جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

لغة الحواس
في المجموعة القصصية
(حكايات بعد النوم) للكاتب أحمد الديب
(دراسة سيميائية)

الدكتورة
شيماء محمد حمدي حسن
مدرس الأدب الحديث بقسم اللغة العربية
كلية الآداب- جامعة السويس - جمهورية مصر العربية

العدد الخامس والعشرون
للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢١م
الجزء الثاني
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢١م
الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

لغة الحواس في المجموعة القصصية (حكايات بعد النوم) للكاتب أحمد الديب (دراسة سيميائية)

شيماء محمد حمدي حسن

مدرس الأدب الحديث بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب- جامعة السويس ـ جمهورية مصر العربية

البريد الإلكتروني: Shaimaa.Hamdy@arts.suezuni.edu.eg

الملخص :

هدف البحث إلى دراسة لغة الحواس في المجموعة القصصية (حكايات بعد النوم) دراسة سيميائية؛ باعتبارها لغةً للتواصل بين الإنسان وعالمه الخارجي، وقد استعان البحث بالمنهج السيميائي؛ لكونه علما للعلامات، يهتم بدراسة العلامات اللغوية وغير اللغوية، ولما كانت المدركات الحواسية من العلامات غير اللغوية، فقد سعى البحث إلى قراءتها سيميائيا، بغية استنطاقها والكشف عن أبعادها الدلالية، وقد انتهى البحث بخاتمة تضم أهم النتائج التي توصل إليها، منها : قدرة اللغة الحواسية على بناء عالم قصصي وخلق دلالات عميقة بتواشجها مع اللفظي.

الكلمات المفتاحية : الحواس – السيميائية – الألوان – العلامات – القصة القصيرة .

The Language of Senses in Ahmed Al Deeb' Fictional Collection "After Sleeping Tales": A Semiotic Study

Shaima Mohammed Hamdi Hassan

Lecturer of Modern Literature, Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Suez University, Arab Republic of Egypt.

Email: Shaimaa.Hamdy@arts.suezuni.edu.eg

Abstract

The current study investigates the language of senses in Ahmed AlDeeb's fictional collection "After Sleeping Tales" from a semiotic perspective as a means of communication between man and his outer world. The study adopts a semiotic approach because semiotics is the science of signs. It is mainly concerned with investigating both linguistic and non-linguistic signs. Since the sensory perceptions are among the non-linguistic signs, the study seeks to analyze them from a semiotic perspective attempting to interpret them and identify their connotative aspects. The conclusion of the study sums up its findings, the most important of which is: the ability of sensory language to establish a fictional world and create deep connotations due to their interrelation with verbal language.

Keywords: The Senses ; Semiotic ; Colors ; The sings ; Short story .

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

شهدت الألفية الجديدة تطورا هائلا في وسائل التواصل الاجتماعي، حتى أصبح لا غنى عنها في الحياة اليومية؛ وذلك لما تحققه من سرعة في التواصل والتفاعل والانتشار، وما تمتلكه من قدرة على التأثير، وبما أن اللغة ظاهرة اجتماعية، فهى تتأثر بمستجدات العصر، وما يطرأ عليه من تغيّر وتحول، ومن ثَمّ فقد أصاب هذا التطور اللغة أيضا؛ لتواكب وسائل التواصل الحديثة، ففي ظل وسائل تستعين بالرموز والعلامات، كان على اللغة أن تتنازل عن عرشها؛ لتستوعب تلك اللغة الجديدة التي أملتها عليها ثورة الاتصالات.

وفي ظل اعتماد تلك الوسائل على تقنيات الصوت والصورة، لما تتميز به من حركة وحيوية، فقد أثّرت تلك التقنيات على النتاج الأدبي، الذي استعان بتقنيات الفن السينمائي من مؤثرات بصرية وصوتية، بالإضافة إلى الاستعانة بتقنيات الفن التشكيلي من رسوم وأشكال وألوان. ولم يكن هذا الأمر سهلا على اللغة؛ فقد كان عليها استيعاب ما تمليه عليها تلك الفنون من تقنيات، ومن ثم التعبير عنها، فهى المسؤول الأول عن صياغة تلك التقنيات والتعبير عنها لفظيا، مما جعل اللغة تستعين بالحواس الخمس من بصر وسمع وشم ولمس وتذوق؛ لما تمتلكه تلك اللغة من قدرة على خلق التواصل مع العالم الخارجي، ومن هنا كان للغة الحواس حضورها في النتاج الأدبي؛ لقدرتها على خلق التفاعل والحيوية واستيعاب ما تمليه وسائل التواصل المتعددة، ولم يكن الاستعانة بتلك اللغة جديدا، لكنه ازداد مع ما طرأ على المجتمع من تغير وتطور.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومن ثم يسعى هذا البحث إلى التعامل مع لغة الحواس بغية استنطاقها والكشف عن أبعادها الدلالية؛ باعتبارها لغة للتواصل بين الإنسان وعالمه الخارجي؛ وذلك لرؤية كيفية اشتغالها في النص الأدبي، ومدى ما تحققه من دلالات عميقة.

وقد اختار البحث المجموعة القصصية (حكايات بعد النوم) للكاتب أحمد الديب؛ وكان من أسباب اختيارها اعتماد تلك المجموعة على المدركات الحواسية بنسبة كبيرة، بل كانت تلك المدركات أساس بناء العالم القصصي، وبخاصة البصرية والسمعية منها، فقد حاولت المجموعة مخاطبة حواس القارئ لتجعله يتفاعل مع عالمها القصصي؛ ومن ثم يستطيع الكشف عن دلالاتها المختلفة.

أضف إلى ذلك أن هذه المجموعة، من خلال استعانتها بلغة الحواس، رصدت عالما مرئيا غنيا بالحركة والحيوية، كما رصدت أيضا تحولات وتناقضات لونية، هذا على مستوى حاسة البصر، بالإضافة إلى رصدها لأصوات موسيقية وأصوات آلات، على مستوى حاسة السمع، كما استدعت أيضا الروائح العطرية بتواشجها مع الألوان، وهذا على مستوى حاسة الشم، كما رصدت التعامل مع حاسة اللمس، عندما تعجز حاسة البصر عن التحقق من طبيعة الشيء، بالإضافة إلى تعاملها مع حاسة التذوق أيضا، وهذا يعني أن التعامل أصبح مع عالم غني بالحركة والحيوية، يتفاعل مع الخطاب القصصي، مما أفصح عن التواشج بين اللفظي والحواسي في عالم قصصي، يقوم على إدراك القارئ ووعيه بما تقدمه هذه الحواس وما تمليه على العالم الداخلي من معان جديدة.

وانطلاقا من اعتبار المدركات الحواسية من العلامات غير اللسانية، فقد اقتضى ذلك الاستعانة بالمنهج السيميائي؛ باعتباره علما للعلامات، يتعامل مع النص الأدبي على أنه مجموعة من العلامات، وُظفت بآلية معينة، مما استدعى التفاعل معها ورؤيتها في عالمها الخاص بها، بشكل يُمكّن من استنطاقها وتأويلها وصولا إلى معانيها العميقة.

ومن ثم يحاول هذا البحث الوقوف على الحواس التي استدعاها العالم القصصي، لا بطبيعتها التي وُضِعت من أجلها، وإنما بما تنتجه من دلالات، تشكل رؤية النص القصصي وتكشف عن معانيه العميقة؛ وذلك بتسليط الضوء على ما تقدمه الحواس لهذا الخطاب عن طريق قراءتها سيميائيا، فهذه اللغة أجبرت القارئ على التعامل معها، وذلك انطلاقا من أن تلك الحواس لا تقدم صورا أو أصواتا فحسب، بل تشترك مع العالم القصصي، لما لها من قدرة على التفاعل مع عناصره وخلقها لعلاقة جدلية مع العالم الخارجي، للإفصاح عن اختلاف تلك الحواس في دلالاتها الطبيعية عن الدلالات التي تكشف عنها بتواشجها مع اللفظي في خلق الخطاب القصصي.

ومن هنا يطرح البحث مجموعة من الأسئلة الإجرائية، منها :

- كيف استطاعت المدركات الحواسية الاشتباك مع اللفظي في الكشف عن المعاني العميقة للنص؟

- كيف يمكن تحليل المدركات الحواسية سيميائيا؟

- هل استطاعت لغة الحواس تجاوز دلالتها الطبيعية إلى دلالات مغايرة بتفاعلها مع العالم القصصي؟

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

– ما التقنيات التي استعانت بها اللغة الحواسية في الإفصاح عن دلالاتها العميقة؟

وقد اقتضى ذلك تقسيم البحث إلى مدخل نظري وخمسة مباحث، يتناول المدخل النظري المصطلحات الأساسية للبحث، حيث يتناول الحواس لغة واصطلاحا، ثم مفهوم السيمياء وأبرز اتجاهاتها، بالإضافة إلى محاولة الوقوف على ما تقدمه السيمياء في حقول الأدب والنقد. أما المبحث الأول فقد تناول سيميائية المدرك البصري، كأحد المدركات الحواسية وأبرزها في المجموعة القصصية، كما تناول استدعاء العالم القصصي لتقنيات عدة؛ لخلق الحركة والحيوية في المشاهد البصرية، ثم تناول المبحث الثاني سيميائية المدرك السمعي، ومدى ما يقدمه الصوت في الإفصاح عن المعاني العميقة للنص، وجاء المبحث الثالث ليتناول سيميائية المدرك اللمسي، وكيف استطاعت حاسة اللمس خلق التواصل بتواشجها مع اللفظي، ويتناول المبحث الرابع سيميائية المدرك الشمي، ومدى ما تقدمه حاسة الشم للعمل الأدبي من تواصل، لا يمكن أن يتم إلا مع الاستعانة بتلك الحاسة، أما المبحث الخامس فقد تناول سيميائية المدرك الذوقي، وما تقدمه حاسة التذوق من إدراك حسي للشيء المتذوَّق، وما تكشف عنه من معانٍ عميقة، ومن خلال هذه المباحث يحاول البحث رصد الطبيعة الأصلية المتعارف عليها لهذه الحواس، والمقارنة بينها وبين كيفية تجليها في الخطاب القصصي، ومن ثم قدرتها على خلق دلالات مغايرة للعالم القصصي. ثم انتهى البحث بخاتمة تضم أهم النتائج التي توصل إليها .

مدخل نظري:

مفهوم الحواس :

اتخذت الحواس في المعاجم اللغوية معاني الإدراك واليقين والمعرفة، فقد ذكرها ابن منظور في معجمه بأنها من حسس: الحسُّ والحَسِيسُ: الصوت الخفيّ، كما ذكر أن الاسم من كل ذلك الحسُّ. قال الفَرَّاء: تقول من أين حسيْت هذا الْخبر؛ يرِيدون من أين تخبَّرْته. وحَسسْتُ بالخبر وأحْسَسْتُ به أي أيقنت به. وقال ابن الأثير: الإِحساس العلم بالحواس، وهي مشاعر الإِنسان كالعينِ والأُذن والأنف واللسان واليد، وحواس الإنسان: المشاعر الخمْس وهي الطعْم والشم والبصر والسمْع واللَّمس"[١] ، وهذا يعني أن الحواس تقوم على الإدراك الحسي، حيث يتواصل الإنسان بحواسه مع العالم الخارجي، ليصل إلى إدراك ما يقدمه هذا العالم، ثم إعطائه المعنى المناسب له.

إن عملية الإحساس تقوم على "التقاط أو تجمع للمعطيات الحسية التي ترد إلى الجهاز العصبي المركزي عن طريق أعضاء الحس المختلفة"[٢] . فالإنسان يتواصل مع العالم الخارجي من خلال ذلك الإدراك الحسي الذي تستقبله أعضاء الحس، وتعطي له معنى .

فالحواس من وسائل التواصل بين الإنسان وعالمه، حيث لا يقتصر هذا التواصل على اللغة الطبيعية وما تقدمه من ألفاظ، فقد تعجز اللغة بمفردها عن تجسيد المعنى المراد، لذا فكما لجأ الأدب إلى الاهتمام بالأشكال اللغوية، فقد وظف أيضا الأشكال غير اللغوية وجميع أشكال التعبير الصورية والموسيقية وكذلك الفنون البصرية .[٣] مما يؤكد دور اللغة الحواسية في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بناء النص الأدبي؛ لما لها من قدرات تعبيرية، لا يمكن التعبير عنها إلا بإدراكها أولا، ثم صياغتها من خلال اللغة المكتوبة.

مفهوم السيمياء:

السيمياء لغة بمعنى العلامة، فقد ذكر ابن منظور أن "السُّومَةُ والسِّيمةُ والسِّيماء والسِّيمِياءُ: الْعَلَامَةُ. وسَوَّمَ الفرسَ: جعل عليه السِّيمة" (٤) ، ويُذكر أنه "علم الإشارات أو علم الدلالات"(٥) ، ويعرفه بييرجيرو بأنه "علم يدرس أنساق العلامات : لغات ، أنماط، علامات المرور، إلى آخره"(٦) ، وهو" العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، سواء أكانت لغوية أم أيقونية أم حركية" (٧) . وتركز هذه التعريفات على أن السيمياء علمٌ يبحث في العلامات، سواء أكانت علامات لغوية أم غير لغوية، كما تركز أيضا على أن اللغة جزءٌ منه .

