

دلالات الصور المتراسلة في مجموعة «ليل الغرباء» لغادة السمان

خداداد بحري*

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خلیج فارس

تاريخ استلام البحث: ١٣٩٤/١٠/١٣ تاريخ قبول البحث: ١٣٩٦/٠١/٢٣

الملخص

إنّ الفنون البيانية خير وسيلة في أيدي الأديب ليصوّر ما في ضميره، فيربط بما بين أمور عدّة، لا علاقة بينها في الظاهر. وتراسل الحواس من أبرز مظاهرها حيث يُبنى غالباً على أساس الاستعارة المكنية والتشبيه. يمزج الأديب في هذا النوع من التعبير بين مدركات الحواس، فيصف بعضها بصفات غيرها أو يصف الأمور المعنوية بما يختص بالحواس الظاهرة، حينما يسعفه هذا الامتزاج في بيان أغراضه. ترمي هذه المقالة إلى دراسة الصور المتراسلة في مجموعة «ليل الغرباء» للكاتبة والشاعرة السورية غادة السمان للوقوف على كيفية استخدام هذا الضرب من التعبير في مجموعتها القصصية.

استعان الباحث في هذه الدراسة بالمنهج الوصفي - التحليلي، وقد توصل إلى نتائج أهمّها أنّ غادة السمان أبدعت في الصور المتراسلة، حينما صعب عليها التعبير عن أغراضها بالتعابير الحقيقية، فأخذت التراسل طريقاً للتعبير عمّا في نفسها، لا تصنعاً، ولا تكلفاً. إنّما في إبداع هذا النوع من التعبير، تصطفي لحاسة تبنى عليها التراسل أنسب حاسة للامتزاج، وتختار منها أقرب الأوصاف، كما توصل الباحث أيضاً إلى أنّ الصور المتراسلة وغيرها من الصور الحقيقية والجازية جاءت متّسقة، وهي تتعاون معاً لإيصال المعاني التي قصدتها الكاتبة، بحيث لا تتمّ المعاني والأوصاف بدونها.

الكلمات الرئيسية: الأدب المعاصر؛ الصور المتراسلة؛ الحواس الخمس؛ غادة السمان؛ مجموعة «ليل الغرباء».

المقدمة

احتلّت الصور البيانية مكانا واسعا من الآثار الأدبية بحيث يمكن القول بأنّ الأدب لزال رونقه، ولنقد جماله، لو لم يستسق من هذا ينبوع العظيم. وللاستعارة المكنية دور عظيم في إبداع صور، يربط بها الأديب بين أشياء لا ترى بينها علاقة في الظاهر. ومنها الصور المتراسلة التي يفيد الشاعر أو الكاتب لابداعها من خصائص حاسة من حواس الخمس الظاهرة لحاسة أخرى، أو يصف المجردات بأوصاف المحسوسات.

إنّ عادة السمان من أبرز الشخصيات الأدبية في عصرنا الحاضر، وقد استخدمت الأدب شعرا ونثرا للتعبير عن المشاكل الاجتماعية، ولإبراز ما يحتلج في ضميرها، فخلقت آثارا عديدة، تعتبر من أحسن الآثار الأدبية في هذا العصر. منها مجموعة تنطوي على سبع قصص، تدور حول قضية فلسطين، أطلقت عليها الكاتبة عنوان «ليل الغرباء»، وهي من أنضج آثارها القصصية. كتبت عادة هذه المجموعة عام ١٩٦٦م، وهي مشتملة على القصص التالية: «فزع طيور آخر»، و«المواء»، و«بقعة ضوء على مسرح»، و«ليلى والذئب»، و«يا دمشق»، و«أمسية أخرى باردة»، و«خيط الحصى الحمر».

أسئلة البحث وفرضيته

ترمي هذه المقالة إلى دراسة الصور المتراسلة في مجموعة «ليل الغرباء» للكاتبة والشاعرة السورية عادة السمان للإجابة عن السؤالين التاليين: كيف أفادت الكاتبة للتعبير عن عواطفها وأغراضها من طاقة حاسة لحاسة أخرى أو لما لا يدرك بالحواس؟ وكيف تجلّت الصور المتراسلة في هذه المجموعة؟

المفروض أنّ الكاتبة استخدمت الصور المتراسلة إلى جانب الصور الأخرى لبيان أغراضها، لِمّا احتاج إليها المقام، حيث يصعب أداءها إلّا بتحويل حاسة إلى غيرها أو تجسيم المجردات بما يدرك بالحواس، فظهرت تلك الصور بأشكال مختلفة حسب ما يطلبه المقام ويدعوه سياق العبارات.

خلفية البحث

ورد البحث عن تراسل الحواس في كتاب *التقدم الأدبي الحديث* لمحمد غنيمي هلال خلال بحثه عن

الخيال عند المدرسة الرمزية، غير أن المؤلف اكتفى بتعريف التراسل ودوره في التعبير من دون أن يأتي بنموذج لذلك. كذا ورد في خاتمة كتاب الخيال، مفهوماته ووظائفه لعاطف جوده نصر بحث تحت عنوان «الخيال الإبداعي والصور الشعرية» حيث أتى المؤلف، بعد بيان الغرض من التراسل، بأبيات من قصيدة «التائية الكبرى» لابن الفارض، يوقف القارئ خلالها على المراد من هذا البحث. من ذكر هذا البحث في اللغة الفارسية شفيعي كذكي في كتابه صور خيال صفحات ٢٧١-٢٧٨. أتى الكاتب في ثناياها بتعريف التراسل تعريفا واضحا، قد أتبعه بأمثلة تفيد القارئ.

إضافة إلى ذلك، هناك بعض تطبيقات للتراسل على آثار الشعراء، منها: مقالة «تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي» لكازم عبدالله عبد النبي في مجلة مركز دراسات الكوفة عام ٢٠٠٧م العدد السادس صفحات ١٦٧-١٧٦. ومنها مقالة «تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري» لزينت عرفت بور وأمينه سليمان في مجلة إضاءات نقدية السنة الرابعة العدد الخامس عشر عام ١٣٩٣ش صفحات ٦١-٧٩. ومنها صفحات ٢٨٠-٢٨٧ من أطروحة دكتوراه لخداداد بحري تحت عنوان الصورة الفنية في شعر المتنبي والشريف الرضي الفخر نموذجاً، حيث أتى الكاتب فيها بعد تعريف تراسل الحواس بنماذج من الصور المتراسلة في شعر المتنبي والشريف الرضي.

وقد نُشرت بعض الكتب والدراسات حول غادة السمان أو آثارها، منها: كتاب قضايا عربية في أدب غادة السمان لحنان عواد. تتمحور دراسة هذا الكتاب على القصص والروايات التي صدرت من غادة السمان خلال سنوات ١٩٦٢ إلى ١٩٧٥، وتبحث في الطريقة التي تعالجها الكاتبة الشؤون التي تنصدر النقاش في العالم العربي في تلك الحقبة الزمنية. ومنها كتاب الجنس في أدب غادة السمان لوفيق غريزي. تناول فيه المؤلف ما يتعلق بموضوع الجنس في أدب غادة من الحب والزواج واستلاب المرأة والتحرر الجنسي و... ومنها مقالة «مظاهر الخرافة في المجتمع العربي: دراسة في روايات غادة السمان نموذجاً» لحجت رسولي وسمية آقاجاني يزد آبادي، نُشرت في مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها العدد ٣٠ الخريف ١٣٩٠ ش صفحات ٢٧-٤٠. قام الباحثان فيها إلى رصد مظاهر الخرافة في روايات الكاتبة. ومنها مقالة «الحب في كتابات غادة السمان» لبتول مشكين فام نُشرت في مجلة بحوث العلوم الإنسانية العددان ٤٨-٤٧ الخريف والشتاء ١٣٨٤ش صفحات ١٤٧-١٧٠، عاجلت الكاتبة فيها

موضوع الحب في كتابات غادة الإبداعية والصحفية.

