تراسل الحواس في شعر"محمد بلقاسم خمار"

- دراسة في التشكيل الدلالي والجمالي-

Corresponds of the Senses in poem of Mohammed Belkacem KHAMMAR
- A Study of Semiotic and Esthetic formation-

د. عبد القادر علي زروقي*

تاريخ الإرسال: 2021/01/22	تاريخ القبول: 30 / 07 / 2021	تاريخ النشر: 20 / 12 / 2021

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى استعراض تقنية تراسل الحواس في شعر محمد بلقاسم خمار من خلال نماذج شعرية مختارة، كما تبتغي هذه الدراسة تبيان مدى نجاح الشاعر في توظيف هذه التقنية لخلق الألفاظ والمعاني المبتكرة، وكذا كيفية إفادته منه في بناء بعض صوره وتحفيز مشاعر المتلقي لاستيعاب شعره، فالشاعر يعمد إلى مزج الحواس والربط بينها لاستقطاب انتباه المتلقي وإثارة الانفعالات النفسية والشعورية فيه كي يشعر بما يشعر به الشاعر من انفعالات وتحولات على مستوى الرؤيا، كما تروم هذه الدراسة الكشف عن الجانب الدلالي والجمالي الذي حققه تراسل الحواس في النسيج الشعري عند الشاعر.

الكلمات المفتاحية: تراسل حواس، بلقاسم خمار، صورة شعرية، دلالة، إيحاء.

Abstract:

This research aims to review the technique of corresponds of the senses in the poetry of Mohamed Belkacem Khammar through selected poetic models, as this study aims to show the success of the poet in employing this technique to create words and innovative meanings, as well as how to benefit him in building some of his images and stimulating the feelings of the recipient to absorb his poetry, the poet mixes the senses and connects them to attract the attention of the recipient and provoke the psychological and

المؤلف المرسل: عبد القادر علي زروقي dr.alizerrouki@gmail.com

*مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية –وحدة ورقلة- الجزائر
dr.alizerrouki@gmail.com

emotional emotions in it in order to feel the feelings of the poet emotions and transformations on the level of vision, as this study seeks to reveal The semantic and aesthetic aspect achieved by the Corresponds of the senses in the poetic fabric of the poet.

Key words: **:** Corresponds of the Senses, Belkacem Khammar, poetic image, signifiance, inspiration.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

مقدمة:

كثيرا ما يستعين الشعراء بتوظيف الصورة الحسية في قصائدهم، وغالبا ما تتجسد التجربة الشعرية في مظهر حسي، إذ إن "العلم الأول أتى النفس أولا عن طريق الحواس والطباع. ثم من جهة النظر والروية، فهو إذن أمس بها رحما وأقوى لديها ذمما، وأقدم لها صحبة، وأكد عندها حرمة"[1]، والشاعر يستعمل الصورة الحسية من أجل أن "يرى المتلقي موضوعه أو يحس به، فهي تخاطبه بطريقة حسية تبعث في نفسه تجاوبا فنيا، ولكنها عندما تبقى ضمن الحدود التي تشخص التجربة أو تجسدها أمام النظر والحواس، فإنها تصبح ذات صفة أحادية الملك تسير باتجاه محدد لأنها تسمح بالمرور من الحسي إلى المجرد دون العكس، وحيوية الصورة تتوقف على حركتها الدائرية التي تظهر لنا الحياة الداخلية والخارجية للأشياء، وتكون وحدة متكاملة تستحوذ على مكونات عدة يكون لكل منها دورها المتميز في خلق الصورة وإنتاجها"[2].

تصنف أنواع الصور الشعرية الحسية على حسب أنواع الحواس عند الإنسان، فهي تستعمل "عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي"[3]، ثم تأخذ تصنيفا جزئيا آخر يحدده نوع المثير لتلك الصورة، فإذا كان الغرض الرئيس إظهار الشكل أو الحركة أو أي شيء يدرك بالبصر، صنفت ضمن الصورة البصرية، وإذا كان غرضها إظهار الصوت صنفت ضمن الصورة السمعية، وهكذا مع الصور الحسية الأخرى، وأحيانا تتداخل صورة مع صورة أخرى، وهو ما يسمى بالصورة المتراسلة، حيث تتداخل حاسة مع حاسة أخرى، فيرى الشاعر ما هو مسموعا، وقد يلمس ما هو مشموما.

وفي حديث الفلاسفة المسلمين عن (الحس المشترك) ما يصلح أن يكون كمقدمة لحديثنا عن تراسل الحواس، فقد تحدثوا عن الحواس الظاهرة التي تختص بإحساس محدود لا تتجاوزه، فتبصر الباصرة ولكنها لا تسمع، ولا تشم ولا تتذوق، أما الحس

المشترك فهو القوة التي تبصر وتسمع، وتشم وتلمس وتذوق، حيث تجمع لديه جميع صور المحسوسات كإدراك محسوس بحاستي البصر واللمس، وهذه الصورة تقبل دفعة واحدة أو تميز بين صور المحسوسات، فلا تختلط بين المرئي والملموس.

لقد وجدنا الصور التراسلية في شعر محمد بلقاسم خمار* متجلية في شعره بأشكال مختلفة، كما وجدناه في تشكيله لها ينزع صوب الصورة الاستعارية المنتمية إلى أكثر من حاسة، وبناء على ما تقدم جاء هذا البحث بهدف الكشف عن الصور التراسلية في شعره من الناحية الدلالية والجمالية، والبحث عن تأثيرها في إعطاء بعد إيحائي وسياق جمالي لشعر الشاعر وتقريب أفكاره وعواطفه من المتلقين، ويبدو لي أن الإشكال الذي ينبغي أن يعالج هنا هو كالآتي: كيف تم تشكيل تقنية تراسل الحواس في شعر محمد بلقاسم خمار من الناحية الدلالية والجمالية؟ وإلى أي مدى أسهم في تجسيد رؤيته المعاصرة بالقدرة والإتقان؟ وكان المنهج الذي اعتمدته في هذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي، الذي يعتمد على استقراء النصوص الشعرية والقيام بتحليلها، من أجل الخروج منها بالنتائج التي تبرز من خلال الدراسة والتحليل، ولكن هذا لم يمنعني من الاستعانة بمناهج أخرى، إذ استفدت من بعض آليات التحليل البنيوي والسميائي الذي يعمل على دراسة العلامة داخل نظام بنيوي تحكمه العلاقات والسياقات.

