودات.

د- <u>حاسَّة اللَّمس</u> :

قامت حاسَّة اللَّمس بتمثيل الصُّور الدَّلاليَّة مجازيًا، عبر توظيفات لا تنتمي إليها في عدَّة محطاتٍ برزت في النَّص، تفعيلاً للشَّخصيَّة و سبر أغوارها عبر الزَّمان و المكان: "**لم يلمس اهتمامًا**"[1]، فحاسَّة اللَّمس بوظيفتها المجازيَّة هُنا لا تلمس أشياءً قدر ما تُشير وتُوَجِّه الأنظار إلى أشياء أُخرى جديدةٍ تُكتشف لِأوَّل مرَّةٍ ضمن هذه الرِّواية، حيث أُسند اللَّمس لِلاهتمام، لا للأصابع، فالحاسَّة كشفت لنا قيمة الشَّخصيَّة، و بناءها النَّفسي، و هُنا نقف على جماليَّة اللُّغة، و ما لعبته مِنْ دورٍ اِستطاعت أنْ تُؤدِّي بِها الكاتبة دورها التَّعبيري: "**تمتد أصابع خفية**"[2]، يُسند هُنا اللَّمس للأصابع، لكنَّها لا تتجلَّى في كامل صُورتها، هي كالشَّبح المُتقمِّص لدور الوحش الذي يفترس قلبه كُلَّما تذكَّر صِباه، و حنينه لأمِّه التي افتقدها.

كما تقوم بركة الاِسم باللَّمس: "**و كأنَّما مسَّته بركة الاسم**"[3]، تعمل الحاسَّة هُنا على تشكيل الشَّخصيَّة المُهذَّبة الخلُوقة عبر أمكنةٍ و أزمنةٍ مُختلفةٍ.

و يُسند الفِعل لِغير محلِّه: "**اِستلَّ هتافات الإعجاب**"[4]، نقول: اِستلَّ السَّيف من غِمده، وفي هذا المقام تُستلُّ الهُتافات (الأصوات)، ساهمت هنا الحاسَّة برسم جماليَّات اللُّغة، التي ساعدت الكاتبة على التَّألُّق في الأداء؛ عبر عملية تبادل الأدوار بين الحواس و وظائفها،

---

[1]- المصدر السابق، ص: 38

[2]- المصدر نفسه، ص: 41

[3]- المصدر نفسه، ص: 46

[4]- المصدر نفسه، ص: 57

فبعد فشل حاسَّة السَّمع هُنا على تحديد الشَّيء، نجد أنَّ حاسَّة اللَّمس اِستطاعت أنْ تُؤدِّي هذا الدَّور عبر إِسناد فعل السّل للهُتافات، بدلاً منْ حاسَّة السَّمع لدى الحُضور، و حقيقةٌ أنَّ هذا البناء اللُّغوي المجازي استطاع أنْ يتحرَّك على ما هو داخلي نفسي، إذْ بَيَّـنت الشَّخصيَّة البطلة **مراد** للقارئ أهمِّية الشَّخصيَّات المُحيطة حوله مثل **أنوشكا**، تلك المرأة التي تُمثِّل مستودع أسراره و مُساندتُه الرَّئيسيَّة في تحقيق حلمه، و إدراك السَّاردة للمُدرك الحِسِّي اللَّمسي باعتباره بنية عميقة له الضرورة في نقل و محاكاة للصُّورة الواقعيَّة، بل له آثاره على الدَّلالة، و يرتبط بالعاطفي و القِيمي .

هـــ – <u>حاسَّة الذَّوق</u> :

يبدأُ ظُهور حاسَّة الذَّوق في النَّص حيث تأتي ضِمن حلقة عرض المعلومات عن شخصيَّة مراد في الرِّواية التي تُقدَّم مـــن خِلال صوت الرَّاوي المُشارك **نـــــــــورة: "الذَّوق الرَّفيع"**[1]، فالصُورة هُنا هي جزءٌ من الماضي الخاصِّ بالشَّخصيَّة، و قد استدعته الذَّاكرة لتقديم تصوُّرٍ عنه في زمن الحاضر، و هُنا يأتي دور الحاسَّة، التي من خِلالها تمَّ رصد المكان، حيث حاولت تأشير جانبٍ مـــن البُعد النَّفسي لها ضِمن تجربة الجسد الأُنثوي، تُذوِّق الرِّفعة للجنس البشري ممَّا تُؤشِّر لنا الصَّلابة من نمطٍ خاص، تجمع بين الذَّوق الأُنثوي لـــ **مراد**، و الرِّفعة.

في حين يرسم الذَّوق الدَّهشة على ملامح **أنوشكا: "أدهشني ذوقك"**[2]، الحاسِّة هُنا تندهش من الذَّوق الذي صاحب **مراد** من حيث تصنيف الملابس النِّسويَّة، و الذي بَدَا حقيقةً، لا هُروبًا منها، في حياته.

و اختيار الأُسلوب المجازي عبر الذَّوق جعلها تبدوا و كأنَّها فعلٌ طبيعي ، بينما تسعى الحاسَّة للبحث و الاكتشاف بِذوقٍ لذيذٍ عن أشياء أُخرى عجز الآخرون عن ايجادها: "**يتلذَّذ**

[1] – المصدر السابق، ص: 34

[2] – المصدر نفسه، ص: 58

بطعم اكتشافه"[1]، فالنَّسيج السَّردي هُنا يعتمد بشكلٍ تامٍّ على أداء حاسَّة الذَّوق في عمليَّة الكشف عــن ما بداخل الشَّخصيَّة البطلة، و ما لهذه العمليَّة من أبعادٍ في تنميَّة الحدث وتطوُّره لاحقًا.

لقد استطاعت السَّاردة التَّفاعل مع المُدركات الحواسِّية، و خلق مُحيطٍ للصِّراع والتَّوتُّر والبحث، و الاكتشاف، مع موضوعِ قِيــمها و تدفُّق أفكارها و اِنفعالاتــها، وقراءة الواقع حواسيًّا، باستقطاب الحواس حقيقيًا و مجازيًا، بحسب مُفارقاتٍ مُبهجةٍ ومُؤلمةٍ، فاستنطقت السِّيمياء الحواس بالتَّرتيب: الشَّم، السَّمع، البصر، اللَّمس، فالذّوق، حيث يأتي الشَّم و السَّمع في مرتبةٍ واحدةٍ من حيث التَّوظيف ككل، ثمَّ يأتي البصر واللَّمس في مرتبةٍ واحدةٍ أيضًا بينما ينفرد الذَّوق بالرُّتبة الأخيرة.

2-/ تراسل الحواس :

2-1 /صُور تراسل الحواس :

لقد وظّفت الكاتبة **مسعودة بوبكر** ضِمن لُغتها السَّردية؛ أساليب شعريَّة ذات أهميِّة حقَّقت الحُضور الفعلي و الجمالي الفنِّي للحواس الخمس في بِناء عالمها الرِّوائي ،حيث كان مقترنًا بكُلِّ الحواس دُون اِستثناء، من خلال تقديم صُور وصفيَّة تكشف عن كوامن الذَّات وطبيعة مشاعرها، و رُدود الأفعال بين الشَّخصيَّات اِتجاه الأحداث، و هذا ما سنلاحظه في رواية "**طرشقانه**"، حيث تُمارس الحواس دورها و تتفاعل فيما بينها لترسم لنا أبعاد الشَّخصيات المُثقَّفة و الفاعلة: "**الياسمين و مِسك اللَّيل تُلامس أغصانها المُثقلة نُور بلاط الأزقَّة**"[2]، هُنا يظهر أُسلوب التراسل، حيث تتداخل حاسَّة اللَّمس مع حاسَّة البصر فإِسناد الصِّفة الضوئيِّة (النور) للبلاط ، ترمز إلى استمراريَّة الحياة و بعث رُوح الأمل و الخُروج من دائرة الألم و الخوف مع صُورِ الياسمين، مِسك اللَّيل و الأغصان (اللَّون الأخضر) الذي يرمز للتَّجدُد و الخُلود، كُلُّها وُجِّهت للمُسند إليه الرُّؤية (بصر)،

[1]- المصدر السابق، ص: 72

[2]- المصدر نفسه، ص: 71

حيث منحت تلك الرُّؤية دلالة الأمل و الحياة لصاحب البصر **مراد**، الذي يحمل في قلبه حُلمًا يُريد تحقيقه رغم كُلِّ الصّعاب.