بناء على ما مرّ، لم يدرس - حسب معلومات الباحث - أحد من الدارسين الصور المتراصلة في أثر قصصي لا في أعمال غادة ولا في آثار غيرها؛ فدراسة تراسل الحواس في أثر غير منظوم موضوع جديد، لم يتطرق إليه الباحثون من قبل. فاختار الباحث لدراسة هذا الأمر مجموعة «ليل الغبراء» لغادة السمان لمكانة الكاتبة بين الأدباء المعاصرين ومكانة هذه المجموعة بين آثارها.

منهج البحث

يقوم الباحث في هذه الدراسة، بعد تعريف تراسل الحواس، بمعالجة صور، أبدعتها غادة السمان بامتزاج الحواس للوقوف على دورها في إيصال ما يختلج في نفسها إلى المتلقي، والوصول إلى جماليات تكمن وراءها. وقد قسّم الدراسة على قسمين: في القسم الأول قام بدراسة تحويل المدركات الحسية بعضها إلى بعض، وفي القسم الثاني تطرّق إلى تحويل ما لا يدرك بالحواس إلى المدركات الحسية. وقد رتبّ البحث في القسمين على أساس أهمية الحاسة في حياة الإنسان وكثرة مدركاتها. والمنهج المختار في الدراسة هو المنهج الوصفي - التحليلي. حاول الباحث أن يقوم في تطبيق الاستعارات والتشبيهات التي وظفتها الكاتبة، ببيان واف لإيضاحها للقارئ ثمّ يقوم بتحليل اللغات الرئيسية في التراسل ودلالاتها، وأخيراً يشير إلى أثر بلاغة التراسل على المخاطب وأثره في إيصال مراد الكاتبة من التصوير.

تراسل الحواس

مصطلحات تراسل الحواس أو تبادل الحواس^١ أو الحس المتزامن^٢ مصطلحات جديدة، لا نجد لها بين مصطلحات النقد العربي القلم. والمراد منها «وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عاطرة...» (هلال، ١٩٩٧م: ٣٩٥). أو بعبارة أخرى، إنّه وصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة

1. Correspondant

2. Synaesthesia

بلغة حاسة أخرى مثل وصف الصوت بكونه مخمليا أو ثقيلًا أو حلواً ومثل أن يوصف دويّ النفير بأنّه قرمزيّ (وهبه والمهندس، ١٩٨٤م: ١٤٨).

تراسل الحواس استعمال مجازي من نوع الاستعارة المكنية غالباً. ففي قولك: «صوت المغني عذب» شَبّهت الصوت، وهو سمعي بالطعام أو الشراب ثمّ حذف المشبه به أي الطعام أو الشراب، وأثبتّ لازمهما أي العذوبة للصوت. أشار وهبه والمهندس إلى أن هذا النوع من التعبير استعارة مكنية غير أنّ العلاقة بين المشبه والمشبه به ليست علاقة المشابهة، بل هي وحدة الأثر النفسي كما أنّ العلاقة في قولك: «ماء زاعق» ليست المشابهة لأنّه ليس هناك شبه بين الطعام الفاسد أو الماء المرّ وبين الزعق أي الصياح المفزع (نفسه: ١٤٩). إنّ ما ذهبنا إليه، قريب ممّا ذهب إليه القزويني في بحثه عن التشبيه المفصل، حيث ذهب إلى أنّ وجه الشبه في «هي كالعسل في الحلاوة، وكالماء في السلاسة، وكالنسيم في الرقة» لازم الحلاوة، وهو ميل الطبع ولازم السلاسة والرقة، وهو إفادة النفس نشاطاً وروحاً (القزويني، ١٩٩٩م: ٣٩٤). هذا النوع من التعبير من أهمّ ما أفاد منه الرميون لأنّ به تُؤلّد إحساسات، تعني بما اللغة الشعرية، ولا تستطيع اللغة الوضعية التعبير عنها (هلال، ١٩٨٤م: ٣٩٩).

ظهر مصطلح تراسل الحواس عام ١٨٩١م في قاموس القرن^١، واستعمله في معناه الحاضر جول ميه^٢ في رسالة عن «السمع الملوّن» (وهبه والمهندس، ١٩٨٤م: ١٤٨)، لكن تداوله بين الأواسط الأدبية تمّ بفضل بودلير الفرنسي^٣ الذي دعا إلى هذا الضرب من التعبير في قصيدة، أنشدها في هذا السياق وقد اختار لها عنوان «التراسل» يقول فيها:

«الطبيعة معبد ذو دعائم حية، وأحياناً تنطق هذه العمدة ولكنها لا تفصح
ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة، وتتجاوب الروائح
والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد؛ لتؤلف وحدة
عميقة المعنى مظلمة الأرجاء، رحيبة كالليل أو كالضوء» (نصر، ١٩٨٤م: ٢٦٤).

1. Century dictionary
2. Jules Millet
3. Charles Baudelaire

ومّا ينبغي الإشارة إليه، أنّ هذا النوع من التحويل في التعبير له جذور في الأدب القديم رغم حداثة المصطلح الذي اختير له، فقد استخدم هوميروس تراسل الحواس في إلياذة، إذ وصف كلمات أوديسيوس بأنّه مثل نزول حبات الثلج في الشتاء (التنوي، ١٩٩٩م: ٣٦٣)، كما نجد في الأدب العربي في عصوره المختلفة خاصّة عند شعراء الصوفية، أمثال ابن الفارض القائلين بأحد الصفات (نصر، ١٩٨٤م: ٢٦٥).

أشكال تراسل الحواس في مجموعة «ليل الغرياء»

بما أنّ لبناء كل صورة من الصور المتراسلة لا بدّ من امتزاج حسّين اثنين على الأقل، وبما أنّ للإنسان خمس حواسّ ظاهرة، يتصوّر أن يمتزج كلّ حس بأربعة حواسّ أخرى؛ فمجموع صور يتصوّر بناءها من مزج بعضها ببعض يصل إلى عشرين صورة متراسلة (بمنام، ١٣٨٩ش: ٧٤). رغم ذلك، قلّمنا نجد كاتباً أو شاعراً أبدع جميع هذه الصور في نتاجه الأدبي.

إنّ الصور المتراسلة في مجموعة «ليل الغرياء» لا تتجاوز ثماني صور، يتمّ تحويلها على النحو التالي:

التحويل من البصري إلى السمعي

قد تخلع عادة صفات ما يدرك بالسمع على ما يدرك بالبصر، ومن نماذج هذا التحويل قولها في قصة «فزع طيور أخرى»:

«عارية القدمين تسللت إليك، قررت أن أعاجلك بقبلة على عنقك من الخلف
أجرك بما إلى السرير. ببطء أحرص كنت أتحرك وراءك... وقفت... وقبل أن أتخني
بقلبي، صعقتني المشهد... فعلى المنضدة كانت هنالك عشرات من قصاصات
الأوراق، وعلى كل منها لا شيء سوى كلمة "مذنب" أو كلمة "بريء»

(السمان، ١٩٩٥م: ١٢).

من أهمّ ما تصوّره عادة في هذه العبارات نهاية ببطء ذهاب المرأة العقيم إلى زوجها القاضي الظالم الذي لا يحكم على الناس على أساس العدالة، بل يحكم عليهم عشوائياً وعلى أساس وريقات، كتب على بعضها كلمة «مذنب» وعلى بعض أخرى كلمة «بريء». وأهمّ عبارة جاءت للدلالة على هذا التصوير قولها «ببطء أحرص»، حيث وصفت البطء بصفة، تختص بالمدركات السمعية. كأنّ الكتابة لم تجد من بين الكلمات الدالة على الحركة لفظاً، يسعفها في تصوير قصارى ببطء المرأة حين دخولها على زوجها وفي غفلته عنها؛ فلجأت إلى صفات المدركات السمعية، واختارت

لوصفه لفظ أحرص من «حرص يُحْرَس» وهو انعقاد اللسان عن الكلام خلقة أو عيباً، وعدم سماع صوت لجريان الماء (أنيس وآخرون، ١٣٧٢ش: ٢٢٦). وبذلك صوّرت للمتلقّي ذهاباً إليه ذهاباً في غاية الثقل والهدوء، بحيث لا يسمع الرجل لأقدامها صوتاً رغم تسللها من الأدراج وقربها منه إلاّ حينما تشهق المرأة عند وقوفها على سوء عمل، يخفيه عليها لما انحنت عليه لتقبيله. والجدير بالذكر أنّ الكاتبة بقولها «عارية القدمين» مهّدت لوازم حركة خفية تريد تصويرها للقارئ؛ إذ إنّ الأقدام العارية أقلّ صوتاً من غيرها.

