العلاقـــة
ما بين تـراسل الحواس والاستعارة المكنية
دراسة تطبيقية على مختارات
من الشعر الوجدانى

بحث مقدم من الدكتورة :

حنان على أحمد مشعل

مدرس البلاغة والنقد

بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية

مُقَدِّمَة

إن الطريق إلى الجديد صعبٌ ، طويلٌ سلمهُ ، هذا وإن التجديد الحقيقي عملية شاملة على كافة المستويات بعد أن وصلت عملية التطوير – عبر التصورات الرومانسية – إلى أقصى مداها ، بدأت تظهر صيحات تالية تدعو إلى مزيد من التجديد في تحليل الشعر العربي ، بحيث يصل من حيث الجوهر والتشكيل إلى العالمية ، وخاصة بعد أن أصبح الخيال أكثر تعقيداً ، والتصوير أثرى رمزية ، والكلمة أبعد دلالة ، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى ؛ لأن القصيدة المعاصرة (للقراءة) ، وليست للخطابة أو الغناء كما اقتربت اللغة من لغة الحياة ؛ لأن القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة وإنما في قدراتها الدلالية والرمزية . وقد ترتب على كل هذا ما يلي .

إن درس وتحليل القصيدة لم يعد يهتم بعناصر البلاغة وحدها وبيان الغرض وشرح المعنى ، وإنما أصبح يعني بالتشكيل الجمالي ورصد ملامح البنية الفنية ، ومحاولة تحليل مكوناتها التصويرية والموسيقية .

وفي رأيي :-

الحق كل الحق أنه ليس هناك (جديد بلا قديم) فالمجدد – مهما أبدع لا يستطيع أن يبعد كثيراً عن الإطار العام للبلاغة (الأصلية) أو القديمة كما يقولون حتى وإن جدد في كثير من خصائصها وعناصرها .

ومن ثم .. أقول إن دراسة القصيدة الشعرية ينبغي أن تكون ما بين (الواقع والتراث) حيث الراغبين في التغيير والتطوير لا يقدرون على شيء من ذلك إلاّ بالفهم الواعي والمرهف لكل ما هو قديم أصيل والبحث المدقق في ثناياه؛ لأنه على قدر الوعي تأتي الإضافة وتكون القدرة على التجديد .

ومن ثم أصبح الشاعر المعاصر في موقف تحدٍّ شامل حين يبدأ عملية الإبداع ؛ فهو مطالب – في وقت واحد بأن يعي شروط الأصالة والمعاصرة ، أي أن يعرف حقيقة الواقع وجوهر التراث ، وذلك لأن الشعر مثل كثير من الفنون

المعاصرة – لم يعد فناً جماهيرياً ، ينشد في الساحة أو يلقى في الأسواق، وإنما صارفنا (متخصصاً) يحتاج إلى قارئ – لا مستمع – مثقف واعٍ .

وعلى هذا فإن دراسة القصيدة الحديثة أو المعاصرة بمعايير البلاغة القديمة الأصلية ينبغي أن يكون مع تحليل مكوناتها وفهم إطارها ؛ لأن التطوير والتجديد قانون الحياة وقدر الأحياء منذ الأزل ، فعلام نرضى بهما في كل مجالات الحياة ونحرفهما على الشعر والفن حيث أصبحت القصيدة الجديدة بنية حية ، مركبة .. توَّحد بين الشاعر وعالمه ، وتجمع بين (الواقع والتراث).

هـذا ..... ،

وبناء على ذلك كله فقد أصبح للقصيدة المعاصرة (جماليات) خاصة وسمات بلاغية متجددة على أساس أنهما منظومة لغوية بلاغية ذات بنية فنية لها أسرارها الخاصة التي تعكسها بصدق اللغة المسماة (بالنحو البلاغي) أي نظم الجرجاني وما تتميز به من نوعية خاصة على مستوى التركيب والدلالة والرمز والصوت (الموسيقى) وإيجاد علاقات جديدة بين مفردات اللغة نحو (تراسل الحواس) الذي نحن بصدد الحديث عنه .

وهذا يجعلنا نتقدم نحو تراثنا – ولا أقول نعود إليه ، باحثين ومنقبين عن ملامحه الجمالية ، وطاقاته الإبداعية التي يحفل بها ذلك التراث الشامخ . وكان من مظاهر التجديد هذه (ظاهرة تراسل الحواس) : وهي (وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطى المسموعات ألواناً ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة) [1].

... هذا ، وهذه الوسيلة (تخرج الصورة من مجالها المحدود الثابت إلى مجال أرحب تتعدد فيه الدلالة ، وتصبح الكلمات ذات قدرة على التأثير والإشعاع ، ومن ثم تتسم اللغة بالتجدد والثراء على عكس ما نراه في الصور الكلاسيكية

(١) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث – دار النهضة – مصر ، القاهرة ١٩٧٩م صـ٣٩٥ .

المحدودة الأبعاد ، الثابتة الدلالة التي لا تستطيع بحكم تكوينها المنطقي الصادم أن تحمل أية قيمة أو عاطفة) [١] .

« فالتوسع في المجاز والابتكار – أحيانا – في الصور الجزئية بحيث لا تعتمد الصورة على العلاقات البلاغة الأصيلة وحدها ، وإنما تتركز على إيجاد علاقات جديدة كالذي لمسناه من خلال استخدامنا لظاهرة (تراسل الحواس)»[٢].

في الشعر الوحداني ومدى علاقتها بالاستعارة المكنية ؟

وما القيمة البلاغة لها عندما يمزج التراسل بالاستعارة المكنية ؟

ومن ثم بدأت الفكرة تلح علىَّ إلحاحاً وتطرح تساؤلات كثيرة حتى بدأت تتبلور في ذهني ؛ فأخذت في البحث المدقق وإيجاد أجوبة لتساؤلات عدة فما أن أجد جواباً حتى يظهر سؤال آخر ومنها ، ما مدى العلاقة بين التراسل والمكنية وعلاقتهما بالشعر الوجداني ؟ أو لم خص الشعر الوجداني دون غيره ؟

ولكن ما أثارني على وجه الخصوص وبدقة بالغة هو ما سر العلاقة ما بين التراسل والاستعارة المكنية ؟

أهي علاقة العام بالخاص أم الخاص بالعام ؟

أو بمعنى آخر أ كل تراسل يلزم عنه وجود استعارة مكنية أم العكس ؟

وتوصلت إلى نتائج هامة سأقوم بطرحها بالتفصيل في موطنها ، ومن ثم تناولت البحث على النحو التالي .

المبحث الأول : ويشتمل على ما يلي :-

١- التراسل بين القدامى والمحدثين .

٢- وجه تخصيص الشعر الوجداني دون غيره .

٣- تعريف التراسل .

---

(١) د . جابر عصفور : الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر ، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب – جامعة القاهرة صـ١٤١ .

(٢) د . الطاهر أحمد مكي – « الشعر العربي المعاصر» طبعة دار المعارف (الثالثة) القاهرة ١٩٨٠م صـ٧٦ .

٤– أنواع التراسل .

المبحث الثاني : ويشتمل على ما يلي :-

١– العلاقة ما بين التراسل والاستعارة المكنية .

٢– العلاقة ما بين التراسل والتشبيه .

٣– القيمة البلاغية للتراسل .

٤– التراسل في القرآن الكريم .

المبحث الثالث : ويشتمل على ما يلي :-

التطبيق على مختارات من الشعر الوجداني .

١– مختارات من شعر إبراهيم ناجي .

٢– مختارات من شعر حسن كامل الصيرفي .

❁❁❁

المبحث الأول

أولاً :- التراسل بين القدماء والمحدثين .
ثانياً :- وجه تخصيص الشعر الوجداني دون غيره .
ثالثاً :- تعريف التراسل .
رابعاً :- أنواع التراسل .

أولاً : تأصيل ظاهرة تراسل الحواس بين القدامى والمحدثين :-

(عند القدامى) :-

يقول أستاذنا الدكتور عبد الرحمن الوصيفي :-

« لقد تنبَّه القدماء إلى تبادل الحواس ولكنَّهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر الذي نعرفه حيث يعد أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني (ت ٢٩٧هـ) فما نعلم أول من رصد تبادل الحواس دون أن يسميها نلمح ذلك في كتابه الزهرة في الباب الحادي عشر تحت عنوان « مَنْ وَ فَي له الحبيب هان عليه الرقيب » وإنما ذكرها على أنها صور بيانية رائعة الحُسن تتحدث فيها عيون المحبين ، مثل :-

إذا غَفِلُوا عَنَّا نطقْنَا بأعيُنٍ مِرَاض وإنْ خُفَنَا نَظَرْنَا إلى الأرضِ

فالتبادل قائم بين العين واللسان ويقول الدكتور الوصفي بالرغم من أن أبو بكر محمد بن داود الأصبهاني أتى (بستة عشر شاهداً في هذا الباب) [١].

ومنها أيضاً :-

وَمَا هكذَا إلاَّ عُيُون ذَوِي الهَوَى إذَا خَافَت الأَعداءَ يَوْماً تَكَلَّمَتْ

ثم يأتي (شهاب الدين محمود الخفاجي) .

حيث نجده يقف على هذه الظاهرة في كتابه « ريحانة الألَبَّا وزهرة الحياة الدنيا » .

وعلق على هذه الشواهد بقوله (هذا نوع من البديع غريبٌ بيَّناه في حديقة السحر) [٢].

---

(١) د / عبد الرحمن محمد الوصفي – تراسل الحواس في الشعر العربي القديم ، الشركة العربية للنشر والتوزيع – ط الأولى ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م صـ١٥ ، ١٤ .

(٢) شهاب الدين محمود الخفاجي – ريحانة الألَبَّا وزهرة الحياة الدنيا – (د – ت) مكتبة كلية دار العلوم تحت رقم ١٣٩٨٠ – صـ٩٠ .

وعلى هذا فإن ذلك يعني أنَّه كان معنياً بتتبع هذا اللون الفني لدى الشعراء ، وإن لم يعطه اسماً . ولكنه يكفيه شرف الوقوف عليها في الشعر بوعي وتأمل حتى أنه أدرك أسرار الجمال الذي يحويه تبادل الحواس ، ومن الشواهد التي أوردها شهاب الدين الخفاجي قوله في أرجوزته المشهورة :-

تَكَادُ من عذُوبةِ الأَلفاظِ تَشْربُهَا مَسَامُع الحُفَّاظِ

حيث الألفاظ الحلوة العذبة لا تسمعها الآذان فقط بل تشربها .... هذا ، كما كثر هذا النوع عند شاعرنا بشار بن بُرْد ، وفي رأيي إنَّ آفة العمي عند بشار كان لها دور هام في هذا ، إذ استعاض عن حاسة البصر ، بقلبه وأذنه وغير ذلك ، وعلى هذا فإن حَاسةُ السمع تُعدُّ من أقوى الحواس عند الذين فَقَدُوا البصر لذلك نرى بشار بن بُرْد يجعل أذنه عاشقة عندما سَّمع حديث المحبوبة تعسقها مثلما ترى العين جمالها وتُخبرُ القلب بها .

يا قَوْمِ : أُذنيِ لبعضِ الحي عَاشِقَةٌ والأُذْن تَعْشقُ قَبْلَ العين أحيانَا

قالوَا بِمَنْ لاَ تَرىَ تَهْذِي فقُلْتُ لُهَّم الأذنُ كالعين تُؤتيِ القلْبَ مَا كَانا[1].

فنجده ينتصر لما يملكه وهو (الأذن) أو حاسة السمع إذ نراه يفضل (الأذن) على (العين) وهذا النوع من التراسل يسمى (التراسل الدلالي) حيث لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلاً ، يقول أستاذنا الدكتور عشرى زايد :-

« إن التراسل الدلالي إنما يقوم على إحلال حاسة محل حاسة أو محل جزء من الجسد لكنه في الوقت يعطي دلالات التراسل وربما فاقها » [2].

---

(١) ديوان بشار بن برد ، شرح مهدي محمد ناصر الدين – دار الكتب العلمية – الطبعة الأولى بيروت ، ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م – صـ٣٥٩.

(٢) د / علي عشري زايد – بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م صـ١٠٣ .

أما عن هذه الظاهرة عند المحدثين :-

ففي العصر الحديث نرى ما يلي :-

١- أستاذنا الدكتور محمد غنيمي هلال في النقد الحديث حيث يقول : « إنه في مجال استخدام الشعراء للألفاظ الرمزية الموحية ذات الإمكانات الصافية التي تتمثل فيما يسمى (بتراسل الحواس) أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة » [١].

٢- أستاذنا أحمد هيكل في تطور الأدب الحديث في مصر يقول : « هي الإكثار من الصفات الجديدة للأشياء ، وهي صفات لم نألفها في تراثنا الشعري ، ولكنها تحمل طابع الابتداع المؤكد للطلاقة الفنية والحرية التعبيرية»[٢].

٣- د / محمد مندور « الشعر المصري بعد شوقي » (الحلقة الأولى) دار نهضة مصر القاهرة (د – ت) يقول : « يستطيع الشاعر من خلال التراسل الانتقال بالألفاظ من مجال حسي معين إلى مجال آخر تتعدد فيه الدلالة مما ينقل الأثر إلى المتلقي مما يجعلها تحس بقوة التعبير وبخاصة من الناحية النفسية ، ويُعد هذا الاتجاه من أكبر السبل التي تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير » [٣].

٤- د / جابر عصفور في الصورة الفنية عند شعراء الأحياء في مصر. يقول : « إن هذه الوسيلة تُخرج الصورة من مجالها المحدود الثابت إلى مجال

---

(١) محمد غنيمي هلال : « النقد الأدبي الحديث » – دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م صـ٣٩٥ .

(٢) أحمد هيكل : تطور الأدب الحديث في مصر – طبعة دار المعارف (الثالثة) القاهرة (١٩٧٨م) – صـ٣٤٠ .

(٣) د / محمد مندور / في شعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) مرجع سبق ذكره صـ١٢ : ٣٢ .

أرحب تتعدد فيه الدلالة ، وتصبح الكلمات ذات قدرة على التأثير والإشعاع ، ومن هنا تتسم اللغة بالتجدد والثراء على عكس ما نراه في الصور الكلاسيكية المحدودة الأبعاد ، الثابتة الدلالة التي لا تستطيع بحكم تكوينها المنطقي الصادم أن تحمل آية قيمة أو عاطفة » [١].

٥- د / الطاهر أحمد مكي في الشعر العبي المعاصر يقول : « من مظاهر التجديد في الشعر المعاصر التوسع في المجاز والابتكار – أحياناً – في الصور الجزئية بحيث لا تعتمد الصور على العلاقات البلاغية القديمة ، وإنما ترتكز على علاقات جديدة كالذي وجدناه من خلال استخدامه لتراسل الحواس»[٢].

٦- الدكتور عبد القادر القط في الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر يقول : « هناك سمة نفسية أو وجدانية غالبة تتبع منها كثير من المظاهر الفنية عند شعراء الوجدان المعاصرين ، وهي حدة إحساسهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يُمكن من البيان والتأكيد ، ويتحقق هذا التأكيد ببناء العبادات الشعرية المتجددة الدلالة ذات القدرة على ابتداع صور خيالية جديدة وإقامة علاقات مُستحدثة بين مفردات اللغة ونقل مجالاتها ومنها التراسل » [٣].

ثانياً : وجه تخصيص الشعر الوجداني دون غيره وعلاقته بالتراسل :-

« إن الاستخدام المجازي للغة وسيلة الإدراك الراقية حيث يقوم بدور أساسي في خلق ما تثيره التجربة الأدبية من مشاعر وأفكار ، لأنه يحدث نوعاً من

(١) د / جابر عصفور : الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر ، رسالة ماجستير مخطوطة ، بكلية الآداب جامعة القاهرة صـ١٤١ .

(٢) د / الطاهر أحمد مكي – « الشعر العربي المعاصر » ، طبعة دار المعارف (الثالثة) القاهرة ١٩٨٠م صـ٧٦ .

(٣) عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – مكتبة الشباب – القاهرة ١٩٧٨م – صـ٤٤١ .

التفاعل والترابط والامتزاج بين الحسي والمعنوي ... بين المادي والروحي ... بين المسموع والمرئي ..... بين الصوت واللون ... بين الإنسان والطبيعة ... بين الكثيف والرهيف ... بين الذات والموضع ... الثابت والمتحول » [١].

فالصورة المجازية عند الرومانسيين تُعد من أخصب المجالات في الدرس البلاغي فهي تقوم على الخلق الذاتي ، وليس على التمثيل المحاكي كما نجده عند الكلاسيكيين ، الذين كانت عناصر الصورة عندهم تستمد – في الغالب – من معطيات الحواس ... خاصة المرئي منها ، وكانت قريبة الإدراك ، جزئية العلاقة فيما يربط بين المستعار منه والمستعار له ، أما الصورة عند الرومانسي فهي تعبير « ذاتي » وخلق فني ... تبدعه مخيلة الفنان ، التي لا ترى الكون إلاَّ من خلال مرآة الذات ، ولا تعكس الرؤية إلاَّ ممتزجة متفاعلة بوجدان الشاعر الذي يبصر عالمه الداخلي أكثر من بصره بواقعه الخارجي ، لذلك فالأديب في هذه الحالة لا يحاكي الواقع ، وإنما يقدم موازاة رمزية له ، فيها قدر من الإحساس المتفرد بلغة خاصة للإبداع والتعبير ، فالألفاظ تتبادل معاني جديدة يحددها السياق ويغيرها الاستعمال ، سواء أَكانت هذه الكلمات أو الألفاظ متصلة بدلالة رمزية أو مادية أو معنوية أو نفسية أو عن طريق نقل مدركات حواسها بعضها إلى بعض ، فالاستخدام المجازي للغة يجعلها لا تقف عند دلالة واحدة وإنما يتجدد عطاؤها بما يهب فيها قوة متجددة وثراء فنياً يتسم خياله بالحيوية والتدفق والثراء / ولا تتحقق هذه المعادلة في رأيي إلاّ عن طريق (تعدد طرائق التعبير البلاغي) ولا سيما بإدخال دلالاتها حقولا جديدة لمفردات اللغة وخاصة عن طريق النحو البلاغي وعلى هذا فاللغة المجازية بها غموض أقرب إلى عمق البحر وسحر الجمال ..وبُعد الخيال كلما توغلت فيه . برفق – وجدت دلالات متداخلة وأصواتاً مركبة ، فهو يهبك من أسراره ومعانيه، بقدر ما تتسلح به من وعي بدلائل إعجازه ، وقدرته على أن يجسَّد بالصورة المجازية الإستعارية كثيراً من أفكاره ومضامينه ، بمعنى

(١) د / طه وادي – شعر ناجي الموقف والأداة ، دار المعارف القاهرة – الطبعة الرابعة ١٩٩٤م صـ٨١.