2. مفهوم تراسل الحواس:

يعد تراسل الحواس ظاهرة فنية ومصطلحا نقديا ظهر في الأعوام الأخيرة عند نقاد الأدب، ولهذا المصطلح جذور في كل من الشعر العربي القديم والشعر الغربي، وفي القرآن الكريم نجد أيضا هذا التراسل أو التبادل بين معطيات الحواس، قبل أن نقرأه عند الرمزيين، وقد تحدث علمائنا من المفسرين والمحدثين عن هذا الأسلوب في كتاب الله العزيز، يقول الرازي (ت606هـ) في تفسير قوله تعالى: ﴿ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ﴾[4]: "قوله: ذوقوا استعارة وفيه حكمة وهو أن الذوق من جملة الإدراكات فإن المذوق إذا لاقى اللسان يدرك أيضا حرارته وبرودته وخشونته وملاسته، كما يدرك سائر أعضائه الحسية ويدرك أيضا طعمه ولا يدركه غير اللسان، فإدراك اللسان أتم... فإذن الذوق إدراك لمسي أتم من غيره في الملموسات فقال: ذوقوا إشارة إلى أن إدراكهم بالذوق أتم الإدراكات فيجتمع في العذاب شدته وإيلامه بطول مدته ودوامه، ويكون المدرك له لا عذر له يشغله وإنما هو على أتم ما

يكون من الإدراك فيحصل الألم العظيم"[5]، ومنه أيضا قوله سبحانه وتعالى في الآية الكريمة: ﴿وفيها ما تشتهيه الأنفس وتلذ الأعين وأنتم فيها خالدون﴾[6]، فشاهد التراسل في الآية الكريمة قوله تعالى (وتلذ الأعين)، فالتراسل هنا بني على الاستعارة المكنية (تلذ) حيث شبه المشاهد في الجنة بشيء له طعم أو مشروب، ثم حذفه وأبقى لازمة من لوازمه هو اللذة (تلذ)، والتراسل هنا يأتي من استعارة (تلذ) للأعين. ومن صور التراسل في الشعر العربي القديم قول بشار بن برد (ت150هـ) الذي يعد أول من استخدم حاسة السمع في فهم حقيقة الجمال في بيتيه الآتيين[7]:

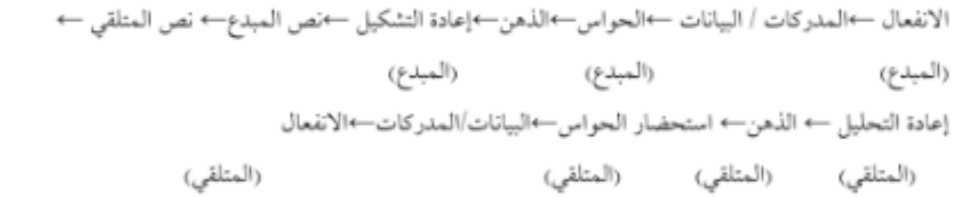
يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

فهذه الصورة قائمة على أساس التراسل بين حاستي السمع والإبصار، حيث جعل الشاعر (الأذن) وهي حاسة السمع عاشقة بطرق الإسناد المجازي الاستعاري، وإذا كان للعين قدرة بأن تدرك الجمال بواسطة الإبصار، فإن الأذن تعمل عمل العين هنا، فبشار بن برد "يعرض الحواس عرضا علميا ويعرض لتعارضها من خلال بعض، ويغير من وظائفها الطبيعية، ليتخذ من هذا التعبير مادة لشعره، فإذا كانت العين ترى الجمال فتتأثر به، فللأذن أن تراه وتتأثر به. وهو بهذا لا ينقصه إلا أن يقرر ما يقرره الآن علماء الفسيولوجيا أو علم وظائف الأعضاء من أن الحاسة البصرية بل الإدراك، ومن أن أوتار السمع مزدوجة الوظيفة، فكما تنقل المسموع وتستطيع بهذا الفرق أن تكون سببا في تكوين العاطفة"[8]، وهناك نماذج كثيرة وصلتنا تدل على أصالة هذا الفن في الموروث العربي، "فالمتتبع لهذه الظاهرة في الشعر العربي القديم لا يستطيع أن ينكر ما جاء به الشعراء من صور فريدة في تبادل مدركات الحواس بين النظر، والسمع، واللمس والشم والذوق. وقسمة هذا المنحى الجمالي عند النقاد القدماء أن هذا التصوير يخرج من دائرة المألوف بما يحمله من رقة الصورة وعذوبتها التي توحي بها"[9]، فقد تضمن الشعر العربي القديم هذه التقنية، والتي عدها النقاد العرب القدامى خروجا عن المألوف لما تحمله من خيال واسع.

أما في معناه النقدي والبلاغي فإنه يرتبط بالعصر الحديث، فهو يقوم على وصف المبدع لمدرك حاسة بما يوصف به مدرك حاسة أخرى، وهو أن تتبادل الحواس وظائفها في الصورة الفنية فتشع الدلالات في مختلف الاتجاهات، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعا،

والمسموع يصبح مرئيا، وما حقه أن يُسمع ويُشم أو يتذوق، حينئذ تنكشف الإشارات، وتختصر المفردات، وتتفجر المعاني، وتصبح"الرؤية الشعرية مرايا لا تحصى"[10]، وهكذا بما يتفق وانفعال الشاعر في أثناء تصويره لرؤيته وتجربته في تراسل الحواس[11]، وعرفه الدارسون بأنه "كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة، وخطوط ألوان، وحركة ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة، أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاما منسجما"[12]، ففيه يتلاعب بالحواس ونقلها من حاسة إلى أخرى، فـ" تذوب الفواصل وتلغى الحواجز فيما بينها بقناعات يوفرها الشاعر ليقربها من ذائقة المتلقي ويقنعه بتقريب حاستين منفصلتين على الرغم من تباعدها الواقعي"[13]، قاصدا من وراء ذلك نقل ما يحسه إلى ذهن المتلقي والتأثير فيه، بحيث تسهم الألفاظ بهذه المهمة إسهاما كبيرا، وعند الحديث عن آليات إجراء تراسل



الحواس نجد أن الآلية الفنية لإجرائه تعتمد الترسيمة الآتية[14]:

فعند حصول الانفعال "تقدم الحواس المدركات إلى ذهن المبدع وهناك تجري عملية إعادة تعالقها، فينتج نص المبدع، وعند التلقي ينتج نص المتلقي الذي سيدخل في ذهنه عبر عملية إعادة التحليل ليثير فيه استحضار الحوار ومدركاتها من أجل أن يعيش تلك التجربة الشعورية، وليس المطلوب أن يكون الانفعال المتحقق لدى المتلقي هو نفسه الذي عبر المبدع، ولكنه قريب منه أو باتجاهه"[15]، فتراسل الحواس أقوى، ووقعه أشد على النفس، فهو يخلق دلالة جديدة تدهش المتلقي بوقوعه في دائرة الانزياح عن المألوف. وجدير بالذكر أن الشاعر عن طريق تبادل الحواس يستطيع أن يدهش المتلقي ويخيب أفق انتظاره ويشعره بعمق جمالية الصورة الشعرية، فهو يمزج بين الحواس وطاقاتها حتى يعمل على إثارة دهشة المتلقي عند تلقي الصورة الشعرية بخلق صورة شعرية غير مألوفة بالنسبة إلى المتلقي، وبتوظيف هذه التقنية يخلق الشاعر صورة يأنس بها المتلقي مع كل

غرابتها لذهنه، لأن الصورة من أشد العناصر المحسوسة تأثيرا في النفس، وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس، وإذا كان هذا التراسل الحواسي بمعناه العام يقصد أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما فينقل إليها مفردات حاسة أخرى[16]، فإن هذا يدل بشكل أو بآخر على اقتراب الصورة التراسلية من الصور الغرائبية التي تغادر فيه الألفاظ مدلولات الأشياء ومنطقها، فالغريب ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره[17].

وتراسل الحواس عبارة عن تبادل الخطاب بين حاسة وحاسة أخرى، أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فهو إذن يقتضي وجود حاستين أو أكثر، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة... أي تختلط الحواس في ما بينها ويتغير منطقها، فنقل صفات بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو عليه، وبذلك تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعورا، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل[18].

وفي العصر الحديث صار اتجاه الشاعر إلى التراسل في مجال الحواس وسيلة فنية في الخطاب الشعري، ذلك أن للصورة دورا ملحوظا في التعبير الشعري عند شعرائنا المعاصرين، بمعنى أن المبدع في هذا اللون "يسعى إلى بناء صورة شعرية، قوامها انهيار الحواجز المعنوية القائمة بين الحواس عند الشاعر، وبسبب هذا الانهيار يخلع صفة حاسة بصفة حاسة على حاسة أخرى"[19]، فالشاعر بمزجه الإحساسات عن طريق تراسل الحواس "قد حطم معطيات الواقع العيني وأنشأ معطيات حسية أخرى يعجز العقل عن إدراكها، فلا يحيط بها إلا الحس الباطن أو الحس المنير، لأن الشعر شعور قبل كل شيء وأمر التصوير في الشعر من شأن الخيال"[20]، فالصورة الشعرية إن كانت تختلف عن صورة الأشياء حين ترتسم في الذهن، فإنها تختلف عنها بسبب فعل الخيال فيها "إذ بعمل الخيال يدرك الفنان الحقيقة لا موضوعا ولا فكرة وإنما يدركها في صورة"[21]، وعلى هذا فإن "الخيال جوهر الأدب"[22]، ويرى التهانوي (ت بعد 1158هـ) أن الخيال هو النواة التي تشكل الصورة، لأنه أساس لتشكيلها، فالخيال عنده "يطلق على إحدى الحواس الباطنة وهو قوة

تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة"[23]، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع.

وتبادل الحواس لمواضعها له دلالة إيحائية قوية تنبعث من السياق الشعري، فمن شأن استعمال تراسل الحواس أن يستثمر معطيات أكثر من حاسة بغية الاستفادة من إيحاءاتها، فالشاعر يهدف من وراء هذا التراسل تقوية الإيحاء الرمزي، إذ إنّ من شأن طبيعة هذا التمازج في الحواس إغناء الرمز بديلا عن المضمون الشعري، وربما يكون تراسل الحواس بسبب اختلاط حواس الشاعر بين تحسّس الشعور في النفس وإدراكه في الذهن[24]، ومن هذا المنطلق كان الرمز والصورة "شيئين يتداخلان في العملية الشعرية والرمز وجه من وجوه التعبير الشعري بالصور، وخاصة أنه ذو طبيعة غنية ومثيرة ونابع من الشعر ومرتبط به"[25]، ويفيد استخدام تراسل الحواس في توليد دلالات جديدة عن طريق وصف تأثير هذه الأشياء على النفس، ووقعها عليها، مما يدعو إلى التأمل والتفكير لمعرفة العلاقة التي تربط جزئيات العمل الفني وبين الدلالة الإيحائية الناتجة عن هذا البناء[26]، وربما يستمر هذا التراسل كي يؤكد الصورة ويضيف إليها جديدًا، فهو يعطي للشاعر "فرصة استثمار الإيحاء في حاستين أو أكثر، وبذلك يكثف مشاعره، ويركزها في الاتجاه الذي ينشده، يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يثري اللغة وينميها، 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"[27]، وجدير بالذكر أن التبادل بين معطيات الحواس والتشابك بين طاقاتها يمنح الشاعر طاقة مضاعفة لرسم الصورة الشعرية المنشودة، ويساعد أيضًا على توفير الانفعال النفسي في المتلقي، فالصورة المبدعة تنشأ "من جمع واقعين بعيدين إلى حدّ ما عن بعضهما، وكلما بعدت المسافة كانت العلاقات أكثر تلاؤما بين الواقعين المجتمعين على هذا النحو تزداد الصورة قوة وتكون لها قدرة دافعة كبرى وواقع شعري أكبر"[28].

ويعد تراسل الحواس إحدى أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشعراء الرمزيون سعيًا لتوفير الصفات الإيحائية لصورهم، إذ "برأيهم إن هذا التراسل من شأنه أن يستثمر معطيات أكثر من حاسة بغية الاستفادة من إيحاءاتها، ولذلك فإن الرمزيين يطلبون من وراء هذا التراسل تقوية الإيحاء الرمزي، فلهم عناية خاصة بموضوع تراسل الحواس، حيث

نظروا إلى طبيعة هذا التمازج في الحواس الذي من شأنه إغناء الرمز بديلا عن المضمون الشعري"[29]، يقول محمد غنيمي هلال: "ويرى الرمزيون أنه -كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور- على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصى التعبير عنه"[30]، من هذه الوسائل (تراسل الحواس)، الذي يعد من خصائص الرمزية، " التي ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الوقت الذي ظهر فيه مذهب (البرناسيين) ومذهب (الفن للفن) وكان ظهور هذه المذاهب الثلاثة كرد فعل للرومانتيكية التي أسرفت في استخدام الأدب، وبخاصة الشعر كوسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية والعواطف الخاصة"[31].

