

الحواس الخمس في قصص لطفية الدليمي دراسة تحليلية لادوار الحواس في بناء العالم القصصي

م.د. علي عز الدين الخطيب

جامعة واسط _ كلية التربية الاساسية _ قسم اللغة العربية

المدخل

تعد الكاتبة العراقية لطيفة الدليمي واحدة من ابرز القاصات لا على مستوى العراق حسب ، بل على مستوى الوطن العربي ، فهي ابنة الجيل الستيني الذهبي الذي قدم ادبا عربيا جديدا بطعم مختلف سواء على مستوى الشعر أم على مستوى السرد ، ومن يقرأ نتاجاتها الادبية بدءا من مجموعتها القصصية الأولى عام ١٩٦٩ (ممر إلى أحزان الرجال) وصولا إلى مجموعتها الاخيرة عام ١٩٩٩ (ما لم يقله الرواة) سيكتشف دينامية خاصة للكتابة السردية لديها وتنوعا كبيرا في موضوعاتها على الرغم من هيمنة موضوع المرأة على قصصها ، كذلك تكشف قصصها عن ثقافة عالية وخيال خصب وعمق في التفكير ودراية بأصول الكتابة السردية الراقية.

تحاول هذه الدراسة ان تسلط الضوء على ظاهرة فنية جمالية أسلوبية في قصص هذه الكاتبة العراقية المبدعة هي ظاهرة توظيف (الحواس الخمس) كأدوات بنائية في تشييد عالمها الفني القصصي ، وقد يثير هذا العنوان أكثر من علامة استفهام لدى القارئ على أساس ان الحواس هي الوسيط المنطقي العلمي بين الإنسان والعالم ويدخل عملها من باب تحصيل الحاصل كما يقال ، وهذا الكلام صحيح اذا نظرنا الى الحاسة ضمن وظيفتها المرجعية ذات البعد الواحد ، الا انها في قصص الدليمي استطاعت ان تتجاوز تلك الصورة المرجعية الى صور أخرى ذات دلالات وأبعاد تنتمي في جوهرها الى عالم الفن لا الى الواقع ، فتحوّلت الحواس ضمن البناء السردى إلى أدوات ذات وظائف جديدة استطاعت ان تشارك في عملية الخلق الفني الابداعي من خلال امتلاكها الفاعلية التعبيرية فأصبحت تشكل ظاهرة أو ملمحا أسلوبيا لدى القاصة على الصعيدين المجازي والواقعي .

ان المقصود بالتوظيف المجازي للحاسة هو استدعاؤها لمحسوسات لا تنتمي منطقيا ولاوظيفية الى طبيعتها العضوية فالأنف على سبيل المثال بوساطة الشم يستقطب رائحة الحزن أو الحقد أو الحب وهكذا ، استطاعت ان تؤثر تميز النسيج اللغوي السردى للقاصة ومن ثم تطور اسلوب الكتابة لديها ، اما وظيفتها الواقعية فقد أشرت امكانات الكاتبة في امتلاكها أدواتها الفنية المتنوعة المبتكرة لبناء عوالمها الفنية .

اما المقصود بالتوظيف الواقعي فهو استخدام آلية عمل الحواس كما في صورتها الواقعية المرجعية وتوظيفها في بناء الحدث القصصي لكن بالقدر الذي يحقق للنص وظيفته الفنية الجمالية (الشعرية) ، على هذا النحو ستكون امامنا طريقتان في التحليل ترتبط الواحدة بالأخرى ارتباطا كبيرا ، ففي الأولى سيكون الجهد منصبا على بنية النسيج اللغوي الذي سيقودنا الى انتاج الدلالة ، اذ سيكون عملنا اقرب الى تحليل النص الشعري من خلال التركيز على (اللغة) ، اما الطريقة الاخرى فسنبحث في مدى ارتباط الحاسة بالنص وبنائه الفني ، وبقدر هذه العلاقة تحقق الحاسة وظيفتها الشعرية .

ما تجدر الاشارة اليه بعد ان انهينا دراسة المجموعات القصصية للدليمي ان الالفاظ التي تصف فعل الحواس المختلفة تشكل مجموعة من المحاور ، كل محور يمثل معجما لفظيا خاصا بالحاسة المعنية ، ف (حاسة الشم) تشكل معجما لفظيا خاصا اصطفت فيه مجموعة من الالفاظ : (الشم رائحة | عبير | عطر | شذى | استنشاق ..) ، وحاسة السمع تمثل معجما خاصا اصطفت فيه مجموعة اخرى من الالفاظ : (اسمع | موسيقى | صوت | راديو ...) ، وحاسة الذوق : (حلو | مر | أتذوق | طعم | طيب ...) وهكذا بالنسبة لألفاظ الحواس الأخرى.

لقد قامت الدراسة على ثلاثة مباحث هي ، الاول (التوظيف المجازي للحواس الخمس) الذي سنتناول فيه الأدوار البنائية المجازية لكل حاسة ضمن البنى السردية المهمة : الشخصية والزمان والمكان ، وقد بدأنا بالتوظيف المجازي للحواس لهيمنتها على مستوى المجاميع القصصية للكاتبة التي كانت جميعها ضمن دائرة البحث ابتداء من مجموعتها الستينية (ممر إلى أحزان الرجال ١ ١٩٦٩) وانتهاء بمجموعتها القصصية (ما لم يقله الرواة ١ ١٩٩٩) ، أما المبحث الثاني (التوظيف الواقعي للحواس الخمس) فإننا سنتناول فيه أيضا الأدوار البنائية لهذه الحواس بصورتها المرجعية الواقعية ضمن البنى السردية ذاتها التي درسنا فيها الحواس مجازيا ، ففي الحضور الواقعي للحواس لا يشم الأنف سوى الروائح الحقيقية ولا تسمع الأذن سوى الاصوات الحقيقية الخ . اما المبحث الثالث فقد عني بدراسة الظواهر الفنية التي ميزت الكتابة السردية للكاتبة لطيفة الدليمي فجاء بعنوان (التحولات الدلالية وشعرية الخطاب القصصي) ، وقد جاء على شقين اثنين ، الاول ، خاص بالتحولات الدلالية الصغيرة التي درسنا فيها شعرية التشبيه وشعرية تراسل الحواس وشعرية الكناية ، اما الشق الاخر ، فاختص بدراسة الوسائط التي تحركت على مستوى الوحدات الكبرى ، ودرسنا فيها المفارقة والعلامات السيميائية والمعادل الموضوعي فضلا عن استخدام المرايا وايضا الحوار الخارجي .

ختاما اتمنى أن تكون هذه الدراسة قد قدمت موضوعا جديدا في مجال النقد القصصي سيما اننا درسنا الحواس بطريقة سعت للإفادة من المنهجيات النصية لاسيما الفنية و الاسلوبية ، كما انها انفتحت على فنون ادبية اخرى كالشعر والسينما .

كما اشير أيضا الى اننا ابتعدنا قدر المستطاع عن الخوض في الجوانب النظرية التي تتعلق ببعض العناصر السردية ضمن الجانب التنظيري لأننا نعتقد ان من سبقنا قد قدم الشيء الكثير في ذلك ، كما ان أهمية دراسة الحواس تكمن في الجانب الإجرائي التحليلي ، لذا كان الجهد منصبا على مستوى التحليل فكان تعرضنا لها بالقدر الذي يتعلق بموضوعنا ويجنبنا التكرار .

المبحث الأول

التوظيف المجازي للحواس الخمس

إذا كان عمل الحواس في الواقع هو استدعاء محسوسات من ضمن طبيعة الحاسة نفسها كما في بعض الامثلة التي سقناها ، على سبيل المثال فان حاسة الانف لا تستقطب سوى المشمومات من الروائح المختلفة

والأذن لا تسمع سوى الأصوات المختلفة وهكذا الحواس الأخرى ، فإن عمل الحاسة ضمن وظيفتها الفنية المجازية سيمثل تقاطعا بين وظيفتها وعملها وما تستدعيه من محسوسات ، فالأنف قد يشم أشياء لا رائحة لها ، والأذن قد تسمع أشياء لا صوت لها وهكذا ، فنكون ازاء رائحة الحب ورائحة الحزن ورائحة الموت وطعم الخيبة وطعم الحقد وصوت أخضر الخ ، أي ان الحواس تغادر وظائفها المرجعية المعهودة بها الى وظائف أخرى جديدة تتقاطع منطقيا مع وظائفها المعهودة لينعكس هذا الانزياح الوظيفي على شكل اللغة التي سينحرف بناؤها عن شكلها المرجعي سيما العلاقات بين الدال والمدلول ، هذا النظام البنائي الجديد للغة القائم على اللانظام سيمنح لغة السرد قيمتها الجمالية التعبيرية وهو ما ستكشف عنه بنية الجملة القصصية التي سنجدها، وفقا لذلك ، تدخل في أجواء الشعر أو تدور في محيط أجوائه في اقل تقدير ، فجد هيمنة كبيرة لبنية المجاورة التي تمثل الاستعارة فيها اداة بنائية مهمة قادرة على تشكيل انزياحات دلالية شبيهة بانزياحات القصيدة ، اذ يصف أ، ريتشاردز عمل الاستعارة داخل منطقة الشعر بأنها (الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع) (١)، فسنجد ، على سبيل المثال ، استعارة الجملة القصصية أسلوب (ترسل الحواس) من لغة الشعر الذي يعني (وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنفاسا وتصبح المرئيات عاطرة) (٢)، فإذا كانت البنية التقليدية الخالية من الانزياح تسند الى الفاعل (الموصوفات) صفات تنتمي اليها بالفعل او بالقوة فإن البنية التي تهيمن فيها الوظيفة الشعرية القائمة على الانزياح تخرق هذا المبدأ باسنادها الى تلك الموصوفات صفات غير معهودة بها ، وهذا يحدث نتيجة أمرين قال بهما الرمز يون هما : (أولا : ان جوهر الاشياء متشابهة لأنها تحدث في النفس انفعالات متشابهة وعليه فكل ما في الوجود وحدة لاتنفصل ، ثانيا : ان الاشياء لا توجد الا بنا) (٣) ، وهذا التوحد الوظيفي يجعل النص الفني (نتيجة تعاون كل الحواس وكل الملكات) (٤) ، وقد يتنبه المتلقي الى اننا نستعير المقولات الشعرية في حديثنا عن السرد في هذا المبحث الخاص بتوظيف الحاسة مجازيا ، وهو ما يحدث بالفعل لأننا أمام بنية لغوية لم تسلك ذات الاسلوب المباشر المعتاد خصوصا ضمن مساحة عمل الحواس، وهو ما يمكن ان يتلمسه قراء قصص لطيفة الدلّمي في أغلب اعمالها القصصية سيما مجموعتها الاخيرة (مالم يقله الرواة) التي نجدها في كثير من مواقعها تقترب بشكل كبير من مناطق الشعر واجوائه .

لقد كان انحراف الدلّمي عن الأسلوب التقليدي في الكتابة القصصية عن وعي منها و (قصدية) كان الهدف منها انتشار النثر القصصي من المباشرة والسطحية واتخاذ شكل جديد للخطاب السردى تتغلغل في بنيته النثرية لغة الشعر وهو ما أكدته القاصة في إحدى اللقاءات الصحفية التي أجريت معها اذ قالت : (أسعى لان تسود في اعمالى روح الشعر المشرفة لأنقذ النثر القصصي من سكونية ورتابة السرد ، يقول (وولتر ألن) إن كاتب القصة القصيرة هو شاعر غنائي ينثر وقد كنت أمارس هذا النثر الشعري تطبيقيا قبل أن أتعرف إلى مقولة (وولتر ألن) فامنح النثر القصصي الحالة الشعرية وعمقها لانتشاله من الاعتيادي والسطحية) (٥) ، وهي بذلك تقوم بعملية تنويع في بناء الحدث عبر تعدد الاساليب وايضا تحرر هيكل النص العام من التقليدية وايضا وهو المهم جدا تقوم بمنح النص شحنات تعبيرية كبرى عن المشاعر الغامضة والمركبة التي يعجز الكلام العادي عن

البوح بها وهذا من شأنه ان يحيل لغة السرد الى (معادل نفسي) للتجربة الشعورية لتلعب اللفظة دورا مهما على المستوى البنائي التركيبي ضمن السياقات التي ترد فيها فنصبح امام رموز سيميولوجية كما هو الحال في بنية الشعر ، وهذا يجعلنا نحدد ارتباط فعل الحاسة بالعالم الداخلي للشخصية ويدخل بعد ذلك المكان والزمان بوصفهما عاملين مساعدين في تحفيز عملها .

اولا : توزيع الحواس الخمس في بناء الشخصية.

لقد استطاعت الحواس الخمس أن تكون أدوات بنائية شاركت بفاعلية ضمن البناء السردى على مستوى عناصره الأساسية (الشخصية ١ الزمان ١ المكان) إلا إنها كانت أكثر حضورا ضمن بنية الشخصية القصصية ، إذ استخدمت (٨٣) مرة بمعدل (٦٢،٤٠ %) وهي نسبة كبيرة جدا مقارنة بالعنصرين السرديين الآخرين كما ستثبت ذلك الجداول .

من يقرأ قصص الكاتبة لطفية الدليمي يجد فارق الحضور منطقياً بين الشخصية والعناصر الأخرى ابتداء من قصتها الأولى ضمن أولى مجاميعها القصصية (ممر الى أحزان الرجال) وانتهاء بمجموعتها القصصية بعد ثلاثين عاما (مالم يقله الرواة) ، إذ كانت الشخصية هي المحور الذي تدور في فلكه الأحداث القصصية وبالذات اهتمامها بقضية (المرأة) في صراعها الازلي مع (الرجل) وما ترتب على هذا الصراع من أزمات مختلفة ومتنوعة سيما مشكلة الاحساس الغريزي بالحاجة الى الرجل ومشكلة الوحدة والنفوس الى غير ذلك من المشاكل الانسانية النفسية المتعلقة بالمرأة ، كما نجد ان كثيرا من شخصياتها النسوية تأرجحت اعمارهن بين (٣٨.٣٥) عاما ، فكان الرجل الهاجس المؤرق لدى تلك الشخصيات ، لذلك وجدنا دور الحواس فاعلا في عملية الكشف والتنقيب ضمن البناء النفسي الداخلي لهن ، كما نشير الى مسألة مهمة بل أساسية في عمل الحواس ضمن هذا المبحث هي انها تقوم بتقديم وجهات نظر حول الشخصيات سواء أكانت وجهات نظر الآخرين حولها ام كانت لشخصية تقيم نفسها بنفسها، وهذا جدول يوضح توزيع عمل الحواس الخمس (مجازيا) ضمن المجاميع القصصية السبع :

المجموعة	الشم	الذوق	البصر	السمع	اللمس
ممر الى احزان الرجال	٣	١	-	٢	-
البشارة	١٢	١	١	-	-
التمثال	٣	٦	-	١	-
اذا كنت تحب	٥	١	-	١	-
عالم النساء الوحيدات	١١	١	١	٣	-

موسيقى صوفية	٣	-	٣	١	-
مالم يقله الرواة	٢	٢	-	٥	١

حاسة الشم

هي الحاسة الأكثر حضوراً وهيمنة ضمن التوظيف المجازي على مستوى العناصر السردية كلها ، كما هو واضح في الجدول ، ففي مجموعة (ممر الى أحزان الرجال) ضمن قصة (في الأعالي تموت النسور) تكشف لنا حاسة الشم لدى الشخصية البطلة عن وجهة نظر الآخرين حولها التي من خلالها أضاء النص هذه الشخصية بالكشف عن بعض جوانبها النفسية في القصة ، وهي فيما بعد شكلت عنصراً مهماً من عناصر الدفع والتحفيز لأحداثها :

(يبدو أن الآخرين متفقون على كوني نسراً حقيقياً لي من النسور كبرياؤه ، ترفعه ، وحتى افتراسه .. أشم القسوة في اجماعهم)^(٦).

الحاسة هنا تستدعي محسوساً لا ينتمي لوظيفتها المنطقية (أشم القسوة) ، فالقسوة شيء معنوي غير قابل للشم إلا أن الحاسة هنا استطاعت بهذا التركيب الاستعاري أن ترصد تصور الآخرين حول الشخصية البطلة وتكشف في الوقت ذاته عن جانب من جوانب بنائها النفسي ، إذ أنها ترى نفسها (صنواً لطائر عظيم مأواه الذرى) (٧) ، فمن خلال التجاذب بين (الشخصية البطلة ١ النسور) تتشكل صورة الشخصية البطلة وتتضح داخل النص وعلى وفق ذلك تتحرك الأحداث وتنمو .

في قصة (غزو الايام المحتضرة) تستدعي حاسة الشم لدى الشخصية (رائحة الحزن العتيقة) التي تكشف عن انهيار الشخصية واحساسها بالفجيعة :

(الفجيعة إنني انتهيت تأكد الخطر ايام احتضاري كابية (...) فأرتد انزوي كتلة حزن برائحة عتيقة)^(٨).

ان صفة العتيقة التي أسندت إلى الرائحة عملت على تكثيف دلالة الانهيار والاحساس بالفاجعة بالنسبة للشخصية البطلة من خلال البعد الزمني الذي أحالت إليه هذه الصفة حتى بدا الحزن وكأنه حقيقة ملازمة للشخصية ، كما ان الكشف التحليلي لهذه الشخصية ضمن بنية الاستهلال من شأنه ان يدفع بالاحداث والصراع للذروة كما ستبين الاحداث لاحقا .

في مجموعة (البشارة) وضمن قصة (تفصيلات عن مسرحية لم تتم) تلعب حاسة الشم دورا مهما في عملية اضاءة الشخصيات القصصية (الانثوية) وتمييز الواحدة من الاخرى من خلال الراوي :
(انتفض جسد (هاء) كان الحب ينضح من وجهها ... يفوح من رائحة زمنها ، يسكن في العينين وشغاف القلب ، احتل ابعد خلاياها)^(٩).

فشخصية (هاء) رومانسية غارقة في الحب حد الثمالة ، اما شخصية (نون) التي تكشف عنها حاسة الشم لدى الراوي تقف بالجانب المقابل من (هاء) :
(... وكانت رائحة الحمق تجاور روائح الانتظار والضحكات والهمس المبطن الفارغ من كل صدق ... حبلت نون بالتآمر)^(١٠) .

فكل شخصية نسوية هنا تمثل أسلوبا معيناً في الحياة وطريقاً يمكن ان تسلكه المرأة في علاقتها الأزلية مع الرجل ، وهذا التناقض السلوكي بين شخصيات لطيفة الدلّيمي سواء في هذه القصة ام في القصص الاخرى يمثل المحور الاساس لحركة النص السردي ونمو وتطور احداثه .

في قصة (السفر والشوق) تكشف لنا حاسة الشم عن التناقض الفكري ١ النفسي بين الرجل ١ المرأة من خلال وجهة نظر كل منهما حول السفر ، فتكشف لنا الرائحة الفريدة للسفر عن ولع الشخصية الذكورية بالانفتاح على العالم والسفر حوله وترى في ذلك تحقيقاً لوجودها :

(ان للسفر رائحة فريدة تختمر في نسيج الملابس وتعبق حول أوراق التصاريح والحقائب ... سيدتي الم تفكري بعشق السفر يوماً؟)^(١١)

بينما تكشف رائحة (التخاذل) عن رؤية نقيضة للمرأة حول السفر تمثل أساس الوجود بالنسبة لها من خلال صور الانتماء الى الوطن :

(لكن الالتحام بحب الوطن مزية عظيمة (...) الالتحامات الكبيرة تخلطنا ، تمزج الدم بالدم والدمع بالدمع والنبض بالنبض فلا نتعرف بعدها على رائحة التخاذل ..)^(١٢).

في حين تكشف حاسة الشم عن بنية نفسية متناقضة لشخصية المرأة في قصة (تجاعيد في زمن الأحياء) تتأسس وفقاً لعلاقتها بالرجل:

(امضي على طول الطريق ورائحة الخيانة تشي بانهياراتي : لكن صلابتي أبقياها لك أما هشاشتي فلغيرك)^(١٣).

فالعالم المنهار للمرأة الذي ينتمي الى زمن قبل وجود الآخر (الرجل) وشتت به الرائحة المجازية (رائحة الخيانة) بينما مثل الحاضر المرتكز على وجود الرجل إعادة بناء وتكوين له يقابله تكوين على مستوى البناء الداخلي للمرأة :

(جوانحي لم تعد تضرب في الفراغ والصيغ المطروحة امامي تستهويني مرة اخرى فاغتسل من رائحة الانهيار المشوهة والعالم الذي فيك قادر على إعادة تكويني ومن ثم احتوائي)^(١٤).

مثلاً لاحظنا وسنلاحظ تكرار روائح معينة (مجازيا) لدى القاصة لطفية الدليمي كرائحة الحب ورائحة الموت ورائحة الحزن والخوف فهي جميعاً تمثل معادلات موضوعية للمشاعر الإنسانية الخاصة بتلك الشخصيات ، فهذه الروائح تمثل في قصص الدليمي أركان البناء النفسي لتلك الشخصيات وهي ، بعد ، المحور الرئيس الذي تبنى عليه الاحداث القصصية .

اذا ما دخلنا أجواء عالم مجموعة (عالم النساء الوحيديات) فإننا سنكون ، فعلاً ، إزاء فاعلية مميزة للحواس ضمن مهمة الكشف عن البناء النفسي (فنياً) على مستوى النسيج السردي ، إذ سيكون العالم الداخلي للشخصيات هو المحرك النصي للأحداث ، فعالم النساء الوحيديات هذا عالم خاص يمجج بالمشاعر والأفكار والأحاسيس والعذابات الإنسانية المتنوعة ، وإذا اردنا التحديد أكثر فإننا نكون إزاء عالم المرأة الخاص بكامل تفاصيله المتعلقة بعلاقتها مع الرجل ، فإذا دخلنا أجواء عالم قصتها الاولى التي حملت عنوان المجموعة نفسه (عالم النساء الوحيديات) فإننا سنجد ان الرائحة تتحول الى (علامة سيميائية) على أحزان المرأة وعذابات ، فمهمتها كانت التنقيب في اعماق الوعي واللاوعي لشخصيات القصة النسوية ، اذ سنكون إزاء أزمة مزدوجة متمثلة بـ (الوحدة العنوسة) عبر مشاعر الافتقاد إلى الآخر (الرجل) ، فتكشف لنا رائحة (الانفعال) عن احساس داخلي للشخصية قد طمره الزمن في أعماق نفسها اثناء دوران عجلته :

(يزعمون ان لي عنين جميلتين ... وأزهو بالكلمة مثل مراهرة ، أشم رائحة الانفعال تفوح مني - وتعلو وجهي الذابل نضارة طارئة تتلاشى عند زوال هزة الفرح العابرة فيعود الشحوب الى وجهي ويعتكر حزني القديم فيه)^(١٥).

فالرائحة تضع اليد على مشكلة الشخصية (الأنثى) الحقيقية وهي اصطدامها بسلطة الزمن الذي بدت آثاره من خلال الجسد (وجهي الذابل التجاعيد الشحوب) لذا بدت السعادة لحظة عابرة في ظل تقدم الزمن أو وهما سرعان ما تلاشى .

في مجموعة (موسيقى صوفية) تحديداً ضمن قصة (رابسوديات للعصر السعيد) تكشف حاسة الشم لدى الشخصية البطلة (أميمة) عن وجهة نظرها النفسية تجاه المقابر ورؤيتها ملوحة بذلك الى أزمتها في القصة : (اني أشم رائحة المقابر ، عفنة ، رطبة ، مالحة ، أشمها كلسية طينية ، رائحة المقابر الوحلة الثقيلة ، أشمها)^(١٦).

فالنسيج السردى يكشف عن إلحاح في تكرار فعل حاسة الشم اذ تكرر (٣) مرات ثم إلحاح أكبر على توصيف الرائحة : (٧) مرات (عفنة رطبة مالحة كلسية طينية وحلة ثقيلة) ليكون التراكم التكراري للرائحة بثقلها الناتج عن هذا الخليط (معادلاً) لتراكم شعوري داخلي كشف عن أزمة الشخصية في الحاضر التي سببها غياب (الحبيب) فنلاحظ ان الرائحة جاءت رد فعل لشعور الشخصية المأزوم .

في مجموعتها الاخيرة (ما لم يقله الرواة) نجد التقارب مع طبيعة الشعر تصل الى درجة عالية جداً ، اذ نعثر على لغة شعرية ضمن بنية النسيج السردى مما يدل على براعة الكاتبة في امتلاكها لغتها وادواتها الكتابية

المتنوعة محققة بذلك قيمة جمالية للنص السردي ، ففي القصة التي تحمل عنوان المجموعة ذاته ، تمارس الرائحة سلوكا لغويا مجازيا بتحولها الى رمز سياقي يشير الى اقتراب الموت ودنو النهاية:

(.. رأيته يسير مأخوذاً ، عيناه تحديقان في الفراغ وجسده يشبه ألما متجولا ينثر حوله رائحة غروب وشيك)^(١٧)

فاقتتران الرائحة بالغروب الذي يمثل كما هو مألوف رمزا سياقيا للموت استطاع ان يعبر عن هذه النهاية التي تسيّر نحو الزوال والموت.^(١٨) .

حاسة السمع :

ضمن وظيفتها المجازية تمارس هذه الحاسة دورا تعبيريا بنائيا مهما عبر استنطاقها للصور النفسية للشخصيات القصصية كاشفة عن وجهات نظر هذه الشخصيات تجاه واقعها على اختلاف صوره وأحداثه وإشكالياته ، كما نجد ان هناك مجموعة من الالفاظ اصطفت ضمن معجم حاسة (السمع) مثل : (موسيقى صوت هديل أنين ..) كما يبرز اسلوب تراسل الحواس ايضا في عمل هذه الحاسة حال الحاسة السابقة والحواس الاخرى التي سنتناولها الا انه مع هذه الحاسة كان حضوره لافتا بشكل اكبر .

في قصة (سمفونية الرجل المسافر) ضمن مجموعة (ممر الى احزان الرجال) تمارس الحاسة دورها ضمن تقنية تيار الوعي لتكشف عن طريق الحوار الداخلي المرتكز على فعل الحاسة جانبا من ابعاد هذه الشخصية :

(أتشم العطر بأذنيك ؟ .. وتسمع رائحة الأنثى تتضوع من صوت المرأة ؟ وبعد .. تفر من الصوت الممدود إليك)^(١٩).

ولا نكاد نعثر على أية وظيفة مجازية للحاسة في مجموعة (البشارة) الا انها كانت حاضرة في المجموعة التي تلتها (التمثال) ضمن قصة (تجيء وسامك جرح) اذ استطاعت ان تكشف عن البعد الجمالي للصوت.^(٢٠)

وفي قصة (زجاج) ضمن المجموعة الرابعة (اذا كنت تحب) يقدم النص (الصوت) المدرك عبر حاسة السمع ضمن بنية لغوية مجازية هي التي منحته فاعليته المجازية ودوره التعبيري :

(كان صوت المرأة يقترب يقترب يخترق الجدران والزجاج والزمن وسنوات العمر والمخاوف والحذر ، يقترب ثم يهطل عليه كالمطر ينقر على سطح جلده ... على كفيه المرتعشتين بعروقهما البحرية (.....) يسقط صوتها المطري على الاوراق ويتجول بين الجدران والارض ...)^(٢١).

فالنص يحاول ان يجسد الصوت ماديا وهو ما صورته لنا حركة الالفاظ ضمن النسيج اللغوي السردي تحديدا ضمن بنية الأفعال المضارعة بابعادها الصوتية (يقترب يقترب ١ يخترق - الزجاج ١ السنوات) إذ يتماهي الصوت بالمطر ومن ثم يصبح هذا التجسيد المادي للصوت معادلا لتجسيد حضور المرأة في وعي الرجل :

المرأة (صوت) — للصوت كالمطر (تحول ١ تماهي) — ينقر على جلد الرجل

عبر هذه التحولات يتحقق حضور المرأة في وعي الرجل .

في قصة (أخوات الشمس) ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيديات) تقوم حاسة السمع بمهمة التعريف بالشخصيات النسوية ضمن أحداث القصة عن طريق تحليل الاصوات لكل شخصية ، أي انها تقوم بعملية تحليل نفسي لتلك الشخصيات عن طريق أصواتهن فالحواس ، عندما تدخل ضمن المجال النفسي فان استقطابها للمحسوسات ، على سبيل المثال (سماع الأشياء) يتأثر بالحالة النفسية فيكون الشيء المسموع بمثابة (وجهة نظر أو رؤية خاصة) لتلك الشخصية لذا سوف نتعرف وفقا لذلك على طبيعة تلك الشخصيات عن طريق تحليل أصواتهن ، فتتعرف أولا على شخصية (سلمى) من خلال ما تحلله لنا الشخصية الاخرى في القصة (هدى) لطبيعتها الصوتية :

(وكان صوت سلمى الأمومي مثقلا بالوصايا ورائحة الحنان)^(٢٢).

وعن طريق (هدى) ايضا ومن خلال تحليل الصوت نتعرف على شخصية (حياة) :
(أما صوت حياة القوي الواضح فانه كان صوت امرأة قوية تبدو لمن يراها سعيدة ولاتعرف الهزيمة قط ..)^(٢٣).

كما نتعرف بالطريقة نفسها من خلال (حياة) على شخصية (هدى) فتحلل لنا صوتها بأنه :
(صوت شمسي وقالت : هو صوت مضيء يبوح بكل شيء مرة واحدة ..)^(٢٤).

فنحن ازاء ثلاث نساء استطاعت حاسة السمع ان تسبغ اغوار عوالمها الداخلية فـ (سلمى) عاطفية جدا ، و (حياة) انسانية قوية ، اما (هدى) فهي انسانية واضحة للآخرين كما دلت صوتها عليها ، وعلى اساس هذا التباين النفسي والسلوكي بين كل من هذه الشخصيات سارت أحداث القصة وتحققت تجربتها الانسانية.
كما يبدو ان هناك مقصدية واضحة في استخدام الكاتبة للحواس في بناء عالمها السردي ، وهذا ما بدا واضحا هنا حينما استطاعت الحواس القيام بعملية بناء الشخصيات وتشكيل وجهات النظر حول كل واحدة منها ، وان عملية الكشف هذه عن البناء النفسي السلوكي للشخصيات هو امر في غاية الاهمية بالنسبة لأحداث هذه القصة ، بل ان أحداثها قامت عليه اصلا .

حقيقة يمكن القول ان أسلوب التناقض النفسي السلوكي الذي مارسته الكاتبة هنا وتمارسه طولا وعرضا في أغلب مجاميعها القصصية على شخصياتها النسوية كما في قصة (تفصيلات عن مسرحية لم تتم) وقصة (أخوات القمر) والقصة التي نحن بصدها الآن (أخوات الشمس) وغيرها ضمن هذه المجاميع القصصية ما هو سوى محاولة من الكاتبة لعرض كل ما يدور في رأس النساء من أفكار وأساليب مختلفة وأزمات يشتركن بها جميعا ضمن علاقتهن بالرجل ، أي انها تحاول تقديم ما تستطيع تقديمه من الأوجه المتعددة للمرأة وهي تتعامل مع الرجل وان كنا نشهد تركيزا أكثر على مشكلة الزمن وتقدمه وأثر ذلك على سلوكها وعلاقتها بمن حولها بشكل عام أولا ومن ثم علاقتها بالرجل بشكل خاص ثانيا ، اذ يمكن القول بعبارة أكثر وضوحا ان جميع النساء في قصص لطيفة الدليمي هي امرأة واحدة وهي على مدار هذه المجاميع القصصية تحاول تقديم مجموعة من الحلول التي قد تكون مقبولة من البعض او قد تكون عكس ذلك على الرغم من وجود المبررات التي تقدمها الدليمي في كل مرة ولعل ما يؤكد ما ذهبنا إليه هو اعتراف إحدى شخصياتها القصصية في إحدى قصصها بذلك :

(من ينظر إلينا كان يرى صورة امرأة في وضعيات مختلفة لكنها واحدة حزينة حاملة وقابلة للكسر)^(٢٥) .

