مجلة بحوث في اللغة العربية وآدابها: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات الأجنبية بجامعة أصفهان
العدد٧ (خريف وشتاء ١٣٩١هـ.ش/ ١٤٣٣ـ١٤٣٤هـ. ق)، ص ٧٥ـ٩٢

الانزياح ودلالاته الخيالية في شعر *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف*
(دراسة مقارنة في الصور الشعرية المحوّلة لدى الشاعرين)[1]

علي سليمي*
رضا كياني**

الملخّص

تلعب الحواس الخمس دوراً مميزاً في تشكيل الصّور البلاغية في الشّعر وتضفي عليها أبعاداً فنية تساهم في تعميق الرؤية التي يسعى الشاعر لنقلها. من هذا المنطلق، إنَّ انهيار الحواجز النفسية والمعنوية بين الحواس، يتيح للشاعر مجالاً في استثمار إيحائي في حاستين أو أكثر، ويسمح له أن ينقل مشاعره من مستواها المألوف إلى المستوى الانزياحي الغريب؛ أي أنَّ الحواس الخمس في النصّ الشعري تغادر أحياناً وظائفها المعهودة إلى الأخرى ليحقّق الشاعر ما يريده و هو الذي تعجز عن توصيلها التراكيب العادية في اللغة. فيحاول هذا المقال دراسة ظاهرة «تراسل الحواس» أو «التوظيف المجازي للحواس» عند الشاعر الإيراني *«مهدي أخوان ثالث»* والشاعر العراقي *«سعدي يوسف»* كأداة بنائية في عالمهما الشعري، والأسئلة التي تطرح هنا هي:

١ـ كيف وظف الشاعران آلية تراسل الحواس في شعرهما؟

٢ـ ما مدى تطوّر الحواس الخمس في توجيه المعنى المجازي ضمن تجربة الشاعرين؟

نتيجة هذه الدراسة تدلّ على أنَّ العدول عن المعيار والنزوع إلى الانزياح الدّلالي لدى *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف* يبرز مقدرتهما الخيالية في توظيف الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغات العادية التي تحيد عندهما عن منطقيتها في كثير من الأحيان، وتدخل في اختراق السّياق المألوف.

الكلمات الرئيسية: الانزياح الدّلالي، تراسل الحواس، الصّور المحوّلة، *مهدي أخوان ثالث*، *سعدي يوسف*.

---

١. تاريخ التسلم: ١٣٩١/١١/١٥هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٢/٢/٢ هـ.ش

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة «رازي» ـ كرمانشاه. Email: salimi١٣٩٠@yahoo.com

** طالب دكتوراه في اللغة العربية وآدابها ـ بجامعة «رازي» ـ كرمانشاه.

Archive of SID

www.SID.ir

١. المقدمة

يستخدم الشّعراء المعاصرون الأدوات التقليدية والمستحدثة في التشكيل الجمالي لنصوصهم الشّعرية، فالنصّ الشّعري الجيد هو الذي يستطيع مبدعه أن يخلق من هذه الأدوات صورة متكاملة حيّة تتّسق مع الفكرة والعاطفة. في سبيل هذا، يكون «الانزياح» أو «العدول عن المألوف» من المؤثرات الهامة في طريق استخدام الأمثل للغة الشعرية ويقوم بالدور الأساسي في فهم هيكلية الشعر.

في ضوء الانزياح وفضائه الدّلالي في الشّعر الحديث، تتحول الصّور الحسية بأنواعها الخمسة: البصرية، والسّمعية، واللمسية، والذّوقية، والشّمية إلى أدوات ذات وظائف جديدة امتلكت القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، وخلق العملية الإبداعية الفنية من خلال امتلاكها الفاعلية التعبيرية في تشكيل الصّورة الشعرية؛ فيُسمّى هذا اللّون التصويري «تراسل الحواس» أو «تزامن الحواس» أو «توافق الحواس»، وهذا الأسلوب الذي يكثر عادة في القصائد الرمزيّة يسير على عكس التوظيف المألوف في لغة التعبير الفني.

لقد وظف الشعراء تقنية «تراسل الحواس» لتعميق المعنى الشّعري الذي يرمون إليه؛ فقاموا بالمزاوجة بين الحاستين أو أكثر، مما يجعل قصائدهم ترتقي بهذه الآلية من الضيق والسّطحية إلى التحليق في سماء الخيال، لذلك، فقد يرى الشاعر بأذنيه ويسمع بجلده ويشمّ بعينيه مثلاً؛ أي أنّه بخياله الواسع، يعطي للأشياء التي تدركها حاسة السّمع صفات الأشياء التي تدركها حاسة البصر، ويصف الأشياء التي تدركها حاسة الذّوق بصفات الأشياء التي تدركها حاسة الشم، وقس على ذلك.

ومن الملاحظ أنَّ «التبادل بين الحواس الخمس» أو «تراسل الحواس» يتيح للشاعر علاقة لغوية خاصّة غير خاضعة لمنطق العقل. وهذه العلاقة المتنافية مع المنطق علاقةٌ رؤيويةٌ تدلُّ على تطلّع الشاعر إلى ماوراء الحقيقة ورغبته في إيجاد نوع من التراسل بين العالم الروحي وبين العالم المادي. لذلك، إنَّ التعابير الرمزية التي تستعمل في هذا المسار، تتخذ اتجاهاً لغويّاً يحوّل وظيفة اللغة في ظاهرة عمل الحواس وتبادلها سعياً لتسخير هذه الحواس في إكساب تركيبات جديدة غير مألوفة، وهذا ما يعرف بـ«التوظيف المجازي للحاسة».

من هذا المنطلق، يعتبر الأدب المقارن من الدّراسات التي تكشف اللثام عن المشابهات الموجودة بين الشعراء بالرغم من الفواصل الزّمنية أو المكانية. وفي هذا الشأن، اتكأ الشاعران *مهدي أخوان ثالث*[١] *وسعدي يوسف*[١] في نصوصهما الشّعرية

---

١. ولد *مهدي أخوان ثالث* سنة ١٩٢٨م، في مدينة طوس بمشهد المقدسة شمال شرقي إيران. كان والده بقالاً من أهالي مدينة يزد أصلاً، هاجر إلى مشهد. أبدى *مهدي* ميولاً نحو فن الموسيقى في البداية، إلاّ أنّ معارضة والده جعلته يتجه صوب الشّعر والأدب. بعد إنهائه الدّراسة الابتدائية والثّانوية، انتقل إلى طهران، وعمل في سلك التعليم، الأمر الذي قاده للتعرف على الحياة في ضواحي العاصمة. انخرط عام ١٩٤٩م، في أنشطة اجتماعية وسياسية. وكانت انتاجاته الشّعرية حينئذ ذات منحى واقعي بصبغة حزبية. بعد انقلاب ١٩٥٣م، ضد حكومة *مصدق* الوطنية ألقي *أخوان ثالث* في السّجن، وإثر اطلاق سراحه التحق بالعمل الصحفي وتعاون مع الإذاعة ومؤسسات ثقافية أخرى. أصدر أوّل مجاميعه الشّعرية بعنوان «*أرغنون*» سنة ١٩٥١م، وصدرت له بعد ذلك العديد من الأعمال الشّعرية، منها: *آخر شاهنامه* (أي: آخر الشّاهنامة)، زمستان (أي: الشّتاء)، *از اين اوستا* (أي: من هذا الأفستا)، وغيرها. قد كان *لأخوان ثالث*، باع في النقد الشّعري أيضاً، فظهرت له العديد من المقالات في هذا الميدان لاسيّما حول رائد الشعر الحرّ في إيران *نيما يوشيج*. وكانت «*بدائع نيما وبدعه*» و«*عطاء نيما ولقائه*» و«*شعراء التقائض*» من ثمار نشاطه في هذا المضمار. وقد جرب كتابة القصة أيضاً، فصدرت له مجموعتا «*الممسوس*»

Archive of SID

www.SID.ir

على ظاهرة «تراسل الحواس» بوصفها وسيلة بلاغية ساهمت في تحقيق المراد في إبراز تجربتهما الإبداعية. تتناول هذه الدّراسة جانباً مهماً في الانتاج الأدبي ضمن تجربة هذين الشاعرين، حيث يركز البحث على الفضاء الدّلالي عندهما، ويتخذ هذا الجانب محوراً للدراسة ممثلاً في ظاهرة «العدول» أو «الانحراف» ودوره في مزج الحواس المختلفة.

فالمنهج الذي ينسجم مع فحوى هذه الدراسة هو المنهج التوصيفي ـ التحليلي في المدرسة الأمريكية التي لا تشترط وجود علاقات تاريخية في الأدب المقارن، ولكنها تعني بدراسة التشابهات والتخالفات بين الآداب المختلفة، لإبراز ما فيها من مواطن الجمال والتميز من خلال تحديد ظاهرة «الانزياح الدلالي» لدى *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف*، والكشف عن القواسم المشتركة التي تبلور من خلال شواهد من تقنية «تراسل الحواس» التي اكتظت بها نصوصهما الشعرية.

