تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية

د. علي قاسم الخرابشة *

E.mail: qassem85@yahoo.com

* قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم التربوية
جامعة عجلون الوطنية – الأردن

تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية

د. علي قاسم الخرابشة

الملخص:

تناولت هذه الدراسة مفهوم تراسل الحواس كما ورد عند بعض النقاد والشّعراء الذين حاولوا إرساء قواعد له في النقد الحديث، موضوعاً قائماً ومهماً في الدّراسات النقديّة، إذ ظهر الاهتمام بهذا المصطلح منذ منتصف القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين على يد مجموعة من الشّعراء الغربيين أمثال «بودلير» و«ملارميه» وتأثر بهم كثير من الشعراء بما ثقفوه من دراسات حول هذا المفهوم وما قرؤوه في أشعار هؤلاء الشعراء من صور تراسلية.

ويُعدّ التراسل إبداعاً من نتاج القوة الخالقة ؛ لأنّ الاتجاه إلى دراسته يعني الاتجاه إلى روح الشعر، وقد يعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة. وتصبح العملية الشعرية عندئذ منتزعة من مجموعة من الحواس، بصرية أو سمعية أو ذوقية أو شمية أو لمسية وغيرها ممّا يتصل بالحواس.

أشار الباحث إلى هذا المفهوم مبتدئاً بأهميته في الدّراسات النقدية الحديثة، كما وقف عند نماذج متعددة من الأشعار التي استخدم قائلوها هذه الظّاهرة، وغذّت أنواع الصّورة الشّعرية في الشّعر .

وأخيراً فإنّ هذا المفهوم كان مدار اهتمام بعض النقاد العرب في هذا العصر وهذا ما دفع الباحث لأنْ يقف عند مفهومه مبرزاً أهميته بوصفه واحداً من أهم عناصر الانزياح في القصيدة الحديثة ونماذجها الفنيّة.

مصطلحات أساسية: تراسل الحواس، الصورة الشعرية، شعر، سردة ضاع، تناص.

Correspondence of the Senses and its Impact on the Building's of Poetic Image

Dr. Ali Qasim Al-Kharabsheh

Abstract:

I have addressed in this study the concept of correspondence as stated by some critics and poets who have tried to lay the foundations for it in modem criticism as an important subject in critical studies. The interest in this term began in the mid – nineteenth century and early twentieth century by a group of Western poets like ''Baudelaire and Mlarm '' Their impact was evident in the poems of the poets that came after them , whether Western or Eastern who were affected by the studies on the concept of correspondence and what they read of the poetry related to the construction of the poetic image .

Researcher pointed to the importance of this concept as its study leads to the spirit of poetry. It may assist in exploring deeper meanings of the poem. Thus the poetic process becomes disassociated from the senses, be it visual , audio or others.

Finally, this concept was of interest to some Arab critics at the present time , which made the researcher to highlight it as one of the most important components of displacement of in the modern poem and its artistic models.

Keywords: Poem, Narrative, mask, Intertextuality, Analepsis, Commentary.

مقدمة:

أشار كثير من الباحثين إلى أنّ ظاهرة تراسل الحواس في الشّعر العربيّ القديم كانت من الظواهر الأدبية التي لم تلق اهتماماً « كفلسفة فنيّة مثلما هو الحال في الواقع الشّعري المعاصر، ولكنّها ظهرت كإبداع فنيّ يلجأ إليه الشّاعر تحت تأثير التّجربة التي يمرّ بها، وكان يساعده على ذلك فطرته النقية، وخياله المبدع، ورغبته الملحة في تكوين صور جديدة تتبادل فيها الحواس، ومن ثمّ تكون أكثر إيحاء»[1]. وفيه يتفاوت استخدام هذه الظّاهرة بين شاعر وآخر، كلّ حسب قدرته على الإبداع، وقد تنبه القدماء على هذا الفنّ وذكروه في مؤلفاتهم بقصد الإعجاب به بلاغياً.

كما أنّ المتتبع لهذه الظاهرة في الشّعر العربيّ القديم لا يستطيع أنْ ينكر ما جاء به الشّعراء من صور فريدة في تبادل مدركات الحواس بين النّظر، والسّمع، واللمس والشّم والذوق. وقيمة هذا المنحى الجمالي عند النقاد القدماء، أنّ هذا التصوير يخرج عن دائرة المألوف بما يحمله من رقة الصّورة وعذوبتها ورشاقتها التي توحي بها.

وقد ظهرت بوادر تطور هذه الظاهرة في الشعر العباسي، إذ يُشار إلى أنّ بشار بن برد أول من استخدم حاسة السّمع في فهم حقيقة الجمال وخفايا الوجود في بيتيه[2] الآتيتين:

يا قومُ أذني لِبعضِ الحيِّ عاشقةٌ

والأذنُ تعشقُ قبلَ العينِ أحيَانا

قالوا بمنْ لا تهْذي فقلتُ لَهمْ

الأذنُ كالعينِ توفي القلبَ مَا كَانَ[3]

أظهر البيتان السّابقان قدرة بشار وحسن تصرفه في استغلال طاقات اللغة الفنيّة خاصة ذلك الملمح التراسلي الذي يمثل اختياره الدقيق لمفردات الصّورة الشّعرية لتتناسب مع الموقف الذي يريد أنْ يعبّر عنه، واستغل فيه جلّ طاقاته وقدراته على التشكيل والتحوير. كما يظهر هذا التراسل بين السمع والبصر وإحلال وظيفة كلّ منهما مكان الآخر صراحة المعنى بما تتجلى به حياته من مكابدة وتعب ومعاناة. أنّ بشاراً «يعرض الحواس عرضاً علمياً، ويعرض لتعارضها من خلال بعضها محل بعض، ويغير من وظائفها الطبيعية، ليتخذ من هذا التعبير مادة لشعره، فإذا كانت العين ترى الجمال فتتأثر به فللأذن أن تراه وتتأثر به. وهو بهذا لا ينقصه إلا أنْ يقرر ما يقرره الآن علماء الفسيولوجيا أو علم وظائف الأعضاء من أنّ الحاسة البصريّة بل الإدراك، ومن أنّ أوتار السّمع مزدوجة الوظيفة، فكما تنقل المسموع وتستطيع بهذا الفرق أنْ تكون سبباً في تكوين العاطفة»[4].

والحق أنّ الاختيار للأمثلة التي وردت في البحث منطلق من أنّ ظاهرة تراسل الحواس كانت تشكّل ركناً أساسياً تقوم عليه معمارية القصيدة والصّورة الشعرية فيها عند كثير من الشّعراء، كما تشكّل مع مختلف عناصر القصيدة بناءً محكماً يغري بقراءة تلك الأمثلة وإفرادها في الدراسة، فهي إحدى البنى الأساسية لشعر بعض الشعراء، إذ اتخذت وجوهاً عديدة، وأظهرت تحولات كثير من التجارب الشّعرية عند الشعراء.

أهمية تراسل الحواس في بناء القصيدة:

أدّت ظاهرة تراسل الحواس دوراً مهماً في بناء القصيدة الشعرية في الشعر الحديث، إذ عن طريق هذا التراسل تتجرد المحسوسات عنّما تتصف به من صفات حسية ومادية، إذ تتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة، ذلك أنّ اللغة في الأصل رموز تثير في النفس معاني وعواطف خاصة. فنقل صفات إحدى الحواس إلى حاسة أخرى يساعد في نقل الأثر النفسي الذي يتمتع به الشّاعر إلى المتلقي. ويساعد في الكشف عن معالم التّجديد في الصّورة الشّعرية في الشّعر الحديث، وخبايا النّص، إذ إنّ الشّاعر الجيد يستطيع أنْ يشحن لغته بالموسيقى والصّورة ومصهور تجربته المنبثق من تفاعل الفكرة والحدث مع العاطفة والشّعور، لتأتي لغته متميزة تميّز

تجربته، ذلك أنّ لكلّ إنسان إحساسه الخاص برموز اللغة وألفاظها التي ترتبط لحظه بلحظة مع ظلال عديدة ترسخ في النفس تبعاً للأحداث الخاصة التي يمرّ بها والتأملات اللاشعوريّة التي تتفاعل معها في أعماقه [5].

كماويبدو أثر التراسل واضحاً في بناء القصيدة من خلال ما يحمله من تكثيف للمعنى وتعميق للدلالات التي تحمل مشاعر الشّاعر وفيض عواطفه، فلا غرو أنّ تتحول حاسة من وظيفتها البصرية أو الشمية أو اللمسية أو الإسماعية إلى وظيفة أخرى فيفقد خاصيته المعنوية بعمق إحساس الشاعر به. فيوسع من فضاء الصّورة الشعرية، ويمنح الحالة الشعرية ظلالاً، وعمقاً، وغنى. ولذلك فقد وصف النقاد المحدثون النّص الذي يحقق قدراً عالياً من الشّعرية، بأنّه قائم على سعة الفضاء الذي تحققه الصّورة القائمة بين طرفين متباعدين أو غير متجانسين[6]. واللغة فيه ليست وعاء خارجياً، وليست شكلاً لمضمون مّا، بل هي شبكة من العلاقات المتجانسة أحياناً والمتنافرة أحياناً أخرى .