أن جُمله الشعرية تصور مدركات حسية ومعنوية متنوعة ومتباعدة ، فهي لغة ذات بناء قوى ، ودلالة مُلائمة للسياق الذي ترد في ثناياه وهنا يتحقق قدر كبير من ثراء الخيال وعمق الفكر وتناسق المجاز مع دلالته الخصبة . وهنا « لن تصبح اللفظة اللغوية إشارية تقريرية ذات بعد دلالي واحد ، وإنما تصبح لغة (مشخصة) تجسد المعنى وتصور المدرك بأبعادها الخصبة وتنقل دلالاتها من بعضها إلى بعض»(١).

ونخلص من هذا جميعه إلى أن وجه تخصيص الشعر الوجداني دون غيره في هذا الإطار هو أن الصورة لدى شعراء الوجدان قد تجاوزت إطار البلاغة التقليدية ، وصارت أكثر تركيبا وتعقيد .. وتعتمد على مصادر معنوية في التشكيل الجمالي لأنه طوَّر في طبيعتها وطريقة تركيبها ووظيفتها ، فالرومانسية أو الشعر الوجداني يعتمد على الخيال المجنح على كل مستويات العملية الإبداعية لذا نجد أنهم نظروا إلى (اللغة) نظرة صحيحة .. فقد رأوا أن اللغة ليست سوى مجرد وسيلة للتعبير عن الذات « ومن هنا نزلت اللغة عندهم من برجها المعجمي ، لتصبح قريبة إلى حد كبير من لغة الحياة ، فليس ثمة لغة شعرية وأخرى غير شعرية فكل مفرده يستطيع الشاعر من خلال السياق أن يهبها قدرة لا تحدَّ على الدلالة ، وعلى هذا فإن الشعر الرومانسي يمنح اللغة – رغم سهولتها – طاقات دلالية هائلة » (٢).

وبهذا تكون اللغة والصورة عند شعراء الوجدان والشعر الوجداني على قدر كبير من ثراء الخيال وعمق الفكر وتناسق المجاز مع دلالته الخصبة «بمعنى قدرة الوجداني على أن يجسد بالصورة كثيراً من أفكاره ومضامينه ، بمعنى أن جُمله الشعرية المجازية تصور مدركاتٍ حسية ومعنوية متنوعة ومتباعدة ، لتبني عالما

(١) د / طه وادي – شعر ناجي الموقف والأداة ، دار المعارف القاهرة – الطبعة الرابعة ١٩٩٤م صـ٨١.

(٢) د / طه وادي – جماليات القصيدة المعاصرة – دار المعارف – الطبعة الثالثة ١٩٩٤م صـ٨٤.

متميزاً في تركيبه وحَدَّته وهنا تبرز (اللغة) وسيطا حسياً يخلق تجسيداً الوعي الشاعر الفكري والجمالي وهكذا يَمنح الوجداني ذاك (العبقري) اللغة دلالات جديدة أو متطورة تتجاوز معناها المعجمي الثابت إلى مجال أرحب تتعدد دلالاته » (١).

لذا كان كل ما ذكرت سبباً في اختياري التطبيق على الشعر الوجداني وعلى هذا فمهما يكن من أمر فسيظل « شعراء الوجدان من أمثال (علي محمود طه) علماً من أعلام شعرائنا المحدثين وثاني أثنين من كبار شعراء مدرسة أبولو هو و(إبراهيم ناجي) بالإضافة إلى (صالح الشرنوبي) و(حسن كامل الصيرفي) و(الهمشري) وبعض شعراء المهجر وعلى رأسهم (جبران خليل جبران) و (إيليا أبو ماضي) و (ميخائيل نعمة) يعدون الأساتذة المباشرين لشعرائنا المعاصرين في الوطن العربي كله وكانوا من أحرص الشعراء على السعي نحو التجديد والتبشيرية ، والدعوة إليه » (٢).

ثالثاً : تعريف التراسل :-

١-يقول الدكتور محمد فتوح أحمد :-

« إن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة ، ومن ثَمَّ يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات ، فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى ، بل لقد يصف الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات » (٣).

٢-وعرفه الدكتور على عشري زايد :-

---

(١) د / طه وادي – جماليات القصيدة المعاصرة – (السابق الذكر) صـ٦٢ .

(٢) د / محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، الجزء الثاني ، ط نهضة مصر (١٩٧٠) صـ٤٢ وينظر طه حسين – حديث الأربعاء الجزء الثالث ط / دار المعارف – مصر – ١٩٦٢ صـ٨٤ (بتصرف) .

(٣) د / محمد فتوح أحمد – الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – دار المعارف – الطبعة الثانية – ١٩٧٨م – صـ٢٤٨.

« بأنه هو وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى ، فتعطي الأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ، ونصف الأشياء والتي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم وهكذا تصبح الأصوات ألواناً ، والطعوم عطوراً »[١].

❁❁❁

(١) د / على عشري زايد « بناء القصيدة العربية الحديثة » مكتبة الشباب – القاهرة – ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م – صـ٧٧ .

رابعاً : أنواع التراسل :-

النوع الأول : -

هو جعل حاسة مكان أخرى وهذا اللون كثر خاصة عند الشعراء الذين قد حرموا بفقد حاسة من الحواس ، وهذا النوع (يسمى بتراسل الحواس نفسها) أي تبادل الحواس بنقل حاسة مكان أخرى . والشعراء الذين حرموا بفقد حاسة وشاع هذا اللون من التراسل في شعرهم مثل بشار بن برد ، وأبى العلاء المعري وغيرهم ومن ذلك قول بشار بن برد [١].

يا قَوْم : أُذني لبعضِ الحيِّ عاشِقَةٌ والأُذْنُ تَعْشــقُ قَبْــلَ العــينِ أَحيانَــاً

قَالُوا بِمَنْ لاَ تَرىَ تَهْذِي فقُلْتُ لهُم الأذنُ كــالعينِ تُــؤتِي القلْــبَ مَــا كاَنــا

مع أن صرخة بشار هنا صرخة هادئة تقف عند حَدَّ الاستعاضة بالأذن عن العين ، إلاَّ أنها صرخة مدوية في حقيقة الأمر ؛ لأنَّ كفيف البصُر ليس كفيف المشاعر والوجدان ، ومن المعهود ذهنياً عندنا جميعاً أن حاسة السمع تُعَدُّ من أقوى الحواس عند الذين فَقَدُوا البصر .

النوع الثاني : من أنواع التراسل :-

ما يسمى (بالتراسل الدلالي) : حيث عرفه الدكتور على عشري زايد « إن هذا النوع لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلاً ، وإنما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد حيث يعطي دلالات التراسل وربمَّا فاقها»[٢].

ومثل الدكتور زايد لهذا النوع من التراسل الدلالي حيث إحلال حاسة محل جزء من الجسد بقول بشار بن برد [٣].

---

(١) بشار بن برد – ديوان بشار (مرجع سبق ذكره) صـ٣٥٩ .

(٢) د / على عشري زايد « بناء القصيدة العربية الحديثة » مكتبة الشباب – القاهرة – ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م – صـ١٠٣ وما بعدها (بتصرف) .

(٣) بشار بن برد – ديوان بشار (مرجع سبق ذكره) صـ١٨٦ .

يُزَهـدُني فـي حُـبِّ عبـدة مَعْشـرٌ قُلـــوبُهم فيهـــا مُخالفـــةُ قَلْبـــي

فَقُلْـتُ دَعُـوا قَلْبـي بمـا اختـارَ فبالقلـب لا بـالعين يُبْصـرُ ذو اللُّـبِ

فلما كان القلب مصدر العطاء والإشعاع للأذن والعين على السواء ، فالناس الذين يبصرون يُخبرونه بأن (عبدة) محبوبته ليست جميلة ، فهو يختلف مع رأيهم هذا ويرد عليهم بالانتصار لما يملكه وهو القلب ، وفي رأيي بالتالي يترفع الشاعر عن المحال لديه والذي لا يملكه وهو « البصر » .

النوع الثالث من أنواع التراسل : **هو ما يعرف « بتراسل المدركات »** .

أي جعل مدركات حاسة مكان مدركات حاسة أخرى .

والمراد به الشيء المدرك نفسه سواءاً أكان مرئياً أم مسموعاً أم متذوقاً .... الخ بأن يُجعل المرئي متذوقاً والمسموع ملموساً وهكذا ، ونعني بهذا صور العالم الخارجي ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة .

نحو قول الشاعر الوجداني « حسن كامل الصيرفي »[1] :

فصـــــــوتك المرســـــــل أنغامـــــــــه أطيـــــــــاف

فجعل الصيرفي (أنغام الصوت) التي مجال إدراكها حاسة (السمع) ويبصر فيها أطيافاً وبهذا استطاع الشاعر نقل المدركات من مجالاتها الطبيعية الموضوعة لها .

النوع الرابع من أنواع التراسل :-

عرفه الدكتور محمد فتوح بقوله :

« إن هناك نمطاً آخر من أنماط التراسل وهو التبادل بين المادي والمعنوي وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال آخر »[2] ومن أمثلة ذلك ما نجده عند شاعرنا (محمود حسن إسماعيل) فهذا النمط التراسلي يكثر في شعره .

---

(١) حسن كامل الصيرفى – ديوان الألحان الضائعة – القاهرة أبولو – ١٩٣٤ ، ص (٢٨).

(٢) د: محمد فتوح أحمد – الرمز والمزية في الشعر المعاصر – الطبعة الثانية – دار المعارف – القاهرة ١٩٧٨م صـ (٢٥١ – ٢٥٠ – ٢٤٩) .

يقول :-

تنســـاب مـــن قلبـــي أناشـــيدها كـــالعطر مـــن فجـــر الربـــى الحـــالم

وتأويهـــة فـــي الليـــل ســـوداء مـــرة تفـــزع فـــي قلـــب الـــدجى كـــل نـــائم

فإذا أمعنا النظر رأيناه يتصف بما تتصف به الألوان والمطعومات فينعته الشاعر بالسوداء والمرارة .

ونجده يقول في هذا المجال أيضاً :

أتحســى شــذاك مــن ســجوة الظــل وأقتـــــات مـــــزعج الـــــذكريات

فنجده جعل الشذا شراب يتحساه .

وفي رأيي :-

إنّ هذا وفقاً لما يراه الدكتور : علي عشري زايد أن المقصود بتراسل الحواس هو « وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى فتعطى الأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر ، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم ، وهكذا تصبح الأصوات ألواناً والطعوم عطوراً »[1] .

أي يقصد العلاقات بين تبادل المادي والمعنوي .

... **هذا ويصف الدكتور** : **علي عشري زايد** : -

« بأنه قد شاعت هذه الوسيلة من وسائل التصوير الشعري في القصيدة العربية الحديثة ، وأسرف فيها بعض الشعراء وبخاصة في بداية فترة التأثير الرمزي في الشعر المعاصر ، حيث وجدنا الكثير من القصائد التي تتزاحم فيها الصور القائمة على تراسل الحواس»[2] .

---

(١) د : علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة الشباب ، القاهرة ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م – صـ (٨٧) .

(٢) د : علي عشري زايد – عن بناء القصيدة العربية الحديثة (سبق ذكره) صـ (٨٧).

المبحث الثاني

١- العلاقة ما بين تراسل الحواس والاستعارة المكنية .
٢- العلاقة ما بين التراسل والتشبيه .
٣- القيمة البلاغية للتراسل .

العلاقة ما بين تراسل الحواس والاستعارة المكنية

۞ رأيي في ذلك :

إنه لما كانت الاستعارة المكنية على وجه الخصوص هي (تجسم – تشخيص وتجريد) ونقل للمعنوي المجرد إلى الحسي المشاهد أو الملموس ...الخ عن طريق بث الحياة في الجمادات أتى « التراسل » مؤكداً هذا التحويل بأكثر من جهة نقل مدركات الحاسة إلى أخرى أو تبادل الحواس نفسها وليس المدرك بها فقط أو تبادل حاسة بجزء من الجسد مما يكسب اللفظة مجالاً أرحب تتعدد فيه الدلالة وتصبح الكلمة أكثر قدرة على الإشعاع والرمز والتجدد وأكثر تصويراً بأن تجعل المشموم مذاقا والمسموع مرئياً وكأنها زيادة في التأكيد على حيوية الصورة الشعرية .

فالشاعر بالتلاعب في الصورة ونقل مدركاتها أو تبادلها ... الخ يستطيع أن ينقل الأثر إلى المتلقي ، مما يجعلنا نحس بقوة التعبير وبخاصة من الناحية النفسية إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقي ووقع ما رأى في نفسه.

وعلى هذا يمكن لي أن أقول إن اجتماع (التراسل مع الكنية) يجعل الصورة المشاهدة أكثر إشعاعاً وهكذا تتعانق الأشياء المتباعدة على هذا النحو الغريب ، لتوحي بهذه الأحاسيس الغريبة وهذه المشاعر الغامضة والمركبة التي تعجز اللغة العادية عن التعبير عنها فعن طريق اجتماع (التراسل مع المكنية) تتجرد هذه المحسوسات عن حسيتها وماديتها وتتحول إلى مشاعر وأحاسيس خاصة ، وعلى هذا ..

ففي رأيي : –

إذا كان الأثر النفسي الذي يتركه سماعُ الحديث هو نفسه الذي يتركه تذوقه فما الفائدة إذن من اللجوء إلى التراسل أصلاً !! ؟

أقول إننا عندما نقرأ شعراً يتذوق الشاعرُ فيه صوت محبوبته أو يشمُّ رائحته الطيبة ، لا يمكن أن يتساوى ذلك عنده مع سماع صوتها بأذنه في هذه الحالة – حالة التذوق والشم للصوت – يعطينا دلالات أرحب بكثير ، وهذه

الدلالات تكمن في استخدام حواسه في الاستمتاع بالجمال المتاح من المحبوبة وهو الصوت ، فهو يتذوقه مثلما يقبلها ويشمُّ رائحة صوتها مثلما يشمُّ رائحتها ،

وهكذا ينقل إلينا الشاعر إحساسه الذي يشعر به كاملاً ، وينقلنا نحن إليه، في عالم تفيض لغته الشعرية بأروع ألوان المجاز وأبعد الألفاظ وتجدد الدلالات.

وفي رأيي : –

فالشاعر الذي يمتلك فطرةً نقيّةً تحلق به في آفاق الوصف الخيالي من خلال اجتماع التراسل مع الاستعارة المكنية ، هو الذي ينقل إلينا إحساسه كاملاً من خلال لغة أكثر عذوبة ودقة وبيان .

وأحب أن أختم كلامي هنا بأروع ما قيل ، ولم أكن مبالغة إذا قلت القول الفصل يقول د/ محمد أبو الأنوار في ذلك :–

« إن شعر التخييل هو ما يتولد عنه صوراً يُنظر فيها إلى ما وراء المحسوسات حيث يجعل المرئيات أساساً لغيرها ، ويولِّد من المحسوسات صوراً مجردةً وعوالم تصبحُ في فنّه مشاهد حيَّة ، لكنَّها تستمد وجودها من خيالهِ العبقري ويكون طبيعياً كثرة تبادل الحواس مع صور الاستعارة المكنية خاصة لأن ذلك يلتقي وموهبته الفنية في إبداع الصورة »[1] .

ونخلص من هذا جميعه إلى أن الاستعارة المكنية تقوم على التصوير والتراسل يقوم على التلاعب بالصور عن طريق نقل المدركات أو تبادل الحواس نفسها .. إلى آخر أنواع التراسل المعروفة .

فالتراسل يعمل على التصوير بحيث يجعل (كلامَ العين) مثلاً أكثر فصاحةً من حديث اللسان . فكلام العين مثلاً لم يكن كلاماً عادياً تستقبلُه الأُذنُ وإنّما (يتذَّوقه) شاعرنا بلسانِه وذلك لفرط حلاوته ، ومن هنا أقول إن الشاعر من خلال التصوير وبث الحياة في الجوامد ونقل مدركاتها يستطيع إقامة مفارقته التصويرية .

---

(١) د : محمد أبو الأنوار : الشعر العباسي ، تطوره وقيمه الفنية – دار المعارف – الطبعة الثانية ١٩٨٧م صـ٣٤٤ .

وعلى هذا أعود لأكرر ثانية إذا كان الأثر النفسي الذي يتركه سماعُ الحديث مثلاً هو نفسه الذي يتركه تذوقه فما الفائدة إذن من اللجوء إلى التصوير من خلال المكنية !؟ ثم نقل مدركات هذا المصور بعضه إلى بعض من خلال التراسل !؟ وعلى هذا فالألفاظ عذبة حلوة لا تسمعها الآذان بل تشربها والأزهار رائحتها ذكية لا تشمها الأنوف بل تسمعها ، والقمر مضيء رائع لا تبصره العين بل تمسكه الأيادي ومنه أيضاً ارتشاف الخمر بالبصر وسماع صوت الحبيبة بالعين ...الخ فأساس التصوير قائم على الاستعارة والتلاعب بالصورة يكمن في نقل المدركات ... الخ من خلال التراسل . فهذا هو سحر البلاغة من خلال تنوع طرائقِ التعبير بها .

