مجلــة العلـوم الإنسانيــة والتطبيقيـــــة
Journal of Humanitarian and Applied Sciences
كلية الآداب والعلوم قصر خيار -جامعة المرقب
المجلد العاشر -العدد التاسع عشر -يونيو /2026

توظيف الحواس وتراسلها في راوية "الأعمى والأطرش" وقصة "قبو لثعلب الماء" دراسة وصفية تحليلية مقارنة

بثينة علي شموس
مدرس في قسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة طرطوس– سورية
ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy

تاريخ استقبال البحث: 02 فبراير 2026م تاريخ قبول البحث: 04 مارس 2026م

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على توظيف الحواس وبيان الخصائص الفنية والجمالية في القصة عند غياب حاسة البصر، وذلك من أجل تحديد الصور التي يمكن أن تقوم مقام الصورة البصرية في البنية الفنية أو الانفعالية، وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، وتوظيف المنهج المقارن لدعم التحليل وتعزيز النتائج في دراسة توظيف الحواس وتراسلها في رواية "الأعمى والأطرش" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، وقصة "قبو لثعلب الماء" للكاتب الإيراني هوشنغ غلشيري، وكان مما وصل إليه البحث أن بقية الحواس غطت على غياب حاسة البصر لدى الراوي من خلال قدرته على إيصال الصورة أو الانفعال بالموقف بطريقة غير مباشرة، وأن السمع كان أكثر الحواس استخداماً في التوظيف، ثم اللمس، كما وصل البحث إلى أن توظيف إحدى الحواس مكان الأخرى نتج عن قدرتها على الإحاطة بالصورة أو بالموقف الشعوري أكثر من غيرها، وغير ذلك من النتائج التي سنبينها لاحقاً.

الكلمات المفتاحية: توظيف الحواس، التراسل، الأعمى والأطرش، قبو لثعلب الماء.

The Utilization and Synesthesia of the Senses in “The Blind and the Deaf” and “A Cellar for the Otter”: A Comparative Descriptive-Analytical Study

Dr. Buthaina Ali Shemous
Lecturer,,Comparative Literature
Arabic Department, University of Tartous, Syria
b.shemous@gmail.com

Abstract

This study aims to shed light on the employment of the senses and to examine their aesthetic and technical functions in narrative discourse in the absence of visual perception. It seeks to identify the types of imagery that can substitute for visual representation within the artistic and emotional structure of the text.

The study adopts a descriptive-analytical approach, supported by a comparative methodology to strengthen the analysis and enhance the validity of the findings. It

investigates the use and interaction of the senses (synesthesia) in Ghassan Kanafani's "The Blind and the Deaf" and Hooshang Golshiri's "A Cellar for the the Otter"

The findings indicate that the remaining senses compensate for the absence of sight through their ability to convey imagery and emotional experience in an indirect manner. Hearing emerged as the most frequently employed sense in the narratives, followed by touch. The study also reveals that substituting one sense for another results from the capacity of certain senses to encompass and convey visual or emotional experience more effectively than others. Further detailed findings will be presented in the full study.

Keywords: Sensory Representation, Synesthesia, The Blind and the Deaf, A Cellar for the Otter.

أولاً: المقدمة

لا يمكن أن تتشكل صورة فنية أو شعورية أو حدث أو بيئة أو أي مكوّن من مكونات الأدب شعراً ونثراً إلا بما ترسمه الحواس التي تشكل العماد الذي قامت عليه القيم الشعورية عامة، وقد دُرست الصور الحسية كثيراً لدى الكثير من الشعراء على امتداد العصور الأدبية، كما دُرس أثر غياب الحاسة الأهم في تشكيل الصور الفنية والقيم الشعورية التي يقوم عليها الأدب، وهي حاسة البصر، وذلك لدى أعلام الشعر العميان؛ لكن ذلك لم ينل حظاً وافراً في النثر؛ بل نال تراسل الحواس نصيباً من الدراسة في الشعر أيضاً، وتشعب تقسيم أنواعه التي لا تخرج عن كونها نوعاً من الاستعارة المكنية التي يرتبط طرفاها بالحواس في النوع الحسي منه، ويُكتفى بكون أحدهما مرتبطاً بالحواس في التجريدي أو العمودي، ومعظم الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة –أيضاً– كانت في ميدان الشعر، لذا رأينا من المفيد أن نرى كيفك يمكن أن يكون توظيف الحواس في القصص والروايات، وكيف يمنح اللجوء إلى تراسل الحواس شاعرية للغة، ووقع اختيارنا على قصتين تعذر على الراوي فيهما أن يبصر لعمىً أصابه أو لمانع آخر كما سنرى في الدراسة.

1– أهداف البحث:

هدفت الدراسة الراهنة إلى تقصي دور الحواس وتراسلها في تكوين الصورة الحسية والحدث مع وجود حجب لحاسة البصر لدى الراوي في قصتين طويلتين لكاتب عربي وآخر فارسي؛ إذ من المفيد أن ندرك كيف يمكن لراوٍ لم يرَ الحدث أو الصورة أو المكان أو الموقف أن يُدركه أولاً، وكيف له أن ينقله إلى متلقٍ مبصر ثانياً، بطريقة يتيقن فيها المتلقي المبصر أن الراوي أعمى حقاً، وأنه أوصله إلى تخيل الصورة المرئية بصورة مسموعة أو ملموسة أو مشمومة أو متذوَّقة، وصولاً إلى مدى تمكن الراوي من إيصال الفكرة من دون الإخلال باعتقاد المتلقي بأنه لم يعتمد على البصر، وهو ما يكشف عن براعة الكاتب، ومدى قدرته على الإفادة من أساليب مختلفة تضفي حيوية على أسلوب القص، وتخرج عن المألوف، وتثير ذهن المتلقي ومخيلته.

2–خلفية البحث:

أثناء جمع المادة وجدنا مقالات تتناول تراسل الحواس أو توظيفها لدى مجموعة من الشعراء، من قبيل: "تراسل الحواس في ضوء القرآن الكريم وظائف وجماليات" (2015م) للباحثين حميد عباس زاده ود. محمد خاقاني أصفهاني، منشورة في العدد (21) مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، وبحث بعنوان: "تراسل الحواس في الشعر السبعيني

الجزائري" (2020) للدكتور جعفر زروالي، نشرت في المجلد الرابع العدد الأول من مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، وبحث للدكتورة "مي أشرف" نشر في المجلد السابع العدد (22) من المجلة العربية مداد، بعنوان "دراسة مدركات الحواس بين الشذرات التراثية والاتجاهات الحديثة دراسة مصطلحية" (2023)، وغيرها الكثير من المقالات التي أنجزت في ميدان الشعر، وبعض هذه المقالات كانت مقالات مقارنة، من قبيل مقالة لهادي نظري منظم وآخرون بعنوان: "ظاهرة تراسل الحواس في الأدبين العربي والفارسي المعاصرين دراسة مقارنة" (2017م) نشرت في الدورة السابعة- العدد 25 في مجلة بحوث في الأدب المقارن، التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة "رازي"، ومقالات أخرى تناول معظمها الظاهرة في الشعر القديم أو الحديث، وقد أفدنا منها، واقتبسنا حين تطلب الأمر، كما وجدنا دراسات عن الصورة البصرية في شعر بعض الشعراء العميان من قبيل: "الصورة البصرية في شعر العميان في الأندلس الأعمى التطيلي أنموذجاً" (2012) للدكتورين حامد كاظم الحسيني وعلي عز الدين الخطيب، منشورة في العدد الثامن السنة الرابعة في مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية؛ لكن قلما وجدنا دراسة شبيهة بها في الأعمال المنثورة، من جانب آخر فإن "رواية الأعمى والأطرش" لكنفاني لم تنل حظاً وافراً من الدراسات البحثية في مجلات محكمة أو كتب في أي مجال –لا في موضوع دراستنا وحسب- إلا ما تفرّق على الشابكة، شأنها شأن قصة "قبو لثعلب الماء" للكاتب الإيراني "هوشنغ غلشيري" التي لم تحظَ هي الأخرى بدراسة إلا ما تعلق بمقالة تناولت دراسة الزمن فيها، والتي أفدنا منها في مقالتنا الراهنة، والمهم هنا أن أياً من الدراسات العربية أو الفارسية لم تتطرق إلى توظيف الحواس في الروايتين المدروستين بشكل مقارن أو بشكل منفصل؛ لذا وجدنا أن هذا البحث يتسم بالجِدة، ويضيء جانباً تحليلياً في العملين المذكورين بالتركيز على الحواس المستخدمة في كل موقف أو حدث أو صورة.

3-أسئلة البحث:

يعمل البحث على طرح مجموعة من الأسئلة، والإجابة عنها، وأهمها:

1- كيف عوّض الراوي في رواية "الأعمى والأطرش" لغسان كنفاني وقصة "قبو لثعلب الماء" لهوشنغ غلشيري عن فقد البصر كلياً أو جزئياً في متابعة الحدث وتكوين الصورة الحسية؟

2- كيف جعلت فقدان البصر، من بقية الحواس منتجةً للمعطى النصي بما يبرز نقاط الجمال في استخدام حواس أخرى مكان البصر في موضوع البحث القائم؟

4-فرضيات البحث:

تقوم الفرضية الأولى على الاعتقاد بأن فقدان البصر لا يمكن أن يكون عائقاً أمام القصّ أو الرواية؛ لكن الراوي أو القاص إذا ما كان فاقداً للبصر فلا بد له من أن يتوسل إلى وسائل مساعدة وبديلة في إدراك المدرَك، وإيجاد طرق تجعل المتلقي يصل إلى الهدف ذاته بطريقة لا تبدو مباشَرة، غير أنها وافية، وأما الفرضية الثانية فقامت على الاعتقاد بأن لهذه الطرق البديلة جمالية قد تفقدها الطرق المباشرة ذاتها؛ إذ قد تستطيع حاسة إيلاء الحدث أو الصورة أو العنصر أهمية أكثر من غيرها، مما تمنحه قيمة شعورية بارزة في إدراكه، وانطلاقاً من هذه الفرضيات عمدنا إلى دراسة توظيف الحواس في قصة ورواية راويهما أعمى أو محجوب البصر مؤقتاً.

5-المنهجية:

قام البحث على المنهج الوصفي التحليلي بالاتكاء على المنهج المقارن بدراسة توظيف الحواس وتراسلها في رواية "الأعمى والأطرش" لغسان كنفاني وقصة "قبو لثعلب الماء" لهوشنغ غلشيري، مع التأكيد على أن راوي أحداث الروايتين محروم من حاسة البصر في سرد قصته، وهو ما يجعله يركز على الحواس الأخرى للاستعاضة بها عن حاسة البصر؛ لذا بدأنا المقالة بمقدمة تناولت أهداف البحث وخلفيته وأسئلته وفرضياته ومنهجه، وعقب ذلك جاءت دراسة نظرية تناولت التعريف بخواص الحواس، وتراسل الحواس بالتأكيد على إمكانية توظيفها في الأدب، وبالارتكاز عليها قام الجانب التطبيقي بدراسة رواية كنفاني أولاً، عامدين فيها إلى ذكر ملخص الرواية، ودراسة توظيف الحواس بدءاً بالحاسة الأكثر استخداماً فيها إلى أقلها وروداً، وذلك ببيان قدرتها على إظهار الصورة الحسية ورسم الحدث والشخصيات في جانبها النفسي والظاهري قدر المستطاع وإبراز القيمة الشعورية، وانتقلنا إلى قصة غلشيري ثانياً متبعين النهج ذاته، وتم انهاء الدراسة التطبيقية بالنتائج، وكان الختام بقائمة المصادر والمراجع.

ثانياً: الدراسة النظرية:

يقوم الأدب على الخيال الذي هو انعكاس لصور حسية أو أفكار أو مشاعر تعمل الحواس على إبرازها، فالأصل الحسي لا يغيب عن الصورة الانفعالية؛ لأن الحس هو وسيلة إدراك الإنسان للعالم حوله (كبابة، 1999م)، وقد عمل المهتمون على ترتيب أهمية الحواس بناء على آراء من جربوا فقدها، فرأوا أن أهمها البصر؛ إذ عدّوه الحاسة الأهم في تشكيل الصور الحسية، فالبصر أدق الحواس حساسية وتأثراً بالواقع المحيط (كبابة، 1999م)، ودوره في حياة الإنسان أسمى بكثير من دور سائر الحواس، فالسمع يعطي فكرة عن المسافة والاتجاه الصوتي؛ لكنه لا يوضح شيئاً من طبيعة مصدر الصوت، والشم واللمس لا يصلحان لتمثيل الطبيعة، فلا يمكن تصورها إلا في حدود مكانية (الفيفي، 2002)؛ لذا فإن انعدام حاسة البصر لدى الشاعر أو الأديب أو الراوي يضعه ضمن إمكانيات أضيق في التعبير، من ذلك –مثلاً– لجوء الأعمى إلى الحواس الأخرى للتعويض عن غياب البصر، وأول الحواس أهمية في التعويض عن البصر –في الأرجح– السمع؛ إذ تتشكل لدى الأعمى ثقافة سمعية تشكلها الخبرات التي استطاع اكتسابها من خلال ما يقدمه الآخرون من توصيفات للأشياء الحسية (الحسيني & عز الدين، 2012م)، وهو أمر أقرب ما يكون إلى المنطق؛ إذ ترسم الصورة السمعية طبيعة المدرَك في لينه أو حدّته أو قوّته أو ضعفه، أو قربه أو بُعده، وهي الحاسة التي تحقق اتصالاً بين ذاتين في أكثر صورها وجوداً؛ لذا حُدِّدت سمات السمع الثنائية والتزامن (عباس زاده & خاقاني أصفهاني، 2015م)، وبالارتكاز على هذه الحاسة تتشكل المخيلة السمعية والخبرة البصرية لدى الأعمى، فالمخيلة السمعية أو الخيال السمعي صور تتشكل عبر الفاعلية الذهنية التي يؤديها سماع الأعمى للأصوات التي تعمل على تحفيز مخيلته لإنتاج صورتها الشعرية (الحسيني & عز الدين، 2012م)، والخبرة البصرية وسيلة من وسائل لجوء الأعمى إلى المشاهد المستمدة منها (الفيفي، 2002)، والتي يشكلها في إدراكه المكتسَب الذاتي أو المكتسَب مما ينقله الآخرون؛ لذا كثيراً ما يوصف خيال الأعمى بأنه خيال سمعي، وهو يعتمد على التصوير السمعي (الفيفي، 2002)، فالأعمى يعتمد على ما يصفه الآخرون له أو ما يلتقطه من كلامهم، ناهيك عما يلتقطه من أصوات المدرَكات ذاتها بما يشكّل له صورة ذهنية عنها، مما يجعل السمع يحتل المرتبة الأولى في البدائل عن حاسة البصر المشكّلة للصورة البصرية، ثم تأتي الصورة الشمية كوسيلة أخرى للتعويض؛ إذ يحتل الشم أهمية بعد البصر والسمع في قدرته على الانفعال عن بعد، وفي إمكانية