وقد رأى كثير من النّقاد بأنّ التبادل بين معطيات الحواس «اتجاه لغوي خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشّاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب»[7]. وخاصة أنّ التبادل، يعني وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات الحاسة الأخرى فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنفاساً وتصبح المرئيات عاطرة ... وذلك أنّ اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد[8]. كما تعكس الرّغبات الدّاخلية وتترجمها، مثلما سيتحقق للصّورة إمكانية التواصل التي تحقق فيها كلّ ما تصبو إليه وتأمل في تحقيقه. وإن الشّاعر وهو ينسج مثل هذه الصّور التبادلية. فإنّ استخدامه لها «هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يُخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصّور الأقرب للوعي»[9].

أثر تراسل الحواس في بناء الصورة الشعرية عند الشاعر:

يعدّ تراسل الحواس من أبرز الوسائل التي تسهم في ترصين البناء الفنيّ للقصيدة وتقوية روابطها لإنتاج طاقات تعبيرية وجمالية تزيد من الرؤية الشّعريّة. وتكسب العبارة وضعاً خاصاً في سياق القصيدة. ففي هذه الظاهرة « تتوارى بعض العلامات الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع لتحلّ محلها علاقات أخرى مردّها إلى ذات الشّاعر، وفيه تتجلى خاصة من خواص الصّورة عند الرّمزيين وهي التجريدية»[10].

الجانب المهم في هذا النوع من العلاقات في القصيدة الشّعرية، أنّه يخاطب الرّوح والإحساس والخيال معاً، وما نحصل عليه من تبادل بين المعطيات الحسيّة يكون له الفضل في إنتاج أنماط مختلفة من الصّورة الفنيّة، فيضيف بعداً جمالياً جديداً مختلفاً تمام الاختلاف عن بقية الأنواع البديعية التي عرفها بعض الشّعر، والتي تقوم عليها أحياناً بعض الصور، ويشيع في نفوسنا مدركات جديدة مادية أحياناً ومعنوية أحياناً أخرى وهذه الحالة تشي للمتلقي بوجود نوع من التّوافق بين الألوان والأصوات والروائح. وتضع بين يديه الصّلة التي تشرد عن ذهنه وتجمع بين مختلف المتناقضات والمتضادات في خيال شعري وفنيّ وإدراك بديع. كما يعدّ « مصدر إثراء للصّورة الاستعارية، لأنّ التراسل معناه اشتراك أكثر من حاسة في التعبير الواحد وهو يعني فيما يعنيه تسليط أكثر من ضوء على الصّورة الاستعارية، وخلق أكثر من علاقة بين الأشياء وإضافة أكثر من لون وظلّ على اللوحة الاستعارية فضلاً عن أنّ الانتقال من حاسة إلى أخرى يشي بأنّ يستثار أكثر من إحساس، ويمس أكثر من ذكرى، وبذلك يتعمق وعي الشّاعر بالتجربة الشّعرية، واستجابة المتلقي لها بحيث تبدو هذه الاستجابة مركبة فيكون

تأثيرها أبلغ وأمتع»[11]. كما أنّ استعارة الألفاظ المعبرة عن إحدى الحواس لمجال حواس أخرى يؤدي إلى خلق « علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن لها من قبل»[12]. وخاصة عندما تلقي كلّ» حاسة بإيحاءات جديدة على الحاسة الأخرى، فخرجت الصّورة بإهاب متجدد، وهذا هو شأن التّراسل الذي من وظائفه، أنّه ردّ فعل فنيّ على المألوف والمكرر من الصّور الشّعرية»[13].

إنّ التراسل الحسيّ بين مختلف معطيات جوانب الصّورة يرتبط بقدرة الخيال على استثمار المجازات اللغوية من أجل خلق عالم شعري، يمتلك القدرة على التّعبير عن الواقع وممتزجاً بتجربة الشّاعر سواء أكانت على صعيد الفكر أم الواقع «ذلك أنّ اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسيّ كما هو أو قريباً ممّا هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعوراً، لأنّ العالم الحسيّ صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى»[14].

إنّ عملية التبادل بين مدركات الحواس هي «عملية إعادة تشكيل الحواس في الصّياغة الشّعرية، وهذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس حتى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل فكلّ حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى»[15].

كما تؤدي هذه الظاهرة وظيفتها الحقيقية والرمزية من خلال امتزاجها امتزاجاً يؤدي إلى غنى الصّورة، ومنحها عمقاً وبعداً إضافياً، فكان أفضل وسيلة ممكنة للتّعبير عن شيء لا يوجد له معادلات لفظية، شأنه في ذلك شأن العين ليتصف بها القلب. هكذا تبدو ابتكارات الشّاعر، لكنّها بأي حال لا تخرج من حيث التركيب عن مبدأ استعارات الكلمات وتوظيفها على سبيل المجاز.

حاول الشّاعر الحديث أنْ يمدّ القصيدة الشّعرية من خلال التراسل بصور شعرية متلاحقة تظهر نوعاً من الإبداع في مختلف الخطوط والألوان النفسيّة، إذ لم تقتصر الكلمة المعبرة على تشبيه أو استعارة، وإنما حقيقة أنّ الشعر تعبير بالصّورة لا بالكلمة.

فالعلاقات التي يقيمها الشّاعر من خلال هذه الظاهرة في القصيدة ليست علاقات تجاور بقدر ما هي مجموعة من المعاني التي تخفي وراءها حركة من التفاعل النفسيّ الدّاخلي وتحقيق نوع من التفاعل النصيّ بين أجزاء الصّورة. وبذلك زادت عنايته بألفاظه ومعانيه حتى منح صوره طاقات تعبيرية، اتخذت الصّورة بعدها رونقاً خاصاً ودرجة من الإبداع الفنيّ في سياق لغوي ومجازي وبديعي محكم.

إنّ أثر التغيير الواسع في تفكير الشّاعر المعاصر وعقله قد أكسب كثيراً من معاني الشّعر دقة في التّصوير، واستنباط الجديد من الأفكار؛ إذ أكثر الشّعراء من الإبداع في التصوير والإغراق في الخيال والتشبيهات والاستعارات، فلجأ بعضهم إلى الغلو والإغراق في المعاني، والخروج عن المألوف في الوصف ومخاطبة الآخر.

لقد حقق التراسل للقصيدة الشعرية الحديثة إنجازات فنيّة تتلاءم مع تيارات العصر المختلفة، فصبغها بطابع الحداثة والتّجديد كاشفاً عن تفاعله مع معطيات الواقع الذي يعيش فيه بين العالمين المادي والرّوحي،كما أنشأ أبنية فنيّة ساهمت في توليد الصّور الشّعرية، وإقامة العلاقات بينها، بما ينمّ عن إحساسه وانفعالاته في الصّور، وبه تتكشف صور الأشياء على حقيقتها. إنّ الشّاعر الحديث من خلال عملية التراسل تلمّس الأوجه المختلفة السّطحية والعميقة للصّورة، والبحث عن كلّ ما هو جديد وسط مظاهر العالم المادي كما تمتع فيها بروح جديدة فيها الحريّة وصدق التمثيل، كما يتخذ من المحسوس سبيلاً إلى اللامحسوس، ويضاعف بين

المرئي واللامرئي والمجرد.

فالتراسل يأخذ أبعاداً مختلفة من الوجهة النفسيّة بحيث يكشف عن اتجاهات جديدة متعددة، ومن الصعب أنْ نرجح وجهة أو اتجاهاً دون غيره. والحكم في ذلك يرجع إلى عوامل كثيرة ترجع إلى المؤثرات التي يكون تأثيرها على النّص الأدبي أقوى من أي مؤثر لفظي، بل إنّه وليد الحركات والانفعالات التي تلازم النفس في النزعات الأساسية ذوات العواطف المركبة.

تراسل الحواس في الشّعر الحديث:

تعبّر اللغة الشعرية في الشعر الحديث عن كثير من الجوانب العقلية والانفعالية والإيحائية. كما أنّ السّمات البارزة في الشّعر الحديث والقصيدة المعاصرة « لا تعبر تعبيراً مباشراً عن مضمون محدود واضح، وإنما تقدم مضمونها الشّعري بطريقة إيحائية توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحددها أو تسميها، ونتيجة لهذا فإنّ القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحداً متفقاً عليه، ومن الخطأ المضاد لطبيعة الشّعر، بل القاتل له أنْ نتطلب من كلّ قصيدة أنْ يكون لها معنى واقعي وحيد هو صورة طبق الأصل من فكرة الشّاعر. أما الشّعر فإنه يوحي بمجموعة من المعاني والأفكار والمشاعر التي تنمو وتتنوع وتعمق بمقدار ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص في قراءاتها»[16].