وعلى هذا ... ، فكل « تراسل » يلزم عنه بالضرورة أن تكون بالصورة استعارة مكنية ، وذلك لأن المكنية تصوير والتراسل هو التلاعب بالصورة (المشخصة أو المجردة أو المجسمة) عن طريق تبادل الحواس أو عن طريق نقل مدركاتها أو نقل حاسة مكان جزء من الجسد ، « وكل مكنية » لا يلزم عنها بالضرورة (تراسل) وذلك لأنه ليس بالضرورة أن تتبادل مدركاتها أو تنقل حواسها فيما صورته المكنية فقد تكون الصورة البلاغية مكنية فقط دون نقل المصور بالحواس أو بمعنى آخر دون أن تتلاعب فيما صور بالحواس أو مدركاتها من أجل تعميق المعنى المصور حتى يتمكن المعنى في النفس فضل تمكن .

... هذا .. ، ونخلص إلى هذه النتيجة : –

وفي رأيي : –

(فكل تراسل يلزم عنه مكنية وليس كل مكنية يلزم عنها تراسل) لأنه ليس بالضرورة التلاعب فيما صورته الاستعارة عن طريق تبادل المدركات أو تبادل الحواس أو جزء من حاسة مكان أخرى .... الخ .

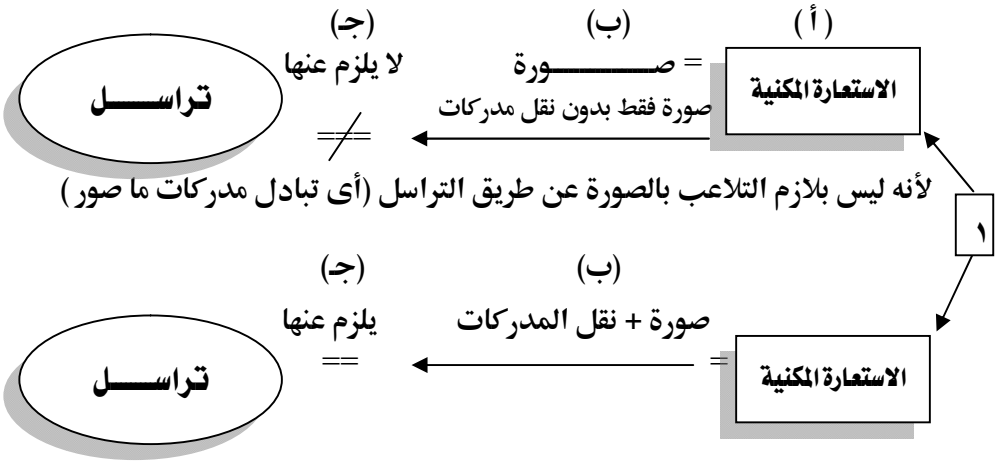
(فالتراسل أعم وأشمل) .

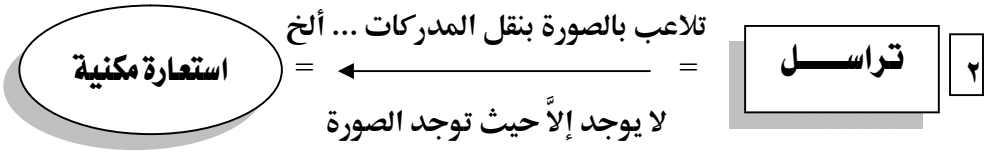
* ولنتأمل الرسم التالي حتى تتمكن هذه الصورة في الذهن فضل تمكن وتستقر تمام استقرار .

إنَّ الاستعارة المكنية تأتى على صورتين :-

أ- الأولى : صورة بدون نقل مدركاتها ، وهذه لا يلزم عنها (تراسل) .

ب- الثانية : صورة مع نقل مدركاتها ، وهذه يلزم عنها (تراسل) .





لأن التراسل ما هو إلا التلاعب بهذه الصورة عن طريق نقل مدركاتها أو تبادل حواسها ... ألخ

ويلزم عن ذلك أن الاستعارة المكنية يلزم عنها صورتين :-

١- الأولى : صورة فقط أى (تشخيص – تجسيم – تجريد) بدون نقل المدركات وهذه لا يلزم عنها تراسل .

٢- الثانية : صورة مع نقل المدركات أو تبادل الحواس نفسها وهذه يلزم عنها تراسل .

٣- التراسل : لا يوجد إلا حيث توجد الصورة لأنه ما هو إلاَّ التلاعب بالصورة .

وعلى هذا .. (نخلص إلى هذه النتيجة الهامة)

فكل تراسل يلزم عنه مكنية وليس كل مكنية يلزم عنها تراسل

ثانياً : **العلاقة ما بين التراسل والتشبيه** :-

يقع التراسل في التشبيه كثيراً وذلك نحو قول ابن الرومي : –

بـــــدرٌ كـــــأَنَّ البـــــدرَ مَقْـــــ رونٌ عليـــــــــه كوكَـــــــــبُ

عـــــذَبَتْ خلائقُـــــهُ فكـــــاد مـــــن العذوبـــــةِ يُشْـــــرَبُ

« فجمال الخِلْقةِ » عادة يُدرك بحاسة البصر ، لكن ابن الرومي جعل «الخلائقُ » عذبه « تُشْرَبُ وتُذَاقُ » ، ولكن أتى هذا التبادل فاقداً للجمال الذي يُصاحبُ – عادة – هذا النَّمط من التصوير في رأيي التبادل سطحي ليس له أثراً يُذكر في قدرة الصورة على الإيحاء والرمز لأن التبادل في الأصل ما هو إلى « تعمق التصوير » وذلك بالتبادل لكي يحسن مخاطبة المشاعر والوجدان وتعميق الشعور ، ولكنه هنا كان سطحياً لمجرد التبادل الشكلي أو السطحي فقط،

وهناك أمثلة أخرى للتراسل في التشبيه ، نحو قول حسن كامل الصيرفي في قصيدة (الضحكة النشوى) .

يقول :-

الضـــــحكةُ النشـــــوى مـــــوجٌ مـــــن النـــــورِ[1]

فـــــي حـــــوضِ بللـــــورٍ فـــــواتنُ الحـــــورِ

تســـــتعذبُ اللهـــــوا فـــــي ســـــحرِهِ المغـــــري

بـــــالأعينِ الظمـــــأى كالشـــــدِ والنجـــــوى

مـــــن فـــــمِ عصـــــفورِ بـــــالعطرِ مســـــحور

فالشاعر جعل (الضحكة النشوى) المسموعة (موج من النور) (مرئية) ، وفي جعله حاسة بدل جزء من أخرى حيث جعل حاسة (الذوق) بدل (العين)

(١) حسن كامل الصيرفي – الألحان الضائعة – القاهرة أبولو – ١٩٣٤م صـ٣١ .

التي هي أداة الإبصار ، وفي قوله (بالعطر مسحور) حيث جعل (العطر) المدرك بحاسة البصر (مرئياً) حيث (مسحور) وهذا في تبادل المدركات .

فالتراسل مع التشبيه شكلي لا عمق فيه حيث لم يعط دلالات متنوعة و جديدة للصورة التشبيهية وهذه الدلالات الجديدة للفظة هي التي تزيد من عمق المعنى المصور واتساعه .

وفي رأيي : –

إن السبب في كون التراسل في التشبيه سطحي أو شكلي هو « إن الصنعة الفنية في التشبيه صنعة سريعة لا تتجاوز عقد موازنة بين أمرين يشتركان في معنى ، وهو من هذه الناحية غير الاستعارة مثلا التي تعتمد على لون من الصنعة الفنية العميقة المتأنية ، وفي صنيع القدماء من علماء البلاغة ما يشعر بهذا ، فقد جعلوا التشبيه هو المرحلة الأولى التي تبنى عليها الاستعارة ووجه بنائها على التشبيه – وإدخال المشبه في جنس المشبه به ادعاء – ومن هنا دار بينهم كلام طويل حول جعله باباً مستقلاً من أبواب البيان مع أنه مقدمة لها تتوقف عليه وهل توقف بعض الأبواب على بعض يوجب كون المتوقف عليه مقدمة للفن أو لا يوجب »[1] .

ومعنى هذا في رأيي : –

بتعبير أيسر أن العملية الفنية في التشبيه عملية بسيطة من درجة واحدة سريعة لا تحتاج إلى أكثر من وضع الأمرين المراد عقد الموازنة التشبيهية بينهما في معرض واحد ؛ حتى يتضح وجه الشبه بينهما .

على العكس في الاستعارة حيث الصنعة الفنية فيها عملية مركبة من درجتين .

---

(١) سعد الدين التفتازاني – شروح التلخيص عند قول صاحب التلخيص في « مقدمة البيان» (ثم منه ما يبنى على التشبيه فتعين التعرض له) – ٢٨٩/٣ وما بعدها – الطبعة الثانية بمطبعة السعادة بمصر سنة ١٣٤٣ هـ .

... هذا ، وإذا كان التشبيه يمثل البداية ، وهو أول وأهم مراحل التصوير فإن الاستعارة تمثل مرحلة النضج والدقة ، وقوة التصوير وبُعْدِ الخيال؛ لأن مبناها على التخييل عند أي شاعر ، لما تحتاج إليه من إعمال فكر أعمق وأبعد مما يحتاج التشبيه ؛ لذا كان (التراسل والاستعارة المكنية) فالصور الاستعارية نابضة بالخيال والابتكار وهذا لا يتأتى إلا بصنعة متأنية دالة على سعة الخيال ، وتطويع اللغة لكل ما يريد رسمه ؛ حتى تظهر الفكرة مجسمة للمعاني ، ومشخصة لأفكاره ، فيأتي إلى المعاني الذهنية المجردة ، ويصورها تصويراً دقيقاً يجعلها نابضة بالحركة والحياة ، وكأنها شخوص ماثلة أمامنا ؛ لأن الوظائف الأساسية للصور الاستعارية حيث (التشخيص – التجسيم – التجريد) .

❁❁❁

ثالثاً : **القيمة البلاغية للتراسل** : –

أولاً : يعطينا التراسل دلالات أرحب بكثير مما عهدناه فلا تقف اللفظة عند معناها المعجمي المعروف ، وهذه الدلالات تكمن في استخدام حواسه في الاستمتاع بالجمال الممكن والمتاح فهو يتذوق صوت المحبوبة .... الخ التبادل من خلال التراسل بحيث يصور لنا إحساسه أصدق تصوير وأتمه مع العمق في الدلالة فهو لا يكتفي بنقل إحساسه إلينا فقط بل ينقلنا نحن إلية وبذا يحدث التواصل في العملية الإبداعية من خلال (القول – والتلقي) بحيث تستطيع الألفاظ التذوق عن طريق العين أو السمع عن طريق الفم أو سماع النغم بالعين ... الخ .

ثانيـــاً : إنه عن طريق التراسل تذوب وتتلاشي الفروق بين الحواس (فالعطر المشموم يصير مسموعاً والصوت المسموع يصير عطراً مشموماً) وهكذا .

ثالثـــاً : تتحول الأشياء عن حسيتها وماديتها وتتحول إلى أحاسيس ومشاعر خاصة تزيد من عمق الصورة وقوة تأثيرها .

رابعاً : التعبير عن التجربة النفسية والشعورية الخاصة وغير العادية من خلال لغة خاصة وغير عادية تتبادل مدركات حواسها وتنقل حواسها نفسها واحدة مكان الأخرى ... الخ .

مما يزيد من عمق المعنى واتساعه عن طريق تجدد دلالاته .

خامســاً : إنه إذا كان للفظة المصورة إستعارياً والمنقول دلالاتها أو المتبادل حواسها نفس تأثير اللفظة المسموعة فقط فما كانت الحاجة داعية إلى التراسل ؟

سادساً : إنه مظهر من مظاهر التجديد في الشعر والابتكار فيه يقول عنه أستاذنا الدكتور / الطاهر أحمد مكي « إنه وسيلة من وسائل التوسع في المجاز والابتكار – أحياناً – في الصور الجزئية بحيث لا تعتمد الصور على العلاقات

البلاغية القديمة ، وإنما ترتكز على علاقات جديدة كالذي وجدناه من خلال وسيلة تراسل الحواس » [١] .

سابعاً : وسيلة من وسائل المزج بين الشاعر وألفاظه وعواطفه بحيث يجعلها تفكر من خلاله هو .

رابعاً : التراسل في القرآن الكريم :-

قال تعالى : ﴿ كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِ ﴾ [٢] .

حيث جعلت الآية الكريمة « الموت » الذي هو مجال المرئيات مجال المذوقات

قال تعالى : ﴿ فَأَذَاقَهُمُ ٱللَّهُ ٱلْخِزْيَ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا ۖ وَلَعَذَابُ ٱلْءَاخِرَةِ أَكْبَرُ ﴾ [٣] .

حيث جعلت الآية الكريمة (الخزى) الذي هو مجال المرئيات مجال (المذوقات).

قال تعالى : ﴿ وَنَزَعْنَا مَا فِى صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ ﴾ [٤] .

حيث جعلت الآية الكريمة (الغل) الذي هو مجال المسموعات (مرئياً) .

قال تعالى : ﴿ أُو۟لَٰٓئِكَ مَا يَأْكُلُونَ فِى بُطُونِهِمْ إِلَّا ٱلنَّارَ ﴾ [٥] .

حيث جعلت الآية الكريمة (النار) التي هي مجال المرئيات والملموسات مجال (المذوقات) .

قال تعالى : ﴿ فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [٦] .

حيث جعلت الآية (العذاب) الذي هو مجال الملموسات مجال (المرئيات) .

قال تعالى : ﴿ فَذَاقُوا۟ وَبَالَ أَمْرِهِمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾ [١] .

---

(١) د / الطاهر أحمد مكي / الشعر العربي المعاصر – ط : دار المعارف (الثالثة) القاهرة – ١٩٨٠م صـ٧٦ .

(٢) سورة (آل عمران) آية (١٨٥) .

(٣) سورة (الزمر) آية (٢٦) .

(٤) سورة (الحجر) آية (٤٧) .

(٥) سورة (البقرة) آية رقم (١٧٤) .

(٦) سورة (الانشقاق) آية رقم (٢٤) .

قال تعالى : ﴿مَنْ إِلَٰهٌ غَيْرُ ٱللَّهِ يَأْتِيكُم بِضِيَآءٍ ۖ أَفَلَا تَسْمَعُونَ﴾ (٢) .
حيث جعلت الآية الكريمة الضياء المدرك بحاسة (البصر) مدركاً بحاسة (السمع) .

قال تعالى : ﴿فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ ٱللَّهِ فَأَذَٰقَهَا ٱللَّهُ لِبَاسَ ٱلْجُوعِ وَٱلْخَوْفِ﴾(٣) .
حيث جعلت الآية الكريمة (اللباس) المدرك بحاستي الإبصار واللمس مدركاً بحاسة (الذوق) مبالغة في شدة الإيلام والعذاب .

قال تعالى : ﴿وَتَزَوَّدُوا۟ فَإِنَّ خَيْرَ ٱلزَّادِ ٱلتَّقْوَىٰ﴾ حيث جعلت الآية الكريمة (التقوى) المدركة بحاستي (الإبصار – السمع) مدركة بحاسة (الذوق) .

قال تعالى : ﴿ٱلْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَىٰٓ أَفْوَٰهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَآ أَيْدِيهِمْ﴾ (٤) .
حيث جعلت الآية الكريمة (الأيدي) التي هي مدركة بحاستي الإبصار وللمس وجعلتها الآية مدركة بالسمع .

قال تعالى : ﴿وَلَمَّا بَرَزُوا۟ لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِۦ قَالُوا۟ رَبَّنَآ أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا﴾(٥) .
جعل المولى سبحانه وتعالى (البصر) المدرك بالسمع (مفرغاً) أي مرئياً .

قال تعالى : ﴿وَمِنْ ءَايَٰتِهِۦٓ أَن يُرْسِلَ ٱلرِّيَاحَ مُبَشِّرَٰتٍ وَلِيُذِيقَكُم مِّن رَّحْمَتِهِۦ﴾ (٦) .
حيث جعل الله تعالى (الرحمة) المرئية أي المدركة بحاسة البصر (مذاقة) أي مدركة بحاسة الذوق .

---

(١) سورة (التغابن) آية رقم (٥) .
(٢) سورة (القصص) آية رقم (٧١) .
(٣) سورة (النحل) آية رقم (١١٢) .
(٤) سورة (يس) آية رقم (٦٥) .
(٥) سورة (البقرة) آية رقم (٢٥٠) .
(٦) سورة (الروم) آية رقم (٤٦) .

المبحث الثالث

التطبيق على مختارات من الشعر الوجداني

أولاً : مختارات من شعر إبراهيم ناجي

ثانياً : مختارات من شعر حسن كامل الصيرفي

أولاً : ترجمة عن الشاعر :-

مولده ونشأته :-

« إبراهيم ناجي شاعر مصري ولد في اليوم الأخير من العام ١٨٩٨م في بيت محبّ للعلم وأهله إذا كان والده على جانب وافر من ثقافة عصره .
التحق في الخامسة من عمره بمدرسة البلدة حتى ألم بمبادئ القراءة والكتابة ، ثم انتقل بعدها إلى المرحلة الابتدائية حيث أنها هابتيل الشهادة في العام ١٩١١م وما كاد يلتحق بالمدرسة الثانوية حتى برز لديه ميل إلى الأدب ، فأقبل على قراءة كل ما وصلت إليه يده من دواوين شعراء عصره أمثال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم بالإضافة إلى شعراء الأدب العربي القديم ، وكان ناجى يتمتع بذاكره وقّادة جعلته يحفظ الكثير من الأشعار التي كان يقرأها .