ومن نماذج أخرى لوصف المدرك البصري بصفات المدرك السمعي قولها في «قصّة المواء»:

«بدأ المواء في الأعلى يشتدّ، يتلاحق كأنفاس سجين هائج، والنافذة قد انطفأت،
و الستائر الحمر اسودت كلون دم متخثر، لكنها ترتعش في بصيص من الضوء
الخافت. شبح يتحرك خلف النافذة» (السمان، ١٩٩٥م: ٢٦).

إنّ المكان في السرد – كما ذكر لوتمان – «مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية، مثل الاتصال، المسافة...» (بوعزة، ٢٠١٠م، ٩٩). قامت عادة في هذه الأسطر القليلة بخلق جو مرعب مناسب لفضاء القصة، وذلك بسرد أحداث تسردها العقيم، الشخصية الأولى في قصة المواء، وما تصف من المكان. ذكرت أولاً بأن المواء بدأ بالاشتداد في الطابق الأعلى أي في الموضع الذي ألقّت العقيم صغار القطة من النافذة فأهلكتها حسداً على كونها ولودة، وشبّهت تتابع موائها بتوالي أنفاس حبيس، قد هاجه آلام السجن. ثمّ ذكرت بأنّ النافذة قد أُغلقت وعبّرت عن انغلاقها بالإنطفاء فكأتمّها سراج، قد انطفأ فسيطر الظلام على الغرفة وكل ما فيها. بعد ذلك، بيّنت بأنّ الستائر الحمر أصبحت إثر انطفاء الضوء سوداء كدم غلظ حتى صارت حمرة سوادا، وهي ترتعش في لمعان ضوء ضعيف. وأخيراً، ذكرت بأنّ شبحاً يتحرك خلف النافذة.

لا غرو، أنّ اشتداد المواء وتواليه، وإغلاق النافذة، وإرخاء الستائر الحمراء التي اسودّت لانطفاء الضوء، وارتعاشها أمام لمعان الضوء الضعيف، وتحرك الشبح خلف النافذة ليلاً، كلّها تخلق جوّاً مرعباً مخيفاً. ساهمت في خلق هذا الجو – إضافة إلى الصور الحقيقية – بعض الصور

البيانية، مثل تشبيه توالي المواء بتوالي أنفاس السحجين الهائج، وتشبيه اسوداد الستائر بالدم المتحلط، كما زادت في خلقه هذه الصورة التي أبدعتها بخلع صفة الخفت وهو «ضعف الصوت من شدة الجوع» (ابن منظور، ١٩٩٢م: ١٥٠/٤) على الضوء. الصورة كما ترى قد بُنيت على أساس الاستعارة المكنية؛ لأنّ الضوء مدرك مرئي، والخفت سمعي. فالكاتبه شَبَّهته بما يدرك بالسمع ثمّ حذفته وأثبتت صفته للضوء؛ لتدلّ بذلك على أنّ الضوء كان ضعيفا إلى حدّ كاد لا يبصر، كما لا يسمع الصوت الخافت إلا بصعوبة. إنّ هذا التعبير الاستعاري جاء متسقاً مع غيره، يحمل إلى المتلقي جزءاً من غرض الكاتبه في بيان الجوّ المرعب الذي تريد الكاتبه أن تصوّرها للمخاطب.

خلعت الكاتبه في قصة «ليلي والذئب» صفة الخفت على الضوء الأزرق وهو مدرك بصري لوني: «الأضواء لفننها (القبو) بالورق الملون وامتزج الأحمر القاني بالأزرق الخافت بأخضر الغابات المسود» (السمان، ١٩٩٥م: ٨١).

الشاهد في قولها «الأزرق الخافت»، إذ إنّ «الزرقة» من الألوان فهي مما يدرك بالبصر و«الخفت» يندرج تحت المدركات السمعية. ففي الشاهد، امتزاج بين المبصر والمسموع، والبصر والسمع يُعدّان من أهمّ وسائل تذوّق الجمال وهما منفذان إلى القلب (رمضان، ٢٠١٠/٦/٤). لقد بُني التراسل على الاستعارة المكنية؛ لأنّه قد شَبَّهت الزرقة بالصوت ثمّ حذف المشبه به وأثبت للمشبه الخفت وهو مما يوصف به الصوت. تتجلّى بلاغة الاستعارة في إبقاء شدة ضعف اللون الأزرق إلى المتلقي؛ لأنّ الأصل الواحد في مادّة «الخفت» «هو خفض الصوت إلى حدّ يقرب من السكوت والإسرار» (المصطفوي، ١٣٨٥ش: ١٠١/٣). فهذا يعني أنّ الأزرق كان إلى حدّ من الضعف كاد يخرج من اتّصافه بهذا اللون.

مما ينبغي الإشارة إليه، أنّ الانسجام بين الألوان يتحقّق في حالتين: إذا كانت الألوان متشابهة أو متجانسة، وإذا كانت متكاملة في تضاد قوي (عمر، ١٩٩٧م: ١٣٦). ومبعث الانسجام في التضاد يعود إلى أنّه يؤدّي إلى التوازن حيث يستميل كلّ من المتضادين الآخر حين يوضع إلى جانبه (نفسه، ١٣٨). فالكاتبه أبدعت انسجاماً بين الألوان التي ذكرتها عن طريق التضاد؛ لأنّها جمعت بين الأحمر والأخضر والأزرق، والأولان من الألوان المتضادة (نفسه)، وأمّا الثالث فيدلّ وصفه على أنّه مائل إلى الأبيض، وهو مضادّ لما وصف به الأحمر والأخضر؛ لأنّ الأحمر وُصف بالقاني والأخضر بالمسودّ.

التحويل من السمعي إلى البصري

إنّ وصف المدرك السمعي بصفات المدرك البصري أكثر استعمالاً من النوع السابق، ومن نماذجه قولها في قصة «فزع طيور آخر»:

«... إنّ عليّ أن أصنع شيئاً أتقذ به مُثلي، وآلاف المتهمين الذين تقرر الصداقة
مصيرهم... لكنني حين أمّر بفزع الطيور في الحديقة، كنت أدرك في ألم بالغ أنّي ربما
أفعل ذلك كله لأنّ زوجي لا يحدثني ولأنّ حياتي صارت صحراء خاوية من الصمت
الميت، فإن جثة اندجما، خير من فرحة لن تجيء...» (السمان، ١٩٩٥م: ١٣).

الغرض من هذه العبارات التي تسردها بطلّة القصة بيان حال عقيم بئيسة، وقفت على ظلم زوجها على الناس فتريد أن تنقذ حياتها وحياتهم، لكنّها ترجع من رأيها، وترجّح ما بها من بؤس على حياة، ربما لن تبلغها.

موطن الشاهد على التراسل قولها «الصمت الميت»، بين الصمت وهو السكوت الذي متعلّق بحاسة السمع، والميت الذي فارق الحياة، فهو من المدركات البصرية في الدرجة الأولى. إنّ التراسل مبني على الاستعارة المكنية؛ إذ شُبّه الصمت بوجود (إنسان أو غيره) ذي روح تمّ حذف المشبّه به وانتقل وصفه إلى المشبّه. تظهر بلاغة التراسل في إجماع دوام الحياة البئيسة، وفقدان أمل في تحوّلها إلى حياة فيها الحلاوة والنشاط. والدليل على ذلك أنّ الصمت، وهو ما يقابل النطق والتكلم، يستعمل في مواضع يتحقّق فيها الصمت المطلق (المصطنوي، ١٣٨٥ش: ٦/٣٣٥) فالكلمة بنفسها تدلّ هنا على رتابة حياتها المليئة بالحزن والخيبة الشاملين، لكن وصفها بالميت، وهو انتفاء الحياة، تأكيد على أنّ الحزن ساكن، لا ينبعث منه الفرح، كما أنّ الميت لا يتوقّع منه الحياة. لا ننسى أنّ هذه الصورة الاستعارية بدلالاتها جاءت ضمن صورة تشبيهية، تصوّر حياتها كصحراء خالية، وهذا يعني أنّ حياتها خالية من أي شيء إلا الحزن الشامل والخيبة الواسعة. فساهمت الصورتان في تصوير حزن طويل وملل رتيب وسكوت شامل أحاطت حياة شخصية القصة، وهي امرأة تزوّجت من قاض ظالم لا يكلمها بينت شفة وقد قضى عليها الدهر بالعقم؛ فيست من مولود، تقرّ به عينها ويقلّل بولادته من آلامها.

