مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة
السنة ١٢، العدد ١، ربيع ١٤٣٧ هـ
صفحة ٤٩ – ٦٩

Print ISSN: 7063-2008
Online ISSN: 6233-2423
jal-lq.ut.ac.ir

تراسل الحواس وأشكاله في شعر عبدالمعطي حجازي

علي نجفي إيوكي*

١. أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٦/٢/١٥ ؛ تاريخ القبول: ٢٠١٦/٦/٥)

الملخّص

من الأدوات التي يستخدمها الشاعر العربي المعاصر كي يصدر إنتاجا أدبيا ذات فاعلية وتأثير هي «تراسل الحواس» أو «الاشتباك الحواسي» أو «الحس المتزامن». هذا الفن في الاصطلاح يعني إلغاء الفروق الوظيفيّة بين الحواس الانسانيّة عن طريق تكوين علائق حوارٍ بين حاستين منفصلتين أو أكثر. إنّ هذه التقنيّة التي تحدث التبادل بين وظائف الحواس من حيث خلع صفة حاسة معيّنة على حاسة أخرى، إحدى التقنيّات المهمّة التي ظهرت كمصطلح نقدي في الأعوام الأخيرة عند نقّاد الأدب؛ حيث وإن كانت حديثة الظهور في النقد الأدب العربي، لكنّ توظيفها كان موجوداً في النصوص الأدبيّة القديمة. على ضوء أهميّة المسألة ودورها الرئيس في فهم النصوص الأدبيّة تتعاطي هذه المقالة بمنهجها الوصفي- التحليلي موضوع تراسل الحواس وفاعليّته في الأدب مع الحديث عن ظهور هذا الفن في الأدب العربي، ثم أخذت تلقي الضوء على هذه التقنيّة في شعر الشاعر المصري الحديث «أحمد عبدالمعطي حجازي». من المستنبط أن حجازي ينحو بتقديم مختلف أشكال تراسل الحواس إلى المتغيّر لا إلى المألوف، ويأتي بجديد من جانب المحتوى الشعري وشكله. ثمّ إنّ الشاعر يحرص كثيراً على التركيب الانزياحي في بنيّة قصائده الشعريّة محاولاً أن يجتنب من المكرور والمعاد وأن يثير انتباه المتلقّي ويجعله في ممارسة ذهنيّة. هذا وإنّه ركز تركيزاً خاصاً على نوع المرئي- السمعي من التراسل الحسّي والانتزاعي- المرئي من التراسل الدلالي حيث يمكن القول إن حاسة البصر تلعب دوراً محورياً في بنيّة النصوص الشعرية لعبدالمعطي حجازي.

الكلمات الرئيسة

الرمزية، تراسل الحواس، عبدالمعطي حجازي، الانزياح، الغموض.

---

* الكاتب المسؤول
Email: Najafi.ivaki@yahoo.com

مقدمة

كل حاسة من حواس الجسم إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إن كان وروده علينا ورودا لطيفا باعتدال لاجور فيه، وبموافقة لامضادة معها، فالعين تألف المرآى الحسن، وتقذي بالمرآى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيّب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذّ بالمذاق الحلو ويمج البشع المرّ، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن الموذي (الصايغ، ٢٠٠٣: ١١٣). «إن الذوق والرائحة واللون هي أمور إدراكية، ليست خارج الذات، فإذا زالت الأحياء زالت معها هذه الصفات وهذا يعني إن النظر ذو علاقة مع الضوء» (يحيى نصري، ٢٠٠٤: ٩٢). فكل شيء في هذا الإطار يختص بحاسة البصر، وكل المسموعات التي يسمعها الانسان تكون في ظل حاسة السمع، وكذلك بالنسبة للحواس المتبقية من اللمس والشم والذوق.

في حين قد تختلط الحواس معاً لأغراضما المسمى بـ «تراسل الحواس» المعادل لـ«حس آميزي» في اللغة الفارسية و«synesthesia» في اللغة الغربيّة (داد، ١٣٨٢: ١٩٧). فهو بمعنى امتزاج الحواس لغة وأمّا في الاصطلاح هو نظرية تعني إلقاء الفروق الوظيفيّة بين الحواس الإنسانيّة عن طريق تكوين علائق حوارٍ بين حاستين منفصلتين أو أكثر (حميد عبدالله، ٢٠١٠: ١٥). هذا الفن من الأدب ظاهرة تدل على وصف مدركات حاسة من الحواس الخمس بمدركات حاسة أخرى و«يدلّ على المدرك الحسّي أو يصف المدرك الحسّي الخاص بحاسة معيّنة، بلغة حاسة أخرى مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخمليّاً أو دافئاً أو ثقيلاً» (وهبه، ١٩٧٤: ١٤٨). ويمكن أن يعرّف بأنّه وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى (غنيمي هلال، ١٩٨٢: ص٤٢٥). فتراسل الحواس اذن يقتضي وجود حاستين أو أكثر يعمد المنشئ إلى خلع صفة أحدهما على الأخرى حيث يتلاشى الحد الفاصل في الاختصاص بين الحواس وكأنها تصبح حاسة واحدة (حميد عبدالله، ٢٠١٠: ١٥).

من المعروف أنّ استخدام الشاعر لتراسل الحواس يفيده في توليد دلالات جديدة، عن طريق وصف تأثير هذه الأشياء على النفس، ووقعها عليها مما يدعو إلى التأمل والتفكير لمعرفة العلاقة التي تربط جزئيات العمل الفني وبين الدلالة الإيحائية الناتجة عن هذا البناء (الشيخ، ٢٠١٠: ١٣٩). فالأديب يقول في وصف المسموع: نغم وضئ، أو لحن راقص، أو لحن باك أو غيرها من مدركات الحواس الخمس؛ لذلك يعد التراسل كضرب من المجاز.

وما من شك في أن تبادل الحواس لمواضعها، له دلالات إيحائية قوية تنبعث من السياق الشعري وربما يستثمر تراسل الحواس كي يؤكد الصورة ويضيف إليها جديدا (الصايغ، ٢٠٠٣: ١٥٣). هذا وإنّ توظيف هذه الظاهرة يكشف الستارعن خيال الشاعر الرحب؛ فكل شاعر يستطيع أن يصور للمتلقي صورا رائعة ممن يمدحه، أوحبيب يعشقه، أو ياتي بجديد في كل المجالات التي تطير ملكة خياله، وهكذا يؤثر في نفس القارئ تاثيرا بالغا حيث تمتزج الحاستان المختلفتان ومن مجرى ذلك بمقدورنا التميز بين الشعراء وشعرهم رتبة ودرجة. ولم تقف الكلمة عند هذا المعنى، بل الشاعر هو الذي يقوم بالاشتباك الحواسي في أثره كي يجعله مؤثرا في ذهن المتلقي وروحه وقلبه.

على ضوء أهمّية المسألة ومع الاعتراف بأنّ الاستفادة من إمكانيّات هذا الفن أصبحت جزءاً لايتجزّأ من مهمة الشعراء العرب المعاصرين وقامت بدورٍ لايستهان به في أشعارهم، تعالج هذه المقالة بمنهجها الوصفي- التحليلي أسباب اتجاه هولاء إلى هذه التقنيّة مع التركيز على المدرسة الرمزيّة، ثم أخذت تقوم بأشكال حضوره في شعر عبدالمعطي حجازي الشاعر المصري المعاصر مع تقديم أشكال تبادل الحواس من جانبه في القسمين: التراسل الحسي (المحسوس- المحسوس) والتراسل الدلالي (المحسوس- الانتزاعي)؛ علماً بأن للشاعر مهارة ملحوظة في توظيف هذه التقنيّة في بنيّة نصوصه الشعريّة وقامت هذه بدورٍ لايستهان به في أشعاره وقدمته كشاعر فنّي من هذا المنظور ويجب على القارئ أن يتخذ هذه المسألة بعين الاعتبار، وإلا تبقى مفاهيم شعره بين ملامح الإبهام وظلاله.

