المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن
وكالة الجامعة للدراسات العليا والبحث العلمي
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب

تراسل الحواس عند شعراء الشام في العصر الحديث

من عام (١٩٠٠ - ٢٠١٠) دراسة تحليلية فنية

رسالة مقدمة للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الآداب
فرع اللغة العربية وآدابها تخصص: أدب ونقد وبلاغة

إعداد الطالبة

فوزية بنت إبراهيم بن محمد آل بريك الدوسري

إشراف

أ.د. محمد بن هادي المباركي

عميد كلية اللغة العربية بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة

العام الجامعي
١٤٣٦هـ/٢٠١٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمـــة

- أسباب اختيار الموضوع.
- أهداف البحث.
- مادة الدراسة وطبيعتها.
- الدراسات السابقة.
- خطة الدراسة.
- منهج الدراسة.

المقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات، وبعونه تتحقق الأمنيات، وبتوفيقه يكلل الاجتهاد بالنجاحات، والصلاة والسلام على أفصح مَن نطق بالضاد، وبهر ببلاغته العباد، القائل في حديثه الشريف: "إن من البيان لَسِحرًا"[1]، والقائل أيضًا: "إن من الشعر حكمة"[2].

وبعدُ..

فقلد شهد الأدب العربي الحديث وثبة قوية –لا سيما خلال العقود الأخيرة– نتيجة عدة مؤثرات داخلية وخارجية أسهمت في إثرائه، وتواصله مع الآداب الأجنبية، خصوصًا بعد ميلاد بعض المذاهب الأدبية الجديدة التي هدفت إلى الارتقاء بمستوى الأدب عمومًا والأدب العربي خصوصًا، ولا سيما الشعر، وتخليصه من قيود الصنعة والتقليد والمحاكاة، وتوجيه الشاعر إلى التعبير عن رؤيته الشعرية بلغة يمتزج فيها الخيال بالحقيقة، وكلما أوغل الشاعر في الخيال كان أكثر إبداعًا وقبولاً عند المتلقي.

ولهذا جاءت هذه الدراسة لتضيف لبنة إلى صرح الدراسات الشعرية الحديثة التي تناولت الشعر العربي بالدرس والتحليل، عن طريق إلقاء الضوء على جانب مهم من جوانبه الفنية، يعتمد اعتمادًا كليًّا على الخيال وتوظيف الشاعر له، ألا وهو جانب (تراسل الحواس). ويقصد بهذا المصطلح: "وصف مُدرَكات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى"[3].

---

(١) جامع الأصول في أحاديث الرسول، المبارك بن محمد بن الأثير، تحقيق: عبدالقادر الأناؤوط، مكتبة دار البيان، دمشق، ط١، ١٩٧٠م، ص١٦٣.

(٢) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(٣) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م، ص٧٨.

إن هذه الظاهرة وسيلة من الوسائل التي تثري القصيدة؛ لما تحمله من إيحاءات ودلالات تستوجب من دارسي الشعر تتبُّعها واكتشاف مدلولاتها المتنوعة. وهذا يعني التوسّع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالاتها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى مبتكرة، تعتمد على تراسل الحواس، بحيث نستعمل للشيء المسموع ما من شأنه أن يُستخدم للشيء المرئي أو الملموس؛ كأن نقول: العطر القمري، والنغم الناعم[1].

والناظر إلى الأدب العربي في مراحله المبكرة وفي فترات ازدهاره في العصور الإسلامية يجد أن شعراء العربية قد وظّفوا هذا الفن خير توظيف، وإن لم يحمل المصطلح ذاته، لكننا كنا نراه شبيهًا بقارب يبحر بفكر المتذوق للشعر في آفاق جمالية بليغة، تحفل بالروعة والإتقان. وفي العصر الحديث شكّل المذهب الرمزي باعثًا قويًّا على التراسل، فكان محضنًا دافئًا له، ومهدًا ناعمًا لشيوعه. ولاسيما عند شعراء بلاد الشام.

من هنا كان اتجاه الدراسة إلى شعراء بلاد الشام؛ لما تحفل به قصائدهم من صور عديدة لهذه النظرية، فكان موضوع الرسالة (**تراسل الحواس عند شعراء بلاد الشام في العصر الحديث**).

وبلاد الشام يُقصد بها: فلسطين، والأردن، ولبنان، وسورية، وتُطلق الشام على سورية وحدها من باب إطلاق العام على الخاص، أما العصر الحديث فيقصد به: دراسة شعراء الفترة الزمنية ما بين (١٩٠٠عام حتى عام ٢٠١٠م).

وقد عمدتُ في ضوء هذا البحث إلى دراسة هذه الظاهرة على ضوء المناهج القديمة والحديثة معًا، حيث إن الظاهرة موجودة في الأدب العربي القديم، وإن كانت تفتقر إلى مصطلح يميزها عن غيرها، فكل منهج نقدي له بذوره الراسخة في النقد العربي القديم حتى وإن اختلفت الأسماء التي تعبر عنها.

---

(١) ينظر: الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، د. يوسف حسن نوفل، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٨٥م، ص ٢٠٤.

وهناك عدة أسباب دعتني لاختيار الموضوع، وهي:

أولًا: جِدَّة الموضوع؛ حيث لم يُسبق بدراسة أكاديمية من قبل.

ثانيـًا: ثراء المادة الشعرية التي تحوي تلك الظاهرة، مما سيكون عونًا للباحثة -بعد الله عزّ وجلّ- في إنجاز البحث على الوجه المطلوب.

ثالثـًا: أن الشام بلد عربي، قطنته كثير من القبائل العربية منذ القدم، وقد أنجبت كثيرًا من الشعراء الذين يستحقون الوقوف على نتاجهم ودراسة آثارهم.

رابعـًا: تطور لغة الشعر المعاصر في الوطن العربي عامة، وبلاد الشام خاصة، ودراسة تراسل الحواس تكشف عن ملمح من ملامح هذا التطور لم ينل حظه من الدراسة بعد.

خامسًا: البيئة الشامية تتمتع بطبيعة خلابة توحي بامتزاج النفس مع الطبيعة امتزاجًا يجعل الحواس تتجاوب مع هذا الجمال، وهذا اللون من الجمال يروق لي ويأسرني، ويدفعني إلى البحث عن أسراره عند شعراء هذه البيئة الشاعرة.

سادسًا: هذا الفن له مزايا تحلق بالشعر وتكسبه جمالاً وإشراقًا، مما يثير الناقد ويجعله منساقًا إلى محاولة تلمّس أبرز مظاهر الجمال المتعلقة بالنص الأدبي الحديث.

سابعـًا: المساهمة في الدراسات القائمة حول الحداثة، والحداثة - بلا شك- تحتاج إلى المزيد من الدراسات؛ لأهميتها وقوة أثرها في واقعنا الثقافي المعاصر؛ بوصفها فنًّا مشاهَدًا وأدبًا مقروءًا.

وتهدف هذه الدراسة إلى تحقيق أهداف عدة، منها ما يتصل بالجانب الموضوعي، ومنها ما يتصل بالجانب الفني، ومن أهمها:

أ. الوقوف على هذه الظاهرة، ومعرفة جذورها التاريخية، وأبرز المضامين التي ارتبطت بها.

ب. معرفة الأسباب الذي التي جذبت الشعراء إلى استخدام التراسل الحسي، ومدى حرصهم على ذلك.

ج. تلمّس المضامين التي بثّ فيها الشعراء الشاميون أفكارهم، وفحْصها.

د. متابعة أثر هذه الظاهرة على تشكيل الصورة، وعلى التشكيل اللغوي والأسلوبي للقصيدة.

ولقد شرعتُ في بناء هيكل البحث بعد أن تحققتُ من انتفاء دراسة هذا الموضوع دراسة أكاديمية مستقلة؛ إذ إن أغلب الدراسات التي تناولتْها كانت عبارة عن متفرقات مبثوثة هنا وهناك، **ويمكن أن تقسم بحسب صلتها بالموضوع إلى قسمين:**

أ- ماله صلة مباشرة بالموضوع، وهو كالآتي:

١. تراسل الحواس في الشعر العربي القديم حتى نهاية القرن الثالث الهجري، للدكتور عبدالرحمن محمد الوصيفي، وهو في الأصل بحث ماجستير، ويقع في (١٥٢) صفحة.

٢. نظرية تراسل الحواس (الأصول- الأنماط-الأجراء)، للدكتور أمجد حميد عبدالله، وهو كتاب يقع في أربعة فصول، تناول فيه تراسل الحواس اصطلاحًا ودلالة وأنماطًا ووظيفة.

٣. تراسل الحواس في الشعر الحديث، للدكتور عبدالرحمن عثمان الهليل، بحث منشور في مجلة العقيق، مج٢٧، ع٥٣-٥٤، ذو الحجة ١٤٢٥هـ- مارس ٢٠٠٥م. والجدير بالذكر أن الأستاذ الدكتور عبد الرحمن الهليل قد ذيّل بحثه بدعوة صادقة منه إلى دراسة هذا الموضوع بمزيد من العمق؛ للكشف عن مزاياه وقيمه الفنية.

ب- ماله صلة غير مباشرة بالموضوع، وتنضوي تحته الدراسات التي جاء ذكر هذه الظاهرة فيها عرضًا في سياق حديثها عن الرمز بشكل عام أو عن أي موضوع له علاقة بالتراسل، ولعل من أهمها:

١.الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، للدكتور محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر ١٩٧٧م. وقد تناول هذه الظاهرة في المبحث الثالث من الفصل الثالث تحت عنوان: (الخيال الرمزي- تراسل الحواس- تراسل المدركات).

٢.التفسير النفسي للأدب، للدكتور عز الدين إسماعيل، دار مالعارف، مصر، ١٩٦٣م. وقد تناول هذه الظاهرة في الفصل الأول تحت عنوان: (تشكيل العمل الشعري).

٣.عن بناء القصيدة العربية الحديثة، للدكتور علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م. وقد تناول هذه الظاهرة في الفصل الثالث تحت عنوان: تشكيل الصورة الشعرية.

ولا تخفى القيمة العلمية لهذه الدراسات، ولقد استفاد البحث منها في كثير من المواطن، غير أن هذا البحث قد درس هذه الظاهرة شاملة عند شعراء الشام دراسة شاملة لأبعادها الفنية والموضوعية.

أما المنهج المتبع في هذا البحث فهو المنهج الوصفي التحليلي، الذي يوضِّح مرجعيات الوعي النصي لدى الشاعر الشامي، ويهدف هذا المنهج إلى رصد التراسل الحسي في نتاج الشعراء الشاميين في العصر الحديث، ومعرفة الأفكار والمضامين التي شكّل منها الشعراء صورهم التراسلية، مع الاستعانة بالمنهج النفسي النقدي بسبب نوعية البحث واتجاهه.

ولقد تكون البحث من مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، ثم خاتمة أتبعت بملحق يضم فهرسًا للأعلام، فثبت المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات.

ولقد بينت في المقدمة: أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، وأهداف الدراسة، والدراسات السابقة، ومنهج البحث. أما **التمهيد** فقد تم فيه إلقاء الضوء على ظاهرة (تراسل الحواس)، من حيث تأصيلها مصطلحًا ومفهومًا وأهميةً، والتأريخ لها، مع الإشارة إلى تطورات استخدامها عبر العصور التي سبقت هذه الدراسة.

أما الفصل الأول فعنوانه: (روافد تراسل الحواس عند الشعراء الشام)، ويأتي هذا الفصل في ثلاثة مباحث؛ ليتتبع أهم الروافد التي رفدت النتاج الشعري في هذه الظاهرة، ويرصدها وفق التوزيع التالي:

المبحث الأول- الواقع، وفيه تدرس الباحثة الواقعين: السياسي والاجتماعي، اللذين كانا لهما أثر في بروز هذه الظاهرة.

المبحث الثاني- الخيال، وفيه يتم الكشف عن استمداد الشعراء لصور من تراسل الحواس من نسج خيالهم وتصوراتهم الذهنية، بعيدًا عن الواقع.

المبحث الثالث- الموروث، وخصص لدراسة تداعيات التراث الشعري وصداه في شعر الشاعر المعني بهذه الظاهرة.

وعنونت الفصل الثاني بـ (أنماط تراسل الحواس عند شعراء الشام)، وقد جاء هذا الفصل مقسَّمًا وفق تقسيم الحواسّ الخمس، خمسة مباحث، يناقش كل مبحث منها صور تراسل كل حاسة من الحواس مع الأخرى، مع التركيز على دلالات هذا التراسل، والكشف عن أبعاده، وتوضيح أوجه الاختلاف والاتفاق والتمايز، وذلك على النحو التالي:

المبحث الأول– البصر ودلالات التراسل.

المبحث الثاني– السمع ودلالات التراسل.

المبحث الثالث– الشم ودلالات التراسل.

المبحث الرابع- الذوق ودلالات التراسل.

المبحث الخامس– اللمس ودلالات التراسل.

ودرست في الفصل الثاني (التراسل واللغة)، وفي هذا الفصل تم تناول تراسل الحواس من الناحية الفنية، من خلال أربعة مباحث، هي:

المبحث الأول- الألفاظ: وفيه يتم دراسة دلالات الألفاظ وإيحاءاتها الحسِّية والنفسية، كما تتم دراسة المعجم الشعري الذي يتضمن ألفاظ الحواس الأكثر تداولًا عند الشعراء.

المبحث الثاني- التراكيب: وفيه يلقى الضوءُ على أبرز التراكيب اللغوية والأسلوبية المؤدية لتشكيل الصورة الشعرية.

المبحث الثالث- الصورة الجزئية: وفيه رصد لبعض الصور الجزئية التي قام عليها التراسل الحسي، وشكّلت جزءًا من الصورة الكاملة.

المبحث الرابع- الصورة الكلية: ويعنى برصد ظاهرة التراسل من حيث قيامها بالصورة الشعرية كاملة بين ما هو عاطفي وحسِّي ونفسي، وامتزاجها لتشكيل الصورة الشعرية بأكملها.

الخاتمة: وتتضمن تلخيصًا لأبرز ما جاء في الدراسة، وإجمالًا لما توصلت إليه من نتائج.

الفهارس الفنية: وتحوي فهرسًا للأعلام، يليه ثبت المصادر والمراجع، وقد رتبتهما وفق الحروف الهجائية، ثم فهرس الأشعار، ثم فهرس الموضوعات.

وأخيرًا فإن هذا البحث ماكان ليتم لولا فضل المنعم -سبحانه وتعالى- فله الحمد على ما يسَّر وأعان، ولا أدّعي الكمال، فالكمال لله وحده، ولكن حسبي أني بذلت جهدًا كبيرًا في سبيل إخراج هذا البحث إلى النور.

ويسرني أن أتقدم بالشكر الجزيل لأولئك الذين بجهودهم كان لهم -من بعد عون الله وتوفيقه- الفضل المبين في إتمام هذا العمل.

فكان الأحق بهذا الشكر أن يرفع إلى من لهما الفضل ينسب: إنهما والداي الكريمان، اللذان ربياني على حب العلم، وطوقا بحبهما همتي وعزيمتي، واحتضنا شقوتي وسعادتي، ولم يغفلا عني بالدعاء، فرحمهما الله كما ربياني صغيرة، وأسبغ عليهما وافر الصحة والعافية، وأعانني على برهما.

ثم حقٌ لا بد من آدائه، ودينٌ لا بد من قضائه، ألا وهو شكر مشرفي الفاضل الدكتور محمد بن هادي المباركي الذي أحاطني برعاية علمية من تعليقات نافعة، وتصويبات سديدة، وملاحظات قيمة أفادتني كثيرًا من بداية هذا البحث حتى استوى إلى ما هو عليه الآن، فجزاه الله عني خير الجزاء، وأجزل له الثواب والعطاء، وحقق له الرجاء.

وأزجي الشكر مضاعفًا لأعضاء لجنة المناقشة: الدكتور ظافر بن عبدالله الشهري، والدكتورة جواهر بنت عبدالعزيز آل الشيخ التي كانت وما زالت مذ عرفتها سحابة استمطر وافر عطائها، ونورًا أقتبس أروع هداياته. فلهما من الشكر أوفره لتفضلهما بقراءة هذا الجهد، وتقديم النصح والإرشاد لي، مؤكدة لهما أن توجيهاتهما موضع اهتمامي وتقديري.

والشكر موصول إلى وكيلة الدراسات العليا، الدكتورة منيرة الفريجي على جهودها المثمرة، وتعاونها الدائب، وكذلك طيب الشكر ونقيه أهديه إلى القلوب التي غمرتني بالحب والتفاؤل إخواني وأخواتي –حفظهم الله تعالى– وإلى كل من قدَّم لي يد العون وساعدني في إنجاز هذه الرسالة.

أسأل الله أن يكون هذا الجهد خالصًا لوجهه، والله الموفق، وهو الهادي إلى سواء السبيل.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحثة.

التمهيد

تراسل الحواس

(تأصيل وتأريخ)

التمهيد

تراسل الحواس (تأصيل وتأريخ)

في هذا التمهيد سأقوم بإلقاء الضوء على ظاهرة (تراسل الحواس)، من حيث تأصيلها مصطلحًا ومفهومًا وأهمية، والتأريخ لها، ورصد تطورات استخدامها عبر العصور التي سبقت هذه الدراسة، كل ذلك من خلال العنصرين التاليين:

أولًا– التأصيل:

١– المصطلح:

يتشكَّل مصطلح (تراسل الحواس) من كلمتين ربطت بينهما علاقة الإضافة؛ حيث التراسل (مضاف) والحواس (مضاف إليه)، وفيما يلي بحث عن الجذور اللغوية لكل منهما، وكيف تضايفا حتى كونا هذا المصطلح.

أ– تعريف التراسل:

جاء في الصحاح: "شَعْرٌ رَسْلٌ، أي: مُسْتَرْسِلٌ. وبعيرٌ رَسْلٌ، أي: سَهْلُ السَيْرِ. وناقةٌ رَسْلَةٌ. وقولهم: افْعَلْ كذا وكذا على رَسْلِكَ بالكسر، أي: اتَّئِدْ فيه، كما يقالُ: على هِينَتِكَ... وراسَلَهُ مُراسَلَةً فهو مُراسِلٌ ورَسيلٌ. وامرأةٌ مُراسِلٌ، وهي التي يموت زوجُها أو أحسَّتْ منه أنَّه يريد تطليقَها، فهي تَرَيَّنُ لآخرَ وتراسله. وأَرْسَلْتُ فلانًا في رِسالةٍ، فهو مُرْسَلٌ ورَسولٌ، والجمع: رُسْلٌ ورُسُلٌ، والمرْسَلاتُ: الرياحُ، ويقال: الملائكةُ، والرَسولُ أيضًا: الرِسالَةُ"[(١)].

وجاء في اللسان: "راسَلَه مُراسَلة، فهو مُراسِلٌ ورَسِيل، والرِّسْل والرِّسْلة: الرِّفْق والتُّؤَدة"[(٢)].

هذا عن المعنى الحقيقي، لمادة (رسل)، أما عن المعنى المجازي، فقد ورد في أساس البلاغة في أصل هذه المادة: "ومن المجاز: وظلنا نتراسل بالألحاظ"[(٣)].

---

(١) الصحاح، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٠م، مادة (رسل).

(٢) لسان العرب، ابن منظور، محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، مادة (ر.س.ل).

(٣) أساس البلاغة، الزمخشري، تحقيق: عبد الرحيم محمود، ط١، القاهرة، ١٩٥٣م، مادة (رسل).

أما عن البنية الصرفية لكلمة (تراسل)، فإنها تأتي على صيغة (تفاعل)، وهي صيغة من أشهر معانيها "الدلالة على مشاركة اثنين فأكثر في أصل الفعل الثلاثي صراحة، نحو: تخاصم محمد وخالد، وتشارك علي وعمرو وبكر.. وذاك إنما يدل على أن أحدهما فاعل صراحة ويدل على أن الثاني فاعل ضمنًا"[1].

من كل ما سبق يمكن أن نلحظ الآتي:

أن مادة (رسل) في المعاجم العربية تدور -في الغالب- حول معنيين، الأول: السهولة واليسر واللين، والآخر: إرسال الرسائل والرسل، وهذان المعنيان هما -في رأيي- القاعدة التي يجب أن تضبط استخدام (تراسل الحواس) في الشعر، حيث إن التبادل أو التراسل بين الحواس لا بد أن يأتي في البيت الشعري بيسر وسهولة ولين، دون تكلف أو إغراق في غموض الصورة التراسلية.

أن مسلك (التراسل) مسلك دقيق، يحتاج من الشاعر أن يكون على (رِسْلِه) أو (هِيئَتِه)، أثناء سبْكه للصورة التراسلية؛ فهو يسبر أغوار نفسه؛ ليستخرج منها وقع الأشياء الحسية عليها، وهنا تتحول العين إلى أذن تسمع، والأذن إلى لسان يتذوّق...إلخ.

أن المعنى المجازي للتراسل، في قول الزمخشري، يرشدنا إلى المادة الأولية التي تتكون منها هذه الظاهرة وهي مادة (الاستعارة)؛ فقد شُبِّهت الألحاظ بالمكاتيب والرسائل، ثم حُذِف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه وذلك على سبيل الاستعارة المكنية. وفي هذه الاستعارة ما يدل على هذه الظاهرة، حيث المراسلة لا تكون إلا بالمكاتبة (مدرك بصري)، أو بالحديث أحيانًا، ولكنها في هذا المجاز تحوّلت إلى حديث ألحاظ أو عيون، وحديث العيون والألحاظ من التيمات المشهورة في تراسل الحواس.

أن الدلالة الصرفية لكلمة (تراسل) متناسبة تمامًا مع دلالة (تراسل الحواس)، التي تعتمد على أن هناك حاستين اشتركتا في تأسيس الصورة التراسلية، وكانت إحداهما مذكورة صراحة تقوم بعمل الحاسة الأخرى المفهومة ضمنًا.

---

(١) دروس التصريف، محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، ١٩٩٥م، ص ٧٩.

ب- تعريف الحواس:

جاء في لسان العرب: "الحِسُّ والحَسِيسُ: الصوتُ الخَفِيُّ... والحِسُّ، بكسر الحاء: من أَحْسَسْتُ بالشيء. حسَّ بالشيء يَحُسُّ حَسًّا وحِسًّا وحَسِيسًا، وأَحَسَّ به وأَحَسَّه: شعر به"[1].

وفي الصحاح:"والحَواسُّ: المشاعر الخمس: السمع، والبصر، والشمُّ، والذوق، واللمس"[2].

إذن، فمادة (حسس) تدل في الغالب على الشيء الخفي حقيقة أو مجازًا.

جـ- العلاقة بين الكلمتين:

يمكن للقارئ أن يتساءل: فما العلاقة التي جمعت بين (تراسل) و(الحواس)، وأدت إلى ظهور هذا المصطلح على الساحة النقدية؟

وبشيء من التأمُّل فيما سبق من معنى كل منهما، يمكن القول: إن الحواس تبادلت رسلها (وظائفها) فيما بينها، وبعثت من خلال هذا التبادل (رسائل/ دلالات) فنية للمتلقي.

ومن ثم، يمكن تقرير أن كلمة (تراسل) هي الأفضل والأنسب لأن تضاف إلى الحواس، من أي كلمة أخرى، من قبيل: تبادل، تجاوب.

هذا إذن فيما يتعلق ببنية المصطلح، فماذا عن مفهومه؟

الإجابة في النقطة التالية:

٢- المفهوم:

تعددت الرؤى النقدية لمفهوم (تراسل الحواس)، وبالتالي تنوّعت تعريفاته قديمًا وحديثًا وإن اتفقت كلها على مضمون التعريف.

يرى الدكتور الوصيفي أن أقدم مفهوم لهذه الظاهرة هو ما ذكره الشهاب الخفاجي في كتابه (ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا)، فهو يرى أن عملية التبادل بين مدركات الحواس إنما هي عملية إعادة تشكيل الحواس في الصياغة الشعرية، هذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس، حتى تتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما

---

(١) لسان العرب، ابن منظور، مادة (ح.س.س).

(٢) الصحاح، الجوهري، مادة (ر.س.ل).

يحدث للحواس عندما تتبادل، فكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى[١].

ويعلق عليه قائلًا: "وإذا كان الشهاب الخفاجي لم يعرف الظاهرة فإنه يكفيه شرف الوقوف عليها في الشعر بوعي وتأمُّل"[٢].

أما في العصر الحديث فيعرّفه الدكتور محمد غنيمي هلال بقوله: "وصْف مدرَكات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطَى المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة"[٣].

ويسمِّي نعيم اليافي أشكال هذا النمط التصويري الصورَ المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحوَّلة. ويرى في هذه الصور تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد من جرّائها الأفق الأوسع للمجاز والفن على السواء"[٤].

٣- الأهمية:

تتمثل أهمية هذه الظاهرة في عدة أمور، منها ما يتعلق بالشاعر، ومنها ما يخص اللغة، ومنها ما يتناسب مع طبيعة العصر.

فأما ما يتعلق بالشاعر، فيوضح لنا (فيليب تيغم) أهمية التراسل للشاعر واقعيًّا وفنيًّا، وذلك من خلال حديثه عن تراسلات (بودلير) قائلًا: "إن بودلير لا يرى في تراسلاته (correspondence) لعبة خاصة للمخيلة الشعرية، بل هي عمل رئيسي في سياق نظام كوني، ولهذا التراسل مهمتان، الأولى: فكرية تجريدية، والأخرى: حسية لكل فكرة مجردة معادلها في الحقائق الحسية"[٥]، وهنا يكمن دور الشاعر في الربط الفني الدقيق بين العالمين الحسي والمجرد، فيكشف للقرَّاء ما هو خفي مستتر، حيث يتخذ من الألفاظ المحسوسة وسيلة لتفسير

---

(١) ينظر: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، د.عبدالرحمن الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص٤٦.

(٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧م، ص٣٩٥.

(٤) الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن (بين الانفعال والحسِّ)، د. وحيد صبحي كبَّابَه، منشورات اتحاد العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٩م، ص١٣٥.

(٥) مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ياسين الأيوبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٢م، ٣٢/٢.

المعاني المجردة اللا مفهومة[١]. ونجد أن هذه الظاهرة –أيضًا– تمنح الشاعر "فرصة استثمار إيحاء حاستين أو أكثر، وبذلك يكثِّف مشاعره ويركزها في الاتجاه الذي ينشده"[٢]، فالشاعر في استعماله للصور الحسية "لا يقصد أن يمثِّل بها صورة لحشد معين من المحسوسات بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[٣]. كما أنها تساعده –أيضًا– على "نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرَّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة؛ ليصير فكرة أو شعورًا، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"[٤].

فالشاعر يلجأ إليها؛ "رغبة في إيجاد نمط جديد من العلاقات اللغوية ينبع من فكرة نقص نظام الحواس، مما يستدعي مزج عملها، أو بتبادل معطياتها، وهنا نجد مدرك حاسة ما يوصف بما يوصف به مدرك حاسة أخرى، فتتولد صورة ممتزجة بينهما تخالف العرف اللغوي"[٥]. فتتجمع بذلك عناصر متباعدة غاية التباعد وهذا هو وجه الشبه بين العمل الفني والحلم، ففي الحلم تتحطم الحدود المكانية والزمانية، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبرة عن تلك النزعات المصطرعة في نفس الشاعر عن الهواجس والمطامح[٦].

وكذلك تعدّ هذه الظاهرة وسيلة من وسائل تماسك الصور الشعرية وتضافرها، حيث إنها "تساهم مساهمة كبيرة في خلق إيقاع بينها وهارمونية فريدة، تساهم بدورها في معمارية الصورة، ومن ثمة منحها شعريتها"[٧].

---

(١) ينظر: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ياسين الأيوبي، ٣٣/٢.

(٢) الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، د. وجدان عبد الإله الصائغ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص١٣٦.

(٣) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار المعارف، د.ط، ١٩٦٣م، ص٧٠.

(٤) النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، ص٣٩٥.

(٥) الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، د. يوسف حسن نوفل، ص٢٠٤.

(٦) ينظر: التفسير النفسي للأدب، د.عزالدين إسماعيل، ص١٠٨.

(٧) الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، د. أحمد جاسم الحسين، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م، ص٨٨.

وأما ما يخص اللغة، فإن هذه الظاهرة تعدّ رافدًا أساسيًّا "يثري اللغة وينمِّيها؛ لأنه يعني ضمنًا أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة"[(١)].

وبهذا من الطبيعي أن "الألفاظ والصفات المتصلة بعالم معين من عالم الحس كالسمع والبصر واللمس والشم يمكن أن تنتقل من هذا المجال إلى مجال آخر من مجالات الحس، كعون قوي على التعبير والإيحاء"[(٢)].

وهذه الظاهرة تُعَدّ -أيضًا- "طريقة مبتكرة، وسمة للإبداع، يلجأ إليها الشاعر لتخليص اللغة من معجميتها، وكذلك ليبعث فيها الحياة والإبداع، مما يساهم في تحقيق شعرية الشعر"[(٣)].

وبهذا تتسع دائرة الجمال ومقاييسه عند الناقد والشاعر بعد أن كانت محصورة فيما ترضى عنه الحواس كل حاسة وما يوافقها[(٤)].

وبالنسبة للأسلوب الشعري، فإن أهمية التراسل تنبع من كونه يعتمد في أساسه على خصيصة من خصائص الأسلوب الشعري، وهي خصيصة (التأليف بين المتناقضات)، فمن "خصائص الأسلوب الشعري أنه تركيبي يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات، وأن المعاني الشعرية تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي، وما هو غير منطقي"[(٥)].

وأما عن التناسب مع طبيعة العصر؛ فإن هذه الظاهرة تناسبها تمامًا؛ حيث إنها تكشف عما يختزن في النفس الشاعرة من مشاهد تتجاوز وقعها ومضامينها، وتعمل على تخليصها من آثار تعقيدات الحياة وتداعياتها النفسية المختزنة.

---

(١) الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة، د. وجدان عبد الإله الصائغ، ص١٣٦.

(٢) ينظر: الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٥٩م، ص١٠٩.

(٣) الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، د. أحمد جاسم الحسين، ص٨٩.

(٤) ينظر: الأدب وفنونه، عزالدين إسماعيل، ص١٠٩.

(٥) فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩م، ص٢١٠.

ثانيًا– التأريخ:

استخداماته قديمًا:

تجدر الإشارة إلى أن ظاهرة تراسل الحواس قديمة قدم الشعر؛ إذ أمكن العثور عليها في أقدم نص شعري صحت روايته، وهو (هو الذي أرى) أو ما يعرف بملحمة كلكامش[١]، وهذا الأدب يحوي صورًا تراسلية كثيرة، حيث جاء فيها: وعساه أن يرى عينيك ما قال فمك.[٢].

وقد كان لهذه الظاهرة لمسات في أدب العصور القديمة، كما أن نقاد العرب القدماء كانوا مدركين لوجود هذه الظاهرة في الأدب العربي، غير أن ما ينقصهم هو وسائل إعلام أو نشر تقنن هذه الظاهرة كمصطلح متعارف عليه، حيث لم يستقروا على مصطلح محدد، فهذا قدامة بن جعفر يقر بحاجته إلى وضع المصطلح، حيث يقول: "فإني لما كنت آخذا في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها، وقد فعلت ذلك، والأسماء لا منازع فيها إذ كانت علامات، فإن قنع بما وضعته وإلا فليخترع لها كل من أبى ما وضعته منها ما أحب، فليس ينازع في ذلك"[٣]، ويشير الخطيب القزويني إلى نوع من الاستعارة أطلقوا عليها اسم "الاستعارة العنادية "وهي مااستعمل في ضد معناه أو نقيضة بتنزيل التضاد أو التناقض بواسطة تهكم أو تلميح[٤].

---

(١) ملحمة جلجامش هي أقدم نص شعري طويل. ومكتوب باللغات السومرية والآكادية والبابلية، وموزع في اثني عشر لوحًا فخاريًّا، وتمثل الصراع بين الموت والفناء والحياة وإرداة الإنسان ومحاولته التشبث بالوجود وتنتهي بالدعوة إلى العمل الصالح. ينظر: قصة الحضارة، ول وليربل ديورانت، تحقيق ترجمة زكي نجيب محمود، دار العراب للدراسات والنشر والترجمة، ط١، ٢٠١١م، ص١٢٠

(٢) ينظر: ملحمة كلكامش، د.طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م، ص٩–١٠؛ نظرية تراسل الحواس (الأصول –الأنماط –الإجراء)، د.أمجد حميد عبدالله، دار البصائر، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٠م، ص٥٦.

(٣) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: د.محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العملية. بيروت، د.ت، ص٢٢.

(٤) ينظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت، ط٤، ١٩٧٥م، ص٤١٩ .

أما عبدالقاهر الجرجاني فنجد عنده تعريفا للتخييل يفضي بنا إلى الكشف عن ظاهرة التراسل حيث يقول:"إن الذي اريده بالتخييل ههنا،مايثبت الشاعر فيه أمرا هو غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لاطريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها مالاترى"[١].

إن ما ذكره الجرجاني ليمثل الأرض الخصبة لتراسل الحواس حيث يمتلك الشاعر القدرة الشعرية التي تتيح له إثبات غير الثابت في الأصل.

وعلى هذا النحو تظل هذه التعريفات تعنى بالناحية الشكلية للظاهرة حيث لم تعن بسبر أغوارها، فلم تقف على الانفعالات النفسية المختلفة التي يتركها تبادل الحواس في نفس القارئ أو السامع، وكذلك الحالات النفسية التي جعلت الشعراء أنفسهم يجنحون إلى هذا اللون من الإبداع[٢].

يرى الدكتور الوصيفي أن النقد الحديث قد أدى دوره كاملًا تجاه ظاهرة تراسل الحواس في الشعر العربي الحديث، ولكنه قد أخذ عليه أنه أغفل دراسة وجود هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم[٣].حيث يتعاملون مع هذه الظاهرة وكأنها وليدة المذهب الرمزي فحسب.

والحقيقة —وبناء على ماسبق ذكره من آراء كبار النقاد القدامى– فإن هذه الظاهرة ليست "وليدة العصر الحديث، وليست من ابتكارات أهله، بل إن الناظر في شعرنا العربي على مدى عصوره المختلفة، يجد القوم قد وقعوا عليه في شعرهم، وعللوه بما وصلت إليه أفهامهم، وذلك واضح من النماذج المختلفة من الشعر العربي في عصوره التاريخية المتقدمة".[٤]

وبناء على ذلك، سأورد — فيما يلي– نماذج لهذه الظاهرة في عصور الشعر العربي القديمة.

---

(١) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر،دار المدني بجدة، مطبعة المدني، القاهرة،١٩٩١م، ص٢٧٥.

(٢) ينظر: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، د.عبدالرحمن الوصيفي، ص٥٥.

(٣) ينظر: المرجع السابق، ص٢٤.

(٤) تراسل الحواس في الشعر الحديث، د. عبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز الهليل، بحث منشور في: مجلة العقيق، مج ٢٧، ع٥٣، ٥٤، ذو الحجة ١٤٢٥هـ- مارس ٢٠٠٥م، ص١٠١.

أ- العصر الجاهلي:

"لقد وُجدت في بعض الشعر الجاهلي أنماطٌ كاملة لتراسل مدركات الحواس، كما وجدت إلى جانب ذلك إرهاصات أولية لأنماط أخرى من التراسل"[(١)].

ومن نماذجها فيه قول عنترة بن شداد وهو يصف حال فرسه[(٢)]:

فَـازوَرَّ مِـن وَقـعِ القَنَـا بِلَبانِـهِ وَشَـكَا إِلَـيَّ بِعَبـرَةٍ وَتَحَمْحُـمِ

فنجد أن تراسل الحواس قد تحقَّق عندما جعل فرسه يشكو إليه ليس بالكلام (مدرك سمعي) ولكن بالعبرة (مدرك بصري).

وقول الأعشى، ميمون بن قيس[(٣)]:

صَـنَعٌ بِلـينِ حَـديثِها فَـدَنَت عُـرى أَسـبابِها

فالحديث وهو مدرك سمعي، قد تحوّل إلى مدرك لمسي (لين).

ب- العصر الأموي:

ومن النماذج قول الشاعر جميل بن معمر[(٤)]:

لَعمري ما استودعتُ سِرِّي وسِرَّها سـوانا، حـذارِ أنْ تَشـيعَ السـرائرُ

ولا خاطبتْهـا مقلتـايَ بنظـرةٍ فـتعلمَ نجوانـا العيـونُ النّـواظرُ

فالعيون هنا تناوبت مع حاسة النطق التي كتمها الشاعر في نفسه؛ خشية أن يفشي سر محبوبته.

---

(١) تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، د.عبدالرحمن الوصيفي، ص٢٤.

(٢) شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م، ص١٨٣.

(٣) ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس)، شرح وتعليق: د/ محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص٣٥٦.

(٤) ديوان جميل، جمع وتحقيق وشرح: د. حسين نصار، مكتبة مصر، د.ت، ص٨٣.

ج–العصر العباسي:

ومن النماذج فيه قول صالح بن عبدالقدوس[1]:

لا خيـرَ فـي وُدِّ امْـرِئٍ مُتملِّـقٍ حلـو اللسـانِ وقلبـهُ يتلهـَّبُ

يعطيكَ منْ طَرْفِ اللسانِ حلاوةً ويَـروغُ مِنـكَ كمـا يَـروغُ الثعلـبُ

فقد جعل الشاعر من القول –وهو مما يُدرَك بالسمعِ– (حلاوةً) يتذوّقها السامع.

ومن هنا، فظاهرة تراسل الحواس قديمًا، وإن لم تحمل هذه المصطلح، إلا أنها ظاهرة فنية موجودة لا يحصرها زمان أو مكان، وقد تتبَّعها الشهاب الخفاجي وإن لم يعرّف بها، غير أنه يكفيه شرف الوقوف عليها في الشعر بوعي وتأمُّل، حتى إنه أدرك أسرار الجمال في الشعر الذي يحوي تبادلًا للحواس أو الجوارح.

٢– استخداماته حديثًا:

ولقد شاعت هذه الظاهرة في العصر الحديث، ولست بصدد عرض الشواهد الشعرية في مختلف البيئات، بل سأكتفي بالإشارة إلى ما أورده بعض الدارسين عن نشأة هذه الظاهرة في العصر الحديث.

فهذا الدكتور درويش الجندي يؤرخ لتراسل الحواس في الشعر الحديث، ويرى أنها تميَّزت كظاهرة مستقلة في العام ١٩٣٩م، وأول من كتب فيها أديب مظهر في قصيدته (نشيد السكون)، ثم جاء بعده سعيد عقل الذي أصبح زعيمًا لها[2].

وأصبحت هذه الظاهرة مستخدمة بكثرة في شعر الرمزيين والرومانسيين أكثر من غيرهم[3].

---

(١) ديوان صالح بن عبد القدوس، تحقيق: عبد الله الخطيب، الطبعة الأولى، دار منشورات البصري، بغداد، ١٩٦٧م، ص١٢٥.

(٢) ينظر: الرمزية، د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م، ص٤٤٠.

(٣) ينظر: تراسل الحواس في الشعر الحديث، د. عبد الرحمن الهليل، ص١١٤.

وعلى الرغم من أن الرمزية بمفهومها الحديث لم تكن السبب الوحيد لوجود تراسل الحواس، إلا أنها تمثّل باعثًا قويًّا على التراسل، بل محضنًا دافئًا ومهدًا ناعمًا له[١].

ولقد شاعت هذه الظاهرة في الشعر العربي الحديث، "وبخاصة في بداية التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر، حيث وجدنا الكثير من الصور التي تتزاحم فيها هذه الصور القائمة على تراسل الحواس"[٢].

أما الدكتور محمد فتوح أحمد فيفصّل في هذه الظاهرة، معتمدًا في ذلك على المدرسة الرمزية، وعلى رأسها بودلير الذي يعتمد على وحدة الأثر النفسي بين القائل والمتلقّي، "فقد يترك الصوت أثرًا شبيهًا بذلك الذي يتركه اللون أو تخلّفه الرائحة، ومن ثمّ يصبح طبيعيًّا أن تتبادل المحسوسات؛ فتوصَف معطيات حاسةٍ بأوصاف حاسة أخرى، بل قد يُضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات، أو يخلع سمات المعنويات على الماديات".[٣]

وقد أنشأ (بودلير) رائد تراسل الحواس الأول قصيدة في هذا بعنوان: "تراسل"، وفيها يقول[٤]:

"الطبيعة معبد ذو أعمدة حية، وتنطق هذه الأعمدة أحيانًا، ولكنها لا تُفصح، ويَجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة، وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات، كأنها أصداء مختلفة تتردد من بعيد؛ لتؤلّف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء رحيبة كالليل وكالضوء".

ويتابع الدكتور عشري زايد مؤكدًا شيوع هذه الظاهرة بشكل أكبر بتأثير المذهب الرمزي، فقد شاعت هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة، وأسرف فيها

---

(١) ينظر: تراسل الحواس في الشعر الحديث، د. عبد الرحمن الهليل، ص١٠٩.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ص٧٩.

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ط٢، دار المعارف، ١٩٧٨م، ص٢٤٨.

(٤) الرمز في الشعر السعودي، د. مسعد بن عيد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م، ص١١٥.

بعض الشعراء وخصوصًا في بداية التأثير الرمزي في الشعر العربي المعاصر، حيث وجدنا الكثير من القصائد التي تتزاحم فيها الصور القائمة على تراسل الحواس[1]، حيث اقتبسها شعراؤنا من الشعر الرمزي من خلال التأثُّر بقراءات الأدب الفرنسي خاصة بودلير وفرلين[2].

ومن هنا، فإن تراسل الحواس فنّ حيّ متجدِّد، يتواصل مع النصوص قديمًا وحديثًا، وقد شاع في النص المعاصر بكفاءة عالية، دون أن يفقد الشعر هويته الأصلية، وركيزته المستمدة من التراث البلاغي العريض.

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، ص٧٨.

(٢) ينظر: الرمزية في الأدب العربي، د.درويش الجندي، ص٤١٦-٤١٧.

الفصل الأول

روافد تراسل الحواس عند شعراء الشام

المبحث الأول: الواقع.

المبحث الثاني: الخيال.

المبحث الثاني: الموروث.

المبحث الأول

الواقع

أولًا- الواقع السياسي:

السياسة عند المحدثين حكم الأمم، أو فن الحكم، وعلم السياسة هو ما يبحث في حكم الأمم من حيث أشكاله، ونظمه، ومقدار تناسبه مع أحوال الشعوب[1].

ويُعدّ القرن العشرون من أخطر الأوقات التي مرّت على بلاد الشام وأكثرها أثرًا في مجريات الحياة السياسية والاجتماعية فيه؛ لأن ما جرى في هذا القرن من أحداث -ولا سيما في نصفه الأول- قد غيّر وجه المنطقة وخارطتها، وحمل معه أحداثًا كبيرة ما زالت آثارها ماثلة حتى الآن، ولم تغِب تلك الأحداثُ عن الشعر والشعراء، ولم تقف آثارها عند شعراء بلاد الشام فحسب، بل وجدت أصداء كبيرة لها لدى الشعراء في باقي الأقطار العربية.

وليس مهمة هذا البحث أن يدخل في تفاصيل تلك الأحداث، بل سيقتصر على الأحداث الكبرى التي كان لها أثر واضح في بلاد الشام والحركة الشعرية فيها.

فحتى بداية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤م، كانت بلاد الشام بأقطارها الأربعة (سورية، ولبنان، وفلسطين، والأردن) تعيش في ظل الحكم العثماني مع معظم الأقطار العربية، هذا الحكم الذي امتدَّ نحو أربعة قرون تحت مسمى (الخلافة)، مما جعل الناس يَقبلون به على أنه استمرار للخلافة الإسلامية.

وكانت الدولة العثمانية قد وصلت إلى أقصى حالات الضعف والترهّل؛ حتى أُطلق عليها اسمُ (الرجل المريض)، لأسباب كثيرة؛ منها: الفساد السياسي والإداري، وتسلُّط العسكر على رقاب الناس، وضعف الخليفة وخضوعه لابتزاز قادة الجيش وأصحاب النفوذ، والتعصب الديني البعيد عن الإسلام الصحيح، يُضاف إلى ذلك تدخُّل الدول الأوربية السرّي في مجريات الأحداث، واستقطابُ عدد من الشخصيات التركية التي شرعت في العمل للقضاء على الخلافة

(١) ينظر: تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، أحمد الشايب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط ٥، ١٩٧٦م، ص٤.

والتخلّص من تبعاتها بمساعدة تلك الدول؛ التي بدأت بدورها تُعدّ العدّة لاقتسام تَركةِ (الرجل المريض) الذي شارف على الموت.

وقد ظهرت بوادر هذا الضعف بجلاء في عدد من الأمور؛ منها: استقلال محمد علي باشا بحكم مصر، وتطلعه إلى فرض سيطرته على بلاد الشام والحجاز، وانعتاقُه من سلطة الخليفة في إسطنبول، ومنها الحملة الفرنسية على مصر، يُضَاف إلى ذلك الحركة التركية في الداخل المناهضة لفكرة الخلافة والداعية إلى القومية التركية، ولا سيما بعد إنشاء (جمعية الاتحاد والترقي)، وقد انتهت بالقضاء على الخلافة، وإعلان مصطفى كمال أتاتورك الجمهورية التركية[(١)].

كانت سلطة الخلافة في إسطنبول قويةً على بلاد الشام؛ بحكم قربها من مركز الخلافة، وكان تدخّلها شديدًا في شؤون البلاد جميعها، مما أرهق الناس وحرّك فيهم فكرة الانفصال والتمرّدِ على الخلافة، وتَنامَى بينهم حس القومية العربية، وتشكّلت عدة أحزاب سرّية في بلاد الشام، وساعد على ذلك البعثات التبشيرية التي أرسلتها أوروبا إلى سورية ولبنان وفلسطين تحت مسمَّيات خيرية، إلا أنها عملت سرًّا على نشر الأفكار الجديدة وتنمية الحس القومي العربي بين الشباب الذين تعلموا عند تلك البعثات، والذين سافروا إلى أوروبا واطّلعوا على الحضارة الجديدة والحريات التي يتمتّع بها المجتمع؛ لمناهضة فكرة الخلافة الإسلامية التي حكم بها العثمانيون والأتراك معظم البلاد العربية عدة قرون.

وتعرَّضت بلاد الشام إلى استبداد وظلم وجوع في مطلع القرن العشرين، عندما فرضت الخلافة العثمانية تجنيد الشباب العرب، وصادرت المؤن من الناس، لتجهيز الجيش بعد مشاركتها الألمان في الحرب العالمية الأولى، وعُرف هذا الجيش وقتَها بين الناس باسم (سَفَر بَرْلِك) عام ١٩١٥م، وكانت غايته المُعلنة تحرير قناة السويس من القوات البريطانية، ولما فشل في تحقيق هدفه تم توجيهه إلى أوروبا.

إن هذا الواقع المرير للناس في بلاد الشام أدى إلى هجرة كثير من أبنائها؛ هربًا من التجنيد والفقر والجوع، وطلبًا للرزق والسلامة، فاتَّجه كثيرٌ من شباب ورجال بلاد الشام إلى

---

(١) ينظر: نشوء تركية الحديثة، برنارد لويس، ط٣، ٢٠١٣م، ص٦٧.

المغترب، ولا سيما إلى دول أمريكا اللاتينية ومنها البرازيل والأرجنتين، واتَّجه بعضهم إلى دول أخرى، وأقاموا هناك، ومعظمهم استقروا في مهجرهم ولم يعودوا إلى الوطن، وكان من بينهم أدباء وشعراء ومفكِّرون آلمهم ما وصلوا إليه، وما يحلّ بوطنهم من قهر وفقر وظلم واستبداد، وأبرز هؤلاء: ميخائيل نعيمة، وجبران خليل جبران، وبشارة الخوري (الأخطل الصغير)، ورشيد سليم الخوري (الشاعر القروي)، وزكي قنصل، وإيليا أبو ماضي، وإلياس فرحات، وغيرهم كثير.

وقد ظل هؤلاء مرتبطين روحيًّا بالوطن وقضاياه، فظهر ما يُعرَف بـ (الأدب المهجري)، الذي لم تغِب عنه صورة الوطن وهمومه وحنينهم إليه، كما أنه لم يقتصر على بيئة دون أخرى، بل نراه "متشابهًا في جميع الأقطار؛ إذ هو منبعث عن شعور الناس بوطأة الحرب، ومن الطبيعي أن يكون أثره في مختلف البيئات بالنسبة إلى شدة تلك الوطأة أو خفّتها"[(١)].

ونقف عند جبرا إبراهيم جبرا[(٢)] بوصفه رمزًا للوحدة القومية، حينما حدثنا عن مدينته قائلًا[(٣)]: "عالمي هو المدينة، المدينة العربية بكل ما فيها من متناقضات وجمال ومخاوف، المدينة اليوم ليست مجرد (قصبة) فيها دار للحكومة، إنها ملتقى سيول بشرية... ملتقى الأجناس والطوائف والنحل، المدينة بوتقة هائلة...في المدينة يشتد المحافظون محافظة والمتمردون تمردًا... المدينة ما زالت تسحرني، وتستحثني على الكتابة وتصوير الشخصيات الناهشة والمنهوشة فيها... ولكنني قد أبكي عليها كما بكى المسيح على القدس؛ لأنني أريد لها الخصب والصحة

(١) الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط٩، ١٩٩٨م، ص٩٩.

(٢) جبرا إبراهيم جبرا (١٩١٩- ١٩٩٤م): مؤلف ورسام وناقد تشكيلي، ومن أكثر الأدباء إنتاجًا وتنوعًا؛ إذ عالج الرواية والشعر والنقد والترجمة. ولد في بيت لحم، ودرس في القدس، والتحق بالكلية العربية فيها، وتابع دراسته في بريطانيا وحصل على الماجستير في النقد الأدبي، درّس الأدب الإنجليزي في جامعات العراق. ونُشر بعض نتاجه في مجلات عربية، وترجَم إلى العربية الكثير من الأدبيات الغربية، وأهمها ترجماته لأعمال شكسبير. (ينظر: إتمام الأعلام، د.نزار أباظة، محمد رياض المالح، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٦٢).

(٣) الحرية والطوفان، جبرا ابراهيم جبرا، ط٢، ١٩٧٩م، ص١٣٣.

لا الجدب والمرض، ولأن البيت الذي ينقسم على نفسه يهدده بالزوال"[1].

ولم يَغفل أدباء المهجر عن القضايا العربية والاهتمام بها في أشعارهم، بل كانت "رسالة إيقاظ وإنقاذ أنقذت الوعي القومي، وحفَّزته إلى تحطيم الأنيار في ثورة تحررية تعقب الثورة القلمية، وتنقذ الأوطان من عبودية الاستعمار"[2]، كما فعل إيليا أبو ماضي[3] في قصيدة "الحرب العظمى"، حين دعا أبناء العرب إلى وحدة يأتلفون تحت رايتها، سواء أكانوا مسلمين أم غير ذلك[4]:

ما بالُ قومي نائمينَ عنِ العُلا ... ولقَدْ تنبَّهَ للعُلا الثَّقلانِ

تبّاع أحمدَ والمسيحِ هوادةً ... ما العهدُ أنْ يتَنكَّرَ الأخوانِ

اللهُ ربُّ الشِّرْعتينِ وربُّكمْ ... فإلى متى في الدِّينِ تختصمانِ؟!

مهما يَكُنْ مِنْ فارقٍ فَكلاكما ... يَنْمَى إلى قحطانَ أوْ غسّانِ

ويهيب بالعرب أن يتّحدوا لاستعادة كرامتهم المسلوبة -كما يرى- ملقيًا اللوم الشديد عليهم[5]:

فخُذوا بأسبابِ الوفاقِ وطهِّروا ... أكبادَكم مِن لَوْثةِ الأضغانِ

فيما يَحيقُ بأرضِكمْ ونفوسِكمْ ... شغلٌ لمشتغلٍ عنِ الأديانِ

نمتم وقد سهر الأعادي حولَكُم ... وسكنْتمُ والأرضُ في جَيَشانِ

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٤.

(٢) أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، جورج صيدح، دار العلم للملايين: بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٤م، ص٧٦.

(٣) إيليا بن ضاهر أبو ماضي (١٣٠٦- ١٣٧٧هـ= ١٨٨٩- ١٩٥٧م): من كبار شعراء المهجر، ومن أعضاء الرابطة القلمية، ولد في قرية المحيدثة بلبنان. أصدر جريدة "السمير" الأسبوعية، له عدة دواوين، منها: إيليا أبو ماضي، تذكار الماضي، الجداول، الخمائل. (الأعلام، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٢، ١٩٩٧م، ٢/٣٥).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبو ماضي، دار العودة، بيروت، لبنان، د. ط، ٢٠٠٤م، ص٥٨٠.

(٥) المصدر السابق، ص٥٨٠.

هنا يَهُوله ما يجده من فرقة وشقاق جعلت العرب لقمة سائغة في أيدي الأعداء، ويصيح بهم مستنكرًا ركونهم، واستكانتهم للعدو، وانشغالهم بما لا طائل من ورائه.

وهذا زكي قنصل[١] يحنّ إلى ربوع وطنه وبلدته (يبرود) التي تقبع بين جبال القلمون[٢]:

نهْنهتُـــــهُ فـــــازدادَ تَحْـــــــ ـــــنانًا وعَرْبَـــدَ فـــى الضُّـــلوعْ
يـــــا عائـــــدينَ إلـــــى الحِمَـــــى قَلبـــــى بـــــه عَـــــطشٌ وجُـــــوعْ

ويبوح بما يُعاني منه المغترِب من تَحرُّقٍ وشوقٍ إلى وطنه[٣]:

يَعيـشُ عـن ربْعـهِ بالجِـسمِ مُغتـرِبًا وقلبُـــه وهَـــواهُ غيـــرُ مُغتَـــرِبِ
يَستقبـلُ الليـلَ لا تَغفُـو هواجسُـه ويُـوقِظُ الفجـرَ فـي ليـلٍ مـن الكُـرَب

ويظل في مغتربه متشوقًا إلى وطنه، يمنّي النفس بالرجوع إليه[٤]:

أثَـرتَ فـي القلـبِ شـجْوًا كـان يُخفيـهِ فـلا تَلُمْـــهُ إذا فاضـــتْ مآقيـــهِ
يعلّـلُ النـفسَ بالرُّجْعَـى ويَخدَعُهـا فهـلْ تَحَقَّـقُ بالرجْعَـى أمانِيـهِ؟

أمـا إليـاس فرحـات[٥] فيتعـدّ بحنينـه بـلادَ الشـام، ليشـملَ البـلادَ العربيـة كلهـا، فنـراه يقول[٦]:

---

(١) زكي قنصل: ولد عام ١٩١٦م في يبرود بسورية، ولم يحصل على أي شهادات أو درجات علمية. من دواوينه الشعرية: شظايا، سعاد، نور ونار، ألوان وألحان، عطش وجوع. وله من الأعمال الإبداعية مسرحيتان نثريتان هما: الثورة السورية، تحت سماء الأندلس. حصل على جوائز عدّة، وتوفي عام ١٩٩٤م. (معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، جمع وترتيب: هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للنشر والتوزيع، الكويت، ط٢ ، ٢٠٠٢م، ٤٣٤/٢).