وكان والده في تلك الفترة يراقب من كتب ميول ولده واتجاهاته ويشجعه على بلورة هذه الميول فيقص عليه أخبار الرجال العظام من العلماء والأدباء تاركاً له المجال واسعاً في بلورة ثقافته الأدبية والعلمية على السواء »[١].

.. هذا ومن الأدباء الذين استهواه شعرهم وكان لهما الأثر الكبير في حياته وتفكيره ، (الأول) شكسبير و(الثاني) المتنبي الذي يقول ناجي عنه لقد جعلني أحب رجولته التي تبدو في كل بيت ، وأحبه أيضاً لأنه كان إنساناً يتكلم بلسان الإنسانية بأجمعها ، يشرح القلق المستمر في أعماقها وما كاد ناجي ينهي المرحلة الثانوية من دراسته حتى كانت قد تكونت لديه ثقافة شاملة قلما توفرت لطالب في تلك السنّ ، هذا ولما كان على عتبة الجامعة تنازعته رغبتان شديدتان وترتسم أمام عينيه علامة استفهام لا يجد لها جواباً : أيلحق بكلية الأدب أم بكلية العلوم ؟!

يقول ناجي « لم تكن مسألة الاختيار بالأمر السهل ، حيث كانت نزعتي للأدب طاغية وكنت أعد نفسي لمستقبل أدبي ، ولم تكن عندي أية فكرة عن

(١) إبراهيم ناجى : ديوان ناجى شرح وقدم له الأستاذ / مجيد طراد – دار الفكر العربى بيروت – لبنان الطبعة الأولى (٢٠٠٢)م ص (١) .

الناحية العلمية ... غير أنّ الأقدار تلعب دورها ... ففي السنة التي قرّرت فيها أن ألتحق بالقسم الأدبي أرسل الله لنا معلما توسم فيّ شيئاً لا أعلمه جعله يؤمن بأنني سأكون نابغة في العلوم ... وكان قاسياً جداً ... وكان طيب قلب » .

ثم يتابع ناجي كلامه قائلاً :-

« لقد كان تأثير هذا المعلم في مستقبلي كبيراً فقد غيّرت التحاقي بالقسم الأدبي والتحقت بالقسم العلمي إلى أن دخلت كلية الطب » [١] .

وقد أنهى الشاعر تلك المرحلة بحصوله على شهادة الدكتوراه في الطب سنة ١٩٢٣ وهو في الرابعة والعشرين من عمره . وعمل طبيباً متنقلاً في الريف المصري ثم افتتح عيادة له في العاصمة وكان ذا روح إنسانية عالية ، إذ كان غالباً ما يدفع من جيبه للفقراء المعوذين ثمن الدواء وظل على صلة وثيقة بالأدب وأهله إذ راح ينشر في الصحف والمجلات أشعاره ومقالاته التي تعبر عن نزعته الإنسانية وثقافته وفلسفته في الحياة والكون .

*** شعره :-**

إنه في عام ١٩٣٤ ، أصدر الشاعر ديوانه الأول بعنوان (وراء الغمام) وقد ضم الديوان قصائد ومقطوعات شعرية تدور بمعظمها حول الحب والجمال.

ثم صدر ديوان إبراهيم ناجي الثاني وعنوانه (ليالي القاهرة) وفيه تصوير للظلام العصب الذي خيم على القاهرة إبّان الحرب العالمية الثانية التي اندلعت في العام ١٩٣٩ حيث أمضت مصراً سوأ أيامها ولياليها في أجواء من الكآبة والحزن ويقع في هذا الديوان ملحمتي (الأطلال) و (السراب) وهما من القصائد الطويلة التي تعبر عن وجدان الشاعر وتصور آلامه وهواجسه .

وصدر الديوان الثالث الذي جُمع بعد وفاته أطلقت عليه تسمية (الطائر الجريح) وهو مختارات شعرية تصور حياة صاحبها الذي عاش ظامئاً على وفرة الموارد حوله .

---

(١) إبراهيم ناجي : ديوان ناجي شرح وقدم له الأستاذ / مجيد طراد – دار الفكر العرب بيروت – لبنان الطبعة الأولى (٢٠٠٢م) صـ١ ، ٢ .

..هذا وما أن اعتلت صحته وقسا عليه الدهر ونقص ماله واستسلم إلى اليأس ومرض بالرئة ولازم الفراش حتى الموت وتجاوز الخمسين من العمر .

وقد خلف ناجي إضافة إلى آثاره الشعرية ومقالاته الصحفية خلف مجموعة من الكتب والرسائل والترجمات منها المطبوع وفيها غير المطبوع فمن آثاره المطبوعة (مدينة الأحلام) وفي (فن القصة) نشرته مجموعة (كتب للجميع) تحت عنوان (أدركني يا دكتور) ومن ترجماته رواية (الجريمة والعقاب) الأديب العالمي دستويوفسكي .

أما عن الكتب المطبوعة فهي :-

(عالم الأسرة) و (كتب تفهم الناس) و (رسالة الحياة بجزئيتها) و (قراءات أحببتها) و (أزهار الشر) للأديب الفرنسي بودلير .

إن حياة ناجي القصيدة كانت زاخرة بالعطاء إذ ترك الشاعر زاداً وفيراً لعشاق الأدب شعراً ونثراً وترجمته . وما كان يبلغ مرحلة النضوج الفكري حتى اغتالته يد المنية فخسر الأدب بغيابه أحد أركانه البارزين . وفي الوقت الذي كان يستعد فيه لإلقاء محاضرة بعنوان : (الخواطر العالمية الحديثة في الأدب والاجتماع) في مركز (دار الكتب الوطنية) بمدينة حلب ، وفيما كانت القاعة تصبح بالنخبة من رجال الأدب والفكر الذين توافدوا لسماعه فوجئوا بأن الشاعر لن يوافيهم إلى مكان الاجتماع ذلك أن الساعة التي حددها الشاعر لإقلاع الطائرة من الإسكندرية إلى حلب كانت الساعة التي غادر فيها هذه الدنيا إلى جوار ربه وكان ذلك في اليوم السابع والعشرين من شهر آذار من العام ١٩٥٣.

نص القصيدة

قصيدة (خواطر الغروب)

قلـتُ للبحـرِ إذا وقفـتُ مسـاءا ... كـم أطلـتَ الوقـوفَ والإصـغاءَ

وجعلـتَ النسـيمَ زاداً لروحـي ... وشـربتَ الظـلالَ والأضـواءَ

لكـأن الأضـواءَ مختلفـات ... جعلـت منـك روضـةً غنـاءَ

مـر بـى عطرُهـا فأسـكرَ نفسـي ... وسـرى فـي جـوانحي كيـفَ شـاءَ

نشـوةُ لـم تَطُلْ! صـحا القلـبُ منهـا ... مثـلَ مـا كـان أو أشـدَ عنـاء

❁❁❁

إنمـا يفهـمُ الشـبيهُ شـبيها ... أيهـا البحـرُ ! نحـن لسـنا سـواءَ

أنـت بـاقٍ ونحـنُ حـربُ الليـالي ... مزقْتنَـا وصَّـيرتناَ هبـاء

أنـت عـاتٍ ، ونحـن كالزَبـدِ الـذا ... هـبِ يعلـو حينـاً ويمضـي جفـاء

وعجيـبُ إليـك يممـتُ وجهـي ... إذ سـئمتُ الحيـاةَ والأحيـاءَ

أتبغـي عنـدك التأسـي ومـا تملـك ردا ولا تجيـبُ نـداء

❁❁❁

كـلُ يـومٍ تسـاؤلٌ .. ليـت شـعري ... مـن يُنـي فيُحسُـن الإنبـاء

ما تقولُ الأمواجُ ؟ ما آلمَ الشمس ... فولَّـت حزينـةً صـفراءَ ؟

تركْتنَـا وخلفـتْ ليـلَ شـكٍ ... (أبـديَّ) والظلمـةَ الخرسـاء

وكـأن القضـاءَ يسـخرُ منّـي ... حـين أبكـي ومـا عرفـتُ البكـاء

ويـحَ دمعـي ، و ويـحَ ذّلـةَ نفسـي ! ... لـم تـدعْ لـي أحداثُـه كبريـاءَ

العنوان بين الرمز والدلالة :-

إن العنوان هو الضوء الأثيري الذي ينشر ثناياه في أرجاء القصيدة حتى تكتمل الفكرة كاملة وتتبلور بكل تفاصيلها ، فضلاً عن كونه عنواناً رامزاً له دلالات عدة ، ذا صلة عضوية بالقصيدة ، وربما دل به الشاعر على القالب الفني الذي يريد أن يصوغ قصيدته فيه .

فالخاطرة (١):-

هي الفكرة التي ترد على الذهن ويكون ذلك في لحظة شعورية معينة وذلك عندما ينطلق صاحبها في التأمل غير المقيد بهدف معين . وهي هنا أنت بصيغة الجمع حيث قوله (خواطر) ومجيئها بصيغة الجمع كانت أدل على هذا المعني لما يفيده الجمع من معنى الكثرة والتنوع .

.. هذا ، وفي إضافتها إلى لفظ (الغروب) إنما أضيقت إلى ذلك الوقت المعين وهي ساعة تتميز بنوع من الشجن وشرود الذهن والانكسار ، وهذه اللحظة هي تلك التي يجوب فيها كل حالم نحو مستقبل أفضل أو عالم مثالي أرحب فهي ساعة تأمل وصفاء روح وذهن وسمو مشاعر وصدق مع النفس والواقع حيث تتجسد المعنويات ، فإذا صادفتك ساعة الغروب وأنت على شاطئ بحر تركت ما أنت فيه ورحت تتأمل الشمس وهي تسرع نحو الأفق وقد اصطبغت بحمرة مصفرة لم تكن لها منذ لحظات ، ثم سرعان ما ترحل أو تعيب تاركة وراءها حمرة الشفق الممتدة ، التي لا يلبث أن يغشاها الظلام إنها الساعة الفاصلة بين الحياة والموت أو (الانقلاب) من حالة إلى أخري في حياة الإنسان،

---

(١) الخاطرة : مادة (الخاء والطاء والراء) أصلان أحدهما القدر والمكانة ، والثاني اضطراب وحركه بسرعة في انطلاق غير مقيد والمراد الثاني لا الأول ومنه قولهم خطر ببالي كذا خطراً ، وذلك أن يمرَّ بقليه بسرعة لا تثبت فيها ولا بُطء . ينظر (معجم مقاييس اللغة) لا بن فارس المجلد الثاني – دار الجيل ، بيروت ص (١٩٩).

...هذا ، ويقابله في لغتنا العامية الدارجة قولهم (غربت شمس فلان) أو (أفل نجمه) .....الخ

... هذا ... ، وتلك الساعة لا يزال خاضعاً لتأثيرها عالقاً بها منذ نسج حولها أساطيره الأولي فهي تصور البدء والانتهاء ، الميلاد والموت ، وانقضاء فصل وبدء آخر .....الخ

ولكن التغيير ليس دلالة على الفناء والانقضاء ، بل هو جزء من فطرة الإنسان نفسه ، ولذلك فالإنسان يظل دائماً وأبداً يسعي إلى التغيير ويطلبه دأبا فهو مختلط المشاعر دائماً بحيث نراه يلوح له الماضي في أزهي ألوانه فيحن إليه ويألم لفراقه ، ويتراءى له المستقبل بوعوده المبهمة فيشتاق إليه ويتهيب للقائه .

وفي رأيي : إن تصوير ذلك (أي من ينظر إلى الماضي) كمن يقف على شاطئ بحر فهو لا يرى إلا أجمل ما فيه أما من يكون بداخله فهو لا يرى سوى العواصف والصراعات بين الأمواج ، ومراحل الغروب والشروق يعيشها الإنسان فهو يعيش التغيير في كل مراحل حياته حيث (الطفولة – الصبا . الشباب ... الخ

فهذه كلها دلالات مبهمة انطوي عليها عنوان القصيدة ،

وفي رأيي :-

إن القصيدة هي وليدة الشاعر وعنوانها هو (الحبل السري) الذي يربط الوليد بالأم بحيث يبث من خلالها أفكاره ومعانيه .

وفي رأيي : –

إن العنوان هنا به من الليونة ما به بحيث تجعله (مرناً) مناسباً لأن يكون صالحاً ليتضمن دلالات مختلفة من (فرح ، حزن ، شجن وحنين ...الخ ..هذا ، والغرض من القصيدة هو مناجاة بين الشاعر والبحر يصب خلالها الشاعر خواطره تجاه الحياة وحقيقة الكون يقول :–

المقطوعة الأولى من القصيدة :–

قلت للبحر إذا وقفت مساءا كم أطلت الوقوف والإصغاء

وجعلت النسيم زاد الروحي وشربتُ الظلال والأضواء

لكأن الأضواء مختلفات جعلت منك روضة غناء

مربى عطرها فأسكر نفسي وسري في جوانحي كيف شاء

إن حديث الشاعر مع البحر حديث طويل لجأ إليه الشاعر الوجداني لأنه ملاذه الأول المرتبط بصفات (البقاء – الخلود – المطلق .....الخ)

فالبحر الممتد الأفق يثير في النفس سؤالاً : – وما بعد ؟ فالعين لا تبصر إلاَّ حيزاً ضئيلاً من الكون ، والعمر لا يشغل إلاَّ مدة قصيرة من الزمان فالفكر لا يملك إلاَّ التأمل والتساؤل عن كنهها .. الخ

دون أن يظفر بجواب مريح ، والحديث مع البحر غلفه الشاعر بسياج استعاري رائع صاغه على سبيل الاستعارة المكنية مما زاد من عمق المعنى واتساعه ، والتخييل فيه اكسبه مزيداً من التجريد وتلك قيمة وغاية للاستعارة لا تغفل ، ومما زاد من عمق المعنى واتساعه هنا أن مزج الشاعر بين المعنى الاستعاري ووسيلة أسلوبية أخرى ألا وهي (تراسل الحواس) بحيث استطاع بها نقل مدركات حاسة مكان أخرى فجعل البحر المرئي مسموعاً فكان ذلك أعمق في التأكيد على صدق الصورة ، فهي لما كانت لا تفي بمقصده تماماً أو بالمعنى الدقيق الشامل الذي أرادة ، فما كان منه إلا أن عمد إلى صوغها عن طريق (

المزج بين الاستعارة والتراسل) وبدقة أكثر إنه بعدما ما صور المعنى بالاستعارة عمد إلى التلاعب بالصورة عن طريق تبادل مدركاتها أو نقل الحواس نفسها يجعل بعضها بدلاً من بعض أو نقل حاسة مكان جزء من أخرى.

زيادة في عمق المعنى وتجدد الدلالة والابتكار في الصور الجزئية داخل الصور البلاغية المعروفة والثابتة .

وهذه الصورة جعلت (المرئي مسموعاً) حيث زيادة في عمق المعنى وتجدد دلالاته فلم تعد اللفظة تقف عند حد معناها المعجمي وعلى هذا تكون الاستعارة مع ما تفيده من تشخيص – تجسيم – تجريد ثم التلاعب في الصورة عن طريق (نقل مدركاتها) أو عن طريق تبادل حاسة مكان حاسة أو عن طريق (نقل جزء من حاسة مكان حاسة أخرى) ..

هذا .. ، وقد أثارني في هذه القصيدة (بنية الجمل) داخلها فالبيت الأول يحتوى على أكثر من جملة واحدة ، ولا بد حينئذ من نوع من الترابط بين الجملتين بأن تكون الثانية معطوفة على الأولى أو تأكيداً لها أو تفسيراً ، وهذا لما بينهما من كمال الاتصال

... هذا ومجيء الظرف (كم) يعطى مزيداً من التأكيد على الكثرة والطول الذي أمضاه الشاعر في الانتظار للجواب .

.. هذا ، وجملة مقول القول في (قلت للبحر) الذي تبدأ به القصيدة لا يأتي إلا في (البيت الثالث) في قوله :

لكـــأن الأضـــواء مختلفـــات جعلـــت منـــك روضـــة غنـــاءا

أما (تتمه الشطر الأول) فجملة ظرفية وهي

كـــــم أطلـــــت الوقـــــوف الإصـــــفاء

.. هذا ، و (الشطر الثاني ثم البيت الثاني كله) جمله معترضة معطوف بعضها على بعض . وهو قوله .

كـــــم أطلـــــت الوقـــــوف والإصـــــفاء

وجعلـــت النســـيم زاد الروحـــي وشـــــربت الظـــــلال والأضـــــواء

وهذا التركيب على هذا النحو له دلالة بالغة الأهمية وهي تزاحم المعاني في ذهن الشاعر ، وانغماسه التام في النظر للبحر وتتجلى صور الشاعر الاستعارية واحدة تلو أخرى ممتزجة بالتراسل مع مزيد من الدلالات لتحول اللفظة إلى عمق أكثر حيث شبه (النسيم) بما يؤكل ويعيش عليه الإنسان أو يتغذي به على سبيل المكنية ولعب التخييل بها دوره الرائع حيث التجسيم ولم يكتف الشاعر بذلك عمد إلى تبادل مدركات الحواس وذلك من خلال الصورة التي جسمتها الاستعارة فجعل (النسيم) (المشموم) (مذاقاً) وليس بخفي من الدقة والتعميق والسعة والتجدد في الدلالة التي أضفاها هذا المزج من شاعرنا المتفرد العبقري الإبداع حيث لو كان للمشموم ما للمذاق من نفس التأثير فما الداعي إلى اللجوء لنقل المدركات أو تبادل الحواس !! ؟

ويمضي الشاعر في هذا التصوير على هذا النحو حيث يقول :

وشـــــــربت الظـــــــلال والأضـــــــواء

المقطع الثاني من البيت الثاني من صوغ استعاري رائق التصوير مبدعة عن طريق الاستعارة المكنية حيث شبه (الظلال بما يذاق) .... الخ .