أسئلة التحقيق وخلفية البحث:

الأسئلة المطروحة في هذه الدراسة هي في أي مذهب من مذاهب أدبيّة عالميّة وُظّف تراسل الحواس كالتقنيّة الأدبيّة؟ هل تعرّف الشعر العربي المعاصر على هذا الفن عن طريق الغرب أم كان متوافراً في النصوص الأدبيّة؟ ما هو تأثير هذه التقنية على شعر عبدالمعطي حجازي؟ أي نوع من أنواع تراسل الحواس له حضور كثيف في شعر الشاعر؟ و... وفيما يتعلق بخلفيّة البحث يمكن القول إنّ أوّل كتاب عالج موضوع تراسل الحواس في الأدب العربي هو «تراسل الحواس في الشعر العربي القديم» من «عبدالرحمن محمد الوصيفي»؛ حيث قام الباحث بتقديم النماذج الشعريّة من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي ووصل إلى هذه النتيجة أنّ الشاعر العربي القديم استعمل تراسل الحواس في شعره دون أن يعرفه كتقنيّة أدبيّة. ثم تحدّث عن هذا الفن

بعض النقّاد الجدد في أثناء دراساتهم للشعر العربي المعاصر بصورة عابرة دون التركيز على شاعر خاصّ كـ«وجدان الصايغ» في كتابه المعنون بـ«الصور الاستعاريّة في الشعر العربي الحديث» (صص١٥١-١٥٣)، و«حمدي الشيخ» في كتابه «الحداثة في الأدب» (صص١٤٠-١٤٥).

وأخيراً ظهر كتاب «نظرية تراسل الحواس الأصول- الأنماط -الإجراء» للباحث «أمجد حميد عبدالله» المطبوع سنة ٢٠١٠؛ حيث عالج الباحث فاعلية هذا الفن في الأدب والنقد مع تقديم أنماط التراسل باعتبار الحواس والعناصر ابتداءاً من نصوص الأدب الجاهلي حتى نصوص الأدب العربي المعاصر دون أن يقدّم نموذجاً واحداً من شاعرنا المعنيّ عبدالمعطي حجازي. ثم لايمكن الإغماض عن المقالة الوحيدة التي كتبت في بلدنا المعنونة بـ« ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري» بيد زينب عرفت بور وامينه سليماني، المطبوعة في مجلة إضاءات نقديّة عدد ١٥، حيث اكتفت الباحثتان بدراسة ثلاثة أنواع من التراسل دون الحديث عن اثني عشر تراسلاً آخر.

هذا وإنّ جميع الدراسات التي كتبت في بلدنا حول الشاعر حجازي كـ«بررسي تطبيقي شهر گريزي وبدوي گرايي در شعر سهراب سبهري وعبدالمعطي حجازي» من أحمد رضا حيدريان شهري، و«دلالت‌هاي نمادين رنگ سبز در شعر عبدالمعطي حجازي» من طيّبه سيفي ونرگس انصاري» و«التناص الديني في أشعار عبدالمعطي حجازي» من طيّبه سيفي وكبرى خسروي، و«وجوه تقابل شهر وروستا از منظر عبدالمعطي حجازي» از مجيد صالح بيك وفرشته فرضي و... اكتفوا بالحديث عن مضمون شعر الشاعر وما أشاروا إلى هذه التقنيّة التي تلعب دوراً محورياً في شعر الشاعر. والطريف أن الباحث العربي «زياد جايز الجازي» في أطروحته المعنونة بـ«ظواهر أسلوبيّة في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي» ولو عالج في فصل منها أشكال الإنزياح في شعر الشاعر، لكنّه ما أشار ولو مرّة واحدة إلى تراسل الحواس في دارسته المذكورة؛ لذلك لانعثر على دراسة مستقلة وغير مستقلّة تعالج شعر عبدالمعطي حجازي من هذا المنظور وهذا خير دليل على أهميّة البحث.

تراسل الحواس والمدرسة الرمزيّة

الحق أنّ تراسل الحواس أو تبادلها من الميزات البارزة للمدرسة الرمزية التي قام شعراءها باستخدامه وهذا ما نفهمه من الدراسات التي كتبت حول الرمزية؛ إذ أن هذا التراسل من شأنه

أن يستثمر معطيات أكثر من حاسة بغية الاستفادة من إيحاءاتها، ولذلك فإن الرمزيين يطلبون من وراء هذا التراسل تقوية الإيحاء الرمزي، فلهم عناية خاصة بموضوع هذا الفن، إذ نظروا إلى طبيعة هذا التمازج في الحواس الذي من شأنه إغناء الرمز بديلا عن المضمون الشعري. وربما يكون تراسل الحواس بسبب من أن حواس الشاعر قد اختلطت بين تحسس الشعور في النفس وإدراكه في الذهن فأصبح الشاعر يرى الهديل كما يسمعه (الصايغ، ٢٠٠٣: ١١٧).

والملاحظ في الأعمال الشعرية والنثرية لكبارمن أدباء هذه المدرسة يجد عندهم اختلاط الحواس الخمس اعتقاداً بأنّ «العالم الرمزي هوعالم مختلط الحس، يحتضن فيه الخيال المعاناة الصماء ويستخرج منها الظلال السلبية الموهة» (الحاوي، ١٩٨٣: ١١٥). ومن هنا يجب نظرة عابرة إلى مبدعي المدرسة هذه وكذلك آراءهم في الحواس وكيفية حيويتها في الأدب. ولكن قبل هذه المعالجة علينا الإشارة بأن الشاعرالرمزي كان قادرا في عمق معاناته أن يشاهد ألوانا للاحوال النفسية التي لا لون لها. وثمة مراسلات بين الحواس كما بين عالمي الخارج والداخل والشاعر لايقوى على التعبير من خلال الحاسة الرمزية إلا في الحالة العليا التي يوفي إليها حين يسقط عالم المادة منه (الحاوي، ١٩٨٣: ١١٤).

وفيما يتعلق بالرمزية يمكن القول بأنها «قد ظهرت في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الوقت الذي ظهر فيه مذهب «البارناسيين» ومذهب «الفن للفن». وكان ظهور هذه المذاهب الثلاثة كرد فعل للرومانتيكية التي أسرفت في استخدام الأدب، وبخاصة الشعر كوسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية والعواطف الخاصة. وكان من رواد الرمزية الشاعر المقل الرائع «إستيفان مالرميه» الذي تعد قصيدته «البعث» كنموذج للشعر الرمزي الجيد (مندور، ١٩٨٨: ١١٢). فإن «مالرميه» يدعو إلى العناية بالاستخدام عن تبادل الحواس ومدركاتها حيث قال: «إن في الوضوح لملا، فالوضوح يفقد من جمال الشعر. فمن لزوميات الشعرأن يطل عليك شيئا بعد شيء بالإيحاء الاستدراجي» (غطاس كرم، ٢٠٠٤: ١٧٩). كذلك نجد «رمبو» الشاعر الرمزي الفرنسي الذي يسمى الأصوات في إحدى قصائده بالألوان: A black- E white- I red- U green- O blue (داد، ١٣٨٢: ١٩٧).

وهكذا تلمح نظرية «رمبو» التي خلع فيها على الأصوات المتحركة ألوانا، فللصوت في نفس الشاعر وقع يشبه اللون، وهو من أجل ذلك لايجد غضاضة في أن يجعل للصوت لونا بغية الإيحاء بهذا التشابه النفسي» (فتوح أحمد، ١٩٨٩: ٧٩). فهذه تكشف الستار عن تراسل الحواس

عند «رمبو» والآخرين من الرمزيين، عندما امتزج الشاعر الرمزي صوتا يسمع، مع لون يرى، فالتبادل قائم على حاسة السمع وحاسة البصر.