(٢) الأعمال الكاملة، زكي قنصل، نشره عبد المقصود خوجة، جدة، ١٩٩٥م، ط١.

(٣) المرجع السابق.

(٤) المرجع السابق.

(٥) إلياس حبيب فرحات (١٣١١- ١٣٩٧هـ= ١٨٩٣- ١٩٧٧م): شاعر مهجري من شعراء العرب البارزين في البرازيل، وُلد في قرية كفر شيما في لبنان، واشتهر منذ صغره بنظم الزجل اللبناني. له عدة دواوين أنتجها كلها في مهجره، وجمع قصائده في كتاب الرباعيات. صدر له: ديوان فرحات، ثم ديوان الربيع، أحلام الراعي، فواكه رجعية، وغيرها. (تتمة الأعلام، خير الدين الزركلي، دار ابن حزم، لبنان –بيروت، ط٢، ٢٠٠٢م. ٧٦/١).

(٦) ديوان الربيع، إلياس حبيب فرحات، مطبعة صفدي التجارية، ١٩٥٤م، ٦١/١.

إنّـــا وإنْ تَكـــنِ الشـــآمُ ديارَنـــا فقلـوبُنـــا للعُـــرْبِ بـالإجْمـــــالِ
نَهـــوَى العـــراقَ ورافدَيْـــهِ ومـــا علـــى أرضِ الجزيـــرةِ مِـــن حَصًـــى ورِمـــالِ
وإذا ذَكَـــرْتَ لنـــا الكِنانـــةَ خِلْتَنـــا نَـــروَى بسـائـــغِ نِيلِهـــا السَّلْســـالِ
بِنّـــا ومـــا زِلنـــا نُشاطِـــرُ أهلَهـــا مُـــرَّ الأَســـى وحَـــلاوةَ الآمـــــالِ

ويعتذر إيليا أبو ماضي من وطنه الذي غادره مُكرَهًا، فيقول[1]:

لبنـــانُ لا تعـــذلْ بَنيـــكَ إذا هُـــمُ رَكِبـــوا إلـــى العَليـــاءِ كـــلَّ سَـــفِينِ
لـــم يَهجـــروكَ مَلالـــةً لكنّهـــم خُلِقـــوا لِصَـــيدِ اللؤلـــؤ المكنـــونِ

وتبقى صورةُ دمشق ماثلةً في نفْس جورج صيدح[2]، فيرسمها في شعره متغزلًا بها[3]:

دمشـــقُ أعـرفُهـا، بالقُبَّـة ارتَفعـتْ بالمَرْجَـةِ انبســطتْ، بالشـاطِئ ابْتـردا
أهواكِ في يقْظتي، أهواكِ في حُلُمي أهـــواكِ مُغتربـــًا، أهـــواكِ مُبْتعِـــدا

وكانت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨م) حدثًا غيّر وجْهَ العالم؛ فقد انقسمت الدول إلى اشتراكية ورأسمالية، بما يحمله كل نظام من أفكار وقيم وأسس انعكست على الاقتصاد والمجتمع والثقافة وغير ذلك.

وأسهم العرب في مجريات الأمور، فانطلقت الثورة العربية الكبرى عام ١٩١٦م، بقيادة الشريف حسين، من الجزيرة العربية باتجاه بلاد الشام؛ لإخراج الأتراك منها، بالتنسيق مع دول التحالف ضد ألمانيا ومن وقف معها ولا سيما تركيا.

---

(١) ديوان إيليا أبي ماضي، ص٥٩٠.

(٢) جورج صيدح (١٣١١- ١٣٩٨هـ = ١٨٩٣- ١٩٧٨م): شاعر مهجري ولد في دمشق، من روّاد انبعاث الحركة الشعرية المهجرية التي كانت منطلقًا لحركة التجديد في الشعر العربي المعاصر. وأول دواوينه: الشعرية النوافل، نبضات قلب، حكاية مغترب، شظايا حزيران، وديوان صيدح (تتمة الأعلام، ١/١١٩).

(٣) ديوان صيدح، جورج صيدح، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٢، ص٢٤.

وقد ألهبت هذه الثورة النفوس، وهلل لها شعراء الشام، فهذا بدوي الجبل[1] يقول[2]:

تفـدي الشـموسُ بضـاحٍ مـن مشـارقِها هـــلالَ شـــعبان إذ حيّـــا بشـــعبانا
دوّتْ بــه الصــرخةُ الزهــراءُ فانتفضــتْ رمـــالُ مكـــة أنجـــادًا وكُثبـانـــا
وســـالَ أبطحُهـــا بالخيـــلِ آبيـــةً علـــى الشَّـــكيمِ تريـــدُ الأفْـــقَ مَيـــدانا
وبالكتائـــب مـــن فِهْـــرٍ مُقنّعـــةً تُضـــاحكُ الشـــمسَ هنـــديًّا ومُرّانـــا
تَملمـــلَ الفاتحـــون الصِّيـــدُ وازدلفـــوا إلـــى الســـيوف زُرافـــاتٍ ووحـــدانا
وللجيـــاد صَهيـــلٌ فـــي شكائِمِهـــا تكـــادُ تَشـــربُه الصـــحراءُ ألحانـــا

وبانتهاء الحرب الأولى تم إعلان استقلال سورية، والدعوة ليكون الملك فيصل بن الحسين ملكًا عليها (ولبنان جزء منها) في عام ١٩٢٠م، وقد لقي هذا الأمر دعمًا من مسلمي سورية ولبنان، في حين كان عدد من مسيحيي لبنان يرفضون ذلك[3]. كما تكشَّفت خفايا اتفاقية سايكس بيكو التي قسّمت البلاد العربية ووزعتها على الدول الأوربية باسم الانتداب.

وبناء على هذه الاتفاقية أعيد احتلال سورية ولبنان من قبل فرنسا عام ١٩٢٠م بعد مرور نحو أربعة أشهر فقط على إعلان استقلالها وتنصيب الملك فيصل ملكًا عليها، كما احتلت بريطانيا فلسطين والأردن، بعد أن وَعَدَ بلفور اليهود بمنحهم فلسطين؛ ليقيموا دولة عليها.

وتحركت الثورات في هذه البلدان ضد المستعمر الجديد، واستمرت حتى نالت سورية ولبنان استقلالهما عام ١٩٤٥م، واستقلت بعدهما بقليل الأردن، أما فلسطين فأعطيت لليهود، فأعلنوا دولة إسرائيل فيها عام ١٩٤٨م.

---

(١) بدوي الجبل: محمد سليمان الأحمد (١٩٠٥- ١٩٨١م)، من أعلام الشعر المعاصر في سوريا، ولد في قرية ديفة بمحافظة اللاذقية بسوريا، ودرس فيها، انتخب نائبًا في المجلس النيابي ١٩٣٧م عدة مرات، وتولى عدة وزارات. تنقَّل بين لبنان وتركيا وتونس واستقر في سويسرا. معظم شعره وطني وقومي. (ينظر: ذيل الأعلام، أحمد العلاونة، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، ط١، ١٩٩٨م، ص١٧٩).

(٢) ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م، ص٨٤.

(٣) ينظر: أبحاث في تاريخ لبنان المعاصر، د. عصام كمال خليفة، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص١٢٧؛ والمؤامرة الكبرى على بلاد الشام، محمد فاروق الخالدي، دار الراوي، الدمام، ٢٠٠٠م، ص٢٥٥؛ وتاريخ المشرق العربي المعاصر، أحمد طربين، المطبعة الجديدة، دمشق، ١٩٨٦م، ص٤٦٤.

وقد استقرت الأمور السياسية ونظام الحكم تقريبًا في لبنان والأردن، وتمكَّن اليهود من فلسطين، أما في سورية فقد جرى عدد من الانقلابات العسكرية حتى عام ١٩٧٠م، إذ وقع فيها آخر انقلاب عسكري.

وشهدت بلاد الشام في هذه المدة حربين مع إسرائيل؛ الأولى عام ١٩٦٧م وخسرت فيها سورية ومصر والأردن جزءًا جديدًا من أراضيها، والثانية عام ١٩٧٣م وانتهت باتفاقيات سلام مع مصر والأردن.

وألهبت هزيمة حزيران عام ١٩٦٧م أكباد الشعراء، وأثارت غضبهم على الحكام الذين لم يُعِدّوا لهذه الحرب عدّتها، ومن هؤلاء الشعراء بدوي الجبل الذي صبّ جامَ غضبه في قصيدة طويلة، منها[(١)]:

رمـــلُ سينـــاءَ قبرُنـــا المحفـــورُ وعلـــى القبـــرِ مُنكَـــرٌ ونكيـــرُ

كبريـــاءُ الصحـــراءِ مرّغَهـــا الـــذلُّ فغـــابَ الضـــحى وغـــارَ الزئيـــرُ

جَبُـــنَ القـــادةُ الكبـــارُ وفَـــرّوا وبكـــى للفـــرارِ جيـــشٌ جَســـورُ

واستنكر نزار قباني[(٢)] كل ما جرى، وظهر في شعره الغضب واليأس، فقال في قصيدته (هوامش على دفتر النكسة)[(٣)]:

مالحةٌ في فمِنا القصـائدُ

---

(١) ديوان بدوي الجبل، ص١٩٢.

(٢) نزار توفيق قباني (سورية– لبنان): ولد في عام ١٩٢٣م في دمشق، وعمل في السلك الدبلوماسي، ثم أسس دارًا للنشر في بيروت. من دواوينه الشعرية: قالت لي السمراء، طفولة نهد، ساميا، تزوجتك أيتها الحرية، ثلاثية أطفال الحجارة. ومن مؤلفاته: الشعر قنديل أخضر، قصتي مع الشعر. توفي عام ١٩٩٨م. (معجم البابطين، ٥/ ٥٢٨).

(٣) الأعمال الشعرية والسياسية، المجموعة الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، باريس ط١٧، ٢٠٠٧م، ١٨٧/٢.

مالحـةٌ ضفــائرُ النســـاءْ

والليلُ والأستارُ والمقاعدُ

مالحــةٌ أمـامنـا الأشيــاءْ

*

يا وطني الحزينْ

حوّلْتَني بلحظةٍ

مِن شاعرٍ يكتبُ الحبَّ والحنينْ

لشاعرٍ يكتبُ بالسِّكّينْ

*

لأنّ ما نُحِسّه أكبرُ مِن أوراقِنا

لا بدّ أنْ نخجـلَ مِن أشعـارِنا

*

إذا خسرنا الحربَ لا غَرابة

لأننا نَدخلُها

بكلِّ ما يَملكُ الشرْقيُّ مِن مواهبِ الخطابةْ

بالعَنتريّاتِ التي ما قتلتْ ذُبابةْ

لأننا نَدخلُها

بمنطقِ الطبلةِ والربابةْ

*

وتمخّض النصف الأول من القرن العشرين عن أحداث كبرى في بلاد الشام غيّرت مجرى تاريخها، وكان أبرز تلك الأحداث:

١. خذلان الدول الأوربية للشريف حسين، ومنعه من إقامة الدولة العربية كما كان متفقًا عليه قبل البدء بثورته.
٢. انفصال بلاد الشام عن الخلافة العثمانية.
٣. خضوعها للاستعمار الأوربي (الفرنسي البريطاني).
٤. تحرك الثورات الشعبية على مدى عقود مطالبة بالاستقلال، وحصولها عليه.
٥. اقتطاع فلسطين وإعلان دولة إسرائيل فيها.
٦. تفكك بلاد الشام وتقسيمها سياسيًّا إلى أربع دول رسمية، هي: سورية، ولبنان، وفلسطين، والأردن[(١)].
٧. فصل بلاد الشام عن باقي البلاد العربية، خلافًا لما كان مستقرًّا في نفوس العرب من أنهم دولة واحدة وأمة واحدة.

ولذلك ظلوا يعيشون على ذلك الأمل، فعندما أُقيم حفلٌ في دمشق عام ١٩٢٥م لتكريم الشاعر أحمد شوقي، وقف شاعر بلاد الشام شفيق جبري[(٢)] منشدًا[(٣)]:

تلك الأواصرُ لم تَزلْ معقولةً ... من عهدِ عمرٍو مَنْ يَحِلُّ عِقالَها؟!
في الغُوطتينِ إلى الكِنانةِ نَزعةٌ ... لو مُثّلتْ كانَ الهوى تمثالَها
كهْفانِ تضطربُ العروبةُ فيهِما ... حتى تجولَ على السنينِ مَجالَها
وإذا الشدائد بالكنانةِ أحدقتْ ... وثَبَتْ دمشقُ فقطّعتْ أوصالَها
لوْ تشتكي مصرٌ أذًى بشمالِها ... بترتْ ربوعُ الغوطتينِ شمالَها

---

(١) يُنظر: المؤامرة الكبرى على بلاد الشام، ص٣٢٧ وما بعدها.

(٢) شفيق درويش جبري (١٣١٤- ١٤٠٠هـ = ١٨٩٧- ١٩٨٠م): أديب وكاتب، ولد في دمشق، جمع بين الثقافتين القديمة والحديثة، وكان متأثرًا بآراء جوستاف. من مؤلفاته: المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، الجاحظ معلم العقل والأدب، وله ديوان العندليب. (تتمة الأعلام، ٢٢٦/١).

(٣) نوح العندليب، ديوان شاعر الشام شفيق جبري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٦م، ص٣١٤.

وعبّر شعراء سورية عن رفضهم للتقسيم، وتضامنهم مع جميع البلاد العربية، فهذا بدوي الجبل يرى سورية والعراق بلدًا واحدًا، فيقول[1]:

لـــيسَ بـــينَ العـــراقِ والشـــامِ حَـــدُّ هـــدَمَ اللهُ مـــا بَنَـــوا مِـــن حُـــدودِ

ويقول أمجد الطرابلسي[2] في رثاء الملك غازي ملك العراق[3]:

يـــا فقيـــدًا بكـــى لمصـــرعهِ العُـــرْ بُ بـــدمعٍ مـــلءِ الجفـــونِ غزيـــرِ

وحـــدةَ العـــربِ كـــمْ ســـهرْتَ تُناجـــ ـــيها مَشـــوقًا لفَجْرهـــا المنظـــورِ

نَـــمْ قريـــرًا فوحـــدةُ العـــربِ ســـارتْ بســـناها النجـــومُ كـــلَّ مَسيـــرِ

ثانيًا– الواقع الاجتماعي:

كان لهذه الأحداث انعكاساتٌ سلبية كبيرة على المجتمع، فما إن تخلصت بلاد الشام من الحكم العثماني بما تضمّنه من قهر وفساد وتضييق على الناس، وتخلُّف علمي واقتصادي وثقافي وما إلى ذلك، حتى رزحت من جديد تحت احتلالٍ جديد فرض عليها قيودًا جديدة وقهرًا واغتصابًا، فانبرى الناس للثورات ومناهضة المستعمر والسعي إلى الاستقلال من جديد بدل أن يلتفتوا لبناء دولتهم والنهوض بالمجتمع.

لقد أسهم الاستعمار الأوربي لبلاد الشام في زيادة تخلّفها وفقرها، وتراجع مجتمعها، والحدِّ من نموّها الاقتصادي والثقافي والعلمي، والتضييق على أبنائها، "ففي ميدان الاقتصاد أفقروا

---

(١) ديوان بدوي الجبل، ص١٤٣.

(٢) أمجد بن حسني بن محمود الطرابلسي (١٣٣٥– ١٤٢٢هـ = ١٩١٦– ٢٠٠١م): ولد في دمشق وتوفي في باريس، وأشرف على أكثر من ستين أطروحة ماجستير ودكتوراه، ولم يهتم بتأليف الكتب قدر اهتمامه بتأليف الباحثين، وكان ينشر قصائده في مجلة الرسالة، وله خُطب مشهودة في القرنين التاسع عشر والعشرين. نُشر شعره في ديوان حمل عنوان "كان شاعرًا". (معجم البابطين، ٢/٤١٤).

(٣) أمجد الطرابلسي، إعداد: محمود إسماعيل، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص٥٢.

البلاد، فمُنيت بركود لم تعرف له مثيلًا قبل نصب الحواجز بين أجزاء سورية، هذا إضافة إلى الخسائر التي أصابت الخزانة السورية من جراء ربط النقد بالفرنك الفرنسي المتدهور دومًا، وامتصاص الرصيد الذهبي، وطمع الموظفين الفرنسيين المتزايد للمال، ورواتبهم الضخمة، وعددهم الكبير"[1]، مما أثار حفيظة الناس للثورة، ودفع ببعضهم إلى الهجرة والهروب من الواقع الأليم الذي كان الناس يعانون منه، والتوجه إلى المغترب.

ولم يكن الشعر بعيدًا عما يجري في البلاد، فقد وجدت تلك الأحداث صداها في نفوس الشعراء والأدباء، واستحوذت قضايا الأمة على كثير مما قاله الشعراء، حتى إن الباحث يستطيع أن يستخلص معظم ما جرى من دواوين شعراء تلك الفترة.

وكانت الحركة الشعرية في مخاض كبير بين مُقلّد وساعٍ إلى التجديد، وساعد على ذلك اتصال عدد من الشعراء والأدباء في بلاد الشام وغيرها بأوربة، والاطلاع على الأدب الأوربي ومدارسه الجديدة، ولا سيما الكلاسيكية والرومانسية والرمزية، وتأثرهم بوجه أو بآخر بتلك المذاهب، والسعي إلى التقيد بقيمها الفنية وأسسها ومعاييرها.

إن كل ما تقدَّم كان رافدًا قويًّا من روافد الصورة الشعرية لدى شعراء بلاد الشام، أسهم في تشكل الصورة وتنوّعها، وتنمية الخيال والإبداع لدى الأدباء والشعراء، وفي استلهام المعاني وتجويد الصورة الفنية، مما أدى إلى ظهور تيار تجديدي في الشعر العربي شكلًا ومضمونًا.

(١) تاريخ المشرق العربي المعاصر، أحمد طربين، ص٤١٥.

المبحث الثاني

الخيال

مما لا شك فيه أن أي عمل لا بد له من أن يحمل جديدًا ويتّصف بالابتكار حتى يدخل في (الإبداع)؛ الذي يُستفاد من دلالته اللغوية أنه خَلْقٌ جديد.

ويأتي الشعر في مقدمة الأعمال الإبداعية التي شغلت العرب قديمًا وحديثًا، وحظيتْ بمكانة عظيمة بينهم، وكان لأصحابها شأن كبير في المجتمع. فمنذ العصر الجاهلي أدرك العربُ المكانةَ العالية للشاعر، فكانوا يحتفلون بنبوغه فيهم، ويقيمون الولائم والأفراح لذلك. كما أنهم جعلوه سفيرهم الناطق باسمهم، المنافح عنهم، الناشر لمآثرهم[(١)]. واستمر الأمر بعد الإسلام على ما هو عليه من منزلة رفيعة للشعر، ولا يغيب عنا أن النبي -صلى الله عليه وسلم- دعا شعراء المسلمين للرد على شعراء الكفار؛ لعلمه بعظيم أثر الشعر في النفوس، وكذلك في العصور اللاحقة كان الشعراء مقدمين في مجالس الخلفاء وغيرهم من أولي الأمر.

وقد لفت العربيَّ ما وجده في الشعر من اختراق للدلالة اللغوية للألفاظ، وأساليب عرض المعاني المباينة لما هو مألوف من خلال الصور والأخيلة التي يستعين بها الشعراء، ونسبوا ذلك إلى شياطين الشعراء[(٢)]، ومن هنا لم يكن غريبًا أن يتهموا النبي -صلى الله عليه وسلم- بأنه شاعر؛ فقد وجدوا في آيات القرآن من الأساليب والصور والصياغة ما يعلو عن مألوف تعبيرهم.

إن هذا الجديد المبتدع في قول الشعراء (الشعر)؛ يكمن بداية في قدرة الشاعر على ابتكار الصور التي تُرسم بالكلمات فتزيد المعنى وضوحًا، وتقربه إلى نفس المتلقِّي وعقله، ومن هنا كانت الصورة الشعرية عماد الشعر، وجوهره المميز له، ووسيلته في نقل الواقع والأفكار

---

(١) ينظر: السفارة السياسية وأدبها في العصر الجاهلي، للدكتور محمد علي دقة، دار العلم، ١٩٨٩م، ص٢٣.

(٢) ينظر: شياطين الشعراء، لعبد الرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية، دن، دت، ص٦٦.

والمشاعر نقلًا يُخرجه من مألوف الناس، ويعيد تشكيله في ذهن الشاعر ومخيلته؛ ليعرض على الناس وكأنه حالة جديدة، فيستثير خيال المتلقّي للتفاعل معه والربط بين هاتين الحالتين.

ومن هنا نستطيع القول: إن الصورة الشعرية صياغة فنية، وتشكيل لغوي يكوّنها الخيال من معطيات متعددة، فالخيال إذن عماد الصورة الشعرية، ومصدرها الخصب وسرّ جمالها، والشاعر مبتكرٌ متخيّل، يحلّق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق عوالم جديدة لا مرئية، وهذا ما ذهب إليه حازم القرطاجني في تعريف الشعر بقوله: "الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيلة —صادقة كانت أو كاذبة– لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل"(١).

ومما لا شك فيه أن أبرز مقومات الصورة الشعرية هي التشابيه والاستعارات، ولذلك فإن "الاستعارة الناجحة والصورة الموحية يسعيان إلى مستوى الرمز، وليس الخيال في الشعر إبداعيًّا إلا لأنه يدمج ويوحّد، ويفري ويخلق، ويهدم ويبني، ويفكك ويركّب، والخيال إذ يذهب بخلقٍ ويأتي بخلق –على حد عبارة ابن عربي– ويغير نظام العلاقات بين الظواهر والأشياء، إنما يمارس في الشعر حرية بلا حدود"(٢).

وإذا كانت الصورة لا تقتصر على الشعر بل تدخل في تكوين النثر أيضًا، إلا أنها في الشعر أظهر، وهو إليها أحوج من النثر، فالمنثور "من الكلام يشارك الشعر في اشتماله على الصور الخيالية، ولكن نصيب الشعر منها أوفر، وهو بها أعرف، كما يمتاز بأحد أنواع التخييل، وهو ما لا يتوخّى به صاحبه وجه الحقيقة، وإنما يقصد به اختلاب العقول، ومخادعة النفوس إلى التشبث بغير حق"(٣).

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي، ص٨٩.

(٢) الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م، ص٢٨٢.

(٣) الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين، المكتبة العربية، دمشق، ١٩٩٢م، ص٥.

ولذلك يرى جابر عصفور أن التخييل الشعري "عملية إيهام تفضي إلى تحسينٍ أو تقبيح، وكل تحسين أو تقبيح يُفضي بدوره إلى اتخاذ المتلقي وقفة سلوكية محددة يمكن معرفتها سلفًا، ويمكن السيطرة عليها أو توجيهها بقوة التخييل الشعري، وما دام الأمر كذلك فيمكن أن يكون الشعر ذا أثر إيجابي في حياة الفرد والجماعة، وذلك بربط عملية التخييل بمخطط أخلاقي يقوم الشعر بتوصيل قيمه إلى المتلقي خلال عملية الإيهام المصاحبة لفاعليته المتميزة"[(١)].

ويشير إلى دور التخييل في صياغة معطيات الصورة بقوله: "وما دامت عملية صياغة المعطيات في المحاكاة مرتبطة بكيفية إدراك الشاعر لموضوعه، فمن المنطقي أن تكون فعلًا تخيليًّا يجسّد وقع العالم على مخيلة المبدع، ومن هنا يظهر التخييل باعتباره السبيل الذي تتحقق به المحاكاة في الشعر، فلا تصبح المحاكاة الشعرية مجرد نقل متميز للعالم فحسب؛ بل تصبح تشكيلًا لمعطياته في المخيلة، وإذا كانت المحاكاة تنطوي على عملية تصويرٍ للأشياء وتمثيل لها في الأذهان، فإن هذه العملية لا يمكن أن تقوم إلا في المخيلة؛ لأن المخيلة هي القوة الإدراكية التي تجمع بين الصور وتؤلف ما بينها، بل تُعيد تشكيل معطياتها في علاقات جديدة تضفي على المحاكاة ما فيها من استطراف أو استغراب أو تعجيب"[(٢)].

فالخيال إذن حالة متطورة في الصورة الشعرية، يرتقي الشعر بها كلما كان خيال الشاعر أكثر خصبًا، حيث يمتلك القدرة على تشكيل صور الأشياء والأشخاص ومشاهد الوجود"[(٣)].

والحواس الخمس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن رياح الحياة والتجربة، كما أن الذهن محتاج في كثير من اعتمالاته إلى الحواس لترجمة تلك الاحتمالات، فتكون الحواس بهذا المنحى أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث[(٤)].

---

(١) مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، ١٩٩٥م، ص٢٠٠.

(٢) المرجع السابق، ص٢٤٨.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د.سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٥، ص٨٧.

(٤) ينظر: الصورة الفنية معيارًا نقديًّا، د.عبدالإله الصايغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨١م، ص٤٠٦.

وبذلك يكون الخيال رافدًا قويًّا لتراسل الحواس هذا المكون الأكثر ابتكارًا وإبداعًا في الصورة الشعرية.

وإذا نظرنا في شعر شعراء بلاد الشام في القرن العشرين استطعنا القول: إن مكونات الصورة البلاغية كانت طاغية فيه، دون أن تغلق الباب أمام الجديد الذي بدأ يفد من الغرب في مذاهبه الشعرية الجديدة، ولا سيما الرومانسية والرمزية.

لقد كان الشعر في مطلع القرن العشرين في حالة مخاض وصراع بين تيارين: تيار يدعو إلى إحياء التّراث العربي ونشر روائعه والتمسك به والنّسج على منواله، وآخر أفاد من آداب الأمم الأخرى، وأعجب بها، وسعى إلى محاكاتها، والتفلُّت من قيود الماضي؛ سعيًا إلى التجديد والمعاصرة.

وإذا كانت وظيفة الخيال لا تتغير كثيرًا بين هذا الاتجاه أو ذاك، إلا أن آفاقه تكون أكثر انفتاحًا، ومحفزاته أغنى وأكثر شمولًا وتطورًا في التيار التجديدي.

وقد تسللت المذاهب الشعرية الغربية إلى شعراء الشام، وكانت بلاد الشام الحاضنة الأولى للمدرسة الرمزية[(١)]، وللرمزيين عناية خاصة بموضوع تراسل الحواس؛ إذ نظروا إلى طبيعة هذا التمازج في الحواس الذي من شأنه إغناء الرمز بديلًا عن المضمون الشعري[(٢)]، ولا ننسى أن هذه الرمزية الجديدة في القصيدة الحديثة قد تأثرت ببعض الشعراء الكلاسيكيين كشوقي، والجواهري، والشبيبي، والحبوبي، واليازجي، وبدوي الجبل، والأخطل الصغير"[(٣)]. فأصبح

(١) المدرسة الرمزية: حركة أدبية نشأت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر؛ إستجابة لعوامل اجتماعية وثقافية وفنية، واحتجاجًا على بعض المذاهب الأدبية مثل الواقعية والطبيعية. ينظر: الرمزية في الشعر العربي، د.ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، دون طبعة،٢٠١١م، ص١٢؛ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص٧١؛ الرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي، ص٩٢؛ الشعر العربي المعاصر، سلمى الجيوسي، مجلة الفكر، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٧٣م، ص.١٧.

(٢) ينظر: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، د.سالم الحمداني، مطبعة التعليم العالي، الموصل،١٩٨٩م، ص٢٥٤؛ الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص٣٣٨-٣٤٠.

(٣) الرمز في الشعر العربي، د. جلال عبد الله خلف، مجلة ديالى، العراق، العدد: ٥٢، ٢٠١١م.

الشاعر يعبر بالصورة الكاملة عن المعنى كما كان يعبر باللفظة، تدعمه في ذلك خبرته ونظراته الدقيقة إلى دقائق الأمور[١]، وأصبحت عناصر التشبيه (لاتأخذ دلالتها من المعجم اللغوي المألوف، بل هي إشارة في معجم الشاعر، تأخذ دلالتها من السياق المشحون بشعور الشاعر وعوطفه "[٢]. وهي "مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ"[٣]

ولقد وجد الشاعر العربي أن عليه أن يتجاوز الرموز الجاهزة أو على الأقل أن يعيد شحنها بما يجعلها أكثر ارتباطًا به؛ ذلك أن الرمز الشخصي لا العام هو ما يثري حداثة الشعر وحداثة الرؤيا.[٤]

وإذا نظرنا –على سبيل المثال– في شعر محمود درويش[٥] أدركنا ذلك، فالشاعر كان يعاني من تجربة مريرة يكتوي بلظاها يوميًّا، ولا يستطيع الفكاك منها، ومن هذه التجربة الشخصية تسربت معظم رموزه، وقد سعى الشاعر إلى إحياء الرمز بمعانٍ مضافة أو مغايرة تحمل ملامح الشاعر وطابعه الشخصي.[٦]

ولذلك لم يأت رمزه غامضًا بل شفافًا، سرعان ما نتحسس خيوطه ونكشف دلالته لاقتران الرمز لديه بتجربته النضالية وكفاحه في سبيل وطنه، وكما يصف الشاعر سبيله في الرمز قائلًا: "إن اللعبة الفنية عندي مكشوفة خلف منديل شفاف".[٧]

---

(١) ينظر: الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل، ص١١٢.

(٢) الصورة في شعر لطفي جعفر أمان، عبدالكريم أسعد قحطان، دار الثقافة، الشارقة،٢٠٠٢م، ص٣٨.

(٣) الصورة الشعرية، دي سوسيل، ترجمة، د.أحمد نصيف الجنابي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م، ص٢٦.

(٤) ينظر: في حداثة النص الشعري، علي العلاق، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧، ص٥٨.

(٥) محمود سليم حسين درويش (فلسطين): ولد عام ١٩٤١م في قرية البروة بعكّا، واشتغل بالصحافة في عدد من الدول العربية. من دواوينه الشعرية: عصافير بلا أجنحة، أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، كتابة على ضوء بندقية، أرى ما أريد، وغيرها الكثير. ومن مؤلفاته: شيء عن الوطن، وداعًا أيها السلام. حصل على جوائز عديدة (معجم البابطين، ٥/ ١٩٨).

(٦) ينظر: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، علي العلاق، ص٦٠.

(٧) شيء عن الوطن، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، ص٢٦١.

كما يتبين لنا من قصيدته (نشيد إلى الأخضر)[1].

أيُّها الأخضرُ في هَذَا السَّوادِ السَّائدِ، الأخضر في بحث

المناديل عن النيلِ وعن مهرِ العروسِ

الأخضر الأخضر في كلِّ البساتينِ التي أحرقَها السلطانُ

والأخضر في كلِّ رماد

لن أسميك انتقالَ الرمزِ منِ حلمٍ إلى يوم

أسميك الدمَ في هذا الزمانِ

وأسميك انبعاثَ السُّنبلة

وأنا أكتبُ شعرًا، أي أموت الآن: فلتذهب أصول

الشعر وليتضحِ الخِنْجرُ ولينكشفِ الرمزُ: الجماهير

هي الطائرةُ والأنظمةُ التي تسمّى قتلة

فالنص يفيض بالصور الرمزية حيث إن اللون الأخضر هو رمز للدم الفلسطيني، والطائر رمز لضحايا الحرب، وبعض الأنظمة الظالمة هي القتلة.

ولا تبعد فدوى طوقان[2] عن ذلك التوظيف القريب للشاعر وتجربته الشعورية، ويتضح ذلك في قصيدة لها بعنوان (الطوفان والشجرة)[3]:

---

(١) الأعمال الكاملة، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٥م، ٢/٢٣٣.

(٢) فدوى عبد الفتاح آغا طوقان (فلسطين): ولدت عام ١٩١٧م في فلسطين، وتحمل الجنسية الأردنية، عضو في مجلس أمناء جامعة النجاح بنابلس. من دواوينها الشعرية: وحدي مع الأيام، ووجدتها، أعطنا حبًّا، أمام الباب المغلق، الليل والفرسان. ومن مؤلفاتها: رحلة صعبة، رحلة جبلية. حصلت على عدة جوائز، وصدرت عنها تسع دراسات أكاديمية للماجستير والدكتوراه. (معجم البابطين، ٤/ ٩٨).

(٣) ديوان فدوى طوفان، دار العودة، بيروت،٢٠٠٠، ص٤٨٧.

يوم الإعصارِ الشيطاني طَغَى وامتدَّ

يوم الطوفانِ الأسودِ

لفظَتْهُ سواحلُ همجيَّةٌ

للأرضِ الطيبةِ الخضراءِ

هوتِ الشجرةُ؟

ستقومُ الشجرةُ

ستقومُ الشجرةُ والأغصانُ

ستنمو في الشمسِ وتخضرُّ

وستورقُ ضحكاتُ الشجرةِ

في وجهِ الشمسِ

وسيأتي الطيرُ

لابد سيأتي الطيرُ

سيأتي الطيرُ

سيأتي الطيرُ

ففي هذه القصيدة تسجِّل لنا الشاعرة من خلال تجربتها ما حلَّ بأرض فلسطين، وقد اتكأت على عناصر مستمدة من الواقع، ففي قولها: (الإعصار الشيطاني)، تقصد بالإعصار ذلك الاعتداء الصهيوني الغاشم، فالإعصار عادة ما يخلِّف وراءه آثارًا طويلة المدى، وهكذا

هي الحرب وما تجرُّه من ويلات، وفي جملة (الطوفان الأسود) معنى رمزي وهو أن هذه الحرب لم تكن من السهولة بمكان، بل إنها كالطوفان يجرف ما يمرُّ به، فهي حربٌ لا تبقي ولا تذر وقد جرفت معها الكثير. وقد كان اختيار الشاعرة دقيقًا لكلمة (لفظته)، فهذه الكلمة توحي بتجمُّع شُذَّاذ الآفاق في وطنها بشكل غير طبيعي وهم تافهون لاقيمة لهم. (للأرض الطيبة الخضراء) تعني بها فلسطين، وتوحي بما تتمتع به هذه الأرض الطيبة من أمن وأمان واستقرار، ثم بعد ذلك (هوت الشجرة)، أي: ترمي بذلك إلى سقوط فلسطين من جهة وضعف وتراخي الأمة العربية من جهة أخرى، ثم لا تلبث الشاعرة أن تبعث الأمل في نفسها قائلة: (ستقوم الشجرة)، فما حصل لفلسطين برأيها لن يدوم طويلًا، وسينهض الشعب العربي من عثرته، ويكون النصر حليفها:

ستقومُ الشجرةُ والأغصانُ

ستنمو في الشمسِ وتخضرُ

وستورقُ ضحكاتُ الشجرةِ

في وجهِ الشمسِ

وستعود للعربي العزة والكرامة والحرية، ولعل هذا ما توحي به كلمة الطير في قولها: (وسيأتي الطير).

ومن يتمعن في هذه الرموز يجدها قريبة من أرض الواقع..من الطبيعة بما فيها من شجر وحجر وطير وإنسان..من تراب الوطن..من همومه وجراحه، وبذلك يكون قريبًا من المتلقِّي، فيكون ذلك أبلغ أثرًا في نفسه ما لو كان الرمز بعيدًا عن الواقع الذي يعيشه الشاعر.

إن ما يهمنا هنا هو انفتاح الخيال الشعري عند عدد من شعراء بلاد الشام على المذاهب الشعرية الغربية، وارتقاء أدائه، حيث ارتقت القصيدة العربية الحديثة إلى مستويات

إبداعية مبتكرة متطورة تتوازى مع أعظم الأشعار العالمية في القرن العشرين[١]، فكان ذلك رافدًا قويًّا من روافد تراسل الحواس في صورهم الشعرية.

والخيال الذي يبنى عليه التراسل قد لا يبدو منطقيًّا لأول وهلة، وليس من السهولة بمكان الوصول للمعنى الذي ترمي إليه الصورة التراسلية؛ فلم يعد الخيال مجرد "متعة سطحية مجانية، وإنما أصبح جهدًا جادًّا وشاقًّا يبذله المتلقي؛ للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التي يُحدثها العمل الفني الحقيقي الوجدان"[٢].

وإلى هذا النوع كان عبد القاهر يميل، ويقرر أن الشيئين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه الذي يتكوّن نتيجة لهذا العمق أعمق وأرقى فنيًّا؛ فهو لا يربط ما بين الصورة والشعور أو الفكرة[٣]. وبذلك تدرك غاية الأدب العالي ومدارها أن يجعل المنشئ القارئ يشاطره فنه[٤].

ولا شك أن "الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، وكان موقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف"(٥).

والشاعر عندما يتلاعب بالحواس ويناوب بينها في الوظائف، فإن ذلك ليس لمجرد اللعب فحسب، وإنما هو (لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولًا، ثم إثارة القارئ أو المتلقِّي ثانيًا).[٦]

فالشعر إذن ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق

---

(١) ينظر: أسلوبيات القصيدة المعاصرة، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين، أحمد محمد الزعبي، ط١، ٢٠٠٧، ص١٠٤.

(٢) أصول الحركة الشعرية الجديدة، علي عشري زايد، مجلة فصول، ع١، أكتوبر ١٩٨١م، ص٨٠.

(٣) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص١٣٣.

(٤) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص٣٥٩.

(٥) أسرار البلاغة، الجرجاني، ص٢٦.

(٦) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص٦٧.

خاص، إنه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها وإلا كان شيئًا مملًّا. وليست الألوان والأشكال وحدها هي العناصر التي تجتذب الشاعر، بل إن الملمس والرائحة والطعم لتتداخل مع الشكل واللون في الصورة الشعرية؛ لأن العقل لا ينفذ إلى الطبيعة من خلال النظر فحسب، وهو لا يتحرك في نطاق المرئيات وحدها أو مجرد الصفات الحسية الأخرى المترجمة إلى مرئيات كما يصنع الرسام حين يصور "الملاسة مثلًا"، وإنما هو يستهلك كل الأشياء الواقعة وكل الصفات سواء أكانت مرئية أو غير مرئية[(١)].

إن براعة التقريب بين الأشياء المتباعدة، ومهارة لقط التشابه في غير المتشابه يحتاج إلى عقلية لماحية في التقاط علاقة قائمة لا تراها الأعين الكليلة ولكنها تسطع في لحظة انجلاء بصر وبصيرة لموهبة فذة وكأنها انبثاق عفوي لا عناء فيه[(٢)].

فدور القارئ كمُتلقٍ أن يتحسس الخيط في الصورة التراسلية، وهذا يتطلب منه إعمال فكر، فالتراسل "يحفِّز الخيال فيفتح بذلك للنص الأدبي آفاقًا رحبة من التخييل والتأويل، ويمنحه مقدارًا من الإدهاش الذي هو جوهر العملية الإبداعية"[(٣)]، كما يتطلب خلفية ثقافية تعادل ثقافة الشاعر؛ كي يتمكن من سبر أغوار الصورة، والكشف عن حمولتها الدلالية. دور الشاعر أن يكثِّف جهوده في الإيماء بالمغزى المراد. ونستطيع أن نلتمَّس كثيرًا من الأمثلة والشواهد الدالة عليه.

ولعلنا نجد في قصيدة الشاعر أديب مظهر المعلوف[(٤)] التي عنوانها (نشيد السكون) مثالًا واضحًا على ذلك، إذ يقول فيها[(٥)]:

---

(١) ينظر: التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، ص٦٨.

(٢) ينظر: تذوق النص الأدبي، د.رجاء عيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ط١، ١٩٩٤م، ص١٥.

(٣) نظرية تراسل الحواس (الأصول –الأنماط –الإجراء)، د.أمجد حميد عبدالله، ص٢٤٩.

(٤) أديب مظهر المعلوف (١٣١٦– ١٣٤٧هـ = ١٨٩٨– ١٩٢٨م): ولد في قرية المحيدثة (بكفيا – لبنان)، تأثَّر بالأدب الفرنسي، ودرس فن الرسم وأصبح رسامًا مميزًا شغوفًا برسم الطبيعة، ليس له ديوان مطبوع أو مخطوط، وأشارت المصادر التي درست سيرته إلى قصائد مختلفة، منها: نشيد الكون، الخلود، أشتات الأماني. (معجم البابطين، ٢٠١/١).

(٥) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص١٩٤؛ عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص٨٠؛ النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص٣٩٩.

أعِـدْ علـى نفْسـي نشـيدَ السـكونِ حُـلـــوًا كمـــرِّ النسـيـــمِ الأســـــودِ
واســتبـــدلِ الأنـــّـــاتِ بالأدمـــــعِ واسمـــعْ عَزيـفَ اليـــأسِ فـي أضلـعِي

واستبْقِني باللهِ يا مُنشدِي

فالليـــلُ سـكـــرانٌ وأنفـاسُـــــهُ تلفـــــحُ أجفانـــــي وأحلامـــــي
تنســـابُ حـولـي زفـــرةً زفـــرةً حاملـــةً أكـفـــانَ أيـامـــــــــي
بـــالله هـــلّا نَـغَـــمٌ قـاتـــــــلٌ عـلى بقـايـــا الوتَـــرِ الـدامـــــي
فـإنّ فـي أعمـــاقِ روحـي صـدًى مثـلَ دَبيـبِ المـوتِ بـينَ الجفـــونِ
أكلـّمـــا هـــــزّك تَذكـارُهـــــا بكـيـــتَ تَحنـــانَ الصبـــا الأولِ
صَـحِبْتَ فـي الـــوادي خيـالَ الطُّيـوبِ مـرافـقـــًا رَقـرقـــةَ الجـــــدْولِ
تفـــرُّ أحـلامـــي عـــلى نسمـــةٍ نَحيلـــةٍ معسـولـــةِ المَبسـمِ
فتَنْحـــني فـــوقَ بِســـاطِ المَغيـبِ وتَرتمـي فَـيَـا لَتحنـانِ الصِّبـــا الأوّلِ

يتضح في هذه القصيدة اعتماد الشاعر على تراسل الحواس المختلفة حيث قام بخلع صفات إحداها على معطيات الأخرى، فالنشيد موضوعٌ لحاسة السمع، وقد نعته الشاعر بالحلاوة، وهي لا تُقال إلا في المطعومات، والنسيم أمواج أثيرية غير مرئية، ومع ذلك أضفى عليه الشاعر صفة السواد، وهي موضوع لحاسة الإبصار، والنغم موضوعٌ لحاسة السمع، وقد نعته الشاعر بالقَتامة، وهي صفة بصرية. بل إن الشاعر لم يكتفِ بتراسل معطيات الحواس، حيث لجأ إلى تقريب خواص الحاسة الواحدة بعضها من بعض، فالنشيد والسكون كلاهما من مدركات السمع، ووجود أحدهما فيه قد يغني عن الآخر، ومع ذلك لا يجد الشاعر حرجًا في أن يجمع بينهما؛ للإيحاء بأن عالم الحسّ عنده قد بلغ من التجريد درجة يستشفّ فيها النقيض من النقيض وتلك ذروة التجريد[1].

(١) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص١٩٦.

وقد تكون وظيفة الصورة التراسلية إثارة مناخ نفسي شبيه بالمناخ النفسي الذي يحسه الشاعر ويعانيه،فنرى الشاعر يستعين بألفاظ ذات طاقة إيحائية عالية لإحداث الإثارة المطلوبة،ونستطيع أن نقدم مثالا على ذلك من قصيدة للشاعر نزار قباني (إني خيرتك فاختاري)[1]:

يَقتلني جبنُكِ يا امرأة

تَتسلى من خلفِ سِتارِ

إنِّي لا أؤمنُ في حبِّ

لا يحملُ نَزَقَ الثوّارِ

لا يَكسرُ كلَّ الأسوارِ

لايضربُ مثلًا لإعصارِ

آهٍ لو حبُّكِ يبلعني

يَقْلعني مثلَ الإعصارِ

فالجُبن –المدرك العقلي– يتحول إلى قاتل –مدرك حسي–، وكذلك الحب

–مدرك عقلي –تحول إلى إعصار يقتله.

ولاشك بأن الكلمات التي استعان بها الشاعر (يقتل –يقلع –إعصار –يبلع)ذات طاقة إيحائية معبرة مما ساعد على نقل الجو النفسي الذي يمور في ذات الشاعر إلى القارئ مما ساهم في إبراز مقصود الشاعر وصدق معاناته.

(١) أحلى قصائدي، نزار قباني، ط١٦، ١٩٩٢م، ص ٢٩.

ويتوهج خيال سعيد عقل[1] بما في داخله من اطّلاع على كثير من شعراء الغرب، فيُنتج صورًا مبتكرة يزينها ما فيها من تراسل للحواس. من ذلك ما جاء في قصيدته (مري ببستاننا صباحًا)[2]:

مُـرّي ببسـتاننـا صبـاحـا

أو رَفْـرفي

يا رِنْدلى، واسمعي الأقاحا

نادى: اقطفي

هنّا، وهنّا مِسْكٌ فَتِيت

فاستعاراته هنا كثيرة، وقد تعاورت فيها حاستا السمع والبصر.

وفي قصيدته (نداء الربيع) يقول[3]:

لمن رِنْدَلَى الليلةُ الصاحيه

وأظلالُ أنجمِها الساهيه

وشَبّـابةٌ مـن وراءِ الغَمـامِ

دعتْـنا إلى عَطفـةِ الرابيـه

تعالَي لقد كوكبَ الليلُ عمْدًا وأيقظَ من حلمِها الثانيه

---

(١) سعيد شبل عقل: ولد عام ١٩١٢م في زحلة (البقاع) في لبنان، ثقّف نفسه في مكتبة ضابط فرنسي، فدرس الآداب السنسكريتية والصينية والفينيقية. من دواوينه الشعرية: أجمل منك لا، لبنان إن حكى، كأس الخمر، أجراس الياسمين، كتاب الورد. ومن مؤلفاته: بنت يفتاح، المجدلية، قدموس. (معجم البابطين، ٢/ ٥٣٨).

(٢) الأعمال الكاملة، سعيد عقل شعره والنثر: نوبليس، ط٢، ١٩٩١م، ٢/٩٢-٩٤.

(٣) المصدر السابق، ٢/١٠٠.

فالشبّابة تتحول إلى داعٍ ينادي، ويدعو للاستمتاع بكل لحظة يعيشها الإنسان، إنها دعوة بشرية تبوح بها هذه الشبابة التي اختبأت وراء الغيوم لتجعل اللقاء ممتعاً بعيداً عن أعين العاذلين، كما يقول في قصيدته (سقوط الشمس)[1]:

هـذا الغـروبُ لم يمُـرّ

بي ولم يَرمِ الـذهـبْ

أَلِسوايَ كـان ليتَ

ليت..وليُقطفْ عِنـبْ

ويُعتصـر.. وهـو غـدًا

رقـصٌ وكـأسٌ وحَبَـبْ

فالغروب –مدرك بصري– يتحول إلى متحرك ذوقي يُعتصَر ويُشرب ليستمع به طعماً عذباً يتراقص حبابه في كأسه الجميل.

وتظهر صوره الاستعارية البديعة بوضوح في قصيدته (هموم الجمال)، كما يبدو فيها ابتكار خياله لتراسل الحواس؛ إذ يقول[2]:

لـو أنهم يَـدْرون مـا

أوجاعُ إزميلٍ صَدمَ

صخرًا ولم يئنّ ذاك

الصخر من طِيب الألم

---

(١) الأعمال الكاملة، سعيد عقل شعره والنثر: نوبليس، ١٩٣/٢.

(٢) المصدر السابق، ٢١٩/٤-٢٢٠.

أو ما دموعُ وتَرٍ

ظلّ به اللحنُ أصَم

رنّ وما جُنّ ! تقول

الورد أبدى ما ابتسم

الناس؟ لا عليهم

الحُسن لأهل الحُسنِ هَمّ

فقد جسَّد الشاعر الإزميل والصخر، وأضفى عليهما مشاعر الإنسان، وأصبح الصوت على الإزميل تألمًا، وصوت الطرق على الصخر أنينًا.

إن هذا الخيال الخصب، والحالة الإبداعية المتطورة، والموهبة اللاقطة لمكامن الجمال، كل ذلك أدّى إلى الابتكار في تراسل الحواس، وكان رافدًا قويًّا له في بناء صوره وبيان معانيه.

وعلى الرغم من تمسّك زكي قنصل بالقديم وأساليبه، والسعي إلى محاكاته، فإنّ الخيال المتَّقِد كان ظاهرًا في بعض صوره ورافدًا لإبداعاته، ففي قصيدة (وصية الثأر) يقول[1]:

عينـــان تعتلجـــان بالنـــارِ ويـــدٌ تخـــطّ وصيـــةَ الثّـــارِ

الحِقـــــدُ يُوحيهـــــا والجـــــرحُ يُملِيهـــــا

وعلـــى الحـــروفِ الراعفـــاتِ دمـــا الهـــادراتِ تَخـالُهـــا حِمَـمـــا

تَـثْـرو حُـشـاشـة لاجـئٍ بـالِ

فالعينان تتقدان غضبًا وثورة، ومكامن الإحساس تدفع بما عليه أن يقوم به، بأحرف راعفة دمًا، هادرة ثائرة، فجاء تراسل البصر والسمع تتويجًا لخيال الشاعر المتقد في إبداع الصورة الشعرية.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، زكي قنصل.

وفي قصيدته (طريق الموت) يصبح للشعر –مدرك سمعي– غلة من الغلال –مدرك بصري–، ويتحوّل عطر الروض المشموم –مدرك شمي– طعامًا يؤكَل، ويُتذوَّق –مدرك ذوقي–، ومرور الريح –مدرك لمسي– يصبح مدركًا بصريًّا[1]:

يقولُ وقد شامَ ازدرائي بماله أتدفعُ أجرَ البيتِ من غَلّةِ الشِّعرِ

أتأكلُ نفحَ الروضِ إنْ كنتَ جائعًا وتلبسُ ممّا تنسجُ الريحُ للنهرِ

وهنا يظهر أثر الخيال في رفد تراسل الحواس بجلاء بين حواس الذوق والشم والبصر. وتقومُ حاسة الشمّ مقامَ حاسة السمع في مطلع قصيدة له[2]:

نظَمتُ الشِّعرَ مِن قلبي وروحي فإنْ يَعبقْ فذاكَ شَذَى جُروحي

ولستُ بطامحٍ لخلود ذِكري فقد نَهنَهتُ نفْسي عن طُموحي

فالشعر ذوْبُ روح الشاعر، يُشمُّ عبقه الأريج المحمَّل بآلامه التي غرستها الأيام في قلبه فحدّت من طموحه، وجعلته يقنع بما وصل إليه، وهو وإن لم يطمح إلى خلود ذكره إلا أن ذلك قد حصل، فإبداع الشاعر لا تُبليه الأيام.

ويجنِّح الشاعرُ الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا في شعره كثيرًا، وتتشابك الوسائل والأدوات في صوره، ويتجلّى تراسل الحواس في كثيرٍ منها، كقصيدته (قدحًا ملأت بألفاظي) التي يتراسل في عنوانها السمع والذوق، ويقول فيها[3]:

قدحًا ملأتُ بألفاظي

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، زكي قنصل.

(٢) المصدر السابق، مطلع الجزء الثاني.

(٣) المجموعات الشعرية، تموز في المدين، المدار المغلق، لوعة الشمس، سبع قصائد، جبرا إبراهيم جبرا، دار رياض الريس، لندن، ط١، ١٩٩٠م، ص١٧.

قطّرتُها، خمّرتُها، عتّقتها

من حنجرات من الفضة،من الذهب

تدندن الألفاظ فيها تزغرد

زغاريد الأعراس في قرانا

فألفاظه المسموعة حولها إلى قطرات مرئية، خمرها وعتقها ليملأ بها كأسه، وأي كأس؟! إنه ذاك الذي ملأ فكر الشاعر وعقله وروحه بما يريد.

وفي قصيدته لوعة الشمس يقول[(١)]:

قدْ تجرحُ الصرخةُ همسةَ العاشقينَ

ولكنَّ أيديهمْ ستلتقِي

في المنعطفِ بينَ وجهٍ ووجهٍ

بينَ سريرةٍ وجهيرةْ

فالصرخة المسموعة أصبحت أداة جارحة مرئية تجرح مسموعاً، كما تتحول الهمسة – مدرك سمعي– إلى جسد يجرح مدرك –لمسي وبصري–.

فتتراسل بذلك حواس السمع والبصر واللمس.

ونجد في شعر محمود درويش كثيرًا من الصور والأخيلة الخصبة المبتكرة المطعّمة بتراسل الحواس؛ فحاسة السمع تتراسل مع حاسة البصر (اللون) في قصيدته (تحت الشبابيك العتيقة)، ومنها[(٢)]:

---

(١) المجموعات الشعرية، تموز في المدين، المدار المغلق، لوعة الشمس، سبع قصائد، جبرا إبراهيم جبرا،، ص١٧٢.

(٢) آخر الليل، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٣، ١٩٩٣م، ص٣.

واقفٌ تحتَ الشبابيكِ العتيقةْ

من يَدي يهربُ دُوريٌّ وأزهارُ حَديقةْ

اسألِيني كمْ مِن العمْرِ مضى

حتى تلاقي كلَّ هذا اللونِ والموت

تلاقي بدقيقة

وأنا أجتازُ سِرداباً منَ النسيان

والفلفل والصوتِ النُّحاسي

من يدي يهربُ دوريٌّ

وفي عيني ينوب الصمتُ عن قول الحقيقه

فالصوت المسموع نحاسيٌّ مرئي، يراه الشاعر وهو يعبر طريقه إلى النسيان، وكذلك الصمت، وهو دلالة سمعية، يتحول إلى مرئي يتحجّر في عينيه مفصحاً عما في نفسه دون أن يكون له كلام مسموع.