الانفعال بالموضوع بعد غيبة الجسم الفاعل (كبابة، 1999م)، وهو ما يشكل ميزات الحسّ بالشم، كما أنه يتسم بالتعددية والحيوية والثنائية (عباس زاده & خاقاني أصفهاني، 2015م)، فالشم يشترك مع السمع في الثنائية، ويختلف عنه في وجود محفّز كيميائي يستدعي صورة بصرية معيّنة، وهو ما يمنحه قدرته على التأثير بعد غياب المسبِّب، والحاسة الأخرى التي تعين الأعمى بكثرة في تشكيل الصور والمدركات الحسية المجسدة اللمس، ومن أهم مميزات اللمس سعة الانتشار والكثافة والذاتية (عباس زاده & خاقاني أصفهاني، 2015م)، وهي من أكثر الحواس التي تحقق إدراكاً للذوات غير المجردة، ولعلها أيضاً من أحوجها إلى التماسّ المباشر؛ إذ لا يُدرَك المدرَك اللمسي إلا بتحقيق الاتصال المباشر بينه وبين الإنسان، وكذلك للصورة الذوقية قدرتها على تمييز الأذواق، وهي تتشابه مع القدرة الشمية في كونها تحتاج إلى تنبيه كيميائي؛ لكنها تختلف عنها في ضرورة التماسّ المباشر (كبابة، 1999)، كما تتسم بالتسلسل والاستنفار وشدة التأثير (عباس زاده & خاقاني أصفهاني، 2015م). وعليه يمكن ملاحظة أن المهتمين صنفوا البصر في مرتبة عليا، وهو ما لا يمكن الشك في صحته، لا سيما فيما يتعلق بالأدب؛ لذا جعلوا التعويض عن غيابه مرتَّباً وفق الأولوية للحواس التي يمكن أن تعطي صورة بديلة عن المرئي، وكأنهم بذلك لم يعترفوا بتفوق البصر وحسب، بل بتكريس الحواس الأخرى في رأب الصدع الذي قد يُحدثه غياب البصر.

وقد لجأ الأديب الأعمى إلى تراسل الحواس، غير أن ذلك لم يكن لجوءًا اضطرارياً؛ لأن تراسل الحواس موجود لدى المبصرين أيضاً، وهو عند العميان شعور متصل بخصوصية عالمهم وبنائهم الذهني (الفيفي،2002)، أي: قام لدى العميان على إحلال حاسة مكان البصر أو مكان حاسة سليمة أخرى بما يوافق العالم المتخيّل والفيض الشعوري المرافق للمقام، وقد عُرِف تراسل الحواس بمصطلحات أخرى مختلفة، منها: تزامن الحواس أو الحس المتزامن أو الاشتباك الحسي، وهو قديم المنشأ حديث الدراسة، فقد ظهر كفلسفة فنية في الشعر الجاهلي (الوصيفي، 2003م)، ولا يخفى على المطلع على الشعر الجاهلي تطرق الشعراء إلى إحلال حاسة مكان أخرى تؤدي الغرض الشعوري أو الفكري الذي يرمون إليه، ولا يخفى البحث البلاغي المتعلق بالشعر الجاهلي أو القديم عامةً بتركيزها على تلك الظاهرة، وقد عرِّف بأنه الترابط الوثيق بين الصورة والإحساس المدرَك بإحدى الحواس وبين صورة أخرى أو إحساس آخر مدرك بحاسة أخرى (فتحي، 1986)، وهو وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية التي عني بها الرمزيون، وعن طريقهم انتقلت إلى الآداب العالمية (زايد، 2002)، والغرض الأساسي للجوء إليه هو الوصول إلى القيمة الشعورية المثلى، فحين تُستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يُقصد أن يمثَّل بها صورة لحشد معين من المحسوسات؛ بل يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية (إسماعيل، من دون تاريخ)؛ إذ كان الشعراء والأدباء يختارون أن تشمّ اليد أو تسمع العين لإدخال العناصر المجازية إلى صورهم بهدف جعلها أقرب إلى المركز الحسي المرافق، بغية تقريبها إلى النفس أو إبعادها، وقد دخلت حيّزاً جديداً لدى الرمزيين؛ إذ جعلوا الصورة المتراسلة إحدى وسائل توفير الصفات الإيحائية لصورهم (كبابة، 1999)، لاسيما أن وظيفة الصورة الشعرية، التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، وهي تشتمل على مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية؛ لذا لا يصح الوقوف عند التشابه الحسي بين المرئيات والمسموعات وغيرها من دون ربط التشابه بالشعور المسيطر في نقل التجربة (هلال، 1997م)، فالرمزيون يبنون محاولتهم للإفادة من نظرية العلاقات على حقيقتين؛ الأولى: طبيعة اللغة؛ إذ إن اللغة رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف؛ لهذا يمكن التبادل في نطاق إحدى الحواس باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسي آخر بغية نقل الواقع النفسي على أكمل وجه ممكن وهرباً من ضيق الدلالة الوضعية (هلال، 1997م؛ أحمد، 1977م) والحقيقة

الأخرى: طبيعة النفس البشرية التي تتعدد فيها الحالات الفكرية والعاطفية المعقدة التي لا يمكن التعبير عنها بالأسلوب التقريري المألوف ولا تبسيطها، فلا يبقى إلا إثارة حالات شبيهة في نفس المتلقي عن طريق الرمز القائم على تراسل معطيات الحواس (أحمد، 1977)، ويقسم تراسل الحواس إلى ما انتشر في البحوث على أنه مستويان: عمودي (جلي) حين يكون المُدرَك مادياً، وأفقي (خفي) حين يكون المدرَك مجرداً (عباس زاده & خاقاني أصفهاني، 2015م)، وهو تقسيم يقوم في أساسه على إدراك المتلقي للتراسل في أن يكون واضحاً أو غامضاً، فيما اعتمد تقسيم آخر له على أصل التراسل ذاته، أي الحواس التي حدث بينها التراسل، فقُسم إلى التراسلات الداخلية المتلازمة، أي التي تتم داخلياً بين الحواس الخمس ليس غير، والخارجية التي تتم بين الحواس الخمس وبين ما يرتبط بها من دون المرور على بعضها، مثل: "نور ينطق" (زورالي، 2020م)، وهناك نوع سمي بالتراسل الدلالي الذي لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلاً إنما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد، كأن يُبصَر بالقلب مثلاً (الوصيفي، 2003م)، وهو لا يخرج عن الاستعارة المكنية إذا ما كان اللازم الذي كنّي به عن المشبه به عائد إلى الحواس.

ثالثاً: الدراسة التطبيقية

قصة كنفاني تقوم على سردين أو روايتين: رواية الأعمى ورواية الأطرش، وقصة غلشيري تقوم في فضاءين؛ فضاء سرداب مظلم، وفضاء بيت مظلم تارة، ومنير تارة أخرى؛ لذا ركز البحث على دراسة الرواية الأولى من القصة الأولى التي تحقق فيها غياب البصر، والفضاء الأول من القصة الثانية الذي غاب فيه البصر أيضاً.

1-رواية "الأعمى والأطرش" لغسان كنفاني:

رواية من روايات غسان كنفاني غير المكتملة، وهي تدور حول محورين أساسيين: الأول الفكر الثوري القائم على محاربة الخرافات والاعتقادات التي لا تمتّ للعقل بصلة، وهو ما تجلى في التفكير بتخريب قبر الولي عبد العاطي على يد الأعمى والأطرش، والذي يقود بدوره إلى المحور الثاني: الخلاص، تقوم القصة على روايتين تستندان على الرؤية الذاتية القائمة على تيار الوعي والمناجاة، الأولى على لسان الأعمى والثانية على لسان الأطرش، وفي الفصول الأولى لكليهما يسرد الراوي معاناته ومحاولاته السابقة والممتدة للتخلص من العاهة التي ابتلي بها، وفيما بعد يسمع كل منهما بما نُسب من معجزات إلى وليّ يدعى: "عبد العاطي"، فيقرر كل منهما على حده أن يزور قبر الولي، ويطلب منه أن يخلصه من عاهته، وهناك يلتقيان، وعندما يكتشفان أن ما ظنه الجميع رأس الولي –الذي نما فوق شجرة ككرامة له– ليس إلا نبات فطر، يعودان إلى وعيهما، ويقرران تخريب قبر الولي واقتلاع شجرته، فيعارضهما ويقف في وجهيهما الشاب الذي يعمل مع الأعمى في الفرن، واسمه "حمدان"، والذي يبدو أنه كان المخاطَب أو القول له في رواية الأعمى منذ بدايتها...، تتشعب الأحداث داخل الرواية بين أبي حمدان الفدائي الذي عاد بعد سنوات من سجنه، ومصطفى الفدائي الظاهري والاستعراضي الذي يعمل مع الأطرش في الوكالة، ويستغل عمله في الوصول إلى غاياته الدنيئة، وغيرها من الأحداث التي تبقى جميعاً مفتوحة في نهايتها لعدم اكتمال الرواية.

إن أول ما يُلاحظ أن سرد الأحداث يقوم على راويين كما ذكرنا: أعمى وأطرش، أحدهما –الأطرش– اعتمد اعتماداً كلياً على الصورة البصرية والآخر ـ الأعمى ـ اعتمد على الحواس جميعاً للاستغناء عن الصورة البصرية، فكان تركيزه على الصورة السمعية واللمسية والشمية والذوقية، وأحياناً على الحس التنبُّئي الذي سماه: الحس الخاص به، ولن نركز في بحثنا على الأطرش وروايته، إنما يميل الاهتمام إلى رواية الأعمى وقدرته على إيصال الفكرة والصورة والمشاعر

الكامنة، والأشياء التي توسل بها للوصول إلى ذلك، فأول ما يلاحظ في رواية الأعمى أن الراوي عمل على استبدال الحواس الأخرى بحاسة البصر، فهو يصور عالماً متخيَّلاً في ذهنه من المفترض أنه لا يراه، ومن المفترض –أيضاً– أن يُشعِر المتلقي بأن هذا الراوي لا يرى عالمه حقاً، فيتخيل –المتلقي– الصورة التي يحاول الراوي الأعمى تصويرها بطرق غير مباشرة، أي عليه أن يَشعر بتوسل الراوي لوسائل أخرى لبيان الصورة أو عرض الحدث أو تصوير الفضاء أو الشخصيات أو غير ذلك، فهل نجح الكاتب في أن ينقل للمتلقي الشعور بأن الراوي أعمى حقاً؟

تطالعنا على امتداد الراوية غير المكتملة تصريحات الراوي الأعمى بفقده للبصر منذ الصغر، من قبيل: "وتركتُ أكفَّ الآلاف من الأتقياء والدّجّالين تمر فوقهما، فلا تزحزح راقة واحدة من راقات العتم الأبدي الذي كان يوصد بين جفني بوابات ليل ضارٍ لا نهاية له، وذات يوم اكتشفت العبث كما تكتشف أنت المبصر شروق الشمس" (كنفاني، 1972، ص 474)، وهو تصريح بذاته بأن الصورة البصرية لم تكن قد تشكلت منذ الأساس لديه، وأن ما كوّنه من تصوّر عن "شروق الشمس" الذي ذكره، أو غيره من الصور البصرية كان منقولاً من تصوير الآخرين، وهو ما أشار إليه غير مرة في الرواية، كقوله: "ومنذ عشر سنوات وأنا أنظر إلى العالم بعيني حمدان، ومع ذلك فإنني لم أستطع أن أرى شيئاً حقاً" (كنفاني، 1972، ص. 535)، ومنه: "واليوم تقول إنهم رأوا رأسه الوقور يتجه بالدعاء الصامت إلى السماء معلَّقاً بين فرعي شجرة، تقول إنه يبدو وكأنه نما هناك كما ينمو الثمر، وإنه يكاد يخاطب الناس، لقد سمعت هذه القصة في مكان آخر ذات يوم" (كنفاني، 1972، ص 477)؛ إذ صرح بأنه يعتمد على ما رآه الآخرون وسمعه منهم؛ لكنه أعرب كذلك غير مرة عن أن الحواس مجتمعة لم تكن تسد الفجوة التي أحدثها فقدان البصر، فالصورة لم تكن لتكتمل –أحياناً– بما تقوم به الحواس الأخرى، والاستعانة بها على فقدان البصر لم تكن تكفي على امتداد الظروف، ومن ذلك: "ولأول مرة في حياتي شعرت أنني راغب حتى أعماقي في التعرف على وجه حمدان ورؤية تعابيره وهو يروي ذلك كله؛ إذ إن صوته كان محايداً، كأنه يتحدث عن كمية الطحين التي يتوجب علينا أن نعجنها اليوم" (كنفاني، 1972، ص 553)، فالحواس الأخرى كانت تخونه وتبدي عدم كفايتها في بعض الأحيان.