قد تلبس غادة على المدرك السمعي ثياب المدرك البصري اللوني كقولها في قصة «المواء»:

«عاد المواء المتقطع. مواء مستمر مخنوق شاحب من هناك» (السمان، ١٩٩٥م: ٢٤).

الشاهد على التراسل في وصف المواء الذي من المدركات السمعية بالشحوب، وهو مدرك بصري لوني. والتراسل مبني على الاستعارة المكنية؛ لأنه شُبِّه المواء بالمريض ثم حذف المشبه به وانتقل وصفه إلى المشبه. إنَّ هذه الصورة المتراسلة جاءت موافقة للأوصاف التي ذكرت للمواء وتمتمة لها؛ فالعبارة تشير إلى أنَّ المواء رغم كونه مستمراً كان متقطعاً شبيهاً بصوت رجل عُصر حلقه فيتنفّس بصعوبة. فوصفه بالشحوب أتمَّ التصوير وصوّر المواء الذي يخرج من حلق الحيوان صوتاً ضعيفاً منخفضاً لا يسمع بوضوح؛ لأنَّ الشحوب بمعنى اصفرار الوجه بسبب الهزال أو الجوع ويعنون من ذلك مرض الذبول (عمر، ١٩٩٧م: ٧٤). فوصف المواء بالشحوب يدلّ على ضعف مفرط له. فساهمت الأوصاف المذكورة في تصوير شامل للمواء، خاصة الصفة الأخيرة التي استعارتها الكاتبة من المدركات البصرية وأثرت بها تصويرها؛ لأنها أضافت صفة الضعف على الأوصاف الأخرى للمواء.

تستمد الكاتبة من هذا التعبير في موضع آخر من القصة بقولها: «عاد المواء مخنوقاً شاحباً، وعاد الاختناق الدامي إلى حلقي» (السمان، ١٩٩٥م: ٢٤).

ومن تحويل المدرك السمعي إلى البصري قولها في قصة «فزع طيور أخرى»: «لا تزال تمطر صراخاً... الصوت ينبعث من هناك... صوت يناديني أيضاً... لست واهمة... أكره ليلة الأحد حينما يذهب الخدم جميعاً» (نفسه: ١٦).

موضع الشاهد على التراسل قولها «تمطر صراخاً»، بامتزاج المطر الذي يندرج ضمن المدركات البصرية، والصراخ الذي هو من المدركات السمعية. والتراسل مبني على الاستعارة المكنية؛ لأنَّ الصراخ شُبِّه بشيء كالمطر ينزل من السماء. الصراخ، وهو الجزء السمعي من التراسل، من مادة «صَرَخَ يَصْرُخُ صُرَاخاً: صاح صياحاً شديداً» (أنيس وآخرون، ١٣٧٢ش: ٥١٢) والأصل الواحد في مادته «هو طلب النيل إلى الغواث والمعونة بالصيحة في شدّة» (المصطفوي، ١٣٨٥ش: ٢٧٠/٦). والمطر الذي هو الجزء البصري منه يدلّ في هذه الصورة على كثرة الصراخ وتواليه لأنَّ في مادته قيدان: موضوع المطر ونزوله من السماء متوالياً (نفسه: ١٣٩/١١). والجدير بالذكر أنَّ المطر غير مخصوص بالغيث النازل من السحاب، بل هو كلُّ شيء ينزل من السماء متوالياً كالغيث ولو

حجارة (نفسه). فالاستعارة توحى بأمرين: الأول، أنّ الصراخ الذي تتخيله العقيم من فزاعي الطيور وصغار القطة التي قتلتها يشبه بلاء ينزل من السماء متواليا غير منقطع، والثاني، أنّ الذي ينبعث منه الصارخ يستغيث؛ ليأخذ بثأره.

أفادت عادة من الزمان والمكان بأحسن ما يكون لخلق جوّ مرعب أحاط العقيم؛ لأنّ الزمان ليل وهو من موجبات الخوف، والمكان بيت تركه جميع من كان فيه إلاّ هذه المرأة البعيدة عن زوجها والتي تعاني العقم، والصارخ الذي تتخيله العقيم يُسمع من جميع أرجاء البيت. فتتعاون جميع العبارات الحقيقية والمجازية في خلق جوّ مرعب، تشعره العقيم.

التحويل من البصري إلى اللمسي

لا تخلو مجموعة «ليل الغراء» من أوصاف، تختص بالمدركات اللمسية، استعارتها الكاتبة لما يدرك بالبصر. فقد ورد هذا النوع من التحويل مرّة واحدة، وذلك في قصة «المواء» في وصف فتاة غريبة، تراقب الساردة: «...أصابعها تتشنج وتضغط شيئا فشيئا على قطة سيامية سوداء، ونظراتها تخمش جلدي البني...» (السمان، ١٩٩٥م: ٢٦).

الشاهد على التراسل قولها «نظراتها تخمش جلدي» حيث نسبت الكاتبة الخمش، وهو يدلّ على مزق الجلد، إلى النظرات التي تنبعث من البصر الذي يُرى به الأشياء، والغرض من نسبتها إلى النظرات تقديم صورة من غاية الملل والكراهية والنفور، تشعرها الساردة من نظرات الفتاة. «إنّ حاسة اللمس هي أشد الحواس مادية وألصقها بالمادة، ذلك لأنّه لا بدّ لها أن تتماس مباشرة مع الأشياء المادية؛ كيما تستطيع أن تكشف عن مختلف خصائصها المادية» (عباس، ١٩٩٨م: ٣١). ومن خصائصها أنّها «تشمل أعضاء الجسم كلّه إلاّ أنّها تزداد حدة في بعض أجزائه التي تكون أكثر استخداما واحتكاكا بالمدركات من غيرها كأطراف الأصابع» (عبدالله، ٢٠١٠م: ١٢٠، نقلا عن أثر الكف على الصورة عند أبي العلاء المعري). وأمّا حاسة النظر فهي تكون في تجرد تام عن المادّة (نفسه). فنسبة كلمة «تخمش» إلى النظرة في هذه الصورة المتراسلة تلقي إحساس شيء كالأظافر، يمزق جلد الإنسان وخاصة وجهه، فيحس ألما شديدا بمرقه.

التحويل من اللمسي إلى البصري

من خلغ أوصاف المدركات البصرية على اللمسية قولها في قصة «فزع طيور أخرى»: «تمطر برداً رمادياً وسأماً تمطر منذ الصباح وعلى وتيرة واحدة... على وتيرة واحدة...» (السمان، ١٩٩٥م: ٨). الشاهد على التراسل في قولها: «بردا رمادياً» حيث مزجت الكتابة بين مدرك لمسي ومدرك بصري، وذلك بإثبات لون رمادي للبرد بعد حذف المشبّه به. قال أحمد مختار عمر (١٩٩٧م: ١٨٤): «الرمادي خال من أي إثارة أو اتجاه نفسي، فهو لون محايد. إنه منطقة ليست أهلة ولكنها على الحدود، أشبه بمنطقة منزوعة السلاح أو أرض خلاء لا صاحب لها». بخلاف ما ذكر، ذهب هيدأكي شي جي وا، (١٣٨٢ش: ٤١) إلى أنه ينقل إحساس النفور وعدم الرغبة. إنّ عادة السمان في بعض آثارها استخدمته «لتجمع وتفرق بين الأمل واليأس فهو خيط رفيع يفصل بين الحزن واليأس وبين الأمل والقهر وبين اللقاء والفراق وبين لا ونعم» (عثمان وحمزة، ٢٠١٣م: ١٢٦٣) لكنها ما استخدمته في هذه المجموعة ليس إلا رمزاً للكآبة والحزن واليأس، كما ترى في هذه الصورة الاستعارية التي أفادت منها لتصوير حياة مملّة حزينة، تعيشها امرأة عقيم في بيت قاض جبار، تزيد في آلامها حتى القطة التي ولدت صغارها في مرسمها. وما ينبغي ذكره أنّ في العبارة امتزاجاً آخر بين أمر مجرد ومدرك بصري وذلك في وقوع فعل «تمطر» على «السأم». هذا يعني أنّ السأم قد شُبّه بمدرك بصري كالمطر أو غيره ينزل من السماء متوالياً. والصورتان الاستعاريتان تشاركان في خلق جوّ من الملل الشامل المحيط بالعقيم.