فالدليمي تطرح أنموذجا يكاد يكون متشابها لشخصياتها النسوية إلا انه ليس طرحا نمطيا ، بمعنى انه متكرر يخلو من التشويق ، بل على العكس من ذلك لأنها لم تشعرنا بهذه النمطية لإمتلاكها خيالا خصبا ومقدرة عالية في توظيف التقنيات السردية المختلفة وحتى الشعرية ، فعلى الرغم من تكرار الازمات الخاصة بالمرأة في أغلب قصصها ، الا انها كانت تضع تلك الشخصيات في أطر متنوعة وسياقات انسانية مختلفة لتخرجها أولا من الرتابة ، والامر الآخر لتضعنا ازاء معالجات متعددة لتلك الازمات من قبل هذه الشخصيات .

ويتضاعف عدد التوظيفات المجازية للحاسة ضمن مجموعتها الأخيرة (ما لم يقله الرواة) قياسا بنسبة توظيفها ضمن المجاميع الأخرى وهذا عائد أولا إلى طبيعة الكتابة في هذه المجموعة التي اتخذت لغتها في أكثر قصصها بناء لغويا ارتكز على مراوغة الشعر ، اما السبب الآخر فهو عائد إلى إرتكاز عديد من قصص هذه المجموعة ضمن بنيتها الموضوعاتية على الصوت الذي تم توظيفه مجازيا فيها .

ففي قصة (جياذ الليل) يؤدي النسيج السردى دورا مهما في عملية الكشف عن طبيعة الأزمة النفسية للشخصية البطلة التي تعاني الوحدة من جراء غياب الزوج عبر هيمنة المجاز ضمن بنية النسيج هذا كما هو واضح من خلال النص :

(..الأصوات ، الصهيل ، همس النجوم وحفيف الخوف كل ذلك يحرضها ، يقول لها ، ادخلي بركة النسيان ومتع العصيان ، اعصي الزمن ودوران الأرض تضحك المرأة من أوهامها تضحك وتلاحق إيقاعات الموسيقى..^(٢٦))
فالحاسة هنا عبر استقطابها للأصوات (الصهيل ا همس ا الحفيف ا الموسيقى) قامت بتحريض الصراع النفسي (الأزمة) بالنسبة للشخصية البطلة الذي دفعها إلى المواجهة ، ومثلما اشتغل المجاز عبر التوظيف المجازي للحاسة (همس النجوم احفيف الخوف) فانه تحرك أيضا على مستوى الصوت الذي كشف بارتفاع تردده في لفظتي (الاصوات ا الصهيل) وانخفاض تردده في لفظتي (همس ا حفيف) عن اضطراب الشخصية ، كما نجد براعة الكاتبة في توظيف الالفاظ ذات الابعاد الصوتية ، ففي الحالة الاولى ذات التردد العالي نجد استنثار صوت (الصاد) بصفيره العالي ، اما الحالة الاخرى فنجد حضور الاصوات المهموسة (حاء ا فاء ا هاء) وهو ما كشف عنه السياق اللغوي الموضوعية فيه هذه الالفاظ ف (المعنى والسياق و النغم امور نحتاج اليها لتحويل الاصوات اللغوية الى وقائع فنية)^(٢٧) ، فالاصوات هنا بما أثارته من تداعيات أصبحت هي الصوت الداخلي لهذه المرأة .

واخيرا ضمن قصة (الريح) في المجموعة ذاتها تكشف حاسة السمع التي تستقطب (الصوت المنقوع في الكذب) عن دواخل الشخصية المخادعة :

(.. وقال ألن تلحقي بي .. ستأتين تأتين وصوته منقوع في الكذب وهي تحديق فيه وتنسى اسمه وأيامه وترى لاعب سيرك بهلوانا يتقافز ويبدل ثيابه ويسخر من كل شيء)^(٢٨).

حاسة الذوق

تؤدي حاسة الذوق ، بوصفها أداة سردية مهمة ، الادوار البنائية نفسها التي أدتها الحواس الاخرى في بناء الشخصيات في قصص الدليمي ، وسنجد ان لفظتي (طعم) و (ذوق) بتقلباتها الصرفية تتكرران في هذا المبحث بشكل لافت ، وهما من سيؤشر حضور آلية عمل حاسة الذوق كما سيأتي لاحقا في نماذج التحليل .

ففي قصة (الطرقات الحزينة) ضمن مجموعة (ممر إلى أحزان الرجال) تتذوق الحاسة لدى (الراوي العليم) طعم الهزيمة في القطب الأول في الصراع (الرجل) :
(سأكسبها رغم ضراوتها) حدث نفسه مزيجا طعم الهزيمة (٢٩).

فالإحساس بالهزيمة هو احد نتائج الصراع المستمر طوال النص بين الرجل والمرأة الذي مثل موضوعه النص الرئيسية ، إذ بدأ لعبة تحد ثم انتهى بالطرقات الحزينة ، وهذه الإشارة الاستباقية (سأكسبها) توحى بامتداد الصراع وتطوره لاحقا .

في المجموعة التي تليها (البشارة) تُقدّم آلية الحاسة ضمن بنية حوارية في قصة (الطائرة الورقية) :
(- أنت تضحك لسذاجة اللعبة ، ثم تحدثني عن أزمت الخيبة ..
- من منا لم يذق الخيبة ؟) (٣٠).

الحاسة هنا تتذوق شعورا مؤلما هو (الخيبة) الذي بدا انه حقيقة حتمية لا مفر للإنسان منها في حياته ، واختيار الأسلوب المجازي عبر فعل التذوق جعلها تبدو كأنها ممارسة طبيعية .

وفي مجموعة (التمثال) تحديدا في قصة (عمران والصيف) تساهم حاسة الذوق في عملية الكشف عن أزمة الشخصية البطلة (عمران) ونجد أن لفظة (طعم) هي من أشرت حضور فعل الحاسة :
(الفرس تخب بين التلال والمنخفضات ، حزنك المر يتصاعد كثيفا من صدرك له طعم الخزي ..) (٣١).

فالحاسة تضع اليد على معاناة (عمران) حول صعوبة اتخاذ القرار المتمثل باختيار احد الأمرين اللذين أهونهما صعب ، الموت في سبيل القرية وقضيتها أو الفرار والتخلي عن حبيبته ، وهذا الصراع ما هو إلا انعكاس للصراع العام الذي ارتكزت عليه أحداث القصة ، ونجد حضور الحاسة هنا جاء في صورتين ، الأولى : صورة (حزنك المر) فالمرارة نتاج عملية التذوق كاشفة بهذه الصورة الاستعارية عن طبيعة معاناة عمران ، اما الصورة الأخرى (طعم الخزي) ، فهي صورة تكشف الصراع النفسي المتأجج في داخل الشخصية البطلة جراء موقف الاختيار هذا.

كما هو واضح ان النسيج السردى هنا اعتمد بشكل كلي على أداء حاسة الذوق في عملية الكشف عن دواخل الشخصية البطلة وما لهذه العملية من ابعاد في تنمية الحدث وتطوره لاحقا .

وفي مكان آخر من القصة ترتفع حاسة الذوق ب الألم الجرح الى دلالات جديدة تأخذ منحى رمزيا علاماتيا للشجاعة والبطولة :

(يصبح ألمك ثلاثي المذاق ، ألم الجرح الراحف ، ألم الغضب الذي أضرمه سقوط التجربة ، ألم البطولة حين يحاورها الألم) (٣٢).

فالجرح هنا يتحول من صورته ذات البعد الواحد المتمثلة بالدم والألم الى صورة جديدة اقتربت بشكل كبير من الرمز بعد ان أسبغت عليه الأحداث أبعادا أخرى فتحول الى علامة من علامات النصر والبطولة ، كما ان اختيار الوظيفة المجازية للذوق من دون غيرها من الحواس استطاع ان يمنح النص شعريته الخاصة لان تحسس الشيء من خلال تذوقه يحقق امتلاكه والشعور به اكثر مما يمكن ان تقدمه الحواس الأخرى سيما اللمس.

في مجموعتها القصصية (إذا كنت تحب) ضمن قصة (زمن الحب) تكشف لنا حاسة الذوق عن معاناة بطلة القصة (لمياء) ضمن علاقتها مع زوجها ، اذ استطاعت أن تتلمس التناقض الشعوري المتأرجح بين الإحساس بالسعادة والإحساس بالحزن واللوعة :

(عندما قبلني تجولت يده على وجهي بنفس اللفة السابقة ، النبيلة ، القلقة ، وولدت سعادة تشبه الحزن عميقة جارحة لها طعم اللوعة ..) (٣٣).

فأن تطفو مشاعر الحزن واللوعة ضمن أجواء الحب التي يرسمها النص فإنها تكون مؤشرا على تناقض أكبر ضمن هذه العلاقة التي بأحداثها ينمو النص ويتحرك ، وعلى مستوى اللغة نجد ان هذا التضاد الذي بين الالفاظ (النبيلة | القلقة . سعادة | حزن) ما هو الا صورة مرآتية لهذا البناء النفسي المرتكز على التناقض ، ان هذه التساؤلات التي تطرحها المرأة في النص التي كشفت عنها الحاسة تدخل بشكل رئيس في لعبة التشويق عبر شد المتلقي لما ستؤول اليه احداث هذه العلاقة .

وضمن القصة ذاتها تكشف لنا حاسة الذوق بتحسسها طعم الملح في الحب عن احساس الشخصية (المرأة) بلا جدوى الحب بعد خذلان الرجل لها :

(والحب له مذاق الملح والرماد يعلو حتى يبلغ فمها) (٣٤).

حاسة البصر

نكون مع أول ظهور مجازي لحاسة البصر في المجموعة الثانية (البشارة) ضمن قصة (الصلب في المدخل السابع) اذ نجد ان الحاسة تتكلم (لغة العيون) كما يقال :

(حكمت له عن أشياء بيضاء ، حكمت له بعينها أشياء لا تحكى) (٣٥).

فتحول أسلوب الحكيم القص من شفاهي منطوق إلى لغة مرئية حملت الحكاية بأبعاد ودلالات جديدة موجهة أنظار القارئ إليها خصوصا أن هذه الجملة القصصية هي أولى جمل النص بعد إن بدأت مقدمتها ب (٩) أسطر محصورة بين قوسين ومن ثم يكون فعل القص مرتكزا على هذه الإشارات الخاصة بهذه الحكاية التي حكيت من خلال لغة العيون التي فكت شفرتها حاسة البصر .

في قصة (أخوات الشمس) ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيدات) يصبح شكل الخط وهو صورة كتابية مرئية معادلا لشكل البناء النفسي للشخصية وعلامة عليها :

(صرخ خط حياة المضطرب أمامي) (٣٦).

فـ (شكل) الخط المضطرب هو قضية بصرية وهو انعكاس للشكل النفسي للمرسل (حياة) ثم استعارة الفعل الإنساني للخط (صرخ) أسهم في رسم الحالة النفسية المنهارة لها .

في قصة (سليل المياه) تنهض حاسة البصر لدى الشخصية البطلة (أيوب) في عملية قراءة للعالم الجواني لآخر (الفتاة) من خلال رؤية ما هو خارجي :

(عندما سقط ضوء الفانوس على وجهها القمحي برقت عيناها بومض اسود كالليل ، رآها كتلة من عذاب

وخوف) (٣٧).

فالحاسة استطاعت ان تنفذ الى ما هو داخلي فتلمست مواطن الخوف والألم عند الفتاة ليصبح هذا الحدث وحادثة وفاة والدة أيوب من بين الأسباب التي جعلت أيوب ينقم على عالم الرجال ، ونجد ان المدركات البصرية تتدخل في عملية خلق الصورة المجازية التعبيرية :

ضوء + أبرقت + اللون (اسود) ← آها ← كتلة من عذاب وخوف (صورة مجازية) .
حاسة اللمس

هي اقل الحواس حضورا في المجاميع القصصية من الناحية المجازية ، اذ يبدأ ظهورها من المجموعة الخامسة (عالم النساء الوحيدات) في قصة (أخوات الشمس) فتكشف حاسة (اللمس) لدى (هدى) عن احساس (سلمى) بالفاجعة :

(ولمست في صوتها رنة التفجع) (٣٨)

هنا يدخل اسلوب تراسل الحواس (اللمس) الصوت) في وضع اليد على أزمة الشخصية المعذبة ، فهي قامت بتحليل الصوت ، نفسيا ، عن طريق الفعل المجازي للحاسة .

في مجموعة (مالم يقله الرواة) ضمن القصة التي تحمل العنوان ذاته تكثف الحاسة من رمزية الشخصية الفلكلورية التراثية (شهرزاد) مؤشرة سمة الخلود عبر مفارقة لفظية أسستها الحاسة بتحسسها عبر اللمس (ملمس الموت العذب) عند لمس تمثال شهرزاد :

(اليد ، يدها التي تقول له الآن ما لا يقال ، يضم قبضته على اليد ويحتويها في راحته ، كم هو ناعم عذب ومثير لممس الموت) (٣٩) .

ان الحاسة بوظيفتها المجازية هنا لا تلمس اشياء قدر ما تشير وتوجه الأنظار الى اشياء جديدة تُكتشف لأول مرة ضمن هذه القصة التي تبنت عملية كتابة جديدة لتاريخ شهرزاد في محاولة منها لعرض قضية المرأة ضمن المجتمع الذكوري ، ففي قمة الانغلاق الذي تحققه دلالة (الموت) فان حاسة (اللمس) تخترق حدود الانغلاق فتتلمس الإثارة والعذوبة عند لمس التمثال ، وما شهرزاد هنا سوى رمز للمرأة التي عجز الرجال عن كشف أسرارها على مر التاريخ ، وهكذا تستمر لطفية الدليمي بمشروعها المدافع عن قضية المرأة حينما وجدناها تحاول ان تطرح مجموعة من النماذج الانثوية ضمن صراعاتها مع القوى الذكورية المتسلطة من وجهة نظرها ، وهذه المرة استدعت من التراث الشخصية الفلكلورية (شهرزاد) التي استطاعت ان تنتصر على نرجسية أعتى شخصية ذكورية مستبدة في علاقتها مع النساء في التاريخ الأدبي وهي شخصية (شهریار) .

ثانيا : توظيف الحواس الخمس في بناء الزمن :

مثلا استطاعت الحواس الخمس ان تكون ادوة بنائية مهمة أسهمت في بناء الشخصيات القصصية في نصوص لطفية الدليمي عبر استنطاقها للعالم الجواني لتلك لشخصيات وإبرازها على السطح وما لهذا الاستنطاق من اثر كبير في بناء الحدث القصصي ودفعه الى الأمام ، بل ان عمل الحواس في أكثر الأحيان كان ذا دور بنائي رئيس في عدد كبير من القصص ، نجدها هذه المرة تسهم بالقدر ذاته من الاهمية في تشكيل بنية الزمن في المجاميع القصصية ذاتها .

لقد وظفت القاصة الحواس الخمس (٢٦) مرة بنسبة (١٩,٥٤) ضمن عملية تشكيلها لبنية الزمن ، وقد ارتبطت الازمة التي قدمتها النصوص القصصية بهذا العنصر السردى ارتباطا كبيرا .

ان هذا التواشج الصميمي بين العناصر السردية يلغي النظرة الانعزالية في عملها البنائي ، بل ان هذه العناصر تنصهر في شبكة من العلاقات التي تؤسس البناء الفني لاسيما الزمن الذي يتغلغل في الاشياء العالم ليمنحها ابعادا اخرى ، وعليه يكون (إغفال النظر اليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به)^(٤٠)، فالحواس على اشكالها استطاعت ان تدخل في بناء الايقاع الحركي للزمن من حيث البطء او السرعة ، فقد استطاعت ان تفتح السرد على أزمنة متنوعة ، ولما كانت اللحظة الراهنة (الحاضر) تمثل (أزمة) في اكثر أحداث القصص التي تناولناها ، لذا سنجد الشخصيات في هذه القصص كانت أمام خيارين ، الأول : الفرار نحو الماضي لما يمثله الماضي من صورة بهية مستقرة للعالم النفسي المتمثل احيانا بالطفولة والبراءة والنقاء أو حضور الحبيب .. الخ ، فهي بشكل عام تمثل زمن الاستقرار النفسي ، بينما يمثل (المستقبل) شيئا مجهولا لا تقل مخاوفه عن مخاوف الحاضر لذا كانت العودة الحتمية نحو الماضي للإحتماء به ، لذا كانت تقنية (الإسترجاع) هي المهيمنة بشكل كبير على التقنيات الأخرى ، عليه نكون ازاء نوعين من الرجوع ، الأول (سلبي) تمثل بمجرد الهروب من الحاضر ، والآخر (إيجابي) لكون الرجوع هذا قد مثل إعادة نظر في صيغ بناء الحياة مما قد يؤسس قاعدة للمستقبل فيكون (التفكير بالماضي صداً عن الحاضر وتصديا له لا من اجل الرجوع الى الوراء بل رغبة في مستقبل أفضل)^(٤١).

اما الخيار الآخر الذي يكون أمام الشخصيات فهو الهروب من الحاضر الذي يتحقق من خلال القفز الى المستقبل عن طريق تقنية (الإستباق) التي نجدها تفتح النصوص القصصية على آفاق المستقبل ، وعلى الرغم من ان الأحلام والفتازيا هي مجرد حلول مؤقتة تساعد على الهروب من أجواء الحاضر المأزوم ، أي اقضاء دور المواجهة ، فنجد شخصيات الدليمي قد مارست هذا السلوك النفسي في قصصها بشكل عام ، الا اننا ضمن دراستنا للحواس لم نعثر الا على سلوك أوجد ضمن بنية الزمن قد اقترحته الشخصية وهو زمن فتازي حاولت من خلاله الفرار من سطوة الحاضر. كما نود التنبيه الى أمر مهم هو ارتباط الحاسة بالاشياء التي تولف المكان الذي تتواجد فيه الشخصيات فتقوم هذه الاشياء بدور المنبه الذي يعمل على اشارة الحاسة ووظيفتها ، ومثلما رأينا ملامح الحضور المجازي للحواس في المبحث السابق ضمن بنية الشخصية على طبيعة النسيج اللغوي فاننا سنكون ازاء الامر نفسه في هذا المبحث .

فيما يأتي جدول يوضح توزيع حضور الحواس بأشكالها المتنوعة على المجاميع القصصية ضمن بنية الزمن :

المجاميع القصصية	الشم	البصر	الذوق	السمع	اللمس
ممر الى احزان الرجال	١	-	-	-	-
البشارة	-	-	-	-	-
التمثال	١	-	١	١	-

إذا كنت تحب	٣	١	-	-
عالم النساء الوحيديات	٥	-	١	١
موسيقى صوفية	٤	١	١	-
ما لم يقله الرواة	٢	-	-	١

كما يبدو واضحاً من الجدول استمرار هيمنة حاسة الشم من حيث عدد مرات الظهور والتوظيف ضمن عملية (بناء الزمن) في قصص لطيفة الدلّيمي مثلما كان شأنها في المبحث السابق حينما نهضت في بناء الشخصية .

حاسة الشم :

لقد تكررت حاسة الشم ضمن هذا المبحث (١٦) مرة ، وقد كان حضورها في جميع المجاميع القصصية باستثناء المجموعة الثانية (البشارة)

في المجموعة الأولى (ممر الى أحزان الرجال) ضمن قصة (الحلم والإجتياح) وفي محاولة الشخصية الإنفلات من معاناة اللحظة الحاضرة نجدها تقوم باقتراح زمن حلمي :

(يجرّحني الصمت المسلول بوجه الليل ، ألوذ بأغظيتي استجديها ثقلاً ... استجديها دفناً يسكت جراحي البكر ، الألم يغسل جسمي في السرير ، أدفن وجهي الحقيقي في وسادتي أشم فيها ومن خلالها روائح الفصول : رطوبة نثيث المطر في تشرين ، روائح أعشاش الدوري في نيسان مفعمة بالأمومة)^(٤٢) .

فبوساطة فعل الحاسة استطاعت الشخصية ان تنفلت من أرض الواقع المأزوم الى زمن اخر يجمع في لحظة واحدة بين أمطار تشرين وأعشاب نيسان ، كما يمكن ان نلاحظ أثر هذا التحول على شكل اللغة التي هيمن عليها المجاز ، وبالتأكيد فان للحلم الدور الأكبر في منح النص هذه القدرة على التحول والانفلات من الواقع الى عالم حالم ، فآلية الحلم تعد من أهم الوسائل في تشكيل العمل الجمالي الابداعي الذي يتكون من (التذكر والتجربة والحلم)^(٤٣) .

في المجموعة القصصية الثانية نجد غياباً لحاسة الشم ضمن بنية الزمن ، الا انها تعاود الحضور في المجموعة التي تليها (التمثال) تحديداً ضمن قصة (الوجه العربي) ، اذ استطاعت ان ترصد التغيير الذي حصل للشخصية البطلة في القصة من خلال تاشير التناقض بين صورتها الماضية والحاضر .^(٤٤)

في قصة (حياة) ضمن المجموعة الرابعة (اذا كنت تحب) تستدعي حاسة (الشم) صوراً جميلة من ماضي الشخصية البطلة (حياة) في لحظة تمثل مفارقة على صعيد بنائها النفسي :

(وكانت ايام العيد مواسم للفرح والغزل واختطاف الكلمات والمواعيد (...) قلوب تخفق لأول مرة معبأة بأفراح صغيرة وأكمام تفوح منها روائح فتوة وليدة ..)^(٤٥).

ان رؤية المكان هذا قد أثارت تداعيات الزمن الماضي للشخصية البطلة فأخذ الراوي يسردها علينا محاولاً خلق صورة متضادة بين ماضي البطلة من خلال مشاعر الحب و صور البراءة وحرية (أب) لم يكن (يخشى في تربية ابنته لومة لائم)^(٤٦) وبين الحاضر الذي يسير بها الى مصير مجهول لا تعرف له قرار ، العودة الى الماضي هنا لم تكن عودة مجانية غير مبررة ، بل انها حاولت ان تقدم لنا صورة ضدية عن واقعين اثنين يختلفان بكامل تفاصيلهما ، ليبرز النص من خلال ذلك صورة الحاضر القلقة والمستقبل المجهول .

كما هو واضح ان الحاسة ضمن بنية الزمن غالباً ما تتحرك من اجل خلق مفارقة على مستوى واقع حال الشخصيات من خلال التضاد بين صورتى الماضي والحاضر كما نوهنا الى ذلك مسبقاً ، فالماضي هو الصورة المشرقة في الغالب في حين ان الحاضر هو الصورة التي تمثل الألم وتحمل الشكوى في طياتها ، الا ان هذا لايعني ان الماضي دائماً في قصص الدليمي يكون مشرقاً بهياً تتوق اليه الشخصيات وتتمنى الرجوع الى ايامه ، بل احيانا اخرى ، لكنها قليلة جداً ، تحاول الشخصيات نسيانه واقصاءه من الذاكرة لما فيه من ألم ومعاناة ، ولعل هذا ما يمكن ان نتلمسه في قصة (زمن الحب) ضمن المجموعة السابقة ذاتها ، إذ تصبح الحالة السابقة معكوسة تماماً ، فيصبح الحاضر هو اللحظة المشرقة بينما يكون الماضي صورة تحاول الشخصية إقصاءها من فضاء النص ١ المكان ، اذ تنهض حاسة الشم بالتعبير عن اللحظة الحاضرة التي تحاول الدفع بالماضي الذي يمثل للشخصية الجذب واليباب لترسم بدلاً من صورته البالية (البيت العتيق) شكلاً جديداً مليئاً بالحياة والولادة :

(شعت من الجدران الحجرية للبيت العتيق رائحة عفن ورطوبة مزمنة هيجها مطر آذار وغسل المطر المستقبلي الجدران القديمة وأوهنها وأخصب الأرض برائحة البرق ، ثم دفع بالماضي بعيداً وفتحت بعد المطر سحابة من زهور وردية ولؤلؤية على أشجار الخوخ والمشمش)^(٤٧).

فرائحة البرق هي من جزئيات اللحظة الحاضرة التي تزامم صورة الماضي لتزيحها لتحقيق الاحساس بالحياة ، فهذا التناقض بين صورتى الماضي والحاضر تكشف لنا عنه لغة السرد ، فألفاظ الماضي تتمثل بـ (عتيق ١ عفن ١ رطوبة) اما صور الحاضر (زهور وردية : لؤلؤية ١ أشجار) ، وحقيقة ان عنوان هذه القصة (زمن الحب) زائداً بنية استهلالها التي تشكلت وفقاً لعمل الحاسة عملت على تحقيق مفارقة مع بنية الخاتمة التي أعلن فيها عن إزالة البيت كخيار نهائي وهذا ما لم يكن يتوقعه القارئ .

ما يستحق الإشارة إليه في هذا الموضع هو هذه اللغة الوصفية التي تكتب بها الدليمي ، فكأنما ترسم بالكلمات ، ولم تكتف بذلك ، بل انها تراعي البعد النفسي والمناخات الشعورية حينما تقدم لوحاتها الوصفية كما في لوحاتها التي قدمناها في النص السابق ، وهذا هو احد جوانب الابداع ومن عوامل الجذب والشد التي تمارسها الكاتبة على قرائها.

في قصة (عشاء لإثنين) تفتح الحاسة السرد على تفاصيل اللحظة الحاضرة ملونة بالأحاسيس النفسية للشخصية:

(الساعة هي الثامنة ويونس لم يأت والمساء أصبح قاتما ورائحة الليل تذوي بين يدي وقد أعدت عشاء لإثنين)^(٤٨).

ان عملية الترقب والإنظار للزوج الغائب في جبهات القتال جعل الزوجة تبدو في حالة من القلق والإضطراب وهو ما كشف لنا عنه النسيج اللغوي للجمل القصصية الذي مالت بنيته للمجاز : (رائحة الليل ١ الليل يذوي) فالفعل (يذوي) بدلالته التي تشير إلى وضع نفسي خاص جراء عملية سير الزمن وحالة الإنظار والترقب ، أصبح هنا معادلا لحالة الترقب والصبر النافذ .

في قصة (ليلة العنقاء) استطاعت الحاسة ان تستدعي عبر تقنية الاسترجاع صور الماضي البهي : (تحتضن بدور السترة وتحتمي بها تشم فيها رائحة طفولتها وجلد الجدة وشعرها الأبيض وترى فيها فمها الأرد وتسمع منها حكاياتها الجميلة وتشعر بحنانها الكثيف الحلو مثل دبس التمر .)^(٤٩).

الرائحة عبر حاسة الشم استطاعت ان تفتح القص وأحداثه على صور الماضي التي كانت تمثل السعادة لبدور ، فهذا الرجوع نحو الماضي يمثل في هذه القصة صورة من صور الانفلات من الحاضر ، إذ حاولت الشخصية من خلاله استجداء هذه السعادة الوهمية ان تهزم آلام اللحة الحاضرة، وهنا تدخل الأشياء كمثيرات لاستفزاز الماضي وصوره (فالسترة) العائدة للجدة استرجعت عن طريق رائحتها أحداثا ماضية من حياة هذه الفتاة .

ننتقل إلى قصة (رابسوديات للعصر السعيد) ضمن مجموعة (موسيقى صوفية) التي تعيش شخصيتها البطلة (أميمه) أزمة اللحظة الحاضرة بينما يمثل الماضي بالنسبة لها العصر السعيد الذي تتوق إليه كل مشاعرها واحاسيسها متمثلة بوجود الآخر (الرجل ١ الحبيب) ، فاذا كانت (سترة) الجدة قد أثارت الحاسة في (ليلة العنقاء) فان الثوب في هذه القصة يدفع النص نحو اجواء الماضي السعيد :

(للثوب رائحة غبار السنوات وعممة الخزانة)^(٥٠).

فهذه العبارة المجتزأة من النص تمثل الخطوة الأولى نحو الرجوع الى الماضي وسعاداته الزائلة ، كما ان النمط البنائي للجملة القصصية يشي بدلالات نفسية تكشف عن دواخل الشخصية وأزمتها ، فالنص هنا لا يخلو من الإحساس بالفاجعة والألم ،

وتؤكد (رائحة الثوب) حضورها في هذه القصة مثلها مثل (الرابسودي) كعلامة سيميائية للماضي السعيد ، الزائل :

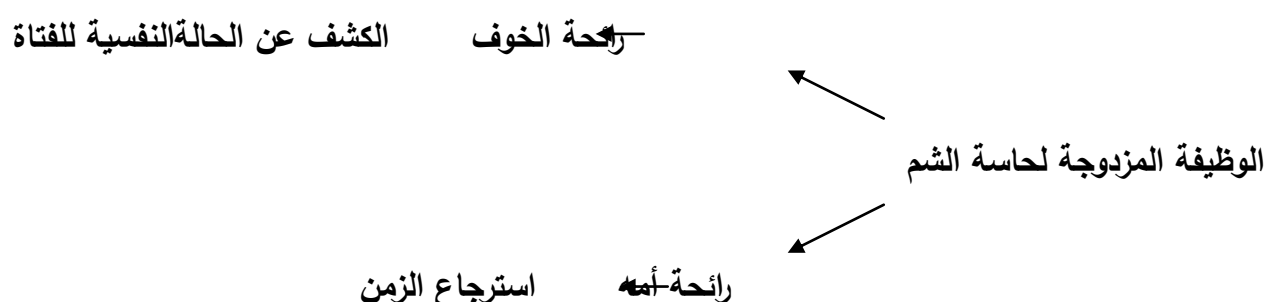
(وتشممت في الثوب رائحتي السعيدة الغابرة ، بقية عطر (مدام روش) تمتزج مع الغبار ورائحة الجسد الإنساني الواشية بالسعادة، رائحة تحيي النشوات البعيدة وإيقاع ذلك العصر السعيد ..)^(٥١).

فعن طريق الحاسة يقدم لنا النص الزمن الماضي عبر تقنية (الإسترجاع) التي هيمنت ، كما رأينا ، على التقنيات الأخرى في بناء الزمن ، فالماضي يظهر هنا عن عبر مجموعة من الروائح التي يؤكد عليها النص التي تمثل كيان وجود الشخصية وسعادتها :

رائحة السعادة = بقية عطر مدام روش + غبار + رائحة الجسد الإنساني

في قصة (سليل المياه) تمارس حاسة الشم وظيفة مزدوجة ، الأولى ، الكشف عن الشعور الداخلي للفتاة ، والأخرى ، قيامها بعملية استرجاع الزمن الماضي لأيوب إبان حياة أمه ومرضها :
(اقترب من طرف الطوف ليضيء فانوسه المعلق في عارضة السقف، غمرته رائحة كثيفة عرف فيها رائحة الخوف، ذكرته برائحة أمه أيام ذبولها واقترب موتها)^(٥٢).