وفي قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) يعبّر عن اللمس بالبصر، وعن البصر بالذوق، فيقول[1]:

عشبٌ هواءٍ يابسٌ شوكٌ وصبّار

على سلك الحديد هناك شكل الشيء

في عبثية اللاشكل يمضغ ظله

(١) الأعمال الكاملة، محمود درويش، ١١٣/٣.

عدم هناك موثق.. ومطوق بنقيضه

ويمامتان تحلّقان

فالعشب البصري هواء لمسي، ومأكول ذوقي في آن واحد والظل المرئي يصبح مأكولًا ذوقيًّا في حالة عبثية تفصح عما يعتلج في قلب الشاعر من قلق واضطراب وألم.

وفي قصيدة (نسيت لأنساك) تتراسل حاستا السمع والشم، والسمع البصر، فالكلام المسموع يعبق طيبًا مشمومًا، والنغم المسموع يصبح قفرًا يابسًا تدركه العيون[1]:

ونسيت لأنساك شعر الطبيعة والحب

حتى الكلام البريء المليء بطيب يديك وإبطيك

أقفر، ولكنني لن أبدل أوتار جيتارتي

لن أبدلها لن أحملها فوق طاقتها: نغمًا يابسًا مقفرًا

إنه متعلق بها رغم كل ما جرى، رغم البعاد والفراق، إن ذكراها ماثلة في قلبه وإن تلاشى ما بينهما، فالأمل يحدوه دوماً.

كذلك يتجلى خياله بتراسل حواس السمع والبصر والشم في قصيدة (حفيف)؛ إذ يقول[2]:

كمُصغٍ إلى وحيٍ خفيٍّ أرهفُ السمعَ

إلى صوتِ أوراقِ الشجرِ الصيفيِّ.. صوت

---

(١) الأعمال الكاملة، محمود درويش، ٣/١١٥.

(٢) المصدر السابق، ٣/٢٢٠.

خفِر مخدّرٍ متحدّرٍ من أقاصي النوم..

صوتٍ شاحبٍ ذي رائحةٍ حِنطيَّةٍ قادم

من عزلةٍ ريفية..

فالصوت مخدّر خفر شاحب، ذو رائحة ملونة بلون القمح، بما تحمله الحنطة من رمز للحياة والعطاء، على الرغم من شحوب الأمل واضمحلاله.

ومثل ذلك نجده في كثير من صور أدونيس[(١)]، فعلى الرغم من طغيان الفكر الفلسفي في شعره، إلا أن خياله كان خصبًا في إبداع الصور التي يتجلى فيها تراسل الحواس، ومن ذلك تراسل السمع والبصر في قوله[(٢)]:

يئسَ الشعبُ منْ مُغَالبةِ اليأس

ففيهِ لليأسِ باب عتيق

يتمشَّى في صدْرِهِ قَلق جمر

وصوت مجرّح مخنوق

وكذلك قوله في رثاء أبيه[(٣)]:

على بيتنا كان يشهقُ صمتٌ ويبكي سكون

---

(١) علي أحمد سعيد إسبر المعروف باسمه المستعار "أدونيس": شاعر سوري، ولد عام ١٩٣٠م في قرية قصابين التابعة لمدينة جبلة في سوريا. أصدر عددًا من المجلات ونال جوائز عديدة، وله مؤلفات كثيرة، منها: قصائد أولى، أوراق في الريح، المسرح والمرايا، والأعمال الشعرية الكاملة "ديوان أدونيس".

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م، ١٨/١.

(٣) المصدر السابق، ٤٠/١.

لأنَّ أبي ماتَ أجدبَ حقلٍ وماتت سنونو

وتتراسل حاستا السمع والبصر في قوله[1] :

وانسجْ

لمداكَ عباءةَ حبٍّ واجنحْ

آفاقَ جانحةٍ وصحارى

تهذي

ونساء في العتبات يلدْنَ الحسرةَ أهلًا

لكنْ ماذا نفعل؟

أيدينا ليستْ أيدينا

نحنُ المقتولاتُ وكلُّ جُنوح يحيينا

وتزداد كثير من صور بدوي الجبل جمالًا وهي مشبعة بالأخيلة وما فيها من تراسل للحواس، ومن ذلك ما جاء في قصيدة (يا وحشة الثأر)[2] :

شاد على الأيك غنانا فأشجانا تبارك الشعر أطيابا وألحانا

ترنح البان واخضلت شمائله فهل سقى الشعر من صهبائه البانا

هل كنتُ أملكُ لولا عطرُ نعمتِه قلبًا على الوهَجِ القدسيّ نَديانا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ٢/٣٠٠.

(٢) ديوان بدوي الجبل، ص١٢٨.

حيث وقع التراسل بين الشِّعر –مدرك سمعي– وطيب – مدرك شمي– وصهباء –مدرك ذوقي– فأثر الشعر في النفوس كان كبيرا ، حيث لم تطرب له الآذان فقط، بل استمتعت به جميع الحواس.

وفي رثاء فارس الخوري يصف المرئيَ بالمسموع، والمسموع بالمرئي والمشموم، حيث يقول[1]:

لـــه الطرفـــةُ المليحـــةُ تغْنـــي عـــن نقـــاشٍ وتُســـكتُ المِنْطيقـــا

وبيـــانٌ تخالُـــه الوشْـــيَ والأطـــ ـــيـــابَ شـــتّى واللؤلـــؤ المنســـوقا

ويفصح خياله عن صورٍ ومعان تتراسل فيها الحواس وهو يتحدث عن الشعر بقوله[2]:

الشـعرُ أنغـامٌ معطـرة ولؤلـؤة وجِيـدُ

أوزانُـه عُقَـدُ الحـرير علـى العـرائسِ لا

الصـائنات لـه كمـا صينـت بعفـتها

نـورٌ تُحـدّدُه الحـروفُ وتُخـطئ النـورَ

ومن التمنُّعِ ما يُدلِّه بالجمال وما يزيدُ

الشـعرُ والحسـنُ المـدِلُّ كلاهمـا طـاغٍ

فالشعر عند بدوي الجبل "بيان ساحر خلاب، وعطر لأقحوان جذاب، بل هو نعمة إلهية يؤمّرها عشاق الحسن وعبيده وعارفوه، وهو ديباجة جديدة، وهو انتماء إلى الفصحى والنفاح عن البلاغة العربية"[3].

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص٢٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص١٥٢.

(٣) قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية، خليل الموسى، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١٢م، ص٣٤.

وهكذا نرى أن تراسل الحواس كان وسيلة من وسائل تشكيل الخيال، وقد عني بها الرمزيون ومَن تأثَّر بهم من شعراء بلاد الشام وغيرهم، وشاعت هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة[(١)].

إن كل ما أشرت إليه في هذا المبحث عن الصورة الشعرية وأهمية الخيال فيها يعتبر رافدًا قويًّا لها ووسيلةً بارزة من وسائلها الإبداعية، نجده متمثلًا بوضوح في الأبيات المنتقاة من قصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران[(٢)]، المعروفة بقصيدة (أعطني الناي وغنِّ) التي جاءت مفعمة بالصور والأخيلة المشبعة بتراسل الحواس، وفيها انتقال الحسّ اللمسي مكان الحسّ الشمي، والحس البصري مكان الحس اللمسي، والحسّ الذوقي مكان الحسّ البصري. وهي خير ختام لهذا المبحث[(٣)]:

أَعْطِنِي النَّايَ وَغَنِّ ... فالغِنَا سِرُّ الخلودْ

وأنينُ الناي يَبْقَى ... بعدَ أَنْ يَفْنَى الوجُودْ

هلْ تخذتَ الغابَ مثلي ... منزلًا دونَ القصورْ

فتتبَّعتَ السواقي ... وتسلَّقتَ الصخورْ

هلْ تحمَّمتَ بعطْرٍ ... وتنشَّفتَ بنورْ

وشربتَ الفجرَ خمرًا ... في كؤوسٍ مِنْ أثيرْ

أعطني النايَ وغنِّ ... فالغنَا خيرُ الصلاة

وأنينُ النايَ يبقَى ... بعدَ أنَ تفنَى الحياة

هلْ جلستَ العصرَ مثلي ... بينَ جفناتِ العنَبْ

---

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، ص٧٨.

(٢) جبران بن خليل بن ميخائيل (١٣٠٠- ١٣٤٩هـ = ١٨٨٣- ١٩٣١م): نابغة الكتاب المعاصرين في المهجر الأمريكي وأوسعهم خيالًا. من كتبه: دمعة وابتسامة، الأجنحة المتكسرة، وغير ذلك كثير. أصله من دمشق ونزح أجداده إلى بعلبك. (الأعلام، ٢/ ١١٠، ١١١).

(٣) المواكب، جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت،١٩٥٠م، ص٤٠.

والعناقيـــــــــــدُ تَـــــــــــدَلَّتْ كثريَّـــــــــــاتِ الـــــــــــذَّهبْ

هـــــلْ فرشْـــــتَ العُشـــــبَ لـــــيلًا وتلحَّفْـــــــــــتَ الفَضَـــــــــــا

زَاهـــــــدًا فيمـــــــا ســـــــيأتي ناســـــيًا مـــــا قَـــــدْ مَضَـــــى

أَعْطِنِـــــــي النَّـــــــايَ وَغَـــــنِّ فالغِنَـــــا عـــــدلُ القلـــــوبْ

و أنـــــينُ النـــــاي يبقَـــــى بعـــــدَ أنْ تَفْنـــــى الـــــذنوبْ

أَعْطِنِـــــــي النَّـــــــايَ وَغَـــــنِّ وانـــــــــــــــــس داء ودواء

إنمـــــــا النـــــــاسُ ســـــــطور كتبـــــــت لكـــــــن بمـــــــاء

هـــــلْ تخـــــذتَ الغـــــابَ مثلـــــي منـــــــــزلًا دونَ القصـــــــــورْ

فتتبَّعـــــــــت الســـــــــواقي وتســـــــــلَّقتَ الصـــــــــخورْ

هـــــــلْ تحمَّمـــــــتَ بعطْـــــــرٍ وتنشَّـــــــــــفْتَ بنـــــــــور

وشـــــــربتَ الفجـــــــرَ خمـــــــرًا فـــــــي كـــــــؤوسٍ مـــــــنْ أثيـــــــرْ

فقد استثار الشاعر مجموعة من الحواس المختلفة، فأنتجت (مجموعة من الصور المتتالية المرتبطة بموضوع واحد بحيث تحدث في مجموعها تأثيراً معيناً يساهم في تشكيل رؤية الشاعر العامة)[(١)]، أو كما عبر عنها جان كوهين (تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة)[(٢)]، فلايستطيع العقل إدراكها بسهولة "فلايحيط بها إلا الحس الباطن أو الحدس المنير؛ لأن الشعر شعور قبل كل شئ، وأمر التصوير في الشعر من شأن الخيال"[(٣)].

(١) شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، امتنان عثمان الصمادي، رسالة دكتوراه، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠١م، ص١٤٤.

(٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، ترجمة:محمد الولي، ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م، ص١٢٤.

(٣) نظرية الحس المتزامن في شعر نزار قباني ودلالتها، حسين العوري، الموقف الأدبي،ع٣٨٧، دمشق، تموز، ٢٠٠٣م.

ومن هنا يمكن القول أن تراسل الحواس يستمد أهميته وفاعليته في اعتماده على عنصر الخيال، وفاعلية الخيال في الصورة التراسلية أن الشاعر في لحظة الإبداع لا يجمع بين العناصر المعهودة بطريقة تقليدية وإنما يفكك الصورة المرتسمة في اللاشعور ثم يخرجها في صورة جديدة تتوافق مع نفسيته وشعوره فيثير مناخًا نفسيًّا في نفس المتلقي شبيه بالمناخ النفسي الذي يشعر به حيث تنتقل الفوضى اللاشعورية المتناقضة المفككة إلى عالم شعوري منتظم موحَّد، فينصهر اللاشعور بالشعور، وبالتالي يستغني الشاعر عن الكبت والقلق الذي يعانيه عن طريق الخيال الذي يجسد تجربته الشعورية.

المبحث الثالث

الموروث

(تداعيات التراث الشعري وصداه في شعر الشاعر المعني)

أشرت سابقًا إلى أن الحركة الأدبية في مطلع القرن العشرين قد شهدت تنازعًا بين تيارين: أحدهما يتمسك بالتراث ويسعى إلى محاكاته شكلًا ومضمونًا، والثاني ينزع إلى التجديد والإقبال على المذاهب الشعرية الغربية، التي بدأت تتسلل إلى الأدباء والشعراء والنقَّاد، وذلك من خلال الترجمة أو المعايشة أو الانبهار سماعًا، ومحاولة التقليد والمسايرة في ركاب المجدّدين.

وقد وجد ذلك كله أصداءه لدى شعراء بلاد الشام من أتباع هذين التيارين، في الموضوعات والأساليب والصور، وفي استلهام التراث والبناء عليه، وساعد على ذلك طبيعة اللغة المتواصلة بطريقة أو بأخرى بهذا التراث، وما تضمنه من قصص وأساطير وأسماء وأحداث وما إلى ذلك، الأمر الذي مثّل رافدًا ثرًّا للصور والأخيلة لدى الشعراء، ومنهم شعراء بلاد الشام.

فالقصيدة الحديثة أصبحت (في مفهومها الفني الجديد قصيدة ذات هدف، فهي تحمل من الأفكار والمضامين ما يجعل لها أثرها في الواقع الذي يعيشه الشاعر)[1]، ومن ثم سعى بعض الشعراء إلى إغناء موضوعاتهم بالمصادر المتنوعة وتوظيفهم الجيد للتراث، والنهل من معينه بوعي وإدراك تامين.

ونحن ندرك أن حالة تراسل الحواس حالة إبداعية متطورة من حالات الخيال، تنصرف إلى تعاور الحواس في التعبير عن مهامها، مما يجعل أثر الموروث الثقافي فيها شبه غائب، إلا أن ذلك الموروث أسهم في إثراء الخيال والصور، مما أعان الشاعر –بصورة غير مباشرة– على استثمار تراسل الحواس للارتقاء بصوره ودلالاتها.

---

(١) استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث، د.محمد بن عبدالله منوّر، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٧م، ص٥٩.

والأمثلة على حضور الموروث الثقافي عند شعراء بلاد الشام كثيرة لا يكاد يخلو منها ديوان أي شاعر منهم، غير أن هذه الكثرة والتنوُّع في المصادر جعل الوقوف عليها جميعها متعذرًا؛ لأن الحديث عنها متشعِّب لا يمكن الإلمام به في صفحات مثل هذه، إلا أنني وفيما يلي سأشير إلى أبرزها للدلالة على ذلك.

ومن الشعراء من يقوم بتوظيف القيمة التراثية توظيفًا كاملًا بحيث (يسقط على ملامحها التراثية كل أبعاد تجربته المعاصرة)[(١)].

ومن النماذج على ذلك عمر أبو ريشة[(٢)] حيث عدَّه شوقي ضيف امتدادًا لشعراء الصورة المتقدمين في الشعر العربي، فـ (كأن روح أبي تمام القديمة قد بعثت فيه، وهي لم تبعث وحدها، بل بعثت -أيضًا- روح ابن الرومي)[(٣)].

ويصوّر عمرُ أبو ريشة الصحابيَّ خالد بن الوليد وبطولته تصويرًا كاملًا، وينعته بأجمل الصفات، فيرسمه بطلًا مغوارًا، خاض غمار الحرب، وأطاع قائده، وتنازل عن قيادة الجيش لأبي عبيدة، فعاد جنديًّا في صفوف الجيش الذي كان يقوده، ويتحلى بكبرياء المؤمنين.

لقد رسم عمر أبو ريشة هذه الشخصية الفذة من خلال لغة شعرية مميزة بعيدا عن اللغة التقريرية التي تسجل الوقائع فحسب،إنها —ولاشك- لغة مرنة فلم يكن تصويرها لشخصية خالد منقطعا في الماضي فحسب،بل إنها صورة ذات علاقة وشيجة بواقع الأمة العربية،حتى أن الناظر إلى القصيدة يخيل إليه أنه أمام لوحة شعرية ناطقة بالمشاهد الحية من خلال ماوظفه

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام طرابلس، ١٩٧٨م، ص٢٩٥.

(٢) عمر شافع أبو ريشة (١٣٢٦- ١٤١٠هـ = ١٩٠٨- ١٩٩٠م): شاعر كبير وسفير أديب، ولد في منبج بالقرب من حلب، عضو المجمع العلمي العربي بدمشق وعضو الأكاديمية البرازيلية. من باكورة أعماله الأدبية مسرحية شعرية بعنوان "ذي قار". له مجموعة أعمال بدأها ولم ينجزها مثل "الطوفان"، ومن أعماله "من عمر أبي ريشة: ديوان شعر". (تتمة الأعلام، ١/٧٤، ٧٥).

(٣) دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٧٩م، ص٢٣٤.

فيها من أصوات وألوان وحركة ، فخالد يضرب شرق الأرض بغربها، و(صدى خالد بكل مكان)، و(المآذن ترجيع أذان)، و(التراب أحمر قان)، و(ضلوع اليرموك تهتز نعوشًا)، و(هلل المؤمنون واهتزت البشرى)، اسمعه يقول[1]:

إنِّـــهُ ابـــنُ الوليـــدِ عَـــودةُ النّصْـــ ـــــرِ وأنشـــــودةُ الجهـــادِ البـــــاني

مَـــرَّ فـــي ناظـــري طَـيفـــًا بعـــيدًا عبقـــريَّ النضـــالِ ثَبْـــتَ الجَنـــانِ

وكـــأني أراهُ يضـــربُ شـــرقَ الأر ضِ بالغـــــربِ مشـــــرقَ الإيمـــــانِ

وأرى كبريـــاءَ دمعـــــةِ التكـــــ ـفـــيرِ مسفوحـــةً علـــى القـــرآنِ

صـــدقَ العهـــدَ فالفتـــوحُ تـــوالَى وصـــدى خالـــدٍ بكـــلِّ مكـــانِ

أينـــما حـــلَّ فالمـــآذنُ ترجيـــ ـــــعُ أذانِ المـهيمـــنِ الديّـــانِ

وضلـــوعُ اليرمـــوكِ تَجـــري نعوشـــًا حامـــــلاتٍ هوامـــــدَ الأبـــــدانِ

هلّـــلَ المـــؤمنونَ واهتـــزّتِ البُشـــرى تـــــروّي حنـاجـــــرَ الرُّكْبـــــانِ

فـإذا خالـــدٌ علـــى كـــلِّ جَفـــنٍ خطـــراتٌ مِـــن الطيـــوفِ الحِســـانِ

فتنـــةٌ خِيـــفَ أنْ يشيـــعَ بهـــا الزهـــ ـــــوُ فتلـــــوي بالقائـــــدِ الفتّـــانِ

فنحّـــاهُ الفـــاروقُ فانضـــمَّ للجنـــ ـــــدِ فخـــــورًا بعِـــــزّةِ الإذعـــــانِ

وتـــراءَى أبـــو عبيـــدةَ فـــي الفيحـــا ءِ يَحمـــــي قيـــــادةَ الفرســـــانِ

وفتـــى النبـــلِ خالـــدٌ يقحـــمُ الأسـوا رَ فـــي نُخبـــــةٍ مِـــنَ الـفِتيـــــانِ

لـم تزعـــزعْ عـزمَـــهُ إمـــرةُ الفـــا روقِ بـــلْ فجّرتـــهُ فيـــضَ تَفـــاني

وإذا راضَـــتِ العقيـــدةُ قلبـــًا فمـــن الصـــعبِ أنْ يكـــونَ أنـــاني

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، دار العودة بيروت، ٢٠٠٩م. ٣٩٦/١.

وتبدو الصورة التي رسمها عمر للبطل التاريخي خالد بن الوليد من خلال الأبيات السابقة واسعة مترامية الأطراف؛ فهو معجب به، يحلم بأبطال مثله يغيّرون وجه الحاضر، ويزيحون عن الأمة ما لحق بها من حيف وضيم.

والصحراء التي انطلق منها العرب، وحملوا راية الحضارة الإنسانية والقيم والأخلاق والعلم والدين السمح إلى الناس أجمعين، هي موطن اعتزاز للشاعر عمر أبي ريشة؛ إذ يقول[1]:

بينَ تلكَ الأوتارِ في عالميها وترٌ صِيغَ من سَنا الصحراءِ

غمرَ العربَ سِحرُه الفاتنُ البكْـ ـرُ ونادام بخيرِ نداءِ

فيهِ من غضبةِ الإباءِ على الضَّيـ ـمِ وفيهِ منْ بسمةِ العلياءِ

ويؤلمه واقع الأمة الحالي وضعفها واستكانتها أمام أعدائها، ويستذكر من التاريخ نخوة الخليفة المعتصم، وهبّته لنجدة المرأة المسلمة ونصرتها دون أي تردد، فيقول[2]:

رُبّ وامعتصماهُ انطلقتْ مِلءَ أفواهِ البناتِ اليُتّمِ

لامستْ أسماعَهمْ لكنّها لمْ تلامسْ نَخوةَ المعتصمِ

وفي ذكرى أبي الطيب المتنبي يراه رمزًا عربيًّا، ومثالًا على المجد والأنفة والكبرياء والشيَم الأصيلة، دون أن ينسى تمجيد دولة سيف الدولة الحمداني التي كانت عامرة بالحضارة وموطن العلم والعلماء، وثغر الخلافة المنيع في وجه الأعداء:[3]

تلكَ فتيانُها أباحَ لها المجـ ـدُ ركوبَ الخطوبِ في مَيدانِهِ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/٤٢١.

(٢) المصدر السابق، ١/٤٨-٤٩.

(٣) المصدر السابق، ١/٣٨٠-٣٨١.

وأبـــو الطيّـــبِ التفاتـــةُ إدلا ... لٍ إلـى الصِّيـدِ مـن بنـي حمدانِـهِ

وعلـى السـرجِ سـيفُ دولتِـه النـدْ ... بُ يمـوجُ الجهـادُ فـي طيلسانِـهِ

ولا يَبْعُد محمد البِزِم[1] عن نَسَق القدماء في حديثه عن دمشق وغوطتيها بقوله:[2]

أختَ الخلـودِ ومـا الخلـودُ مُفـارقٌ ... بـرداكَ مـا عشِـقَ الأنـيسُ خُلـودا

صـافٍ كـأخـلاقِ الكِـرامِ يَحثّـهُ ... كـرَمُ النِّجـارِ ليُنعـشَ المفْـؤودا

مُترقـرِقٌ طَـوعَ النسـيمِ مسلسَـلٌ ... كخـواطرِ الشعـراءِ رُمْـنَ قَصيـدا

يَفِـدُ الربيـعُ عـلى الربيـعِ ويَلتقـي ... فيـها النَّديـدُ مـنَ الخَليـلِ نَديـدا

سـافرْ بلحظـكَ حيثُ شئتَ فلنْ ترى ... إلا عَجـائبَ تُوجـبُ التوحيـدا

أنَّـى التفَـتَّ فَجـدْولٌ مُتـرنِّـمٌ ... أوْ نـائِـحٌ فـي أَيْكـهِ تَغريـدا

أما نزار قباني فللأندلس حضورٌ في عدد من قصائده، ولا سيما مدينة قرطبة التي كانت عامرة بالعلم، تشعّ حضارة في زمن كان فيه الغرب يعيش في ظلام الجهل، وها هي الأحوال تتغير، ولم يَبق من تلك الحضارة غير الذكرى الجارحة، فنراه يقول في قصيدته (رثائية الأندلس)[3]:

لم يبقَ منْ قرطبة

سِوى دموعِ المئذناتِ الباكيهْ

سِوى عبيرِ الوَرْدِ، والنارنجِ والأضاليهْ..

لم يبقَ منْ وَلّادةٍ ومِنْ حَكَايَا حُبِّهَا..

---

(١) محمد بن محمود بن محمد بن سليم البزم: ولد وتوفي في دمشق، وقضى حياته في سورية. بدأ التعلّم والتثقيف ذاتيًّا بعد سن العشرين في شتى المجالات. دعا إلى وحدة العرب ونهضتهم الفكرية، ومحاربة الاستعمار. وكان عضوًا في المجمع العلمي العربي في دمشق عام ١٩٤٢م. له ديوان باسم "ديوان محمد البزم" طبع بعد وفاته، إضافة إلى قصائد منشورة في الكتب والدوريات. (معجم البابطين، ٣٥٣/٥).

(٢) ديوان البزم، ضبطه وشرحه:سليم الزركلي، عدنان مردم بك، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، د.ت، ص٤٩.

(٣) الأعمال الشعرية والسياسية الكاملة، نزار قباني، ٨٣٣/٢.

قافيه

ولا بَقَايَا قافيهْ..

***

لم يبقَ من غرناطة

ومن بَنِي الأَحمرِ.. إلا ما يقول الراويهْ

وغيرُ "لا غالبَ إلا الله"

تلقاكَ بِكُلِّ زاويهْ.

لم يبقَ إلا قَصْرُهُمْ

كامرأةٍ مِنَ الرُّخَامِ عاريهْ..

تعيشُ – لا زَالَتْ – على قِصةِ حُبٍّ مَاضِيَهْ..

***

مضتْ قُرُونٌ خَمْسَةٌ

مذ وجلَ "الخليفةُ الصغيرُ" عَن إسبانيهْ

ولم تزلْ أحقادُنا الصغيرهْ..

كَمَا هيهْ..

ولمْ تَزَلْ عَقْليةُ العشيرهْ

في دَمِنَا كَمَا هِيَهْ

حوارُنا اليَوْمِيُّ بالخناجرْ..

أفكارُنا أشبهُ بالأظافرْ

مضتْ قرونٌ خمسةٌ

ولا تزالُ لفظةُ العروبهْ

كزهرةٍ حزينةٍ في آنيهْ..

كطفلةٍ، جائعةٍ.. وعاريهْ

نَصْلُبُهَا.. على جدارِ الحِقْدِ وَالكَرَاهِيَهْ.

*

مضتْ قرونٌ خمسةٌ.. يا غاليهْ

كأننا.. نخرجُ هذا اليومَ من إسبانيهْ..

وفي قصيدة (حطين) يخاطب إبراهيم طوقان، يخاطب أميرَ الشعراء أحمد شوقي، فيتزاحم الموروث الديني والتاريخي عنده وهو يبني صوره ويجلو أفكاره، مستعينًا بكثير من الأنساق اللغوية والأسلوبية التراثية، فلا يكاد يخلو من ذلك بيت، وتظهر لمحات من تراسل الحواس، فيقول فيها[1]:

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، ص٩٥.

أهـــلًا «بشـــوقي» شـــاعرِ الْـــ ـــــفُصحى ومعجـــزةِ البيـــانِ
جبريـــلُ ينفـــخُ فـــي فُـــؤا دِكَ مـــا يفـــيضُ علـــى اللســـانِ
يـــا بـــاكيَ «الفيـــحاءِ» حِيـــ ـــنَ أبـــتْ تقـــيمُ علـــى الهـــوانِ
أيـــــامَ كانـــــتْ وردةً بـــدمِ البواســـلِ كالدِّهـــانِ
أرســـلتَ عـــن «بـــردى» سَـــلا مَـــكَ فـــي لظَـــى الحـــربِ العَـــوانِ
وذرفـــتَ «دمعـــًا لا يُكـفْـــ ـــكَفُ» هيّجتْـــه «الغُوطتـــانِ»
عَـــرِّجْ علـــى حِطّـــينَ واخْـــ ـــشَعْ يُشْـــجِ قلبَـــكَ مـــا شـــجاني
وانظـــرْ هنالـــكَ هـــلْ تَـــرى آثـــارَ «يوســـفَ» فـــي المكـــانِ
ماذا نسمّيه؟ قال البعض: عاصفةً فقال: كلا. فقالوا: عاصفًـــا، فـــأبى
أيقـــظْ «صـــلاحَ الـــدينِ» رَبْ بَ التـــاجِ والســـيفِ اليمانـــي

وفي ذكرى المتنبي يقف الأخطل الصغير[1] مستذكرًا عظمة هذا الشاعر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، وزهو مدينة حلب بموروثها الحضاري الزاهي وماضيها العريق وتاريخها المجيد، حتى كأنه لا يرى في تراث هذه الأمة أعظم منهما، يقول[2]:

ربُّ القـــوافي علـــى الإطـــلاقِ الخُـلْـدُ والمجْـدُ في آفاقِهِ اصطحبا
سيْـفانِ في قبضـةِ الشّهبـاءِ لا ثُلِمـا قـدْ شَـرّفا العُـرْبَ بـلْ قـدْ شَـرّفا الأَدَبا
عُرْسٌ من الجِنِّ في الصّحْراءِ قدْ نَصبوا لـهُ السُّـرادق تحـتَ الليـلِ والقُبَبـا

(١) بشارة بن عبد الله الخوري البيروتي المعروف بالأخطل الصغير (١٣٠٢- ١٣٨٨هـ= ١٨٨٥- ١٩٦٨م): أشهر شعراء لبنان، مولده ووفاته في لبنان. أنشأ جريدة البرق، وأصدر ديوانيه: الهوى والشباب، شعر الأخطل الصغير. (الأعلام، ٢/ ٥٣).

(٢) ديوان الأخطل الصغير أمير الشعراء، بشارة الخوري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٧٢م، ص٨٤.

كأنّـــــه تَـدْمـــــرُ الزهـــــــراءِ بمِثـلِ لُسـنِ الأفـاعي تَقـذِف اللهبـا

أوْ هضْبـــةٌ مـن خـرافـاتٍ مرقّعـةٍ بـأعْيُنٍ مـن لظَـى أو مـن رؤوسِ ظُبَـى

تُخاصرُ الجِـنَّ فيـها بعـدَما سكِـروا وبعدَمـا احتـــدَمتْ أوتـارُهمْ صَخَـبا

فأفـــزع الرمـــل ما زفُـوا وما عـزفُـوا فطـــارَ يَستنجـــدُ القِيعـــانَ والكُثُبـــا

تَكَشَّفَ الصّبحُ عـن طفـلٍ ومـــاردةٍ لـــه على صـــدرهـــا أزر إذا غـضِـبـــا

ماذا نسمّيـه؟ قـال البعض: عـاصفـةً فقال: كلا. فقالوا: عاصفًـــا، فـــأبى

فقـامَ كالطَّـــوْد مـنهـم مـاردٌ لَـسِـنٌ وقـــالَ: لـمْ تُنـصِفـــوه اســـمًا ولا لَـقَبا

واختـــالَ غـــيرَ قلـيـــلٍ ثـم قـــالَ سمّـيْتُـهُ المتنـبّي، فـانتـشَـوا طَـرَبـا

وامرؤ القيس من الشخصيات الأدبية التي تم توظيفها في الشعر الحديث، فنجد الشاعر يوظّف تلك الشخصية توظيفًا تامًّا بحيث تصبح لبنة من لبنات الوحدة الموضوعية في القصيدة، ليخدم ما يدور في فكره من تجربة شعرية أراد طرحها، وأما "ورود اسمه هنا وهناك في ثنايا بعض القصائد فلا يشكّل توظيفًا فنّيًّا"[(١)].

ومن أبرز الشعراء الذين اهتموا بهذه الشخصية عز الدين المناصرة[(٢)]، فنرى امرأ القيس (رمزًا مكثفًا في شعره، وتكاد هذه الشخصية تبرز؛ باعتبارها الظاهرة البارزة الأولى في قصائده،

(١) الرموز في الفن والأديان، والحياة، سيرنج فيليب،ترجمة عبد الهادي عباس، ط١، دار دمشق، دمشق، ط١، ١٩٩٢م، ص٤٢٩.

(٢) الدكتور محمد عزالدين عبدالقادر المناصرة: ولد عام ١٩٤٦م في بني نعيم بالخليل بفلسطين. من مؤسسي الحداثة الشعرية في فلسطين. دواوينه الشعرية: يا عنب الخليل، الخروج من البحر الميت، قمر جرش كان حزينًا، بالأخضر كفّنّاه، جفرا،، حصار قرطاج، ديوان عز الدين المناصرة، رعويات كنعانية، لا أثق بطائر الوقواق. (معجم البابطين، ٤٥٥/٧).

وقد كشف المناصرة عن أبعادها ومراحل حياتها)[1]، واتخذ منها الشاعر رمزًا يحمل هموم الواقع المعاصر للشاعر وعلى رأسها قضية فلسطين.

ومن النماذج على ذلك قوله[2]:

قضيتُ الليالي أفرِّقُ بين الصوابِ والخطأ

ولا زادَ في جعبتي غيرَ ما صنعتْه يدي الآثمة

وما أرسلتْه معَ الفجرِ لي فاطمة

وتقولُ انتصرْ لأبيكَ..انتصرْ لأبيكَ

سأشربُ طيلةَ يومي سأشربُ حتى لو كانتِ الكأسُ مرَّة

فمن أجلِ غزلان وجرة

غدًا أدخلُ الحربَ أوَّلَ مرَّة

رحلتْ وحمَّلتني عبء هذا النبأ

رحلتْ وحمَّلتني عبء هذا النبأ

تحكي القصيدة حال الضياع والضعف وفقد الوطن الذي يعانيه الشاعر، حيث يعلن أنه لا زاد في جعبته، وأنه مقيم يشرب الخمر، وهي حالة مشابهة لحال امرئ القيس عندما قال: اليوم خمر وغدًا أمر.

---

(١) أغنيات الصمت، عبدالرحيم عمر، دار الكاتب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٣م، ص٨٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٩١.

غير أن لحظات الخمول والضعف مؤقتة، وسرعان ما ينكشف الوجه الآخر للشاعر عندما قال[1]:

منْ أجلِ غزلان وجره

غدًا أدخلُ الحربَ أوّلَ مرَّة

ثم يشيرُ الشاعرُ إلى السكوتِ عن الحق والاستسلام للعدو الصهيوني فيقول[2]:

ياساكنًا سقطَ اللوى

قد ضاعَ رسمُ المنزل

بينَ الدخولِ فحومل

هنا ينعبُ البومُ في سقفِها

تستريحُ ثعالبُها من ثمولِ الرخاء

ثم يستيقظ الشاعر من حالة الضعف داعيا إلى المواجهه فيقول[3]:

يا ساكنًا جبلَ الخليل

هيئ سلاحك من علٍ

وامددْ ذراعكَ للجليل

يمتدُّ قلبُ الكرمل

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة، ص٩١.

(٢) المصدر السابق، ص٩٢.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

وتستمر نبرة الصحوة والتمرد والمواجهة فيظهر امرؤ القيس /الفلسطيني وهو يخاطب والده الراحل (الأمة العربية)فيقول[1] :

غدًا أدخلُ الحربَ أوَّلَ مرَّة

رَحَلْتَ وَحَمَّلتَنِي عبء هذا النبأ

رَحَلْتَ وَحَمَّلتَنِي عبء هذا الفِراق

رَحَلْتَ وَحَمَّلتَنِي عبء أرضٍ تريدُ العِناق

رَحَلْتَ وَحَمَّلتَنِي يا أبي ما يُطَاق وما لا يُطَاق.

وهكذا نرى أن الشاعر لجأ إلى توظيف هذه القيمة التراثية في النص توظيفًا طرديًّا، بمعنى أن يكون التعبير بها عن تجربة الشاعر المعاصرة، وما يعانيه من آلام وعذاب على أرضه فندرك (أن هذه الشخصية ليست سوى قناع ينطق الشاعر من خلاله)[2]، ومع ذلك تظل تلك الشخصية التراثية تحتفظ بالكثير من ملامحها التراثية، لتوحي بالمفارقة بين التجربة القديمة والتجربة المعاصرة[3].

وقد يكون توظيف الشاعر للتراث بشكل غير مباشر، فلا نقرأه مباشرة بل نتحسسه في ثنايا النص، ونلمحه سريعًا، ولعل في قصيدة محمود درويش (في انتظار العائدين) خير نموذج على ذلك حيث يقول[4] :

أكواخُ أحبابِي على صدرِ الرمال

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عز الدين المناصرة، ص٩١.

(٢) أقنعة الشعر العربي المعاصر مهيار الدمشقي، د.جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الأول،ع٤، ١٩٨١م، ص١٢٣.

(٣) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية، علي عشري زايد، ص٢٦٧.

(٤) الأعمال الكاملة، محمود درويش، ٢٣٣/١.

و أنا معَ الأمطارِ ساهر..

و أنا ابن عوليس الذي انتظرَ البريدَ من الشمال

ناداه بحّارٌ، و لكنْ لمْ يسافر.

لجمَ المراكبَ، وانتحى أعلى الجبال

ــيا صخرةً صلّى عليها والدي لتصونَ ثائر

أنا لنْ أبيعكَ باللآلي.

أنا لنْ أسافر..

لنْ أسافر..

لنْ أسافر!

أصواتُ أحبابي تشقُ الريحَ، تقتحمُ الحصونَ

يا أمنا انتظري أمامَ البابِ.. إنّا عائدون

هذا زمان لا كما يتخيَّلون..

بمشيئةِ الملاّحِ تجري الريحُ..

والتيارُ يغلبُه السفين!

ماذا طبخْتِ لنا؟ فإنّا عائدون.

نهبوا خوابي الزيتَ، يا أمي، وأكياسَ الطحين

هاتي بقولَ الحقلِ! هاتي العشب!

إنّا عائدون!

خطواتُ أحبابي أنينُ الصخر تحتَ يدِ الحديد

وأنا معَ الأمطارِ ساهد

عبثًا أحدّقُ في البعيد

سأظلُّ فوقَ الصخرِ.. تحتَ الصخرِ.. صامد

نلمح من عبارة (لجم المراكب وانتحى أعلى الجبال) قصة نوح –عليه السلام– وابنه، فقد خشي موسى على ابنه من الغرق في الطوفان، فدعاه إلى ركوب السفينة التي صنعها، غير أن ابنه لم يستجب لدعوته محتجًا بقوله: ((**سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ**))[1].

فالشاعر هنا لم يعرض قصة نوح بشكل تفصيلي، بل أشار إليها إشارة وتلميحًا مكتفيًا بقوله: (لجم المراكب وانتحى أعلى الجبال)، فالمغزى هنا أنه مثلما تمسك ابن نوح بالجبل كذلك فعل محمود درويش، فهو متشبِّث بأرضه بصخورها وجبالها ولم يرض بها بديلًا.

لقد تمثّل شعراء بلاد الشام في كثير من أشعارهم تاريخ أمتهم وحضارتها، واستلهموا منها صورهم الرائعة التي صاغتها أخيلتهم إبداعًا تألقت فيه معانيهم وتأنَّقت صورهم، وظهر في تلك الصور والأخيلة هنا وهناك تراسلٌ للحواسّ فزادها ألَقًا وجمالًا، ولم يَنسَ كثير من شعراء بلاد الشام نصيبهم من مستجدّات الحضارة ووافد الأدب الغربي إليهم، فتناغم القديم والجديد؛ ليكوّنا رافدًا ثرًّا فيما أبدعوه في نتاجهم الشعري الحديث.

(١) سورة هود، آية: ٤٣.

الفصل الثاني

أنماط تراسل الحواس عند شعراء الشام

المبحث الأول: البصر ودلالات التراسل.

المبحث الثاني: السمع ودلالات التراسل..

المبحث الثالث: الشم ودلالات التراسل.

المبحث الرابع: الذوق ودلالات التراسل.

المبحث الخامس: اللمس ودلالات التراسل.

المبحث الأول

البصر ودلالات التراسل

البصر حاسة "آلتها العين، وهي مكونة خاصة من نسيج عصبي حاسي هو الشبكة ومن عدسة بلورية... وتقوم الخلايا البصرية بعمليتين متمايزتين، الأولى: استقبال التنبيهات الضوئية، والثانية: إدراك شكل الأشياء وخصائصها الهندسية الأخرى من عمق وبروز وأبعاد"[١].

و"العين أم الحواس، لا تقوم المقدرات إلا بعد أن تمرَّ على ميزانها؛ تساعد الشم على جلاء الرائحة، تشرك الأذن في تصوُّر المسموع، تمدّ اليد واللسان لتقدير النعومة أو الخشونة، أو الطعوم والمشارب، يبقى كل جمال ناقص المقدار ما لم تستوعبه العين، ثم تسمح لأشعته أن تنفذ إلى الكيان الضمني للإنسان"[٢].

إذن فالصفات التي يمكن أن تدركها العين كثيرة و"متنوعة، يتفرق إدراكها بين الحواس جميعها، ومن هنا قد ترتبط المرئيات في الصورة الشعرية بصفات أخرى هي في أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات"[٣]، ومن ثم ينتج عن ذلك تراسل حاسة البصر مع الحواس الأخرى.

ولقد "كان الشعراء أذكياء ساعة عبّروا بالعين عن الفهم، والتصور، والسمع، والشم، واللمس، والتذوق، فالحواس بها جميعها تكون حواسًّا، وبدونها تتعب كل حاسة في تَصور الوجود، وقد لا تستوعبه، فالحواس كل واحدة منها ذات اختصاص، والعين مختصة بالكل، فهي شمولية"[٤]..". وهي الوسيلة الأولى بين الكائن الحي ومعالم الحياة المادية من حوله"[٥]؛ لما

---

(١) مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت، ص٦٥.

(٢) العين في الشعر العربي، د. علي الشلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م، ص٧.

(٣) الشعر العربي (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، د/ عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م، ص١١١.

(٤) العين في الشعر العربي، د.علي الشلق، ص٨.

(٥) أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري، رسمية موسى السقطي (رسالة ماجستير)، كلية الآداب بجامعة بغداد، ١٩٦٨م، ص٤٢.

تقدِّمه من معلومات كثيرة عن الشيء المرئي، فبالإضافة إلى هيأته ولونه يمكن بمقارنة ذلك مع التجارب السابقة التعرف على صفات أخر قد تكون هي من وظائف حواس أخر، فالنظر إلى الهيئة يوحي بنعومة أو خشونة الملمس، وطعم التذوق بالنسبة إلى المأكولات، وتوقُّع الصوت أو الرائحة، وهذا مايكون أقل توافرًا وأصعب تحققًا في استعمال الحواس الأخرى[1].

ولم يكن الشعراء الشاميون بدعًا من الشعراء العرب؛ ولذلك وظَّفوا في أشعارهم تراسل حاسة البصر مع الحواس الأخرى، وذلك بنسب متفاوتة بين كل حاسة وأخرى، على النحو الذي يتضح فيما يلي.

أولًا- تراسل البصر والسمع:

في هذا اللون من التراسل، يمنح الشاعر حاسة البصر عمل حاسة السمع، فنرى العين تسمع، وتطرب للكلام الجميل وتتفاعل معه، ومن نماذج ذلك، قول عمر أبي ريشة[2]:

ألفيتُها تلفظُ أنفاسَها ومقلتاها في المدى تسبحانِ

وحولتْ صوبي طرفيهما كأنما بالصمتِ يستغفرانِ

فالشاعر هنا، يوظِّف تراسل الحواس؛ ليصور لنا الحالة النفسية التي ترزح تحتها الحبيبة، ويوضح لنا مشاعرها تجاهه، وهي تتمنى أن يسامحها ويغفر لها، فيجعل طرفيها (جزءًا من أجزاء البصر) لسانًا ينطق بلغة الصمت استغفارًا (مدرك سمعي)، بعد أن عجز لسانها الحقيقي عن أن يقوم بهذه المهمة.

وقول فدوى طوقان، وهي تصِف زيارتها إلى أرض مصر، ووقع هذه الزيارة على نفسها، وما أثارته فيها من سعادة وهناء، جعلها تحس بأن النجوم -مدرك بصري- تغني وتعزف ألحانًا شجية -مدرك سمعي-[3]:

---

(١) ينظر: نظرية تراسل الحواس، (الأصول -الأنماط -الإجراء)، د.أمجد حميد عبدالله، ص١١٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ٤٤٨/١.

(٣) ديوان فدوى طوقان، ص٨٠.

حتــى النجــومُ هنــا أحــسُّ لهــا ألحانــًا شــجيّةْ

حتــى الســحابُ أخالُــهُ تَحــدُوهُ موســيقى خفيّــةْ

نلمح من وراء النص شحنة عاطفية تفيض حزنًا وأسى في نفس الشاعرة، وقد لجأت إلى التراسل من أجل تعميق الإحساس بمعاناتها النفسية، ولاشك بأن (حركة الشاعر النفسية ومدى تفاعله الداخلي مع الصورة يجعلها تشيع جوًّا يؤثر في النفوس)[١].

وقول نزار قباني[٢]:

صــــوتك القــــادمُ مِــــن خلْــــفِ الغيــــوم

ســــكبَ النــــارَ علــــى الجــــرحِ القــــديمِ

مــــــدَّ لــــــي أرجوحــــــةً مــــــن نَغــــــمٍ

ورمــــــاني نجمــــــةً بــــــينَ النجــــــوم

لقد تشكلت بنية الصورة الشعرية في قوله: (أرجوحة من نغم)، من تراسل البصري (أرجوحة) مع السمعي (نغم)؛ وذلك بهدف إبراز الأثر المرئي لصوت المحبوب في نفْس المحبِّ.

وكان للشاعر رشيد أيوب[٣] صدى في هذا المجال حيث يقول[٤]:

وإن ضــحكَ البــرقُ الهَتــونُ[٥] مُــداعبًا ذُراهــا انثَنــى بــينَ المخافــةِ والــذعْرِ

---

(١) أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن، د.خالد علي الغزالي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العددان الأول والثاني، ٢٠١١م، ص٢٨٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ديوان حبيبتي، ١٩٢/١.

(٣) رشيد أيوب (١٢٨٨- ١٣٦٠هـ = ١٨٧١- ١٩٤١م): شاعر لبناني، اشتهر في المهجر الأمريكي، ولد في سبكتنا من قرى لبنان، كان يُنعت بالشاعر الشاكي؛ لكثرة ما نظمه من شكوى في عنت الدهر. له: الأيوبيات، أغاني درويش، هي الدنيا. (الأعلام، ٣/ ٢٢).

(٤) ديوان الأيوبيات، رشيد أيوب، د.ن، د.ط، ١٩١٦م، ص١٠.

(٥) الهتّان: هو المطر الضعيف الدائم. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (هـ ت ن).

فالتراسل هنا بين ما هو بصري المتمثِّل في البرق وما هو سمعي المتمثِّل في الضحك، واعتمد الشاعر في بنية التراسل على إضافة الفعل السمعي لفاعل بصري؛ فالبرق يسْطَع أو يَبرُق ولا يضحك، ولكن الشاعر تجاوز المألوف إلى غير المألوف؛ لينقل مشاعر الغبطة والسرور التي ملأت كيانه، فعبَّر بها شعرًا أخَّاذًا تتعاور فيه الحواس لتوحي للمتلقي مايريد البوح به.

ونجد هذا النوع من التراسل في شعر أمين نخلة[١] حيث يقول[٢]:

لا يعرفُ الوادي الأغنَّ[٣]، ولا الربى لـــــولاه لـــــبسَ الحلَّـــــةَ الخضـــــراءَ

في هذا البيت يصف الشاعر الأثر الكبير الذي يتركه فصل الشتاء في الطبيعة، فلولاه ما عرف الوادي (البصري) الأغن (السمعي) ولا الربى أية حياة، وقد منح اللفظ (الأغن) اللوحة الشعرية تصعيدًا نغميًّا يتناسب وأجواء الشتاء الجميلة.

وقول نزار قباني[٤]:

فـــــي مرفـــــأ عينيـــــكِ الأزرقِ

أمطـــــارٌ مـــــنْ ضـــــوءٍ مســـــموعْ

إنها لوحة شعرية يتفنن فيها الشاعر بوصف عيون حبيبته حيث يتراسل الانطباع البصري (ضوء) مع الانطباع السمعي (مسموع)، وقد كشفت هذه الصورة عن جمال الحبيبة الذي أسره فاستعار له من فوضى الحواس مايفرغ به شحنة إعجابه بها.

---

(١) أمين نخلة (١٩٠١- ١٩٧٦م): شاعر وأديب لبناني، له آثار شعرية غنية وأعمال أدبية غزيرة في التاريخ، كان من الشخصيات الأدبية والسياسية اللامعة في لبنان، وكان ناشرًا إلى جانب شعره. يمتاز شعره بالعذوبة والرقة، ومن قصائده "الحبيب الأول". (معجم البابطين، ١/٥٥).

(٢) ديوان أمين نخلة، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠١٤م، ص٣٨٥.

(٣) وادي أغنّ: أي كثير الشجر،ينظر:لسان العرب،ابن منظور مادة (غ ن ن).

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ديوان الرسم بالكلمات، ١/٢٢٨.

ثانيًا– تراسل البصر واللمس:

في هذا اللون تحس العين بالبرودة والسخونة، وتلمس النعومة والخشونة، ومن الشواهد الدالة على ذلك قول محمود درويش[1]:

وباسمِ الهوى كلُّ دربٍ حريرٍ حريرٌ يقبّلُ أقدامنا

لأجلِ الهوى كانتِ الريحُ شلّالًا لنا، أزرقًا ليّنا

وقع التراسل في هذين البيتين في موضعين: الأول في قوله (درب حرير)، وقد اعتمد في تكوين بنية التراسل على اللون البلاغي (الكناية)، حيث باسم الهوى والعشق يصبح السير في كل دروب الهوى سهلًا ناعمًا مثل الحرير الذي يقبّل أقدام العاشقين، ولا يجعلها تدمى أو تحس تعبًا أو رهقًا.

والآخر في قوله (شلالًا ليّنا)، فالشلال يُرى بالعين؛ ولكن لما أراد الشاعر أن ينبِّه المتلقِّي إلى أن شلال الريح هذا ليس كأي شلال في قوته المهلكة؛ لجأ إلى أسلوب التراسل؛ احترازًا من وصول المعنى السابق إلى ذهن المتلقِّي، فوصف الشلال (المرئي) بأنه (لينًا) (لمسي).

وفي قصيدته "خواطر من شارع" يقول[2]:

لو مرةً في العمرِ أبكي

ياهدوءَ الأنبياءِ

لكنَّ زهرَ النارِ يأبى أن يعرضَ للشتاءِ

ياوجهَ جَدِّي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش، ١/١٥٠.

(٢) المصدر السابق، ٢/٢١٢.

حيث نجد تبادلًا واضحًا بين حاستي البصر واللمس في قوله (زهر النار)، فالزهر مجاله البصر، والنار من مدركات اللمس (ولكن تجربة الشاعر أذابت الفروق بين مجالات الإدراك، وأحالتها إلى انفعالات وعواطف سهَّلت انتقالها؛ لتتمكن من التعبير عنها؛ لتسد عجز اللغة المألوفة عن الغوص في الأعماق لتنتشل تلك الانفعالات)[1]، وبهذا توفِّر خاصية التبادل بين الحواس الكثير من الوضوح التي قد تقصر اللغة عن إيصاله إلى ذهن المتلقِّي.

وقوله أيضًا[2]:

"وأمي لم تكنْ إلا أمي

خصرُها بحرٌ،

ذراعاها سحابٌ يابسٌ".

فالسحاب (المرئي) تحوّل إلى ملموس (يابس).

ويتكرر عنده وصف المطر (بصري) بالنعومة (لمسي) أكثر من مرة، مثل قوله[3]:

"في رذاذِ المطرِ الناعمِ

كانتْ شفتاها

وردةً تنمو على جلدي".

وفي قوله[4]:

"مطرٌ ناعمٌ في خريفٍ بعيد

(١) تطور الشعر العربي الحديث، شلتاغ عبود شراد، مجدلاوي –عمان، الأردن، ط١، ١٩٨١م، ص١٩٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش، ٣٨٦/٢

(٣) المصدر السابق، ٣١٢/١

(٤) المصدر السابق، ١/ ٢٥٨.

والعصافيرُ زرقاءُ.. زرقاءُ

والأرضُ عيد".

ومن نماذج التراسل البصري واللمسي عنده أيضًا، قوله[1]:

"كان القمرُ

كعهدِهِ – منذُ وُلدْنَا– باردًا".

في هذا المقطع يتجلَّى تراسل الحواس في جعل القمر –مدرك بصري– باردًا –مدرك لمسي–.

وإذا كان محمود درويش قد جعل القمر باردًا، فإن سميح القاسم[2]، يجعل (النجم) باردًا أيضًا، وذلك في قوله[3]:

"والأرضُ لا تسمعُ لا تسمعُ صوتي

لستُ نجمًا باردًا يا أرض

نيراني كثيره".

كما نجد ذلك في قول الأخطل الصغير، وهو يصف صوت محبوبته، وما يحدثه من أثر في النفس، حيث يحول البصري إلى لمسي[4]:

---

(١)ا الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش، ٣٤/١.

(٢) سميح محمد القاسم: شاعر فلسطيني، ولد عام ١٩٣٩م في مدينة الزرقاء بالأردن، عمل في التعليم والصحافة، ورأس اتحاد الكتاب العرب في فلسطين. من دواوينه: مواكب الشمس، سقوط الأقنعة، أغاني الدروب، إرم، دخان البراكين، وغيرها كثير. ومن أعماله الإبداعية: إلى الجحيم أيها الليلك، المغتصبة، ومسرحيات أخرى. ومن مؤلفاته: الموقف والفن، إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل، من فمك أدينك. (معجم البابطين، ٢/ ٦٠٠).

(٣) الأعمال الكاملة، سميح القاسم، دار سعاد الصباح، الكويت، د.ط، يناير ١٩٩٣م، ٢/ ٢٦.

(٤) ديوان الأخطل الصغير، بشارة الخوري، ص٢٦٠.

كأنـــه موجـــةٌ بيضـــاءُ ناعمـــةٌ يمشـي الشـراعُ بهـا فـي بحـرِهِ الهـادي

فالموجة تُدرَك بحاسة البصر، والنعومة تُدرَك بحاسة اللمس.

وقوله أيضًا[1]:

أمســـحُ القبـــرَ بـــالجفونِ وفـــاءً لغرامـــــي وإن أســـــاءَ إليّـــــا

هذا البيت من قصيدة بعنوان (يا خيال الحبيب)، يخاطب الشاعر فيها خيال حبيبه، بعد أن مات ودُفن في قبره، مؤكدًا له أنه قد جار عليه حيًّا وميتًا، ومع ذلك فإنه مازال على حبِّه له، ووفائه لغرامه، حتى وإن تجرّع منه كؤوس الإساءة. ويتّخذ من التراسل وسيلة لتوصيل هذا المعنى، وذلك في قوله (أمسح بالجفون)؛ فالمسح لا يكون إلا باليدين، وهما آلة اللمس، وفي هذا ما يدل على أنه مازال على حبِّه له، حتى بعد وفاته، ألم يحفظ قبره بين جفونه؟

وقوله كذلك[2]:

ليـــل حريـــريُّ النســـيجِ، كأنـــه شـــكوى الهـــوى وصـــبابةُ الملتـــاحِ

فالليل مدرَك بصري، وحريريّ النسج مدرَك لمسي.