وتلك العلامة تعمل كـ" منشط، تقوم صورته الذهنية في تفكيرنا مشتركة مع منشط آخر، تكون وظيفته الاستدعاء تمهيدا للتواصل "(٨) ، فالإنسان " يدرك العالم المحيط به من خلال العلامات، بل إن حياته اليومية منظمة بواسطة العلامات" (٩)

وقد ظهرت السيميائية كعلم في نهايات القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، عندما بشّر بها عالم اللسانيات السويسري فرديناند دي سوسير، وعرّفها بأنها دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، من خلال الكشف عن قوانين جديدة تمكننا من تحليل مناطق مهمة من الإنساني والاجتماعي، عبر إعادة صياغة حدود هذه الأنساق، فالوجود الإنساني لا يتحدد فقط من خلال ما يقترحه الإنسان من معرفة، بل يتحدد أيضا من خلال

كل الأنساق التواصلية، لهذا لا يمكن أن نتجاهل أنساقا كالإشارات والطقوس الاجتماعية وكل ما ينتمي إلى الأنساق البصرية.(١٠)

وفي الفترة الزمنية نفسها قام "بيـــريس" بوضـــع نظريـــة خاصـــة بالعلامات، وأطلق عليها مصطلح "السيموطيقا"، وعدها "مدخلا ضروريا إلى المنطق" (١١) ، ووضع تعريفا للعلامة بأنها "شيء ما ينوب لشخص ما عـــن شيء ما من وجهة نظر ما وبصفة ما"(١٢) . ففي الوقـــت الـــذي ركـــز دي سوسير على الوظيفة الاجتماعية للعلامة، فقد كان تركيـــز بيـــريس علـــى الوظيفة المنطقية لها.

ثم تعددت وتشعبت اتجاهات السيميائية، فظهرت سيموطيقا التواصل، وقد ركز أصحابها على الوظيفة التواصلية للعلامة، فهم "لا يرون في الدليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي" (١٣) . فلابد من وجود القصد وإرادة التأثير في الآخرين.

هذا بالإضافة إلى سيمياء الدلالة، وفي هذا الشأن ربط رولان بـــارت الدلالة باللغة، وذكر أن السيميولوجيا" علم الـــدلائل، اســـتمدت مفاهيمهـــا الإجرائية من اللسانيات" (١٤) ، كما ذكر أن النص هو ما تثمره اللغة، وهـــو نسيج الدلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي . (١٥)

وتعد سيميولوچيا الثقافة من بين الاتجاهات السيميائية أيضا، وقـــد عنى أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية، حيث " ربطوا بين اللغـــة والمستويات الثقافية والاجتماعية والأيدولوجية، مؤكدين أن العلامة تتـــألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي"(١٦) ، فهذا الاتجاه يرى لكل علامـــة مرجـــع ثقافي تنتمي إليه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ويذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن" العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، وهو لا ينظر إلى العلامة المفردة، بل يتكلم عن أنظمة دالة، أي مجموعة من العلامات "[١٧] ، فالعلامة المفردة لا يمكن أن تحقق معنى إلا في ضوء اتصالها بغيرها من العلامات، ووضعها في الإطار الثقافي الذي تنتمي إليه ، فـ"عالم الأشياء لا يلج إلى الذاكرة على شكل أشياء معزولة لا رابط بينها، بل يتسلل إليها عبر النماذج المنظمة لهذه الأشياء في أقسام متباينة" [١٨]

وانطلاقا من ذلك ذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن "هذه العلامات هي لغة مسننة أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتمثيل، فهي في جوهرها خاضعة لمبدأ العرف والتواضع" [١٩]، وهذا يعني أن لكل علامة وجودها المتعارف عليه في الثقافة التي أنتجتها، وهو "ما يطلق عليه إيكو في أحيان كثيرة "سنن التعرف" الذي يشكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها" [٢٠]، لذا فإدراك طبيعة علامة بعينها بغرض الوصول إلى معناها " يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل" [٢١]

وقد اتسعت رؤية إيكو للسيميائية، حيث أدرج تحت هذا العلم ثمانية عشر نسقا، "تتمثل في اللغات الطبيعية والمكتوبة والأنساق الخطية والحكي وآداب السلوك والأساطير والطقوس والمعتقدات والرسائل والتواصل الجماهيري والعلامات الشمية والحسية والذوقية وأنماط الأصوات و حركات الأجسام وسيميائية الحيوان ودلالات المكان والحركة" [٢٢]

ومن خلال هذه الرؤية المتسعة للسيمياء يعد كل ما في الكون علامات، لها دلالاتها في ضوء ما تتصل به من علامات أخرى، وفي إطارها الثقافي الذي تنتمي إليه، فالعالم تحكمه العلامات، وهى علامات لها وجودها المتعارف عليه في الثقافة التي أنتجتها.

ونخلص من ذلك إلى أن السيمياء كعلم يبحث في العلامات اللغوية وغير اللغوية؛ وذلك انطلاقا مما تقدمه العلامات غير اللغوية من معان ودلالات، تعجز العلامات اللغوية عن الإفصاح عنها بمفردها، ومن هذا المنطلق سيحاول البحث التعامل مع لغة الحواس كعلامات غير لسانية، تتواشج مع غيرها من العلامات اللسانية؛ لتفصح عن دلالات عميقة.

بين السيمياء والحواس:

احتلت السيميائية مكانة مميزة في حقول الأدب والنقد؛ باعتبارها علما، يتعامل مع النص على أنه نسيج من العلامات التي يتشكل منها، ولأن النص لا يتكون من علامات لغوية فحسب، فقد اهتمت السيميائية بالعلامات اللغوية وغير اللغوية أيضا، وعلى الرغم من تميز النظام اللغوي "باعتباره قادرا على وصف الأنظمة السيميائية الأخرى،(...)، فنحن نترجم ما نحس به وما تدركه حواسنا إلى كلمات، سواء كانت إصدارا لأصوات أو رسوما لحروف، لتبليغها إلى الغير، إلا أن نجاح التواصل يتطلب أن يستعمل طرفا عملية التواصل، أي المرسل والمتلقي نفس السنن وأن تقحم العلامة اللغوية في نظام دلالة(من وجهة نظر علم الدلالة) أو أن تتركب مع علامات أخرى (من وجهة نظر نحوية) أو أن توظف في سياق أو مقام (من وجهة نظر تداولية) " [٢٣]

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فرغم ما يتميز به النظام اللغوي عن غيره من الأنظمة، إلا أن اعتماد التجربة الإنسانية على الأنظمة غير اللغوية للتواصل، جعلها تحتل مكانة مميزة تنافس بها النظام اللغوي وتعمل كشريك له في خلق العمل الأدبي، فـ" اللغة المنطوقة كلها تواصل، لكن معظم التواصل ليس منطوقا"(٢٤) ، ومن ثم فقد احتلت السيميائيات غير اللغوية حيزا كبيرا، ويقصد بها " ذلك الكم الهائل من أنظمة التواصل التي تبدو لنا على هامش حياتنا، في حين نجدها تحمل من الدلالات ما تساهم فى توضيح اللغة أو مساندتها أو قول ما لا يمكننا قوله بواسطتها، إننا نقصد بها ما يخص حواسنا الخمس: السمع، والبصر، والذوق والشم، واللمس" (٢٥)

ولكن لا يمكن التعبير عن هذه الحواس في العمل الأدبي إلا من خلال اللغة، التي هى "ألفاظ لمعانٍ تُسرد على نحو ما، إما أن تكون أصواتا مسموعة، تدرك بحاسة السمع عبر الأذن، أو أشكالا مكتوبة (مرئية) تدرك بحاسة البصر عبر العين، أو نتوءات ملموسة تدرك بحاسة اللمس عبر البشرة، وأيا كانت، فهي جميعا حشد من الرموز لا قيمة لها بمفردها، وإنما قيمتها في أن تكون لمعان أو مدلولات أو مسميات معروفة ومنظومة على نحو معين" (٢٦)، فتلك العلامات لا قيمة لها إلا في سياقها الذي استدعاها، فـ" لا يمكننا تبني شيفرات واستخدامها عند صناعة المعنى، في أي فعل تواصل، من دون معرفة السياق" (٢٧)

وتجدر الإشارة إلى أن التعامل مع المدركات الحواسية التي يُشكّل من خلالها النص رؤيته الخاصة، تقتضي تجاوز وظيفتها الطبيعية للوصول إلى ما تحمله من دلالات ومعان عميقة.

فالحواس في النص الأدبي لا تتوقف عند الإدراك الحسي والتأويل لهذه المدركات، وإنما تتجاوز ذلك إلى إقامة تفاعل بينها وبين العالم القصصي بأحداثه وشخصياته، ومن ثم الوصول إلى ما تقدمه للعالم القصصي من دلالات، ولا يمكن تجاهل ما تقوم به من إبراز للأثر النفسي الذي ينتاب الشخصيات في تفاعلها مع الأحداث في صورة مرئية، تكشف عن العالم الداخلي للشخصية.

إن اشتغال المدركات الحواسية يحوّل العالم القصصي بكل عناصره إلى علامات دالة، وذلك بالتفاعل بين اللفظي والحسي، مما يفتح مجالا للتأويل من خلال العلاقة بين السارد والعالم من حوله.

وفي هذا الشأن ينفتح العالم الداخلي للمجموعة القصصية (حكايات بعد النوم) على المدركات الحواسية، وكانت حاسة البصر أشد الحواس حضورا، يليها حاسة السمع، كما تشهد المجموعة تواشجا لتلك المدركات الحواسية مع لغة جدلية تجمع بين السكون والحركة، والصمت والكلام، مما نتج عنه من استدعاء المفارقات والثنائيات الضدية، وما حققته تلك التقنيات من استنطاق للدلالات المغايرة التي أسستها لغة الحواس في العالم القصصي.

انطلاقا مما سبق ينقسم البحث، في جانبه التطبيقي، إلى المباحث التالية:

المبحث الأول: سيميائية المدرك البصري

المبحث الثاني: سيميائية المدرك السمعي

المبحث الثالث: سيميائية المدرك اللمسي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المبحث الرابع: سيميائية المدرك الشمي

المبحث الخامس: سيميائية المدرك الذوقي

ويحاول البحث من خلال تلك المباحث الكشف عن الدلالات العميقة التي تكشف عنها الاستعانة باللغة الحواسية، وذلك انطلاقا من اعتبار تلك الحواس علامات غير لسانية، تتواشج مع اللفظي لبناء عالم قصصي يتمتع بالحيوية والحركة ويقدم معنى مغايرا، يتخطى الدلالة الأصلية التي وُضعت لتلك الحواس متجها إلى الإفصاح عن دلالاتها في ضوء عالمها القصصي.

تجدر الإشارة إلى أن المجموعة القصصية لجأت إلى عالم الأشياء، ومن المتعارف عليه أن القصة القصيرة قد تلجأ إلى "أنسنة الأشياء، بمنحها فرصة للعبور إلى منطقة نفوذ الإنسان، إلى منطقة استعارية الطابع، حيث تستعير الأشياء من الإنسان روحه أو بعض لوازمه"[٢٨] ، مما يعني أن العالم القصصي استعان بعالم الأشياء؛ ليكون أكثر اتساعا، وليقيم علاقة بين الإنسان والأشياء، ومن ثم يتيح للمتلقي إدراك تلك العلاقة.

المبحث الأول : سيميائية المدرك البصري

إن المرئي هو كل ما يُدرك بحاسة البصر، ومجال العين أكثر المجالات حضورا وتوظيفا في الحياة بشكل عام، وفي الأعمال الأدبية بشكل خاص، وربما يرجع ذلك إلى الثورة التكنولوجية التي سيطرت فيها الصورة على كل مجالات الحياة، وأصبح كل ما تدركه العين يتمتع بنسبة عالية من المصداقية للرائي، لذا فقد اعتمد النص الأدبي على المرئي؛ باعتباره لغة صامتة ومتحدثة في الوقت نفسه، فهى صامتة؛ لأن آلتها العين، تكتفي بتسليط الضوء على الشيء المرئي. وهى متحدثة؛ لأنها تقيم حوارا مع المرئي؛ لتفصح عن أبعاده ودلالاته في ضوء السياق الذي أنتجها، بتفاعلها مع غيرها من العلامات الدالة.

وتتقدم حاسة البصر على ما سواها من حواس؛ لاعتماد الإنسان عليها أكثر من غيرها، فـ" العين تُدرك جميع الكائنات سواء أكانت ساكنة أم متحركة، وسواء أكانت ذات رائحة ومذاق أم لم تكن، أما الحواس الأخرى فلا تُدرِك إلا أجزاء من ذلك" (٢٩)

من هذا المنطلق يعد المدرك البصري من أهم المدركات الحواسية، إنه المنفذ الأول للتعرف على ما يحدث، لذا فهو يتصدر العالم القصصي لـ (حكايات بعد النوم)، الذي ينفتح عنوانه الخارجي على عالم من الأحلام، يختلط فيه الواقع بالخيال، ويوظف الحواس توظيفا خاصا لخلق عالم قصصي، تتفاعل فيه اللغة العادية مع لغة الحواس، ومن ثم تحتاج إلى استنطاق دلالاتها للوصول إلى بنيتها العميقة .

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

والجدير بالذكر أن الصورة التي تُنتجها العين تستند إلى "المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه، أجسام، حيوانات، أشياء من الطبيعة)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، أي إلى عناصر ليست من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هذه الطبيعة. ويتعلق الأمر بما يطلق عليه التمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية، أي العلامة التشكيلية: الأشكال والخطوط والألوان والتركيب" (٣٠)

انطلاقا من ذلك فإن الصور التي تتشكل بواسطة العين، تتألف من علامات أيقونية وأخرى تشكيلية، لذا فإن العالم القصصي ينفتح على مجموعة من العلامات الأيقونية، أهمها : عناصر الطبيعة بجبالها وسمائها وحيواناتها وزهورها، وتلك العلامات الأيقونية توظف العلامات التشكيلية عبر خطوطها، مما جعل توظيف الألوان، كعلامة تشكيلية، أمرا طبيعيا، تستدعي دلالاتها التي وُضعت لها، ومن ثم تتمكن من استدعاء دلالتها الرامزة أو أبعادها السيميائية، التي وُظفت لها في العالم القصصي ، وذلك بما تحمله من دلالات وطاقات إيحائية .