و في موقعٍ آخرٍ من الرِّواية اِستطاع أُسلوب الحواس بين السَّمعي و الشَّمي عن طريق توظيف الرِّائحة أنْ تكشف لنا عن عظمة أخلاق الشَّيخ لحظة عُبوره بالأزقَّة واِرتفاع أصوات المُهلِّلين منْ سُكَّان الدِّيار: "**ضجَّت الدِّيار بريح المِسك المكِّي**"[1]، فالتَّداخل بين الحاستين جعل المكان **(الديار)** يتحوَّل كُلُّه مكانٍ ممتلئٍ بِرائحةِ المِسك المكِّي، والرَّائحة هي إشارات استباقية لمعرفة شخصيَّة الشَّيخ، فالتَّراسل في عمل الحواس استطاع أن يكون علامةً دلاليَّةً عرَّفتنا بِالزَّائر، و الاستعارة التي تُمثِّل طاقةٌ لُغويَّةٌ فاعلةٌ على مُستوى الوحدات النَّصيِّة الصَّغيرة داخل الجمل السَّردية، كاشفةً عن لحظاتٍ نفسيّةٍ إذْ بسطت لنا نُفوذ الرَّائحة العطرة التي تُحكم سيطرتها على المشهد، عبر فاعليَّة الصَّوت المجازيَّة، إنَّ هذا الإقبال المَهيب للشَّيخ التَّقي ألحَّ النَّسيج السَّردي على إبرازه بِكُلِّ تلك المُواصفات.

كما تُمارس حاسَّة السَّمع دورها لتكشف لنا عن طريق الحِوار الدّاخلي المرتكز على فِعل الحاسَّة التي يتحقَّق عملها عبر فاعليَّة تراسل الحواس عن جانب من أبعاد الشَّخصيَّة البطلة فتتداخل مع حاسَّة اللَّمس: "**صوت تخنقه العبرة**"[2] فالرِّواية ضِمن إطارها العام تتَّخذ بنية الحوار كمحاولةٍ للوُقوف على الإحداثيات (مراد و حلم التَّحول و طلب ميراثه– استباق بالزَّمن و تحوُّل مراد لأُنثى اسمها ندى)، فهو يُحاول أنْ يكشف عن طبيعة و دلالة هذا التَّحول عبـــر بنائه اللُغوي المُرتكز على بنية التَّراسل، فنجد الصّوت عبر حاسَّة السَّمع الذي يُمثِّل الجُزء المادِّي المسموع مـــن بُنية العَبَرَة، يُلامس الصَّوت العَبَرَة فيَحدث الإختناق.

---

[1]- المصدر السابق، ص: 78

[2] المصدر نفسه، ص :105

اِستطاع أُسلوب تراسل الحواس بين الصَّوتي و اللَّمسي عن طريق التَّلامس أنْ يكشف لنا عن مشاعر الشَّخصيَّة لحظة رفضِ عمِّه تسليمه ميراث أبيه، هذا المال الذي سيُجري به عمليَّة التَّحوُّل الجنسي، حيث غاب الصَّوت بين غياهب العبرات.

و تكشف لنا حاسَّة الذَّوق عن أزمة **ندى** في البحث عن منْ يُلبِّي رغبات جسدها الجديد أثناء تجوُّلها في شوارع المغرب: "**تبرات ذُكورية ببحَّة لذيذةٍ**"[1]، إنّ الصُورة الكنائيَّة (بحَّة لذيذة) تكشف لنا أزمة البطلة التي تُعاني الإِحساس بِالنَّشوة المسلُوبة داخل جسدها الذي يبدو قد فقدت فيه هويَّة مُراد و وُجوده، هذه الصُورة الجُزئيَّة تُوضِّح لنا مدى اِتِّساع المُخيِّلة الشِّعريَّة لدى الكاتبة، في حين يلتحم الصَّوت الذُّكوري بطعم البحَّة اللَّذيذ مُشكِّلاً عالمًا شاعريًا تُبحر فيه ذات البطلة، ساعيَّةً لإثبات أُنوثتها عبر تردُّدات الصَّوت الذُّكوريَّة المُوحيَّة على تحقيق اللَّذة.

كما تُسهم الحواس عبر أُسلوب تراسل الحواس في التَّعبير عن موضوع الإعجاب ضمن أبعاد التَّجربة الرِّوائيَّة إلا أنَّه ليس الإعجاب البسيط المُتواجد بين أيِّ اثنين؛ بل الإعجاب العميق القائم على أساس الحُبِّ و الصَّداقة: "**استلّ هتافات الإعجاب**"[2]، اِرتكاز على بُنية الصَّوت عن طريق فِعل اللَّمس (اِستلّ) فإكساب الصَّوت فِعل اللَّمس تحديدًا لِما يُشير إليه هذا الصَّوت (هُتافات الإعجاب)، تأشيرٌ لِلحالة النَّفسيَّة الإِيجابيَّة التي عاشها الشَّخصيَّة البطلة **مراد** حالة تواجده مع الصَّديقة المُقرَّبة **أنوشكا**.

2-2 التَّراسل الدَّلالي:

إنَّ اللُّغة تأخذ على عاتقها مُهمَّة التَّعبير، و إِنتاج الدَّلالة القائمة على المجاز والخيال، لكن هذه المرَّة لا تحلُّ حاسَّة محلَّ حاسَّةٍ، و إنَّما تحلُّ الحاسَّة مكان جُزءٍ من الجسد، وذلك بُغية خلق معنىً آخر مُغاير، لا يتوقَّعه القارئ كقولها: "**يُلهب الغِبطة**"[3]، اللَّهب نُدركه

---

[1]– المصدر السابق، ص: 130

[2]- المصدر نفسه، ص: 57

[3]– المصدر نفسه، ص: 7

بحاسَّة اللَّمس، إلاَّ أنّ الغِبطة مفهوم عقليّ، لا نصل إليه بالحواس، هُنا الكاتبة جمعت بين لفظتين مُختلفتين لا تنتميان لنفس المُعجم، و لا يُمكن للفعل أنْ يُصاحب المفعول به منْ ناحيةٍ معجمية، إلاَّ أنَّها توصَّلت لذلك من خِلال المفهوم العقلي المُنتزع، حيث برعت في توظيفه دلاليّا بحصد المفاهيم الذّهنيَّة، و إحضارها دلاليًّا، من خِلال علاماتها وِفق تراسل الحواس، ويعود هذا لِعمق تفكيرها، و صدق أحاسيسها اِتِّجاه هذه الحالات منْ البشر، فقد خرجت عن المألوف من ناحيَّةٍ تركيبيَّة بنائيَّة لتُدهش القارئ، و تجذبه لِخطابها، و تجعله يعيش مع أحداث الرِّواية بِكلِّ شخصيَّاتها المُثقفَّة و الفاعلة، و تُشاهد النَّسمات بِحدَّة النَّظر: "**تمرق نسمات آخر الصيف**"[1]، فالفعل (تمرق) هو من عمل حاسَّة البصر، بينما النَّسمات مُستوحاة من الفهم العقلي للوُجود و المُحيط،

كما لا يُصدر الجُوع صوتًا "**يسكت جوع**"[2]، فعل السُّكوت يدخل ضِمن حاسَّة السَّمع، أمَّا الجوع فمحلُّه البطن، يستشعره المرء غريزيًا عن طريق المفهوم العقلي، بينما يستساغ الحزن كالشراب: "**يلعق حزنه**"[3]، نستشفُّ أثر الحُزن الذي يطرأُ على **مراد** إثر حاسَّةٍ نفسيَّةٍ صعبةٍ يمرُّ بها، و هو المُدرك عقليًا و الذي ينساب على الجسم كالشَّراب حالة انتشاره،

و تُمارس العَبَرة فِعل الخنق: "**تخنقه العبرة**"[4]، فالفعل خَنقَ من عمل حاسَّة اللَّمس، والعبرة هي الدَّمعة، و تُؤدِّي دلالتها حسب وُقوعها في السِّياق، حيث نُفعّل عمل العقل، ويقوم هذا الأخير بتفسيرها حسب الحالة النَّفسيَّة للشخصيَّة، (دموع فرح – دموع حزن)، وتُوحي اللَّفظة في هذا المقام للحُزن الذي طرأ على ذات **مراد** حيث أسند لها فِعل الخنق الذي لا يدخل ضِمن حقلها المُعجمي.