ولما أراد الشاعر التجدد في الدلالة والعمق والاتساع والابتكار في العلاقات الجزئية داخل الصور الاستعارية الثابتة والمعروفة مزج بين المكنية والتراسل فما كان من الصورة الاستعارية إلاَّ التشخيص والتجسم والتجريد ويأتي الشاعر بالتراسل حيث التلاعب بهذه الصور من خلال تبادل حاسة مكان أخرى أو نقل مدركات حاسة مكان أخرى .... إلى آخر أنواع التراسل فالشاعر هنا ينشد تعميق الصورة والابتكار في الدلالات حيث نجده نقل (الظلال) من مجالها (المرئي) إلى مجال (المذوقات) حيث نقل المدركات نفسها بأن جعل المرئي (الظلال) مذاق في

(شربت) فكانت الصورة أعمق في مدلولها ، ويقابله في لغتنا العامية الدارجة (الشبع بالعين) ، وكذا في (شربت الأضواء) ثم صاغ ذلك كله بجملة معترضة في

وشـــــــــــربت الظـــــــــــلال والأضـــــــــــواء

والبيت التالي لها كله

لكـــــأن الأضـــــواء مختلفـــــات جعلـــــت منـــــك روضـــــة غنـــــاءا

حيث عطف بعضها على بعض ، فالشاعر هنا يتغذي بنسيم البحر ، ويشرب الظلال والأضواء التي تنعكس عليه ، والصورة كلها لوحة استعارية تمثيلية مبدعة خلابة أما قوله

لكـــــأن الأضـــــواء مختلفـــــات جعلـــــت منـــــك روضـــــة غنـــــاءا

مربـــى عطرهـــا فأســـكر نفســـي وســـري فـــي جـــوانحي كيـــف شـــاء

لنتأمل سويا حيث أبدع الشاعر بأنامله الذهبية ، راسما لوحة تشبيهية رائقة الظلال تسير ألفاظها في لين وسلاسة وعذوبة حيث التشبيه التمثيلي حيث شبه هيئة البحر في اختلاف ألوانه عندما تميل الشمس للمغيب بهيئة روضة غناء ذات عطر يجوب الأرجاء بحيث يسكره هذا العطر ويسرى في جوانب صدره ، والوجه الهيئة الحاصلة من شئ معنوي يجوب الكون من حول صاحبه متخلله محققاً له النشوة والسعادة والجمال .. هذا ولما كان (ناجي) متجدد الدلالة ، رائق التصوير ، عذب القيثارة شجيها ، صاغ ألفاظه على هذا النحو حيث

مربـــى عطرهـــا فأســـكر نفســـي وســـري فـــي جـــوانحي كيـــف شـــاء

حيث التعبير بـ(مَرَّ بي) دون غيرها حيث جمال الصورة الاستعارية ودقة تصويرها، فالعطر يمر بجواره على سبيل المكنية ، وسر جمالها الكامن هنا في التشخيص مع تضافر لون أسلوبي رائع وهو التراسل أي اللعب في الصورة بعد تشخيصها هنا عن طريق تبادل المدركات حيث جعل العطر المشموم (مذاقاً) حيث تبادل المدركات فالعطر المدرك بحاسة الشم جعله (مذاقاً) في « فأسكرني»

كما أكد التراسل ، قوة المفردات وإشعاعها من حيث تألق مفردات الشاعر اللغوية لتواكب الحدث والتصوير فالألفاظ توحي بجو الحركة والانتشار في الأجواء والتأثير على النفس والانتشاء وتتبدى مهارة الشاعر في (تشكيل) ما صورته الاستعارة عن طريق التراسل ومن هنا فقوة التشكيل من خلال التراسل تحقق عنها روعة وخلابة ما شُكل عن هذه الصور . وظاهرة تراسل الحواس هذه من الظواهر الأسلوبية اللافتة التي تشيع بكثرة في تشكيل صور ناجي وهذا التركيب يشعر بتزاحم المعاني في ذهنه ، وانغماسه التام في المنظر ولكن هذا الانغماس يُقْطع فجأة في قوله :-

« نشوةٌ لم تطل » فهذه الجملة الاسمية المحذوفة المبتدأ بمثابة (الطرقة العنيفة) التي أحدثت صدمة للقارئ والتي لا بد من حدوثها لتكمل معنى البيت .

... هذا ولقد جاءت الأفعال كلها في هذا المقطع في سياق الزمن الماضي حيث (قلت – وقفت – أطلت – جعلت – شربت – جعلت) التي خضعت في معظمها لتأثير ضمير التكلم وتلك تكشف عن الحضور الطاغي والمؤثر للذات ؛ فالذات حاضرة داخل الأحداث وتدور بشدة فيها ، ونلاحظ أن النسق الغالب هنا هو الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي ، وكون الفعل ماضياً يفيد تحقق وقوعه كما يقول البلاغيون ، وتقديمه يفيد الاهتمام ، وكل ذلك يدل على تصور لما يعتمل في نفس الشاعر من كآبة وألم وحزن مما يدل على اعتداد الشاعر بنفسه وهي نزعة يتغنى بها شعراء الوجدان أو الرومانسية لشعوره بتميزه عن غيره فالأفعال الماضية تعكس الجو النفسي بما يشيعه من قلق وتوتر وتوجس على صور الشاعر . كما تشكلت اللوحة البلاغية من صور الرائحة والرؤية والذوق في ثوبها الاستعاري ممتزجة جميعاً في صور متنوعة كما في المقطوعة السابقة ونلمح في هذا البيت الأخير (خواطر واعية) تدخل فيما نسميه (شعر التقرير) وكأن هذه القصيدة بالذات يقوم الوعي فيها بنوعين من الخواطر، « الأولى » (خواطر خالية) تصويرية تتوارد دونما تنظيم حين يناجي شاعرنا العبقري المتفرد (البحر) والنوع « الثاني » (خواطر واعية) التي ينتج عنها (شعر التقرير) وتأتي هذه في نهاية كل

مقطع أو ختامه وكأن (ناجي) يعيش في عالم الأحلام لحظات قصيرة يقطعها (وعيه الحاضر) ويقظته عليه ، كما معنا هنا في قوله :-

نشوة لم تطل! صحا القلب منها مثل ما كان أو أشد عناء

المقطوعة الثانية من القصيدة :-

إنما يفهم الشبيه شبيها أيها البحر ! نحن لسنا سواء

أنت باقٍ ونحن حرب الليالي مزقتنا وصَّيرتنا هباء

أنت عاتٍ ، ونحن كالزبد الذا هب يعلو حينا ويمضي جفاء

وعجيب إليك يممت وجهي إذ سئمت الحياة والأحياء

أتبغي عندك التأسي وما تملك ردا ولا تجيب نداء

إن السمة الغالبة على الأبيات الثلاثة الأولى من هذا المقطع هي تقابل الجمل القصيرة ، ويفضي (ناجي) بما يتميز به داخله من تناقض واضطراب ، فاستخدم المقابلة حيث تجمع نفسه بين متناقضات عديدة كما هنا في هذه المقطوعة (أنت باق – نحن حرب وهباء) و (أنت عاتٍ – نحن كالزبد) وفي رأيي:-

إن هذا الجمع يرتبط بالثنائية التي يذخر بها الواقع ، ويعكس خبرة الشاعر إزاء فكرة التناقص في الوجود . ويلاحظ في تشكيل (ناجي) لمعظم صور المقابلة في ترتيب وتنسيق منظم ؛ مما حقق لصوره الثراء والإمتاع الفنيين .

كما يلفت نظرنا هنا (صيغة) النداء « أيها البحر » تلك التي تدل على البُعد الشديد مع أن البحر أمامه قريب منه إلا أنه شتان ما بينهما حيث نُزل البُعد المعنوي منزلة البُعد الحسي ؛ وذلك لغرض بلاغي وهو تنزيل القريب منزلة البعيد لبعُد منزلته ؛ وفي تعريف (الشبيه) بالألف واللام الجنسية مبالغة في بعُد الشبه بين (البحر والشاعر) فهما لا يلتقيان أبدا .

حيث أثرى اللفظ ودفعه إلى مرتبه الأصالة ، وزاد في قوة وشدة الشبه بينهما وفي حذف الوجه والأداة (يفهم الشبيه شبيها) ودعوى الاتحاد بين الطرفين المشبه والمشبه به ودلاله على جعل الشبيه جزء لا يتجزأ من شبيهه هذا ، والقيمة البلاغة للتقابل في هذا (المقطع) الثاني يوحي (بالانفصال) « فالبحر » (باق وعات) فهذان معنيان حقيقيان ، ليس فيهما خيال تصويري إنما الصور كلها راجعة إلى الشاعر أو إلى هذه ال (نحن) وكلها تربط بينه وبين البحر برباط الضدية مرة (أنت باق) (الليالي تحاربنا، تمزقنا ، تجعلنا هباء) أما في قوله (الليالي تحاربنا – تمزقنا – تجعلنا هباء) حيث عمد (ناجي) إلى رسمها بظلال استعارية بديعة عن طريق الاستعارة المكنية حيث شبه الليالي في شدة سطوتها وقهرها للعاشقين بالمقاتل المقدام وكني بذكر لازم من لوازمه (الحرب والتمزيق) .... الخ .

وكذا في (تمزقنا) والتقدير (الليالي تمزقنا) وكذا في (تجعلنا هباء) وما قامت به الصورة الاستعارية من التشخيص وبث الحياة في المعنويات بأن جعلت الليالي تحارب – وتمزق وتجعل الأجسام هباء وعرضها في صورة مرئية ملموسة ، ولما كانت الألفاظ دائماً في حالة قصور وعجز عن ملاحقة فيض المشاعر الإنسانية لذلك يحاول الشاعر اصطناع لغة أخرى تسمو إلى مستوى نفسه الثائرة، وتستطيع تصوير ما فيها من آثار القوة الوجدانية فيلجأ إلى الخيال وإلى الصورة التي تجسم المعاني وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد جمالاً وعمقاً وابتكاراً.

وفي رأيي :-

إن عرض الصورة في هذه المقطوعة على هذا النحو عن طريق المقابلة ما هو إلا للإحساس بالمفارقة والاضطراب النفسي الذي يعيشه الشاعر ، ثم بمزيج من الضدية والانتماء مرة أخرى (أنت عات) والمقصود البحر .

إذن : هناك نوعان من (المفارقة الشديدة) في ذهن الشاعر وفي فنه فهو في ذات اللحظة يدرك ما في الكون من مفارقات جسدها في المقابلة بين (البحر ونفسه أو بنو جنسه) .

يقول الدكتور عبد القادر القط في ذلك :-

« وهناك سمة نفسية أو وجدانية غالبة تتبع منها كثيرة من المظاهر الفنية في شعر هؤلاء الشعراء ، هي حدة إحساسهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان والتأكيد ويتحقق هذا التأكيد ببناء العبارات الشعرية في الأبيات المتتابعة على نمط لغوي وبياني واحد مع خلاف يسير» [1] .

.. هذا ، وبشئ من التدقيق نخرج بشئ هام وهو بداية مرحلة الانتقال وصورها الشاعر حيث عدل عن ضمير المتكلم المفرد (أنت) إلى ضمير الجمع (نحن) وذلك في البيتين (الثاني والثالث) من هذه المقطوعة . وذلك أن الشاعر أراد أن يعكس باللفظة فعلياً من خلال القصيدة مراحل التحول والانتقال أو الانقلاب وقد ساعدته في إبراز ذلك لغته المتجددة ، المتعددة الدلالة وصورها بالانتقال من ضمير (المتكلم المفرد) إلى ضمير (الجمع نحن) .

وفي رأي : –

أهمية هذا الموقع أنه بداية الانقلاب والتحول من حال النشوة إلى حال اليأس والحيرة .

المقطوعة الثالثة من القصيدة :–

كل يوم تساؤل .. ليت شعري من يُنبِّي فيُحسُن الإنباء

ما تقول الأمواج ؟ ما آلم الشمس فولَّت حزينةً صفراء ؟

تركتنا وخلفت ليل شكٍ أبديَّ والظلمة الخرساء

وكأن القضاء يسخر منّي حين أبكي وما عرفت البكاء

ويح دمعي ، و ويح ذّلةِ نفسي ! لم تدع لي أحداثه كبرياء

(١) د / عبد القادر القط : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر (مرجع سبق ذكره) صـ٤٤٠ .

نلاحظ استعمال ضمير المتكلم المفرد الذي ينتشر في معظم أبيات القصيدة الذي يقوم في (البيتين الأولين) بدور (الفاعل) أربع مرات حيث يقول :

قلت للبحر إذا وقفت مساءا كم أطلت الوقوف والإصغاء

وجعلت النسيم زاد الروحي وشربتُ الظلال والأضواء

إلاَّ أنه هنا في البيتين الآخرين يقع هذا الضمير تحت تأثير الفعل (بواسطة حرف الجر) مرتين و (بواسطة الإضافة مرتين) إلاَّ فعلا واحد وهو فعل (البكاء) حيث يقول : –

(كان القضاء يسخر منيِ) وقوله (لم تدع لي) ، فهذه الأبيات تمثل (صحوة الشاعر) إلى الحاجز الذي يحول (بينه) وبين (البحر) تلك التي تقترن بشعوره بأنه واحد من البشر ، وهذا الانتماء الذي يرفضه (ناجي) إلاَّ أنه هنا واقعاً لا مفر منه أو (قضاءاً) كما يسميه هو .

(فالبحر لم يعد يقول) ، ولم يعد الشاعر يصغي ، الشاعر هنا يتساءل ولا يظفر بالجواب ، بل إن الشمس التي شاركت بنشوتها في بداية القصيدة حين زينت البحر بأشعتها وجعلته كالروضة الغناء .

تتولى الآن (منهزمة ، حزينة صفراء) ، حيث يتساءل (ناجي) أيضاً : ماذا آلمها ؟ ولكنها أسلمته لليل موحش مظلم (أبدي) ، فالتصوير بالمفارقة أحدث حركة مفاجئة داخل القصيدة أشعرت بالهوة بين الطرفين حيث التنبيه المفاجئ لأن كلا من (الشاعر والبحر) ينتميان إلى عالمين مختلفين تماماً لا يمكن تلاقيهما أبداً .

.. هذا وفي سؤال الأمواج (ماذا تقول الأمواج ؟) من قبيل المكنية فقط حيث ليس بها تبادل للمدركات وفي قوله (ليت شعري ينبي فيحسن الإنباء) مكنية فقط.

.. هذا ونلمح الاستعارة المكنية بجلالها وجمالها ودقة تصويرها مع التلاعب بالصورة أو تشكيلها عن طريق التراسل وذلك في قوله (الظلمة الخرساء)

حيث شبه الظلمة بالإنسان الأبكم .. الخ فالمكنية شخصت الظلمة في إنسان يعقل ويستجيب ، يذهب ويجئ إلاَّ أنه فاقد النطق ثم مزج هذه الصورة المشخصة بالتراسل حيث تشكيل الصورة عن طريق نقل مدركاتها حيث جعل (الظلمة) المدركة بحاسة البصر مدركة بحاسة السمع . هذا وتبادل مدركات الحواس نفسها هي الأكثر شيوعاً في شعر ناجي .

المبحث الثالث

أولاً : مختارات من شعر حسن كامل الصيرفي

التطبيق على مختارات من شعر حسن كامل الصيرفي

١-ترجمة عن حسن كامل الصيرفي [١] **:-**

ولد حسن كامل الصيرفي في ٦سبتمر ١٩٠٨ بمدينة دمياط ، وتلقي تعليمه الابتدائي والثانوي بها ، ثم حالت الظروف دون إتمام دراسته الثانوية فتركها في عام ١٩٢٥ . وإن كانت الظروف القاهرة قد وقفت حائلا أمامه دون الحصول على شهادة إتمام الدراسة الثانوية فقد استطاع أن يواصل ذاته بالقراءات الواعية الصافية ، فاغترف من ينابيع التراث العربي ، وبخاصة الرومانسي منه . ومن عجب أن هذا الرجل الذي حالت الظروف دون إتمام دراسته الثانوية ، يمتلك مكتبه خاصة في منزله يتجاوز عدد كتبها من مصادر عربية قديمة وحديثة ومؤلفات أوروبية المائة ألف كتاب . وقد شغلت هذه الكتب جميع غرف وقاعات منزلة ثم التحق الصيرفي ١٩٢٧ بوظيفة في وزارة الزراعة حتى سنة ١٩٤٢ وفي العام ذاته انتقل إلى مجلس النواب وعمل بسكرتاريته ثم انتقل إلى إدارة الصحافة بالمجلس حتى أحيل على التقاعد في ١٩٦٨ .

وقد اختير الشاعر عضوا متفرغاً بعده لجان وهيئات أدبية في مصر والعالم العربي حيث عين بلجنة الشعر في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالقاهرة وفي سنة ١٩٧٢ انتخبه مجمع اللغة العربية بدمشق عضوا مراسلاً لجمهورية مصر العربية ، ومن عجب أن نجد الصحافة ووسائل الإعلام المختلفة في مصر ، تتحدث كثيراً عن الشخصيات الأدبية والعلمية التي يختارها مجمع اللغة العربية بالقاهرة أعضاء به بينما يستقبل بنأ اختيار حسن كامل الصيرفي عضواً مراسلا لمجمع اللغة العربية بدمشق في صمت .

.. هذا ، وللصرفي الكثير من الدواوين والكتب الأدبية والنقدية كما قام بتحقيق بعض كتب التراث العربي .