ويعد تشارل بودلير (T. Baudelaire 1821-1867) شاعرا من شعراء المدرسة الرمزية، وهو من اكتشف أهمية التراسل في الإبداع الشعري في ديوانه أزهار الشر (Les fleurs de mal) الصادر سنة 1857، فهو "أول من بحث فيه نظريا فيقول: إن من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحي باللون، وإن الألوان لا تستطيع أن تعطي فكرة عن النغم وأن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار"[32]، كما دعا الشاعر إلى "الاستعانة بتراسل الحواس لكمال التعبير بالصور"[33]، فعبر في ديوانه الشعري هذا عن المسموع بالمرئي والمرئي بالمسموع وهكذا[34]، يقول في قصيدة التراسل (Correspondance)[35]:

هناك عطور ندية مثل أجساد الأطفال Il est des parfum frais comme des chairs d'enfants

رهيفة كالمزامير وخضراء كالبراري Doux comme les hautbois, verts comme les prairies [36]

فالعطور عنصر شمي اتخذت مساحة محسوسة في لاوعي الشاعر وفي صوره، وأصبحت ذات مذاق. وللمزمار صوت تحول عن طبيعته إلى المذاق أيضا. واتخذت العطور ألوانا، واشتركت جميعها في هذه الوحدة التي تعيد للروح المنتقلة من عالم المادة إلى عالم آخر[37]، ومن رواد الرمزية أيضا نجد الشاعر (إستيفان مالرميه Steven Mallarmé) الذي كان يدعو إلى العناية باستخدام تبادل الحواس ومدركاتها، يقول: "إن في الوضوح الملل، فالوضوح يفقد من جمال الشعر. فمن لزوميات الشعر أن يطل عليك شيئا بعد شيء

بالإيحاء الاستدراجي"[38]. إذن كل ذلك يؤكد على مكانة تراسل الحواس عند الرمزيين الذين كانوا أول من وضعوه في أدبهم وفي الآداب العالمية الحديثة.

يعد توافق الحواس أحد أهم المفهومات التي تميزت بها المدرسة الرمزية (Symbolisme)، وأطلق عليه مفهوم (correspondance) وترجم إلى العربية بـ (تراسل الحواس) أو (تزامن الحواس) أو (التوافق على نحو مختصر) وترجم حتى بـ (نظرية العلاقات) ودرس في إطار التفاعل الحسي[39]، وتجدر الإشارة إلى أن هذه التقنية لم تكن وليدة المدرسة الرمزية، ولم يكن لهم السبق في إيجادها، فهي قديمة قدم الشعر، فالشاعر العربي القديم استعمل تراسل الحواس في شعره دون أن يعرفه كتقنية أدبية، ولقد أشار كثير من الباحثين إلى أن هذه الظاهرة في الشعر العربي القديم كانت من الظواهر الأدبية التي لم تلق اهتماما "كفلسفة فنية مثلما هو الحال في الواقع الشعري المعاصر، ولكنها ظهرت كإبداع فني يلجأ إليه الشاعر تحت تأثير التجربة التي يمر بها، وكان يساعده على ذلك فطرته النقية، وخياله المبدع، ورغبته الملحة في تكوين صور جديدة تتبادل فيها الحواس، ومن ثم تكون أكثر إيحاء"[40]، كما تنبه الدارسون العرب القدماء إلى هذا الفن وذكروه في مؤلفاتهم بقصد الإعجاب به بلاغيا، حيث ذهب "ابن الصيرفي (ت542هـ) في كتابيه (منائح القرائح) و(الأفضليات) شارحا وموضحا، مستعينا بالنماذج التطبيقية متخذا مصطلح (تناوب الأعضاء) وأن لها أصولا فكرية وفنية عربية عميقة ومهمة في تأسيسها ودعمها"[41]، والحق أن الرمزيين لم يخترعوا "وسائل الإيحاء كلها في الآداب الأوربية، فقد كان كثير منها متفرقا منشورا في آداب من قبلهم كما يعترفون هم بذلك، ولكنهم جمعوا هذه الوسائل، وزادوا فيها وفي فلسفتها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر"[42]، إذن فتراسل الحواس في الشعر العربي القديم كان بعيدا عن الفلسفة الرمزية التي اتخذت هذه التقنية اتجاها أدبيا لها.

ويعد تراسل الحواس عملية شعورية جمالية يثيرها الشاعر لخلق حال من "التماثل في اللاتماثل"[43]، وفيه "تتحول الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية، ويوحي الصوت وقعا نفسيا شبيها بذاك الذي يوحيه العطر أو اللون، مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين معطيات الطبيعة، وذلك المعنى المطلق الذي تريد إليه الأشياء"[44]، ويسمي نعيم اليافي أشكال هذا النمط التصويري بالصور المتجاوبة أو المتراسلة

أو المزدوجة أو المحولة، ويرى في هذه الصور مجرد "تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد من جرائها الأفق الأوسع للمجاز والفن على السواء"[45]، ويذهب اليافي إلى أن التراسل بين الحواس يسمح بتداخل وتشابك الصور والألوان والأصوات، حيث "تكون وحدة الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات ويمتزج بعضها ببعضها الآخر"[46]، وهو يؤكد أن أغلب العلاقات في الصور المتجاوبة تكون في اتجاهين اثنين: اللون المسموع واللحن المرئي، وفيها تتجاوب الأصوات والألوان وتتداخل[47]، ومن الدارسين من يطلق عليه (التوظيف المجازي للحواس) والمقصود به استدعاء محسوسات "لا تنتمي منطقيا ولا وظيفيا إلى طبيعتها العضوية... إن الحواس تغادر وظائفها المعهودة بها إلى وظائف أخرى جديدة تتقاطع منطقيًا مع وظائفها المألوفة لينعكس هذا الإنزياح الوظيفي على شكل اللغة التي ينحرف بناؤها على شكلها المرجعي"[48]، وبذلك يشكل التراسل انزياحا تصويريا تنتقل فيه الألفاظ من العلاقة المعيارية النسقية بين الدوال إلى علاقات تنتج دلالات مفعمة بالإشعاع والتجلي.

