تراسل الحواس في شعر ابن حمديس الصّقلّي

إبراهيم منصور الياسين

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابه،
جامعة الطفيلة التقنية، الأردن

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن مفهوم تراسل الحواس في شعر ابن حمديس الصّقلّي، وبيان مدى تأثيره في بناء الصورة الفنية لديه؛ وذلك بالوقوف عند بعض أنماطه، التي تُكسب شعره عمقاً وثراء، وتمنحه أبعاداً دلالية وجمالية مختلفة.

وقد جاءت الدراسة في مقدمة ومحورين، هما:

- المحور النظري: ويتناول مفهوم تراسل الحواس من وجهة نظر عدد من النقاد الغربيين والعرب، ويُبيّن مدى تأثيره في توسيع الدلالة، وتعميق المعنى.

- المحور التطبيقي: ويتضمن دراسة عملية لمفهوم تراسل الحواس في شعر ابن حمديس، وبيان مدى تأثيره في أسلوب الصّقلّي ببناء صوره الشعرية، والتعبير عن معانيه وأفكاره.

وقد تبيّن أنّ تراسل الحواس ضرب من البلاغة يلجأ إليه الشاعر لابتكار صور فنية جديدة، وخلق معانٍ عميقة تُثير المُتلقّي وتُدهشه؛ لما فيها من غرائب ناتجة عن امتزاج وظيفة حاسة بحاسة أخرى، وانزياح عن مألوف اللغة، وأنّ في شعرنا القديم أمثلة كثيرة تُمثّل ظاهرة التراسل الحسي، وقد رصد عدد من نقادنا القدامى بعضها، واكتفوا بالتعليق عليها بعبارات نقدية دقيقة دونما تحديد لمصطلح يدلّ عليها.

وتبيّن أيضاً أنّ ظاهرة تراسل الحواس قد انتشرت في شعر ابن حمديس بصورة لافتة؛ إذ جعل الشاعر العين أذناً تسمع، وفماً يشرب، ويتذوق، ويرتشف، ويتحدّث، ويُفاوض، وجعل الأذن عيناً ترى، وفماً يشرب، ويداً تجني الحُسن، كما جعل الأنف فماً يسأل ويشرب، وأذناً تسمع، واليد فماً يتحدّث، ويُفشي الأسرار، والفم أذناً تسمع. ومثل هذا الأسلوب الشعري الجديد مكّنه من تصوير حالاته الوجدانية، ونقل مشاعره وتجاربه الخاصة، وإنتاج صور شعرية ذاتية لا موضوعية، تُعبّر عن أفكاره الدقيقة، ومعانيه العميقة.

مقدمة

ابن حمديس الصّقلّي أحد الشعراء الأندلسيين، الذين أسهموا في إثراء الشعر الأندلسي وتنميته[1]، وقد استطاع أن يرسم لنفسه مساراً شعرياً خاصاً يُميّزه عن غيره، يتمثل في براعته بصيد المعاني الشاردة، وإخراجها بصورة جديدة، واهتمامه الشديد ببناء الصور الفنية، التي تُظهر مقدرته الفذّة، وموهبته المتوقّدة، وخياله الفسيح. وقد أشار عدد من النقاد القدامى والدارسين المحدثين إلى أنّ أساس إبداع ابن حمديس يكمن في قرطسته لأغراض المعاني البديعة، وتشكيله للصور الفنية المبتكرة، وميله إلى الغرابة والتعقيد[2].

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة تراسل الحواس في شعر ابن حمديس، والكشف عن أثرها في تشكيل الصورة الفنية لديه، وخلق معانٍ جديدة وغريبة تُدهش القارئ، وتُحفّزه للغوص في أعماق تلك المعاني، والكشف عن دلالاتها البعيدة. وقد احتكمت منهجيّة هذه الدراسة إلى استقراء النصوص، والوقوف عندها، ودراستها وتحليلها.

أولاً - المحور النظري: مفهوم تراسل الحواس

تراسل الحواس (Correspondance) من المفاهيم النقدية الحديثة، التي حظيت باهتمام عدد من الدارسين والباحثين تنظيراً وتطبيقاً؛ فقد كُتب حوله أبحاث متعددة، ودراسات تطبيقية قيّمة[3]، كان لها أثر كبير في إثراء الدرس النقدي الحديث، ورفده بمفاهيم جديدة تُسهم في الكشف عن جمال الإبداع وروعته.

وظهر تعريف المفهوم بصورته الأولى عند الشاعر الفرنسي شارل بودلير (C.Baudelaire) في قصيدته المعنونة بـ "تراسل"؛ حيث يُشير فيها إلى أنّ الطبيعة معبد، ذو دعائم حية، وأحياناً تنطق هذه العمد ولكنّها لا تفصح، ويجوس المرء منها عبر غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة، وتتجاوب فيها الروائح والألوان والأصوات كأنّها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد، لتؤلّف وحدة عميقة المعنى، مظلمة الأرجاء، رحيبة كالليل أو كالضوء[4]. ويرى "أنّ

الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تُخلّفه الرائحة، ومن ثم يُصبح طبيعيّاً أن تتبادل المحسوسات، فتُوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل يُضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات، أو يخلع سمات المعنويات على الماديات "[5].

وقد اعتمد عدد من الدارسين العرب على أقوال بودلير السابقة، وقدّموا تعريفات متعددة لمفهوم تراسل الحواس، منها: أنّه "وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتُعطى المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتُصبح المرئيات عاطرة"[6]، أو أنّه – وبلغة مُقاربة – "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنُعطي للأشياء التي نُدركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي نُدركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي نُدركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي نُدركها بحاسة الشم، وهكذا تُصبح الأصوات ألواناً، والطعوم عطوراً. . . "[7].

وتراسل الحواس، كما يقول أحمد هيكل، نوع جديد من المجاز؛ بحيث يُستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم، ويُستعمل للشيء المشموم ما من شأنه أن يُستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع وهكذا. ومن هنا يتحدّث الشعراء المعاصرون عن نعومة النغم، أو بياض اللحن، أو تعطّر الأغنية، كما يتحدّثون عن العطر القمري، أو الأريج الناعم، أو العبير المنغوم[8]؛ فتنهار الحواجز القائمة بين مجالات الإدراك الحسي المختلفة ويحلّ محل الاختلاف بينها، التجاوبُ والتوافقُ؛ وهذا ما يخلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن لها من قبل[9]، "ويُشكّل انزياحاً عميقاً وانحرافاً يمنح المخيلة جوّاً إيحائيّاً رحباً، وتحليقاً في أجواء من الوهم الجميل الذي يحققه مثل هذا الخرق التراسلي بين الحواس"[10].

وسمّى نعيم اليافي الصورة الفنية، التي تعتمد على تراسل الحواس بالصورة المتجاوبة، أو المتراسلة، أو المزدوجة، أو المحوّلة، وعرّفها بقوله: "هي الصورة التي تصف مدركات حاسة من أخرى فتعطي المسموعات ألواناً،

وتهب الألوان أنغاماً، وتُصَيِّر المرئيات عاطرة، وتجعل المشمومات ألحاناً. . .أي تُقيم صلات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة، وتوجد تشابهات وعلاقات بين الكيفيات التي تختصّ بكل ضربٍ واحدة منها، وتكون النتيجة وحدة في الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات، ويمتزج بعضها ببعضها الآخر "[11].

وقد حاول عدد من الدارسين المحدثين تتبع ظاهرة تراسل الحواس في شعرنا العربي القديم، وفي تراثنا النقدي، فوجدوا أنّ في شعرنا القديم أمثلة كثيرة تُمثِّل هذه الظاهرة[12]، وقد رصد عدد من نقادنا القدامى بعضها، واكتفوا بالتعليق عليها بعبارات نقدية عميقة دونما تحديد لمصطلح يدلّ عليها[13]، ومنها ما أثبته عبد الرزاق القاشاني عندما أورد الأبيات الأربعة الآتية من تائية ابن الفارض، التي تتجلّى فيها ظاهرة تراسل الحواس بشكل واضح:

فَعَينيَ ناجَتْ، واللّسَانُ مُشَاهِـدٌ، وَيَنْطِقُ منّي السَّمْـعُ، واليَدُ أصْغَت
وَسَمْعِيَ عَيْنٌ تجتَلي كُلَّ مَا بَدَا، وَعَيْنِيَ سَمْعٌ، إن شَدَا القَوْمُ تُنْصِتِ
وَمنيَ، عن أيدٍ لِسَانِي يَدٌ، كَمَا يَدِي لي لِسَانٌ في خِطَابِي وَخُطْبَتِي
وَسَمْعِي لِسَانٌ فِي مُخَاطَبَتِـي، كَذَا، لِسَانيَ فِي إِصْغَـائِهِ سَمْعُ مُنْصِتِ

إذ قال: "هذه الأبيات مبنية على سريان أحكام الصفات بعضها في بعض عند انبساط الذات ذوبان الرّوح بحرارة شمس الحقيقة المتجلّية عليها، كذوبان صورة جليدية مشكلة بهاءات مختلفة ذابت بحرارة طلوع الشمس عليها، وعادت إلى صفة البساطة بارتفاع تلك الهيئات منها؛ بحيث لا يتميّز جزء منها عن الآخر "[14]، وقال في موضع آخر مُعلّقاً على أبيات مماثلة تمازجت فيها الصفات، وتراسلت فيما بينها: "أراد بها غريبة من غرائب المعاني، ونفيسة من نفائسها. . .، وهذه عجائب من عجائب الجمع؛ إذ سماع الأفعال، وشهود الأقوال غير معهود، وكذا إبصار السمع، وسماع البصر "[15].

ومنها قول شهاب الدين الخفاجي بعدما أورد عدداً من الشواهد الشعرية، التي تتجلّى فيها ظاهرة تراسل الحواس كقول ابن الرّوميّ:

بَـدْرٌ كَـأَنَّ الـبَـدْرَ مَـقْـــ رُونٌ عَـلَـيْـهِ كَـوْكَـبُ
عَـذُبَـتْ خَـلائِـقُـهُ فَـكَـا د مِـنَ الـعُـذُوبَـةِ يَـشْـرَبُ

وقول الشّريف الرضيّ:

فَاتَنِي أَنْ أَرَى الدِّيَارَ بِطَرْفِي، فَلَعَلِّي أَرَى الدِّيَارَ بِسَمْعِي

"هذا نوع من البديع غريب، . . . وإنّه من سحر البلاغة"[16].

فهذه التعليقات النقدية تُشير إلى جمال هذا الأسلوب الشعري، ودقة تشكيل الصورة الفنية، والتعبير عن المعنى لدى شعرائنا الأوائل، وتُؤكّد من جهة أخرى أنّ عدداً من نقادنا القدامى عرفوا ظاهرة تراسل الحواس، ولكنّهم لم يعرفوا هذا المصطلح على نحو من التحديد، ولم يضعوا مصطلحاً خاصاً يدلّ على الظاهرة.

كما تتبّع أحمد رمضان ظاهرة تراسل الحواس في القرآن الكريم، وأكّد أنّ للقرآن أسبقيته في استعمالها في مجموعة من آياته الكريمة، واستدلّ على ذلك بإشارات بعض علماء التفسير القدامى والمحدثين وهم يشرحون آيات من القرآن تتعلق بحواس الإنسان، وإن لم يُسمّوا المصطلح، وعرض نماذج تطبيقية تُبيّن بلاغة التراسل الحسي في القرآن العظيم[17]، كقوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ بِـَٔايَـٰتِنَا سَوۡفَ نُصۡلِيهِمۡ نَارٗا كُلَّمَا نَضِجَتۡ جُلُودُهُم بَدَّلۡنَـٰهُمۡ جُلُودًا غَيۡرَهَا لِيَذُوقُواْ ٱلۡعَذَابَۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمٗا﴾[18]، وقوله: ﴿يُطَافُ عَلَيۡهِم بِصِحَافٖ مِّن ذَهَبٖ وَأَكۡوَابٖۖ وَفِيهَا مَا تَشۡتَهِيهِ ٱلۡأَنفُسُ وَتَلَذُّ ٱلۡأَعۡيُنُۖ وَأَنتُمۡ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴾[19].

ويُمكن القول في ضوء ما سبق: إنّ تراسل الحواس ضرب من البلاغة يلجأ إليه الشاعر لابتكار صور فنية جديدة، وخلق معانٍ عميقة تُثير المُتلقّي وتُدهشه؛ لما فيها من غرائب ناتجة من امتزاج وظيفة حاسة بحاسة أخرى، وانزياح عن مألوف اللغة. إنّه - كما أشار عدد من الدارسين - نوع جديد من المجاز، أو نوع من الاستعارة، ودرجة من درجاتها[20]، غايته بالدرجة الأولى توسيع المعنى، وتعميق الدلالة؛ وذلك من خلال نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة؛ إذ "إنّ اللغة - في

أصلها – رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يُساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعوراً، وذلك أنّ العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"[21].