مما ينبغي الإشارة إليه أنّ وصف البرد بكونه رمادياً لم ينحصر بهذا الموضوع من هذه المجموعة، بل ورد في موضعين من قصة «بقعة ضوء على المسرح» في قولها: «البرد الرمادي تنفضه المصابيح المحتضرة» (السمان، ١٩٩٥م: ٤٥٤٢). فإتّنا نواجه صوراً استخدمتها الكاتبة في موضعين أو أكثر، لا في قصة واحدة، بل في قصص مختلفة من هذه المجموعة. فرغم أنه لا ينتهي إلى تكرار مملّ للقارئ، وربما تجد فيه الكاتبة ما يرغبها في استعماله، لا يستحسن الطبع الصور المكررة، وإتّما يرغب في الصور البديعة والتعابير البليغة الجديدة.

التحويل من السمي إلى اللمسي

قد تستعير الكاتبة وصف المدرك اللمسي لما يدرك بقوة السمع كما في قولها في قصة «فزع طيور أخرى»:

«فأعجز عن الإجابة على سؤاله الذي يصنع وجهي مع تيار البرد المنطلق من الباب: هل اتصل الطبيب وبلغك النتيجة؟»

- لا ... لم ...

- من؟ من اتصل اذن؟

- هم. ينتظرونك.

سمعت صوتي قاسيا جارحا. قلتها كأنني أطلق عليه الرصاص» (نفسه: ١٠).

ورد التراسل في هذا الحوار الذي جرى بين العقيم وزوجها في موضعين: جعلت الكاتبة «الصفعة» وصفا للسؤال، والموصوف - كما ترى - يدرك بحاسة السمع، لكن صفتها ترتبط بقوة اللمس. إنَّ هذا التحويل لعب دورا بالغا في تصوير كراهية، تحسها العقيم من سماع سؤال، يوجهه إليها زوجها عن نتيجة تحاليل طبية، ستخبر بأنها تلد أو لن يكون لها طفل. وفي تصوير آخر وصفت الصوت بالقساوة والجرح، وهما استعيرا من مجال المدركات اللمسية. إنَّ الاستعارة في هاتين الصورتين توحى بشدَّة الألم، تشعره العقيم من سؤال زوجها كما توحى بأثر شديد، يبقى في روح الرجل من كلام المرأة. ومثل الصورة الأولى قولها في قصة «المواء» حين تسمع الساردة ليل رحيلها كلمات من محبها حازم:

«هرت إلى الشرفة وكلماتك تصفعي: "إنك لا تعرفين ماذا تريدين... لا تعرفين

ماذا تريدين" وقلت لك أنني على الأقل "أعرف ما لا أريد"» (نفسه: ٢٩)،

حيث جعلت الصفعة وصفا للكلمات لتصور شدة إيلا م كلام المحب على الساردة.

ومن هذا النوع من التحويل قولها في القصة نفسها:

«صوت ناعم: هذه أنا... دزدرا... هل كنت نائمة؟» (نفسه: ٢٨)،

حيث وصفت الصوت، وهو مدرك سمعي بقولها «ناعم» وهو من نغم الشيء نعومة بمعنى لان ملمسه (أنيس وآخرون، ١٣٧٢ش: ٩٣٥). وبذلك دلَّت على حسن صوتها وملاحظته دلالة، ربّما لا توحىها آية كلمة أخرى.

ومن نماذج هذا الضرب قولها:

«والقطة لم تنقطع عن نواحيها في الحديقة... نواح خافت ملتاع... أحسه نصلا
حادا لسكين، تنغرس ببطء واستمرار في بطني» (السمان، ١٩٩٥م: ٨).

تصوّر غادة خلال هذه العبارات نواح قطة، قتلت العقيم صغارها، وتصفه بأنه نواح مستمرّ في الحديقة، نواح يؤلم العقيم، رغم ضعفه وسكونه. لبيان أثر نواح القطة عليها، استمدّت الكاتبة من المدركات اللمسية إضافة إلى المدركات السمعية، فوصفته أولاً بصفتين: الخفت واللوعة، والأول يوصف به المدركات السمعية وأمّا الثاني فيوصف به المدركات اللمسية لأنه مشتق من «التعاق فؤاده: احترق من الشوق أو الهمّ» (أنيس وآخرون، ١٣٧٢ش: ٨٤٦) ثمّ شبّهت نواحيها بنصل حاد لسكين تنفذ في بطنها باستمرار. وبذلك صوّرت شعورها قبال نواح، يؤلمها وينحت ضميرها شيئاً فشيئاً. وما يلفت النظر أنّ الكاتبة جعلت نفوذ السكين في البطن بطيئاً ومستمرّاً وبذلك جعلت من جهة تناسبها بين الخفت الدال على الضعف، وهو الذي وصفت به النواح، وبين حركة نصل السكين في جوفه، ومن جهة أخرى أشارت إلى نهاية ألم، تحسّتها المرأة؛ لأنّ نفوذ السكين بطيئاً ومستمرّاً في الجسم أكثر ألماً ممّا يطعن فيه بسرعة.

ومن هذا النوع من التحويل في مجموعة «ليل الغرياء» خلع صفة البرودة على الصمت (السمان، ١٩٩٥م: ٩)، ووصف المواء بالحرارة والشبوب (نفسه: ٣٣)، ووصف الصدى بكونه حاداً ملتاعاً (نفسه: ٤٢).
قد صنّف بعض الدارسين الحواس الخمس من جهة مدى تماس الحاسة مع المنبّهات الحسية التي تتعامل معها في هرم، قاعدته حاسة اللمس؛ لأنّها في تماس مباشر مع الأشياء المادية، ثم تأتي في الطبقة الثانية حاسة الذوق التي تتفاعل مع خصائص الأشياء الذوقية القابلة للانحلال في اللعاب (حلاوة، ملوحة، حموضة،...)، ثم تأتي بعدها حاسة الشم التي تتفاعل مع الجزئيات المنبعثة عن الأشياء المادية (الروائح المختلفة)، ثم تأتي حاسة النظر التي تتعامل مع الصور المعكوسة عن الأشياء المادية وتخص بإدراك الألوان والسطوح والحجوم والحركات، وأخيراً، تأتي حاسة السمع التي تقع في ذروة هذا الهرم الحسي، وهي لا تدرك شيئاً عن خصائص المدركات الحسية إلا عن طريق الأصوات التي تنبعث عنها (عباس، ١٩٩٨م: ٣١).

فلشدة اتصال حاسة اللمس بالأشياء المادية تجد أنّ الكاتبة حينما تريد وصف ألم، يواجهه الشخص قبال أمر مكروه مؤلم، تجعله في صورة مدرك لمسي. فإنّ كان الأمر المكروه أمراً غير

ملموس أو غير محسوس، استعارت له شيئاً من المدركات اللمسية، كما جعلت نظرات المرأة المنفورة للساردة في صورة شيء حاد يחדش وجهها، وكما وجدت في الحوار الذي جرى بين العقيم وزوجها، حيث صوّرت الكاتبة السؤال في صورة صفة، تقع على الوجه، وشبّهت كلام الساردة بحجارة قاسية، تخرج جسم القاضي.

التحويل من السمعي إلى الذوقي

من نماذج التحويل من السمعي إلى الذوقي قولها في «فراع طيور أخرى»:

«أراهم هناك يتأملونه... ثم سيقولون شيئاً كثيراً. سيتهمونهم بشيء خطير...»