وإذا انتقلنا إلى كتب نقدية أخرى لوجدنا اسمين من الأدباء الأروبي الذين أثّرا في إنشاء الرمزية تاثيرا لانظير لهما. الأول هو «إدغارالن بو»؛ «ثمة من يزعم أن التاثير المباشر في نشأة الرمزية يعود إلى «ألن بو»، الشاعر الأميركي الذي كان يعتبر شهيدا في عصر المادية وتوحش القيم الخارجية على الإنسان الداخلي، حيث كتب نقدا وشعرا وأقاصيص كثيرة اعتبرت في معظمها تمهيدا للمذهب الرمزي. والقصيدة التي نظمها عام ١٨٢٩ المعنونة بـ"أغنية إلى العلم" تكون هذه التجربة رومنسية في منطلقها» (الحاوي، ١٩٨٣: ٢٤-٢٦).

ولاغرو أن يورد «الن» نظريات في إطار رمزيته التي تدلنا على توظيف تراسل الحواس عنده وعند منشئي الرمزية الآخرين: «إن شعورالإنسان بالجمال لهومن جوهر الطبيعة الإنسانية الأزلي، وهذا الشعور هو الذي يوسّع قيم الأشكال والأصوات والألوان والعطور حتى اللانهاية» (غطاس كرم، ٢٠٠٤: ٤١). فلاشك أنّ رأيه استقر على توسيع الحواس واختلاطها حتى تندمج الأشكال بالأصوات والألوان بالعطور اندماجا يلوح لنا الشعور اللانهايي.

أما الثاني فهو «شارل بودلير»؛ الذي تاثر من «الن بو» تاثرا بالغا حيث «إن قراءاته لـ«إدغارالن بو» ولدت فيه حب الأشياء الغريبة الممزوجة بحزن عميق، كما أنه أخذ عنه مبدأه الشعري» (غطاس كرم، ٢٠٠٤: ٥٩). ويستحق الذكر بأن «بودلير» عالج الرمزية وميزاتها في شعره حيث نرى كانت تغييرات حسية ذات ألوان منوّعة تدور في باله، فصور خياله تصويرا يسحر الأنظار «فقال ميرسايا إلياد: إنه تحول صوفي لدى بودلير، تذوب فيه الحواس، فتصبح حاسة واحدة، نفسها لحن، صوتها أريج» (أبي فاضل، ٢٠٠٢: ١٣٢). فخير نموذج على رمزيته هو قصيدة "العلاقات" التي تنم عن تراسل الحواس عند الشاعر الذي يعد من مبدعي الظاهرة هذه في الأدب الأروبي وهو القائل:

إنّ العطور نضرة كأجساد الأطفال/ عذبةٌ كالمزامير/ خضراء كالحقول/
تتغنى بأسفار الروح والحواس...

فالعطور عنصر شمّي اتخذت مساحة محسوسة ملموسة في لاوعي الشاعر، وفي صوره، وأصبحت ذات مذاق. وللمزمار صوت تحول عن طبيعته إلى المذاق أيضا. واتخذت العطور ألوانا، واشتركت جميعها في هذه الوحدة التي تعيد للروح المنتقلة من عالم المادة إلى عالم

آخر» (أبي فاضل، ٢٠٠٢: ١٣٣). إذاً كل ذلك يؤكد على مكانة تراسل الحواس عند الرمزيين الذين كانوا أول من وضعوه في أدبهم وفي الآداب العالمية الحديثة.

هذا وإنّ دراسة الدارسين حول تراسل الحواس في الأدب العربي تشهد على أنّ الشاعر العربي جاهليّاً كان أو غير جاهليّ استفاد من هذا التبادل بين الحواس في نصوصه الأدبيّة ووقف أمام هذا اللون من الابداع من غير المعرفة إليه كتقنيّة أدبيّة. اذن يوظّف الشعراء القدماء التراسل من تلقاء أنفسهم دون الوعي بها، وأيضا كان عندهم إقبال واسع على أكمل وجه لتوظيف تبادل الحواس (يراجع: حميد عبدالله، ٢٠١٠: ١٤١-١٦٧). مع ذلك علينا أن نعترف بأنّ الرمزيين هم الذين كانوا مكتشفي تراسل الحواس كتقنيّة أدبيّة في الأدب الحديث في أنحاء العالم، ثمّ أنّ أدباء ونقاد العرب هم الذين قد وجدوا تراسل الحواس في أشعارهم بعد توسيع العلاقات مع الأروبيين، والتفكير فيما يتعلق بالمدرسة الرمزية، ورؤية الشواهد والأمثلة الرمزية؛ إذ «برأيهم إن هذا التراسل من شأنه أن يستثمر معطيات أكثر من حاسة بغية الاستفادة من إيحاءاتها، ولذلك فإن الرمزيين يطلبون من وراء هذا التراسل تقوية الإيحاء الرمزي، فلهم عناية خاصة بموضوع تراسل الحواس، حيث نظروا إلى طبيعة هذا التمازج في الحواس الذي من شأنه إغناء الرمز بديلاً عن المضمون الشعري» (الصايغ، ٢٠٠٣: ١١٧).

بأيّ شكل كان، فإن تراسل الحواس أخذ يترأى نفسه في بنيّة نصوص الشعراء العرب المعاصرين؛ فالشعر المصري المعاصر ينمّ عن حضور كثيف لهذه التقنيّة الأدبيّة، حيث أصبحت الاستفادة من إمكانيّات هذا التراسل جزءاً لايتجزّأ من مهمة الشعراء المصريين المعاصرين وقامت بدورٍ أساسيّ في أشعارهم، ويجب على القارئ أن يتخذ هذه المسألة بعين الاعتبار. لذلك نحاول أن نقوموا بدراسة هذه التقنيّة في شعر الشاعر المصري المعاصر عبدالمعطي حجازي مع تقديم أشكال تبادل الحواس من جانبه في القسمين التراسل الحسي (المحسوس- المحسوس) والتراسل الدلالي (المحسوس- الانتزاعي).

أشكال تراسل الحواس في شعر عبدالمعطي حجازي

التراسل الحسي

القصد من التراسل الحسي هو أن يجتمع حاسة بحاسة أخرى ويشتمل على عشرة أقسام كما يلي: ١. المرئي- السمعيّ ٢. المرئي- الشمّي ٣. المرئي- الذائقي ٤. المرئي- اللمسي ٥. السمعي- الذائقي ٦. السمعي- اللمسي ٧. السمعي- الشمّي ٨. الشمّي- اللمسي ٩. الشمّي-

الذائقي ١٠. الذائقي- اللمسي. بناءً على هذه الأقسام نقوم هنا بمعالجة شعر عبدالمعطي حجازي من هذا المنظور.

التراسل بين المرئيّ والسمعيّ

تلاحظ الأشياء بالعين وتسمع المسموعات بالأذن كالأنغام والأغنيات وتغاريد الطيور وما يشبه ذلك. ولكن الشاعرحينما أراد أن يمنح الحياة والحركة إلى شعره وأثره ويزداد على فاعليّته، يدمج عمل العين بالأذن وعمل الأذن بالعين ويقوم بتبادل حواسهما وإدراكاتهما. وعلى ضوء هذا الاتجاه يأتي لمتلقيه بهذه الصورة الطريفة طلباً التأثير فيهم عبر تداخل لوازم حاسة البصر بلوازم حاسة السمع. ففي هذا الإطار لابد من الإشارة إلى حديث العيون أو إخبارها أو إعلانها عادة، إذ تخبر عيون العاشق عن قلبه المفعم بحب الحبيب، أو تظهر العين عما لاينطق الإنسان به؛ فالإظهار إما عن التشائم إلى تواصل الحياة، وإما عن بؤسها وشدتها، وهكذا يقدر الشاعر على منح الحياة والحركة إلى شعره حتى يعطيه من صفات الحي المتحرك. ويكشف الستار عن ملاحظته الدقيقة في النقل عن الذي يصور تصويرا طريفا.