وإذا كان الأخطل الصغير قد وصف الليل بأنه حريري النسيج، فإن نزار قباني يستخدم المشبه به نفسه (حريري)؛ ليتراسل به مع ما يدرك بحاسة البصر وهو (النهر)، وذلك في قوله[3]:

نهر حريري.. ومروحة صينية.. وقصيدة تكتب

---

(١) ديوان الأخطل الصغير، بشارة الخوري، ص١٠٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢٧١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ديوان حبيبتي، ١١٢/١

وعلى نفس النمط يقول أيضا[1]:

رسائلك النعماء في أضلعي تطوى

فلست أنا من يستغل الصبية

فالرسائل –وهي من مدرك حسي بالبصر –توصف بأوصاف مدركات حاسة اللمس "النعماء".

ونلاحظ أن تشكيل الشاعر صوره بهذا الأسلوب أكسبها عمقًا في الدلالة، وجعلها أكثر إيحاء بمكنونه النفسي.

وقول إيليا أبو ماضي[2]:

إن حيًّا يَهابُ أن يلمسَ النورَ كميتٍ في ظلمةِ الأكفانِ

فالنور يُدرَك بالبصر، لكن الشاعر وهو يتحدَّث عن الشجاع في مقطوعته، يريد منه أن يلمس النور لا أن يراه، ويؤكد له الشاعر أن كلَّ حيٍّ لا يستطيع أن (يلمس) النور بيده أو أنامله، فإنه ميت لا محالة، حيث يتدثَّر بأكفان جبنه، تمامًا كما يتدثَّر الميت بظلمة أكفانه في قبره.

وقوله كذلك[3]:

إن تـرَ زهـرةَ وردٍ فوقهـا للطـلِّ قطْـرَةْ

فتأملْهـا كلغـزٍ غـامضٍ تجهـلُ سِـرَّهْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ديوان حبيبتي، ٣٣٢/٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبو ماضي، ص٨٠.

(٣) المصدر السابق، ص٤٧٤.

ولـتكنْ عينـاكَ كفًّـا، ولـيكنْ لمسُـكَ نَظْـرةْ

ليسـتِ الحمـراءُ جمـرةً، لا ولا البيضـاءُ دُرَّةْ

فالبيت الثالث تتبادل فيه أدوات الحواس وظائفها بعضها مع بعض؛ فالعين التي هي آلة الإبصار، تتحول إلى كفّ وهو آلة اللمس، والعكس صحيح أيضًا، فاللمس يتحوّل من إدراك بالأطراف أو اليد، إلى إدراك بالعين(نظرة).

وتراسل الحواس –هنا– جاء في موضعه تمامًا؛ حيث التأمل في لغز غامض يستدعي إشراك كل الحواس فيه أولًا، وثانيًا يتطلب تبادلًا مع معطيات الحواس حتى يستطيع المتأمِّل الوصول إلى كنه هذا اللغز الغامض، ومن ثم تتحول حاسة الإبصار (العين) إلى حاسة اللمس (الكفّ)، وتتحول حاسة اللمس (لمسك) إلى حاسة الإبصار (نظرة).

وقول فدوى طوقان[1]:

سـيعودُ النـورُ رَقراقًـا مـع الفجـرِ الطـرِيّ

فالفجر مدرك بصري، والطري مدرك لمسي، ولا يخفى ما في هذا التراسل من بديع حسن، وقوة سبْك، استمدتهما الشاعرة من اعتمادها على (الكناية)؛ فوصف الفجر بالطراوة، كناية عما به من نسيم عليل يشرح الصدر ويمنّي النفس بيوم ربيعي سعيد مشرق، تتبدد فيه الأحزان والمخاوف الناتجة عن (الخريف والمساء) اللذين هما عنوان القصيدة.

ونقف على نص شعري للشاعر أمين نخلة، يقول في قصيدة (تذكار سيد درويش)[2]:

عاشـتْ أغانيـكَ كهفًـا يُسـتَعاذُ بـهِ مـنَ الحيـاةِ ومـنْ صـمِّ المقـاديرِ

وروضـةٍ غضـةٍ[3]، خضـراءَ قـدْ سـقطتْ ظمـأى القلـوبِ عليهـا كالعصـافيرِ

(١) ديوان فدوى طوقان، ص١١١.

(٢) ديوان أمين نخلة، ص٢٢.

(٣) نبات غض أي ناعم. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (غ ض ض).

فالروضة –وهي من مدركات حاسة البصر– تبعث البهجة والسرور، وكونها (غضة) –وهي من مدركات اللمس– فإن هذا الأمر يزيد الناظر بهجة، وتزيد النفس حبورًا، فجاءت الصفة في صورة تراسلية، فأضفت معنى جديدًا وأكدته؛ لتدل على عمق الغبطة والسرور الذي تدخله إلى النفوس.

ثالثًا– تراسل البصر والتذوق (الفم واللسان):

هنا يتذوّق البصر الأشياء بفمه ولسانه، وتتحول العين إلى لسان يتحدَّث ويفصح عما يعتمل في النفس، في الوقت الذي يتلعثم فيه اللسان نفسه، بل يتعطل عن الكلام. أما عن (حديث العيون) فهو مشتهر في الشعر العربي كثيرًا، سواء فيه القديم والحديث، ونجد ذلك عند الأخطل الصغير، في أكثر من موضع، حينما يجعل العيون تتحدث بالحديث البليغ والمنطق السديد، فيقول[1]:

كلمـــــا أطلـــــت لـــــه ... فـــــي الحـــــديث يختصـــــر

فـــــي عيونـــــه خبـــــر ... لـــــيس يكـــــذب النظـــــر

فالشاعر هنا يؤكِّد أن محدِّثه لا يريد يطول الكلام، ومن ثم يسمع الشاعر (حديث العيون) الذي هو أقوى وأبلغ من (حديث الفم واللسان)، فإذا كان المتحدِّث لا يريد الإطالة في الحديث ويختصره اختصارًا، فإن عيونه تقوم بهذا الدور نيابةً عنه، وتتحدَّث حديثًا (يخبر) عما يخفيه في ضميره، وهي صادقة لا محالة في حديثها هذا؛ لأن (النظر) لا يكذب في (حديثه).

ومن بديع أبياته أيضًا في (حديث العيون)، ففيه ماء الإبداع ووضوح الصورة الشعرية وجدّتها، قوله[2]:

ورشـــفْنَا كـــأسَ الحميـــا فباحـــتْ ... بالـــذي فـــي الصـــدورِ منّـــا الوجـــوه

قلـــتُ أهـــواكِ يـــا ملاكـــي فـــردّتْ ... مقلتـــــاهُ، لكـــــنْ تلعـــــثمَ فُـــــوه

---

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص٢٦٤.

فلا يخفى ما في قوله (فردت مقلتاه) و(تلعثم فوه) من توظيف متقن لتراسل الحواس في الدلالة على المعنى المراد.

ويقول أيضًا في قصيدة (عروة وعفراء)[1]:

ويــحَ المحــبِّ إذا تملّكَــهُ الهــوى نــمّتْ بــهِ عينــانِ فاضــحتانِ

فإذا كان المحبُّ حريصًا كل الحرص على أن يكتم مشاعره وأحاسيسه إذا استبدَّ به الهوى، ولا يريد أن يعلم أحد بهواه، فإن عينيه تفضحانه، وتتحدثان بهذا السر لكل من ينظر إليها، ودلالة التبادل هنا تكمن في أن المحب لا يفتضح أمره (بنمام) غريب عنه، وإنما الذي يفضحه (عيناه) اللتان تتحولان إلى (فم) نمام فاضح عن مكنون صدره.

ونجده كذلك عند إلياس أبي شبكة[2]، في قوله[3]:

كــأنَّ فــي نفسِــها ســرًّا تحــاولُ أَنْ تخفيــهِ والعــينُ تجليــهِ بإفشــاءِ

يلمح التراسل بين حاستي البصر واللسان، فحاسة البصر هي الرؤية والإفشاء والكلام خاص باللسان، فجعل الشاعر العين تجلي السر وتفشيه، فكأنها تكلمت.

ونجده كذلك عند فوزي المعلوف[4] في قوله[5]:

---

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص٢٨٩.

(٢) إلياس أبو شبكة (١٣٢١-١٣٦٦هـ = ١٩٠٣-١٩٤٧م): شاعر لبناني كثير النظم بالعربية، مترجم يحسن الفرنسية، تم العديد من المؤلفات، منها: (تاريخ نابليون) ومن أهم آثاره الشعرية (أفاعي الفردوس). ينظر: الأعلام، الزركلي، ٢/١٠.

(٣) ديوان أفاعي الفردوس، إلياس أبو شبكة، دار المكشوف، بيروت، د.ط، ١٩٣٨م، ص٥٦.

(٤) فوزي بن عيسى بن إسكندر المعلوف (١٣١٧- ١٣٤٩هـ = ١٨٩٩-١٩٣٠م): ولد في مدينة زحلة شرقي لبنان، أنشأ المنتدى الزحلي في سان باولو في البرازيل، عُرِف بانتمائه الشديد لعروبته، وكان محبًّا لأعمال الخير. له ديوان فوزي المعلوف، كما نُشِر له عدد من القصائد، منها: قلب موجَع، الشباب. وله عدد من المترجمات. (معجم البابطين، ٣/٣٠٠).

(٥) ديوان فوزي المعلوف، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٧٦.

ذرفــتْ عينُــه لــدى رؤيــةِ النــو رِ دموعًــا جــرتْ بغيــرِ اختيــاره

نطقــتْ عنــه وهــو عــيٌّ، فكانــتْ أولَّ المفصــحاتِ عــنْ أفكــاره

فالدموع تتكلم نيابة عن صاحبها، وهنا تظهر روعة التراسل بين الحواس؛ حيث يعجز الباكي عن الإفصاح بلسانه عن سبب بكائه، فتتولى دموعه هذه المهمة؛ حيث تفصح هي عن أفكاره.

وفي قوله أيضًا، وهو غاية في الإفصاح عن حديث العيون[1]:

تبــوحُ لهــا بالحــبِّ عينــايَ، إنمــا لســاني يســتحي فــلا يــتكلمُ

أما عن (تذوق العيون)، فنجده في قول الأخطل الصغير[2]:

إن جرعًــا سَــالَ مِــنْ جبهتِهــا لثمتْــهُ بخشــوعٍ شَــفَتَانَا

وأنينًــا باحَــتِ النَّجْــوى بــهِ عربيًّــا، رَشَــفَتْهُ مقلتَانَــا

فالتراسل في قوله: (رشفته مقلتانا)، حيث قامت العين هنا بدور التذوق والسمع؛ فهي (ترشف) الأنين الذي هو (صوت) النجوى الذي باحت النجوى به، ولا شك أن هذا التراسل جاء مكثفًا ليؤدي دلالة مهمة وهي تشخيص مكانة فلسطين في قلب كل عربي، حيث لا تتم مشاركتها آلامها وأحزانها من الخارج فقط (النظر)، وإنما تتخطى ذلك إلى المشاركة الداخلية؛ إذ (تتشرّب) العيون هذا الأنين وتعيه جيدًا، ويصبح جزءًا من تكوينها.

وفي قوله أيضًا[1]:

رقــدتْ ترشُــفُ الكــرى مقلتَاهَــا مثلمــا ترشُــفُ العِطــاشُ المياهــا[3]

(١) ديوان فوزي المعلوف، ص٦٧.

(٢) ديوان الأخطل الصغير، ص٢٢٦.

(٣) المصدر السابق، ص٣٢٢.

إن تلذذ العين هنا بالكرى، يدلُّ على أنها لم تمارس نومًا (عاديًّا) ولكنها تمارس نومًا طال انتظارها له، ولذلك فإنها (ترشفه) ولا (تعبه)؛ حتى تحسّ بلذته شيئًا فشيئًا، كما يرشف العِطاش المياه.

ونجده عند عمر أبي ريشة في قوله[1]:

ما ارتوت منه مقلةٌ[2] طالما شقّت عليه ستائر الظلماءِ

(ارتوت مقلة): فالارتواء يعرف بحاسة التذوق، والمقلة من آلات حاسة البصر، فالشاعر –إذن– جمع بين البصر والتذوق، عن طريق تفاعل اللفظتين (المقلة)، و(الارتواء)، فاكتسبت كل منهما خصائص جديدة بتبادل وظيفتها مع الأخرى، فقد يكون من العادي أن يقول الشاعر: (ما نظرت منه مقلة)؛ حيث الفعل والفاعل من معطيات حاسة واحدة (البصر)، لكنه آثر الفعل (ارتوت) الذي هو من خواص حاسة أخرى؛ حتى يسقي الصورة في بيته هذا بماء الشعرية التي تجذب المتلقي إليها.

وفي قوله أيضًا[3]:

شربوا جمالكِ فانتشوا، وتأنَّقوا في بثّ نشوتهم، تأنقَ قادرِ

حيث التراسل في قوله: (شربوا جمالك)، فالجمال مدرك بصري، تحوّل إلى مدرك تذوقي، وفي هذا دلالة عما تفعله (لبنان) بجمالها في كل من يراها، حيث يَسكر من خمر جمالها وينتشي انتشاء.

وفي مثال آخر نجد هذه الصورة التراسلية في قول محمود درويش[4]:

"بحرٌ جاهزٌ من أجلِنا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ٣٦٧.

(٢) المقْلة هي العين كلُّها، وإنما سميت بذلك؛ لأَنها تَرْمِي بالنظر. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة: (م ق ل).

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/٦٥.

(٤) الأعمال الكاملة، محمود درويش، ٢/١٤٠

دعْ جسمَكَ الدَّامي يصفِّق للخريفِ المرِّ أجراسًا

ستتسِع الصحاري".

فالتراسل بين ما تدرك مظاهره بصريًّا (الخريف) ووصفه بصفة من مدركات حاسة التذوق، وهي (المر).

وفي قول نزار قباني[1]:

"وحينَ نكونُ معًا في الطريق

وتأخذُ –من غير قصدٍ– ذراعي

أحسُّ أنا يا صديق

بشيءٍ عميق

بشيءٍ يشابِهُ طعمَ الحريق

على مرفقي".

في هذا المقطع نرى التراسل بين حاستي البصر والتذوق في قوله: (طعم الحريق)، فالحريق يُرَى، ولكن الشاعر جعله مطعومًا يُتذوّق.

وهذه الصورة نجد لها مثيلًا عند خليل مطران[2]؛ إذ يقول[3]:

يـــا عُيُونًـــا تَسْـــقِي العُيُـــونَ الرَّحِيقـــا واصِـــلِي مُـــدْمِنًا أَبـــى أَنْ يُفِيقـــا

(١) الأعمال الشعرية والسياسية الكاملة، نزار قباني، ديوان حبيبتي، ٨٣/٢

(٢) خليل عبده بن يوسف مطران (١٢٨٨– ١٣٦٨هـ = ١٨٧١– ١٩٤٩م): شاعر غواص على المعاني، من كبار الكُتَّاب، لُقّب بشاعر القطرين، وترجم عدة روايات من تأليف شكسبير. له ديوان شعر مطبوع في أربعة أجزاء. (الأعلام، ٣٢٠/٢).

(٣) ديوان الخليل، خليل مطران، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٧م، ٤٧/١.

في هذا البيت تتحول عيون (جميلة أدبية) إلى ساقية تسقي (العيون) خمرًا تُسكر أصحابها بها، فآلة البصر (العين)، تحوَّلت في الأولى إلى إنسان يسقي، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، وتحولت في الثانية إلى فم يشرب الرحيق.

وفي قول جبران خليل جبران [1]:

وَشَـــــربتَ الفَجـــــرَ خَمـــــرًا فـــــي كُـــــؤوسٍ مِـــــن أَثِيـــــر

فالفجر لا يُشرب ولكنه يرى، فاللغة الرومانسية عند الشاعر وما تحمله من صفاء وشفافية، أبتْ إلا أن تتبادل الحواس فيها مهامها، مما جعل الفجر يتحول إلى خمر تُشرب، في كؤوس من أثير، وهنا يظهر اتكاء الشاعر في بنائه لهذه الصورة التراسلية على بنية (الاستعارة) التي تجاوز ما هو مألوف إلى ما هو غير مألوف، وهذا هو جوهر الصورة الشعرية.

أما الشاعرة فدوى طوقان فتقول[2]:

هــذي فتاتــكَ يــا مــروجُ، فهــلْ عرفــتَ صــدى
عــادتْ إليــكَ مــعَ الربيــعِ الحلــو يــا مثــوى صِبَاهَــا

لقد وقفت الشاعرة تخاطب المروج بهذه القصيدة التي منها هذين البيتين، وتذكّرها بالأيام الخوالي، ثم تؤكد لها أنها فتاتها التي عادت إليها فرحة مسرورة في وقت تكون الطبيعة فيه أيضًا فرحة مسرورة، وهو فصل الربيع، وبهذا تتذوق الشاعرة (حلاوة) العودة إلى أماكن صباها ومرحها ولهوها، فجعلت الربيع لا يُرى فقط بل يُتذوق أيضًا.

ويقول إلياس أبو شبكة في قصيدة (عصرت فؤادي في إناء من الهوى)[3]:

---

(١) المواكب، جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٥٠م، ص٤٠.

(٢) ديوان فدوى طوقان، ص٥٣.

(٣) ديوان أفاعي الفردوس، إلياس أبو شبكة، ص٤١.

وذوّبــتُ قلبــي فــي إنــاءٍ مــنَ الهــوى وأدنيتُـــهُ مـــنْ مرشـــفِ الحكمـــاءِ

وقلـــتُ لهـــمْ هـــذا النـــورُ فاشـــربوا فـــآراؤكم فـــي حاجـــةٍ لضـــياءِ

فقـــالوا وقـــدْ هـــزُّوا الـــرؤوسَ شـــماتةً ضـــياؤكِ هـــذا خدعـــةُ الجهـــلاءِ

يُلمَح التراسل بين حاستي البصر والتذوُّق، حيث يتجلَّى البصر في قول الشاعر: (هذا النور) ثم تراسلت حاسة البصر مع حاسة التذوق في قوله: (اشربوا)، فالشاعر بعد أن ذوَّب قلبه (مشاعره وأحاسيسه) في إناء من الهوى (أشعاره) قدَّمه شرابًا لمراشف الحكماء؛ حتى ينير لهم آراءهم ويهديهم سواء السبيل.. ولكنهم لم يحفلوا به بل وصفوه بأنه (ضياء زائف) لا يخدع إلا الجهلاء.

رابعًا– تراسل البصر والشم:

تكتسب المدركات البصرية في هذا اللون مدركات حاسة الشم، فالعيون تشم الروائح الطيبة، نجد ذلك عند بدوي الجبل في قوله[1]:

هـلْ كنـتُ أملـكُ لـولا عطـرُ نعمتِـهِ قلبًـــا علـــى الـــوهَجِ القدســـيِّ نـــديانا

فالنعمة شيء معنوي يُدرَك أثره بحاسة البصر، (إن الله يحب أن يرى أثر نعمته على عبده)، لكن الشاعر جعلها تُدرَك بحاسة الشم؛ وذلك حينما جعل لها عطرًا يُشمّ، قبل أن تُرى.

وكذلك في قول فدوى طوقان[2]:

فـــانثني أحفـــرُ فـــوقَ الصـــخورِ

اســـمك فـــي نشـــوة إحساســـيه

(١) ديوان بدوي الجبل، ص١٢٨.

(٢) ديوان فدوى طوقان، ص٢٧.

وأشـــــبع الأحـــــرف لثمـــــا وشـــــم

إن الشاعرة تتحدّث عن محبوبها وتصِف مشاعرها تجاهه، وهي تحفر اسمه فوق الصخور، ثم تنهال على أحرف اسمه تقبيلًا وشمًّا ، ومن هنا تأتي دلالة التراسل في تحويل المرئي (الأحرف) إلى مشموم ومطعوم.

وأيضًا في قول إيليا أبو ماضي[1]:

إنَّ اللَـــــذاذاتِ الَّتـــــي ضَـــــيَّعتَها رَجِعَـــت إلَيـــكَ عُصـــارَةً فـــي الكـــاسِ

فاِصـــبغْ رُؤاكَ بِهـــا تَعُـــدْ ذَهَبِيَّـــةً طِريَّـــــةَ الأَلـــــوانِ وَالأَنفـــــاسِ

فالألوان مدرك بصري، أضفى عليه التراسل من خلال جعلها معطرة، وهو مدرك شمّيّ.

وكذلك يفعل الشاعر نزار قباني حيث يقول[2]:

"كيفَ اجترأتَ على جدارِ شذى

فهـدمتَهُ وهـدمـتَ لي سعـدِي؟".

فالجدار مدرك بصري تحوَّل في مخيلة الشاعر إلى مدرك شمِّي (شذى).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبي ماضي، ص٣٩٣.

(٢)الأعمال الشعرية والسياسة الكاملة، نزار قباني، ص٢/٤٩.

المبحث الثاني

السمع ودلالات التراسل

حاسة السمع "آلتها الأذن، وهي تقوم بوظيفتين: الإحساس بالتوازن...، والإحساس بالأصوات"[١].

وتُعَد "الأذن عضو الحس الأكثر تعقيدًا، وهذه دلالة على الأهمية النسبية لهذه الحاسة...، المولود يتعلم بواسطة السمع أضعاف ما يتعلمه بواسطة البصر، والأصم منذ الولادة لا يستطيع أن يتعلم اللغة أبدًا فهو أبكم، بينما المولود بدون نعمة البصر يستطيع أن يتعلم اللغة بل اللغات بكل يسر"[٢].

والسمع "واحد من منافذ إدراك الأشياء وتصورها، والإحساس بها، والانفعال لها، وتصويرها، ولقد أثَّر في ارتقاء ألوان الفنون كالموسيقا والشعر، وهو يعتمد في استلهام قيمه الجمالية على الصوت الذي يثير فيمن يصغي إليه، ويستمع إلى نبراته، وهمسه وجهره، وشدته، ولينه انفعالًا خاصًّا"[٣].

ويرى ت.س إليوت أن الصور السمعية لها خيالٌ خاصٌ بها يُسمَّى الخيال السمعي، ويعرِّفه بأنه: "إحساس بالمقاطع والإيقاع، إحساسًا يعْبر مستويات التفكير والمشاعر الواعية إلى أكثر الأحاسيس بدائية، عن طريق منحه قوة خاصة لكل كلمة"[٤].

ولقد أضاف الشعراء إلى هذه القيم الجمالية لحاسة السمع قيمًا أخرى، عندما أكسبوها صفات وخصائص حواس أخرى، وبذلك "تحوَّل المسموع إلى فكرة... فالصمت له نأمة، والضمير له أذن، والعين قد تسمع بالنظر، والأنف يشم بالصوت، ويحيله إلى مدركه الأصيل"[٥].

---

(١) مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، ص٦٧.

(٢) القوى العقلية (الحواس الخمس)، مايكل هاينز، ترجمة: د/ عبد الرحمن الطيب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣٠٩.

(٣) التصوير البياني في شعر المتنبي، د/ الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٣٠٨.

(٤) الصورة الفنية في النقد الشعري، د.عبد القادر الرباعي مكتبة الكتاني، الأردن، ط٢، ١٩٩٥م، ص٨٧.

(٥) السماع في الشعر العربي، د/ علي الشلق، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٤م، ص٥.

وهكذا تعامل شعراء الشام مع تلك الحاسة المهمة، وتبادلوا مدركاتها مع مدركات حواس أخرى على النحو التالي.

أولًا- السمع والبصر:

ثمة جدال دائر بين أفضلية إحدى هاتين الحاستين على الأخرى، لكن هذا الجدال يمكن حسمه -في رأيي- من خلال التأكيد أن هاتين الحاستين تعطي كل منهما الأخرى وتأخذ منها، فكما رأينا من قبل، تراسلت حاسة البصر مع حاسة السمع، وأصبحت العين تسمع، وسوف نرى فيما يلي تراسل حاسة السمع مع حاسة البصر، وذلك عندما تتحول الأذن إلى عين ترى الألوان والأضواء والأشياء، ويصبح الصوت ملونًا.

فهذا عمر أبو ريشة يمزج بين حاستي السمع والبصر من خلال وصف (الأغاني) المسموعة بـ(البياض) المرئي، وذلك في قوله[1]:

كيف أهدي إليك بيض الأغاني وجراح الأيام خلف ردائي

وفي موضع آخر يصف صيحات أبي علاء المعري باللون الأحمر فيقول[2]:

فتعالت صيحاتك الحمرُ تهدي لو أصابت أصداؤها آذانا

ويأتي توظيف اللون على هذه الشاكلة مظهرًا من مظاهر الاحتجاج على النمطية السائدة في توظيف اللون وإخضاعه للثابت؛ تصريحًا، أو تلميحًا، أو ترميزًا، بل هو مفتوح لترويض دوال اللون وتأويلها على حسب السياق الذي ترد فيه[3].

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ٥٩٤.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٤٧٨.

(٣) ينظر: جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ ذياب، فصول، ١٩٨٥م، المجلد الخامس، العدد الثاني، ص٤٠؛ حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعماله، أحمد بسام الساعي، دمشق: دار المأمون للتراث، ١٩٨٧م، ص٢٣٤، ٢٣٥.

ويقول محمود درويش[1]:

"وماذا بعد؟

سمعنَا صوتَك المدهونَ بالفسفور

سمعنَاهُ.. سمعناه"

الملحوظ أن حاسة السمع تسيطر على المقطع السابق من خلال تكرار جملة (سمعنا) ثلاث مرات وكلمة (صوت)؛ وربما يرجع ذلك إلى رغبة الشاعر في تأكيد أنه سمع الصوت واستوعبه تمامًا، لدرجة أنه رآه بعينه من خلال (لونه) الفسفوري المدهون به، وفي تبادل الحواس هذا (السمع والبصر) ما يقرر المعنى في نفس المتلقِّي، ويرسّخ مقصد الشاعر.

ويقول أيضًا[2]:

"كانتِ الأغنيةُ الزرقاءُ فكرة

حاولَ السلطانُ أنْ يطمسَهَا

فغدتْ ميلادَ جمره!

كانتِ الأغنيةُ الحمراءُ جمرة

حاولَ السلطانُ أنْ يحبسَهَا

فإذا بالنارِ ثورة".

فالأغنية (مسموع) تارة تكون (زرقاء)، وأخرى تكون (حمراء)، وكلاهما من مدركات حاسة البصر..والأصل أن توصف بصفة تناسب الشيء المسموع ولكن الشاعر عدل عن ذلك

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش ١٦١/،١.

(٢) المصدر السابق، ٢٥٨/١.

لينعتها بالزرقاء تارة والحمراء تارة أخرى من أجل إثارة قفزة خيالية في ذهن المتلقِّي، ومن ثم يستجيب خياله لتلك الصورة الجديدة.

وبالألفاظ نفسها (أغنية حمراء)، يستخدم إلياس أبو شبكة التراسل في قوله[1]:

أُغنيَّـــة حَمـــراء أَنشَـــدَها الخنـــا مِزَقًـــا علـــى أَوتـــارِكِ المتقَطِّعَـــة

في هذا البيت يصف الشاعر ما فعلته (سدوم) بالناس في عهدها، فقد أطلقت حنجرة الفجور؛ لتقذف حممًا موقّعة على نغم الجحيم، ومن ثم يصبح تراسل الحواس –هنا– ضروريًّا ليكمل الصورة التي بدأها الشاعر؛ فحنجرة الفجور لا تُصدِر سوى أغاني (حمراء) ملتهبة، يرددها الخنا مزقًا على أوتارها المقطعة.

وعلى نفس المنوال يسير الشاعر سميح القاسم حيث يقول[2]:

قصـــائدُك الســـودُ بركـــانُ حقـــدٍ ومرجـــلُ نـــارٍ وســـخطٌ وقســـوة

أردا الشاعر أن يكشف عما تحمله القصائد من معان وعما تفعله في متلقِّيها، فهي المسموعة أصبحت بركانًا يقذف حمم الغضب على المعتدين حينما يصبُّ جام غضبه وحقده عليهم، ولقد أدَّى التراسل بين المسموع والمرئي إلى بيان عظم وقع الشعر على المتلقي؛ إذ أضحت الكلمات كالحمم البركانية التي تقذف على الأعداء بلا هوادة أو رحمة.

وفي موضع آخر يستعين سميح القاسم بالتراسل المسموع المرئي؛ ليدل على معانٍ تبدو متناقضة للوهلة الأولى إلا أنها سرعان ما ينكشف معناها فيقول[3]:

لنْ أعدمَ إيماني

في أنَّ الشمسَ ستشرق

---

(١) ديوان أفاعي الفردوس، إلياس أبو شبكة، ص٤٨.

(٢) ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص٨٠.

(٣) المصدر السابق، ص٧٧.

شمسَ الإنسان

ناشرةً ألويةَ النصر

ناشرةً ما تحملُ من شوقٍ وأمان

كلماتي الحمراء

كلماتي الخضراء

فالشاعر يريدها ثورة جارفة على الأعداء، تستأصلهم وترد كيدهم ومكرهم لتعطي السلام والأمان لأهل الوطن الحقيقين، فكلماته نار ودمار على الاعداء، وفي الوقت ذاته هي خير وسلام على أصحاب الحق.

لقد أبدع الشاعر في استخدام تراسل الحواس هنا، فأضفى على (الكلمات) –وهي مدرك سمعي– اللون الأحمر والأخضر "متجاوزًا حدود الدلالة الحرفية إلى ماوراءها، محققًا نوعًا من العلاقات ذات المعاني المتجددة فيرحب المعنى، ويتسع"[1]، فترسم في ذهن المتلقي معاني الحرية والنصر.

ويقول الأخطل الصغير[2]:

لا يستوي المجدُ إلا في مَفارقِهِ ولا يصفّقُ إلا في ضفائره

هذا البيت من قصيدة يرثي بها الشاعر أميرَ الشعراء أحمد شوقي، ونرى في هذا البيت أنه وظّف تراسل الحواس توظيفًا مناسبًا تمامًا لحالة تعديد مناقب أمير الشعراء، فراسل بين (يصفق) وهو مدرك سمعي والضفائر وهي مدرك بصري .

(١) الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، د.يوسف حسن نوفل، ص١١٣.

(٢) ديوان الأخطل الصغير، ص١٥٦.

ويتراسل عنده أيضًا السمعي (الصيحات) و(أهازيجه) مع البصري (حمر)؛ إظهارًا للبطولة، وذلك في قوله[1]:

شبابٌ يَقذفُ الصيحاتِ حُمرا ويطعمُ صدرَه السيفَ الحسامَا

وقوله[2]:

عرسٌ أهازيجُهُ حُمْرٌ وأكْؤسُهُ يرويكَ مُغتبقًا منها ومصطبحا

فعلى الرغم من وصف الشاعر (الصيحات والأهازيج) بمدرك بصري واحد (حمر)، فإن الدلالة بين المعنيين تصل إلى النقيض؛ فوصف الصيحات بالاحمرار يدل على القوة والبأس، والتضحية بكل غالٍ ونفيس، في تلك الثورة العارمة التي يمتلئ بها صدر الشباب الثائر الذي لا يهاب الموت، بل يُطعم صدره للسيف القاطع البتار، أما وصف الأهازيج بالاحمرار فإنه يدل على البهجة والسرور والفرح الذي يَظهر في النفس من جراء تلك الأهازيج.

ويقول أديب مظهر[3]:

بالله هلَّا نَغَمٌ قاتم على بقايا الوترِ الدَّامي

فالنغم مدرك سمعي، وصفه الشاعر بمدرك بصري (قاتم)، وهذا يتناسب مع الشطر الثاني من البيت، فالوتر الذي هو مصدر النغم تحول إلى بقايا وأشلاء دامية، وبالتالي فإن ما سيصدر عنه من أنغام لا بد أن يكون ملونًا بلون (قاتم).

---

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص ٣٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص٢٨١.

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص١٩٤.

وتصِف فدوى طوقان صوتًا حنونًا متواجدًا يردد كل فجر (سبحان فالق الإصباح)، ووقع هذا الصوت على نفسها؛ ولذلك تشرك أكثر من حاسة في وصفه؛ علّها تستطيع أن تحيط بكنهه خبرًا، فتجعل ما يدرك بالسمع (اللحن) يدرك بالبصر (رقراق)، وذلك في قولها[1]:

أيُّ لحـــنٍ مسلســـــلٍ رَقـــراقِ راحَ ينســـابُ فـــي مـــدى الآفـــاق

ويسجل صلاح لبكي[2] مشاعر فتاة تجاه فتى أحلامها، وينقل حديثها، ومنه[3]:

كنـــتَ دنيـــايَ كنـــتَ أغنيتـــي البيضـــاءَ رفرافـــةً علـــى رغبـــاتي

فالفتاة تناجي في خيالها طيف فتى أحلامها، وتخبره بأنه هو دنياها، وأنه أغنية (مدرك سمعي) بيضاء (مدرك مرئي) ترفرف فوق حبها ورغباتها.

ويقول سميح القاسم مصورًا مدى السعادة التي غمرته عندما سمع صوت حبيبته قائلًا[4]:

ثمَّ عدنَا –بعدَ أنْ مرَّتْ شهور–

والتقينَا في مجلة

وأتاني صوتُكَ الأخضرُ منْ خلفِ السطور.

فهنا نجد الشاعر يجعل الصوت وهو مسموع أخضر، واللون الأخضر مجاله البصر، ونستشف من إضفائه إلى صوت حبيبته مدى الحبور الذي أحس به الشاعر، فاستطاع بذلك إن ينقل الحالة الانفعالية إلى المتلقي (مستفيدًا من الشحنة النفسية للمفردات التي تختزن مضامين تصورات الشاعر وحركة تجاربه النفسية)[5]:

---

(١) ديوان فدوى طوقان، ص٤٠٤.

(٢) صلاح بن نعوم اللبكي (١٣٢٤– ١٣٧٤هـ = ١٩٠٦– ١٩٥٥م): أديب لبناني، عمل في الصحافة والمحاماة، له نظم ونثر في رسائل ظهر منها: أرجوحة، القمر، مواعيد، لبنان الشاعر، وغيرها كثير. (الأعلام، ٣/ ٢٠٨).

(٣) الأعمال الكاملة "أرجوحة القمر "، صلاح لبكي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨١م، ٧٩/١.

(٤) ديوان سميح القاسم، ص٦١١.

(٥) الاتجاه النفسي في نقد الشعر، د. عبدالقادر فيدوح، دمشق، ط١، ١٩٩٢م، ص٤٠٢.

ثانيًا– السمع واللمس:

في هذا اللون تكتسب المسموعات صفات جديدة من خشونة ونعومة، وسخونة وبرودة، أو يبس ورطوبة، يقول محمود درويش[١]:

"أنتِ العيونِ التي فرَّ منها الصباح

حـين صـارتْ أغـاني البـلابـل

ورقًا يابسًا في مَهـبِّ الريـاح".

إن توظيف الشاعر للتراسل هنا يدل على براعة في استثمار أدواته الشعرية لتشخيص ما يعتمل في نفسه من مشاعر وأحاسيس، فأغاني البلابل (مدرك سمعي) تتحول إلى ورق يابس (مدرك لمسي)، تذروه الرياح، وهذا ما يدعم الصورة التي بدأ بها مقطعه هذا؛ حيث انطفأت عيون المحبوبة(فلسطين)، ألم يفرّ منها الصباح الذي هو رمز الضوء والنور، وذلك عندما تحولت أغاني البلابل التي كانت تنشد كل صباح أغاني الأمل إلى أوراق يابسة تلهو بها الرياح كيفما تشاء؟!

وتقول فدوى طوقان[٢]:

"كلما صوتُكَ نادَى من بعيد

دافـئ الغُنّـةِ منغـومُ الصـدى

فتـحَ الفـردوسُ لي محرابَـــهُ".

(١) الأعمال الكاملة، محمود درويش، ٣٣٨/١.

(٢) ديوان فدوى طوقان، ص٤١٦.

هذا المقطع من قصيدة تتحدث فيها الشاعرة عن حبيبها، وتبيّن أن وقْع صوته على نفسها كالماء العذب الزلال، الذي يروي ظمأها، وأنه بغنته (مسموع) الدافئة (ملموس) يقيها برد الحياة، وبرودة العلاقة بينها وبين الآخرين.

ويقول صلاح لبكي[1]:

وحبـــــورًا علـــــى وهمسًـــــا ناعمًـــــا فـــــي تـــــنفُّسِ الكائنـــــاتِ

يبدو التراسل في هذا البيت في تحويل الانطباع السمعي (همسًا) إلى انطباع لمسي (ناعمًا)، وبهذا وفِّق الشاعر في تصوير مشاعر الفتاة تجاه فارس أحلامها التي تتلقاه في كل شيء حولها، حتى إنه تحول إلى همس ناعم يخرج في تنفس الكائنات.

ثالثًا– السمع والتذوق:

هنا الأذن لا تكتفي بالسمع فقط، بل تتذوق طعم الأشياء، حلوها ومرها، لاذعها وحامضها، يقول محمود درويش[2]:

"بحرٌ للنشيدِ المر

هيَّأنَا لبيروتَ القصيدةَ كلَّها".

يرفد الشاعر في هذا المقطع حاسة السمع بروافد أخرى، تجعلها تنفتح على آفاق أرحب، مما يكسب الصورة الشعرية رونقًا وجمالا ؛ وذلك عندما جعل السمعي (النشيد) له طعم المرارة في الحلق، ولنتأمل لماذا وصف النشيد بالمرارة ولم يصفه بالملوحة، خصوصًا أن النشيد متعلق بالبحر الذي صفة مياهه الأساسية الملوحة؟

(١) الأعمال الكاملة" مواعيد"، صلاح لبكي، ١٠١/٢.

(٢) ديوان محمود درويش، ٢/ ٧.

في ظني أنه آثر وصف المرارة للنشيد على الملوحة؛ لأن بقاء أثر المرارة في الحلق أشد وأطول من أثر الملوحة، وهو ما يعبّر تمامًا عن حالة الانكسار والفراغ التي يعيشها الشاعر، والمنتشرة في ثنايا القصيدة كلها، فكان طبيعيًّا جدًّا وهو في الحالة أن تأتي أناشيده كلها بطعم المرارة.

ويقول عمر أبو ريشة[1]:

ولم تزالي في سماع الدنى أشهى أغاني الشاعر الملهم

يتجلى التراسل في قوله: (أشهى الأغاني)، حيث جعل (الأغاني) كالطعام الشهي في إطار من الصورة الاستعارية المكنية، حيث شبه الأغاني بالشيء المستلذ والطيب والشهي، ثم حذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه.

ويقول جبران خليل جبران في رائعته (المواكب)[2]:

أَعْطِني الناياَ وغنِّ فالغنا خيرُ الشرابْ

إن الغناء الجيد لا تسمعه الأذن فقط، وإنما يتحول إلى شراب تتشربه النفس وتتفاعل معه، ويصبح لها غذاء روحيًّا يُشبعها أيما إشباع، وهكذا تظهر دلالة التراسل بين ما هو سمعي (الغنا) وبين ما هو ذوقي (خير شراب).

ويقول نزار قباني[3]:

وأشربُ منْ قرارِ الرصدِ إبريقًا.. فإبريقا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ٢٩٦.

(٢) المواكب، جبران خليل جبران، ص٤٠.

(٣) ديوان أنت لي، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط٩، ١٩٧٣م، ص٦١.

فالرصد مقام من المقامات الموسيقية، ولا تُدرَك طبقته إلا بالأذن، ولكن الشاعر لا يسير وفق ما هو معروف، وإنما يرى أن الشاعرية هي مخالفة هذا المألوف؛ ولذلك فإنه يشرب من قرار هذا المقام إبريقًا فإبريقًا، حتى تتشبع به نفسه وتسكر به روحه.

ويقول فوزي المعلوف[1]:

الشـــعرُ بحـــرٌ كامـــلٌ وافـــرُ ولـــيسَ يـــروِي غُلّـــةَ المســـتقِي

استعار الشاعر ألفاظ بعض البحور الموسيقية للشعر العربي، وهما بحرا (الكامل والوافر)، اللذان يُعدّان من مدركات حاسة السمع، وحوّلهما عن طريق الاستعارة المكنية إلى مدرك تذوقي، حيث جعلهما كالبحر الحقيقي الذي لا يروي غلة المستقي. وقد وُفّق الشاعر في اختيار بحرين من دائرة عروضية واحدة وهي دائرة (المؤتلف)، ويدلان بطبعهما على الكمال والوفرة؛ فالكامل سمي بذلك؛ لتكامل حركاته، والوافر سمِّي بذلك؛ لوفور أوتاد تفعيلاته، وعلى الرغم من تكامل هذا وتوافر ذاك؛ إلا أنهما عجزا عن أن يرويا غلة المستقي.

أما عبد الرحيم محمود[2] فيقول[3]:

يَلـــذُّ لأذْنـــي ســـماعُ الصـــليلِ ويُـــبهِجُ نفْســـي مَســـيلُ الـــدما

الشاعر هنا يتحدث بلسان الشهيد الذي يسعد بتقديم روحه فداء لوطنه؛ ولذلك فإن أذنه (تتلذذ) بسماع صوت الصليل.

ويقول أيضًا، في قصيدة (كان غازي)[4]:

---

(١) ديوان فوزي المعلوف، ص٢٩.

(٢) عبد الرحيم بن محمود، أبو الطيب العنبتاوي (١٣٣١- ١٣٦٧هـ= ١٩١٣- ١٩٤٨م): شاعر من أهل فلسطين، نشبت الثورة على الإنجليز فخاضها، وخاض حروبًا وأصيب بشظية مدفع في معركة عين الشجرة، وكتب الدكتور كامل السوافيري "عبد الرحيم محمود شعره مطبوع". جُمع ما وجد من شعره بعد وفاته في ديوان مطبوع. (الأعلام، ٣/ ٣٤٨).

(٣) الأعمال الكاملة، عبد الرحيم محمود، دار الجيل، دمشق، ط١، ١٩٨٨م، ص٧٤.

(٤) المصدر السابق، ص٨٢.

كـــانَ غصـــنًا حِمْلُـــه زهـــرُ المنـــى طيُّـــبُ النشـــرِ لذيـــذُ النغمَـــات

ويقول إيليا أبو ماضي[1]:

وأيمـــــا نغمـــــة أدى عـــــذوبتها كـــــلام راوٍ ولا شـــــاد يغنيهـــــا

فالنغمة هنا مدرك سمعي، تتحول إلى مدرك تذوقي (عذوبتها)، وذلك عندما يصحبها كلام جميل ويغنيها شاد حسن الصوت، فتشرب الأذن لذته وتتذوقها.

رابعًا– السمع والشم:

من الممتع حقًّا أن تتحول الأذن آلة السمع، إلى الأنف آلة الشم، وتستريح للروائح الطيبة وتنفر من الروائح الكريهة، فهذا بشارة الخوري يبين مكانة مصر العظيمة في تاريخ الجهاد والكفاح، وكيف أن كل قصيدة تنظم فيه لا بد أن تستهل بذكرها الذي تخطى السمع (ذكرك) إلى الشم (الفواح)، وذلك في قول[2]:

يـا مصـرُ مَـا نظـمَ الجهـادُ قصـيدةً إلا اســـــتُهلَّ بـــــذِكْرِكِ الفـــــوّاح

أما بدوي الجبل فيقول[3]:

الشـــعرُ أنغـــامٌ معطـــرةٌ ولؤلـــؤةٌ وجيـــد

فيـــه الهـــوى والأريحيـــة والســـلافة والمزيـــد

إن الشاعر هنا يقدِّم لنا تصوّره للشعر، فالشعر ما هو إلا أنغام، وهذه الأنغام المسموعة بقوة الشعر تصبح (معطرة) مشمومة، ويكمل تعريفه للشعر بأنه أيضًا لؤلؤة وجِيد (صورة بصرية).

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبي ماضي، ص٥٣١.

(٢) ديوان الأخطل الصغير، ص١٥٥.

(٣) ديوان بدوي الجبل، ص١٥٢.

ويقول صلاح لبكي[1]:

تتهـــادَى الأنْغَـــامُ فيـــهِ حيـــارَى غاديـــــاتٍ بـــــالعطرِ والأنـــــداءِ

فالأنغام تتهادى كالمرأة الحسناء التي تفوح منها روائح العطور والأنداء.

وفي موضع آخر يخاطب الشاعر بلاده قائلًا[2]:

أحبُّـــكِ أغنيـــةً فـــي الثغـــورِ وحلـــمَ هنـــاءٍ وبهـــجَ وحـــور

فيـــرتقصُ الكـــونُ تيهًـــا ويغفُـــو ويرفـــلُ بـــالأرجوانِ الـــوثير

وتغفـــو الكواكـــبُ فـــي كـــل أفـــقٍ بعيـــد نشـــاوى بهمـــسِ العطـــور

لقد حشد الشاعر في هذا البيت صوره الحسية (يرتقص الكون –وتغفو الكواكب)، وهذا الحشد يمثل آماله التي طالما تمناها لوطنه، والشاعر في استعماله للصور الحسية (لايقصد أن يمثِّل بها لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصوُّر ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية)[3]. وقد جاء التراسل (همس العطور) بين مدركات السمع والشم، وذلك من خلال التشخيص الذي أضفى العمق للتجربة الشعورية لدى الشاعر، ومن ثم وفَّر مجالًا أوسع لإيصال ما يرغب إلى المتلقِّي.

ومن الواضح أن التراسل من شأنه أن يستثمر معطيات أكثر من حاسة بهدف الاستفادة من إيحاءاتها[4]، فهناك بعض النماذج التي تراسل فيها (السمع) مع أكثر من حاسة، فتارة يتراسل (السمع) مع (البصر والشم)، كما في قول محمود درويش[5]:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، صلاح لبكي، ٦٤/١.

(٢) المصدر السابق، ٣١٢/٢.

(٣) التفسير النفسي للأدب، د.عزالدين إسماعيل، ص٧٠.

(٤) ينظر: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.محمد فتوح أحمد، ص١١٧.

(٥) ديوان أثر الفراشة، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨م، ص١١١.

"صوت شاحب ذي رائحة حنطية قادم

من عزلة ريفية".

فالصوت وهو (سمعي) قد تراسل مع البصري (شاحب)، والشمي (ذي رائحة حنطية).

وأخرى يتراسل مع (اللمس والبصر)، كما في قول فدوى طوقان[1]:

"كمْ يسألون

لمنْ ترَى تنشدين

هذي الأغاني الناعماتُ الحنون

دافئة

مشرقةٌ كالضياء".

في هذا المقطع خلعت الشاعرة على حاسة السمع صفات حواس أخرى؛ فالأغاني موضوعة لحاسة السمع، قد وصفتها بالنعومة والدفء، وهما من معطيات حاسة اللمس، ثم نعتتها بالإشراق وهو من معطيات حاسة البصر.

وكما في قول نزار قباني[2]:

أنامـــــلُ صـــــوتِكِ الزرقـــــاءُ تُمعـــــنُ فـــــيَّ تمزيقـــــا

ترتكز الصورة الشعرية التراسلية في هذا البيت إجمالًا على الاستعارة المكنية؛ حيث جعل للصوت (مسموع) أنامل (آلة اللمس)، ثم لوَّن هذه الأنامل باللون الأزرق، وهو مدرك بصري، وهكذا تضافرت الحواس الثلاث (السمع، واللمس، والبصر) في خلق صورة شعرية تحلق في سماء الخيال، وتسبح في دنيا الإبداع.

---

(١) ديوان فدوى طوقان، ص١٨١.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة،نزار قباني، ديوان أنت لي، ٢٦٧/٢.

وكما في قول محمود درويش[1]:

"لن أبدلَها

لن أحملِّها فوقَ طاقتها: نغمًا يابسًا مقفرًا

خلفَنَا يلهثُ الأملُ".

فالشاعر رغم كل المصاعب التي يخلقها العدو لتفريغ أرض فلسطين من أهلها ونهب خيراتها، غير أن ذلك لا يحط من عزم الشاعر، بل يغمره الأمل في العودة إلى أرضه ولا يقبل بديلًا عن ذلك، وقد جاء التراسل كردة فعل لنفسه المضطربة فـ(النغم) سمعي، يتراسل مع اللمسي (يابسًا)، والبصري (مقفرًا). فالتراسل (أمر لا يجهله الشاعر المبدع وإنما يقصده قصدًا؛ لأنه يريد مفاجأة المتلقِّي وإبعاده عن توقع الصور التقليدية المألوفة)[2].

وثالثة يتراسل مع (اللمس والتذوق)، كما في قول **نزار قباني**[3]:

تغلغلتْ في بالِ الحروفِ مشاتلا وصوتًا حريري الصدى وادعًا حلوا

ففي هذا البيت اشتركت حاسة السمع (صوتا) مع حاسة اللمس (حريري الصدى)، ومع حاسة التذوق (حلوا).

ورابعة يتراسل مع (البصر والتذوق)، كما في قول عمر أبي ريشة[4]:

نيرونُ روَّى لهوَهُ قبلَنَا على نشيدِ اللهبِ المسكر

فنجده قد راسل بين حاسة السمع في قوله (نشيد)، وحاستي البصر في (اللهب) والتذوق في (المسكر).

---

(١) ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، محمود درويش، دار رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م، ص١٢٨.

(٢) أثر البيئة على الصورة البيانية في شعر القرن الثاني الهجري، ستار عبدالله جاسم، رسالة ماجستير، كلية الآداب – جامعة الكوفة، ٢٠٠٢م، ص٦٨.

(٣) الأعمال الشعرية والساسية الكاملة، نزار قباني، ٤٣٢/٢.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ٣٦/١.

ورابعة يتراسل مع (التذوق، والبصر، واللمس)، كما نجده عند فدوى طوقان في قولها[1]:

"في الليلِ إذْ تخشعُ روحُ السكون

أسـمـعُ في الهـدأةِ صوتـًا غـريب

صـوتًا لـهُ طعـمٌ ولـــونٌ رطيب".

هـذه الصـورة التراسـلية المكثفـة جـاءت مناسـبة تمامًـا لمقصـد الشـاعرة؛ فعنـدما وصـفت الشاعرة (الصوت) الذي تسمعه في هدأة الليل بأنه (غريب) ناسب ذلك أن تتراسل الحواس في إدراك كنه (الغرابة) في هذا (الصوت)؛ ولذلك نجده أصبح (مطعومًا) أي: متذوَّقًا، و(ملونًا) أي: مرئيًّا، و(رطبًا) أي: ملموسًا.

ويؤكد هذه الحيرة في تحديد كنه هذا الصوت الذي تسمعه الشاعرة في الليل، قولها بعد هذه الأسطر[3]:

"لا، فمـا أدرِي

ما كنهُهُ، كأنَّما يَسْري

من عـالمٍ هنـاكَ غيـبي

تظلُّ روحِي وهيَ مـأخـوذة

تُصغي إليهِ من وراءِ الدجون".

---

(١) ديوان فدوى طوقان، ص٢١٢.

(٣) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

المبحث الثالث

الشم ودلالات التراسل

حاسة الشم "حصيلة واحدة من الحواس الخمس، وسيلتها الأنف، إلى الرئة، فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير فيحكم على كل نوع من أنواع المشموم، مشتركًا مع الحواس الأخرى التي هي بمجموعها وسائل للإدراك من جملة الوسائل"(١).

تقترن الصورة المرتبطة بالشم ولوازمه بأجواء الفرح والبهجة والرضا، فإذا أحسَّ الشاعر بالابتهاج فإن الأجواء التي رسمت الصورة الاستعارية معالمها تتضوع بالأريج(٢).

"والكيفيات الشمّية كثيرة لا يمكن حصرها، وقد قسمها هننج Henningإلى ستة أنواع رئيسة: رائحة الأزهار، والفواكه، ورائحة تعفنها، ثم رائحة التوابل، والراتنج، ورائحة احتراقها"(٣).

ومن مميزات حاسة الشم أنها "تنفعل عن بعد وفي غيبة الجسم الذي تصدر عنه الرائحة، فالشم، إذن، من الحواس التي تمكن الإنسان من أن يستبدل بالأشياء ما يشير إليها من أمارات وعلامات، فمن ثنايا هذه الحاسة تنبثق تباشير السلوك التكييفي التوافقي، سلوك التوقع والاستعداد والروية"(٤).

فالشم، إذن، "نافذة من نوافذ الإدراك الحسي التي تثير لدى الشاعر إحساسًا معينًا إزاء الأشياء التي يتصورها من خلال هذه الحاسة، بعد أن تكوّن قد أثارت شعوره، فدفعته إلى تسجيل تجربته الشعرية"(٥)

---

(١) الشم في الشعر العربي، د. علي شلق، دار الأندلس، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٤م، ص٥.

(٢) ينظر: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، د.وجدان الصايغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٤٨.

(٣) مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، ص٦٤.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥) التصوير البياني في شعر المتنبي، د. الوصيف هلال الوصيف، ص٣١١.

ولقد وظّف الشعراء الشاميون هذه الحاسة متراسلة مع الحواس الأخرى في التعبير عن إحساسهم بالروائح الطيبة والكريهة، وذلك كما يلي:

أولًا– تراسل الشم والبصر:

من نماذجه الجيدة قول الأخطل الصغير[1]:

فـــإذا الأريـــجُ ســـحائبُ ورديّـــة لـــبسَ الهـــزارَ بهـــا الطـــرازَ المعلمـــا

إن الإسقاطات النفسية على مظاهر الطبيعة في النص برزت من خلال رسم الشاعر أثر (الربيع) في الطبيعة، وكيف أنه ينسق الرياض وينظمها، ولذلك فإنه يستخدم تراسل الحواس؛ فالأريج الذي (يشم) يتحول إلى (مرئي) سحائب بلون وردي، ولا شك أن هذا قد زاد الصورة وضوحًا وجمالًا يتناسب مع الجمال الذي يفعله الربيع في الطبيعة.

وقول نزار قباني[2]:

تخيَّلـتُ حتّـى جعلـتُ العُطُـورَ تُـرَى ويُشَـــــمٌّ اهتـــــزازُ الصَّـــــدَى

فالعطور لا تُرَى ولكن تُشَم، واهتزاز الصدى يُسمَع ولا يُشَم، لكنَّ خيال الشاعر أبى إلا أن يبادل بين الحواس المختلفة، مما يثير ذهن القارئ وينشطه ويجعله في حالة استيقاظ دائم؛ حتى يدرك كنه الصور الشعرية التي تنهال عليه، عبر نهر من الإبداع غير آسن.