وتجدر الإشارة إلى أنّ ظاهرة تراسل الحواس، أو "تداخلها وانسجامها المتزامن"[22]، أو "تجاوبها"[23]، أو "وحدتها"[24]، أو "تقارضها"، أو "تبادلها"[25]، أو توافقها هي إحدى خصائص الرمزية ومبادئها، ونظرياتها العامة[26]. والرمزية هي "فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وتشبيهات، أو بصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام سلسلة من الرموز غير المشروحة"[27]، وهي، كما لخّصها إحسان عباس، "تداعٍ في الأفكار بطريقة معقدة ممثلة بخليط من المجازات التي يُراد منها أن تنقل شعوراً ذاتياً"[28].

والشاعر الرمزي قادر بعمق معاناته أن يشاهد ألواناً للأحوال النفسية التي لا لون لها. وثمة مراسلات بين الحواس كما بين عالمي الخارج والداخل، والشاعر لا يقوى على التعبير من خلال الحاسة الرمزية إلّا في الحالة العليا التي يوفي إليها حين يسقط عالم المادة عنه... فعالمه عالم مختلط الحس، يحتضن فيه الخيال المعاناة الصمّاء، ويستخرج منها الظلال السلبية الموهمة[29]. و"لكل شاعر ذاتيته الخاصة، ولكل لحظة من لحظات حياته نغمتها. ومن مهمة الشاعر أن يبتكر اللغة التي تستطيع أن تُعبّر عن ذاتيته ومشاعره. وكل ما كان خاصاً فإنّه يمرّ لمحاً وغامضاً، فمن المستحيل نقله بالتقرير والوصف، وإنّما يتمّ نقله بتتابع الكلمات والصور التي تستطيع أن تُوحي للقارئ"[30].

فالرمزية، إذاً، تستخدم الإيحاء والتلميح والإشارة؛ للتعبير عن أفكار

الشاعر ومشاعره، وتُعطيها شكلاً خارجياً عن طريق اللغة بوصفها رموزاً للعالم الخارجي والعالم النفسي. واللغة عند الرمزيين "جهاز معقد من الرموز، وهي ليست مجرد أداة نقلية ضمن أدوات أخرى...، أمّا الصورة عندهم فهي إفراز خيالي متوتر يجمع بين الانكشاف والتحجّب، بين الكيف الحسي للصور والدلالة الكلية المجرّدة، بين النسق المثالي الذي يُحدّده الخيال، والأساس المادي للتجربة"[31].

ثانياً - المحور التطبيقي: تراسل الحواس في شعر ابن حمديس

أشار عدد من الدارسين المحدثين إلى أنّ ابن حمديس قد اهتم بظاهرة تراسل الحواس اهتماماً كبيراً، وتوسّع في استعمالها في شعره على نحو غير مسبوق، واكتفوا بإيراد أمثلة تتجلّى فيها الظاهرة دونما تعمّق في تحليلها، أو بيان أثرها في إنتاج الدلالة، وتوسيع المعنى[32]. وقد جاءت هذه الدراسة؛ لتستكمل تلك الجهود البحثية، وتتوقف عند الظاهرة بأناة وعمق، وتقدّم تحليلاً لنماذج شعرية تتجلّى فيها الظاهرة بوضوح؛ لتُبيّن أثرها في تشكيل الصور الفنية لدى ابن حمديس، وفي تجديد المعاني، وتوسيع الدلالات، والتعبير عن المشاعر والعواطف بطريقة غير مباشرة.

أ - التراسلات الأفقية[33]: ويُقصد بها "الحركات على نفس الفلك الواحد من حاسة مادية معينة إلى أخرى"[34]، أو التبادل بين أكثر من حاستين معينتين من الحواس الخمس، ومن أمثلتها في شعر الصّقلّي ما يأتي:

السمع والبصر

يقول ابن حمديس في رثاء أبيه[35]:

رأيتُ الحِمَامَ يُبيدُ الأَنام ... وَلَدْغَتُهُ مَا لَهَا رَاقِيَةْ
وأَرْوَاحُنَا ثَمَرَاتٌ لَهُ ... يَمُدُّ إليْهَا يَدَاً جَانِيَةْ
وَكُلُّ امرئٍ قَدْ رَأَى سمْعُهُ ... ذهاباً منَ الأُمَمِ المَاضِيَةْ

فهو يُبادل بين حاستي السمع والبصر؛ ليؤكّد أنّ قضية الموت من

القضايا، التي يراها الإنسان في حاضره وواقعه المباشر، ويسمع بها من قصص الأمم الماضية على حدّ قوله؛ فهي قضية قديمة جديدة، وإنّ الاستعانة بحاستي السمع والبصر لمعرفة ماهيتها تجعل القارئ يحسّ بها أكثر. فرؤية الموت أبلغ في نفس المرء من سماعه؛ فما كان مسموعاً عن ألوان الموت في قصص السابقين، أصبح مرئياً ومشاهداً في واقع الشاعر وعالمه الخاص؛ وهذا يزيد في الأثر النفسي لديه، ويجعله خائفاً من الموت، ومستعدّاً له في كلّ لحظة من الحياة.

ويقول[36]:

كَمْ سَامِعٍ بِالعَينِ مِنْ آلامِهِ قِيلاً بِأَفْواهِ الدُّمُوعِ وقَالا
إنِّي طُرِفْتُ بِأَعْيُنٍ فِي طَرْفِهَا سِحْرٌ يَحُلُّ مِنَ العُقُولِ عِقَالا

فابن حمديس يرسم صورة لذلك العاشق المتيّم، الذي "لذعَ الغرامُ فؤادَه"، فصار مريضاً معنّى "لا يستجيب لسائل فكأنّه طلل"[37]، لدرجة أنّ الآخرين صاروا يسمعون بأعينهم عن آلامه؛ وذلك بسبب الدّموع الغزيرة، التي كانت تنهمر من عيونه، وكأنّها أفواه تنطق من شدّة الوجد والمعاناة. فهذه الصورة تقوم على الانزياح[38] الوارد في قوله "كَمْ سَامِعٍ بِالعَينِ"، وقوله "بِأَفْواهِ الدُّمُوعِ"؛ إذ أسند الشاعر فعلي السمع والنطق للعين، فصارت أذناً تسمع آلام العاشق وآهاته من جهة، ولساناً ناطقاً ومُعبّراً عن تلك الآلام والأحزان من جهة أخرى. وهذا الانزياح يُمثّل حدثاً أسلوبياً، وخروجاً على الاستعمال المألوف للغة يُثير المُتلقّي ويُدهشه، ويدفعه للبحث عن جماليات هذا الأسلوب.

وقد جاء التراسل الحسي في هذه الصورة الفنية كردة فعل لذلك الألم النفسي الذي ينتاب العاشق المتيّم، الذي تجرّع مرارة العشق، وألم الفراق، وهذا منح الصورة الحسية تأثيراً مناسباً "وكأنّ عيون المحبين تُناجي نفسها ألماً وغربة، فالمسافة تكون منعدمة بين العين ودموعها؛ مما يجعل الحديث هنا وكأنّه زفرات تجود بها الدموع ولا يسمع هذه الزفرات إلّا العيون التي أرسلت الدّمع مدراراً، فهي تحمل دلالات الألم والفجيعة معاً"[39].

ويقول متغزّلاً[40]:

وَصْفْتُ حُسْنَكِ للسَّالِي فَجُنَّ بهِ كَأَنَّ للسَّمْعِ منهُ رؤيةَ البَصَرِ
فَلَمْ يَزَلْ فِي وُجوهِ الحُسْنِ مُقْتَبِلاً بِالوَصْفِ مِنْهَا إلى صُوَرِ
وكَيْفَ يَخْفَى عليهِ مَا كَلِفْتُ بِهِ إذا الدَّلائِلُ دَلَّتْهُ عَلَى القَمَرِ

فالشاعر يُبادل بين حاستي السمع والبصر في وصف تلك الغادة الحسناء، فما إن يبدأ بالحديث عن جمالها ومحاسنها للسّالي، يشعر مباشرة أنّها ماثلة أمامه كالقمر؛ فتتحول أذنه عيناً يرى بها وجوه حسنها صورة تلو صورة من خلال وصف الشاعر الدقيق لها. و"السمع والبصر من أهم وسائل تذوق الجمال، وهما منفذان إلى القلب"[41].

ويقول في إحدى مقدّماته الغزلية[42]:

وَحَدِيثٍ كَأَنَّهُ قِطَعُ الرَّو ضِ إذَا اخْضَلَّ مِن نَدَاهُ البكورُ
فَثَنَائِي مِنْ رَوْضِ حُسْنِك عَنْهَا نَرْجِسٌ ذَابِلٌ وَوَرْدٌ نَضِيرُ
وَشَقِيقٌ يُشَقُّ عَنْ أُقْحُوَانٍ لِنِقَابِ النَّقَا عَلَيْهِ خَفِيرُ

فهو يرسم صورة تشبيهية، يُماثل فيها بين حديث المحبوبة وقطع الروض، معتمداً بذلك على التراسل بين حاستي السمع والبصر، فيجعل المسموع وهو "حديث المحبوبة" مرئياً وهو "قطع الروض"؛ ليُؤكّد للمُتلقّي أنّ حديثها جميل عطر كأنّه ورود متعددة الألوان، والأشكال، والروائح. وبذلك امتزجت حاستا السمع والبصر، بالإضافة لحاسة الشم في بناء الصورة؛ لتُظهر ملامح الجمال في محبوبة الشاعر، التي جمعت بين جمال الشكل وجمال الجوهر. وهذا الجمع بين الجمالين الناتج من هذه الصورة الحسية منح النص عمقاً وثراء دلالياً.

ويقول مجيباً المعتمد بن عباد[43]:

تُحَدِّثُ عينيَ عينَهُ بالذي يُرَى بوَجهكَ لي من حُسنِ مائيّة البِشْرِ
لياليَ لا أشْدُوكَ إلّا مُطَوَّقاً بنعماكَ في أفنانِ روضاتِك الخُضْرِ

فابن حمديس يرسم صورة فنية يعتمد فيها على الانزياح التركيبي الوارد في قوله "تُحَدِّثُ عينيَ عينَهُ" ؛ إذ يُسند فعلي الحديث والسمع للعين، فيجعلها فماً يتحدّثُ عن محبة المعتمد له، وسعادته الكبيرة لرؤيته، ويجعل عين خادم المعتمد أذناً ترى علامات البِشر، ودلائل السعادة في وجه المعتمد لرؤية الشاعر. ومثله قوله[44]:

يَشْكُو لِجَفْنِيَ جَفْنِي مِثْلَ عِلَّتِهِ كالضَّيْم يُقْسَمُ بَينَ الجَارِ والجَارِ

فقد بنى الشاعر صورته الفنية على الانزياح التركيبي الوارد في قوله "يَشْكُو لِجَفْنِيَ جَفْنِي" ، معتمداً في تشكيلها على نظرية التراسل بين حاستي السمع والبصر؛ إذ جعل إحدى عينيه لساناً يشكو، والأخرى أذناً تسمع. فإشراك حاستي السمع والبصر في رسم هذه الصورة يستثير شبكة من الإحساسات المرتبطة بكل حاسة، فينصهر بعضها مع بعض في بوتقة واحدة؛ لتخلق صورة جديدة مبتكرة. وهذا ما عبّر عنه جان كوهن بقوله: "تجاوب الحواس، أي تداعي إحساسات منتمية إلى سِجلَّاتٍ حسية مختلفة"[45]. وهنا نجد إحساساً مرئياً يتجاوب مع الإحساس السمعي في صورة تشخيصية عميقة؛ إذ يجعل الشاعر جفنه إنساناً حيّاً يحسّ ويشكو ما حلّ به من آلام وعلل، ثمّ يُلغي الفواصل بين حواسه المختلفة، ويتركها تتراسل وتتجاوب؛ وهذا ما عمّق الصورة، وأكسبها أبعاداً رمزية إيحائية بارعة.

ويقول متغزّلاً[46]:

تَـتَـغَـنَّـى بِـنَـسِـيـبٍ قُـلْـتَـهُ فَـهَـوَاهَـا رَاجِـعٌ مِـنْـكَ إِلَـيـكْ
فَاوَضَتْ فِي الوَصْلِ عَيْنِي عَيْنَهَا فازْدَهَتْ عَجَباً وَقَالتْ: مَا لَدَيكْ؟

فهو يُوافق بين حاستي السمع والبصر في صورة فنية جديدة تعتمد على عنصر التشخيص؛ إذ يجعل عينه إنساناً حيّاً ناطقاً تُفاوض عين معشوقته في الوصل "فَاوَضَتْ فِي الوَصْلِ عَيْنِي عَيْنَهَا" . ولا يخفى ما في هذه الصورة من انزياح تركيبي يتمثّل في إسناد فعلي التحدّث والاستماع للعين، فيجعل الشاعر عينه فماً يُفاوض في وصال المعشوقة من جهة، ويجعل عين المعشوقة أذناً تُصغي لتلك المفاوضات من جهة أخرى. وهذا النوع من التراسل الحسي له

قيمة كبيرة؛ "لأنّ النظر بالعين محدود الدلالة، لكنّ الحديث بالعين لا يستطيع أحد أن يحدد مداه وتأثيره تحديداً صارماً"[47].