ومن منطلق الوظيفة الإيحائية للقصيدة الشعرية في الشّعر الحديث، فقد نظر بعض النقاد إلى أنّ وظيفتها تتمثل في تنظيم «العالم فيما تعبر عنه بتركيبها الجدلي الرّحب وحوارها اللانهائي بين هدم الأشكال وبنائها»[17]. كما أنّ «القصيدة الجيدة تبنى فيها الجمل بدقة محكمة، وتنتقى لها العبارات في عفوية آسرة وتخلق الكلمات فيها سياقها الملائم وتتفاعل فيها عناصر التّعبير تفاعلاً يعمل على إشعاع عدد غير محدود من الدّلالات»[18]. كما أنّ القصيدة الجيدة كما يرى محمد عبد اللطيف حماسة تلك التي «تصنع شبكة من العلاقات الرأسية والأفقية المحكمة، ومن خلال هذه الشّبكة يتدرج بناؤها ويتصاعد حتى يصل إلى ذروة الإبلاغ الفنيّ، ويتم الإفضاء الذي تسلم به القصيدة نفسها للمتلقي، المتعاطف، والقارئ البصير»[19]. ومن هنا جاء التراسل في الشّعر نتيجة حرص الشّاعر الدّائم على تضمين صوره شعوراً أعمق؛ لأنّ التراسل في هذه الحالة أقدر على تحقيق عمق أكبر للحياة وفيض المشاعر التي تكمن في نفوسهم. وفي هذه الفترة نجد أنّ هذه الظاهرة قد تطورت تطور البيئة والحياة التي عاشها الشّاعر.

لهذا تكتسب الصّورة الشعرية بين يدي الشاعر الحديث أبعاداً فنيّة وحضارية فيما يتعلق بموضوعها وطرق تفاعلها الفنيّ مع الموضوع الذي يريد أن يتحدث عنه.

كما لا يخفى على المتلقي سعي الشّاعر الحديث إلى إبراز الصّورة وزواياها من خلال طابع العصر وملامح الحياة فيه، وإنْ كان يمتد هذا إلى صوره المنقولة أحياناً من التّراث. لقد كانت الصّورة في الشّعر الحديث وليدة العصر الحضاري والثقافي الجديد. لهذا فقد أبرزت الصّورة علاقة التفاعل بين المبدع والموضوع، وأن الصّورة «التي لا تبدو فيها حركة الحياة جافة وجامدة. فالحياة يكونها المجموع، والصّورة موجهة إلى هذا المجموع، ولا يمكن له أن يتفاعل معها أو تأخذ طريقها إليه إلا إذا كانت تمثل المجموع . ومن الطبيعي ألا تستطيع الصّورة احتواء الحياة بجميع عناصرها، والمدرك الحسّي باتساعه، فهي ليست فيلماً تسجيلياً يعكس بشكل مباشر ما يجري، وإنما تستطيع أن تقدم تلك الحياة عن طريق النموذج الفني المنتقى من الأصيل في الموضوع الذي يمكن أن يعمم»[20]. إنّ أهم ما تمتاز به هذه الصّور هو التعبير عن صدق المعاناة والانفعال وقدرة الشّاعر على استحضار اللحظات الشّعورية التي يخلد فيها الشّعر بقدر ما يتحول فيه الإحساس المادي إلى مجموعة من الصّور الشّعورية التي يزدحم بعضها فوق بعض على أفق النفس؛ لذلك كان أصدق الشّعراء أولئك الذين امتزجت حواسهم في خيالهم

فتغتني وسائل التّعبير وتتعمق بما يمكنها من نقل تجاربهم حية، وخاصة إذا ما أخلص الشّعراء «في رسم الصّورة، وحينئذ يمكننا أنْ ندرك صفات الشيء الأخرى على نحو يشبه التوازي إذ نظن أننا منهمكون أو نتظاهر بأننا منهمكون في صفة الشيء الطّاغية بينما نحن – في الواقع – نصول ونجول في تلك البقعة من الشيء التي هي نسبياً محرمّة علينا، بعيدة عن مركز رؤيتنا وغير محددة، ولكن الصحيح رغم ذلك هو أننا ننتبه إلى الشيء بتحديده، وعندما ينعدم فيه كلّ تحديد يستحيل علينا الانتباه إليه»[21].

لقد امتزج خيال الشّاعر في هذه الظّاهرة بشعوره وانفعاله وحواسه حتى أتت صوره جامعه لكثير من الأصباغ الحسيّة والانفعالية التي شاهدها على أرض الواقع بما فيها من معطيات حضارية ومظاهر جديدة صورّها بألوان متعددة من الأساليب اللغوية لتكون الصّورة هي الميدان الفعلي التي تظهر قدراته وتميّزه. كما نجح في انتقالاته الفنيّة من الذهنية والحسيّة، إذ ضم بعضها إلى بعض في نوع من التناسق والتمازج الفنيّ. فإذا الخيال عنده يبرز طاقاته الإبداعيّة «ويقدم إلينا صوراً تتسم بالصّدق والحيوية»[22].

ويحتل مفهوم التراسل مكانة خاصة في الشّعر الحديث؛ لأنّ جوهر هذا الشّعر هو الرّمز، ولاسيما أنّ الرّمز في الشّعر يعتمد في الأصل على صور حسيّة، غالباً ما تكون «صوراً متناقلة يطغى فيها المجاز على الحقّيقة، ويطغى فيها التّلميح على التّصريح، والمعاني صور غير حقيقية، ولكنّها ترافق الحقيقة كما يرافق الظّل ما يجسمه وهذه المعاني أشباح أشياء محسوسة، لذلك لا نستطيع أنْ نعبّر عنها بطريقة صريحة ولذا كانت الرّموز أنسب طريقة لها في التّعبير»[23]

ومن هنا كانت هذه الظاهرة الشّيء الجوهري في الرمزيّة «أنها قبل أنْ تكون نظرية في الإبداع الشّعري، تمثل رؤية جديدة للكون»[24]. وهي ظاهرة تنبه عليها الشّعراء الغربيون منذ منتصف القرن التاسع عشر، فكتب بودلير قصيدته «تراسل» حين رأى أنّ كلّ شيء من الحركة واللون والعطر والأصوات تحمل معنى خاصاً يتداعى معه معنى آخر. يقول :

الطبيعةُ معبدٌ ذو أعمدة حيّة

تصدُرُ عنها أحياناً كلماتٌ غامضة

ويتجولُ الإنسانُ فيها عبرَ غاباتٍ منَ الرّموز

رموزٌ ترنو إليه بنظراتٍ مألوفة

مثل أصداءٍ طويلةٍ متباعدةٍ، مختلطة

في وحدةٍ مظلمةٍ وعميقة

رحبة مثل الليلِ ومثلَ الضّوء

تتجاوبُ العطورُ والألوانِ والأصواتْ[25].

كشف تبادل الحواس ومدركاته في الأبيات السابقة عن قيم روحيّة وذهنيّة بعيدة المدى من نفس الشّاعر، كما أنّ هذه القيم تتولد من لغة القصيدة المكونة من مجموعة من شبكات العلائق الرّاسية والأفقية المحكمة. ومن خلال هذا التبادل تدرّج بناؤها وتصاعد حتى وصل إلى درجة من الإبلاغ والإبداع الفنيّ. فالشّاعر في هذه الأبيات قد اكتفى بالتراسل ليتكامل نمو الصّورة الشّعرية مع الدفقات الشّعورية والعاطفية المنسابة من التكوين الشّعوري الطافح والمنساب من اللاشعور بضرباته القوية على نفس الشّاعر. مثلما كان لطبيعة الموقف الذي يمرّ به أثره في البناء الفنيّ لها. لقد تداخلت وظيفة الحواس واشتركت في تكوين الصّورة حيث نبعت الصّورة من الأخرى. إن أسلوب التراسل المستخدم في هذه الأبيات يعتمد على التقابل الذي يقوم من خلاله الشّاعر على إحداث التناظر والمقابلة في عناصره، وذلك عن طريق وضع كلّ حاسة في مقابل الحاسة الأخرى حتى تصبح كالشبكة المعقدة أو المعمار المتعدد. فتعددت هذه الحواس وتبادلت بين السّمع واللمس والبصر والشّم. كما أنّ حاسة الشّم في القصيدة هي البؤرة المركزية التي اعتمد عليها الشّاعر في بناء القصيدة ووسيلة من وسائل الكشف والإضاءة داخل السياق الكلّي للقصيدة السابقة،

فتبادلت هذه الحاسة واختلطت لديه مع الحواس الأخرى في الصفات.