وأمّا الدليل على اختيارنا الشاعرينِ *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف* من بين الكثير من الشعراء الإيرانيين والعراقيين هو:

١. وحدة الظروف السياسيّة والاجتماعيّة بينهما، كما ويشتركان إلى أقصى حدّ في ذهنهما المبدع لخلق تصاوير الشعريّة المتنوّعة التي هي نابعة من وعي وتفكير واحد.

٢. الكفاءة العالية في ترسيمهما الصّور الانتزاعيّة (ـغير الواقعيّة البعيدة عن الذهن)، حيث يميّز هذه الصفة كلّ من يدقّق في أشعارهما.

٢. سوابق البحث

قد كتبت دراسات كثيرة حول الانزياح وأساليبه في الشعر الفارسي والعربي المعاصر خلال السّنوات الأخيرة، منها: كتاب «از زبان‌شناسی به ادبیّات» *لكورش صفوي*، وكتاب «الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب» *لعبّاس رشيد الددة*، وكتاب «الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية» *لأحمد محمد ويس*، ورسالة تحت عنوان «الشعر العربى بين سلطة المعيار ولذة الانزياح» *للتجاني بولعوالي*.

و«الشجرة العجوز والغابة». سافر *«مهدي أخوان ثالث»* قبل وفاته الى ألمانيا وبريطانيا، وكانت هذه سفرته الوحيدة إلى خارج إيران فرجع وأقام في البلد حتى توفي في أيلول ١٩٩٠م، إثر نوبة قلبية. (ينظر: مختارات من الشّعر الإيراني الحديث،٢٠٠٨م، ص٦٨)

١. «ولد الشاعر *سعدي يوسف* في مدينة «البقيع» إحدى ضواحي البصرة عام ١٩٣٤م. توفي والده وهو صغير، وتكلفه أخوه الأكبر بالرعاية. عاش طفولته في قرية البقيع، الملاصقة لجيكور (=قرية السّياب)، ودرس الابتدائية في قرية «أبي الخصيب»، والثّانوية في البصرة، ثمّ انتقل إلى بغداد وحصل على ليسانس الآداب عام ١٩٥٤م» (الصّمادي، ٢٠٠١م، ص١٥). **«انتمى سعدي يوسف للحزب الشيوعي وهو في الخامسة عشرة، إذ وجدت الشيوعية في شعراء الأربعينيات والخمسينيات المحرومين والفقراء والمقموعين أرضاً خصبة لأفكارها، فلعبت دوراً كبيراً في فكره وإنتاجه الشعري، فحرص على التعبير عن انتمائه الحزبي من خلال ما أكده من إعجاب بشخصيات ماركسية ثورية ومنتمية للحزب الشيوعي. تقلب سعدي يوسف في وظائف عدة، فعمل مدرساً في العراق والجزائر، وعمل في وزارة الثقافة في بغداد، ومستشاراً إعلامياً وثقافياً في عدن (١٩٨٦- ١٩٨٢م)، ورئيس تحرير لعدد من المجلات منها: المدى الدّمشقية والموقف الأدبي»** (المصدر نفسه، ص١٧- ١٥). من مؤلفاته الشّعرية التي طبعت: *القرصان، أغنيات ليست للآخرين، ٥١ قصيدة، النجم والرّماد، قصائد مرئية، بعيداً عن السماء الأولى، نهايات الشّمال الإفريقي، تحت جدارية فائق حسن، الليالي كلّها، كيف كتب الأخضر بن يوسف، السّاعة الأخيرة، قصائد أقلّ صمتاً، من يعرف الوردة، يوميات الجنوب يوميات الجنون، مريم تأتي، والينبوع.*

Archive of SID

www.SID.ir

قد حفلت هذه الأبحاث والدّراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية العامّة، ولكن مما لاريب فيه أنَّ دراسة «الانزياح الدّلالي» من خلال تقنية «تراسل الحواس» ضمن تجربة الشاعرين تكشف عن عمق التعبير المجازي للحواس الخمس، وتضعنا على مقربة من الظاهرة المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري. لذلك، يمتاز هذا البحث بخصوصية فريدة لم يزاوله أحدٌ من الباحثين، ويكون مغايراً إلى حدّ ما لما ألف من دراسات أخرى.

٣. الانزياح والخروج عن المعيار الدّلالي

جاء في تعريف «الانزياح» في *لسان العرب* : «**نزح : نزحَ الشيء ينزح نزحاً ونزوحاً : بَعُدَ، ونزحت الدّار فهي تنزح نزوحاً، إذا بعدت، إنّما جَمْعُ منزاح وهي تأتي إلى الماء عن بعد، ونزح به وأنزحه، وبعد نازح، ووصل نازح : بعيد**» (ابن منظور، ١٩٩٧م، ص٦١٤) ؛ فيبدو أنَّ *ابن منظور* قد ذهب في تعريفه وإيضاحه لكلمة الانزياح إلى أنها تعني بعد أو بعيد، والانزياح هو الابتعاد عن المعنى الأصلي والمعجمي.

وأمّا في تعريف الانزياح اصطلاحاً، اختلفت الآراء حول تحديد مفهومه باختلاف المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوّراتهم، وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في الاختيار والتحديد، ومهما يكن، فـ«**إنَّ الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية يعمد إليها الكاتب أو الشاعر باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين؛ إذ نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث، وخاصة في القصائد النثرية، وهذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدّة صور**» (صالح، ٢٠١١م، ص٤).

يذهب بعض النقاد المعاصرين إلى أنَّ الشعر ليس إلاّ كسر نمط اللغة العادية والمنطقية (ينظر: شفيعي كدكني، ١٣٨٩هـ.ش، ص٢٤٠)، والأسلوب انحراف أو خروج عن الأنماط العادية للغة (شميسا، ١٣٧٥هـ.ش، ص٣٢) ؛ فالإبداع في الشعر هو النظر إلى الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة، والشاعر المبدع هو الذي «**يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثمَّ تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنها ترى لأول مرة**» (غنيم، ١٩٩٨م، ص١٢).

في ضوء هذه التنظيرات، نستطيع أن نقول: إنَّ الانزياح هو «**استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن تتّصف به من تفرّد وإبداع وقوة وجذب وأسر**» (ويس، ٢٠٠٥م، ص٤٩)، فالانزياح يعدُّ تصرّفاً في الكلام ويدلُّ على الانحراف عن النسق المألوف في سياق أدبي يجعل اللغة غاية لتحقيق الجمالية في الشعر ؛ لأنّه «**يبرز إمكانات المبدع في استعمال الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة، لإيصال رسالته إلى المتلقّي بكلّ ما فيها من القيم الجمالية، فينزاح الأسلوب عن نمط الأداء المألوف المعتاد، ليحقّق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها التركيب العادي**» (مرادي وقاسمي، ٢٠١٢م، ص١٠٥).

هناك أشكال مختلفة للانزياح، فقد قسّم الباحث الإنجليزي *جيفري ليج*[١] الانزياح إلى ثمانية أقسام: اللغوي، والنّحوي، والصّوتي، والكتابي، والدّلالي، واللهجي، والأسلوبي، والزّمني (ينظر: صفوي، ١٣٩٠هـ.ش، ص٥٨ـ ٥١).

من هذا المنطلق، ينظر إلى «الانزياح الدلالي» في العصر الحديث نظرة متقدمة تخدم التصور النقدي القائم على أساس اعتبار الصورة الشعرية صورة تتأتّى من خرق القانون الذي يسود على الصور البلاغية في الكلام ؛ فإنَّ لغة الشعر أو لغة النثر على حد سواء تزخر بالألفاظ والكلمات في استثمارها العادي، ولكن عندما تخرج هذه الألفاظ والكلمات عن نمطها

١. Geoffrey Leech

Archive of SID

www.SID.ir

الاعتيادي، فإنّه يدخل عليها ما يُعرف بـ «الانزياح الدلالي» أو «الانحراف التصويري». فإنَّ ظاهرة «الانزياح الدلالي» عبارة عن كسر نظام الاستعمال المتعارف للمفردات أو التراكيب التي بها تتكوّن الجمل بهدف زيادة عدة الدلالات الممكنة، وهذه الظاهرة تُعدُّ من الظواهر المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النصّ الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف والعادي. فالانزياح الدلالي في الشعر الحديث يحاول أن تستعيض من خلال التعبير بالصور الغريبة وقد تجلت مظاهرها من خلال التوظيف غير المألوف للاستعارات والمجازات والكنايات والتشبيهات وغيرها.