ومن ثم تشكل الألوان عنصرا مهما من عناصر بناء الصورة؛ "باعتبارها عنصرا يشتغل كأهم مكون داخل عالم الإبلاغ البصري " (٣١)، فهى إحدى العلامات التي تقتحم العالم القصصي ويعتمد عليها في تأسيس دلالاته، إذ لا يخلو العالم القصصي على مدار قصصه المتنوعة من توظيف للألوان؛ لما لها من قدرة على خلق عالم يقترب من الواقع ليرسم شخوصه وأحداثه ويعطي لها ألوانا تميزها، مما يؤسس لمعنى خاص بها في النسيج النصي.

إن الألوان تتداخل مع الأشكال والخطوط ، فلا يمكن إدراك الشكل دون إدراك أبعاده اللونية، فهى تميزه وتعطي له لغته الخاصة، فاللون هو

المُعَبّر عن العالم المرئي، وبه نستطيع التمييز بين الأشياء، كما أنه يعبر عن الحالة النفسية التي يمر بها الرائي، وبه يمكن تقديم قراءة مغايرة تنبع مما يكسبه للأشياء من طبيعة خاصة مغايرة لطبيعته اللغوية المرجعية.

ويؤكد ذلك اتخاذ الألوان كعناوين داخلية للمجموعة القصصية، بالإضافة إلى الاعتماد عليها لبناء العالم القصصي ككل، واللون، بوصفه علامة سيميائية مميزة، ينفتح على معانٍ ودلالات عميقة، ففي قصة "**أصفر**" تنفتح عتبة العنوان على اللون (أصفر)، مما يمثل اهتماما ملحوظا بالحاسة البصرية، حيث يتضمن علامة بصرية وهى اللون.

إن العنوان يعد مفتاحا رئيسا للنص القصصي، وعلامة سيميائية تبدو أول ما يقابل المتلقي، وهو " المحور الدلالي الذي يدور حوله مضمون النص، وتُبنى عليه الدلالات السطحية والعميقة" [٣٢] ، مما أدى إلى اهتمام السيمياء بدراسة العنوان في العمل الأدبي، فهو" نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية و أيقونية" [٣٣] ، ومن هذه الزاوية يمكن اعتبار العنوان عتبة رئيسة، لا يستطيع المتلقي تجاوزها، بل عليه التعامل معها واستنطاق ما بها من دلالات قبل الولوج إلى النص ذاته.

وإذا كان العنوان (أصفر) علامة بصرية سيميائية، فقد تخلل السرد، بل إن النص بأكمله قامت وحداته حول هذه العلامة اللونية، مما يحيل إلى أن اللون أصبح بؤرة محورية تؤكد قيام النص على العالم المرئي، مما يعكس أهمية قراءته بصريا.

ولكن لا يمكن التعامل مع العنوان كبنية مستقلة منعزلة لها اشتغالها الدلالي الخاص بها، لذا كان لابد من مستوى أعلى" تتخطى فيه الإنتاجية

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"[٣٤]

في هذا الشأن ينفتح العالم القصصي على الألوان، بتمظهراتها المتنوعة، حيث يقول السارد "**عند بستان التفاح توقف الأصفر أخيرا طلبا لبعض الراحة . تأمل الثمار التي نضجت على أشجارها وفكّر :"يا لجاذبية لونها الأحمر! لكنني أعرف أنني لست أحمر ولن أكون كذلك أبدا"، ونظر إلى الأشجار العملاقة وأوراقها التي تحركها الرياح وفكر : " اللون الأخضر مريح للغاية . لكن الأخضر ليس أنا . أعرف ذلك تماما"، وراقب السماء التي التقت بالأرض عند الأفق وفكر :" زرقتها صافية خلابة . لكنني أعرف أنها لا تشبهني في شيء" (حكايات بعد النوم، ١٦)**

إن العلامات التشكيلية بهذا الشكل لا تتكون بمفردها وإنما تنسج مع غيرها من العلامات الأيقونية علاقات متعددة، فالمتعارف عليه أن اللون يأتي مجسدا في شيء بعينه أو شكل محدد؛ حتى يمكن تحديد دلالته الخاصة به؛ " فتمازج الألوان بالأشكال يؤدي إلى خلق دلالة جديدة"[٣٥]، ولكن اللون الأصفر هنا جاء مجردا، بعكس الألوان الأخرى، فالأخضر جاء مرتبطا بالأشجار والأزرق بالسماء والأحمر بالثمار التي نضجت، أما الأصفر فجاء ليبحث عن أثره فيما حوله، مثله مثل غيره من مظاهر الطبيعة، وهذا اللون مراوغ بطبيعته المعهودة، فهو وإن ارتبط بضوء الشمس أحيانا، فقد يرتبط بالإعياء والمرض، وقد يشير إلى الأشخاص المراوغة، كما قد يشير إلى الذبول أيضا، لذا فقد جاء مجردا، ليترك للقارئ التفاعل معه في عالمه القصصي، مما يتيح له الوصول إلى دلالاته الجديدة.

إن العلامة اللونية في العنوان خلقت لغة خاصة بها، ومهدت إلى كونه دالا يحيل إلى مدلول بعينه، فقدمت إضاءة لما يدور في النص القصصي بأكمله، ليصبح اللون قادرا على الإفصاح عن وظيفته السيميائية في النص، وبالتالي خلق الرؤية الجمالية من خلاله، " فلا وجود لكيان بصري مكتف بذاته وحامل لدلالته خارج أي سياق، إنه لن يكون كذلك إلا في حدود دخوله ضمن عالم التسنين الثقافي المسبق "[٣٦] ، أما تلك الرؤية الجمالية التي يخلقها الكيان البصري لا تقوم إلا بمغادرة العلامة التشكيلية لدلالتها الأصلية، لتخلق عالمها الخاص بها متجاوزة إطارها المحدود في النسيج الثقافي ومنفتحة على العالم القصصي، بلغتها الخاصة التي تمليها عليه.

وهنا من المناسب أن نقول إن اللون، كعلامة تشكيلية، غادر بنيته الأصلية ودلالاته اللغوية، حين دخل العالم القصصي ليكشف عن دلالة جديدة، من خلال أنسنته ليجعله العالم القصصي يراقب ويفكر ويحزن ويبتسم.

والأمر اللافت للنظر هو ما تخلقه الحاسة البصرية من تفاعل مع العالم القصصي، فحاسة البصر ارتبطت بالتأمل والتفكير، مع الاكتفاء بالصمت، مما استدعى الشعور بالهم والحزن، فقد" **توقف**" ثم "**تأمل**"، و"**راقب**"، و"**فكر مهموما**"، فقد خلق المدرك البصري أثرا نفسيا، مما جعل حاسة البصر تقترن بالشعور بالهم.

وينفتح العالم القصصي على رؤية جديدة، تُحوّله عن تلك الرؤية البصرية، التي ارتبطت معه بالشعور بالهم، وتخلق عالما مغايرا، فـ" **في غفوته القصيرة رأى الشمس الصفراء الكبيرة تبتسم له، تشير إلى أرض ممتدة بلا نهاية، اشرأبت منها سنابل قمح صغيرة خضراء بلا عدد، وتقول : " اليوم تنتهي رحلتك . تحتاج إليك سنابل القمح لتنتهي رحلتها هى الأخرى.**

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

طالما عرفت أنك أنت الأصفر ، واليوم تتأكد" **(حكايات بعد النـــوم، ١٦)**. إن اللون "أصفر" يبحث عن أهمية وجوده في الكون، وكأنه يبث معنى الوجـــود الحقيقي، حينما يترك أثرا فيما حوله.

تجدر الإشارة هنا إلى أن المدرك البصري كما انفتح على عالم مرئي، ارتبط بالشعور بالحزن والهم، فقد جاء تعطيلُه انفتاحا على عالم مغاير، إذ إن تعطيل الرؤية صحبه شعورٌ بالسعادة، لذا **فقد**"**أغمض مبتسما وتـــرك نفســـه للرياح وهي تغيّر اتجاهها لتحمله إلى أعلى**" **(حكايات بعد النوم،١٦).**

وتبدو الثنائيات الضدية بين "فكر مهموما" و" أغمض مبتسما" تحيل إلى تواشج حاسة البصر مع الشعور بالهم، وبين تعطيل هذه الحاســـة والشـــعور بالسعادة .

وقد استعان السارد بلغة الحواس في بناء عالم قصصي تأسس علـــى أنقاض عالم حقيقي واقعي، حيث اعتمد على الألوان كمدرك بصري، يتجلـــى في الورود، وإن كانت بنيتها السطحية تحيل إلى طبيعتها المعهودة وما تضفيه تلك الألوان على الورود من جمال، إلا أن بنيتها العميقة تكشف عن مغادرتها لطبيعتها الأصلية، لتصبح هذه الألوان علامات على الحياة، التي تدخل فـــي صراع مع الزمن، ففي **قصة** "**ورد وياســـمين**" يبدو المدرك البصري مسيطرا من العنوان، في تواشج بين الأحمر والأبيض، والمتعارف عليه في النســـيج الثقافي أن الأحمر علامة على الحماس والحيوية، أما الأبيض فعلامـــة علـــى النقاء والصفاء، ولكن إذا كان"العنوان، بما هو إشارة سيميائية تأسيســـية، قـــد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفا لديك بل هو جزء من ثقافتك، ولكنه يغريك بإعادة قراءته، لأنه يفجر فيك طاقات جديدة" [٣٧] ، فإذا كـــان الأمـــر كذلك فإن الولوج إلى النص ذاته قد يتيح للعنوان دلالة مغايرة عـــن الدلالـــة

الأولى التي يقدمها العنوان كعتبة أولية مجردة، ليكشف النص عن مغادرة الورود لطبيعتها، ليجعلها تدخل في حوار من خلال أنسنتها، فتغادر عالمها ومجالها الخاص بها، متجهة إلى عالم آخر بأنسنتها، حيث يقول السارد على لسانهما " **قالت وردة حمراء كانت قد تفتحت منذ يومين : "يا للياسمينة الساذجة! تبتسم في تفاؤل من لا يعرف شيئا عن هذه الدنيا". ردت الياسمينة :" ولم لا أبتسم؟ العالم الجميل ينتظرني، وهذه الشمس الكبيرة قد أشرقت لترحب بي". سألت الوردة " ولمَ تهتم الشمس بك؟ لست فريدة في شيء. حتى شروق الشمس ليس بالأمر الفريد ، فهو يتكرر كل يوم". ردت الياسمينة :" أنا أرى أننى جميلة . ألا ترين أنني أكثر بياضا من السحب البعيدة في السماء ؟". قالت الوردة :" لو كنتِ مثقفة لعلمتِ أن لوني الأحمر هو أروع الألوان. وأن الورد بالتأكيد أجمل من الياسمين" (حكايات بعد النوم، ١٨)**

إن لكل لون أبعاده الدلالية والايحائية التي يدل عليها، لذا فالاستعانة به في سياق معين، يكشف عن تبرير لوجوده بعينه، فقد اختار السارد أكثر الألوان دلالة على الحياة والحيوية والنشاط، وجعلها تدخل في صراع ظاهري، يبدو في الحوار بين الورد والياسمين، وإن كان الصراع الأعمق الذي لم يكشف عنه السرد في البداية هو صراعهما مع الزمن الدائري، والذي يبدأ فعله الحقيقي من لفظة "**تفتحت**"، تلك اللفظة هى التي تحمل بداية الزمن، كما تحمل أيضا بداية تحوله ومروره، فالبداية تعلن وجود نهاية لم يفصح عنها الحكي بعد، بل ترك الصراع بين اللونين ليكون علامة على صراعات الحياة المستمرة وجدالها الذي لا ينتهي، فلم تحمل الألوان هنا دلالتها اللغوية المرجعية التي عُرفت بها في النسيج الثقافي، وإنما جاءت لتؤسس لمعنى

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ينفصل عن طبيعتها، إنها الحياة بجدليتها المستمرة التي لا تنقطع إلا بانتهاء الزمن، لينتهي الصراع بانتصار الزمن، فتتحول تلك الوريقات إلى اللون البني، حيث "**رقدت وريقات بنية ذابلة، لم تعرف على وجه اليقين إن كانت من الياسمين الأبيض أم من الورد الأحمر**" **(حكايات بعد النوم، ١٩)**

إن الورود غادرت قيمتها الجمالية وتحولت إلى قيمة تعبيرية، لها بُعد سيميائي دلالي، حيث نسجت عالما تتعانق ألوانه كاشفة عن الحضور الزمني وسيطرته على العالم القصصي، فإحساس الورد والياسمين بالحيوية والجمال، جعلهما يهملان عنصر الزمن، ليقيم العالم القصصي حوارا بينهما، يكشف عن صراع خفي مع الزمن، وتلك المفارقات اللونية تعد علامة على مرور الزمن وامتلاكه القدرة على التحول والتغير لكل ما حوله.

إن دلالة الألوان تتيح "جملة من الإيحاءات والرموز، إذ تتعدي دلالة اللون نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعم، حيث تتسع دائرة إيحاء اللون في التفسير والتأويل لتضمنها معان ورؤى أعم من المعنى الوضعي"[٣٨]

فاللون هنا لا يكشف عن طبيعته في ذاته بقدر ما يكشف عن علاقاته بغيره من الألوان بغرض الوصول إلى دلالته الرامزة، وهذا يؤكد ما ذهب إليه السيميائيون من أن التعامل مع العلامة لا يأتي في حالتها المفردة والمنعزلة، وإنما بتواشجها مع غيرها من العلامات في السياق الذي أنتجها.