من هنا لم نجد في الرواية صورة اعتمدت على الصورة البصرية؛ لذا كان تصويره وسرده بالكامل قائماً على حواس أخرى تُشعر المتلقي بأنه يسلك طرقاً فرعية للوصول إلى غاية يتضح طريقها الرئيس في ذهنه، وهو ما فرضه عليه الواقع الذي عجزت الشخصية عن تغييره، ولولا هذا الشعور بالتوسل إلى الفرعي لما نجح الكاتب في إقناع المتلقي بأن الراوي أعمى حقاً.

يبدو أن الحاسة التي احتلت الصدارة في إيفائها بالغرض كانت السمع، فالإشارات إلى أنه سمع الشيء الذي صوّره مرئياً تتوزع على امتداد القصة، وهو ما أشار إليه صراحة، ناهيك عما يمكن للمتلقي التقاطه من تصويره وسرده؛ إذ يقول: "ومذ ذلك وأنا جالس كما تراني، أرشو الظلام بالصوت وأنسى" (كنفاني، 1972، ص 474) في إشارة صريحة إلى تراسل الحواس والاستغناء الكامل عن البصر المفقود بالسمع الموجود، ولعل تتبّع إشاراته المتكررة التي وردت على امتداد الراوية للجوئه إلى السمع كانت في نقله للأحداث في القصة، وهو أمر يبدو منطقياً في أن تُنقَل مجريات الحدث وتفاصيله كما سُمعت، ومن ذلك: "سمعت خطواته تمضي بعيداً إلى بوابة بيت النار ليخبز دفعة جديدة من الخبز" (كنفاني، 1972، ص 477)، وقد تكرر الاعتماد على السمع في سرد الحدث، خاصة فيما يتعلق بالمجيء أو المغادرة، من قبيل: "لم أسمعك تأتي، فأنا رجل ضرير كما ترى، جئت للولي أطلب البصر وما زلت أنتظر" (كنفاني، 1972، ص 486)، أو قوله: "وجاءت خطوات أبي قيس، وانتابني فرح صغير لأنني تعرفت إلى صوتها" (كنفاني،

1972، ص 500)، أو: "نمت في غرفة الفرن، فوق فرش الفرن، وقبل أن أغفو سمعت خطوات حمدان الخافتة تتجه إلى الباب؛ حيث مدّ فراشه ونام" (كنفاني، 1972، ص 533)، أو أحداث أخرى من قبيل: "يبدو أنه ركع على الأرض؛ إذ صرت أسمعه من تحت" (كنفاني، 1972، ص 490)، أو مثل: "عددت ثلاثة أرغفة ووضعت ثمنها في الدرج، فخشّت مصدرةً صليل قيد، ووراء ظهري اصطفت أرغفة العجين على بلاط الفرن حين قذفها حمدان، وأخذت النار ترج مثل ريح حبيسة" (كنفاني، 1972، ص 499)؛ إذ يلجأ إلى الصورة السمعية حتى في تشبيهاته "صليل قيد؛ وترج مثل ريح حبيسة"، وهاتان الصورتان —إن دققنا قليلاً– تنتهيان معاً إلى الأسر؛ الأسر الذي وقع فيه بعماه، والأسر الذي وقع فيه بسعيه لرغيف الخبز ولقمة العيش المحكومة عليه بألا يستطيع تغييرها إلى عمل آخر كما صرّح بنفسه، وهما –وإن دلتا على صورتين ساكنتين– تخفيان صوتاً مكتوماً يدل على صخب داخلي يشبه تماماً حال الأعمى– الراوي؛ إذ يشعر بسخط عاجز تجاه وضعه، ويخفي تحت هدوئه صخباً مكبّلاً صرّح به أحياناً كما في قوله: "كان الصخب يملأني وأنا أسمع حمدان يقذف الأرغفة إلى بلاط الفرن، فتصدر عنها صفعات مكتومة" (كنفاني، 1972، ص 478)، وبما أنه كان يعمل في فرن فلا غرابة في أن تتكرر الإشارات الصوتية إلى طبيعة عمله، وهو ما تكرر في قوله: "وخيّم الصمت، أعمق غوراً هذه المرة، ووقف حمدان، ثم سمعتُ خطواته تدب إلى الداخل، وما لبثتُ أن سمعتُ أصوات أرغفة العجين وهي تصطفق على أرض بيت النار، فتُصدر ذلك الصوت الحميم الذي يشبه تصفيقاً خجولاً لطفل يختبئ وراء ظهرك" (كنفاني، 1972، ص 555). إن محاولته لرسم الحدث والصورة —هنا في الشاهد الأخير– تبدّت في مراوحة بين الصمت الذي امتد وما اختلجه من أصوات، والصورة التشبيهية التي استعان بها لتوضيح المشهد سمعية أيضاً، ولو لاحظنا التدرج من الصمت إلى وقع خطوات "حمدان" إلى صوت الأرغفة لأمكننا ملاحظة تشكل الحدث المرتبط بالمشهد وتقدمه، وهذا التدرج بذاته ينبئ بطريقة ما عن زيادة المسافة بين حمدان والراوي من باب الحقيقة والمجاز، أي المسافة الواقعية التي تقاس بالامتداد المكاني التي دل عليها ارتفاع الصوت قليلاً الناتج عن وقع الخطوات، والمسافة النفسية التي تقاس بالشعور حينما وجد "حمدان" أباه بعد غيبة طويلة فضاع في تيه التجربة الشعورية من جهته، وغار الراوي في الشعور بأنه سيفقد "حمدانَ" بُعيد حين من جهته أيضاً.

من جانب آخر إذا ما نظرنا إلى الشاهدين الأخيرين لرأينا أنهما يمثلان صورة سمعية لمدرَك واحد (صوت ارتطام الأرغفة ببيت النار)؛ لكنه في الأولى جعله مكتوماً تناسباً مع السياق الذي وردت فيه الصورة، فالصخب الذي يملأه سيجعل —من دون شك– صوت الرغيف حنقاً كصفعة مكتومة، وتشبيهه له بالصفعة ناتج عن كون انطلاقه إلى الولي ليطلب منه أن يحرره من عاهته —العمى– كان خلافاً لرغبته القلبية، بعد أن امتحن بذاته خيبة أمه على امتداد سنوات طفولته على أبواب الأولياء؛ إذ إن معرض الحديث هنا عن ذهابه إلى الولي، وليس كتم صوتِ الصفعةِ إلا إشعاراً مبكراً بتوقعه للخيبة التي أشعرنا بها عدم وصول الرسالة الصوتية للصفعة؛ لكن صوت الأرغفة ذاتها صار في الشاهد الثاني "يشبه تصفيقاً خجولاً لطفل يختبئ وراء ظهرك" (كنفاني، 1972، ص 555).

إن مصدر المدرَك واحد (الرغيف)؛ لكن الإحساس بالمدرَك —الصوت– كان ذا تأثير مختلف، فالشاهد الثاني في معرض الحديث عن عودة والد "حمدان" من السجن، وقد بدا حمدان –الذي لم يتجاوز العقد الثاني من عمره– للراوي طفلاً عادت إليه طفولته بعد أن عاد والده الذي كان يظن أنه لن يراه أبداً، والذي تسبّبَ غيابه على امتداد تلك الأعوام بأن يفقد الابن —حمدان– طفولته بين تعذيب زوج الأم والتشرد بعد هروبه من بيت أمه وزوجها، والذي قاده —من ثمَّ– إلى أن يلغي مرحلة الطفولة بأكملها، ويعمل كرجل حتى يعيش كما أوضحت الرواية، وهذا التصفيق

ترجمة للفرح الذي دخل قلبه بعودة الأب، وكونه خجولاً ناتج عن خجل اعتراه لكونه شاباً وما يزال يرغب بالعودة إلى تلك الطفولة التي حُرم منها من جهة، ولتشتت مشاعره الناتج عن المفاجأة التي أحدثتها عودة الأب من جهة أخرى، وكونُه من وراء الظهر يشير تماماً إلى موقع "حمدان" من الراوي آنذاك، ويفسر سبب تغير الشعور بالمدرَك في نسبته إلى نفسه في الشاهد الأول، وإلى حمدان في الثاني، أي إن تغير الموقف الشعوري العاطفي أدى إلى تغير الصورة المرتبطة بالمدرَك الحسي السمعي، الذي أجاز التفريق بين صورتين للمدرَك الواحد على أساس نفسي عاطفي محض، ولو كانت الصورة مرئية لكان عليها أن تفصل في بيان الهم الكبير في الأولى والفرح الخفي في الثانية، وهو ما تمكنت الصورة السمعية من تحقيقه بجدارة.

وعليه؛ فقد عمل السمع غير مرة على تشكيل الحدث في القصة، ناهيك عن تشكيل الصورة، فلم تقتصر الصورة السمعية بكونها في إطار الحدث، بل فاقت ذلك إلى نقل صورة بصرية، فكان توصيفه للصوت بديلاً عن وصفه للصورة المرئية، وهو ما نلاحظه في تصويره للتعب في قوله: "أخذت أسمع تنفسه الثقيل، تنفس رجل اعتصر عضلاته طوال النهار بالعمل المضني" (كنفاني، 1972، ص 533)، ناهيك عن التراسل الحاصل في هذه الصورة الاستعارية أيضاً؛ إذ جعل التنفس المسموع النائب عن الصورة البصرية للتعب يُدرَك بالثقل، أي بمدرك لمسي، وهو تراسل أدى مهمة بلاغية ودلالية في إيصال الحسّ بالتعب وكأنه ملموس بالفعل، أو كأنه ذو وجود ذاتي لا يمكن تجاهله، ومن تصويره للخيبة عن طريق السمع قوله: "عاد حمدان من عند أبيه، وشعرت من خطواته وهو يدخل إلى الفرن أنه يحمل على أكتافه خيبة أمل" (كنفاني، 1972، ص 563)، فالصورة المتشكلة هنا من مدرَك سمعي (وقع الخطوات) نقلت صورة أخرى محسوسة مرة أخرى في تراسل ملحوظ (يحمل على أكتافه خيبة أمل)، فعاد مرة أخرى لتحقيق تراسلات متداخلة، أوّلُها: جَعْلُ الصورة السمعية ملموسة على الأكتاف، وثانيها: جعلُ ما يُحمل على الأكتاف –والذي يُفتَرَض أن يكون محسوساً باللمس– مجرَّداً في خيبة أمل، وعن ترسيمه لصورة الدهشة والحيرة في وجه المخاطب يقول: "وبعد هنيهة جاءت الدهشة التي توقعتها في صوت حمدان: كيف عرفت؟ قل لي كيف عرفت؟ [...] وأخذ حمدان يتأتئ متردداً، فعرفت أنه لا يستطيع التعبير على وجه الدقة عما حدث" (كنفاني، 1972م: ص. 564)، فالمدرَك السمعي في الشاهد الأخير حقق الصورة البصرية للدهشة في أحد طرفيه، والارتباك في طرف آخر، وهو ما ظهر في نبرة الصوت في الأولى، وفي التأتأة في الثانية، كما تمكن عن طريق السمع من تصوير صورة الاعتزاز والفخر في وجه المخاطب؛ إذ يقول: "وفيما كنت أسمع خطواته تدب نحو الفرن كان رنين الاعتزاز الكامن في صوته ما زال يرن في رأسي، ولم يكن من الصعب على المرء أن يسمع تحت نبرة الحيرة التي كانت تكسو صوته رنة عميقة من الافتخار بوالده" (كنفاني، 1972، ص 565)؛ لكن الأمر لم يتطور إلى ما هو أعمق من ذلك؛ إذ نلاحظ أنه لم يعمد على امتداد الراوية –في الجزء المتعلق بالراوي الأعمى– إلى تصوير بيئة أو شخصية ما من خلال السمع، كما يمكن ملاحظة إغفال تكوين الفضاء والتشخيص الظاهري للشخصيات في روايته، غير أن التشخيص الباطني جليّ من دون شك؛ إذ لا يعتمد على الحواس إلا فيما ندر، ومن إشارته الصريحة إلى إغفال التشخيص الظاهري –إلا قليلاً– قوله: "ولم أكن أعرف من حمدان إلا صوته" (كنفاني، 1972، ص 534)، ومنه ما قاله عن "أبي قيس": "كان صوته الضاحك يشبه صوت إفراغ قربة ماء يرتد صداه من خلف الأشجار وتحت الحجارة وأعماق التراب" (كنفاني، 1972، ص. 523)، في حين ترك التشخيص الظاهري لحاسة اللمس، وهو –على هذا– قليل وخافت على امتداد الراوية.

الحاسة الثانية التي برز التوسل إليها نيابة عن البصر في الرواية هي اللمس، وقد كان العبء الأكبر من رسم ما تعلق بالشعور أيضاً عليها، ولعل أبرز مدركاته اللمسية كانت في ميدان عمله في بيع الخبز: "إن الرغيف وحده هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن يرى بالأصابع، تماماً مثلما يرى بالعين" (كنفاني، 1972، ص. 477)، فما منح عملَه إمكانية أن يكون لرجل ضرير توازي الحواس في إدراك الرغيف: "...فمنذ عشرين سنة وأنا جالس على هذا الكرسي أبيع خبزاً، ولا أذكر قط أنني أخطأت، إن أصابعي تتذوق الرغيف وتزنه وتتعرف إلى عمره وتثمّن جودته، وهي تفعل ذلك كله كالعين والميزان معاً" (كنفاني، 1972، ص. 478)؛ إذ يبدو تراسل الحواس ظاهراً في تعبيره السابق، ويبدو –أيضاً–الإقصاء القسري لحاسة البصر وترجيح اللمس عليها في قدرتها على الحسّ بالمدرك اللمسي وكأنه مرئي تماماً؛ لذا كان العدول عن الدالّ المدرَك بالبصر جانحاً عن المستوى المألوف في جعله مدرَكاً باللمس.