٤. التّمازج في التّفاعل الحسي وتقنية تراسل الحواس

إنَّ الحواس الخمس هي حلقة الوصل الواقعية بين الإنسان وطبيعة أطرافه إذا نظرنا إلى هذه الحواس ضمن وظيفتها المنطقية، إلاّ أنّها في كثير من الأحيان تتجاوز وظيفتها المرجعية إلى صور أخرى ذات دلالات غريبة تنتمي إلى عالم الخيال، وهذا ما يسمى بـ «التوظيف المجازي للحواس الخمس»؛ بعبارة أخرى، أنَّ المقصود بالتوظيف المجازي للحاسة هو **«استدعاؤها لمحسوسات لا تنتمي منطقياً ولا وظيفياً إلى طبيعتها العضوية. أمّا المقصود بالتوظيف الواقعي هو استخدام آلية عمل الحواس كما في صورتها الواقعية المرجعية وتوظيفها في البناء الشعري، لكن بالقدر الذي يحقق للنص وظيفته الفنية الجمالية»** (الخطيب، ٢٠١٠م، ص١٥٧).

في إطار هذا التوجه الخاصّ الذي يرقب توظيف الحاسة من الواقعية إلى الرومانسية، يمكننا أن نقول:

«إذا كان عمل الحواس في الواقع هو استدعاء المحسوسات من ضمن الطبيعة الحاسة نفسها، على سبيل المثال، فإنَّ حاسة الأنف لا تستقطب سوى المشمومات من الروائح المختلفة، والأذن لا تسمع سوى الأصوات المختلفة، وهكذا الحواس الأخرى، فإنَّ عمل الحاسة ضمن وظيفتها الفنية المجازية يمثل تقاطعاً بين وظيفتها وعملها وما تستدعيه من محسوسات. بعبارة أخرى، إنَّ الحواس تغادر وظائفها المعهودة بها إلى وظائف أخرى جديدة تتقاطع منطقياً مع وظائفها المألوفة لينعكس هذا الانزياح الوظيفي على شكل اللغة التي ينحرف بناؤها عن شكلها المرجعي» (المصدر نفسه، ص١٥٩).

فالغرابة في الشعر تعني إلحاح الشاعر على إدخال أداة تعبيرية في النصّ تبتعد عن المعهود، وهذا بذاته ما نجده في الصّور التي ينأى الشاعر فيها عن الاستثمار المألوف للحواس الخمس. في هذا الشأن، أنَّ تبادل الحواس لدى الشعراء في إطار ما يسمى بـ «تزامن الحواس» أو «تراسل الحواس»[1] يعني **«أن نصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى؛ فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة»** (ينظر: الجنابي، د.ت، ص٢٢). وإذا كان هذا التوافق الحواسي بمعناه العام يقصد أن **«ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن ما يشعره فينقل إليها مفردات حاسة أخرى»** (الصائغ، ١٩٩٧م، ص١٣٦)، فإنَّ هذا يدلّ على اقتراب الصورة التراسلية من الصورة الغرائبية التي تغادر فيها الألفاظ مدلولات الأشياء ومنطقها. فالغريب **«هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره»** (كيليطو، ١٩٩٧م، ص٦٠)، فلذلك يكون «تراسل الحواس» أقرب ما يكون إلى الصّورة الغرائبية غير المألوفة في ذهن المتلقي، ذلك لأنّه لا يقوم على العلاقة المرجعية المنطقية بين الحاسة ومدركاتها. فهذا الانزياح **«يحدث نتيجة أمرين قال بهما الرمزيون، هما:**

أوّلاً: إنَّ جوهر الأشياء متشابهة؛ لأنها تحدث في النفس انفعالات متشابهة وعليه فكلّ ما في الوجود وحدة لا تنفصل.

---

١. Correspondence

Archive of SID

www.SID.ir

ثانياً : إنَّ الأشياء لا توجد إلاّ بنا» (ينظر: الخطيب، ٢٠١٠م، ص١٥٩).

واللافت، أنَّ «هذا التوحد الوظيفي يجعل النصّ الفني نتيجة تعاون كلّ الحواس وكلّ الملكات، وهذا يجعلنا نحدد ارتباط فعل الحاسة بالعالم الداخلي لشخصية الشاعر» (المصدر نفسه، ص١٦٠ـ ١٥٩)، لذلك، تعدُّ تقنية «تراسل الحواس» إحدى المقوّمات الأدبية والسّمات الأسلوبية للشعر؛ إذ تُخرج اللغة المألوفة إلى المستوى الخيالي بالانزياح الدّلالي، فتعطيها بُعداً إيحائياً ودفقاً جمالياً. ويتم بناء الصّورة المفردة عن طريق «تراسل الحواس»، «إذ تتداخل العناصر الحسية بما تشتمل عليه من ألوان، وأشكال، وملمس، ورائحة، وطعم، فتشترك جميعها لتشكيل الصورة الشعرية، كأن يقوم الشاعر بخلع صفة حاسة البصر على حاسة السّمع، فما يدرك بالبصر يصبح مسموعاً، والمسموع يصبح مرئياً، وما حقّه أن يسمع يشم، و...» (ينظر: الصمادي، ٢٠٠١م، ص١٣١)، «فتتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية ويوحي الصوت وقعاً نفيساً شبيهاً بذلك الذي يوحيه العطر أو اللون» (هلال، د.ت، ص٤١٩)، «مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين نثريات الطبيعة وذلك المعنى المطلق الذي تريد إليه الأشياء» (أحمد، ١٩٧٨م، ص١١١). فالشاعر يلجأ إلى هذه التقنية «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» (نوفل، د.ت، ص١٦٥).

٥. الصّور المتراسلة في شعر الشّاعرين

اتّخذ النقد الحديث في الأدبين الفارسي والعربي مناهج مختلفة في الدراسة الفنيّة والبنائيّة للشعر متجسدة بالصورة. فإنَّ الصّورة هي «تجسيم للأفكار والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسيّة كانت أم خياليّة على أساس التآزر الجزئي، والتكامل في بنائها والتناسق في تشكلها والوحدة في ترابطها والإيحاء في تعبيرها» (صالح، ١٩٩٠م، ص٤٣٥).

وإذا ما حاولنا تتبع هذه الإشارة النقدية من خلال شعر الشاعرين *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف*، وجدنا أنَّ الصّور الشّعرية عندهما قد توزعت بين الصّور الحسية والذّهنية المتكئة على حركة الحواس الخمس الأدبية لفعل الخلق في الميدان الشعري. في سبيل هذا، لقد شكلت «الصّور المتراسلة» مساحة واسعة من نصوصهما الشعري وأدّت إلى توليد علاقات جديدة استطاعت أن تملأ الهوّة بين الواقعي والمثالي.

فـ «الصّور المتراسلة» أو «التّراسلية» أو «المحوّلة» أو «المتجاوبة» كلّها اصطلاحات تحمل دلالة واحدة، و«هي الصّور التي تصف مدركات حاسة من خلال حاسة أخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتهب الألوان أنغاماً، وتصيّر المرئيات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحاناً» (اليافي، ٢٠٠٨م، ص١٥٨). وبالتالي «تنشأ علاقات متداخلة بين معطيات الحسّ المختلفة، وتكون النتيجة وحدّة في الحواس» (ملوك، ٢٠٠٨، ص١٠٩)، بحيث «تتفاعل جملة الحواس البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية ويضيء الدفقة التصويرية ويمدّها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة جمالاً ووضوحاً من خلال التفاعل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس» (أبوجحجوع، ٢٠١٠م، ص٧٦).

في الواقع، أنَّ تقنية «تراسل الحواس» قد أتاحت لـ*مهدي* و*سعدي* الفرصة المناسبة لاستثمار الأمثل من الحواس الخمس في خدمة مشاعرهما وأحاسيسهما، فهما يحاولان بذلك مداعبة خيال المتلقي كي يحلق بتصرّف في سماء شعرهما دونما التزم بالواقع ومنطق الأشياء. فاستطاع الشاعران في قصائدهما أن يشكلا لوحات فنية قائمة على التوافق الحسي يبوح بالعلاقة بين المفاهيم المجردة والمدلولات الحسيّة.

Archive of SID

www.SID.ir

ثمة نماذج كثيرة في شعر *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف* تشتمل على التبادل في وظائف الحواس ؛ فيمزج الشاعران بين الحواس المختلفة، ويتبلور هذا النّمط التصويري الذي يرتكز في بنائه على أكثر من مدرك حسي في أشكال مختلفة، يمكن تفصيله في شعر هذين الشاعرين على النحو الآتي :

٥. ١ الصّور الصّوتية المحوّلة إلى البصرية

لقد احتلت الصّور الصوتية التي تتحرك مسايراً للحاسة البصرية مساحة واسعة في شعر *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف* ؛ فقد منحت هذه الصّور بعداً جمالياً لشعر هذين الشاعرين وولّدت دهشة تؤثر في نفسية المتلقي من خلال الجمع بين حاستين ليس بينهما تآلف.