يبدو عمل الزمن فاعلا باستدعاء العالم القصصي لـ " **الشجرة العجوز**"، تلك الشجرة التي لم ترتبط بلون يميزها مثل غيرها، وإنما ارتبطت بالزمن المعبر عنه بلفظة"**العجوز**"، فكانت بوجودها، على هذه الهيئة، علامة على مرور الزمن، هذا بالإضافة إلى اندماجها مع غيرها من الألفاظ التي

تبعث على الحركة والحيوية التي يستوعبها الإنسان بحاسة البصر، والتي تجعل العالم القصصي مليئا بالحركة والحيوية، مثل : " **تفتحت، يتكرر كل يوم، ينتظرني، ترحب بي**" كعلامات على الحضور الزمني، والبداية الزمنية التي تكشف عن توظيف الألوان لتأسيس لغة جدلية وصراع عميق بين الحركة والنشاط والإحساس بالجمال والقوة وبين السكون والصمت الذي تجسد في تلك الشجرة العجوز التي اكتفت بمتابعة المشهد الحواري بين الورد والياسمين، لتكون شاهدة على إعمال الزمن في كل ما حوله ومن ثم انتصاره، ليحوّل تلك الزهور إلى وريقات ذابلة كعلامة على انتهاء الحياة وتوقفها عن الحركة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن عدم اهتمام الشجرة العجوز بحقيقة تلك الوريقات البنية الذابلة وهل هى من الياسمين أو من الورد، يحيل إلى أن مرور الزمن وانتهاء الحياة أمرٌ طبيعي حتمي.

والملاحظ أن المدرك البصري تواشج مع الصمت، الذي يعد علامة من علامات التواصل غير اللفظي، وتوظيفه يحيل إلى عدم جدوى الكلام والجدال، وأن المشهد سينتهي بانتصار الزمن على ما حوله، وفي هذه الحالة فإنه يحمل الحكمة ويعبر عن الحقيقة، وكما يتواشج مع الصمت فقد استدعى الحركة، بما تمتلكه من أهمية في عملية الإدراك البصري، وذلك من خلال الألفاظ الدالة على الانتقال من حال إلى حال، بالإضافة إلى توظيف الأفعال المضارعة، مما يكشف عن الحركة، وإن كانت حركة في اتجاه النهاية، ويكشف عن ذلك صمت الشجرة العجوز عن الاهتمام بالمشهد بصريا، وعدم الاشتراك في الجدال، حيث تحول النص من خلال الصمت إلى صورة بصرية أو عالم مرئي تكتفي بمشاهدته؛ إذ إنه حقيقة لا مجال للجدال حولها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يتجلى التواشج بين اللون والزمن أيضا في قصة "**ابن الحداد**"، والعنوان هنا يعمل كعلامة على نسيج ثقافي، يعترف بأن ابن الحداد سيكون حدادا، ويؤكد ذلك تلك البداية النصية التي ارتبطت بالمكان، **ليقول السارد** " **في قرية الحدادين وُلد الفتى**" **(حكايات بعد النوم، ٢٢)**، فالمكان يصبغ الشخصية بصبغته، لذا فالفتى ليس أمامه إلا أن يكون حدادا.

ولكن بمجرد مغادرة العنوان بتلك القراءة، التي تُدعّمها البداية النصية، يكشف النص عن المراوغة، التي استعانت بالمدرك البصري لخلق لغة جدلية بين الحياة بصراعاتها والمعنى الأبدي للوجود، فيبدو المدرك البصري في هذا العالم القصصي علامة على الحياة بزهوتها وانشغال البشر بها، وعدم إدراكهم لمرور الزمن، ويتجلى ذلك في الصناعات التي على الفتى أن يتقنها اقتداءً بمهنة أبيه، الذي "**أخبره مرارا أن أكثر الحدادين ثراءً هم صانعو السيوف، فلا شيء يعتقد الناس أنه يستحق نقودهم أكثر من سيف بتّار لامع صُنع بمهارة فائقة**"**(حكايات بعد النوم، ٢٢)**. فالمدرك البصري بدا ظاهرا من خلال لفظة "**لامع**"، حيث ارتبط بإغراء النقود والثراء، وما يترتب عليه من شعور بالقوة .

فالسيوف بلمعانها في النسيج الثقافي علامة على القوة. ويستعين العالم القصصي بأواني الطعام، وتلك الصناعة التي يحاول الأب أن يقنع ابنه بها، حيث يقول السارد على لسانه " **فلمَ لا تجرب صناعة أواني الطعام؟ فالناس في هذا الزمان شديدو الطلب عليها، كما أنهم لا يهتمون بإتقان صنعتها اهتمامهم بما سوف يُطهى فيها**" **(حكايات بعد النوم، ٢٢)**.

إن الرابط بين أواني الطعام والسيوف كونهما علامتين على البقاء على قيد الحياة، وإن كان بقاءً وهميا، لارتباطهما ببقاء الإنسان نفسه، فبمجرد غيابه تفقد تلك الأشياء وجودها.

يكشف المدرك البصري عن زيف الحياة التي تتأسس على الصراع بين البشر من أجل البقاء، سواء بشراء السيوف كعلامة على القوة أو بشراء أواني الطعام التي تضمن بقاءهم على قيد الحياة أيضا، فهو صراع لإيقاف عجلة الزمن، الذي يكشف العالم القصصي عن عدم توقفه.

إن الأمر هنا يتعلق بزيف المدرك البصري، فحاسة البصر قد تم توظيفها للخداع والمراوغة، فلم تستطع أن تجعل البشر يدركون حقيقة الزمن، لذا فقد اتجهت القصة، في نهايتها، إلى تعطيل حاسة البصر، لتكشف عن الحقيقة الكامنة وراء عدم رغبة الفتى في تلك المهن، حيث يقول ردا على سؤال أبيه عما يحب أن يكون " **لست أعرف الآن. لم أكتشف بعد. لكنني كلما أغمضت عينيَّ رأيت شجرة عملاقة لها أزهار بيضاء**" **(حكايات بعد النوم، ٢٣).**

إن الظاهر في المشهد السردي هو تعطيل حاسة البصر بإغماض العينين، إلا أن اللون كمدرك بصري، يطل، حتى مع إغماض العينين، في تلك الشجرة ذات الأزهار البيضاء، فاللون الأخضر علامة على الحياة، أما الأبيض فعلامة على النقاء والصفاء، ويحيل تشاكل اللونين معا إلى البحث عن الوجود الأبدي والحياة الأبدية والابتعاد عن الحياة الزائفة بمظهرها اللامع المتجسد في السيوف أو أواني الطعام، لتنتهي القصة بانتصار التشاكل اللوني بين الأخضر والأبيض، حيث يبقى الفتى بعد مرور الزمن في نفوس كل من أتى إلى المكان الذي حقق فيه حلمه، ففي الانتقال من قرية الحدادين إلى

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الصحراء الواسعة انتقال من مظاهر الحياة الزائفة إلى المعنى الأبدي، ليبقى المدرك البصري مؤثرا بعلاماته اللونية، التي كما كشفت عن المعنى الزائف للحياة، كشفت أيضا عن حقيقة الوجود الأبدي بعد الموت بتخليد ذكراه في نفوس كل من عاش في الصحراء الواسعة التي تحولت إلى واحة، حيث يقول السارد " **في الواحة البعيدة همس الراعي لأغنامه : "قبل سنين بلا عدد كانت هذه الواحة قطعة من الصحراء الواسعة . كان ذلك قبل أن يأتي الرجل الصالح . يقول الأجداد إن كل تلك العيون قد تفجّرت من ذات البقعة التي مات فيها " قالها وأشار بيده إلى تلك الربوة الصغيرة التي توسطت عيون الماء، حيث وقفت الشجرة العملاقة ذات الأزهار البيضاء" (حكايات بعد النوم، ٢٣).**

إن توظيف الألوان خلق دلالة مغايرة عن دلالتها المرجعية، فقد جاءت لتكشف عن الحياة الأبدية، التي لا تنتهي بانتهاء الزمن الحياتي، وإنما تستمر حتى مع مرور الزمن، فهى لم تعجز عن تحقيق الوجود الأبدي للفتى حتى بعد وفاته، وذلك بربط وجوده بهذه الشجرة التي تدل على الحياة رغم مرور الزمن، فقد خلقت الألوان جدلية مع الزمن واستطاعت الانتصار عليه، بما أسسته من حياة لا تنتهي بانتهاء أشخاصها.

إن تعطيل حاسة البصر لم يكن تعطيلا كليا، وإنما بدا تعطيلا لرؤية زائفة، للوصول إلى رؤية حقيقية، قد يعجز البعض عن إدراكها.

ويبدو المدرك البصري المتمثل في الألوان مسيطرا على العالم القصصي في قصة "**لافتات**" تلك اللافتات التي برؤيتها بدّلت الحالة النفسية إلى نقيضها، حيث اندمج اللون مع الخواطر المسيطرة على الشخصية، واصطبغت بها، فقد"**وجد نفسه غارقا في نفس الخواطر الرمادية**" **(حكايات**

بعد النوم، ٤٥). ولكن توظيف حاسة البصر كعلامة حوّل تلك الخواطر وبدّل لونها، فرؤية اللافتات ثم حجب عمود الإنارة لبعض الحروف من الخواطر، أحدث أثرا نفسيا، حيث " **كان عمود الإنارة يحجب أول حرفين من كلمة معامل. نظر إلى كلمة "أمل" طويلا. حتى صارت خواطره بيضاء تماما" (حكايات بعد النوم، ٤٥)**

إن عمود الإنارة هنا ابتعد عن وظيفته الأصلية في الإنارة ونشْر الضوء، ليتجه إلى التعتيم البصري، لكن هذا التعتيم أسس لرؤية إيجابية، بما خلقه من تحولات لونية، غيرت المسار، مما أسهم في تلوين الأثر النفسي الناتج عن الرؤية البصرية، حيث إن تحول الخواطر الرمادية إلى بيضاء، يُعمّق الرؤية الإيجابية في مشهد الصورة اللونية، ويوجه دلالاتها باتجاه مخالف ومغاير للاتجاه الأول الذي بدأت به، فتركيز العين على ما يبهجها عمل على التحول اللوني من اللون الرمادي إلى اللون الأبيض، مما يحيل إلى الأثر النفسي الذي تنتجه الحواس كعلامات مؤثرة .

واللافت للنظر أيضا اعتماد المدرك البصري على الرؤية الصامتة، فالصمت ارتبط بالبصر بشكل كبير، حتى أن توظيف حاسة البصر يحيل إلى الاستغناء بالصورة المدركة عن الكلام، مما يؤكد قدرة الثورة التكنولوجية بوسائلها المختلفة على الحضور النصي في الكتابات الأدبية، التي أعطت للصورة حضورا مميزا.

إن العالم القصصي قد يلجأ إلى توظيف المدركات الحواسية لتعميق المفارقة، ومنحها أبعادا حسية، تُدعّم ما تقوم به المفارقة من سخرية، حيث تبدو المفارقة الساخرة في قصة "**حجر**" بداية من اسم الشخصية "السيد واثق" ذلك "**الرجل عظيم المظهر الذي يعبر الطريق** " **(حكايات بعد النوم، ٥٧)** الذي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يبدو واثقا في آرائه ولا يتنازل عنها، وفي تلك القصة يبدو المدرك البصري مرتبطا برؤية خاصة بصاحبها، إنها رؤية المشهد بعين خاصة، لا تحب أن ترى الحقيقة كاملة، لكنها ترى بعينيها ما تحب أن تراه، ففي حجب عينيه خلف نظارته علامة على رؤية خاصة به، "**كان من الممكن أن يستمتع بالهدوء أكثر لو لم تقع عيناه – المحتجبتان خلف الزجاج العاكس لنظارته الشمسية الكبيرة – على ذلك الشيخ الذي يمشي ببطء شديد على جانب الطريق قادما من الاتجاه المقابل، عليه جلباب التحم قماشه بالتراب والشحم حتى صار من المستحيل التكهن بلونه الأصلي**" **(حكايات بعد النوم، ٥٧)**

إن المدرك البصري اللوني لم يكن علامة سطحية دالة على مظهر الشيخ، بل إن تلك العلامة عملت على إبراز المفارقة الصارخة بين الشخصيتين، ففي التحام قماش جلباب الشيخ بالتراب والشحم علامة على الفقر، مقابل مظهر السيد واثق الذي يبدو كعلامة على الغنى، وذلك التضاد بين الغنى والفقر وبين الجمال والقبح يؤسس للمفارقة الحادة بين الداخل والخارج، فالخارج قد يبرز صورة لشخص عظيم المظهر، ولكن الصورة من الداخل تكشف عن شخص لا يرى إلا نفسه ولا ينظر لغيره إلا من منظور ضيق، مما يفصح عن صورة رسمها بداخله، لا تدل بصريا على الشيخ بقدر ما تدل على الصورة الذهنية التي تعيش بداخل الرائي.