ومن دواوينه الشعرية المطبوعة :-

---

(١) محمد زكي العشماوي – الاتجاهات الرومانسية في شعر حسن كامل الصيرفي دار المعارف – ١٩٨٥م ، ص (١٣ – ١٢ – ١١ – ١٠) (بتصرف) .

قطرات الندى – الألحان الضائعة – الشروق – رجع الصدى – حول النور – دموع وأزهار – نوافذ الضياء – النبع – صلواتي أنا – زاد المسافر زهرات لا تذبل – عودة الوحي .

ومن دواوينه الشعرية المخطوطة التي ما زالت تحت الطبع (ما يزيد على العشرة .

ومن كتب التراث التي حققها :-

ديوان البحتري في خمسة مجلدات (القاهرة ، دار المعارف) لطائف المعارف للثعالبي (القاهرة – دار إحياء الكتب العربية) طيف الخيال للشريف المرتضي (القاهرة – وزارة الثقافة)

ديوان عمرو بن قميئة (القاهرة ، جامعة الدول العربية – معهد المخطوطات).

ديوان المتلمس ألضبعي (القاهرة ، جامعة الدول العربية معهد المخطوطات)

ديوان المثقب ألعبدي (القاهرة ، جامعة الدول العربية معهد المخطوطات)

اولاً : مختارات من قصيدة (غروب شمس)

شقيقتي العزيزةَ أي ذكرى معطرةٌ سمت عن كل عاب[1]

حديثك في فم الأهلينَ شَهْدٌ وبعدك عن ديارك كأَسُ صابِ

وما عودتني في العيشِ نايا فكيف وقد رحلتِ بلا إيابِ؟

ذهبت شهيد للقاء رب كريم الأجر ، مرجو الثواب

حملتِ على يديك كتابَ طهرٍ وعفةِ خاطرٍ ، وتقى شبابِ

تجسد هذه المقطوعة حب الشاعر لأفراد أسرته ، وما يكنه لهم من مشاعر رقيقة في القصائد التي جعلها في رثاء أهله .

يرثي الصيرفي شقيقته الوحيدة التي فارقت الحياة وهي في ريعان الشباب ، ونراه يعبر عن مشاعر الحزن والأسى التي ألمت به بعد وفاة أخته العزيزة عليه ،

(١)حسن كامل الصيرفي : (دموع وأزهار) القاهرة – الشركة العربية للطباعة والنشر ، (١٩٦٠م) ص (٢٣٧) وما بعدها .

وأصبحت الدار موحشة بعد موتها . حيث يتحدث في المقطوعة التالية عن اللحظات الأخيرة التي أغمضت فيها شقيقته جفنيها إلى الأبد ، وكانت منيتها مع الفجر وقبيل الصباح .

العنوان بين الرمز والدلالة :-

إن العنوان هو المفتاح الذهبيّ أو الإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر أو المبدع إلى القارئ ، والواقع أنَّ العنوان بصورته المجازية ودلالته الموحية ينقل القارئ مباشرة إلى عالم (الغياب والبُعد) أو عالم (اللاعودة) (وغروب شمس) غروباً مجازياً من حياة شاعرنا ، هذا ودلالة (الغروب) تعكس الإحساس بمدي معاناة الذات وهمومها مع عكس إحساسها بالغياب والفقد ، فالشقيقة (تضئ حياته) وبموتها (غربت شمس حياته) إن اللغة هنا تؤدى دورها في الكشف عن أبعاد تلك العلاقة و تجلياتها .

شـــقيقتي العزيـــزة أي ذكـــرى معطـــرة ســـمت عـــن كـــل عـــاب

لقد اختار الشاعر رمز الشقيقة العزيزة ، وهو رمز دلالي خصب كصيغة تعبيريه تعكس مدي علاقة الحب القوية التي تربطه بأخته ، لأنها أقوى صلات الترابط في الوجود ، وهذه العبارة من العبارات النثرية المستخدمة في لغة الرسائل مبالغة في الاهتمام ولتصوير قوة وترابط هذه الصلة ولبيان سعة استخدام هذه الصيغة التعبيرية في كل الفنون الأدبية فهي ثابتة لا تتغير .

.. هذا ، والاستفهام في (أي ذكري) أمر طبيعي يتسق مع مناخ الفقد والغياب فهو لا يكتفي بتوجيه النداء ، بل يشرك الآخرين معه في سؤال لكي يخلق جواً من المشاركة الوجدانية ، وهذا ما يضاعف عنده الإحساس بالغياب والفقد وجاءت لفظة (الذكريات) مقترنة بالمناجاة والشكوى – ومن ثم –أصبح لها دلالة رومانسية حيث اتخذها الصيرفي وسيلة للإفصاح عما ينتابه من مشاعر وأحاسيس متباينة جمعت بين الأسى والحزن والتفتح والفرح ، وهنا اقترنت « ببعث الذكريات » إذ من خلالها أمكن للشاعر إبراز تحسره على الماضي وألمه للحاضر المُوجع وتلك دلالة رومانسية فقد اتخذ « الصيرفي » لفظة « الذكريات » لفظة محورية

تدور حولها معانيه – ومن ثم – أوحت بظلال نفسية حزينة تتمثل في هموم الشاعر وضيقه بالحاضر، ولما كان (الصيرفي) فناناً مرُهف الحس والشعور، وخاصة تجاة تلك (الشقيقة المرثية) تلك التي تبعث بالذكريات الحزينة في نفسه وتُضاعف من كربه ، لذا بدأ قصيدته بالأنغام العالية ، الحزينة الإيقاع ، فهو يُريد أن يقول إنه حزين ، وأن الذكرى تُجدد ما في نفسه من حزن وألم ، ويؤكد ذلك (النداء) المقدر في بداية البيت ، وهذا من الظواهر اللغوية اللافتة في شعر (الصيرفي)، فالإكثار من أسلوب (النداء) يعكس إحساس الشاعر بالوحدة والفقد وحاجته إلى من يشاركه، وتتبدي مهارة «الصيرفي » كذلك في استخدام ظاهرة (تراسل الحواس) في تشكيل صور القصيدة ، ففي قوله (ذكري معطرة) حيث جعل (الذكري) التي هي مجال « المسموعات » مجال « المشمومات » فالصيرفي بمزجه بين بعض الألوان (مثل التراسل) والصور بحيث تقوي الدلالة وتتجدد، وساعده على تأكيد ذلك تشكيل الصور من خلال التراسل ، والسؤال الذي يطرح نفسه مراراً وتكراراً لو كان المسموع يعطي نفس دلالة المشموم فما الداعي للجوء للتراسل !؟ فالمشموم يجعل الشيء أكثر تأكيداً في النفس حيث لم يكتف بالسماع فقط بل أصبحت لها رائحة قوية يفوح عطرها كل الأرجاء ويقابله ما شاع في لغتنا العامية الدارجة (عبق الماضي الجميل) أو (نشم فيه عطر الزمن الجميل) ، وبذا ينقل إلينا لوحة ناطقة تعبر عن حالته الشعورية والنفسية أصدق تعبير بالإضافة إلى ما اتسمت به قصيدته من خصائص فنية متميزة تختلف تماماً عن تلك التي نراها عن الأقدمين وشعراء الحركة التجديدية الأولى.

والصورة التشبيهية التي جاءت ألفاظها سلسلة مطابقة للمعنى الذي أراد الشاعر التعبير عنه ، وتوصيله إلى الأذهان ، وحذف وجه الشبه في الصورة التشبيهية يقوي من مرتبة التشبيه ، ويترك للذهن العمل والاجتهاد لإيجاده ، كما أن البيت كله كناية عن الخلود بعد الموت من خلال الذكرى العطرة تلك التي لا تشوبها أي شائبة .

حديثك في فم الأهلين شهد وبعدك عن ديارك كأس صاب

الحديث موصولاً عن الشقيقة المرثية :-

يستحضر الشاعر ما كان من عذب حديث الشقيقة ، ولما كان هذا لا يفي بخصب خيال الشاعر وسعة أفقه نجدة عمد إلى صوغ وتصوير ذلك عن طريق التشبيه في « حديثك شهد » من التشبيه من المؤكد لحذف الأداة المفرد الطرفين المجمل ، وفي رأي الإمام عبد القاهر الجرجاني هو من التشبيه التمثيلي لأن المراد ليس (الشهد) من حيث جنسه وحقيقته وإنما من حيث لازمه وهو ما يحدث للنفس من الراحة والانسجام النفسي واللذة وميل الطبع والانجذاب نحو المسموع . كما نجد (تراسل الحواس) حيث جعل الشاعر «الحديث» المسموع مذاقاً حيث (شهداً) فلم تقتصر اللفظة عند الصيرفي على المعنى المحدد ، بل تتعدى إلى دلالات كثيرة تثري الأسلوب وتكسبه إيحاء ورمزية خاصة ، وهذه سمة غالبة على شعر حسن كامل الصيرفي ، و (حديثك شهد) حيث جعل (المسموع مذاقاً) فهو من تبادل المدركات بأن جعل ما هو مدرك بحاسة السمع يدرك بحاسة التذوق ، والشاعر موفق في اختيار ألفاظه فكلها ذات دلالات متعددة ومعاني جميلة عذبه ، وهذه سمة تجدد الألفاظ في شعر حسن كامل الصيرفي .

وقوله **(وبعدك عن ديارك كأس صاب** [1]**)** .

(الكأس) من الألفاظ الإيحائية التي تخرج الصورة من مجالها المحدود والثابت إلى مجال أرحب تتعدد فيه الدلالة وتصبح الكلمات ذات قدرة على التأثير والإشعاع . فنجد لفظة (الكأس) حيث تعددت دلالاتها فهي هنا بمعنى (الألم والمرارة والعذاب) وكأن لسان حال الصيرفي يقول كل ما رجوته بعد بُعدك ورحيلك

(١) الصّاب : عُصارة شجر مُرٍّ ؛ وقيل : هو شجر إذا اعْتُصِرَ خَرَج منه كهيئة اللَّبن ، وربما نَزَت منه نَزَيَّةٌ أي قطرةٌ فتقع في العين كأنها شِهابُ نادٍ ، وربما أَضْعَفَ البصر والمراد به هنا شجر مُرٍّ وقيل هو عُصارة المر أو الصَّبر .
(ينظر العلامة ابن منظور (ت . ح) أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق اَلعَبيدي – دار إحياء التراث العربي – بيروت لبنان – الجزء السابع (ط٣) ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م صـ (٤٣٤) .

هو النسيان والسلوى عن طريق الكأس ، وكأنه صار وسيلة من وسائل التغلب على الألم واللاعودة ولكن تأتي المفاجأة كان (مراً) حيث خرجت الدلالة للفظة من كونها وسيلة للسلوى للتغلب على إخفاقه فيما كان ينشده فعذبته وآلمته الوسيلة التي كان يعتمد عليها .

ولما أراد « الصيرفي » التعبير عن المعنى الدقيق الشامل الذي يحسه ؛ عمد بنا إلى صوغ ذلك عن طريق لوحة فنية كاسياً ظلالها عن طريق التشبيه حيث شبه (البُعد) المقيد بكونه موتاً (بكأس) مر (، (بالكأس) المقيد بكونه (مراً) فالطرفان مقيدان ، والغرض هو بيان حال المشبه كما اكتسبت الألفاظ دلالات جديدة عن طريق (التراسل) وهو اللعب بالمعنى المصور عن طريق تبادل المدركات أو نقل الحواس فنجده هناك جعل (البُعد) (المرئي) جعله (مذاقاً) في « كأس صاب » و (الصيرفي) بارع في هذا المجال ، أي في مجال الربط بين (الحسي والمعنوي المجرد) أو إيجاد علاقة ما بين «الماديات والمعنويات » من خلال التراسل كما أن الذوق أبلغ في الإحساس وأدخل في الإيلام من غيره لأن التعبير به إشعار بشدة الإصابة والبيت كناية عن شدة الحسرة والألم النفسيين .

حملت على يديك كتاب طُهر وعفة خاطر ، وتقى شباب

ختم الصيرفي هذه المقطوعة الرائعة بهذا البيت الذي جمع به مجمل أوصاف شقيقته المرئية ،

وصور ذلك عن طريق لوحة بارعة، ظلل أركانها بالاستعارة المكنية حيث شبه (الطُهر) بشيء حسي من شأنه أن يحمل ويطوي وينشر ثم حذفه وأبقى على ذكر لازم من لوازمه وهو كتاب فالاستعارة جسمت « الطُهر » وألقت بظلالها عليه فأصبح الطهر مشاهد ملموس ، والتخييل لعب دوره في تقوية العلاقة ما بين المادي والمعنوي ثم أتى دور التشكيل فيما قامت الاستعارة بتجسمه عن طريق

تراسل الحواس حيث تبادلت المدركات فجعل (الطُهر) المسموع (مرئياً) يحمل ويطوي .... الخ .

ولو كان للمسموع نفس ما للمرئي فما الداعي للتراسل ! ؟

والتراسل أكسب على الصورة مزيداً من القوة والعمق وكذا في باقي البيت (عفة خاطر) والتقدير (وحملت على يديك عفة خاطر) وكذا في (تقي شباب) .

واللوحة الإستعارية كلها من قبيل التمثيلية .

والتعليق على هذه المقطوعة :-

١- إن الصورة التشبيهيه امتزجت مع التراسل إلاَّ أنها كان التراسل بها شكلي بحيث لم يعط للصورة العمق الذي يحدث مع الاستعارة وبُعد الخيال والابتكار في المجاز وفي العلاقات داخل الصورة الاستعارية الأصلية .

٢- عمدت إلى اختيار تلك المقطوعة لكي أبرهن على المعنى الذي قصدت إيصاله والتأكيد عليه .

٣- أما الأبيات التي امتزجت فيها الصورة الاستعارية بالتراسل صاغها الشاعر بحيث جعل هذه المعنويات ، والجمادات ..... الخ .

تمتزج بمشاعره وتتحدث من خلال التراسل بحواسه بعضها بعض ..الخ .

ثانياً : مختارات من قصيدة (حلم اليقظة) [١] .

يـــا حلـــم اليقظـــة حيـــث أراك ... وحيـــث أحـــس بوقـــع خطـــاك

ارجـــع يـــا حلـــم ! فـــان الصـــيف ... ســـئمت الصـــيف – أطـــال نـــواك

البحـــر هنـــاك ، ومـــوج البحـــر ... وســـحر الشـــاطئ قـــد أغـــراك

فنســـيت الشـــعر، وســـحر الشـــعر ... وخلـــف الشـــعر مـــن اســـتوحاك

مـــوج وخيـــال فـــي الســـبحات ... وراءك قـــد جـــازا الأفـــلاك

(١) حسن كامل الصيرفي : ديوان (النبع) القاهرة – دار المعارف ١٩٨٢م صـ٥٢ وما بعدها.

الأفـــق الغـــارق فـــي الـــدماء يخبـــي ســـر الغيـــب هنـــاك

خيالـــك يســـبح نحـــو مـــداه وســـبح خيـــالي نحـــو مـــداك

مختارات من قصيدة « حلم اليقظة »

« العنوان بين الرمز والدلالة» :-

إن في استخدام العنوان حيل طريفة ، فالعنوان هو مفتاح القصيدة التي تبني عليه فهو الإشارة الأولى التي يرسلها الشاعر إلى المتلقي فمن خلاله يدل الشاعر على القالب الفني الذي يريد أن يصوغ فيه قصيدته وخاصة إذا خرج عن الطريقة المألوفة التي يصاغ بها كثير من العناوين وعلى هذا فهو يضع في يد القارئ أول الخيط وهذا ما فعله كثير من المميزين في هذا المجال ، كما كان شعراؤنا القدماء لا يعنونون قصائدهم ، اكتفاء بدلالة (المطلع عليها) وكانت (براعة الاستهلال) من حيث علاقتها بسائر القصيدة وتكشف عما بها من تنوع وتجديد .

يقول :-

يـــا حلـــم اليقظـــة حيـــث أراك وحيـــث أحـــس بوقـــع خطـــاك

ارجـــع يـــا حلـــم ! فـــان الصـــيف ســـئمت الصـــيف – أطـــال نـــواك

يطالعنا (الصيرفي) في مستهل قصيدة ببراعة استهلال [1] تجذب الانتباه وتوقظ الأذهان ، هذا والإضافة في العنوان هنا تعنى أن الشاعر لا يتكلم عن حلم حقيقي بل عن حالة نفسية ، والعنوان الإضافي يأتي ليثبت صورة هذا الحلم، أي

(١) براعة الاستهلال وتسمى (حسن الابتداء) لأنه أول ما يجذب الأذهان والآذان كما يوصف بالعذوبة (خاليا من التنافر) ويوصف بحسن السبك (خاليا من التعقيد) مع كمال مطابقته لمقتضي الحال فيوصف بالبراعة لجذبه للمتلقي فيقبل عليه بكامل حواسه .