---

[1]- المصدر السابق، ص : 7

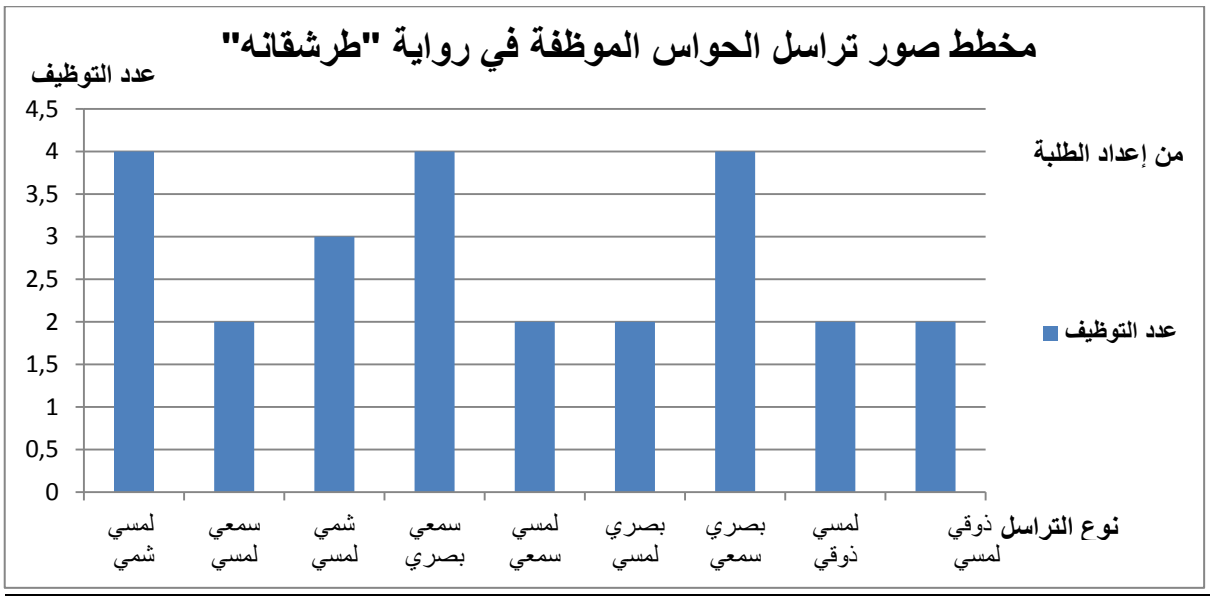
[2]- المصدر نفسه، ص: 18

3- المصدر نفسه، ص: 59

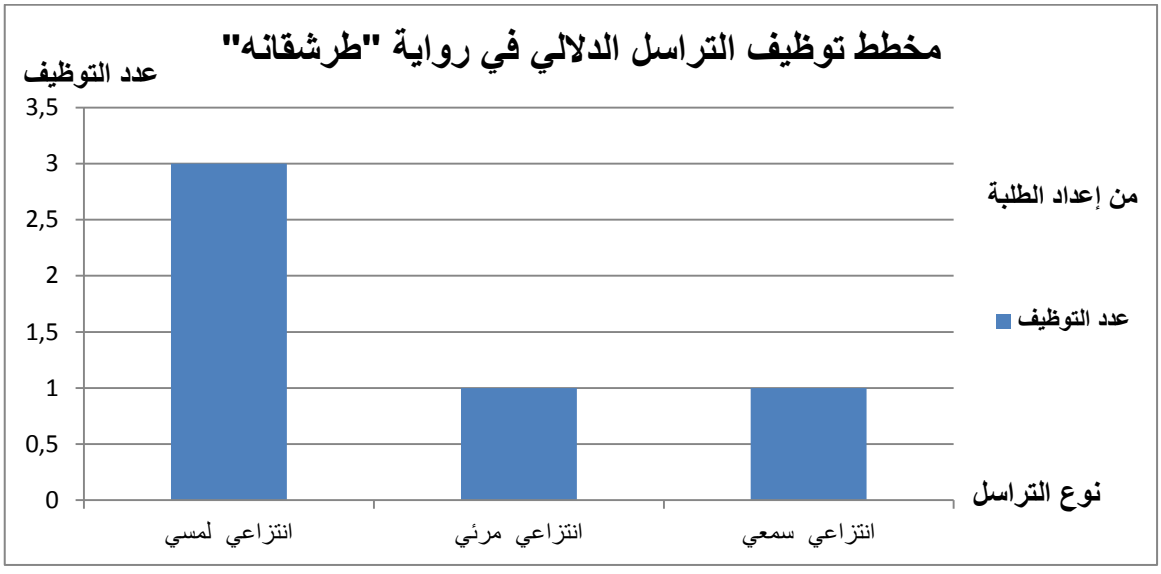
4- المصدر نفسه، ص: 105

لقد اتَّخذت الكاتبة **مسعودة بوبكر** الحواس كوسيلةٍ لمُعالجة قضايا جماعيَّة، و فرديَّة في روايتها "**طرشقانه**"، حيث ساهمت الحواس بتراسلها في إبراز خفايا و تعقيدات الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة، و ما يتبادر عليها من أسئلة حول الهويَّة الجماعيَّة و الهويَّة الفرديَّة و مُشكلة الجنس وعلاقة الذَّات بالآخر، و كان توظيف الحواس و تراسلها كما الآتي:

مُخطَّط تراسل الحواس:



مُخطَّط التَّراسل الدلالي:



ملخص الفصل الثاني:

شكَّل الخِطاب السَّردي النِّسوي التُّونسي حاضنة مِثاليَّة لِدراسة حُضور الحواس في رواياتِهنّ، و لمسنا هذا التأثير في بِناء المكان و الزَّمان و الشَّخصيَّات الرِّوائيَّة، وهذه الأخيرة –الشَّخصيَّات– نالت الحظَّ الأوفر من هذا التَّأثير.

رَغم ثراء الرِّوايتين بِظاهرة توظيف الحواس، لاحظنا أنَّ رِواية "**طرشقانه**" حظيت بِنسبةٍ أكبر من حيث عدد التَّوظيف، إلاَّ أنَّ المُفارقة تكمن في كون رِواية "**تخب الحياة**" حازت على نِسبةٍ أكبر من حيث عدد التَّوظيف المجازي، فيما غلب على رِواية "**طرشقانه**" التَّوظيف الحقيقي.

لم تسلم واجهتي غِلاف الرِّوايتين من توظيف الحواس، فكما أشرنا سابقًا في تحليل العتبات النَّصية أنَّ الواجهتين اِحتوتا على الحواس؛ ففي "**تخب الحياة**" كانت من خِلال البصمات أسفل الغِلاف، أمَّا رِواية "**طرشقانه**" فقد تجلَّت بِصورةٍ أوضح في المنحوتة الَّتي أظهرت بعض الحواس، و عمدت إلى تغييب حاسَّة السَّمع. و إنْ دلَّ هذا على شيءٍ فإنَّه يدلُّ على حرص الرِّوائيات على أهميَّة الغِلاف مع ما يتناسب و مضمون المتن، و هذا ما يُؤكِّد على أنَّ الظَّاهرة تستدعي التَّوقف و الدِّراسة.