وقول أديب مظهر[3]:

تفِـــرُّ أحلامِـــي علـــى نســـمةٍ نحيلـــــةٍ معســـــولةِ المبســـــمِ

فالنسمة تُشَم، وتترك أثرًا طيبًا في النفس؛ وهنا يأتي دور تراسل الحواس، فالشاعر أراد أن يبيِّن مدى رقة أحلام الصبا الأول الذي كان يحياه ويتشوّق الآن له، ورقّة الأحلام هذه تناسبها

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص٣٥.

(٢) ديوان قالت لي السمراء، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت– لبنان، ط٤، ١٩٦١م، ص٢٠.

(٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، ص١٩٤.

أن تحملها (نسمة) مشموم، (نحيلة) بصري؛ حتى لا تحطمها أو تؤثر فيها بجرح يؤلمها ولو كان صغيرًا، ولا يخفى أن انحراف الحواس هنا عن دلالتها الإشارية قد نجح في تصوير نفسية الشاعر ونقلها إلى المتلقي حيث إن (قدرة الشاعر الفنية تعمل على خلق الحالات النفسية وتعيد للكلمات شعلتها التي خمدت)[1].

وقول أمين نخلة[2]:

ويـــا دمَ الجـــرحِ: لســـتُ أدرِي ممـــا لعينـــي قـــدْ تـــراءَى

هـــلْ هـــوَ العطـــرُ لاحَ لونـــا أمْ هـــو الـــوردُ ســـالَ مـــاء؟

في البيت الثاني يظهر تراسل الحواس في قوله: (العطر لاح لونًا)، فالمشموم (العطر)، أصبح مدركًا بصريًّا (لاح لونًا)، وتراسل الحواس -هنا- جاء مناسبًا تمامًا للحالة التي يشعر بها الشاعر؛ فهو يعاني من حالة حيرة وتعجُّب مما تراءى لعينه، ولا يعرف ما كنهه، ولذلك لم يستطع تحديده بحاسة واحدة، فتبادل وظائف الحواس؛ علّه يستطيع ذلك.

وفي موضع آخر يصف أمين نخلة (نسمة) مرَّت ببعض الأماكن في مسقط رأسه، والتي كان له فيه ذكريات جميلة[3]:

قرِّبـــي، يـــا نســـمةً مـــرَّتْ بهـــم جئـــتِ مـــنْ روضٍ، ومـــنْ ظـــلٍّ ومـــاء

وعلـــى رســـلِكِ، يـــا ريَّ الصـــدى، ســـاقَكِ اللهُ إلـــى قـــومٍ ظمـــاء

فانشـــرِي فـــي الحـــيِّ أخبـــارَ الشـــذَا وافتحِـــي كتـــبَ الريـــاحينِ الوضـــاءِ

---

(١) لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د.السعيد الورقي، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٤م، ص٣٩٠-٣٩١.

(٢) ديوان أمين نخلة، ص٣٦٥.

(٣) المصدر السابق، ص١٥٢.

في هذه الأبيات يحوِّل الشاعر المدرك الشمي (النسمة) إلى مدركات حسية أخرى؛ وذلك بهدف استثمار هذه اللحظة، وهي لحظة تذكره لذكرياته الجميلة، فهذه (النسمة) أصبحت (ري الصدى)، وهو مدرك تذوقي؛ لتروي غلة قوم ظمئى لها، وكذلك تحولت إلى شيء يدرك بالسمع (أخبار الشذا)، وبالبصر (كتب الرياحين الوضاء).

ويقول صلاح لبكي[1]:

واطلعِـي يطلـعُ الحبـورُ وعـودي يمـرحُ الطِّيـبُ غاديًـا فـي السـفوحِ

في هذا البيت يتراسل الانطباع الشمي (الطيب) مع الانطباع البصري (يمرح) و(غادي).

ثانيًا– تراسل الشم والسمع:

نرى هذا النوع جليا عند عمر أبي ريشة، وذلك في قوله[2]:

ومسـاحبُ أقـدامي فـي التـربِ حـديثُ العطـرِ إلـى النسـمهْ!

فهنا نجد الشاعر راسل بين الشم (العطر) والسمع (حديث)، وهو من التراسل اللطيف الذي يؤكِّد براعة الشاعر في وصف العلاقة بين (العطر) وبين (النسمة) التي تحمله، حيث يبثها حديثه المحمل بالروائح الطيبة، وهي تنقله بدورها ليس إلى أذن المستمعين ولكن إلى أنوفهم.

ثالثًا– تراسل الشم والتذوق:

نجد هذا اللون عند محمود درويش في أكثر من موضع، حيث تتراسل حاسة الشم (الهواء) مع حاسة التذوق، فتارة يجعل (الهواء) حامضًا، وذلك في قوله[3]:

"سقتْ قلاع قبلَ هذا اليوم

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، صلاح لبكي، ٢/٢٠٣.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ٤٦٧.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش، ٢/ ١٧.

لكــنَّ الهـواءَ الآن حامـض".

وتارة أخرى يجعله (مالحًا)، كما في قوله[1]:

"هـــلْ كنَّـا هـواءً مالحـــًا

حتى تفتحِي رئتيكِ للماضي

وتبني هيكل القدسِ القديمة".

أما فدوى طوقان، فتصف النسيم الذي كان يمرُّ بها وتسترجع ذكراها مع حبيبها ، مستخدمة تراسل الحواس عن طريق نقل المشموم (الشذى) إلى متذوق أو مشروب (شربنا) قائلة[2]:

"ترشُ يداه

عبيرَ الحياة

شربْنَا الشَّذَّى منه حتَّى ارتوينا".

وكذلك في قولها أيضًا[3]:

كـــمْ زنبـــقٍ عانقتَـــهُ، كـــمْ شـــذَى روَّيـــتَ منـــهُ روحَـــكَ الفـــائرة

وكذلك يفعل أمين نخلة، حيث يجعل المشموم (النَّفَس) متذوقًا (حلوًا)، وذلك في قوله[4]:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش، ٢/ ٢٩.

(٢) ديوان فدوى طوقان، ص١٤١.

(٣) المصدر السابق، ص١٦.

(٤) ديوان أمين نخلة، ص٩٥.

في النسيمِ العبيقِ وفي النَّفَس الحلـ و، فيـــا طيـــبَ مســـكةَ تتنهَّـــد

وكذلك أيضًا فوزي المعلوف، في قوله[1]:

ربـــةَ الشـــعرِ! وقفـــةً نتملَّـــى والتنـــــــــــائي حـــــــــانَ

مـــن هـــواهُ، ولـــيس أنقَـــى وأحلَـــى مـــــــنْ هـــــــوا لبنـــــــانَ

الشاعر هنا يخاطب ربة الشعر ويطلب منها أن يقف وقفة تأمُّل، قبل مغادرته؛ فهوى لبنان (مشموم) أحلى (متذوق) من أي شيء آخر.

ومثلهم تمامًا عبد الرحيم محمود في قوله[2]:

فـي ضـياءِ الشـمسِ، فـي نـورِ القمـر في النسيمِ العذبِ في ثغرِ الزهر

حيث وقع تبادل في وظائف الشم وهو النسيم والتذوق وهي العذوبة.

رابعًا– تراسل الشم واللمس:

ومن هذا ما نجده عند الشاعر هارون هاشم رشيد، حيث يقول[3]:

مـــن كـــلِّ سوســـنةٍ تبـــدو وزنبقـــى يفـــيضُ مـــنكم عبيـــرٌ طيِّـــبٌ رطـــبُ

في هذا البيت يستعين الشاعر بتراسل الحواس في الشمي (عبير)، واللمسي (رطب)؛ ليؤكد الدور الفعَّال للشهداء في فلسطين، فهم الذين رووا أرضها بدمائهم، فأنبتت سوسنات وزنبقات مترعة بعبيرهم (الطيب الرائحة)، (الرطب الملمس). ولا يخفى على القارئ ما في هذا التراسل من كناية لطيفة تتمثَّل في أنه جعل العبير (رطبًا)، وهو كناية عن الاخضرار وعدم

(١) ديوان فوزي المعلوف، ص٧.

(٢) الأعمال الكاملة، عبد الرحيم محمود، ص٥٥.

(٣) طيور الجنة (قصائد للشهداء)، هارون هاشم رشيد، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٤٠.

الذبول، مما يوحي بأن هؤلاء الشهداء لم يزالوا أحياء بين أهلهم، ولن (يذبل) أو (ييبس) ذكرهم أبدًا.

وتصِف فدوى طوقان حالة السعادة التي كانت تشعر بها وهي مع حبيبها، وتتذكرها في قصيدة (ذكريات)، فتلجأ إلى تراسل المشموم (النسيم)، مع الملموس (الطري) حيث تقول[1]:

وابتسم الحبُّ في شفتينا

ومرَّ نسيمٌ طريٌّ علينا

وإذا كانت فدوى طوقان، في البيت السابق، قد وصفت النسيم بأنه (طري)، فإن إيليا أبو ماضي يصفه بأنه (رطب)، وذلك في قوله[2]:

يَروحُ النسيمُ الرطبُ في جنباته يداعبه طورًا، وطورًا يحاوره

في هذا البيت يصف الشاعر وقع (النسيم) على مياه النيل، فالبيت من قصيدة بعنوان (أيا نيل)، يخاطب فيها النيل ويصفه وصفًا دقيقًا، وفي وصفه في هذا البيت يتكئ على تراسل الحواس حيث (النسيم) مدرك شمي، يكون (رطبًا)مدرك لمسي وكذلك يقول[3]:

ألكَ النهرُ؟ إنهُ للنسيمِ الرطب دربٌ وللعصافيرِ مورد

فالشاعر قد جعل النسيم –وهو من مدركات حاسة الشم– رطبًا، وقد خصَّه بهذه الصفة التراسلية؛ لأنه يسير فوق النهر فيستمد منه (رطوبته/ رائحته).

ويصفه الأخطل الصغير بأنه (حرير)، وذلك في قوله[4]:

---

(١) ديوان فدوى طوقان، ص١٤٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبو ماضي، ص٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص٢٠٤.

(٤) ديوان الأخطل، ص٣٣.

يـا نسـيمَ الـدُّجى الحريـرَ تمـوّجْ! أطيـبُ المـاءِ مـا سـقاهُ الغمـامُ

وقول نزار قباني[1]:

مـا للمرايـا علـى جـدرانها اختلجَـتْ لمـا دخلـتْ.. ومـا للطِّيـبِ قـدْ جمَـدا

فالمشموم (الطيب) تحول إلى ملموس (جمدا)، وذلك من فرط إعجابه بالمحبوبة حينما دخلت عليه، فاندهش وتسمَّر (جمد) في قارورته.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة نزار قباني، ٣١٧/٢

المبحث الرابع

الذوق ودلالات التراسل

حاسة الذوق، آلتها "الحلمات التي تكسو الغشاء اللساني... والكيفيات الذوقية محدودة، وهي: الحامض والمالح، والحلو، والمر، ولكل كيفية نموذج خاص من الحلمات المنتشرة بطريقة منظمة على غشاء اللسان"(١).

"بيد أن تذوُّق الطعوم لا يقتصر على الفم وحده؛ إذ تشركه العين، والأذن، والأنف والملامس"(٢).

و"الذوق له صلة كبيرة بالإحساس؛ إذ إننا نحتكم لإحساساتنا في التعبير عن أذواقنا، فالإحساس والذوق عمليتان متلازمتان في الشعر، وعادة ما نقرن الذوق بالشعور، فالمذاقات الطيبة تقترن بالمشاعر الجميلة، والمذاقات السيئة بالشعور المماثل لها، كاللفظ (حلو)، أو (مر)، فالذوق كاللون في الطبيعة اتصاله بالأحاسيس، وانبثاقه عنها، واستخدام الصورة الذوقية ليس في ذاته إلا إحساسًا"(٣).

إذن، "فتذوق الأشياء له أثر كبير في إدراكها، والإحساس بها، وتصويرها، ومن شعر بالظمأ والعطش أدرك متعة تذوق الري بالماء، وإطفاء الظمأ"(٤).

هذا حديث النظريات والحقائق، أما عن حديث الشعر والإبداع، فنجد أن الشعراء الشاميين قد وظَّفوا هذه الحاسة متراسلة مع الحواس الأخرى، وذلك على النحو الآتي:

---

(١) مبادئ علم النفس العام، د. يوسف مراد، ص٦٣.

(٢) الطعم في الشعر العربي، د. علي الشلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١،١٩٨٤م، ص٥.

(٣) التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ابتسام موسى أبو شرار، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، قسم اللغة العربية، فلسطين، ٢٠٠٧م، ص٢٦٧.

(٤) التصوير البياني في شعر المتنبي، د. الوصيف هلال الوصيف، ص٣١٤.

أولًا– التذوق والبصر:

يقول الأخطل الصغير[1]:

فـديتُ ليلـكَ، والكواكـبُ فـي يـدي ولثمـــتُ بـــدرَك، والضـــياءُ وشـــاحي

هذا البيت من قصيدة يمدح الشاعر فيها الشام، ويبدؤها بمخاطبة نهر (بردى)، وهنا يخاطب الشام ويعبر له عن مدى حبِّه له، أليس على استعداد أن يفدي ليله بنفسه؟ ويتجلى تراسل الحواس في قوله: (لثمت بدرك)، فالبدر مدرك بصري، لا يبصره الشاعر وإنما يلثمه (ذوق)، وفي هذا كناية عن تشرّب الشاعر لمفردات ليل الشام معنويًّا (لثمت بدرك)، وحسيًّا (الضياء وشاحي).

ويقول عمر أبو ريشة[2]:

عريانـــــةٌ سَـــــكِرُ الخيـــــالُ بعُريِهـــــــــــا المتكبّـــــــــــر

يصف الشاعر هنا، جمال تمثال (فينوس)، ويقارن بينه وبين جمال امرأة عرفها مثلًا للجمال، متكئًا في وصفه هذا على تراسل التذوق في (سكر) مع البصر (عريها)، راسمًا الخطوط الدلالية العامة لهذا التراسل بتلك الاستعارة المكنية اللطيفة حيث الخيال يسكر.

ويقول محمود درويش[3]:

يسقطُ الوردُ من يدي

لا عبير ولا خدر

لا تنامي حبيبتي

---

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص٢٣٤.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ٢٤٦

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش، ١٩٦/١

العصافيرُ تنتحرُ ورموشُ سنابلَ تشربُ الليلَ والقدر

إن هاجس الوطن ما يزال يمور في نفس الشاعر البعيدة عن الأرض، لهذا فإننا نرى شعره ينضح بهذه التجربة والتعبير عنها، ولعل هذا ما حمل الشاعر على تجريب كل الوسائل الفنية، وتقنيات القصيدة الحديثة مما جعل شعره يتصف بـ(الأرق الفني)[1] والتجريب المستمر.

وقد جاء التراسل تعبيرًا عن الشحنات النفسية التي هيمنت على خياله، فالورد يتساقط والعصافير تنتحر فتدافعت المعاني والتفت حاسة البصر بحاسة التذوق وتشابكت في ذهن الشاعر، فجعل الليل –وهو مدرك بصري – مشروبًا، وقد أسهم ذلك في إبراز مقصود الشاعر وصدق معاناته من الواقع المرير الذي يعيشه.

ثانيًا– التذوق والسمع:

يقول محمود درويش[2]:

"أجملُ الأشعارِ ما يحفظُهُ عن ظهرِ قلب

كلُّ قارئ

فـإذا لم يشـــربِ الناسُ أناشيدَكَ شـرب

قل: أنا وحدي خاطئ".

في هذه الرباعية يتوسَّل الشاعر بتراسل الحواس حتى يبين جيدًا أنه صاحب رسالة يريد أن يبلغها للناس؛ ولذا فإن الشعر الحقيقي الجميل هو الذي (يشربه) الناس حتى يختلط بدمائهم وعظامهم.

---

(١) ينظر: قضية الأرض في شعر محمود درويش، عبدالكريم حسن، دمشق، ١٩٧٥م، ص١٥٥.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش، ١/ ٧٢.

وتنبع جمالية التراسل هنا من اتكائه على (الكناية)؛ فشرب الناس (حاسة ذوقية) للأناشيد (حاسة سمعية) كناية عن سهولة الأشعار وجمالها وقدرتها على اختراق القلوب، والانتشار في شرايين المشاعر والأحاسيس، ولا تقف غصة في حلق العقل فلا يهضمها، وإنما تنسال عليه انسيالًا.

تقول فدوى طوقان[1]:

قد جئتُ أسندُ ههنا رأسي إلى الصدرِ الحنونِ

وأظلُّ أنهلُ من نقاءِ الصمتِ، من نبعِ السكونِ

يتضح في هذين البيتين اعتماد الشاعرة على تراسل حاستي الذوق والسمع بخلع صفة من صفات إحداهما على الأخرى، وذلك في قولها: (أنهل من نقاء الصمت- من نبع السكون)، فالنهل من صفات حاسة التذوق، أما الصمت والسكون فهما موضوعان لحاسة السمع.

ويقول عمر أبو ريشة[2]:

ودرجِنَا مع الشروقِ نغنّيك ونسقِي سمعَ الدنى ألحانا

فالتراسل تمَّ بين حاستي التذوق في قوله (ونسقي)، والسمع في قوله (ألحانا).

ويقول فوزي المعلوف[3]:

كمْ حنَا قبلَ فوقنا وتدلّى

منْ يدِ الأغصانِ

(١) ديوان فدوى طوقان، ص١٤٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ٣٤٧/١

(٣) ديوان فوزي المعلوف، ص٩.

ثـــم أوحَـــى لنـــا القـــوافي وأملـــى

أعـــــــــــــــــــــــــذبَ الأوزانِ

الشاعر يتحدث عن (جو لبنان) الساحر الذي يطلق رباته لتلهم الشاعر أسلس القوافي وأعذب (مدرك ذوقي) الأوزان (مدرك سمعي)، وهذا مناسب تمامًا لجو القصيدة التي يخاطب الشاعر فيها (ربة الشعر) التي هي جند من جنود (جو لبنان) الساحر الخلاب.

ثالثًا– التذوق والشم:

يقول أمين نخلة[1]:

وعـــــبَّ مـــــن الأرجِ العنبـــــريِّ مخافـــةَ، فـــي العمـــرِ، أن يظمـــأ

يتحدَّث الشاعر عن عقد امرأة جميلة، وكيف أنه يتمنى أن يكون هو هذا العقد ، كما يفعل هذا العقد، الذي (عب) مدرك ذوقي، من (الأرج العنبري) مدرك شمي.

ويصفه – أيضًا – الأخطل الصغير بأنه (حرير)، وذلك في قوله[2]:

يـــا نســـيمَ الـــدُّجى الحريـــرَ تمـــوّجْ! أطيـــبُ المـــاءِ مـــا ســـقاهُ الغمـــامُ

وقول نزار قباني[3]:

مـا للمرايـا علـى جـدرانها اختلجَـتْ لمـا دخلـتْ.. ومـا للطِّيـبِ قـدْ جمَـدا

فالمشموم (الطيب) تحوَّل إلى ملموس (جمدا)، وذلك من فرط إعجابه بالمحبوبة حينما دخلت عليه، فاندهش وتسمَّر (جمد) في قارورته.

---

(١) ديوان أمين نخلة، ص٩٥.

(٢) ديوان الأخطل، ص١٥١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ٣١٧/٢

المبحث الخامس

اللمس ودلالات التراسل

"تضم الحساسية الجلدية أربعة إحساسات رئيسة؛ أولًا: الإحساس بالتماس والضغط، ثانيًا: الإحساس بالألم، ثالثًا: الإحساس بالبرودة، رابعًا: الإحساس بالسخونة"(١).

وتتعلق حاسة اللمس "بأطراف الأصابع أولًا، ثم بسائر جسد اللامس، وتتجاوزه إلى سائر الحواس، فيشترك بعضها مع بعض، فيقال: عطر ناعم، ومنظر مخملي، وصوت رقيق، وطعم لدن طري، كم يطلق الأدباء على المعاني الذهنية صفات حسية، فيكون لورق الشجر صفة تلمس، وللنسمة مسًّا حريريًّا، وللحق أو الغضب مثل ذلك؛ لأن المسّ عندئذ يخرج عن أفق المباشرة إلى مناخ الإيحاء، وتحويل الذهني إلى الحسي، مثلما تفعل الاستعارة، أو أسطرة الأشياء فتحول الحسي إلى معنوي"(٢).

ويجسّد الشاعر الأفكار المجردة في صور حسية، فنتمثلها وكأنها موجودة أمامنا، وتتجسَّد هذه الصورة في الأثر الذي تتركه في نفس القارئ، فتولِّد فيها المشاعر والإحساسات المختلفة، وتتحكم -إلى حد بعيد- بأهوائها وميولها(٣).

والشعراء الشاميون لم يتوقفوا عند هذا الحد فقط، بل تجاوزوه عندما راسلوا بين هذه الحاسة والحواس الأخرى، وذلك على النحو التالي:

---

(١) مبادئ علم النفس العام، د.يوسف مراد، ص٦٢.

(٢) اللمس في الشعر العربي، د. علي الشلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م، ص٥.

(٣) ينظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٦م، ص ص١١٣- ١١٤.

أولًا– اللمس والبصر:

من ذلك قول صلاح لبكي[1]:

أنـت وهـجُ الشـروقِ فـي كـلِّ أفـقٍ عبقـريّ الشـذا، نـدِيّ الضـياءِ

في هذا البيت نجد تراسل حاسة اللمس (ندي) مع حاسة البصر (الضياء).

وإذا كان صلاح لبكي قد وصف الضياء بأنه طري كالندى، فإن عمر أبو ريشة يصِف الأضواء بأنها جامدة، وبهذا يتراسل اللمسي (جامد) مع البصري (الأضواء)، وذلك في قوله[2]:

وثبـةٌ إثـرَ وثبـةٍ ذائـبُ الألـوانِ فيهـا وجامـدُ الأضـواءِ

ثانيًا– اللمس والسمع:

من ذلك قول عمر أبي ريشة[3]:

كـم تهـاوتْ مـن دونـهِ روحُـك الحـرّى، وسـالتْ جراحُهـا ألحانـا

فالتراسل بين حاستي اللمس في (سالت)، والسمع في (ألحانا)، ولقد جاء التراسل في موضعه تمامًا؛ حيث لاءم موضوع القصيدة؛ إذ هي قصيدة تتحدَّث عن الشاعر الفيلسوف الضرير أبي العلاء المعري، إذن فحاسة البصر ليس لها مجال هنا؛ لأن الاعتماد الأساسي على حاستي اللمس والسمع، فروح المعري روح وثّابة لا ترضى عن المجد بديلًا، وهذا ما يجعلها تعاني المشاقّ والصعاب في العالم المادي الذي تعيش فيه، فهي روح حرّى، مثخنة بالجراح التي تحوّلها إلى ألحان، تمامًا كما يحوّل المحارُ آلامه إلى لؤلؤ يبهر الأبصار ويخلب الألباب.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، صلاح لبكي، ٣٠٥/٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ٢٠٨/٢.

(٣) المصدر السابق، ١٢٢/٢.

ويقول نزار قباني[1]:

وتمتصُّ أهدابي انحناءةَ ريشة

نسائيةِ الرعشاتِ ناعمةِ النجوى

يظهر التراسل في قوله (ناعمة النجوى)، حيث راسل الشاعر بين اللمسي (ناعمة) والسمعي (النجوى)؛ ولقد أصاب الشاعر في تراسله هذا؛ حيث إن النجوى بطبيعتها تكون همسًا رقيقًا، وأكدَّ هذا المعنى بوصفها بمدرك حاسة أخرى، فبجانب طبيعتها الرقيقة تلك كانت ناعمة كالحرير، وهذا كله وصف لفعل الريشة في نفسه، فهي تهتز اهتزاز النساء، وتتمايل كتمايلهن، وتلقي على القرطاس نجواها الناعمة.

ويقول إلياس أبو شبكة [2]:

في ليلة تنهَّدت غلواء

في ليلة تنهَّدت غلواء

والبدر في مخدعها إناء

تسيلُ من فضَّةٍ بيضاء

فأرهفتْ مسمعَها المطروقا

فسمعَتْ تنهّدًا عميقا

يصدرُ عمَّا ينهس العروقا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ديوان أحلى قصائدي، ١٢/١.

(٢) ديوان أفاعي الفردوس، إلياس أبو شبكة، ص٦٧.

فالتراسل وقع بين السمع واللمس، السمع متمثِّل في قوله: (فسمعت تنهدا)، واللمس متمثِّل في قوله: (ينهس العروق).

ثالثا –اللمس والشم:

يقول جبران خليل جبران[1]:

هـــــلْ تَحمَّمـــــتَ بعِطـــــرٍ وتنشَّـــــــــفْتَ بنُـــــــــور؟

وشـــــرِبتَ الفَجـــــرَ خَمـــــرًا فـــــي كـــــؤوسٍ مـــــنْ أثيـــــر

هـــــلْ فَرشْـــــتَ العُشْـــــبَ لـــــيلًا وتَلحَّفْـــــــــتَ الفضـــــــــا؟

زاهـــــدًا فيمـــــا ســـــيأتي ناســـــيًا مـــــا قـــــد مَضـــــى

وســـــكون الليـــــل بحـــــر مَوْجُـــــهُ فـــــي مَـسْمَعِـــــكْ؟

وبِصَـــــدْرِ الليـــــلِ قلـــــبٌ خـافـــــق فـــــي مضجَـعِـــــكْ

فالشاعر أطلق العنان لخياله ليكون من رؤاه الخارجية صورة تتبادل فيها الحواس أدوارها، وقد اتَّكأ على دقته في التنسيق بين الصور الحسية فوقع بين التحمم بالماء وهو من مدركات حاسة اللمس، والعطر وهو من مدركات حاسة الشم، وكذلك بين الفعل (تنشَّفت) وهو مما يُدرَك باللمس، وبين النور وهو من مدركات البصر، والشاعر بذلك يحاول مداعبة خيال المتلقِّي من خلال إثارة الغموض في الصورة، تاركًا له سبر أغوارها والكشف عنها.

ونجد هذا النوع من التراسل لدى الشاعر إيليا أبي ماضي؛ إذ يقول[2]:

ألـــكَ النهـــرُ؟ إنِّـــهُ للنســـيمِ الرطـــب دربٌ وللعصـــــــــافيرِ مـــــــــورد

(١) المواكب، جبران خليل جبران، ص٤٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبو ماضي، ص٥٥.

فالنسيم من مدركات حاسة الشم، إلا أن الشاعر يتحسسه باللمس فيدرك رطوبته.

رابعًا: اللمس والتذوُّق:

يقول نزار قباني[1]:

أحـرفٌ خمسـةٌ أشـفُّ مـنَ الضـوء وأشـــهى مـــن نكهـــةِ التطويـــق

فالتطويق يكون عن طريق اللمس، ولكن وصف الشاعر له بالشهوة واللذة يعني أنه قد أدركه بحاسة التذوق.

وبعد هذا التقسيم لأنماط التراسل بين الحواس المختلفة، حريٌّ بنا أنَّ نتوقف عند التساؤل المشروع الذي جاء به الدكتور أمجد حميد عبدالله حيث يقول: "وقد يثار سؤال مهم، وهو إذا كان التراسل يحدث بين حاستين أو أكثر فأيهما ستكون المميزة للنمط بخصائصها؟"[2]

حقيقة إن هذا التساؤل يحمل في طياته الإجابة الصحيحة عنه بأن مرد ذلك إلى الإدراك، "ويبدو أن للحواس وظائف هي في مجملها يصدق عليها الإدراك مهما كان المدرك، مما تختص يتلقيه تلك الحاسة أو مما تختص به غيرها، لذلك ستكون الحاسة التي تباشر الإدراك والتي تتلقى المدرك لترسله إلى الأخرى، هي التي تميَّز تسمية النمط المعين بها وخصائصه".[3]

وبناء على ماسبق، فإن السياق هو الذي يحدد تغليب حاسة على أخرى وانتماء الصورة الشعرية إليها، وبالتالي تراجع بقية الحواس إلى المرتبة الأخرى حسب ما يقتضيه المعنى المراد.

وهكذا، وفي نهاية هذا الفصل، ومن خلال هذا التناول لأنماط التراسل عند شعراء الشام، يمكن أن أرصد عدة نتائج، هي:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ١/١٤٤

(٢) نظرية تراسل الحواس، د.أمجد حميد عبدالله، ص١٠٧.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٧-١٠٨.

– تنوَّعت أنماط التراسل الحسي في النتاج الشعري عند شعراء الشام حتى شملت الحواس الخمس كلها، وإن اختلفت كمًّا من حيث نسبة تراسل كل حاسة مع باقي الحواس الأخرى، وكيفًا من حيث التوظيف والدلالة، وأوجه التشابه والتمايز.

– لوحظ أن الحواس التي يتم فيها الشعور بالمحسوس من دون الاحتكاك به احتكاكًا مباشرًا –كحواس: البصر، والسمع، والشم– هي الأكثر انتشارًا عند الشعراء الشاميين، ولعل هذا يدل على مدى حرص الشعراء على إشراك المتلقي معهم، وجعله يتماسّ مع نقطة إحساسهم وشعورهم؛ ولذلك قدّموا له صورًا شعرية مبنية على حواسّ لا يشترط له أن يجربها بنفسه أو أن يحتكّ بها احتكاكًا مباشرًا.

– أما الحواسّ التي يتحقق فيها الشعور بالمحسوس عن طريق الاحتكاك المباشر –كحاستي: اللمس، والتذوق– فقد قلّ استعمالها مقارنة بالحواس الأخرى.

– وهكذا كثر استعمال تراسل الحواس في حواس البصر والسمع الشم، حيث تراسلت كل منهن مع سائر الحواس الأخرى.

– وجاءت حاسة التذوق في المرتبة الرابعة من تراسل الحواس، "وهذا أمر غير مستغرب؛ لأن الذوق من الحواس الخاصة جدًّا، والإنسان يتذوق في الغالب لنفسه لا لغيره، وإن راقه شيء من المذوقات فقد لا يروق لغيره، والناس مختلفون في تفضيل المطعومات.. وهكذا نجد الذوق مما يقلّ الاشتراك فيه نسبيًّا"[1].

– وكذلك لم تحمل حاسة اللمس بُعدًا مركزيًّا بمفردها؛ بمعنى أنها لم تكن أصلًا في التراسل إلا في نماذج قليلة، وإن كانت أكثر حضورًا مع الحواس الأخرى حينما تكون هي الحاسة الفرع.

– ربما اتفق للشاعر الواحد أن يراسل مدركًا من مدركات إحدى الحواس، مع الحواس الأخرى أكثر من مرة، كما ظهر عند محمود درويش مثلًا عندما وصف (الهواء) بأكثر من صفة من صفات مدركات حواس أخرى، وأيضًا ربما يتفق أكثر من شاعر بعضهم مع بعض في كلمة واحدة، ويصِفونها بأوصاف حواس أخرى، كما رأينا في كلمة (النسيم) عند فدوى طوقان، وإيليا أبو ماضي، والأخطل الصغير.

---

(١) الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص١١١.

الفصل الثالث

التــراســل واللـغة

(التشكيل الفني للتراسل)

المبحث الأول: الألفاظ.

المبحث الثاني: التراكيب.

المبحث الثالث: الصورة الجزئية.

المبحث الرابع: الصورة المركبة.

.

المبحث الأول

الألفاظ

اللغة عنصر أساسي لا غنى عنه في تكوين القصيدة؛ إذ تعد وسيلة الشاعر في التعبير عن المعاني والأفكار والمشاعر والموسيقى التي تظل جميعًا عناصر غير شعرية حتى تتشكل في أبنية لغوية وتراكيب فنية.

ويتباين أسلوب الشعراء من واحد إلى آخر، ولكل شاعر سمة خاصة في ألفاظه يعبِّر بها عمَّا يمور في نفسه من مشاعر وأحاسيس.

وللدكتور شوقي ضيف رأي حول هذا التغاير حيث يقول:

"أول ما يقابلنا في نصوص الشعر ألفاظه، وهي ليست ألفاظًا محددة الدلالة يدل بها الشعراء على أشياء حسية من واقعهم الخارجي؛ فإنهم لا يعبّرون عن هذا الواقع والمسميات الحقيقية، إنما يعبرون عن واقعهم النفسي وما تختلج به نفوسهم من مشاعر وأحاسيس، واللغة إنما تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسي، أما عالم النفس المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته، وهي ماهيات غير متناهية، وما لا تناهى له لا يدرك إدراكا دقيقا بحيث يوضع لفظ محدد بإزائه"[1]

وابن سنان الخفاجي يربط جودة اللفظ بشروط، هي "أن تؤلف من حروف متباعدة المخارج، وأن تكون حسنة الوقع في السمع، وأن تكون مأنوسة غير وحشية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح، وأن تكون معتدلة الوزن غير كثيرة الحروف، وأن تكون من الألفاظ التي يستحسن تصغيرها في موضع التعبير عن شيء لطيف أو خفي، وألا تكون ساقطة أو عامية، وألا تكون مبتذلة باستخدامها في معنى مكروه ذكره"[2].

---

(١) في النقد الأدبي، د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط٧، ص١٢٩.

(٢) سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي، تحقيق: علي فودة، المطبعة الرحمانية، ١٩٣٢م، ص٦٠.

وتبدو الألفاظ التي استعان بها الشعراء في مجال تبادل الحواس سهلة قريبة المأخذ، إلا أنها في السياق لا تبدو كذلك؛ فالغموض الذي يكتنفها لا يتعلق باللفظ ذاته بقدر ما يتعلق بالغرابة في تخلي كل حاسة عن وظيفتها.

ولعل هذا هو مصدر الجمال الذي ينبع من التراسل، فهو جمال يتجلى لنا في "قبول الصور الغريبة المتخيلة والتآلف معها كما لو أنها كانت واقعية"(١).

وقد أكد غير باحث أن أحسن بناء للقصيدة هو ما قام على نمط بناء التناقض؛ لأن البناء الشعري يؤلف بين المتباعدات والمتناقضات(٢).

ويجب على الأديب أن يدرك "أن التشكيل اللغوي هو المادة الحقيقية المشكلة لفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة"(٣).

والأستاذ الدكتور محمد السعدي فرهود قد فصل القول في مجال تأليف الألفاظ وتشكيلها التعبيري حين قال: "مهما قيل في تأليف الشعر أو تركيبه فنحن مقتنعون أن يتجه تأليف الشعر إلى إيجاد (تعادلية تعبيرية) طرفها الأول: مشاعر الشاعر وإحساساته وانفعالاته وعواطفه وأفكاره، وطرفها الآخر: اللغة التي تكثف هذه المشاعر والإحساسات والانفعالات والعواطف والأفكار"(٤).

وسوف أركز في هذا المبحث على جزأين رئيسين، هما:

أولًا – دلالة الألفاظ.

ثانيًا – المعجم الشعري.

---

(١) الصورة الفنية معيارا نقديا، عبدالإله الصايغ، ص٤١٥.

(٢) ينظر: الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧، ص١٩١. فن الشعر: إحسان عباس، بيروت، ط٢، ١٩٥٩، ص٢٠٩.

(٣) الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٤م، ص٢٠٧-٢٠٨.

(٤) قضايا النقد الأدبي الحديث، د.محمد السعدي فرهود، ط١، ١٩٩٦م، ص١٢٢.

أولًا – دلالة الألفاظ.

اللغة تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لرابط يجمع بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد [١].

هذه الأساليب تنقل الشعر من التعبير المباشر عن التجربة إلى تعبير يعتمد على الإيحاء، أي: "(التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية)[٢]، ولقد ركَّز الرمزيون على هذا الجانب وكان تراسل الحواس إحدى الوسائل التي لجؤوا إليها؛ لتعزيز اللغة الوجدانية؛ كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها على نقل الأحاسيس الدقيقة[٣].

لقد أدرك شعراء العصر الحديث ما تمتَّع به لغتنا من طاقات إيحائية كامنة، ساعدهم في ذلك مطالعاتهم الكثيرة في نظريات الأدب المختلفة، وقراءاتهم المتنوعة في الإنتاج العالمي؛ سعيًا منهم لإغناء تجاربهم الفنية، وتطوير قدراتهم التقنية على تطويع اللغة، وصولًا إلى تفجير تلك الطاقات الإيحائية، وقد حقق التراسل للغة هدفًا عظيمًا يتمثَّل في شبكة العلاقات الجديدة التي نسجها بين الكلمات، فأكسبها طاقة مميزة في الإيحاء، فأصبحت النصوص بذلك (خالدة متجددة؛ لأنها تبتعد عن المباشرة، وتستند إلى لغة الإيحاء والإيماء والإشارة، ولكن في غير إسراف أو مغالاة)[٤]. وقد يتجدد النص بحسب الإيحاء الذي يستوحيه الباحث من صيغة النص؛ فقد تتعدد التأويلات والقراءة للنص الواحد، وبناء عليه فالشعر غامض بطبعه، يفك رموزه المتلقي ويسبر أغواره، مضاعفًا بذلك (قدراته وطاقاته حتى تضاعف لذته القرائية، ويتضاعف مستوى إنجازه التأويلي للجمال)[٥]، فالمعنى التراسلي يظل رمزًا –كما يقول نعيم اليافعي– (لا يوصل ولا يمكن له أن يوصل، إذا أردنا الدلالة المباشرة الحرفية للكلمة، وقد يكون

---

(١) ينظر: الشعر الحديث في الأردن، إبراهيم العسافين، دار البيرق، عمان، د.ط، ١٩٨٣م، ص٢٩.

(٢) الرمز في الشعر العربي، د.ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١١م، ص١٠.

(٣) ينظر: سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، د.جمعة سعيد يوسف، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩١م، ص١٢٩.

(٤) الرمز في الشعر العربي، ناصر لوحيشي، ص.١٤

(٥) شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، محمد صابر عبيد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٩م، ص٦٨.

من الأفضل في هذه الحالة لا أن نتحدث عن معرفة رمزية قابلة للنقل وإنما نتحدث عن رؤية رمزية موجودة أو مخلوقة قادرة على الإثارة، ويجب أن لا ننساق بعيدًا وراء هذه الإثارة مهما تعددت ما دام الرمز يعمل ضمن نسق تركبه جملة من العناصر المحددة توجه وسائطه وتربطها مع بعضها بعضًا وتسير بها نحو دلالة خاصة، ربما اختلف فيها متلقٍّ عن آخر، إلا أنها هنا وهناك أكثر من صحية في إطارها)[1].

وإذا تتبعنا دلالة الألفاظ التراسلية التي استعان بها الشعراء لأداء تجاربهم الشعرية نجد تنوعًا ملحوظًا بما يتواءم والسياق الذي ترد فيه.

ولعلنا نلاحظ أنه من الصعوبة التقاط دلالة معينة للألفاظ، فكل معنى نستشفّه من الأبيات قد يراوغنا ويفلت من أيدينا تاركًا لنا بحرًا من الإيحاءات، وكلما أمسكنا منها بطرف تراءى لنا غيرها، حتى تنبري لنا مشاعر وأحاسيس الشاعر من وراء تلك الألفاظ.

يقول بشارة الخوري[2]:

ضـــجَّتِ الصـــحراءُ تشـــكو عُربَهـــا فكســـــــوناهَا زئيـــــرًا ودخانـــــا

ولا يخفى على القارئ ما توحيه كلمة (ضجَّت) من معاني الثورة والوقوف في وجه العدو، يعزز ذلك تشخيص الصحراء تشكو ما حلّ بها من ظلم وعدوان وتستثير الأبطال؛ كي يشمروا عن ساعد القوة والهيبة، بدلالة المصدر (زئيرا) و(دخانا)؛ لتكتمل اللوحة معلنة الغضب العربي العام في وجه الاعتداء الغاشم.

ونقرأ للشاعر أيضًا[3]:

---

(١) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م، ص٢٨٤.

(٢) ديوان الأخطل الصغير، ص٢٢٥.

(٣) المصدر السابق، ص١٠١.

غنني واسكبْ[1] غناكَ في فمي

تطالعنا الصورة الاستعارية ذات الطابع التذوّقي؛ إذ يتجسم الغناء شرابًا بدلالة الفعل الاستعاري (اسكب)، وفي ذلك إيحاء بجمال صوت المحبوب لديه فضلًا عن أن التكرار هنا أضفى سمة القناعة التامة بذلك الصوت الذي ملك لبه وأحاله شرابًا سائغًا.

يقول بدوي الجبل[2]:

بعضُ حريتي من الصبحِ أطياب

ومنِ رقةِ النسيمِ حرير

ينسج الشاعر من الحرية الصباح الذي يتراءى له؛ فللصباح عطور وقد تشبَّع الشاعر بها،وغمر نفسه بكل حواسه، واستعان بألفاظ تعكس ما كان يرفل فيه من نعيم، لقد منحت الألفاظ أطياب ورقّة وحرير اللوحة الشعرية حيوية وقوة تأثير.

وتظل الطبيعة معينا ثرًّا يرفد الشعراء بدلالات تعكس ما يخالج نفسه، ويملك مشاعره، حيث يقول الأخطل الصغير[3]:

إيـــهِ ريحانـــة الريـــاحينِ فيضـــي مرحًـــا واملئـــي الجـــوانحَ وجـــدا

لقد أسبغت دلالات النهر وفيضه على المستعار له وما يشي به من إيحاءات الحياة والخصوبة والبهجة، ونستشف من الفعلين (فيضي واملئي) الوشيجة الحميمة التي تربط الشاعر بمن يحب.

---

(١) السَّكب هو صَبُّ الماءِ،ينظر:لسان العرب،ابن منظور، مادة (س ك ب).

(٢) ديوان بدوي الجبل، ص٦١.

(٣) ديوان الأخطل الصغير، ص٦٢.

تقول فدوى طوقان[1]:

أيُّ لحـــــنٍ مسلســـــلٍ رقـــــراق راحَ ينســـــابُ فـــي مـــدى الآفـــاق

تصف الشاعرة صوتًا حنونًا متواجدًا يردد كل فجر (سبحان فالق الإصباح)، ووقع هذا الصوت على نفسها؛ ولذلك تشرك أكثر من حاسة في وصفه؛ علها تستطيع أن تحيط بكنهه خبرًا؛ فتجعل ما يدرك بالسمع (اللحن) يدرك بالبصر (رقراق)، وتعكس صفة رقراق دلالة الجمال والجاذبية الأخَّاذة التي شدّت الشاعرة ولفتت انتباهها.

ويقول عمر أبو ريشة[2]:

وســـلنا مـــنْ صـــمتِنا.. موعـــد نـــادى بـــهِ المرفـــأ مُـــرَّ النـــداء!

في هذا البيت يراسل الشاعر بين حاستي التذوق في (مر) والسمع في (النداء)، وقد اتكأ في بناء هذا التراسل على العنصر الدلالي؛ ففي قوله (مر) وما يعكسه من إيحاء حزين فإنه ينبع من أن شاعرًا وقف في مرفأ السفن يودع محبوبته، وهما يعلمان علم يقين أن لا تلاقي لهما في المستقبل، لقد أيقظهما من صمتهما موعد مغادرة السفينة المرفأ فكأنه لم يسمع صوت النداء وإنما تذوقه، فكان مرًّا كطعم العلقم.

ثانيًا– المعجم اللغوي:

المعجم الشعري هو الثروة اللفظية التي استنبطها الشاعر من خلال دراسته لموضوع ما، وهي التي تعطي لشعره صبغة تميزه من غيره؛ "فمعروف أن ثروة كل كاتب تختلف عن ثروة زميله كمية ونوعية، حسب ثقافة كل منهما والمناهل التي استقيا منها وسائل الإبانة"[3].

---

(١) ديوان فدوى طوقان، ص١١٠.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبي ريشة، ١/ ٢٢٩.

(٣) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، محمد التونجي، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م، ص٥٥.

وجدير بالذكر أن نؤكد أن الشاعر "لا يتناول معجمًا معطى مسبقًا، أي: لا يتناول بناء من العلامات التي سلف وإن شحنت بمعنى، ولا يكوّن المعنى أيضًا؛ لأن هذه العناصر لا تأخذ معنى إلا من داخل العمل كشكل له معنى، فالشاعر، إذن، لا يصنع المعجم ولكنه يرثه، ثم يقوم بعملية تحوير وتحويل للعلاقة الموروثة بين الدال والمدلول، "[1].

ومن هنا، تنبع أهمية التعرف على المعجم الشعري؛ حيث يتحوَّل إلى مرشد عندما يتعثر الباحث في تحديد هوية النص "فإذا وجدنا نصًّا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين أنواع الخطابات وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[2].

كما أن المعجم الشعري يساعدنا في "فهم عالم الشاعر وتحديد ثقافته وأيدلوجيته ورؤيته لما حوله، ويتجلى هذا في قدرة المبدع على تشعير الكلمات وشحنها بطاقات جديدة قادرة على انعكاس عالمه لدى القارئ"[3].

ولقد صبَّ شعراء الشام ألفاظهم في معجم شعري ملائم للحاسة التي ترد في السياق، بحيث ظهر عندهم ما يمكن تسميته بـ(معجم الحواس)؛ حيث انفردت كل حاسة بذكر ألفاظها الخاصة بها والدالة عليها من ناحية، ثم علاقتها بالحواس الأخرى من خلال استعارتها لمدركات الحواس الأخرى، وهو ما يتعلق بالتراكيب التراسلية من ناحية ثانية، وذلك على النحو التالي:

---

(١) تراكمات الغياب الفلسطيني (ثلاثية: الطيور، الرياح، التلاشي في شعر محمود درويش)، د/ كامل الصاوي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، ص ١١.

(٢) تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٥٨.

(٣) شعر ابراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص١٨٧.

أ- معجم الألفاظ الخاصة بالحواس:

انتشرت في نماذج تراسل الحواس لدى شعراء الشام الألفاظ الدالة على كل حاسة من الحواس الخمس، سواء الألفاظ الدالة على الحاسة نفسها، أو الدالة على مدركاتها، ويمكن توضيح ذلك من خلال الجدول التالي:

الحاسة	ألفاظها	ألفاظ مدركاتها
البصر	العين- المقلة- الطرف- النظر- البصر- النظرة- مقلتاه- الجفون.	الألوان: (الحمر- الزرقاء- الحمراء- قاتم- الزهراء- الأسود- النحاسي- شاحب- بيضاء- بيض- الألوان). مظاهر الطبيعة: (الضياء- القمر- نجم- الفجر- السنا- النجوم- السحاب- الشلال- المطر- موجة- الليل- نهر- الربيع- الخريف- ورق- مقفر). الإنسان وآثاره: (الضفائر- نجيلة- أرجوحة- الجمال- الحريق).
السمع	الأذن- المسامع- مسمعي.	الصوت: (الصوت- الصرخة- أنات- عزيف- همسة- الصمت- القول- الكلام- همس- صيحات- يصفق- الصهيل- الذكر- الضحك). الموسيقى: (ألحان- نشيد- نغم- أنغام- أوزان الشعر- الوتر- موسيقى- الأغاني- لحن).
الشم	الشم- الأنفاس- الأنف- الغنة.	(النسيم- نسمة- نفح الروض- يعبق- شذى- هواء- طيب- رائحة حنطية- أطياب- عطر- معطرة- العنبري- الرحيق- عطرية- الفواح- الهواء- الأرج).

الحاسة	ألفاظها	ألفاظ مدركاتها
التذوق	اللسان- الشفتان- الفم- فوه.	(تشربه- حلو- أتأكل- القدح- شربت- خمرا- لثمت- يشرب- شرب- أنهل- عبَّ- رشفته- المر- الطعم- تسقي- اللثم- أشهى- معسولة- حامض- مالح).
اللمس	اليد- الجلد- الكف- الأصابع- اللمس.	(يابس- الرخو- طري- لين- ناعم- الرطب- الحرير- جمد- بارد- أمسح- حريري- الكف- الدافئة).

ب- معجم التراكيب التراسلية:

الحاسة	التراكيب التراسلية
البصر	السمع: (طرفيهما بالصمت يستغفران- النجوم لها الألحان الشجية- أرجوحة من نغم- ضحك البرق- الوادي الأغن- ضوء مسموع). اللمس: (درب حرير- شلالا لينا- سحاب يابس- المطر الناعم- القمر بارد- نجم بارد- موجة ناعمة- أمسح بالجفون- ليل حريري النسج- نهر حريري- يلمس النور- عيناك كف- الفجر الطري). التذوق(الفم واللسان): (في عيونه خبر- ردَّت مقلتاه- نمت به عينان- العين تجليه بإفشاء — دموع نطقت- تبوح عيناي- رشفته مقلتانا- ترشف الكرى مقلتاها- ارتوت مقلة- شربوا جمالك- الخريف المر- طعم الحريق- عيون تسقي العيون- شربت الفجر- الربيع الحلو- اشربوا النور). الشم: (عطر نعمته- أشبع الأحرف لثما وشم- عطرية الألوان- جدار شذى).

الحاسة	التراكيب التراسلية
السمع	البصر: (بيض الأغاني- صيحاتك الحمر- صوتك المدهون بالفسفور- الأغنية الزرقاء- الأغنية الحمراء- يصفق في ضفائره- الصيحات حمر- الأهازيج حمر- نغم قاتم- لحن رقراق- أغنيتي البيضاء). اللمس:(أغاني البلابل ورق يابس- دافئ الغنة- همسا ناعما). التذوق: (النشيد المر- أشهى أغاني- الغنا خير الشراب- أشرب من قرار الرصد- الأشعار مرة المذاق- نشيد السكون حلو- يلذ لأذني سماع الصليل- لذيذ النغمات- نغمة عذبة). الشم: (ذكرك الفواح- أنغام معطرة).
الشم	البصر: (الأريج سحائب وردية- العطور ترى- نسمة نحيلة- العطر لاح لونا- النسمة ري الصدى- يمرح الطيب غاديا). السمع: (حديث العطر). التذوق: (الهواء حامض- هواء مالحا- شربنا الشذى- شذى رويت منه- النَّفَس الحلو- ليس شيء أحلى من هوى لبنان- النسيم العذب). اللمس: (عبير رطب- نسيم طري- نسيم رطب- نسيم الدجى الحرير- الطيب الجامد).
التذوق	البصر: (لثمت بدرك- سكر الخيال بعريها). السمع: (يشرب الناس أناشيدك شرب- أنهل من نقاء الصوت- نسقي سمع الدنا ألحانا- أعذب الأوزان-). الشم: (عب من ألأرج العنبري- فما رشف سوى عطر).
اللمس	البصر: (ندي الضياء- جامد الأضواء). السمع: (سالت جراحها ألحانا- ناعمة النجوى).

وفي نهاية حديثنا عن المعجم الشعري يتبين لنا أن شعراء الشام قد وفقوا في اختيار الألفاظ التي تخدم كل حاسة من الحواس، والمعبرة عن الجو النفسي، وقد تجاوزت المعنى القريب إلى معنى أبعد وأعمق، وذلك من مميزات اللغة الشعرية، "فلا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول "[1]

(١) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص١٧.

المبحث الثاني

التراكيب

لما كان "التعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظ، وإنما في صورة عبارة... فخصائص اللفظ كلها تنطبق على العبارة ويزيد عليها التنسيق الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الإيقاع، والذي يلف إيقاعًا متناسقًا بين الألفاظ، وظلالًا متناسقة كذلك من خلال الألفاظ"(١).

وعندما نقف على قصائد شعراء الشام في ضوء نظرية تراسل الحواس فإنه حريٌّ بنا أن نقف على لغة الشاعر بحركاتها وسكناتها، بحروفها وكلماتها، بجملها وتراكيبها، ومن ثم الوقوف على الروابط والوشائج التي تربط أركان القصيدة من حروف وكلمات وجمل وتراكيب، ومدى توفيق الشاعر في اختيار كل ذلك، ومن ثم نحكم على لغته الشعرية بالتميز أو عدمه.

"ونستطيع أن نلحظ التميز في اللغة الشعرية بطرق متنوعة؛ بعضها يخص الحرف، وبعضها يخص اللفظة، وبعضها يخص التركيب، وهذا التركيب يتناغم مع البناء الكلي للخطاب الشعري"(٢)

واللغة الشعرية تختلف عن اللغة العادية، فاللغة الشعرية لها من الأدوات والأساليب ما يميّزها من غيرها، "فالخطاب العادي يندرج في خط النسق بالاتفاق مع قوانينه، وهو لا يفعل أكثر من تحقيق إمكاناته، والخطاب الشعري يعاكس النسق"(٣).

واللغة الشعرية هي الكائن الحي في أحاسيس الشاعر ووجدانه، وكلما كان الشاعر صادقًا في مشاعره وأحاسيسه، انعكس ذلك على تراكيبه اللغوية، وبشكل عام فإن على الشاعر أن

---

(١) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، ط٦، ١٩٩٠م، ص٤٣.

(٢) خصوصية اللغة الشعرية، (قراءة في تجربة ابن المعتز)، أحمد جاسم الحسين، جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، ١٩٩٩م، ص٣٢١.

(٣) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص١٢٩.

يكون متمكنًا من لغته حتى يتسنى له أن يطوعها للتعبير عن غاياته ومقاصده الشعرية، ويوجهها الوجهة التي يريد، فاللغة كنز الشاعر وثروته. وكلما ازدادت صلته بها وتحسسه لها كشفت له أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة.

ويختص هذا المبحث بتأليف الجمل وتركيبها، والتعرف على الجملة بالاعتماد على عناصرها المكونة، وخصائص البنية فيها، ووجوه ارتباطها ببقية أجزاء الكلام، [(١)]، وعن طرقه يكشف عن كيفية تعامل الشاعر مع فكره، ومدى مهارته في صياغتها وتأليفها، ومدى توفيقه في ذلك، وهو ما يتوافق مع ما أشار إليه الجاحظ[(٢)] في مقولته الشهيرة: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ"[(٣)].

وتستخدم الكلمات–في أية لغة– لأداء وظيفة تسعى إلى توصيل المعاني، وللكلمات وظائف نحوية تؤديها من خلال موقعها، أو من خلال حركات الإعراب، وقد تشير الأفعال وبعض الأسماء إلى وظيفتها الأساسية، أما الأدوات –مثل أدوات الشرط والاستثناء وحروف الجر والعطف وغيرها– فلا تظهر وظيفتها الأساسية إلا من خلال التركيب، وكذلك الفعل الناسخ وأفعال المقاربة والرجاء والشروع، وقد يكون لبعضها معنى معجمي، ولكنها تؤدي معنى نحويًّا[(٤)].

ولقد تناول الإمام عبد القاهر الجرجاني المستوى التركيبي للكلمات، من خلال نظريته العبقرية "نظم النظم" قائلًا: "معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل

---

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د.ط، ١٩٨١م، ص٢٨٣.