ويقول[48]:

ووَجَدتُ عِلْمَ الشِّعْرِ أَخْفَى من هَوىً لَـمْ تُـفْـشِـهِ عـيـنٌ لِـعَـيـنٍ رَقِـيـبِ
ومَدَائِحُ الحُسْنِ المُبَخَّرَةُ التي فَغَمَتْ بطيبِ الفَخْرِ أَنْفَ الطيِّبِ

فابن حمديس يُعبّر عن تجربته الذاتية في علم الشعر، ويرى أنّه علم خفي كالهوى، لا يعلم أسراره وخفاياه إلّا العاشق المتيّم بحبّه، معتمداً في إبراز هذا المعنى على الصورة الفنية "لَمْ تُفْشِهِ عينٌ لِعَينٍ رَقِيبٍ"، التي يُبادل فيها بين حاستي السمع والبصر، فيجعل العين فماً يُفشي الأسرار، كما يجعل عين الرقيب أذناً تُصغي لتلك الأسرار.

ويقول في وصف الفرس[49]:

وَمُنْقَطِعٍ بِالسَّبْقِ مِنْ كُلِّ حَلبَةٍ فَتَحْسَبُهُ يَجْرِي إلى الرَّهْـنِ مُنْفَرِدَا
كَـأَنَّ لَـهُ فِـي أُذُنَيْـهِ مُـقْـلَـةً يَـرَى بِـهَـا أَشْـخَـاصَـاً تَـمُـرُّ بِـهِ غَـدَا
تُـقَـيَّـدُ بِـالـسَّـبْـقِ الأَوَابِـدِ فَـوْقَـهُ ولَـوْ مَـرَّ فِـي آثـارِهِـنَّ مُـقَـيَّـدَا

فالشاعر يصف سرعة الفرس بصورة جديدة ومبتكرة تعتمد على التراسل بين حاستي السمع والبصر؛ فيجعل أذن الفرس عيناً ترى وتسمع على مسافة بعيدة تصل لمسيرة يوم كامل، وكأنّه بأذنه يرى من يمرّ به في اليوم القادم؛ ما يجعله أسرع الحيوانات. ومثل هذه الصورة قوله يصف الكلاب[50]:

فَوَارِسُ أُفْدٌ أَقْبَلَتْ فِي جَوَاشِنٍ من الرُّقْمِ، لم تُخْلَقْ لَهَا البِيضُ والسُّمْرُ
وَغُضْفٌ تَرَى آذانَهنّ لوَاحِظاً بِهِنَّ صُرُورٌ، وَهيَ مِنْ هَبْوَةٍ غُبْرُ[51]

ولا يمكن للقارئ معرفة هاتين الصورتين إلّا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر.

ويقول[52]:

وَمَـهَـاً نَـظَـرَتْ وَنَـوَاظِـرُهَـا خُـلِـقَـتْ لِـنَـوَاظِـرِنَـا فِـتَـنَـا
مِـنْ كُـلِّ مُـوَدِّعَـةٍ نَـطَـقَـتْ بِـالـسِّـرِّ مَـدَامِـعُـهَـا عَـلَـنَـا

فالصّقلّي يُصوّر مشهد الفراق بينه وبين محبوبته في صورة فنية تعتمد على التشخيص "نَطَقَتْ بِالسِّرِّ مَدَامِعُهَا عَلَنَا"؛ إذ يجعل الشاعر الدموع إنساناً حيّاً يكشف الأسرار ويُعلنها، كما تعتمد على التراسل بين حاستي السمع والبصر؛ فيجعل مدامع محبوبته فماً يُفشي أسرار العشق بينهما. وهنا يكون لحديث الدّموع معنى الحسرة والمرارة والألم والفقد؛ لأنّ المحبوبة عازمة على الرحيل "وصيغ البين بهم وبنا"، و"رحلوا فأثار رحيلهم من حرّ الضلوع ما كمنا"[53]. ومثله قوله متغزّلاً[54]:

لا تتّهِمْنِي فِي الوَفَاءِ فإنَّني كَتَّمْتُ سِرّكَ والدّمُوعُ تُذيعُهُ
نَقَلَ الهَوَى قَلْبِي إلى عينِي التي مِنْهَا تَفَجَّرَ بِالبُكَا يَنْبُوعُهُ
أَبْكَيْتَنِي فَأَذَعْتُ سِرَّكَ مُكْرَهاً فَعَلامَ تَعْذِلُنِي وأَنْتَ تُذِيعُهُ؟

فهو يرسم صورة فنية تقوم على الانزياح التركيبي الوارد في قوله "والدّمُوعُ تُذيعُهُ"، إذ يسند فعل الحديث للعين، ويجعلها لساناً كاشفاً لأسرار القلب، ولواعج الصدر من خلال تلك الدموع المنهمرة، التي نقلت هوى الفؤاد، وأذاعت سرّه.

السمع والذوق

يقول ابن حمديس في مدح القائد مهيب بن عبد الحكم الصّقلّي[55]:

أيُّهَا العَزْمُ الَّذِي مِنْهُ زَكَا فِي المَعَالِي عُنْصُرُ المَجْدِ وطَابْ
هَاكَهَا بِنْتَ ضَمِيرٍ أَعْرَبَتْ عَنْ مَعَالِيكَ بِأَلْفَاظٍ عِذَابْ

فهو يرسم صورة تشخيصية لقصيدته، التي يُصوّرها فتاة "بنت ضمير"، تُعرب عن مكارم القائد وأفضاله وصفاته بـ"ألفاظ عِذَاب"، معتمداً في ذلك على التبادل بين حاستي السمع والذوق؛ فما كان مسموعاً صار متذوقاً؛ إذ تنعكس إحساسات مركّبة من خلال تذوق الحاستين لألفاظ الشاعر العذبة، ومعانيه الجليلة. ويُفصح الفعل (أعربت) للصورة عن مدى التقدير والاحترام المقدّم للقائد/ الممدوح. وهذا يُؤكّد أنّ "إشراك حاستي السمع والذوق في بناء

هذه الصورة لا يعني مجرد إيراد الألفاظ المُعبّرة عن الحاستين، بل إنّه استثارة شبكة من الإحساسات المرتبطة بكل حاسة، وهي تنصهر جميعاً كي تخلق الصورة الاستعارية المتجددة" [56].

ويقول متغزلاً[57]:

سَأَلْتُهَا أنْ تُعِيدَ لَفْظَاً قَالَتْ: أصمّ دعوه يعذرْ
حَدِيثُهَا سُكْرٌ شَهِيٌّ وأَطْيَبُ السُّكْرِ المُكَرَّرْ

فالشاعر يُبادل بين حاستي السمع والذوق، فيُضفي على المسموع "الحديث" صفة المتذوق "السُكر"؛ ليُعبّر عن روعة كلام تلك الحسناء، وسحره، وأثره في نفسه؛ إذ يصبح حديثها في ظل الصورة التشبيهية شراباً/ خمراً لذيذاً، يتوغل بسرعة في أعماق الشاعر توغّل السُكر ونفوذه في نفوس الشاربين، فيطلب المزيد منه؛ ليزداد نشوة وسُكراً. فحين يقول إنّ حديث المحبوبة سُكر لا نجد علاقة مباشرة بين الحديث، وهو مرتبط بحاسة السمع، والسُكر، وهو مرتبط بحاسة الذوق، ولكن نستطيع أن نقيم هذه العلاقة عن طريق غير مباشر فنقول: إنّ تأثير هذا الحديث في نفس الشاعر يشبه تأثير السُكر فيها؛ أي إنّ حديثها من الجمال بمثابة الإسكار من الشراب. وهذا التبادل أو النقل بين هاتين الحاستين أمر مألوف؛ وذلك لأنّ الذوق جنس لحاسة السمع أو كالجنس كما يقول عبد اللطيف البغدادي[58]، فيُقال حديث حلو وعذب، ويُقال أيضاً ذقت الكلام، وذقت النغم.

ويقول[59]:

كَأَنَّ اسْتِمَاعَ اللَّفْظِ مِنْهَا تَعَلُّلٌ بِلَذَّةِ رَاحٍ واقْتِرَاحِ تَرَنُّمِ
تُحَدِّثُنِي بِالسِّرِّ فِي ثِنْيِ سَاعِدِي فَيَسْمَعُ نَجْوَى السِّرِّ مِنْ فَمِهَا فَمِي
وَجَدْتُ ثَنَايَاهَا العِذَابَ كَأَنَّمَا تُعَلُّ بِمِسْكٍ في رَحِيقٍ مُخَتَّمِ

فهو يرسم في البيت الأول صورة تشبيهية يُماثل فيها بين كلام المحبوبة ولذة الراح من جهة، وعذوبة الموسيقى من جهة أخرى، معتمداً في إبراز هذه

الصورة على التراسل بين حاستي السمع والذوق؛ إذ يجعل كلام المحبوبة وهو مسموع شراباً وهو متذوق، وهذا المزج بين الحاستين يُعبّر عن لذة الحديث ورقته وجماله، وأثره في نفس الشاعر بالحلاوة والطعم المُسكر؛ فكلامها يُسكره لسحره وعذوبته.

كما يرسم في البيت الثاني صورة فنية تعتمد على الانزياح التركيبي "فَيَسْمَعُ نَجْوَى السِّرِّ مِنْ فَمِهَا فَمِي"، القائم على التبادل بين حاستي السمع والذوق؛ إذ يسند الشاعر فعل السمع لفمه، فيجعله أذناً تسمع "نَجْوَى السِّرِّ"، الذي تُحدّثه به المحبوبة. ومثل هذا الانزياح يمنح الصورة أجواء جميلة وعميقة، ويُثير تداعيات متنوعة في نفس المُتلقّي، تدفعه للبحث والربط الجديد بين المعاني والمفردات المستخدمة.

السمع والشم

يقول الصّقلّي في وصف ساقية كأس[60]:

وَشَرْبَةٍ مِنْ دَمِ العُنْقُودِ لَوْ عُدِمَتْ ... لَمْ تُلْفِ عَيْشاً لَهُ صَفْوٌ بِلا كَدَرِ
إِذَا أُدِيرَ سَنَاهَا فِي الدُّجَى غَمَسَتْ ... دُهْمَ الحَنَادِسِ فِي التَّحْجِيلِ والغَرَرِ
تَزْدَادُ ضِعْفاً قُواهَا كُلَّمَا بَلَغَتْ ... بِهَا اللَّيَالِي حُدُودَ الضَّعْفِ والكِبَرِ
لا يَسْمَعُ الأَنْفُ مِنْ نَجْوى تَأَرُّجِهَا ... إِلّا دَعَاوِيَ بينَ الطِّيبِ والزَّهَرِ

فهو يرسم صورتين فنيتين جديدتين "لا يَسْمَعُ الأَنْفُ" و"نَجْوى تَأَرُّجِهَا"، تقومان على تبادل التوظيف الحسي بين حاستي السمع والشم، وفي ذلك انزياح عن حدّ التصوير، الذي يتبادر إلى ذهن المُتلقّي؛ إذ يجعل الشاعر الأنف أذناً تسمع نجوى أرج الخمر، فيسلبه طاقته الشمّية؛ ليبدع صورة شعرية جديدة ومبتكرة، تستفزّ وعي المُتلقّي، وتدفعه للكشف عن علاقاتها المتشابكة، وأطرافها المتداخلة، وتُعطي لخياله مجالاً فسيحاً؛ كي يتصوّر أنّ للخمر نجوى، وأنّ لنجواها عطراً ورائحة، وأنّه سيستعين بأنف خياله على شمّها. فإذا كانت النجوى تلتقط بالسمع، فإنّ إدراكها في النص يتمّ عن طريق الشم.

ويقول[61]:

وَرَاهِبَةٍ أَغْلَقَتْ دَيْرَهَا فَكُنَّا مَعَ اللَّيْلِ زُوَّارَهَا
هَدَانَا إِلَيْهَا شَذَا قَهْوَةٍ تُذِيعُ لأَنْفِكَ أَسْرَارَهَا

فابن حمديس يتخيّل الخمر إنسانة ناطقة تُذيع أسرارها للشاربين برائحتها القوية، التي تُرشدهم إلى دير الراهبة في الليل؛ وذلك من خلال الصورة التشخيصية "شَذَا قَهْوَةٍ تُذِيعُ لأَنْفِكَ أَسْرَارَهَا"، التي تقوم على التوافق بين حاستي السمع والشمّ؛ فيجعل الشاعر الأنف أذناً تسمع أسرار رائحة الخمر، فيتّجه نحوها؛ وبذلك يصير المسموع مشموماً تبعاً لنظرية التراسل الحسي، وتتفجر منها صورة شعرية جديدة غير مطروقة لذهن القارئ، فتُثير ذوقه لمتابعتها، والتّمتع بجمالها، والوصول إلى المعنى العميق، الذي يُريده الشاعر؛ إذ إنّ جعل الأنف يسمع وهو أداة للشمّ يقع في دائرة الانزياح عن المألوف؛ وذلك راجع إلى الشحنات النفسية التي هيمنت على خيال الشاعر وهو يتحدّث عن تأثير الخمرة وسحرها.