و تبيَّن لنا من خِلال توزيع الحواس الخمس في الرِّوايات المُختارة هيمنة حاسَّتي **الشَّم والسَّمع** على باقي الحواس الأُخرى؛ حيث تصدَّرت حاسَّة الشَّم المرتبة الأُولى في توظيف الحواس، تلتها حاسَّة السَّمع في المرتبة الثَّانية، ثمَّ باقي الحواس الأُخرى.

الخاتمـــة

الآن و قدْ وصلنا إلى خاتمة هذه المُذكِّرة بعد أنْ خُضنا غِمار البحث في خِطاب الحواس في الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة، نكون قد اِنتهينا إلى بعض المُلاحظات و النَّتائج التي توصَّلنا إليها، و هذا مُوجزها:

ليس من السَّهل تحديدُ مفهومٍ جامعٍ و مانعٍ للخِطاب، فتحديده يبقى مسألةً نسبيَّةً، تعود للباحث أو المُفكِّر، إذْ يُعرِّفه كُلُّ واحدٍ مِنهم حسب وِجهة نظره الخاصَّة، و ذلك لتعدُّد الموضوعات التي يطرقها، و ما مسعانا كان إلاَّ محاولة تقصِّي مفاهيمه بين النُّقاد سواء الغربيِّين أو العرب .

يُمكن القول أنَّ تراسل الحواس ظاهرة فنيَّة جماليَّة أسلوبيَّة. وليد التَّضافر بين الحواس المُختلفة، فتحلُّ إِحداها محلَّ الأُخرى، لها دورها الفاعل في بِناء العمل الأدبي .

إنَّ الرِّواية النسويَّة التُّونسيَّة مُرتبطة ارتباطًا وثيقًا في نشأتها و تطورها بمعالجة القضايا الاجتماعيَّة؛ و في مطلعها قضايا المرأة، و مشاكلها و هُمومها، و السَّعي نحو تحريرها و اِنطلاقها في مجالات الإبداع و الكتابة .

كرَّست الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة في تناولها لقضايا المرأة، اِهتمامها بالجانب المادِّي الجسدي؛ حيث جعلت من الجسد الأُنثوي محطَّة عُبورٍ، تستطيع الكاتبة المُبدعة من خِلاله إِيصال ما يعتري نفسها من مشاعرٍ و أحاسيسٍ؛ إذ يُعدُّ الجسد قيمةً ثقافيَّةً و لغويَّةً وجماليَّةً تستغلُّه المُبدعة وقت ما اِحتاجت لذلك.

تميَّزت الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة بالجرأة في الطَّرح، و خرق الطَّابو الاِجتماعي، و بَدَا ذلك جليًا في نُصوصهنَّ المدروسة، إذ تجرَّأت على خوض غِمار هذه التَّجربة رغم قُدسيَّتها و خُصوصيَّتها على نحوٍ لم نعهده عند غيرهنَّ منَ الكاتبات .

تُعدُّ رواية "**نخب الحياة**" غوصٌ في الخيال و انقِلابٌ على الواقع؛ باستحضار الماضي في كُلِّ مقطعٍ سرديٍ. أمَّا رواية "**طرشقانه**" غاصت في الواقع، و رسمت إحداثيات الشَّخصية البطلة بواقعيَّة، من خلال شخصيَّة **مراد** بالاستذكار، و شخصيَّة **ندى** بالاستباق.

كان السَّرد في رواية "**نخب الحياة**" يصبُّ في ذاتيَّة البطلة، فكانت هي الفاعلة في سيرورة الأحداث. لكن رِواية "**طرشقانه**" السَّرد شمل كل الشخصيَّات، خاصَّة المُثقَّـفة مِنها.

الزَّمن في رِواية "**نخب الحياة**" كان فقط باستذكار الماضي في الحاضر. ببنما في رواية "**طرشقانه**" مرَّةً بالاسترجاع، و تارةً بالاستباق .

أمَّا من حيث المكان، فكلا الرِّوايتين وقعت أحداثهما بين تونس و أوربا. لكن المُفارقة في كون الانتقال في رِواية "**نخب الحياة**" عن طريق الواقع، أمَّا رِواية "**طرشقانه**" كان عن طريق الواقع المُتخيَّل .

و من حيث اللُّغة فإنَّ رِواية "**نخب الحياة**" لُغتها عربيَّة فصيحة ذاتيَّة تكسوها الشَّاعريَّة يغلب فيها الحوار. و اِتَّصفت رِواية "**طرشقانه**" بنفس الصِّفات إلاَّ أنَّها تحمل بين ثناياها اللَّهجة المحليَّة التُونسيَّة.

تبرز ملامح التَّجديد في كِلا الرِّوايتين؛ حيث تتصارع القِيم و الأفكار بين ما هو دِيني وما هو مُتعارف عليه، و ما تحمله الذَّوات الباحثة عن التَّحرر .

وُظِّف تراسل الحواس في رِواية "**نخب الحياة**" من خِلال الخيال و المجاز؛ بِسبب غرق الكاتبة في الذَّاتيَّة، و هذا ما أدَّى بتفوق التَّوظيف المجازي . بينما رواية "**طرشقانه**" رسمت الواقع؛ عن طريق توظيف الحواس واقعيًا، مع ظُهور المجاز في بعض صُور تراسل الحواس، و بهذا تفوَّق التَّوظيف الحقيقي في عدد توظيف الحواس.

اِستطاعت السَّاردتان التَّفاعل مع المُدركات الحواسيَّة، و خلق مُحيط للصِّراع و التَّوتر في فضاءات زمنيَّة و مكانيَّة مُختلفة/ مع موضوع قيمهما، و تدفُّق أفكارهما، وانفعالاتهما، و قِراءة الواقع حواسيًا، بحسب مُفارقات مُؤلمة فاستنطقت السِّيمياء الرَّائحة و الصَّوت بالدَّرجة الأُولى لبروزهما بشكلٍ جليٍ في البرمجة الشَّميِّة و السَّمعيَّة في كلا الروايتين، وأثَّر ذلك على المسار الدَّلالي للرِّوايتين. و نُضمِّن الجداول التَّالية أهم النَّتائج المُتوصَّل إليها بعد تقصِّي الحواس في الرِّوايتين:

جدول يُوضِّح عدد توظيف الحواس الخمس في الرِّوايتين:

الرواية / عدد التوظيف	رواية "**نخب الحياة**"	رواية "**طرشقانه**"
عدد التوظيف الكلي للحواس	75 مرة	161 مرة
عدد التوظيف الحقيقي للحواس	%51	%60
عدد التوظيف المجازي للحواس	%49	%40

من خلال الجدول السَّابق يتَّضح لنا أنَّ رِواية "**طرشقانه**" تضجُّ بالحواس من حيث عدد التَّوظيف، مُقارنةً برواية "**نخب الحياة**"، إلاَّ أنَّ هذه الأخيرة تتفوَّق من حيث عدد التَّوظيف المجازي للحواس .

أمَّا إذا أردنا تمييز الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي و المجازي فنجد:

- جدول التَّوظيف الحقيقي للحواس بين الرِّوايتين:

الرواية / نوع التوظيف	رواية "**نخب الحياة**"	رواية "**طرشقانه**"
توظيف حاسة الشم	%31	%25
توظيف حاسة السمع	%25	%25

توظيف حاسة البصر	%25	%20
توظيف حاسة اللمس	%19	%12
توظيف حاسة الذوق	%0	%18

نُلاحظ أنَّ توظيف حاسَّة الشَّم في رِواية "**تخب الحياة**" يتفوَّق في عدد التَّوظيف، مع أنَّ الشَّم يتصدَّر قائمة الحاسَّة الأكثر توظيفًا في كلا الرِّوايتين.

