فاعلية تآزر الحواس وتراسلها في الصورة الحسية عند رشدي العامل

.....

أ.م. د. دلال هاشم كريم

قسم اللغة العربية -كلية التربية - جامعة سامراء

ABSTRACT

The research paper deals with two important critical terms, namely, sensory stimulation and sensory communication, as each has an effective influence in the reproduction of the poetic image which is full of inspirations and the symbol of the artistic mechanisms that the contemporary poet often resorts to. This is what Rushdie Al-A'mil presents in his poetic texts, on the senses of the senses and correspondence, the poet exploited this mechanism of cash is best exploited.

المقدمة

أحاطت الآراء النقدية قديماً وحديثاً مصطلح (الصورة) إحاطة تعريفية مكتملة الجوانب لا يشوبها نقص في فتح مدارك هذا المصطلح، وإن سارت نحو الاختلاف والتنوع إلا أن هذا الأمر زاد من حيوية المصطلح وكشف مغالقه الاصطلاحية ومحاولة التوصل لتقريبه إلى الفهم والادراك الكلي لماهية (الصورة)، وإن كنا قد سبق وإن درسنا هذا المصطلح لغة واصطلاحاً والرؤية النقدية القديمة والحديثة له[١]، فتبين لنا أن الاهتمام عند النقاد القدماء كان منصباً في معرفة ماهية الصورة وتعريفها، اما عند النقاد المحدثين فالأمر يختلف فقد شمل الحديث عن أنماطها وروافدها وأسس مرجعياتها وما إلى ذلك سواء أكان عند العرب أو عند الغرب، لذا سنقصر حديثنا على بعض ما قيل عن الصورة في المفهوم النقدي الحديث مما لم نتطرق اليه سابقاً.

وقبل كل شيء ارتأينا أن نوجز الحديث عن الشاعر[٢]، ويمكن لنا بعد هذا أن ندون العناوين الفرعية لهذه الورقة البحثية ليستقيم أمر التناول تنظيراً وتطبيقاً، إذ يسير البحث بمسارات هي:

١- الصورة في المفهوم النقدي الحديث.

٢- الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم تآزر الحواس ومصطلح تراسل الحواس.

٣- فاعلية تآزر الحواس في الصورة الحسية عند رشدي العامل

٤- فاعلية تراسل الحواس في الصورة الحسية عند رشدي العامل.

١. الصورة في المفهوم النقدي الحديث :

اجتهد الباحثون والنقاد المحدثون في معالجة قضايا متعددة تخص العمل الادبي وتحديداً مصطلح (الصورة) بوصفها معياراً فنياً يقاس به جمالية النص الشعري وتأثيره في المتلقي مما يفضي- إلى اكتمال العملية الابداعية، لذا كثرت الآراء وتعددت حتى أنها أبقت مفهوم الصورة المشتغل في الحيز الادبي وتخصيصاً الشعر مفهوماً عصياً على التحديد الدقيق وصعباً على التقنين الاصطلاحي المجرد، إذ لا يمكن وضع صيغة مفهومية أو اصطلاحية محددة بوسعها أن تصنع مصطلح (الصورة) في إطار معين ومخصص له حدود واضحة وحاسمة ونهائية، وذلك لأن الباحثين والنقاد المحدثين رصدوا هذا المفهوم للمصطلح وأدلوا بدلوهم في كل من التعريف والانماط وأسس

المرجعيات والروافد... الخ، مما يدل على أن هذا المصطلح مصطلح نامٍ ومتطور يفسح المجال لبحث فضاءه وتجلياته بأكثر من زاوية مما يجعله عصياً على الدخول في القولبة والتقنين الاصطلاحي، إلا أنه يمكن لنا مقاربة المفاهيم المختلفة بعرضها – وإن كان البعض منها- للوصول إلى آليات تنظيرية تنطلق منها للتعامل مع الاجراء التطبيقي على العينة الشعرية المنتقاة من شعر رشدي العامل.

إذ ((تبرز أهمية الصورة في البناء الشعري، لأنَّها المساحة الاكثر حيوية وفاعلية للاشتغال، فهي تعكس توتر الشاعر، وتحمل معانيه وإحساساته المختلفة، كما أنها ترفد التشكيل بطاقات إيحائية عالية، فقد أولاها النقد الادبي الحديث عناية وأهمية فائقة حتى غدت الصورة الشعرية جوهر الشعر))[٣].