وفي مقام الرد على أولئك الذين جعلوا من هذه الصور دليل مرض عصابي (Névrotique)، يرى نعيم اليافي أنها تلقي أضواء على فن الكاتب وعلى شخصيته الإنسانية، أما التفريق بين التجاوب المرضي والتجاوب الفني فسهل للغاية، "فإذا كان الشاعر يستخدم صوره لذاتها... حكمنا بأنها ظاهرة مرضية ولاهية أو عابثة لا قيمة لها على الإطلاق، أما إذا كانت مصورة في الكل العام لا تشد إليها الانتباه مباشرة وبذاتها، وكانت تحمل كما تحمل باقي أنماط الصور المستخدمة قيمة العمل، تعبر عنها، وتقوى فيها، وتتكامل بها وبالموقف الشعوري الصادق، قلنا عندئذ إنها صور فنية لأنها صور وظيفية، صور رؤى"[49]، فالصور الشعرية التي يبنيها الشاعر من خلال تراسل الحواس تأتي ذات قيمة فنية ودلالية، وذات قوة إيحائية تخدم المعنى وتزيده اتساعا يستطيع من خلالها أن يلتمس القارئ معان جديدة ذات قوة وجمال لا متناهي.

3. أنماط الصور التراسلية ودلالتها في شعر محمد بلقاسم خمار:

أخذ تراسل الحواس يترأى نفسه في بنية نصوص الشعراء العرب المعاصرين، إذ أصبحت الاستفادة من إمكانياته جزءا لا يتجزأ من مهمة الشعراء، فهو يقوم بدور أساسي في أشعارهم، حيث تكمن وظيفته في النص الشعري في التعبير عن الغريب اللامألوف

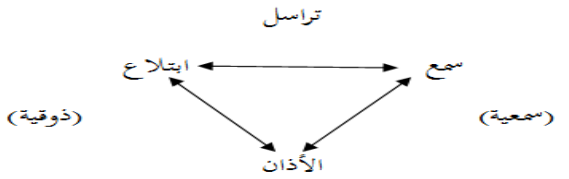
بتقريبه إلى المألوف وجعله مستساغا طيعا، فالحواس "معين الواصف الأكبر في احتواء تجربة الشاعر، ومن ثمة تنقل الصور من الإدراك الحسي، ويحتاج الذهن إلى الحسي لترجمة هذه الاعتمالات، وينشأ انسجام بين ما هو عقلي وما هو في الصورة الشعرية فضلا عن كون الحواس هي وسيلة اتصالنا بالعالم الخارجي، وتكون اللغة وسيلة هذا الاتصال والوسيط بين خبرات الذات الموضوعي"[50]، واللغة في أبسط تعريف لها عبارة عن أصوات، والأصوات من مدركات حاسة السمع، وهي وسيلة الاتصال بين الناس وعن طريق الكلام يتم التخاطب والتفاهم والحوار، لكن لغة الشعر لغة خاصة تكون فيها الألفاظ أكثر كثافة في الدلالة، إذ تحمل مدلولات مجازية وتصويرية تخرج عن النطاق المألوف لها في غير الشعر[51]، وتعبر اللغة الشعرية في الشعر الحديث عن كثير من الجوانب العقلية والانفعالية والإيحائية،كما أن السمات البارزة في الشعر الحديث والقصيدة المعاصرة "لا تعبر تعبيرا مباشرا عن مضمون محدود واضح، وإنما تقدم مضمونها الشعري بطريقة إيحائية توحي بالمشاعر والأحاسيس والأفكار ولا تحددها أو تسميها، ونتيجة لهذا فإن القصيدة الحديثة لا تحمل معنى واحدا متفقا عليه، ومن الخطأ المضاد لطبيعة الشعر، بل القاتل له أن تطلب من قصيدة أن يكون لها معنى واقعي وحيد وهو صورة طبق الأصل من فكرة الشاعر. أما الشعر فإنه يوحي بمجموعة من المعاني والأفكار والمشاعر التي تنمو وتتنوع وتعمق بمقدار ما يبذل القارئ من جهد وإخلاص في قراءاتها"[52]، هكذا هو العمل الفني، فهو "ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية وذو سمة متراكمة مع تعدد في المعاني والعلاقات"[53].

وفي الشعر قد تخرج الأصوات عن نطاق مدركات حاسة السمع إلى غيرها، كالصوت المتذوق عند الشاعر محمد بلقاسم خمار، فها هي حاسة السمع تتواشج مع حاسة الذوق حين يصور ابتلاع المسامع لصوت الأذان، يقول[54]:

وكم تأوي الشوارع من صريع إذا ابتلعت مسامعنا الأذانا..

يحاول الشاعر استعمال تقنية تراسل الحواس "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"[55]، ففي هذه الصورة الشعرية تنعكس

إحساسات مركبة من خلال تذوق الحاستين (السمع، والذوق) لصوت الأذان العذب، فمن الواضح أن صوت الأذان من مدركات حاسة السمع، والشيء الحلو يدخل في دائرة حاسة التذوق، فليست أية علاقة بين الحاستين، رغم أن هذا التداخل خارج عن المألوف، لكنه يبين لنا مقدرة الشاعر في إعجابه بصوت الأذان، فيبدو عقله وجوانحه في حالة خشوع بفعل ذلك الشراب المستخلص من الأذان، على أية حال فإن العلاقة بين الصفة والموصوف علاقة إنزياحية كما سيتضح في المخطط الآتي:



يفصح الفعل المستعار (ابتلعت) للصورة الاستعارية المكنية عن شدة صوت الأذان الذي زخرت به تلك الأجواء. فإشراك حاستي الذوق والسمع في بناء هذه الصورة الاستعارية لا يعني مجرد إيراد الألفاظ المعبرة عن الحاستين، بل إنه استثارة شبكة من الإحساسات المرتبطة بكل حاسة، وهي تنصهر جميعا كي تخلق الصورة الاستعارية المتجددة، أو أنه كما عبر جان كوهين "تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة"[56].

وحين يتحدث الشاعر عن سوريا موطن الشام، هذا البلد الذي أحبه الشاعر وعشقه أيما عشق، وجدناه يصوره في أبهى صورة، فالمكان لطالما اقترن بالشعر، فهو"جزء تكويني مهم من البنية الصورية... يتشكل في ذاكرة الأديب أو الفنان عموما عبر زمن غير محدود، فنتائج المشاهدات الحياتية اليومية تتجمع في ذاكرة الفنان، وتبرز في عمله الإبداعي واقعا متصورا وجديدا وحيا ومتطورا عن الواقع الأول"[57]، ففي هذا البيت الشعري تقترن صورة سوريا في ذهن الشاعر بالعطر، فيقول[58]:

يا سوريا يا موطن الشام القوي من موطني أهديك ذكرا عطرا

سعى الشاعر بلقاسم خمار بإقامة تبادل الحواس عن طريق التحول الدلالي، ففي هذه الصورة بدا لنا (الذكر) (عطرا) طيب الرائحة، فالذكر هنا مقترن بحاسة السمع، أما العطر فهو مقترن بحاسة الشم، وهو إيماء إلى تداخل حاستي السمع والشم، لأن (العطر) ليس له صوت، ولكن يأخذ حيزا من خلال عملية الانتشار فالتراسل بين هاتين الحاستين