كما يمكن ان نوضح ذلك من خلال الترسيم الآتية :

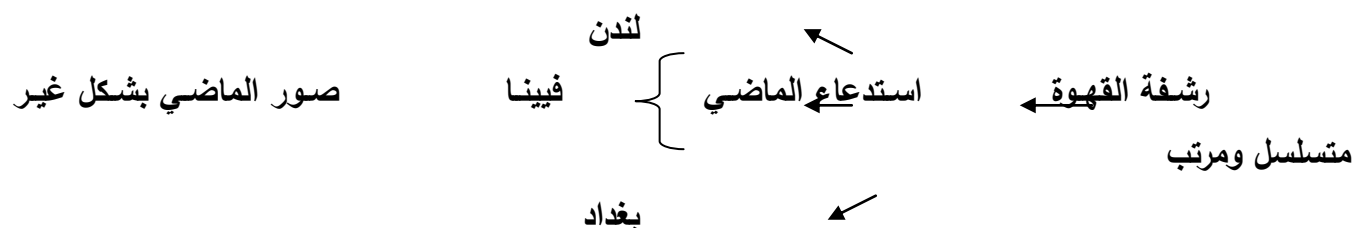


ان هذا الاقتران بين صورتَي الحاضر : صورة الفتاة التي تخلى عنها حبيبها لأجل المادة ، وصورة الماضي الذي استدعته الحاسة المتمثل بتجربة أم أيوب التي تخلى عنها زوجها إبان مرضها قد أشرتنا استمرار الاضطهاد الذكوري للمرأة في الماضي والحاضر وهو ما أدى بعد ذلك الى التحول الكبير في مسار أحداث القصة ، اذ أدت هذه الرؤية السلبية للرجل بأيوب أن يتحول الى صورة الفتاة المسترجلة :
(كره أيوب الرجال وعالمهم وقسوتهم وأحب دنيا النساء وتغير شيء ما في أعماقه ..)^(٥٣) .

في المجموعة السابعة (ما لم يقله الرواة) وظفت الحاسة فيها مرتين ضمن عملية بناء الزمن الماضي عبر تقنية الإسترجاع ايضا ، ففي قصة (جياذ الليل) استطاع عبير القهوة ان يحرك ذاكرة السيدة ويفتح السرد على بنية استرجاعية استغرقت اكثر من (١٧) سطرا قدمها النص من خلال التكنيك السيمي (Flash Back) الذي يتشكل فيه الزمن من خلاله استرجاع صور من الماضي بشكل غير مرتب أو متسلسل ومنطقي ، أي ان الاسترجاع يكون عشوائيا معتمدا على التداعي الذي يتم بوساطة الذاكرة ، وبطبيعة الحال تكون الذاكرة غير ملتزمة بالزمن والمكان ، اذ اننا مع كل رشفة للقهوة يظهر لنا الماضي بأماكنه وأحداثه المختلفة الزائلة التي تُفقد في الحاضر :

(ترشف السيدة قهوتها ، متمهلة ترشفها ومع عبيرها القهوي الحليبي تاتي إليها الأماكن الذابلة تتفتح في ذاكرتها مثل زهور ورقية : مقهى محطة فيكتوريا في لندن، القدح الكارتوني يحرق أصابعها (...) رشفة أخرى ومقهى صغير دافئ في قلب فيينا تزحمه مباحج عيد الفصح (...) رشفة ثالثة ويبعث العبق الساخن مباحج مقهى (أورزدي باك) المندثرة التي كانت تحتمي من زحام شارع الرشيد .. ذلك زمن بعيد لن يعود. لاشيء يبقى كما هو.)^(٥٤)

هنا نكون ازاء القانون الفيزيائي الفعل ورد الفعل ان جاز لنا التمثيل به الذي تجسد لنا عبر التكنيك السيمي هذا :



فعبّر الشريط اللغوي ١ السوري تظهر لنا لقطات قصيرة متنوعة من الماضي الذي مضى من غير رجعة ، فوراء هذا الإلحاح الشديد والد (١٧) سطرًا لابد ان يكون هناك دافع نفسي مأزوم عانى من طغيان الحاضر الذي هيمنت (الوحدة) على أجوائه واستبدت بقسوة على مشاعر هذه السيدة ، فمن لندن إلى فيينا ثم إلى بغداد وشارع الرشيد وذاكرة السيدة تقفز من مكان إلى آخر وكأنها بين هاربة من الحاضر المؤلم وهائلة ومتأسفة على ماض مضى الى غير رجعة وهي في هذه وتلك ترزح تحت وطأة المعاناة والألم .

في قصة (شفرات العصر الشمسي) يأخذنا (الشذى العذب) لرائحة الآس إلى الماضي البهي عن طريق تقنية الاسترجاع :

(ذكرها الشذى العذب الذي يعتصر القلب بطقوس دينية ومناسبات كانت تنبض في إشراقات طفولتها ، احتفالات الصوم بذكرى وشعائر القيام ليلا)^(٥٥).

فالحاسة تستدعي صورة من الصور الشعبية المألوفة سواء في البيئة العراقية ام البيئة العربية ، الا ان مايميزها اضافة الى طابعها الديني هو الطابع الشعبي ولما لهذا الطابع من أثر نفسي لدى الشخصيات لما يحمله من نكهة خاصة تتمثل بالطفولة او الحب الاول او بساطة الحياة وتكاتف الناس .. الخ .

هنا يمكننا ان نضيف القهوة بعبيرها والآس بشذاه الى المحفزات التي تثير آلية عمل الحاسة ضمن وظيفتها المجازية التي اهتمت ببناء الزمن الماضي من خلال تقنية (الاسترجاع) ، اذ نجد ان اللحظة الحاضرة قد مثلت (أزمة) بالنسبة لجميع الشخصيات التي مررنا عليها أثناء التحليل .
حاسة السمع :

تظهر حاسة السمع بوظيفتها المجازية في مجموعة (التمثال) ضمن قصة (إمتياز تنوء به الروح) اذ يعيدنا صوت الأم الذي استقطبته الحاسة في لحظة نفسية مكتنزة بالانفعال الى زمن الطفولة ، ويتم عرض ذلك بوساطة الحوار :

(- من .. ؟ ..)

صوت آت من غياهب الصمت وعمق الطفولة المنسية .

- من هناك ؟

- صوتها الواهن المتقطع المأسور بالمحبة الحاشد بالتوقع والأمل .^(٥٦)

حاسة السمع هنا تستقطب الصوت المأسور بالمحبة .. الخ ، فنلاحظ كيفية تحليل الصوت والكشف عن دلالاته وهي كما يبدو دلالات إيجابية (محبة أ أمل) ، كما نجد ، كالمعتاد ، ان الحاسة تتحرك على إيقاعات الماضي عبر استدعائه الى النص الذي جاء كرد فعل أ استجابة لصوت الأم ، كما يمكن أن نرصد هذا القانون على مستوى البناء اللغوي الحواري اذ يمثل صوت الأم (الفعل - التأثير) ونجده ممثلاً بالحوار الخارجي ، أما رد الفعل أ الاستجابة فنجدها تقدم عبر المونولوج (الحوار الداخلي) ، وهذا الانتقال بين الخارج أ الداخل يسلط الضوء على العالم الداخلي للشخصية البطلة (عادل) .

في مجموعة (موسيقى صوفية) في القصة التي تحمل العنوان ذاته ، نجد ان بنية الزمن قد احتضنت صراعا عصيبا بين الماضي أ الحاضر مثله مثل حال قصة (رابسوديات للعصر السعيد) إلا ان الماضي ضمن قصة (موسيقى صوفية) يمثل التعاسة والألم الذي تحاول الشخصية البطلة نسيانه وإزاحته ، فإذا كان الماضي ضمن قصة (رابسوديات للعصر السعيد) يطالعنا من خلال رائحة غبار السنوات فإننا هنا نكون إزاء الغبار نفسه لكنه يصدر عن صوت الموسيقى الصوفية التي (تطلق عليها غبار زمن (فخري توركلي) ومراياه وتماثيله وتذكرها بزمن الوقوف عند حافات الممالك المنهارة ..)^(٥٧)، إن صوت الموسيقى أصبح معادلا لحضور الماضي بأحداثه وتعاسته ، فعملية (سماع) الصوت حفز الذاكرة على استحضار الماضي المؤلم لكنه ليس أي صوت بل هو صوت (الموسيقى الصوفية) التي تأخذ بعدا دلاليا أوسع يصل بها الى درجة العلامة التي تؤشر لنا تعاسة الماضي وأحزانه .

حاسة الذوق:

يبدأ ظهور حاسة الذوق منذ المجموعة الثالثة (التمثال) ، إذ إنها تقوم باستدعاء ماضي الشخصية البطلة في قصة (تأملات في سيرة خاصة) :

(فأراه صبيا شجاعا ، كثير المآثر يطبق شفثيه على زهرة كالوطن ، يتذوق فيها طعم الحزن البشري الهائل فيستيقظ فيه الشعر ليفجر قصائد كالرعد تشتعل بظما التاريخ تحفل بالمخاطر ..)^(٥٨)

ان هذا النص يأتي ضمن حلقة استكمال المعلومات عن شخصية (أ) في القصة التي تقدم من خلال صوت الراوي المشارك ، فالصورة هنا هي جزء من الماضي الخاص بالشخصية وقد استدعته الذاكرة لتقديم تصور عنه في الزمن الحاضر وهنا يأتي دور حاسة الذوق التي من خلالها حاولت الذاكرة تأشير جانب من البعد النفسي لها ضمن تجربة البطولة (تذوق الحزن البشري) التي تؤشر لنا بطولة من نمط خاص تجمع بين الصلابة والحزن ، ولا يخفى على متذوق الادب لغة هذا المقطع من النص التي لا تبتعد كثيرا عن اجواء الشعر ربما سوى الوزن والقافية .

في قصة (هو الذي أتى) ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيديات) تكشف حاسة الذوق عن صورة الماضي البهي الذي تحققت سعادته بوجود الآخر الحبيب ، وهنا تدخل (المرايا) أداة مهمة في تنشيط عمل الحاسة ومن ثم قيامها باستدعاء الماضي (استرجاع) :

(وعندما نظرتُ الى وجهي في المرآة وجدته مضاءً وجميلاً وتذكرت كل شيء : كان على شفتي مذاق قبلات قديمة)^(٥٩) .

(المرايا) هنا تجعل الداخل النفسي يبدو ظاهراً ، ولما كان الماضي مرتبطاً بالداخل فإن المرآة قد استدعته ايضاً ، ولما كانت القبلات تمثل جزءاً من الماضي السعيد فكان لابد أن تتحسسها الشخصية وتستذكرها ، كما إنها منحت الماضي طعماً خاصاً بدت صور التحسر عليه والإحساس بفقدته أمراً طبيعياً .

في قصة (رابسوديات للعصر السعيد) تقدم لنا الجملة القصصية المرتكزة على فاعلية الحاسة (الیقظة المرة) التي تمثل ذروة الإحساس بآلام اللحظة الحاضرة .^(٦٠)

حاسة البصر :

تظهر حاسة البصر مرة واحدة في مجموعات الكاتبة القصصية ضمن التوظيف المجازي لتشكيل البنية الزمنية في مجموعة (موسيقى صوفية) ضمن قصة (رابسوديات للعصر السعيد) إذ نجدها تعمل على تحقيق بنية زمنية استباقية من خلال حالة التحذير التي أوحى بها رؤية الصورة :

(لم يسمعي ولكن صورته همست لي بما يشبه التحذير ، فليتوقف كل شيء اذن ..)^(٦١) .

كما يبدو من هذا النص ان أساس الحدث يركز على فعل الرؤية تحديداً (بصر) بل ان النص يقصي فاعلية الحاسة الأخرى السمع ، (لم يسمعي) ، ثم يحدث التداخل البنائي بين الحواس ضمن أسلوب التراسل بتحول الرؤية الى همس (صورته) بصر) همست (سمع) وهذا التحول هو الذي هيأ لحدوث الاستباق بالزمن من خلال (التحذير) الذي هو في طبيعته استباقي لانه تكهن لأحداث قادمة وبذلك تنجح الحاسة بتحقيق وظيفتها الفنية .

حاسة اللمس :

وظفت حاسة اللمس مجازياً مرة واحدة ايضاً ضمن بنية الزمن في المجاميع القصصية للكاتبة الدليمي ، وهي في الغالب تأتي بنسب حضور قليلة قياساً بالحواس الأخرى ، وقد جاء حضورها في قصة (هو الذي أتى) ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيديات) إذ استطاعت ان تسلط الضوء على ماضي علاقة (نهال و وجواد) عبر عملية استرجاع للزمن الماضي وتحديداً لأيام دراستهما :

(كنا ندرس معا في قسم الآثار ونملك أكفاً لها قابلية لمس الزمن)^(٦٢) .

الحاسة استطاعت هنا ان تقدم معلومات للقارئ حول ماضي العلاقة بينهما وتحديداً عن ايام دراستهما في قسم الآثار وما لهذه الدراسة من تأثير في لاحق أحداث القصة وهو ما أوحى به الحاسة (لمس الزمن) .

ثالثا : توظيف الحواس الخمس في بناء المكان :

مثلما رأينا في المبحثين السابقين كيف حقق النص القصصي قيمته الجمالية بتآزر عناصره السردية التي من دونها (لا تكتمل للحدث قيمته الفنية)^(٦٣)، ومثلما وجدنا اهتمام القاصة بالعالم الجواني لشخصياتها البطلة فاننا سنجد ضمن هذا المبحث نمطا خاصا من الأماكن تتمثل بـ (الأماكن النفسية) التي تشترك الحواس الخمس بتشكيلها ومنحها دلالاتها الفنية والتعبيرية ، اذ ستكون هذه الأماكن بمثابة الوجه الآخر لتلك الشخصيات وهي بشكل أدق ستمثل معادلات موضوعية ذات طابع نفسي ، أي اننا سنكون ازاء ديكورات مكانية يرتبط تشكيلها وتأثيرها بالحركة النفسية الداخلية للشخصيات حتى اننا لا نكاد نرى أي شيء من أشياء المكان ليس له أهمية نفسية ، كما يمكن ان نوثر قضية اخرى هي ان اكثر الأماكن المفتوحة التي تشكلت على وفق آلية عمل الحواس على اختلافها نجدها من خلال رؤية الشخصيات لا تحافظ على مساحاتها الواسعة ، اذ انها غدت ضيقة وفقا لاحساسات الشخصيات بها او بالعكس (اذ المكان يصبح نقيضه بالكامل اذا اختلفت زاوية الرؤية أي اذا اختلفت العلاقة بين الاشخاص والمكان)^(٦٤)، وعلى الرغم من انخفاض نسبة الأماكن المغلقة قياسا بالمفتوحة كالبيت او الغرفة التي استحضرتها الحواس و اختارتها (الشخصيات النسوية) هروبا من العالم المفتوح الذي تسلط فيه الرجل لاسيما في مجموعة (عالم النساء الوحيدات) الا انها استطاعت رغم هذه القلة في عددها ان تكون اماكن مؤثرة في بنية الحدث ، بل انها تمثل المسرح الرئيس الذي تقع عليه الأحداث محققة بذلك السمة الجمالية لتلك النصوص القصصية ، كما اننا يمكن تأشير نمط ثالث من الأمكنة وان كان بنسبة حضور اقل من النمطين السابقين يقف في الحد الوسط بين الداخل والخارج وهو مكان (العتبة) الذي مثل له باختين في دراسته الجمالية لدستوفسكي بالممرات والمداخل والسلالم والابواب المفتوحة^(٦٥)، ولكون العالم النفسي للشخصيات هو المحور الذي تدور حوله الأحداث فاننا سنكون ازاء أماكن مكثفة وهذا يتفق أولا مع طبيعة الأماكن في القصة القصيرة (بحكم فنية هذا النوع من الكتابة القصصية التي تتطلب الإيحاء والتركيز)^(٦٦)، وثانيا يتفق مع سلوك الشخصيات لدى لطيفة الدليمي التي استطاعت بناء ديكورات ملائمة لأزماتهم النفسية ضمن الأماكن التي يتواجدن فيها كـ (الغرفة الشمسية) في قصة (أخوات الشمس)، ومع استمرار لغة الإنزياحات فاننا سنكون مع صور ذات طابع شعري وبدقة فنية عالية استطاعت الحواس من تحقيقها كاشفة عن قدرة خلاقة لعنصر الخيال لدى الكاتبة ، ولا غرابة في دخول الخيال في العمل القصصي اذ انه (يعد واحدا من أشكال حرية الانسان اذ يتمكن خلاله رؤية أشياء لا وجود لها تتشكل تبعا للحالة النفسية التي يعيشها)^(٦٧)،

وهذا جدول يوضح توزيع حضور الحواس ضمن بنية المكان في المجاميع القصصية .

المجاميع القصصية	الشم	البصر	الذوق	السمع	اللمس
ممر إلى أحزان الرجال	--	--	--	--	--

البشارة	--	١	--	--	--
التمثال	٢	--	--	--	--
إذا كنت تحب	٤	--	--	--	--
عالم النساء الوحيديات	٦	١	--	--	--
موسيقى صوفية	٤	١	--	--	٢
ما لم يقله الرواة	٢	١	--	--	--

كما هو ملاحظ من الجدول ان حاسة الشم ما تزال هي الأكثر حضوراً وهيمنة قياساً بحضور الحواس الأخرى التي كما يبدو ان بعضها منها لم تقم الكاتبة بتوظيفها أبداً ضمن هذا المبحث المتعلق بالمكان ، كما في حاستي الذوق والسمع مقابل مرتين فقط لحاسة اللمس ، وسنجد ان الأمانة على تنوعها سوف تكون ديكوراتها مرتبطة تحديداً بفاعلية حاسة الشم التي من خلال استقطابها للروائح المجازية المتنوعة سوف تسم المكان بلامحه النفسية والتعبيرية وهذا هو دور الحواس الذي سوف تتابعه الدراسة أثناء التحليل .

حاسة الشم :

يبدأ ظهورها منذ المجموعة الثالثة (التمثال) ضمن قصة (عمران والصيف) ، اذ تقدم لنا الحاسة من خلال استقطابها (رائحة الفجيرة) انطباعاً أو تصوراً عاماً عن المكان ١ القرية التي يزرع تحت وطأتها أهلها :

(ترمي وراء ظهره عمراً من النضال طويلاً وقرية تفتت حزنها مع الهواء ورائحة الفجيرة)^(٦٨).

فالمصور البلاغية (تفتت حزنها ١ رائحة الفجيرة) استطاعت ان تعطي صورة (امتلاء) للمكان بالفاجعة والحزن ومن ثم فقد دفع هذا التوصيف الذي حققته الحاسة الصراع النفسي للشخصية البطلة عمران الى ذروته بين الفرار من الموت وضياح كل شيء وبين استقباله والتضحية لأجل القرية .

وندخل عالم المجموعة القصصية (اذا كنت تحب) فنجد ان حاسة الشم تقوم بمهمة الكشف عن طبيعة الأماكن المفتوحة (العامة) من خلال تقديم وجهة نظر عامة لها ، ففي قصة (الحنين) تكشف لنا الحاسة عن الطبيعة العدوانية للمكان (المدينة) وفقاً لمنظور الشخصية لها :

(لكن مدينة محزنة مثل هذه لا تلبث ان تمد أصابعها المعدنية المستعارة وكلايبها نحو الأعناق المتطلعة لامتداد البحر والصحراء ثم تضيق عليها وتخفقها وتتصاعد من الأعصر السحيقة المتراكمة روائح السطوة الجاهلية وشهوة الغزو وانتهاج الغير ..)^(٦٩).

فالروائح الجاهلية ليست إشارة الى زمن ما قدر ما هي علامة على سطوة الهيمنة وسيادتها تضاف اليها التوصيفات ، شهوة الغزو والانتهاج فتكتمل بذلك الملامح السلوكية والدوافع العدوانية لهذه المدينة ، فالكاتبة استطاعت ان تكون وجهة نظر خاصة عن هذه المدينة بوساطة الحاسة وفعاليتها المجازية .

تستمر حاسة الشم في دورها التشكيلي للأماكن المفتوحة في قصص الدليمي وهذه المرة في قصة (المياه الليلية) التي نجد الحاسة تستقطب فيها (رائحة الموت) لترسم الملامح العامة للمدينة :

(غمر المدينة مطر من رصاص ورعب ، انتشرت كما في الأمس أكفٌ مقطوعة متفرعة وأكفٌ متوعدة .. وهنا وهناك جثث ملقاة في برك من دم ووحل وروائح الموت تنتشر في كل أرجاء المدينة ..)^(٧٠).

ان رائحة الموت تعبق هذه المرة من الموت الحقيقي الذي أحدثه القتال ، اذ تحول المكان ١ المدينة إلى ساحة قتال ، فرائحة الموت أوحى بتلك الصورة البشعة التي خلفتها المعارك.

في قصة (الساعات) تشترك حاسة الشم مع حاسة السمع بشكلها الواقعي في رسم (الطابع المحلي) للمكان ١ وسط المدينة ، إذ نستشعر عبر الحاسة صخب الحياة العملية وزحمة المكان بالناس والضجيج الذي يملأ الشوارع والروائح المتنوعة.^(٧١).

وتمارس حاسة الشم ضمن بنية المكان الدور ذاته الذي مارسته ضمن بنيته الشخصية والزمن في مجموعة (عالم النساء الوحيدات) ، إذ انها تتحرك ضمن هذه البنية داخل الأماكن نصف المضاعة ١ المغلقة التي تحتشد فيها زفرات وأنين الشخصيات النسوية المعذبة التي التجأت إليها أما فرارا من وحشية الأماكن المفتوحة التي يتسلط فيها الرجال ، أو انها تكون ملاذا اختياريا حينما تسعى تلك الشخصيات الى مواجهة ذاتها ، لذا نجد إن الحاسة تقوم ببناء الديكورات النفسية لتلك الاماكن المغلقة وفقا لإحساسات الشخصيات وأزماتها فيبدو المكان عندها معادلا للشخصية (إذ أن بيت الإنسان كما يقول رينيه وليك امتداد لنفسه وإذا وصف البيت فقد وصف الإنسان)^(٧٢).

ففي قصة (عالم النساء الوحيدات) يفصل المكان (العتبة) الذي يجمع بين الداخل ١ الخارج (الباب) بين عالمين متناقضين (نفسيا) بالنسبة للشخصية ، العالم الخارجي من جهة ومعاناة النساء داخل البيت من جهة أخرى:

(أعود الى البيت فأدخله ولدى الباب تهاجمني ريح الكآبة ورائحة الزمن والغضب الذي يتأجج حول وجه أبي)^(٧٣)

فالبيت يمثل الأرض الصلبة التي يقوم عليها الصراع ، ونجد أن (ريح الكآبة ١ رائحة الزمن) التي تواجه الشخصية هي رد فعل لإحساساتها بهذا الانغلاق الذي سيطبق عليها وتظل ترزح تحت رحمته ، فالرائحة استطاعت ان ترسم لنا الأجواء النفسية التي تعيش فيها الشخصية البطلة وهو امر مهم جدا معرفته لانه على صلة كبيرة بالاحداث الرئيسة في القصة ومواقف الشخصية فيها .

في قصة (النجم) ضمن المجموعة ذاتها تكشف لنا رائحة الحزن التي ملأت المكان المفتوح عن عمق الفاجعة واللوعة على فقد الابن الشهيد ضمن سياق تعبيرى لا يخلو من الزهو :

(قاد السيارة بهدوء تكهربه اللوعة المحرقة ومن حوله وحول السيارة انتشرت رائحة الحزن فشمها العابرون .. واقترب بعضهم منه ، من تحمل يا أبا مثنى ؟ (...) قال أما رأيتم اليوم رجلا يحمل ابنه ؟)^(٧٤).

فاستطاعت رائحة الحزن أن تلمح إلى قضية الشهادة والموت مع الأجواء النفسية المرافقة لهذا الحدث .

ان الحواس مثلما وجدناها تستدعي محسوسات ليست من طبيعة وظيفتها فتبدو العلاقات على مستوى الواقع غير منطقية فانها بالمقابل تشكل على مستوى بناء الجملة لغة خاصة تكون معادلة لها من حيث العلاقة

اللامنطقية بين الألفاظ (انزياحات) وهذا بالضبط ما تحاول الدراسة أن تؤشره في كل مناسبة أثناء التحليل وهو ما نجده يمثل مؤشرا أسلوبيا للكتابة السردية عند الدليمي .

حاسة البصر :

يبدأ ظهور حاسة البصر منذ قصة (السفر والشوق) ضمن مجموعة (البشارة) ، ونجد ان عملها يتجسد نصيا من خلال التوصيف الذي يؤشر بالتأكيد ، ما هو مرئي ، وهو ما يحدث هنا ضمن هذا الموقع من القصة ، إذ نجد الحاسة عبر عملية الوصف تحاول الكشف عن إحساس الشخصية البطلة بالمكان المفتوح (المدينة) وهو كما سنلاحظه توصيف ذاتي :

(تلقي المدينة وعودها علي .. تبدو مبتلة بحنان قاس سماؤها ذات الزرقة الخائفة لا تشبه إلا ذاتها ..)^(٧٥).

فحاسة البصر ترصد لنا صورة بصرية في ظاهرها إلا إنها ذات بعد جواني نفسي في وجهها الآخر :

(الزرقة الخائفة) صورة بصرية مرئية (خارجي) = لا تشبه إلا ذاتها (داخلي) ، الداخل = الخارج .

ان هذا التوصيف المنعكس عن إحساس الشخصية بالمكان يدخل بوصفه جزءا من صراع القصة الرئيس بين ثنائية (السفر | الشوق) .

حقيقة لا يخفى على قارئ قصص لطفية الدليمي اهتمامها باللون وتوظيفه، وهو ما تكشفه لنا لغتها السردية التي منحتة بعدا دلاليا (رمزيا) ، ففي (الوقت الذي يتحول فيه اللون الى فعل فانه غالبا ما يضيف قيما طريفة ومهمة الى جوهر النص وبنية الهيكلية)^(٧٦).

ضمن قصة (ما لم يقله الرواة) في المجموعة القصصية التي تحمل العنوان ذاته يكشف لنا تراسل الحواس بين البصر والصوت عن طبيعة المكان المفتوح عبر تشكيله للوحة الليل التي من خلالها تدين الكاتبة العدوان بأشكاله كافة .^(٧٧)

حاسة اللمس:

تظهر هذه الحاسة لأول مرة في مجاميع القاصة ضمن المبحث الخاص في المكان في مجموعة (موسيقى صوفية) تحديدا في قصة (رابسوديات للعصر السعيد) ، إذ يمنح الحضور المجازي للغة الحاسة وظيفتها الشعرية من خلال إسناد فعل (الاكتشاف) إلى (الأصابع) لا إلى الشخصية :

(عرفته أصابعي ، لأنني لا استطيع الوصول الى مستوى الدرج العلوي فأرى ما فيه ، عرفت فيه الملمس الحريري)^(٧٨).

فالحاسة أولا اكتشفت لنا مكان خزانة الملابس الأثيرة ، والأمر الآخر كشفت عن البناء النفسي للشخصية البطلة (أميمة) التي يمثل لها الثوب صورة من صور الماضي السعيد ، والحب الزائل ، وهنا نقف على الدور الجمالي للغة الكاتبة التي استطاعت ان تؤدي دورها التعبيري عبر عملية تبادل الادوار بين الحواس ووظائفها ، فبعد فشل حاسة البصر في قدرتها على تحديد الشيء نجد ان حاسة اللمس استطاعت ان تؤدي هذا الغرض عبر عملية إسناد فعل الاكتشاف الى الاصابع بدلا من حاسة البصر لدى الشخصية (عرفته أصابعي) ، وحقيقة ان

هذا البناء اللغوي المجازي استطاع ان يتحرك على ما هو داخلي نفسي ، إذ بين للقاريء أهمية ذلك الفستان بالنسبة لهذه المرأة .

في قصة (شجرة الحكمة) أفاد تراسل الحواس (الملمس البصر) بالإعلان عن انفتاح المكان المغلق (الغرفة الحجرية) على الخارج واحتفال الشجرة بحريتها :
(وعندما اكتمل شروق الشمس رأوا الشجرة وهي تعلن عن نفسها بارتعاشات متلاحقة عندما تلقت أولى لمسات النور وزهل الجميع)^(٧٩)

مصادر المبحث الاول

- (١) . مبادئ النقد الأدبي ، ٣١٠ .
- (٢) . النقد الأدبي الحديث ، محمد غنيمي هلال ، ٤١٨ .
- (٣) . الرمزية والأدب العربي ، انطوان غطاس ، ١٦٥ .
- (٤) . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر عصفور ، ٣١ ، وينظر مصدره .
- (٥) . نبحت عن الأوهام لنتخطى الخوف ، لطفية الدليمي ، ج١ (البيان الاماراتية) ١٩٩٦١١٠١٢٦ .
- (٦) . ممر الى أحزان الرجال ، ٤٦ .
- (٧) . المكان نفسه .
- (٨) . المصدر نفسه ، ٩١ .
- (٩) . البشارة ، ٨ .
- (١٠) . المصدر نفسه ، ٩ .
- (١١) . المصدر نفسه ، ٣٦ ، وينظر ايضا . المكان نفسه ، وايضا ، ٣٨،٤٠ .
- (١٢) . المصدر نفسه ، ٣٧ .
- (١٣) . المصدر نفسه ، ٥٨ .
- (١٤) . المكان نفسه .
- (١٥) . عالم النساء الوحيديات ، ١٢ .
- (١٦) . موسيقى صوفية ، ٣٦ .
- (١٧) . مالم يقله الرواة ، ٥٥ .
- (١٨) . ينظر ، المصدر نفسه ، ٦٧ .
- (١٩) . ممر الى أحزان الرجال ، ١١٩ . ١٢٠ .
- (٢٠) . ينظر : التمثال ، ٤٥ .
- (٢١) . اذا كنت تحب ، ١٣٥ .
- (٢٢) . عالم النساء الوحيديات ،
- (٢٣) . المكان نفسه .

- (٢٤) . المكان نفسه .
- (٢٥) . المصدر نفسه ، ١٤٧ .
- (٢٦) . ما لم يقله الرواة ، ١٥ .
- (٢٧) . نظرية الأدب ، رينيه ويليك وأوستن وايرن ، ٢٠٨ .
- (٢٨) . ما لم يقله الرواة ، ٨٩ .
- (٢٩) . ممر الى أحزان الرجال ، ٣٦ .
- (٣٠) . البشارة ، ٥٨ .
- (٣١) . التمثال ، ٥٨ .
- (٣٢) . المصدر نفسه ، ٥٢ .
- (٣٣) . اذا كنت تحب ، ١١٥ ، وينظر ايضا قصة (عشاء لإثنين) ، ١٠٨ .
- (٣٤) . المصدر نفسه ، ٨٩ .
- (٣٥) . البشارة ، ٦٧ .
- (٣٦) . عالم النساء الوحيديات ، ١٥٩ .
- (٣٧) . موسيقى صوفية ، ٢٠ .
- (٣٨) . عالم النساء الوحيديات ، ١٣٤ ، وينظر ايضا ، ١٣٨ ، و ١٤٣ .
- (٣٩) . ما لم يقله الرواة ، ٥٨ .
- (٤٠) . ينظر : تشكيل الفضاء المتخيل ، عواد علي ، م : عمان ، عدد: ٣٩ ، أيلول ، ١٩٨٩ ، ٣٢ ، وما بعدها .
- (٤١) . ينظر : المعرفة والسلطة . مدخل الى قراءة فوكو ، جيل دلوز ، ١٢٩ وما بعدها .
- (٤٢) . ممر الى احزان الرجال ، ٩٩ .
- (٤٣) . حادثة السؤال ، محمد بنيس ، ٢٠ .
- (٤٤) . التمثال ، ٥٩ .
- (٤٥) . اذا كنت تحب ، ٩٠ .
- (٤٦) . المكان نفسه ، وينظر قصة (حنين) ، ١٠٤ .
- (٤٧) . المصدر نفسه ، ١٠٦ .
- (٤٨) . المصدر نفسه ، ١٦٢ .
- (٤٩) . المصدر نفسه ، ١٦٣ .
- (٥٠) . موسيقى صوفية ، ٢٠ .
- (٥١) . المكان نفسه .
- (٥٢) . المصدر نفسه ، ٩٤ .
- (٥٣) . المصدر نفسه ، ٩٧ .
- (٥٤) . ما لم يقله الرواة ، ١٦ . ١٧ .
- (٥٥) . المصدر نفسه ، ٤١ .
- (٥٦) . التمثال ، ٢١ .
- (٥٧) . موسيقى صوفية ، ٣٣ .
- (٥٨) . التمثال ، ٩٨ .
- (٥٩) . عالم النساء الوحيديات ، ٩١ .