(٢) عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء الليثي، أبو عثمان (١٦٣–٢٥٥هـ) المعروف بالجاحظ، كبير أئمة الأدب، ورئيس الفرقة الجاحظية من المعتزلة، له تصانيف كثيرة، منها: "البخلاء"، و"البيان والتبيين". ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، ٧٤/٥.

(٣) ينظر: البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط٢، –١٩٦٥م، ١٣١/٣.

(٤) ينظر: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، د. محمود السعران، دار المعارف، فرع الإسكندرية، د.ط.١٩٦٢م، ص٢٤٠.

بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلُّق اسم باسم، وتعلُّق اسم بفعل، وتعلُّق حرف بهما"[١].

وبعد أن يتناول هذه الأقسام الثلاثة بالشرح والتفصيل والتحليل، يقول: "فهذه الطرق والوجوه في تعلُّق الكلم بعضها ببعض، لا ترى شيئًا من ذلك يعدو أن يكون حكمًا من أحكام النحو، ومعنى من معانيه"[٢].

ويتضح من هذا الكلام أثر الكلمات "وما يندرج تحتها من مستويات نحوية وصرفية ودلالية، و"تعد الجملة من أهم فروع علم اللغة، فهي المحور الأساسي الذي جعل الباحثين يعنونها قديمًا وحديثًا، فكثرت مدارسها وتعددت مناهجها، ومن أهم القضايا التي تثيرها الجملة هي مدى أهمية دراستها في القديم والحديث"[٣].

وبناء على ما سبق فإن الجملة بأنوعها المختلفة لبنة راسخة في بناء النص الشعري وتماسكه شكليًّا ودلاليًّا.

وعن تكوين وتأليف الجملة في العربية، فإنه يظهر بصورتين تبعًا للمسند: فعل مع اسم، واسم مع اسم، وبالتعبير الاصطلاحي فعل وفاعل أو نائبه، ومبتدأ وخبر، نحو: أقبل سعيد، وسعيد مقبل، وكل التعبيرات الأخرى إنما هي صورة أخرى لهذين الأصلين"[٤].

إذن الجُمَل في العربية قسمان: جملة اسمية، وجملة فعلية. "وهناك قسمان آخران أضافهما بعض النحاة، وفيهما خلاف، هما الجملة الظرفية والجملة الشرطية"[٥].

---

(١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٨٤م، المدخل، ص٤.

(٢) المصدر السابق، ص٨.

(٣) الجملة بين النحو العربي واللسانيات المعاصرة، مفهومها وبنيتها، وداد ميهوبي رسالة ماجستير، جامعة الحاج الخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٩م، ص٤.

(٤) معاني النحو، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، د.ط، د.ت، ١/١٥.

(٥) الجملة العربية في ضوء مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري، د. محمود حسن الجاسم، دار التراث، حلب، سورية، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢١.

ومن خلال دراستي لشعر المعاصرين من شعراء الشام وجدت أن التراسل يتراوح بين الاسمية والفعلية وشبه الجملة بدرجات متفاوتة وعلى حسب السياق الذي يرد فيه النص.

أولًا– الجملة الاسمية:

الأصل في الجملة الاسمية أن تفيد الثبوت والدوام، يقول الإمام عبد القاهر: "إن موضوع الاسم على أن يثبت المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئًا بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئًا بعد شيء، فإذا قلت: زيد منطلق، فقد أثبتّ الانطلاق فعلًا له، من غير أن تجعله يتجدد ويحدث منه شيئًا فشيئًا، بل يكون المعنى فيه كالمعنى في قولك: زيد طويل، وعمرو قصير، فكما لا تقصد ههنا إلى أن تجعل الطول أو القصر يتجدد ويحدث، بل توجبهما وتثبتهما فقط، وتقضي بوجودهما على الإطلاق، كذلك لا تتعرض في قولك: زيد منطلق لأكثر من إثباته لزيد"(١).

يقول إيليا أبو ماضي(٢):

ثـــمَّ افترقنَـــا ضـــاحكين إلـــى غـــد والشـــهبُ تهمـــسُ فوقنَـــا وتشـــير

نجد أن المبتدأ (الشهب) والخبر الجملة الفعلية (تهمس)، فالجملة الاسمية تفيد الاستمرار والدوام، فعلاقته بمحبوبته لن تنقطع بدلالة الجار والمجرور (إلى غد) الذي يدعم الصورة التراسلية والتي جاءت في صيغة جملة اسمية.

ومثله أيضًا نزار قباني حيث يقول(٣):

وفي صميمي غيمة... تبكي... وثلج أسود

تطالعنا هنا جملة اسمية (وفي صميمي غيمة تبكي) وهي توحي بالحزن والعتمة اللذين يكتنفان الشاعر، ويعطيها من أحاسيسه، فتبكي بكاء ممطرًا، بكاء يقلب الأمور رأسًا على

(١) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص١٧٤.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، إيليا أبي ماضي، ص٣٠٢.

(٣) الأعمال الشعرية والسياسية الكاملة، نزار قباني، ٣٠٣/٢.

عقب، وجاء تأخير المبتدأ على الخبر ليعطي أهمية لموقع الألم، كما جاءت الجملة الفعلية بعد المبتدأ لتزيده تمكيناً في موضعه وتعطيه إضافة في الدلالة.

وتشد القارئ كذلك الجملة الاسمية المعطوفة قوله (ثلج أسود) فالثلج مدرك لمسي والسواد مدرك بصري، وكلاهما (البياض والسواد) متناقضان متنافران؛ لأن تحقق أحدهما يلغي وجود الآخر، فلا يمكن أن نصف أحدهما بالآخر، ومع ذلك نرى الشاعر يجمع بينهما ليوحي بأن عالم الحس عنده قد بلغ من التجريد درجة يستشف فيها النقيض من النقيض، وتلك ذروة التجريد[1]. ومن هنا تبرز قيمة الجمل الاسمية وما توحي به من دلالات.

ثانيًا– الجملة الفعلية:

الجملة في الشعر من اسمية وفعلية تعد أحد الركائز في تشكيل النص وتركيب معماريته، ومن هنا فإنه يمكن تسمية الجملة بأنواعها المختلفة، بالشكل الخارجي أو المادة الخام التي يتشكل بفعلها نسيج النص، وعلى هذه المادة تشتعل الشعرية لتمنح اللغة طاقة من التشكُّل والحياة [2].

ولقد نوّع شعراء الشام في قصائدهم في استخدام الاسمية والفعلية، ومع ذلك تظل الجملة الفعلية في مجال التراسل أكثر ورودًا من الاسمية، ولعل هذا يناسب نفس الشاعر المضطربة، والتي تعكسها حركية الأفعال ذات الأزمنة المتنوعة.

يقول الشاعر بدوي الجبل[3]:

ورحيـــــقٌ تكـــــادُ تشـــــتفُّه ويـــــروي بلمحِـــــهِ الظمـــــآن

ويعـــلُّ الهجيـــرُ مـــا شـــاءَ مـــن قلبـــي فقلبـــــــي المعطَّـــــــرُ الريـــــان

(١) ينظر: الرمز والرمزية، محمد فتوح أحمد، ص١٩٤.

(٢) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص١٠.

(٣) ديوان بدوي الجبل، ص٧٦.

لقد تكوَّنت الجملة الفعلية في هذا البيت من: فعل مضارع (تشتف)+ الضمير المتصل (المفعول به) + الفاعل(العين).

وتركيب الجملة على هذا النحو من تقديم المفعول وتأخير الفاعل قد يوحي بشغف الشاعر بهذا الرحيق حيث إن أول ما يقع على الشيء هو العين قبل التذوق، مما يعكس الاهتمام البالغ من الشاعر لهذا المشروب.

ومن هنا جاءت الأبيات السابقة مترابطة معنى ومبنى، ولا غرو في ذلك؛ فقد كان للجمل دورها في هذا التماسك وهذا الترابط.

وفي قول معين بسيسو[١] يصف عيون حبيبته[٢]:

ظامئـــــاتٌ تنقـــــرُ الحجـــــر الراشـــحَ ألقتْـــهُ ثـــورةُ الينبـــوع

جائعـــاتٌ تلـــوكُ مـــا قطـــعَ الـــزارع مـــنْ زهـــرِهِ الهزيـــلِ الصـــريع

وجدنا الصورة التراسلية في (ظامئات، جائعات)، والمبتدأ فيها محذوف تقديره "هي"، ولعل حذف المبتدأ أمر متعمِّد من الشاعر؛ "لغرض يقصده وأمر يعنيه وهو التعظيم لمحبوبته وما يتعلق بها، كما أضفى الحذف على الدلالة نوعًا من التشويق؛ لوقوع المسند في صدر البيت، مما يتيح للشاعر أن يبني عليه الأفكار والمعاني"[٣].

وقول فدوى طوقان[٤]:

سيعود النورُ رقراقًا مع الفجرِ الطري

---

(١) معين بسيسو: شاعر فلسطيني، من مواليد غزة ١٩٢٦م، عاش في مصر، ثم عاد إلى غزة وأصبح عضوًا للحزب الشيوعي الفلسطيني، وظل على ذلك حتى وفاته ١٩٨٤م. (إتمام الأعلام، ص ٢٨٨).

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص٨٧.

(٣) خصوصية اللغة الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)، أحمد جاسم الحسين، ص٣٤٦.

(٤) ديوان فدوى طوقان، ص١١١.

يرتبط الفعل المضارع سيعود بدلالة تأكيدية تدلُّ عليه اتصال السين بالفعل المضارع حيث جاء متصدرًا الجملة، فالشاعرة من أول وهلة تريد أن توضِّح بأنها على ثقة بعودة الحرية لفلسطين، وتتفاءل بأن النصر قادم لفلسطين لا محالة.

ويقول إبراهيم طوقان مستعينًا بالفعل المضارع (أرشف)[1]:

فيهما ذكرى اللقاءِ الأول

أرشفُ[2] الأدمعَ منها واللمى

فصلي الليلَ بليلٍ أطول

يا جفوني واذرفي الدمعَ دما

ولنتمعن هذه الصورة التراسلية لدى توفيق زياد، وكيف تناثرت فيها الأفعال الدالة على حركية الصورة التي تتواءم مع جراح فلسطين المحتلة[3]:

أجيبيني !!

أنادي جرحكَ المملوْءَ ملحًا يا فلسطيني!

أناديهِ وأصرخُ:

ذوِّبيني فيه.. صبّيني

أنا ابنكِ! خلّفتني ها هنا المأساةُ،

عنقًا تحت سكين.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم طوقان، ص٨٤.

(٢) رشف الشيء أي: مصه. ينظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (ر ش ف).

(٣) ديوان توفيق زياد، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٢٥.

أعيشُ على حفيف الشوقِ..

في غاباتِ زيتوني.

وأغمسُ ريشتي، في قلب قلبي،

في شراييني.

وآكلُ حائطَ الفولاذ..

أشربُ ريحَ تشرين.

وأدمي وجه مغتصبي

بشعرٍ كالسكاكين

ويقول محمود درويش مستعينًا بالفعل المضارع يشرب[1]:

والضوء يشربُ ليلَ أحزاني وسجني

فتعالَ ما زالَ لقصتِنَا بقية!

مما يعمق الشعور بالأسى والحزن البالغين اللذين تملّكا الشاعر وسيطرا على تفكيره.

شبه الجملة:

شبه الجملة إما أن تكون ظرفًا بنوعيه الزماني والمكاني، وإما أن تكون حرف الجر مع المجرور. وقد دخلت شبه الجملة في النص التراسلي، وشاركت مشاركة فعالة في تماسكه وشد بنيانه.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، محمود درويش،١/٢٣١.

يقول إلياس أبو شبكة[1]:

أحبُّك ما أشهى صداها بمسمعي

سماع لأحلامي العذابِ مصور

فالشاعر يعبِّر عن مشاعره الصادقة تجاه حبيبته وقد استنفر حواسه فتناوبت فيما بينها، ولا شك أن شبه الجملة (بمسمعي) وإتباعها بشبه جملة أخرى (لأحلامي)؛ لتزيد من عمق التجربة الشعورية لدى الشاعر وتعبر عن وشائج القربى بينه وبينها.

ويقول في موضع آخر[2]:

كـأنَّ فـي صـوتِها درٌ مـن السحـ ر وهـذا الـدرّ كـان يـراهم

أيضًا تراسلت حاستا السمع والبصر واللمس في قوله السابق، فالصوت يدرك بحاسة السمع، ولكن صوتها درر، والدرر بمعنى اللالئ وهي تدرك بالعين واللمس. فمجيء أحد أطراف الحواس شبه الجملة له دور في إثراء الصورة التراسلية.

ومن النماذج أيضا قول أمين نخلة [3]:

خضـراءُ مـن لـين الرَّبيـع ومـن مَـرَح النَّسـيم حـوت أبـاً وابنـا

نلمح هنا صورة تراسلية، فالربيع يرى ولا يلمس، فالعادة أن تستمع العين برؤياه ولكن الشاعر أضاف إلى حاسة البصر لذة اللمس فاجتمعت في الصورة لذتان، مما زاد المعنى تمكينًا وجمالًا.

ونقول أخيرًا: لقد امتلك شعراء الشام زمام اللغة، وأخرجوا لنا درًرا في نصوصهم الشعرية، زينوها بصور تراسلية بعيدة عن الركاكة والحشو، وقد وفقوا في التعبير عن موضوعاتهم بما يناسبها من الألفاظ والتراكيب المتباينة، فجاءت القصيدة في ثوب قشيب من الحسن ، وذلك من شأنه أن يضفي عليها الحيوية، ويصقل معانيها، ويفتح المجال أمام الخيال لتلقي المعاني بصورة أفضل.

---

(١) أفاعي الفردوس، إلياس أبو شبكة، ص٣١٥.

(٢) المصدر السابق، ص٤٦.

(٣) ديوان أمين نخلة، ص٧٤.

المبحث الثالث

الصورة الجزئية

الصورة تشكيل لغوي يكونها الخيال من معطيات متعددة، وهي منهج فني يُتوسّل به لترديد الواقع الموضوعي في شكل حي وحسي يمكن إدراكه في إطار جمالي محدد؛ إذ يسعى الشاعر ألا يتوقف عند حدود نقل الأفكار والعواطف، بل يتعدى ذلك لإيجاد التصور التخيّلي للصورة على أنها أداة جامعة للشكل والمضمون تُكسِب المعنى المجرد شكلًا حسيًّا يمكّن حواس الإنسان من التفاعل معها.

ويعرف سي – دي لويس الصورة الشعرية بأنها "صورة حسية بالكلمات، وإلى حد ما مجازية مع إشارة خفية إلى بعض العاطفة الإنسانية في سياقها، وهي مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تنساب نحو القارئ"[(١)].فهي باختصار "رسم قوامه الكلمات "[(٢)]

وقد ابتعد الشعراء في العصر الحديث عن محاولة التركيز على المشابهة بين أطراف الصورة كما فعل القدماء، وأصبحت الصورة في الشعر الحديث تعبيرًا عن نفسية الشاعر، وهي تنقل إحساسه ورؤيته، وتحاول أن تبعد إلى ما وراء المعنى الظاهري، والشاعر عندما يحاول أن يقدِّم فكرته المتأثرة بالواقع فهي لا تكون مطابقة لذلك الواقع، وعندما يحاول أن ينقل من الواقع المحسوس صوره وأفكاره يصبح الواقع المنقول مغايرًا للواقع الذي يراه، وبالتالي فإن وجه الشبه في الصورة التراسلية هو وحدة الأثر النفسي الناتج عن أطراف التشبيه، فالإحساس بالمدركين يصدر عن حالة نفسية واحدة، فيؤديان إلى انفعال واحد.[(٣)]

وتعد الصورة الجزئية أو المفردة "أبسط أنواع الصور، ومن خلالها تُدرَس الصورة الشعرية، من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدِّد يقدِّم لنا ما يُسمَّى بالصورة المفردة التي يمكن أن

---

(١) الصورة الشعرية، دي سوسيل، ص٢٦.

(٢) المرجع السابق، ص٢١.

(٣) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، عبدالحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨٠،ص٣٦٤، نظرية تراسل الحواس (الأصول –الأنماط –الإجراء)، د.أمجد حميد عبدالله، ص٢٣٣.

تدخل في بناء الصورة المركبة التي هي أشمل وأكثر تعقيدًا؛ باعتبارها تشتمل على عدة صور مفردة مبنية بناء محكمًا من خلال علاقات خاصة معنوية ونفسية"[١].

وتكمن أهميتها "في التعبير عن المعاني؛ باعتبارها لبنة في بناء رؤية تصويرية جزئية داخل كل، ومن ثم كان لها دلالتها المعنوية والنفسية المستقلة في ذاتها، ولكنها مع هذا الاستقلال ليست منعزلة تمامًا أو منفصلة عن غيرها من الصور الأخرى"[٢].

وأيضًا تبرز بها قدرة الشاعر على رسم صوره؛ لأنها "كالألوان والخطوط في الرسم، لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها، وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي"[٣].

وتعد العناصر البيانية المعروفة من تشبيه، واستعارة، وكناية، من أهم الوسائل التي تتشكل منها الصور الجزئية أو المفردة.

ونظرًا لأهمية الصورة الجزئية في بناء تراسل الحواس لدى شعراء الشام، سيتناول هذا المبحث الأشكال المتعددة لها، ومنها:

أولًا– الصورة التشبيهية:

التشبيه لغة: التمثيل، وفي اصطلاح البلاغيين: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[٤].

وهو "عبارة عن العَقْد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حال أو عقد"[٥].

---

(١) شعر عمر أبي ريشة (قراءة في الأسلوب)، محمود شفيق لاشين، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٩٦.

(٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٤١٦.

(٤) الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص١٦٥.

(٥) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص١٥٩.

ويرى الإمام عبد القاهر الجرجاني أن تشبيه الشيئين أحدهما بالآخر يكون على ضربين: أحدهما يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأول، ويشمل الشكل والصورة واللون والهيئة، والتشبيه الذي يجمع بين شيئين، فيما يدخل تحت الحواس.. والآخر يكون الشبه محصلًا بضرب من التأول[١].

والتشبيه "دليل الموهبة، ومظهر البراعة، ووسيلة الفحولة والتفوق في ميدان الشعر"[٢].

وتكمن قيمة الصورة التشبيهية "في قدرتها على شرح عاطفة الشاعر وبيانها، وتوضيح الحالة المسيطرة على الشاعر"[٣].

ومن الجدير بالذكر أن النظرة المعاصرة للتشبيه قد اختلفت عن مثيلتها القديمة، وذلك على أساس أن الصورة في الشعر المعاصر قد جنحت إلى الاتساع والتعقيد، كما أنها اعتمدت على الذهنية؛ لذلك فالتشبيه في النظرة المعاصرة يقيم تماثلًا في الإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها، ولم يجد الشاعر في تكوين صورته الشعرية الخاصة بدًّا في أن يوثق الصلات بين الأشياء وفقًا لنظريته الذاتية للموجودات وانفعاله بها، إذن لم يعد شرطا وجودالتماثل الشكلي القديم في الوحدة التي أقامها الشاعر بين ذاته والموجودات لإنتاج التشبيه[٤].

هذا، ويقوم التشبيه بتأثير كبير في تشكيل الصورة الجزئية التراسلية عند الشعراء الشاميين، بل إن بعضهم يتخذه الوسيلة الأساسية في بنية الصورة التراسلية، كما نجده عند **الأخطل الصغير**، حيث اعتمد عليه اعتمادًا رئيسًا؛ وذلك عندما يصف أثر صوت محبوبته، قائلًا[٥]:

---

(١) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص٩٠ وما بعدها.

(٢) الصورة البيانية في الموروث البلاغي، د. حسن طبل، مكتبة الإيمان، المنصورة- مصر، ط١، ٢٠٠٥م، ص٣٤.

(٣) شعر عمر أبي ريشة (قراءة في الأسلوب)، د.محمود شفيق لاشين، ص٩٧.

(٤) ينظر: شعر محمد الشهاوي (دراسة أسلوبية)، د. هاني علي سعيد محمد، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص٣١٤-٣١٥.

(٥) ديوان الأخطل الصغير، ص٢٦٠.

هـــلْ الغنـــاءُ إذا جُرِحـــتْ آهتُـــهُ ســـــوى تهلهـــلِ أضـــواءٍ وأبـــراد

كأنَّـــه موجـــةٌ بيضـــاءُ ناعمـــة يمشـي الشـراعُ بهـا فـي بحـرِهِ الهـادي

ففي هذين البيتين يصف الشاعر (صوت) المحبوبة، الذي إذا صدرت منه (آهة) واحدة تلألأ الغناء، ثم يعمد إلى التشبيه في البيت الثاني ليشبِّه غناء المحبوبة بالموجة، وليست أية موجة، وإنما قيدها بأنها، أولًا: (بيضاء)، وفي ذلك دلالة على نقاء صوتها وصفائه، وثانيًا (ناعمة)، وفي ذلـك دلالـة علـى رقـة الصـوت ونعومتـه اللتـين تجعلانـه يصـافح أذن المسـتمعين، ولا يجرحهـا، فتطرب له آذان المستمعين ويجعلهم في حالة نشوة دائمة. وخلاصة هذه الصورة التشبيهية: أن صوت المحبوبة يسير إلى أذن المستمعين كما تسير الموجة على سطح الماء مدفوعة بشراع في بحر هادئ.

ويقول الأخطل في قصيدة (القرية البعيدة)، معتمدًا أيضًا على أكثر من تشبيه[1]:

الغيمـــةُ البيضـــاءُ مثـــلَ قبَّـــه كأنَّهـــا مـــنَ الحريـــرِ جبَّـــه

فهذا البيت قد حوى في شطريه تشبيهين مترابطين، ففي الشطر الأول شبَّه الشاعر الغيمة البيضاء بالقبَّة بجامع الانحناء والالتفاف ،ووسيلته أداة التشبيه (مثل)، وفي هذا التشبيه لم يخرج من إطار حاسة واحدة وهي حاسة البصر؛ فطرفا التشبيه من مدركاتها، ثم يخرج من هذا التشبيه إلى تشبيه آخر في الشطر الثاني؛ حيث شبَّه (القبَّة) بجبَّة من الحرير، وهنا تحوَّل طرف التشبيه الأول (القبة) من كونه مدركًا بصريًّا إلى كونه مدركًا لمسيًّا (جبة الحرير)، وإذا ضممنا التشبيهين ونظرنا إليهما نظرة كلية يمكن القول: إن الشاعر شبَّه الغيمة البيضاء بالقبَّة التي تشبه بدورها جبة الحرير، وبالتالي فإن الغيمة التي تغطي (القرية البعيدة) إن هي إلا قبَّة وجبَّة في الوقت نفسه.

ونجده كذلك عند **رشيد أيوب** في قوله[2]:

---

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص٣٠٢.

(٢) ديوان الأيوبيات، رشيد أيوب، ص١١.

فيا لكِ من أرضٍ تسامتْ بها النهى فأمستْ بأعلى المجدِ صاحبةُ الأمر

فكمْ عالمٍ كالبحرِ فيها إذا انبرَى على منبرٍ يومًا تلفظُ بالدر

في هذين البيتين كان التشبيه هو الأساس الذي قام عليه تراسل الحواس؛ فالشاعر شبَّه العلماء في نيويورك بالبحر، وهذا التشبيه استُجلِب بنية التراسل؛ فكما أن البحر يخرج من جوفه اللؤلؤ والمرجان، فكذلك العالم فكلامه على المنبر ليس كلاما عاديا (مدرك سمعي)، وإنما كلامه هو الدر بعينه (مدرك بصري).

ويوظّف **عمر أبو ريشة** (تشبيه الجمع)، وهو ما تعدد في المشبه به، وذلك في قوله[1]:

وأرى الوجودَ تلفتا سمحًا وإيماءً شهيا

يظهر تراسل الحواس بين البصر والتذوق في قوله: (إيماء شهيا)، وقد بنى الشاعر الصورة التشبيهية في هذا البيت على إفراد المشبَّه وتعدد المشبَّه به، فهو يريد أن يبيِّن أثر تلك المرأة التي ظهرت في حياته فقلبتها رأسًا على عقب، وجعلته يرى الوجود تارة كالتلفت السمح، وأخرى كالإيماء الشهي، وتعدد المشبَّه به هنا كان مناسبًا تمامًا لحالة الحيرة والهيام التي يحياها الشاعر ولا يستطيع معها أن يحدد الأشياء تحديدًا قاطعًا، بل يتعدد وصفه لها، ويتنوّع تعبيره عن مشاعره وأحاسيسه.

وكذلك في قوله[2]:

كيفَ تطوي بردَ الصبا الريان وليالي أكؤسٌ وأغاني

فالتشبيه المتعدد جاء في قوله: (ليالي أكؤس وأغاني)، حيث أفرد المشبه (ليالي) وعدد المشبه به (أكؤس- أغاني)، ويظهر التراسل هنا بين حاسة البصر (ليالي) وحاستي التذوق (أكؤس) والسمع (أغاني).

---

(١) الأعمال الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ٣٢٢.

(٢) المصدر السابق، ١/ ٤٠١.

وكذلك يفعل **نزار قباني** في قوله[1]:

"مضتْ قرونٌ خمسةٌ

ولا تزالُ لفظةُ العروبهْ

كزهرةٍ حزينةٍ في آنيهْ..

كطفلةٍ، جائعةٍ.. وعاريهْ

نَصْلُبُهَا..

على جدارِ الحِقْدِ وَالكَرَاهِيَهْ".

فهنا وحّد الشاعر المشبه (لفظة العروبة) مدرك سمعي، وعدد المشبه به، حيث يتحول من خلاله إلى:

١- زهرة حزينة (مدرك بصري)

٢- طفلة جائعة عارية (مدرك بصري).

ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى الصورة الاستعارية في قوله: (على جدارِ الحِقْدِ وَالكَرَاهِيَهْ)، إذ جعل من الحقد والكراهية جدارًا يصلب عليه العروبة، فالحقد والكراهية بمثابة الداء القاتل للعروبة.

وفي موضع آخر يعتمد **نزار قباني** على التشبيه البليغ المحذوف الأداة ووجه الشبه، وذلك في قوله[2]:

"حديثُكِ سجادةٌ فارسيَّه".

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ١/١٨٠.

(٢) المصدر السابق، ٢/ ٤٣٨.

فقد شبه الشاعر حديث محبوبته، وهو مدرك سمعي، بسجادة فارسية وهو مدرك بصري، وتنبع طرافة التشبيه هنا من خروجه عن المألوف أو المتعارف عليه في التشابيه أولًا، وآخر من أنه يحتاج إلى إعمال عقل في استخراج وجه الشبه. لقد فتح الأفق أمام خيال السامع؛ كي يقدِّر وجه الشبه في هذا التشبيه حسبما يراه من مواطن الجمال، فهل وجه الشبه هو الإحكام والتنميق في كل، أو هو الندرة في كل، أم هو توافر اللذة والإمتاع في كل...، أم أنه التأنُّق الذي تبتهج به كل الحواس وتتلذذ كل المشاعر والأحاسيس، وهكذا تتعدد أوجه الشبه وتتعدد معها الدلالات والإيحاءات، مما يؤكد جدة الصورة التشبيهية وطرافتها.

وتكثر الصور التشبيهية والاستعارية في أبيات الأخطل الصغير، إذ يقول[1]:

يبكي ويضحكُ لا حزناً ولا فرحا ... كعاشقٍ خطَّ سطراً في الهوى ومحا

من بسمةِ النجمِ همسٌ في قصائدِه ... ومنْ مخالسةِ الظّبي الذي سنَحَا

قلبٌ تمرّس باللذاتِ وهو فتى ... كبرعمٍ لمستْهُ الريحُ فانفتحَا

ما للأقاحيةِ السمراءِ قد صرَفَت ... عنّا هواها؟ أرق الحسن ما سمَحَا

لو كنتِ تدرينَ ما ألقاه من شجنٍ ... لكنتِ أرفقَ مَنْ آسى ومَنْ صفَحَا

إنها أبيات تفيض بالصور التشبيهية الجميلة، والاستعارية أحياناً، ومما زادها ألقا وجمالا ذلك الخيط المنبعث تراسل الحواس حيث عبر عن الحسن (المرئي) بالرقة (اللمسي)، وجسّد منه إنساناً يعطي ويمنع.

وفي البيت الثاني يرتقي تراسل الحواس بالصورة الشعرية، فالبسمة (المرئية) تهمس (مدرك سمعي)، وكل ذلك في صورة استعارية جعلت النجم يهمس والظبي يلبس لبوس الإنسان ذي الأفعال الإرادية فيختلس.

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص١٢٨.

ففي البيت الأول تشبيه أطرافه مركبة: فالمشبه في حالتين متناقضتين: البكاء من غير حزن، والضحك من غير فرح، والمشبه به عاشق جرب العشق مرة ثم ابتعد، وللسامع أن يتخيل وجه الشبه من هذه الصورة البديعة.

وكذلك نرى في البيت الثالث تشبيهاً مركب الأطراف، وفي البيت الذي يليه تتعاور فيه حاستا البصر والسمع في صورة بديعة.

وعلى الرغم من أن التشابيه تقل أحيانًا في قصائد توفيق زياد، إلا أنه يبدع بها عندما يستعين بالتشبيه على رسم صوره الشعرية بأناقة الفنان المبدع، كالذي نراه في قصيدته (باقون)، إذ يقول[1]:

كأنَّنا عشرونَ مستحيل

في اللدِّ والرملةِ والجليل

هنا على صدورِكم باقونَ كالجدار

وفي حلوقِكم

كقطعةِ الزجاجِ كالصبار

وفي عيونِكم

زوبعة منْ نار

فاستخدم أداة التشبيه (كأن)، وكرَّر استخدام الكاف ثلاث مرات في مقطع واحد.

(١) ديوان توفيق زياد، ص١٩٧.

ونجد أنور العطار يستخدم التشبيه المجمل أكثر من مرة، كقوله في قصيدته (النهر الشاعر) التي يصف فيها نهر بردى الذي ينساب بين أبنية دمشق وحاراتها من الغرب إلى الشرق فيشطرها شطرين[1]:

مرَّ في الأرضِ كالربيع وكأيامِهِ صفاءً وبشرا

وكسا جلَّق الأنيقةَ ثوباً عبقرياً من نعمةِ الفجرِ أطرى

ويُعجب خليل مردم بك بغوطة دمشق[2]، فيستلهم أسلوب البحتري وأبي تمام في الوصف، مستعيناً بالتشبيه على رسم صورته فيقول[3]:

عرقتْ جباهُ الزهرِ في قطر ملتفة الأعناقِ ذات تآطر

كالبِكرِ يرشحُ للحياءِ جبينها عرقاً إذا ضمّتْ لصدرِ الهاصر

وإذا الرياحُ تأوَّهتْ سقطَ الندى من كلِّ زاهرةٍ كدمعٍ هامر

وشقائقُ النعمانِ في قيعانها تقطيعُ أكبادٍ وشقُّ مرائر

والزهرُ يلقاني بثغرٍ باسم وبوجنةٍ حمرا وجفنٍ فاتر

وأرى الغصونَ كأذرعٍ ممدودة لتعانقَ من بعد طولِ تهاجر

فقد جعل من الزهر إنساناً رقيق المشاعر يذوب حياء، فتترقرق قطرات الندى عليه كقطرات العرق التي تتبدى من الحياء على جبين الفتاة العذراء، ثم تقطر على وجنتيها كانهمار الدمع من العين الباكية فتزداد الصورة بهاء وروعة وتأثيرًا، ولا سيما بعد اكتمالها بتبسم الزهر وانفتاح أغصانه كأيدي المحب المشتاق لعناق حبيبه الغائب.

---

(١) ديوان أنور العطار، دار الجيل، بيروت، ط١، ص٥٨.

(٢) إحدى جنات الدنيا الأربع التي ذكرتها كتب الأدب، وهي بالقرب من مدينة دمشق.

(٣) ديوان خليل مردم بك، قدم له: د.جميل صليبا، أشرف عليه: عدنان مردم بك، مطبوعات المجمع العلمي العربي دمشق، ١٩٥١م، ص٧٧.

ويزيد هذه الصورة روعة ما فيها من استعارة وأنسَنةٍ للطبيعة، وتراسل الحواس في البيت الثالث، فالرياح (مدرك لمسي) تتأوه (مدرك سمعي)، مما يجعل الصورة أشد التصاقاً في الأسماع والقلوب.

وللتشبيه ظهور في الصورة الجزئية عند أنسي الحاج، من ذلك ما جاء في قصيدته (كلُّ قصيدةٍ، كلُّ حبٍ)، إذ يقول[1]:

سأعذبكِ كما تُعذِّبُ الريحُ الشجَرَ

وتمتصّينني كما يمتصُّ الشجرُ التراب.

وأنتِ الصغيرة

كلُّ ما تريدينه

يُهدى إليكِ الى الأبد.

فعذابه لها أشبه بعذاب الريح إذا لامست أوراق الشجر، إنها تمر بها وتلامسها لكنها لا تريد أبداً الإساءة إليها، ولا تقصد إيذاءها، إنها ملامسة طبيعية ربما نجم عنها أيضاً فائدة. وكذلك فإنها تمتصه كامتصاص الشجر التراب، إنها صورة جزئية بسيطة، إلا أن وجه الشبه في الصورتين يعطيهما قوة وجمالاً بما يفتحه لدى السامع من أوجه التأويل، وبما يثيره من الدهشة.

ويتخذ سعيد عقل من التشبيه البليغ وسيلة لبناء صورة جزئية في قصيدته (يا شام) [2]:

كلُّ الذينَ أحبِّهُمْ نَهَبُوا رُقَادِيَ وَاستَرَاحوا

فأنا هُنَا جُرحُ الهَوَى، وَهُنَاكَ في وَطَني جراحُ

وعليكِ عَينِي يا دِمَشقُ، فمِنكِ ينهَمِرُ الصّبَاحُ

(١) ماضي الأيام الآتية، أنسي الحاج، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٦٥م، ص٣٤.

(٢) الأعمال الكاملة، سعيد عقل شعره والنثر، نوبليس، ٣٨/٢.

فهو مشبه، وجرح الهوى مشبه به، وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه، ومن المعروف أن التشبيه البليغ أعلى وسائل التشبيه؛ لما يتضمنه من إيحاءات؛ إذ يفسح المجال واسعاً لتقدير الأداة وتأويل وجه الشبه، فتتبدى منه أكثر من صورة.

وفي شعر جبرا جبرا يقل التشبيه ولا يغيب غياباً تاماً، فهو وسيلة أساسية من وسائل الصورة الشعرية، ومن صوره الجزئية التي توسلت التشبيه قوله[1]:

أما رأيتَ أصابعَكَ تيبس

كالمساميرِ اللامعة

فالمشبه به الأصابع في حالة اليبس-مدرك لمسي -، والمشبه به المسامير في حالة اللمعان-مدرك بصري -، أما وجه الشبه فمتروك للسامع، في صورة جزئية بسيطة.

ويقول في موضع آخر[2]:

لا أرى إلا وجوهًا ترجحن

كالبحر عصرَ يومٍ تائهٍ مصفر

فالصورة الجزئية هنا باستخدام التشبيه بلا وجه شبه، إلا أن المشبه والمشبه به مقيدان بإضافات تزيد الصورة حركة وبيانا. فالمشبه وجوه تميل وتهتز وربما تتساقط، والمشبه به البحر الهائج في يوم مضطرب غير مستقر يحمل معه الخراب والدمار والموت، فالمشبه والمشبه به مقيدان بقيود محددة لتكون الصورة أكثر دقة وجلاء، كما أن المشبه به اكتسب إضافة جمالية بما أضفاه الشاعر من أنسنة لليوم فجعله كالإنسان تائهاً مصفرّ اللون.

ويبني سعيد عقل مجموعة من الصور في مقطع واحد مستعينًا بتراسل الحواس في بيان المعنى وبناء الصورة، وبالتشبيه المجمل، إذ يقول[3]:

---

(١) المجموعات الشعرية، لجبرا إبراهيم جبرا، ص٢٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢٦.

(٣) الأعمال الكاملة، سعيد عقل شعره والنثر، ٢٢٧/٤.

أغنية الهدوء، واسمع

صوتُ الضحى أنقى وأنصع

ضحكة من بعدِ من بعدِ سنيها

العشرُ وافتك بأربع

ضِعْ.. ضعْ بها.. ولا تعُدْ..

إليك كالعمرِ المضيع

فالهدوء تحول إلى أغنية، وللضحى صوت، تلتذ بسماعهما الآذان وتبتهج بهما النفوس، وتحول أيضا إلى ضحكة تُدخل السرور إليه، ثم يأتي بصورة قوامها التشبيه المجمل الذي حُذِف منه وجه الشبه، فهو يريد منه ألا تمر أغنية الهدوء كما يمر العمر الذي لا يُستفادُ منه، وعليه أن يستغل هذه اللحظات.

وتتبدى في قصيدة (وصية ثأر) لزكي قنصل صورة جزئية فيها شيء من الطرافة في استخدام التشبيه في قوله[1]:

لكن سيزحف بحرنا الطامي

كالموتِ كالإعصارِ كالقدرِ كالجنِّ تنبعُ من كوى سقر

فنطهّرُ الدارا ونحطّمُ العارا

فالبحر الطامي يزحف زحفاً، وهو مشبه واحد استخدم له الشاعر أربع صور من المشبه به دون أن يأتي بوجه الشبه، كما جعل الجن تنبع كالماء، وجسّد من العار (المعنوي) شيئاً

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، زكي قنصل.

يُحطَّم، فتعددت الصور الجزئية في إطار جميل من التخيّلات التي تثيرها في استدراج وجه الشبه المحذوف.

ويستطيع الباحث أن يجد أمثلة كثيرة من الصور الجزئية التي قوامها التشبيه عند شعراء الشام موضوع البحث، والتي ارتكزت أحياناً على تراسل الحواس مما زادها بياناً وجمالاً، إلا أن أبرز ما يلاحظ أن هؤلاء الشعراء ابتعدوا عن التشبيه التام الذي يستعمل جميع أركانه الأربعة: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، واكتفوا بالتشبيه المجمل الذي يُحذَف منه وجه الشبه، وأحياناً بالتشبيه البليغ؛ لما لهذين النوعين من قدرة على تحفيز الخيال واستثارته للإتيان بوجه الشبه بحسب تلقي السامع للصورة وتأثيرها فيه.

ثانيًا– الصورة الاستعارية:

حظيت الاستعارة بنصيب وافر من الاهتمام النقدي والبلاغي قديمًا وحديثًا، حتى اتفق النقاد والبلغاء على أهميتها في العمل الأدبي عمومًا والعمل الشعري خصوصًا.

ويعرفها ابن أبي الأصبع بقوله: "هي تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه"(١).

أما عبد القاهر الجرجاني فيرى أن الاستعارة هي الأساس في بيان المعاني يتكئ عليها الشاعر أو الناثر في رسم صورة بديعة تكشف عن الاقتدار والتمكن، فيقول: "فأما الاستعارة فهي أحد أعمِدة الكلام، وعليها المعوَّل في التوسّع والتصرف، وبها يتوصل الى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"(٢).

وتنبع بلاغة الاستعارة من تصرفها في نظام اللغة، واستعمالها على نحو مخصوص يهيئ المجال لأن تنفتح اللغة على نفسها لتوليد لغة جديدة من داخلها تتعامل مع الأشياء والحقائق والمعاني على نحو مميز، ولا تملك هذه الأشياء والمعاني تميزها حين نعطيها أسماءها المقررة؛ لأن

(١) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الأصبع المصري، ص٩٧.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص٤٢٨.

هذه الأسماء تحيل على كيانات مشتركة نتعامل معها بالاعتياد لتلبية الحاجات والأغراض الفكرية والاجتماعية، أما اللغة في مستواها التشكيلي فإنها توظِّف العناصر المكونة توظيفًا كليًّا جماليا، إذ تصبح الكلمة بحد ذاتها شكلًا موحيًا يستدعي التأمُّل والتأويل(١).

وكما اختلفت النظرة النقدية المعاصرة للتشبيه عن مثيلتها القديمة؛ فإن النظرة النقدية الحديثة للاستعارة تختلف أيضًا عن النظرة القديمة؛ "فإذا كان النقد القديم يرى في الاستعارة ادعاء أو نقلًا فإن النقد الحديث يرى في الاستعارة علاقة جديدة، علاقة لا منطقية، وعبئًا بالحدود وخلطًا بين الفكر والإحساس خلطًا نافعًا يؤدي ما تقصر عنه الحواجز، وبهذا تستحيل إلى تشابه بين غير المتشابهات"(٢).

ويزيد الدكتور علي البطل من بيان دور الاستعارة في التشكيل اللغوي للصورة الشعرية الذي يبدعه الخيال من معطيات متعددة فيقول: إنها "تشكيل لغوي، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانبٍ لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصورة الحسية أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية"(٣).

ولقد وظّف الشعراء الشاميون الصورة الاستعارية في بناء صورهم التراسلية، وجعلوها أساسا لمعظمها، وذلك من خلال التشخيص والتجسيد وغيرهما.

فالأخطل الصغير مثلًا يقول معتمدًا على تراسل الحواس في بناء استعارته(٤):

رويتُـــــــــهُ أدبَ الكـــــــــلام يـــــــذوبُ فيـــــــهِ أصـــــــغراك

---

(١) ينظر: نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، نواف قوقزة، مطبوعات وزارة الثقافة الأردنية، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٤٣.

(٢) شعر عمر أبي ريشة (قراءة في الأسلوب)، محمود شفيق لاشين، ص١١٥.

(٣) الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل، دار الأندلس، بيروت، د.ط، ١٩٨٠م، ص٣٠.

(٤) ديوان الأخطل الصغير، ص٢٧٣.

وهذا البيت موضوعيّ، يتحدث عن أثر المعلم في نفوس النشء، وما ينقشه في ذاكرتهم من قيم وأخلاق وآداب ومبادئ، وفنيًّا اتكأ الشاعر فيه على الاستعارة، حيث أدب الكلام (مدرك سمعي) يشبه الماء العذب الزلال الذي يرتوي الظمآن منه (مدرك ذوقي)، ثم تنوسي هذا التشبيه وادعى أن المشبه (أدب الكلام) من جنس المشبه به (الماء العذب) على سبيل الاستعارة المكنية، ولم يكتفِ الشاعر بذلك بل أخذ في ترشيح الاستعارة حينما ختمها بأن المعلم قد (ذوب) أصغريه (قلبه ولسان) في هذا الشراب العذب (أدب الكلام).

وإذا كانت الاستعارة أساسًا حالة متقدمة من صور التشبيه إلا أن الأخطل هنا زاد استعارته بهاء وجمالاً، إذ جعل تراسل الحواس أحد مكوناتها، فكشف بذلك عن خيال خصب متقدم في اقتناص الصورة ورسمها.

وفي قصيدة أخرى يقول[1]:

رقــدتْ ترشــفُ الكــرى مقلتاهــا مثلمــا ترشــفُ العطــاشُ المياهــا

ففي هذا البيت مزيجٌ من أدوات التصوير، قوامها الاستعارة في الشطر الأول، والتشبيه في مجمل البيت، وتراسل الحواس الذي انبنت عليه الاستعارة.

إذ نجد في الشطر الأول توظيفاً للاستعارة المكنية، فالمقلتان تنظران ولا ترشفان والكرى لا يُرتشَف، ولكن الشاعر آثر أن يقدِّم لنا صورة استعارية تتجلى فيها مقلتا حبيبته إنساناً يتلذّذ بما يشربه، ويتحول الكرى بدوره شراباً عذبًا تتذوقه المقلتان ويسري فيهما هنيئًا مريئًا، وفي هذا كله دلالة بديعة على تلذذ حبيبته بالنوم واستعذابه.

ثم تمم صورته الاستعارية بتشبيه موضِّح لهيئة التلذذ وهي هيئة الإنسان الذي اشتد به العطش، ثم وجد الماء فانتشى بشُربه.

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص٦٦.

ويقول **عمر أبو ريشة**[1]:

وســـلّنا مـــن صـــمتنا.. موعـــدٌ نـــادى بـــهِ المرفـــأ مُـــرَّ النـــداء

في هذا البيت يراسل الشاعر بين حاستي التذوق في (مر) والسمع في (النداء)، وقد اتكأ في بناء هذا التراسل على الاستعارة المكنية، حيث شبَّه نداء المرفأ بالشيء المر، ثم حذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه، هذا عن الإجراء الشكلي للاستعارة، أما عن توظيفها المضموني أو الدلالي فإنه ينبع من أن الشاعر حينما وقف في مرفأ السفن يودع محبوبته، وهو وهي يعلمان علم اليقين أن لا تلاقي لهما في المستقبل، أيقظهما من صمتهما موعد مغادرة السفينة المرفأ، فكأنه لم يسمع صوت النداء وإنما تذوقه، فكان مرًّا كطعم العلقم.

ونجد مثل هذا الاستخدام لتراسل الحواس في بناء الاستعارة في صوره في أكثر من موضع، كقوله مادحا معبد (كاجوراو) في الهند [2]

وتكلَّمـــت أحجـــارُك الصـــماء مشـــــــــــرقة البيـــــــــــان

في هذا البيت تقوم بنية التراسل على الاستعارة التشخيصية، حيث الجماد تدبُّ فيه الروح، فيفرح ويتألم، وهنا نجد أن حجارة معبد (كاجوراو) الصماء تتكلم ببيان (مدرك سمعي) مشرقٍ (مدرك بصري)، فيتألق خيال الشاعر في رسم صورة استعارية جميلة ناطقة مرئية.

ومثل هذا الأسلوب في إنشاء الصورة الاستعارية نجده عند **أمين نخلة** في قوله يصف شلّالاً[3]:

نقـــلَ البلبـــلُ الطـــروبُ حـــديثاً عنـــكَ رطـــبَ الألفـــاظِ، رطـــبَ الأداء

هذا البيت يمثل لوحة من مشاهد الطبيعة فيتحدث عن صورة الشلال وأثره في مظاهر الطبيعة الساكنة والمتحركة حوله، ومنها ذلك البلبل الذي كان تغريده غناءً ذي ألفاظ وأداء

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ٢٢٩.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، عمر أبو ريشة، ١/ ١٠٣.

(٣) ديوان أمين نخلة، ص٩١.

رطباً، وهكذا وظَّف الشاعر التراسل؛ ليجعل المسموع ملموسًا عن طريق الاستعارة المكنية، وبذلك ضخ في الصورة الشعرية (ماء الإبداع) تمامًا كما يضخ الشلال (ماء الحياة) فيما حوله، ويسبغ عليه نعمه.ولقد تحول البلبل إلى عاقل يجيد نقل الحديث عنها، وصارت ألفاظها رطبة عذبة، تشترك في التلذذ بها حاستا السمع والذوق، وهذا جانب إبداعي متميز ارتقى به خيال الشاعر في استخدام تراسل الحواس.

وتدور في نفس الشاعر صلاح لبكي تساؤلات يعبر عنها بقوله[1]:

ليتَ لي أستوعبُ النغمةَ في الضوءِ البليل

وأملّـي العـين بـالألوانِ مـنْ كـلِّ أصـيل

فيعتمد الشاعر –هنا– في بناء الاستعارة على (التشخيص)، فهو يبحث عن إجابات شافية عما يدور في نفسه من تساؤلات حيرى تعبر عن مدى إحساسه بقصور نفس الإنسان عن إدراك ما تتمناه؛ والشاعر يتمنَّى هنا لو كان قادرًا على أن يسمع ما يرى.. نعم، يسمع نغمة في الضوء (مدرك بصري) البليل (مدرك لمسي).

ويتألق في رسم صور استعارية تتوسل تراسل الحواس في قصيدته (إني أموت عليك وجدًا) إذ يقول[2]:

وأراكَ خلـــــــــــــــــــفَ أشـــــياءَ توعـــــدُ عنـــــكَ وعـــــدا

فـــــأرقُّ للجلمـــــــودِ مـــــــن شـــــغفٍ بمـــــا أخفـــــى وأبـــــدى

وتشـــــيعُ عينـــــي فـــــي الغصـــــو نِ العاقـــــداتِ عليـــــكَ عقـــــدا

أمـــــا الصـــــباحُ فلحـــــظُ عيـــــ نـــــك يفـــــرشُ الآفـــــاقَ وردا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، صلاح لبكي، ١/ ٦٩.

(٢) المصدر السابق، ٢/٢٩٥.

ويمـــــرُّ بـــــي النســـــيم البليـــــ ل فـــــألمسُ الكـــــفَّ المنـــــدى

ويرقـــــــرقُ الينبـــــــوعُ صـــــــو تَـــــك لـــــي فمَـــــا أهنـــــاهُ وردا

فالصخر إنسان ذو مشاعر وأحاسيس يكتم شيئًا ويبدي آخر، وغصون الأشجار تحتضنها كما يحتضن الحبيب حبيبه، وكذلك يفعل الصباح، والنسيم البليل والينبوع فعل الإنسان في صور استعارية شديدة التعبير، يخالطها في جماها والارتقاء بها تراسل الحواس؛ فالنسيم بليل، والينبوع المرئي يغرّد بصوتها الرخيم (المسموع).

ويبدع الشاعر **فوزي المعلوف** في صورة استعارية جميلة، يكثر فيها تراسل الحواس في بيت واحد، إذ يقول[1]:

فلقـــد شِـــمْتُه يعـــجُّ بأذنيـــك ويبكـــي فـــي شـــعرِك المســـدول

هذا البيت من قصيدة (نجوى) التي يناجي الشاعر فيها محبوبته ويسألها عما أسر لها الهوى، وهو يمر نسيمًا عليلًا، فقد خاله – وهو النسيم الضعيف المرور، بل الذي يمر مرورًا رفيقًا يعج بصوت مرتفع في أذن محبوبته، ثم يوظِّف الاستعارة المكنية في الشطر الثاني من البيت، حيث هذا الهواء العليل (يبكي) في شَعر محبوبته المسدول، مما أضفى على الصورة التراسلية جمالاً ورونقًا، وتعاورت الحواس بين الملموس والمسموع والمرئي.

ومن الاستعارات اللطيفة والجميلة قول **عبد الرحيم محمود**[2]:

والأرضُ مـــــن ســـــكرِ الصـــــبا ح حَسَـــت فـــدبَّ بهـــا دبيبُـــه

فالأرض لما عبّت وحست من (سكر الصباح) انتشت، واهتزَّت وربت، ودبَّ فيها دبيب الزهو والانتشاء، فقد شبّه الأرض بالحسناء التي تشرب فتخامرها النشوى، وجعل الصباح (المرئي) سكراً (يُذاق)، فأعطى تراسل الحواس الصورة الاستعارية لمسة جمالية واضحة.

---

(١) ديوان فوزي المعلوف، فوزي معلوف، ص٥٩.

(٢) الأعمال الكاملة، عبدالرحيم محمود، ص٧٢.

ونجد مثل هذه الصورة في قوله[1]:

إنـــي رأيـــتُ الحـــقَّ فصـــلَ يتلـــوه فينـــا الفيصـــلُ الصمصـــام

فالحق يتكلم، والسيف (المرئي) يتكلم فيأتي بالحق في كلامه الذي نسمعه منه، فتتحول نتائج فعل السيف المرئية في الأصل صوتاً مدوياً في الآذان، تسمعه فتدركه القلوب والعقول.

وكذلك ما نجده من الصور الاستعارية التي وردت في شعر تميم البرغوتي، كقوله من قصيدته (قفي ساعة يفديك قولي وقائله)[2]:

فَـــنَحنُ ذنُـــوبُ المـــوتَ وهـــمْ حَســنَاتُ المْـوتِ حـيَنَ تُسـائِلُه

فالموت أصبح مخلوقاً وأعماله كأعمال البشر، منها ما يكون مقبولا محبوباً ومنها ما هو قبيح مذموم.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (معين الدمع) يقول[3]:

ســـنبحثُ عـــنْ شـــهيد نبايعُـــه أميـــرَ المؤمنينـــا

ونحملُـــه علـــى هـــامِ الرزايـــا لـــدهرٍ نشـــتهيهِ ويشـــتهينا

فـــإنَّ الحـــق مشـــتاقٌ إلـــى أن يـــرى بعـــض الجبـــابرَ ســـاجدينا

فالرزايا والحق (معنويان) يتحولان إلى إنسان ذي هامةٍ شامخة، وبه مشاعر شوق فياضة كالتي يحملها الإنسان وقد صاغها في صورة استعارية جميلة.

---

(١) الأعمال الكاملة، عبدالرحيم محمود، ص٣٧.

(٢) ديوان القدس، تميمي البرغوتي، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٨٨م، ص١٣٦.

(٣) المصدر السابق، ص١٠٧.

ويتراسل المرئي بالمسموع في صورة استعارية معبّرة عند شاعر الشام شفيق جبري، إذ قال عن دمشق وما تعانيه من ويلات المستعمر[1]:

فمـــروجُ الشـــام تشـــكو ضـــيمها أيـــنَ مـــنْ يكشـــفُ عنهـــا المحنـــا

ويتعدد تراسل الحواس في عدد من الصور الاستعارية عند الشاعر الشامي محمد البزم، من ذلك قوله متتبعاً نهج أبي العلاء المعري في لزوم ما لا يلزم[2]:

ربَّ شعرٍ كنسيمِ الصبحِ في الأزهارِ أسرى

راحَ يشكو في يمينِ الأرعنِ المغرورِ أسرا

ويظهر تراسل الحواس في عدد من الصور الاستعارية عند شوقي بغدادي، حتى إن هذا التراسل ظهر في عنوان أحد دواوينه وهو (صوت بحجم الفم)، إذ حمل هذا العنوان صورة معبرة قِوامها الصوت (المسموع) والحجم (المرئي) وفي إحدى قصائده فيه يقول[3]:

كتابةُ القصيدة

ليسَتْ من الغرور

لكنَّها عقيدة

وصرخةُ الأخَّوة المجيدة

في عالمٍ مدحور

فالقصيدة المكتوبة مرئية، تصبح صرخة مدوية مسموعة، في صورة استعارية شبه فيها القصيدة بإنسان ذي مشاعر وأحاسيس، يتألم ويصرخ في وجوه الآخرين منبهاً ومحذراً.

---

(١) نوح العندليب: ديوان شاعر الشام شفيق جبري، ص١٥.

(٢) ديوان محمد البزم، ٢/٢٠١.

(٣) ديوان صوت بحجم الفم، شوقي البغداي، إعداد حسن إسماعيل، بغداد، ط١، ١٩٧٤م، ص٣٤.