إن صورة الرجل عظيم المظهر، ستولد كثيرا من المفارقات في رؤية من حوله، فالصورة التي رصدها بعينيه لهذا الشيخ ترجمها عقله في كلمات قالها لنفسه " **شحاذ آخر . بالتأكيد هو شحاذ وإلا لماذا يرميني بتلك النظرة الذليلة؟ يا لوقاحة هؤلاء ! يرموننا بنظراتهم تلك كأننا نحن السبب في معاناتهم. ترى هل يعرفون أنهم حيوانات لا بشر؟ حيوانات جاهلة كسولة**

معدومة الحيلة. لِمَ لا يرحلون ويريحون أعيننا من نظراتهم ومناظرهم؟ ثم لماذا يمشي شحاذ في مكان هذا في وقت كهذا؟ ألن نستريح أبدا من ذلك الـ.." (حكايات بعد النوم، ٥٨)

إن المدرك البصري هنا يكشف عن حوار داخلي، يفصح عما أنتجته الرؤية البصرية من صورة ضيقة الأفق. وحتى عندما يعترض طريقه حجر، ليوقف ذلك الحوار الداخلي ويقطعه، فيستبدله الحكي بنقاط صماء، ليتغير مظهره بعدها ، حيث "**سقط على الأرض وجرحت ركبته ولوُث التراب أكثر من موضع من ملابسه البيضاء " (حكايات بعد النوم، ٥٨)**. تلك الصورة التي تعتمد على المدرك البصري في توظيف اللون كعلامة سيميائية حاولت، من خلال بنيتها العميقة، رسم صورة للرجل العظيم تعادل صورة الشيخ، كنوع من العقاب على رؤيته التي رسمها لمن حوله.

وإن كان تغير الهيئة الخارجية لـ "السيد واثق" لم يفلح في تغير رؤيته الداخلية تجاه الأشخاص، ويكشف عن ذلك توظيفه لحاسة البصر كعلامة على رؤيته الضيقة لمن حوله، حيث رأى امرأة " **تستر جسدها ورأسها بالسواد تجلس على جانب الطريق مطرقة في سكون، وقد وضعت أمامها ورقة تمددت فوقها بعض عبوات المناديل الورقية، وحبات حلوى أذابتها الشمس فألصقها الدبق بأغلفتها لبلاستيكية" (حكايات بعد النوم، ٥٨) .**

تبدو الصورة اللونية يسيطر عليها السواد، واللون الأسود في النسيج الثقافي يدل على الحزن والكآبة، ولكنه لم يأت هنا كعلامة سطحية، بل جاء كعلامة على بنية عميقة، تعمق المفارقة بين السيد واثق وتلك المرأة التي لا يراها تختلف عن الصورة الأولى.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ويسيطر الحوار الداخلي مرة أخرى على السيد واثق " **فكر في غيظ : " يا سلام ! تضع المناديل والحلوى أمامها كأنها تبيع لا تتسول! يالهذا الاستخفاف بالعقول! لمَ لا تجد عملا حقيقيا بدلا من التسول المقنع هذا ؟ (...)، أليس من المحتمل أن تكون تلك المرأة .." (حكايات بعد النوم، ٥٨)**

إن مساحات الصمت التي تبرزها تلك النقاط الصماء تبدو كعلامة بصرية لانقطاع حديثه مع نفسه، فقد عملت كوسيلة تعطيلية لإيقاف الحوار الداخلي، ليصطدم بحجر آخر، ووجود هذا الحجر في صورته المعتمدة على البصر أيضا يبدو كعلامة على الواقع المرير الذي يرفض السيد واثق الاعتراف به، وهذا الحجر لم تستطع العين رؤيته في البداية، مما يعني أن تكرار وجوده علامة على رؤيته المحدودة لكل ما حوله.

ورغم أن السقطة كانت أعنف هذه المرة إلا أنه يستمر في رؤيته المحدودة، مما يعني توظيفه المحدود لحواسه، وهو توظيف لا يتعامل مع المرئي إلا في ضوء نسيج ذهني تمكّن منه وأبى أن يغيره ويستبدله.

لذا تنتهي القصة بما بدأت به " **الرجل عظيم المظهر اسمه السيد واثق. وبالرغم من ندرة رؤيته ماشيا على قدميه، إلا إنه كان يهرول الآن إلى بيته، متجاوزا الرضيع وصراخه، ماضيا في طريقه النظيف الممهد الذي خلا تماما من الأحجار" (حكايات بعد النوم، ٥٩)**

إن النهاية تعمل علامة تحيل إلى عدم تغيره وتغير رؤيته، ويؤكد ذلك لفظة "**متجاوزا**" التي تحمل معنى التخطي لكل ما يراه بعينيه، فقد وظف مدركاته الحواسية وفقا لرؤية سيطرت عليه، تحيل إلى نسيج ذهني تمكن منه. لقد تجاوز كل ما مر به من مشاهد، واكتفى برؤيته المحدودة الضيقة .

ويلعب التكرار دورا فاعلا كعلامة سيميائية على الثبات والجمود رغم مرور الزمن، والإلحاح على التكرار نفسه يعمق المفارقة، ففي " **كتلة خرسانية ترى البحر**" تكرر الشخصية جملة واحدة تبدو كجملة مفتاحية للمفارقة الدرامية التي أُسست عليها القصة، حيث يقول السارد "**هذه المرة قررت أن أتغير فعلا. فالأحداث العامة الكبرى تُغير من شخصية الإنسان بلا شك. وإن لم يتغير الواحد منا بعد أحداث كهذه فمتى يفعل؟ أقول : هذه المرة قررت أن أتغير فعلا** " **(حكايات بعد النوم، ٦٢)**

فالتكرار في بداية القصة يعمل كعلامة على بنية سطحية تسعى إلى التغيير، ولكن التعمق في القصة يكشف عن اعتماد السارد على المدرك البصري لرسم صورة تتناقض مع القرار الذي اتخذه وألح عليه بتكراره.

ويعمل المدرك البصري على خداع السارد، ليجعله يقول " **فأنا الآن أرى بوضوح – رغم أنني لم أمسح النظارة، فمسحها مع توافد الرذاذ هكذا بلا انقطاع ضرب من العبث – شابا وفتاة يجلسان في تقارب مريب على إحدى تلك الكتل الخرسانية الضخمة التي وضعت في الأصل لرد أمواج البحر، فصارت – فيما يبدو – ملاذا لأفواج العشاق ! أتعرف ؟ إن أبرز المشاكل التي تواجه قرارك بتغيير نفسك هى أن الناس لا تتغير معك!**"**(حكايات بعد النوم، ٦٣)**

وتتعمق المفارقة الدرامية في تلك الصورة التي رسمها السارد معتمدا على حاسة البصر، والتي سيكتشف زيفها، ويبدو كالضحية للمدرك البصري الذي رسمه له عقله، وجعله يظن أنه يسعى للتغير، وأن البشر من حوله هم من يرفضون التغيير.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ويستمر المدرك البصري في خداعه، ليقول " **أراه يحـــاول – دون أن يتخلى عن احتضانها – أن يساعدها لتنهض واقفة، بينما لا تزال هي عالقة ذراعيها حول عنقه باستماتة عجيبة كأنها ستسقط في هاويـــة إذا تخاذلـــت لحظة في تشبثها هذا ! لحظات تمر يخيل فيها إلـــيّ أن كـــل عضـــلة فـــي جسديهما ترتعش في انقباض ، رغم انبساط ملامح وجهيهما . لحظات قبـــل أن يقوما واقفين، ثم ينحني هو – ويمناه محيطة بخصرها بإحكام**" **(حكايات بعد النوم، ٦٤)**

ويبدو الزمن لحظات ولكن السارد في تلك اللحظـــات رســـم صـــورة مرئية اعتمد فيها على صورة ذهنية، تمكنت منه، وجعلته يفســـر مـــا يـــراه معتمدا عليها، لا على بصره، حتى تتعمق المفارقة الدرامية التي تكشف لـــه عن عدم تغيره وعن خداع بصره له، حيث " **موجة عارمة تلطم – بلا سابق إنذار – وجه الصخرة التي يقفان عليها بالذات. يتداخل صوت انهمار المياه مع صهيل ضحكهما الوحشي . يضحكان وهو يثبت تلك العكـــازة المعدنيـــة تحت ذراعها الأيمن . يضحكان وقد ابتلت ملابسهما تماما حتى التف ثوبهـــا محتضنا ساقها اليسرى الوحيدة . يضحكان ويتركاني لشظايا الموجة تتكاثف فوق زجاج نظارتي الذي أصبح الآن معتما بالكامل . صرت لا اراهمـــا ، لا ارى البحر، لا أرى شيئا" (حكايات بعد النوم، ٦٤)**

وتجدر الإشارة إلى أن الخاتمة "عتبة للخروج من النص، بوضـــع حـــد للتدفق المعجمي للنص في مواجهة كل من الفاتحة والعنوان بوصفهما عتبتين للدخول إلى النص، ولهذا تأتي الخاتمة بمنزلة تأويل من الكاتب لكل ما سبقها من وحدات سردية، وبمعنى آخر تفسر الخاتمة ما سكت الكاتب عنه، ليخفف

التوتر الذي ينتاب القارئ من الفجوات التي تصيب الفضاء الدلالي لوحـــدات النص" (٣٩)

إن الخاتمة هنا جاءت لتفصح عن المفارقة الدرامية، ووقوع الســـارد ضحية لتلك المفارقة، ويؤكد ذلك تكرار الفعـــل " **يضـــحكان**" فـــي المشـــهد السردي، الذي يكشف عن خداع الصورة الذهنية التي صورها له عقله، كمـــا كشف أيضا عن رفضه للتغيير، حتى وإن أعلن رغبته في ذلك، فتلك المفارقة الدرامية أفصحت عن تغيير خارجي، يكتفي بالظاهر ولا يتعداه إلى الداخل.

فقد أفصح المدرك البصري، في العوالم الداخلية للنصوص القصصية، عن دلالات مفارقة لدلالاته الأصلية، مما أسس لمعانٍ ودلالات عميقـــة فـــي العالم القصصي.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المبحث الثاني : سيميائية المدرك السمعي

يعد المدرك السمعي من المدركات الحواسية التي تشكل علامة سيميائية في العمل الأدبي، وهو يتشكل من" الأصوات في الأصل، وما تصدر عنها، عقب ذلك، ويكون إدراكها بالذبذبات التي تصدرها أو تمثلها، والصوت حركة ناتجة عن حركة تُحدث احتكاكا بين شيئين على الأقل"(٤٠) . وهو يتمتع بحضور نصي في العالم الداخلي للمجموعة القصصية.

إن المجموعة القصصية اهتمت بالمدرك السمعي اهتماما بالغا، وتشهد تلك المجموعة بعلو صوت الآلات والموسيقى على صوت البشر، فالمجموعة تقتنص أصواتا، تعمل بمثابة علامات سيميائية، تؤثر على المسار السردي، وتتشكل منها الرؤية النصية، فهى تلتفت لأصوات الأشياء والآلات لتجعل من حضورها وطغيانها على النص علامات تحيل إلى إنتاج دلالات جديدة مغايرة لطبيعتها الأصلية.

والمعروف أن حاسة السمع تأتي متشاكلة، غالبا، مع حاسة البصر، لتخلق علامات سمعية بصرية، والعلامات السمعية – البصرية تعد من أهم العلامات وبخاصة في عصر التكنولوجيا. وقد تبنتها السيميائية "كشكل من أشكال التواصل، فهو أكثر محاكاة للواقع، ونقلا لحقائقه، فنحن في حياتنا اليومية نسمع أصواتا ولغات، ونرى إيماءات وصورا، واستخدام هاتين الحاستين مرتبط بالإدراك والفكر أشد الارتباط" (٤١)

يستدعي السارد عالم الأشياء وتشكلاته في قصة "**عقارب**" بدءا من العنوان، الذي يأتي مجردا، بحيث لا يمكن التعامل معه كبنية مستقلة؛ لتعدد الدلالات التي يحيل إليها، ليشكل العنوان بذلك علامة سيميائية مجردة، يحتاج التعامل معها إلى الولوج للنص ذاته.

تقوم البداية النصية بدور رئيس في الإفصاح عن دلالة العنوان، حيث يقول السارد " **في غرفة الطفل، وفي داخل ساعة الحائط القديمة، عاشت عقارب الساعة السوداء**" **(حكايات بعد النوم، ٢٠)**

إن البداية النصية كانت بمثابة المفتاح للعنوان، ويبدو التشاكل بين المدركات الحواسية واضحا في تلك البداية، حيث يتشاكل اللون (الأسود) كمدرك بصري مع صوت العقارب الناتج عن حركتها كمدرك سمعي، ولم يكتف السارد بالحركة التي تنتجها العقارب كمدرك سمعي، بل جعلها تقيم حوارا فيما بينها، ليكشف كل عقرب منهم عن أهميته في حياة البشر، وفي الحوار تعلو الجدلية التي تعد علامة على تقدم الزمن.

أضف إلى ذلك أن البداية النصية كما استدعت المدركين البصري والسمعي، قامت باستدعاء المكان **(في غرفة الطفل)**، بالإضافة إلى الزمن **(ساعة الحائط القديمة)**، ليدخل الزمن في حوار خفي مع العقارب، ويفصح عن سيطرته على المشهد في نهاية الحكي.

والحركة التي تنشأ من تحرك العقارب رغم أنها تدل على الحياة، إلا أنها تحمل في ذاتها علامة على مرور الزمن بما يؤسس لانتهاء الوقت أو العمر، فتلك الحركة الدائرية التي تنشأ من حركة العقارب هي حركة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

مطلقة، مما يؤسس لمعنى الزمن الذي لا يعرف التوقف في حركة دائرية من البداية إلى النهاية المعهودة.