و«أحمدعبدالمعطي حجازي» هو من الشعراء المصريين الجدد الذين قد كثرت النماذج عن تراسل الحواس عندهم. وإذا أمعنا النظر في أشعاره نعثر على الظاهرة هذه بشكل كثيف. فهو القائل في قصيدة «حب في الظلام»:

أحبك؟ عيني تقول أحبك/ ورنة الصوت تقول/ وصمتي الطويل/ وكل الرفاق
الذين رأوني، قالوا..أحب/ وأنت إلى الآن لا تعلمين! (حجازي، ١٩٧٣: ١٩٠)

الملاحظ في الفقرة الشعريّة السابقة يكشف عن انزياحٍ وقع في النص بين المبتدا والخبر؛ فالقول من المسموعات ومن مدرك حاسة السمع، ولكن الشاعر جعل العين تتكلّم! ومثل هذا التركيب خارج عن توقّع المتلقّي؛ لأنّ حديث العين خارج عن إطار العام والمعتاد. فمن هنا إن «حجازي» قد مزج بين الحاستين المختلفتين كي يعبر عن مدى رغبته وغرامه التام إلى الحبيبة التي لم تكن بوعي لحبه ولم تشعر بخوالج حبه الشديد فقال: عيني تقول أحبك؛ اعتقاداً بأنّ الحب قد بلغ مبلغه وجاوز عن التعبير بالفم إلى العين. على ضوء هذا التفسير نحن أمام «غلو بديعي» (التفتازاني، ١٤١٦: ٢٧٨). ثم لايمكن الإغماض عن تعبير «تقول... صمتي الطويل»،حيث وقعت فيه المفارقة؛ لأنّ المسند لايلائم مسندإليه إذا أُخذ بمعناه الحرفي. وفي ملمح آخر من أعمال «حجازي» الأدبية، قد اجتاز عن عمل العيون وهو رؤية كل شيء ونسب إليها التحدث والتكلم، فنراه قائلاً:

كتابة في عين ماء/ غيم يذوب في السماء/ رسائلي، بوحي، حياتي قصة خرساء/ تقصُّها العيون (حجازي، ١٩٧٣: ٢٣١)

إن القصة تُسمع وهي مدرك سمعي ولا تستطيع العين بالتحدث عنها في مجرى الحياة المألوفة، وكذلك بالعين تشاهد الأشياء طبعا، ولكن الشاعر قد اجتاز هذا المألوف عندما اسند في النص شرح القصة إلى العين كي يدخل حاسة في أخرى ويأتي بجديد عبر هذا الانزياح الذي وقع بين الفعل والفاعل. والحق أنّ الشاعر لايعتمد على إتيانه بشيء حديث في دائرة الأدب، بل يقصد عن قصة العيون هنا، الإشارة إلى تشائمه إلى هذه الحياة التي لاخير فيها من وجهة نظره، لأن الدهر وكوارثه أتعباه وجعلاه في مضيق لايمكن له الاستمرار فيه.

ففي نفس الإطار قد قام «عبدالمعطي حجازي» بخلق الجو الشعري المتميز عند قوله:

يتمزّق الصمتُ الحدادي الكئيب على انحدار قطارنا/ في الليل وهو يمر منتحبا بأطراف المدينة/ يجتاحنا همّ ثقيل أنها اقتربت/ فماذا نبتغي بعد الوصول/ والليل أثقل مايكون (حجازي، ١٩٧٣: ٤٨٧)

التبادل هنا واضح بين الصفة والموصوف، حيث وظّف «حجازي» تعبير «الصمت الحدادي» أي الصمت الأسود؛ إذ أنّ الصمت مضاد للحديث وهو مسموع، واللون من المرئيات طبعا وليس من المسموعات، ولكنه قد استخدم هذا النمط التراسلي (الصمت الحدادي) بغية تبيين الجو المختنق والمخيف ببلده حيث لم تكن حرية التعبير مع كون الأجنبيين الظالمين الذين حطموا حياة أهل بلد الشاعر وكذلك يشبه هذه الأوضاع بليل داج وثقيل ويحزنه عدم المقدرة للدفاع عن أرضه في مواجهة المستعمرين. هذا وإن الشاعر يحذّر مواطنيه أن يستعدوا لاحتمال المشاق إذ يقول: والليل أثقل مايكون. ولعلّنا لانجانب الصواب إذا قلنا استخدام هذا التركيب (الصمت الحدادي) من جانب الشاعر يساعده في التعبير عمّا في باله دون أن يكون عرضة للهلاك، ويجب على المتلقّي أن يتّخذ هذه المسألة بعين الاعتبار.

ومما يجدر ذكره هو أنّ «اللون» ذو مكان مرموق بين أكثر الشعراء العرب المعاصرين «لأن الألوان تظهر طلائع للصورة البصرية، وأبرز ما يدل عليها أن الألوان من العناصر الأساسية في عالم الحسيات، فنحن لانستطيع أن نصف الأشياء التي نعيش بينها ونجدها حولنا من غير التعبير عن ألوانها، فاللون من جهة يميز أحيانا بين الأشياء، وهو من جهة ثانية من الخصال الأكثر لفتاً للنظر» (الصايغ، ٢٠٠٣: ١١٨). ولكن نطق الألوان أو صمتها أمر مستحيل في العادة، فما الذي يقدر على تصوير تحدث الألوان أو صمتها إلا الشاعر البارع

الذي يترك العادة ويخطو نحو تمزقها فيعبر تعبيرا يكشفه عما في جوفه. ولايفوتنا أن نقول إن حجازي وظّف هذا النوع من التراسل ثماني مرات في دواوينه الشعريّة الوارد في صفحات (١٠٥، ١٠٦، ١٩٠، ٢٣١، ٢٣٤، ٢٦٤، ٤٢٦، ٤٨٧) مضافاً إلى ذلك إنّ هذا النوع من التراسل أكثر حضوراً واستعمالاً من الأنواع الأخرى في قصائد حجازي.

التراسل بين المرئي والشمّي

في هذا النوع من التراسل المشموم كالمرئي والمرئي كالمشموم، هذا يعني استعاضة الشمي بدلاً عن المرئي وعكسهما من قبل الشاعر الذي يصب أفكاره وخياله الرحب في دائرة تراسلية. ويستحق الذكر بأن أدوات التعبير تختلف من شاعر إلى شاعر آخر كما سيشاهد المتلقي في الأمثلة التالية. فالشاعر حجازي استفاد من هذا النوع أربع مرات في شعره (صفحات ١٠٨، ١٣٢، ١٤٧، ١٥٦). فنراه في أنشودته المعنونة بـ«المخدع» متحدّثاً عن «عصفورة»:

تردّدُ بين السقف والباب علّها/ تشمّ شعاعاً تاه عن موكب الشمس (الصايغ، ٢٠٠٣: ١٤٧)

من المعلوم أنّ «الشعاع» من المرئيّات ويمكن رؤيته بالعين، ولكنّ الشاعر قام بخرق العرف بين الفعل والمفعول به وجعله مشموماً بواسطة المزج بين المرئي والشمّي حتى يجسّد حيرة العصفورة الصغيرة المترددة بين السقف والباب. والنص الشعري هذا يدعونا بالاعتقاد إلى أنّ توظيف تقنيّة تراسل الحواس زاد على أدبيّة نصه الشعري وجعل المتلقّي في ممارسة ذهنيّة. ونموذج آخر قام حجازي بالمزج بين الحاستين المرئية والشمّية وقع في قصيدة «إلى اللقاء» حيث نراه قائلاً:

وننثني إلى الطريق/ صفان من مسارج مضبّبه/ كأنها عمدان قرية مخربه/ تنام تحتها الظلال/ وقد تمرّ مركبه/ ترمي علينا بعض عطرها السجين/ وساعة الميدان من بعيد/ دقاتها ترثى المساء (الصايغ، ٢٠٠٣: ١٣٢)