سيحدثون بشراهة، كما تأكل الغريان لحماً من جرح مقيد، لم يمت بعد»

(السمان، ١٩٩٥م: ١١).

الشاهد في قولها «سيحدثون بشراهة» حيث شبّهت التحدّث بالأكل ثم حذفته وأثبتت الشراهة للتحدّث، وهي من متعلقات الطعام. تتجلى بلاغة الاستعارة في أنّها صوّرت غاية ولع الرجال بالكلام عن القاضي؛ لأنّها جعلت التكلّم عنه للمخاطب كقطع لذيذ، يأكله الإنسان بحرص كامل ويحس طعمه بذوقه. ولم تكن بهذا التصوير، وإنما شبّهتهم في حرصهم على الكلام بغريان، تأكل من جروح حيوان وقع في القيد قبل موته، فجاءت الصورة الاستعارية موافقة للصورة التشبيهية.

ومن هذا الضرب من التحويل وصفها الشكوى والبكاء بالمرارة (نفسه: ٧٣ و ١١٠).

التحويل إلى أكثر من حاسة

قد يواجه القارئ في مجموعة «ليل الغرباء» بعض الصور، لا تكتفي الكاتبة في خلقها بمزج حاسة بحاسة أخرى، بل تمزجها بأكثر من حاسة واحدة كما ترى في قولها في قصّة «فراع طيور أخرى»:

«صراخها يثير في أعماقي عويلاً مشابهاً... عويلاً من الفقاعات السود، تياراً

جياشاً من صخب أرعن متوتر كاو... إني بحاجة لأن أرسم...» (نفسه: ١٨).

الشاهد في قولها «تياراً جياشاً من صخب أرعن متوتر كاو» الصخب، من المدركات السمعية، لكنّ الكاتبة وصفته بأوصاف كلّها مستعارة من مدركات الحواس الأخرى وهي: أولاً: جعلت له تياراً جياشاً والتيار في الأصل شدّة جريان الماء والجياش مبالغة من جاشت أمواج البحر بمعنى

هاجت (أنيس وآخرون، ١٣٧٢ش: ٩١). فالتيار ووصفه كلاهما من المدركات البصرية يدلّان على جريان شديد من الماء في محيط هاجت أمواجه. ثانياً: وصفته بالرعونة وهي الحمق و«حقيقته وضع الشيء في غير موضعه مع العلم بقبحه» (ابن منظور، ١٩٩٢م: ٣/٣٢٩). فشبهته بشخص لا عقل له، يتوقّع منه أمور غريبة بلا نظام ولا رويّة. ثالثاً: وصفته بالتوتر المراد به الاضطراب، وهو مأخوذ من اشتداد العصب والعرق، فهو لمسي وبصري. رابعاً: وصفته بالكَي بمعنى الحرقعة من «كواه: أحرق جلده بمحديدة ومخوها» (أنيس وآخرون، ١٣٧٢ش، ٨٠٦). فهو لمسي.

فهذه الأوصاف تصوّر للمتلقّي الصخب المنبعث في ضمير المرأة العقيم صخباً شديداً لا ضابط له ولا نظام، لا يمكن تدليله، وليس له نهاية، بل ينبعث متوالياً ويحرق وجودها.

الصور المتراسلة المتعددة

قد يواجه القارئ في مجموعة «ليل الغرباء» عبارات، لم تكتف في الكاتبة بإبداع صورة واحدة من هذا الضرب من التعبير الاستعاري، بل أبدعت منه صورتين أو أكثر حسب ما يطلبه الموضوع، مثل قولها في قصّة «المواء»:

«وأحس برغبة في الانطلاق، في الخبث، في إثارة سرب من الجراد، يلاحق نوري الخافت، والمواء بدأ يتزح ويتناغم بمهددة لذيدة في داخلي» (السمان، ١٩٩٥م: ٣٥).

كما تشاهد، أبدعت الكاتبة في هذه العبارات ثلاث صور متراسلة: أولاً: وصفت النور بالخفت وهو سمعي لتدلّ بذلك على ضعف ما بقي في قلبها من نور الإيمان. ثانياً: نسبت المواء الذي يدرك بالسمع إلى التزح أي التمايل من السكر وهو ممّا يدركه البصر؛ ليتجلّى المواء الذي كانت تراه رمز الخوف والرعب سابقاً، في صورة شخص مرغوب فيه، يتمايل من الفرح، ويتبختر من النشاط. ثالثاً: جعلت اللذة، وهي ذوقية وصفاً للهددة وهي دوي الهدير لتصوّر بذلك ميله الداخلي إلى الذنب ميلاً شديداً مطبوعاً. إنّ هذه الصور تتعاقد جميعاً لتخدم المعنى الذي تقصده الكاتبة، وهو وصف ميل الساردة إلى الخبث بعد التزامها بالطهر والعفاف. ومثله قولها:

«حش الرياح ممددة تحت الأشجار... وحش الأصوات...» (نفسه: ٩٥).

حيث عرضت الرياح، وهي لمسية في صورة بصرية وأبعتها بتصوير الأصوات، وهي سمعية في تلك الصورة.

التحويل من المجرد إلى المحسوس

لا ينحصر التراسل بنقل صفة حاسّة من الحواسّ الخمس الظاهرة إلى غيرها، بل يتجاوز إلى تحويل غير المحسوس إلى المحسوس (التنويجي، ١٩٩٩م: ٣٦٣؛ بتمام، ١٣٨٩ش: ٧٩) بحيث يتمّ التراسل بخلع لباس حاسة من الحواسّ الظاهرة على ما لا يدرك بالحس. وهذا ينتهي إلى تجسيد المعاني أو تجسيمها. لم تغفل غادة من طاقات هذا النوع من التحويل في بيان أغراضها وعواطفها. فقد عرضت الأمور المعنوية للمتلقّي في صورة تدركها الحواسّ، وقد ظهر هذا الضرب من التحويل كما يلي:

التحويل من المجرد إلى البصري

بما أنّ للبصر دوراً متميّزاً في إدراكات الإنسان فقد يتمّ التحويل من المجرد باتجاه الصور البصرية غالباً. هذا ما أشارت إليه بعض الدراسات في أعمال الشعراء (بحري، ١٣٩٠ش: ٢٨٧)؛ فلا عجب أن نرى غادة متبعة هذا الاتجاه في مجموعتها «ليل الغبراء». فقد تخلع الكاتبة ثياب المدرك اللوني على ما لا تدركه الحواس كما جاء في قصة «فزع طيور أخرى»:

«أنفجر حقدًا أسود.. بالفقاعات السود سوف أطمرها... أهيلها عليها أتربة
قبر، تخفق صرخات الطفل داخلها...» (السمان، ١٩٩٥م: ١٨).

الشاهد على التراسل قولها «حقدًا أسود» حيث شبّهت الحقد، وهو ممّا لا يدرك بالحواس بشيء مرئيّ، ثمّ حذفته وجعلت الأسود- وهو من أوصاف المبصرات- وصفاً له. وبذلك إضافة إلى تجسيد الحقد في صورة شيء محسوس، صوّرت للمخاطب غاية حقد المرأة العقيم الحزينة التي تشعر بالفناء على خادماتها؛ لأنّها وصفت حقدها على خادماتها الولود بالسواد، وهو رمز الحزن والألم والموت كما يكون رمز الخوف من الجهول والعدمية والفناء (عمر، ١٩٩٧م: ١٨٦).

ومن هذا الضرب من التعبير قولها:

«مغارتان للرعب الداكن أراهما أمامي» (السمان، ١٩٩٥م: ٧٢).

حيث وصفت الرعب بالدكنة، وهي لون يضرب إلى السواد. (الجوهري، ١٩٩٠م: ٢١١٣/٥) لا تكتفي غادة بتجسيد الأمور المعنوية بوضعها في ثوب من اللون فحسب، بل قد تصوّرها في صورة شيء ذي لون متّصف بصفة بارزة أخرى كما جاء في قصّة «المواء»:

«هنا مدينة الحب الجديد، الحب الطُّحْلِي، من يتمرد يستحيل جمجمة يشربون
بها» (السمان، ١٩٩٥م: ٣٦).