فبين عقرب الساعات الذي يرى أنه أهم العقارب، حيث يقول السارد على لسانه " **سمانا الناس بالعقارب بسببي أنا! فأنا أتحرك ببطء شديد قد يوحي لضعيف الملاحظة بأنني لا أتحرك، وعندما يسرقه الوقت يشعر – بعد فوات الأوان– بلدغتي القاتلة الأكثر فتكا من لدغة عقرب حقيقي**" **(حكايات بعد النوم، ٢٠)**، وبين عقرب الثواني الذي لا يتوانى عن الحركة، والذي يقول السارد على لسانه " **من المفيد أنه (تك!) لولا نشاطي المستمر لما (تك!) تحركت بقية العقارب (تك!)** "**(حكايات بعد النوم، ٢٠)**، وبين العقرب الأوسط الذي يرى أهميته في أنه السبب في تعليم الأطفال معنى التوسط، فبينهم جميعا تنشأ الجدلية التي تعلو فيها الحركة، حيث اعتمد المشهد على الصورة الحركية التي لا يمكن إدراكها إلا بحاسة البصر.

تلك الجدلية التي توظف المدرك السمعي مصحوبا بالحركة، لها اشتغالها الدلالي الخاص، فهى علامة دالة على الحياة كما أنها تؤذن باقتراب النهاية، حتى أن تلك العقارب عندما تفقد الصوت كمدرك سمعي تنتهي حياتها، فقد "**ظل الجدال دائرا بين عقارب الساعة لوقت طويل جدا، حتى إنه لم ينتهِ تماما إلا في ذلك اليوم الذي تعطّلت فيه الساعة عن العمل لسبب لم تعرفه العقارب قط . في هذا اليوم نفسه قررا والدا الطفل أن الوقت قد حان لاستبدال تلك الساعة القديمة، وفي اليوم التالي لاحظ الطفل الساعة الجديدة التي لم يكن لها عقارب. فقط شاشة زجاجية تعرض أرقاما مضيئة**" **(حكايات بعد النوم، ٢١)**

وتجدر الإشارة إلى أن الزمن طغى على المشهد السردي، فقد حملت مفرداته عالما يشهد بالتحول، فـ"**الوقت قد حان**" علامة على اقتراب النهاية، لـ"**استبدال**" كعلامة على الانتهاء، وانتصار الزمن على العقارب، بالإضافة إلى التحول الزمني من البداية النصية (**ساعة الحائط القديمة**) إلى الخاتمة النصية (**الساعة الجديدة**).

هذا بالإضافة إلى أن توقف المدرك السمعي عن القيام بوظيفته صحبه اشتغال المدرك البصري بمفرده، وقد اتضح ذلك في استبدال الساعة القديمة بالساعة المضيئة، ولكن على الرغم من طغيان المدرك البصري على المجموعة ككل، إلا أن انتهاء المدرك السمعي وتوقف الحركة صحبه عدم الاهتمام بالساعة الجديدة، وعدم التوقف أمامها، فالحركة المتولدة عن المدرك السمعي أقوى في الاستحواذ على المشهد من الإضاءة المتولدة التي يصحبها الصمت والسكون، مما أدى إلى تحول الطفل عن تلك الساعة الجديدة، "**فقد سارع الخطى – كعادته مؤخرا- إلى النافذة المفتوحة التي ظهر من خلفها عالم كبير تتبدل ألوانه وأصواته في كل لحظة**" (**حكايات بعد النوم،٢١**).

وتبدو هنا أهمية المدرك السمعي مع البصري؛ حيث إنه يضفي على المرئي حياة ويجعلها ناطقة، لذا فاختفاء الصوت الناتج عن حركة العقارب، تبعه غياب الاهتمام بالمدرك البصري (الساعة المضيئة).

إن التواشج بين السمعي والمرئي يعد علامة على الحياة، وإن فقد المرئي أصواته، فقد حيويته تبعا لذلك، فتضافرهما خلق حركية الزمن، ومن ثم فقد نقلت الحاسة السمعية مشهدا حيا، تتلخص فيه خبرات وتجارب إنسانية.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وتأتي الثنائيات الضدية بين الجدال والصمت كعلامات تحيل إلى عالم مفتوح ينتقل من صخب الحياة إلى الموت والسكون، ففي الجدال حياة رغم انتهائها، وفي الصمت موت رغم استحواذه على العالم القصصي.

ويستمر صوت الآلات في الاستحواذ على العالم القصصي في قصة "**النشيد**"، والذي يؤسس لعمل الصوت كعلامة مميزة، تتجلى في العنوان، فهو يعمل كعلامة على الحضور الصوتي، تلك العلامة تجعله يملك دلالة بعينها يمكن الانطلاق من خلالها إلى العالم القصصي، ولكن عند التعامل مع النص ذاته، يتضح أن ذلك النشيد لم يكن إلا صوتا لنغمات مميزة تصدر عن الغسالة في بداية التشغيل، وتلك الأصوات تعمل كعلامة على سلامتها وقيامها بمهامها، ولكن الصوت هنا لم يكتف بذلك، بل ارتبط بالأثر النفسي الناتج عن تلك الأصوات، حيث إن هذه النغمات "**تحمل هذا المزيج من المشاعر : سعادة وفخر وشعور طفولي بأداء الواجب مع رغبة لا تخفى في لفت الانتباه**" **(حكايات بعد النوم، ٨٣).**

إن المتعارف عليه أن النشيد يتكون من كلمات ونغمات تمتلك معنى محددا وتنقل حالة شعورية بعينها، وهو ما يربط بين طبيعة الأناشيد وتلك النغمات الصادرة عن الغسالة، فكما يحمل النشيد نغمات تؤثر في سامعيه وتُشْعرهم بالبهجة، فكذلك الأصوات الصادرة عن الغسالة، حيث تحمل مزيجا من المشاعر، مما يكشف عن الترابط القوي بين العنوان كعلامة سيميائية وهذه النغمات التي تحمل معنى وتؤدي رسالة بعينها.

إن تلك الأصوات خلقت ارتباطا قويا بين عالم الأشياء وعالم البشر، حتى أن غيابها يحمل تحولا في المشاعر إلى التعاسة والحزن، فتغير نبرة الصوت تعد إشارة غير لفظية لتوصيل رسالة بعينها، بل إنها بهذا الصوت

أصبحت جزءا من العالم الأسْري، ورغم أن الغسالة تعمل بكفاءة، ولكن تغير صوتها أعلن عن مرضها وعن إحساس من حولها بها، فصوتها نقلها من وضعها كجهاز منزلي إلى عالم البشر، فقد خلق المدرك السمعي تواصلا بين الآلة والبشر، مما جعل الأذن كآلة للسمع تستحضر تلك النغمات من الذهن، رغم غيابها عن العالم القصصي، حيث يقول السارد على لسان صاحبتها " **حين سمعت النغمة الخافتة تأتي من خلفي : تي ري ري ري. نغمة جديدة تماما لم أسمعها من قبل. لعلها هى النغمة التي تؤكد أن الحياة ما زالت حلوة؟ (...)، أنحني لأقبلها على ما بدا لي ساعتها أنه جبينها. أقترب ولا أخشى أن تصعقني الكهرباء، فأنا أرى السلك ممتددا في استسلام تحت قدمي وفي نهايته القابس يرقد فوق الأرض**" **(حكايات بعد النوم، ٨٤).**

فغياب الصوت جعل الذهن يستحضره، ويؤكد ذلك عدم توصيلها بالكهرباء، لذا فقد استطاع الصوت في حضوره وغيابه أن يربط بين الآلة وعالم البشر، رغم اختلاف عوالمهما، وقد كان للتكنولوجيا أثرٌ في التعامل مع الأشياء، وخلق لغة خاصة بين الأشياء والبشر، وبخاصة بعدما اعتمد عصر التكنولوجيا على الآلات والأجهزة أكثر من اعتماده على البشر في الواقع اليومي المعاش.

وقد يخلق المدرك السمعي أثرا نفسيا داخل الشخصيات، ففي قصة "**سارح**" يأتي بائع الفول ولا يرفع صوته بالنداء كعادته، فعلى الرغم من أن بائع الفول يقبض بيمينه على الجرس الكبير، إلا إنه "**لم يكن يحركه الآن سوى اهتزاز جسده في السير،(...)، فهو لا يرفع صوته بالنداء كالمعتاد**" **(حكايات بعد النوم، ٩٣).**

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إن الصورة المشهدية تعتمد المدرك البصري للبائع، ورغم أن ما يميزه هو صوت الجرس الكبير، إلا أن غياب هذا الصوت علامة على الشعور بالخوف، ويُدعّم ذلك رد البائع " **لا تؤاخذني يا بيه. الضابط أوقفنا، أخذ أخي لأنه اشتبه به". (...) نحن أصلا لا نسرح هنا. سرحتنا بعد شارعين .أنا قلت أدخل هنا لأني خفت بصراحة"(حكايات بعد النوم، ٩٤).**

إن اختفاء الصوت علامة على الخوف والشعور بعدم الأمان، فالخوف أدى إلى اختفاء الصوت، لذا فالذي يعيد هذا الصوت لطبيعته هو التحول من الخوف إلى الشعور بالأمان ، لتكون الجملة المفتاح التي قالها السارد " **لا تخف سيترك أخاك" وأضيف والغضب ينشر شجاعة زائفة في دمي : " أنا أسكن آخر الشارع . عندما يحدث لكما شيء كهذا اصعد فقط وأخبرني، أنا أعرف كيف أتصرف مع هؤلاء" (حكايات بعد النوم، ٩٤)**

تلك الكلمات شكّلت مفتاحا للتحول الذي سيشهده البائع، يبدأ المشهد بتلك الابتسامة التي كانت واهنة ولم تشارك فيها عيناه، والتي تتحول لهيئة مغايرة لهيئته الأولى بعد سماع السارد، حيث "**يشرق وجهه كأنما رأى أخاه قد عاد بالفعل" (حكايات بعد النوم،٩٤)**

إن التحول في علامات الوجه يعد علامة على الشعور بالأمان، ويأتي استدعاء المدرك السمعي في نهاية المشهد، ليجتمع الصوت الخافت للمفاتيح مع رنين الجرس، حيث أحدثت تلك المفاتيح "**رنينا خافتا، غطى عليه تماما رنين الجرس الكبير في يد البائع، ونداؤه العالي الذي انطلق يمزق ظلام الشارع الجانبي الخالي من المصابيح ذات الإضاءة الصفراء الصناعية " (حكايات بعد النوم، ٩٤)**

وانطلاقا من أن بالضد تتضح الأشياء، فقد كان الصوت الخافت علامة على وجود صوت أعلى منه، وقد طغى المدرك السمعي على المشهد، ليسمح للمدرك البصري بالغياب، بل إن غيابه لم يؤثر على المشهد، فمن المتعارف عليه أن الضوء يُشعر الإنسان بالأمان، أما غيابه فيشعره بافتقاد الأمان، ولكن النهاية النصية جعلت الشعور بالأمان يتحقق حتى مع غياب المدرك البصري، فالشعور بالأمان شعور داخلي، لذا فقد فارق العالم المرئي، لتحل محله الكلمات، التي صدرت عن السارد، والتي كان لها سحرٌ خاص، فما زالت الكلمات تحافظ على وجودها وتأثيرها، فكان لتلك الحاسة الداخلية إطلالها على المشهد الختامي، ليبدو تأثيرها أعمق من الضوء المنبعث من المصابيح، مما يبرز الأثر النفسي ومدى ارتباطه بالحواس الداخلية، كما ارتبط بالحواس الخارجية من قبل.

إن حاسة السمع شكلت مرتكزا أساسيا للنص ككل، فقد انبعث من الأصوات شعور داخلي بالأمان المفتقد، ومن ثم استطاعت الأصوات كعلامة أن تؤدي دورا في الإفصاح عن التحول الداخلي من الخوف إلى الشعور بالأمان.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المبحث الثالث: سيميائية المدرك اللمسي

تعد العلامات اللمسية إحدى العلامات التي تربط الإنسان بالعالم الخارجي، وبخاصة عندما يستحيل الاكتفاء بالعلامات البصرية في التعرف على الشيء أو التعامل معه . واللمس "ملامسة الحاس للمحسوس والقدرة على إدراكه والتوصل إلى ترجمته ومعرفته، وهو يأخذ طريقه عبر آلية شائعة، عضوها منتشر في بدن الإنسان"(٤٢)

فهى تعد علامة غير لسانية للتواصل، لما تملكه من قدرة تعبيرية، تستطيع من خلالها التعرف على العالم الخارجي، فـ" اللمس أداة تعبيرية إبلاغية صامتة" (٤٣)

وعلى الرغم من أن الملموسات " أقل من المسموعات من الناحية الوظيفية، حيث قليلا ما يلجأ المرء إلى حاسة اللمس لإدراك ما حوله" (٤٤) ، فإن حاسة اللمس تعد من الحواس التي يتعرف بها الإنسان على ما حوله، فإن عجزت حاسة البصر عن الرؤية الواضحة لحقيقة ما حوله، يكون اللمس بديلا عن الرؤية أو مساعدا لها، وهذا هو ما فعله "**الحبار**" ، فقد عجزت الرؤية البصرية عن خلق الشعور بالأمان بداخله، فظل المدرك البصري مرتبطا بشعوره الداخلي بالخوف والرهبة، فقد كانت "**سعة البحر مخيفة أحيانا، وبرودة قاعه مزعجة دائما، وزرقة أعماقه تبعث الرهبة في أشجع النفوس، (...)، فقد كان جسده اللين ناصع البياض إلى درجة أنك لو رأيته من بعيد لحسبته نجمة لامعة هبطت من السماء لتسبح وحيدة في ظلام المحيط**" **(حكايات بعد النوم، ٢٧).**

إن المدرك البصري ارتبط معه بالخوف والرهبة من كل ما حوله، حتى أنه لجأ إلى تعطيل حاسة البصر لأعدائه حتى يحافظ على حياته، "

فباستطاعه – إن استشعر خطرا حقيقيا – أن يقذف حبرا أسود يصبغ الماء حوله على الفور، فيعجز المهاجم عن رؤيته لفترة تسمح له بأن يثب إلى الخلف" (حكايات بعد النوم، ٢٧)

ويمنح التقابل بين الألوان أبعادا دلالية، فـ"المزج أو الربط بين الألوان داخل السياق الواحد يؤدي إلى تغيير في دلالة اللون الواحد" [٤٥] ، حيث يحيل اللون هنا على المرجع الثقافي كعلامة تشكيلية، وينفتح أولا على دلالته اللغوية الموضوعة له في النسيج الثقافي، ثم بعد ذلك ينفتح على مجاله المغاير لدلالته اللونية، وإذا كان اللون الأبيض في النسيج الثقافي علامة على الصفاء والنقاء، أما الأسود فعلامة على الحزن والموت، فقد أسست تلك الألوان في النص لدلالات مغايرة؛ حيث ارتبط اللون الأبيض بالخوف والرهبة والشعور بالاقتراب من الموت، أما اللون الأسود فقد ارتبط بالحفاظ على الحياة من الموت والشعور بالأمان، فهو وسيلته للحفاظ على وجوده في الحياة، مما يعني أن اللون كعلامة تشكيلية أسس للغة لها عالمها الخاص الذي كشف عن دلالات مغايرة أنتجها حضوره المغاير في العالم القصصي.