إنّ الشاعر قام بالإنزياح الأدبي بين الصفة والموصوف؛ إذ جاء بتراسل بين العطر ـ وهو رائحة الأشياء ونفحتها ـ وبين السجين أي الذي سُجن؛ فالعطر من مدركات حاسة الشمّ، والسجين من مدركات حاسة البصر، اذاً نحن أمام تصويرٍ أدبيّ خرق المألوف والعادة ودمج بين الشمّي والمرئي، ومثل هذا التعبير يفتح أفقاً جديداً لدى المتلقّي ويجعله في ممارسة ذهنيّة للكشف عمّا جاء به الشاعر؛ وممكن أن يتبادر إلى خلده أن الظروف السائدة جعلت العطر سجيناً ومحبوساً مما يشير إلى كم الأفواه وتبكيت الحرّية. وفي مثال آخر نقرأ منه:

وأسمع غمغمات الطير للطير/ وأصواتَ البهائم تختفي في مدخل القرية/ وفي
أنفي روائح خصب/ عبير عناق (الصايغ، ٢٠٠٣: ١٠٨)

من الملاحظ أن العلاقة بين المضاف والمضاف إليه «عبير عناق» تقوم على العدول الأدبي وتشكل خرقاً واضحاً للتصاحب المعجمي لأنّ لفظة «عناق» لاتتصاحب معجميّاً مع «عبير»؛ فالأخير أمر شمّيّ ولكن العناق يمكن مشاهدته بالعين؛ إذاً نحن أمام اللامجانسة الأدبيّة التي تستوقفنا إلى حدّ؛ فتفسير ذلك أن العناق أو المعانقة لايترك ذهنه حيث لايمكن له نسيانه إذ سيطر على وجوده وهو يحسه بكل جوارحه ومن المفروض أن عبيره يلاطف أنفه. ثم لايمكن الإغماض عن تراسل آخر في النص الشعري وهو تعبير «أصوات تختفي»؛ إذ أنّ الصوت أمر سمعي والخفاء يرتبط بأمور مرئيّة.

التراسل بين المرئيّ والذائقيّ

«إدراك التذوق بالعين من الأنماط القليلة وربما يعود ذلك إلى طبيعة هذا النوع من التراسل، فتحول العين إلى فم يتذوق ـ أمر غاية في الخيال ـ ولم يلجأ إليه الشعراء الذين طغى الخيال لديهم وكان مصحوبا بعاطفة جياشة» (محمد الوصيفي، ٢٠٠٨: ١١٧). فإذا راجعنا ديوان «حجازي» نراه موظفاً هذا النوع أربع مرات في شعره (صفحات ١٢٩، ٢٠٥، ٤١٩، ٥١٣) تحت قدرة إيحائية فائقة كما يلي:

يستسلم كلٌ منّا لبكاءٍ عذبٍ مقهور/ يغسلنا من آثام رجولتنا المثقلة بغير
أوان/ ويعيد لنا عهد صبانا الزاهي المبتور! (حجازي، ١٩٧٣: ٥١٣)

الملاحظ في النص الشعري يرى أنّ النعت (عذب) في قول الشاعر (بكاء عذب) لايتناسب مع منعوته (بكاء)، والحال أنّ البكاء يدرك بحاسة البصر أو السمع، والعذب يدرك بحاسة الذوق؛ لذلك اجتماعهما نوع من الانحراف الأدبي وضرب من الخروج على المألوف؛ فتفسير ذلك أنّ البكاء يجعل الشاعر نظيفاً من كل الآثام التي أصابته في المدينة، لذلك أصبح أمراً عذباً وطيّباً.ثم لايمكن الإغماض عن تعبير «عهد صبانا الزاهي» حيث جمع الشاعر في هذا النموذج الشعري بين مدرك عقلي ومرئي، وهذا قسم من أقسام التراسل الدلالي وسنبحث عنه في وحدة أخرى من هذه الدراسة. وقال الشعر في قصيدة «إلى اللقاء»:

شوارع المدينة الكبيرة/ قيعان نار/ تجترّ في الظهيرة/ ما شربته في الضحى
من اللهيب (حجازي، ١٩٧٣: ١٢٩)

تطالعنا المقطوعة السابقة أنّ حجازي ينحو إلى المتغيّر لا إلى المألوف؛ إذ أنّ اللهيب يمكن إدراكه بالعين لأنّه أمر مرئيّ، ولكنّ على النقيض من العادة جعله للشرب الذي هو امر ذائقي! فالعدول الأدبي الذي يواجهه المتلقّي يجعل النص فعّالاً قابلاً لتفسير متعدد ويزداد على شعريّة النص واكتمال المعنى وفي نفس الوقت يجعل المتلقّي في ممارسة ذهنيّة. ونقرأ من الشاعر في قصيدته الطويلة «أوراس»:

والقرية تحت الصلب خراب/ والأفق تراب/ وشباب تحت مقاصل «ميرابو»/
يسقون العينَ بكل النور قبيل الذبح (حجازي، ١٩٧٣: ٤١٩)

تنميّة الصورة الشعريّة عن طريق التبادل بين مدركات الحواس دفعت الشاعر أن يقول «يسقون العين بكل النور» وينأى بهذا التعبير عن السياق المألوف؛ إذ أنّ النور يُرى ولايُسقى، لذلك نحن أمام صورة شعريّة غير مطروقة من قبل أمكنت الشاعر من كسر الحواجز الموجودة بين الحواس.

التراسل بين المرئي واللمسيّ

بالنسبة إلى حاسة اللمس يمكن القول بأنّ «هذه الحاسة هي أشد الحواس مادية وألصقها بالمادة. ذلك لأنَّه لابد لها أن تتماس مباشرة مع الأشياء المادية كيما تستطيع أن تكشف عن مختلف خصائصها المادية (حرارة، برودة، خشونة، نعومة، رطوبة، لزوجة...الخ)» (عباس، ١٩٩٨: ٣١). والشاعر عبدالمعطي حجازي قام بالمزج بين هذه الحاسة وحاسة البصر في ديوانه الشعري لمرة واحدة فقط، فهو القائل:

وعصفورةٍ حيرى الجناح شقيقةٍ/ عماها الدجى فاشتاقت النور باللمس (حجازي، ١٩٧٣: ١٤٦)

فالشاعر جعل العصفورة تشتاق أن تلمس النور، لذلك مالت الألفاظ عن العلاقة المعياريّة النسقيّة إلى علاقة تنتج دلالات جديدة وبديعة؛ لأن النور أمر مرئيّ يمكن الحصول عليه بحاسة البصر ويستحيل إدراكه باللمس. ومثل هذا النموذج الشعري يخيب أفق انتظار القارئ.

التراسل بين السمعي- الذائقي

تُعدّ الأصوات من مدركات حاسة السمع، وهي وسيلة الاتصال بين الناس وعن طريق الكلام يتمّ التخاطب والتفاهم والحوار. لكنّ لغة الشعر لغة خاصة، تكون الألفاظ فيها أكثر كثافة في الدلالة، إذ تحمل مدلولات مجازيّة وتصويريّة تخرج عن النطاق المألوف لها في غير الشعر

(محمد الوصيفي، ٢٠٠٨: ٨٦). وقد خرجت الأصوات عن نطاق مدركات حاسة السمع إلى غيرها كالصوت المتذوّق عند «أحمد عبد المعطي حجازي» الموظّف في قصيدته «دفاع عن الكلمة»:

باسم الكلمة/ باسم الأرض الخضراء/ باسم قرى غنيّاها، باسم الإنسان/
تلك الكلمات الحلوة ماتت في شفة الخائن (حجازي، ١٩٧٣: ٢٠٥)