إن أهمية اللمس في الرواية تتجلى في كونه وسيلة لإبراز الحدث والصورة معاً، كما كان –فيما يبدو– وسيلة للتشخيص حين لزم الأمر، وإن كان إدراك الحدث باللمس أقل من إدراكه بالسمع الذي مر سابقاً، غير أنه لم يكن معدوماً، فمن ذلك: "حين كانت تضعني أمي على كتفها، وتمضي ماشية كأنها تغوص في بحر لا قرار له، وكنت أحس المسافة على جبهتها حين تنزلق كفي الصغيرة فألمس فوقها طوفاناً من تفصد العرق التعيس، ولكننا كنا نعود دائماً من قبور الأولياء كما كنا نذهب، وتضيء أمي طريقنا بعينيها الباكيتين الراجيتين، وأتعرّف أنا إلى مسافة الرحلة من العرق المتفصد على جبهتها" (كنفاني، 1972، ص. 474).

يبدو في الشاهد السابق أن الراوي نقل باللمس حدثاً كان من المفترض أن يراه، كما نقل باللمس صورة وجه أمه المتعب، في إدراك مضاعف للمدرك الملموس وإقصاء قسري للمدرك المرئي، ويبدو إدراك تلك المسافة الطويلة بالعرق المتفصد على الجبين محاولة خفية لطيّ المسافة لفظياً وفعلياً بجعلها سيولة في اليد ولتعقيم جدواها بإيحاء سرعة جفافها أو تبخرها، كما أن التناسب الطردي المفهوم من العبارة بين المسافة والعرق معادِل منطقياً لزيادة المدرَك الحسي (العرق) بزيادة المدرَك البصري (المسافة)، ومن ثمَّ زيادة التعب كمدرَك آخر مفهوم ومعادِل للعرق، وكأنه أراد أن يعادل بين المدرَكين البصريين (المسافة والتعب) باختيار مدرَك لمسي واحد يغني عن ذكر الصورة التي تمخّضت عن تصوير التعب والخيبة، وقد كرّر الصورة غير مرة مؤكدًا عليها ومرسّخاً لها، غير أنه أضاف هنا الصورة المرئية المفترَضة للتعب بوصفه للجبهة بأنها مجهَدة، فقال: "وكنت أقيس المسافة بتلمس العرق الذي كان يتفصد من جبهتها المجهدة، وأحياناً كانت تنزلق كفاي الصغيرتان فأحس وجهها كله ينضح بالعرق والدموع معاً" (كنفاني، 1972، ص. 510)، فحين أراد أن يرسم الحدث ووجه أمه المتعب والحزين لم يجد أفضل من اللمس بديلاً للبصر، وأكثر التصاقاً بيديه وشعوره، وكأنه اختار من الحواس اللمس حين تعلق الأمر بأمه الحزينة المتعبة وتجاربه الخائبة معها على أبواب الأولياء، جاعلاً من تفضيله ذاك دليلاً على أن تلك الذكريات على درجة من الرسوخ في نفسه لا يمكن معها أن تزول أو يقل الشعور بها، وكأنها ما تزال حتى اللحظة ضمن حيّز المدرِك الحسي لها.

ومن المرات الأخرى التي شكّل فيها الحدثَ باللمس قوله: "تركت نعلي ينزلق وسحبت قدمي ببطء على ملمس من ظهره [...] وعندما انتصب تماماً ترك كفي فتمسكت بجذع الشجرة، وتركتهما ينطلقان إلى فوق كأنما من تلقائهما، يتحسسان الخشب الخشن وأسمع حفيفهما" (كنفاني، 1972، ص. 490)، إن قدرته على تصوير الحدث باللمس ومتابعته بالسمع لا تنبع من رغبته في جعله مرئياً بقدر ما هي محاولة أخرى لجعل المتلقي يدركه بالتخيل اللمسي، لا البصري، وهي طريقة فرعية للوصول إلى تصوير ذلك الحدث وتشكيله، ولعل نجاحه في نقل المتلقي إلى

ذلك الطريق الفرعي دليل على إبداع المؤلف في إقناع المتلقي بعمى الراوي، فتحولُ المدرَك المرئي إلى ملموس ليست محاولة للتجسيد بقدر ما هي محاولة للإعماء، وبالموازاة مع انطلاق خيال الراوي في ترسيم الصورة والحدث ينطلق خيال المتلقي أيضاً في الطرق غير المباشرة المقابِلة لما فرضه الراوي.

إن محاولات الراوي لترسيم الصورة باللمس كانت متناثرة بدورها على امتداد الرواية، ولم تخرج الصور اللمسية في الرواية عن التشخيص؛ إذ عمد أحياناً إلى محاولة تشخيص الشخصيات بالعدول عن مستواها المألوف في الإدراك – البصر–إلى مستوى آخر –اللمس–على غير رغبة منه، وقد صرّح بنفسه بأنه يرى باللمس: "وسأل: أتريد أن تراه؟ ودار حولي: أعني أن تلمسه [...] شدني من كمي إلى الإمام، وجعلني أتحسس جذع الشجرة، ثم أخذ العكاز" (كنفاني، 1972، ص. 490)، ولعل الصورة الأبرز التي قام السرد عليها، وتمحورت عليها فكرة الرواية كانت صورة الولي؛ لذا ركز غير مرة على ما توصل إليه باللمس من ترسيم ظاهره، ومن ذلك: "ثم تلمست الخدين اللذين كانا خشنين قليلاً، وببطء بحثت فوقهما عن العينين، ولكنني لامست سقف المحجر؛ لا توجد عينان [...] وعدت فوق استدارة الرأس أتحسس الصدغ؛ لا توجد أذنان، وكانت أصابعي تقول إنه رأس غريب وغير ودود" (كنفاني، 1972، ص. 491).

إن تأكيده على تفاصيل الإحساس اللمسي للصورة لا ينفك عن أن يفسَّر في اتجاهين: الأول ما عملت عليه فكرة الرواية من محاولة للحدّ من هيمنة الاعتقاد بالقوى الغيبية التي يتناقلها الناس في الأولياء، والتي يضخمونها من دون أن يحكّموا العقل، فجاء تصوير ذلك الولي بأنه لم يكن إلا نبات الفطر باللمس الذي يقطع الشك باليقين في أن يُظَنّ أنه زاغ بصره، وهو ما أكد عليه بنفسه حين قال: "ولقد تحسستُك بالأصابع التي لا تخطئ" (كنفاني، 1972، ص. 505)، والثاني الانتقال الجزئي إلى المدركات، فلا تُطرح كلها دفعة واحدة كما يحدث في الرؤية البصرية عندما تراها العين، بل جزءاً وراء جزء كما لمستها اليد، في محاولةٍ مراوِغة لجعل المتلقي ينتقل بالتدريج إلى استيعاب أن من نُسبت إليه تلك المعجزات لم يكن إلا فطراً، وهذا الانتقال التدريجي يسهّل الاقتناع أكثر من جهة، وينتهي بصدمة المفاجأة التي يكون المتلقي قد استعدّ لها بالتشويق إلى تكميل الصورة المجزّأة من جهة أخرى، ولو طُرحت في صورة بصرية كما رآها الآخرون –لا الراوي الأعمى– لما حققت عنصر المفاجأة من جهة، لما تدرجت بالانتقال من المهم إلى الأهم وصولاً إلى الفحوى من جهة أخرى؛ إذ كان بإمكان الكاتب أن يجعل الأطرش يرى الصورة وينقلها في روايته باعتباره راوياً ثانياً موازياً للأعمى؛ لكنه فضّل نقلها باللمس لتجد طريقها إلى عقل المتلقي وذاكرته، فترسخ فيها أكثر مما يمكن للصورة البصرية أن تؤديه.

وأحياناً ما كان يُغفل الإشارة إلى أن اللمس كان وسيلته في التشخيص، فحين اعترض "حمدان" طريقه عندما فكر في الذهاب لتخريب قبر الولي –إذ نام على الباب مباشرة لئلا يستغل الأعمى نومه وينطلق ليلاً– قال: "وبدا لي حمدان بجسده الضئيل وطيبته وتصميمه سداً يشبه جداراً من الصخر يقف أمامي وأمام أبي قيس، وإنه على صغره يحجب من أمام أعيننا امتداد الطريق الذي ضيعناه" (كنفاني، 1972، ص. 533)؛ إذ لم يُشر إلى تماسّهما غير أنه أشار إلى حجمه الضئيل، وهو أمر مبرر بالزمن الطويل الذي قضياه معاً، والذي أشير إليه في الراوية على أنه عشر سنوات، وهي مدة كفيلة لجعله يُدرك حجم جسد حمدان؛ لكن التراسل الذي حدث في حجب حمدان للبصر الذي أدركه الأعمى باللمس ينقل بدوره التمثيل الفعلي لكونه سداً مانعاً في طريقه كما شبّهه بنفسه، وينقل الإحساس به من مجرد كونه حاجزاً نفسياً إلى كونه عائقاً فيزيائياً محسوساً بالفعل، ومن ثمّ إلى كونه عقبة حقيقية في وصولهما إلى مرادهما، لا مجرد عقبة نفسية أو وهمية.

كما نالت بقية الحواس —الشم والذوق– دوراً في ملء الشاغر الذي خلّفه غياب البصر، غير أن دورهما ضئيل ولا يكاد يُذكر، وهو –مع هذا– أساسي، ولا يمكن الاستعاضة عنه بحسّ آخر، فمن الشم قوله: "وكنت جالساً هناك على باب الفرن غارقاً في تأملاتي حينما جاء حمدان يلهث من الداخل، وكانت رائحة العرق تفوح من صدره العاري وتملأ المكان" (كنفاني، 1972، ص. 549)، فالملاحظ في الشاهد المذكور أن الحواس تآزرت وتكاثفت لتكمل الصورة والحدث، فصوت اللهاث مع رائحة العرق رسما شخصية "حمدان" المتحفزة والمضطربة وساهما في تأطير الحدث بالتوتر، وهو ما تكرر مرة أخرى في قوله: "ويبدو أن حمدان لم يستطع البقاء طويلاً أمام بيت النار مع أفكاره؛ إذ ما لبث أن عاد، وقد جاءت رائحة العرق التي تنبعث من جسده كلما وقف أمام النار قبل أن تجيء أصوات خطواته" (كنفاني، 1972، ص. 568). يبدو هنا أن قدرة الرائحة على الانتشار في الحيز لا تقل عن قدرة العين على مسح الحيز بالنظرة، أي ينماز كل منهما بالاتساع؛ لكن ما يميز الرائحة أنها تكون بانتقال شيء من المدرَك إلى المدرِك، وهو كيمياء الرائحة، ولا تتسم الرؤية البصرية بذلك، فهي شيء يتعلق بالمدرِك وحسب، وهذا بالذات ما يجعل استخدامه لحاسة الشم يفوق الصورة التي يمكن أن تتشكل من الرؤية البصرية، فالاستخدام للصورة الشمية هنا يسهم في إظهار مدى قدرة حمدان على نقل توتره إلى الراوي الأعمى كما انتقلت إليه رائحته، وهذا التوتر كان سبباً في وقوعه في التردد بما حال من دون إتمام النيّة التي كان يعزم عليها في سياق الشاهدين السابقين، وهي تدمير قبر الولي، ولو رُسم لنا توتر حمدان بصورة مرئية لربما عجز عن تصوير قدرة الشعور على النفاذ إلى داخل الراوي، ولما استطاع إفهامنا بانتقاله إليه.

أما الصورة الذوقية فلم تظهر كبديل عن الصورة البصرية إلا في تراسل تجريدي تآزر مع الصورة البلاغية التي طوقت المشهد، وذلك في معرض حديثه عن انتصاره على الولي حين قال: "وإنه انتصار يذوب مع الأيام ولا نستطيع أن نعتاد على مذاقه الذي كان له، ذات ليلة، طعم القضاء والقدر" (كنفاني، 1972، ص. 546)، يرسم تآزر المدركات من جهة، والحواس من أخرى الخطوط العريضة للخيبة التي عششت في قلب الراوي، فالمفضى الدلالي الذي نقله الانتصار أُخليَ من معناه بالذوبان كمدرَك بصري، وبالمرارة —التي نقلها طعم القضاء والقدر–كمدرَك ذوقي، ولو اكتُفي بكونه مدركاً بصرياً تجريدياً تنقله الاستعارة لما وصلت دلالة الخيبة فيه، فالذي نقل الخيبة بحق هو الذوق، وإلا لكان المتلقي سيظن أنه انتصار يخبو كما تخبو النار مع الزمن، ولظن أن التركيز هنا على أثر المضيّ، لا على أثر اللحظة —الخيبة–في نفس الراوي الأعمى.

لقد ودّ الأعمى في قرارة نفسه لو أن الولي انتصر عليه، فما كان يعمل على إثباته منذ بداية الرواية أن المتعلّقين بآمال الأولياء لن ينالوا مرادهم، ولن يحصدوا إلا الخذلان، وهو ما جرّبه على امتداد طفولته مع أمه؛ لكن عندما جرّب الالتجاء إلى الولي "عبد العاطي" في حاضره ليؤكد ما أراد إثباته من أنه لن يعيد له البصر كان يرجو في قرارة نفسه أن يخيب ظنه وينتصر الولي، فانتصار الولي بإعادة البصر له (للأعمى)؛ لهذا كان انتصاره على الولي مُراً، ولو اكتُفي بالصورة البصرية لذوبان الانتصار لما نقل لنا قرارة نفسه، ولما فهمنا الخسارة الكبرى الكامنة وراء ذلك الانتصار، والخذلان العميق الحاصل من حدوثه، فمع أن الصورة الذوقية لم ترد إلا في هذا الموضع —وموضع آخر في التراسل– إلا أن اكتفاءه بإيرادها للانتصار المر دليل على عمق الخيبة من جهة، وعلى أن أية حاسة أخرى ليس بمقدورها جعل تلك الخيبة جزءاً من تكوين ذاته داخلاً في تجاويف ذرات لسانه، بما يخلّف مذاقاً لا ينقضي بانقضائها كما يحدث في السمع والبصر والشم.