فمن الجدير ذكره، أنَّ الشاعرين *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف*، يعتمدان على التزامن بين حاسة السّمع وحاسة البصر. وبذلك تتخلى الحاسة البصرية عن وظيفتها المرجعية لتتحول إلى حاسة سمعية تستفز وعي المتلقي من خلال إحداث خلل في توقعه. والحقيقة أنَّ هذه الصور المحوّلة عند الشاعرين قد جاءت تبعاً لمشاعرهما العميقة الذي يطلق للخيال العنان للوصول إلى ما يختلج في ضميرهما.

وفي إطار هذه الإشارة، يبعث الشاعر *سعدي يوسف*، في قصيدة «*الشخص الثاني*»، طاقة إيحائية في لغته، إذ يميط اللثام عن حاسة البصر التي تقوم بدور حاسة السّمع في عملية إبداعية تنأى عن المرجعية :

«أبصرتُ عينيه

عبر الزّجاج الرّطب، مبتلّتينْ

أبصرتُ في عينيهِ أغنيّتينْ» (يوسف، ١٩٨٨م، ج١، ص٣٩٥).

اللافت في هذه المقطوعة، أنَّ *سعدي* يحاول بخياله الواسع أن يجسد الصّوت مرئياً من خلال إسناد فعل «أبصرت» الذي يرتبط بحاسة البصر إلى لفظ «أغنيّتينْ» الذي يعود إلى حاسة السّمع. فالشاعر هنا شديد القلق على غربة صديقه، وحينما تتراءى له خيال الصّديق بعينيه المبتلّتين، ينتابه شعورٌ عميقٌ، كأنَّه يسمع من قاع عينيه الحزينة نغمات الحزن ونبرات الألم ؛ فحاسة البصر في هذا النصّ تتدخل في عملية خلق الصّورة المجازية التعبيرية عندما تضع يدها على معاناة الشاعر من فراق صديقه، وتأخذ هذه الحاسة دلالة جديدة من خلال تبادلها مع حاسة السّمع. وبهذا الأسلوب تخترق حاسة البصر الحدّ المألوف إذ إنها تقوم بدور حاسم في إصغاء الأغنية التي خيّمت على العينين مكان حاسة السّمع.

وقد أدّى التبادل والتزامن بين حاسة البصر وحاسة السّمع عند *سعدي* إلى الانزياح الدّلالي الآخر في قصيدة «*من هور السّقطة*»، حينما يشكو الشاعر من فراق أحد آخر من أحبته :

«مزقتَ قلبي

صوتُكَ الدّامي يمزقه كخنجركَ الصديءْ

وحشيةُ الأعماقِ فيه، وزرقةُ الأوراق فيهْ» (يوسف، ١٩٨٨م، ج١، ص٤٢٤).

يلاحظ هنا ما خلقه الشاعر من تداخل الحواس، حيث جمع بين حاستي «السّمع» و«البصر» من خلال توظيف تركيب «صوتُكَ الدّامي». فالمتلقي يستمع بذهول إلى هذا التركيب الغريب ليدرك في النهاية أن الانزياح يكمن في حزن الشاعر

Archive of SID

www.SID.ir

العميق الذي يرى الصّوت داميّاً، والشاعر بذلك يحول الأمر العادي إلى آخر مدهش ينبض بصورة جديدة في الميدان الشعري.

كذلك عندما ننتقل إلى شعر *مهدي أخوان ثالث* من نافذة التبادل والتزامن بين حاستي البصر والسّمع، نرى أنَّ الدلالات الإيحائية لهاتين الحاستين قد جاءت عنده *كسعدي يوسف*، مقترنة بالحزن والكآبة حينما يجمع بين الصّوت والدَّم في قصيدة «*در اين همسايه*»، أي: في هذا الجار:

«چرا آوازِ تو چون ضجّه‌ای خونين و هول‌آميز؟!

چه می‌جويی؟! چه می‌گويی؟!

چرا اين‌قدر دردآلود و حزن‌انگيز؟!» (أخوان ثالث، ١٣٧٤هـ.ش، ص٥٨).

الترجمة: لماذا يُضاهي غناؤك ضجّةً دمويّة مرعبة. تبحث عن أيّ شيء؟ ماذا تقول؟ ولِمَ تكون متألّماً حزيناً وقد تجاوزتَ الحدّ؟

فنسبة صفة «الدّمويّة» إلى «الضجّة» في تركيب «ضجّة دمويّة» تنتقل اللغة من دائرة المألوف إلى اللامألوف واللامتوقع. فقد انبثقت هذه الرؤية الجمالية للشاعر من خلال هذه الصّورة الصّوتية المحوّلة إلى البصرية، ولأنَّ هذا الانزياح أقدر على تجسيد عواطف الشاعر الحزينة، فالمتلقي يفجأ عندما يرى هذا التوظيف المجازي للحاسة السّمعية التي قد تحركت مسايراً للحاسة البصرية.

كذلك، إنّ قراءة دقيقة للمفردات التي تشكلت منها قصائد *مهدي أخوان ثالث*، تعبر عن رؤيته العميقة للوظيفة المجازية لحاسة السّمع المحوّلة إلى حاسة البصر عنده، لذلك يرى الشاعر بعينيه النغمة بوصفها من معطيات حاسة السّمع في قصيدة «*خوان هشتم*»، أي: المائدة الثامنة ويقول:

«می‌نيوشد گوششان در خواب پيش از ظهر

جيغ سبز و سرخ، يا اغلب، بنفش خواب بعد از ظهر مخمل را

و خموشانه فغان‌های نياز ـ طفلکی‌ها ـ استوا و قطب را با هم

و بلورين نغمه رؤياى طاووس حرير و شاخه گيلاس مومى را» (أخوان ثالث، ١٣٧٤هـ.ش، ص ٦٨).

الترجمة: آذانهم تُصغي في القيلولة إلى الصّرخة الخضراء والحمراء، أو في الأغلب، النّوم البنفسجيّ في العصر المخمليّ وتصغي إلى صرخات صمت الحاجة للقطب والاستوا ـ هذين المسكينين ـ وتصغي إلى النغمة الزجاجية لحلم الطاووس الحريري و غصن الكرز الناعم.

كما نلاحظ في هذه المقطوعة، إنَّ حاسة السّمع التي يتحدّث عنها الشاعر من خلال توظيف تركيبي «الصرخة الخضراء والحمراء» و«النغمة الزجاجية»، تأخذ بعداً دلالياً تخترق فاعليتها الواقعية، وتتحرك ضمن وظيفتها المجازية؛ لأنَّ لغتي «الصّرخة» و«النغمة» اللتين ترتبطان بحاسة السّمع قد وظفتا على جنب «الخضراء والحمراء» و«الزجاجية» اللتين ترتبطان بحاسة البصر.

كذلك، قد تحركت حاسة السّمع متمشّياً مع حاسة البصر وخرج الشاعر عن التعبير السائد والمتعارف قياساً في الاستعمال، رؤيةً وصياغةً وتركيباً في قصيدة «*پاييزى*»، أي: الخريفي عندما يقول:

Archive of SID

www.SID.ir

«پاییز جان! چه شوم، چه وحشتناک
رفتند مرغکان طلایی بال
از سردی و سکوت سیه خستند
وز بید و کاج و سرو نظر بستند
رفتند سوی نخل ، سوی گرمی
و آن نغمه‌های پاک و بلورین رفت» (أخوان ثالث، ۱۳۷۳هـ. ش، ص۵۰).

الترجمة: يا أيّها الخريف المحبوب! ماأشأم! ماأرْهَبَ! ذهبت الطيور ذوات الأجنحة الذهبية! تعبت تلك الطيور من الهمود والصّمت الأسود. أغمضت تلك الطيور عيونها عن أشجار الصفصاف والشُّوح والسَّرو (ِقطعت آمالها عن هذه الأشجار). ذهبت تلك الطيور نحو الدّفء، ونحو النخيل. وذهبت تلك النغمات الطاهرة البلورية.

فيبدو الانزياح جلياً هنا عن طريق التراسل بين حاستي السّمع والبصر؛ لأنَّ الشاعر قد خرج في تركيب «النغمات البلورية» إلى التعبير اللامألوف واللامتوقع، إذ ليس من العادي أن تكون النغمة بلورية، وفي هذا انحراف عن الأصل، فيجتاح الانزياح حاسة السّمع وذلك من خلال ارتباطها بحاسة البصر أو بقول أدقّ، من خلال تعبير الشاعر بالصورة الصّوتية المحوّلة إلى البصرية، حيث وصف المسموع بصفات مرئية.