كما سجَّلنا تساوٍ في عدد التَّوظيف من حيث حاسَّة السَّمع، في حين ينعدم توظيف حاسَّة الذَّوق في رِواية "**تخب الحياة**"

– جدول التَّوظيف المجازي للحواس بين الرِّوايتين:

الرواية / **نوع التوظيف**	رواية "**تخب الحياة**"	رواية "**طرشقانه**"
عدد توظيف حاسة الشم	%30	%28
عدد توظيف حاسة السمع	%24	%28
عدد توظيف حاسة البصر	%19	%20
عدد توظيف حاسة اللمس	%13	%12
عدد توظيف حاسة الذوق	%14	%12

يتبيَّن لنا من الجدول السَّابق، أنَّ توظيف حاسَّة الشَّم في رواية "**تخب الحياة**" يتفوَّق في عدد التَّوظيف، كما أنَّ الشَّم يتصدَّر قائمة الحاسَّة الأكثر توظيفًا في كلا الرِّوايتين.

و نجد أنَّ عدد توظيف كُلٌّ من حاسَّة البصر، اللَّمس، الذَّوق، يتقارب في كلا الرِّوايتين

و أخيرًا و من خلال هذه النَّتائج المُتوصَّل إليها نتمنَّى أنْ نكون قد وُفِّقنا في إضاءة جوانب البحث، و أنْ نكون من خِلال هذين النَّموذجين المدرسين قد ألممنا بالدِّراسة، وكشفنا عن شفرات الغُموض التي طرحناها في هذا البحث، فإن وُفِّقنا فمن الله عزَّ و جل أولاً، ومن حُسن توجيه من قامت بالإشراف على البحث ثانياً .

كما نقول أنَّ هذه الدِّراسة ما هي إلاَّ بداية تفسح المجال لباحثين آخرين للتَّعمق أكثر في إثراء هذا الموضوع، و فتح آفاق أُخرى و التي مِنها:

- كيف يُوظّف الآخر -الذَّكر- خِطاب الحواس ؟ و ما هي فُروقات توظيفه بين الجنسين؟

- هل مِنْ المُمكن أنْ يُدرج خِطاب الحواس ضِمن آليَّات التَّحليل النَّفسي ؟

الملاحق

الملاحـــق

أولا: التعريف بالروائيات

1- نبذة عن حياة آمال مختار

2- نبذة عن حياة مسعودة بوبكر

ثانيا: ملخص الروايات

1- ملخص رواية "تخب الحياة" لـــ آمال مختار

2- ملخص رواية "طرشقانه" لـــ مسعودة بوبكر

الملاحـــق:

أولا: التعريف بالروائيات:

1- نبذة عن حياة آمال مختار:

أ- النشأة و التعليم:

آمال مختار روائية تونسية، وُلدت يوم: **السبت** 4 أفريل 1964 في سليانة "تونس"، زاولت دراستها الابتدائية بمدينة السرس، و قد تخصصت في علوم الرياضيات انتهت بالحصول على شهادة البكالوريا سنة 1984. واصلت دراستها الجامعية في اختصاص علوم الطبيعية بكلية العلوم بتونس العاصمة بين سنتي 1984 و 1986 انتهت بانقطاع متعمد عن الدراسة "سنة ثانية".

ب- العضوية و الانتساب:

- انخرطت بالعمل الصحفي سنة 1984 كمحررة بالقسم الثقافي في العديد من الصحف التونسية (الأيام، الإعلان ،الصدى، الصباح ،العمل ،الحرية، مجلة الاذاعة والتلفزيون).
- قدمت برامج اذاعية و تلفزيونية، ("خارج النص" بإذاعة تونس الثقافية).
- رئيس تحرير و مسؤولة عن صفحة أسبوعية تعنى بشؤون المرأة.
- عضو بـــ اتحاد الكتاب التونسيين منذ سنة 1993.
- عضو بـــ نقابة الصحافيين التونسيين منذ سنة 1988.

ج- أعمالها و إصداراتها:

- رواية "نخب الحياة" سنة 1993. نالت عليها جائزة الابداع الأدبي لوزارة الثقافة لسنة 1994

- رواية "الكرسي الهزاز" سنة 2002.الرواية منعتها الرقابة و تمّ توزعها في بداية هذه السنة 2008 ولاقت رواجا كبيرا.

- المجموعة القصصية: "لا تعشقي هذا الرجل" سنة 2003.

- المجموعة القصصية: "للمارد وجه جميل" سنة 2004.

- رواية: "المايسترو"، و تحصلت على جائزة لجنة التحكيم لمسابقة الرواية التونسية الكومار الذهبي سنة 2006.

لها مخطوطات روائية: الشقراء ،كاترين في حي هلال، حافية القدمين، ينساك الموت، الحمل، امرأة الطين.

د- جوائز و تكريمات:

- جائزة القصة القصيرة في مهرجان الأدباء الشبان سنة 1986.

- جائزة القصة القصيرة لمسابقة الطاهر الحداد سنة 1988.

- جائزة الابداع الأدبي لوزارة الثقافة عن رواية "نخب الحياة" سنة 1994.

- جائزة لجنة التحكيم لمسابقة الرواية التونسية الكومار الذهبي، عن رواية "المايسترو" سنة 2006.

2- نبذة حياة عن مسعودة أبوبكر:

أ- النشأة و التعليم:

مسعودة بنت أحمد بن بوبكر كاتبة تونسية، وُلدت يوم 19 فيفري 1954 في صفاقس "تونس"، زاولت دراستها في كتّاب "الشيخ السبتي" بجبل الجلود، ثمّ المدرسة الابتدائية ثمّ انتقلت إلى تونس العاصمة، حيث أكملت دراستها الثانوية في شعبة الآداب بمنفلوري، ثمّ مدرسة تكوين في شؤون الإدارة و السكرتارية بحمام الأنف. تشتغل اليوم سكرتيرة في شركة

حرّة. متزوّجة و أم لولدين(ولد و بنت)

ب- العضوية و الانتساب:

- عضو نادي القصّة أبو القاسم الشابي
- عضو النادي الثقافي الطاهر حدّاد
- عضو جمعية الصحفيين التونسيين
- شاركت في عديد الندوات الأدبية و الفكرية محلّيا و عربيا (ليبيا، المغرب، سوريا)
- ساهمت في لجان تحكيم لمسابقات أدبية محلية (مسابقة الكومار للرواية، مسابقة البنك التونسي جائزة أبي القاسم الشابي للقصة)

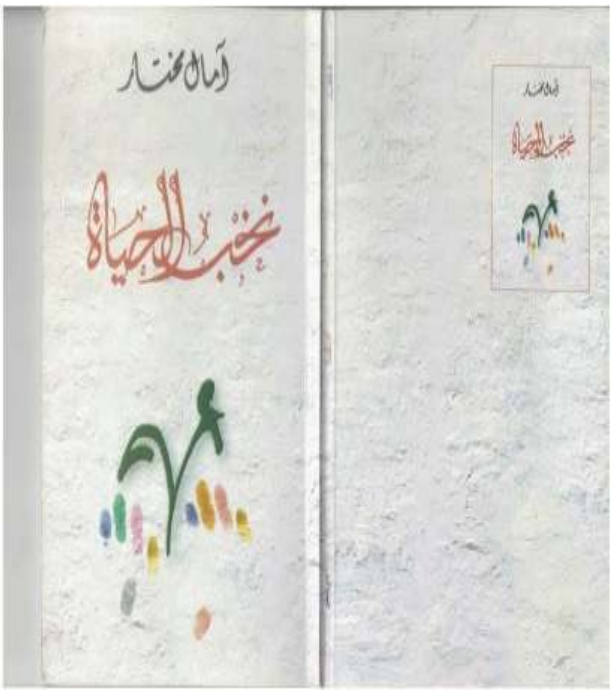
ج- أعمالها و إصداراتها:

- طعم الأناناس، قصص، 1994.
- ليلة الغياب، رواية، 1997.
- طرشقانه، رواية ، 1999.
- لؤلؤ لجيد الكلام، مجموعة شعرية، 2000.
- عقد المرجان، نصوص، 2000.
- شهامة نميل، قصص للأطفال،2001.
- وداعا حمورابي، رواية، 2003، حازت بفضلها على جائزة الكومار الذهبي.
- وليمة خاصّة جدّا، مجموعة قصصية، 2004.
- اسمع يا سيزيف، مسرحية باللهجة العامية، 2004.
- جمان وعنبر، رواية، ، 2006، حازت على جائزة زبيدة بشير من مؤسسة الكريديف للسرد سنة 2007.
- الألف والنّون، رواية، 2009، حازت جائزة زبيدة بشير للسرد من مؤسسة الكريديف.
- أمكنة و أزمنة، نصوص سير ذاتية، 2013.