حيث وصفت الحبّ، وهو معنوي، بالطحلي و«الطُّحْلُب» خضرة تعلق الماء الآسن (أنيس و آخرون، ١٣٧٢ش: ٥٥٢). ففي هذا التراسل المبني على الاستعارة المكنية شبّهت الحبّ بشيء محسوس له اللون والرائحة. فبالغة الاستعارة تظهر في تجسيد ما لا يدرك بالحس في صورة الطحلب لونا وتنانة. وبذلك جعلت الحبّ في مدينة لندن في صورة شيء قبيح عفن، تكرهه النفس وتشمئزّه.
وقد تعرض غادة الأمر المعنوي في صورة شيء بصري ساكن؛ نحو قولها:

«...أي شيء، أي شيء إلا هنا الركود الميت الذي يصبغ أيامي في هذه الفيلا
المخيفة» (السمان، ١٩٩٥م: ٩).

حين شبّهت الركود -وهو مصدر والمصدر معنوي- بالميت الذي تراه العيون لتصوّر السكون البغيض المسيطر على حياة العقيم. والوجه في هذا التشبيه يعود إلى أنّ الميت رمز لما لا حسن له ولا حركة. وقد تعرضه في صورة بصرية متحركة؛ مثل قولها:

«وأنت، إلى أي قرن تنتمي؟ وحنانك الجارف الذي يشع من ومضات
صغيرة...» (نفسه: ٣٣).

لما أرادت أن تعرض سعة حنان حازم شخصية قصة «المواء» وصفته بالجارف وهو في الأصل وصف سيل يسير باندفاع ويذهب بكلّ شيء.

التحويل من المجرد إلى الذوقي

من نماذج التحويل من المجرد إلى المدرك الذوقي قولها في قصة «فزع طيور أخرى»:

«عشباً أتذكر مثلي، عشباً أوقظ في نفسي عالمي الحلو القديم، عشباً أبحث عن
وجهي الذي كان...» (نفسه: ٢٠).

الشاهد على التراسل في قولها «عالمي الحلو» حيث شبّهت العالم بشيء ذي طعم ثم حذفته وأثبتت لازمه وهو الحلاوة للعالم؛ فبناء التراسل على الاستعارة المكنية. وتجلّى بلاغتها في تصوير

شيء مطبوع لا يدرك بالحس في صورة شيء ذوقي، يستلذّ طعمه للنفس. والوجه في وصفه بالحلاوة يعود إلى أنّها ألذّ الطعوم عند النفوس وأكثرها ملائمة لها. ومنه قولها في قصة «بقعة ضوء على المسرح»:

«خوف غامض ينمو في أحشائي له طعم الخطيئة... نحو المرأة أقلم لأعقاب خوئي» (نفسه: ٥٨).

موطن الشاهد على التحويل من المجرد إلى الذوقي قولها «خوف غامض، ينمو في أحشائي له طعم الخطيئة» حيث أثبتت الطعم للخوف والخطيئة معا دفعة واحدة وجعلت هذه الصورة الاستعارية مقرونة بصورة تشبيهية؛ لأنّها شبّهت طعم خوفه بطعم الخطيئة لتدلّ بذلك على أنّ الخوف الذي غمر شخصية القصة ناتج عن خطيئة ارتكبتها. ومنه:

«.. هل تسمحين بهذه الرقصة؟»

بصعوبة أسمع... أتأمله... شاب نحيل طويل السالفين، شفتاه منتفختان بجوع

زئج...» (نفسه: ٣٦).

الزئج فساد الطعام وتغيّر رائحته فهو شتمّي لكنّ الكاتبة استعارته للجوع، وهو يدرك بالقوى الباطنة لا بالحواس الظاهرة. وبهذا التعبير أشارت إشارة واضحة إلى شناعة ولع شديد في الرجل على ما يطلبه من المرأة.

التحويل من المجرد إلى اللمسي

من نماذج تصوير ما لا يدرك بالحواس في صورة مدرك لمسي قولها في قصة «ليلي والذئب»:

«والخوف مات فيه الترقب والنبض والتشنج، أحسه غازا فولاذيا كثيفا، ينسكب

ببطء من جثث الأشياء كلّها ويتجمّع في الأرض ويعلو ببطء طوفان غادر

الصمت ليغرق العالم...» (نفسه: ٩٥).

وقولها: «طوفان الخوف الفولاذي يعلو ويعلو. يصل حتى ذقني» (نفسه). حيث نقلت الخوف في الموضوعين من أمر غير محسوس إلى شيء محسوس لمسي باستخدام فنين من الفنون البيانية: في الموضوع الأول وظّفت فنّ التشبيه فشبّهته بغاز من جنس الفولاذ، وفي الموضوع الثاني استعملت الاستعارة المكنية ووصفته بالفولاذي. تريد بتشبيه الخوف بالفولاذ من حيث الصلابة والاستحكام، بيان شدة الخوف الذي أحاط الساردة من كل جانب والذي ينبعث من كل

مظاهر الرعب، والإشارة إلى أنه لشدّته وكثافته لا منفذ يتوقع الخروج منه. ومنه قولها في قصة «فزع طيور أحمري»:

«صقيع القسوة المفجعة يعمرني... يتحجر داخلني... الأصوات كلها تموت عند
عتبة عالمي بهادوء حقيقي» (نفسه: ٢٠).

حيث أثبتت الكاتبة الصقيع وهو لمسي، للقسوة التي أرادت بها جمود القلب وعدم رحمته.

التحويل من المجرد إلى الشّمّي

رغم أنّي ما وجدت في مجموعة «ليل الغزاة» صورة متراسلة، تتمّ بنقل مدرك شّمّي إلى غيره من الحواس الخمس الظاهرة أو بنقل المدركات الحسية إلى مدرك شّمّي، فقد وردت الصورة التالية في قصة «حيط الحصى الأحمر» ويمكن عدادها في الصور المحولة من المجرد إلى المدرك الشّمّي:

«قال تهذيب محنط يشبه كثيرا لهجتي في الحديث: هل ترغبين في الخروج إلى العشاء؟ لا
طعام عندي» (نفسه: ١٥٦).

الشاهد على التراسل في قولها «تهذيب محنط» حيث وصفت الكاتبة التهذيب وهو ممّا لا يدرك بالحواس بصفة، تختص بالمحسوسات الشمية؛ لأنّ المحنط مشتق من «حنط الميت» بمعنى عالج جثته وحشاها بالحنوط كي لا يدركها فساد. والحنوط يطلق على كلّ طيب يمنع من الفساد، تحشى به جثة الميت (معلوف، لا تا: ١٥٨). وبهذا الوصف جعلت التهذيب الذي تظاهر به الرجل عند كلامه للمرأة تهذيبا متكلفا، يريد به تغطية برودته وخلوه من الروح، كما يحنط الميت كي لا تشعر نتائجه ويحفظ ظاهر جثته.

جاءت الصور المتراسلة في هذه المجموعة بأشكال مختلفة: فقد تتحلّى بوصف مدرك من حاسة بصفة من صفات مدرك آخر كما في قولها: «ببطء أحرص»، وقد تظهر بذكر حال تختص بحاسة لصاحب حال من حاسة أخرى كما في قولها: «المواء بدأيتعالى في أعماقي حازا مشبوبا»، وقد يتمّ التراسل بإسناد مسند مختصّ بحاسة إلى مسند إليه من حاسة أخرى؛ مثل «نظراتها تخمش جلدي البني» ومثل «كان صدى صوتي حادا» وقد يتمّ في تركيب إضافي بإضافة مدرك حاسة إلى ما يختصّ بمدرك آخر؛ مثل «طعم الخطيئة» وقد يكون التحويل بتعلّق جازٍ ومجرور من حاسة تعلّق بفعل يختصّ بحاسة أخرى كما في قولها: «سيحدّثون بشراهرة». وقد جاءت قليلا في صورة تشبيهية كما في قولها في «النواح»: «أحسه نصلا حادا».