ولم يخُل السجن دون إبداع هذا الشاعر، بل كان محرضاً كبيراً له، فنظم مجموعة من القصائد التي حملت معاناته وأفكاره وموقفه، ومن تلك القصائد قوله[1]:

شجرتي لا تشبُه الزيتون

وليسَ فيها أرجَ الليمون

شجرتي عاريةُ الغصون

يستيقظُ الحزنُ لها

وتدمعُ العيون

فشجرة الشاعر هنا رمز له ولما يحمله من عقيدة، ولذلك عريّها ليس عري أوراق، ولذلك تحول الحزن إلى إنسان يستيقظ من غفوته ويتأثَّر لهذا الشاعر وما أصابه في سجنه.

وعلى الرغم من البراعة في استخدام اللغة عند فايز خضور، فإن الصورة الاستعارية المضمخة بتراسل الحواس تبدو في كثير من صوره، من ذلك قوله في قصيدة (يا هذا القلب)[2]:

يا واحةً ذقنا بها تألقَ الفتون

ذات موسمٍ ولعنة الإغواء

فصور حبيبته واحة في استعارة جميلة، فيها كل ما تشتهيه نفس المحب من فتنة وإغواء،فنلاحظ هنا انهيار الحواجز النفسية والمعنوية بين المدركات حيث تذوق الفتنة تذوقاً، فتراسل المرئي مع الذوقي

والمتتبع للصورة الاستعارية في شعر محمود درويش يقف على كثير منها، امتزجت فيها الاستعارة بالرمز وتراسل الحواس، كقوله في قصيدة (أعراس)[3]:

---

(١) ديوان صوت بحجم الفم، شوقي البغداي، ص٨٨.

(٢) ديوان فايز خضور، دار الأدهم، دمشق، ١٩٨٧م، ١/١١٢.

(٣) الأعمال الكاملة، محمود درويش، ٢ /١٦٦.

وعلى حبلِ الزغاريدِ يلاقي فاطمة

وتغنّي لهما

كلُّ أشجارِ المنافي

ومناديلُ الحدادِ الناعمة

فتحولت الزغاريد المسموعة إلى حبال مرئية، يسير عليها المقاتل الفلسطيني ليلاقي حبيبته فاطمة، في رمزية لنضال الشعب الفلسطيني وتشبثه بأرضه وحقه وتراثه الذي ينتمي إليه.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان (سوناتا)[1]:

بقرنِ الغزالِ طعنت السماء

فسالَ الكلام

ندى في عروقِ الطبيعةِ. ما اسمُ القصيدة

أمامَ ثنائيةِ الخلقِ والحقِّ، بين السماءِ البعيدة

وأرزِ سريرك، حينَ يحنُّ دمٌ لدم

ويئنُّ الرخام؟

فالسماء المرئية تحولت إلى ملموس يُطعَن، وما يسيل منه نتيجة الطعنة كلام (مسموع) وليس شيئاً ملموساً أو مرئياً، وتقمّص الدم صورة الإنسان ومشاعره فباح بحنينه، وتحول الرخام الجامد كذلك إلى إنسان له أنين، في صورة استعارية مغرقة في الرمزية التي اتكأت على تراسل الحواس، وهذا مما يزيد الصورة غموضاً، ويجعلها عرضة لتأويلات المتلقي للوصول إلى المعنى الذي "لا يوصل ولا يمكن له أن يوصل، إذا أردنا الدلالة المباشرة الحرفية للكلمة، وقد يكون

(١) سرير الغريبة، محمود درويش، ملتقى الصداقة الثقافي، ط٢، د.ت، ص١٢١.

من الأفضل في هذه الحالة لا أن نتحدث عن معرفة رمزية قابلة للنقل، وإنما نتحدث عن رؤية رمزية موجودة أو مخلوقة قادرة على الإثارة، ويجب أن لا ننساق بعيدا وراء هذه الإثارة مهما تعددت ما دام الرمز يعمل ضمن نسقٍ تركّبه جملة من العناصر المحددة توجه وسائطه وتربطها مع بعضها بعضًا وتسير بها نحو دلالة خاصة ربما اختلف فيها متلقٍّ عن آخر، إلا أنها هنا وهناك أكثر من صحية في إطارها"[1].

وفي قصيدته (طوق الحمامة الدمشقي) يقول[2]:

في دمشق

يرقُّ الكلام

فأسمع صوتَ دمٍ في عروقِ الرخام

اختطفني من ابني

تقولُ السجينةُ لي

فهنا يغرق الشاعر في الرمزية، ويزيد هذه الصورة الاستعارية غموضاً استخدام تراسل الحواس في أكثر من موضع؛ فالكلام المسموع يصبح رقيقاً ملموساً، وللدم المرئي صوت مسموع في عروق من رخام، وعلى المتلقي أن يفكَّ هذه الرموز ليصل إلى ما يريد الشاعر، مما فتح للخيال آفاقاً يجول فيها كل قارئ للنص،ويمتع خياله ما فيها من صور بديعة.

ومثل هذا الاستثمار الواسع للاستعارات والرموز وتراسل الحواس نجده عند توفيق زياد، ولا سيما في قوله[3]:

أعيشُ على حفيفِ الشوقِ..

في غاباتِ زيتوني.

---

(١) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافعي، ص٢٨٤.

(٢) سرير الغريبة، محمود درويش، ص١٠٤.

(٣) ديوان توفيق زياد، ص١٢٥.

وأكتبُ للصعاليك القصائدَ سكّراً مُرّاً،

وأكتبُ للمساكين.

وأغمسُ ريشتي، في قلب قلبي،

في شراييني.

وآكل حائطَ الفولاذ..

أشربُ ريح تشرين.

وأدمي وجه مغتصبي

بشعرٍ كالسكاكين.

فالشوق المعنوي يُجسّد كشجر لأوراقه حفيف، والقصائد يتذوقها السامع، وقلمه يأخذ حبر كلماته من قلبه وشراينه، ويتحول الجدار الصلب إلى طعام، يشرب معه الرياح. إنها صور استعارية مغرقة بالرمز وتراسل الحواس.

وتتكرر الصور الاستعارية في قصائد إيليا أبو ماضي التي يتوسل فيها تراسل الحواس فتزداد روعة وتفتح آفاقاً للتأويل عند المتلقي، كقوله[1]:

مضـــى مـــعَ الصـــيفِ عهـــد على بســاطٍ مــن الأحــلامِ ضــحاك

تمسـينَ عنـد مجـاري المـاءِ لاهيـة وللأزاهـــرِ والأعشـــابِ مغـــداك

فكلمـــا ســـمعتْ أذنـــاك ســـاقية حششـت للسـفحِ مـن شـوقِ مطايـاك

فما رشفتْ سوى عطرٍ ولا انفتحتْ إلا علـى الحسـن المحبـوبِ عينـاك

(١) ديوان إيليا أبي ماضي، ص٤٢٨.

ومن ذلك أيضاً ما نجده في أبيات بدوي الجبل الذي جسّد الصحراء مخلوقاً يشرب، ولكنها لم تشرب ماء أو ما شابهه، بل شربت الصهيل الذي تحول إلى شراب تتذوقه الصحراء فتلتذّبه، وكذلك تحول نور النبوة إلى شيء عذب، وتحولت الأهداب إلى شفاه ترشفه وتتذوقه[1]:

وللجيادِ صهيلٌ في شكائمها تكادُ تشربُهُ الصحراءُ ألحانا

نورُ النبوةِ في ميمونِ غرتِه تكادُ ترشفُه الأجفانُ فرقانا

وكذلك قول خليل مطران في قصيدة (المساء)[2]:

وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمى كداميةِ السحابِ إزائي

ومثل هذا كثير عند شعراء بلاد الشام، ولو تتبعنا كل ما وجدناه في أشعارهم لاستغرق أكثر من مجلد. إلا أننا وقفنا عند نماذج من أشعارهم نتتبَّع صورهم الاستعارية التي أفادت من تراسل الحواس في بنائها الفني فارتقى الجانب الإبداعي فيها شكلاً ومضموناً.

ونستطيع القول: إن تراسل الحواس في أشعار هؤلاء الشعراء كان مادة ثرّة في تكوين صورهم الاستعارية، أعطاها إضافة فنية ومعنوية، وأسهم في بناء تلك الصور بناء جديداً بديعاً فتح آفاق التأويل واسعة لخيال المتلقي، مما أسهم في تعدد قراءات النص التي تستكنه أغواره وأبعاده. وساعد على ذلك أيضاً الرموز التي لجأ إليها كثير من هؤلاء الشعراء مستفيدين من معارفهم واتصالهم بآداب الشعوب الأخرى ولاسيما الأوربية منها؛ إذ كان هذا المذهب الفني قد انتشر فيها.

لقد كانت الصورة الاستعارية بأنواعها (التجسيدية، والتشخيصية، والتجريدية)، وتراسل الحواس بدلالاته الإضافية خير معين لشعراء بلاد الشام في رسم صورهم الشعرية.

---

(١) ديوان بدوي الجبل، ص٨٥ وما بعدها.

(٢) ديوان الخليل، نظم: خليل مطران، ١١٩/٣.

المبحث الرابع

الصورة المركبة

مما لا شك فيه أن الصورة هي البنية المركزية للشعر، ووسيلته، وروحه، وجوهره الثابت، وجسده، وتمثل القدرة على تقديم المعاني برسمها في صور تزيدها وضوحًا وتقربها إلى المتلقي لتكون أقرب إلى النفوس والعقول، فهي تقوم على الخيال لترسم لوحة جميلة بالكلمات.

وإذا كانت الصورة بشكل عام مادة الشعر وروح جماله، فإن الصورة المركبة هي مركز جماله، وموضع مقدرة الشاعر، وعنوان سعة خياله؛ لأنها تتكوّن من "مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة التي تستهدف تقديم فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة مفردة أو بسيطة"(١).

إذن، فتفاعل الصور الجزئية البسيطة المفردة فيما بينها هو الذي يقدِّم لنا صورة مركبة "فكما تعتمد اللوحة على الخطوط والألوان في إبراز إحساس الرسام، تعتمد الصورة [المركبة] على جزئيات مؤتلفة، لو نظرت إلى كل منها مفردة لم تجد لها دلالة نفسية أو ذهنية كبيرة، ولكن باجتماعها ترسم لوحة شعرية مكتملة الجوانب"(٢).

وبالتالي فإن الصورة المركبة هي مجموعة صور يجمع بينها خيط فتكوّن لوحة شعرية منسجمة الظلال والألوان، وتستمد اللوحة الفنية جمالها وفنها في جمعها بين أطراف التشبيه المتباعدة فتثير في المتلقي عناصر الدهشة والطرافة والمفاجأة.

ويشترط لنجاح الصورة المركبة أن تكون منفصلة متصلة، منفصلة بخواصها متصلة بالقصيدة؛ لأنها مصبوغة بروح القصيدة الكلية وبطبيعة الفكرة العامة(٣).

---

(١) شعر عمر أبي ريشة (قراءة في الأسلوب)، محمد شفيق لاشين، ص١٢٦.

(٢) الشعر العربي المعاصر (روائعه ومدخل لقراءته)، د/ الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦م، ص٨٢.

(٣) ينظر: الصورة الفنية في شعر المتنبي (التشبيه)، د/ منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ٢٠٠٢م، ص ص ١٤٩-١٥٠.

وقد بُني كثير من الصور المركبة لدى الشعراء الشاميين على نماذج من تراسل الحواس، حيث وظّفوها في التعبير عن المعاني والأفكار التي تعجز عن إيصالها الصور الجزئية إلى قلب المتلقي وذهنه، فالشاعرة فدوى طوقان تقدِّم لنا صورة مركبة مبنية على عدد من الصور الجزئية جعلت من فكرتها لوحة موحدة متكاملة البنيان، إذ تقول[1]:

مع الليلِ قمتُ ألملمُ أطياف

حلمٍ هنيءٍ تفيأ هدبي

خشيتُ إذا الصبحُ مرّ عليه

تفرّ معَ الصبحِ في كلِّ درب

وجمعتْها بأكفِّ الحنان

وضمّختهـا برشاشِ العبير

وحمّمتها في ينابيعَ قلبي

ودفّأتها بلهيبِ شعوري

وزيَّنت غدائرها الناعمات

بوردٍ نما في جبالِ بلادي

وزنّرتها بغصونِ الوهاد

ودرت عليها وقلبي يغني

(١) ديوان فدوى طوقان، ص٣٣٤.

إنها أطياف حلم، إلا أن هذه الأطياف متعددة الصور والهيئات التي تتعاضد فيما بينها لتعطي صورة متكاملة عما تريد الشاعرة التعبير عنه في فضاء من الخيال الخصب المبدع، فتأخذ كل صورة جزئية مكانها من اللوحة الكبرى. فالأطياف لحلم هني استظل تحت أهدابها، تخشى عليها أن تهرب شاردة مع مرور الصباح، فجعلت من حنانها أكفّا تصونها، ومن قلبها مستقراً لرعايتها، وعطّرتها، وزيّنتها، لتكون أجمل ما يكون.

وزادت الصورة بهاءً وروعة بما استخدمته الشاعرة من تجسيد وتشخيص نقل المعنوي إلى محسوس في حالة من التراسل البديع.

وتكثر الصورة المركبة في شعر الأخطل الصغير كقوله[1]:

بـردى، نظمـتْ لنـا الزمـانُ قصـائدا بِيضـاً وحُمـراً مـنْ نـدى وصِـفَاح

فـي كـلِّ رابيـة وكـلِّ حَنِيَّـة عصـماء تسـطعُ بالشـذى الفـواح

وعلى الضفافِ، إذا تموجتْ الضحى لونـان مـن أرجٍ ومـنْ تصـداح

والغصن، في حضنِ الرياضِ، وسادة نَمَّـتْ عَلَـى عُنُقَـيْن مـن تفـاح

في هذه الأبيات يرسم الشاعر صورة مركبة تقوم بنيتها على أساسين، هما: تراسل الحواس والتشخيص، فالشاعر يرى أن نهر(بردى) (مدرك بصري) قد نظم الزمان (قصائدا) (مدرك سمعي)، بِيضا وحُمرا (مدرك بصري)، حتى ترك في كل رابية وكل حَنِيّة (قصيدة عصماء) (مدرك سمعي)، تسطع (مدرك بصري)، بالشذى الفواح (مدرك شمي).

وهكذا راوح الشاعر بين البصري والسمعي والشمي؛ ليخلق لنا صورة شعرية كلية من خلال إسقاط الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين هذه الحواس،والألفاظ المكونة له حيث جاءت هي الأخرى لتعبر عن توفيق الشاعر في المزج بين ألفاظ تراثية، مثل: (حنية- صفاح- عصماء- أرج)، وألفاظ سهلة واضحة قريبة المأخذ، مثل: (ندى- رابية- الشذى- تفاح- فواح)، ولا يخفى على المتلقي الاستعارة التي توسّل بها الشاعر لبناء هذه الصورة المركبة.

---

(١) ديوان الأخطل الصغير، ص٢٧١.

ويقدم لنا **بدوي الجبل** صورة مركبة احتوت على تصوير مشاعر فياضة متعددة، لذا احتاجت إلى أكثر من صورة جزئية لتبيانها واكتمال نسجها، وذلك حين يقول[1]:

تفدي الشموسُ بضاحٍ من مشارقِها هلالَ شعبان إذ حيّا بشعبانا

دوّتْ به الصرخةُ الزهراءُ فانتفضتْ رمالُ مكةَ أنجادًا وكُثبانا

وسال أبطحُها بالخيلِ آبيةً على الشَّكيمِ تريدُ الأفْقَ مَيدانا

وبالكتائب من فِهرٍ مُقنّعةً تضاحكُ الشمسَ هنديًّا ومُرّانا

تَململَ الفاتحون الصِّيدُ وازدلفوا إلى السيوف زُرافاتٍ ووحدانا

وللجياد صَهيلٌ في شكائِمِها تكادُ تَشربُه الصحراءُ ألحانا

تتجلى لنا هنا قدرة الشاعر على تصوير المشاعر الفياضة التي شعرت بها الشعوب العربية عامة، وشعراء الشام خاصة إزاء الثورة العربية الكبرى عام ١٩١٦م، التي قادها الشريف حسين من الجزيرة العربية باتجاه بلاد الشام لإخراج الأتراك منها، وذلك من خلال هذه الصورة المركبة التي اعتمدت في بنيتها الكلّية على عدة صور جزئية، ففي بداية اللوحة تطالعنا هذه الصرخة (سمعي) بلونها الزاهي (بصري) حيث جعلت رمال مكة في كل شبرٍ فيها تهب وتنتفض.

ثم في البيت التالي يتناص الشاعر مع التراث، فيوظف لقطة فنية أخرى يستخرجها من أرشيف ذاكرته، وهي لقطة سيلان الأبطح بأعناق الخيل أو جريان الخيل في الأبطح بكل سهولة ويسر، وهي نفسها اللقطة التي سجلها عبد القاهر الجرجاني في كتابه (دلائل الإعجاز)، وهو يحلل قول الشاعر[2]:

أخذنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناقِ المطي الأباطح

(١) ديوان بدوي الجبل، ص٨٤.

(٢) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص٧٤.

وفي البيت الثالث لا يستطيع القارئ أن يُنحّي الدلالات التي يشير إليها اسم (فهر)، وعلى الفور يتذكر قول حسان بن ثابت[1]:

إنَّ الـذَوائِبَ مِـن فِهـرٍ وَإِخـوَتَهُم قَـد بَيَّنـوا سُـنَّةً لِلنـاسِ تُتَّبَـعُ

فكما بينوا هذه السنة قديمًا فإن من أحفادهم (الشريف حسين) وكتائبه من يسعى لأن تسترد الأمة الإسلامية والعربية مجدها هذا مرة أخرى، والتخلص من أسر الأتراك ومن يعاونهم.

وفي البيت الرابع نجد مشهد الحجيج/ الفاتحين الصيد، وهم ينفرون زرافات ووحدانًا إلى السيوف تمامًا، كما ينفر الحجيج من عرفات إلى المزدلفة ليكملوا مناسكهم.

وكما بدأ صورته المركبة تلك، أو إن شئت الدقة (لوحته الفنية)، بتراسل الحواس، ختمها أيضًا به؛ حيث وظّف الاستعارة في جعل السمعي (الصهيل) تذوّقياً (شرب) وجعل الصحراء تشربه.

وهكذا استطاع الشاعر بدوي الجبل أن يقدِّم لنا لوحة فنية، استخدم فيها (ريشة) الخيال، و(ألوان) البلاغة، و(ظلال) التراسل.

ونجد أمثلة من هذه الصورة المركبة في شعر فوزي المعلوف، منها[2]:

تقـولين إنـي سـلوتُ، فممـن تسـقطتِ ذلـكَ يـا قاسـية؟

ألـم تفضـحِ النظـراتُ غرامـي وقـدْ أصـبحتْ جمـرةً حاميـة؟

وهـل يختفـي العاشـقُ المسـتهام ولـو لـبسَ الظلمـةَ الداجيـة؟

---

(١) ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، شرحه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، ص١٣٢.

(٢) ديوان فوزي المعلوف، ص٦٣.

في هذه الأبيات يخاطب الشاعر محبوبته القاسية عليه، ويوظِّف في هذا الحوار عدة صور مفردة وبسيطة، تضافرت معاً لتنتج صورة مركبة مكتملة، فهو أولا يتكئ في هذا الحوار عامة على أسلوب الاستفهام، حيث نجد في كل بيت أداة من أدواته (مَن- الهمزة (ألم)- هل)، وهذا الاستفهام يحمل صيغة التعجب والإنكار، التي يؤكدها قوله في نهاية البيت الأول: (يا قاسية!!)، فقسوتها هذه جعلته يتعجب منها وينكر عليها ظنَّ السوء الذي ظنته به، وهو أنه سلاها وترك حبها، وفي البيت الثاني يقدم الحجّة على أنه ما زال متيماً بها، من خلال قوله: (تفضح النظرات غرامي)، حيث يترك حديث (اللسان) الذي ربما يُشك فيه، ويستشهد بحديث (العيون) الذي لا يمكن تكذيبه أو التشكيك فيه؛ ولاسيما أن هذه النظرات قد تحولت إلى جمرة ملتهبة، وهذه الصورة التراسلية قد أوحت بما يعانيه الشاعر من آلام العشق ولوعة الهوى، ثم يأتي البيت الثالث ليكون بمثابة (تذييل جارٍ مجرى المثل)، حيث يلخص فيه الشاعر أحوال العشاق وحقيقتهم التي لا يستطيعون إخفاءها، حتى لو لبس الظلمة الداجية لباسًا يختفي به عن عيون الناس والوشاة، وهكذا نجد أن الشاعر قد وفق في تقديم صورة مركبة تتكون لُحمتها وسداها من صور جزئية متعددة.

ويبدي سعيد عقل عشقه وولعه بالشام فيقول في قصيدته (سائليني يا شآم)[1]:

ظمِـــئ الشـــرقُ فيـــا شـــام واملئـــي الكـــأس لـــهُ حتَّـــى الجمـــام

أهلَـــكَ التـــاريخُ مـــن فضـــلتهم ذكـــرُهم فـــي عـــروةِ الـــدهرِ وســـام

أمويـــون، فـــإن ضـــقت بهـــم ألحقـــوا الـــدنيا ببســـتانِ هشـــام

إنها لوحة مكتملة عن الشام كما يراها سعيد عقل، لوّنها بمجموعة من الصور الجزئية بريشة فنّان مبدع، فالشام قِبلة الظامئين لا يرتوون إلا منها ولا ينتشون إلا بها، والشام هي التاريخ المجيد للبشرية جمعاء، وأهل الشام أماجد لا يدانيهم أحد. لقد جمع الشاعر المرئي (الشام) بالذوقي (املئي الكأس) بالسمعي (ذكرهم) مستعيناً بذلك على إنشاء عدد من الاستعارات لينتج صورة مركبة زاهية الألوان، بارعة المعاني، مفتوحة التأويل والدلالات، تنتشي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، سعيد عقل شعره والنثر، ص٣٠١.

بها النفوس، وتتلذذ بسماعها الآذان، أحكم صناعتها بمهارة المبدع، وجمع عرى نسجها جمعَ خبير.

ومثل هذه الصورة المعقدة التركيب نجدها في قول معين بسيسو من قصيدته (لمعة)[1]:

أين عيناك تبصرانِ شموعي

وهي تذوي على ركامِ دموعي

أين عيناك تبصرانِ عصافير

شبابي في عنفوانِ الربيع

ظامئات تنقرّ الحجر

الراشح ألقته ثورة الينبوع

جائعات تلوكُ ما قطعَ الزارع

من زهرِه الهزيلِ الصريع

لاهثات كأنها نفسُ النجم

وراءَ السحابِ قبلَ الطلوع

فقد بنى صورته على مجموعة من الصور الجزئية ليجعل منا لوحة فريدة، فقد بات يذوي شوقاً وبكاء، وشبابه عصافير في عنفوان الربيع بكل ما يحمله من خيرات إلا أنها جائعة عطاش تنقر الحجر الراشح، وما قطع الزارع من زهر هزيل، فالصور تتلاحق وتتعانق لتكمل اللوحة الكبرى التي أراد الشاعر بناءها بعناية وإتقان، متخذاً من الاستعارة والخيال الخصب والمقدرة على استخدام الرمز أدوات خلّاقة لهذه الصورة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة، معين بسيسو، ص٩٨.

إن الحديث عن الصورة المركبة الممتزجة بخليط من تراسل الحواس عند شعراء بلاد الشام يطول، وأمثلته كثيرة لا تكاد تفارق دواوين الشعراء.

وقد درس صالح أبو إصبع أنماط الصورة الفنية: (المفردة البسيطة)، و(المركبة)، و(الكلية). أما الصورة المفردة فهي أبسط مكونات التصوير، ومن خلالها يمكن دراسة الصورة الفنية من حيث احتوائها على تصوير جزئي محدد. وأما الصورة المركبة فهي مجموعة من الصور البسيطة تستهدف تقديم فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه الصورة البسيطة. وأما الصورة الكلية فيمكن تصورها من خلال الوحدة العضوية للقصيدة، وما هذه الوحدة سوى وحدة الصور وتماسكها، وتعني أيضا الوحدة العاطفية في النص[1].

ويرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن الصورة "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة.. في معناها الجزئي والكلي.. فالصورة جزء من التجربة، ويجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلًا صادقًا فنيًّا وواقعيًّا. وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة"[2].

وقد لاحظنا أن معظم الصور المركبة لدى شعراء بلاد الشام تقوم على الاستعارة غالباً، وتكتمل هذه الصور عندما يستعين الشاعر بتراسل الحواس ليرتقي بصوره ويتأنق بها؛ فتأتي مكتملة بهية مفتوحة الأفق، تحفّز خيال المتلقي على التأويل المتعدد والنص المفتوح،" للظفر بتلك النشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي في الوجدان"[3]، هذه النشوة التي لاتتحقق أبدًا ما لم يكن القارئ متسلحًا بخلفية ثقافية تقارب ثقافة الشاعر؛ كي يتمكن من قراءة ما وراء السطور ويسبر أغوار النص بحذق ومهارة فائقتين.

لقد راوح الشعراء بين المعنوي والمحسوس، وعمدوا إلى التجسيد والتشخيص في كثير من الأحيان، وهذا ما يزيد الصورة الشعرية جمالاً؛ لأن ربط المدركات الحسية بجوهر الشعور من المظاهر التي تطبع وجدان المبدع، وتميزه من غيره، وهذا ما ذهب إليه العقاد؛ إذ يرى أن المحك

---

(١) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص ص ٤٢- ٦٠- ٧٥.

(٢) النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، ص٤١٧.

(٣) أصول الحركة الشعرية الجدية، علي عشري زايد، مجلة فصول، العدد١، أكتوبر ١٩٨١م، ص٨٠.

الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًّا ووجدانًا تعود إليه[1].

وبنظرة عامة للصورة الشعرية عند شعراء بلاد الشام الجزئية والمركبة، وما استخدمه الشعراء فيها من تراسل للحواس، نرى أنها يصح فيها قول مصطفى ناصف بأنها: "منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[2]. وقد بيّنت الأمثلة التي توقفنا عندها أن شعراء الشام لم يجعلوا من تراسل الحواس في صورهم غاية، بل وسيلة أبدعها خيالهم الخصب وقدرتهم على التلاعب بالألفاظ.

إن الصورة الشعرية التي وظَّفت التراسل بين الحواس ليست احتذاء للواقع ولا تمثِّل العلاقات الطبيعية بين الأشياء، ولكنها تعمد إلى إعادة تشكيل هذا الواقع وصياغة عناصره الحسية والمعنوية صياغة جديدة تغلفها ذات الشاعر ونفسيته المضطربة فيعرضها مستعينًا بمخيلة فذة، فيستمد عناصر صوره من مصادر تبدو متباعدة لا يجمع بينها سوى الشعور الذاتي الذي يشعر به قائل النص أثناء نظمه للقصيدة الشعرية.

(١) ينظر: الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، مطبعة دار مصر للطباعة، مصر، ط١، ١٩٥٨م، ص٣١.

(٢) المرجع السابق، ص٨.

الخاتمـــة

أحمد الله عز وجل وأشكره شكرًا كثيرًا يوازي نِعَمه، ويكافئ مزيده على ما منّه عليّ مِن تيسير لأنجز هذا البحث، وبعد:

فإنني بعد هذه الرحلة المضنية التي أمضيتها في بحثي هذا، الذي عنونته (تراسل الحواس عند شعراء الشام في العصر الحديث من عام ١٩٠٠-٢٠١٠م – دراسة تحليلية فنية)، والذي جاء في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول بمباحثها، ثم خاتمة، أقف ههنا لأبرز أهم النتائج التي توصلت إليها.

افتتح البحث بمقدمة عامة عرّفت من خلالها دوافع وأهداف البحث وتقسيماته، تلاها تمهيد ألقيت فيه الضوء على ظاهرة (تراسل الحواس)، من حيث تأصيلها مصطلحًا ومفهومًا وأهمية، والتأريخ لها، مع الإشارة إلى تطورات استخدامها عبر العصور التي سبقت هذه الدراسة.

وقام صلب البحث على ثلاثة فصول، جاءت على النحو التالي:

الفصل الأول بعنوان (روافد تراسل الحواس عند شعراء الشام)، وضمّ ثلاثة مباحث، هي: (الواقع، الخيال، الموروث).

وعرض الفصل الثاني (أنماط تراسل الحواس عند شعراء الشام)؛ ليناقش صور تراسل كل حاسة من الحواس مع الأخرى، مع التركيز على دلالات هذا التراسل، والكشف عن أبعاده، وتوضيح أوجه الاختلاف والاتفاق والتمايز، وذلك من خلال مباحثه الخمسة.

بينما خصص الفصل الثالث لدراسة التشكيل الفني للتراسل، من خلال (الألفاظ، التراكيب، الصورة الجزئية، الصورة الكلية).

واختتمت الدراسة بجزء اشتمل على الخاتمة المتضمّنة أبرز نتائج الدراسة، مع فهارس لتراجم شعراء الدراسة، وثبت بمصادر الدراسة ومراجعها.

وقد خلصت من هذه الدراسة إلى عدد من النتائج التي توصلت إليها، لعل من أبرزها ما يلي:

١. أن العلاقة بين الكلمتين (تراسل الحواس) أو (المضاف والمضاف إليه)، علاقة عضوية أدت إلى أن تتبادل الحواس رسلها (وظائفها) فيما بينها، وبعثت من خلال هذا التبادل (برسائل/ دلالات) فنية للمتلقي.

٢. يصعب علينا أن نحدد بداية هذه الظاهرة، فلا نجحف بحصر نشأتها في العصر الحديث بل من العدل أن نقول: إنها ظاهرة فنية موجودة قديمًا وحديثًا، والظواهر بطبيعتها متداخلة ومتشابكة فيما بينها وبناء على ذلك فإن هذه الظاهرة امتدت جذورها في تربة الشعر العربي القديم، وإن لم تقنن بمصطلح معروف كما هي الآن، ولنا في النماذج الشعرية خير مثال على ذلك، وقد أغفل وجودها النقد الحديث، وكان تعامله معها على أنها وليدة تأثير المذهب الرمزي في الغرب.

٣. كانت الحركة الشعرية في مخاض كبير بين مُقلّد وساعٍ إلى التجديد، وساعد على ذلك اتصال عدد من الشعراء والأدباء في بلاد الشام وغيرها بأوروبا، والاطلاع على الأدب الأوروبي ومدارسه الجديدة، ولا سيما الكلاسيكية والرومانسية والرمزية، وتأثرهم بوجه أو بآخر بتلك المذاهب، والسعي إلى التقيد بقيمها الفنية وأسسها ومعاييرها.

٤. إن المتتبع لكل تلك الأصول الفنية يجد فيها امتدادا ونموا طبيعيا رافق مسيرتها النقدية الاستقرائية للأدب العربي،والنقدية التنظيرية الافتراضية،وصولا إلى تبلور فكرة تراسل الحواس واقترانها برؤية ثاقبة تستوعب وحدة الأثر النفسي ووحدة الانفعال،وفعل التخييل في ذلك، والتعالق بين المدركات والحواس وهذا مايطمئن الباحث إلى أصالة تراسل الحواس وانتسابه إلى النقد العربي بشرعية تامة لالبس فيها وبذلك يحق القول بأن نضم صوتنا مع الدكتور أمجد حميد عبدالله الداعي للنقاد العرب في عصرنا الحديث للتوسع في تحليل الصور التراسلية بين الحواس والقول فيها بوصفها ثمرة الجهود العربية في النقد الأدبي.[(١)]

(١) ينظر تفاصيل ذلك في: نظرية تراسل الحواس (الأصول –الأنماط –الإجراء)، د. أمجد حميد عبدالله، ص١٩٣.

٥. عند التراسل بين الحواس الخمس فإنها تتخلى عن دلالتها الرئيسة، وتتحرر من انتمائها لتتجلى لنا في خلق جديد حيث يتصرف بها الشاعر كما يشاء، لهذا فإنها لا تحتفظ بأصولها التي انبثقت منها.

٦. غلبت الصورة البصرية على بقية أنماط الصور الحسية عند شعراء الشام، وقد تلتها من حيث الكمّ الصورة السمعية، ثم الذوقية والشمّيّة، فاللمسية.

٧. كان للخيال دور في رَفْد الصورة التراسلية بماء الإبداع، ورونق البلاغة،مما يمنح النص الأدبي قوة شعرية ويمنحه عنصر الدهشة الذي هو جوهر العملية الإبداعية وهذا هو الجمال المنشود في الأدب.

٨. الصورة التي ينطوي عليها تراسل الحواس ليست سترًا للمعنى المقصود بقدر ما هي إيحاء وإيماء؛ فكل ما ذكر محاولة تأويل ظنّي حدسي يعوزه يقين المعرفة، فليس ثمة معنى محدد يصحّ أن نقف عنده ونكتفي به، ونزعم أنه القراءة النهائية للتراسل، فهي بنية حيّة شديدة الحساسية بالسياق، ولذلك فإنها تظل قابلة للتأمل والتأويل والإيحاء والإشعاع، وهي دعوة للمتلقي؛ كي يكتشف بنفسه كل إيحاءات الصورة اكتشافًا يتفاوت فيه الناس قوة وعمقًا بمقدار ثقافتهم وأذواقهم ودرجة شعورهم.

٩. تنوعت أنماط التراسل الحسي في النتاج الشعري عند شعراء الشام حتى شملت الحواس الخمس كلها، وإن اختلفت كمًّا، من حيث نسبة تراسل كل حاسة مع باقي الحواس الأخرى، وكيفًا من حيث التوظيف والدلالة، وأوجه التشابه والتمايز.

١٠. إن تراسل الحواس في قصائد شعراء الشام كان مادة ثرّة في تكوين صورهم الاستعارية، أعطاها إضافة فنية ومعنوية، وأسهم في بناء تلك الصور بناء جديدًا بديعًا، وفتح آفاق التأويل لخيال المتلقي،،حيث أسهم في تعدد قراءات النص التي تسبر أغواره وتستكنه أبعاده. وساعد على ذلك أيضًا الرموز التي لجأ إليها كثير من هؤلاء الشعراء مستفيدين من معارفهم واتصالهم بآداب الشعوب الأخرى ولا سيما الأوروبية منها؛ إذ كان هذا المذهب الفني قد انتشر فيها.

١١. إن الشعراء الشاميين لم يجعلوا من تراسل الحواس في صورهم غاية، بل وسيلة أبدعها خيالهم الخصب وقدرتهم على التلاعب بالألفاظ وإثارة ذهن المتلقي، فضلًا عن وحدة الأثر النفسي بين الشاعر والمتلقي.

١٢. لقد تمثّل شعراء بلاد الشام في كثير من أشعارهم تاريخ أمتهم وحضارتها، واستلهموا منها صورهم الرائعة التي صاغتها أخيلتهم إبداعًا تألقت فيه معانيهم وتأنقت تلك الصور، وظهر في تلك الصور والأخيلة هنا وهناك تراسل للحواس فزادها ألَقاً وجمالاً، ولم ينسَ كثير من شعراء بلاد الشام نصيبهم من مستجدات الحضارة ووافد الأدب الغربي إليهم، فتناغم القديم والجديد ليكوّنا رافدًا ثرًّا فيما أبدعوه.

١٣. أثبتت القصيدة العمودية مقدرتها على استيعاب هذه التقنية الجمالية، مما يبرهن على أن لغة الشعر ذات بنية مرنة بإمكانها أن تستوعب ما يَصبّ في صالحها، وأبطلت مزاعم من يقول إنها تَقْصر عن هذا الاستيعاب.

١٤. سعت هذه الدراسة إلى تقديم أسماء شعرية عديدة، ودواوين لم تذكر في أي دراسة سابقة؛ عسى أن يكون في ذكرهم إشعار بأهمية أمثال هؤلاء الشعراء، وحثّ النقاد على الالتفات إلى أعمالهم، ودراستها دراسة جادة.

١٥. أوصي الباحثين بدراسة نظرية تراسل الحواس في الأدب في بيئات أخرى، فهناك الكثير من الشعراء تحفل قصائدهم بهذه الظاهرة وتعتبر معين ثر لدراستها والوقوف عليها.

١٦. الصورة الشعرية في بلاد الشام قد خطت خطوات كبيرة،وتطورت تطورًا مذهلًا حيث تجاوزت الكثير من الخصائص التقليدية،وانفتحت على المدارس الأوربية ولاسيما الرمزية ومارافقها من مذاهب جدية مما أسهم في نمو ظاهرة تراسل الحواس في قصائدهم.

١٧. الصورة الفنية المبنية على التراسل بحر لاضفاف له، فهي غير مقيدة بمعنى معين، بل إنها تحمل من التأويلات ما لا يحتمله سواها، وتفتح للنص معاني عدة، وهذا ما يميزها من التقنيات البلاغية المختلفة.

وختامًا فلا أدّعي كمالَ ما عملت؛ فـ "لكل نصيب من النقص، ومقدار من الذنوب"، وحسبي أني بذلت طاقتي فيما استطعت، وكان لي شرف المحاولة في تلمّس الخطوات الأولى في ميدان البحث.

ولا يسعني إلا أن أحمد المولى -عز وجل- أن هيّأ لي الأسباب، وأعانني، ووفّقني لإتمام هذا العمل، فإن أكن أجدت فبفضلٍ من الله ونعمةٍ، وإن شاب عملي قصور فمن نفسي، وإنما أنا بشر أخطئ وأصيب، والكمال لله وحده، هو المستعان، وعليه التكلان.

وما توفيقي إلا بالله، والحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين،،،

الملخص باللغة العربية

يحاول هذا البحث أن ينهض بدراسة ظاهرة تراسل الحواس عند شعراء الشام دراسة نقدية تتكئ على استقراء النصوص وتحليلها في إصدار الأحكام والتقييم.

وتعد دراسة تراسل الحواس في الأدب من الدراسات الأدبية الحديثة، حيث تقوم على دراسة وصف مدركات حاسة من الحواس بمعطيات حاسة أخرى، ومازال إقدام الباحثين عليها قليلا، مما يجعل اعتماد هذا النوع من الدراسات محفوفاً بالصعوبات، إلا أن جِدّته وحداثته تغري الباحث للخوض في غماره، وهذا من أسباب اختيار الموضوع.

وقد حددت الدراسة بمدة زمنية من (١٩٠٠م-٢٠١٠م)، وتشمل الدراسة بيئة الشام: (سورية-لبنان-الأردن-فلسطين).

ومن المهم أن نشير إلى أن تراسل الحواس في النص موجود في الأدب منذ العصر الجاهلي، ولا يكاد شعر شاعر يخلو من نماذج منه، تقل أو تكثر حسب الحالة الإبداعية للشاعر، ومن هنا بدأ البحث بالحديث عن المصطلح، مشيراً إلى الدراسات التي قامت عليه، وبعض النماذج الشعرية القديمة.

وقد جاء البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة تشمل أهم النتائج التي توصل إليها البحث. تناول الفصل الأول الواقع السياسي والاجتماعي الذي كان مغذياً ورافدًا لشيوع هذا النمط التعبيري الإبداعي عند شعراء بلاد الشام، وكان واضح المعالم في تراسل حواسهم، وقد أضفى عليه الجدة والابتكار خيالٌ متوقد لدى هؤلاء الشعراء، جعل صورهم أبهى جمالًا وأوسع دلالة وأكثر غنى.

وبالعودة إلى شعر هذه الفترة في بلاد الشام نجد أن الحواس الخمس جميعها تراسلت فيما بينها، مما أسهم في تعدد الأساليب التعبيرية المبتكرة، فكان لابد من الوقوف عند أنماط تراسل الحواس ودلالات ذلك، وأثر تعاور الحواس فيما بينها، فبيّن البحث دلالات تراسل كل حاسة مع الحواس الأخرى وهذا ما اشتمل عليه الفصل الثاني، أما الفصل الثالث فقد تناول التشكيل الفني للتراسل فقد أسهم تراسل الحواس في تنوع الصورة الشعرية بمكوناتها المختلفة، وبأنواعها:

الصورة الجزئية، والصورة الكلية، وبدا ذلك في نماذج كثيرة من الشعر –موضوع الدراسة– مما وقف البحث عندها، وبيّن ما فيها من تراسل للحواس، والقيمة الجديدة التي أضافها إلى الصورة الشعرية والمعنى. ولا شك أن كل ذلك كانت أداته الأولى اللغة (اللفظ والتركيب)، فما كان لهذا البحث أن يغفل عنها، بل توقف عند أدوات التشكيل الفني (الألفاظ والتراكيب) والوشائج القوية بينهما وبين الصورة الشعرية ودورهما في عملية تراسل الحواس. ثم جاءت النتائج التي توصل إليها الباحث، وأخيرًا فإن هذا البحث يبقي الأبواب مشرعة لدراسات أخرى تثري هذا الجانب وتكشف عن علائق جديدة بين تراسل الحواس والنص.

Abstract

This research attempt to promote senses correspondence phenomena studying at Al Sham poets by critical study based on induce and analyze texts to make judgments and assessment. The study of senses correspondence in the literature considered as one of modern literary studies,where it based on studying a description of sense from five senses by information of another sense, hence the research give it a little interest until now,which make the adopted for this type of studies surrounded by difficulties , but its novelty and modernity attract the researchers to go through, so this is from selection reasons of the topic

The study identified by period (١٩٠٠-٢٠١٠), this study include AlSham environment (Syria –Lebanon- Jordan and Palestine), it is important to indicate that the senses correspondence in texts had been presented since pre-Islamic era , and almost all poetry contain examples from it, decrease or increase according to the creative status of the poet, whereby the research begins the speech about this term,referring to studies that based on it and on some old poetic models.

The research consists of introduction, preface, three chapter and conclusion including the most important results found by researcher .the first chapter deals with political and social reality,which was a feeder and tributary for prevalence of this type of creative expressive style at Bilad-AlSham poets, which had a clear features in senses correspondence,where The novelty and innovation endowed it with glowing imagination for these poets Making their images more beautiful,more significance and even richer.

By return to poetry at these period in Al sham, we find that all five senses transmit among each other, which contribute in generation of

several creative and expressive methods, so it ought to stand on senses correspondencetypes, and its semantics. And the impact of senses metaphor among them, research explained semantics of correspondence for every sense with the other senses, and this is what second chapter consists of.

The third chapter dealt with artistic formation for correspondence (correspondence), where senses correspondence has contributed in the diversity poetic images in their different components by their types: partial image and total image,this was clear in many models of poetry –**the study topic**- where the researcher stand on and explain the senses correspondence within it, and added a new value to the poetry image and to the meaning, there is no doubt that all had a first tool which was the language (word- structure) that the research doesn't unnoted them but it stopped at artistic formation tools (words and structures) and strong ties between them and the poetry image, and their role in senses correspondence process, then the results that have founded by researcher were included, finally the research allow the doors open for other studies that enrich this aspect and discover new relations between senses correspondence and the text.

الفهارس

- فهرس الأعلام.
- فهرس الاشعار.
- فهرس المصادر والمراجع.
- فهرس الموضوعات.

فهرس الأعلام

م	العلم	الصفحة
١.	إبراهيم طوقان.	٤١
٢.	بشارة الخوري.	٦٨
٣.	أدونيس.	٥٥
٤.	أديب مظهر معلوف.	٤٥
٥.	إلياس فرحات.	٢٨
٦.	أمجد الطرابلسي.	٣٤
٧.	أمين نخلة.	٧٩
٨.	إيليا أبو ماضي.	٢٧
٩.	بدوي الجبل.	٣٠
١٠.	جبرا إبراهيم جبرا.	٢٦
١١.	جبران خليل جبران.	٥٨
١٢.	جورج صيدح.	٢٩
١٣.	خليل مطران.	٩٠
١٤.	رشيد أيوب.	٧٨
١٥.	زكي قنصل.	٢٨
١٦.	سعيد عقل.	٤٨
١٧.	سميح القاسم.	٨٢
١٨.	شفيق جبري.	٣٣
١٩.	صلاح اللبكي.	١٠٠

م	العلم	الصفحة
٢٠.	عبد الرحيم محمود.	١٠٤
٢١.	عمر أبو ريشة.	٦٢
٢٢.	فدوى طوقان.	٤١
٢٣.	فوزي المعلوف.	٨٧
٢٤.	محمد البزم.	٦٥
٢٥.	محمود درويش.	٤٠
٢٦.	نزار قباني.	٣١
٢٧.	إبراهيم طوقان.	٦٧
٢٨.	الأخطل الصغير "بشارة الخوري".	٦٨
٢٩.	أدونيس.	٥٥

فهرس الأشعار

م	القافية			الصفحة
	الهمزة			
١.	بينَ تلكَ الأوتارِ في عالميها		وتر صِيغَ من سَنا الصحراءِ	٦٤
٢.	غمرَ العربَ سِحرُه الفاتنُ البكْـ		ـرُ وناداهم بخيرِ نداءِ	٦٤
٣.	فيهِ من غضبةِ الإباءِ على الضَّيـ		ـمِ وفيهِ منْ بسمةِ العلياءِ	٦٤
٤.	أنت وهجُ الشروقِ في كلِّ أفقٍ		عبقريّ الشذا، ندِيّ الضياءِ	١٢٤-١٢٤
٥.	وثبةٌ إثرَ وثبةٍ ذائبُ الألوانِ		فيها وجامدُ الأضواءِ	١٢٤
٦.	هل هو العطر لاح لونا		أم هو الورد سال ماء؟	١١٢
٧.	قربي، يا نسمة مرت بهم		جئت من روض، ومن ظل وماء	١١٢
٨.	وعلى رسلك، يا ري الصدى،		ساقك الله إلى قوم ظماء	١١٢
٩.	فانشري في الحيِّ أخبارَ الشذا		وافتحي كتبَ الرياحينِ الوضاءِ	١١٢
١٠.	ما ارتوت منه مقلةٌ ظاما		شقّت عليه ستائر الظلماءِ	٨٩
١١.	لا يعرف الوادي الأغن، ولا الربى		لولاه لبس الحلَّةَ الخضراءَ	٧٩
١٢.	كيف أهدي إليك بيض الأغاني		وجراح الأيام خلف ردائي	٩٥
١٣.	وعبّ من الأرجِ العنبريِّ		مخافة، في العمرِ، أن يظمأ	١٢٢
١٤.	تتهادى الأنغامُ فيه حيارى		غادياتٍ بالعطرِ والأنداءِ	١٠٦
١٥.	وسلنا من صمتنا.. موعد		نادى به المرفأ مُرَّ النداء!	١٣٥-١٦٥
١٦.	نقل البلبل الطروب حديثاً		عنك رطب الألفاظ، رطب الأداء	١٦٥

م	القافية			الصفحة
١٧.	وخـواطري تبـدو تجـاه نـواظري		كلمـى كداميـة السـحاب إزائـي	١٧٤
	الألف			
١٨.	ويـا دم الجـرح: لسـت أدري		ممـا لعيـني قـد تـراءى	١١٢
١٩.	تخيلت حتى جعلت العطور ترى		ويشـم اهتـزاز الصـدى	١١١
٢٠.	زاهـدًا فيمـا سـيأتي		نـاسيًـا مـا قـد مَـضى	١٢٦-٥٩
٢١.	كـأن في صـوتها درر مـن السحـ		ـر وهـذا الـدرّ كـان يـراهم	١٤٩
٢٢.	مـرَّ في الأرض **كـالربيع** ائتلاقـاً		وكأيامـهِ صـفاءً وبشـرا	١٥٨
٢٣.	وكسـا جلَّـق الأنيقـة ثوبـاً		عبقريـاً مـن نعمـةِ الفجـر أطـرى	١٥٨
	الباء			
٢٤.	صَـنَعٌ بِلـينِ حَـديثِها		فَـدَنَت عُـرى أَسـبابِها	١٩
٢٥.	لا خـيرَ في وُدِّ امْـرِئٍ مُتملِّـقٍ		حُلْـوِ اللسـانِ وقلبُـهُ يتلهـَّبُ	٢٠
٢٦.	يعطيكَ منْ طَرْفِ اللسانِ حلاوةً		ويَـروغُ مِنـكَ كمـا يَـروغُ الثعلـبُ	٢٠
٢٧.	فقـام كالطَّـوْد منـهـم مـاردٌ		وقـال: لمْ تُنصِفـوه اسـمًا ولا لَـقَبا	٦٩
٢٨.	واختـالَ غـيرَ قليـلٍ ثـم قـال		سمّـيْتُـهُ المتنبّي، فـانتشَـوا طَـرَبـا	٦٩
٢٩.	ربُّ القوافي على الإطلاقِ شاعـرُهمْ		الخُلْـدُ والمجْـدُ في آفاقه اصطحبـا	٦٨
٣٠.	سيْـفانفيقبضـةِالشّهبـاءِلا ثُلِمـا		قدْ شَرّفا العُرْبَ بلْ قدْ شَرّفا الأَدَبا	٦٩
٣١.	عُـرْسٌ مـن الجِـنِّ في الصّـحْراءِ قـدْ		لـهُ السُّـرادق تحـتَ الليـلِ والقُبَبـا	٦٩
٣٢.	كـأنّـه تَـدْمـرُ الزهـراءِ		بمِثلِ لُسنِ الأفـاعي تَقـذِف اللهبـا	٦٩

م	القافية			الصفحة
٣٣.	أوْ هضْبـــةٌ مـــن خـرافـــاتٍ		بأعْيُنٍ من لظَى أو من رؤوسِ ظُبَى	٦٩
٣٤.	تُخاصـرُ الجِـنَّ فيهـا بعـدَمـا		وبعدَما احتـدَمتْ أوتـارُهمْ صَخَبا	٦٩
٣٥.	فأفـــزع الرمـــل ما زفـــوا وما		فطـارَ يَستنجـدُ القِيعـانَ والكُثُبـا	٦٩
٣٦.	تَكَشَّـفَ الصّبـحُ عـن طفـلٍ		لـه على صدرهـا أزر إذا غـضِبـا	٦٩
٣٧.	مـاذا نسمّيـه؟ قـال الـبعض:		فقال: كلا. فقالوا: عاصفًـا، فـأبى	٦٨-٦٩
٣٨.	أعطـــني النـــايَ وغـــنِّ		فالغنـــا خـــيرُ الشـــرابْ	١٠٣
٣٩.	مـن كـلِّ سوسـنةٍ تبـدو وزنبقـةٍ		يفـيضُ مـنكم عبـيرٌ طيـبٌ رطـبُ	١١٥
٤٠.	يَعيـشُ عـن ربْعِـهِ بالجِـسمِ مُغتـرِبًا		وقلبُـه وهَـواهُ غيـرُ مُغتَـرِبِ	٢٨
٤١.	يَستقبـلُ الليـلَ لا تَغفُـو		ويُـوقِظُ الفجـرَ في ليـلٍ مـن الكُـرَب	٢٨
٤٢.	الغيمـة البيضـاء مثـل قبـه		كأنهـا مـن الحريـر جبـه	١٥٣
٤٣.	والأرض مـن سـكر الصـبا		ح حَسَـت فـدب بهـا دبيبـه	١٦٧
	التاء			
٤٤.	كنـتَ دنيـايَ كنـتَ أغنيـتي		البيضـاءَ رفرافـةً علـى رغبـاتي	١٠٠
٤٥.	وحبـورًا علـى الغصـونِ وهمسًـا		ناعمًـا في تـنفّسِ الكائنـاتِ	١٠٢
٤٦.	كـان غصـنا حِمْلُـه زهـر المـنى		طيـب النشـر لذيـذ النغمـات	١٠٥
٤٧.	أُغنيَّـة حَمـراء أَنشَـدَها الخنـا		مِزَقًـا علـى أَوتـارِكِ المتقَطِّعَـة	٩٧
٤٨.	كـم زنبـق عانقتـه، كـم شـذى		رويـت منـه روحـك الفـائرة	١١٤
٤٩.	أعطـــني النـــايَ وغَـــنِّ		فالغِنـا خَـيرُ الصّـلاة	٥٨

م	القافية			الصفحة
٥٠.	وأنِـــينُ الـنـــــايَ يَبْقَـــى		بعـــدَ أن تَفْـــنَى الحيـــاة	٥٨
٥١.	إن جرحًـا سـال مـن جبهتهـا		لثمتـــه بخشـــوع شـــفتانا	٨٨
٥٢.	وأنينًـا باحـت النجـوى بـه		عربيًّـــا، رشـــفته مقلتانـــا	٨٨
٥٣.	تقـولين إني سـلوت، فممـن		تسـقطت ذلـك يـا قاسـية؟	١٧٩
٥٤.	ألم تفضـح النظـرات غرامـي		وقـد أصـبحت جمـرة حاميـة؟	١٧٩
٥٥.	وهـل يختفـي العاشـق المسـتهام		ولـو لـبس الظلمـة الداجيـة؟	١٧٩
الحاء				
٥٦.	ولسـتُ بطامـحٍ لخلـود ذِكـري		فقـد نَهَنهـتُ نفْسـي عـن طُمـوحي	٥١
٥٧.	ليـل حريـريُّ النسـيجِ، كأنـه		شـكوى الهـوى وصـبابةُ الملتـاحِ	٨٣
٥٨.	عـرسٌ أهازيجُـه حُمْـرٌ وأكْؤسـه		يرويـكَ مُغتبقًـا منهـا ومصـطبحا	٩٩
٥٩.	واطلعـي يطلـعُ الحبـورُ وعـودي		يمـرحُ الطِّيـبُ غاديًـا في السـفوحِ	١١٣
٦٠.	فديتُ ليلكَ، والكواكبُ في يدي		ولثمـتُ بـدرَك، والضـياءُ وشـاحي	١١٩
٦١.	يـا مصـر مـا نظـم الجهـادُ قصـيدةً		إلا اسـتُهل بـذِكْرِكِ الفـوّاح	١٠٥
٦٢.	يبكي ويضحك لا حزناً ولا فرحا		كعاشقٍ خطَّ سطراً في الهوى ومحا	١٥٦
٦٣.	من بسمة النجم همسٌ في قصائده		ومـن مخالسـة الظّبـي الـذي سـنحا	١٥٦
٦٤.	قلـبٌ تمـرّس باللـذات وهـو فـتى		كـبرعم لمـسته الـريح فانفـتحا	١٥٦
٦٥.	مـا للأقاحيـة السـمراء قـد صرفـت		عنّا هواها؟ **أرق الـحسن** ما سمحا	١٥٦
٦٦.	لو كنت تدرين ما ألقاه من شجن		لكنـت أرفـق مـن آسـى ومـن صـفحا	١٥٦