ولعل الذي ادى إلى تطور مفهوم الصورة هو التغير الحاصل في العصر الحديث ولا سيما ما يخص أنماط النص الشعري وتحولاته من النظام التقليدي القديم إلى أنظمة جديدة منها الشعر الحر (قصيدة التفعيلة) وقصيدة النثر... وما إلى ذلك، مما فسح المجال لتغيير معالمها الشكلية وأنماطها بما يلائم روح العصر والرؤية النقدية الحديثة العربية، فضلاً عن الغربية مما جعل المعاصرين أشد ولعاً بالصورة وفتح الآفاق أمام تشكيلاتها وتعدد أنماطها لتوفير المجال الأوسع أمام الابداع الشعري، إذ سارت الصورة نحو مجالات حديثة لم يسبق وأن دخلتها تماشياً مع روح الشعر المعاصر الذي احتاج إلى وعاء فني أكثر استيعاباً لتجربته الشعرية فضلاً عن الشعورية وتداخلهما في فعالية ابداعية تضخ بقدر عالٍ من الحيوية والرؤية والنشاط التصويري عمله الأدبي، ذلك لأن ((الصورة تشكيل جمالي، تستحضر فيه لغة الابداع الهيئة الحسية والشعرية للأجسام، أو المعاني بصياغة جديدة، تمليها قدرة الشاعر وتجربته، وفق تعادلية فنية هما المجاز والحقيقة، دون أن يتدل طرفاً بآخر))[٤].

إذ لابد من إحداث توازنات بين الحقيقة والمجاز، وإن كان الاستعمال المجازي هو من يدعم الصورة بالخيال فلا يعني هذا أن العبارات الحقيقية لا تصلح للتصوير، فالمهم هو أن تكون الصورة منصهرة في تجربة الشاعر ومعبرة عن رؤياه الذاتية من دون إحداث الخلل سواء أكان ذلك من الاستعمال الحقيقي أو المجازي أو الاثنين معاً، إذ إن الصورة هي ((الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب،

والايقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني... والالفاظ والعبارات، هي مادة الشاعر الأولى، التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية))[٥].

أما عن فاعلية الصورة، وتطورها في المفهوم النقدي الحديث، فهي مرتبطة بما يظهره الشاعر من عطاء فني وقوة لتجسيد انفعالاته، ذلك لان ما ((يعطي للصورة فاعليتها، ليس حيويتها مصورة بل كونها تمثل حادثة نوعية ترتبط بإحساس الشاعر، ذلك أن الصورة تنقل الينا انفعال الشاعر أو تجربته الشعرية))[٦].

وتبقى (الصورة) متشعبة الدلالة ومفهومها مفتوحاً لا يمكن تحديده بحدود ثابتة وهذا عائد لأسباب منها ((تداول المصطلح في علوم متباينة واختلاف المذاهب والحركات والمناهج النقدية التي تدرسه، واتساع الصورة لتعبر عن كثير من جوانب الابداع الانساني، وكل ذلك يؤدي إلى صعوبة وضع تعريف واحد ومحدد))[٧].

لذا لا يمكن لنا أن نلم بالآراء النقدية الحديثة التي تناولت المصطلح جميعها، واكتفينا بجزء قليل مما يمكن له أن يوضح المفهوم ويقربه إلى الأذهان مع التركيز على الأقوال التي يمكن أن تتوافق وإجرائية التطبيق في شعر رشدي العامل، فنركز على أنَّها ((تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرها بأساليب عدة، أما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل))[٨]، وهذه الأساليب جميعاً هي التي تؤكد على أن الصورة هي ((وسيلة نقل الأحاسيس والمشاعر من منطقة التجريد إلى منطقة التجسيد))[٩]، وقد جاءت هذه المفاهيم عند النقاد المحدثين العرب، أما عند الغربيين فسنكتفي برأيين للتوضيح فقط، إذ يرى (بليس بري) أن الشعر هو ((التصوير الفني للتجربة الحسية وما التصوير الفني إلا أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعدل من بنائها ويحولها إلى صورة فنية قوية الأثر، تهب الشعر عمقه وأثره الفعال))[١٠].

أما الناقد (فان) فهو يؤكد على أنَّ ((الصورة كلام مشحون شحناً قوياً، يتألف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة، أي أنَّها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي))[١١].

نتوصل مما سبق ذكره أن الصورة لا يمكن أن تؤطر باطار محدد في المفهوم والاصطلاح ذلك لتعدد الآراء وتنوعها تبعاً لتطور الحركة الشعرية والنقدية معاً، فعلى الرغم من أن الصورة هي التي تظهر مدى عمق التجربة الفنية في العمل الابداعي، إلاّ أننا آلينا أن نتجه نحو العناية بالتطبيق ليكشف لنا الدلالات التصويرية وفاعليتها في نقل تجربة الشاعر الذاتية.

٢. الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم تآزر الحواس ومصطلح تراسل الحواس:

إنَّ عملية التقليب في المظان اللغوية للوصول إلى المعنى اللغوي المناسب للاصطلاحي تحتاج إلى الدقة والسير بالمعاني اللغوية المتعددة نحو الملاءمة الاصطلاحية، لذا حينما بحثنا عن المعنى اللغوي لكلمة (تآزر) اخترنا القول الوارد في معجم مقاييس اللغة ((أزر الهمزة والزاي والراء أصل واحد لا يخلف قياسه بتةً، وهو التجمع والتضام... يعني أنه لا ينبسط لكنه ينضم بعضه إلى بعض... ويقال ناقةُ آزِرَةُ الفقارةِ، إذا كانت شديدةً متداخلاً بعضها في البعض))[١٢]، وعند الزمخشري (ت٥٣٨هـ) ((ومن المجاز: الزرع يُؤازرُ بعضه بعضاً إذا تلاحق والتَفّ))[١٣]، وفي اللسان ورد ((وأزرَ الزرعُ وتأزّرَ: قوى بعضه بعضاً فالتفّ وتلاحق واشتد... وآزر الشيءُ الشيءَ: ساواه وحاذاه))[١٤].