قصارى القول: إنَّ الشاعرين *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف*، بخيالهما الواسع يستخدمان حاستي «السّمع» و«البصر» للتعبير عن حالتهما النفسية المراد إيصالها للمتلقي أو لرسم صورة شعرية بهذين الحاستين. فلكلّ الشاعرين علاقة خاصّة تربط بحاسة السّمع حسب رؤيتهما للأشياء المرئية، والتي تجعل النصّ الشعري عندهما أكثر عمقاً في المشهد الصوري وتأثيرها على المتلقي عبر خروجهما عن التعبير السائد والمتعارف قياساً في الاستعمال، رؤيةً وصياغةً وتركيباً. من هنا نستدل على أنَّ الانزياح الدّلالي من خلال الصّور الصوتية المحوّلة إلى البصرية يكون تكنيكاً تعبيرياً جديداً في تشكيل الصّورة الشعرية.

۲,۵ الصّور البصرية المحوّلة إلى الذّوقية

هناك نمط آخر من الصّور المتراسلة، وهو ما يمكننا تسميته بالصورة البصرية المحوّلة إلى الذّوقية، وهي تلك التي توحي بالوظيفة المجازية التي تقترن فيها حاسة البصر بحاسة الذّوق لتتخلّى حاسة البصر عن دورها المرجعي ودلالتها الواقعية وليخرج الشاعر عن التعبير العادي الذي العين متعودة على رؤيته إلى التعبير اللامألوف واللامتوقع.

في سبيل هذه الإشارة، تتصل الصّور البصرية بالصّور الذّوقية من غير تمييز بينهما في تجربة الشاعرين *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف*، فقد يجعل الشاعران من البصريات طعاماً تأكله الجياع أو ماءً تشربه العطاش، وهذا الأمر ليس مسألة اعتباطية، بل هو كسر للغة المألوفة، والعدول بها عن مسارها المعهود والاتّساع في توظيفها، وبالطبع قد اختبأت وراء هذا الانزياح الدلالي غايات أو مقاصد ترقى بكلامهما إلى المستوى الخيالي.

والمتأمل لقصيدة «*الماء*» *لسعدي يوسف*، يدرك أنَّ التزاوج بين الصّورة البصرية والذّوقية قد جعل من دخان القذائف ماءً يشربه الأطفال المظلومون في «صبرا»:

«أطفال «صبرا»

Archive of SID

www.SID.ir

يشربون دخانَ القذائفْ» (يوسف، ١٩٨٨م، ج٢، ص٢٧٣).

تكتسب «الدخان» في هذه المقطوعة وهو من مدركات حاسة البصر، صفات ذوقية عندما يستعملها الشاعر مع فعل «يشربون» الذي يرتبط بحاسة الذوق. فالنصّ توحي بمعانٍ رمزية وخيالية تتّسق مع حالة الشاعر النفسية. فقد استعان *سعدي يوسف* في هذا المقطوعة لتعميق رؤيته بالتراسل الذي يوفر له لوحة فنية لتصوير الجرائم التي ارتكبها العدو ضد الأطفال في «صبرا»، وبذلك قد جسّد الشاعر مدى وظيفة الحاسة الأدبية في توجيه المعنى المجازي.

وقد تبلور آلية التراسل بين الصّور البصرية والذوقية عند *سعدي يوسف* بشكل أعمق من النّموذج السّابق في قصيدة *القنفذ* حينما يقول:

«يكمنُ في قارته القديمةْ
منكمشاً بين تراب الشّمس والعشب المسائي
وحيداً
بطنه الأبيض مشدودٌ كجلد القوس
والعينان تشتفّان صوت النّمل» (يوسف، ١٩٨٨م، ج٢، ص٩).

واللافت أنَّ الشاعر يجمع في هذا النصّ بين عدة انطباعات حسية: الانطباع البصري (ـِالعينان) والانطباع الذوقي (ـِتشتفّان) والانطباع السّمعي (ـِصوت النّمل)، وهي كلّها تخدم غاية واحدة، بيان جمال هذه المقطوعة، حتى إنّه فاق هذه المحسوسات على جمالها وأثرها في نفس الشاعر. فلو أنعمنا النظر في هذه الصورة نجد أنَّ الشاعر قد جعل للعينين شفتين، ولكن هذه الشفتين لا تشتفّان الماء بل تشتفّان صوتَ النّمل؛ بعبارة أخرى، قد جعل الشاعر الصّوت ماءً تشربه العين، فلذلك يمكننا أن نقول: تتصل الصور البصرية بالصور الذوقية من خلال عبارة «العينان تشتفّان» كما ترتبط الصّور الذوقية بالصور السّمعية من خلال عبارة «تشتفّان صوت النّمل».

أمّا التحويل فمن المبصر إلى المذوق قد يجمع بين الانطباع البصري والذّوقي في شعر *مهدي اخوان ثالث*، وفي ذاك التحويل انزياح دلالي ترتقي الصورة الشعرية من السطحية إلى التحليق في سماء الخيال؛ فيبوح الشاعر عن سريرة هذا الانزياح حينما يقول في قصيدة *«ثمّ بعد الرعد»*:

«امّا نمی‌دانی چه شب‌هایی سحر کردم
بی‌آنکه یک‌دم مهربان باشند با هم پلک‌های من
در خلوتِ خواب گوارایی» (أخوان ثالث، ١٣٦٠هـ.ش، ص٤٠).

الترجمة: ولكن لا تدري كم من ليلةٍ قضيتُها للسحر دون أن تكون بين جفنيّ مودةٌ في خلوة النوم الحلو.

يبدو التحويل في هذه المقطوعة في الانطباع البصري (ـِالنّوم) إلى الانطباع الذوقي (ـِالحلو)، وهذا التحويل تمّ للشاعر تركيبه بمساواة بين الانطباعين البصري والذّوقي. فقد جاء هذا التراسل لتعمق الانزياح الذي وضع الشاعر إصبعه عليه في عبارة «خلوة النّوم الحلو».

ويتكرر التحويل في الصّورة البصرية إلى الصّورة الذّوقية في شعر *أخوان ثالث* المرتبط بالانزياح والعدول عن المعيار في قوله في قصيدة *ثمّ بعد الرّعد*:

«بر نطعِ خون آلود این شطرنجِ رؤیایی

Archive of SID

www.SID.ir

و آن بازی جانانه و جدّی

وین مهره‌های شکرین، شیرینِ شیرین کار» (أخوان ثالث، ١٣٦٠هـ.ش، ص٤٦).

الترجمة: على المائدة الدّموية لهذا الشطرنج الخيالي وذلك اللعب الجدّي الحازم وهذه الفرزات الحُلوة السّكّريّة العذبة.

هذه المقطوعة ترصد إحساساً خاصاً يرتبط بسيكولوجية الخيال عند الشاعر؛ لأنّه يستحضر صوراً مختلفة ترتبط بأحاسيسه المتباينة، وهذا الحشد للصور الحسيّة يمثل الحنين الذي يجبر خاطره الحزين، فقد جاء التراسل من خلال التشخيص الذي أعطى قوة لعبارة «هذه الفرزات الحلوة السّكّريّة العذبة»؛ فتداخل في هذه العبارة الانطباع البصري (ـالفرزات) مع الانطباع الذوقي (ـالسّكرية والحلوة) وتبادلت وظائفهما لتشكيل عبارة غير مألوفة أسهمت في تعميق الانزياح وتأثيره على المتلقي.

ويتخذ الشاعر مرة أخرى في قصيدة «*ارمغان فرشته*»، أي: تحفة الملاك، من تركيب «وجه الفلك الحلو» صورة غير مألوفة من تبادل المدرك البصري والذّوقي حينما يقول:

«خنده كردم بر جبين صبح با قلبی حزين

خنده‌ای، اما پريشان خنده‌ای بی‌اختيار

خيره در سيمایِ شيرينِ فلک نام ترا

بر زبان آوردم ای تابنده مه، جانانه يار» (أخوان ثالث، ١٣٨٧هـش، ص٢٩).

الترجمة: ضحكت على جبين الصّباح بقلب حزين ضحكة ولكنها تلقائيّة مضطربة. ذكرتُ اسمك يا قمراً مزهوّاً ويا أعزّ من روحي وكنتُ حادقاً في وجه الفلك الحلو.

والملاحظ أنَّ الشاعر قد ربط حاسة البصر بالذّوق، وهذا الارتباط حلّق بالشاعر إلى سماء جديدة من آفاق التعبير لم يألفها من قبل. فالوجه الذي رجا منه المتلقي أن يُرى بالعين شبيه العسل الذي يدرك بحاسة الذّوق وهذا النّوع من الاتّساع في توظيف الحاسة ينتعش روح الانزياح الدّلالي في النصّ الشعري.

على هذا الأساس، نفهم أنّ الشاعرين *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف*، قد برزا في قصائدهما دور كلّ من حاستي البصر والذّوق في بلورة التركيبات أو العبارات التي تهدف إلى الانزياح من خلال الأداء الجمالي المتميز، فنزع الشاعران إلى الجمع بين المدرك البصري والذّوقي مانحاً كلّ لفظة من هذين المدركين دوراً في توجية الانزياح الدّلالي.