ويقول في مدح الأمير أبي الحسن علي بن يحيى[62]:

بِذِكْرِ ابنِ يَحيَى عَطَّرَ الدَّهْرَ مَدْحُنَا وَخَلَّدَ فيهِ ذِكْرَنَا وَتَشَرَّفَا
لمدحِكَ أَضْحَتْ كُلُّ فِكْرَةِ شَاعِرٍ مُصَنِّفَةً منهُ غَرِيباً مُصَنَّفَا
وإِنْ كنتُ عَن حَفْلِ العُلَى غَائِباً فَلِي ثَنَاءٌ كَعَرْفِ المِسْكِ بالفَضْلِ عَرَّفَا

فالشاعر يُشبّه مدحه وثناءه بعرف المسك "ثَنَاءٌ كَعَرْفِ المِسْكِ" فيُبادل بين حاستي السمع والشم، ويُعطي المسموع وهو "الثناء" صفة المشموم وهو "المسك"، ثم يُصوّر ذلك الثناء المسكيّ إنساناً ناطقاً، يُعرّف بالشاعر وبالممدوح معاً "بالفَضْلِ عَرَّفَا"، وهو بذلك يمتدح نفسه من خلال مدح الأمير. فابن حمديس ينقل الصورة التشبيهية من مستواها المألوف إلى مستوى انزياحي بتراسل الحواس القائم على عنصر التشخيص؛ ليُعمق المشهد الذي يتغلغل في نفسه، ويرسم صورة جديدة لها أبعادها الجمالية.

الذوق والبصر

يقول الصّقلّي متغزّلاً[63]:

وَمُنَعَّمٌ جَرحَ الشَّبَابُ بِخَدِّهِ لحظي فَسَالَ على المَهَا اليَاقُوتُ
وأَنَا الّذِي ذَاقَتْ حَلاوَةَ حُسْنِهِ عَيْنِي فَسَاغَ لِطرْفِهَا وَشَجِيتُ

فهو يُعبِّر عن إدمانه النظر إلى حسن تلك الغادة الحسناء المُنعّمة، التي "جرح الشباب بخدّها" لحظه بالتذوّق "ذاقت حلاوة حسنه عيني"؛ إذ يتجلّى ذلك الحسن شراباً طيّباً تتذوقه عينه في ظل صورتين استعاريتين تُشيران إلى عذوبة جمالها ولذّته. وقد أضفى الفعل (المستعار) من حاسة الذوق "ذاقت" على عين الشاعر (المستعار له) دلالات التلذّذ بحسن الغادة واستعذابه، وربما أوحت حركة عينه وهو يُدمن النظر لتلك الفتاة بهدوء وخفة، ويُلاحقها بألحاظه بحركة التذوق/ الشرب.

ويقول[64]:

لهَا مِنْ فُتونِ السّحْرِ عَيْنٌ مَريضَةٌ تحلّبُ مِنْ أَجْفَانِهَا الدَّمعَ والكربَا
شَرِبْتُ بِلَحْظِي سُكْرَةً مِنْ لِحَاظِهَا فَلاقَيْتُ مِنْهَا سَوْرَةً تَشْرَبُ اللُّبَّا

فالشاعر يرسم صورة فنية تقوم على الانزياح التركيبي "شَربتُ بلحظِي سُكرةً من لِحاظِهَا"، معتمداً في إبرازها على التراسل بين حاستي الذوق والبصر؛ إذ يجعل لحظه فماً يشرب خمر لحاظ المحبوبة؛ فتسلب عقله بقوة شديدة، فسحر نظراتها من الجمال بمثابة الإسكار من الشراب. وقد أضفى الفعل المستعار من حاسة الذوق "شَربتُ" على لحظ الشاعر دلالات التلذّذ بسحر لحاظ المحبوبة، وعذوبة جمالها، والأثر الناتج عن ذلك في نفس الشاعر. ومثله قوله[65]:

خَذَلَتْكَ بِاللّحَظَاتِ خَاذِلَةٌ فِي الإِجْلِ تُرْسِلُ أَسْهُمَ الأَجَلِ[66]
مِنْ مُقْلَةٍ نَقَلَتْكَ قَهْوَتُهَا بِالسُّكْرِ مِنْ خَبَلٍ إِلَى خَبَلِ

فهو يُبادل بين حاستي الذوق والبصر؛ فيجعل لعيني المحبوبة قهوة، عندما يراها يتحوّل من سُكر إلى سُكر وكأنّه شربها، كما يُبادل في البيت الأول

بين حاستي البصر واللمس في إبراز جمال المحبوبة وسحرها؛ فيجعل عينها يداً ماهرة تُجيد إرسال سهام الأجل القاتلة.

ويقول في مدح الأمير علي بن يحيى وأبيه[67]:

يَلَذُّ بِعَيْنِي أَنْ تَرَى عَيْنَهُ وَأَنْ ... يُلَفَّ بِنَحْرِي فِي التَّلاقِي لَهُ نَحْرُ
أَحِنُّ إِلى أَوْطَانِكُمْ وَكَأَنَّمَا ... أُلاقِي بِهَا عَصْرَ الصّبا سُقيَ العَصْرُ

فالشاعر يُصوّر رؤية والد ممدوحه بشيء مطعوم أو مشروب "يَلَذُّ بِعَيْنِي أَنْ تَرَى عَيْنَهُ"، ثم يحذف المشبه به، ويأتى بشيء من لوازمه وهو اللذة "تلذُّ"، وهذه الصورة الاستعارية تعتمد في إدراكها على التوافق بين حاستي البصر والذوق؛ إذ يجعل الشاعر عينه لساناً يتذوق رؤية والد الممدوح، وكأنّها شراب طيب تستلذّه نفسه، وتبحث عنه في كل مكان.

ويقول[68]:

مِنْ كُلِّ جِسْمٍ يَحْتَسِي مِنْ رِيحِهِ ... رُوحَاً يُقِيمُ بخلقِهِ أَشْكَالَا
أو مُشْبِهٍ لَعَسَ الشِّفَاهِ فَكُلّمَا ... رَشَفَتْهُ بِالنّظَرِ العُيونُ أَحَالَا

فهو يُوافق بين حاستي الذوق والبصر في صورة فنية جديدة ترتكز على الانزياح التركيبي بين المسند/ الفعل "رَشَفَ" والمسند إليه/ الفاعل "العيون" في قوله: "رَشَفَتْهُ بِالنّظَرِ العُيونُ"؛ فيجعل العين فماً يرتشف لعس الشفاه. وقد أضفى الفعل المستعار من حاسة الذوق "رَشَفَتْهُ" على العيون دلالات التلذّذ بطعم الشفاه وعذوبتها.

البصر واللمس

يقول ابن حمديس في رثاء عمّته وقد توفيت في ديار الغربة[69]:

فيَا لَيْتَنِي شَاهَدْتُ نَعْشَكِ إِذْ مَشَى ... حَوالَيهِ: لا أَهْلِي حُفَاةً ولا صَحْبِي
ودَفْنَكِ بالأَيْدِي الغَريبةِ والتَقَتْ ... مَعَ المَوْتِ فِي إِخْفَاءِ شخصِكِ في حَدْبِ
فأَبْسُطَ خَدّي فَوْقَ لَحْدِكِ رَحْمَةً ... وتُسْفِي عليه التُرْبَ عيناىَ بالهُدْبِ

فهو يتمنّى من شدّة حزنه على عمّته، التي ماتت في ديار الغربة أن يبسط

خدّه على قبرها، ويذرف الدّموع الغزار. وقد عبّر عن هذا المعنى من خلال التراسل القائم بين العين واليد "وتُسْفِي عليه التُرْبَ عيناىَ بالهُدْبِ"؛ فجعل العين يداً تُسفي الدّموع على قبر عمّته حزناً وكمداً، كما تُسفي اليد التراب على قبرها، وهذا يُوحي بكثرة الدموع وغزارتها من جهة، وإصابة عينيه بمرض من شدّة البكاء وكأنّها مُلئت بالتراب من جهة أخرى.

ويقول في وصف ساقية كأس[70]:

تُدِيرُ عُيُوناً شِيبَ بِالحُسْنِ حُسْنُهَـا فللّهِ مِنْها مَا تُسِرُّ ومَا تُبْدِي
وَتَحْسبُ مِنْهَا فِي البَرَاقِعِ نَرْجِساً تَخُطُّ الأَسَى بالطَّلِّ فِي صَفْحَةِ الخَدِّ
وَكَمْ غَادَةٍ لا يَعْرِفُ الرِّئْـمُ مِثْلَهَا رَمَتْنِي بِسَهْمَيْ مُقْلَتَيْهَا عَلَى عَمْدِ

فالشاعر يعتمد على نظرية التراسل الحسي بين العين واليد في إبراز جمال تلك الساقية وسحرها؛ فيجعل عينيها يداً ماهرة تُجيد إطلاق السّهام، فتصيب قلبه متعمدة. فهذا الجمال لا طاقة له به؛ إذ يُطلق بقدرة جمالية من الساقية، التي تُشبه الرئم وهو مستقبل لنظرات عينيها، التي تُشبه السّهام فيقع صريع حبّها وقد تملّكت على قلبه. ومثله قوله[71]:

أَرَى سِهَامَ لِحَاظٍ مِنْكِ تَرْشُقُنِي أَفِي جُفُونِكِ رَام مِنْ بَنِي ثُعَلِ؟
بَلْ ضَعْفُ طَرْفِكِ فِي سَفْكِ الدِّمَاءِ لَهُ أَضْعَافُ مَا لِلظُّبَا والنَّبْلِ والأَسَلِ

فجعل لنظرات المحبوبة، التي تُشبه السّهام أثراً بالغاً في إصابة قلبه يفوق أثر السيوف والرّماح، معتمداً بذلك على التراسل الحسي بين العين واليد.

ويقول[72]:

وَعَـذْبُ الـدُّمُـوعِ دَلِـيـلٌ عَـلَـى بُـكَـاءِ تَـبَـسُّـمِ بَـرْقٍ وَمَـضْ
كَـأَنِّـي مِـنَ الـبُـعْـدِ إِذْ شِـمْـتُـهُ جَسَسْتُ بِعِرْقِيَ عِرْقَاً نَبَضْ

فابن حمديس يُشبّه رؤيته لومض البرق بجسّ نبض العِرق؛ للدلالة على الأمل والحياة، معتمداً في إبراز هذه الصورة التشبيهية على التبادل بين حاستي النظر واللمس؛ فالإنسان عندما يكون مُتلهّفاً للمطر ينتظر بفارغ صبره رؤية

البرق، فما إن يراه فجأة يدخل وميضه إلى أعماقه، فيحسّ بالطمأنينة، والفرج، والأمل. فومض البرق ونبض العرق في النص رمزان للحياة؛ لذا تعالقا في صورة فنية عميقة قائمة على نظرية تراسل الحواس، ولا يمكن للقارئ معرفة هذه الصورة إلّا بعد طول تأمل، وإعمال فكر.

ويقول[73]:

عَنَّفَتْ رُسْلِي، وَرَدَّتْ تُحَفِي وَأَتَتْ تَقْرَعُ سَمْعِي بِالعِتَابِ
وَمَحَتْ أَسْطُرَ شَوْقٍ كُتِبَتْ بِدُمُوعٍ نِقْسُهَا قَلْبُ مُذَابِ

فالشاعر يتحدّث عن تلك المحبوبة، التي صدّت عنه، ورفضت هداياه، وقطعت علاقتها به؛ "وَمَحَتْ أَسْطُرَ شَوْقٍ"، التي قد كتبها لها بدموعه من مداد قلبه الذائب بحبها، ويعتمد في رسم هذه الصورة الاستعارية على التبادل بين العين واليد؛ إذ يجعل عينه يداً تكتب أسطر الشوق بالدّموع، التي تستخدم مداد قلبه المذاب. وفي ذلك دلالة على محبته العميقة لتلك الفتاة.

اللمس والسمع

يقول الصّقلّي في مدح الأمير أبي الحسن علي بن يحيى[74]:

تُفْشِي يَدَاكَ سَرَائِرَ الأَغْمادِ لِقِطافِ هَامِ واخْتِلاءِ هَوادِ إ
إِلّا عَلَى غزوٍ يُبيدُ بهِ العِدَا لِلهِ مِنْ غَزوٍ لهُ وجِهَادِ

فهو يرسم صورتين فنيتين تقومان على الانزياح "تُفْشِي يَدَاكَ" و"سَرَائِرَ الأَغْمادِ"، معتمداً في إبرازهما على التبادل بين حاستي السمع واللمس؛ إذ يجعل يد الممدوح فماً يُفشي أسرار أغماد السيوف بقطف هامات الأعداء، وقطع أعناقهم. وقد أضفى الفعل (المستعار) من حاسة السمع "تُفشي" على يد الممدوح (المستعار له) دلالات الشجاعة والقوة والإقدام. ومثل هذا التراسل الحسي يمنح الصورة أجواء جميلة تُثير خيال القارئ، وتحفّزه للبحث عن الربط الجديد بين المعاني والألفاظ المستخدمة.