م	القافية			الصفحة
٦٧.	بردى، نظمت لنا الزمان قصائدا		بِيضاً وحُمراً من ندى وصِفَاح	١٧٧
٦٨.	في كل رابية وكل حَنِيَّة		عصماء تسطع بالشذى الفواح	١٧٧
٦٩.	وعلى الضفاف، إذا تموجت		لونان من أرج ومن تصداح	١٧٧
٧٠.	والغصن، في حضن الرياض،		تَمَّتْ عَلَى عُنُقَيْن من تفاح	١٧٧
٧١.	أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا		وسالت بأعناق المطي الأباطح	١٧٨
الدال				
٧٢.	أختَ الخلودِ وما الخلودُ		برداكَ ما عشِقَ الأنيسُ خُلودا	٦٥
٧٣.	صافٍ كأخلاقِ الكِرامِ		كرَمُ النِّجارِ ليُنعشَ المَؤودا	٦٥
٧٤.	مُترقرِقٌ طَوعَ النسيمِ		كخواطرِ الشعراءِ رُمْنَ قَصيدا	٦٥
٧٥.	يَفِدُ الربيعُ على الربيعِ		فيها النَّديدُ منَ الخَليلِ نَديدا	٦٥
٧٦.	سافرْ بلحظكَ حيثُ شئتَ فلنْ		إلا عَجائبَ تُوجبُ التوحيدا	٦٥
٧٧.	أنَّى التفتَّ فَجدْولٌ		أوْ نائِحٌ في أَيْكهِ تَغريدا	٦٥
٧٨.	أعطني النايَ وغَنِّ		فالغِنا سِرُّ الخُلُودْ	٥٨
٧٩.	وأنِينُ النايَ يَبْقَى		بَعْدَ أَنْ يَفْنَى الوُجُودْ	٥٨
٨٠.	دمشقُ أعرفُها، بالقُبَّة ارتَفعتْ		بالمِرْجَةِ انبسطتْ، بالشاطِئ ابْتردا	٢٩
٨١.	أهواكِ في يقْظتي، أهواكِ في حُلُمي		أهواكِ مُغتربًا، أهواكِ مُبْتعِدا	٢٩
٨٢.	ليسَ بينَ العراقِ والشامِ حدٌّ		هدَمَ اللهُ ما بَنَوا مِن حُدودِ	٣٤
٨٣.	أعِدْ على نفْسي نشيدَ السكونِ		خُلوًا كمرِّ النسيمِ الأسودِ	٤٦

م	القافية			الصفحة
٨٤.	ما للمرايا على جدرانها اختلجتْ		لما دخلت.. وما للطِّيبِ قدْ جمَدا	١١٧-١٢٢
٨٥.	في النسيم العبيق وفي النَّفَس		و، فيا طيب مسكة تتنهد	١١٥
٨٦.	إيه ريحانة الرياحين فيضي		مرحا واملئي الجوانح وجدا	١٣٤
٨٧.	هل الغناء إذا جرحت آهته		سوى تهلهل أضواء وأبراد	١٥٣
٨٨.	كأنه موجة بيضاء ناعمة		يمشي الشراع بها في بحره الهادي	١٥٣
٨٩.	وأراك خلف ملامح ال		أشياء توعد عنك وعدا	١٦٦
٩٠.	فأرق للجلمود من		شغف بما أخفى وأبدى	١٦٦
٩١.	وتشيع عيني في الغصو		ن العاقدات عليك عقدا	١٦٦
٩٢.	أما الصباح فلحظ عي		نك يفرش الآفاق وردا	١٦٦
٩٣.	ويمر بي النسم البلي		ل فألمس الكف المندى	١٦٧
٩٤.	ويرقرق الينبوع صو		تك لي فما أهناه وردا	١٦٧
الراء				
٩٥.	لَعمري ما استودعتُ سِرِّي وسِرَّها		سوانا، حذارِ أنْ تَشيعَ السرائرُ	١٩
٩٦.	ولا خاطبتْها مقلتايَ بنظرةٍ		فتعلمَ نجوانا العيونُ النّواظرُ	١٩
٩٧.	هلْ تَخِذْتَ الغابَ مِثْلي		منزلًا دُونَ القُصور	٥٨-٥٩
٩٨.	فتَتَبّعْتَ السَّواقي		وتَسلَّقْتَ الصُّخُور	٥٨-٥٩
٩٩.	هلْ تَحَمَّمتَ بعِطرٍ		وتَنَشَّفْتَ بِنُور	٥٩- ١٢٦
١٠٠.	وشرِبتَ الفَجرَ خَمرًا		في كؤوسٍ مِنْ	٥٨-٥٩

م	القافية			الصفحة
١٠١.	رمــلُ سينـــاءَ قبرُنـــا المحفـــورُ		وعلـــى القبـــرِ مُنكَـــرٌ ونكيـــرُ	٣١
١٠٢.	كبريـاءُ الصحـراءِ مرّغَهـا الـذلُّ		فغـابَ الضـحى وغـارَ الزئيـرُ	٣١
١٠٣.	جَبُـنَ القـادةُ الكبـارُ وفَـرّوا		وبكـى للفـرارِ جيـشٌ جَسـورُ	٣١
١٠٤.	يـا فقيـدًا بكـى لمصـرعهِ العُـرْ		بُ بـدمعٍ مـلءِ الجفـونِ غزيـرِ	٣٤
١٠٥.	وحـدةَ العـربِ كـمْ سـهرْتَ تُناجـ		ـيها مَشـوقًا لفَجْرهـا المنظـورِ	٣٤
١٠٦.	نَمْ قريـرًا فوحـدةُ العـربِ سـارتْ		بسـناها النجـومُ كـلَّ مَسيـرِ	٣٤
١٠٧.	يقولُ وقـد شـامَ ازدرائي بمـالِـهِ		أتدفعُ أجرَ البيتِ من غَلّةِ الشِّعرِ	٥١
١٠٨.	أتأكلُ نفحَ الروضِ إنْ كنتَ جائعًا		وتلبسُ ممّا تنسجُ الريحُ للنهـرِ	٥١
١٠٩.	شـربوا جمالـك فانتشـوا، وتـأنقوا		في بـثّ نشـوتهم، تـأنقَ قـادرِ	٨٩
١١٠.	وَشَـــربتَ الفَجـــرَ خَمـــرًا		في كُـــؤوسٍ مِـــن أَثِـــير	١٢٦
١١١.	وإن ضـحكَ الـبرقُ الهَتـونُ مُـداعبًا		ذُراهـا انثَـنى بـينَ المخافـةِ والـذعْر	٧٨
١١٢.	عينـــان تعتلجـــان بالنـــارِ		ويـــدٌ تخـــطّ وصيـــةَ التّـــارِ	٥٠
١١٣.	كلمـــا أطلـــت لـــه		في الحـــديث يختصـــر	٨٦
١١٤.	لا يسـتوي المجـدُ إلا في مَفارِقـه		ولا يصـــفّقُ إلا في ضـــفائره	٩٨
١١٥.	هـــلْ تَحَمَّمـــتَ بعِطـــرٍ		وتَنَشَّفْـــتَ بِنُـــور؟	٥٨
١١٦.	وشـرِبـتَ الفَجـرَ خَمـرًا		في كـــؤوسٍ مِـــنْ أثـــير	٥٨
١١٧.	في ضـياءِ الشـمسِ، في نـورِ القمـر		في النسـيم العـذبِ في ثغـرِ الزهـر	١١٥
١١٨.	عريانـــةٌ سَـــكِرُ الخيـــالُ		بعُرِيهـــا المتكـــبّر	١١٩

م	القافية			الصفحة
١١٩.	نـــيرون روَّى لهـــوه قبلنـــا		علـى نشـيد اللهـب المسـكر	١٠٨
١٢٠.	يَـروح النسـيم الرطـب في جنباتـه		يداعبـه طـورًا، وطـورًا يحـاوره	١١٦
١٢١.	نـــيرون روَّى لهـــوه قبلنـــا		علـى نشـيد اللهـب المسـكر	١٠٨
١٢٢.	ثم افترقنـا ضـاحكين إلى غـد		والشـهب تهمـس فوقنـا وتشـير	١٤٤
١٢٣.	فيالك من أرض تسامت بها النهى		فأمست بأعلى المجد صاحبة الأمر	١٥٤
١٢٤.	فكـم عـالم كـالبحر فيهـا إذا انبرى		علـى منـبر يومـا تلفـظ بالـدر	١٥٤
١٢٥.	عرقت جباه الزهر في قطر الندى		ملتفـــة الأعنـــاق ذات تـــآطر	١٥٨
١٢٦.	كـالبِكر يرشـح للحيـاء جبينهـا		عرقـاً إذا ضـمت لصـدر الهاصـر	١٥٨
١٢٧.	وإذا الريـاح تأوهـت سـقط النـدى		مـن كـل زاهـرة كـدمع هـامر	١٨٥
١٢٨.	وشـــقائق النعمـــان في قيعانهـــا		تقطيـــع أكبـــاد وشـــق مرائـــر	١٥٨
١٢٩.	والزهـــر يلقـــاني بثغـــر باســـم		وبوجنـــة حمـــرا وجفـــن فـــاتر	١٥٨
١٣٠.	وأرى الغصـــون كـــأذرع ممـــدودة		لتعـانق مـن بعـد طـول تهـاجر	١٥٨
١٣١.	رويتـــــــه أدب الكـــــــلام		يـــــذوب فيـــــه أصـــــغراك	١٦٣
السين				
١٣٢.	إن اللـــذاذاتِ الـــتي ضـــيّعْتها		رجعـتْ إليـكَ عصـارةً في الكـاسِ	٩٣
١٣٣.	فاصـبغ رؤاك بهـا تَعـدْ ذهبيـةً		عطريـــةَ الألـــوانِ والأنفـــاسِ	٩٣
الضاد				
١٣٤.	هـــلْ فَـرشْـــتَ العُشْـــبَ ليـــلًا		وتَـلحَّفْـــتَ الفـــــــضا؟	٥٩-١٢٦

م	القافية			الصفحة
	العين			
١٣٥.	واستبدلِ الأنـّاتِ بالأدمعِ		واسمعْ عَزيفَ اليأسِ في أضلعِي	٤٦
١٣٦.	ظامئات تنقر الحجر الرا		جح ألقته ثورة الينبوع	١٤٦
١٣٧.	جائعات تلوك ما قطع الزا		رع من زهره الهزيل الصريع	١٤٦
١٣٨.	إنَّ الذَوائِبَ مِن فِهرٍ وَإِخوَتَهُم		قَد بَيَّنوا سُنَّةً لِلناسِ تُتَّبَعُ	١٧٩
١٣٩.	نَهْنهتُهُ فازدادَ تَحْ		ـنانًا وعَرْبَدَ في الضُّلوعْ	٢٨
١٤٠.	يا عائدينَ إلى الحِمَى		قَلبي به عَطشٌ وجُوعْ	٢٨
	القاف			
١٤٧.	وبيانٌ تخالُه الوشْيَ والأط		ـيابَ شتّى واللؤلؤَ المنسوقا	٥٧
١٤٨.	أي لحنٍ مسلسلٍ رَقراقِ		راحَ ينسابُ في مدى الآفاق	١٠٠-١٣٥
١٤٩.	يا عُيُونًا تَسْقِي العُيُونَ الرَّحِيقا		واصِلِي مُدْمِنًا أَبى أَنْ يُفِيقا	٩٠
١٥٠.	أنامل صوتِك الزرقاءُ		تُمعنُ فيَّ تمزيقا	١٠٧
١٥١.	وأشربُ من قرارِ الرصدِ		إبريقًا.. فإبريقا	١٠٣
١٥٢.	وله الطرفةُ المليحةُ تغْني		عن نقاشٍ وتُسكتُ المِنْطيقا	٥٧
١٥٣.	أي لحن مسلسل رقراق		راح ينساب في مدى الآفاق	١٠٠
	الكاف			
١٥٤.	وسكون الليل بحر		مَوْجُهُ في مَسْمَعِكْ	١٢٦
١٥٥.	وبِصَدْرِ الليلِ قلبٌ		خافق في مضجَعِكْ	١٢٦

م	القافية			الصفحة
١٥٦.	مضى مع الصيف عهد كنت		على بساط من الأحلام ضحاك	١٧٣
١٥٧.	تمسين عند مجاري الماء لاهية		وللأزاهر والأعشاب مغداك	١٧٣
١٥٨.	فكلما سمعت أذناك ساقية		حثثت للسفح من شوق مطاياك	١٧٣
١٥٩.	فما رشفت سوى عطر ولا		إلا على الحسن المحبوب عيناك	١٧٣
اللام				
١٦٠.	إنّا وإنْ تَكنِ الشآمُ ديارَنا		فقلوبُنا للعُرْبِ بالإجْمالِ	٢٩
١٦١.	نَهوَى العراقَ ورافدَيْهِ وما على		أرضِ الجزيرةِ مِن حَصًى ورِمالِ	٢٩
١٦٢.	وإذا ذَكَرْتَ لنا الكِنانةَ خِلْتَنا		نَروَى بسائغِ نِيلِها السَّلْسالِ	٢٩
١٦٣.	بِنّا وما زِلنا نُشاطِرُ أهلَها		مُرَّ الأَسى وحَلاوةَ الآمالِ	٢٩
١٦٤.	أكلّما هزّك تذكارُها		بكيتَ تَحنانَ الصبا الأولِ	٤٦
١٦٥.	صَحِبْتَ في الوادي خيالَ الطُّوبِ		مرافقًا رَقرقةَ الجدْولِ	٤٦
١٦٦.	فتَنْحني فوقَ بِساطِ المِغيبِ		وتَرتمي فَيَا لَتحنانِ الصِّبا الأوّلِ	٤٦
١٦٧.	فلقد شِمْتُه يعج بأذنيك		ويبكي في شعرك المسدول	١٦٧
١٦٨.	فَنَحنُ ذنُوب الموتِ وهي كثيرة		وهم حَسنَاتُ الموتِ حيَن تُسائِلُه	١٦٨
الميم				
١٦٩.	فَازوَرَّ مِن وَقعِ القَنا بِلَبانِهِ		وَشَكا إِلَيَّ بِعَبرَةٍ وَتَحَمحُمِ	١٩
١٧٠.	فالليلُ سكرانٌ وأنفاسُهُ		تلفحُ أجفاني وأحلامي	٤٦
١٧١.	تنسابُ حولي زفرةً زفرةً		حاملةً أكفانَ أيامي	٤٦

م	القافية			الصفحة
١٧٢.	بـــالله هـــلّا نَـغَـــمٌ قـاتـــــلٌ		عـلى بقـايـــا الوتَـــرِ الـدامـــــي	٤٦-٩٩
١٧٣.	رُبّ وامعتصـــــماهُ انطـلقـــــتْ		مِـــلءَ أفـــواهِ البنـــاتِ اليُتّـــــمِ	٦٤
١٧٤.	لامســـــتْ أسماعَـــهمْ لكنّهـــا		لمْ تلامـــــسْ نَخـــوةَ المعتصـــمِ	٦٤
١٧٥.	تفـــرُّ أحـلامـــي عـلى نسمـــةٍ		نَحيلـــةٍ معسـولـــةِ المَبســـــمِ	٤٦-١١١
١٧٦.	تبـوحُ لهـا بالحـبِّ عينـايَ، إنمـا		لســـاني يســـتحي فـــلا يـــتكلمُ	٨٨
١٧٧.	شـبابٌ يَقـذفُ الصـيحاتِ حمـرا		ويطعـم صـدرَه السـيفَ الحسـاما	٩٩
١٧٨.	وعلـى الحـروفِ الراعفـاتِ دمـا		الهـــــادراتِ تَخالُهُـــــا حِمَـــما	٥٠
١٧٩.	يَلـــذُّ لأذْني سمـــاعُ الصـــليلِ		ويُـــبهِجُ نفْســـي مَســـيلُ الـــدما	١٠٤
١٨٠.	بـــالله هـــلا نَغَـــمٌ قـــاتم		علـــى بقايـــا الـــوتر الـــدامي	٩٩
١٨١.	ولم تـــزالي في سمـــاع الـــدنى		أشـــهى أغـــاني الشـــاعر الملهـــم	١٠٣
١٨٢.	يـا نسـيمَ الـدُّجى الحريـرَ تمـوّجْ!		أطيـــبُ المـاءِ مـا سـقاهُ الغمـامُ	١١٧-١٢٢
١٨٣.	فـــإذا الأريـــج ســـحائب ورديـــة		لـــبس الهـــزار بهـــا الطـــراز المعلمـــا	١١١
١٨٤.	إني رأيـــت الحـــقَّ فصـــلَ خطابـــه		يتلـــوه فينـــا الفيصـــل الصمصـــام	١٦٨
١٨٥.	ظمِـئ الشـرق فيـا شـام اسـكبي		واملئـي الكـأس لـه حـتى الجمـام	١٨٠
١٨٦.	أهـــلك التـــاريخ مـــن فضـــلتهم		ذكـــرُهم في عـــروة الـــدهر وســـام	١٨٠
١٨٧.	أمـويـــون، فـــإن ضقـــت بهـــم		ألحقـــوا الدنيـــا ببســـتان هشـــام	١٨٠
النون				
١٨٨.	تبّـــاع أحمـــدَ والمســـيحِ هـــوادةً		مـــا العهـــدُ أنْ يتَنكَّـــرَ الأخـــوانِ	٢٧

م	القافية			الصفحة
١٨٩.	اللهُ ربُّ الشِّـــرْعتينِ وربُّـــكمْ		فـإلى مـتى في الـدينِ تختصـمانِ؟!	٢٧
١٩٠.	مهمـا يَكُـنْ مِـنْ فـارقٍ فَكلاكمـا		يَنْمَـــى إلى قحطـــانَ أوْ غسّـــانِ	٢٧
١٩١.	فخُـذوا بأسـبابِ الوفـاقِ وطهِّـروا		أكبـــادَكم مِـــن لَوْثـــةِ الأضـــغانِ	٢٧
١٩٢.	فيمـا يَحيـقُ بأرضِـكمْ ونفوسِـكمْ		شـــغلٌ لمشـــتغلٍ عـــنِ الأديـــانِ	٢٧
١٩٣.	نمتم وقد سهر الأعادي حولَكُم		وســـكنْتمُ والأرضُ في جَيَشـــانِ	٢٧
١٩٤.	إنـــهُ ابـنُ الوليـــدِ عَـودةُ النّصْـ		ـــرِ وأنشـــودةُ الجـهـــادِ البـــاني	
١٩٥.	مَـــرَّ في ناظـري طَيفـًا بعـــيدًا		عبقـريَّ النضـــالِ ثَبْـتَ الجَنـــانِ	٦٣
١٩٦.	وكـــأني أراهُ يضـــربُ شـــرقَ الأر		ضِ بالغـــربِ مشـــرقَ الإيمـــانِ	٦٣
١٩٧.	وأرى كبريـــاءَ دمعـــةِ التكـــ		ـفـــيرِ مسفوحـــةً علـى القـــرآنِ	٦٣
١٩٨.	صـدقَ العهـد فالفتـوحُ تـوالَى		وصـــدى خالـــدٍ بكـــلِّ مكـــانِ	٦٣
١٩٩.	أينـما حـلَّ فالمـآذنُ ترجيـــ		ـــعُ أذانِ المـهيمـــنِ الديّـــانِ	٦٣
٢٠٠.	وضلـوعُ اليرمـوكِ تَجـري نعوشـًا		حامـــلاتٍ هوامـــدَ الأبـــدانِ	٦٣
٢٠١.	هلّـــلَ المـؤمنونَ واهتزّتالبُشـرى		تـــروّي حنـاجـــرَ الرُّكْبـــانِ	٦٣
٢٠٢.	فـإذا خالـدٌ علـى كـلِّ جَفـنٍ		خطـراتٌ مِـن الطيـوفِ الحِسـانِ	٦٣
٢٠٣.	فتنـة خِيـفَ أنْ يشيـعَ بهـا الزهـ		ـــوُ فتلـــوي بالقائـــدِ الفتّـــانِ	٦٣
٢٠٤.	فنحّـاهُ الفـاروقُ فانضـمَّ للجنـ		ـــدِ فخـــورًا بعِـــزّةِ الإذعـــانِ	٦٣
٢٠٥.	وتـراءَى أبـو عبيـدةَ في الفيحـا		ءِ يَحمـــي قيـــادةَ الفرســـانِ	٦٣
٢٠٦.	وفـتى النبـلِ خالـدٌ يقحـمُ الأسـوا		رَ في نُخبـــةٍ مِـــنَ الـفِتيـــانِ	٦٣

م	القافية			الصفحة
٢٠٧.	لم تزعـزعْ عـزمَـهُ إمـرةُ الفـا		روقِ بـلْ فجـرّتـهُ فيـضَ تَفـاني	٦٣
٢٠٨.	وإذا راضَـتِ العقيـدةُ قلبـًا		فمـن الصـعبِ أنْ يكـونَ أنـاني	٦٣
٢٠٩.	عرشها الـرثُّ من حِرابِ المغيريـ		ـن وأعلامهـا مـن الأكفـان	٨٤
٢١٠.	تفـدي الشـموسُ بضـاحٍ مـن		هـلالَ شـعبان إذ حيّـا بشـعبانا	١٧٨-٣٠
٢١١.	دوّتْ به الصرخةُ الزهراءُ فانتفضتْ		رمـالُ مكـةَ أنجـادًا وكُثبانـا	١٧٨-٣٠
٢١٢.	وسـالَ أبطحُهـا بالخيـلِ آبيـةً		على الشَّـكيمِ تريـدُ الأفْـقَ مَيـدانا	١٧٨-٣٠
٢١٣.	وبالكتائـب مـن فِهْـرٍ مُقنّعـةً		تُضـاحكُ الشـمسَ هنـديًّا ومُرّانـا	١٧٨-٣٠
٢١٤.	تَملمـلَ الفاتحـون الصِّيـدُ وازدلفـوا		إلى السـيوف زُرافـاتٍ ووحـدانا	١٧٨-٣٠
٢١٥.	وللجيـاد صَهيـلٌ في شكائِمِهـا		تكـادُ تَشـربُه الصـحراءُ ألحانـا	١٧٨-٣٠
٢١٦.	نـور النبـوة في ميمـون غرتـه		تكـاد ترشـفه الأجفـان فرقانـا	١٧٤
٢١٧.	ضـجت الصـحراء تشـكو عربهـا		فكسـوناها زئـيرًا ودخانـا	١٣٣
٢١٨.	وباسـمِ الهـوى كـلُّ درب حريـر		حريـر يقبّـلُ أقـدامنا	٨٠
٢١٩.	لا تَرُعْـكِ الخطـوبُ يـا ابنـةَ مَـرْوا		نَ، ولُـوذي بـاللهِ والفتيـانِ	٦٧
٢٢٠.	أهـلًا «بشـوقي» شاعـرِ الْـ		ـفُصـحَى ومعجـزةِ البيـانِ	٦٨
٢٢١.	جبريـلُ يَنفـخُ فـي فُـؤا		دِكَ مـا يفيـض علـى اللسـانِ	٦٨
٢٢٢.	يـا باكـيَ «الفيحـاءِ» حِيـ		ـنَ أبـتْ تُقيـمُ علـى الهـوانِ	٦٨
٢٢٣.	أيـّـامَ كانـت وردةً		بِـدَمِ البواسـلِ كالدِّهـانِ	٦٨
٢٢٤.	أرسـلتَ عـن «بَـرَدى» سَـلا		مَـكَ في لَظـى الحـربِ العَـوانِ	٦٨

م	القافية			الصفحة
٢٢٥.	مـا بـالُ قـومي نـائمينَ عـنِ العُـلا		ولقـــدْ تنبَّـــهَ للعـــلا الثقـــلانِ	٢٧
٢٢٦.	تـلكَ فتيانُهـا أبـاحَ لـها المجـ		ــدُ ركـوبَ الخطـوبِ في مَيدانِـهِ	٦٤
٢٢٧.	وأبـــو الطيّـــبِ التفاتـــةُ إدلا		لٍ إلى الصِّيـدِ مـن بنـي حمدانِـهِ	٦٥
٢٢٨.	ربـــة الشـــعر! وقفـــةً نتملـــى		والتنـــــــــائي حـــــــــانَ	١١٥
٢٢٩.	مـن هـواهُ، ولـيس أنقـى وأحلـى		مـــــــنْ هـــــــوا لبنـــــــانَ	١١٥
٢٣٠.	وعلـى السـرجِ سـيفُ دولتِـه النـدْ		بُ يمـوجُ الجهـادُ فـي طيلسانِـهِ	٦٥
٢٣١.	لم يَهجـــروكَ مَلالـــةً لكنّهـــم		خُلِقـــوا لِصَـــيدِ اللؤلـــؤ المكنـــونِ	٢٩
٢٣٢.	فـإنّ في أعمـاقِ روحـي صـدًى		مثـلَ دَبيـبِ المـوتِ بينَ الجفـونِ	٤٦
٢٣٣.	وانـظـرْ هنـالـكَ هـــل تَـرى		آثـــارَ «يـوســـفَ» في المكـــانِ	٦٨
٢٣٤.	ألفيتُهـــا تلفـــظُ أنفاسَـــها		ومقلتاهـــا في المـــدى تســـبحانِ	٧٧
٢٣٥.	وحولـــتْ صـــوبي طرفيهمـــا		كأنمـــا بالصـــمتِ يســـتغفرانِ	٧٧
٢٣٦.	إن حيًّـا يَهـابُ أن يلمـسَ النـورَ		كميـــتٍ في ظلمـــةِ الأكفـــانِ	٨٤
٢٣٧.	ويـح المحـب إذا تملّكـه الهـوى		نـــمّت بـــه عينـــان فاضـــحتان	٨٧
٢٣٨.	ودرجنـا مـع الشـروق نغنّيـك		ونســـقي سمـــعَ الـــدنى ألحانـــا	١٢١
٢٣٩.	لبنـانُ لا تعـذلْ بَنيـكَ إذا هُـمُ		رَكِبـــوا إلى العَليـــاءِ كـــلَّ سَـــفِينِ	٢٩
٢٤٠.	وذرفـــتَ «دمعـًــا لا يُكـفْـــ		ـكَـــفُ» هيّجتْـــه «العُوطـــتانِ»	٦٨
٢٤١.	عَـــزِّجْ عـلـى حِطّـــينَ واخْـــ		ـشَعْ يُشْـجِ قلبَـكَ مـا شَجـــاني	٦٨
٢٤٢.	أيقـــظْ «صـــلاحَ الـــدينِ» رَبْ		بَ التـــاجِ والســـيفِ اليمـانِـــي	٦٨

م	القافية			الصفحة
٢٤٣.	فتعالت صيحاتك الحمرُ تهدي		لو أصابت أصداؤها آذانا	٩٥
٢٤٤.	لأجلِ الهوى كانتِ الريحُ شلالًا		لنا، أزرقًا ليّنا	٨٠
٢٤٥.	ورحيق تكاد تشتفه العين		ويروي بلمحه الظمآن	١٤٥
٢٤٦.	ويعل الهجير ما شاء من قلبي		فقلبي المعطر الريان	١٤٥
٢٤٧.	ألفيتها تلفظ أنفاسها		ومقلتاها في المدى تسبحان	٧٧
٢٤٨.	وحولت صوبي طرفيهما		كأنما بالصمت يستغفران	٧٧
٢٤٩.	وتكلمت أحجارُك الصماء		مشرقة البيان	١٦٥
٢٥٠.	تفدي الشموسُ بضاحٍ من		هلالَ شعبان إذ حيّا بشعبانا	١٧٨
٢٥١.	دوّتْ به الصرخةُ الزهراءُ فانتفضتْ		رمالُ مكةَ أنجادًا وكُثبانا	١٧٨
٢٥٢.	وسال أبطحُها بالخيلِ آبيةً		على الشَّكيمِ تريدُ الأفْقَ مَيدانا	١٧٨
٢٥٣.	وبالكتائب من فِهْرٍ مُقنّعةً		تضاحكُ الشمسَ هنديًّا ومُرّانا	١٧٨
٢٥٤.	تَململَ الفاتحون الصِّيدُ وازدلفوا		إلى السيوف زُرافاتٍ ووحدانا	١٧٨
٢٥٥.	وللجياد صَهيلٌ في شكائِمِها		تكادُ تَشربُه الصحراءُ ألحانا	١٧٨
الهاء				
٢٥٦.	تلك الأواصرُ لم تَزلْ معقولةً		من عهدِ عمرٍو مَنْ يَحِلُّ عِقالَها؟!	٣٣
٢٥٧.	في الغُوطتينِ إلى الكِنانةِ نَزعةٌ		لو مُثّلتْ كانَ الهوى تمثالَها	٣٣
٢٥٨.	كهْفانِ تضطربُ العروبةُ فيهِما		حتى تجولَ على السنينِ مَجالَها	٣٣
٢٥٩.	وإذا الشدائدُ بالكنانةِ أحدقتْ		وثَبَتْ دمشقُ فقطّعتْ أوصالَها	٣٣

م	القافية			الصفحة
٢٦٠.	لـوْ تشـتكي مصـرٌ أذًى بشـمالِها		بـترتْ ربـوعُ الغـوطتينِ شـمالَهـا	٣٣
٢٦١.	أثَرتَ في القلبِ شجْوًا كان يُخفيهِ		فـلا تَلُمْـهُ إذا فاضـتْ مآقيـهِ	٢٨
٢٦٢.	يعلّلُ النـفسَ بالرُّجْعَـى ويَخدَعُـها		فهـلْ تَحَقَّـقُ بالرجْعَـى أمانِيـهِ؟	٢٨
٢٦٣.	ورشـفنا كـأس الحميـا فباحـت		بالـذي في الصـدورِ منّـا الوجـوه	٨٦
٢٦٤.	قلـتُ أهـواكِ يـا ملاكـي فـردّت		مقلتـاهُ، لكـن تلعـثمَ فُـوه	٨٦
٢٦٥.	ذرفـتْ عينُـه لـدى رؤيـةِ النـو		رِ دموعًـا جـرتْ بغـيرِ اختيـاره	٨٨
٢٦٦.	نطقـتْ عنـه وهـو عـيٌّ، فكانـتْ		أولَّ المفصـحاتِ عـنْ أفكـاره	٨٨
٢٦٧.	رقـدتْ ترشـفُ الكـرى مقلتاهـا		مثلمـا ترشـفُ العِطـاش المياهـا	١٦٤-٨٨
٢٦٨.	ومسـاحبُ أقـدامي في الـترب		حـديث العطـر إلى النسـمهْ!	١١٣
٢٦٩.	رقـدتْ ترشـف الكـرى مقلتاهـا		مثلمـا ترشـف العطـاشُ المياهـا	١٦٤
الياء				
٢٧٠.	كأنـه موجـةٌ بيضـاءُ ناعمـةٌ		يمشي الشراعُ بها في بحرِهِ الهادي	٨٣
٢٧١.	الشـعرُ بحـرٌ كامـلٌ وافـرٌ		ولـيسَ يـروِي غُلّـةَ المسـتقِي	١٠٤
٢٧٢.	أمسـحُ القـبرَ بـالجفونِ وفـاءً		لغرامـي وإن أسـاءَ إليّـا	٨٣
٢٧٣.	هل كنتُ أملكُ لولا عطرُ نعمتِه		قلبًا على الوهَجِ القدسي نديانا	٩٢-٥٦
٢٧٤.	وأرى الوجـود تلفتـا		سمحـا وإيمـاء شـهيا	١٥٤
٢٧٥.	كيـف تطـوي بـرد الصـبا الريـان		وليالي أكـؤس وأغـاني	١٥٤
٢٧٦.	سـنبحث عـن شـهيد في قمـاط		نبـايعـه أميـر المؤمنينـا	١٦٨

م	القافية			الصفحة
٢٧٧.	ونحملـــه علـــى هـــام الرزايـــا		لدهـــــر نشتهيـــــه ويشتهيـــــنا	١٦٨
٢٧٨.	فـــإن الحـــق مشتـــاق إلى أن		يـــرى بعـــض الجبـــابر ســـاجدينا	١٦٨
٢٧٩.	فمـــروج الشـــام تشـــكو ضـــيمها		أيـــن مـــن يكشـــف عنهـــا المحنـــا	١٦٩

ثبت المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم.

ثانيًا: الكتب.

١. **أبحاث في تاريخ لبنان المعاصر**، د. عصام كمال خليفة، دار الجيل، بيروت، د.ت.

٢. **الاتجاه النفسي في نقد الشعر**، د. عبدالقادر فيدوح، دمشق، ط١، ١٩٩٢م.

٣. **الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث**، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط٩، ١٩٩٨م.

٤. **الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**، عبدالحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت ١٩٨٠.

٥. **إتمام الأعلام**، د.نزار أباظة، محمد رياض المالح، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٦. **أحلى قصائدي**، نزار قباني، ط١٦، ١٩٩٢م.

٧. **آخر الليل**، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ط١٣، ١٩٩٣م.

٨. **الأدب وفنونه**، عزالدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٥٩م.

٩. **أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية**، جورج صيدح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٤م.

١٠. **أساس البلاغة، الزمخشري**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، ط١، القاهرة، ١٩٥٣م.

١١. **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، علي عشري زايد، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلام طرابلس، ١٩٧٨م.

١٢. **استلهام الشخصيات الإسلامية في الشعر العربي الحديث**، د.محمد بن عبدالله منوّر، النادي الأدبي بالرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠٠٧م.

١٣.**أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، مطبعة المدني، القاهرة،١٩٩١م.

١٤.**أسلوبيات القصيدة المعاصرة**، دراسة حركة الشعر في الأردن وفلسطين، أحمد محمد الزعبي، ط١، ٢٠٠٧.

١٥.**الأسلوبية والأسلوب**، عبد السلام المسدي، دار سعاد الصباح، ط٤، ١٩٩٤م.

١٦.**الأعلام**، خير الدين الزركلي، ط١٢، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٩٧م.

١٧.**الأعمال الشعرية الكاملة**، إبراهيم طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.

١٨.**الأعمال الشعرية الكاملة**، أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م.

١٩.**الأعمال الشعرية الكاملة**، إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، د.ط، ٢٠٠٤م.

٢٠.**الأعمال الشعرية الكاملة**، عز الدين المناصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ٩١.

٢١.**الأعمال الشعرية الكاملة**، عمر أبو ريشة، دار العودة بيروت، ٢٠٠٩م.

٢٢.**الأعمال الشعرية الكاملة**، معين بسيسو، دار العودة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩٨.

٢٣.**الأعمال الشعرية والسياسية**، المجموعة الكاملة، نزار قباني، ديوان أحلى قصائدي.

٢٤.**الأعمال الشعرية والسياسية**، المجموعة الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، باريس، ط١٧، ٢٠٠٧م.

٢٥.**الأعمال الكاملة**، زكي قنصل، نشره عبد المقصود خوجة، جدة، ١٩٩٥م، ط.١.

٢٦.**الأعمال الكاملة**، سعيد عقل شعره والنثر، نوبليس، ط٢، ١٩٩١م.

٢٧.**الأعمال الكاملة**، سميح القاسم، دار سعاد الصباح، الكويت، د.ط، يناير ١٩٩٣م.

٢٨.**الأعمال الكاملة**، صلاح لبكي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١ ،١٩٨١م.

٢٩.**الأعمال الكاملة**، عبد الرحيم محمود، دار الجيل، دمشق، ط١، ١٩٨٨م.

٣٠.**الأعمال الكاملة**، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٥م.

٣١.**أغنيات الصمت**، عبدالرحيم عمر، دار الكاتب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٣م.

٣٢.**أمجد الطرابلسي**، إعداد: محمود إسماعيل، دار صادر، بيروت، دط، دت.

٣٣.**الإيضاح في علوم البلاغة**، الخطيب القزويني، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي دار الكتب العلمية، بيروت، ط٤، ١٩٧٥م.

٣٤.**بنية اللغة الشعرية**، جان كوهين، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٦م.

٣٥.**البيان والتبيين**، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٦٥م.

٣٦.**تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني**، أحمد الشايب، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٧٦م.

٣٧.**تاريخ المشرق العربي المعاصر**، أحمد طربين، المطبعة الجديدة، دمشق، ١٩٨٦م.

٣٨.**تتمة الأعلام**، خير الدين الزركلي، دار ابن حزم ،لبنان، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢م.

٣٩.**تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، ابن أبي الأصبع المصري، تقديم وتحقيق: د. حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، د.ط، د.ت.

٤٠.**تحليل الخطاب الشعري**، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.

٤١.**تذوق النص الأدبي**، د.رجاء عيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، ط١، ١٩٩٤م.

٤٢.**تراسل الحواس في الشعر الحديث**، د. عبد الرحمن بن عثمان الهليل، بحث منشور في: مجلة العقيق، مج ٢٧، ع٥٣، ٥٤، ذو الحجة ١٤٢٥هـ- مارس ٢٠٠٥م.

٤٣.**تراسل الحواس في الشعر العربي القديم**، د.عبدالرحمن الوصيفي، مكتبة الاداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٤٤.**تراكمات الغياب الفلسطيني** (ثلاثية: الطيور، الرياح، التلاشي في شعر محمود درويش)، د. كامل الصاوي، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.

٤٥. **التصوير البياني في شعر المتنبي**، د. الوصيف هلال الوصيف إبراهيم، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.

٤٦.**تطور الشعر العربي الحديث**، شلتاغ عبود شراد، مجدلاوي، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٨م.

٤٧.**تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، نعيم اليافعي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣م.

٤٨.**التفسير النفسي للأدب**، عز الدين إسماعيل، دار المعارف، د.ط، ١٩٦٣م.

٤٩.**جامع الأصول في أحاديث الرسول**، المبارك بن محمد بن الأثير، تحقيق: عبدالقادر الأنؤوط، مكتبة دار البيان، دمشق، ط١، ١٩٧٠م.

٥٠.**جماليات اللون في القصيدة العربية**، محمد حافظ ذياب، فصول، ١٩٨٥م، المجلد الخامس، العدد الثاني.

٥١.**الجملة العربية في ضوء مغني اللبيب لابن هشام الأنصاري**، د. محمود حسن الجاسم، دار التراث، حلب، سورية، ط١، ٢٠٠٧م.

٥٢.**حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعماله**، أحمد بسام الساعي، دمشق: دار المأمون للتراث، ١٩٨٧م.

٥٣.**الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**، صالح أبو إصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.

٥٤.**الحرية والطوفان**، جبرا ابراهيم جبرا، ط٢، ١٩٧٩م.

٥٥.**خصائص الأسلوب في الشوقيات**، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، د.ط، ١٩٨١م.

٥٦.**خصوصية اللغة الشعرية**، (قراءة في تجربة ابن المعتز)، أحمد جاسم الحسين، جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، ١٩٩٩م.

٥٧.**الخيال في الشعر العربي**، محمد الخضر حسين، المكتبة العربية، دمشق، ١٩٩٢م.

٥٨.**الخيال مفهوماته ووظائفه**، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.

٥٩.**دراسات في الشعر العربي المعاصر**، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٧، ١٩٧٩م.

٦٠.**دروس التصريف، محمد محيي الدين عبد الحميد**، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م.

٦١.**دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ١٩٨٤م، المدخل.

٦٢.**ديوان أثر الفراشة**، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٨م.

٦٣.**ديوان أفاعي الفردوس**، إلياس أبو شبكة، دار المكشوف، بيروت، د.ط، ١٩٣٨م.

٦٤.**ديوان الأخطل الصغير أمير الشعراء**، بشارة الخوري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، دت.

٦٥.**ديوان الأخطل الصغير**، بشارة الخوري، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت –لبنان، د.ط، د.ت.

٦٦.**ديوان الأعشى الكبير** (ميمون بن قيس)، شرح وتعليق: د/ محمد حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، د.ت.

٦٧.**ديوان الأيوبيات**، رشيد أيوب، د.ن، د.ط، ١٩١٦م

٦٨.**ديوان البزم**، ضبطه وشرحه:سليم الزركلي، عدنان مردم بك، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، د.ت.

٦٩.**ديوان الخليل**، خليل مطران، دار مارون عبود، ط٢، ١٩٤٥م، ٤٧/١.

٧٠.**ديوان الربيع**، إلياس حبيب فرحات، الجزء الأول، مطبعة صفدي التجارية، ١٩٥٤م.

٧١.**ديوان القدس**، تميمي البرغوتي، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٨٨م.

٧٢.**ديوان أمين نخلة**، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

٧٣.**ديوان أنت لي**، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط٩، ١٩٧٣م.

٧٤.**ديوان أنور العطار**، دار الجيل، بيروت، ط١.

٧٥.**ديوان بدوي الجبل**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.

٧٦.**ديوان توفيق زياد**، دار العودة، بيروت، د.ط، د.ت.

٧٧.**ديوان جميل**، جمع وتحقيق وشرح: د. حسين نصار، مكتبة مصر، د.ت.

٧٨.**ديوان حسان بن ثابت الأنصاري**، شرحه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار القلم للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

٧٩.**ديوان خليل مردم بك**، قدم له: د.جميل صليبا، أشرف عليه: عدنان مردم بك، مطبوعات المجمع العلمي العربي دمشق، ١٩٥١م.

٨٠.**ديوان سميح القاسم**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.

٨١.**ديوان صالح بن عبد القدوس**، تحقيق: عبد الله الخطيب، الطبعة الأولى، دار منشورات البصري، بغداد، ١٩٦٧م.

٨٢.**ديوان صوت بحجم الفم**، شوقي البغداي، إعداد حسن إسماعيل، بغداد، ط١، ١٩٧٤م.

٨٣.**ديوان صيدح**، جورج صيدح، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٢م.

٨٤.**ديوان فايز خضور**، دار الأدهم، دمشق، ١٩٨٧م.

٨٥.**ديوان فدوى طوفان**، دار العودة، بيروت،٢٠٠٠م.

٨٦.**ديوان فوزي المعلوف**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.

٨٧.**ديوان قالت لي السمراء**، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط٤، ١٩٦١م.

٨٨.**ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، محمود درويش، دار رياض الريس، بيروت، ط١، ٢٠٠٩م.

٨٩.**ديوان محمد البزم**، شرح وضبط: سليم الزركلي وعدنان مردم، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٢م.

٩٠.**ذيل الأعلام**، أحمد العلاونة، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، ط١ ، ١٩٩٨م.

٩١.**الرمز في الشعر السعودي**، د. مسعد بن عيد العطوي، مكتبة التوبة، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٣م.

٩٢.**الرمز في الشعر العربي**، د.ناصر لوحيشي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١١م.

٩٣.**الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، د. محمد فتوح أحمد، ط٢، دار المعارف، ١٩٧٨م.

٩٤.**الرمزية في الأدب العربي**، د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.

٩٥.**الرموز في الفن والأديان**، والحياة، سيرنج فيليب،ترجمة عبد الهادي عباس، ط١، دار دمشق، دمشق، ط١، ١٩٩٢م.

٩٦.**زمن الشعر**، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

٩٧.**سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي**، تحقيق: علي فودة، المطبعة الرحمانية، ١٩٣٢م.

٩٨.**سرير الغريبة**، محمود درويش، ملتقى الصداقة الثقافي، ط٢، د.ت.

٩٩.**السفارة السياسية وأدبها في العصر الجاهلي**، للدكتور محمد علي دقة، دار العلم، ١٩٨٩م.

١٠٠.**السماع في الشعر العربي**، د. علي الشلق، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

١٠١.**سيكولوجية اللغة والمرض العقلي**، د.جمعة سعيد يوسف، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩١م.

١٠٢.**شرح ديوان عنترة**، الخطيب التبريزي، قدم له: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.

١٠٣.**شعر ابراهيم ناجي**، دراسة أسلوبية بنائية، شريف سعد الجيار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨م.

١٠٤.**الشعر الحديث في الأردن**، إبراهيم العسافين، دار البيرق، عمان، د.ط، ١٩٨٣م.

١٠٥.**الشعر العربي (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، د/ عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

١٠٦.**الشعر العربي المعاصر (روائعه ومدخل لقراءته)**، د/ الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٦م.

١٠٧.**شعر عمر أبي ريشة** (قراءة في الأسلوب)، محمود شفيق لاشين، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

١٠٨.**شعر محمد الشهاوي (دراسة أسلوبية)**، د. هاني علي سعيد محمد، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

١٠٩.**الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)**، د. أحمد جاسم الحسين، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٠م.

١١٠.**الشم في الشعر العربي**، د. علي شلق، دار الأندلس، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

١١١.**شيء عن الوطن**، محمود درويش، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م.

١١٢.**شياطين الشعراء**، لعبد الرزاق حميدة، مكتبة الأنجلو المصرية، دن، دت.

١١٣.**شيفرة أدونيس الشعرية**، سيمياء الدال ولعبة المعنى، محمد صابر عبيد. منشورات الاختلاف، الجزائر ،ط١، ٢٠٠٩م.

١١٤.**الصحاح**، إسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٩٠م.

١١٥.**الصورة الأدبية**، مصطفى ناصف، مطبعة دار مصر للطباعة، مصر، ط١، ١٩٥٨م.

١١٦.**الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث**، د.وجدان الصايغ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

١١٧.**الصورة البيانية في الموروث البلاغي**، د. حسن طبل، مكتبة الإيمان، المنصورة– مصر، ط١، ٢٠٠٥م.

١١٨.**الصورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة**، د. وجدان عبد الإله الصائغ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

١١٩.**الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع**، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، الطبعة الأولى ١٩٨٦م.

١٢٠.**الصورة الشعرية واستيحاء الألوان**، د. يوسف حسن نوفل، دار النهضة العربية، ط١، ١٩٨٥م.

١٢١.**الصورة الشعرية**، دي سوسيل، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، ١٩٨٢م، د.ط.

١٢٢.**الصورة الفنية في الشعر العربي (مثال ونقد)**، إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

١٢٣.الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل، دار الأندلس، بيروت، د.ط، ١٩٨٠م.

١٢٤.**الصورة الفنية في النقد الشعري**، د.عبد القادر الرباعي مكتبة الكتاني، الأردن، ط٢، ١٩٩٥م.

١٢٥.الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن (بين الانفعال والحسِّ)، د. وحيد صبحي كبَّابَه، منشورات اتحاد العرب، دمشق، د.ط، ١٩٩٩م.

١٢٦.**الصورة الفنية في شعر المتنبي (التشبيه)**، د/ منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ٢٠٠٢م.

١٢٧.**الصورة الفنية معيارًا نقديًّا**، د.عبدالإله الصايغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨١م.

١٢٨.**الصورة في شعر لطفي جعفر أمان**، عبدالكريم أسعد قحطان، دار الثقافة، الشارقة، ٢٠٠٢م.

١٢٩.**الصورة والبناء الشعري**، محمد حسن عبدالله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م.

١٣٠.**الطعم في الشعر العربي**، د. علي الشلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

١٣١.**طيور الجنة (قصائد للشهداء)**، هارون هاشم رشيد، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

١٣٢.**علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي**، د. محمود السعران، دار المعارف، فرع الإسكندرية، د.ط.١٩٦٢م.

١٣٣.**عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م.

١٣٤.**العين في الشعر العربي**، د. علي الشلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٤م.

١٣٥.**فن الشعر**، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٥٩م.

١٣٦.في النقد الأدبي، د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط٧.

١٣٧.**في حداثة النص الشعري**، علي العلاق، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ١٩٩٧م.

١٣٨.**قراءات نصية في الشعر العربي المعاصر في سورية**، خليل الموسى، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، ٢٠١٢م.

١٣٩.**قصة الحضارة، ول وليربل ديورانت**، تحقيق وترجمة زكي نجيب محمود، دار العراب للدراسات والنشر والترجمة، ط١، ٢٠١١م.

١٤٠.**قضايا النقد الأدبي الحديث**، د.محمد السعدي فرهود، ط١، ١٩٩٦م.

١٤١.**قضية الأرض في شعر محمود درويش**، عبدالكريم حسن، دمشق، ١٩٧٥م.

١٤٢.**القوى العقلية (الحواس الخمس)**، مايكل هاينز، ترجمة: د/ عبد الرحمن الطيب، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

١٤٣.**لسان العرب، ابن منظور**، محمد بن مكرم، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.

١٤٤.لغة الشعر الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، د.السعيد الورقي، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٤م.

١٤٥.**اللمس في الشعر العربي**، د. علي الشلق، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م.

١٤٦.**ماضي الأيام الآتية**، أنسي الحاج، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، ١٩٦٥م.

١٤٧.**مبادئ علم النفس العام**، د. يوسف مراد، دار المعارف، القاهرة، ط٦، د.ت.

١٤٨.**المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس**، محمد التونجي، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٩٢م.

١٤٩.**المجموعات الشعرية**، تموز في المدين، المدار المغلق، لوعة الشمس، سبع قصائد، دار رياض الريس، لندن، ط١، ١٩٩٠م.

١٥٠.**مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث**، د.سالم الحمداني، مطبعة التعليم العالي، الموصل، ١٩٨٩م.

١٥١.**مذاهب الأدب معالم وانعكاسات**، ياسين الأيوبي،ح٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.

١٥٢.**معاني النحو**، فاضل صالح السامرائي، شركة العاتك لصناعة الكتاب، القاهرة، د.ط، د.ت.

١٥٣.**معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، جمع وترتيب: هيئة المعجم، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للنشر والتوزيع، الكويت، ط٢ ، ٢٠٠٢م.

١٥٤.**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، د.سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٥م.

١٥٥.**مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي**، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الخامسة، ١٩٩٥م.

١٥٦.**ملحمة كلكامش**، د.طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١، ١٩٧٥م.

١٥٧.**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، دار الغرب الإسلامي.

١٥٨.**المواكب**، جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت،١٩٥٠م.

١٥٩.**المؤامرة الكبرى على بلاد الشام**، محمد فاروق الخالدي، دار الراوي، الدمام، ٢٠٠٠م.

١٦٠.**نشوء تركية الحديثة**، لبرنارد لويس، ط٣، ٢٠١٣م.

١٦١.**نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد**، نواف قوقزة، مطبوعات وزارة الثقافة الأردنية، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.

١٦٢.**نظرية الحس المتزامن في شعر نزار قباني ودلالتها**، حسين العوري، الموقف الأدبي، ع٣٨٧، دمشق، تموز، ٢٠٠٣م.

١٦٣.**نظرية تراسل الحواس (الأصول –الأنماط –الإجراء)**، د. أمجد حميد عبدالله.دار البصائر، بيروت –لبنان، ط١ ،٢٠١٠م.

١٦٤.**النقد الأدبي أصوله ومناهجه**، سيد قطب، دار الشروق، ط٦، ١٩٩٠م.

١٦٥.**النقد الأدبي الحديث**، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧م.

١٦٦.**نقد الشعر**، قدامة بن جعفر، تحقيق: د.محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العملية. بيروت، د.ت.

١٦٧.**نوح العندليب**، ديوان شاعر الشام شفيق جبري، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٦م.

١٦٨.**الوساطة بين المتنبي وخصومه**، الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة،د.ط، د.ت.

ثالثًا: الأبحاث والمقالات:

١. **أصول الحركة الشعرية الجديدة**، علي عشري زايد، مجلة فصول، ع١، أكتوبر ١٩٨١م.

٢. **أقنعة الشعر العربي المعاصر مهيار الدمشقي**، د.جابر عصفور، مجلة فصول، المجلد الأول، ع٤، ١٩٨١م.

٣. **أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن**، د.خالد علي الغزالي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٧، العددان الأول والثاني، ٢٠١١م.

٤. **تراسل الحواس في الشعر الحديث**، د. عبد الرحمن بن عثمان بن عبد العزيز الهليل، بحث منشور في: مجلة العقيق، مج ٢٧، ع٥٣- ٥٤، نادي المدينة المنورة الأدبي، مارس ٢٠٠٥م،

٥. **جماليات اللون في القصيدة العربية**، محمد حافظ ذياب،فصول،١٩٨٥،المجلد الخامس،العدد الثاني.

٦. **خصوصية اللغة الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي)**، أحمد جاسم الحسين، جذور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، العدد الثاني، ١٩٩٩م.

٧. **الرمز في الشعر العربي**، د. جلال عبد الله خلف، مجلة ديالى، العراق، العدد ٥٢، ٢٠١١م.

٨. **الشعر العربي المعاصر**، سلمى الجيوسي، مجلة الفكر، المجلد الرابع، العدد الثالث، ١٩٧٣م،

٩. **مجلة جامعة دمشق**، خالد علي الغزالي، المجلد ٢٧، العددان الأول الثاني، ٢٠١١م.

١٠. **نظرية الحس المتزامن في شعر نزار قباني ودلالتها**، حسين العوري، الموقف الأدبي، ع٣٨٧، دمشق، تموز، ٢٠٠٣م.

رابعًا: الرسائل الجامعية:

١. **أثر البيئة على الصورة البيانية في شعر القرن الثاني الهجري**، ستار عبدالله جاسم، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠٠٢م.

٢. **أثر كف البصر على الصورة عند أبي العلاء المعري**، رسمية موسى السقطي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٦٨م.

٣. **التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش**، ابتسام موسى أبو شرار، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، قسم اللغة العربية، فلسطين، ٢٠٠٧م.

٤. **التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش**، ابتسام موسى أبو شرار، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، قسم اللغة العربية، فلسطين، ٢٠٠٧م.

٥. **الجملة بين النحو العربي واللسانيات المعاصرة، مفهومها وبنيتها**، وداد ميهوبي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج الخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٩م.

٦. **شعر سعدي يوسف (دراسة تحليلية)**، امتنان عثمان الصمادي، رسالة دكتوراه، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة.	١
التمهيد.	١٠
أولًا: التأصيل.	١١
ثانيًا: التأريخ.	١٧
الفصل الأول: روافد تراسل الحواس عند شعراء الشام	٢٣
المبحث الأول: الواقع.	٢٤
المبحث الثاني: الخيال.	٣٦
المبحث الثالث: الموروث.	٦١
الفصل الثاني: أنماط تراسل الحواس عند شعراء الشام	٧٥
المبحث الأول: البصر ودلالات التراسل.	٧٦
المبحث الثاني: السمع ودلالات التراسل.	٩٤
المبحث الثالث: الشم ودلالات التراسل.	١١٠
المبحث الرابع: الذوق ودلالات التراسل.	١١٨
المبحث الخامس: اللمس ودلالات التراسل.	١٢٣
الفصل الثالث: التراسل واللغة: (التشكيل الفني للتراسل)	١٢٩
المبحث الأول: الألفاظ.	١٣٠
المبحث الثاني: التراكيب.	١٤١
المبحث الثالث: الصورة الجزئية.	١٥٠
المبحث الرابع: الصورة المركبة.	١٧٥
الخاتمة.	١٨٤
ملخص الدراسة باللغة العربية.	١٨٩
ملخص الدراسة باللغة الإنجليزية.	١٩١
الفهارس الفنية.	١٩٣