عمق إحساس المتلقي بهما معا، إذ ألقت كل حاسة بإيحاءات جديدة على الحاسة الأخرى فخرجت الصورة بإهاب متجدد، وهذا هو شأن التراسل الذي من وظائفه رد فعل فني على المألوف والمكرر من الصور الشعرية[59]، وقد وصف النقاد المحدثون النص الذي يحقق قدرا عاليا من الشعرية، بأنه قائم على سعة الفضاء الذي تحققه الصورة الشعرية القائمة بين طرفين متباعدين أو غير متجانسين، وعليه فالمعادلة التراسلية في البيت الشعري السابق كالآتي:

سمعي (الذكر) ←——— شمي (العطر)

وحينما يريد الشاعر أن يمنح الحياة والحركة إلى شعره وأثره، ويزداد على فاعليته يدمج عمل العين بالأذن وعمل الأذن بالعين، ويقوم بتبادل حواسهما وإدراكهما، وطلبا للتأثير في متلقيه يأتي الشاعر بتقنية تداخل لوازم حاسة البصر بلوازم حاسة السمع. وتتآزر حاستي (السمع) و(البصر) عند الشاعر محمد بلقاسم خمار في ظل الصورة الاستعارية كي تعكس عاطفته وإحساسه، فنجده يجتاز عمل (العيون) وهو رؤية كل شيء إلى التحدث والتكلم، يقول[60]:

بربك.. ماذا تقول العيون
إذا أومأت بالرموش الكحيلة

تنطوي الصورة الاستعارية المكنية المتمثلة في (تقول العيون) على حاستي السمع متمثلة في الفعل (تقول)، وحاسة البصر المقترنة بلفظ (العيون)، فالشاعر قرن هاتين الحاستين ليعبر لنا عن مدى جمال هاته العيون، فهي تكاد من شدة الحسن والجمال أن تتكلما، وفي هذه القطعة الشعرية قام الشاعر محمد بلقاسم خمار بتبادل معطيات الحواس واستغلال طاقاتها للتعبير الأدق عما يعيش فيه من شعور مرهف، ولهذا يجعل (العين) أداة للسمع، فيسلبها طاقاتها البصرية، ليبدع في صورة شعرية غير مطروقة من قبل، فعلى ضوء هذا التحليل نحن أمام "غلو بديعي"[61]، وبذلك يحق أن نقول أن التراسل هو وسيلة من وسائل بناء الصورة بهدف الجمال الفني، فالشاعر يحاول اختراق أسلوب الكتابة المستهلكة بأسلوب جديد لكي يثبت تفرده وتميزه عن باقي الشعراء، ويستخدم في تقنية تراسل الحواس التي تعتبر لغة صافية تنطلق من قلب الشاعر لتصل مباشرة إلى قلب المتلقي دون وسيط، فهو يحاول خلق ما هو بعيد عن الواقع من خلال تجمع المواقف والأحداث بنسيج

شعري ذي علامات تصويرية من طراز خاص، كما يسعى الشاعر جاهدا لمنح صوره أكبر قدر من الفعالية كي ترتقي إلى شعلة متوقدة تزخر بالضياء والتوهج.

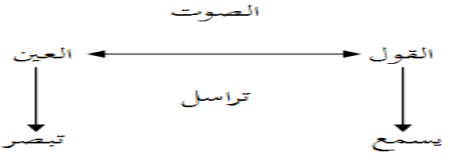
ويرصد خمار قدرة التراسل بين حاستي (السمع) و(البصر) في صورة تشخيصية، حيث يعد "التشخيص المادة الأولى لتكوين التراسل"[62]، يقول الشاعر في قصيدة (الموتورة)[63]:

وداعا فتاتي
ولا تجزعي ... ثم ... لا تجزعي
أخوك سيغدو رفيقا معي
لقد خاضها ثورة كالجحيم
إلى أن رمته سهام اليهود
فلا تجزعي
وقولي لعينيك: لا تدمعي

يعد تراسل الحواس "مصدر إثراء للصورة الاستعارية، لأن التراسل معناه اشتراك أكثر من حاسة في التعبير الواحد وهو يعني فيما يعنيه تسليط أكثر من ضوء على الصورة الاستعارية، وخلق أكثر من علاقة بين الأشياء وإضافة أكثر من لون وظل على اللوحة الاستعارية فضلا عن أن الانتقال من حاسة إلى أخرى يشي بأن يستثار أكثر من إحساس، ويمس أكثر من ذكرى، وبذلك يتعمق وعي الشاعر بالتجربة الشعرية واستجابة المتلقي لها، بحيث تبدو هذه الاستجابة مركبة من كون تأثيرها أبلغ وأمتع"[64]، ففي هذه الأسطر الشعرية استعارت العيون حاسة السمع في قول الشاعر (وقولي لعينيك: لا تدمعي)، فالقول من المسموعات ومن مدرك حاسة السمع، ولكن الشاعر جعل العين تتكلم، فالشاعر وهو ينسج مثل هذه الصور التبادلية، فإن استخدامه لها "هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب للوعي"[65].

يسعى الشاعر عن طريق هذا التبادل بين معطيات الحواس إلى ترسيخ الصورة الشعرية في ذهن متلقي شعره، فمثل هذا التركيب خارج عن توقع المتلقي، لأن حديث العين خارج عن الإطار العام والمعتاد، ففي هذه الصورة تداخل بين الحواس، فبدل أن تبصر

العيون أصبحت تسمع وتعي وتدرك ما يقال، وبالتالي انهارت الحواجز بين الحواس، فـ"هذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس فتتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل، فكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى"[66]، كما أن استعارة الألفاظ المعبرة عن إحدى الحواس لمجال حاسة أخرى في ظل هذا التداخل بين الحواس يؤدي إلى خلق "علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن لها من قبل"[67]، وبذلك تتعزز وظيفة الاستعارة التي من شأنها إثراء اللغة بالعلاقات المتجددة بين الألفاظ.