ويقول في وصف ساقية كأس[75]:

يَا حُسْنَ سَاقِيَةٍ تَمُدّ أَنَامِلاً بِعرُوسِ رَاحٍ فِي عُقودِ حبابِ
تسقيكَ شمسَ سُلافَةٍ عِنَبِيَّةٍ طَلَعَتْ على فلَكٍ من العُنّابِ
وكأَنَّما يَدُهَا فَمٌ مُتَكَلِّمٌ بالسِّحرِ فيهِ مِقْوَلُ المِضرَابِ

فهو يرسم صورة تشبيهية يُماثل فيها بين يد الساقية والفم "كأَنَّما يَدُهَا فَمٌ مُتَكَلِّمٌ". والقارئ المتفحّص للصورة لا يجد علاقة مشابهة بين طرفيها إلّا إذا نظر لها من خلال التراسل بين حاستي السمع واللمس عندما يجعل الشاعر يد الساقية فماً يتكلّم سحراً وعذوبة؛ وذلك للدلالة على جمال كأس الخمر في يدها. وقد علّق عبد الرحمن الوصيفي على هذه الصورة بقوله: "الشاعر هنا يصف ساقية الخمر، وصفات الجمال المنسوبة للساقية هي في حقيقة الأمر صفات الخمر نفسها؛ فاليد تحوّلت إلى فم ليس لجمال اليد في ذاتها، وإنّما لما تحمله من سحر وهو آنية الخمر"[76].

ويقول متغزّلاً[77]:

ذَاتُ لَفْظٍ تَجْنِي بِسَمْعِكَ مِنْهُ زَهَراً فِي الرِّيَاضِ نَدَّاهُ طَلُّ
لا يُمَلُّ الحَدِيثُ منْهَا مُعَاداً كانتشاقِ الهَوَاءِ ليسَ يُمَلُّ
يَنْطَوِي جَفْنُها على سَيْفِ لَحْظٍ تُغْمَدُ المُرْهَفَاتُ حينَ يُسَلُّ

فالصورة الاستعارية "تَجْنِي بِسَمْعِكَ زَهَراً فِي الرِّيَاضِ" تعتمد على التراسل الحسي بين السمع واليد؛ إذ يجعل الشاعر الأذن يداً تجني ألفاظ تلك الفتاة العِذاب، التي تُشبه العسل في طعمها، والزهور في شكلها وجمالها ورائحتها. وقد أضفى الفعل (المستعار) من حاسة اللمس "تجني" على أذن السامع (المستعار له) دلالات المتعة والنشوة والطرب لسماع حديث تلك الغادة الحسناء، الذي يُشبه انتشاق الهواء؛ ففيه حياة لروح سامعه، فلا يملّه مُعاداً أو مُكرراً.

كما تتجلّى في الأبيات صورة تشبيهية، يُماثل فيها الشاعر بين حديث تلك الغادة وزهر الرياض، معتمداً بذلك على التراسل بين حاستي السمع والبصر، فيجعل المسموع وهو "حديثها" مرئياً وهو "زهر الرياض الندي"؛ ليُؤكّد

للمُتلقّي أنّ حديثها جميل عطر نديّ كأنّه زهور متعددة الألوان، والأشكال، والروائح لا تملّ الأيدي من التنعّم به. وبذلك تواشجت حاستا السمع والبصر، بالإضافة لحاسة الشم في بناء الصورة؛ لتُظهر ملامح الجمال في تلك الغادة، التي جمعت بين جمال الشكل وجمال الجوهر.

ويقول[78]:

عَـلَـى غِـنَـاءٍ بِـعُـودِ غَـانِـيَـةٍ يُـجْرِي عـلـيـهـا بـنـانُـهَـا عَـنَـمَـهْ
لِـسَـانُ مِـضْـرَابِـهَـا تَـرَى يَـدَهـا لَـهُ فَـمـاً لـيـتـنـي لـثـمـتُ فَـمَـهْ

فالشاعر يصف مجلس شرب في جو طربي، تُرافقه أصوات نغم منبعثة من عود غانية تعزف على أوتاره ألحاناً عذبة بأناملها، التي تتحوّل إلى فم ليس لجمال يدها فحسب، بل لمهارتها وبراعتها في العزف، وإخراج ألوان شتى من النغم، الذي يُمتع الشاربين، ويحثّهم على مزيد من اللذة والانتشاء. ومما زاد الصورة عمقاً وثراء دلالياً قول الشاعر "لِسَانُ مِضْرَابِهَا"؛ إذ شخّص مضراب العود، وجعله إنساناً له لسان يتكلّم به، ويرى، ويُفصح عن مهارة اليد التي تحمله في فن العزف.

ويقول في وصف الإبل[79]:

سَـأعـتـسـفُ الـقـفـارَ بِـمُـرْقِـلاتٍ تُـجَـاوِزُنِـي سَـبَـاسِـبَـهـا انْـتـهـابـا
تَـخَـالُ حـديـثَ أَيْـدِيـهَـا سِـراعـاً حثيثَ أناملٍ لَقَطَتْ حِسَـابَـا

فالشاعر يُوافق بين حاستي السمع واللمس في انزياح بين المضاف "حديث"، والمضاف إليه "أيديها" في قوله "حديثَ أيديها"؛ إذ يجعل يد الناقة فماً يتحدّث عن سرعتها وجدّها في المسير بالقفار، ويُشبّه هذه السرعة "بحثيث أنامل لقطت حسابا".

ويقول[80]:

يَطْبَعُ الوَشيُ فَوْقَ حُسْنِكِ لَمْسَاً مِـنْـهُ أَمْـثَـالٌ مَـا لَـهُ تَـصْـويـرُ
فَـإِذَا مَـا نَـمَـى الـحَـدِيـثُ إِلَـيْـهَـا قِيلَ هَلْ يَنْقُشُ الحَرِيرَ حَرِيرُ

فهو يُشبّه الحديث بالحرير، معتمداً في هذه الصورة الفنية على التراسل بين حاستي السمع واللمس؛ فيُضفي على المسموع وهو "الحديث" صفة الملموس وهو "الحرير"؛ ليُعبّر عن نعومته ورقته.

الذوق والشم

يقول ابن حمديس في وصف الخمر[81]:

يَا تَارِكاً رَاحاً تُسَلّي هَمَّهُ هَلّا اتَّقَيْتَ السُّمَّ بالدُّرْياقِ
وتَنَاوَلَتْ يُمْنَاكَ نَاراً لَمْ تَخَفْ فِي لَمْسِهَا لَذْعاً مِنَ الإِحْرَاقِ
حَمْرَاءَ تُشْرَبُ بالأُنُوفِ سُلافُهَا لُطْفاً وبِالأَسْمَاعِ والأَحْدَاقِ

فهو يرسم صورة استعاريّة "حَمْراءَ تُشْرَبُ بالأُنُوفِ"، معتمداً في إبرازها على التراسل بين حاستي الذوق والشم؛ إذ يجعل الأنف فماً يشرب سلاف الخمر؛ فتسلب عقله بقوة شديدة. وقد أضفى الفعل (المستعار) من حاسة الذوق "تُشربُ" على أنف المستمع (المستعار له) دلالات التلذّذ برائحة الخمر، والأثر الناتج من ذلك في نفسه. كما اعتمد الشاعر في إبراز الصورة نفسها على التراسل بين ثلاث حواس هي: الذوق، والسمع، والبصر؛ إذ جعل أذن المستمع وعينه فماً، يشرب الخمر، ويتلذّد برؤيتها وسماع أوصافها. فابن حمديس يبني صورة مركبّة تتبادل فيها أربع حواس وتتراسل مدركاتها على نحو غير مسبوق؛ للدلالة جودة تلك الخمر، وأصالتها، وقدمها، ولذّتها، ولونها.

ويقول أيضاً[82]:

وَللهِ مَا يَنْسَاغُ مِنْهَا لِشُربِهَا بِتسْهِيلِ خُلْقِ المَاءِ مِن خُلْقِهَا الوَعرِ
وأَبْرزَ منهَا فِي الزُّجَاجَةِ جَوْهَراً نُسَائِلُهُ بالشَّمِّ عَنْ عَرَضِ السُّكْرِ

فهو يُجاوب بين حاستي الذوق والشم في صورة استعاريّة "نُسَائِلُهُ بالشَّمِّ"؛ فيجعل الأنف فماً يُسأل عن عرض السكر الناتج من شرب الخمر. وقد أضفى الفعل (المستعار) من حاسة الذوق "نُسائل"على أنف المستمع (المستعار له) دلالات التلذّذ برائحة الخمر، والأثر الناتج من ذلك في نفسه.

ب - التراسلات الدلالية: "وهذا النوع لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلاً، وإنّما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد ليس من الحواس أو العكس، وهو من الناحية التنظيرية الدقيقة يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس، لكنّه في الوقت نفسه يُعطي دلالات التراسل وربّما فاقها" [83].

يقول ابن حمديس في مدح الأمير يحيى بن تميم بن المعزّ[84]:

مَـلِـكٌ تَـفُـلُّ عـداتَـهُ عَـزَمـاتُـهُ بـصـوارمٍ قَـدَرِيَّـةٍ لَـمْ تُـفْـلَـلِ
بَرٌّ إذا عَـمَلٌ خَـلا مِن نُصْحِهِ ورَجَا التَّقِيُّ قبولَهُ لَـمْ يُعْمَلِ
شَرِبَتْ قُلُوبُ النَّاسِ منهُ مَحَبَّةً كَرْعَ الصَّوادِي فِي عُذوبَةِ مَنْهَلِ

فهو يرسم صورة فنية تقوم على الانزياح التركيبي الوارد في قوله "شَرِبَتْ قُلُوبُ النَّاسِ منهُ مَحَبَّةً"؛ إذ يُسند فعل الشُّرب للقلب؛ فيجعله فماً يتلذّذ بتذوق محبة الممدوح؛ معتمداً في ذلك على التراسل بين القلب وحاسة الذوق. وقد أضفى الفعل/ المسند "شربت"، والمستعار من حاسة الذوق على قلوب الناس/ المسند إليه دلالات التلذّذ بطعم محبة الأمير يحيى بن المعز، والأثر الناتج عن ذلك في نفوسهم. ولا يخفى ما في الصورة أيضاً من تجسيد "للمحبة"؛ إذ يجعلها الشاعر وهي شيء معنوي مادة سائلة تُشرب.

ويقول فيه أيضاً[85]:

وأَقْبَلَتْ مع رُسْلٍ منهُ مألكةٌ تأسو كلومك في الأعلاج بالكلمِ
رآكَ بالقلبِ لا بالعينِ من جَزَعٍ في دَسْتِ مُلْكٍ عليهِ هَيْبَةُ العِظَمِ
مُطَيَّبُ الذِّكْرِ فِي الدُّنيا مُواصِلُهُ كـأَنَّـمـا عَـرْفُـهُ مِـسْـكٌ بـكـلِّ فَـمِ
مشى إليكَ بتدريجٍ عَلَى شَفَةٍ مِنْ لَثْمِ أرضِ عَظِيمِ المُلْكِ ذي هِمَمِ

فالشاعر يصف رسول ملك قسنطينة، وقد وفد إلى الأمير يحيى بن تميم بن المعزّ بخطاب يستعفي به من غزوه بلاده، وكان الخوف قد ملأ قلبه قبل أن يرى الأمير. وقد اعتمد الشاعر في التعبير عن هذا المعنى على التبادل بين القلب وحاسة البصر، وذلك في قوله "رآكَ بالقلبِ لا بالعينِ من جَزَعٍ"؛ إذ جعل قلب

الرسول عيناً ترى الممدوح في مجلس الملك، عليه هيبة ووقار يبعثان في قلبه الجزع والرهبة؛ فأنزل قلبه منزلة العين؛ لتأكيد خوفه وفزعه ممّا سمعه من قبل عن ذلك الأمير العظيم، وممّا رآه بعينيه في بلاطه. وهي صورة فنية مبدعة تقع في دائرة الانزياح التركيبي؛ إذ إنّ من المعروف أنّ الإبصار من علامات العين، ولكنّ تجربة الشاعر أزالت الحواجز بين مجالات الإدراك وأحالتها إلى انفعالات، وهذا يخلق دلالة مختلفة عن الدلالة المألوفة والمختزنة في ذهن القارئ.

ويقول[86]:

لَكِ قَلْبِي صَفَا فَلَا غَشّ فِيهِ وَهوَ لِلهَجْرِ مِنْكِ فِي نَارِ سَبْكِ
أَضْحَكَ الشَّامِتِينَ صَدُّكِ عَنِّي بِدُمُوعِي، فَأَدْمُعُ القَلْبِ تَبْكِي

فهو يُبادل بين القلب والعين في انزياح بين المضاف إليه "القلب" والمضاف "أدمع"، وذلك في قوله "فَأَدْمُعُ القَلْبِ تَبْكِي"؛ فيجعل قلبه عيناً تبكي، وتذرف الدّموع على تلك المحبوبة، التي صدّت عنه، وجعلت الشامتين يسخرون منه. وفي ذلك تأكيد على عمق المعنى، والأثر النفسي الذي لحق به جرّاء صدّ محبوبته عنه.