أن هذه الصورة في طريقها لأن تستولي على القصيدة وتترجم الحالة النفسية إلى لغتها فنحن هنا أمام (موقف) يمكن أن يكون نواة لمشهد قصصي درامي إذاً فالتركيب يؤذن بدراما صغيرة لا مجرد إضافة ، يا حلم اليقظة حيث أراك ـ وحيث أحس بوقع خطاك ثم أنظر إليه حيث رفع صوته ممتداً مع هذه الياء (فينادي الحلم) [1] (نداء مالا يعقل) وما أثاراه بهذا الصوت الطويل ، وما توجيه مخاطبة (الحلم) مع هذا الامتداد الطويل في حرف النداء الموحي بالصداقة بين الشاعر دائم المعاناة وبين (الحلم) بغربته الطويلة الدائمة ؛ فلم يبق له صديق سوى (الحلم) ومخاطبة الشاعر (الحلم) من قبيل الاستعارة بالكناية حيث يعتبر التخييل فيها جزءاً رئيساً وقرينة مانعه من إرادة المعنى الحقيقي ، فخرج بذلك (النداء) من غرضه الأصلي وهو (طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بـ (يا) أو إحدى أخواتها) إلى غرض المناجاة والتسامر ، كما أن في اختيار لفظ (حلم) والإصرار على الحلم فكأن الشاعر بذلك يهيئ نفسه للنغمة التي يطلبها ، ويظفر بها آخر الأمر (ودائما في الحلم) وهو يعلم جيداً أنه يحلم ... إنه (يحلم وهو يقظان) أو يحلم عن عمد ، فهو يعلم جيداً أنه يحلم ولذلك تتكرر الكلمات التي تدل على هذا المعنى في القصيدة :

« حلم اليقظة ، أراك ، أحس بوقع خطاك ، أرجع يا حلم »

إنَّ الذات الشاعرية لا تجد أمامها من سبيل سوى ألا تصطدم بهذا الواقع الذي تألمت فيه وأحسَّت بالإخفاق في الوصول إليه فهي تؤكد عن عمد على حقيقة ما تراه من خلال التشخيص الرائق المتفرد حيث قوله « حيث أراك – أحس بوقع خطاك) ويمزج (الصيرفي) فى الصورة ذاتها بين (الاستعارة المكنية) وبين (تراسل الحواس) مزجاً رائعاً ويوحد بينهما على نحو يؤكد اقتدار الشاعر ومهارته في صياغة الصورة من خلال التلاعب بالصورة عن طريق تبادل مدركات الحواس أو

(١) الاستعارة المكنية : يُعرفها الجمهور بأنها : لفظ المشبه به المستعار فى النفس للمشبه المحذوف والمدلول عليه بشئ من لوازمه كما فى قول الهذلى :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

تبادل الحواس نفسها بنقل واحدة مكان الأخرى ، فنجده هنا جعل (الحلم) المرئي مسموعاً (أحس بوقع خطاك) ونجد في شعر الصيرفي بعض الظواهر اللغوية اللافتة مثل الإكثار من استخدام أسلوبي (النداء والأمر) حيث قوله (يا حلم اليقظة – ارجع يا حلم) ونستطيع أن نفسر ذلك بأن كثرة استخدام (النداء) يعكس إحساس الشاعر بالوحدة والفقد وحاجته إلى من يشاركه هذه الحياة ، أما استخدام (فعل الأمر) بكثرة فيعكس طبيعة صراعه الداخلي والنفسي بين تحقيق رغباته وبين واقعه الفعلي حيث فشله في تحقيقها فهو يرغب في الحرية والانطلاق « ذلك أن الفعل المضارع والأمر يدلان على الحياة والحركة والتجدد ، وما يمكن أن يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها أما الماضي المنتهي فقريب في الدلالة على الموت الفناء وعدم التقبل للحياة والواقع أو للتقبل اللاإرادي لهما وعدم الرضا عنهما) [١] .

وعلى ذلك أصبحت ألفاظ (الصيرفي) بما توحي به من دلالات نفسية معبرة عن موقفه الفكري ، الحديث موصولاً مع (الحلم) حيث قوله :-

ارجع يا حلم ! فان الصيف سئمت الصيف – أطال نواك

الشاعر هنا يأمر (الحلم) بالرجوع إليه مرة أخرى عن طريق الأمر المجازي الذي خرج للالتماس وكأن لسان حاله يقول لم يعد لي بُد في الواقع فقد سئمته حيث إن الشاعر في حالته هذه يحاول أن يقطع صلته بالواقع ويدخل فيما يشبه الحلم الفعلي ، لولا أن صاحبه واع ومدرك أنه (يحلم) ويسمي هذا اللون من الخيال « تهويما» [٢] .

ويمضي الشاعر نحو عالم حالم يعمد إلى رسم ظلاله بألوان عدة معها يحدث التجدد للألفاظ و بها تكتسب دلالات كثر متنوعة حيث قوله(الصيف أطال نواك) من قبيل المكنية التي امتزجت بالتراسل الذي كساها ثراء وامتاعاً فنيين

(١) د / وادي : شعر ناجي الموقف والأداة (مرجع سبق ذكره) صـ٩١ .
(٢) د / فوزي عيسى : تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر) منشأة المعارف ١٩٩٧م، صـ١٩٧ بتصرف .

بحيث جعل (الصيف المرئي مسموعاً) بالتصوير الاستعاري حدث التشخيص ثم يأتي التلاعب أو التشكيل بالصور عن طريق نقل المدركات أو عن طريق تبادل مدركات الحواس ، أي نقل المدرك من حاسة إلى أخري مما زاد من عمق المعنى وابتكار المجاز وسعة الخيال .

وعلى هذا فإذا أتت الاستعارة دون تراسل لما كان هناك عمق في المعنى ودقة في التصوير ؛ لأنه (التراسل) يجعل الحواس تتوحد مع مشاعر وعواطف الشاعر وتتحدث هي عنه وقد ينوب بعضها مناب بعض مما يعطي مزيداً من دقة المعنى ، ولا أدل على ذلك من هذه الأبيات التي ختم بها الشاعر مقطوعته هذه ، فليس بها سوى الاستعارة ونلمح الفرق جيداً .

* **يقول الصيرفي :-**

مـــوجٌ وخيـــالٌ فـــي الســـبحاتِ وراءَك قـــــد جـــــازا الأفـــــلاكَ

الأفـــقُ الغـــارقُ فـــي الـــدماء يخبـــــي ســـــرَ الغيـــــبِ هنـــــاكَ

خيالُـــكَ يســـبحُ نحـــو مـــدَاه وســـــبحَ خيـــالي نحـــوَ مـــداكَ

نلحظ الاستعارة المكنية في (موج في السبحات وراءك) و (خيال في السبحات وراءك) حيث شبه كل من (الموج والخيال) بالإنسان ثم حذفه وأبقى لازمة (يسبح خلفه) ...الخ ويأتي التشخيص حيث تقوية المعنى وبث الحياة فيه فالمعنى ليس به عمق الخيال والابتكار في المجاز الذي يحدث مع التراسل .

وكذا في (الأفق الغارق في الدماء) حيث التجسيم فقط دون عمق .

وكذا في (خيالك يسبح نحو مداه) حيث التشخيص فقط .

وكذا في (خيالي سبح نحو مداه) حيث التشخيص فقط .

إذن هناك فارق ما بين تصوير استعاري فقط سر جماله فيما (شخص أو جسم أو جُرد) وما بين تصوير استعاري ممتزجاً بظاهرة تراسل الحواس حيث تشكيل ما صور بتبادل مدركاته أو نقل حواسه أو نقل حاسة مكان جزء من حاسة أخرى .

ثالثاً : **مقطوعة من قصيدة** : (**القلب المحطم**)

يـا أغـانِيْ الربيـعِ جـاءَك يطـوي صـحفَ الأمـسِ هاهنـا ويسـلم[1]

هـاكَ قيثـارةَ الحيـاةِ عليهـا أثـرُ الـدمعِ والأسـى والتـألمِ

حبُـهُ الأمـسِ مـن ربـاهُ تلاشـتْ وتـراءتْ عـن جانبيـه جهـنمِ

حطمتْـهُ المنـى ، وهـل عـاسَ قلـبٌ فـي طـلابِ المنـى يهـيمُ مـنعمِ ؟

عـاد يلقـي هـا هنـا هـواه ويغنـي فـي أسـاه بقلبـهِ المـتحطمِ

فـإذا حـطَّ جسـمُه فتـردى فادفنيـه فـي حبـهِ المتهـدمِ

العنوان ما بين الرمز والدلالة :-

إن الصراخ العاجز هو المعنى الثابت والجوهري للقصيدة وإن اختيار صورة القلب المحطم لم يكن إلا محاولة لوضع هذا التحطيم في شكل موضوعي مقنع وعندما نتصور القصيدة على أنها صراخ عاجز ، يصبح الإكثار من حروف النداء – وأفعال الأمر (وكلها تدل على نوع من التلذذ بتعذيب النفس ومجيء العنوان على هذا النحو يعكس رغبة الشاعر في إظهار آلامه وهي المعاني التي عزف الرومانسيون عليها أو على أوتارها .

يـا أغـاني الربيـع جـاءك يطـوي صـحف الأمـس هاهنـا ويسـلم

(١) حسن كامل الصيرفي : – الألحان الضائعة ، القاهرة أبولو ، ١٩٣٤ صـ٢١ .

في هذه القصيدة يعبر الشاعر عما في نفسه في تلك المرحلة ونراه ينظر إلى الحياة بمنظار أسود . وهو إنسان شاك ، لم يطربه الغناء ، وكيف يستمتع بحلاوة الموسيقى ، ونفسه حائرة قلقة ، تعاني الشجن وكيف يلهو وقلبه محطم ، ووصل التشاؤم « بالصيرفي » إلى الحد الذي يطلب فيه من أغاني الربيع أن تندب حظه العاثر في حبه الفاشل الذي أصابه بالجروح الدامية ، وجعله صامتا كالدموع ، فكان (الصمت والدمع) يعبران عن نفسه الحزينة . إنه يمضي بنا نحو عالم من خيال خاص كل ركن فيه مصبوغ بصبغ بلاغي مختلف ليكون في نهاية الأمر سياجا عبقري الوشى مبهرة ألوانه حيث (ينادى أغاني الربيع) و(المقصود بها أشعاره)، ولا يقصد بالنداء طلب الامتثال بين يديه ، ولكنه قصد إخبارنا بما لحق أغنياته التي ظل يرددها طويلاً فالإنشاء قصد به الخبر .

إذ هو يجسد (أغاني الربيع) تارة كائناً حيّاً يعتريه الكائنات الحية من المشاعر والإحساسات المختلفة (فيظهر القلب المحطم يطوي صحف الأمس) ، فصوت الشاعر سيسمع ولكنه كاللحن الحزين الذي يتطاير من قيثارة الحياة التي عليها أثر الدمع والأسي والتألم .

يا أغاني الربيع جاءك يطوي صحف الأمس هاهنا ويسلم

.. هذا ....، ونجد اللفظة (لفظة الربيع) أخذت أشكالاً وإيحاءات متعددة وكثيرة حيث تحولت هذه اللفظة من معناها المعجمي الثابت إلى دلالات أرحب يتسع معها الابتكار في المجاز ، والعمق في المعنى .

... هذا ، ورمز (الربيع) يحمل الربيع دلالة النماء والخصب والمنظر الجميل ، ولذلك فهو مواز رمزي للخصب والحياة والجمال ولذلك حين يقيم الشاعر علاقة جمالية معه ، عن طريق الاستعارة المكنية في قوله (يا أغاني) حيث التشخيص وسعة الخيال ودقه الألفاظ .

.. هذا ولما كان هذا لا يفي بخصب خيال شاعرنا نجده مضي بنا نحو لوحة أخرى بيانية عن طريق الاستعارة التمثيلية في قوله (جاءك يطوي صحف

الأمس هاهنا ويسلم) والضمير في جاءك مرجعه إلى (القلب المحطم) حيث عنوان القصيدة .

حيث شبه حال الإنسان الذي أخفق في حياته فألقى ما مضى من أماني وأحلام ورؤى وحرية وعشق وانطلاق خلفه بهيئة من كان معه مجموعة من الصحف الماضية أو السالفة وأخذ في طيها واحدة تلو الأخرى فيتبع هذه بتلك ثم حذف حال المشبه واستعار لها حال المشبه به وهيئته ، وهو بذلك يجسد الإخفاق في الحب وتحقيق الأمينات ويجعل منه مادة يمكن التصرف فيها وليس بخفي ما تؤديه هذه الاستعارات من قوة في المعنى من خلال التجسد ودقة التصوير وأخرى (تبعية) في (يطوى) حيث شبه محاولة النسيان بالطي بجامع الاختفاء في كل .. هذا ، وما بين استعارة تبعية وأخرى تمثيلية يمضي بنا (الصيرفي) للتشخيص مع تحويل المعنوي (الإخفاق في تحقيق الأماني) إلى حسي ملموس (طي الصحف الماضية) ولكي تستقر الصورة ويتحقق التمكن في النفس ومع الاستعارة مزج بها تراسل الحواس حيث جعل (الأمس المسموع) (مرئياً) حيث (يطوي) مما أضفي على اللوحة البلاغية مزيداً من التجدد والثراء والإمتاع وعمقاً في التصوير وبعداً في دقة العبارات وتناسق ألفاظها .

هـــاك قيثـــارة الحيـــاة عليهـــا أثـــر الـــدمع والأســـى والتـــألم

إنه يندب حظه العاثر في حبه الفاشل الذي أصابه بالجروح الدامية ، وجعله صامتاً كالدموع ، فكان (الصمت والدمع) يعبران عن نفسه الحزينة حيث قيثارة الحياة لم تعد عذبة رقراقة تفيض بأجمل الألحان لأنها صامته حيث غلب عليها أثر الدمع والأسى والتألم ، ولما كان هذا لا يفي يخصب خيال شاعرنا ولا بالمعنى الرائق الذي حرص على إيصاله ، عرض ذلك عن طريق التشبيه حيث شبه قيثارة الحياة أو (أغاني الربيع) وهي تعني الأمل والإشراقة والتطلع نحو تحقيق الأماني العذبة تلك التي أصبحت صامته حزينة من شدة الألم والأسى والحزن كالدموع أي شبهها في صمتها بالدموع ومزج بها تراسل الحواس حيث جعل (قيثارة الحياة) التي هي مجال (المسموعات) مجال (المرئيات) .

الأمس من رباه تلاشت ـ وتراءت عن جانبيه جهنم .

يعود (الصيرفي) إلى تصوير إخفاقه في حبه وفشله ، فيعود إلى البكاء والانتحاب فلا تزال نفسه على تأوهاتها وعلاَّتها ، ولا شك أن في هذا التصوير أو التجديد غموضاً تستشرف النفس إلى إيضاحه وتتطلع إلى بيانه لنتأهل للتلوين البلاغي والظلال المتنوعة لدى الشاعر حيث شبه (حبه) الفاشل بشئ حسي كالأجرام التي من شأنها أن تذوب وتتلاشي ثم حذفه ولازمه (تلاشت) ..... ألخ.

فخلعت الاستعارة على (الحب) صفات الأجرام ، فالألفاظ دائماً في حالة قصور وعجز عن ملاحقة فيض المشاعر الإنسانية ، لذلك يحاول اصطناع لغة أخرى تسمو إلى مستوى نفسه الثائرة وتستطيع تصوير ما فيها من أثار القوة الوجدانية ، فيلجأ إلى « الخيال » ومنه إلى الصورة التي تجسم المعاني وتنقلها إلى درجة أرقى لتزداد جمالاً ولما كانت اللفظة في شعر (الصيرفي) لم تقف عند دلالتها المعجمية الواحدة بل تتعدي إلى أكثر من دلالة وهذا من خلال ظاهرة تراسل الحواس حيث جعل (الحب الماضي أو القديم) الذي هو مجال (المسموعات) مجال (المرئيات) حيث (تلاشي) .

.. هذا ، والبيت كله من قبيل الاستعارة التمثيلية حيث شبه حال حظه العاثر في حبه الفاشل الذي انقضي أمره بحال جرم من شأنه أنه داب وتلاشت أجراؤة وتراءت عن جانبيه جهنم .

ومن سر جمالها : أنها نقلت المعنوي المجرد (المني) إلى حيز (الواقع الحسي الملموس) حتى تصبح الصورة مشاهدة أمام الأعين مستقرة في الأذهان والأفهام ، فضلاً عما اكتسبته اللوحة الاستعارية من التشخيص .

.. هذا وتلك الصور التي تمتزج فيها الاستعارة أو التصوير الاستعاري والتراسل من حيث التشكيل أو التلاعب في تبادل مدركات الحواس أو نقل الحواس نفسها وبذلك استطاع (الصيرفي) من خلالها أن ينقل إحساسه ومشاعره الحزينة بصورة أشد التصاقاً بالذهن والقلب وأن تثير في النفس معاني الإشفاق؛ لنشاركه مشاعره وبذلك تختلف هذه الصورة عن الصور الحسية القديمة « فهي لا تختار

العناصر الحسية لأنها تبدو في ذاتها جميلة ، فجمال العناصر أو قبحها لا يعني شيئاً بالنسبة للشاعر الحديث إذ المهم أن تكون الصورة في مجملها معبرة ناقلة للمشاعر الصادقة نقلاً مثيراً (١) .

والمتأمل في اللوحة البيانية كاملة يجد (الصيرفي) عرضها في معرض المقابلة بين طرفيها حيث (تلاشت...) والأخرى (تراءت ...) .

وفي رأيي : إنَّ الحالتين تصوير للإحساس بالمفارقة والاضطراب النفسي الذي يعيشه فالأولى تصور حالة تلاشي حبه الفاشلة وانقضائه (حيث الاختفاء) والثانية تصور الظهور والانكشاف عن جانبيه ليظهر الجحيم إذن هناك « مفارقة شديدة » أبرزتها تلك المقابلة اللفظية التي زخرت صور الصيرفي بها.

حطمته المنى ، وهل عاش قلب في طلاب المنى يهيم منعم ؟

الحديث موصولاً مع حبه المحطم فالبيت ينم عن تشاؤمه ونظرته القاتمة وإحساسه المأسوي بالحياة ؛ لفشله فيما كان ينشده ، وليس لهذا فحسب بل لهلاكه حيث حطمه ما لجأ إليه وشرده وكأن لسان حاله يقول سبب تحطمي هي (المنى) حيث الفشل مع تحطيم أي هلاك ولما أراد (الصيرفي) التعبير عن المعنى الدقيق الشامل الذي يحسه ؛ عمد نحو لوحه فنية كاسياً ظلالها بالاستعارة المكنية حيث شبه (المنى) بالإنسان القوى أو العدو الشرس في القتال .. ولازمه (التحطيم) والقرينة تخييلية وهي تخييل أن المشبه فرد من أفراد المشبه به وداخل تحت جنسه أي (المنى) فرد من أفراد المقاتل الشرس ولكن ما يضفي على الصورة ذلك العمق وهاك البريق الذي يشحذ الهمم نحو عمق في الصورة ودقة وتناغم هو التراسل حيث جعلت (المنى) التي هي مجال (المعقولات) مجال (المرئيات) حيث التحطيم . ألاَّ ترى معي أنه لو كان وقع المسموع في النفس هو نفس وقع المرئي لما كان

(١) د/ عز الدين إسماعيل / الأدب وفنونه ، طبعة دار الفكر العربي السادسة ١٩٧٦ صـ١٤٤ .