وما من شك في أن تبادل الحواس لمواضعها له دلالة إيحائية تنبعث من السياق الشعري، وربما يستثمر تزامن الحواس كي يؤكد الصورة ويضيف إليها جديدا لم يكن متداولا أو غير مكرر من قبل، يصوغ خمار صوره الاستعارية على هذا النحو من التراسل في قوله في قصيدة (الغريب)[68]:

كم أراني الليل سرا رائعا بأسراري الخوافي هتك

صير الشاعر الليل مبصرا يوري له الأسرار بدل أن يسمعه إياها، وبذلك فقد تواشجت الحاستان (البصر) و(السمع) في بناء هذه الصورة الاستعارية، فهذه الأخيرة لم تأت فارغة لا أثر لها، بل هي صورة موحية ذات دلالات، حيث اصطبغت بلون من التدبر والتأمل من قبل الشاعر وعبرت عن حالته النفسية التي يعيشها، لأن "الصورة ناقل ذاتي للحالة"[69]، والشاعر في استعماله الصور الحسية "لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أن يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية"[70]، فبذلك استطاع الشاعر أن يبني صوره من أجل التعبير عن انفعالاته النفسية والوجدانية والشعورية من خلال العلاقات الجديدة التي يستخدمها في تراسل الحواس.

وعلى طريقة التفاعل الحسي أو التراسل الدلالي، نجد الشاعر يجعل للدفء طعما له ذوقا، وهذا كله لكسر الحواجز القائمة بين الحواس وتشاركها في خلق الصورة الشعرية المثيرة لدهشة السامع والمتلقي، يقول[71]:

الفارسُ الجبارُ من خبر الأسى من وطغت عليه جراحهُ وسقامهُ
ومضى على مضضٍ يصارعُ دهرهُ وتدوسُ أشواكُ الضنى أقدامهُ
لا تعرفُ الأحلامُ رعشة جفنه لا تلمس الدفء اللذيذ عظامهُ

ولما كانت اللغة في أصلها رموزا اصطلح عليها لتثير في النفس عواطفا خاصة[72]، فإن التراسل من وسائل إثراء هذه اللغة وتنميتها، بغية التأثير في متلقيها بلغة مجازية تحمل خيالا واسعا، إذن "اتجاه لغوي خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب"[73]، وهذا ما يتجلى في البيت الأخير حينما جعل الشاعر بلقاسم خمار للدفء ذوقا يستلذ، ونحن نعرف أن الدفء من مدركات حاسة اللمس، حيث ندركه بجلودنا كما نحس البرودة به، والجلد من الأداة التي تلمس الأشياء إما دافئة وإما باردة، والحال أن اللذة لا تقاس مع الدفء، فالشاعر استبدل مدرك حاسة بحاسة أخرى، "إذ إن الشاعر يدرك مدركا ما بحاسة إدراكه كأن يدرك عطر التفاح بحاسة الشم، فيحدث عنده انفعال بفعل ذلك المدرك (العطر) ثم يذكر أنه انفعل بطريقة مماثلة أو مقاربة من قبل، ولكنها كانت بسبب مدرك آخر معنية به حاسة أخرى مثل نعومة ملمس الحرير، وحينها يكون التقارب أو التماثل بين الانفعالين مدعاة لنسج صورة تراسلية يصوغها بالقول: (عطر ناعم)"[74]، والترسيمة الآتية توضح آلية التلقي في إجراء تراسل الحواس[75]:

المـــــــدرَك ←قناة التوصيل ← الحاسة (1) المرسِلة← الحاسة(2) المرسل إليها
في النص أو كما يقدمه المبدع نفسية تعالقية (عند المتلقي) (عند المتلقي)

فالصورة التراسلية التي جاء بها الشاعر ذات إيحاءات عميقة تحمل في طياتها معاني كثيرة، إذ نجد أن الشاعر يرمز فيها بالفارس الجبار إلى الشعب الجزائري المقاوم، هذا الشعب الذي صارع الحياة من أجل استرجاع حريته، واستقلال بلده.

وأخيرا فمفهوم تراسل الحواس وتوظيفه في الإبداع الشعري من أجل خلق صور شعرية كان وما يزال مدار اهتمام كثير من الدارسين ونقاد العرب وغيرهم، لما يحمله من قدرة على التأثير في المتلقي، ولفت انتباهه إلى الصياغة الشعرية الغريبة، وهذا ما دفع بي لأن أقف عند هذه الظاهرة لدى شاعر جزائري عرف بغزارة إبداعه الشعري.

4. الخاتمة:

نخلص في نهاية هذه الدراسة إلى أن تراسل الحواس في شعر بلقاسم خمار قد أدى دورا بارزا في خلق المعاني المبتكرة وتنمية الصورة الشعرية، والتوسع في الخيال والرفع من مستوى الجمال الفني للصورة، فكانت تلك التراسلات انعكاسات وتبادلات لحالته النفسية وللموقف الشعري في القصيدة.

- ساعدت تقنية تراسل الحواس هذا الضرب من الاستعمال المجازي للألفاظ القائم على التفاعل بين اللفظ والآخر في اجتياح حدود الحواس وكسر الحواجز القائمة بينها للإبداع في المعاني الشعرية والصور، فالمتلقي دائما ينتظر شعرا موافقا لأفق توقعه، لكن تراسل الحواس يثير دهشته بالصورة الشعرية اللامتوقعة.

- يجمح الشاعر محمد بلقاسم خمار من خلال تقنية تراسل الحواس إلى صنع صور غير مألوفة قاصدا من ورائها التغيير أو إشاعة عنصر التشويق الجمالي، فالنصوص المدروسة في هذا البحث تشف عن مهارته الشعرية، إذ قدم عن طريق التراكيب التراسلية تجاربه الشعرية في صور فنية ذات دلالة إيحائية.

- أسهمت تقنية تراسل الحواس بشكل فعال في إغناء الصورة الشعرية عند الشاعر محمد بلقاسم خمار، وتجلت فعاليته في صور مؤثرة، فهي تحفز خياله، حيث يعد هذا الأخير من أهم عناصر الأدب، كما تدخل آلية تراسل الحواس عنده في إنتاج الدلالة وتدفع معانيه إلى الإيحاء، إضافة إلى إعطاء صورة فنية رائعة للمتلقي.

- وجدنا تراسل الحواس في شعر محمد بلقاسم خمار يرفد القصيدة بعالم من الصور تعكس رؤيته إزاء ذلك الإطار، كما تجلت قدرته في استخدام الصور التراسلية ووضعها الموضع المناسب، حيث جاءت متلائمة مع المعنى المؤدي للغرض المطلوب، كما استطاعت هذه الصور أن تعبر بدورها عن نفسية الشاعر وثقافته وظروفه المعيشة.

5. الهوامش:

1- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، مصر، ص 109.

2- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، 2010، ص 56.

3- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص 431.