٥. ٣ الصّور الصّوتية المحوّلة إلى الذّوقية

إنَّ المفردات الصّوتية التي تحوّل إلى الذّوقية واحدة من أهمّ الأدوات التي يستخدمها الشاعران *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف* في بناء صورهما المتراسلة. فبواسطة هذه الاستراتيجيّة المشتركة بين حاستي السّمع والذّوق، يشكل الشاعران أحاسيسهما و أفكارهما في شكل فني محسوس، ويصوّران رؤيتهما الخيالية للعلاقات الخفية بين هاتين الحاستين، لذلك قد نجح الشاعران بهذه السّمة الفنية الرائعة فيما يتعلق بالصّور الفنية التي تقوم على أساس تراسل الحواس الذي يجعل قارئ أشعارهما يهيم في خيالهما عبر سحر الكلمات الصّوتية المحوّلة إلى الذّوقية.

Archive of SID

www.SID.ir

في سبيل هذه الاستراتيجيّة، إنَّ القارئ لشعر *سعدي يوسف* يلمس براعة الشاعر العالية في بناء الصّورة الشّعرية عن طريق التبادل بين حاستي السّمع والذّوق. ومن أبرز لوحات الشاعر الجميلة التي جاءت في قصيدة «*المسافر*»، صورة «شرب الصّوت» التي قد تحول فيها المدرك السّمعي (الصّوت) إلى المدرك الذّوقي:

«معي كان في ٦/٥
لقد كنتُ أشربُ صوتَهْ
وانباءَهُ واغترابي وصمتَهْ» (يوسف، ١٩٨٨م، ج١، ص٤٢٣).

يُلاحظ أنَّ «الصّوت» مدرك سمعي و«الشّرب» مدرك ذوقي، فيعمل الشاعر من خلال التوافق أو التزامن بين حاستي السّمع والذّوق على إسقاط الحواجز النفسية والمعنوية التي حجبت بين هاتين الحاستين، فلا يعود هناك فرق يذكر بينها.

وفي قصيدة أخرى للشاعر *سعدي يوسف* تحت عنوان «*ثلاثة أصوات*»، يشكل الشاعر صورته الشّعرية في شكل يشبه بالصّورة السّابقة، حيث يتحول المدرك السّمعي إلى المدرك الذّوقي مرّة أخرى:

«سفينةٌ في المطرْ
مهجورةٌ عاريةْ
قلوعُها الباليةْ
تشربُ صوتَ المطر» (يوسف، ١٩٨٨م، ج١، ص٤١٧).

حيث يُلاحظ هذا التبادل الحسي والتلاحم المعنوي بين المدرك السّمعي (ـصوت المطر) والمدرك الذّوقي (ـتشربُ)، فهذا الترابط والتراسل يجذب المتلقي ويمنحه لذة قائمة على الانزياح الدّلالي؛ فنلاحظ انهيار الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين هذينِ المدركينِ حتّى أصبح الصّوت ماءً يُشرب.

هذا، وقد جمع *مهدي أخوان ثالث كسعدي يوسف* بين حاسة السّمع وحاسة الذّوق للإيحاء بكثير من إحساساته، فيمتزج السّمع بالذّوق عنده، ولكن، يبدو أنَّ *أخوان ثالث* لم يستعمل هذا التبادل والتزامن كثيراً في شعره بالنسبة إلى *يوسف*. ومن اللوحات الرائعة التي نجده عند *أخوان ثالث* ما جاءت في قصيدته «*نغمه همدرد*»، أي: نغمة المتعاطف، حيث يسقط الشاعر فيها الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين المدرك السّمعي والمدرك الذّوقي، ويقول:

«شبنم زلف تو را نوشم و خوابم نبرد
روح من در گرو زمزمه‌ای شیرین است» (أخوان ثالث، ١٣٨٧هـ.ش، ص٢٥).

الترجمة: أشربُ ندى شعرك ولا أنام. روحي رهينةُ همسة حلوة.

تنطوي هذه المقطوعة على انزياح دلالي ينتمي إلى الخيال أكثر من إنتمائها إلى الواقع؛ لأنَّ الشاعر هنا يقوم بخلع صفة الذّوق على حاسة السّمع في تركيب «هَمْسَة حُلوة»، وبذلك يستطيع أن يتبادل بين المدرك السّمعي والمدرك الذّوقي.

من خلال ما تقدّم، يتبين لنا أنَّ الشاعرين *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف*، قد عمدا إلى انهيار الحواجز النفسية والمعنوية بين المدرك السّمعي والمدرك الذّوقي، فإنّهما بذلك يشكلان تركيبات جديدة لا تعترف بالأعراف الموروثة. فيبدو لنا أنَّ *سعدي يوسف* أكثر عناية من *مهدي أخوان ثالث* بالتبادل بين حاستي السّمع والذّوق من خلال تشكيل الصّور الصوتية المحوّلة إلى الذوقية.

Archive of SID

www.SID.ir

٤ . ٥ الصّور الصّوتية المحوّلة إلى الشمّية

وظف الشاعران *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف* تقنية التبادل بين حاستي السّمع والشمّ في بناء الصّور المفردة، وذلك من خلال نسبة الصفات الشّمية على الصّوتية، أو عقد المماثلة بين هاتين الحاستين، مما يشكل انهياراً للفوارق بين الطرفين. فاستطاع الشاعران بهذا التبادل أن ينقلا الأثر الشعري من دائرة الحس السّمعي، إلى حيز حاسة الشمّ، مما يوقع المتلقي في دائرة الحيرة، نتيجة الاقتران بين المدرك الصّوتي والمدرك الشمّي في مستوى الانزياح الدّلالي.

يسهم التراسل عند *سعدي يوسف* في تحويل الأغاني التي تمثل نسقاً صوتياً ملحناً يدرك بحاسة السّمع إلى حاسة الشمّ، فانتقل الصّوت عنده من الإدراك بحاسة السّمع إلى حاسة الذّوق. وخير مثال على هذا النّمط في شعره قد جاء في قصيدة «*ساحة إسبانية*» حينما يقول الشاعر:

«رائحةُ القيثار في الساحةْ
والتَّبغُ والسّواحُ في المقهى
لقد كنُّا هنا أمسِ
رقصتُ حتَّى مُزِّقَ الجوربُ، حتَّى مُزقتْ نفسي» (يوسف، ١٩٨٨م، ج١، ص٤١٠).

إنَّ الانزياح الوارد في هذا المقطوعة قد تبلور من خلال خرق نظام للغة المألوفة، حيث صارت القيثار بأغنيته المسموعة عبيراً يُشم، فنلاحظ بوضوح اختلال العلاقة المنطقية بين عناصر الصورة في تركيب «رائحةُ القيثار»، حيث تخرج اللغة عن دلالتها الأصلية ليضاعف التباعد متهجاً نحو الغرابة. فجمال الصّور الفنية المتولدة من التراسل في هذه المقطوعة يكمن في النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعى فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة في حاستي السّمع والشمّ.

كذلك قد وردت عند *مهدي أخوان ثالث* نماذج متعددة من الصّور الشّعرية التي تعتمد على التبادل بين حاستي السّمع والشمّ يتكئ فيها الشاعر على التحويل من المسموع إلى المشموم. ومن استخدامات *مهدي* الانزياحية التي امتزج بها المدرك السّمعي والمدرك الشّمي، قوله في قصيدة «*خسروانى*»:

«كسى در زمستان اين شگفتى نشنيد
آن مرغك آوازِ بهارى مى‌خواند
بويت اگر نشنيد پس رويت ديد» (أخوان ثالث، ١٣٧٤هـ.ش، ص٢٢٨).

الترجمة: لم يسمع أحدٌ هذه الأعجوبة في الشّتاء حيثُ يغنّي ذلك الطّير غناءَ الرّبيع ولو أنّه لم يسمع رائحتك ولكنّه رأى وجهك.

قد يتخيل المتلقي هنا لأول وهلة التماثل الكامل بين كلمتي «رائحتك»، و«لم يسمع»، ولكن اجتماع كلّ منها قد أعطى المعنى آفاقاً أوسع ووضوحاً أكثر دقة. فعندما ينتظر المتلقي أن تكون الرائحة مشمومة، يعمل الشاعر على كسر توقع القارئ من خلال انهيار الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين المدرك الشمي والسمعي، فلا يرى الشاعر هنا بخياله الواسع فرقاً يذكر بين حاسة السّمع وحاسة الشمّ، وحاسة الشمّ عنده لا تلمس الاّ بحاسة السّمع.