النتيجة

تشير هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

رغم أنّ الفنون البيانية عامة وتراسل الحواس خاصة تتجلى غالباً في الشعر والنثر الفني، وجدنا في مجموعة «ليل الغرياء» نماذج بديعة من الصور المتراسلة مزجت فيها الكاتبة-حسب ما رأيته- المبصر بالمسموع والملموس، والمسموع بالمبصر والملموس والمذوق، والملموس بالمبصر، كما صوّرت ما لا يدرك بالحواس بصورة شيء مرئي أو مذكوق أو ملموس أو مشموم. وقد لا نكتفي بمزج حاسة بحاسة أخرى واحدة، بل تمزج حاسة بحاستين أو ثلاث حواس، وقد تخلق عدّة صور متراسلة متتالية. كل ذلك حسب ما يقتضيه المقام، ولبتّ معنى في الكلام لا تبتّه الصور الأخرى الحقيقية والمجازية.

أفادت غادة السمان من تراسل الحواس لبيان أغراض لا يمكن التعبير عنها للمتلقي إلاّ بصور استعارية، تُحطّم فيها الروابط الحقيقية بين الأمور. فهي لا تفيد من قدرات الحواس الأخرى إلاّ حينما عجزت الصور المباشرة عن أداء أغراضها ولم تف بإيصال مقاصدها. تختار الكاتبة للمدرك الحسي الذي تريد تصويره بهذا النوع من التعبير أنسب حاسة لبيان غرضها وتصطفي من صفاتها أقربها دلالة من مرادها؛ لذلك لا يرى المخاطب في صورها تكلفاً أو تصنعاً يدلّ على أنّها أبدعتها إظهاراً لبراعتها في خلق التصوير.

إنّ الصور المتراسلة في هذه المجموعة في تناسق تام مع الصور الأخرى الحقيقية والمجازية التي استخدمتها الكاتبة، بحيث يرى القارئ أنّها تتعاون جميعاً لبيان الأغراض والمعاني المقصودة فلا يرى بينها اختلاف أو انفصال، وإنّما يرى صورة كلية منسجمة، وقع التراسل في موضع مناسب منها. إنّ الصور المتراسلة قد تمّت في هذه المجموعة بتوظيف الاستعارة المكنية إلاّ في موضعين استخدمت الكاتبة التشبيه لهذا الأمر.

قد يواجه القارئ في هذه المجموعة بعض صور، أبدعتها الكاتبة بتراسل الحواس، وقد كرّرتها في مواضع من هذه المجموعة، وهذا ممّا لا يرغب فيه الطبع.

المصادر

الف) عربي

كتب

- ابن منظور، محمد بن مكرم، (١٩٩٢م)، لسان العرب، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي.
- أنيس، إبراهيم وآخرون، (١٣٧٢ش)، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، طهران: مكتب نشر الثقافة الإسلامية.
- بحري، حداداد، (١٣٩٠ش)، الصورة الفنية في شعر المتنبي والشريف الرضي الفخر نموذجاً، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة تربية معلم بطهران.
- بوعدة، محمد، (٢٠١٠م)، تحليل النص السردى؛ تقنيات ومفاهيم، الطبعة الأولى، الرباط: دار رمان.
- التنوجي، محمد، (١٩٩٩م)، المعجم المفصل في الأدب، بيروت: دار الكتب العلمية.
- الجوهري، اسماعيل بن حماد، (١٩٩٠م)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية؛ التحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت: دار العلم للملايين.
- السمان، غادة، (١٩٩٥م)، ليل الغرباء، الطبعة التاسعة، بيروت: منشورات غادة السمان.
- عباس، حسن، (١٩٩٨م)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق: اتحاد كتاب العرب.
- عبدالله، أمجد حميد، (٢٠١٠م)، نظرية تراسل الحواس؛ الأصول-الأنماط-الإجراء، الطبعة الأولى، بيروت: دار ومكتبة البصائر.
- عثمان، شازاد كريم، حمزة، ليماء ياسين، (٢٠١٣م)، «دلالة التوظيف اللوني في شعر غادة السمان»، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد ٢٤ (٤)، صص: ١٢٥٩-١٢٧١.
- عمر، أحمد مختار، (١٩٩٧م)، اللغة واللون، الطبعة الثانية، القاهرة: عالم الكتب للنشر والتوزيع.
- القزويني، الخطيب، (١٩٩٩م)، الإيضاح في علوم البلاغة، الطبعة السادسة، القاهرة: دار الكتاب المصري.
- معلوف، لويس، (لا تا)، المنجد في اللغة، الطبعة التاسعة عشرة، بيروت: المكتبة الكاثوليكية.
- المصطفوي، حسن، (١٣٨٥ش)، التحقيق في كلمات القرآن الكريم، الطبعة الأولى، طهران: مركز نشر آثار العلامة المصطفوي.
- نصر، عاطف جوده، (١٩٨٤م)، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- هلال، محمد غنيمي، (١٩٩٧م)، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: دار تحضة مصر.
- _____، (لا تا)، الأدب المقارن، دار الثقافة ودار العودة.
- وهبه، مجدي وكامل المهندس، (١٩٨٤م)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت: مكتبة لبنان، الطبعة الثانية.

ب) الفارسية

شى جى وا، هيداكى، (١٣٨٢ش)، همشيني رنگها: راهنماى خلاقيت در تركيب رنگها، ترجمه: فريال دهدشتى شاهرخ، تهران: تصوير گيلان.

مقالات

بهنام، مينا، (١٣٨٩ش)، «حس آميزى: سرشت و ماهيت»، پژوهش زبان و ادبيات فارسى، شماره ١٩، صص: ٦٧-٩٢.

ج) مآخذ من الإنترنت

رمضان، أحمد فتحي، (٢٠١٠/٦/٤م)، بلاغة تراسل الحواس، ملتقى ابن خلدون للعلوم والفلسفة والأدب، تاريخ المراجعة: (٢٠١٧/١/١م)

http://ebn-khaldoun.com/article_details.php?article=463

دلالت‌های تصویرپردازی‌های حس آمیخته در مجموعه داستان‌های «لیل الغرباء» اثر غادة السمان

خداداد بحری*

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس

چکیده

حس آمیزی از بارزترین جلوه‌های بلاغت است که غالباً بر اساس استعاره مکنیه و تشبیه بنا می‌شود. در این فن بلاغی، ادیب حواس را در هم می‌آمیزد و برخی مدرکات مربوط به یک حس را با صفت‌های متعلق به حواس دیگر وصف می‌نماید یا امور معنوی را با چیزی وصف می‌کند که به حواس ظاهری اختصاص دارد. این مقاله با به‌کارگیری روش وصفی - تحلیلی در پی آن است که تصویرهای حس آمیخته را در مجموعه داستان‌های لیل الغرباء (شام غریبان) اثر غادة السمان، بانوی نویسنده و شاعر سوری بررسی نماید تا چگونگی به‌کارگیری این نوع تعبیر مجازی را در مجموعه داستان یادشده مشخص سازد.

نتایج نشان می‌دهد غادة السمان زمانی به ابداع تصویرهای حس آمیخته اقدام نموده که بیان اغراض موردنظرش با تعبیرات حقیقی دشوار بوده‌است. وی در آفرینش این نوع تعابیر، برای حسی که مبنای حس آمیزی قرار می‌دهد، مناسب‌ترین حس را برای درآمیختن انتخاب می‌کند و از میان اوصاف آن، نزدیک‌ترین صفت را برای رساندن مقصود خویش برمی‌گزیند. نویسنده همچنین به این نتیجه رسیده که تصویرهای حس آمیخته و دیگر تصویرهای حقیقی و مجازی به شکلی هماهنگ به رساندن معنای موردنظر نویسنده کمک می‌کنند؛ تا جایی که بدون بهره‌گیری از آنها معنا ناقص و اوصاف ناتمام می‌ماند. با وجود این، مجموعه لیل الغرباء از تصویرهای حس آمیخته تکراری خالی نیست که این امر جنبه‌های نوآورانه آن را تا حدی تحت‌الشعاع قرار داده‌است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات معاصر؛ تصویرهای حس آمیخته؛ حواس پنج‌گانه؛ غادة السمان و مجموعه لیل الغرباء.