الأبيات تنعكس اندماج المفردات بحاسة التذوق حيث يرينا الشاعر كيف تكون الكلمات حلوة إذ يدخلها في إطار الدفاع عن الوطن الذي ليست أرضاً مثلها لساكنيها، وكذلك نفهم من التعبير هذا أنّ الخائن لاتجري الكلمات الصادقة على لسانه، بل نراه كاذبا ومضطربا دائما. فمن الواضح أن الكلمات من مدركات حاسة السمع، والشيء الحلو يدخل في دائرة حاسة التذوق فليست أية علاقة بين الحاستين. رغم أن هذا التداخل خارج عن المألوف، لكنه يبين لنا مقدرة الشاعر في تعبير عن حبه الخالص إلى وطنه أي الأرض الخضراء. على أيّة حال أنّ العلاقة بين الصفة والموصوف في النص الشعري علاقة إنزياحيّة. وفي نموذج آخر نرى الشاعر قائلاً:

كل ألفاظ الوداع مرّة/ والموت مرّ/ وكل شيء يسرق الإنسانَ من انسان!
(حجازي، ١٩٧٣: ١٢٨)

تطالعنا المقطوعة السابقه بالتراسل الذي وقع بين حاسة السمع (الألفاظ) وحاسة الذوق (مرّة)؛ فالشاعر يكره الفراق والبين إلى حدّ كثير، فكل شيء له مسحة من الفراق لايعجبه ولو كانت لفظة الوداع! على ضوء هذه المسأله جمع بين حاستين مختلفتين توسعاً في الخيال وخلقاً لصورة متميّزة ومؤثّرة، ومن خلال هذا الفن استقطب انتباه المتلقّي. وما يجدر ذكره هو أنّ الشاعر استفاد من هذا النوع مرّتين.

التراسل بين السمعيّ واللمسيّ

«لكل مذاق إحساس لمسي معين. ففي طعم الحلاوة مثلا، نعومة ودفء، وفي الحموضة صلابة وبرودة، وفي البهارات خشونة وحرارة... على أن المذاقات لاتتوضح على حقيقتها إذا لم تشترك معها حاسة الشم كما في حالة الزكام، إلاّ أن حاسة الذوق لا تستطيع الإيحاء بأي رائحة أو لون أو صوت» (عباس، ١٩٩٨: ٣٣). هذا وإنّ عبد المعطي حجازي قام بالمزج بين حاستين السمعي واللمسي مرة واحدة في جميع دواوينه القائل:

فأنا الذي عالجت نفسي بالهوى/ كي تخرج الكلمات دافئة الحروف (حجازي، ١٩٧٣: ١٢٣)

والأمر الذي يكون غير عادي في المقطوعة السابقة هو أنّ الشاعر عنى بالتنافر واللاتجانس في نصه الشعري وسعى بطريقة غير مطروقة لترسيخ الصورة الشعريّة الجديدة؛ إذ جعل الكلمة التي تدرك بحاسة السمع أو البصر دافئة، والحال أن الدفء من الأمور التي تدرك بحاسة اللمس. لذلك ابتعدت العبارة عن المألوف والمعتاد. وأخيراً القراءة الفاحصة لشعر الشاعر والوقوف المتأنّي عند دواوينه الشعري تتيح لنا أنّ حجازي ما استفاد من أربعة أقسام تراسل الحواس المذكورة في هذه الدراسة ولو مرّة واحدة كالسمعي- الشمّي، الشمّي- اللمسي، الشمّي- الذائقي، الذائقي- اللمسي.

التراسل الدلالي

«هذا النوع من التراسل لايقوم على تبادل مدركات الحواس، وإنما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد، ليس من الحواس أو العكس، وهو من الناحية التنظيرية الدقيقة يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس، لكنه في الوقت نفسه يعطي دلالات التراسل وربما فاقها» (محمد الوصيفي، ٢٠٠٨: ١٣٥). في هذا القسم نحن أمام مفاهيم انتزاعية لاتختص بالحواس وإنما تنزل في الساحة الفكرية للبشر أو تختص بقلبه عادة، ثم نلاحظ اختلاط هذه المفاهيم مع إحدى معطيات الحواس. ويحدث تبعاً له تصرف الأديب واندماج المضامين الانتزاعية مع هذه المدركات. ومن الواضح أن لهذا النوع من التراسل خمسة أقسام كـ ١. الانتزاعي- المرئي ٢. الانتزاعي- السمعي ٣. الانتزاعي- الشمّي ٤. الانتزاعي- الذائقي ٥. الانتزاعي- اللمسي. والذي يهمّنا هنا هو دراسة شعر حجازي من هذا المنظور.

الانتزاعي- المرئي

يجتمع في هذا القسم من التراسل، المفهوم العقلي وما يمكن إدراكه بحاسة البصر في مكان واحد؛ والشاعر ينحو إلى هذا النوع من التقنية حينما أراد أن يجسّد مفهوماً انتزاعيّاً للمتلقي. غير أنّ عبدالمعطي حجازي أكثر من توظيف هذا الضرب في نصوصه الشعريّة؛ حيث بلغ عدد استعماله سبعة عشرة مرّة في صفحات (١٢٥، ١٩٣، ٢٠٦، ٢٠٨، ٣٣٤، ٣٦١، ٣٧٣، ٤٢٦، ٤٢٨، ٤٤٢، ٤٨٢، ٤٨٦، ٥١٣، ٥١٥، ٥١٩، ٥٤٩، ٥٥٨) ونراه قائلاً:

وغمسنا في الشمس الملتهبة في الماء/ نشوتنا الأولى الخضراء الحمراء
(حجازي، ١٩٧٣: ٥١٩)

الشاهد التراسلي هو (النشوة الخضراء والحمراء)؛ إذ أنّ المفهوم الانتزاعي كالنشوة خارج عن دائرة الحواس، بينما الشاعر جعل لها لونين؛ لذلك قد قام بالإنزياح وخرج عن

المألوف والمعتاد وجعل لغته الشعريّة غير عادية وهذه العمليّة تساعده على توليد الدلالات الايحائيّة القويّة وتدعو المتلقّي إلى التأمل. مضافاً إلى هذا نراه موظفاً هذا الضرب من التراسل في القصيدة الأخرى:

كانت في غفوتها الخضراء عروس الطير/ أوّاه!/ من روّعها؟/ أيّ يدٍ جاعت،
قطفتها هذا الفجر (حجازي، ١٩٧٣: ١٢٥)

من غير شكّ أنّ «الغفوة» أمر عقليّ وانتزاعيّ وغير مدرك بالحواس الخمس، هذا وإنّ اللون الأخضر من مدركات حاسة البصر ومرئيّ، ولكنّ الشاعر قام بالمزج بين الامرين وزاد على أدبيّة نصه الشعريّ. لذلك يمكننا القول بأنّ هذه العمليّة هي ردّ فعل فنيّ على المألوف والمكرور من الصور الشعريّة. على أيّة حال قد اجتهد الشاعر في إبداع المعني عن طريق خلق مزاوجات مجازيّة تسير الصفة فيها في اتّجاه مضاد للموصوف. على ضوء هذا التفسير نحن أمام تركيب وصفي انزياحي مردّه المزج بين المفهوم العقلي وحاسة البصر.

الانتزاعيّ- السمعيّ

قلّما اتّجه عبدالمعطي حجازي إلى توظيف هذا النوع من التراسل في نصوصه الشعريّة لتصوير ما في خلده من المفاهيم الانتزاعيّة حيث لايوظّف هذا الضرب من التراسل إلّا مرّة واحدة في جميع دواوينه الشعري، فنراه يقول:

حين سقطنا ميتين!/ متنا فرادى.. ربما/ لكننا جئنا هنا مجتمعين/ نرفع
صوتنا المجلل الحزين (حجازي، ١٩٧٣: ٥٠٦)

الشاهد التراسلي متوفّر في «الصوت الحزين»؛ لأن الصوت هو من مدركات حاسة السمع أي يسمع بالأذن، والحزن لايختص بالحواس الخمس، أما الشاعر قد قام بالامتزاج بينهما في سياق تراسل الحواس وانتهى هذا الأمر إلى جماليّة نصه الشعريّ؛ لأنّه قام بتجسّد مفهوم عقلي للحزن وجعل الصوت عنصراً حيّاً يحزن و... لذلك إنّ العلاقة بين الصفة والموصوف علاقة جديدة وجاءت كعون قويّ على التعبير والإيحاء.