د- جوائز و تكريمات:

- وسام رئاسي للاستحقاق الثقافي، الصنف الرابع، سنة 1997.
- وسام رئاسي للاستحقاق الثقافي، الصنف الثالث، سنة 2005.
- تكريم من الملحق الثقافي لجريدة الحرية.
- تكريم من منظمّة التربية والأسرة، الإقليم الرّابع بقابس.
- تكريم من ولاية بن عروس.
- تكريم من ولاية صفاقس.
- تكريم من ديوان العرب، جمهورية مصر العربية.

ثانيا: ملخص الروايات:



1- ملخص رواية "نخب الحياة" لآمال مختار :

"**نخب الحياة**" من أجمل و أروع ما كتبت الرِّوائية التُّونسية **آمال مختار**"صدرت سنة 1992، تضمُّ مئة وإحدى عشر(111) صفحة، من الحجم المتوسط، أبرز ما يميِّز هذه الرِّواية التَّصوير الدَّقيق و البراعة في توظيف الحواس، فكانت رواية جريئة جدًّا، وواقعيَّة مُتلبِّسة بِمكانها و زمانها، مُثْــقلة بذاكرتها؛ حيث تسمِّي الأماكن بأسمائها كما الشَّخصيات.

موضوع هذه الرِّواية يُجسِّد فرضية كون الحياة مُتعة جسديَّة، و يقوم الخطاب بتمثيل هذه الفرضيَّة إمَّا اِستنادًا إلى القصِّ الخاصِّ بشخصيَّة البطلة "**سوسن عبد الله**" التي تُغادر "تونس" إلى "ألمانيا" لإثبات تلك الفرضيَّة، أو بواسطة السَّرد المُكثَّف؛ الذي يتماشى مع الحكاية، و قد يتقدَّم عليها أحيانًا.

هي بِاختصار حِكاية فتاة يدفعها هاجس الاحتفاء بالجسد إلى تغيير المكان، و خوض عِدَّة تجارب ثُمَّ العودة إلى نُقطة الإنطلاق، و لا تبدو التَّجارب الجسديَّة التي تخوضها إلاَّ سلسلة من المُمارسات التي تهدف إلى تكريس فرضيَّة الحياة مُتعة جسديَّة.

تدور أحداث و وقائع هذه الرِّواية حول الشَّخصية "سوسن" التي عاشت و ترعرعت في تونس، دخلت علاقة حميميَّة مع حبيبها إبراهيم، الذي حملت منه، فرسمت أحلامها بضبط هذا الحبِّ، و إثبات ثمرته بالزَّواج، إلاَّ أنَّ إبراهيم خيَّب أملها، و رفض ذلك خوفاً من عائلتيهما، و المُجتمع المُقيَّد بالعُرف، سوسن المُتحرِّرة التي تُدخن و تشرب الخمر وترقص في (ملهى المشتل) و ترتاد (مطعم غاستون) كما يعجبها **الهادي الجويني** في رائعته (تحت الياسمينة في الليل)، امرأة تونسيَّة بتاريخها المُمتد إلى عليسة التي شيَّدت قرطاج في لحظة غضب، و حطَّمتها في لحظة غضب، حسب رأيها أنَّهم أبناء غضب امرأة، غادرت سوسن تونس باتجاه ألمانيا لتحتفي بجسدها، و تتغلَّب عن خوفها و حبَّها لذاتها و للحياة بعيدًا عن إبراهيم، فتنشط فكرة المُتعة، بعيدًا عن أرض الوطن، تذهب لمدينة **بون**، و تختار فندقًا تنزل فيه، و تبدأ في عتق ذاتها و جسدها من إبراهيم، بحثًا عن فعل الحياة، التَّحرُّر، و بحثًا عن الشَّهوة و الجنس؛ من خِلال العلاقات مع الجنسين، وعبر جُغرافيَّة جسدها خاضت عدَّة تجارب جسديَّة بدأتها مع الرَّجل الفرنسي ثم الرَّجل الأسود و أُخرى شاذَّة مع نيكول و سوزي، هذه المُمارسات كانت تستحضر فيها إبراهيم في كلِّ لحظةٍ، لكن ليس يُشبهه أحد، لا أحد يعرف جسدها غيره، و تتصهر تحت وطأة جسدها و تحترق، كل مظاهر الطَّبيعة: المطر، الثَّلج، الخريف، التُّراب، الشِّتاء، الضَّباب و حتى الزَّمن و المكان كلُّها كانت تحتضن فيها رُوح و جسد عشيقها إبراهيم، ما جعلها تعود أدراجها إلى بلدها.

2- ملخص رواية "طرشقانه" لمسعودة بو بكر:

"**طرشقانه**" رواية جريئة و جديدة في طرح موضوعها الاجتماعي؛ و الذي قد يكون مطروحًا للمرَّة الأولى بهذا الشَّكل الذي يُناقش موضوع (التَّحول الجنسي) بمثل هذا الوضوح ،و الاشتغال، و الدراسة، و التحليل، دون أن تُسقط روايتها في الانحلال، أو في الكتابة الفضائحية. إذ تُعدُّ (المثليَّة) في العالم العربي من الموضوعات المحرَّمة والمرفوضة داخل المجتمع، لأنها مُقيَّدة بالكثير من الأحكام و التَّصوُّرات الفكريَّة، والكتابة عنها تُعدُّ تجاوزًا للخطوط الحمراء التي رسمتها المجتمعات العربيَّة الإسلاميَّة. و على رغم تعدُّد الرِّوايات المتطرِّقة لهذا الموضوع إلاَّ أنَّ الجديد في هذه الرِّواية هو إدراج الصُّورة المثليَّة من خلال الشَّخصية الرَّئيسيَّة، و هو ما لم تعهده السَّرديات العربيَّة والنسويَّة منها خاصَّةً، إذ اِرتكزت في أغلب الأحيان على تناول المثليَّة في حدود الشَّخصيَّة الثانويَّة أو باعتباره كجزئية من عدَّة إشكاليات داخل الخطاب الروائي.

«نحب نولِّي مرا» هذه الجملة هي مفتاح لبُ ِّرواية مسعودة بو بكر "طرشقانه"، وهي الجملة التي يصرخ بها بطل الرِّواية "مراد الشاوشي" الذي هو جنس ثالث مُتحيِّر و ضائع عن حقيقة وجوده الأصلي، فهو في خانة الميلاد ذكر، و في إحساسه الدَّاخلي أنثى تحاول أن تخرج من عبء هذا الكائن المسخ الذي يحاول الجميع إبقاءه و حبسه في خانة الذُّكورة؛ حفاظًا على اسم العائلة، و تاريخ نضال والده الوطنيِّ المُشرِّف، فلا تجد هذه الأنثى المُختنقة بواقع مُزدوج لا يُمثِّل حقيقة كيانها الأصلي إلاَّ أن تصرخ من حُنجرة مراد الذي يتمثَّلها بأنَّه يريد أن يصبح امرأة، هذه الصَّرخة التي تقلب الكيان الأُسري كُلُّه ضدَّه.