- (٦٠) - ينظر : موسيقى صوفية ، ٦ .
- (٦١) - المصدر نفسه ، ٢٣ .
- (٦٢) - عالم النساء الوحيديات ، ٧٩ .
- (٦٣) - تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، ٦ .
- (٦٤) - علامات على طريق الرواية في الأردن ، نزيه ابو نضال ، ٢٤٢ .
- (٦٥) - ينظر : قضايا الإبداع الفني عند دستوفسكي ، ٢٥٠ .
- (٦٦) - ينظر : إشكالية المكان ، ياسين النصير ، ١٥١ .
- (٦٧) - الإحساس بالنهاية ، فرائك كرمود ، ١٤٣ .
- (٦٨) - التمثال ، ٤٤ .
- (٦٩) - اذا كنت تحب ، ٩٧ .
- (٧٠) - المصدر نفسه ، ١٦٥ .
- (٧١) - ينظر : المصدر نفسه ، ١٩٨ ، وايضا ، ٢١١ .
- (٧٢) - ينظر : نظرية الأدب ، ٢٨٨ .
- (٧٣) - عالم النساء الوحيديات ، ١٥ .
- (٧٤) - المصدر نفسه ، ١٢٥ .
- (٧٥) - البشارة ، ٤٠ .
- (٧٦) - المتخيل الشعري ، د . محمد صابر عبيد ، ١٨٤ .
- (٧٧) - ينظر : مالم يقله الرواة ، ١٥ .
- (٧٨) - موسيقى صوفية ، ٢٠ .
- (٧٩) - المصدر نفسه ، ١٢٤ .

المبحث الثاني

التوظيف الواقعي للحواس الخمس

في هذا المبحث سوف نتناول صورة اخرى من صور توظيف الحواس الخمس ضمن البنى السردية لقصص لطفية الدليمي وهي الصورة الواقعية ، إذ الأنف لا يستنشق سوى الروائح الحقيقية والأذن لا تسمع سوى الأصوات وهكذا ، ومثلما نوهنا في مقدمة دراستنا اننا لن نتناول الوظيفة المنطقية للحاسة ، أي ذات البعد الواحد ، لأن النص ببساطة شديدة هو نتاج وظائف كل الحواس ، بل سنتابع مناطق التأثير التي تحققها آليات عمل الحواس داخل بنية النص السردية التي بعد ذلك تساهم في تحقيق الوظيفة الجمالية التعبيرية له ، وهذا يعتمد على مقدار ارتباط تلك الآلية الوظيفية للحواس بالبناء الشامل للنص ككل ، وكلما ازداد الأثر الوظيفي لها داخل النص كلما حققت شعريتها فيه ، وإذا كنا قد رأينا في المبحث السابق اشتغال الرصد والتحليل على مستويات جزئية في النص

فان مساحة العمليات سوف تأخذ بعدا أوسع واشمل على مستوى البناء العام وان جمالية التوظيف ستكون مرهونة بارتباط البنية التي تشكلها الحاسة بالبنية الكلية ومدى تأثيرها فيها ، أي اننا سنرصد الأماكن التي من خلالها تحدث الحواس تأثيرا في حركة الحدث .

تأكيدا لاهتمام الكاتبة بشخصياتها القصصية التي وجدناها في المبحث السابق (المجازي) قد استنفرت كل طاقات الحواس لخدمة بنائها فإننا نجدها في هذا المبحث أيضا تركزها لخدمة الشخصية ، لذا تظل بنية الشخصية هي المهيمنة بشكل كبير ولافت على البنى السردية الأ

خرى ، كما إننا نجد التقارب نفسه في نسبة حضور الحواس ضمن بنيتي الزمان والمكان كما هو حالهما في المبحث المجازي ، الا ان الاختلاف الذي يمكن ان تلمسه هنا يتمثل في هيمنة حضور الحواس على مستوى النصوص القصصية ، فاذا كان المبحث السابق قد شهد حضورا فاعلا لحاسة (الشم) فإننا نجدها تتراجع بصورة كبيرة على مستوى التوظيف الواقعي ، وهذا يجزنا للحديث عن طبيعة الموضوعات وأثرها في هيمنة حضور حاسة على أخرى ، إذ ان لارتكاز عدد من قصص لطيفة الدليمي على (الصوت) في بنائها الموضوعاتي أثر في هيمنة حاسة (السمع) ضمن هذا المبحث ثم تلتها حاسة (البصر) ثم تلتها حاسة (الشم) بينما سجلت كل من حاسة (الذوق) وحاسة (اللمس) حضورا ضئيلا بالنسبة لبقية الحواس .

اولا : التوظيف الواقعي للحواس الخمس في بناء الشخصية :

مثلما نوهنا قبل قليل الى اهتمام الكاتبة بشخصياتها لاسيما النسوية منها ، فهي المحور الذي يدور حوله كل شيء ويوظف من أجله كل شيء ، وهذا جدول يؤكد تلك الاهمية من خلال توزيع الحواس الخمس ضمن نصوص الدليمي التي اشتركت في بناء الشخصية القصصية :

المجموعات القصصية	السمع	البصر	الشم	الذوق	اللمس
ممر إلى أحزان الرجال	--	--	--	--	--
البشارة	--	--	--	--	--
التمثال	--	--	--	--	--
إذا كنت تحب	--	١	١	--	--
عالم النساء الوحيدات	٢	٣	١	١	--
موسيقى صوفية	١	--	--	--	--
ما لم يقله الرواة	١١	٣	١	--	٤

كما هو واضح ان حاسة السمع هي الأكثر حضوراً من الحواس الأخرى في قصص الدليمي ضمن التوظيف الواقعي .

حاسة السمع:

يبدأ ظهورها الفني منذ المجموعة الخامسة (عالم النساء الوحيدات) ضمن قصة (عشاء لإثنين) ، إذ استطاعت الحاسة ان تساهم في بناء خاتمة القصة ، فقد كشفت عن مشاعر الزوجة المزهوة الفخورة بزوجها الرابض في جبهات القتال ^(١).

وفي قصة (ليلة العنقاء) تعمل الأصوات من خلال استقطاب الحاسة لها على تشكيل بنية صوتية ضدية (عالي ا واطئ) فتكشف من خلال هذا التضاد عن بناء نفسي متناقض (أمن ا خوف) لتهييء بذلك لأحداث جديدة في القصة :

(تسمع أصداً بنات الجرف ، وشخير الماء ، وصهيل الخيل وانتحاب القمر ، وبين هذا التشوش من الأصوات والخوف والظلمات والروائح وبين النوم واليقظة تسمع صوت مالك : بدور أنت لي ..)^(٢).

الحاسة هنا تستقطب مجموعة من الأصوات لتكشف عن الإحساس بالرعب الذي يهيمن على شخصية بدور : أصداً بنات الجرف (صوت) ا شخير الماء (صوت) ا صهيل الخيل (صوت) ا انتحاب القمر (صوت) ، ففي الوقت الذي تحاول الحاسة تجميع هذا العدد من الأصوات التي تؤثر سلباً على ذات الشخصية البطلة ، فإنها في الوقت نفسه تهيئ لطرح المقابل (الضد) لهذا الإحساس من خلال الصوت أيضاً وهذه المرة من خلال صوت أنسي هو صوت (مالك) الذي يدخل الى أحداث النص لأول مرة عن طريق صوته ، وبدخوله سوف تأخذ الأحداث طابعاً أكثر سخونة وإثارة وكأن النص من خلال الصوت يحاول أن يخلق بنية ضدية ، الأصوات المختلفة من جهة ، وصوت مالك من جهة أخرى ليكشف بهذا الأسلوب عن أهمية (مالك) بالنسبة لـ (بدور) ، فهذا المقطع التوصيفي للصوت مثل إرهاباً بالحدث القصصي المتمثل بدخول شخصية مالك إلى بنية النص ، إذ أن هذا الأسلوب (يتخذ شكل الرمز غالباً ويستفيد من مختلف معطيات الحواس بغية تهيئة شعور القارئ بوقع الحدث وتقبله من جهة ولتجنب العمل القصصي مغبة المفاجأة من جهة أخرى)^(٣).

وتصبح أصوات الموسيقى الصوفية ضمن المجموعة التي تحمل العنوان ذاته معادلاً موضوعياً لمعاناة بطلة القصة (سامية النعمان) فيها :

(واصلت الموسيقى الصوفية ترددها بدرجات متفاوتة من الوهن والخفوت)^(٤).

فعلى وفق هذا التباين والتفاوت كانت تسير حياة سامية النعمان ، فالموسيقى هنا بدرجاتها الصوتية المختلفة تصبح معادلاً موضوعياً للبناء الداخلي لهذه الشخصية كما سيتبين لاحقاً في المبحث القادم .

وتتشكل دلالات (الخاتمة) في قصة (جياذ الليل) ضمن مجموعة (ما لم يقله الرواة) على وفق فاعلية البنية الصوتية عبر حاسة السمع ، إذ تكشف بنية الخاتمة عن نوعين من الأصوات يمثلان ثنائية ضدية من حيث الدلالة (الرعب ا الأمان) :

(الصهيل يوقض نوافذ وصرخات وأبوابا وبيتا ، الصهيل يخفت ، قطرة ، قطرتان وعشر ، ويهمي مطر الليل على نافذتها وروحها ... ينطفي جنون الجياد الشاردة في المطر ، وفي البيت تلتمع النظرة الماس مثل نجمة منسية تحط على عنق المرأة .. تنصت المرأة لنشيد الماء ونبض الحجارة وتنساب موسيقى ليلية تميز فيها أغنية قديمة عذبة تذوب كلماتها في وابل المطر المنهمر ..)^(٥) .

كما هو واضح ، أن الخاتمة ترتكز على فاعلية الصوت الذي يتأسس البناء الداخلي النفسي للبطل (المرأة) على وفق إيقاعاته ، فالصوت يتحرك ضمن ثنائية (الغياب الحضور) ، ففي الوقت الذي نوثر فيه هيمنة أصوات معينة طيلة زمن القصة عملت على إثارة الارق والخوف والذعر للشخصية البطلية متمثلة بـ (صوت الصهيل) ، فإننا في موقع الخاتمة نوثر انحسار تلك الأصوات ومن ثم إقصائها بشكل تدريجي بدءا من حالة ترويض صوت الصهيل (الصهيل يخفت) لتظهر بدلا عنها أصوات جديدة تشي بالأمان والسكينة : (أصوات المطر نبض الحجارة الموسيقى الليلية الأغنية القديمة) ، فهذه الأصوات قد عانت من الإقصاء طيلة أحداث الحكاية تساقا مع الأزمت التي كانت تعانيتها البطلية في القصة ، لكنها تظهر في الخاتمة مع التحسن النفسي الذي بدا في سلوك الشخصية ، كما نشير أيضا إلى قضية أخرى هي إن هذه الأصوات سواء التي مثلت حالة الأمان أو التي مثلت حالة الخوف والرعب نجدها هنا تتحول إلى رموز و علامات نصية للإشارة إلى تلك الدلالات ، بل اننا بحق نعثر على لغة شعرية قد استوعبت ما طرأ على اللغة من تجديد وتطور تحديدا في مجموعتها الأخيرة (مالم يقله الرواة) ضمن قصتها (جياد الليل) ، فعلى سبيل المثال يمكن ان نتلمس ذلك التعامل الجمالي مع اللغة من خلال اشارتها الى مجموعة الاصوات التي استطاعت عبرها ان ترسم لنا صورتها السكينة والأمان في خاتمة القصة ، فلو اخذنا على سبيل المثال اشارتها الى (الأغنية القديمة) فانها هنا لم تشر الى اغنية بعينها قدر ما حاولت ان ترمي الى ما هو أبعد من ذلك وتحديدا لما يمثله القدم والماضي من دلالات نفسية خاصة بإمكانها تحقيق حالة نفسية متوازنة ، وهكذا الحال مع الموسيقى الليلية ونشيد الماء ونبض الحجارة ، كما اجد ان القاصة الدليمي فضلا عن امتلاكها ثقافة لغوية شعرية متميزة فانها تملك ايضا ثقافة عالية بما يتعلق بالقضايا النفسية والاجتماعية ونجدها توظف كل هذه الخبرات أحسن توظيف في مجاميعها القصصية .

وفقا لما تناولناه اثناء دراستنا لشخصيات لطيفة الدليمي وجدنا ان أغلب هذه الشخصيات قد عانت الإحساس بالوحدة ، والطريف ان الكاتبة الدليمي كانت تحاول موازنة شخصياتها من خلال إهدائها هذه القصة الى بطلية قصتها السابقة ضمن المجموعة القصصية ذاتها (جياد الليل)^(٦) ، وهذا يعني ان هناك فضاءً نفسياً موحداً تعيش تحت وطأته هذه الشخصيات.

تشارك حاسة السمع ضمن أحداث قصة (شفرات للعصر الشمسي) عبر استقطابها للصوت ضمن بنية حوارية تتم عن طريق جهاز (الهاتف) لتلصق الضوء على طبيعة العلاقة التي ربطت الرجل بالمرأة ، اذ نجد لغة النص تؤكد على (الصوت) ضمن نسيجها السردي ثم نجد قيام حاسة السمع بتشفيره :

(يزجي إليها صوت الرجل حين يحل المساء إشارات شغف جديدة عبر الهاتف يقدم لها التماسات يحرض تمردها على نسيان الحقائق يتبع في حديثه نبرة المنذور لإسعاده. تكبح إشارات بنفي الشغف بحياد صوتها

وسخريتها تؤسس بلاغة رفضها بأقصى هجاء لفهمه القاصر لموضوعة الحب .. وفي الضحك والحوار الذي يتسرب إليه الملل بفعل الحذر والتربص والدفاع واليقظة يتخذ صوتها خطا مستقيما تحمي بامتداده المحايد اكتمال وجودها المتوحد من دونه ^(٧).

نلاحظ إلحاح النص على الصوت بوصفه أداة التواصل بينهما ، فلم نجد إشارة إلى لفظة (قال) او مشتقاتها او مرادفاتها على سبيل المثال ، بل أن الصوت هو الذي يقول ويتحدث معها عبر فك شفرائه ، فالتواصل يحققه الصوت وليس القول إذ نجده يتحول إلى علامات على شخصية كل منهما وسلوكها

الصوت ← إشارات شغف | يتبع نبرة المنذور | حياد صوتها | بلاغة رفضها | يتخذ صوتها خطا مستقيما ،

كما أن عملية الرد على الرجل لم تحدث بـ (القول) أيضا ، بل أنها ردت عليه عبر (كبح إشاراته) كما نجد توصيفا يؤيد ما ذهبنا إليه خاصا بصوت المرأة هو (بلاغة صوتها) فقد منحت البلاغة للصوت وليس للقول ، فالحوار بينهما كان كله عبر فك شفرائه الإشارات الصوتية من خلال حاسة السمع ، وهذا التعارض الذي بدا من خلال صوتيهما كان هو أساس الصراع في القصة الذي قام على وجود تعارض اكبر على مستوى وجهات النظر لكليهما حول المفاهيم المختلفة والقيم والأشياء والى ما هو غير ذلك من القضايا المتنوعة التي دارت عليها الأحداث في هذه القصة .

وتمارس الحاسة دورا فنيا جديدا ضمن موقع آخر من القصة ذاتها ، إذ نجدها تدخل ضمن صراع جديد هو صراع (التذكر | النسيان) ليكون الصوت هنا عبر استقطاب الحاسة له ينتمي الى شفرات التذكر :

(منتصف الليل تلوذ بصوت صديقتها شبيهة أيامها ، الصوت يحتويها مثل قارب إنقاذ .. تسري بهجة أحاديثها الى ليلة الخوف يضحك كل شيء) ^(٨).

فصوت صديقتها جزء من الماضي الذي تستدعيه الشخصية في هذه اللحظة الآنية الحرجة التي تمر بها ، ونلاحظ بعد ذلك التحول في الحالة النفسية للمرأة التي سرت بها بهجة خاصة حينما شرعت بعملية استذكارها للأحاديث القديمة ، ومع استمرار أثر الصوت في وعيها ينشط عمل الذاكرة :

(تشذ الإثنان ذاكرتيهما بكل نصوص الفرح والجمال وتستوعبان تاريخ البسالة) ^(٩).

فعند حضور عملية التذكر التي حققتها الحاسة يأخذ الحدث بالنمو شيئا فشيئا ^(١٠).

فالنص بقدر ما يمنح (الصوت) اهتمامه الكبير يقوم بتغيب فاعل الصوت (الشخصية) .

في قصة (أخف من الملائكة) تبلغ الوظيفة الشعرية للحواس بصورتها الواقعية ذروتها من خلال حضورها الجوهرى الفاعل في بنية الحدث الرئيس وتحقيق ثيمة النص وهو بلوغ إنسانية مثالية ترتفع بالإنسان عن العالم الأرضي | المادي الى عالم روحي يتجسد بعالم (الملائكة) ، ونود أن ننوه الى أننا سندرس أثناء التحليل إضافة الى حاسة السمع كل من حاستي البصر واللمس لدخولهما بشكل مباشر في إنتاج هذا النص الذي نجد حركته البنائية تتأسس عبر اقتراحه ثنائية ضدية تتمحور على وفقها الأحداث وهي ثنائية (الجسد | الروح) ، إذ من خلال البناء الفنتازي سوف تحاول القصة انتاج دلالاتها والوصول الى غاياتها عن طريق التخلص من الجسد ، من هنا تأتي أهمية الحواس في هذه القصة ذلك لانتمائها العضوي لبنية الجسد ، إذ اننا سنلاحظ ان رحلة إقصاء

الجسد في القصة سوف تبدأ عبر تقديم بنية (الإرصاد) التي تمثل مستوى التبئير في النص، والإرصاد كما يعرفه جون ريكاردو (البؤرة التي تمثل موضوع القصة الكلي والمركز الذي تلتقي فيه جميع أطراف القصة وأجزائها المبعثرة في أنحاء الحكاية) ^(١١)، وتتأسس بنية الإرصاد في هذه القصة من خلال عرض مقطوعة (كونشرتو البيانو) لبتوهوفن تقدمها عازفة يابانية تقدم من خلال شاشة التلفاز :

(جلستُ أشاهدُ التلفزيون وأسمعُ كونشرتو البيانو لبتوهوفن وبدأت عازفة البيانو اليابانية تتوهج وتتألق وتتقد لتذوب تدريجياً على ملامس البيانو وكأنها تتلاشى في النشوة المقدسة العظمى فامتزج بياض جسدها بأسود البيانو وسواد ثوبها بأبيضه وسال من الشاشة نهران من لؤلؤ أسود ولؤلؤ أبيض حتى تلاشت العازفة ولبث البيانو يتحرك عازفاً نفسه بنفسه دونما أصابع أنثوية تطلق آهاته وغمغماته بينما واصلت الفرقة الموسيقية العزف ولم تأبه لغياب العازفة المتلاشية في الأثير) ^(١٢).

ان النص يركز أساساً على حاستي السمع عبر حالة الإستماع للموسيقى التي نجد الحدث الأبرز فيه (تلاشي العازفة) يتحرك على إيقاعها، وحاسة البصر عبر مشاهدة ما يحدث للعازفة من خلال شاشة التلفاز (حالة التلاشي)، ففي خضم الإنغمار في جمال الموسيقى وسحرها يأخذ جسد العازفة بالإختفاء بينما تظل البيانو تعزف، فالحواس تابعت عملية الإختفاء التدريجي للجسد الذي جاء تمهيداً لحركة النص لاحقاً ضمن علاقة (جسد أ روح)، وسنتابع ذلك عبر فاعلية كل حاسة ودورها في هذا انتاج هذا الحدث :

(اللمس) :

(وخيل لي أن يدي تجوس في الفراغ إذ لم أحسّ بملمس جلدي) ^(١٣)
 (فلمستُ ذراعي ووجهي وصدري وساقِي وعثرت على المزيد من الفراغ الموحش) ^(١٤)
 (وبحثتُ عن يدي بيدي وعن شعري وفمي فما عثرت على غير فراغي وعدمي) ^(١٥)
 (وتلمستُ حدود ما كان لي جسدا فلم أهدأ إلى شيء ولا تعرفت أصابعي على ملمس ولا تعثرت باستدارة أو ارتفاع أو انحدار...إني أستحيل إلى فراغ) ^(١٦).

إن حاسة اللمس هنا لا تلمس سوى الفراغ (يدي تجوس في الفراغ) أ (عثرت على المزيد من الفراغ) أ (عثرت على فراغي) لتستحيل الشخصية بعد كل هذا إلى (فراغ أ تلاشي)، فالحاسة تكشف لنا عن غياب (الجسد) وتحوله إلى (عدم)، كما نلاحظ أن الحاسة قد لاحقت، تحديداً، مناطق الإشارة في الجسد الأنثوي التي تُحيي الجانب الغريزي عند الرجل وإن اختفاءها، أي اختفاء الغريزة، يرسخ فكرة التحول من الجسد نحو الروح، ففشل الحاسة في العثور على الجسد يعني إقصاؤه وفي المقابل يعني حضور الروح . .

(حاسة السمع باستعمال جهاز الراديو) :

(فتحت الراديو وغمرني ضجيج البث المتشابك وصراعات وحروب صوتية ولغوية تطلق أسلحتها نغمات ونبرات وشهقات وصرخات وقذائف من فضائح...) ^(١٧).

فصوت الراديو يفتح المكان الداخلي على الخارج فلا تسمع الأذن سوى النكبات والصرخات، فالصوت أصبح هنا وجهاً للدمار والخراب للعالم، فضلاً عن توصيفها للحروب بـ (الحروب الصوتية) فالنص يؤكد على الصوت عبر حاسة السمع، هذا بالإضافة إلى توصيف أسلحة الدمار التي نجدها تتكون من نغمات ونبرات وشهقات

وصرخات وقذائف وهي جميعا ذات طبيعة صوتية ، وهذا الدمار تجسد في فعل الإبادة المتمثل بسطوة العالم المادي المرتكز على الجسد وغرائزه المتعددة التي قادتته إلى هذا المصير ، فالصوت ١ اللغة أصبحا هنا إيقونتين للعالم المادي ، كما نجد ان الراديو هنا قد مثل عملية بناء حلقة الوصل بين الداخل ١ الخارج ، ومرة أخرى تفشل الحاسة في القبض على إنسانية تتجسد ضمن العالم المادي .

(حاسة البصر من خلال استخدام جهاز التلفاز) :

(وملاّت شاشة التلفزيون جثث متيبسة وجثث مبتورة الأطراف مشوهة موسومة جرى تعذيب أصحابها وقطعت أعضاؤها النافرة ..وعدسة الكاميرا تخطف لقطات مكبرة جدا من وجوه بشرية تحتضر وحولها يحوم ذباب أزرق لامع متحفظاً لاخترق الأجساد..والكاميرا تقطف عيني صبي صغير ميت ..)(^{١٨}).

فعين الكاميرا التي تمارس دور حاسة البصر هنا أخذت تلتقط صورا خاصة بالأجساد فقط وهي مشوهة ومبتورة وقد حل الدمار بها ، وهي صور ترمز إلى انهيار العالم المادي الذي تمثل هنا بفناء الأجساد لتبقى الروح بمعزل عن هذا العذاب ، وعليه تكون الصور البصرية المتمثلة بلقطات شاشة التلفاز قد قدمت لنا أيضا صورة لإقصاء الجسد .

حاسة البصر من خلال استخدام (المرأة) :

تختبر الشخصية البظلة هنا حواسها المنتمية الى الجسد في محاولة لإكتشاف كيائها المادي المتمثل بجسدها فتقف هذه المرة أمام المرأة ، وهنا يبرز المستوى اللغوي في عملية اكتشاف الجسد عبر تشكيل بنية إرصادية تمثل معادلا موضوعيا لموضوعة النص (موضوعة الوجود) وإن كانت بطريق معاكسة :

(ووقفت أمام مرآة الخزانة الشاسعة فلم أشاهدني على زجاجها الضاحك وما انعكس سوى الجدار ولوحة منقولة عن لوحة (دوقة ألبا عارية) للفنان الإسباني (غويا) ...وحدقت بها فظلت (دوقة ألبا) مسترخية في ترفها الملكي العاري وذهول نشوتها تعكس تاريخ امرأة كان جسدها تاريخ حقبة بأكملها)(^{١٩}).

فخلود الدوقة يتأتى من خلود جسدها العاري الذي يمثل تاريخ حقبة كاملة كما تقول الكاتبة ، بينما النص يقترح الوجود من خلال نفي الجسد ، وحقيقة ، كانت لمسة بنائية جميلة تلك التي اقترحها النص المتمثلة بانعكاس صورة الدوقة في المرأة (بمرجعيتها) بدلا من جسد الشخصية البظلة، وهنا تفشل حاسة البصر في رؤية الجسد المادي في المقابل أنها استطاعت أن تتلمس فكرة الوجود والكينونة من خلال خلود الجسد في هذه اللوحة ، وعلى هذا المنوال تستمر القصة في ملاحظتها لإكتشاف الجسد عبر الحواس لتكتشف ان المثالية الإنسانية تتحقق بإقصاء الجسد ، الجزء المادي للإنسان الذي هو أساس نكباته في الحياة لتعلن في النهاية :

(إن غاية الكائن في أقصى حضوره الموجه أن يحقق اختفائه ويتلاشى ويجتاز الخرافة وها قد تحول الجميع الى أمة من الملائكة الرائعين الذين لا يملكون أجسادا ولا مخاوف ولا مصائر فانية)(^{٢٠}).

فالنص يؤكد على المفارقة ، هي ان حضور الانسان يتحقق في إقصاء كل ما هو مادي ، وهذا هو الذي سوف يرتقي بإنسانيته ، وبالإنتقال من الوعي الفردي الى الوعي الجماعي تتحقق إنسانية العالم ، فالحواس ، كما هو واضح في هذا النص ، لم تكن مجرد أدوات أعانت النص قدر ما هي كانت تمثل جوهر البناء الذي ارتكزت عليه عملية انتاج الدلالة فيه ، بل هي الجزء الأهم فيه عبر هيمنتها على بنية الجسد اذ كانت جزءا من الجسد

المغيب الفاني وفشلها في عملية الإكتشاف يعني فناءها وباختفائها تختفي المنبهات التي بإمكانها استحضار الآلام والمصائب الانسانية ، كما رأينا ان منطقة العمليات قد اتسعت لتشمل النص كله .

حاسة البصر :

لم تكن حاسة البصر لتبتعد ضمن آلية عملها عن المناطق النفسية للشخصيات البطلة كما هو حال الحواس الأخرى سواء في صورتها المجازية ام الواقعية ، فنجدها في قصة (الزجاج) ضمن مجموعة (اذا كنت تحب) تضع اليد على فكرة النص الرئيسية عبر استخدام (المرأة) ، فبعد أن تأملت وجهها وجسدها شبه العاري المنعكس في المرأة توصلت الى حقيقة تمثل فكرة النص الرئيسية :

(فكرت : يضايقني ان يعرف الإنسان كل شيء عن نفسه وعن الآخرين .. أكره المرايا والزجاج لهذا)^(٢١).
في قصة (عشاء لإثنين) يتآزر فعلا (الشوق و الإنتظار) من قبل الزوجة لزوجها الغائب في جبهات القتال لفتح آفاق من الرؤيا استقطبتها حاسة بصر الزوجة على أمكنة ومشاعر ملونة قدمها النص عبر تقنية تيار الوعي قامت من خلالها باستحضار صورة زوجها المشتاقة اليه البعيد عنها عبر التأمل أو الترائي الذي جعل حاسة البصر تمتد بعيدا بعيدا لتقطع مئات الاميال فتبصره هناك في الجبهة ، وهذا البناء ، كما سنرى ، يأتي كرد فعل لعملية الانتظار ، فتقنية تيار الوعي (تكشف لنا عن زخم كبير من المشاعر والإحساسات والتداعيات)^(٢٢) :
(وأنا نصل الإنتظار المنغرس في الباب أحرق باتجاه المدى وفي البعد السحيق أرى أثلاما في أرض وعرة .. أرى سدودا وفناعات وفوهات بنادق .. بسالته وبعض خوفه أرى النبل يلتصق في عينيه والتصميم يلوح في صرامة القسمات التي يموه بها حبه .. وأرى وجهه الذي انتشر عليه الغبار ومسحه التعب ساهرا أراه وقد خددت جبينه الغضون الجديدة ، أرى فمهُ وعينيه وشعره وأصابعه الجديرة بالقبلات واللمس ، أرى كل هذه الأشياء العزيزة عرفتها باللمس والنظر والحب .. وفي مواجهة الموت أراها .. أراه عندما يظمأ لجرعة ماء فأحس في نفسي شهوة خارقة للحياة)^(٢٣).

النص يعتمد على فعل (الرؤية \ البصر) ، إذ تكرر الفعل (٩) مرات ، وهذا الإلحاح مثلما استطاع ان يكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية البطلة إذ مثل هذا الإنثيال الصوري معادلا شعوريا لأحاسيس الزوجة المنتظرة لزوجها الغائب فهو أيضا استطاع ان يمنح فعل الحاسة هويتها الجمالية بهذا العرض السيمي البانورامي .

في مجموعة (موسيقى صوفية) ضمن قصة (رابسوديات للعصر السعيد) توظف الكاتبة (اللون) الذي هو مدرك بصري في الكشف عن المشاعر المتناقضة للشخصية البطلة (أميمة) من خلال التداعيات التي حفزها اللون القرنفلي للثوب :

(غمرني لونه القرنفلي الحي بالفرح الممتزج بالمرارة)^(٢٤).

فالسعادة التي حققتها رؤية الثوب ذي اللون القرنفلي نجدها سعادة غير مكتملة ، وهنا يحدث التناقض في المشاعر ، إذ انها سعادة بدت ناقصة عبر ظهور الإحساس السلبي الذي كشفت عنه حاسة الذوق (المرارة) ، حقيقة لا يخفى على قارئ قصص لطفية الدليمي اهتمامها باللون وتوظيفه، وهو ما تكشفه لنا لغتها السردية التي منحتة بعدا دلاليا (رمزيا) .
حاسة الشم :

تبدأ ممارسة وظيفتها الفنية منذ المجموعة الرابعة (اذا كنت تحب) في القصة التي تحمل العنوان ذاته لتكشف لنا عن التناقض بين شخصيتي الرجل والمرأة عبر كشفها عن وجهة نظر كل منهما حول موضوع (الخلود) :

(كان يريد أن يرى الخلود في كل شيء حوله ، حتى في الأجساد المحنطة ، أما أنا فكنت أشتتار من كل هذا وأشمئز من رائحة الطيور المحنطة بينما تنعشني رائحة الريش الحي المبلول بالمطر للعصافير الصغيرة (المرحة)(٢٥).

فمن خلال فاعلية حاسة الشم يتكشف الخلاف في وجهات النظر بين كل منهما حول موضوع الخلود :

وجهة نظر الرجل ← الخلود في الأجساد المحنطة | وجهة نظر المرأة أشمئز من رائحة

الطيور المحنطة | رائحة الريش الحي ..