كما شكل المدرك البصري إغراءً له، مما جعله يلجأ إلى حاسة اللمس؛ للتعرف على حقيقة ما يراه، فقد " **رأى صدفة كبيرة جلس فوقها مخلوق رائع الجمال. اقترب في حذره المعتاد ليتحسس بأقدامه – نعم، فهذه طريقة الحبار في التعبير عن الإعجاب الشديد – لكنه سمع طقطقة خافتة من أسفل الصدفة التي اهتزت قليلا، فتراجع فورا في ذعر. رأى – مندهشا – أشياء غريبة للغاية تخرج ببطء شديد من أسفل الصدفة، وسمع من يقول : " لا تقترب أكثر ! إنه يلسع . ولسعته مؤلمة" (حكايات بعد النوم، ٢٨)**

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يبدو التواشج بين الحواس وكأن يرسم صورة كلية لمشهد يعتمد البصر لرؤية ما حوله، تلك الرؤية التي تشكل إغراء له، ثم حاسة اللمس التي يتعرف بها على طبيعة الشيء الذي حقق له الإغراء، ثم تأتي حاسة السمع لحسم الموقف؛ لما أظهرته من دلالة مغايرة، جعلتها تعمل بمثابة الإنذار له بالابتعاد عن الخداع البصري، فليس كل ما تراه العين جميلا يكون كذلك.

وعلى الرغم من أن حاسة البصر قد ارتبطت بالخوف والرهبة والإغراء، إلا أن الحبار ما زال يأمن لها، مما يدل على أن حاسة البصر تتمتع بحضور يميزها، رغم أنها ستؤدي إلى انتهاء حياته، فعندما صمم على رؤية السرطان، واقترب أكثر "**أصابه رعب شديد، ودون أن يشعر بدأ في إطلاق دفقات عديدة من الحبر إلى أن أصبح هو نفسه عاجزا تماما عن الرؤية، وهنا شعر بتيار عنيف من الماء يندفع بجواره تماما. خطرت له خاطرة مخيفة لكنها تأخرت كثيرا، فقد كان يشعر الآن بوخز أنياب تلك السمكة الفضية الكبيرة – التي كان يراها تقف بعيدا في هدوء تام طوال الوقت– وهى تمزق جسده اللين ناصع البياض** "**(حكايات بعد النوم، ٣٠)**

تبدو التحولات اللونية علامة بارزة على التحول الزمني، فقد تحول الحبار من "**نجمة لامعة تسبح وحيدة"(حكايات بعد النوم، ٢٧)** إلى" **نجمة تغرق وحيدة في ليل أكثر سوادا من الحبر"(حكايات بعد النوم، ٣٠)** فلم يحافظ اللون الأسود على دلالته الجديدة في الحفاظ على الحياة والبقاء، لكنه عاد ليرتبط بدلالته في النسيج الثقافي كعلامة على الحزن والموت.

والتضاد بين الأبيض والأسود في لون الحباروطريقته في الحفاظ على حياته، خلق علاقة جدلية بين الحياة والموت، فجدلية اللونين تحمل دلالة الصراع بينهما.

المبحث الرابع: سيميائية المدرك الشمي

الشم كحاسة من المدركات الحواسية تعمل على " إدراك معنى المشموم "[٤٦] ، ومن ثم التمييز بين الروائح المتعددة، فهى بذلك ذات طبيعة تواصلية، تؤدي معنى سيميائيا، "ومنها ابتكر الإنسان العطر كقناع شمي"[٤٧]

وتبدو سيميائية المدرك الشمي وأهميته في التواصل باعتباره" نظاما من العلامات غير اللسانية، مادتها الرائحة، وجهاز نطقها الأنف، يميز بين المعاني المختلفة على ضوء الروائح المتباينة، وما فيها من إشارات إلى دلالات معينة تخضع في تفسيرها إلى ثقافة من يشم ومحيطه الاجتماعي الذي يتداول العطور المختلفة، معبرا فيها عن معان من خلال استعمالها في المناسبات المعينة" [٤٨]

والشم يمكن اعتباره بناءً ثقافيا يستمد قوته الإبلاغية من وضعه ضمن نسق من العلامات، فهو إحدى وسائل التواصل بالعالم الخارجي . [٤٩]

وتنوب حاسة الشم عن التعبير بالكلمات، فالتواصل بواسطة الشم لغة لا تقل عن الكلام، فللرائحة تأثيرها، مما يجعلها تحمل من الدلالة ما تحمله اللغة، والمجموعة القصصية وظفت حاسة الشم بشكل انزياحي، حيث حملت تلك الحاسة ملامحا انزياحية في قصة "**ساكورا**" شجرة الكرز الصغيرة، فقد جعلت الأشجار" **تنشر أطيافا من العطور الملونة**"**(حكايات بعد النوم، ٣٦)**

إن الاتجاه إلى لغة العطور يعمل كعلامة تشارك المدرك البصري، فـ" الرائحة رسالة تحمل دلالات متباينة لا يكتم سرها؛ لطبيعتها التلقائية في الانتشار والجريان"[٥٠]

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

فقد مزجت بين حاستي الشم والبصر، لتحمل العطور ألوانا تميزهـــا، وهى لا تحمل ألوانا على سبيل الحقيقة، لكنه الأثر النفسي وقدرة حاسة الشـــم على التأثير في النفس، فتراسل الحواس هنا يسهم في خلق دلالات جديدة، مما يحيل إلى البهجة التي تحملها تلك العطور التي تنشرها الأشجار، وهي تتمايل بفخر في موسم إزهارها.

إن استدعاء العالم القصصي لشجرة الكرز جعله يوظف أكثر الحواس اتصالا بها، فحاسة الشم شديدة الاتصال بالزهور بشكل عام، لذا فقد اعتمدت تلك الشجرة على المدرك الشمي للوصول إلى حقيقتها، كما ربطت بين تلـــك الحاسة وحاسة البصر، لتؤدي تلك الحواس وظيفة البحث عن المعنى المتجسد في حقيقة الوجود.

ويحاول السارد توظيف تلك الحاسة على مدار عالمه القصصي، حيث تبحث من خلالها شجرة الكرز عن حقيقة وجودها، موظفة في ذلـــك الشـــم؛ للتعرف على العالم من حولها عبر روائحه، فمثلما حملت الأشجار عطـــورا ملونة، فقد "**كانت الرياح تحمل عطرا خفيفا غير مألوف، أخـــذ ينتشـــر مـــع حركة الهواء، ونظرت (ساكورا) إلى الهلال الذي كان قد صـــار بـــدرا فـــي لحظات! وشعرت أن النور الوردي يتسرب داخل عروقها. وعنـــدما امتـــزج العطر تماما بالنور الذي كان قد غمر كل شيء، رأت زهور الكـــرز تتفـــتح فوق أغصانها بلون القمر الوردي وعطر الرياح الخفيـــف**" **(حكايـــات بعـــد النوم، ٣٨)**

فقد اعتمدت شجر الكرز على حاسة الشم في الوصول إلى حقيقتهـــا، ومن خلال تشاكل حاستي الشم مع البصر توصلت إلى حقيقتهـــا، فـــــ"الشم

أحيانا يُمكّن المخلوق من التواصل مع الآخر تواصلا لا تقوى عليه لغة الخط أو اللفظ" (٥١)

أضف إلى ذلك أن لحاسة الشم تواصلها القوي مع حاسة السمع، فكثرة التساؤلات جعلت العالم القصصي يعتمد على أكثر من حاسة، فكان لحاسة السمع حضورها الناشئ عن اهتزاز الأرض، فعندما يئست شجرة الكرز من الوصول إلى حقيقتها "**شعرت بالأرض تهتز من تحتها، وسمعت صوتا هادرا يقول**" :" **أنا أعرف شيئا عن زهور الكرز، فأنا – ككل الجبال – أولد مرة واحدة، وأنا – ككل الجبال – أعيش طويلا جدا. وزهور الكرز – مثل الجبال – تولد مرة واحدة، وتعيش طويلا جدا**" **(حكايات بعد النوم، ٣٨)**

فقد استطاعت حاسة السمع أن تتمازج مع حاستي الشم والبصر لتصل إلى الحقيقة التي ظلت شجرة الكرز تبحث عنها، مما يكشف عن دور العلامات غير اللغوية في التواصل والكشف عن دلالات خاصة بعالمها القصصي.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المبحث الخامس: سيميائية المدرك التذوقي

يعد التذوق من المدركات الحواسية التي يوظفها الإنسان للكشف عن حقيقة ما يتذوقه، فهو من الحواس الخارجية التي تستقبل الإحساس، "ويتم ذلك بواسطة التلامس المباشر بين اللسان والأشياء المراد تذوقها، خاصة مقدمة اللسان، وترتبط حاسة الذوق تلك ارتباطا شديدا بحاسة الشم"(٥٢)

ولم يكن لحضور التذوق حيزٌ كبيرٌ كالحواس الأخرى، ولكن حضوره وإن كان نادرا إلا أنه ابتعد عن طبيعته أو دلالته الأصلية، يأتي ذلك في قصة "**النعناع**"، فالمتعارف عليه أن النعناع يتمتع بحضوره الشمي والتذوقي، وقد استدعاه العالم القصصي هنا وربطه بحاسة التذوق، وإن ربطه بالنسق الثقافي المجتمعي بشكل كبير، حيث عدّه السارد مع غيره من العلامات الدالة على أن محبيه من مرهفي الحس ، حيث يقول " **لا أحب الشاي بالنعناع، وأعرف أن كثيرا ممن يقولون إنهم يحبونه لا يفعلون في الحقيقة. الشاي بالنعناع عندي مثل "فنجان القهوة في الصباح" ، و"فيروز"، و"زياد الرحباني"، و"منير"، و"محمود درويش"، و" جيفارا": هي أشياء قد لا تحبها، لكنك تخجل من نفسك حقا عندما تعرف أن كل المثقفين مرهفو الحس يهيمون بها حبا" (حكايات بعد النوم، ٨٠).**

فقد خلق العالم القصصي، باستدعائه لحاسة التذوق، نسقا ثقافيا يربط بين مجموعة من البشر، فكل إنسان يُصنف من هؤلاء البشر، هو من وجهة نظره يعلن حبها وإن لم يكن يحبها، فهى ثقافة مجتمعية، تجعل هؤلاء الأشخاص لهم مكانة تميزهم عن غيرهم بالحس المرهف؛ لارتباطهم بهذه الأشياء.

ونظرة السارد للشاي بالنعناع جعلته يسخر من نظرة من حولـــه لـــه، فالأم تهتم بأعواد النعناع، حيث يصفها السارد "**أعواد نضرة من النعناع كانت ترقد في سلام فوق قطعة من القماش الأبيض المبلل**" **(حكايات بعد النـــوم، ٨٠)** فهى تهتم بأمره وتعتني به، حتى أنها عندما تعرض عليه أن يأخذ منه، يرد عليها ساخرا:

" **عندك كيس ولا ممكن يتخنقوا؟**"، **أقولها ضاحكا**

"**لا مش حيتخنقوا . الكيس عندك**" **تجيب في جدية (حكايات بعد النوم، ص٨٠)** فعدم حبه للنعناع جعله يسخر ممن يعتنون به، ويبدو ذلك من التضاد بين "**ضاحكا**" و"**جدية**" .

المشهد نفسه يتكرر مع الزوجة، عندما تعلم بأنه أحضر لها النعناع

" **شُفتِ جبت إيه؟** ".

"**الله نعناع؟**"

"**صاحي وبيلعب!**"

"**طب حطه في ميه** "

"**ليه عطشان؟** " ، **أقولها مازحا.**

أكيد ، تجيب في شرود. (حكايات بعد النوم، ٨١)

إن النسق الثقافي الذي خلقه؛ ليبرر به عدم حبه للنعناع، يحمل تناقضا مع ما جاءت به الخاتمة النصية، حيث بدأ في استحسان مذاق الشاي بالنعناع، ليقول " **أبدأ في استحسان المذاق- ثمة سر يبوح به النعناع وهو يذبل؟ إلى**

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

درجة أنني ألاحظ غياب أعواد النعناع من كوب الشاي في اليومين الأخيرين " (حكايات بعد النوم، ٨١)

مما يؤسس لقدرة المدرك الذوقي على الاستحواذ على المشهد القصصي، وخلق دلالة مغايرة، تستدعي النسق الثقافي المجتمعي ومدى سيطرته على أفراده.