و قد أشارت الروائية مسعودة أبو بكر في حوار مع الناقد كمال الرياحي أنَّ لقب "طرشقانه" يُطلق عادةً على المُخنَّثين، و لأنَّ الكلمة كان لها وقع صوتي على أُذنها، تقول" :لكنَّ الذي شدَّني في تركيبة طرشقانه التي التقطتها أذني ذات مرَّة في تركيبتها الأولى، وهي عبارة على توقيع صوتي يُطلقه بعض اليافعين ساخرين من مشية أحد المُخنَّثين وهو يمشي مُحدثًا قرقعة مقصودة كُلَّما تسنَّ له ذلك، فوجدت التَّسمية التي تُؤدي المعنى لشخصية روايتي هي طرشقانه. " حيث تهدف الرِّواية إلى تسليط الضَّوء على الحياة الاجتماعيَّة و النَّفسيَّة التي يعيشها هذا الجنس المُخنَّث، و تحديد العوامل المُساهمة في التَّخنث، كل ذلك ناقشته مسعودة بوبكر في خطابها السَّردي بشكل يستجيب لأُطروحات الحداثة من تعدُّد الرُّؤى و الأصوات، و من حيث التَّقطيع الفنِّي المُستلهم من السِّينما، إذ أن القارئ يجد نفسه أمام نصين:

الأول مراد الشواشي (طرشقانه): الذي يُريد أن يُجري عمليَّة جراحيَّة لتغيير جنسِه لميله الطَّبيعيِّ إلى عالم النِّساء، حيث قامت الرِّوائية مسعودة بو بكر بتحليلٍ دقيقٍ لنفسيَّة شخصيَّة "مراد"، و وضعت مجموعة من الأسباب و الدَّوافع المُجتمعيَّة التي تسبَّبت في شرخ هويَّة شخصيَّتها، وعاشنا مع "مراد" كُلَّ الأحوال و الحالات التي تقلَّب فيها فكره وأمله، و قلقه و اضطرابه و مُعاناته؛ سواءٌ مع الصِّبية في بيت الأسرة الكبير، أو في الطُّرقات الضَّيقة للمدينة العتيقة (تونس)، أو صراعه مع أهله من أجل الحُصول على ميراث أبيه، و نلحظ وُجود علاقات شاذَّة بين "مراد" و ابنيْ عمِّه "كريم الشاوشي" و"غازي الشاوشي"، و مع آخرين مثل صديق دراسته "حمادي الغول".

الثاني ندى: صُورة لِذات "مراد" بعد عمليَّة التحول إلى أُنثى كما تصوَّرتها "نورة" (المُؤلِّف الضِّمني) و هي زوجة ابن عمه "كريم الشاوشي" التي كتبت مصير "مراد" بعد التَّحول في مُذكَّراتها الأوَّليَّة لروايةٍ لم تُنتشر، تطرَّقت فيها إلى حياة مراد الأنثويَّة، و ما واجهه من صعوباتٍ و عراقيلٍ بدءً من فشله في تكوين علاقات مع الجنس الآخر (الذُّكور)، و عدم

قدرته على الحمل و الانجاب و هو حُلمه المنشود، وصولاً إلى اصطدامه بقوانين ودساتير بلاده التي لا تقر بهذا التَّحول، إذ يُحرم من عودته إلى وطنه و الاستقرار في بلده.

إن الدَّارس لهذه الرِّواية لا يستطيع أن يكتشف علاقة "مراد" بـــ "ندى" إلاَّ عند نهاية الرِّواية إذ نكون أمام فصلين مُنفصلين يعيش كلٌّ واحدٍ منهما حياةً مُستقلةً، ولكلٍّ منهما مشاكل و تحدِّيات مُختلفة في أماكن مُختلفة، حتَّى نهاية الرِّواية إذ نتفاجأ رُفقة "مراد" أنَّ "ندى" ماهيَّ إلاَّ مُسودَّة لروايَّةٍ لم تُنشر ألَّفتها "نورة" عن حياة و مصير تتوقَّعه لـــ "مراد" بعد إجرائه عمليَّة التَّحول. و على إثر هذه المُفاجأة التي كسرت أُفق توقُّعنا؛ فبعد تحديد مصيره المُتخيَّل من طرف "نورة" تضعنا الكاتبة أمام ثلاث خيارات لنهاية خطابها السَّردي فاتحةً باب التَّأويل للمتلقِّي فتحمل النهايَّة ثلاث أخبار يتداولها الجميع عن مكان "مراد" حيث يقول الخبر الأول أنَّه شُوهد شخصٌ مرهق الملامح مهدود الخُطى يبحث عن لعنة الفينيق، أمَّا الخبر الثَّاني فقد قيل أنَّه ظلَّ هائمًا بين المغرب في الزَّوايا و المُدن، والخبر الثَّالث كان التَّسليم بمماته غرقًا في أحد شواطئ الضَّاحية الجنوبيَّة، بعد العُثور على شخصٍ مطموس الملامح.

هذه النِّهاية المفتوحة يكون فيها القارئ مُكرهًا أمام اختيار نهايةٍ واحدةٍ بين هذه الأخبار المُتفرِّقة بما يُمليه عليه ضميره أو هواه.

قائمة المصادر

و المراجـــع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا المصادر:

1- آمال مختار، نخب الحياة، دار سحر للنشر، الطبعة الثانية، تونس، 2005.

2- مسعودة بوبكر، طرشقانه، دار سحر للنشر، ط 2، تونس، 2006.

ثانيا المراجع:

- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق الجزائر، ط 1، 1999.

- بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، 1899-1999، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1999.

- بوشوشة بن جمعة، بيبلوغرافيا الأدب النسائي المغاربي، المغاربية للطباعة و النشر، ط 1، 2008.

- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 5، 2005.

- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 .

- علي عز الدين الخطيب، الحواس الخمس بين التَّوظيف الحقيقي والتوظيف الواقعي في قصص لطفية الدليمي، 1969 - 1999، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2015.

- مايكل هاينز، القوى العقلية، الحواس الخمس، ترجمة عبد الرحمان الطيب، الأهلية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2009.

- مجموعة باحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث و المعاصر، المجمع التونسي للعلوم والأدب و الفنون، بيت الحكمة، تونس، ط 1، 1993.

- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 1997.

- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة: دار المعارف، ط 2، 1987.
- محمود طرشونة، الرواية النسائية التونسية، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1،2004.
- ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2000.
- نور الدين السد: الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة، سطيف، الجزائر، ط 1، 2000.
- هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، د ط، د ت.

ثالثا القواميس والمعاجم العربية:

- محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 1، 2008.

- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، معجم مقياس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء الثاني، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 1979.
- مجدي وهبة و آخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،(ط 2)، 1984.
- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشرق الدولية، مصر، ط 4، 2004.
- مجيد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 2005.

رابعا الجرائد و المجلات:

- حميد عبّاس زاده و محمّد خاقانيّ أصفهانيّ، تراسل الحواسّ في ضوء القرآن الكريم، وظائف و جماليّات، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، العدد الواحد والعشرون، 2015.

– زينت عرفت پور، أمينة سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، إيران، العدد الخامس عشر، 2014.

– سعاد طويل، الرواية النسائية العربية و خطاب الذات، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر –بسكرة– الجزائر، العدد:06، 2010.

– سمير عبد الرحيم أغا، عتبات النص الروائي، مجلة الحوار المتمدن، السودان، العدد: 3351، 30/4/2011،

– علي نجفي إيوكي و آخرون، دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل، مجلة دراسات الأدب المعاصر، ايران، العدد الخامس والثلاثون، 2018.