وتأكيداً على ذلك كرر التوسل إلى حاسة الذوق، وتحديداً الطعم المر، في تراسل للحواس حين تصوير تجربته مع الولي: "... ولما عثرتُ تحت رأسك على شريكي في هذه المرارة التي يكاد طعمها أن يقتلني اختناقاً" (كنفاني، 1972، ص. 506)، يبدو تراسل الحواس في الصورة التي ارتبط المدرك البصري فيها (ما يُعثَر عليه) بالمرارة كمدرَك ذوقي، وبالاختناق كمدرَك أقرب ما يكون إلى الشمي، وإن لم يكن بالضرورة شمياً، وهذا التأكيد على الذوق تأكيد على تسرب التجربة إلى خلاياه كلها، وإلى امتصاص جسمه لها لتصير جزءاً مكوناً لذرات وجوده، وهذا التشعب في إدراك المُدرَك يطل علينا بوجهين: الأول أنه صورة مقابله للتشعب والفوضى التي خلقها في داخله، والتي انعكست في السرد بفوضى الحواس وتراسلها، والثاني أن التجربة كانت من الرسوخ في نفسه كما لو أن حواسه كلها شاركت في إدراكها ورسم امتدادها الأفقي بالشعور العبثية، والعمودي بعمق الخيبة؛ لذا ظهرت محاولات متعددة على امتداد الرواية لإظهار تراسل الحواس التي كان مرامها جميعاً الاستعانة بالحواس الأخرى على فقد البصر والتعويض عنه، والعدول عن الإدراك بالعين، وكانت الفوضى التي جرت بين الحواس في جعل إحداها تأخذ مُدرَك الأخرى محاولة لتنظيم الصورة والحدث والسرد عامة، وإبراز الشعور مكثّفاً بحواس متعددة، وهذا إعلان صارخ عن وجود شاغر في حاسة البصر يُستوجَب ملؤه.

لكن الغريب في تراسل الحواس لديه أنه جعل البصر المفقود ينوب عن حواس أخرى، وهو أمر يبدو مبرراً إذا ما حلّلنا المواضع التي أراد فيها أن يُدرِك بالبصر، فمن جعلِه البصر محل اللمس قوله: "وإذ بنا نحسه في أيدينا انتصاراً صغيراً يذوب ويفقد توهجه" (كنفاني، 1972، ص. 545)؛ إذ يبدو تحويل ذلك الانتصار من مدرَك ملموس باليد إلى مدرَك مرئي محاولة لتهميشه وتجويفه، فهو انتصار أجوف زاده خواءً أنه يذوب، وعقّم جدوى التراسل أن الراوي أعمى، فتحولَ الانتصار المجرد من استعارة لمدرَك له كيان ملموس إلى مدرَك مرئي ليس بالضرورة أن يحدث اتصال بينه وبين المدرِك من جهة، ولرجل أعمى من جهة أخرى، فكان تضاؤل القيمة بالذوبان والخمود بداية لنهاية معلومة بالعمى أو فقد الشعور بالمدرَك، وتقليلاً من قيمة ذلك الانتصار، وتعقيماً لوجوده بذاته.

ومن جعلِ البصر يقيم محل السمع قوله: "وامتد الصمت مرة أخرى بيننا، هذه المرة مثل جسر، وليس مثل هوة" (كنفاني، 1972، ص. 509)، فالصمت –فيما يبدو– امتد عقيماً بينهما إذ جعل الجسر محله، فتركُ المدرَك السمعي هنا لما لا صوت له –الصمت– لا يختلف بوجهه عن إحلال صورة مرئية لرجل أعمى محله، وهو لم يؤدِّ إلى وَصل مع أنه جسر، غير أنه –على الأقل– لم يخلق نزاعاً أو عداوة حتى أكد على أنه لم يكن هوةً، ومن هذا النوع من التراسل أيضاً قوله: "واشتبكت الأصوات حتى ملأتني تحت سقف العتمة الواطئ" (كنفاني، 1972، ص. 492)، فدلالة الأصوات المتشابكة تؤدي ما يؤديه الصمت من عدم إيصال الرسالة السمعية، غير أنها تخلّف صخباً؛ لذا فهي لا تختلف كثيراً عن الصورة البصرية لسقف العتمة التي يقبع تحتها، ومرة أخرى عاد إلى تحويل صورة سمعية للصمت إلى صورة بصرية: "وعاد الصمت، صوت الانتظار هذا، الذي أحسّه الآن أكثر من أي وقت مضى مترعاً حتى حافته بولادة غامضة" (كنفاني، 1972، ص. 521)، في محاولة أخرى لتعقيم الدور الدلالي لهذه الرسالة السمعية؛ إذ غلفها الصمت أيضاً، مفضياً إلى صورة بصرية يفتقر إليها على امتداد الرواية؛ لكن الصمت هنا كان معادِلاً دلالياً للانتظار، أي جعل المدرَك الحسي معادلاً للمدرَك العقلي، ومتمِّماً لصورة بصرية خفية هي الامتلاء بالولادة، تاركاً للخيال العنان في تصوّر ما يأتي من تلك الولادة.

والأمر الملحوظ الآخر في تراسل الحواس لديه أن تراسلاً من نوع آخر حلّ محل الحواس السليمة لديه، مؤكداً –بذلك–أن استخدام حاسة سليمة مكان حاسة سليمة أخرى نابع من اعتقاده بأن الحاسة المستخدمة أقدر على إيصال الفكرة والشعور، وهو ما شهدناه من تراسل السمع والشم في قوله: "وخيم صمت تخشّ فيه رائحة الوقد في الفرن وهو يغوص صوب الموت، وظل حمدان صامتاً ويفوح في صمته طنين الندم، مثلما يفوح كلما كان يشتطّ به الغيظ فيتحدث عن العمى الذي أصابني وكأنه عقاب" (كنفاني، 1972، ص. 508)، إن هذا التراسل –شأنه شأن التراسل مع حاسة البصر– يهدف إلى إحلال الحاسة القوية في إدراك المدرَك محل الحاسة الأضعف، فالصمت الذي يغور إلى العمق مثل خشيش نار تكاد تنطفئ انتقل إلى الراوي حتى امتد بينهما كأنه ينحدر صوب الموت، وهو –كما بدا في الشاهد– صمت ندم، وهذا الانتقال بذاته دليل على إدراك الراوي لندم حمدان، أو بعبارة أخرى دليل على تمكن حمدان من أن ينقل إليه شعوره بالندم كما يمكن أن ينقل إليه رائحة تنشأ منه (حمدان) وتنتهي إلى الآخر (الراوي الأعمى)، ولو اكتُفي بترسيم الصمت بحدود حاسة السمع لما نال تلك القدرة على الانتقال والسِّراية.

من جانب آخر إن الإضافة الاستعارية التي كان أحد ركنيها مدرَكاً سمعياً (طنين)، والآخر حساً مجرداً (ندم) تدل على قدرة الراوي على فهم الصراع الداخلي العنيف الذي تأجج داخل "حمدان" نتيجة شعوره بالندم، فالطنين – على ما فيه من صخب يدل على الهياج النفسي–فيه الكثير من التواتر والتعاقب المنتظم والمثير للانفعالات السلبية، فموجة الندم لم تنقضِ بلحظة، بل استمرت تهشم صدر حمدان –كما شعر بها الراوي–وتقرع على ضميره.

ولعل الميزة الأبرز في توظيف الحواس لدى الراوي الأعمى وجود حس آخر معنوي، يمكن عدُّه التنبؤ، ويمكن عدُّه الحدس، وقد أقر به بنفسه في قوله: "ولا بد أن حمدان ابتسم، فأنا أحس ذلك بصورة غريبة اعتدتها منذ زمن لا ترقى له ذاكرتي" (كنفاني، 1972، ص. 475)، ومن أمثلته قوله: "أحسست بعينيه تتفرسان وجهي مثلما أشعر أحياناً بأذني مشرعتين أمام أدنى طنين" (كنفاني، 1972، ص. 523)، ومنه أيضاً: "إنه ينظر الآن –بلا ريب–نحو حمدان" (كنفاني، 1972، ص. 523)؛ إن هذه القدرة الحدسية قلما مرت في الرواية؛ لكن مجيئها جاء مشكِّلاً لصورة خيالية مفترضة نقلت إلى المتلقي الشعور بأنها قائمة على التنبؤ، وهي وسيلة مبرَّرة لإيصال الفكرة عندما لا تتدخل الحواس فيها، أو –على الأقل–عندما لا يجد الراوي طريقاً فرعياً مناسباً لإيصالها.

لقد لاحظنا أن توظيف الحواس على امتداد الرواية كان من الممكن أن يتم عن طريق نقل رؤية الآخرين، غير أن توظيفه للحواس في عرض الصور أو الأحداث المختارة كان أبلغ وأشد تأثيراً في إيصال المعنى، كما أن اختيار الراوي أو الكاتب للحواس الأخرى –غير البصر–لم يكن مفروضاً، بل كان مرجّحاً؛ إذ كان بإمكان الحواس المختارة أن تنقل الشعور والفكرة أفضل مما يمكن للبصر.

2–قصة "قبو لثعلب الماء" لهوشنغ غلشيري

وردت هذه القصة في مجموعة الأعمال القصصية الكاملة للكاتب هوشنغ غلشيري، والتي تحمل عنوان: "نيمه‌ى تاريک ماه: النصف المظلم للقمر"، وهي طويلة نسبياً؛ إذ بلغ عدد صفحاتها ستاً وثلاثين صفحة، وتتحدث بأكملها عن ماضي الشخصية الرئيسة التي كانت ذاتها الراوي، فهو يعمل على إعادة ترسيم أبيه وأمه، ويذكر الكثير من ذكرياته بشكل متواتر ومتقطع، ويبدو مما بيّنته القصة أنه انعزالي ووحيد وكثير المطالعة، مما سبّب له خلطاً بين أوهامه والحقيقة، فنراه يسرد أوهاماً كثيرة عن زواجه غير مرة وعن ابنته التي ماتت وأبنائه الآخرين مع أنه غير متزوج، وهو

يتخيل الماضي بصورة حيوان ضخم لا يبرح كتفيه، فيكون تارةً تنّيناً، وتارة قطاً، وتارة جثة لا يذكر ماهيتها، وكله تصوير لثقل الماضي على كتفيه، وهذا الماضي هو ذاته ثعلب الماء الذي يبحث له عن قبو، والقبو ذاته ليس إلا ماضيه وقبره الذي بناه حجرة فوق حجرة كما صرح بنفسه، وقد تحدث الكاتب غلشيري في إحدى مقابلاته عن هذه القصة بأنها قصة لمعلم عازب ومنعزل وكثير الخيال والمطالعة، وهذه الأمور تضغط على أعصابه فيشعر بها وكأنها ثعلب ضخم يحمله على ظهره، وصرح بأن أهم ما في القصة العبء المحمول على الأكتاف، والذي يشكله الماضي والأوهام والكتب؛ لذا فإن الراوي لا يمكنه التخلص من هذا الماضي إلا بالتخلص من الثعلب الذي يحمله على كتفه، وهذا يعني أنه لن يتخلص من الماضي والخيالات إلا بالموت (غلشيري، 1378هـ).

قلما أجريت دراسات على القصة السابقة، إلا دراسة تناولت الزمن فيها، ووصلت إلى أن الراوي عمل على إعادة إحياء الماضي في القصة بعدة طرق، أهمها أنه توسّل إلى إعادة تشكيل الأشخاص والروائح والأصوات والأشياء المستقرة في ذهنه، وأن هذا الماضي يقبع وراء إحساسات الراوي، ويجعله يتذكر الأشخاص الذين وردوا في القصة، ويستعيد ذكرياته جزءاً فجزءاً؛ لكن الاستدعاءات كلها لا تحقق صورة واقعية وعامة عن الشخصية (حامي دوست & خزانه‌دارلو، 1393هـ)، وسنعتمد على هذه النتيجة بالاستناد إلى بعض التحليلات في دراستنا.

تعمد القصة إلى ترسيم منحنيين ذهنيين؛ الأول لواقع البطل في السرداب، والثاني لما يصبو إليه من حياة عائلية واجتماعية دافئة في البيت، في الأول تغيّب حاسة البصر تماماً بين ظلام مطبِق على الفضاء أو تعصيب العينين بعصابة على يد جماعة لا يعرفها الراوي، وفي الثاني ترسم الحاسة أحلامه وتنتقل في كل مرة إلى ما يحيل إلى السرداب المهيمن، على ما كان فيه من إشراق في الصورة البصرية؛ إذ كان يصف السماء أحياناً، ووجوه الأطفال بضوء القمر، وبشرة المرأة، ولون العينين.