أمّا أبرز ما حققه التراسل في الشّعر الحديث فهو تجسيد تجربة الفنان، وبلورة رؤاه الفنية، وتعميق إحساسه بالأشياء التي تساعده على تمثّل الموضوعات التي يريد أن يطرحها تمثلاً حسياً، كما ساعده على التواصل مع الآخر والاتحاد معه، ومدخلاً إلى عالم المبدع والاندماج بتجاربه. وهو بهذا يسعى للولوج إلى جوهر الأشياء لاكتشاف جمالياتها المختلفة، بل تعدى إلى الواقع ليعيد تشكيله من جديد بحيث تجعله أو تجعل عناصره شيئاً ماثلاً أمام المتلقي وحياً وخصباً في مخيلته. وإثراء اللوحة الفنيّة الشّعرية جمالاً وروعة وبهاء، جنباً إلى جنب مع جودة الاستخدام اللغوي والمجازي والبديعي الذي وصلت من خلاله درجة الإبداع الفنيّ، وقد بلغ نجاحه في صوره حين أتى بها كاشفاً عن ذلك التلون الجديد في معطيات الحضارة الحديثة.

وبهذا المعنى جاء التّراسل يبرز مهارات الشّاعر الفنيّة من ناحية، ونتيجة لما أملته عليه طبيعة العصر الحديث من ناحية أخرى. وهذا ما دفع حرصه على الجري وراء الصّورة الشّعرية، مستغلاً كلّ ما تعطيه الكلمات من معان، وما تؤكده من معطيات، فأصبح يبحث عن الصّورة التي تبرز المعنى وتكسر الحواجز المعنوية والنفسيّة القائمة بين الحواس، وتكشف عن عناصر التجربة الشّعرية عنده.

ومن أبرز القصائد الشّعرية التي اعتمدت صورها اعتمادًا أساسيًّا على هذه الظاهرة قصيدة الشّاعر محمد عبد المعطي الهمشري «أحلام النارجة الذابلة» يقول:

هيهاتَ .. لن أنسَى بظلك مجلسي

وأنا أراعي الأفقَ نصفٌ مغمضُ

خنقتْ جُفوني ذكْرياتٌ حلوةٌ

مِنْ عطرِك القُمْري والنَّغم الوَضي

فانسابَ منكِ على كليلِ مشَاعري

ينبوعُ لحنٍ في الخَيالِ مفضضِ

وهفتْ عليكِ الرّوحُ من وادي الأسَى

لتعبَّ مِنْ خمرِ الأريجِ الأبيضِ[26].

فالشّاعر في هذه الأبيات «شديد الوضوح، ففي البيت الثاني يصف العطر، الذي هو من مدركات حاسة الشم بأنّه قمري، وهي صفة من صفات ما يدرك بحاسة البصر وكذلك يصف النّغم الذي هو من مدركات حاسة السّمع بأنه وضئ، فيضفي عليه صفة من صفات مدركات حاسة البصر. بل إنّه لا يكتفي بالتراسل المتبادل بين حاستين اثنتين كالسّمع والبصر أو الشّم والبصر، وإنّما يجعل التراسل في بعض الصّور يتم بين ثلاث حواس تتبادل معطياتها، فالبيت الثالث تقوم شطرته الثانية على تراسل متبادل بين ثلاث حواس هي على التوالي الذوق والسّمع والبصر، فالينبوع هو باعتبار ما من معطيات حاسة الذوق، واللحن من معطيات حاسة السّمع، واللون المفضض من معطيات حاسة البصر، ومن هذا القبيل أيضاً صورة خمر الأريج الأبيض في البيت الرّابع التي تتراسل فيها حواس الذّوق والشّم والبصر، فالخمر من دائرة حاسة الذوق، وهو يضفيها إلى أحد مدركات حاسة الشّم وهو الأريج الذي يصفه بصفة من نطاق حاسة البصر وهي البياض»[27].

ويمكن القول إنّ الشّاعر الهمشري في تشكيله للصّور التراسلية في الأبيات لم تقف عند حدود المفردات الحسيّة، بل إنّ تلك المفردات شكلت أساساً في بناء الصّورة الشّعرية لتغدو انعكاساً وتبادلات في الواقع النفسيّ والواقع الشّعري في القصيدة، وذلك ما اتضح في الصّور التي تداخلت فيها الحواس وتشاركت فيما بينها ليتسنى للمتلقي اهتمام الشّاعر بما هو أبعد من الصّور الجزئية الحسيّة، ليصل إلى ما بداخله وعما يصول ويجول في خاطره من معان. وهو يبث للقارئ من خلال ذلك صوراً تخلق لديه متعة تعكس ما يسمع وما يرى، ويساعد على خلق جوّ

يسهل تقبل القصيدة والإحساس برونقها وفهم ما يدور فيها من دلالات.

كما أنّ المتلقي لهذه الأبيات يصادف «جواً رقيقاً يمتزج فيه النّور بالظّلال، وتفقد الأشياء حدودها الواضحة ومعالمها المعروفة حين ينظر إليها المرء وجفونه نصف مغمضه، كما نظر إليها الشّاعر في مجلسه من شرفته يستعرض أطياف الماضي. ولا عجب إذا اختلطت في هذه الرؤية الغائمة والخدر الرقيق مدركات الحواس فامتزج العطر بالنّور الوديع فأصبح عطراً قمرياً، أو أريجاً أبيض وامتزج اللحن بانسياب الينابيع وألق الخيال، فأصبح ينبوعاً مفضضًا»[28].

ومن الشّعر الذي تآزرت فيه مجموعة من الحواس في تشكيل الصّورة الشّعرية قول الأخطل الصّغير :

وأنيناً باحتْ النّجْوى به

عَربياً رشفتْهُ مقلتَانَا[29]

فالصّورة الشّعريّة في البيت السابق تشكّلت من خلال تآزر مجموعة من الحواس مثل، السّمع، والبصر، والذّوق. فقد أضفى الشّاعر على الأنين حاستي الذوق والسّمع تعبيراً عما يسود الأمة من حالة الفرقة والضياع والظلام، إذ صيّر الأنين شراباً يذاق ويسمع والعين شفاها ترشف ذلك الشراب. وهذا تراسل بين الحواس يعطي الصورة أجواءً جميلة تثير الخيال وتحرك دوافع الربط بين المعاني والمفردات. لتشكل في مجموعها الصّورة الكلية التي تمتد بامتداد النّص فيه «بذلك عمّقت الصورتان الاستعاريتان ذلك الأنين الذي تآزرت في إبرازه ثلاث حواس أوحت بالتآلف والانسجام بين الأشقاء العرب، فضلاً عن سرعة التأثر والاستجابة لالآمهم[30]».

وهذا نموذج من قصيدة نزار قباني يمدّنا فيها بلغة شاعرة تتصل بأعماق النفس والوجدان الإنساني، وتعطينا القدرة على فهم الإيحاء، والاكتمال التعبيري الذي يبرز ما في الذّات الإنسانية من خوالج وشعور. يقول في قصيدته المعنونة ب «القصيدة البحرية»:

في مَرفأ عينيكِ الأزرقْ

أمطارٌ من ضوءٍ مسْموعْ

وشموسٌ دائخةٌ وقلوعْ

ترسمُ رِحلَتها للمطلقْ[31]

ففي هذه الأسطر نجد الشّاعر يعنى بتراسل الحواس الذي يضفي فيه صفة السّمع على مدرك حسيّ وهو الضوء في أشكال حسيّة متعددة وملموسة، واتصاف الضوء بمثل هذه الصّفة يظهر استجابة إيحاءات معينة لمؤثرات صادرة من نفسه، ونشاطاً ممثلاً للحياة التي تعيشها هذه النفس، ولكن هذا لا ينفي وجود مؤثرات خارجية تأثر بها الشّاعر وانعكست عفويًا في شعره وأحداث قصيدته.

أظهر التراسل مجموعة من الصّور الشّعرية المركبة المترابطة بعضها مع بعض بوحدة نفسية ومعنوية من خلال علاقات متداعية تتآزر معًا لتقدم موقفاً عاطفياً يصعب أنْ يستوعبه في صورة مفردة.