خامسا الرسائل و المذكرات:

– فطيمة مردف، شعرية التراسل الحسي في شعر عثمان لوصيف، مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي، جامعة الشهيد حمة لخضر –الوادي–، الموسم الجامعي: 2015/ 2016 .

سادسا: الملتقيات و الندوات:

– أحلام معمري، إشكالية الأدب النسوي بين المصطلح و اللغة، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، أيام 10/9 مارس 2011.

سابعا: المجلات الإلكترونية و المواقع:

– عبد الوهاب لملوح، ميادين الأدب النسوي في تونس أزمة مصطلح أم هوية، مقالة، الميادين، 2018، 14:29م
http://www.almayadeen.net/articles/blogculture/909023

– الموسوعة التونسية المفتوحة، الرواية التونسية، آخر تعديل يوم 6 مارس 2017، الساعة 12:53م.
http://www.mawsouaa.tn/wiki

– رواية | رؤى الصغير ملكوت الأوجاع – الرواية نت / http://alriwaya.net

فهرس

المخططات

و الجداول

فهرس المخططات و الجداول

أولا المخططات:

الرقم	اسم المخطط	الصفحة
1	توزع الإنتاج الروائي النسوي حسب العقود	29
2	مخطط إدراج الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي في رواية "نخب الحياة" (01)	37
3	نسبة توزع الحواس بنوعيه في رواية "نخب الحياة" (1)	37
4	مخطط توزع الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي في رواية "نخب الحياة" (02)	38
5	نسبة توزع التوظيف الحقيقي للحواس في رواية "نخب الحياة"	45
6	نسبة توزع التوظيف المجازي للحواس في رواية "نخب الحياة"	51
7	مخطط تراسل الحواس الموظفة في رواية "نخب الحياة"	66
8	مخطط توظيف التراسل الدلالي في رواية "نخب الحياة"	66
9	مخطط إدراج الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي في رواية "طرشقانه" (01)	69
10	نسبة توزع الحواس في رواية "طرشقانه"	69
11	مخطط إدراج الحواس بين التوظيف الحقيقي و المجازي في رواية "طرشقانه" (02)	70
12	نسبة توزع التوظيف الحقيقي للحواس في رواية "طرشقانه"	75
13	نسبة توزع التوظيف المجازي للحواس في رواية "طرشقانه"	82
14	مخطط تراسل الحواس الموظفة في رواية "طرشقانه"	94
15	مخطط توظيف التراسل الدلالي في رواية "طرشقانه"	95

ثانيا: الجداول

الرقم	**اسم الجدول**	**الصفحة**
1	جدول توزيع الإنتاج الروائي النسوي حسب العدد و السنوات و المؤلفات	30-29

2	جدول يوضح عدد توظيف الحواس الخمس في الروايتين	99
3	جدول التَّوظيف الحقيقي للحواس بين الرِّوايتين	100/99
4	جدول التَّوظيف المجازي للحواس بين الرِّوايتين	100

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويـــــــات

الفهـــــــــــــرس	الصفحة
شكر و عرفان	
المقدمة	**أ – ه**
الفصل الأول : الخطاب و الرواية النسوية مفاهيم أولية	**6- 35**
أولاً / مفهوم الخطاب:	6
1 – لغة و اصطلاحا.	6
2 – الخطاب الروائي.	9
ثانياً /: الحواس الخمس بين التوظيف الحقيقي و المجازي	9
1 – تعريف الحواس و أنواعها	9
2 – التوظيف الحقيقي و المجازي و دلالاتهما	14
3 – تراسل الحواس	17
ثالثاً / الرواية النسوية النشأة و التأصيل:	23
1 – نشأت الرواية النسوية و تطورها	23
2 – الرواية النسوية التونسية –بحث تاريخي–	26
3 – قضايا الرواية النسوية التونسية	31
الفصل الثاني: خطاب الحواس في الرواية النسوية التونسية نماذج مختارة آمال مختار، مسعودة بوبكر	36 – 96
أولا/ أنموذج رواية "نخب الحياة" للروائية " آمال مختار	36
1– الحواس الخمس بين التوظيف الحقيقي و المجازي	37
1–1– العتبات النصية	40
1–2 – التوظيف الحقيقي للحواس و دلالاته	45
1–3– التوظيف المجازي للحواس و دلالاته	51
2– تراسل الحواس	61
2–1– صُور تراسل الحواس	61
2–2 التراسل الدلالي	65
ثانيًا/ أنموذج رِواية "طرشقانه" للرِّوائيَّة مسعودة بوبكر:	68
1– الحواس الخمس بين التوظيف الحقيقي و المجازي	69
1–1– العتبات النصية	72

1-2 – التوظيف الحقيقي للحواس و دلالاته	76
1-3- التوظيف المجازي للحواس و دلالاته	83
2- تراسل الحواس	91
2-1- صُور تراسل الحواس	91
2-2 التراسل الدلالي	93
الخاتمة	97
الملاحق	
قائمة المصادر و المراجع	
فهرس المخططات و الجداول	
فهرس المحتويات	
الملخص	

الملخـــص

زخر الأدب العربي الحديث في الآونة الأخيرة بشتَى الدِّراسات الفنيَّة و النَّقدية التي أثْرت هذا الحقل الخِصب، و أدخلته دائرة الاهتمامات الكُبرى للنقُّاد و الأُدباء، و لعلَّ أهمَّها الأدب النِّسوي، غير أنَّ هذا الأدب عرف جدلاً واسعًا داخل الوسط الأدبي العربي، و ذلك من خلال التَّضارب في المُصطلحات و المفاهيم و الخُصوصيَّة، لِذا إرتأينا اِختيار موضوع (الرِّواية النِّسويَّة التُّونسيَّة)، إذ بات التَّوقُّف أمام الرِّواية النِّسوية واِستقراء خِطابها أمرًا مُلحًا، تدعوا لَهُ أهميَّة هذه الكِتابات، في ظِلِّ التَّزايد المُستمر لها و الحُضور القوي، حيث اِكتسبت قيمتها من مُنطلق الوعي بالتَّجربة و اِلتزامها بالتَّعبير عن قضايا مُعيَّنة..

إنَّ الرِّواية النِّسويَّة و التُّونسيَّة خاصَّةً عالمًا مليئًا بالقضايا الايديولوجيَّة و الاجتماعيَّة، إضافةً إلى جُرأتها و تحديدها للواقع و اِستفزازها للقارئ من حيث مُناقشتها جُملة من القضايا الشَّائكة، بُغية إِعادة تشكيل البِناء الاجتماعي، فأربكت المُشاهد و شكَّلت بذلك ظاهرة لافتة جديرة بِالدِّراسة و التَّحليل.

و يُعدُّ "**تراسل الحواس**" من الأدوات التي اِستخدمتها الرِّوائيَّات كي يُصدرن إِنتاجًا أدبيًا ذُو فاعليَّة و تأثير.

على ضوء أهميَّة هذه الظَّاهرة الفنِّية و دورها الجمالي في بِناء الخطاب السَّردي نتناول في هذا البحث موضوع خِطاب الحواس و فاعليَّته في السَّرد النِّسوي التُّونسي.

الكلمات المفتاحية:

الخطاب، الرواية النسوية التونسية، تراسل الحواس .

Résumé

Il est important d’arrêter devant le roman féministe et analyser son discours, avec sa présence croissante et sa forte présence. La prise de conscience de l'expérience et son engagement à exprimer des problèmes spécifiques….. Une "transmission de sens" est l'un des outils utilisés par les auteurs pour produire une production littéraire effective et efficace.

Cet art signifie l'abolition des différences fonctionnelles entre les sens humains en créant un dialogue entre deux sens ou plus.

À la lumière de l'importance de ce phénomène artistique et de son rôle esthétique dans la construction du discours narratif, nous abordons le sujet du discours des sens et son efficacité dans le récit féministe tunisien.

Les mots clés:

Le discours, le roman féministe tunisien, la transmission des sens.