إن وجود الراوي في فضاء السرداب أو في الفضاءات المظلمة كلياً أجاز لنا تشبيه حاله بحال الضرير، فكان لا بد له من أن يستعين على فقد البصر المؤقت بالحواس الأخرى، ومن إشاراته الدائمة إلى الظلام قوله: "كان لا يزال جسمه في الظلام تحت ظلال الأشجار، فلم يكن بإمكاني أن أعرف مع من أتعامل" (غلشيري، 1380هـ، ص. 102)؛ ومن إشاراته الصريحة إلى الظلام الدامس قوله: "لم يتركوا للمرء حتى مصباحاً زيتياً ليتمكن من رؤية عنقه على الأقل" (غلشيري، 1380هـ، ص. 123)، ومنه: "لم أرَ سوى النقطة الحمراء المتوهجة ودخان سيجارته، كان الدخان قد تلاشى في ذلك الظلام الكثيف" (غلشيري، 1380هـ ، ص. 128)، ومن ذلك أيضاً: "انطلقت يداي بحثاً عن عنقه في الظلام. رأيت عينيه الزرقاوين ومخلبه الثقيل الذي يحاول أن ينغرز، فغارت السكين، واخترقت فروه الكثيف، وشقّت جلده، واستقرت بين أضلاعه، فبلل دم دافئ يدي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 131- 132).

إن الظلام المفروض على الراوي عطّل لديه حاسة البصر، وهو ما جعله يناور في محاولة استكشاف الفضاء والموجودين فيه بتحريض الحواس الأخرى التي لا يعميها الظلام، ولكن من الملاحظ –أيضاً– أن بعض الأفضية اتسمت بالتعمية مع انعدام الظلام؛ إذ كان النور الساطع هو الذي يفقد الراوي بصره، فالنوع الأول من التعمية كان بالظلام، والثاني بالنور الساطع، وهو لا يختلف عن الظلام في تأثيره ونتائجه، ولا في الغاية منه؛ إذ يدل على هيمنة مسلّطة على الراوي، وهي –في الأرجح– هيمنة نفسية تتمثل في الماضي الذي لا يستطيع التحرر منه، ومن النوع الثاني من التعمية قوله: "كان وجه السائق في الظلام. [...] عندما انفتح الباب من تلقاء نفسه خطف ضوء المصباح الساطع بصري" (غلشيري، 1380هـ، ص. 103)، ومنه: "كان المصباح الساطع هناك يخطف بصري، وكانت دائرة الرؤوس هناك

أيضاً حين كنتُ مستلقياً على ظهري، ومن خلال ستار الدم الذي غطى عينيّ رأيتُ المصباح ودائرة الرؤوس والأجسام" (غلشيري، 1380هـ، ص. 119) ومنه: "أردت أن أقول: صدقوني أنا بريء؛ لكنني لم أتمكن من تحريك فكي السفلي، فقد كان رأس الحربة الحاد موضوعاً على حلقي تماماً خاطفاً ببريقه البصر من عينيّ" (غلشيري، 1380هـ، ص. 119-120).

إن الهيمنة النفسية للماضي على العقل الباطن للراوي أفقدته القدرة على التحكم بالحاضر والواقع، وجعلته أسيراً لتخيلاته المرتبطة بالمستقبل، ولذكرياته المرتبطة بالماضي، فما كان له إلا الانفصال عن الواقع والحاضر انفصالاً شبيهاً بالتعمية المؤقتة التي كانت تصيبه فيما فرض عليه من ظلام دامس ونور ساطع عطّلا البصر، فأبدى بعض المحاولات للاستعانة بالحواس الأخرى لبيان الحدث أو الصورة، وهو ما جعله يركز حواسه لمواجهة الخطر الذي كان يشعر به في داخله، ولعل الحاسة التي برز استبدالها بالبصر أكثر من غيرها على امتداد القصة كانت اللمس؛ إذ التجأ إليها لوصف الكائنات التي كانت تلازمه على امتداد العتمة، والتي تنوعت بين تنّين ووحش غير محدد وقط ضخم وغير ذلك: "كان جسده الضخم يضغط على صدري ويشدّ ظهري العاري بالباب، وفروه الناعم والكثيف يغور في فمي وحلقي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 98)، ومنه: "كنت أشعر بأنفاسه الثقيلة على بشرتي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، وقوله: "عندما فتح شفتيه سال لعاب كثيف على عيني اليسرى، وبدأ يتحرك، وبدأ مخاطه الشبيه بالدودة يتحرك على خدي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 108- 109)، ومنه أيضاً: "كانت مخالبُ القط تستقرُّ على كتفيَّ العاريتين عندما انطلقت" (غلشيري، 1380هـ، ص. 122)، وغيرها.

إن الشواهد الكثيرة على شعوره بذلك الوحش باللمس دليل على تمكّن ذلك الوحش من السيطرة عليه، والملاصَقة الحاصلة التي يستوجبها اللمس عادةً وامتداد مساحة المدرِك تنبئنا بقدرة المدرَك وسيطرته وغلبته، ولو كان قد رأى لما تحقق لنا الشعور بغلبته إلا بما يخلفه من خوف مجرد، أما المخالب والخدوش والفراء والضغط والأنفاس القابعة على الكتفين أو الصدر فتوصِل الفكرة التي أراد الكاتب إيصالها من هيمنة ما يمثله ذلك الوحش، والذي رُجِّح -كما ذكرنا-أن يكون الماضي الذي لا يستطيع الفكاك منه.

كما يُلاحظ أن الراوي استعان بحاسة اللمس على وصف الفضاء في كثير من الأحيان، من قبيل: "كانت قدماي العاريتان تتحسسان بحثاً عن الدرجات الباردة والرطبة، أحصت يداي الحجارة الخشنة والمغطاة بالطحالب واحدة تلو الأخرى" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، ومنه: "وقدماي المتعبتان تتحسسان الحجارة والشقوق، تقدمتْ يدي في الظلام باحثةً عن عمود أو حجر وهي تعطي الحجارة أشكالاً، وانتهت بالاحتكاك بعمود رخامي" (غلشيري، 1380، ص. 100)، ومنه أيضاً: "وأخذ جلدي العاري يشعر ببرودة الأرض الرطبة والأحجار المغطاة بالطحالب، وانزلقت يدي على الأحجار باحثةً عن شيء ما في الظلام إلى أن وصلت إلى نصل السكين المكسور" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، ومنه أيضاً: "من أين لي أن أعرف؟ خاصة في هذا الوقت من الليل، وفي هذا الظلام الدامس، والمرءُ مرغم على النزول عن هذا السلّم الرطب، وعليه أن يبقي انتباهه بأكمله حتى لا ينزلق فجأة، ويحسب الدرجات خطوة بخطوة، حتى يمسك بيده ذلك العمود عندما يصل إلى الدرجة الثانية عشرة، وعليه أن يتذكر عندما يصل إلى الدرجة الحادية والعشرين ذلك الشرخ لئلا تعلق قدمه فيه مرة أخرى، وعليه —الآن أيضاً- أن يحجب عينيه بيده حتى لا تُعميه الخفافيش، وفي النهاية عليه أن ينتظر حتى يدور ذلك الباب الحجري ويُفتح" (غلشيري،

1380هـ، ص. 102)، ومنه: "كنتُ أعلم أنني سأضطر مجدداً إلى نزول تلك الدرجات التي كنت أشعر بقساوة بنيتها ورطوبتها تحت قدمي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 119).

إن أهم ما يلاحظ في الاستعانة بحاسة اللمس لتوصيف المكان وتحديد معالمه أن اعتماده الأكبر كان على يديه وقدميه، وهو أمر لا يبدو بعيداً عما يفرضه المنطق، والذي يمكن أن نظنه محاولة من الكاتب لإبراز عقم محاولات الراوي للخلاص من الفضاء وساكنيه، فاليد والقدم وسيلتا الفعل والتقدم والحركة، واقترانهما بفضاء يشغل وجودهما سلبيته وبرودته وخشونته تلميح بعدم جدوى أي فعل أو حركة أمام ذلك الفضاء؛ لأن الفضاء الذي واظب على وصفه باللمس اتسم بالبرودة والرطوبة والخشونة، أي بصفات سلبية أينما ورد،؛ إذ جعل هذه الصفات السلبية فقط تُدرك بأكثر حاسةٍ تحتاج إلى تماسّ مباشر على مساحة واسعة من الجسم، فاعتماده على اللمس هنا محاولة لتأكيد سلبية الفضاء بالكامل، ولكونه منتجاً للمشاعر السلبية، ولإدراكه التام لذلك، وليس ذلك السرداب سوى داخلِه وباطنِه ونفسِه؛ لذا فالسلبية حقيقةً في داخله ونفسه.

في سياق متصل؛ إن أهم ما يثير الانتباه في توظيفه لحاسة اللمس أنه ركز فيها على الشعور بالثقل الناتج عن التّماسّ اللمسي بينه وبين ما كان يحمله في جيبيه من كتب أو على كتفيه من حيوانات يتوهم أنه قتلها، والتي كانت تظهر على امتداد القصة كحيوانات خرافية، أو –على أقل تقدير– كحيوانات غريبة ومنفرة، ومن ذلك: "لم أكن أريد ذلك، ولكن ها هو ذا على كتفي، بكامل ثقل عروقه وأوتاره وفرائه" (غلشيري، 1380هـ، ص. 98)، ومنه: "انثنت ساقاي تحت ثقل جسده وأنفاسه" (غلشيري، 1380هـ، ص. 104)، ومنه أيضاً: "وشعرتُ بحرقة في ساقيّ، وعضضتُ شفتي وهو ينحني على وجهي وصدري بكل ثقل جسده، ثم ساد ظلامٌ ثقيل، وبدأت خطوط من الدم تتسرب مثل قطران بارد صلب" (غلشيري، 1380هـ، ص. 104)، ومنه كذلك: "شعرتُ بثقل أجسادهم الضخمة على أديم الأرض، وبأنفاسهم اللاهثة المتقطعة" (غلشيري، 1380هـ، ص. 108)، وقوله: "هو أيضاً كان هناك؛ على كتفي، وقد شعرتُ بثقل ذلك الكناري الصغير على كتفي العارية، فقد كانت قدماه تغوصان في جلدي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 121)، وعن ثقل الكتب قوله: "كانت الكتب ثقيلة، كنت أشعر بثقل كل من فيها من أشخاص تحت ذراعيّ" (غلشيري، 1380هـ، ص. 113)، وقوله: "وهل ينامون براحة في الليل؛ أعني في الليالي المظلمة، من دون أن يشعروا بهذا الكم الهائل من الناس على أرضية مكتبتهم؟" (غلشيري، 1380هـ، ص. 117).

إن الشعور الدائم بالثقل الحاصل عن التّماس المباشر واللمس لا ينفك عن أن يكون دليلاً على عبء أمرين: الأول ما يمثل ذلك المخلوق الذي لا يبرح كتفيه أو صدره، والذي رُجّح أنه تمثيل للماضي، والثاني العبء الحاصل من القراءة المستمرة، أي من الوعي الزائد، فكثيراً ما أبرزت القصة أن الراوي يطالع باستمرار، وأن امتناعه عن الزواج كان لئلا يجد ما يعطله عن المطالعة، فالوعي الحاصل من المطالعة خلق لديه شعوراً بالثقل لما يحدث من مقارنات لا إرادية مع المحيط ومع وعي البقية له، وهذا ما جعله يلجأ إلى اللمس تأكيداً على الشعور الثقيل.

والحاسة الثانية التي توسل إليها مكان البصر كانت السمع، وتظهر في تشكيله للحدث وسرده؛ إذ يبدو على امتداد القصة محاولته لتغليب السمع حين يغيب البصر في تكوين الحدث أو دفعه إلى الأمام، ومن ذلك: "فنزلتُ الدرج وأغلقتُ باب القبو خلفي، كان القبو مظلماً ورطباً، كنت أعرف أنه يقف الآن في مكان ما، وينظر إليّ بعينيه الزرقاوين، ورأيتُ عينيه، وتوجهتُ نحوه، فارتفع صوت زمجرته وسمعتُ وقع خطاه الهادئة وهي تصعد الدرج، خدش باب القبو ثم رجع، وعاد للاستقرار في مكان شعرتُ فيه بثقل جسده على صدري وحدّة مخالبه، سال دم دافئ على خدي

وأنا أطعنه بالسكين، فآلمني معصمي ورأيتُ شرارة نصل السكين على الجدار، لم أكن أريد أن يُتلف فروه؛ لذا وضعتُ السكين في جيبي، وفيما كان يصعد درجات القبو هذه المرة قفزتُ فوقه وأمسكتُ بقفاه، فانزلق قوس قزح كبير وكثيف تحت أصابعي، كان الصوت صادراً من مخالبه التي كانت تخدش الجدار، التقّتْ أصابعي حول عنقه، وعندما لم أعد أسمع صوتاً رميته أرضاً" (غلشيري، 1380هـ، ص. 128).

إن استعانته بالسمع في المشهد كانت الوسيلة التي اكتمل بها الحدث، ومن المنطقي أن يستعين بالسمع ليدير الحدث في بدئه واستمراره وانتهائه؛ إذ لا يمكن أن يُحكِم حاسة أخرى تحقق له قدر المستطاع بعداً عن مصدر المدرَك لإبعاده عن مصدر الخطر في ظل غياب البصر، فيبدو لنا أن ذلك الحيوان –الذي يريد التخلص منه– يريد بدوره أن يلتصق بصدره أو كتفيه خلافاً لرغبة الراوي؛ لذا –وبما أن البصر غائب– فالسمع أكثر من يحقق له الشعور بالبعد؛ لكن العودة بين الفينة والأخرى إلى اللمس كانت تحت إلحاح الحيوان على التواصل اللمسي، لا لرغبة الراوي، أي إن الاستعانة بالسمع كانت لبراعة الكاتب في تحديد رغبة الراوي في إيجاد مسافة فاصلة بينهما، وهو ما لم يتحقق، وقد تكرر ذلك غير مرة على امتداد القصة، من قبيل: "تردد صدى صوته في أرجاء القبو المقبب، وهزّ نوافذ الزجاج الملون، وسمعته يخرج من الباب ويدور في الدهاليز، خرجتُ أبحث عن الصوت؛ لكنه عاد مكتوماً؛ مثل صوت ألف رجل يصرخون من بعيد، والريح تحمل أصواتهم" (غلشيري، 1380هـ، ص. 99)، ومنه: "كنت أعرف أنه فعل فعلته في النهاية، فذهبتُ والتقطتُ القفص لأخفيه في مكان ما، وعندما وصلتُ إلى باب القبو سمعتُ زمجرته، دخلتُ وأغلقتُ الباب، فارتفع صوت زمجرته، عندما رأيتُ عينيه الزرقاوين بحثتُ عن شيء ما، وفجأةً شعرتُ بجسده الثقيل على صدري، وانغرست مخالبه في جلد عنقي، وما إن دار الباب ما عدتُ أسمع زمجرته" (غلشيري، 1380هـ، ص. 127)، إن الاستعانة بالسمع هنا انعكاس لرغبة نفسية لا تتحقق، وتتمثل في البعد عن مصدر المدرَك، أي الابتعاد عما يؤرّقه، وقد بدا اللجوء إلى الصورة السمعية أمراً ضرورياً لإكمال الصورة والحدث.