Archive of SID

www.SID.ir

ربّما أراد *أخوان ثالث* ضمن هذا الأسلوب الفني إدهاش القارئ ولفت انتباهه إلى ضرورة تأمل مثل هذه الأساليب غير العادية من خلال التزامن بين حاستي السّمع والشمّ، فيبدو أنَّ المدرك السّمعي الذي يستوعب المدرك الشّمي، يتسع كثيراً عند *مهدي أخوان ثالث* بالنسبة إلى *سعدي يوسف*، ففي قصيدة *الورد*، يمزج الشاعر بين هذين المدركين لإبراز السُّخرية والدّعابة، وليجسد أحاسيسه تجاه العلاقات الكامنة التي قد اختبأ وراء الأشياء:

«هيچ مگويش مبويش

كه او بوى چنين قصّه شنيدن نتواند» (أخوان ثالث، ١٣٧٣هـ.ش، ص٤٢).

الترجمة: لا تقُل له شيئاً، لا يشمّها أبداً؛ لأنّه لا يستطيع أن يشمَّ قصّة كهذه.

واللافت في هذه المقطوعة، أنَّ «القصّة» شيء معنوي غير قابل للشّم إلاَّ أنَّ الشاعر استخدم أسلوباً غريباً يغلب عليه طابعاً عدولياً ربط بين المدرك السّمعي والمدرك الشّمي؛ فيعني هذا الأمر إكساب المجرد صفة التجسيد، وبذلك استطاع أن يرسم لوحة فنية قائمة على التوافق الحسي لتنشيط ذهن القارئ.

٥,٥ الصّور البصرية المحوّلة إلى الشّمّية

قد تبلور من آنٍ إلى آخر في شعر *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف*، جماليات التعبير والتصوير الفني المرتكز على «الشكل» أو «اللون» بوصفهما من معطيات حاسة البصر وتبادلهما مع حاسة الشمّ، فيما يُعرف برمزية البصر والشمّ في إطار تراسل الحواس؛ «**فالشعر ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق خاصّ، إنّه تصورات تستمتع الحواس باستحضارها**» (إسماعيل، د.ت، ص٦٠ـ ٥٩)، فلا يغفل *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف* الوظيفة الجمالية لـ«اللون» أو «الشكل»، وذلك بإسناد الألوان والأشكال إلى حاسة الشمّ ليخرج الشاعران من إطار الوظيفة المألوفة إلى إطار الوظيفة الرمزيّة.

وفي سبيل هذه الإشارة، يمزج الشاعر *سعدي يوسف* في قصيدة *الصّحو*، بين حاستي البصر والشمّ، من خلال توظيف تركيب «طراوة الأعشاب» الذي يرتكز إلى الشكل الذي يرتبط بحاسة البصر وإسناد هذا التركيب إلى فعل «أشمُّ» الذي يكون منسجماً مع حاسة الشّمّ:

«**دعني أشمّ طراوة الأعشابْ**» (يوسف، ١٩٨٨م، ج١، ص٣٧٩).

لقد تحوّلت «طراوةُ الأعشاب» بوصفها صورة بصرية تُرى بالعين إلى صورة شميّة تُشمُّ بالأنف؛ فتؤدي عملية الانزياح هذه إلى خلق عبارة جديدة غير مألوفة تخدم الغرض الذي يريد الشاعر إيصاله إلى المتلقي؛ أي أنَّ الشاعر يتوسل بهذا التراسل الغريب في شعره لتعميق معناه.

ويرتفع هذا الانزياح الدّلالي إلى أقصى حالاته عند *سعدي يوسف*، في قصيدة «*الينبوع*»، حيث يرتكز الشاعر بخياله العميق على اللون بوصفه صورة بصرية ويمزج هذه الصّورة بحاسة الشّمّ:

«يهتفُ بي دمي
إني إلى الأمواج أرجعُ
أحتوي عدناً بجيب قميصيَ الصيفيّ
أحملُها كوردة ساحرٍ

Archive of SID

وأقولُ للعشاق : هذي وردتي

فتقدموا للبحر

ان سَمِيَّهُ أحمرْ

وأن شميمه أحمرْ» (يوسف، ١٩٨٨م، ج٢، ص٤١٦).

إنَّ المؤشر الأسلوبي الذي تبدّى واضحاً في هذه المقطوعة، والذي يلفت انتباه المتلقّي هو التوظيف المجازي للمدرك الشمي حيث تستخدم حاسة الشم في خدمة البصر؛ لأنَّ شميم البحر الأحمر يرى بالعين؛ بعبارة أخرى، إنّ حاسة الشم قد تحوّل إلى حاسة البصر، لذلك نستطيع أن نقول: إنَّ هذا النصّ الشعري غنيّ بالانزياح الجميل الذي انبثق عن عدم الملاءمة الإسنادية بين كلمتي «الشميم» و«الأحمر»، والخرق للسنن التي لا تلتقي في العرف اللغوي.

قد وظف *مهدي أخوان ثالث*، في قصيدة *الأخضر*، آلية تراسل الحواس لإبراز طموحه إلى الطيران في سماءٍ تفوح منها رائحة التّصوف، حين يقول:

«با تو ديشب تا كجا رفتم

تا خدا و آن سوى خدا رفتم

من نمى‌گويم ملايك بال در بالم شنا كردند

با تو ليك اى عطرِ سبز سايه پرورده

تا حريم سايه‌هاى سبز

تا ديارى كه غريبه‌هاش مى‌آمد به چشمم آشنا، رفتم» (أخوان ثالث، ١٣٦٠هـ.ش، ص٧٠).

الترجمة: إلى أين ذهبتُ معك البارحة؟ إلى الله والأكثر. لا أقول أنا سبحتُ مع الملائكة جنباً إلى جنب، ولكني يا عطراً أخضر احتضنته الظِّلال، مضيتُ إلى حريم الظِّلال الخضراء وإلى ديارٍ كأنّي كنت أعرف قاطنيها.

يأتي جمال هذه الصّورة الشعرية التي يصوع فيها الظِّل الأخضر برائحة العطر، من تحويل المدرك الشّمي إلى المدرك البصري؛ فهذا الظّل الأخضر برائحته العاطرة المُفرحة يجعل المتلقي أن يشمَّ شذاه الخيالي.

وفي قصيدة «*خسروانى‌ها*»، نلاحظ أنَّ الشاعر يندمج بالأشياء، ويخلع عليها مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صوره من واقعه وإن كانت تبدو غير واقعية، حينما يقول:

«گل از خوبى به مه گويند ماند، ماه با خورشيد

تو آن ابرى كه عطر سايه‌ات چون سايهٔ عطرت

تواند هم گل و هم ماه هم خورشيد را پوشيد» (أخوان ثالث، ١٣٧٤هـ.ش، ص ٢٢٨).

الترجمة: يقولون أنّ الورد يُضاهي القمر طيباً وجمالاً، والقمر يشبه الشّمس لذلك. أنتَ السّحاب الذي عطر ظلّك يضاهي ظلّ عطرك، ويستطيع ظِلّك تغطية كلٌّ من الورد والقمر والشّمس.

Archive of SID

www.SID.ir

كذلك، في قصيدة *از «برخوردها»* (أي: من المواجهات)، يصف الشاعر المرئي بصفات المشموم ليكشف عن صورة متجددة الشكل مرة أخرى:

«چاشتگاهی آفتاب روزی از مرداد

داغ داغ، آنسانک

لاشه‌ی هر سایه، پای ذات خود بی‌هوش می‌افتاد

دشت روشن بود و در من آتشی نشناخته روشن» (أخوان ثالث، ١٣٧٤هـ.ش، ص٢٣٦).

الترجمة: في ضحى مشمسة من أيام شهر مرداد، ساخنة ساخنة، كما تتصوّر أنت، حشاشة كلّ ظلّ، كانت مُغماةً تقع على ذاتها، وكانت رائحة الفلاة تضيئ، وفي وجودي نارٌ غريبةٌ تضيىء.

يُلاحظ أنّ الشاعر قد ارتكز على المزاوجات المجازية بين المدرك البصري (ـِالضوء) والمدرك الشمي (ـِرائحة). فالانزياح الذي أضافه تراسل الحواس هنا يترقى من المستوى اللغوي العادي إلى مستوى رمزيّ أرفع، فعبّر الشاعر عن المدرك البصري (ـِضوء الفلاة) بالمدرك الشمي، متخذاً من هذا الانزياح الدّلالي وسيلة أسلوبية لإبداع المعنى وتجلية الإحساس.

عندما ننعم النظر في الصّور التراسلية التي يلاعب بها الشاعران *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف*، خيال المتلقي، فإننا نجد الشاعرين يقرّبان بين حاستي البصر والشّمّ في الصوّر البصرية المحولة إلى الشّمية؛ لأنّهما يدركان أنَّ التوسّع في نقل الألفاظ من استعمالها القريبة إلى استعمالها الغريبة يثير العجب والغرابة عند المتلقي.