وفي النهاية يمكن القول: إن المدركات الحواسية بما تمتلكه من قدرات تواصلية تعبيرية، استطاعت أن تؤسس لدلالات مغايرة، حيث ارتبطت بعالمها القصصي الذي استدعاها في سياق، جعلها تنفصل عن دلالاتها المعهودة، لتفصح عن دلالات خاصة بحضورها النصي.

خاتمة :

بعد التعامل مع العالم القصصي، وما قدّمته المدركات الحواسية من قدرات تعبيرية، أسهمت في إنتاج المشهد القصصي، يمكن الانتهاء إلى مجموعة من النتائج، منها:

استطاعت المدركات الحواسية، كعلامات تواصلية غير لسانية، التفاعل مع العالم القصصي، وذلك بمغادرة دلالاتها الأصلية، وقدرتها على التواشج مع اللفظي؛ للوصول إلى دلالات مغايرة.

اللجوء إلى أنسنة الأشياء في المجموعة القصصية، أسس لمنحها فرصة للعبور إلى عالم الإنسان، مما أسهم في التفاعل مع ما تقدمه المدركات الحواسية من حركة وحيوية؛ للكشف عن المعاني العميقة للنصوص القصصية.

شكلت الألوان كمدرك بصري محورا رئيسا في العالم القصصي، حيث أسهمت بلغتها الخاصة في خلق عالم خاص بها في المجموعة القصصية، وذلك بمغادرة دلالاتها الأصلية المتعارف عليها في النسيج الثقافي، للانفتاح على دلالات جديدة في عالمها القصصي.

استحواذ المدرك السمعي كمرتكز أساسي أو بؤرة محورية على العالم القصصي، وإن جاء متواشجا مع المدرك البصري، لكنه استطاع أن يحسم المشهد القصصي لصالحه في العوالم الداخلية للمجموعة القصصية.

إطلالة النسق الثقافي المجتمعي على المجموعة القصصية، وإن شهد هذا النسق حضورا مميزا، جعله، في بعض الأحيان، يغادر ما استقر عليه

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

في النسيج الذهني، وفي أحيان أخرى بدا بصورته المتعارف عليها مسيطرا على المشهد القصصي.

توظيف العالم القصصي لتقنيات عدة، كالمفارقة والثنائيات الضدية، التي تفاعلت مع الحواس في بناء عالم تخييلي، عناصره واقعية، كما أن اللغة الجدلية التي قامت على الجمع بين هدوء اللفظي وزخم الحسي، أسهمت في الوصول إلى الدلالات العميقة من خلال قراءة العلامات التي تمنحها تلك الحواس في العالم الداخلي للنصوص القصصية.

حضور لغة الصمت في النصوص القصصية، سواء من خلال الاكتفاء بالمشهد البصري، أو من خلال استدعاء النقاط الصماء، التي تفصح عن مسكوت عنه، مما يكشف عن استمرار تأثير الصورة على النسيج القصصي، لتنقل بأبعادها وألوانها العالم المرئي، مما يهيئ للرائي فرصة المشاركة في الوصول إلى المعاني العميقة التي يحملها المشهد عن طريق قراءته بصريا.

تشهد المجموعة القصصية تعانقا قويا بين الحواس والزمن، فالحضور الزمني يكشف عن الحركة والاستمرار في الانتقال من حال إلى حال، وكذلك الحواس فهى تخلق حركة وحيوية، مما يسهم في رسم صور مشهدية للزمن في تقدمه ومروره، ومن ثم سيطرته وسطوته على العالم الداخلي للنصوص.

الهوامش:

(١) ابن منظور : (لسان العرب)، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م، مادة حسّ، مج ٦، ص ٤٩.

(٢) السيد علي سيد أحمد، فائقة محمد بدر : (الإدراك الحسي البصري السمعي)، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ٢٠٠١م، ص١٧.

(٣) انظر :روبرت شولز : (السيمياء والتأويل)، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ، ١٩٩٤م، ص٤٥.

(٤) ابن منظور : (لسان العرب)، مادة سوم، مج ١٢، ص٣١٢.

(٥) فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ط١،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ٢٠١٠م ، ص٨.

(٦) بيير جيرو : (السيميائيات – دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية)، ترجمة : منذر عياشي، ط ١، دار نينوي ، سورية دمشق، ٢٠١٦م، ص ٥.

(٧) جميل حمداوي: (الاتجاهات السيموطيقية – التيارات والمدارس السيموطيقية في الثقافة الغربية)،ط١، مكتبة المثقف، الجزائر، ٢٠١٥م، ص ٧.

(٨) بيير جيرو : (السيميائيات – دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية)، ص ٢٧.

(٩) أمبرتو إيكو : (السيميائية وفلسفة اللغة) ، ط ١، ترجمة : د.أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،٢٠٠٥م، ص١٦.

(١٠) ينظر سعيد بنكراد : (السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها)، ط ٣، دار الحوار ، سورية ، اللاذقية ، ٢٠١٢م ، ص١٣. وينظر أيضا: حنون مبارك : (دروس في السيميائيات)، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧م، ص ٦٩. وينظر أيضا : فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ط ١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ٢٠١٠م، ص٢٠. وينظر أيضا جوزيف كورتيس : (سيميائية اللغة)، ترجمة: جمال خضري، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠م، ص٢٥.

(١١) جميل حمداوي : (الاتجاهات السيموطيقية – التيارات والمدارس السيموطيقية في الثقافة الغربية)، ص.٩

(١٢) عبد الله إبراهيم وآخرون : (معرفة الآخر– مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦م، ص٧٩.

(١٣) حنون مبارك: (دروس في السيميائيات) ، ص ٧٢.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(١٤) رولان بارط : (درس السيميولوجيا)، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٣م ، ص٢٠.

(١٥) ينظر: المرجع نفسه ، ص١٤.

(١٦) بسام موسى قطوس : (سيمياء العنوان)، ط١، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، ٢٠٠١م ، ص٢١. نقلا عن موسيه ماري إيفانكوس : (نظرية اللغة الأدبية)، ص ٨٥

(١٧) عبد الله إبراهيم وآخرون: (معرفة الآخر – مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص١٠٧.

(١٨) سعيد بنكراد : (السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص١١٩.

(١٩) المرجع نفسه، ص١٢٠.

(٢٠) المرجع نفسه، ص١١٩.

(٢١) المرجع نفسه، ص١٢٠.

(٢٢) بسام موسى قطوس : (سيمياء العنوان)، ص٢١، وينظر أيضا : عادل فاخوري :(تيارات في السيمياء) ، ط ١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٠ م، ص٨.

(٢٣) أمبرتو إيكو : (السيميائية وفلسفة اللغة)، ص١٧.

(٢٤) دانيال تشاندلر: (أسس السيميائية)، ترجمة : د. طلال وهبه، مراجعة: د.ميشال زكريا، ط١، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م ، ص٣٧٢.

(٢٥) فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ص٧٣.

(٢٦) يحيى عبد الرؤوف جبر :(اللغة والحواس)، رسالة الخليج العربي، ع ١٤، الأردن، عمان ، ١٩٨٥م ، ص١٧٨.

(٢٧) دانيال تشاندلر: (أسس السيميائية)، ص٣٥٦.

(٢٨) مصطفى الضبع : (الأشياء وتشكلاتها في القصة القصيرة)، ع ١، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمة لخضر باوادي، الجزائر، ٢٠٠٩م، ١٠.

(٢٩) يحيى عبد الرؤوف جبر :(اللغة والحواس)، ص١٨٤.

(٣٠) سعيد بنكراد : (السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص١٣٣.

(٣١) المرجع نفسه، ص١٤١.

(٣٢) جميل حمداوي : (سيموطيقا العنوان)، ط ٢، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المملكة المغربية، ٢٠٢٠ م، ص٦.

(٣٣) بسام موسى قطوس : (سيمياء العنوان)، ص٦.
(٣٤) محمد فكري الجزار : (العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م ، ص٨.
(٣٥) سعيد بنكراد : (السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص١٥٠.
(٣٦) المرجع نفسه ، ص١٣٣.
(٣٧) بسام موسى قطوس : (سيمياء العنوان)، ص٣٦.
(٣٨) يوسف حسن نوفل : (الصورة الشعرية والرمز اللوني)، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٩٥م، ص٢٢.
(٣٩) خالد حسن حسين : (سيمياء العنوان :القوة والدلالة " النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجا)، عدد ٣+٤، مجلد ٢١، مجلة جامعة دمشق، ٢٠٠٥م ، ص٣٦٠.
(٤٠) يحيى عبد الرؤوف جبر :(اللغة والحواس)، ص١٨٤.
(٤١) فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ص٧٨.
(٤٢) محمد كشاش : (اللغة والحواس– رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية)، ط ١، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا،بيروت، ٢٠٠١م ، ص٣٢.
(٤٣) المرجع نفسه ، ص٨١.
(٤٤) يحيى عبد الرؤوف جبر :(اللغة والحواس)، ص١٨٥.
(٤٥) سعيد بنكراد : (السيميائيات .. مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص١٥٠.
(٤٦) محمد كشاش : (اللغة والحواس– رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية)، ص٣٨.
(٤٧) فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ص٧٣.
(٤٨) محمد كشاش : (اللغة والحواس– رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية)، ص١٣٦.
(٤٩) ينظر :فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ص٧٤.
(٥٠) محمد كشاش : (اللغة والحواس– رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية)، ص١٢٣، ١٢٤.
(٥١) المرجع نفسه، ص١٣١.
(٥٢) مايكل هاينز : (القوى العقلية – الحواس الخمس)، ط١، ترجمة : عبد الرحمن الطيب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩م، ص١٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر :

١. أحمد الديب : (حكايات بعد النوم)، قصص، تقديم : محمد المخزنجي، دار الشروق، مصر، ٢٠٢٠م.

ثانيا المراجع :

١- ابن منظور : (لسان العرب)، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.

٢- السيد علي سيد أحمد، فائقة محمد بدر : (الإدراك الحسي البصري السمعي)، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ٢٠٠١م.

٣- أمبرتو إيكو : (السيميائية وفلسفة اللغة) ، ط ١، ترجمة : د.أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان،٢٠٠٥م.

٤- بسام موسى قطوس : (سيمياء العنوان)، ط١، طُبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، ٢٠٠١م.

٥- بيير جيرو : (السيميائيات – دراسة الأنساق السيميائية غير اللغوية)، ط١، ترجمة : منذر عياشي، دار نينوي ، سورية، دمشق، ٢٠١٦م.

٦- جميل حمداوي : (الاتجاهات السيموطيقية – التيارات والمدارس السيموطيقية في الثقافة الغربية)، ط١، مكتبة المثقف (مؤسسة المثقف العربي)، الجزائر،٢٠١٥م.

٧- ـــ :(سيموطيقا العنوان)، ط ٢، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، المملكة المغربية، ٢٠٢٠ م

٨- جوزيف كورتيس : (سيميائية اللغة)،ط١، ترجمة: جمال خضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠م.
٩- حنون مبارك : (دروس في السيميائيات)، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٧م.
١٠- دانيال تشاندلر: (أسس السيميائية)،ط١، ترجمة : د. طلال وهبه، مراجعة: د.ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م .
١١- روبرت شولز : (السيمياء والتأويل)، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان ، ١٩٩٤م.
١٢- رولان بارط : (درس السيميولوجيا)، ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي، تقديم : عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٣م .
١٣- سعيد بنكراد : (السيميائيات - مفاهيمها وتطبيقاتها) ، ط ٣، دار الحوار ، سورية ، اللاذقية ، ٢٠١٢م.
١٤- عادل فاخوري :(تيارات في السيمياء) ، ط ١، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٩٠ م.
١٥- عبد الله إبراهيم وآخرون : (معرفة الآخر- مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
١٦- فيصل الأحمر : (معجم السيميائيات)، ط١،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ٢٠١٠م .
١٧- مايكل هاينز : (القوى العقلية – الحواس الخمس)، ط١، ترجمة : عبد الرحمن الطيب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٨- محمد فكري الجزار : (العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨م.

١٩- محمد كشاش : (اللغة والحواس- رؤية في التواصل والتعبير بالعلامات غير اللسانية)، ط ١، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا،بيروت، ٢٠٠١م .

٢٠- يوسف حسن نوفل : (الصورة الشعرية والرمز اللوني)، دار المعارف، مصر ، ١٩٩٥م.

ثالثا : الدوريات :

١. خالد حسن حسين : (سيمياء العنوان :القوة والدلالة " النمور في اليوم العاشر" لزكريا تامر نموذجا)، عدد ٣+٤، مجلد ٢١، مجلة جامعة دمشق، ٢٠٠٥م.

٢. مصطفى الضبع : (الأشياء وتشكلاتها في القصة القصيرة)، ع ١، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي، الجزائر، ٢٠٠٩م.

٣. يحيى عبد الرؤوف جبر :(اللغة والحواس)، ع١٤، رسالة الخليج العربي، الأردن، عمان ، ١٩٨٥م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	ملخص	٢٠٨١
٢.	Abstract	٢٠٨٢
٣.	المقدمة:	٢٠٨٣
٤.	مدخل نظري: مفهوم الحواس :	٢٠٨٧
٥.	المبحث الأول: سيميائية المدرك البصري	٢٠٩٥
٦.	المبحث الثاني: سيميائية المدرك السمعي	٢١١٤
٧.	المبحث الثالث: سيميائية المدرك اللمسي	٢١٢٢
٨.	المبحث الرابع: سيميائية المدرك الشمي	٢١٢٥
٩.	المبحث الخامس: سيميائية المدرك الذوقي	٢١٢٨
١٠.	خاتمة :	٢١٣١
١١.	الهوامش:	٢١٣٣
١٢.	فهرس الموضوعات	٢١٣٩