أما عن الغرباء الذين كانوا لا ينفكون عن تعقبه ومحاولة تقييده بدائرة من الظلال تشكّلها أجسادهم فكان يستعين على معرفة مواقعهم أيضاً بالسمع، ومنه: "وسمعتُ صوت أنفاس؛ أنفاس مسموعة ومنتظمة، كما كان وقع الأقدام التي تهبط على الحجارة يصطدم بالقبّة ويرتد إليّ، كانت الأصوات مكتومة وقوية" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، وقوله: "كانوا يأتون بأنفاسهم المسموعة والمنتظمة، كنت أعرف أننا سنصل أخيراً إلى ذلك الباب، وأسمع صريره وهو يدور على عقبه [...] وابتعد وقع الخطوات وصوت الأنفاس" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، ومنه: "وسمعتُ وقع حذاء الرجل خلفي، وبقيت أسمعه، كانت الدرجات مظلمة؛ لكنني كنت أذكر جيداً أنه يجب أن أمسك بالدرابزين، فكان الدرابزين في قبضتي، والدرجات تحت قدميّ، كانوا يصعدون الدرج خلفي ويتبعني وقع أحذيتهم وصوت لهاثهم الذي بدأ يعلو" (غلشيري، 1380هـ، ص. 103)، ومنه: "كانت نافذة الغرفة تهتزّ في مكانها، ورأيتُ قمم أشجار الدلب، بل وسمعتُ وقع أحذية على أسفل الدرج تقترب أكثر فأكثر، فأغمضت عينيّ، ودفنتُ خدي في الدم المتخثر ودخان لفائف التبغ، وصلني أولاً صوت مفتاح دار في قفل الباب مرة، بل مرتين، بل مئة مرة، ثم وقع أحذية، وأنفاس لاهثة مسموعة ومنتظمة وهي تدور حولي كتنيّن ضخم ذي سبعة رؤوس" (غلشيري، 1380هـ، ص. 118)، وكقوله: "كانوا يتبعونني بوقع أحذيتهم وأنفاسهم المسموعة والمنتظمة، كان أحدهم يمسك بأصفاد يدي، وكانت الدرجات تتحرك معاً، وتتقارب أكثر فأكثر" (غلشيري، 1380هـ، ص. 119)، فاقتصار السمع فيما يتعلق بالغرباء على اللهاث ووقع الأقدام يقودنا إلى الربط بينهما؛ أي بين السير (الحركة الدائمة) والتعب، وإذا ما عدنا إلى

التأكيد على اعتقادنا بأن ذلك السرداب هو سرداب الماضي، وذلك الوحش الذي يحاول قتله هو الماضي لأمكننا أن نربط بين المضيّ والسير من جهة والتعب وتلك الذكريات من جهة أخرى، واقتصار السمع على هذه المدرَكات من الحواس يمكّننا من الجنوح إلى الظن بأنه يرغب أيضاً في أن يبعدها عنه، ويود لو يُبعد عن مخيلته أولئك الغرباء الذين لا يتواصل معهم إلا بالسمع وبرؤية الظلال، وكأنهم يشكلون الأشخاص الذين مروا في حياته وماضيه بأكمله.

مرة أخرى تطالعنا الاستعانة بالسمع في إدراك الأدعية على امتداد القصة، وهو لا يخرج عن حدود المنطق حين يكون الدعاء مسموعاً؛ لكن ما يستوجب التوقف أن يكون الدعاء مكتوباً على جلد غزال بما يجعله مدرَكاً مرئياً، ومسموعاً في الوقت ذاته: "وفجأة يسمع أحدهم يردد دعاءً، ويواصل ترديد ذاك الدعاء الذي يبدو أنه قد كُتب على جلد غزال؛ دعاء بعبارات وسجع مألوفين لدرجة أنك تستطيع أن تردده معه حتى من دون أن تكون قد سمعته فيما مضى، [...] وتغمض عينيك لربما سمعتَ الدعاء ذاته، لكن لا، لم تعد تسمع الدعاء نفسه، بل صوت تنفس زوجتك الهادئ والمنتظم وهي تحاول أن تصعد كل تلك الدرجات والسلالم. [...] ومع أن باب القبو انفتح مصدراً صريراً بقي الرجل جالساً هناك يردد دعاءه" (غلشيري، 1380هـ، ص. 124).

إن استحضار الدعاء بسجع مألوف محاولة لجعل ذلك الدعاء ترنيمة تستحضر الطمأنينة، ومع أنه لم يكن في وضع يفرض عليه تعطيل البصر غير أنه اختار أن يغمض عينيه، في محاولة لتعطيل بقية الحواس والاكتفاء بالتواتر الذي يشبه الهدهدة. وقد كثر اقتران الدعاء في القصة بذِكر الأم، فهي الشخصية الوحيدة التي كان كلما تذكرها ينتهي بدعائها أو بصلاتها أو بما كانت تتمتم به بين شفتيها من أدعية وأوراد، والدعاء في هذا الشاهد غير معروف المصدر؛ إذ هيّئ له أن أحدهم كان يردد أدعية في السرداب من دون أن يحدد فيما إذا كان رجلاً أم امرأة؛ لذا ارتبط الدعاء في لا وعيه بتحقيق الأمان والطمأنينة؛ لكن انتهى من ذلك الشعور بالعودة إلى سماع اللهاث تأكيداً على أن ذلك الدعاء لم يحقق له الأمان المنشود، وقد تكررت الاستعانة على إدراك الدعاء بالسمع في قوله: "ومرة أخرى ارتفع صوت من مكان ما في الظلام. كان الصوت كدعاء هادئ ورتيب: لا تخجل! الظلام بحد ذاته خير رداء، كان على وجهه قناع الظلام، فبدا كجسد بلا رأس، وارتدّ صوته عميقاً وقوياً، وأنا أواصل السير كضرير في تلك العتمة" (غلشيري، 1380هـ، ص. 124-125).

إن التأكيد على العتمة مع صوت الدعاء تأكيد خفي على تمكن الدعاء أو الصوت من الهداية، أو ربما على طلب الراوي إياها من جهة، وعدم تمكنه من الوصول إليها من أخرى، فالسمع لا يحقق التّماسّ المباشر الذي يجيز الظن بأنه وصل إليها، بل يرجح الاعتقاد بأنها بقيت بعيدة عن نفسه كبعد مصدر المدرَك عن مسمعه.

الحاسة الثالثة بالنظر إلى كثرة استخدامها في القصة كانت الشم، وقد كان الشم ظاهراً في القسم الذي لم يكن فيه قد حل الظلام على الفضاء، أي كان يجعل الرائحة ميزة للأفضية والأشخاص في الظلام والنور، فمن ذلك في النور: "وكنتُ دائماً ما أنحني لأتمكن من وضع إبهام قدمي في فمي وسط رائحة الحليب والبول والعصيدة التي ملأت المنزل بأكمله" (غلشيري، 1380هـ، ص. 112)، ومنه: "نظرتُ إلى وجهه، فرأيت عِرقاً أحمر ينبض كعلقة حمراء على خده، شممت رائحة مزيج من النبيذ والكلوروفورم والتبغ من فمه" (غلشيري، 1380هـ، ص. 119)، وهذه ليست محطّ اهتمامنا؛ لكن ما يهمنا هو الاستعانة بها كبديل للبصر في الظلام، والذي يمكن أن نلاحظه في مواضع عدة، منها: "والأجنحة تصطدم بوجهي، وتفوح منها رائحة العفن والجيَف" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، ومنه كذلك: "فتحتُ باب القبو، فدخلتْ رائحة تراب الموتى والسبّحات والماء الذي يذرى على الأضرحة" (غلشيري، 1380هـ،

ص. 125)، وقوله: "كانت تلك الكتلة من اللحم والأوردة والأوتار والعظام على كتفيَّ وبجانبي، مع رائحة كتب الأدعية والتبغ والعطر ورائحة الحبر" (غلشيري، 1380هـ، ص. 131).

ما يلاحظ أن الشم كان من مكملات الصورة، لا بديلاً عن حاسة، فلم يكن يبدو أنه كان بديلاً لحاسة البصر في التعرف على جزئيات المكان، إلا أنه كان يشكل طابعاً خاصاً به في كل مرة، واقتصار الإدراك على الشم كان مرتبطاً بأمرين؛ الماضي الذي يثقل على صدره، وما يصبو إليه من استقرار يتعلق بذلك الماضي والذكريات؛ لذا تنوع إدراك الشم بين جنوح إلى النفور (عفن وجيف وتراب الموتى)، وجنوح إلى ما يصبو إليه من أمان: (رائحة كتب الأدعية والحبر)؛ الأولى تستحضر الموت القريب من الشعور مثل الرائحة التي تُدرك ولا تُدرك، والثانية تستحضر ما يحلو الخوف من الموت في محاولة التماهي مع الذكرى المرتبطة بالرائحة: الدعاء والكتب.

في سياق متصل إذا ما نظرنا إلى اتسام الفضاء –الذي يمثل الماضي– بالرائحة فيما ذكرناه، واتصافه بالبرودة والخشونة والقساوة فيما ذكرناه في حاسة اللمس، وكونه في الأصل فضاءً مرئياً غير أنه تعذرت رؤيته في أوقات معينة في الظلام مما اقتضى اللجوء إلى الحواس الأخرى (اللمس والشم) يجيز لنا أن نطرح رؤيتين: رؤية موضوعية للفكرة المجردة (الماضي) ورؤية ذاتية في ذهن الراوي (سرداب/ فضاء محسوس)؛ إذ إن الماضي المجرد الذي يُدرك بالذاكرة فقط تحوّلَ في نظر الراوي إلى فضاء يشغل معظم الحواس (البصر واللمس والشم)، والفرق بين الرؤيتين والمدلولين ينبئنا بهيمنة ذلك الحس المجرد على حواسه كلها، وقدرته على شغلها به بطريقة لا تجد مساحة للانشغال بشيء آخر أو زمن آخر كالحاضر أو المستقبل، وهذه الهوة الشاسعة بين الحس المدرَك وبين ما يشغله من حواس في تكوينه تجيز لنا أن نعدّ الراوي أعمى بالمطلق إن لم يتحرر من هيمنة الماضي، ولم يعد ذلك الحس المجرد إلى تجريده.

أما توسّله إلى حاسة الذوق فلم يرد إلا مرة واحدة، وذلك في قوله: "كنتُ مستلقياً على أرضية الغرفة منهكاً وغارقاً في الدماء، وفي الشعور بذلك الطعم المالح والحار في فمي، وببرودة الأرض تحت يديّ وخدّي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 108)، فلم يكن إدراك الموقف بأكمله متوقفاً على الذوق، بل كان العبء الأكبر على اللمس أيضاً؛ لكن وجود الذوق واللمس يدل على الاتصال المباشر بين المدرَك والمدرِك على امتداد مساحة أكبر في جسد الراوي، بما يدل على هيمنة الشعور بالموقف على نفس الراوي.

كما كان تراسل الحواس ملحوظاً في القصة، وكان أحياناً تراسلاً مركباً بين عدة حواس معاً، وذلك من قبيل: "تركته لعلّ هذا السيل الأحمر الحار يغسل ذلك الجسد الضخم من صدري، ويجلو هذه الرائحة النفاذة العفنة التي لا تبرح أنفي وفمي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 97)، أو قوله: "لحستُ أنفاسه الثقيلة صدري العاري كلسان أحمر" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، ومنه: "رأيت يداً بيضاء ممدودة في الهواء، واحترق وجهي، كانت رؤوس الرجال تهتز باستمرار، واكتست الظلال بلحم وجلد، ودارت حولي دائرة من العيون والشوارب والأنفاس" (غلشيري، 1380هـ، ص. 104).