النتيجة

ثمة مزاوجات خاصّة بين اللغات في شعر *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف*، تتيح لهما المجال لاستثمار إيحاء في حاستين أو أكثر، خرجت بها اللغة عن حدودها المألوف إلى اللامألوف، فيكسو الشاعران هذه اللغات ثوب الإبداع القشيب، وقد يتجهان في مزاوجاتهما إلى وضع الحواس الخمس في غير موضعها المعهود مما يوقع المتلقي في دائرة الحيرة. بعبارة أخرى، إنَّ التزامن بين الحواس المختلفة عند الشاعرين *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف*، ينزاح عن التراكيب اللغوية العادية عبر إسناد وظيفة من وظائف الحواس الخمس إلى حقل غريب لا تنتمي إليه، منها: الصّور الصّوتية المحوّلة إلى البصرية، والصّور البصرية المحوّلة إلى الذّوقية، والصّور الصوتية المحوّلة إلى الذّوقية، والصّور الصّوتية المحوّلة إلى الشّمّية، والصّور البصرية المحوّلة إلى الشّمّية. فقام الشاعران بالمزاوجة بين هذه الحواس الخمس، مما يجعل قصائدهما ترتقي بهذه الآلية من الضيق والسّطحية إلى التحليق في سماء الخيال. لذلك، فقد يرى الشاعران بأذنيهما ويشمّان بعينيهما مثلاً؛ أي أنّهما بخيالهما الواسع، يعطيان للأشياء التي يدركهما بحاسة السّمع صفات الأشياء التي يدركهما بحاسة البصر، ويصفان الأشياء التي يدركهما بحاسة البصر بصفات الأشياء التي يدركهما بحاسة الشّم، وغيرها، لذلك يمكننا القول أنَّ العدول عن المعيار والنزوع إلى الانزياح الدّلالي لدى *مهدي أخوان ثالث وسعدي يوسف*، يبرز مقدرتهما الخيالية في

Archive of SID

www.SID.ir

توظيف الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغات العادية التي تحيد عندهما عن منطقيتها في كثير من الأحيان، وتدخل في اختراق السّياق المألوف.

وإذا كان دور الحواس الخمس بتوظيفها الواقعي عند هذين الشاعرين هو استدعاء محسوسات من ضمن طبيعة الحاسة نفسها، فإنَّ دورها المجازي يتقاطع منطقياً مع دورها المألوف لتعميق الصّورة الشّعرية من خلال كسر نمط اللغة العادية. لذلك، إنَّ المقارنة بين الشاعرين تكشف بجلاء عن مدى عنايتهما بإدراك الروابط المفقودة بين الأشياء ومدى استمدادهما من تقنية تراسل الحواس في الإبداع الشعري. وبهذا الاستراتجية المشتركة بين الحواس المختلفة، تتجرد المحسوسات عند الشاعرين من حسيتها وماديّتها وتتحول إلى مشاعر تثير في النفس معانٍ تنزاح بالدلالة عن مستواها المعياري الطبيعي إلى دلالات مفاجئة توقع المتلقي. وهكذا يكون بوسعنا أن نقول، إنَّ التبادلات الحسية المنبثة في ثنايا قصائد الشاعرين، ليست منهجاً إجرائياً لإزالة الوظيفة عندهما، ولا مجرد وسيلة جمالية هدفها إثارة المتلقي فحسب، بل هي عملية انزياحية أوجبتها طبيعة الإبداع التي ترتقي بالشعر من السّطحية إلى التحليق في سماء الخيال وتعلو على الكيف الحسي للشعر، ليفصح الشاعران عن نفسهما في أنماط مختلفة من الصور المتراسلة التي تتوزع على مختلف المحاور الفكرية وايديولوجية؛ فتراسل الحواس عند *مهدي أخوان ثالث* و*سعدي يوسف*، سمة بارزة وأسلوب منتهج، غايتها الكشف عن جوانب مهمة في تجربتهما الشّعرية.

❋❋❋

المصادر والمراجع:

١. ابن منظور. (١٩٩٧م). ***لسان العرب***. (ج١٠). (ط٦). بيروت: دار صادر.

٢. أبوجججوح، خضر محمد. (٢٠١٠م) «***البنية الفنية في شعر كمال أحمد غنيم***». رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية عمادة الدراسات العليا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية.

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

٤. أخوان ثالث، مهدي. (١٣٦٠هـ.ش). ***از اين اوستا***. (چ٥). تهران: انتشارات مروارید، .

٥. ـــــــــــــــ. (١٣٧٣هـ.ش). ***آخر شاهنامه***. (چ١٢). تهران: انتشارات مروارید.

٦. ـــــــــــــــ. (١٣٧٤هـ.ش) ***سه كتاب:*** *(در حياط كوچك پاييز، درزندان)، (زندگی می‌گويد امّا بايد زيست) و (دوزخ امّا سرد)*. (چ٦). تهران: انتشارات زمستان.

٧. ـــــــــــــــ. (١٣٨٧هـ.ش) ***زمستان***. (چ٢٥). تهران: طيف‌نگار.

٨. إسماعيل، عز الدين. (د.ت). ***التفسير النفسي للأدب***. (ط٤). القاهرة: دار غريب.

٩. بوالعوالي، التيجاني (٢٠٠٦م). «***الشعر العربي بين سلطة المعيار ولذة الانزياح***». رسالة ماجستير، الجامعة الحرّة في هولندا.

Archive of SID

www.SID.ir

١٠. الجنابي، أحمد نصيف. (د.ت). ***في الرؤيا الشعرية المعاصرة***. بغداد: وزارة الإعلام الجمهورة العراقية.

١١. الخطيب، علي عزالدين. (٢٠١٠م). «الحواس الخمس في قصص لطفية الدّيلمي: دراسة تحليلية لأدوار الحواس في بناء العالم القصصي». ***فصلية كلية التربية الأساسية***. جامعة واسط. العدد التاسع.

١٢. رشيد الددة، عبّاس (٢٠٠٩م) **الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب**. بغداد: دار الشّؤون الثقافية العامّة.

١٣. شفيعي كدكني، محمد رضا (١٣٨٩هـ.ش). ***موسيقى شعر***. (ط١٢). تهران: نشر آگه.

١٤. شميسا، سيروس. (١٣٧٥هـ.ش). *سبک شناسی*. (ط٤). تهران: فردوسي.

١٥. الصائغ، وجدان عبدالله. (١٩٩٧م). ***الصّورة البيانية في شعر عمر أبي ريشة***. لبنان: بيروت، دار مكتبة الحياة، مؤسسة الخليل التجارية.

١٦. صالح، بشرى موسى. (١٩٩٠م). ***الصّورة الشعرية في النقد العربي الحديث***. بيروت: المركز الثقافي العربي.

١٧. صالح، لحلولي. (٢٠١١م). «الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني». ***مجلة كلية الآداب واللغات***. جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر). العدد الثامن.

١٨. صفوي، كورش (١٣٩٠هـ.ش). *از زبانشناسی به ادبيّات*. (ج١). (ط٣). تهران: سوره مهر.

١٩. الصمادي، امتنان عثمان. (٢٠٠١م). ***شعر سعدي يوسف: دراسة تحليلية***. الأردن: دار الفارس للنشر والتوزيع.

٢٠. غنيم، كمال أحمد. (١٩٩٨م). ***عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر***. القاهرة: مكتبة مدبولى.

٢١. كيليطو، عبدالفتاح. (١٩٩٧م). ***الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربي***. (ط٣). بيروت: دار الطليعة.

٢٢. مجموعة مؤلفين. (٢٠٠٨م). ***مختارات من الشعر الإيراني الحديث***. المترجم: موسى بيدج. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة إبداعات عالمية.

٢٣. مرادي، محمد هادي، ومجيد قاسمي. (٢٠١٢م). «الرّد على منظري إنزياحية الأسلوب: رؤية نقدية». ***إضاءات نقدية*** (فصلية محكّمة)، السنة ٢. العدد ٥.

٢٤. ملوك، رابح. (٢٠٠٨م). ***«بحث في بنية الصورة الشعرية وأنماطها عند الماغوط»*** رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر.

٢٥. نوفل، يوسف حسن. (د.ت). ***الصّورة الشعرية والرمز اللوني***. القاهرة: دارالمعارف.

٢٦. ويس، محمد أحمد. (٢٠٠٥م). ***الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية***. بيروت: مجد.

٢٧. هلال، محمد غنيمي. (د.ت). ***النقد الأدبي الحديث***. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.

٢٨. اليافي، نعيم. (٢٠٠٨م). ***تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث***. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٢٩. يوسف، سعدي. (١٩٨٨م). ***ديوان سعدي يوسف***. (ج ١- ٢). بيروت: دارالعودة.

Archive of SID

www.SID.ir