وقد يجعل بعض الشّعراء هذا التراسل مدلولاً رمزياً أعم وأشمل من أن يدل على فرد بعينه أو فئة بعينها، إذ تصبح القصيدة رمزاً لكلّ قوى الحياة بما فيها من خير وشر . يقول بدر شاكر السّياب:

عيناكِ حينَ تبسمانِ تورقُ الكروم[32]

فقدرة الشّاعر هنا على خلق الصّورة التراسلية مرتبطة في جانب كبير بقدرته على توظيف الخيال وإمكانية النّظر بما يقدمه التراسل من أبعاد منقولة من واقعها الحسيّ إلى الواقع المعنوي، ومستمدة من مخزونه الثقافي الذي يؤدي دوراً بارزاً في مدّ الشّاعر بالألفاظ والمعاني والصّور والقدرة على التشكيل، ومن هنا وجب في الخيال أن تكون ألفاظ الشّاعر «قوية التّعبير لكي تستطيع الإبانة عن تجارب المؤلف المراد توصيلها وتفهيمها، كذلك أن تكون الألفاظ صالحة لأنْ تحكي تلك التّجارب وتصورّها بصورة

واضحة، وإلا استحال على المؤلف نفسه أنْ يتمثل التّجارب ويصورها في ذهنه»[33].

إنّ الصّورة في البيت السّابق من القصيدة جاءت متلائمة مع نفسيّة الشّاعر التي تنزع إلى تحسّس الجمال وتلامسه والتمتع به، ومن هنا كانت الحاجة إلى طلب الصّورة القائمة على التراسل بكل معطياته الفنيّة التي انتقل بعدها إلى مرحلة أعمق فيها كثير من الصّور الشّعرية. فالعيون حين تبسم مدرك بصري، والابتسامة مدرك حسيّ، وهو تعبير عن الأمل الذي يحدو الشّاعر في إزالة كثير من العقبات.

لقد بدأ الشّاعر قصيدته بحاسة البصر ولغة العيون التي هي أصدق تعبير ودلالة من لغة الكلام، على نحو ما رأى كثير من شعراء المتصوفة الذين عدّوا اللفظ حجاباً يحول بينهم وبين ما يريدون، ولذلك عمد السّياب في البيت السّابق إلى وسيلة تعبيرية أخرى تجعل العين تصف ما لا يصفه اللفظ. وأهم ما يميز الصّورة التراسلية هنا أنّها تعبر عن شدة الوجد، فقد نجح الشّاعر في تجسيد المعنويات وجعلها محسوسات نراها ونحسّها، وهذا تعبير عن مكنون الشّاعر الذي يمور بداخله الشّوق والحنين والمحبة إلى المحبوب ككلّ، وليس إلى عيونها وحدها . ولعل حركات التراسل التي قامت بها الحواس أدت دوراً أساسياً وتكثيفاً دلالياً في أن يكون خطاب الشّاعر معادلاً للوطن.

من هذا المنطلق كان الرّمز والصّورة «شيئين يتدخلان في العملية الشّعريّة والرّمز وجه من وجوه التّعبير الشّعري بالصّور، وخاصة أنّه ذو طبيعة غنيّة ومثيرة ونابع من الشّعر ومرتبط به»[34].

وإضافة إلى ما يوحيه التراسل من دلالات وما يؤثر به النفوس من معان تزيد في الترابط بين الفرد ومظاهر الحياة المختلفة، فإنّ للتراسل قيماً تعبيرية أشبه ما يكون بالظّلال من ناحية تجسيم المدركات وإعطائها معنى وحياة. والتراسلات التي وردت في الشّعر الحديث كانت محاولة لإبراز عالم آخر فوق هذا العالم أو وراءه، فهي وسيلة لإحياء العالم الذي لا حياة فيه، حياة تتجدد بتجدد الانفعالات النفسيّة التي تحلّ فيها وتبدعها.

وعلى هذه الصّورة تجددت معالم التّجديد في الصّورة الشّعرية الحديثة، وبما عزّزها التراسل من الخيال المبدع الذي يبعد عن الإغراق والمبالغة في المعاني والإكثار من الاستعارات والكنايات. يقول صلاح عبد الصبور:

وتقدمَ هذا المحبوبُ.... الشّعر

وبأصابعه فكّ الختمَ وأفشى السرّ

أنشأتُ أغردُ في صوتٍ بالدّمعة رطب

لليلٍ وللفجْرِ الغافي بالبابِ

ولأصحابي[35]

لقد ساعد التراسل في القصيدة السّابقة على التفاعل بين عناصر النّص الذي دفع بها باتجاه ذروة تحقّق نوعاً من التلاحم والتضامن والتماسك من أجل تحقيق الوحدة بين أجزائها. فالعلائق التي أقامها الشّاعر بين الأجزاء في القصيدة ليست علاقات تجاور وإنما أدّت إلى وجود مجموعة من المعاني تخفي وراءها حركة من التفاعل النفسيّ الداخلي، وهذا يعني أنّ النص الأدبي بما فيه من رؤى جديدة ومبتكرة لا يتطابق مع النظم الدلالية التي تفسر الواقع والتي تقوم عليها علاقات القوى المتحققة تاريخياً، بل هو على النقيض من ذلك يبرز منطقة الزيف أو النقض التي تقوم عليها هذه النظم إذ إنه يقدم لنا عن طريق إعادة ترميز هذه النظم عدداً من الاحتمالات الأخرى التي لم تتحقق والتي أهدرتها هذه النظم في تأكيدها للقيم السائدة[36].

لقد ساهمت عناصر كثيرة في صنع الصّورة الشّعرية في القصيدة السّابقة إذ تجلى تراسل الحواس في جعل حاصل المزاوجة بين الصّوت الرّطب والسّمع واللمس، وكأنّ الشّاعر يجعلنا نسمع بأيدينا، فبدت حاسة السّمع في قوله «وبأصابعه فكّ الختم وأفشى السر» ووهو ضرب من ضروب التراسل الذي

حلّت فيه حاسة السّمع محلّ حواس أخرى كاللمس وغيره، فصار كلّ ذلك خاضعاً لهذه الحاسة، وله دلالته النفسيّة التي تشعر المتلقي بالقلق والتعب.

وقد انصرف الشّاعر من خلال هذا التبادل بين معطيات الحواس إلى الصّفة أكثر من انصرافه إلى الموصوف؛ لأنّ الصّفة صورة معبرة عن نفسية الموصوف، كما أنّ جعل الصّفة من المدركات الحسيّة يؤدي إلى تعيين الموضوعات وإدراكها، وتحقيق هويتها، وتوسيع معانيها، إنها تلقي على الموضوعات ضوءاً باهراً، يبرزها ويخرجها من حقل المألوف، كما أنّ الفضل في إبراز هذه القيمة وإعلائها يرجع إلى استخدام الصّفة في مجموعة لفظية مجازية[37]. بل كان وسيلة لنقل المعاني والتخيلات والمشاعر .

وقد يبدو التراسل في القصيدة بمثل نقطة الارتكاز الضوئي الذي تشع به بقية عناصرها، وخيطاً تنسج حوله كلّ الخيوط فيها. يقول أبو القاسم الشّابي:

عذبةٌ أنتِ، كالطفولةِ، كالأحْلامِ

كاللحنِ، كالورد ،كالصّباحِ الجَديد

كالسّماءِ الضّحوكِ، كالليلةِ القَمراء

كالوردِ، كابتسامِ الوليدْ

يا لها من وداعةٍ وجمالٍ

وشبابٍ منعّمٍ أُملودْ

يا لهتا من طهارةٍ تبعثُ التقديـ

ـس في مهجةِ الشَّقي العنيدْ[38]

فحاسة الذوق المتمثلة في كلمة عذبة هي نقطة الارتكاز التي تنطوي تحتها كلّ عناصر اللوحة لتكون العذوبة العامل المشترك أو الوصف السائد الذي يجمع بين المحبوبة، والطفولة، والأحلام، واللحن، والسّماء الضحوك، والليلة القمراء، والورد وابتسام الوليد. فحاسة الذوق هي وسيلة الشّاعر الوحيدة للإحساس بهذه العناصر جميعاً وهو ضرب من ضروب تراسل الحواس الذي حلت فيه حاسة الذوق محل حواس أخرى كالرؤية، والشّم، والسّمع، فصار كلّ ما يدرك بالرؤية والشم معاً (كالورد) أو بالصّوت والسّمع كاللحن، صار كلّ ذلك جميعاً أو رهناً بحاسة الذوق، ولذلك دلالته النفسيّة الواضحة، فالإلحاح على الصّور الفميّة أو الذوقية لا يعكس شبع الذات وارتواءها بقدرٍ ما يعكس إحساسها الحاد بالظمأ والحرمان تبعاً لقوانين علم النفس[39].