إن الفوضى التي نشأت بين الحواس في تحديد الموقف أو الشعور أو المشهد كفيلة بإبراز الفوضى الداخلية في محاولة إدراكه، وهي بذاتها محاولة لتنظيم ذلك الشعور وإدراكه بالحواس كلها كي يكون مدرَكاً بأبعاده كلها التي ربما كانت على درجة من القوة فرضت ذاتها على عقله وشعوره، وما يؤكد ذلك غلبة حاسة اللمس في التراسل المركب، في تأكيد على هيمنة المحسوس على المدرِك، وأحياناً كان التراسل بين حاستين فقط، والتي انقسمت بين أن تكون لتوصيف الظلام من قبيل: "وكان الظلام كثيفاً وحاداً وشعرتُ بثقله حتى من تحت عصابة عينيّ" (غلشيري، 1380هـ،

ص. 100)، ومنه: "الحكمة التي لا يمكن أن تُقرأ تحت نور مصباح الزيت الخافت؛ في ذلك الظلام الصلب، ووسط تلك السطور المضطربة والمشوشة والمتداخلة" (غلشيري، 1380هـ، ص. 100)، ومردّ ذلك إلى ثقل الظلام على نفسه، إذ كان يكسبه صفة القساوة أو الثقل، في محاولة لتصوير الظلام النفسي، أو أن تكون لتوصيف الشعور بالمرأة التي يحلم دائماً بوجودها، من قبيل: "خلعت قميصها الأبيض الطويل؛ اشتمّتْ يداي رائحة عطر قميصها" (غلشيري، 1380هـ، ص. 112)، ومنه: "وملأتْ رائحة شعرها الأشقر أنفي" (غلشيري، 1380هـ، ص. 112)؛ إذ نسب إلى الشعور بالمرأة صفات مدرَكة محببة تأكيداً على رغبته القلبية بوجودها، متوسلاً معها بحاسة الشم كبديل لبقية الحواس، مرجحاً في لا وعيه أن تبقى حلماً بعيد المنال كالرائحة تماماً، وتبقى الحياة العائلية الدافئة مجرد خيالات، وهذه الصفات المحببة المدرَكة بالشم تكررت مع ذكرياته التي لا بد من أنه استقاها من ذكريات بيته وطفولته في قوله: "في غرف تفوح منها رائحة الدفء والحبر والليقة والقصب حديث التقليم، ورائحة المطر وهو يغسل النوافذ" (غلشيري، 1380هـ، ص. 120)، مما يجعلها في عداد الذكريات الجميلة، فأهم ما يلاحظ في الشواهد المذكورة آنفاً أن ما يتعلق بالوهم يبتعد بالشم، وما يتعلق بالبيت والعائلة أيضاً يبتعد بالشم؛ لكن ما يتعلق بالماضي يقترب باللمس والشعور بالثقل، وبما أن أوهامه كانت بعيدة المنال كان يستخدم في إدراكها حاسة الشم التي تجيز –بشكل ما– أن يكون المدرَك بعيداً؛ لكن ما ارتبط بالماضي الذي يثقل على صدره كان يفضل جعله محسوساً باللمس لتأكيد الشعور به، ولتأكيد ثقله في قلبه وذاكرته.

ومن تراسل الحواس الأخرى: "راقبتني تلك الآذان الثلاث في وهج الشمس خارجة من ظل أشجار الدلب بسلاح لا يكاد يثبت على خصرها" (غلشيري، 1380هـ، ص. 119)، مؤكداً على أن هيمنة الغرباء عليه كانت في داخله، لا في المحيط الخارجي الذي يمكن للمدرِك أن يكون موجوداً فيه، فمراقبة الآذان له في وهج الشمس دليل على عدم وجود العتمة التي تبرر أن يُبدل السمع بالبصر؛ لكن ما يفرض الاستعانة بالسمع أن الصوت كان داخلياً، وأن العبء كان في النفس، لا خارجها، ومن تراسل الحواس أيضاً ما ورد في معرض الحديث عن تحول الرجل الذي كان يردد الدعاء في القبو إلى القط الذي كان يسعى جاهداً إلى قتله، وذلك في قوله: "وبدأت دعواته تملأُ القبوَ بأكمله مثل ديدان لا تهدأ" (غلشيري، 1380هـ، ص. 121- 122).

إن تحول المسموع إلى مرئي لا يبدو صائباً في هذا المقام، فالديدان –في الأرجح– لم تُدرَك بالبصر في القبو الذي لم يرِد إلا مقترناً بالظلام؛ لذا فإن الأرجح –هنا– أن يكون التراسل بين المسموع والمحسوس؛ إذ يبدو أنه يريد أن يوصل مدى سلبية الشعور بتلك الدعوات فجعلها ديداناً تهيمن على حاسة اللمس في ذلك القبو المظلم، ووجود تلك الديدان دليل بذاته على ظلمة القبو ورطوبته كما صرّح نفسه بذلك غير مرة، ومن إشاراته إلى ظلمة الفضاء قوله: "كان الظلام مثل جدار من القطران البارد" (غلشيري، 1380هـ، ص. 126)؛ إذ لم يصرّح بهذا التراسل عن صلابته وابتعاده عما يمكن أن يحققه للراوي من أمان ودفء وحسب، بل كان تصريحاً بكونه سداً مانعاً لا يمكن تغييره، فلو اكتفى بمدركٍ حسي واحد "كجدار من القطران" من دون أن يتبع ذلك بمدرَك آخر "البارد" لأمكن الاعتقاد بأن الأمل موجود بتغييره أو إزالته أو إذابته، غير أن برودته اعترضت الطريق أمام الظن في أن يجنح إلى الأمل بالتغيير أو الزوال من جهة، وأكدت على تقادم وجوده حتى برد من جهة أخرى، وهذا ما يعطينا دليلاً آخر على أن الظلام قابع في باطن النفس، لا في خارجها.

رابعاً: مقارنة ونتائج:

انتهت دراسة "توظيف الحواس وتراسلها في رواية الأعمى والأطرش لغسان كنفاني وقصة قبو لثعلب الماء لهوشنغ غلشيري، دراسة وصفية تحليلية مقارنة" إلى مجموعة من النتائج، أهمها: أن الراوية الأولى لكنفاني قامت على روايتين تتقاطع فيهما الخطوط السردية الكبرى لراوٍ أعمى وآخر أطرش من أجل صنع الراوية، أي قامت على صوتين؛ صوت يعتمد على الحواس كلها إلا البصر، والآخر لا يعتمد إلا على البصر —كما اتضح من روايته– لذا فإن الراويين يمثلان صوت الكاتب في الأفكار التي أراد إبرازها خاصة فيما يتعلق بإعمال العقل وتحكيمه، نافياً فعل الحواس، ومؤكداً على صوت العقل، أما غلشيري فكانت قصته قائمة على الصوت الداخلي فقط، وهو –من دون شك– صوت العقل مجرداً من الحواس، بما يؤكد على أن العملين معاً كانا يمثلان صوت الكاتب.

ومن النتائج —أيضاً–أن التوسل إلى الحواس في القصتين كان لسد النقص الذي أحدثه فقد حاسة البصر بالعمى في رواية كنفاني، وبالظلام المطبق في قصة غلشيري، أي كان خضوعاً لواقع لم يكن بإمكان الراوي تغييره؛ لكن فقدانه للبصر لم يؤثر على إدراك المتلقي للقصة؛ لأنه يسمعها أو يقرؤها، ولا يشارك في رؤيتها في الأحوال كافة، غير أن ذلك يؤثر على الخيال المرسوم؛ إذ يجعله يُرسم بريشة أخرى، فبدلاً من الدخول المباشر إلى الصورة أو الحدث أو الشخصية أو الخيال عامةً كان يتوسل بطرق فرعية توصِل إلى المقصد ذاته.

من الملاحظ أيضاً أن الراوي في الجزء الروائي ـ موضوع البحث ـ من العملين كان فاقداً للبصر؛ لكن في أجزاء أخرى لم يكن فقد البصر ميزة تحكم المشهد، فرواية كنفاني قامت على رواية موازية لراوٍ أطرش، مما جعل البصر مسيطراً لوحده على المشهد في روايته كما ذكرنا، وقصة غلشيري لم تقم دائماً في الظلام في الأفضية كلها؛ لذا فإن اختيار إيصال الفكرة بالحواس الأخرى حين يفقد البصر لم يكن أمراً مفروضاً على الكاتب، بل كان يستطيع أن يحيل المشهد إلى وقت آخر يحكم فيه البصر؛ لذا فإن اختياره لإيصال المشهد بحواس أخرى كان مقصوداً، واختياره لحاسة معينة دون غيرها أيضاً كان مقصوداً لكونها أقوى من غيرها في إيصال الحالة الشعورية أو تصوير المشهد، وهو ما مكّننا من دراسة الطرق الفرعية في إيصال الفكرة التي يبدو الطريق الرئيس فيها ظاهراً، مما يبرهن على براعة الكاتب في إقناعنا بأن الراوي أعمى، أو أن بصره محجوب حالياً.

ومن الملاحظ أن كل حاسة استخدمت في إدراك الحدث أو الموقف أو الشخصية أو المشهد أظهرت قوة ذلك الاستخدام وصوابه، ولو استخدمت مكانها حاسة أخرى لما كان للموقف التفسير ذاته، فالصور التي حققها الراويان غنية بالقيم الجمالية والشعورية، وهو ما يدل على براعة الكاتبين وقدرتهما الأدبية.

كما وصل البحث إلى أن السمع هيمن على تصوير الحدث في الروايتين ـ قيد الدراسة ـ فضلاً عن أن كنفاني أفاد منه في التصوير؛ لكنه اقتصر على توظيف السمع لتشخيص الشخصيات أحياناً مغفلاً أمر الفضاء بالمطلق، أما غلشيري فوصف الشخصيات التي كانت تعترضه في ذلك الظلام باللمس وحسب، فضلاً عن كونه أولى الفضاء أهمية مثلى بإدراكه باللمس، والسبب في ذلك أن الفضاء كان مطوّقاً للبطل لا يقل عنه أهمية في القصة، فكان المهيمِن الذي مثّله الفضاء بطلاً بذاته في قصة غلشيري، أما الفضاء في قصة كنفاني فاكتُفي بكونه مسرحاً للأحداث.

كما استُنتج أيضاً أن الراوي في كلا العملين اكتفى باستخدامات قليلة لحاستي الشم والذوق، غير أن توظيفه لهما كان مناسباً وبدا في مكانه تماماً، لا سيما عند كنفاني؛ إذ شكل الحسّ الذوقي حداً للفصل بين ما قد يتوهّمه

المتلقي والصواب في المواضع التي وردَ فيها، من جانب آخر فإن الصور التي لجأ إليها الكتّاب (خاصة السمعية واللمسية) حققت ما يحققه فعل المشاهدة، فقرنت بين ما هو مسموع أو ملموس وما هو مرئي.

وصل البحث –أيضاً– إلى أن كلا الكاتبين لجأ إلى تراسل الحواس وتداخلها على لسان الراويَين، وقد حمل هذا التراسل رسالتين: الأولى أنه كان دليلاً على ما يعتري الذهن من فوضى قادت بدورها إلى تداخل الحواس وفوضويتها، والثانية أن الحدث أو المشهد أو الموقف الشعوري كان يستوجب اجتماع أكثر من حاسة لإدراكه واستيعابه، ولم يقتصر تراسل الحواس على محاولات الاستغناء عن حاسة البصر وحسب، بل كان أيضاً يحدث بين الحواس السليمة، وقد دل استخدام تراسل الحواس مع عدم وجود حاجة الراوي إلى الاستعانة على فقد البصر بحاسة أخرى –أي حين كان بين الحواس السليمة– على أن نمو الفكرة داخل النص لا يتم إلا بترابط بعض الحواس وإشراكها معاً في استيعابها، وقد خرج استخدام الحواس وتراسلها في كثير من جمل النص باللغة عن كونها وسيلة للتواصل وحسب، وقادها إلى أن تتصف بالشاعرية، وأغنى القيم الجمالية للصورة المطروحة التي لم يجد المتلقي غرابة في إدراكها وكأنها مرئية.

لقد كان لتوظيف الحواس في نمط السرد الروائي تأثير بارز في إخفاء النقص المنجرّ عن غياب حاسة البصر، وبما أن دراسة أهمية الحواس في حالات مشابهة قلّما ورد في النثر يمكن أن يُسلَّط الضوء عليه في بعض الأعمال المنثورة التي كان راويها أو كاتبها الحقيقي أعمى لبيان قدرة الحواس على القيام بوظائف بعضها كاقتراح لمقالة مكملة لهذه المقالة.

خامساً: ثبت المراجع:

أولاً: الكتب:

1- أحمد، م. (1977). *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*. دار المعارف.
2- إسماعيل، ع. (من دون تاريخ). *الشعر العربي المعاصر قضاياه، ظواهره الفنية والمعنوية*. دار الفكر العربي.
3- زايد، ع. (2002م). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. مكتبة ابن سينا.
4- غلشيري، هـ. (1380هـ.ش). *نيمه‌ى تاريک ماه: النصف المظلم للقمر*. نيلوفر.
5- فتحي، إ. (1986م). *معجم المصطلحات الأدبية*. التعاضدية العمالية للطباعة والنشر.
6- كبابة، و. (1999م). *الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس*. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
7- كنفاني، غ. (1972م). *الآثار الكاملة*. دار الطليعة للطباعة والنشر.
8- هلال، م. (1997م). *النقد الأدبي الحديث*. نهضة مصر.
9- الوصيفي، ع. (2003م). *تراسل الحواس في الشعر العربي القديم*. مكتبة الآداب.

ثانيا: الدوريات:

1- حامي دوست، م & خزانه دارلو. (1393هـ.). بررسی زمان در داستان دخمه‌اي براي سماور آبي: تحليل الزمن في قصة قبو لثعلب الماء. *مجلة بحوث في اللغة الفارسية وآدابها*. ع35، 81-105.

2- الحسيني، ح. & عز الدين، خ. (2012م). الصورة البصرية في شعر العميان في الأندلس الأعمى التطيلي أنموذجاً. *مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية*. 4 (8). 39- 64.

3- زورالي، ج. (2020م). تراسل الحواس في الشعر السبعيني الجزائري. *مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد*، 4 (1). 123- 139).

4- عباس زاده ح. & خاقاني أصفهاني، م. (2015م). تراسل الحواس في ضوء القرآن الكريم وظائف وجماليات. *مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها*، ع21، 49-72.

5- غلشيري، هـ. (1378هـ.ش.). باغ در باغ: حديقة في حديقة؛ مجموعة مقالات. ج2. نيلوفر.

6- الفيفي، ع. (2002م). مقاييس الجمال في تجربة العميان الشعرية. *المجلة العربية*. ع64. 1-31.