فهذا التعارض هو جزء من حركة الحدث | الصراع بينهما في القصة الذي يستمر حتى النهاية ، وحقيقة أن ما ترصده الحواس يدخل بشكل جوهري في بناء أحداث قصص الدليمي ، فهو أما ان يكون إرهابا للحدث او معادلا موضوعيا له، أي انه يقع ضمن البنى التحتية لموضوعات القصصية .

في مجموعة (ما لم يقله الرواة) ضمن القصة التي تحمل العنوان ذاته تكشف لنا حاسة الشم غير محددة الهوية عن المشاعر المتحرقة لبطل القصة لرؤية (شهرزاد) القادمة من الليالي الألف لينفتح السرد عبر ذلك على أجواء غرائبية :

(تدهمه رائحة مثيرة ، شذى قمح أخضر مسحوق رائحة طلع نخل ، رائحة عشب فيصوم عطر ناردين ، عبق زعفران ، كلا فوح مسك ، لا .. لا انها لا تشبه أية رائحة عرفها فماذا يسميها ، شذى خطير يشع من الارض والجدران والهواء ، لعله يشع من احتراقه برغبة حضورها ..)(٢٦).

ان عدم الوقوف على هوية الرائحة صعد من دلالاتها ، ومن ثم استطاع ان يفتح السرد على أجواء قائمة على التوصيف الغرائبي ، فالنص هنا أشبه بمحاولة خلق أجواء سحرية عبر هذه التشكيلات من الروائح ، كل هذا من أجل فرش الأجواء الملائمة لدخول شخصية شهرزاد الى النص ، والنص باستدعائه لهذه الشخصية الفلكلورية يحاول تمثّل قضية المرأة ضمن وجودها في المجتمع الذكوري (قضية القصص كلها) عبر رؤية تأريخية تحمل في طياتها الإدانة للرجال :

(ما زلتم تعتمدون رؤية العين وتنفون العقل والحدس وتعطلون الخيال)(٢٧).

ففي هذا تأكيد على استمرار النظرة المادية من قبل الرجل للمرأة ضمن علاقاته معها ، إذ ينصبّ اهتمام الرجال على الجسد من دون الاكتراث بالجوانب الروحية فيها ، ومن خلال الحوار بين الرجل وشهرزاد تقدم شهرزاد حقائق لم يكتشفها رواة تاريخها ، من هنا جاء ت دلالات العنوان .

حاسة الذوق :

اكتفت حاسة الذوق بالظهور مرة واحدة ضمن وظيفتها الفنية في قصة (ليلة العنقاء) ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيديات) إذ كشفت الحاسة عن طعم المرارة في فم الشخصيات القصصية كرد فعل لتطور الأحداث بعد ليلة العنقاء ، كما أنها قامت بتهيئة الأجواء للحدث الجديد الأهم في النص وهو (مقتل مالك) :
(عندما بزغ الفجر بعد ليلة العنقاء الرهيبة عند ضريح الولي الجديد نهض الذين واتاهم النوم من نومهم وتحرك الساهرون بتناقل من مضاجعهم أوقدت النيران وغلت أباريق الشاي وتصادت روائح التبغ القوي والخبز المحترق وكلها تفوح بمرارة أشد مما ألف الناس ، شاي مرّ رغم الجمرة المتوهجة ، خبز مرّ رغم القمح الجديد ، بيض مرّ رغم السمن والملح ، صباح مرّ رغم حلاوة النسيم البارد وأنفاس الجبل المعطرة برحيق الأقحوان والشقائق الحمراء)^(٢٨) .

النص يحاول هنا ان يهيئ مناخا ملائما لاستقبال الحدث الجديد الأهم في القصة المتمثل باستقبال خبر جريمة القتل ، فعمد الى توظيف حاسة التذوق للشخصيات المتواجدة هنا في موقع الحدث، فبدا مذاق الأشياء هنا ذا طعم مرّ في أفواه الجميع وكأن أمرا ما ينذر بالوقوع ، كما نجد إلحاحا على فعل الذائقة ، وايضا نجد ان هذا الفعل جاء بشكل بدا متناقضا بين الطبيعة المستساغة للشيء المتذوق في الواقع وحال طعمه في اللسان في واقع القصة وهذا ما كشف عنه النسيج اللغوي الذوقي في النص بعد ليلة العنقاء :

(رائحة التبغ القوي - مر الخبز المحترق - مر شاي متوهج - مر قمح جيد - خبز مرّ البض - مر رغم حلاوة النسيم - صباح مرّ ...)

فهذا الطعم المرّ في ألسنة الشخصيات هو الفرشة المناخية التي هيأها النص لاستقبال الحدث الرئيس وهو مقتل مالك .

كما يبدو أن عملية توظيف الحواس في قصص الدليمي لم تكن اعتباطية ، بل إنها عملية مدروسة بإتقان لأننا كما شاهدنا في نماذج كثيرة إن الحاسة تمثل بنية تعبيرية مهمة تشترك بقوة في إنتاج دلالات القصص المختلفة في مجاميع القاصة .

حاسة اللمس :

ظهرت الوظيفة الشعرية للحاسة بشكلها الواقعي في قصة واحدة هي (اخف من الملائكة) إذ مثلت جزءا مهما في بناء النص وقد حققت باشتراكها مع حاستي البصر واللمس دورا جماليا تعبيريا في هذه القصة .^(٢٩)

ثانيا :التوظيف الواقعي للحواس الخمس في بناء الزمن :

مثلما كان للحواس (واقعيًا) دور وظيفي فني في بناء الشخصية القصصية وسبغ أغوار عالمها النفسي ، نجدها الآن تقوم بدور آخر جديد على مستوى بنية (الزمن) ، ومثلما وجدنا في المبحث السابق هيمنة لتقنية (الإسترجاع) عبر عملية (التذكر) ، نجد أنفسنا إزاء الهيمنة نفسها لهذه التقنية عبر الحضور الواقعي للحاسة ، ومثلما وجدنا أيضا هيمنة لحضور حاسة السمع في المبحث السابق الخاص ببنية الشخصية ضمن التوظيف الواقعي فإن الحال ذاته نجده هنا لهذه ضمن بنية الزمن ، وهذا جدول يوضح توزيع الحواس على مستوى المجاميع القصصية :

المجـامـيع القصصية	السمع	البصر	الشم	الذوق	اللمس
ممر إلى أحزان الرجال	--	--	--	--	--
البشارة	--	--	١	--	--
التمثال	--	--	--	--	--
إذا كنت تحب	--	--	٢	--	--
عالم النساء الوحيديات	٢	٢	٢	١	--
موسيقى صوفية	٧	--	--	--	--
ما لم يقله الرواة	--	--	--	--	--

نلاحظ في الجدول أعلاه انخفاض نسبة حضور الحواس بشكل إجمالي بصورتها الواقعية عن حضورها ضمن التوظيف المجازي في الفصل الأول ، كما نلاحظ ان مجموعة (عالم النساء الوحيديات) هي الأكثر توظيفاً للحواس على اختلافها من المجاميع القصصية الأخرى ، و ربما يعود السبب الى طبيعة قصص هذه المجموعة وأثرها على طريقة البناء وتقديم الأحداث اذا ما عرفنا ان اكثر قصص هذه المجموعة تدور ضمن العالم الداخلي للشخصيات النسوية .

حاسة السمع:

لم نجد أي دور يذكر لحاسة السمع ضمن عملية بناء الزمن في المجاميع القصصية الأربع الأولى ليبدأ حضورها الفاعل منذ المجموعة الخامسة (عالم النساء الوحيديات) تحديداً في قصة (أخوات الشمس) ، إذ تسترجع الحاسة الماضي عبر سماعها لأصواته لتكشف من خلال هذا الإسترجاع عن إحساس الشخصيات النسوية بالوحدة :

(أخذنا نثرثر لنسمع تردد صوتينا في الفراغ ، فكان الصدى يتكاثر لنسمع أصواتا وكلمات لم نقلها قط ، إنها أصوات تستيقظ في الرؤيا ووراء الأبواب وطيأت الستائر كانت ضحكات أخوي وسعال أبي وهمسات أمي تجتاح ممرات البيت)^(٣٠).

فالثثرة والصدى والضحكات والسعال والهمسات كلها أصوات لكنها غير مسموعة بسبب غيابها في الوقت الحاضر فهي جزء من الماضي الجميل ،لذا بدا استحضارها هنا من قبل الشخصيتين أشبه بصورة الإستجداء للحظات مضت وانقضت و لن تعود أبدا .

ضمن قصة (ليلة الغنقاء) تكشف حاسة السمع عن طبيعة الأزمة التي تعانيها الشخصية البطلة (بدور) التي سجنها أهلها في إحدى غرف البيت نتيجة إيمانهم بالخرافات فاخذت تتعرف على الوقت عبر سماعها للأصوات من خلف جدران الغرفة :

(سمعت صياح الديك الأحمر الذي له ألف لون في ذيله المقوس ، سمعت قرقة الأباريق والأواني في باحة البيت ، وطاقات قبقاب أمها ، نهضوا من النوم ..)^(٣١).

فصياح الديك وقرقة الأباريق وطاقات القبقاب كلها أصوات استقطبتها حاسة السمع لدى بدور ، ومن خلال هذه الأصوات استطاعت ان تتعرف على الوقت ، لاندي ان الحاسة أدت هنا دورا كبيرا في النص ، بل كان دورا جزئيا لكنه يبقى مؤشرا أكد أهمية الحواس بوصفها أساليب لبناء المواقف وتقديمها .

في المجموعة السادسة (موسيقى صوفية) ضمن قصة (رابسوديات للعصر السعيد) نكون إزاء بنية صوتية مهمة تتمثل بأصوات موسيقى الرابسودي التي تفتح السرد على أجواء الماضي السعيد (الصوت) استرجاع الزمن) عبر علاقة الرجل والمرأة ، وتحديدا من نافذة الحاضر التي تقف فيها بطلة القصة (أميمة) ، وعلى إيقاعات الرابسودي تتحرك أحداث القصة ، إذ يمكن ان نعد صوت الموسيقى في هذا النص علامة سيميائية على الماضي السعيد وبنائه من جهة ، ومعادلا موضوعيا على مستوى النص ككل من جهة أخرى، ونعتقد ان معرفة دلالة كلمة (الرابسودي) قد تضيء دلالتها داخل النص فهي تعني بجذرها الإغريقي (مجموعة ألحان لا يجمعها نظام دقيق فهي غير محكومة بنسق موسيقي خاص خاضعة للتغيير والتبديل المستمرين بين الهدوء والصخب و بين الفرح والحزن)^(٣٢)، فهذا التناقض الذي تشير إليه المفردة هو نفسه الموجود على صعيد الحياة بل هو جزء من حتمية التكوين البشري ، وهذا يجعل الموسيقى تدخل بقوة ضمن التجربة الكلية للنص :

(صدحت انغام (الرابسودي رقم ٢) ونطق أنيس الآخر المختبئ وراء الخشونة والسخرية والغربة باسم (أميمة) وامتزج صوته بانغام تلك الموسيقى الأسرة وفي تلك اللحظة نشرت قلوعي في رياحه واقتحمت البحر(٣٣).

الموسيقى هنا أصبحت موضع اقتران أنيس ١ أميمة :

صدحت الموسيقى ← نطق أنيس ← أميمة ← نشرت قلوعي في رياحه

فالحب يتأسس على أنغام الرابسودي وهو جزء من صورة الماضي الذي تستدعيه (أميمة) في اللحظة الحاضرة التي يشكل فيها الحبيب حالة غياب .

وتؤكد المفردة ذاتها (الرابسودي) دلالتها الأغريقية القديمة لتصبح أنغامها معادلا موضوعيا لبنية الحدث الكلية في القصة المتمثلة بعلاقة أميمة وأنيس ضمن الزمن الماضي :

(عندما كنا نستمع إلى (رابسوديات فرانزليست) التي رافقتنا مثل ترنيمة ورعة كان زماننا يتناغم مع نسقها الموسيقي في مزاجه المتغير المجنون ، مزاج الرابسوديات العاصف الذي يتبدل خلال ثوان متقلبا بين الألم الجارح والمرح الصخاب واللذة المذهلة) (٣٤).

فالنص يكشف عن وجود حالة من التماثل بين طبيعة الرابسودي والزمن فكلاهما يحمل التغيير في طبيعته .
وضمن موقع آخر من مواقع الماضي الذي تتحرك أحداث القصة ضمن أجوائه الرومانسية تقوم حاسة السمع بمنح أميمة وجودها وكيونيتها من خلال صوت أنيس وهو ينطق باسمها :

(وكان أنيس ينطق اسمها مثلما ينطقه الناس فيتحول الأسم في صوته الى شيء آخر غير متوقع .. قبل ان ينطق أنيس ما كنت أدرك أن لي اسما يمكن ان يتحول اذا نطق بحب الى هذا القدر من الجمال) (٣٥).

ففي زمن الرابسودي تعثر أميمة على وجودها وإنسانيتها عبر إحساسها بصوت أنيس وهو ينطق باسمها وهذا يعني ان الماضي كان يمثل زمن السعادة (الولادة) الحقيقية للشخصية :
(ناداني باسم أميمة وأضاء اسمي وجعله حقيقة) (٣٦).

لقد أطلنا الوقوف عند هذه القصة ، اذ أردنا تأشير أهمية الحاسة (السمع) في تشكيل بنية الزمن الماضي ، فعمدنا الى تقديم أكثر من نص لتبيان ذلك ، فضلا عن كون الحاسة قد اشتغلت على المساحة الكلية للنص مما يستدعي الوقوف على أكثر من نموذج لتغطية عملها .

حاسة الشم :

يزداد حضور حاسة الشم في هذا المبحث ضمن تشكيل بنية الزمن قياسا بحضور حاسة البصر التي تراجعت ضمن هذه البنية ، إذ تبدأ فاعليتها البنائية منذ المجموعة الثانية (البشارة) ضمن قصة (تفصيلات عن مسرحية لم تتم) ، إذ استطاعت الحاسة أن تؤثر طبيعة الأزمة التي تعانيها الشخصية البطلة (سين) عبر استقطابه (الرائحة الغريبة) التي هي جزء من ماضي الشخصية الذي ترك آثاره عليها في المستقبل:

(في عامها الخامس عشر في يوم ما عادت الصبية ، عقارب الساعة تعانق الرقم العاشر ، في العينين صراخ ميت كامد ،...، وكالهزة تشممت الأم الرائحة الغريبة ، أجرت تفتيشا في قلبها المغلق وكشفت على أعضائها ..مات الأمل في قلب الإبنة .. الإشمئزاز أضحى علاقتها الوحيدة بجسدها الذي أهين)^(٣٧).

فالرائحة الغريبة هنا ألمحت عن طبيعة الأزمة المتمثلة بحالة الإغتصاب التي حدثت لهذه الفتاة التي تركت آثارها عليها في مستقبل أحداث النص ، إذ فسرت كثيرا من علامات الإستفهام حول هذه الشخصية .

في مجموعة (إذا كنت تحب) ضمن قصة (الحنين) يصبح الماضي البؤرة التي تستقطب أهواء الشخصيات القصصية وتوجه أحداث القصة نحو ذروتها ، إذ تصبح أكثر الأشياء التي تحيط بالشخصيات أدوات لاستفزاز الماضي ، وهنا تدخل حاسة الشم أداة مهمة في بناء ذلك الماضي عبر استدعائه لأجواء النص :

(ومشت سلمى عابرة الممر المكسو بالعشب الذي أوشك أن يجف وعندما انحنت لتتجنب اشتباك غصن شجرة متهدل بشعرها تصاعدت إلى انفها روائح نباتات عطرة ميزت بينها تلك الأشضاء الأليفة للرياحين المنزلية التي كانت تزرعها في أحواض مشمسة)^(٣٨).

فعملية استحضار الماضي عبر تقنية (الإسترجاع) لا تحاول ان تكشف عن مشاعر الشخصيات التي أرقها الحنين للماضي فحسب بل لتستدعي صورا وأحداثا مهمة من ذلك الماضي استندت عليها أحداث الحاضر .^(٣٩)

في مجموعة (عالم النساء الوحيدات الوحيدات) ضمن قصة (هو الذي أتى) تصبح رائحة اللبلاب علامة على ماضي جواد الذي استشهد في إحدى المعارك لتفتح معاناة بطلة القصة (نهال) التي حفزت معاناتها رائحة اللبلاب للدخول في أجواء الفنتازيا التي من خلالها يحاول النص التعبير عن موضوعة الخلود ، وما نزال مع تقنية الاسترجاع التي هيمنت بشكل كبير ضمن البناء السردي المتحقق نتيجة قيام الحواس بوظائفها على على المستويين المجازي والواقعي :

(وبكيت عندما هبت علي رائحة اللبلاب ، يا إلهي رائحة اللبلاب مرة أخرى ، واختلج جسدي وتصاعد الرحيق الى الى فمي : عندئذ فتح بابي ، ودخل جواد ومدّ يده الى وجهي ثم امسك بيدي وانهضني وعانقتني ، انه جواد وهذه رائحته وهذا قميصه المخطط وأصابه)^(٤٠).

فرائحة اللبلاب التي استقطبتها حاسة الشم لـ (نهال) هي جزء من صورة جواد في الماضي قبل استشهاده وحينما استنشقتها في حاضر النص استحضرت مرة أخرى إلى داخل النص عبر تشكيل أجواء فنتازية حلمية أسهمت الرائحة في تحقيقها ، وبذلك تكون عودة شخصية جواد الى النص مرة أخرى بعد استشهاده ورحيله عن العالم عبر استذكاره وحالة البكاء هذه هي شكل من اشكال تحقيق الخلود .

في قصة (ليلة الغنقاء) تصبح الرائحة هذه المرة التي تستقطبها حاسة الشم منبها زمنيا للتعرف على الوقت (اللحظة الحاضرة) بعد ان رأينا حاسة السمع في القصة ذاتها قد مارست الدور نفسه :

(انه الفجر وبدور تشم رائحة الحليب الساخن وتصل اليها رائحة البقرات التي نامت على التبن الملوث بالزبل في الليل كما تصل اليها نفحات من عطر الورود والحطب المحترق المالح ونكهة الشاي)^(٤١).

فمن خلال الروائح الصباحية تتعرف بدور على الوقت وهو ما يضع اليد على أزمته في القصة ، إذ انها وضعت في غرفة لا تبرحها وهذا ما كثف من عدوانية الأماكن المغلقة (الغرفة) في هذه القصة وهو ما اسهمت الحاسة في الكشف عنه، إذ انه يدخل جزءاً من أحداث النص المهمة

حاسة البصر :

لقد وظفت هذه الحاسة واقعيًا مرتين اثنتين ضمن بنية الزمن في مجاميع الكاتبة لطيفة الدليمي تحديدًا ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيديات) ، المرة الأولى ضمن القصة التي تحمل العنوان ذاته ، عن طريق فعل الرؤية (المشاهدة) للعبة (صندوق الدنيا) التي تعرض فيها شخصيات تاريخية دينية واسطورية يجمعهم عامل مشترك واحد هو (الشجاعة) وهذه الشخصيات هي النبي إبراهيم (ع) وعنترة العبسي والسندباد و أبو زيد الهلالي ، لتتحول هذه الصور التي يعرضها الصندوق الى (أمنية) تترسخ في وعي الشخصية البطلة لصورة فارس أحلام المستقبل :

(كنت انظر عبر العدسة الصغيرة فأرى وجهًا ضارعا تضيئه أبوة ورعة ، وجه نبي شجاع)^(٤٢) .

فالصورة المثالية للرجل تتشكل ملامحها في الماضي ، أي منذ زمن الطفولة :

(لم نعرف في الطفولة سوى حكايات رجال شجعان ، نبي شجاع يمتحن إيمانه بنبوته ، وعاشق شجاع يمتحن حبه بمطالب خارقة وفارس شجاع يزود عن القبيلة ومغامر شجاع يكتشف نفسه في أهوال العواصف)^(٤٣).

فملاحم الرجل البطل وفكرة الشجاعة نجدها تملأ رأس بطلة القصة فتظل تنتظر الشجاع الخامس يطل عليها من الدنيا ، من واقعها، ولعل الحل بالجوء الى الصندوق الذي يفتح على كل هذه الشخصيات البطلة هو إشارة الى غياب الشجاعة في الزمن الحاضر من وجهة نظر البطلة ، لذا نجد من نتائج ذلك تظهر مشكلة (العنوسة) التي يخلقها تقدم الزمن ليأتي الشجاع الخامس في وقت متأخر ، من خلال شخصية (فؤاد) الذي أصيب في إحدى المعارك ، فالقصة كما يبدو ارتبطت أحداثها بهذا الصندوق الذي لا يمكن الدخول اليه الا عن طريق المشاهدة البصرية ، كما ان صورة البطل نجدها تتأسس ضمن الزمن الماضي (مرحلة الطفولة) مما أثرت على اختيارات الشخصية البطلة في الحاضر لغياب صورة البطل فيه .

حاسة الذوق :

وظفت مرة واحدة في قصة (حقد ، اصمت ، قاتل) ضمن المجموعة الأولى (ممر إلى أحزان الرجال) ، إذ استطاعت الحاسة أن تستدعي ماضي الشخصية البطلة وتقدمه إلى النص في محاولة لتقديم معلومات أولية عن الشخصية البطلة كونها جاءت ضمن بنية الاستهلال :

(... في طرقات المدينة تدور باحثاً عن حزنك الذي فقد جدواه .. تستحلي مذاق غبار بغداد الأصفر الذي يحط بلزوجة فوق كل الوجوه .. يذكرك مذاقه بالصمون الأسود في سجن الكوت أو الحساء الهزيل المائع في موقف السراي)^(٤٤)

كما يبدو ان بنية الاستهلال في هذه القصة قد كثفت تركيزها على الشخصية البطلة مقدمة ابعادا وملاح عامة تخص ماضيها وازمتها التي سوف تنعكس على سلوكها في قادم احداث القصة ، وحقيقة ان الكاتبة قد غادرت هذا الاسلوب في مجاميعها الاخرى لانه يفقد المتلقي حرارة التشويق والمتابعة ولذة الاكتشاف ، فلا نكاد نعر عليه في قصصها اللاحقة التي حاولت اشراك قرائها فيها بشكل كبير .

حاسة اللمس :

وظفت هي أيضا مرة واحدة توظيفا واقعيا ضمن بنية الزمن في المجموعة الثالثة (التمثال) في القصة التي حملت العنوان ذاته ، وهي المرة الوحيدة التي يفتح فيها السرد على زمن المستقبل عبر تقنية (الاستباق) إذ إنها عملت على تحقيق تصور استباقي عن شخصية المرأة :

(أمسك كتفيها المستديرتين ، أحس لهما ملمس الخشب البارد ، قد تتحول في يوم آت : إلى تمثال شبيه بتمائيلها التي تعشقها)^(٤٥).

فالتوقع بالتحويل إلى تمثال هو رؤية مستقبلية تأسست عبر قراءة موضوعية للحظة الحاضرة لعلاقة الرجل والمرأة وهي مستندة في الوقت ذاته على قراءة ماضية ، إذ تؤدي (أفكار الحاضر إلى تكوين أفكار مستقبلية)^(٤٦)، فهذه النظرة المستقبلية هي التي تقوم بإنتاج دلالة النص إذ تؤدي صورة التوقع هذه إلى تحقيق التطابق بين المرأة التمثال لاسيما أن النص يشير منذ البداية إلى التقارب بينهما من خلال برودة اليد :

(..يمسك يدها ، يتحسس فيها برودة الصخر ، تسلمه يدها بتراخ هو غير الرضا ..يدها باردة مثل برتقالة ..)^(٤٧).

ليكون التمثال معادلا موضوعيا للمرأة من حيث برودة المشاعر ، فالحاسة تقوم هنا بتشكيل الحدث الأهم في القصة .

ثالثا : توظيف الحواس الخمس في بناء المكان :

تتحرك الحواس الخمس ضمن وظيفتها الواقعية لبناء الأمكنة في قصص الدليمي بشكل قد لا يختلف كثيرا من حيث المقصدية عن فاعليتها المجازية ، لأننا في كل الأحوال والظروف نكون إزاء أمكنة ذات طابع نفسي تكشف عن أزمت الشخصيات في تلك القصص ، بل يبدو المكان علامة عليها ، لذا فليس هناك ثبات في دلالات المكان على أنواعها ، فطبيعة الأزمة تؤدي دورا كبيرا في رسم الملامح المكانية ، فيصبح ما هو آمن من الأمكنة معاديا والعكس صحيح أيضا ، فالنص يحاول توظيف المكان أقصى ما يستطيع كي يتناغم مع الشخصيات القصصية ف (الانسان يُخضع العلاقات الانسانية والنظم لأحداث المكان ويلجأ الى إضفاء إحداثيات مكانية على المنظومة الذهنية فيرى عالي لايساوي واطي ومغلق لايساوي مفتوح ويمين لايساوي يسار)^(٤٨) وهذا ما يجعله

يدخل بقوة ضمن أحداث النص وصراعاته خاصة مع قصص الدليمي التي هيأت أماكن خاصة لشخصياتها القصصية .

فيما يأتي جدول يوضح توزيع حضور الحواس الخمس في المجاميع القصصية السبع :

المجموع القصصية	السمع	الشم	البصر	الذوق	اللمس
ممر الى احزان الرجال	--	--	--	--	--
البشارة	--	--	--	--	--
التمثال	--	--	٣	--	--
اذا كنت تحب	٥	--	--	--	--
عالم النساء الوحيديات	٢	٢	١	--	--
موسيقى صوفية	٣	١	--	--	١
ما لم يقله الرواة	٢	--	٢	--	--

حاسة السمع :

لأنكاد نعثر على هذه الحاسة بحضورها الواقعي لتشكيل بنية المكان في المجموعات الثلاث الاولى ، ليبدأ تواجدنا بدءاً من المجموعة الرابعة (اذا كنت تحب) تحديداً في قصة (الساعات) التي نجد الحاسة تظهر فيها لأكثر من مرة راسمة الأبعاد المكانية للأحداث ، فظهورها الأول في هذه القصة نجده ضمن المكان المفتوح الخارجي المتمثل بصخب الحياة العملية كالتواجد في السوق الذي نجده ممتلئاً بالحركة والضجيج الخ ، ونجد ان النص يؤكد ويلح على هذا الضجيج لكي يقدم لنا المفارقة المكانية بين الخارج والداخل المتمثل بالبيت الذي يهيم في سكون عميق :

(فإذا اضطر إلى إلقاء نفسه وسط المدينة من أجل حاجاتها الأساسية ووجد خطاه تتجه نحو الناس مدفوعة بالرياح وضجيج الشوارع تهاجمه رائحة الخبز في الأفران وروائح النهار المكتسح بفعاليات البشر وأصوات الآلات وأناشيد الصغار)^(٤٩)

فروائح النهار المدركة من قبل حاسة الشم المجازية التي تشترك هنا مع حاسة السمع لا تعني زمنا قدر ما تفتح أفق التصور على صور مكانية مليئة بضجيج الحياة والعمل ، وهنا يأتي الدور البنائي الفاعل لحاسة السمع بتقديم البعد الصوتي للحدث المتأسس من طبيعة المكان هذا محققة بذلك هويته، فنحن هنا ضمن هذا المكان لم نحدد طبيعته من خلال المشاهدة بل من خلال ما يتردد إلى آذاننا من أصوات التي هي المسؤولة عن نقل ما يجري :

ضجيج الشوارع (صوت) ١ أصوات الآلات (صوت) ١ نشيد الأطفال (صوت) :

النص يقدم لنا المكان من خلال صور مسموعة التي تتشكل من خلال هذا الضجيج وهذه الحركة (مفارقة) بين طبيعة المكان في الخارج و طبيعة المكان الآخر ١ الداخل المتمثل بالبيت الذي يهيم في سكون عميق ، وإن هذا السكون قد كثف من شدته صوت الساعات التي ملأت أرجاءه ، هنا يصبح صوت الساعات أداة مهمة ضمن الصراع في هذه القصة فعن طريق دقائقها نستطيع أن نؤسس تصورنا عن الداخل (البيت) وطبيعته النفسية بالنسبة للشخصيات ، فرتابة الدقات تصبح معادلا لرتابة الحياة في الداخل :

(هو الآن نائم والساعات تواصل نبضها في كل أرجاء البيت مثلما تفعل جوقة من قلوب بشرية لعشاق رائعين... هو الان نائم والبيت ممتليء بضجيج الأصدااء ، حركة التروس الصغيرة والأرقام المتحركة وجزئيات الكوارتز وذبذبات الالكترونات ونقر رقاصات الساعات القديمة الطرز ..كل ذلك يحدث ليعلن حركة الزمن) (٥٠).

كما يبدو ان البيت عبارة عن هذه الاصوات لاغير لترسم لنا صورة رتيبة للحياة في الداخل ، فالساعات لا تشير الى زمن بعينه ، ولم تستدعيها الكاتبة بوصفها ديكورا مكانيا ، بل استدعتها لتحاول ان تؤثر لنا صورة الواقع الرتيب الساكن داخل البيت ، في المقابل انها تعلن مع كل دقة عن تحرك الزمن .

ثم يدخل الصوت مرة أخرى في حدث مهم على مستوى المكان ، اذ يتعرض المكان الآمن (البيت) الى إجتياح خارجي بوساطة الصوت عبر حوار في الهاتف بين الشخصية البطلة و (صوت) صديقتها (أمل) :

(وأتى عبر المسماع اذ رفعته صوت صديقة لها عبر الأعوام يهتف لها ، نريد ان نراك ، كان صوت الصديقة الآتي من الماضي قد استفز هدوءها (...) قال الصوت حسبك هذا الإعتزال والنفي) (٥١).

حقيقة كلما نمضي أكثر مع نصوص الدليمي يتأكد لنا بشكل قطعي ولع هذه النصوص بالحواس والتركيز عليها بشكل لا يقبل الجدل والنقاش ، الكاتبة هنا تقصي الشخصية المتصلة (أمل) وتضع بديلا بنيويا عنها هو (الصوت) الذي يركز عليه النسيج اللغوي بشكل مباشر من دون الاهتمام بشخص المتكلم :

(صوت صديقة ١ يهتف (الصوت) ١ صوت الصديقة ١ قال الصوت ..)

فهذا دليل ، حسب وجهة نظرنا ، على اهمية الحواس في قصص الدليمي ، فحضورها على اختلافها لم يكن مجرد مصادفة ، بل ان هناك إستراتيجية خاصة خطط لها النص ليحقق من خلالها مقصدياته و أهدافه مما منح نصوص الكاتبة بعد جماليا خاصا ، وبدخول هذا الصوت تبدأ الصراعات على أشدها وينمو الحدث شيئا فشيئا ، فنجد ان الصوت لا ينفذ الى داخل البيت فحسب بل الى داخل العالم الداخلي للشخصية البطلة :

(ظل رنين الهاتف يتضاعف في سمعه ، ويتردد الصدى متكررا وتجسد صوت الصديقة بنبرات حادة وفضولية ومعادية ، قالت : لابد انها الساعات ولا شيء غيرها ، ردت بصوت حاسم هذا سيضطرنني إلى إعادة النظر في كثير من أمور حياتنا)^(٥٢).