ويقول[87]:

مِنْ أَيْنَ لِي فِي الهَوَى نَوْمٌ فَيَطْرُقُنِي خَيَالُ مَنْ نَوْمُهَا يُغْرِي بِيَ الأَرَقَا
وإنّمَا الفِكْرُ فِي الأَجْفَانِ مثّلها فَمَا كَذَبْتُ عَلَى جَفْنِي ولا صَدَقَا

فالشاعر يُبادل بين العقل وحاسة البصر "وإنّمَا الفِكْرُ فِي الأَجْفَانِ مثّلها"؛ ليعبّر عن أرقه الشديد، وقلة نومه بسبب التفكير بتلك المحبوبة، وكأنّ تفكيره بها قد نُقل إلى عيونه، فلم يقو على النوم، وظلّ خيالها يطرقه، ويُسبب له الأرق والتعب. فابن حمديس يُنزل أجفانه منزلة قلبه؛ وذلك لأنّ الفكر حديث معنوي بين النفس والقلب، فما تُحدّثه به هواجس نفسه عن تلك المحبوبة يراه ماثلاً في أجفانه، حيث إنّها ترى ما لا يرى إلّا القلب؛ ممّا يزيد من سُهاده وقلة نومه.

ويقول[88]:

نَعُوذُ مِنَ الشَّيْطَانِ بِاللهِ إنّهُ يُوَسْوِسُ بِالعِصْيَانِ فِي أُذنِ القَلْبِ
عَدُوّ أَبِينَا قَبْلَنَا وَالَّذِي لَهُ جُنُودٌ مَعَ الأَيَّامِ دَائِمَةُ الحَرْبِ

فهو يُبادل بين القلب وحاسة السمع في انزياح بين المضاف إليه "القلب" والمضاف "أُذن"، وذلك في قوله "فِي أُذنِ القَلْبِ"، فيجعل للقلب أذناً؛ وذلك للتأكيد على أنّ لوساوس الشيطان تأثيراً بالغاً في النفس الإنسانية، وهذا التأثير لا تسمعه الآذان فحسب، بل تحسّه القلوب، فإذا أدرك المرء بقلبه وعقله وسمعه أنّ الشيطان عدوّه وعدوّ أبيه من قبل حذر منه، وامتنع عن الاستماع لوساوسه، وتعوّذ بالله منه.

ويجد القارئ المدقق في شعر ابن حمديس صوراً لونية مدهشة تقوم على الانزياح الدلالي بين النعت ومنعوته، وتعتمد على نظرية التراسل الحسي، ومنها قوله: (الأيام الغرر، والأيام البيض، والليالي الغرّاء، والليالي السود، والدّموع الحمر، والقصائد الغرّ، والحياة الخضراء، واللجج الخضر، والهيجاء الكالحة، واللطم البنفسجي)[89]، والأغرب من ذلك قوله: (المنايا الحمر، والمنايا السود، والعذابات الحمر، والوجد أحمر، والموت محمرّ، والعطاء مذهّب ومفضّض، والطبع تبر)[90]. "تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبداً، والتي لم تختلط بأشكال غريبة، وبأصوات لم تسمع، هي ما يكوّن عالم الشاعر الذي يبدو عجيباً"[91].

يقول ابن حمديس في مدح المعتمد بن عباد[92]:

لَعَمْرِي إنِّي مَا تَوَهَّمْتُ رِيبَةً فَتَدْفَعَ وَجْهَ العُرْفِ عِنْدَكَ بِالنُّكْرِ
وَطَبْعُكَ تِبْرٌ سَحَّرَ الفَضْلُ مَحْضَهُ وَحَاشَا لَهُ أَنْ يَسْتَحِيلَ مَعَ الدَّهْرِ

فطبع الممدوح كما يُصوّره الشاعر "تبر"، وهذا يُوحي بالصفاء، والنقاء، واللمعان، والثبات، والقيمة العالية الناتجة عن أصله؛ لأنّه اكتسب قيمة معدن ثمين نقي، وهو فتات الذهب والفضة قبل أن يُصاغا. فطبعه ذو قيمة عظيمة نادرة لا يتغيّر على مرّ السنين، ولا يعرفه إلّا من تعامل معه، أو احتك به عن

قرب. ومما يزيد هذه الصورة جمالاً وعمقاً دلالياً الاستعارة المكنية التي تلتها "سَحَّرَ الفَضْلُ مَحْضَهُ"، لتُظهر أنّ ذلك الطبع قد طلاه الفضل وجمّله وهذّبه. ومثل هذه الصورة اللونية تستفز وعي المتلقي، وتحفّزه للبحث عن دلالاتها العميقة، ومحاولة إيجاد العلاقة بين الأطراف المكوّنة للصورة. وهذا يُؤكّد ما ذهب إليه جان كوهن من أنّ إسناد لونٍ ما إلى شيء غير ملوّن، أو إلى أشياء غير محسوسة يبدو تحدياّ مقصوداً في وجه العقل[93]، وما ذهب إليه عز الدين إسماعيل من أنّ الشاعر يحبّ اللعب بالألوان، غير أنّه ليس لعباً لمجرّد اللعب، وإنّما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولاً، ثم إثارة القارئ ثانياً[94].

ويقول في مدح المعتمد بن عباد[95]:

وَفِي صَدَفِ الأَحْدَاجِ مَكْنُونُ لؤلؤٍ تُكَفُّ بأَطْرَاف الظُّبا كفُّ بَاذِلِهْ

طَمَى بالمَنَايَا الحُمْرِ لُجُّ سَرابِهِ فَكَمْ غَائِضٍ لهفانَ من دونِ سَاحِلِهْ

فإسناد اللون الأحمر "للمنايا"، في هذه الأبيات، أو "للموت"، أو "العذابات"، أو "الدموع"، أو "الوجد" في أبيات أخرى أمر غاية في الدهشة والإثارة؛ لما يحمله هذا اللون من دلالات تُوحي بالفناء، والقتل، والحرب، والشدّة، "إذ الحمرة تُحيل الموت حيّزاً بصرياً ملطّخاً بالحمرة إنّه سفاك قاس لا يعرف شيئاً سوى السفك والذبح، والحمرة فيه تشخّص الخطورة وامتصاصه للدماء"[96].

وكذا الأمر في إسناد اللون الأسود "للموت"، أو "للمنايا"، أو "العذابات"، أو "الليالي"، أو "الهيجاء"؛ لما يحمله من دلالات تُوحي بالألم، والشؤم، والهمّ، والقتامة، واليأس، والقسوة، والخوف. إذ "إنّ لون السواد نقل الموت إلى حيّز بصري شاخص ومخيف. وذلك أنّ الموت، نفسياً مخيف؛ لكنّ شخوص السواد يُجسّد فيه الفزع والخوف بأقصى درجاته وأعلى مراحله. وبعبارة ثانية إنّ التجسيد المرئي للموت بالسواد ينبع من إيحاءات

السواد الدالة على الرهبة والخوف والقلق، وينبع في الوقت ذاته من أحاسيسنا تجاه الموت خوفاً وفزعاً من ترصده الغامض وحلوله على حين غفلة"[97].

كما أنّ إسناد اللون الأبيض "للأيام"، أو "الليالي" فيه إدهاش وإثارة للمُتلقّي؛ لما يحمله من دلالات تُوحي بالصفاء، والهدوء، والأنس، والأمل، والمتعة، وكذا الأمر في إسناد اللون الأخضر "للحياة" و"اللجج"؛ لما يحمله من دلالات تُوحي بالتجدد، والانبعاث، والخصوبة. وعليه يمكن القول إنّ مثل هذه الصور المتحققة بفضل كلمة دالة على اللون هي استعارات مبتكرة[98]، وإنّ "ثراء اللون دلالياً يُسهم في تشكيل لغة شعرية موحية"[99]، وإنّ "مثل هذا الجنوح إلى إبراز المعنوي على هيئة ملونة لا يأتي من فراغ؛ إذ ارتباط المعنوي باللون يتكئ أساساً على إيحاءات اللون المستقرة في الذهن مع إيحاءات السياق، سياق الجملة الشعرية وبالوقت ذاته مع أصداء النفس"[100].

فابن حمديس يستخدم هذا الأسلوب، الذي ينزاح به عن مألوف اللغة العادية، فيأتي بنعوت غير متجانسة مع منعوتاتها؛ ليُعبّر من خلاله عن حالة نفسية خاصة صار فيها اللون رمزاً له دلالته الموحية. فلياليه تبيضّ تارة، وتسوّد تارة أخرى؛ وذلك تبعاً لحالته الشعورية، وهذا يُؤكّد أنّ "دوال اللون في الخطاب الشعري – شأنها شأن غيرها من الدوال – تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع، وتتحرر نتيجة التراخي في أواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات "الشعرية"؛ ذلك لأنّ لهذه الدوال رموزاً أو معاني، وظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز، وتلك المعاني، ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة، حدسية، تتمكن من استصفائها، وتفجير أعماقها[101].

كما يجد القارئ صوراً شمية مثيرة ومتكررة في شعر ابن حمديس تعتمد على تبادل الحواس، وتراسل مدركاتها بصورة غريبة، ومنها قوله: (ذكر الممدوح ومفاخره مسك وندّ وريحان وعنبر، وأخلاقه زهور معطرة، وحديثه طيب وعنبر، ومدحه عرف الطيب، وثناؤه عرف المسك، وريحان له نفحة وأرج وشذى)[102]، والأجمل من ذلك قوله: (كافور الشَّيب، ومسك الشَّباب،

ومسك الليل، وكافور الصَّباح، ومسك الصَّبا، ومسك السَّلام، وكافورة من النور، وعنبرة الحندس، والنهار والإصباح مسك، والإمساء عطر)[103]، تلك هي العطور التي لم نشمّها أبداً، ولكنّها اتصلت بأقوال سُمعت، وصفات معنوية عُرفت، وأوقات زمنية حُدّدت، فصارت تلك المسموعات، والمعنويات، والأوقات عطوراً، أو زهوراً لها أنفاس، وروائح، ونفحات، وأريج، وشذى.

يقول ابن حمديس واصفاً نفسه في قصيدة مدح بها يحيى بن تميم بن المعز[104]:

مَا تُريدُ الخَوْدُ مِن شَيخٍ غَدَا فِي مدى السَّبعِينَ بالعُمْرِ وَرَاحْ
كَانَ مِسْكُ اللَّيْلِ فِي مِفْرَقِه فَانْجَلَى عَنْهُ بِكَافُورِ الصَّبَاحْ

فهو يرسم صورة جديدة ومبتكرة للشباب والشيب، وقد اعتمد فيها على التراسل بين حاستي البصر والشم؛ فجعل الليل، الذي رمز به للشباب وهو المرئي مشموماً "مسك الليل"، وجعل الصباح، الذي رمز به للشيب وهو المرئي مشموماً "كافور الصباح". وفي كلا التركيبين انزياح بين المضاف والمضاف إليه؛ إذ يُضفي الشاعر العطور على المرئيات المستخدمة رموزاً لأشياء معنوية، فتغدو الصورة غريبة ومدهشة، وذات دلالة عميقة، تُوحي للقارئ بأنَّ الشاعر ينظر للشباب وللشيب بعد أن وصل عمره للسبعين بعين مميزة، فلكلّ منهما وقاره وجماله؛ ولذا ارتبطا بأجود العطور وأثمنها. وقد جاء توزيع العطور في النص مناسباً لألوانها؛ فالمسك الأسود للشباب، والكافور الأبيض للشيب. وقد كرّر ابن حمديس هذه الصورة بقوله[105]:

وَمَا ضَرَّهَا كَافُورُ شَيْبِي وتَحْتَهُ لِمِسْك شَبَابِي كُلُّ فِعْلٍ وَرَائِحة

فثمة منافرة إسنادية في التركيبين المنزاحين عن مألوف اللغة: " كَافُورُ شَيْبِي" و"مِسْك شَبَابِي" تقوم على التراسل بين حاستي البصر والشم، وهذا ما يُكوّن لغة ابن حمديس الشعرية، ويجعلها غريبة ومدهشة، تُثير القارئ وتدفعه إلى الغوص في أعماقها.