وقد يلجأ بعض الشّعراء إلى تشكيل العناصر التّجريدية في صور شعريّة عن طريق التبادل الحسيّ بين المعنويات والماديات بحيث تكون اللفظة فيه محوراً ومرتكزاً لكثير من الصّور الشّعرية القائمة على ألفاظ تستدعيها طبيعة الحالة الشّعورية والانفعالية إذ أخذت تتردد كثير من الألفاظ المشحونة بالدلالات الشعورية والجمالية الممزوجة بطبيعة التّجربة الوجدانية أو الانفعالية التي يخوضها الشّاعر، وبعض هذه الألفاظ مادي ولكنّه ذو دلالة نفسية أحياناً، وبعضها يمكن أنْ يكون ذا دلالات نفسية خالصة، وخاصة عندما يتحدث الشّاعر عن الانفعالات المركبة كالحبّ والكره والبغض والتعالي. بل يتخذ أحياناً من اللفظة التراسلية منطلقاً لتجسيم مشاهد طبيعية أو نفسيّة في إطار من المعاني المتصلة بها. وهذا يثير في النفس مشاعر كثيرة، كما يمكن أن يرفد الصّورة الشّعرية بأفكار عديدة ومتنوعة، وواضح أنّ الطبيعة النفسيّة لا تفعل ذلك من تلقاء ذات الشّاعر بل لا بدّ لهذا الشّاعر أن يتمتع بمستوى من الشّاعرية لكي يعبّر عن هذه الطبيعة، فهي جزء لا يتجزأ من نفسه وذاته، وصورة لصيقة في شعوره. يقول علي محمود طه:

ويبتدرُ النَّجمُ في أفقه

فيرشفُهُ قطرةً منْ ضياء[40]

وهو يسمع الموسيقى في العشب والظلال والندى والظلال. يقول:

وتبعنا علىَ خُطَى الفجرِ موسيقى

من العُشبِ والنَّدى والظّلالِ[41]

شكّل الشّاعر الصّورة الشّعرية في الأبيات السابقة من خلال حاستي الذوق عندما أضفى على الأنجم وهي من مدركات حاسة البصر، تلك الحاستان، إذ امتزج في هذا التراسل خيال الشّاعر بشعوره وانفعاله وحواسه، حتى جاءت صوره جامعة لكثير من المعاني الحسيّة التي شاهدها في حياته وواقعه الحاضر، بما فيه من مظاهر جديدة ولهذا جاء التراسل يلوّن خياله بكثير من الصّور الاستعارية والشّعريّة ليسمو بها إلى حقائق الخيال مع إجادة التصوير.

وقد يأخذ حالة يتحد فيها الواقع بالخيال عندما يلجأ الشّاعر إلى إبراز الصّورة من خلال امتزاج الحقيقة بالخيال ليمنح الليل والأحزان وهما معطيان معنويان صفة الإنسانية من خلال حاسة اللمس التي أضفاها عليهما باستعارة أكف لهما أو خلعه عليها، إذ يتيح لنا الشّاعر من خلالها أنْ «نشعر بإحساسات فنية من كلّ نوع يستطيع أن ينوب مناب البصر إلى حدّ بعيد، وإذا كانت حاسة اللمس عاجزة عن إدراك الألوان إلا أنها تطلعنا على ناحية جمالية لا تستطيع العين وحدها أنْ تطلعنا عليها كالنعومة والرخامة والملاسة»[42] في الوقت الذي يشير فيه إلى أكف الأعداء التي تأتي حقيقة محسوسة والأعداء يمكن إدراكهم في حين يتعذر إدراك أكفّ الليل والأحزان ذلك أنّ مثل هذا الاتحاد بين الحقيقة والخيال يجذب المتلقي إلى التفاعل مع النّص الشّعري. يقول سميح القاسم:

وهجر اللفظَ أعواماً علَى أعوامِ

ونهرُ السَّائلِ المحْرومْ

وقهرُ الأخوةِ الأيتَامْ

خَنَاجرُ

في أكفِّ الليلِ والأحزَانِ والأعدَاء[43]

وهكذا أخذ الشّاعر ما وقع تحت حواسه من الأشياء المألوفة التي استغل خياله فيها قدراته الفنيّة في الإتيان بصور تعكس مظاهر الأشياء بعد أنْ أضفى عليها كثيراً من دلالات اللون المعبر، فأخرجها في صور جديدة، لم يكن الخيال فيها مجافياً للحقيقة ولا مغرقاً في التنافر والإغراب، فإذا الخيال يخدم الصّورة ويكشف من خلالها ما غمض من حقائق الحياة.

ويدرك المتلقي من خلال متابعته لأنواع التراسل أنّ الشّاعر الحديث يجمع بين طيات قصائده طرائق متنوعة استخدمها في إبراز صورته، كما أزاح السّتار عن الصّور التي يشعر أنّه يمتلك القدرة على تشكيلها في مختلف المواقف التي يتعرض لها بصوره فاستخدم العبارات التي تعطيه الحيوية والنشاط، ولعل ذلك أوفى دلالة على حقيقة التّجربة الشّعرية التي ينقلها إلى المتلقي الذي يفسر المعنى حسب تلقيه لها.

أظهر تراسل الحواس في القصيدة الحديثة كثيراً من القلق الدّاخلي الذي يكشف عن إحساسات الشّاعر ومشاعره، وهو يتخذ منه أداة لرسم صوره، فأظهر اضطرابه وقلقه. فالنّص من هذا المنطلق يأخذ أبعاداً مختلفة من الوجهة النفسيّة بحيث يكشف عن اتجاهات متعددة، فالشّاعر يعاني انفعالات أو معاناة تكاد تكون غامضة أحياناً، ولا يكاد يهمّ بنقلها والتّعبير عنها إلى المتلقي حتى تختمر في وعيه ويكون له القدرة على إدراكها وإنْ كان يعانيها معاناة قوية في نفسه. يقول محمد علي شمس الدين:

وأحبُّك

حينَ أتيتكَ في منتصف الدّهر أفتشُ عنكَ وجَدت

رَصاصاً

مُحتَفلاً

وشَوارعُ تمضغُ وهوهةَ الدّم، وأرصفةٌ خرسَاء،

وأبنيةٌ ترحَل

أو تتَهاوَى مُرهقةً

ووجَدتك في وجهينْ فلم أعرفْكَ

صَرختُ وعلَّقتُ الصرخةَ فوقَ سَمائك

مثل الشّلال وقلتُ إذنْ سَبقتَني

الحربُ إلى وَطني[44]

ولا شك أن التراسل في هذه الأبيات يتضافر أسلوبياً مع بنيات أخرى تكشف عنها قراءة النّص، وتعمل مجتمعة على نحو توالدي لتكتسب القصيدة دلالتها المعنوية والنفسيّة المستقلة في ذاتها. فالشّاعر في هذه القصيدة تتحد في تجربته كلّ منازعه الدّاخلية سواء أكانت حسيّة أم معنوية أم ذهنية، كما حفلت هذه القصيدة بأنساق مختلفة من التراكيب التي أقامت علاقات جديدة على مبدأ الانزياح الأسلوبي في التّركيب، فقد كوّنت شبكة من العلاقات الدّلالية في دعم التّعبير لجمالية القصيدة. كما ساعد تجاوب الحواس الثلاثة الذوق والسّمع والبصر في القصيدة على توسيع فضاء الصّورة الشّعرية من خلال استثمار الطّاقات الأسلوبية للقصيدة وتفعيل بنياتها لتطوير أدائها وتعميق وظائفها.

أما أثر هذا التراسل في بناء القصيدة فيشير إلى أنّ البناء الفنيّ لها يقوم على ظاهرة الانزياح الذي تنعدم فيه الملاءمة بين الفعل والفاعل والمفعول به وهو ينحصر في قول الشّاعر «وشوارع تمضغ وهوهة الدّم»، لقد أخرجت الشوارع بسبب إسناد الفعل تمضغ إليها من عالم الجماد، وأصبحت تنتمي إلى عالم الأحياء، فالمضغ كما هو معروف عملية مختصة بالإنسان والحيوان فقط ولا تتسنى لغيرهما من المخلوقات الأخرى وممّا ضاعف من درجة الانزياح في هذه البيت أنّ الشوارع تمضغ شيئاً لا ينتمي إلى جملة الأشياء التي تؤكل وتمضغ كالطعام أو اللحم أو العشب، فهي تمضغ وهوهة الدّم والوهوهة مرفقاً لإيحاء السياق المرتبط بالمعنى المعجمي هنا صوت يعبر عن شدة الألم وقد أضافها الشّاعر للدّم ليشخص منه كائناً متألماً، فكأن آلام القتلى وأحزانهم قد امتدت إلى دمائهم المتسربة من العروق بعد أنْ فارقت أرواحهم الأجساد فأخذت تتوهوه بدلاً منهم . وبما أنّ الوهوهة هي معطى سمعي فقد نتوقع أن تسمع لكن من المحال أن تستحيل شيئاً يؤكل ويمضغ وخصوصاً أنّها قد أضيفت إلى الدّم الذي هو سائل قد تتشربه الشّوارع أو تصطبغ به لكن لا تمضغه البتة. إنّ تجاوب الحواس الذي جعل الدّم طعاماً للشوارع جاءت معبرة عن كثير من المجازر الإنسانية التي أشبعت شوارع بيروت بها»[45]. لقد أدى التراسل في القصيدة السابقة إلى خلق ترابط كلّي في القصيدة، تتوالى فيه صور متعددة تعقب بعضها بعضاً يجمع بينها التوحد والتناسق، وبحيث تصبح القصيدة كلّها معادلاً لغوياً يحتاج إلى قارئ متأنٍ.