*شاعر جزائري، ابن مدينة الزيبان، ولد ببسكرة (الجزائر)، سنة 1931، تلقى تعليمه الحر بها، ثم تابعه بقسنطينة (بمعهد عبد الحميد ابن باديس)، فنال الإعدادية، أما المرحلة الثانوية فقد أتمها في مدينة حلب (سوريا) بدار المعلمين الابتدائية، بعدها انتسب إلى جامعة دمشق وتخرج منها حاملا الإجازة من كلية الآداب قسم الفلسفة وعلم النفس، عمل في الصحافة مسؤولا بمكتب جبهة التحرير الوطني بدمشق، كما عمل الشاعر في حقل التعليم بسوريا لأربع سنوات، ثم في مؤسسة الوحدة للصحافة بدمشق محررا مدة سنتين، ثم مستشارا بوزارة الشباب الجزائرية، وبعدها في وزارة الإعلام والثقافة الجزائرية مديرا ومسؤولا عن مجلة ألوان، ومستشارا ثقافيا وعضوا بجمعية الشعر بالجزائر.

4- سورة القمر، (الآية): 48.

5- فخر الدين الرازي، مفاتيح الغيب، ج29، دار إحياء التراث العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1420هـ، ص 325.

6- الزخرف، (الآية): 71.

7- بشار بن برد، الديوان، ج4، شرح وتكميل: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1966، ص 206-207.

8- إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 1952، ص 91

9- علي قاسم الخرابشة، تراسل الحواس وأثره في بناء الصورة الشعرية، مجلة العلوم الإنسانية، البحرين، العدد 33، صيف 2019، ص 142.

10- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، مطابع ألف باء الأديب، (دط)، دمشق، سوريا 1980، ص 457.

11- ينظر: إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، الأردن، 2007، ص 26.

12- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي الحديث، دار المكشوف، ط1، 1971، بيروت، لبنان، ص 192.

13- ساجدة عبد الكريم خلف، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد: 17، العدد: 7، رجب 2010، العراق، ص 165.

14- ينظر: أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، كتاب ناشرون، ط1، لبنان، 2010، ص 67.

15- المرجع نفسه، ص 67.

16- ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2003، ص 136.

17- ينظر: كليطو أحمد، 1997، أدب الغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، لبنان، ص 60.

18- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر ، (دط)، 1997، مصر، ص 395.
19- أمجد حميد عبد الله، نظرية تراسل الحواس، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص 19.
20- سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، عالم الكتب، ط1، القاهرة، مصر، 1980، ص 278.
21- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، ط3،، بيروت، لبنان، 1983ص 292.
22- أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني - منهجا وتطبيقا- منشورات وزارة الثقافة، ط2، دمشق، سوريا، 2000، ص 145.
23- محمد علي التهناوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم،ج1، تحقيق: علي دحدوح، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، لبنان، 1996، ص 767.
24- ينظر: وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 117
25- ياسين عساف، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1982، ص 40.
26- ينظر: الشيخ حمدي، الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، مصر، 2010، ص 139.
27- وجدان الصايغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 36.
28- روجرز فراكلين، الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر، (دط)، بغداد، العراق، 1990، ص 132.
29- وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، 117.
30- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395.
31- محمد مندور، في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1988، ص 112
32- سودابه مظفري، وخديجة هاشمي، دراسة نقدية في تراسل الحواس (عند نازك الملائكة)، مجلة كلية الفقه، العراق ، العدد: 28، جامعة الكوفة ، ص 167.
33- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395..
34- ينظر: العظمة نذير، فضاءات الأدب المقارن، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط2، 2007 سوريا، ص 34.
35- شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 2009، ص 130.
36- C. Baudelaire, les fleurs de mal, les épaves, Bribes, Poèmes divers. Garnier Paris, France, 1959, P 11
37- ينظر: ربيعة أبي فاضل، أديب مظهر رائد الرمزية في الشعر العربي، دار المشرق، لبنان، 2002، ص 133
38- أنطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 179.

39- عبد الله الغذامي، تراسل الحواس -انفعالية النص- صحيفة المثقف، العراق، العدد: 1637، 2011، ص 6.

40- ينظر: محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، وزارة الثقافة، سوريا، 2008، ص 17.

41- أمجد حميد التميمي، تراسل الحواس في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة ديالي، كلية التربية، العراق، 2005، ص 161.

42- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 398.

43- عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معيارا نقديا، دار القايدي، بيروت، لبنان، 1980، ص 418.

44- محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، القاهرة، مصر، 1984، ص 111.

45- نعيم اليافي، البلاغة العربية، أملية جامعية، كلية اللغات بجامعة حلب، سوريا، 1969-1970، ص 305.

46- ينظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص 195.

47- ينظر: المرجع نفسه، ص 199.

48- سودابه مظفري، وخديجة هاشمي، دراسة نقدية في تراسل الحواس (عند نازك الملائكة)، ص 166.

49- نعيم اليافي، البلاغة العربية، ص 304.

50- ناصر ظاهري، وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج، ط2، عمان، الأردن، 2017، ص 410.

51- ينظر: محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 86.

52- عشري علي زايد، القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، القاهرة، مصر، 2008، ص 36-37.

53- وارين أوستن، ويليك رينيه، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، سوريا، 1982، ص 29.

54- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية، ج2، مؤسسة بوزياني للنشر، (دط)، الجزائر، 2009، ص 93.

55- يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 165.

56- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 124.

57- حمزة نصيرة، البناء الفني في شعر ابن الرومي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، العراق، 1989، ص 206.

58- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 63.

59- ينظر: نصرت عبد الرحمن، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، (دط)، عمان، 1979، ص 155.

60- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 368.

61- التفتازاني سعد الدين، مختصر المعاني، مؤسسة دار الفكر، بيروت، لبنان، 1416هـ، ص 278.
62- عبد الرحمان الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 96.
63- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 311.
64- وجدان الصايغ، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص 117.
65- شاكر عبد الحميد، الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، مصر، ص 85.
66- عبد الرحمان الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 47.
67- شفيع السيد، التعبير البياني- رؤية بلاغية نقدية، دار الفكر العربي، ط3، سوريا، 1988، ص 167.
68- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج1، ص 74.
69- اليوسف يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، ط3، بيروت، لبنان، 1985، ص 322.
70- عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، ط4، بيروت، لبنان، 1971، ص 70.
71- محمد بلقاسم خمار، الأعمال الشعرية والنثرية (شعر)، ج، 1ص 511.
72- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 425-126.
73- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، (دت)، ص 111.
74- أمجد حميد التميمي، مقدمة في النقد الثقافي التفاعلي، ص 68.
75- ينظر: المرجع نفسه، ص 69.