ويقول في مدح يحيى بن تميم بن المعز[106]:

رَحِيبُ ذُرَى المَعْرُوفِ مُسْتَهْدَفُ النَّدَى تَنَدَّى الأَمَانِي فِي حَدَائِقِهِ الخُضْرِ
تَحَلّبُ مِنْ يُمْنَاهُ ثَجَاجَةُ النَّدَى وَتَنْبُتُ مِن ذِكْرَاهُ رَيْحَانَةُ الفخرِ

فالشاعر في الأبيات السابقة يرسم صوراً استعارية شتى؛ ليدلّ بها على كرم الممدوح وأخلاقه، ويُعبّر من خلالها عن محبته له، وتقديره لمكانته، كقوله: "ذُرى المعروف"، و"تندّى الأماني"، و"تحلّب ثجاجة الندى"، و"تنبت ريحانة الفخر"، معتمداً في الصورة الأخيرة على التراسل بين ثلاث حواس هي: السمع، والبصر، والشم؛ إذ يُحلّق خيال القارئ بعيداً؛ ليتصوّر ريحانة الفخر وهي تنبت، وتُزهر، ثم يفوح عطرها بذكر الممدوح، فيغدو المسموع مرئياً مشموماً. ومثل هذا التراسل يُعمّق المعنى، ويزيده ثراء دلالياً وجمالياً.

وثمة صور ذوقية في شعر ابن حمديس ترتكز على الانزياح بين المضاف والمضاف إليه تارة، وبين النعت ومنعوته تارة أخرى، وتعتمد على تراسل الحواس، ومنها قوله: (مُرّ الضَّرْبِ، ومُرّ الصَّابِ، ومُرّ الجفاء، ومُرُّ النعيم وحلوه، وعسل الحياة وحنظلها، وحلو البسالة ومُرّها، والحسب الزاكي، وجودك كوثر، وحديثها سُكر شهي، والألفاظ عذبة)[107]. تلك هي المشروبات، التي لم نتذوقها، ولكنّها صارت ذات طعم مرّ أو حلو بفعل الانزياحات الدلالية، القائمة على التبادل بين معطيات الحواس ومدركاتها.

يقول ابن حمديس متحدثاً عن نفسه في قصيدة مدح فيها علي بن يحيى[108]:

أَلَمَّ بِصَبٍّ لَيْسَ يَدْرِي أمِرْجَلٌ يَفُورُ بِنِيرَانِ الأَسَى منهُ أو صَدْرُ
غَرِيبٌ جَنَى أَرْيَ الحَيَاةِ وَشَرْيَهَا وَيَجْنِي الفَتَى بالعيشِ مَا يَغْرِسُ الدَّهْرُ

فهو يتحدّث عن نفسه وهو مسافر إلى سفاقس، وقد ألّمت به ظروف قاسية وصعبة، وأذاقه الدّهر حلو الحياة ومرّها، ويرسم صورة تشخيصية للدّهر "يَجْنِي الفَتَى بالعيشِ مَا يَغْرِسُ الدَّهْرُ"، وصورة تجسيدية للحياة "جَنَى أَرْيَ الحَيَاةِ وَشَرْيَهَا"، معتمداً في إبرازها على تبادل مدركات الحواس، إذ يجعل من الحياة مادة سائلة تُشرب، فتكون حلوة كالعسل تارة، ومُرّة كالحنظل تارة أخرى؛ وهو بذلك يُعبّر عن لحظات سعادته وتعاسته في الحياة، فيبني الصورة

على الثنائية الضدية العسل/الحنظل؛ ليُبرز مفارقات الحياة الناتجة من غراس الدّهر، التي أصبح بسببها تائهاً غريباً. وهذه الصورة الكلية لا يمكن لعقل القارئ أن يتخيلها إلّا في ضوء نظرية تراسل الحواس.

ويقول في مدح المعتمد بن عباد[109]:

أَعْطَتْكَ رَيْحَانَ الثَّنَاءِ حَدِيقَةٌ ظَمِئَتْ ولكنْ قلَّمَا تَسْتَمْطِرُ
وأَنَا العَلِيمُ بأَنَّ طَوْلَكَ شَامِلٌ وَذُرَاك رَحْرَاحٌ وجُودَكَ كَوْثَرُ

فالشاعر يُبادل بين حاستي السمع والشم في انزياح بين المضاف والمضاف إليه، وذلك في قوله "ريحان الثناء"، فيُعطي المسموع وهو الثناء صفة المشموم وهو الريحان، ويُصوّر جود المعتمد بالكوثر العذب، وهي صورة تعتمد على حاسة الذوق؛ لإدراك طبيعة كرم الممدوح وعطائه، الذي يُرافقه لذّة ونشوة لدى شاربه، أو المستفيد منه.

يتضح من النماذج السابقة أنّ ابن حمديس أكثر من استخدام التراسل الحسي في شعره، حتى غدا علامة أسلوبية بارزة، وظاهرة فنية لافتة تنمّ عن المهارة في ابتكار وسائل إيحاء جديدة داخل اللغة، والإمعان في استيعاب المعاني؛ وذلك راجع إلى أسباب فنية ونفسية، تتمثّل الأسباب الفنية في حرص الشاعر الشديد على طلب المعنى البديع الغريب، وإظهاره بصورة جديدة مبتكرة؛ ليثبت ذاته، ويُظهر مقدرته الفنية، ويأتي بجديد يُميّزه عن غيره من الشعراء الأندلسيين، وقد صرّح ابن حمديس بذلك في أكثر من موضع، حيث يقول[110]:

وإنّي لأهدي في سلوكِ غرائبي ومُعجزِ نظمي كلَّ جَوْهَرةٍ بِكْرِ
إِذَا مَا بَنَى بَيْتاً مِنَ الشِّعْرِ مِقْوَلِي ثَنَى نَابِياً عَنْ هَدمهِ مِعْوَلَ الدَّهْرِ
وَمَا الشِّعْرُ مَا يَخْلُو مِنَ الكَسْرِ وَزْنُهُ ولكِنَّهُ سِحْرٌ وَبَابِلُهُ فكْرِي

ويقول[111]:

إِنَّا أُنَاسٌ بما نُثنِي عليكَ بهِ نُهدِي إليكَ رِيَاضاً نوّرَتْ كَلِمَا
مِنْ كُلِّ نَاظِمِ بَيْتٍ لا شبيهَ لَهُ فَلَيْسَ يُنْثَرُ منهُ الدَّهْرَ مَا نَظَمَا

مُسْتَغْرِقُ الذَّوقِ للأَسْمَاعِ يَحْسَبُهُ مِنْ قَالِبِ السِّحْرِ منهُ أُفْرِغَ الحِكَمَا

ولعلّ هذا ما دفع ابن بسام للثناء عليه بقوله: "وهو شاعرٌ ماهرٌ يقرطسُ أغراض المعاني البديعة، ويُعبّرُ عنها بالألفاظ النفيسة الرفيعة، ويتصرّفُ في التشبيه، ويغوصُ في بحر الكلام على درّ المعنى الغريب"[112].

وأمّا الأسباب النفسية فتتمثّل في اعتماد الشاعر على التراسل الحسي اعتماداً كبيراً في تصوير عواطفه ومشاعره وأحاسيسه المختلفة؛ فقد عبّر من خلاله عن رؤيته لعدد من القضايا الإنسانية؛ وذلك لإيمانه بأنّ استخدام أكثر من حاسة في نقل العواطف والمشاعر والأحاسيس يُعبّر عن المعنى بشكل أعمق، ويوصله إلى المتلقّي بصورة أكثر تأثيراً، وهذا ما أكدّه عدد من النقاد المحدثين أمثال: محمد غنيمي هلال؛ حيث يرى أنّ التراسل بين الحواس "يُساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي عن بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعوراً؛ ذلك أنّ العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل"[113]، ومحمد فتوح أحمد، حيث يقول: "إنّ التراسل بين الحواس وسيلة من وسائل إفراغ المحتوى النفسي الذي يستعصي على الدلالة اللغوية"[114]، و"بتراسل معطيات الحواس في الصورة الشعرية تتوارى بعض العلاقات الطبيعية التي تربط بين عناصر الواقع لتحلّ محلّها علاقات أخرى مردّها إلى ذات الشاعر"[115].

ولذا فقد عبّر ابن حمديس عن قضية الموت من خلال التراسل بين معطيات الحواس وخصوصاً بين حاستي السمع والبصر؛ لاعتقاده بأنّ رؤية الموت أبلغ في نفس المرء من سماعه؛ فما كان مسموعاً عن ألوان الموت في القصص الماضية، أصبح مرئياً ومشاهداً في واقعه وعالمه الخاص، حيث فقد أباه، وأخاه، وزوجه، وعمّته، وبعض أصدقائه؛ وهذا ممّا يزيد في الأثر النفسي لديه، ويجعله خائفاً من الموت، ومستعدّاً له في كلّ لحظة من الحياة.

وعبّر من خلاله عن قضية الحب، إذ رأى جمال المحبوبة، وحسن الممدوح بأنفه وقلبه وسمعه لا بعينيه فحسب؛ وهذا يبرز الأثر النفسي لديه تجاه

أحبابه وأصدقائه، كما عبّر من خلاله عن مشاعر الفرح، والحزن، والخوف، والقلق، والرهبة، والسُّهاد كما بينت الدراسة؛ وهذا يعني أنّ التراسل الحسي لدى ابن حمديس يأتي كردة فعل للحالة النفسية التي تُسيطر عليه؛ ممّا يمنح صوره تأثيراً مناسباً، ويُكسب لغته قوة في التعبير عن ذاتيته الخاصة، ومشاعره المختلفة، وأفكاره العميقة.

خلاصة البحث

يتبيّن مما سبق أنّ ظاهرة تراسل الحواس قد انتشرت في شعر ابن حمديس بصورة لافتة؛ إذ جعل الشاعر العين أذناً تسمع، وفماً يشربُ، ويتذوق، ويرتشف، ويتحدّث، ويُفاوض، وجعل الأذن عيناً ترى، وفماً يشرب، ويداً تجنى الحُسن، كما جعل الأنف فماً يسأل ويشرب، وأذناً تسمع، واليد فماً يتحدّث، ويُفشي الأسرار، والفم أذناً تسمع. ومثل هذا التراسل الحسي مكّنه من تصوير حالاته الوجدانية، ونقل مشاعره وتجاربه الخاصة، وإنتاج صور شعرية ذاتية لا موضوعية، تُعبر عن أفكاره الدقيقة، ومعانيه العميقة.

وأنّ الصَّقَلّي لجأ إلى هذه الظاهرة عن غاية ومقصد، ومعرفة عميقة بجماليات هذا الأسلوب التصويري، وأثره في توسيع المعنى، وتعميق الدلالة. وقد ساعده في ذلك موهبته الفطرية، وخياله الواسع، وعاطفته الجيّاشة، وحسّه المتوقّد، هذا فضلاً عن امتلاكه لزمام اللغة، وهي أهم ما يلزم الصورة من دقة ووضوح؛ فقدّم ما يُدهش القارئ ويُمتعه؛ ولذا فإنّ القارئ له لا بدّ لكي يفهمه من أن يعرف أنّ لديه أساليب شعرية جديدة في التعبير عن أحاسيسه وتجاربه، وأنّ له لغة رمزية غامضة مليئة بالمجازات الغريبة أحياناً، فهو يُقرطس المعاني؛ فيضعها في أثواب جديدة، ويُلبسها برود مزركشة تزيدها ثراء دلالياً، وجمالاً بنائياً. وهو بهذه الأساليب الشعرية يقترب من اتجاهات المدرسة الرمزية الغربية الحديثة ومبادئها العامة، التي تجنح إلى الغموض، واستخدام الرمز، وبناء الصور الفنية البعيدة، التي تعتمد على الانزياح، والتشخيص، والتجسيد، وتراسل الحواس.

الهوامش والمراجع

(1) هو أبو محمد عبد الجبار بن أبي بكر بن محمد بن حمديس الأزدي الصّقلّي، شاعر عربي ينتمي إلى قبيلة الأزد، وجدّه حمديس من العرب الذين نزلوا في مدينة تونس، ولد في سرقوسة بصقلية سنة (447هـ/ 1055م)، ونشأ وترعرع في ظل أسرة عرفت بالعلم والتقوى، وهو من أبرز الشعراء، الذين تألقوا في عهد الطوائف والمرابطين بالأندلس، واشتهر بحداثته في قرض الشعر. توفي في ميورقة سنة (527ه/ 1133م). للمزيد حول حياة الشاعر ونشأته وشعره ينظر: الشنتريني، أبو الحسن علي بن بسام: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق: د. إحسان عباس، م1، ط1، بيروت: دار الثقافة، 1979م، ق4 ص320، وابن خلكان، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: د. إحسان عباس، م3، بيروت: دار صادر، 1977م، ص212–215، والمقّري، شهاب الدين أحمد بن محمد: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، شرحه وطبعه: د. يوسف طويل، ج1، وج5، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1995م، ص229–231، وص153، عباس، إحسان: **العرب في صقلية: دراسة في التاريخ والأدب**، ط1، القاهرة: دار المعارف، 1959م، ص235–262، وشلبي، سعد إسماعيل: **ابن حمديس الصقلّي شاعراً**، القاهرة: دار الفكر، 1986م، ص3، والدقاق، عمر: **ملامح الشعر الأندلسي**، بيروت: دار الشرق العربي، ص180–188، واختيار، أسامة: **ديوان الشعر العربي في جزيرة صقلية وتراجم شعرائها**، ط1، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2008م، ص81–84.