الانتزاعي- الشمّي

الرائحة إما طيبة وإما سيئة، وأيضا كل مشموم يستشعر به الإنسان، هي المصدر الوحيد الذي يعد من مدرك رئيس عند حاسة الشم. فإذا دخل الأديب إلى المشموم مضمونا خارجا عن مدركات الحواس، فيتناول إنتاجه الأدبي ذات تراسل بين الانتزاعي والشمّي. فهذا هو عبدالمعطي حجازي القائل:

على المرآة بعض غبار/ وفوق المخدع البالي، روائح نوم/ ومصباحٌ.. صغير النار (حجازي، ١٩٧٣: ١٠٦)

الحق أنّ للنوم ليس أيّ رائحة، فهو مفهوم عقلي وانتزاعيّ لايدرك بالحواس، غير أنّ حجازي جاء بتمازج بين النوم وبين الروائح وهي من مدركات حاسة الشمّ. اذاً نحن أمام صورة أدبيّة منتميّة إلى أكثر من حاسة. ولايفوتنا أن نقول إنّ الصورة التي تعتمد على تراسل الحواس ذات فاعليّة فنّيّة على المتلقّي وتنمو أثرها. وفي نموذج آخر نقرأ من الشاعر:

يأتي المساء محملاً بروائح الذكرى ونشوتها القريرة/ بوجوهنا الأولى/ ونحن نغيب في الحلم القديم (حجازي، ١٩٧٣: ٤٧٠)

لاينكر أحد بأنّ «الرائحة» تدرك بحاسة الشمّ و«الذكرى» لا تدرك بأيّ حاسة من الحواس؛ لأنها أمر انتزاعي وعقلي، والحال أنّ شاعر امتزج بين شمّيّة الرائحة وانتزاعيّة الذكرى ليؤكد توفيقه في ابتكار مزاوجات جديدة، وفي تفوقه المدهش عند اختيار مضاف إليه للمضاف ومناسبتها له في ثوب جديد كل الجدّة. هذا وإنّ الشاعر استفاد من هذا الضرب خمسة مرّات في دواوينه الشعري في صفحات (١٠٦، ١٠٨، ٤٧٠، ٤٧١، ٥٤١)

الانتزاعي- الذائقي

الحق أنّ حجازي ذو مهارة ملحوظة في توظيف هذا الضرب من تراسل الحواس حيث يبلغ عدد استعماله عشر مرّات في صفحات (١٢٨، ٢١٨، ٣٣٧، ٣٧٠، ٤٠٣، ٤٢٠، ٤٥٠، ٤٦٧، ٥١٨، ٥٤١) ويقوم بدورٍ محوريّ في بنيّة نصوصه الشعريّة، وهو القائل:

عامان مرّا.. آه هل أنت التي عرفتُها/ وهل ترى أنا الّذي عرفتِه، قبل فراقنا المرير! (حجازي، ١٩٧٣: ٥٤١)

من الملاحظ أنّ الشاعر جعل للفراق الذي لايدرك بالحواس الخمس طعماً كالمرارة، والحال أنّها تدرك بحاسة الذوق (عباس، ١٩٩٨: ٣١). لذلك لم يكتف حجازي باستعمال اللفظ المأنوس، بل تحرّر من سلطة المعجم القديم وبات أكثر جرأة في استخدام كلمتين غير مؤتلفتين من خلال تقنيّة تراسل الحواس. ومن الواضح أنّ الفراق والبين يؤلم الشاعر إلى حدٍّ كثير حيث يشعره بكل جوارحه طعمه المرّ. مضافاً إلى ذلك نقرأ من هذا الشاعر:

وأهيمُ، أصارعُ طعم العذاب/ لو مضى اليومُ دون لقاء (حجازي، ١٩٧٣: ٣٣٧)

ما يهمّنا من المقطوعة السابقة هو الاسناد الإضافي في قوله (طعم العذاب)، فالمضاف

(الطعم) لايتصاحب معجمياً مع المضاف إليه (العذاب)؛ لأن «الطعم» يرتبط بحاسة الذوق وأمّا «العذاب» فهو مفهوم عقلي وانتزاعي (جايز الجازي، ٢٠١١: ٨٠). على أيّة حال استفاد الشاعر من هذه التقنيّة بغية تضاعف إيحاء خياله في التعبير عن كل ما يخطر بباله حول العذاب الذي سيطر على وجوده كأنه يتذوقه مثل طعاماً.

الانتزاعي- اللمسي

كما قيل سابقاً إنّ حاسة اللمس هي أشدّ الحواس ماديّة وألصقها بالمادة؛ ذلك لأنه لابد لها أن تتماس مباشرة مع الأشياء الماديّة كيما تستطيع أن تكشف عن مختلف خصائصها الماديّة كالحرارة، البرودة، الخشونة، النعومة، الرطوبة، اللزوجة و... (عباس، ١٩٩٨: ٣١) فقد اتجه حجازي إلى تجسيد المفاهيم الانتزاعيّة مستعاناً بحاسة اللمس ومن مجرى ذلك يقوم بخلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن من قبل. فهو القائل:

تعالي يا طعامَ العمر!/ ودفء العمر!/ تعالي لي! (حجازي، ١٩٧٣: ١١٢)

فـ«الدفء» من مدركات حاسة اللمس، حيث ندركه بجلودنا كما نحس البرودة بها؛ والجلد من الأداة التي تلمس الأشياء إما دافئة وإما باردة. والحال أن «العمر» لايقاس مع الحواس. غير أنّ حجازي اختلط الدفء والعمر وجاء بتركيب انزياحي يشف عنه التراسل بين الانتزاعي وواحدة من مدركات حاسة اللمس. وفي قصيدة «أغنيّة في الليل» نرى الشاعر يستعمل «الدفء» «للمعاني» قائلاً:

الليل يا حبيبتي../ أغنيّةٌ/ دافعة المعان (حجازي، ١٩٧٣: ١٦٥)

تأسيساً على ما جاء في النص الشعري، فالشاعر مزج بين الأمرين الانتزاعي واللمسي؛ إذ أنّ «المعاني» أمر عقلي وغير محسوس و«الدفء» أمر يدرك بحاسة اللمس. الحق أنّ مثل هذا النص الشعري يجعل المتلقّي في ممارسة ذهنيّة تؤديه إلى تصوير رائع. ولا يفوتنا أن نقول إنّ شاعر استفاد من هذا الضرب مرتين فقط.

النتائج

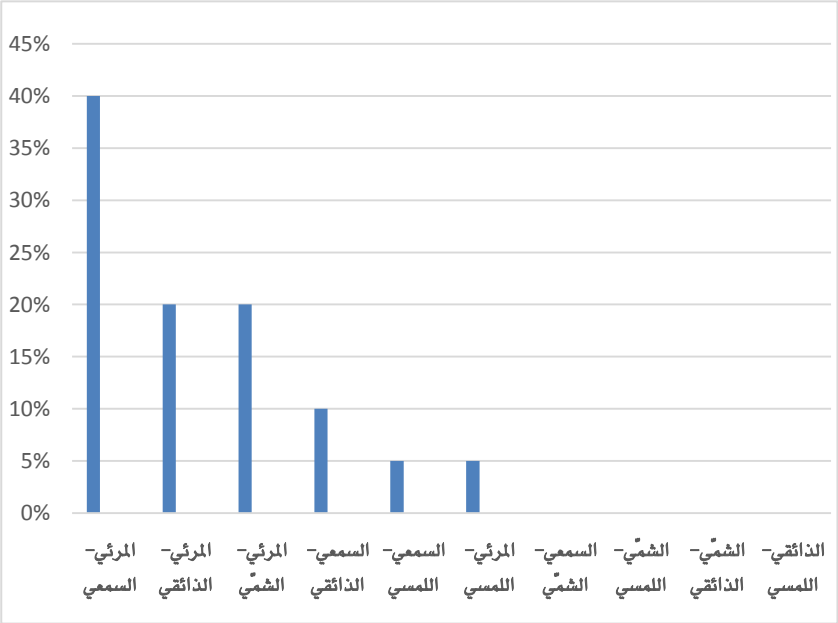
يتضح من كل ما أسلفنا أنّ تراسل الحواس ضرب من الاستعمال المجازي للألفاظ قائم على التفاعل الدلالي بين اللفظ والآخر، حيث ينتزع الشاعر الكلمة من سياقها الدلالي ويضيف إلى شيء آخر ليزداد على شعريّة النص. وبواسطة هذه التقنيّة الأدبيّة يميل عن استعمال القريب المألوف من اللفظ إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة عن طريق نوع جديد من المجاز أو الانزياح. فالامتزاج بين الحواس يؤدي إلى خلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن لها من قبل، والصورة التي تعتمد على تراسل الحواس ذات فاعليّة فنّية على المتلقّي وتنمو أثرها حيث يمكن اعتباره رد فعل فنّي على المألوف والمكرور من الصور الشعريّة.