هناك داعي للتصوير بداية ثم نقل مدركات أو تبادل الحواس نفسها حتى يحدث نوع من الثراء اللفظي وتجدد في اللفظة وإلاَّ لما كان هناك داعياً إلى التراسل .

.. هذا وخص (التحطيم) دون غيره ؛ لأنه هلاك بلا رحمة ؛ لأن روح (حسن كامل الصيرفي) عذبة شفافة تطلع إلى ما يماثلها فإذا حدث لها ما حدث نال منها وحطمها معنوياً وروحياًَ وهذا ما أكده من خلال الاستعارة التبعية في قوله (فحطمني) حيث شبه فشله وهلاكه فيما ينشده بالتحطيم .... الخ .

على سبيل التبعية التي وضحت المعنى وأكدته ، وأطلقت حوله مزيداً من الإيحاءات والأخيلة ودلت على سعة أفقه . ثم ذلك التساؤل الذي هو تتمة البيت حيث قوله (وهل عاش قلب في طلاب المنى يهيم منعم) ، والاستفهام خرج للنفي وهذا الاستفهام أتى تعقيباً على الجملة الأولى .

والاستفهام لا يعبر عن تساؤل حقيقي ولا يدل على أنه يجهل الإجابة ولكن الغرض منه النفي لتقرير هذه الحقيقة وجعلها ثابتة تمام الثبوت ، وثانياً إيجاد جواً من الحوار بينه وبين سامعيه لكي يشاركوه همومه وآلامه وذلك يصور ذاتية التجربة الخاصة به وقسوة الهموم عليه وحده وكأنه يريد شريك معه يقاسمه هذه الآلام .

ثم يقول :

عاد يلقي هنا هواه ويغني في أساه بقلبه المتحطم

ثم ينتقل بنا إلى تصوير حال نفسه التي أخفقت في حبها ومضت تتحسر على ما مضى بحال من كان معه شيء ثمين عزيز على نفسه فإذا به يلقيه خلفه ويندب حظه وأساه عليه لأنه كان سبباً في فقده فإذا به يلاحقه الندم عليه طوال حياته ثم يشكل هذا التصوير عن طريق نقل مدركات الحواس فإذا به يجعل (الهوى) المعقول (مرئياً) حيث (عاد يلقي) .

فإذا حط جسمه فتردى فادفنيه في حبه المتهدم

الحديث موصولاً مع أغاني الربيع حيث بلغ بالشاعر التشاؤم واليأس أن طلب من أغاني الربيع ويعني بها لحظات التفتح والعشق الأولى في حياته أن تندب حظه بعد رحيله وان تدفنه في حبه المتهدم ، (فالصيرفي) موهوب بحق،

يقول الأستاذ الدكتور/ الطاهر أحمد مكي :

(والشاعر الموهوب يلتقط كلماته من لغة الحياة ويدفع بها إلى عالم الشعر ، وهو الدور الذي اضطلع به الشعراء الرومانسيون في العالم العربي ، واستطاع كل واحد منهم في دور نطاق التقاليد السائدة أن ينمي أسلوبه تبعاً لذوقه فكان منهم المقتصد والمشرق والهادئ والصاخب والرشيق والنشط) [١] .

حيث خرج الأمر في (فادفينه) إلى غرض التوسل والتلطف أو إن صيغة (الأمر) التي جاءت في البيت في (فادفنيه في حبه) يدل على الحركة والحياة والتجدد الذي كان قبل وفي استخدام أو شيوع الفعل الماضي ما يوحي بالإحساس المأسوي والتمزق النفسي .

يقول أستاذنا الدكتور / طه وادي: –

(ذلك أن المضارع والأمر يدلان على استحضار الصورة في النفوس والحياة والحركة والتجدد ، وما يمكن أن يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها، أما الماضي المنتهي فقريب في الدلالة على الموت والفناء وعدم التقبل للحياة والواقع أو التقبل اللاإرادي لهما وعدم الرضا عنهما) [٢] .

إنه ينادي المعاني ويجسدها ، ويعمل فيها خياله الخصب الثري لتتحول كائناً حيّاً ، له كل مقومات الكائن الحي فهو يصور أغاني الربيع بإنسان حيث عود الضمير عليها في (فادفنيه) على سبيل (المكنية) ، ولاشك أن في هذا التصوير أو التجريد غموضاً تسشرف النفس إلى إيضاحه وتتطلع إلى بيانه فيأتي

---

(١) الطاهر أحمد مكي / الشعر العربي المعاصر (مرجع سبق ذكره) صـ٨٠

(٢) طه وادي : شعر ناجي الموقف والأداة (مرجع سبق ذكره) صـ٩١.

الشاعر ببيته مبيناً وموضحاً لخفاء الأول فيجد النفس المتطلعة ، والأذهان الشغوفة لسماعه ، فيثبت لديها وتتمكن الصورة كاملة فيه ، ثم يواصل الحديث الاستعاري ثم التلاعب بالصور عن طريق نقل مدركاتها فجعل الأغاني المسموعة مرئية حيث التجسيم الرائع التصوير في قوله (فادفنيه في حبه المتهدم) حيث شبه (هواه) (بالبناء) أو الصرح ثم حذفه ولازمه المتهدم ، ومما لا شك فيه أن الاستعارة المكنية ألقت بظلال رائعة على الصورة أعطتها مزيداً من الدقة في التصوير وبراعة في الأداء والتجسيم وقوله (المتهدم) من ملائمات (المشبه به المحذوف) فهو ترشيح للاستعارة وتقوية .

وبذا تتضح الصورة وتستقر في الأذهان والأفهام ولما كان هذا لا يفي بغرض الشاعر نجده عمد إلى تأكيد الصورة وتعميقها أكثر في النفس مما يجعلها راسخة متينة نجدة عمد إلى التجدد في التصوير عن طريق نقل مدركات الحواس بأن جعل ما هو مدرك بحاسة مكان أخرى عن طريق التراسل حيث جعل (الحب) ذلك الأمر المعنوي المسموع مرئياً حيث (متهدم) فعن طريق التراسل امتزجت عواطف الشاعر ومشاعره بحواسه وأصبحت الحواس تتحدث بلسانه هو بل لم يكتف بذلك بأن تبادلت مدركات الحواس أو نقلت الحواس نفسها بان صارت واحدة بدل أخرى ... الخ أنواع تراسل الحواس .

ثم يقول :

يبلغ العصم في الجبال الرواسي والصدى الحي طائف في

حيث يختم هذه المقطوعة بلون استعاري رائع يدلي بظلاله الحزينة ولونه القائم ليدل على حالة الشاعر النفسية وما عليها من كآبة وألم لهذه النهاية بعد ما كان ، فإذا به ينتهي ويتواري في غموض مخلفاً (صدى حي طائف في السفوح) حيث الاستعارة المكنية حيث شبه (الصدى) صدى الصوت مشخصاً في إنسان حي يتحرك ويطوف في القمم والمجالات المرتفعة .

فالاستعارة هنا ذات صورة دالة على سعة الخيال ، والقدرة على الابتكار والإبداع ، وتطويع اللغة لكل ما يريد رسمه ، حتى تظهر فكرته مجسمة لمعانيه ، ومشخصة لأفكاره ، فيأتي الشاعر إلى المعاني الذهنية المجردة ، ويصورها تصويراً دقيقاً يجعلها نابضة بالحركة والحياة وكأنها شخوص ماثلة أمامنا .

والشاعر لا يكتفي بذلك فحسب بل سعى عن طريق التوسع في المجاز والابتكار إلى خلق علاقات جديدة لا تعتمد على العلاقات البلاغية القديمة فحسب بل تتركز على خلق علاقات جديدة كالذي لمسناه هنا من خلال (تراسل الحواس) حيث يضيف عمقاً أكثر للصورة ومجالاً أرحب متعدد الدلالة ، ومن ثم تصبح الكلمات ذات قدرة على التأثير والإشعاع والقوة والعمق من خلال نقل الحواس بجعل بعضها بدلاً من بعض أو جعل جزء من الحواس بدل جزء ، أو نقل مدركات الحواس ..... الخ .

فنجده جعل هذا (الصدى) المسموع مرئياً حيث (طائفاً) في السفوح) مما زاد من عمق المعنى واتساعه ،

.... هذا ، وإذا كان للمسموع نفس قوة المرئي فما إذن فائدة التراسل !؟ أو ما الداعي إلى هذا التراسل لو كانت الفائدة واحدة ؟

أقول إن (الصيرفي) بهذه الوسيلة استطاع إبراز موقفه ونقل تجربته إلى الغير ، (ويُعد هذا الاتجاه من أكبر السبل التي تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير) [١] .

وعلى هذا فهذا المجال (التلاعب بالصور) عن طريق نقل مدركاتها أو تبادل الحواس من أبعد وأعمق الوسائل في تمكين المعاني في الذهن .

---

(١) د/ محمد مندور / الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) (مرجع سبق ذكره) صـ٣٢ .

الخاتمة

هذا وبعد هذا العرض توصلت إلى ما يلي :-

أولاً : إن الصورة الشعرية لدى الرومانسيين قد تجاوزت إطار البلاغة التقليدية أو (الأصلية) وصارت أكثر تركيباً وتوليداً وأكثر سعة في المجاز والابتكار ، ومن هنا تخطت اللغة معناها المعجمي الثابت لتصبح اللفظة ذات دلالات أرحب وأوسع .

ثانياً : إن الشعر الوجداني أو الرومانسي يمنح اللغة – رغم سهولتها – طاقات دلالية هائلة ... كما أن كل شاعر يستخدمها – في الغالب – الأعم – بدلالة خاصة به هو .. ومن ثم يصبح لكل شاعر (معجمه الشعري الخاص الذي يهب (الكلمة) دلالات جديدة ، لم تكن لها في المعجم أو في الاستخدام العام .

ثالثاً : تتحد وتمتزج سمات التركيب والأسلوب ومميزات اللغة والتصوير البلاغي ... ويصبح ثراء الصورة جزءاً من ثراء اللغة .. والعكس صحيح ، وهذا ما نجده عند شعراء الوجدان حيث يتضافر عندهم الثراء في الدلالة مع التصوير البلاغي فيحدث ثراء الصورة غاية في الإبداع وعلى كافة المستويات في كل من (اللغة .. والتصوير .. الموسيقى) .

رابعاً : إن شعراء الرومانسية مثل – ناجي والصيرفى – يتسم شعرهم بنوع من المفارقة الشديدة ويتضح ذلك في التناقض المعنوي والتقابل البلاغي مما يزيد

من عمقه الفكري وخصوبته البلاغية والأدبية وهذه الظاهرة (التناقص المعنوي والتقابل البلاغي) أو المفارقة تؤكد إحساسهم المتوتر بالفناء ، ومشاعرهم المطردة والتشاؤم هي شيوع الفعل الماضي في كثير من تراكيبه وجمله ، (ذلك إن الفعل المضارع والأمر يدلان على الحياة والحركة والتجدد ، وما يمكن أن يتصل بهما من فرح بالحياة وتفاؤل بها ، أما الماضي المنتهي فقريب في الدلالة على الموت والفناء وعدم التقبل للحياة والواقع أو للتقبل اللاإرادي لهما وعدم الرضي عنهما) [١] .

وهنا أيضاً استخداماً لافتاً للجملة [الاسمية] في شعره وبلاغياً أقول (التضاد) يعد من الأدوات الفنية البارزة التي أسهمت بدور كبير في تشكيل شعر (ناجي والصيرفي) وإبراز موقفه الفكر (تصوير عالمه النفسي وواقعه المتناقض) إذ من خلال تأملاته في الحياة والأحياء – صور مليئة بشتى ألوان التناقض والمفارقات ومن هنا أصبح التضاد من أنسب الوسائل للكشف عن مظاهر التناقض والتباين في الحياة . فمن يذكر شيئاً ثم لا يلبث أن يذكر آخر ضده ، فإن ذلك يخلق حركة مفاجئة داخل الصورة تجعل الهوة بين الطرفين واسعة . مما يثير الوعي ويلفت الانتباه ويثري الصورة .

خامساً : التوسع في المجاز والابتكار – أحياناً – في الصور الجزئية بحيث لا تعتمد الصورة على العلاقات البلاغية الأصيلة أو المعروفة فقط ، وإنما تركزت على علاقات جديدة كالذي لمسناه من خلال ظاهرة « تراسل الحواس».

سادساً : تراسل الحواس يُخرج الصورة من مجالها المحدد الثابت إلى مجال أرحب تتعدد فيه الدلالة .

---

(١) د / طه وادي : شعر ناجي الموقف والأداة (مرجع سبق ذكره) صـ٩١ .

سابعاً : لقد توسل شعراء الوجدان نحو (ناجي والصيرفي) بهذه الظاهرة (تراسل الحواس) لإبراز موقفهم الفكري ونقل تجربتهم إلى الغير ، ويُعد هذا من أبعد الطرق التي تتسع بها اللغة وبالتالي تزداد دلالتها على التعبير والتصوير .

ثامناً : استطاع هؤلاء الشعراء الانتقال بالألفاظ من مجال حسي معين إلى مجال آخر بحيث ينقل الأثر إلى المتلقي عن طريق المزج بين مشاعره وحواسه فتتحدث هي عنه أو بلسانه ولم يكتف بذلك بل يزيدها عمقاً بتبادل مدركات ما صور أو نقل حاسة مكان أخري وهذا أعمق في الصورة وأبعد في الدلالة وأوسع في المجاز .

المصادر والمراجع

١- **القرآن الكريم** .

٢- **أحمد بن فارس** : « معجم مقاييس اللغة لابن فارس» – المجلد الثاني دار الجيل ، بيروت .

٣-**أمين محمد عبد الوهاب محمد الصادق العبيدي ابن منظور** : « لسان العرب» دار إحياء التراث – بيروت لبنان الجزء السابع ، الطبعة الثالثة ١٤١٩هـ – ١٩٩٩م .

٤- **أحمد هيكل** : تطور الأدب الحديث في مصر – طبعة دار المعارف (الثالثة) القاهرة ١٩٧٨م .

٥- **الطاهر أحمد مكي** : الشعر العربي المعاصر – طبعة دار المعارف الطبعة الثالثة – القاهرة (١٩٨٠م) .

٦- **جابر عصفور** : الصورة الفنية عند شعراء الإحياء في مصر رسالة ماجستير محطوطة بكلية الآداب القاهرة .

٧-**حسن كامل الصيرفي** : « الألحان الضائعة » القاهرة أبولو ١٩٣٤ .

حسن كامل الصيرفي : « دموع وأزهار » القاهرة الشركة العربية للطباعة والنشر ١٩٦٠م .

حسن كامل الصيرفي : « النبع » القاهرة – دار المعرف ١٩٨٢م .

٨- **ديوان بشاد بن برد** : شرح مهدي محمد ناصر الدين دار الكتب العلمية الطبعة الأولى ، بيروت ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م .

٩- **ديوان إبراهيم ناجي** : شرح وتقديم مجيد طراد ، دار الفكر العربي بيروت لبنان – الطبعة الأولى ٢٠٠٢م .

١٠- **سعد الدين التفتازاني** : شرح التلخيص على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني – الجزء الثالث – الطبعة الثانية بمطبعة السعادة بمصر ١٣٣٤هـ .

١١- **شهاب الدين محمود الخفاجي** : ريحانة الألَبَّا وزهرة الحياة الدنيا (د – ت) مكتبة كلية دار العلوم تحت رقم(١٣٩٨٠).

١٢- **د / طه وادي** : « شعر ناجي الموقف والأداة » دار المعارف القاهرة الطبعة الرابعة ١٩٩٤م .

١٣- **د / طه وادي** : « جماليات القصيدة المعاصرة » دار المعرف – الطبعة الثالثة (١٩٩٤م) .

١٤- **د / طه حسين** : « حديث الأربعاء الجزء الثالث – ط دار المعارف مصر ١٩٦٢ .

١٥- **د / عبد الرحمن محمد الوصيفي:** « تراسل الحواس في الشعر القديم » الشركة العربية للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى ١٤٢٠هـ – ١٩٩٩م .

١٦- **د / عبد القادر القط** : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر – مكتبة الشهاب القاهرة ١٩٧٨م .

١٧- **د / عز الدين إسماعيل** : الأدب وفنونه – طبعة دار الفكر العربي الطبعة السادسة ١٩٧٦م .

١٨- **د / علي عشري زايد** : بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة الشباب القاهرة ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م .

١٩- **د / فوزي عيسى** : تجليات الشعرية (قراءة في الشعر المعاصر) منشأة المعارف ١٩٩٧م .

٢٠- **د / محمد أبو الأنوار** : الشعر العباسي ، تطودة وقيمة الفنية ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ١٩٨٧م .

٢١-**د / محمد زكي العشماوي** : الاتجاهات الرومانسية في شعر حسن كامل الصيرفي – دار المعارف ١٩٨٥م .

٢٢- **د / محمد غنيمي هلال** : النقد الأدبي الحديث – دار نهضة مصر القاهرة ١٩٧٩ م .

٢٣- **د / محمد فتوح أحمد** : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر – دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٧٨ م .

٢٤- **د / محمد مندور** : « الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى » دار نهضة مصر – القاهرة (د – ت) .

❁❁❁