(2) ينظر: **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، ق4 ص320، و**وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ص212، وضيف، أحمد: **بلاغة العرب في الأندلس**، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1998م، ص158، وضيف، شوقي: **تاريخ الأدب العربي: عصر الدول والإمارات: ليبيا – تونس – صقلية**، القاهرة: دار المعارف، ص407، و**ابن حمديس الصقلّي شاعراً**، ص149، وص154–155، وسلامة، علي: **الأدب العربي في الأندلس: تطوره – موضوعاته وأشهر أعلامه**، ط1، بيروت: الدار العربية للمطبوعات، 1989م، ص329، ونوفل، سيد: **شعر الطبيعة في الأدب العربي**، ط2، القاهرة: دار المعارف، ص272.

(3) حول هذا المفهوم ينظر – على سبيل المثال لا الحصر –: الوصيفي، عبد الرحمن: **تراسل الحواس في الشعر العربي القديم**، ط1، القاهرة: مكتبة الآداب، 2003م، ص17–58، وهلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار نهضة مصر، 1997م، ص395–403، وأحمد، محمد فتوح: **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1978م، ص133–143 و329–343، واليافي، نعيم: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، ط1، دمشق: صفحات للطباعة والنشر، ص158–168، وزايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط5، القاهرة، مكتبة الآداب، 2008م، ص78–80، ورمضان، أحمد: "بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم: نماذج تطبيقية"، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد 1، كانون الثاني، 2007م، ص ص 1–16، وعنوز، كاظم: "تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي، **مجلة مركز دراسات الكوفة**،

العدد 6، 2007، ص ص167–176، وبور، زينت: "ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى"، **إضاءات نقدية**، العدد 15، السنة الرابعة، أيلول 2014م، ص ص61–79.

(4) نقلاً عن: النقد الأدبي الحديث، ص395–396، وعن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص30، ونصر، عاطف جودة: **الخيال: مفهومه ووظائفه**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص264–265، ولافرين، يانكو: **الرومانتيكية والواقعية: دراسات في الأدب الأوروبي**، ترجمة: د. حلمي حنا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م، ص86، ومندور، محمد: **الأدب ومذاهبه**، القاهرة: دار نهضة مصر، 2003م، ص119–120.

(5) نقلاً عن: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص248، وينظر: الجندي، درويش: **الرمزية في الأدب العربي**، القاهرة: دار نهضة مصر، ص109.

(6) النقد الأدبي الحديث، ص395.

(7) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص81.

(8) ينظر: هيكل، أحمد: **تطور الأدب الحديث في مصر: من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية**، القاهرة: دار المعارف، 1987م، ص330.

(9) ينظر: السيد، شفيع: **التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية**، ط4، القاهرة: دار الفكر العربي، 1995م، ص169.

(10) المنصوري، أحمد: **اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف**، صنعاء: إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، 2004م، ص256.

(11) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، ص158، وينظر: الصايغ، وجدان: **الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث: رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003، ص151–154.

(12) تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، وإبراهيم، صاحب خليل: "التراسل في الشعر العربي القديم"، **مجلة أقلام**، الأعداد (6–7–8)، حزيران 1994م.

(13) ينظر: الأصبهاني، أبو بكر محمد بن داود: **الزهرة**، تحقيق: د. إبراهيم السامرائي، ج1، ط2، الزرقاء: مطبعة المنار، 1985م، ص146–154، والرّفاء، السرّي بن أحمد: **كتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب، (كتاب المحبوب)**، تحقيق: د. حبيب حسين الحسيني، ط1، بغداد: دار الرسالة، 1982م، ص151–158، والقاشاني، عبد الرزاق بن أحمد: **كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدّر: شرح تائية ابن الفارض**، تحقيق: د. أحمد فريد المزيدي، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2005م، ص249، والخفاجي، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عمر: **ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا**، تحقيق: د. عبد الفتاح الحلو، ط1، القاهرة: عيسى البابي الحلبي، 1967م، ص176–177.

(14) كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدّر في شرح تائية ابن الفارض، ص220، وينظر الأبيات:

ابن الفارض، أبو حفص عمر بن الحسين الحموي: **ديوان ابن الفارض**، شرحه وقدّم له: د. مهدي محمد ناصر الدين، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1990م، ص69.

(15) كشف الوجوه الغرّ لمعاني نظم الدّر في شرح تائية ابن الفارض، ص249.

(16) ريحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا، ص 176–177، وينظر الأبيات في: ابن الرّومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج: **ديوان ابن الرومي**، شرح: د. أحمد حسن بسيج، ج1، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1994م، ص162–163، والرضيّ، الشّريف أبو الحسن محمد بن الحسين: **ديوان الشريف الرضيّ**، شرح: د. يوسف فرحات، م1، بيروت: دار الجيل، ص598.

(17) ينظر: "بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم: نماذج تطبيقية"، ص3–16.

(18) سورة النساء، الآية 56.

(19) سورة الزخرف، الآية 71.

(20) ينظر: مندور، محمد: **الشعر المصري بعد شوقي: الحلقة الثالثة**، القاهرة: دار نهضة مصر، ص32، و**تطور الأدب الحديث في مصر**، ص330، وكوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: د. محمد الولي ومحمد العمري، ط1، الدر البيضاء، دار توبقال: المغرب، 1986م، ص124، والتعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية، ص170، والصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث: رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ص151.

(21) **النقد الأدبي الحديث**، ص395.

(22) ينظر: تشادويك، تشارلز: **الرمزية**، ترجمة: د. نسيم يوسف، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م، ص61.

(23) ينظر: الشعر المصري بعد شوقي، ص33، وتطور الأدب الحديث في مصر، ص331، وبنية اللغة الشعرية، ص124، والتعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية، ص169.

(24) ينظر: بير، هنري: **الأدب الرمزي**، ترجمة: د. هنري زغيب، ط1، بيروت، باريس: منشورات عويدات، 1981م، ص13، والحاوي، إيليا: **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي**، ط1، بيروت: دار الثقافة، 1980م، ص114.

(25) ينظر: **ابن حمديس الصقلّي شاعراً**، ص183، وعيسى، فوزي: **دراسات في أدب المغرب والأندلس**، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2000م، ص460، وعيسى، فوزي: **الشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري**، ط1، الإسكندرية: دار الوفاء، 2007م، ص320.

(26) ينظر: النقد الأدبي الحديث، ص395، وعن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص81، والرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص114، والرمزية في الأدب العربي، ص101، وعباس، إحسان: **فن الشعر**، ط2، بيروت: دار الثقافة، 1959م، ص65.

(27) الرمزية، ص17–18، وص41–42.

(28) فن الشعر، ص69.

(29) ينظر: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص115.

(30) فن الشعر، ص69.

(31) الخيال: مفهومه ووظائفه، ص266–267.

(32) ينظر: ابن حمديس الصقلّي شاعراً، ص183–185، حيث أورد عشرة شواهد دونما تحليل، و**دراسات في أدب المغرب والأندلس**، ص460، والشعر العربي في صقلية في القرن الخامس الهجري، ص320–321، حيث أورد في كتابيه سبعة شواهد شعرية مكررة دونما تحليل، وقد وردت ستة من تلك الشواهد في دراسة شلبي، وتراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص95 وما بعدها، حيث أورد ثلاثة عشر شاهداً شعرياً، وقدّم لها تحليلات عميقة ودقيقة أثرت هذه الدراسة وأغنتها.

(33) استخدم هذا المصطلح تشارلز تشادويك في كتابه "**الرمزية**"، ص61، وقد آثر الباحث استخدامه في هذه الدراسة.

(34) الرمزية، ص61.

(35) ابن حمديس، عبد الجبار بن محمد: **ديوان ابن حمديس**، صححه وقدّم له: د. إحسان عباس، بيروت: دار صادر، (د.ت)، ص522.

(36) ديوان ابن حمديس، ص387.

(37) ديوان ابن حمديس، ص387.

(38) الانزياح في أبسط تعريفاته هو "خرق لقانون اللغة" كما يقول جان كوهن، أو "الخروج على المألوف وانتهاك حدود الاستعمال التي اصطلح عليها" كما يقول موسى ربابعة. وللمزيد حول هذا المصطلح ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص42، وربابعة، موسى: "الانحراف مصطلحاً نقدياً"، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية**، المجلد 10، العدد 4، 1995م، ص145، والمسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**، ط2، طرابلس: الدار العربية للكتاب، 1982م، ص103.

(39) تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص98.

(40) ديوان ابن حمديس، ص272.

(41) "بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم: نماذج تطبيقية"، ص8.

(42) ديوان ابن حمديس، ص244.

(43) ديوان ابن حمديس، ص271.

(44) ديوان ابن حمديس، ص202.

(45) بنية اللغة الشعرية، ص124.

(46) ديوان ابن حمديس، ص343.

(47) تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص98.

(48) ديوان ابن حمديس، ص59.

(49) ديوان ابن حمديس، ص144.

(50) ديوان ابن حمديس، ص176، وينظر: ص512.

(51) الصرور: تحديد الأذن للاستماع، هبوة: ريح تهب بالغبار.

(52) ديوان ابن حمديس، ص509، وينظر الصورة نفسها: ص99، 313، 387، 470.

(53) ديوان ابن حمديس، ص509.

(54) ديوان ابن حمديس، ص313-314، وينظر الصورة نفسها: ص470.

(55) ديوان ابن حمديس، ص66.

(56) الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث: رؤية بلاغية لشعرية الأخطل الصغير، ص151.

(57) ديوان ابن حمديس، ص552.

(58) ينظر: البغدادي، عبد اللطيف: **مقالتان في الحواس ومسائل طبيعية**، تحقيق: بول غليونجي، وسعيد عيدة، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1972م، ص87.

(59) ديوان ابن حمديس، ص409.

(60) ديوان ابن حمديس، ص205.

(61) ديوان ابن حمديس، ص181.

(62) ديوان ابن حمديس، ص319-320.

(63) ديوان ابن حمديس، ص72.

(64) ديوان ابن حمديس، ص50.

(65) ديوان ابن حمديس، ص371-372.

(66) الإجل: القطيع من بقر الوحش.

(67) ديوان ابن حمديس، ص241.

(68) ديوان ابن حمديس، ص390.

(69) ديوان ابن حمديس، ص36-37.

(70) ديوان ابن حمديس، ص149-150.

(71) ديوان ابن حمديس، ص149-150.

(72) ديوان ابن حمديس، ص149-150.

(73) ديوان ابن حمديس، ص64.

(74) ديوان ابن حمديس، ص145.

(75) ديوان ابن حمديس، ص21.

(76) تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص165.

(77) ديوان ابن حمديس، ص353.

(78) ديوان ابن حمديس، ص420.

(79) ديوان ابن حمديس، ص15.

(80) ديوان ابن حمديس، ص245.

(81) ديوان ابن حمديس، ص326.

(82) ديوان ابن حمديس، ص215.

(83) تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص170.

(84) ديوان ابن حمديس، ص384.

(85) ديوان ابن حمديس، ص456.

(86) ديوان ابن حمديس، ص344.

(87) ديوان ابن حمديس، ص337.

(88) ديوان ابن حمديس، ص67.

(89) ينظر: ديوان ابن حمديس، ص220، 477، 185، 400، 148، 259، 72.

(90) ينظر: ديوان ابن حمديس، ص368، 377، 153، 390، 221، 235، 271.

(91) بنية اللغة الشعرية، ص128.

(92) ديوان ابن حمديس، ص271.

(93) ينظر: بنية اللغة الشعرية، ص127.

(94) ينظر: إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، بيروت: دار الثقافة، 1966م، ص130.

(95) ديوان ابن حمديس، ص368.

(96) اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، ص258.

(97) اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، ص258.

(98) بنية اللغة الشعرية، ص127.

(99) أبو خضرة، سعيد: **تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش**، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001م، ص98.

(100) اللون في الشعر الأندلسي حتى نهاية عصر الطوائف، ص256.

(101) دياب، محمد حافظ: "جماليات اللون في القصيدة العربية"، **مجلة فصول**، م5، ع2، 1985م، ص44.

(102) ينظر: **ديوان ابن حمديس**، ص103، 166، 171، 167، 346، 222، 220، 243، 244، 395، 397، 156، 216، 217، 252، 251، 239، 476، 559.

(103) ينظر: **ديوان ابن حمديس**، ص81، 96، 149، 278، 460.

(104) ديوان ابن حمديس، ص96.

(105) ديوان ابن حمديس، ص81.

(106) ديوان ابن حمديس، ص215-216.

(107) ينظر: ديوان ابن حمديس، ص47، 101، 197، 240، 256، 317، 365، 437، 552.

(108) ديوان ابن حمديس، ص240.

(109) ديوان ابن حمديس، ص197.

(110) ديوان ابن حمديس، ص227.

(111) ديوان ابن حمديس، ص473.

(112) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، م1 ق4 ص320.

(113) النقد الأدبي الحديث، ص395.

(114) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص46.

(115) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص338.