هذا وإنّ عبدالمعطي حجازي كبقيّة الشعراء العرب المعاصريين استفاد من هذه التقنيّة وركز عليه تركيزاً خاصاً وبرع في توظيفها، حيث لانحيد عن جادة الصواب إن قلنا لهذه التقنيّة مساحة واسعة ومهمّة في مكوّنات شعر هذا الشاعر؛ فالنصوص المدروسة في هذا المقال تشفّ عن مهارته الشعريّة الملحوظة؛ إذ قدّم عن طريق التراكيب التراسليّة تجاربه الشعريّة في صورة فنّيّة رمزيّة. والتراسل الموظّف في بنيّة نصوصه ساعده على توليد الدلالات الإيحائيّة القويّة ودفع المتلقّي إلى التأمل وفتح له أبواب الممارسة الذهنيّة، إذ يكسر أفق التوقع له ويدفعه إلى القراءة الفاحصة لشعر الشعراء والوقوف المتأنّي عند إنتاجه الأدبي.

والتّقصّي في شعر حجازي يتراءى لنا أنه استفاد إلى حدّ كثير من ضرب المرئي- السمعيّ ثم يليه المرئي- الذائقي في التراسل الحسيّ، اما فيما يتعلق بالنسبة إلى التراسل الدلالي فالتحقيق يبيّن لنا ان الشاعر اتجه من غير مرّة إلى نوع الانتزاعي- المرئي ثم يليه الانتزاعي- الذائقي. ثم الدراسة تدعونا بالاعتقاد إلى أنّ هذا الفن يتراوح في الكثير الأكثر بين المضاف والمضاف إليه، والصفة والموصوف، والفعل والمفعولبه وأنه اساس متين لنصوصه الشعريّة ويجب على القارئ أن يتّخذ هذه المسألة بعين الاعتبار، وإلا تبقى مفاهيم شعره بين ملامح الإبهام وظلاله. وأخيراً إليكم الجدولين والمنحنيين توضيحاً وتلخيصاً للنتائج المذكورة:

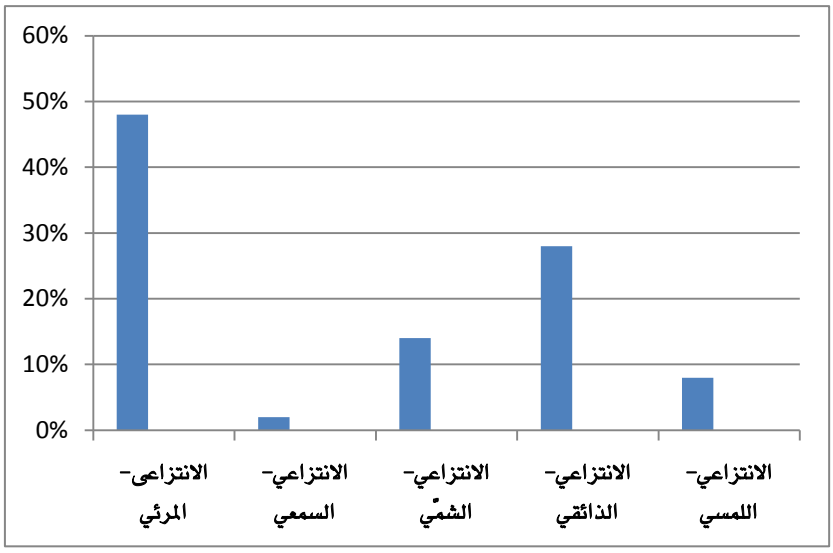
الجدول والمنحني الأول: التراسل الحسّي

نوع التراسل	عدد التوظيف	نسبة الحضور
المرئي- السمعي	٨	٤٠٪
المرئي- الذائقي	٤	٢٠٪
المرئي- الشمّي	٤	٢٠٪
السمعي- الذائقي	٢	١٠٪
السمعي- اللمسي	١	٥٪
المرئي- اللمسي	١	٥٪
السمعي- الشمّي	٠	٠٪
الشمّي- اللمسي	٠	٠٪
الشمّي- الذائقي	٠	٠٪
الذائقي- اللمسي	٠	٠٪



الجدول والمنحني الثاني: التراسل الدلالي

نوع التراسل	عدد التوظيف	نسبة الحضور
الانتزاعي- المرئي	١٧	٤٨٪
الانتزاعي- السمعي	١	٢٪
الانتزاعي- الشمّي	٥	١٤٪
الانتزاعي- الذائقي	١٠	٢٨٪
الانتزاعي- اللمسي	٣	٨٪



المصادر والمراجع

١. أبي فاضل، ربيعة (٢٠٠٢م). أديب مظهر رائد الرمزية في الشعر العربي. بيروت: دارالمشرق.

٢. التفتازاني، سعد الدين (١٤١٦ق). مختصر المعاني. قم: موسسة دار الفكر.

٣. الحاوي، إيليا (١٩٨٣م). الرمزية والسريإلية في الشعرالغربي والعربي. بيروت: دارالثقافة.

٤. جايز الجازي، زياد (٢٠١١م). ظواهر أسلوبيّة في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي. أطروحة نوقشت في جامعة مؤتة.

٥. حجازي، أحمد عبد المعطي (١٩٧٣م). الديوان. بيروت: دارالعودة.

٦. حميد عبدالله، أمجد (٢٠١٠م). نظرية تراسل الحواس، الأصول- الأنماط- الإجراء. بيروت: دار ومكتبة البصائر.

٧. داد، سيما (١٣٨٢هـ). **فرهنگ** اصطلاحات ادبي. تهران: گلشن.

٨. شيخ، حمدي (٢٠١٠م). الحداثة في الأدب. القاهرة: المكتب الجامعي الحديث.

٩. الصايغ، وجدان (٢٠٠٣م). الصور الإستعارية في الشعر العربي الحديث. بيروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر.

١٠. عباس، حسن (١٩٩٨م). خصائص الحروف العربيّة ومعانيها. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

١١. غطاس كرم، أنطوان (٢٠٠٤م). الرمزية والأدب العربي الحديث. بيروت: دار النهار للنشر.

١٢. غنيمي هلال، محمد (١٩٨٢م). النقد الأدبي الحديث. بيروت: دار النهضة العربيّة.

١٣. فتوح أحمد، محمد (١٩٨٩م). الحداثة من منظور رمزي. القاهرة: دار الثقافة العربية.

١٤. محمد الوصيفي، عبدالرحمن (٢٠٠٨م). تراسل الحواس في الشعر العربي القديم. دمشق: وزارة الثقافة.

١٥. مندور، محمد (١٩٨٨م). في النقد الأدبي الحديث. القاهرة: نهضة مصر.

١٦. وهبه، مجدي (١٩٧٤م). معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب. بيروت: مكتبة لبنان.

١٧. يحيى نصري، هاني (٢٠٠٤ م). منهج البحث العلمي. بيروت: مجد.