فنحن هنا امام حالتين ، الأولى ، هي التي صورها لنا النسيج السردى (اللغة) الذي صعد من دلالة (الصوت):

ظل الرنين يتضاعف يتردد الصدى متكررا تجسد الصوت نبرات حادة - فضولية -

معادية

ليأخذ الصوت صورة أخرى التي أشرنا إليها آنفا بفضل حاسة السمع ، اما الحالة الأخرى التي تمثلت بالتحول الجديد في سير الحدث نتيجة هذا الإجتياح الخارجي هو ما وشت به التساؤلات التي أرجعت الأسباب الى الساعات ومن ثم محاولة الرجل لإعادة النظر في أمور الحياة المنزلية ا الداخل ، ثم تساؤل المرأة (ما جدوى الاحتفاظ بهذه الساعات) لتستمر القصة بهذا التجاذب في صراع الداخل مع الخارج الذي بدأ يزحف نحو الداخل بقوة لتصل القصة الى خاتمتها التي أعلنت الرضوخ لهذا الاجتياح والرغبة في إعادة تشكيل الحياة بشقيها الداخلي والخارجي ، وهنا يدخل الصوت مرة أخرى ليسهم في تشكيل هذه النهاية ورسم ملامحها عبر عرض صورتين مختلفتين من الأصوات مثلتا حالة التغيير التي طرأت على المكان ، فبعد ان وعت المرأة ان لا جدوى من الساعات ، سارعت الى تحطيمها فتوقف صوت الوهم على مستوى المكان ا الداخل لتدخل بدلا عنها أصوات من الخارج :

(نبضت الساعات واضطربت وانفلتت نوابض بعضها ، ثم كفت بعد قليل اذ تدرجت ولم تهشمها ، كفت تماما عن النبض وسكتت وتسلل إليها عبر النافذة صوت طائر يشدو وحفيف أشجار تستسلم لإجتياح الريح وسمعت نبض قلبها واضحا ومستعارا)^(٥٣).

نلاحظ حلول أصوات جديدة محل أصوات أخرى ، فأصوات خارجية مثل (صوت الطائر ا حفيف الاشجار) ما كانت تسمع في السابق فضلا عن الصوت الداخلي ا النفسي (صوت نبض القلب) كل هذه الأصوات الجديدة استطاعت ان تشي بالتغيير والانفتاح على الخارج مما يعني انهيار سلطة الداخل المغلقة (البيت) المتمثلة بسلطة دقات الساعات ، فكما هو ملاحظ ان تحركنا في متابعة الصوت في هذه القصة كان على مستوى بنيتها كلها وهذه الميزة الكلية نجدها غالبا عند توظيف الحواس ضمن بعدها الواقعي .

في المجموعة التي تليها (عالم النساء الوحيدات) ضمن القصة التي تحمل العنوان ذاته ، تؤدي ثنائية (صوت ا سكون) ، (داخل ا خارج) دورا مهما في تحديد إحداثيات المكان النفسية (البيت) عبر إحساسات الشخصية البطلة ، ففي الوقت الذي يخيم السكون في الخارج يتحرك الصوت في داخل الشخصية :

(يخدم البيت من جديد ويخيل إلي أنني أسمع نبضات قلبي الغاضب ودبيب العنكبوت على زجاج النافذة وأسمع أنين الخشب في الأثاث والأبواب . بعد ان انهي أعمالى تجتاحني الكابة)^(٥٤).

يخدم البيت (سكون داخلي) ← أسمع ... نبضات القلب + دبيب العنكبوت + أنين الخشب ← الكابة

(صوت داخلي)

ويحدث العكس حينما يكون هناك صوت على مستوى المكان (الخارج) ، اذ حينها يعمّ السكون على مستوى الداخل | النفسي فيتم إقصاء الكآبة من الداخل :

(وفجأة يأخذني من هذه الكآبة شدة طيور الصغيرة ، أسمعها ترحب بي ، ثم ينعشني صوت غليان الماء في إبريق الشاي فوق المدفأة وتحيني حركتي في المطبخ ، ارتطام أغطية الأواني ، تحطم قذح صغير وسط السكون ، انهيار الماء من الحنفية ، رنين التلفون الذي يتكرر خطأ وتناثر حبات الفاصوليا)^(٥٥).

فالنسيج السريدي يكّدس مجموعة كبيرة من الأصوات المحتشدة داخل البيت :

الأصوات — غليان الماء | ارتطام الاغطية | تحطم القذح | رنين التلفون | تناثر حبات الفاصوليا

فكل هذه الأصوات الخارجية استطاعت ان تقصي الصوت الداخلي ، المعاناة (الكآبة) :

مجموعة الأصوات الخارجية ← تأخذني من الكآبة (سكون داخلي)

فهذه الصورة النفسية هي جزء من إحساسات الشخصية البطلة بالوحدة ضمن دائرة استلاب الزمن التي تدور حولها هذه القصة .

في قصة (موسيقى صوفية) التي ارتكز بناؤها ، كما جاء في إشارات سابقة ، على الصوت الذي أصبح علامة سيميائية على أحزان الماضي المرتبط بوجود شخصية (فخري توركلي) وأوهامه ، وفي محاولة لاجاد التوازن يقترح النص عبر اسلوب فنتازي شخصية (الرجل - الحلم) (الظل) بديلا عن الماضي المتمثل بصوت الموسيقى ، ومن خلال ثنائية الظهور | الاختفاء يبرز صراع الماضي جليا على مستوى المكان :

(وفي المشهد المولود للتو تألق وجه (رجل - الحلم) وسمعت في الصمت الطري صوته ووجدته يحطّ على يدها مثل طائر الفردوس وهي تطوي حافات نسيج التول .. وأخذت تتدفق صور ذهنية لأزمة مرتجاة منسوجة من الحب وسلام الأرض والموسيقى والنظرة المتجددة الموقظة عند ذاك خمدت الموسيقى الصوفية وصمتت وارتعشت سامية النعمان ، ركبت أشياء الموت وتبددت روائحه ، وغاب الخراب الذي طمس معالم البيت واختفت على مدى برهة آثار العفن)^(٥٦).

الديكور المكاني - النفسي يتغير بمجرد اقتراح النص لشخصية رجل - الحلم ودخوله عبر الفنتازيا الى أجوائه ، فنجد ان الحياة تعود لثملاً المكان ، والعكس يحدث ايضا حال غياب صوت رجل - الحلم لتأخذ أصوات الموسيقى الصوفية بالانتشار داخل المكان مغيرة من خريطته النفسية من جديد :

(أزدادت الموسيقى صخبا في ارجاء البيت متصاعدة من مسامات الحجر وبقايا المقتنيات العتيقة)^(٥٧).

ويمكن تمثيل هذه الثنائية (الغياب | الحضور) للرجل - الحلم على مستوى المكان من خلال هذه المعادلة :

صوت (رجل - الحلم) ← صمت (الموسيقى الصوفية) تغير المكان (ظهور الحاضر وزوال الماضي)

صمت (رجل - الحلم) ← صوت (الموسيقى الصوفية) ثبات المكان الذي يهيمن عليه (الماضي | موسيقى صوفية)

مثلاً حددت حاسة السمع ملامح النهاية في خاتمة قصة (الساعات) من خلال عرض صورتين متناقضتين من الأصوات مثلنا الصورة النفسية (الصوتية) للمكان الجديد ، فإننا في هذه القصة نقع على الشيء نفسه ، فالموسيقى الصوفية التي ملأت أجواء القصة كلها التي مثلت تقوقع الشخصية البطلة سامية النعمان ضمن دائرة الماضي حتى غابت كل صور الحياة عنها، نجد ان هذه الشخصية البطلة بمجرد ان عرفت السر في إسكات هذه الموسيقى سوف تتغير الامور تماما ، وستعثر على صورة مكانية جديدة عبر سماع أصوات جديدة تدخل لأول مرة أجواء المكان ١ النص :

(وعندئذ خمدت الموسيقى مرة واحدة وعم صمت سماوي في كل أرجاء البيت ... وغسل الجو من تلك اللجاجة القاتلة لموسيقى الموت فاستطاعت ان تميز صوت طرقات على الباب وان تسمع صدح هزار على شجرة الدلب وحفيف أغصان الصنوبر وتردد صدى الطرقات على الباب وسط الصمت الكرستالي)^(٥٨).

فالأصوات (طرقات الباب ١ صدح الهزار ١ حفيف الاغصان ...) نجدها تحل ضيفةً على النص لأول مرة ضمن بنية الخاتمة حملت معها دلالات التغيير للمكان لترسم بذلك ملامح نهاية أحداث القصة ، فالقصة ارتكزت بشكل كلي على صراع الأصوات التي شطرت الزمن شطرين اثنين ، الشطر الاول الذي احتلت فيه الموسيقى الصوفية موقع الهيمنة وقد أدت هذه الهيمنة الى تسلط الزمن الماضي بكل صوره التي حملت العذاب والألم على واقع الشخصية البطلة ، اما الشطر الآخر الذي تمثل بصوت رجل - الحلم إضافة الى أصوات الحياة الأخرى وهي أصوات انبثقت من اللحظة الحاضرة فكانت حركة الحدث قد انسأقت خلف هذا الصراع الصوتي بين (الحضور ١ الغياب) لصوت الموسيقى الصوفية ، فنجد ان بنية الخاتمة التي سكنت فيها هذه الموسيقى عن العزف قد خلت من جميع تلك الأصوات ذات الطابع السلبي فاسحة المكان لحضور أصوات جديدة تشي بالحياة والامل .

ايضا في موقع آخر من النص ينفتح الداخل على الخارج من خلال صوت (الراديو) وايضا من خلال حاسة البصر عبر جهاز (التلفاز) إذ مثلاً دور مكان (العتبة) ضمن حالة الصراع بين الداخل ١ الخارج في أحداث النص .^(٥٩)، فالأصوات لا تستدعي عبر جهاز الراديو سوى الرعب والدمار والألم وكذلك الحال بالنسبة الى جهاز التلفاز ، فعبر هذه التناقضات التي تبرز على مستوى المكان تطفو معالم التجربة الانسانية التي يبسطها النص القصصي في عرض موضوع الوحدة للشخصية البطلة التي هي أساس البنية الموضوعاتية التي قام عليها النص.

حاسة البصر :

ضمن مشاركتها في بناء الأمكنة عبر توظيفها واقعياً في قصص الدليمي تقوم حاسة البصر برصد جغرافية المكان النفسية التي يدور فيها الحدث القصصي ، وتبدأ فاعليتها الفنية منذ مجموعة (التمثال) تحديداً في قصة (السحب الجافة) التي نجد حضوراً بنائياً واضحاً للحاسة فيها ، فتمثل عملية المشاهدة (الرؤية) من خلال النافذة الزجاجية (مكان عتبة) لمحال تجاري الأداة الرئيسة في رسم إحداثيات النص ، فعن طريق (البصر) تتحرك مشاعر الرجل الذي يقف في الشارع تفصله مسافة عن المحال تمكنه من مشاهدة الفتاة التي تعمل في داخله عبر النافذة الزجاجية ، وهنا يقترح النص تقنية (المشهد الصامت) في تصوير سلوك الفتاة داخل المحل

التجاري ، اذ يستخدم (الوصف التمثيلي الصامت لسلوك الشخصيات حيث يجري وصف الحركات والایماعات لا الكلمات)^(٦٠)، وانطلاقاً من محدودية الرؤية التي تكشف عنها اللغة الاحتمالية التي سببها بعد المسافة التي يقف فيها الرجل + الزجاج نجد ان السرد يفتح على أسلوب التخمين الذي يعد (إغذاراً للراوي الذي يعرض حقيقته تحت غطاء ماكر)^(٦١)، ولغياص الصوت الآخر نجد هيمنة كبيرة لتقنية (المونولوج) الذي أصبح يمثل الإستجابة لتطور الحدث :

(كان وجهها المتعب يبدو خلف الزجاج مغلفاً بضباب شفاف لمحت غصونا في جبينها نتيجة ألم خفي كانت تجاهد للتغلب عليه أخذت تنظف الأجزاء المكشوفة من ركن العرض خلف الزجاج .. تسمرت في مكاني دونما مبرر منطقي بينما أخذ ثلاثة من الشباب يرصدون تحركاتها بوقاحة)^(٦٢).

فأول ما يمكن تأشيريه هو طول المقطع السردى (الراصد) للآخر عبر فعل الحاسة الذي تجاوز (١٠٠) سطراً ، ثم نلاحظ اللغة الاحتمالية التي ميزت النسيج السردى بتكرارها ألفاظاً جسدت حالة التخمين والتوقع: (بدت ا بدا ا يبدو ا أتخيل ا لمحت ا لم أميز ا لعل ا خمنت ..) ، عليه فان الحدث يتحرك على وفق ما بدا للعين تحديداً فهي التي تنقله لنا ، ان القصة عبر هذه التقنية تتعرض لقضية اجتماعية مهمة هي قضية (المرأة العاملة) ورؤية المجتمع لها .

تستمر الحاسة من خلال فعل المشاهدة ورصد الحركات والإشارات عبر الزجاج بدلاً عن الأصوات (الكلام) : (ولم أملك الا ان أبتمس وقلت لها دون ان أتكلم : اني في غاية السعادة . وتأكدت من انها فهمت ما عنته نظرتي ، فابتسمت في دعة وانحت ترتب الاشياء)^(٦٣).

فالإبتسامة والإحساس بالسعادة (التواصل) كان سبب حدوثه متعلقاً بفعل الرؤية (البصر) ، اذ تحقق التواصل عن طريق رصد الحاسة لسلوك كل منهما من دون أي صوت (حوار) ، أي ان هناك علاقة حب تكونت بين الرجل الذي يقف في الخارج خلف زجاج المحال التجاري والفتاة التي تعمل في داخله عن طريق فهم حركات وإشارات كل منهما ، وتستمر القصة على هذا الوضع المتجاذب بين (الداخل ا الخارج) عبر زجاج النافذة ، والطريف ان العلاقة ا الحدث تأخذ بالتطور بشكل كبير عبر هذه اللعبة النصية المقترحة حتى نصل الى نهاية القصة التي وضعت الكاتبة لها سيناريو غير متوقع مع تطور احداث العلاقة بينهما :

(جاءت لتقف أمامي مرة أخرى واقتربت مني وفتحت فمها قالت شيئاً وامتنص الزجاج الصوت وأعاده إليها)^(٦٤).

المشهد الصامت ما يزال هو التكنيك السيمي الذي تعرض من خلاله الأحداث ، ونجد ان حاسة السمع تفشل في تحقيق التواصل بين الرجل والفتاة الذي سعت حاسة البصر الى تحقيقه، لذا يبقى النص يدور في فلك التوقعات والتخمين الذي تتركه النهايات المفتوحة التي تشكلت هنا على وفق فعل الرؤية عبر حاسة البصر ، وهذا يعني أن التواصل في هذه العلاقة قد تحقق وفقاً للتخمين والإحتمال ، أي أنها تظل للنهاية تفتقد إلى ثبات الحقيقة :

(كنت خائفا ولم أحاول معرفة من يسير ورائي)^(٦٥).

حاسة الشم :

يبدأ ظهورها الاول في قصة (عالم النساء الوحيدات) ، فاذا كنا وجدناها على المستوى المجازي قد تحولت الى علامة على الوحدة والحزن فانها على المستوى الواقعي ماتزال تمارس الدور نفسه :

(هل يعرف الناس ان لغرف النساء الأبديات رائحة خاصة لا تميزها سوى النساء)^(٦٦).

في المجموعة ذاتها ضمن قصة (أخوات الشمس) تضع حاسة (الشم) اليد على الازمة النفسية للشخصيات القصصية النسوية التي تدور في فلكها الأحداث عبر اشتراكها في رسم ملامح المكان :

(وضحكت سلمى وقالت تغير كل شيء ، لن يعرفوا البيت اذا جاءوا لزيارتنا - سيعرفونه من رائحة الهواء الرطب الذي يأتي من وراء التلال ومن ضوء الشمس الذي لا يبرح غرفته حتى المساء)^(٦٧).

فالحاسة لا تكشف فقط عن صورة البيت الجديد ا المكان ، بل عن طبيعة الأزمة التي تعانيها الشخصيات داخل المكان وهي الإحساس بالوحدة ، فالحواس الخمس في قصص لطيفة الدلّيمي تصبح مؤشرات على أزمات الشخصيات .

في القصة ذاتها تغير الرائحة دلالة المكان من صورته الأليفة الى صورة عدائية :

(.. قالت سلمى - حتى شجيرات الياسمين الياباني لا رائحة لها ، بل لها رائحة تشبه زفارة السمك ، والدفلى ؟ مرة وسامة فلماذا لا نقتلها ؟ ورفضت : لو زرنا ياسمينا عطرا ومتسلقات زهر العسل لكان ذلك سببا في اجتذاب النحل وفخا لإجذاب البشر : قالت سيقتلنا الخوف)^(٦٨).

فالتناقض يبرز في دلالات الأشياء ، فعطر الياسمين هو عطر طيب في العرف الذوقي الا انه هنا يقوم بتحويل دلالة المكان الأليف (البيت) الى دلالة عدوانية تثير الرعب والخوف في نفوس الشخصيات لأنه سيجتذب البشر فتتكسر هذه الوحدة وهذا الانغلاق الذي تريد هذه النساء ان يبقى لخوفهن من المحيط (الخارج) ، فهذا التناقض هو صورة للتناقض النفسي الذي تعيش فيه الشخصيات نفسها وهو جزء من الأزمة الأبدية المتمثلة بالوحدة ا الزمن ضمن دائرة الافتقاد للآخر (الرجل المثالي) .

في قصة (سليل المياه) تؤدي الحاسة فيها دورا مهما ، اذ يقع على عاتقها مهمة الكشف الجغرافي للمكان (القرية) والدلالة عليه :

(قالت له : ستعرفها ، فيها روائح العفص والنخل والبرتقال والكبر والسوس فاذا دخلت القرية من الماء انهمرت الروائح مع بخار البساتين وانت على الشاطئ اما اذا جئتها من جهة الأرض فستهب عليك نسائم جافة لها رائحة صمغ الخوخ وورق التفاح .. اما اذا عشت فيها يا ولدي فلن تشم سوى رائحة البشر ودخان التناوير المسجورة وروث المماشى)^(٦٩).

ان هذا الكشف الجغرافي للمكان الذي نهضت به حاسة الشم ليس مجرد وصف عابر للقرية التي عاشت فيها والدة ايوب ، بل انه يمثل إشارات مستقبلية لأحداث لاحقة ، كما ان هذه المعرفة الدقيقة للمكان التي جاءت بعد خبرة طويلة تمثلت بحياة والدته فيها كشفت عن الصلة الحميمة بين الأم والقرية ، وما لهذه الصلة من أثر كبير في أحداث النص ، اذ ان هجرة والدة أيوب عنها رغم صلتها بها يعد أمرا يتناقض مع هذه الصلة ، الا ان السبب

الذي دفعها إلى ذلك هو الحب الذي تسبب في تعاستها لاحقاً ، مما يبرز موقف الرجال وأنانيتهم في ضوء علاقتهم بالمرأة وهي القضية الأبرز التي دارت حولها أحداث هذه القصة والقصص الأخرى في مجاميع الدليمي القصصية .

نصل إلى المجموعة الأخيرة (ما لم يقله الرواة) تحديداً ضمن قصة (شفرات العصر الشمسي) ، إذ تقدم لنا حاسة الشم صورتين متناقضتين للمكان ، تتشكل إحداثيات الصورة الأولى من خليط من روائح الموت والشهوات ، وهو خليط غير متجانس كما يبدو ، إذ استطاع هذا الخليط أن يشكل أجواء فنتازية هي انعكاس عن رؤية داخلية للشخصية البطلة ، إذ بدا المكان من خلال اللغة غرائبية ، إذ اتكأت اللغة على الاستعارة في تقديمه وتشكيله ، وفي الفنتازيا يتحرر الراوي من منطق الواقع والحقيقة مبالغاً في افتتان خيال القارئ (٧٠). فالمشهد الذي سوف يقدمه النص الآن يحدث في مكان مفتوح هو (الحديقة) التي سنجدها الآن في شكل معين ثم سنجدها في النص اللاحق في شكل آخر :

(اعولت الموسيقى وناحت وحل سكون جنائزي برهة ثم علت تراتيل واستحالت الى همهمات ألم بأصوات مجروحة واندفعت موسيقى حادة في لحن موجه .. وبعد صمت متلبس بروائح الموت والشهوات ارتفع صوت رباب الحداة وناي القصب وتوغل عويلهما في الأجساد والشجر واطلق طيور الحزن من حجرات القلوب ..)(٧١)

نحن هنا إزاء حالة من التداعي التي تحدث للشخصية البطلة تكلفت بهذا الانثيال الصوري المتنوع الذي تداخلت فيه الأصوات بالروائح بالأحزان بمشاعر شتى خلقت أمامنا لوحة متشابكة الألوان أقرب إلى الفنتازيا في تشكيلها كشفت عن تجربة ذات طعم خاص للبطلة، ولعل الصورة المتداخلة بين الصوت والرائحة (صمت متلبس بروائح الموت والشهوات) الأكثر تأشيراً لطبيعة الأزمة التي تعانيها وهي التي حققت هذا البعد اللامنطقي في الصورة السردية هنا ، فهذا التشابك بالألوان والصور أشر حالة من التوتر عند الشخصية ، إلا أن القصيدة تتحقق حينما نمر على الشكل الآخر لصورة المكان التي صورتها حاسة الشم التي سوف تقدم صورة نقيضة تماماً عبرت عنها (رائحة الحب) التي أعطت المتلقي انطباعاً أنه إزاء أجواء نفسية هادئة مستقرة ضمن المكان المفتوح (الحديقة) :

(ثم هدأ كل شيء ولم يتبق في حديقة الليل غير روائح الحب والنار وانشطار الزمن)(٧٢) فهي كما يبدو صورة نقيضة للمكان السابق نفسه ، فبمجرد نزوح الانفعال عن الشخصية البطلة تغيرت الرؤية والإحساس به ، فرائحة الحب استطاعت أن تمنح الصورة هذا الانطباع .

حاسة اللمس :

تتشترك حاسة اللمس في بناء المكان ضمن قصة (موسيقى صوفية) ، فمن خلال إحداث تغيير في صور الأشياء التي اصطفت في المكان بعد أن يتم لمسها من قبل الشخصية الفنتازية رجل - الحلم الشبحي الذي يمثل الحاضر النقيض للماضي الذي أسسته أصوات الموسيقى الصوفية تتغير صورة المكان :

(ثم اكتشفت في الصباح التالي ذبولا جماعيا للأزهار في أحواضها تيبست بتلات الداليا الشيفونية وذوت لورات الأقحوان وانتشرت أشلاء عناقيد الجيرانيوم على البلاطات ثم تبين أن الذبول حدث في الليل ولم يكن بتأثير حرارة شمس النهار وما كان ليحدث لولا لمسات يدي الشبح التي نقلت إليها عدوى الفناء)(٧٣).

فعن طريق حاسة اللمس التي رصدت لمس رجل - الحلم لكل الموجودات داخل المكان تتغير صورته تبعاً لذلك ، ليأتي القرار الأهم في القصة الذي جاء نتيجة لما أدت اليه حاسة اللمس وهو قرار استئصال الماضي :
(عندئذ قررت ان اتخلص من بقايا ذلك الماضي المقيت والمقتنيات الخرافية والأثاث التاريخي المتهاك وكل الأشياء التي أقام عليها (فخري توركلي) صرح حياته الوهمي)^(٧٤).

مصادر البحث الثاني

- (١) . عالم النساء الوحيديات ، ١١١ .
- (٢) . المصدر نفسه ، ١٦٢ - ١٦٣ .
- (٣) . ينظر . التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ ، صالح هويدي ، ٧٤ .
- (٤) . موسيقى صوفية ، ٣٣ .
- (٥) . مالم يقله الرواة ، ١٨ .
- (٦) . ينظر . جياذ الليل ، الإهداء الى بطلة قصتي : حمامة في الظهيرة ، م ، ن ، ٩ .
- (٧) . المصدر نفسه ، ٣١ .
- (٨) . المصدر نفسه ، ٣٢ .
- (٩) . المصدر نفسه ، ٣٣ .
- (١٠) . ينظر . المكان نفسه .
- (١١) . ينظر . قضايا الرواية الحديثة ، ٢٨٢ .
- (١٢) . مالم يقله الرواة ، ٤٨ .
- (١٣) . المكان نفسه .
- (١٤) . المصدر نفسه ، ٤٩ .
- (١٥) . المكان نفسه .
- (١٦) . المكان نفسه .

- (١٧) . المكان نفسه .
- (١٨) . المصدر نفسه ، ٥٠ .
- (١٩) . المصدر نفسه ، ٤٩ .
- (٢٠) . المصدر نفسه ، ٥٢ .
- (٢١) . اذا كنت تحب ، ٦٣ . انظر تحليلنا لهذا النص في المبحث الثالث (استخدام المرأة) .
- (٢٢) . منطق السرد ، عبد الحميد بواريو ، ١٥٧ .
- (٢٣) . اذا كنت تحب ، ١٠٤ . ١٠٥ .
- (٢٤) . موسيقى صوفية ، ٢٠ .
- (٢٥) . اذا كنت تحب ، ١٨٣ .
- (٢٦) . مالم يقله الرواة ، ٥٩ . ٦٠ .
- (٢٧) . المصدر نفسه ، ٦٧ .
- (٢٨) . عالم النساء الوحيديات ، ١٨٧ .
- (٢٩) . ينظر تحليل قصة (أخف من الملائكة) ضمن استخدام حاسة السمع .
- (٣٠) . عالم النساء الوحيديات ، ١٣٢ .
- (٣١) . المصدر نفسه ، ١٦٢ .
- (٣٢) . الأرض اليباب ، د . عبد الواحد لؤلؤة ، ١٤ .
- (٣٣) . موسيقى صوفية ، ٩ . ١٠ .
- (٣٤) . المصدر نفسه ، ١٢ .
- (٣٥) . المصدر نفسه ، ١٦ .
- (٣٦) . المصدر نفسه ، ٢٢ ..
- (٣٧) . البشارة ، ١١ .
- (٣٨) . اذا كنت تحب ، ١٠٢ .
- (٣٩) . ينظر . قصة (حياة) ضمن المجموعة ذاتها ، وايضا ينظر . قصة (الحنين) ، ١٠٢ وما بعدها .
- (٤٠) . عالم النساء الوحيديات ، ٩٢ .
- (٤١) . المصدر نفسه ، ١٦١ .
- (٤٢) . المصدر نفسه ، ٣١ .
- (٤٣) . المصدر نفسه ، ٣٧ .
- (٤٤) . ممر الى احزان الرجال ، ١١ .
- (٤٥) . التمثال ، ٣٧ .
- (٤٦) . ينظر . الزمن والفضاء في الادب الحديث ، فالتيتينا ايفاشيا ، م : الثقافة الاجنبية ، ١١٤ ، ١٩٩٠ ، ٥٢ .
- (٤٧) . التمثال ، ٢٩ .
- (٤٨) . بناء الرواية العربية ، سيزا قاسم ، ٧٥ .
- (٤٩) . اذا كنت تحب ، ١٩٨ .
- (٥٠) . المصدر نفسه ، ٢٠٠ . ٢٠١ .
- (٥١) . المصدر نفسه ، ٢٠٣ .
- (٥٢) . المصدر نفسه ، ٢٢٠ .

- (٥٣) . المكان نفسه .
- (٥٤) . عالم النساء الوحيديات ، ١٦ .
- (٥٥) . المصدر نفسه ، ١٥ .
- (٥٦) . موسيقى صوفية ، ٢٩ .
- (٥٧) . المصدر نفسه ، ٣٠ .
- (٥٨) . المصدر نفسه ، ٦٣ .
- (٥٩) . ينظر . المصدر نفسه ، ١٣ .
- (٦٠) . شعرية التأليف ، بوريس أوزينسكي ، ٧٦ .
- (٦١) . نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير ، مارسيل مولير ، ٧١ .
- (٦٢) . التمثال ، ٨٨ وما بعدها .
- (٦٣) . المصدر نفسه ، ٩٢ .
- (٦٤) . المصدر نفسه ، ٩٣ .
- (٦٥) . المصدر نفسه ، ٩٥ .
- (٦٦) . عالم النساء الوحيديات ، ٢١ . سنقف بشكل اكبر على الدور السيميائي العلاماتي للرائحة في الفصل الثالث ضمن
مبحث (شعرية العلامة) .
- (٦٧) . المصدر نفسه ، ١٢ . ٢٢ .
- (٦٨) . المصدر نفسه ، ١٣٣ .
- (٦٩) . موسيقى صوفية ، ٨٣ .
- (٧٠) . ينظر ، معجم المصطلحات الادبية ، سعيد علوش ، ١٧٠ .
- (٧١) . مالم يقله الرواة ، ٤٢ .
- (٧٢) . المصدر نفسه ، ٤٣ .
- (٧٣) . موسيقى صوفية ، ٣١ .
- (٧٤) . المصدر نفسه ، ٣٢ .

المبحث الثالث

التحولات الدلالية وشعرية الخطاب القصصي

سنحاول في هذا المبحث ان نوشر القيم الجمالية الفنية التي استطاعت الحواس الخمس ان تحققها في بنية الخطاب القصصي للكاتبة العراقية المبدعة لطيفة الدليمي ، سواء على مستوى الحضور المجازي ام على مستوى الحضور الواقعي ، وسواء على مستوى الجملة القصصية ام على مستوى البناء الكلي للنص ، وحقيقة من خلال ما تناولناه في المبحثين السابقين نجد بما لايقبل الشك ان هناك اسلوبا خاصا ومميزا اتبعته الدليمي في كتاباتها القصصية وهو الميل بدرجة كبيرة جدا الى توظيف اللغة الشعرية بتقنياتها ووسائط تشكيلها المتنوعة داخل بنية النسيج السردي ، سواء على مستوى الوحدات النصية الصغيرة كالجمل القصصية ام على مستوى الوحدات النصية الكبرى كالمعادلات الموضوعية (١) لذا سنمر على بعض من تلك المظاهر الجمالية الشعرية التي حققتها الحواس الخمس داخل بنية النسيج السردي من اجل تقديم صورة متكاملة عن هذه الظاهرة الجمالية في قصص لطيفة الدليمي ...

الوحدات النصية الصغرى :

لقد استطاعت هذه الوسائط الاسلوبية ان تشتغل على مستويات صغيرة داخل حدود النسيج السردي ، وقد منحت لغة الكاتبة طابعا شعريا تقصده قصدا وسعت اليه بكل وعي فني ، كما اشرنا في مقدمة الدراسة ،

فاستطاعت بذلك ان تخرج السرد القصصي من طابعه التقليدي المعهود الى طابع جديد يمتلك مراوغة الشعر وغموضه ، اذ تصبح الجملة القصصية ليست مجرد وسيط ناقل للخبر ، بل ان الاحداث وتطورها ارتبطت بفك دلالاتها وتأويلها ، وقد وجدنا العديد من الوسائل الاسلوبية ذات الطابع الشعري التي استخدمتها في لغتها القصصية كالتشبيه والاستعارة من خلال اسلوب ترسل الحواس وتبادل المدركات ، وايضا الكناية ، وجميعها جاء مرتبطا بالحواس وفاعليتها البنائية .