إنّ بنية التراسل واحدة من البنى الأسلوبية المركزية التي تشيع شيوعاً واسعاً في شعره، وفي الكثير من نماذجه الشّعرية أدّت إلى خلق نوع من المفارقة النقدية التي تعرّي الواقع وتكشفه، وتعبر بحرارة عن موقف قومي وإنساني وحضاري، تتبناه معظم قصائده في منهجها وأسلوبها ومقولاتها الجوهرية. وهذه تعدُ من أهم سمات القصيدة الشّعرية الحديثة التي لا تتناول مضموناً محدداً ضيقاً، ولكنّها تفجر لدى المتلقي أشواقاً روحية مختلفة وإنارات شعورية متنوعة إذ يتلقاها كلّ قارئ حسب قدرته على التلقي.

وعلى غرار هذا تصبح القصيدة صورة لحياة الشّاعر النفسيّة والانفعالية وتعبيراً عما يصول ويجول في نفسه من مشاعر وعواطف، وقد يعمد فيها إلى الإيحاء باللفظ عن طريق بعض الظواهر الفنية ذات المدركات الحسية والمعنوية، وذات الإيحاء النفسيّ المعبّر عن الحالات والانفعالات ذات المدلولات الرّمزية التي تدل على شيء أعم وأشمل من أن تدل على شيء معين. ومن هنا فقد توقف كثير من الشعراء عند إيحائية اللفظ ورأوا أنّ اللفظ لا يكتفي بتصوير الشيء من الخارج، بل تسعى إلى نقل تأثيرها في النفس بعد أنْ يلتقطها الحس. وعندئذ «تتضامن القصيدة لتعبر عن حالة وجدانية استقصاها الشّاعر أو استقصى معانيها ورتّب بعضها على بعض ترتيباً لا سبيل إلى التبديل فيه أو التغيير إلا أن ينقض كيانها نقضاً»[46].

ولعل أبرز المجالات التي تحققت فيها ملامح معطيات تراسل الحواس، تلك الصّور التي يعرض الشّاعر فيها ما عنده من حسّ إنساني يمنح تجربته

قدراً من الصّدق الفنيّ الذي يكسبها الخلود. يقول غازي القصيبي:

وأغْرَتْ بي المستَحيلَ اللذيذَ

فأسلمَني الأفقَ الموُصَدا[47]

ويقول :

الغدرُ أوجعُ مَا ذُقْنا وأوجعُهُ

غَدرُ الشَّقيقِ الذي علمتُه فرَمى[48]

ويقول :

وأنتُ ما زلت طفلاً في مَباذله

فأينَ منكَ الوقارُ الحلوُ والوَرَعُ[49]

فالتراسلات «لذة المستحيل، ووجع مذاق الغدر، وحلاوة الوقار، كلها صور تتوجه إلى لسان الخيال، فيميّز طعم الوحد من الآخر . فقد غلب على الشّاعر التركيز في هذه الصور على ذوقي المرارة، والحلاوة، مطلقاً صفة الذوق مباشرة على الأشياء أكثر من الإشارة إلى الذوق من خلال المادة»[50].

كما يبدو أنّ الشّاعر في هذه الأبيات لم ينصرف إلى الصّفة أكثر من الموصوف كما فعل كثير من الشّعراء الذين استخدموا التراسلات الحسية في أشعارهم، بل حاول أنْ يجعل كلا الطرفين وسيلة للكشف عن الحقائق النفسية والشعورية، وما فيهما من انبعاثات إيحائية تشير إلى صلة النّص بنفسية صاحبه وبيئته وما يدور في خلده من معان. ومعنى ذلك أنّ الفضل في إبراز هذه القيم يرجع إلى استخدام الصّفة والموصوف في مجموعة لفظية مجازية. وقد غلب على الشّاعر هنا التركيز على حاسة واحدة من الحواس وهي حاسة الذوق، حيث بدا التراسل فيها مباشراً أكثر منه إشارة إلى الأشياء نفسها. مع العلم أنّ المباشرة هنا لا تقلل من القيمة الفنيّة للصورة في الأبيات لأن نبرات الإحساس بالواقع بما فيه من مرارة وحلاوة بادية فيهما.

وأخيراً فإنّ مفهوم التراسل وأثره في بناء الصورة عند الشّاعر الحديث كان مدار اهتمام كثير من النقاد العرب والأجانب في هذا العصر، وهذا ما دفع الباحث لأن يقف عنده.

الخاتمة :

جاءت أهمية ظاهرة تراسل الحواس في الشّعر الحديث ذات قيمة لإدراك نوع متميّز من الصّور الشّعرية التي تعجز اللغة العادية عن إدراكها وتوصيلها إلى المتلقي فتصبح المتعة التي تمنحها الصّورة للشّاعر قرينة الكشف عن جوانب خفية من تجربته الإنسانية، وخاصة حين نزع كثير من الشّعراء باللغة نحو الانزياح وتجديد النّص الفنيّ تجديداً شاملاً لمختلف المستويات التقنية والرؤيوية. وقد سعى الشّاعر الحديث في هذه الظاهرة إلى رسم صورة تعبر عن أحاسيسه وخلجات نفسه وحركاتها الدّاخلية.

أمّا ما يخلص إليه البحث عند الحديث عن أثر تراسل الحواس في بناء القصيدة الشّعرية، فإنّ التراسل يرفد القصيدة بعالم لا محدود من الصّور على النحو الذي يجعلها بنية وجسدًا ينبضان بحرارة اللغة، كما يُحدث تحولاً في بنية القصيدة شكلاً وتعبيراً ومضموناً.

ويتميّز الشّاعر الحديث بقدرته على استخدام الصور التراسلية ووضعها الموضع اللائق والمناسب، فتأتي متلائمة مع المعنى المؤدي للغرض المطلوب.

استطاعت الصورة في هذه الظاهرة أن تحمل رؤية الشّاعر الواضحة إلى حدّ ما عن متطلبات العصر، وارتباطها بذوقه وإعطائها الشعر صبغة خاصة. فقد أجاد الشعراء المحدثون استخدام التراسل المعبر عن الصّورة، واستطاعت الصّورة بدورها أن تعبّر عن نفسية الشعراء وثقافتهم والظروف التي يعيشونها.

إنّ أسلوب التراسل نابع من إحساس الشّاعر بمسؤولية اللغة نفسها، فحين يتأمل المتلقي القصائد الحديثة يرى نتيجة لا مراء فيها، أنّ اللغة أصبحت مخالفة لما ترسّخ في أذهان الشّعراء عن طبيعتها،

وليهدف في النهاية إلى إعادة التوازن من أجل تغييرها أو إعادة التوازن إلى الاختلال الذي عانى منه الشّعراء سواء على صعيد اللفظ أو المعنى.

ويحقق التراسل في شعر كثير من الشّعراء لوحات استعارية ذات صور شعرية تعكس رؤية الشّاعر إزاء ذلك الإطار بطرق مختلفة تتناسب مع السياق الشّعري ويخلق وحدة متلاحمة مستثمراً الفعالية الوظيفية لأسلوب التراسل.

كما بدت أهميه هذه الظاهرة في إعادة خلق اللغة الشّعرية وجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر وهجر ما هو معجمي وغريب من مفردات كان يحفل بها الشّعر القديم.

إنّ هذا النمط التصويري الذي يقوم على اشتباك أكثر من حاسة قادر على الإيحاء وفق السياقات الشّعرية المستمدة قوتها ونفاذها من طبيعة الموقف الشّعوري الذي يمرّ به الشّاعر، ورؤيته الذاتية للحياة المرتبطة بتجارب أساسية يمتزج فيها الخيال بالحقيقي. ثم يخرج هذه التبادلات حسبما يتراءى له بالصّور الأقرب إلى الوعي وغير المألوفة في ذهن المتلقي وإدراكه، وتستمد من قيم متصلة بالإحساس والتّفكير والتأمل وكيفية التشكيل .