شعرية التشبيه :

تتجسد شعرية التشبيه على مستوى الجملة القصصية التي تعمل على شحنها بطاقة تعبيرية تقترب من تلك الطاقة المتحققة في بنية الجملة الشعرية ، والطريف ان التشبيه في الشعر المعاصر قد غادر تلك الهوية التي وسمه بها الفكر التراثي الذي كان يرى في الوضوح غاية تتحقق شعرية القصيدة بتحقيقها ، اذ كان التشبيه هو فارس الاساليب الشعرية في المنظور النقدي والبلاغي التراثي ، وبكفي ان نطالع قوانين عمود الشعر بصورتها التي انتهت عليها عند المرزوقي لتتوضح لنا اهمية التشبيه (٢)، وقد ظلت هذه النظرة حتى زمن متأخر لدى العديد من الشعراء الكلاسيين مطلع القرن الماضي ، اذ ظلت المقاربة حد التطابق قائمة بين طرفي التشبيه ، حتى جاءت القصيدة العربية المعاصرة التي احدثت نقلة نوعية في مفاهيم الشعرية فاصبح الغموض سمة بارزة من سمات شعرية القصيدة مما ادى الى تنحي التشبيه بدرجة كبيرة عن هيمنته السابقة وحضور الاستعارة بوصفها الوجه البلاغي والاسلوبي للغة المعاصرة ، وهذا لايغني الاقصاء التام للتشبيه بل انه هو الاخر قد تأثر بموجة التغيير التي طرأت على الاساليب الفنية والبلاغية مما ادى الى ان تتوسع المسافة بين المشبه والمشبّه به بشكل كبير جدا حتى نصل احيانا الى اقصاء البعد المنطقي بينهما مما انعكس على اداء اللغة على نحو الخصوص ، لذا نجد ان تشبيهات الدليمي قد تبنت مفاهيم الشعرية المعاصرة وهي تقوم بتأثير نسيجها السردى كما نطالع في هذا الجزء من قصتها (الشهود والشهداء) ضمن مجموعة (التمثال) :

(شع البرد في كثافة المساء وهواء الغسق المثلث بالأحزان يلف الأجساد الميتة برائحة الموت والمطر الذي يسقط أصبح مستحيلا كالطمأنينة على إنقاذ الحلاج) (٣)

ان اختيار (رائحة الموت) هنا تلائم مع الطبيعة المفتوحة للمكان ، فالنص أراد أن يجعل الموت والخوف يطغيان على أجواء المدينة ولعل الرائحة أسرع انتشارا من الأشياء الأخرى وهو ما أفاد النص بتحقيق غايته بفرض الخوف الموت على مساحة واسعة منه عبر إسناد الرائحة إليه ، وما يهمننا هنا هذه اللغة الإيحائية الموشحة بغلالة (شعرية) ضمن بنية النسيج السردى للتعبير عن هذا الحدث (الهواء المثلث بالأحزان - رائحة الموت) وتحديد الصورة التشبيهية التي يقدمها النص السردى الذي نحن بصدده ، إذ نجدها تشكلت وفقا لمكونات غير مترابطة ، فتشبيه استحالة سقوط المطر بالطمأنينة هي صورة غير منطقية ، فهي تمثل مفارقة على جميع المستويات العرفية والفنية قد لا تخطر حتى ببال أبرز الشعراء وهذا أمر يحسب للكاتبة التي أجدها تمارس الشعر وهي تكتب السرد ، فتساقط المطر ليس حالة سلبية بالتأكيد لكنه أصبح سلبيا باقترانه بالأحزان ورائحة الموت الا ان الانزياح يحدث اولا عند تشبيهه بالطمأنينة التي هي حالة ايجابية ، هنا يحدث الكسر في

البناء الا ان ارتباط الصورة بقضية العلاج وانقاذه يعيد ترتيب الاوراق من جديد ويحول الطمأنينة الى قلق حقيقي وهنا يعاد ترميم النص من جديد ويتعادل طرفا التشبيه فيكونان رائحة الموت . كما هو واضح في هذا النص ونصوص اخرى اننا في احيان كثيرة نقرأ شعرا موزعا على الأسطر على طريقة الكتابة النثرية لاسيما ضمن مجموعتها الأخيرة (ما لم يقله الرواة) .

وتتجسد شعرية التشبيه في نص اخر ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيدات) التي تمثل عالم المرأة الخاص المنغلق عليها ، هذا العالم الذي يمكن اختصاره بأربعة جدران تتمثل بـ (الغرفة) او كما وصفتها في موضع سابق (محراب الحزن) ، لذا فهو عالم نفسي خالص يحتاج الى لغة نفسية خالصة تكون قادرة على التعبير عنه وعن ازماته ، من هنا تأتي اهمية الصورة التشبيهية في عملية الكشف النفسي :

(كانت الغرفة مضاعة بنور خفيف نور يشبه الانتظار النافذ للصبر لشيء نتمنى الا يحدث ، ولا يجيء) (٤)
كما يبدو ان التجربة النفسية تركز أساسا على الاضاءة المستقطبة من قبل حاسة (البصر) ، اذ ان الدرجة الضوئية هنا مهمة في عملية خلق بنية المعادل القائم على التشبيه بين ما هو بصري حسي وما هو معنوي بهذا الشكل :

الدرجة اللونية (النور الخفيف | بصري - حسي) ← (يشبه) - الإنتظار النافذ للصبر (معنوي) .
درجة الإضاءة (النور الخفيف) لم تكن قيمتها الضوئية اعتباطية ، بل انها درجة لابد منها للكشف عن درجة الصبر النافذ وبذلك يكون الديكور المكاني يمثل انعكاسا للبعد الجواني للشخصية ، ومرة أخرى نقف على صورة تشبيهية متشكلة من عناصر غير مترابطة ، فالنور الخفيف الذي هو بصري شبهته الكاتبة هنا بما هو تجريدي معنوي المتمثل بحالة الصبر وليس أي صبر بل الصبر النافذ ، فنحن هنا ازاء صورة تشبيهية جمالية تعاملت معها الكاتبة بأسلوب الشعراء .

شعرية تراسل الحواس

من الاساليب الشعرية المهمة التي وظفتها الكاتبة لطفية الدليمي ضمن لغتها السردية والتي تحققت بفعل الحضور الفني الجمالي للحواس الخمس ضمن بنية عالمها القصصي اسلوب تراسل الحواس ، ونجده حقيقة مقترنا مع اشتغال حاستي السمع والبصر بشكل لافت ، وقد استطاعت الكاتبة ان تقدم من خلاله صورا وصفية تحركت ، كالعادة ، نحو ما هو نفسي داخلي كاشفة عن طبيعة مشاعر او ردود الافعال الخاصة بالشخصيات تجاه احداث معينة ، وهذا ما يمكن ان نؤشره في هذا النص من قصة (سمفونية الرجل المسافر) ضمن مجموعة (ممر الى احزان الرجال) التي تمارس حاسة السمع دورها ضمن تقنية تيار الوعي لتكشف عن طريق الحوار الداخلي المرتكز على فعل الحاسة التي يتحقق اداؤها عبر فاعلية تراسل الحواس عن جانب من ابعاد الشخصية البظلة :

(أتشم العطر بأذنك ؟ .. وتسمع رائحة الأنثى تتضوع من صوت المرأة ؟ وبعد .. تفر من الصوت الممدود إليك)^(٤٢) . (٥)

هنا يظهر أسلوب تراسل الحواس عبر هذا التداخل الواضح بين المشمومات والمسموعات عبر حاستي (السمع | الشم) وأيضا تبادل مواقع عملهما :

تشم العطر (الشم) بأذنيك (سمع) رائحة الأنثى (شم -) تتضوع من صوت (سمع)

إن القصة ضمن إطارها العام تتخذ بنية تحاور أو تقترب من بنية المسرحية في محاولة للوقوف على إحداثيات (رحلة الرجل المسافر = السيمفونية) فهو يحاول أن يكشف عن طبيعة ودلالة هذه السيمفونية عبر بنائها اللغوي المرتكز على بنية التراسل التي شكلت شريطا (سوريا ١ صوتيا) كان هو المعادل الدلالي للسيمفونية ١ الرحلة فنجد تأكيد النص على الصوت عبر حاسة السمع الذي يمثل الجزء المادي المسموع من بنية السيمفونية ومن ثم فهو ينتمي لبنية النص (الشكل) في حين تمثل الرائحة الجانب النقيض ١ الروحي أو المعنوي الذي ينتمي الى عالم المرأة (رائحة الانثى) الذي شككت علامات الاستفهام في امكانية تطابقه مع ما هو مادي (الصوت) لتكون الرائحة هي الجانب الذي افتقده الرجل في رحلته ، أي بشكل آخر افتقاده للمرأة .

في قصة (هو الذي أتى) ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيديات) تسهم الحواس عبر أسلوب تراسل الحواس في التعبير عن موضوعة الخلود ضمن ابعاد التجربة القصصية الا انه ليس الخلود المادي الذي أرق كلكامش، بل الخلود المعنوي القائم على اساس التضحية والشهادة ، وهذا البحث عن الخلود نجد ان العنوان يلمح به حينما حاور أشهر عبارة في ملحمة كلكامش (هو الذي رأى) ، كما سنجد ضمن بنية تراسل الحواس دخول (اللون) بوصفه أداة فنية تعبيرية مهمة استطاع النص ان يوظف مرجعيته التي هي متحققة في الاصل كما في الالوان الأخرى ذات الدلالات الرمزية (عن خبرة سيكولوجية قائمة على أساس فلسفي) (٦) في تحقيق مقصديته (أفقت من الذهول بغتة واعترتني رعشة سماع صوته الأخضر اللين ..) (٧)

فإسناد الصفة اللونية البصرية (اللون الأخضر) الذي يرمز للولادة والحياة والخلود الى المسند اليه الصوت (سمعي) منح ذلك الصوت دلالة الخلود ومن ثم لصاحب الصوت (جواد) الذي استشهد في إحدى المعارك (٨)، فكما هو واضح في هذه الامثلة وما سيأتي لاحقا ان اللغة تأخذ على عاتقها مهمة التعبير وانتاج الدلالة وهذا بالضبط ما يحصل داخل منطقة الشعر القائمة على المجاز والخيال .

على الرغم من كون مجموعة (موسيقى صوفية) قد ارتكزت في بعض من قصصها على بنية صوتية هي الأساس لبنائها الموضوعاتي فإننا لانملك أن نجد حاسة السمع مجازيا إلا عند وصولنا لقصة (شجرة الحكمة) التي استطاع أسلوب تراسل الحواس بين الصوتي والبصري عن طريق توظيف اللون أن يكشف لنا عن مشاعر الشخصية لحظة عثورها على مكان هذه الشجرة التي تمثل عملية البحث عنها الموضوعة الرئيسة في القصة التي اخذت منحى اسطوريا في دلالاتها :

(اخترق الرؤيا خيط أخضر منفلت من صوتها ، هزه الاختراق وانهمرت الكلمات على يديه إنها هناك.. لقد رأيتها) (٩).

فإكساب الصوت الصفة اللونية (اللون الأخضر) تحديدا لما يشير اليه هذا اللون من دلالات إيجابية (الحياة ١ الولادة ١ الخصب . الخ) ومن ثم اسناده الى صوت الشخصية استطاع ان يؤشر لنا الحالة النفسية الايجابية لها وهي تتطلع الى مكان هذه الشجرة ذات الدلالات الرمزية التي طال البحث عنها .

في موقع اخر من القصة ذاتها يكشف لنا تراسل الحواس (بصر - شم) عن طبيعة المكان المغلق (الغرفة الحجرية) الذي تختبئ فيه شجرة الحكمة ، التي تمثل القضية الابرز في القصة كما اشرنا :

(كانت الظلمة الليلية فيها تعبق برائحة عفن ورطوبة) (١٠)

فالتحول عن طريق التداخل في عمل حاستي البصر (الظلمة الليلية) والشم عبر (رائحتي العفن والرطوبة) جعل الزمن (الظلمة) يتحول كله الى مكان ممتلئ بالعفن والرطوبة وهي اشارات استباقية للعثور على المكان الذي يضم شجرة الحكمة التي يجري البحث عنها في القصة ، فالتراسل في عمل الحواس استطاع ان يكون علامة مكانية دالة اشترت موقع الشجرة ١ الحدث الرئيس في النص.

كما يمكن ان نشير الى استخدام الكاتبة الى الاسلوب الاستعاري الاخر (التشخيص) (الذي ترتفع فيه الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره) (١١) الذي قامت باستخدامه ايضا بشكل كبير في مواقع مختلفة من قصصها ، من ذلك ما يمكن ان نؤشره في القصة ذاتها (شجرة الحكمة) التي تتحول الشجرة فيها عبر فاعلية التشخيص إلى كائن أنساني حي يتحرك على وفق استجابات حواسه :

(كان الليل خرافة ملكية ، حالة خارقة ، والشجرة المحررة تتنفس هواء الليل ورائحة النجوم وهمهمات العشاق وتشرب ومضات الضوء الخفية وهي ترتجف في لهفة انتظارها داخل القبر الحجري المقتحم الذي استباحه الهواء) (١٢)

فالشجرة تمارس السلوك الانساني (تتنفس ١ تشرب ترتجف ١ تتلهف) ، فهذا السلوك الذي اسبغه الالوب الاستعاري على هذه الشجرة استطاع ان يسلط الضوء على اهميتها من جهة وتأثير الجانب المعنوي النفسي المتحقق من العثور على هذه الشجرة وهو في الحقيقة ردة فعل الشخصيات التي كانت تبحث عنها ، كما هو واضح ان الاسلوب الاستعاري كان مركزا بشكل لافت ضمن هذه القصة التي قدمنا مجموعة من النماذج التي وجدناها مهمة تستوجب الوقوف عندها وتحليلها .

شعرية الكناية

لعل الكناية هي الاقرب الى الفنون النثرية من الوسائل البلاغية الاخرى ، على عكس الاستعارة التي اصبحت فارس الميدان الاوحد في القصيدة المعاصرة ، الا اننا نجدها تصبح طاقة لغوية فاعلة على مستوى الوحدات النصية الصغيرة داخل الجملة السردية ، كاشفة عن لحظات نفسية مهمة ارتبطت بحركة الشخصيات في القصص المختلفة ضمن المجاميع المدروسة .

في قصة (الميلاد) ضمن بنية استهلالها تشكل حاسة الشم صورة كنائية (رائحة الموت) ضمن مقطع وصفي يقدم لنا حالة الاحتضار (الموت) لنكون ازاء مفارقة تتحقق بين دلالة العنوان و دلالة بنية الاستهلال تعمل على خلخلة توقعات القارئ :

(بعد الاحتضار مات الوجه ، ماتت العينان ، انسحب على المحيا ستار كثيف من رائحة الموت تقلصت المسام ... اصرخ في مواجهة الانفجار) (١٣)

فالموت ، من خلال تشكيل الرائحة المجازية لستار كثيف ، نجده يحكم قبضته على المشهد ، كما نجد براعة الكاتبة في توصيف مشهد الموت عبر التكنيك السيمي (الكاميرا المحمولة) التي تتحرك باسلوب تدريجي من الوجه الى العينين الى الجسد بشكل عام وكأنها تتابع عملية انسلال الروح من الجسد بشكل مرئي ، فالصورة

الكنائية هنا استطاعت ان تبسط نفوذ الموت على هذا المشهد ، الا ان المقطع التالي يعيد للنص توازنه ، اذ تحقق يد الطفل الولادة وتعيد الروح الى الجسد فتزيج رائحة الموت :

(تمتد يدك لتزيج ثقل النور الشاحب من فوق كثافة الموت ، وبالحرارة الانسانية التي تتدفق بسخاء من عروق يدك يتدفأ الوجه الملقى في حلقة الانتظار) (١٤).

من خلال هذه البنية المراوغة التي تحركت وفقا لثنائية (الموت | الحياة) كشفت شخصية (الأم) عن مشاعر الأمومة المشتاقة للقاء ولدها الأوحده .

في قصة (سليل المياه) تكشف لنا الصور لكنائية التي تؤسسها الرائحة عن وجهة النظر النفسية للشخصية البطلة الذكورية (أيوب) تجاه النساء تحديدا ما يتعلق بالعلاقة الجنسية وما لوجهة النظر هذه من دور في رفع نسق الأحداث في القصة :

(نظر الى عنقها الأسمر الجميل والى أذنيها الشبيهتين بمحار الشواطئ الصغيرة والى ذراعها الأبيض الناعم مثل بطن سمكة شبوط وردية ، وبدل أن يشم رائحة القمح الانسانية الحزينة شم رائحة نار مألحة .. فهرب منها) (١٥)

فنلاحظ براعة الكاتبة في توظيف المجاز وكأنها شاعرة ، فهي تقدم لنا صورة ضدية عن طريق الكناية ، الاولى (رائحة القمح الانسانية) كناية عن رائحة الأنوثة والرغبة (استقطاب) ، في حين تضع مقابلها (رائحة النار المألحة) كناية عن (نفوره) منها وكلتا الصورتين تشكلتا عبر فاعلية حاسة الشم المجازية ، ان هذا النفور الذكوري من هذه الانوثة الطاغية التي ألح النسيج السردى على ابرازها عبر كل تلك التوصيفات الحسية لمفاتن المرأة هو الصورة الجديدة لشخصية البطل (أيوب) في القصة ، اذ فرضت عليه أحداثها ان يتحول الى (فتاة مسترجلة) وبذلك يكون قد أعلن موقف الادانة من الرجال ضمن علاقتهم بالمرأة تحت اطار الحب بعد ان اكتشف في قصة أمه مع أبيه وقصة الفتاة التي أحبها ان الانانية هي الوجه الآخر للرجل في علاقاته تلك ، وما يسترعي الانتباه ايضا ، ان غالبية أبطال قصص لطيفة الدلّيمي هم من النساء ، ونراهن في أغلب تلك القصص يحملن لافتات تدين العالم الذكوري ، وهذه المرة نجد ان شخصية ذكورية اخذت دور البطولة في هذه القصة هي شخصية (أيوب) الا ان الكاتبة لم تدع فرحة الرجال تستمر طويلا بهذه البطولة ، فحولته بعد عدة صفحات الى (فتاة مسترجلة) كحل له للاستمرار في الحياة ولتدين بهذا التحول الرجال مرة اخرى ولكن من خلال انفسهم .

في مجموعة (ما لم يقله الرواة) تحديدا في قصة (الريح) تكشف لنا الصورة الكنائية المتشكلة هذه المرة من خلال فعل حاسة الذوق عن أزمة الرجل في القصة :

(وهي تدعو الله لعل الحب لعل الكلمات لعل دجلة لعل الشمس تهبه ثبات القلب وهو في الفراغ المر يستحيل حزمة قش ..) (١٦)

ان الصورة الكنائية (الفراغ المر) تكشف بشكل جلي عن أزمة البطل الذي يعاني الاحساس بالضيق داخل الوطن الذي يبدو قد فقد فيه هوية وجوده وشخصيته ، كما نلاحظ ان هذه الصور الجزئية التي تقدمها لغة الكاتبة تكشف عن مخيلة شعرية بلا ادنى شك .

الوحدات النصية الكبرى

اذا كان استخدام الكاتبة للوسائل الاسلوبية السابقة قد منح لغتها السردية طابعا خاصا هيمنت عليه روح الشعر ضمن مساحات نصية صغيرة تمثلت بالجمل القصصية مؤكدة رغبة الكاتبة بالخروج بلغة السرد عن ما هو مألوف ونمطي مؤشرة مقصديتها الواضحة باستخدام لغة خاصة للسرد وهو ما تحقق فعلا في العديد من قصصها لاسيما المجاميع الاخيرة منها ، فانها قد حققت شعرية اخرى مميزة على مستوى وحدات نصية اكبر من الجمل تصل الى اسطر عديدة واحيانا على مستوى النص ككل كما سنرى ، من هذه الوسائط البنائية ، المفارقة والمعادل الموضوعي والعلامة السيميائية والفنتازيا ، وغيرها من الوسائط الاخرى التي تحركت ضمن وحدات نصية كبيرة .

شعرية المفارقة

تمثل المفارقة واحدة من الوسائط الاسلوبية المهمة التي استطاعت الحواس ان تحققها ضمن البنى السردية المختلفة في قصص الدليمي مانحة تلك النصوص سمة شعرية ارتفعت بها عن الاشكال الكتابية التقليدية ، ففي قصة (للخبز رائحة الخوف) تكشف الوظيفة المجازية لحاسة الشم ضمن بنية عنوان عن دلالة مفارقة ، اذ يصبح التناقض بين (الخبز ١ الخوف) أساس البناء الموضوعاتي الذي تقوم عليه احداث القصة لتكشف رائحة الخبز عن اضطراب شخصية الزوجة في علاقتها مع الزوج فتتخلى عن ادوارها ضمن علاقتها الزوجية الى دور آخر هو الإكتفاء بجلب الخبز صباح كل يوم وهو الشيء الذي يشتهيه الزوج من دون ان يشتهي الإقتراب من زوجته :

(الخبز هي الكلمة الوحيدة المتداولة عبر سبع سنوات) (١٧) .

فطالما توقفت كل اشكال العلاقة بين الزوج وزوجته الا الخبز ورائحته التي ظلت هي الرابط الوحيد الذي يجمعهما فانه يتنامى دلاليا ليأخذ بعدا رمزيا للدلالة على الخوف والاضطهاد :

(الأرغفة الملقاة في وحل الطريق كلها تبرز الخوف المتنامي) (١٨)

فيصبح هذا الخوف الناتج من رائحة الخبز مفارقة دلالية على مستوى العلاقة بين الزوج وزوجته .

في قصة (ليلة العنقاء) ومن داخل اقبية الأماكن المغلقة تعمل الأصوات على تحويل المكان الى (مفارقة) على مستوى الدلالة ، فما يفترض ان يكون مكانا آمنا (غرفة الضريح) يتحول عن طريق الأصوات الى مكان عدائي :

(وحدها في الغرفة جوار الضريح ، وحدها في الضوء المرتعش ، وأصوات المقابر الليلية وحديث الصفصاف للجدول ، وأنين العوسج ورائحة الموت والأجنحة الخفية تضرب في الهواء ، وحدها وصوت الشيخ المعزم يجيء متحشرجا ثم لاهثا ، ثم متلاشيا .. وحدها ، وحدها والبرد والفرع يرعشان أوصالها ... فقدت حواسها كلها بفعل الرهبة والفرع ..) (١٩)

فالمكان الذي تكشف عن ملامحه وترسم ديكوره حاسة السمع يمثل مفارقة هنا على المستوى العُرفي الديني والاجتماعي ، فبينما هو مكان لطلب الحوائج وقضائها ببركة الضريح حسب المعتقدات الشعبية الدينية ، الا ان ماتسندعيه الحاسة من أصوات يجعله في صورة أخرى ذات طبيعة عدوانية فضلا عن الممارسات اللاأخلاقية التي يمارسها رجل الدين فيه راسما علامات الخوف والرعب على المكان ، وهذه الأصوات :

أصوات المقابر الليلية ١ حديث الصفصاف ١ انين العوسج ١ الاجنحة الخفية) فضلا عن الضوء المرتعش كل هذه الأشياء شكلت الديكور الخاص بالمكان مضفية عليه جانبا من الرعب والخوف ، وحتى سلوك رجل الدين ، نجد ان النص يقدمه لنا عبر الأصوات ، فعن طريق صوته ومتابعة طبقاته التي يحللها النص نكتشف سلوكياته المشينة التي لا تتلاءم مع قداسة المكان وقداسته صفته :

← ← ← ←
صوت الشيخ المعزم (يجيء) متحشرجا لاهثا

متلاشيا

فنعرف من خلال ذلك اننا ازاء محاولة اغتصاب لهذه الفتاة داخل هذا المكان المقدس الذي أخذ وفقا لذلك طابعا جديدا ضديا هو الطابع العدائي ، وكل هذا حدث وقَدَّم الى المتلقي عبر حاسة السمع ، فالمكان الذي يفترض أن يكون آمنا حسب المعتقد الشعبي (الضريح) تحول إلى مكان عدائي من خلال سلوكيات الشيخ (عبد الدايم) المشينة الذي يفترض هو أيضا أن يكون شخصية إيجابية وفقا للطابع ذاته ، إذ نجده يستغل هذه الصفة الاجتماعية لتحقيق مآربه الذاتية الدنيئة، فالنص يوجه الأنظار إلى صور كثير من رجال الدين المدعين الذين يستغلون الدين عباءة لتغطية أفعال ما أنزل الله بها من سلطان ، كما انه وجه الأنظار إلى قضية الاعتقاد بالخرافات والشعوذة ، كل هذه الأمور استطاعت الحاسة عبر استقطابها لتلك الاصوات أن تشي بها وما لهذا من أثر في توجيه سير أحداث القصة بعد ذلك .

العلامة السيميائية

تمارس الحواس الخمس في احيان كثيرة ضمن المجاميع القصصية دورا علاماتيا سيميائيا لا على مستوى الالفاظ بل على مستوى الوحدات الكبيرة ، وقد استطاعت هذه العلامات السيميائية ان تكون مؤشرات نصية عن ازيمات الشخصيات البظلة سيما الشخصيات النسوية .

لقد نهضت حاسة الشم تحديدا بمهمة تشكيل العلامة السيميائية في اغلب المواقع النصية سيما عند اقترانها بالشخصيات النسوية لتصبح الرائحة المتمثلة بـ(رائحة العطور) تحديدا علامة سيميائية لتلك الازيمات النسوية . ففي قصة (عالم النساء الوحيدات) تصبح الرائحة علامة سيميائية للعذاب المطلق النهائي للمرأة وذلك الحزن والالام الانثوي :

(لكان السنوات والاشياء والاحزان تمازجت كلها واستحالت خلاصة كثيفة مركزة من عطر ثقيل يثير مشاعر الوحشة ويجلد الجسد والروح بسوط الحرمان ... سوط العذاب) (٢٠)

فالأحاساس المطلق النهائي بالعذاب يتحقق من خلال عملية التحول في الاشياء سواء المادية او المجردة الى صورة من صور العذاب :

السنوات + الاشياء + الاحزان = (عالم المرأة)
 عطر ثقيل (علامة) : حرمان + عذاب .
 لتصبح الرائحة (العطر) هنا البديل النصي لحضور المرأة ، فهو يؤشر حضورها في المكان وعلامة عليها ،
 لتكون هذه الاجواء النفسية العالم الذي ترزح تحت وطأته الشخصيات النسوية . (٢١)
 ونلاحظ البعد العلاماتي يتحقق من تكرار تأكيد اهمية العطور واقتترانها بالنساء وازماتهن التي اشرنا اليها في
 تلك القصص :

(لغرف النساء الأبديات رائحة خاصة لتمييزها سوى النساء) (٢٢)
 وفي موقع اخر نطالع التحول في هذه الروائح الى علامات ذات مدلولات خاصة ارتبطت بالشخصيات النسوية :

(في غرف النساء الوحيدات رائحة خاصة احتفظت بنقائها الحزين الخاسر لم تشبها نفحة من رائحة الرجال
 القوية وكلما دخلت غرفتي هاجمتني الرائحة واستقرت قبلي في الفراش) (٢٣)
 ان اصرارا كبيرا على الرائحة نؤشره في هذا النص ونصوص اخرى كثيرة كما تابعنا ذلك سواء في هذا المبحث
 ام في المبحثين السابقين ، فهذا الاصرار هو الذي استطاع ان يخلق بنية التجاوز ويحققها لها لتكون ازاء
 علامات نصية تحيل الى وقائع انسانية خاصة ارتبطت بحياة النساء المعذبات جراء الوحدة والافتقاد الى الاخر
 على اختلاف ذلك الاخر .

الحال ذاته في قصة (هو الذي أتى) :
 (كنا امرأتين تكثفان رائحة الانثى واحزانها في بيت الصمت فتصير الرائحة والحزن مزية تدل علينا وعلى
 وحشتنا) (٢٤) .

وحتى الأشياء التي في المكان نجد الكاميرا تنتقيها انتقاءً ، كما نجدها تتخلى عن دلالاتها ذات البعد الواحد
 الى دلالات جديدة وهذا الأمر ينطبق بدرجة مميزة على الروائح والعطور التي ترصدها الكاميرا في تلك الأماكن (
 الغرف الشخصية) اذ تقع عين الكاميرا على كم كبير من الاشياء ذات الروائح التي تتخلى عن كونها مجرد رائحة
 بل نجدها تؤشر مواطن الصراع النفسي للشخصيات المتأسس من التصادم بين الأمنية ١ الزمن ف (للأشياء قوة
 لاتجاريها قوة الكلمات وسلطة تستمد وجودها من الهيمنة والحس والإدراك) (٢٥) وهذا ما يحدث بالضبط مع
 الأشياء في قصص الدليمي ضمن هذه الاماكن :

ففي القصة ذاتها نعثر على كم هائل من الاشياء النسائية وتحديدًا (العطور النسائية) التي تحقق باجتماعها
 الدلالة السيميائية التي تنتمي للمكان كاشفة عن أبعاده النفسية (فقد لا تكون الاشياء بذاتها رموزا ولكن
 تجميعها يمنح دلالة معينة) (٢٦)

(أشداء خاصة ، رائحة ملابس نظيفة مكوية ، صابون معطر ونشا ، رائحة وشائع الصوف الملونة ورائحة
 الشمع وسبري الشعر ..وعبق عطور أنثوية جدا تحبها النساء الكبيرات ((فام)) و ((مس ديور)) عطران من
 فواكه وسكر وزهور ومسك وخشب صندل وتوابل ، ورائحة مساحيق الزينة القليلة على المنضدة الانيقة ، رائحة

طلاء الأظافر وأوراق الكتب القديمة .. والزفرات والتنهات وحموضة حبة أسبرين مفتتة وزناخة كبسولة فيتامين ب كومبلكس التي تعالج الأعصاب المهدمة (٢٧)

نحن أمام قائمة طويلة عريضة من الروائح سواء أكانت من العطور أو أشياء أخرى ذات روائح ، إذ انها أصبحت الوجه الآخر للمكان ، فلا شيء تسلط عليه عين الكاميرا في المكان سوى العطور ، وهذا الإلحاح والتأكيد على العطور هو الذي منح الرائحة دورها السيميائي ، إذ تحولت هنا الى علامة تشير الى هذه النساء ، وما تجدر الإشارة إليه ايضا ان جميع هذه الروائح هي عطور (نسائية) من دون ان نجد أي عطر رجالي مما يعني غياب الرجل عن المكان ، فهذا الإحساس بفقد الرجل هو أساس الصراع النفسي الذي تعانيه الشخصيات النسوية في القصة .

وفي قصة (سليل المياه) تصبح الرائحة علامة (لافتة) على المكان ودليلا عليه ، إذ من خلالها استطاعت شخصية (ايوب) ان تستدل على القرية التي كانت تعيش فيها امه :
(شم الرائحة المالحة ورأى الجرف الذي يولد الأصداة تهيمن فوقه مثل سحابة قاتمة ظلمة البساتين العتيقة ووراءه ترقد القرية ، لفحت وجهه نسمات رطبة محملة بزفرة الماء وأنفاس الشجر ، قال : هي قرية أمي ولا سواها .. هي التي حدثتني عنها ..) (٢٨).

فالرائحة المالحة وزفرة الماء وأنفاس الشجر كلها روائح أصبحت علامة دالة أو لافتة ترشد إلى الطريق ، ونحن واثقون ان الأم لم ترشده الى هذه الصفات بأسمائها بل ان الشخصية توصلت الى ذلك عبر تصورات نفسية استلهمتها من أحاديث الأم ، هنا تأخذ الرائحة دور الشخصية بالفعل والحركة داخل النص وكأن الصراع يتحول من صراع رجل ١ امرأة إلى صراع بين رائحة الرجل ورائحة المرأة وهذا من شأنه أن يوجه القضية الرئيسة في النص ويحدد المقصدية ويؤثر أسباب الازمات التي تعانيها هذه النساء .

شعرية المعادل الموضوعي

تتحرك بنية المعادل الموضوعي التي كما يراها ت س اليوت انها (أفضل طريقة للتعبير عن الشعور بشكل فني) (٢٩) على مستوى الوحدات النصية الكبيرة ، وحقيقة تمثل هذه البنية في قصص الدليمي حضورا بنائيا واسلوبيا فاعلا بشكل عام (٣٠) وعلى مستوى الحواس الخمس بشكل خاص ، كما وجدناها تشتغل على مساحات نصية متباينة في الحجم فهناك بنى تأسست على مستوى مقطوعات نصية قصيرة واخرى تأسست على مستوى البناء الكلي كما سنرى في النماذج الاتية ، وهي في جميع صورها نجدها تمارس فاعليتها البنائية بوصفها بديلا نصيا معادلا لكل تلك المشاعر المأزومة ضمن تجارب الشخصيات النسوية في القصص التي تتشكل فيها التي بنيت تجاربها وقامت احداثها وفقا لعمل الحواس المختلفة .

ففي قصة (عالم النساء الوحيديات) يقترح النص (معاناة الطائر الابيض) معادلا موضوعيا لتجربة المرأة ومعاناتها ، وقد أدت (الرائحة) هنا دور الرابط الدلالي المشترك بين (المرأة = الطائر) :

(بحثت عن الطائر الأبيض الذي ماتت انثاء منذ يومين ، كان بادي الحزن والشقاء قربته من وجهي ولامس ريشه الناعم وجنتي كان الريش دافئا ينفث عن رائحة حية قوية ، رائحة مخلوق حزين رائحة الألم والوحدة والسأم) (٣١)

فالمعاناة التي يوشرها النص لهذا الطائر من خلال شخصية المرأة المتمثلة بالقيم الآتية (موت انشاء الحزن الشقاء | الالم | الوحدة) التي جميعها استطاعت الرائحة ان تشي بها هي في الاصل انعكاس للعالم الجواني لهذه الشخصية التي تعاني من الازمة ذاتها فاسقطتها على هذا الطائر ، فتحول الى بنية دلالية معادلة لتجربة الشخصية .

وفي قصة (جياذ الليل) يصبح صوت الحمامة وفقا لتأويلات المرأة معادلا موضوعيا لمعاناتها :
(تهذل في الحديقة حمامة وحيدة نعرف من درجة صوتها حجم حزنها وهي تنادي (ياكوكتي .. ياكوكتي .. أين .. أين ..ياكوكتي) كانت المرأة تقيس درجات الحرارة بالاصوات والروائح والوهجات لم تكن تثق بالحرار الزئبقي قدر ثقته بهذل حمامة وحيدة في قيظ الظهيرة). (٣٢)

فمن خلال التواشج النفسي بين (المرأة = صوت الحمامة) الذي بدا جليا عبر مقدرتها قراءة عالمها الجواني من خلال صوتها فهي (وحيدة | تعرف من صوتها حجم حزنها) يتحقق التطابق بين المرأة | الحمامة ومن ثم يكون صوت الحمامة هو صوت المرأة الداخلي المعذب الذي استنطقته من معاناتها الخاصة، ونجد هنا توظيف الكاتبة للاغنية الشعبية العراقية التي تغنى للأطفال في (يا كوكتي) الا ان الكاتبة نقلتها لنا بالفصحى فحذفت منها وحورت الإستفهام (أين - وين) ولو أبقتها على لغتها العامية لكانت اكثر وقعا الا انها ربما تكون قد انسقت خلف لغة النص العالية .

في المجموعة ذاتها (ما لم يقله الرواة) ضمن قصة (حمامة في الظهيرة) تصبح فيها (الحمامة) معادلا موضوعيا للشخصية البطلة ويصبح الصوت (الهديل) هو الخيط الذهبي الذي يربط الإثنين (الحمامة | المرأة) ، فنجد الصوت | الهديل يفتح أفق السرد على صور ماضية ترسم مأساة الحمامة | المرأة فيصبح (الهديل) أداة بناءية تسهم في تشكيل الحدث القصصي :

(يرتفع صوت الحمامة كأن خطرا قد داهمها ، يعلو هديلها على كل الأصوات العشبية والحجرية ويخترق مسامات الجدران ويرش عذوبته على الوجه المستوح المتطلع الى نجمة بعيدة وراء الليل ، ترمقها الجدران والأرائك .. وترعش الستائر مستجيبة لرعشة الجسد المستفيق على ألمه) (٣٣)

فالصوت هو الخط الذهبي الذي يربط بين الشخصية البطلة والحمامة الذي من خلاله يستنطق النص العالم الداخلي للمرأة ، فاذا كان صوت الحمامة هو (الفعل) فان سلوك المرأة هو (رد الفعل) ، بل ان السلوك ينتقل بشكل انسيابي من الحمامة الى المرأة ، وهذا الاقتران نجده في الحالات الآتية :

الفعل (الحمامة) يرتفع صوت الحمامة ← رد الفعل (المرأة) يرش عذوبته على الوجه ...

وفي موقع آخر نجد هذا الاقتران ايضا :

(تكف الحمامة عن الهديل برهة فيجثم السكون كثيفا على جسدها المورق) (٣٤)

الفعل (الحمامة) — تكف عن الهديل (انقطاع الصوت) | رد الفعل (المرأة) - يجثم السكون

...

ويبدو الاقتران بشكل أكثر تجسيدا في موقع آخر من القصة :

(تعاود الحمامة هديلها الناعس .. يترسب مذاق حمضي على لسان المرأة من هواء الغرفة ..) (٣٥)

الفعل (الحمامة) - تعاود الهديل (عودة الصوت) ا رد الفعل (المرأة) - ترسب المذاق الحمضي

ف نجد ان معاناة الشخصية قد تحركت وفقا لإيقاعات صوت هديل الحمامة التي حينما تطلق صوتها نجد للشخصية سلوكا معينا وحينما تصمت نجد سلوكا آخر مختلفا وهذا كله يحدث نتيجة احساس الشخصية بالوحدة ، هذا يعني ان الحمامة تحديدا ليست مجرد طائر يؤدي دوره ويمضي ، بل انه يتحول الى معادل موضوعي للشخصيات البظلة في قصص الدليمي ، فصور الاقتران هذه التي أشّرناها لم تكن محض صدفة ، بل انها قد خُطّطت له تخطيطا ، فالطائر هنا يدخل جزءا من اللعبة السردية لدى الدليمي .

في قصة (عالم النساء الوحيدات) ، تصبح (زهرة البنفسج) معادلا موضوعيا للشخصية البظلة (الأنسة م) :

(ليس لأزهار البنفسج عطر صاحب معن بوقاحة ، بل شذى حيي مخبوء ، شذى امرأة كتوم لا يكاد ينتشر أبعد منها وعلينا أن نقرب ونقترب منها ونحنني باحترام يليق بها ونعاملها برقة وحب وخدر حين نمسك بها لنتمنحنا عطرها وشذاها العميق الممتزج بحلاوة سكرية .. تحولت بالتدريج إلى زهرة بنفسج عشبية معمرة) (٣٦)

فالعطر المدرك بوساطة حاسة الشم هو الخط الشفاف الذي يربط بين (المرأة ا عطر البنفسج) أو هو الوجه الآخر للسلوك النفسي لهذه المرأة (فللبنفسج شذى حيي مخبوء = شذى (امرأة) كتوم ..) . فالحديث عن البنفسج جاء بطريقة بدا انه خطاب موجه إلى امرأة وليس حديثا عن كائن نباتي ، إلا أن النص في نهاية الأمر يعلن عن هذا التماهي بين المرأة والبنفسج حينما تعلن المرأة عن ذلك بتحولها إلى زهرة بنفسج ، وعبر هذا التماهي بين الصورتين تحقق حاسة الشم وظيفتها التعبيرية .

في مجموعة (موسيقى صوفية) ضمن قصة (رابسوديات للعصر السعيد) نكون إزاء بنية صوتية مهمة فتحت السرد على أجواء الماضي السعيد لبظلة القصة (أميمة) ، وعلى إيقاعات الرابسودي تتحرك أحداث القصة ، إذ يمكن ان نعد صوت الموسيقى في هذا النص علامة سيميائية على الماضي السعيد وبنائه من جهة ، ومعادلا موضوعيا على مستوى النص ككل من جهة أخرى (٣٧)

وسائط بنائية أخرى

لقد استخدمت الكاتبة وسائط بنائية عديدة ضمن مهمة بناء عالمها القصصي المرتكز على فاعلية الحواس الخمس ان دل هذا على شيء انما يدل على مقدرة فنية كبيرة تتمتع بها الكاتبة الدليمي واطلاع كبير بالاصول النقدية لعدد من البنى الشعرية التي استخدمها الشعراء وهم يكتبون قصائدهم المختلفة ، فاستطاعت ان تستدرجها الى ساحة القص والسرد كما راينا في العديد من النماذج السابقة وقد ارتبطت بالحواس وفاعليتها السردية وقد كان لها ادوارها البنائية المهمة التي اثرت باحداث تلك القصص سواء على مستوى بناء الشخصيات ام على مستوى بناء الزمن والمكان .

من ابرز هذه التقنيات استخدام الكاتبة (المرأة) بوصفها بنية شيئية استكشافية او استنطاقية للعالم الداخلي للشخصيات النسوية على وجه الخصوص .

ففي قصة (الزواج) ضمن مجموعة (اذا كنت تحب) وعبر استخدام (المرأة) نضع اليد على فكرة النص الرئيسية التي تقوم الشخصية النسوية البطلة بتقديمها بعد أن تأملت وجهها وجسدها شبه العاري المنعكس في المرأة:

(فكرت : يضايقتني ان يعرف الإنسان كل شيء عن نفسه وعن الآخرين .. أكره المرايا والزجاج لهذا) .(٣٨)
فمن خلال وعي الشخصية الذي تحقق بوساطة فعل المشاهدة استطاع النص إضاءة دلالة عنوان القصة التي تدور أحداثها ضمن الطبيعة المراوغة للزجاج بوصفها المعادل الموضوعي للسلوك البشري الإزدواجي من خلال ثنائية (الظاهر | الباطن) ، فالمرايا هنا تضع الشخصية في مقابل ذاتها فتقوم باستنطاق عالمها الجواني كما رأينا هنا وسنرى لاحقا .

وضمن قصة (عالم النساء الوحيدات) ، استطاعت (المرأة) ان تضع الشخصية البطلة وجها لوجه مع ذاتها :

(أنظر الآن في المرأة .. تخلّيت عن شعري الطويل وقصصته قصة صبيانية قصيرة جداً وتكاثرت التجاعيد حول الشفتين وظهرت بقع داكنة وبثرات صغيرة وهالات قاتمة حول العينين ، شفتاي جافتان ونظرتي حائرة) .(٣٩)
المرأة هنا عبر ما عكسته من صور استطاعت ان تضع اليد على (أزمة) النص المرأة الرئيسية وهي (الزمن) الذي بدت آثاره في المرأة عبر مجموعة من الصور التي تمثل التغيير الذي طرأ على الجسد (قص الشعر الصباني | التجاعيد | بقع داكنة | بثرات صغيرة | هالات قاتمة | جفاف الشفة) كلها تمثل آثار الزمن في الجسد ، فنحن نلاحظ ان المرايا حاضرة في الكثير من قصص الدليمي وهي محاولة بنائية تتحرك على مستوى الداخل النفسي لشخصياتها لإبراز مأساته بشكل يبدو مرئيا للمتلقي ، وهي بذلك تسلك سبل التنوع في أساليب الكتابة القصصية، كما نود الإشارة الى ان المرأة وفعل المشاهدة المتحقق هو مرتبط بفاعلية حاسة البصر التي تمكن من انجاح دورها البنائي .

في قصة (هو الذي أتى) عبر استخدام (المرأة) يفتح فعل الرؤية السرد على لحظات شعورية تنتمي الى أجواء الماضي للشخصية البطلة (نهال) وتضع اليد على أزمتها النفسية المتمثلة بضيق اللحظة الحاضرة التي سببها الاحساس بفقد الحبيب (جواد) الذي استشهد في احدي المعارك :

(وعندما نظرت الى وجهي في المرأة وجدته مضاء وجميلا وتذكرت كل شيء : كان على شفتي مذاق قبلات قديمة وعلى ذراعي لمسات أصابع خضراء ولمسات من جمر ولمسات من حريق) .(٤٠)

ان فعل الرؤية من خلال المرأة وضع الخارج (الجسد) في مواجهة الداخل (الذات) ، ولما كان الماضي جزءا من كيان الذات فانه يظهر من خلال مجموعة من الصور التي شكلتها الحواس :

مذاق قبلات قديمة (ذوق) | لمسات أصابع + لمسات من جمر + لمسات من رحيق (لمس)

كما يبدو إن المرأة استطاعت أن تستدعي ماضي الشخصية بكل تفاصيل ذلك الماضي فيما يخص علاقة نهال مع جواد .

كما نجد ان الكاتبة تستخدم اسلوب الحوار مع نصوص خارجية المقترن بفاعلية الحواس في العديد من قصصها ، اذ من خلاله تقوم بالانفتاح على نصوص تراثية متنوعة توظفها للتعبير عن تجاربها القصصية المختلفة لاسيما التجربة النسوية ، ونقصد بالحوار الخارجي (حوار النص مع النصوص الخارجية التي ليست من صميمه وما يقع بينه وبينها من علاقات تعضيد أو علاقات تنافر) (٤١)

ففي مجموعة (عالم النساء الوحيديات) ضمن قصة (هو الذي أتى) يحيلنا عنوانها مباشرة الى فكرة البحث عن الخلود من خلال دخوله في (حوار خارجي) مع عبارة كلكاش الشهيرة (هو الذي رأى) ، لذا تحولت هذه العبارة الأسطورية الى علامة دالة على الخلود ، وقد استطاعت الحاسة ان تشي بتحقيق هذه الفكرة في القصة لاحقا عبر عملية الاستباق التي حققتها :

(.. ولكنه لما اقترب مني ولثم جبيني شعت منه الرائحة الغريبة ، رائحة اللبلاب البري (...) يقول المهتمون بالأساطير ان هذه الرائحة تميز الشجعان من الرجال او الذين يكتنف حياتهم الغموض والشجن وأولئك المرصودين للمصائر الغريبة) (٤٢)

لتكون المعلومات التي قدمتها الرائحة الغريبة اشارات استباقية تلمح بمصير حبيبها جواد في القصة الذي حقق الخلود باستشهاده ، وهذا الخلود المعنوي الذي حققه جواد هو الخلود الذي فشل كلكاش في تحقيقه في ملحمة الشهيرة ، من هنا جاء حوار عنوان قصة الدليمي مع عبارة كلكاش .

مصادر المبحث الثالث

(١) ينظر : مرآة الذات ، دراسة لبنية المعادل الموضوعي في قصص لطفية الدليمي ، علي عزالدين الخطيب

، م : الرافد (الامارات) ، عدد ٥١ ، السنة ، ٢٠٠١ ، ص ٦٤ وما بعدها

(٢) ينظر : مقدمة شرح الحماسة ، المرزوقي ، تحقيق ، عبد السلام محمد هارون ، ١٩٥١ ، ١٠ .

(٣) التمثال ، ١٤٤ .

(٤) عالم النساء الوحيديات ، ٣٠ .

(٥) ممر الى أحزان الرجال ، ١١٩ . ١٢٠ .

(٦) سايكولوجية إدراك اللون والشكل ، قاسم حسين صالح ، ٥ .

(٧) عالم النساء الوحيديات ، ٨٩ .

(٨) ينظر ، م ، ن ، ٧٩ .

(٩) موسيقى صوفية ، ١١٧ . .

(١٠) المكان نفسه .

(١١) الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي ، ١٦٩ .

(١٢) موسيقى صوفية ، ١٢٤ .

(١٣) ممر الى احزان الرجال ، ١٠٧ .

(١٤) المكان نفسه .

- (١٥) موسيقى صوفية ، ١٠٣ .
- (١٦) مالم يقله الرواة ، ٨٨ .
- (١٧) البشارة ، ٢٦ .
- (١٨) المصدر نفسه ، ٢٨ .
- (١٩) عالم النساء الوحيديات ، ١٧١.١٧٢ .
- (٢٠) المصدر نفسه ، ٢٢ .
- (٢١) المصدر نفسه ، ٢٦ .
- (٢٢) المصدر نفسه ، ٢١ .
- (٢٣) المصدر نفسه ، ٢٢ ، وينظر أيضا ، المصدر نفسه ، ٤١ .
- (٢٤) المصدر نفسه ، ٧٤ ، وينظر ، اخوات الشمس ، ١٤٦ .
- (٢٥) اشكالية المكان ، ٢٢ .
- (٢٦) المحيط واستخداماته في القصيدة ، طراد الكبيسي ، م : آفاق عربية ، عدد ، ١١ ، ت ، ٢ ، ١٩٩١ ، ٥١ .
- (٢٧) عالم النساء الوحيديات ، ٢٢.٢١ .
- (٢٨) موسيقى صوفية ، ٨١ - ٨٢ ، وتأتي وظيفة الحاسة علامة على المكان في المصدر نفسه ، ٨٣ .
- (٢٩) الارض اليباب ، ٢٧ .
- (٣٠) ينظر ، مرآة الذات ، دراسة لبنية المعادل الموضوعي في قصص لطفية الدليمي ، علي عزالدين الخطيب ، م : الرافد (الامارات) ، عدد ١٥١ ، السنة ، ٢٠٠١ ، ص ٦٤ ،
- (٣١) عالم النساء الوحيديات ، ٨١ .
- (٣٢) مالم يقله الرواة ، ٢٠ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، ٢٣ .
- (٣٤) المصدر نفسه ، ٢١ .
- (٣٥) المصدر نفسه ، ٢٢ ، وينظر ، المصدر نفسه ، ٢٤ .
- (٣٦) عالم النساء الوحيديات ، ٥٢ .
- (٣٧) ينظر تحليل النص في الفصل الثاني ، ٣١ .
- (٣٨) اذا كنت تحب ، ٦٣ .
- (٣٩) عالم النساء الوحيديات ، ٢١ .
- (٤٠) المصدر نفسه ، ٩١ .
- (٤١) دينامية النص ، محمد مفتاح ، ٨٢ .
- (٤٢) عالم النساء الوحيديات ، ٨٥ .

الخاتمة

على مدار الصفحات السابقة حاولنا ان نرصد ظاهرة فنية اسلوبية بارزة في المجاميع القصصية للكاتبة العراقية المبدعة لطيفة الدليمي هي ظاهرة توظيف الحواس الخمس ضمن البنى السردية لتلك القصص ، وحقيقة اننا بعد ان تفحصنا مجاميعها القصصية التي بدأت من مجموعة (ممر الى احزان الرجال ١ ١٩٦٩) وانتهاء بمجموعتها (مالم يقله الرواة ١ ١٩٩٩) وجدنا ان هذه الظاهرة لم يكن توظيفها اعتباطيا او عابرا ، بل شكلت ملمحا اسلوبيا بارزا دخلت في أكثر مفاصل البنى السردية ، لذا حاولنا متابعة هذا الحضور الفني للحواس ضمن تلك البنى السردية لاسيما الرئيسة منها وهي الشخصية والزمان والمكان .

لقد وجدنا ان حضور الحواس جاء أغلبه فنيا إيحائيا أسهم بشكل كبير في تقديم الأحداث ودفعها الى أمام ، وقد جاء هذا الحضور على شكلين إثنين هما : حضور مجازي بمعنى ان تستدعي الحواس محسوسات ليست من طبيعة الحاسة ، فالأنف يستدعي روائح الحب والحزن والموت والألم .. الخ ، والأذن لاتسمع سوى الأصوات الملونة وهكذا باقي الحواس الأخرى ، وقد تابعنا حضور الحواس بشكلها المجازي ضمن البنى السردية المشار اليها .

اما الشكل الآخر من أشكال الحضور هو الحضور الواقعي بمعنى ان الحواس تستدعي محسوسات من جنسها فالأذن لاتسمع سوى الأصوات الطبيعية والعين لاتبصر سوى الأشياء العينية المادية والأنف لايشم سوى الروائح ، الا ان مايميز هذا التوظيف هو الفاعلية البنائية للحاسة التي تدخل غالبا بشكل مباشر في صلب الأحداث ، بل أحيانا نجد ان الحدث مرتكز على فاعلية الحاسة .

لقد ارتكزت البنية الموضوعاتية لقصص الدليمي على ثنائية جوهريّة تمثلت بثنائية (المرأة \ الرجل) ، إذ وجدناها تتحرك بصورة متقاطعة ، الطرف الأهم في هذه الثنائية هو المرأة الذي كانت المحور في أغلب قصص الكاتبة ، لذا نجد ان الحواس انصب عملها بشكل واضح على بنية الشخصية لاسيما البناء الداخلي للشخصيات النسوية على وجه الخصوص ، اذ ان أغلب أبطال قصص الدليمي هم من النساء ، فكانت أزمات المرأة بأشكالها المختلفة هي محور اهتمام الكاتبة لاسيما مشكلة (الوحدة \ الزمن) ضمن نطاق علاقتها بالآخر (الرجل المثالي) الذي مثل حالة غياب في عالم المرأة الى حد كبير في بعض قصصها ، فالحواس نجدها استطاعت اختراق أبعد الحواجز والوصول الى مواقع بعيدة في أعماق الذات الانسانية ، أي كان عملها اقرب الى طريقة المسح الجغرافي للبناء الداخلي للشخصيات في قصصها تحديدا الشخصيات النسوية .

سواء في المبحث الاول المجازي ام في المبحث الثاني الواقعي فاننا شهدنا هيمنة كبيرة لفاعلية الحواس على مستوى بناء الشخصية قياسا بحضورها في كل من بنية الزمن وبنية المكان ، وهذا عائد الى حد كبير الى اهتمام القاصة المطلق بشخصياتها القصصية وأزماتها .

كما شهدنا هيمنة لحاسة (الشم) في المبحث المجازي قياسا بالحواس الأخرى ، في حين ان حاسة (السمع) هي الأكثر هيمنة ضمن المبحث الآخر الواقعي قياسا بالحواس الأخرى .

ضمن بنية الزمن ، وجدنا هيمنة كبيرة للزمن الماضي عبر تقنية (الإسترجاع) التي وجدناها لاتحدث الوجود مثيرات خاصة تحفز فاعلية الذاكرة لإسترجاع أحداث الماضي ، ولعل هذه السطوة للزمن الماضي جاءت نتيجة ما تمثله اللحظة الحاضرة بالنسبة للشخصيات (أزمة) فكان الحل الأوحده أمام الشخصيات هو الهروب منه الى الماضي .

اما ضمن بنية المكان ، فنجد هيمنة واضحة للأمكنة المفتوحة في أغلب قصص الكاتبة في حين برز اهتمام الكاتبة بالمكان (المغلق) ضمن مجموعة (عالم النساء الوحيدات) التي نجدها مجموعة ركزت كثيرا على عالم المرأة الداخلي ، لذا نجد ان الحواس تدخل الى غرف الشخصيات وترصد ما فيها من أشياء لها علاقة كبيرة بأزماتها ، لذا وجدنا ان هذا الرصد للموجودات داخل هذه الأمكنة المغلقة كان انتقائيا على وفق علاقته بأزمات الشخصيات .

كما وجدنا ان هذا الحضور الفني للحواس قد جاء على مستويين ، الأول ، مستوى جزئي تمثل بفاعلية الحاسة ضمن النسيج السردى اللغوي الذي ارتكز بشكل كبير على (الإنزياحات) التي جعلت اللغة السردية تبدو أكثر اقترابا من اللغة الشعرية ، لذا كنا نإزاء وسائل شعرية داخل منطقة السرد قسمت حسب حضورها النصي ضمن المبحث الثالث الذي جاء بعنوان (التحولات الدلالية وشعرية الخطاب القصصي) فكنا نإزاء وحدات دلالية صغيرة تتحرك على مستوى السطر او الجملة القصصية كما في شعرية التشبيه وتراسل الحواس والكناية ، اما الوحدات النصية الكبرى فتمثلت بالمفارقة والعلامات السيميائية والمعادل الموضوعي بالاضافة الى استخدام (المرأة) والحوار الخرجي .

لقد ارتبطت جميع هذه الوسائل البنائية بالحواس حصرا ، فهي التي اسهمت في تحقيق فاعليتها البنائية وهي ايضا المسؤولة عن تحقيق شعريتها .

لقد أشر الحضور المجازي تطور أسلوب الكتابة لدى لطيفة الدليمي ، اما المستوى الآخر الواقعي الذي كانت حركته على مستوى البناء الكلي في الغالب فقد اشر قدرة الكاتبة على امتلاك أدواتها اللغوية وقدرتها على تنويع أساليبها البنائية .

يمكن القول في الختام بعد ان تناولنا المجاميع القصصية للكاتبة الدليمي ان ظاهرة استخدام الحواس الخمس في قصصها لم تكن مجرد ظاهرة عابرة مثل باقي الظواهر الفنية التي تقدمها النصوص السردية حتى ذات الطابع الحدائوي ، بل انها كانت تمثل بنى سردية واضحة المعالم ليس بمعنى الوضوح الذي يقف بالمقابل من الغموض الجمالي ، بل هي إستراتيجية خطت لها الكاتبة بحرفية فنان ، ونجحت في ذلك نجاحا باهرا ، فهي بعملها هذا تكون اخترعت اسلوبا غير تقليدي للتعبير ضمن مستويات البناء السردى ، واطن انها ، بعد ان اكملنا هذه

الدراسة ، كانت وفية لمبادئها الكتابية ومنهجها التي حاولت ان تطبقه في كتاباتها السردية وهو الخروج عن التقليدية في هذه الكتابة ، لاسيما بعد نضوج تجربتها في مجموعتها الاخيرة تحديدا (ما لم يقله الرواة) التي كانت لغتها تتنفس الشعر من داخل رئة السرد حقا .

نتمنى ان نكون قد وفقنا في دراسة هذه الظاهرة الجمالية في قصص الكاتبة العراقية المثقفة لطيفة الدليمي ، وآخر الكلام الدعاء والثناء لرب العالمين والصلاة على خاتم انبيائه ورسله اجمعين ابي القاسم محمد صلوات الله عليه وعلى آله اجمعين .

فهرس المصادر والمراجع

المجموعات القصصية للقاصة :

- . اذا كنت تحب . منشورات وزارة الثقافة الاعلام . الجمهورية العراقية . سلسلة القصة والمسرحية . دار الرشيد للنشر . ١٩٨٠ .
 - . البشارة . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . سلسلة كتابات جديدة . دار الحرية للطباعة . ١٩٧٤ .
 - . التمثال . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . سلسلة القصة والمسرحية . دار الرشيد للنشر . ١٩٧٧ .
 - . عالم النساء الوحيدات . دار الشؤون الثقافية العامة . ط/١ . ١٩٨٦ .
 - . مالم يقله الرواة . دار أزمنة للنشر والتوزيع . ط/١ . عمان . ١٩٩٩ .
 - . ممر الى احزان الرجال . مطابع دار الجاحظ . بغداد . ١٩٦٩ .
 - . موسيقى صوفية . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ١٩٩٤ .
- فهرس الكتب العربية والمترجمة :

- . الإحساس بالنهاية ، دراسات في نظرية القصة . البروفسور فرانك كرمود . ترجمة ، د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي . دار الرشيد للنشر . بغداد . ١٩٧٩ .
- . الأرض البياب ، الشاعر والقصيدة . د. عبد الواحد لؤلؤة . منشورات مكتبة التحرير . ط/٢ . بغداد . ١٩٨٦ .
- . إشكالية المكان . ياسين النصير . دار الشؤون الثقافية العامة . ط/١ . بغداد . ١٩٨٦ .
- . بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ . سيزا قاسم . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ط/١ . ١٩٨٤ .
- . التوظيف الفني للطبيعة في أدب نجيب محفوظ . صالح هويدي . دار الشؤون الثقافية العامة . ط/١ . بغداد . ١٩٩٢ .
- . تيار الوعي في الرواية الحديثة . روبرت همفري . ترجمة ، محمود الربيعي . دار المعارف بمصر . ط/٢ . (د . ت) .
- . حداثة السؤال . محمد بنيس . المركز الثقافي العربي . ط/١ . الدار البيضاء . ١٩٨٥ .
- . حين ينكسر الغصن الذهبي ، بنيوية ام طبولوجيا . بيتر مونز . ترجمة ، جبار السعدون السعدون . مراجعة ، جبرا ابراهيم جبرا . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ١٩٨٦ .
- . دينامية النص { تنظير وانجاز } . د. محمد مفتاح . المركز الثقافي العربي . ط/١ . بيروت . ١٩٨٧ .
- . الرمزية والأدب العربي الحديث . أنطوان غطاس كرم . دار الكشاف للطباعة والنشر . بيروت . ١٩٤٩ .
- . ساكلوجية ادراك اللون والشكل . قاسم حسين صالح . دار الرشيد . بغداد . ١٩٨٢ .

- شعريّة التأليف ، بنية النص الفني وأنماط الشكل التألفي . يوريس أوزينسكي . ترجمة ، د.سعيد الغانمي و د.ناصر الحلوي . المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومي للترجمة . ١٩٩٩ .
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . د.جابر احمد عصفور . دار التنوير للطباعة والنشر . بيروت . ١٩٨٣ .
- الصورة الفنية في شعر أبي تمام . د.عبد القادر الرباعي . جامعة اليرموك . عمان . ١٩٨٢ .
- علامات على طريق الرواية في الاردن . نزيه ابو نضال . دار أزمنة للنشر والتوزيع . سلسلة دراسات . ط/١ . عمان . ١٩٩٦ .
- قضايا الإبداع الفني عند دستوفيسكي . م.ب. باختين . ترجمة ، جميل نصيف التكريتي . مراجعة ، د.حياة شرارة . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد . ١٩٨٦ .
- قضايا الرواية الحديثة . جان ريكاردو . ترجمة وتعليق ، صباح جهيم . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد التربوي . دمشق . ١٩٧٧ .
- مبادئ النقد الادبي . أ.أ.ريتشاردز . ترجمة مصطفى بدوي . مراجعة ، لويس عوض . المؤسسة العامة المصرية للتأليف والترجمة . ١٩٦٣ .
- المتخيل الشعري ، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث . د.محمد صابر عبيد . منشورات الإتحاد العام للكتاب في العراق . دار الشؤون الثقافية العامة . ط/١ . ٢٠٠٠ .
- المصطلح في الادب الغربي . د.ناصر الحاني . منشورات المكتبة المصرية . بيروت . ١٩٦٨ .
- معجم المصطلحات الادبية المعاصرة . د.سعيد علوش . دار الكتاب اللبناني . ط/١ . ١٩٨٥ .
- المعرفة والسلطة ، مدخل الى قراءة فوكو . جيل دلوز . ترجمة ، د.سالم يفوت . المركز الثقافي العربي . ط/١ . بيروت . ١٩٨٧ .
- مقدمة شرح الحماسة ، ابو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي ، تحقيق ، عبد السلام محمد هارون ، القاهرة ، ١٩٥١ .
- منطق السرد ، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة . عبد الحميد بواريو . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . ١٩٩٤ .
- نظرية الأدب . رينيه ويليك ، وأوستن وايرن . ترجمة ، محي الدين صبحي ، مراجعة ، د.حسام الخطيب . ط/٣ . (د . ت) .
- نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير . تأليف مشترك . ترجمة ، ناجي مصطفى . دار الحوار الأكاديمي والجامعي . ط/١ . الدر البضاء . المغرب . ١٩٨٧ .
- النقد الأدبي الحديث . محمد غنيمي هلال . دار العودة . ط/١ . بيروت . ١٩٨٢ .

الدوريات :

- مجلة : آفاق عربية . العدد : ١١ . تشرين الثاني . ١٩٩١ . العراق .
- مجلة : الثقافة الاجنبية . العدد : ١ . السنة العاشرة . ١٩٩٠ . مصر .
- مجلة : الرافد . العدد : ٥١ . السنة . ٢٠٠١ . الامارات .
- مجلة : عمان . العدد : ٣٩ . امانة عمان الكبرى . ايلول . ١٩٨٩ . الاردن .

المجلات

* . صحيفة البيان . ٢٦ أكتوبر . ١٩٩٩ . دولة الإمارات العربية المتحدة