الهوامش:

1. عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشّعر العربي القديم، القاهرة : مكتبة الآداب، 2003، ص17.
2. عبد الفتاح نافع، الصّورة الشّعرية في شعر بشار بن برد، عمان : دار الفكر للنّشر 1983، ص188.
3. بشار بن برد، الديوان، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور، تونس : الشركة التونسية والشركة الوطنية الجزائر، 1976، ص206.
4. إبراهيم سلامه، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مصر : مكتبة الأنجلو المصرية 1952، ص91.
5. كمال أحمد غنيم ،عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، القاهرة : مكتبة مدبولي 1998 ص103.
6. سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، الأردن: جامعة مؤتة، 2001، ص57.
7. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، دت ص111.
8. انظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار الثّقافة، دار العودة، 1973، ص416 .
9. شاكر عبد الحميد، الأسس النفسيّة للإبداع في القصة القصيرة خاصة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص85.
10. محمد مندور. الأدب ومذاهبه، ص110.
11. وجدان الصايغ، الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: 1 2003، ص154.
12. شفيع السيد، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، القاهرة : دار غريب، 1977 ص167.
13. نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، عمان : مكتبة الأقصى، 1979، ص155.
14. محمد غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث، ص 425 – 426 .
15. عبد الرحمن محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشّعر العربي القديم، ص47–46.
16. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة : مكتبة الآداب ط5 2008، ص 37–36.
17. أدونيس، مقدمة الشّعر العربي، بيروت : دار العودة، ج3، 1997،ص 102.
18. محمد عبد اللطيف حماسة، اللغة وبناء الشّعر، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر 2001 ص125.
19. المرجع نفسه، ص127.
20. عبدالله خلف العساف، دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد «ممّارسة في النقد التطبيقي، الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية، 2006، ص 42.
21. روى كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، بيروت : مكتبة ميمنة 1962، ص105.

22. ديفيد ديتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت : دار صادر، 1967، ص120.

23. إسماعيل أرسلان، الرّمزية في الأدب والفن، القاهرة : دت، ص 106.

24. حامد يوسف أبو أحمد، رائد الشّعر الإسباني الحديث، خوان رامون خمينيث القاهرة: دار الفكر العربي، 1986، ص88.

25. المرجع نفسه، ص88.

26. محمد عبد المعطي الهمشري، ديوان الهمشري، جمع وتحقيق صالح جودت القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974، ص150.

27. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت: 1978، ص 150.

28. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص80.

29. الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1972 ص181.

30. أنظر، وجدان الصايغ . الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ص 152.

31. نزار قباني . الأعمال الشّعرية الكاملة، منشورات نزار قباني (لبنان) بيروت ج1 ط: 12 ، 1983، ص477–479.

32. بدر شاكر السياب، الديوان ، بيروت : دار العودة، 1989، ج1، 474.

33. لاسل كرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض، القاهرة : لجنة التأليف والترجمة والنشر 1944، ص36.

34. ساسين عساف، الصّورة الشّعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1982، ص 40.

35. صلاح عبد الصبور، ديوانه، أقول لكم، بيروت: دار العودة، ط: 1، 1972ص126.

36. محمد علي الكردي، «ظاهرة التلقي في الأدب». علامات، ج32 . مج8، مايو 1999 ص 28.

37. انظر محمد العبد، سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول، م7 . ج1–2 أكتوبر 1986، مارس 1987، ص 96 .

38. أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الأردن: منشورات وزارة الثقافة، 2009، ص 141.

39. انظر فوزي عيسى، النص الشّعري وآليات القراءة، الإسكندرية: منشأة المعارف 1997، ص368، 369.

40. علي محمود طه، ديوان أرواح وأشباح، القاهرة: دار الكتب العربية، ط: 3 1945، ص80.

41. المصدر نفسه، ص22.

42. جان ماري جويتو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، (دمشق)، ط : 2، 1965، ص 73.
43. سميح القاسم، أغاني الدروب، بيروت: الأعمال الكاملة، دار العودة، 1973 ص 49.
44. محمد علي شمس الدين، الأعمال الكاملة، الكويت: دار سعاد الصباح، ط: 1 1993 ص272.
45. أميمة الرواشدة، شعرية الانزياح، عمان: منشورات أمانة، 2004، ص157–158.
46. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، مصر: دار المعارف، ط: 5، 1977ص142.
47. غازي القصيبي، واللون عن الأوراد، بيروت: دار رياض الريس، ط:1 1995 ص72.
48. المرجع نفسه، ص84.
49. غازي القصيبي، عقد من الحجارة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1991 ص23.
50. انظر، محمد الصفراني، شعر غازي القصيبي، دراسة فنيّة، الرياض: مؤسسة اليمامة الصحفية ط:1، 2002، ص 172.

المصادر والمراجع:

- أبو أحمد، حامد يوسف، رائد الشّعر الإسباني الحديث، خوان رامون خمينيث، القاهرة : دار الفكر العربي، 1986.
- أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة الشّعر العربي، بيروت: دار العودة، ج3، 1997.
- أرسلان، إسماعيل، القاهرة الرمزية في الأدب والفن، دت.
- ابن برد، بشار، الديوان، تحقيق محمد الطاهر ابن عاشور، تونس : الشركة التونسية 1976.
- جويتو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدروبي، دمشق ط : 2، 1965
- حماسة، محمد عبد اللطيف، اللغة وبناء الشّعر، القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر ، 2001 .
- ديتش، ديفيد، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، بيروت : دار صادر، 1967 .
- الرواشدة، أميمة، شعرية الانزياح، عمان، منشورات أمانة عمان : 2004 .
- الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، الأردن: جامعة مؤتة، 2001.
- زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة: مكتبة الآداب، 2008.
- السياب، بدر شاكر، الديوان، بيروت: دار العودة، 1989.
- سلامه، إبراهيم، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية 1952.
- السيد، شفيع، التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، القاهرة، دار غريب للطباعة 1977.

- الشابي، أبو القاسم، أغاني الحياة، الأردن : منشورات وزارة الثقافة، 2009.
- شمس الدين، محمد علي: الأعمال الشعرية الكاملة، الكويت، دار سعاد الصباح، ط:1 1993.
- الصايغ، وجدان، الصّورة الاستعارية في الشّعر العربي الحديث، رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 2003.
- الصغير، الأخطل، شعر الأخطل الصغير، بيروت : دار الكتاب اللبناني، 1972.
- الصفراني، محمد، شعر غازي القصيبي، دراسة فنية، الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية، ط:1، 2002.
- ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، مصر : دار المعارف، ط:5، 1977 .
- طه، علي محمود، ديوان أرواح وأشباح، القاهرة: دار الكتب العربية، ط3، 1945.
- ديوان شرق وغرب، القاهرة: دار الكتب العربية، 1947 .
- عبد الحميد، شاكر، الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
- العبد، محمد. سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور، فصول، م7 . ج1–2. أكتوبر 1986، مارس، 1987.
- عبد الرحمن، نصرت، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، عمان : مكتبة الأقصى، 1979 .
- عبد الصبور، صلاح ، ديوانه أقول لكم، بيروت : دار العودة، ط:1، 1972 .
- عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، بيروت: دار العلم للملايين، 1979 .
- عساف، ساسين، الصّورة الشّعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1982.
- العساف، عبدالله خلف، دراسات جمالية نصية في الشعر السعودي الجديد «ممّارسة في النقد التطبيقي» الرياض : مؤسسة اليمامة الصحفية، 2006.
- عيسى، فوزي، النص الشّعري وآليات القراءة، الإسكندرية : منشأة المعارف، 1997.
- غنيم، كمال أحمد، عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، القاهرة : مكتبة مدبولي 1998.
- القاسم، سميح، أغاني الدروب، الأعمال الكاملة، بيروت : دار العودة، 1973.
- قباني، نزار، الأعمال الشّعرية الكاملة، بيروت: منشورات نزار قباني، ط: 12 1983 .
- القصيبي، غازي، عقد من الحجارة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1991.
- واللون عن الأوراد، بيروت، دار رياض الريس، ط:1، 1995.
- القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشّعر العربي الحديث، بيروت: دار النهضة العربية 1978.

- روى، كاودن، الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: مكتبة ميمنة 1962 .
- الكردي، محمد علي، ظاهرة التلقي في الأدب، علامات، ج32، مج8، مايو 1999.
- كرومبي، لاسل، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1944.
- مندور، محمد، الأدب ومذاهبه، القاهرة: دار نهضة مصر، دت.
- نافع، عبد الفتاح، الصّورة الشّعرية في شعر بشار بن برد، عمان: دار الفكر للنّشر 1983 .
- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط: 3، دار النهضة العربية، مصر: 1964.
- الهمشري، محمد عبد المعطي، ديوان الهمشري، جمع وتحقيق صالح جودت، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
- الوصيفي، عبد الرحمن محمد، تراسل الحواس في الشّعر العربي القديم، القاهرة: مكتبة الآداب، ط1، 2003.