من الواضح لدينا هنا أن المعنى اللغوي قد ركز على التداخل بعض في بعض والتجمع والتضام والالتفاف والتلاحق، وهذا ما أردنا الوصول اليه ليقرب لنا المفهوم المتداول لتآزر الحواس الذي يعني تضافر الصور الحسية وتجمعها وتداخلها بعضها في بعض، إذ إنَّ الشاعر يلجأ أحيانا إلى إيراد أكثر من حاسة في صوره الشعرية مما يؤدي إلى قوة تشكيل الصورة الحسية فيعطي زخماً إضافياً وبعداً خيالياً أكثر مما تمثله حاسة واحدة، فتصبح الصورة مفعمة بالانفعال ذلك لأن ((اشتراك أكبر عدد ممكن من الحواس في تمثل الصورة هو فعل من أفعال الخيال الناجحة))[١٥].

أما مصطلح تراسل الحواس فقد جاء في معجم مقاييس اللغة من ((رسل: الراء والسين واللام أصلٌ واحدٌ مطردٌ منقاسٌ، يدل على الانبعاث والامتداد... واسترسلت إلى الشيء، إذا انبعثت نفسك إليه وأنِستَ))[١٦]، وفي اللسان: ((الإرسال: التوجيه... وتراسل القوم: أرسل بعضهم إلى بعض))[١٧]، وقد انتقيت من المعاني الواردة والمتعددة والمختلفة ما يقرب معناه من الدلالة الاصطلاحية، فالانبعاث والامتداد والتوجيه والتبادل قريب مما يدل

عليه مصطلح (تراسل الحواس الذي يعني ((استعارة ما تؤديه احدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى طبقاً للواقع الذاتي للمدركات على نفسه الذي يستند إلى الرؤية العميقة الشاملة التي توحِّد بين الموجودات وتنفذ إلى خصائصها الداخلية التي ينهار فيها: (ما بين المدركات من حواجز طبيعية)، وتتآزر عناصرها الصورية تآزراً ايحائياً ضمن وحدة نفسية تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر الصورية تدرجاً برهانياً... بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخاً شعورياً واحداً))[١٨]، فهو يؤكد على توجيه عمل حاسة ما إلى حاسة اخرى مما يهيأ لها الامتداد والانبعاث بوظيفة غير وظيفتها إذ نعني بتراسل الحواس، إذ توصف المرئيات مثلاً بأوصاف المسموعات أو توصف المشمومات بصفات المسموعات[١٩]، ويمكن أن نقول عنه إنَّه ((تعبير يدل على المدرك الحسي- أو يصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسةٍ أخرى مثل إدراك الصوت أو وصفه بكونه مخملّياً أو دافئاً أو ثقيلاً أو حلواً وكأن يُوصَف دويّ النفير بأنه قرمزي، وقد ظهر هذا المصطلح عام ١٨٩١م، في (قاموس القرن)))[٢٠].

يتبين لنا مما سبق ذكره أن المعنى اللغوي لهاتين اللفظتين قد أقترب جداً من المفهوم الاصطلاحي مما يؤكد صحة تقرير المصطلح وشرعية الدلالية.

٣. فاعلية تآزر الحواس في الصورة الحسية عند رشدي العامل:

الفاعلية في اللغة: الأصل اللغوي للفاعلية هو الفعل (فعل) الذي مشتقاته (فاعل)، و(فعال) والفاعلية مصدر صناعي، اختاره مجمع اللغة العربية في القاهرة، للدلالة على وصف الفعل بالنشاط والإتقان.

أما الفاعلية في الاصطلاح: تقابل كلمة (الفاعلية) العربية كلمة (Efficancy) في المعاجم الغربية وهي تتحدد عندهم بكونها وصفاً لكل شيء فّعال، ويقصد بها ((ذلك الشعور القوي في الانسان الذي تصدر عنه مخترعاته لرسالته وقدرته الخفية على إدراك الاشياء))، وهي الأثر لأفكارنا على أرض الواقع فكل عمل أو قول لا يحقق نتائج عملية يكون فاقد الفاعلية، وقيل في المفهوم العام: العمل على بلوغ أعلى درجات الانجاز وتحقيق أفضل النتائج بأقل التكاليف، وعرفها قوم: الفاعلية هي قوة كافية داخلية ينبعث في النفس القدرة على العمل الدؤوب والحركة المستمرة من أجل تحقيق أفضل النتائج على المستوى الفردي والاجتماعي، وعرف كلمة الفاعلية المعجم الوسيط: هو وصف في كل ما هو فاعل ومصدر صناعي من فاعل مقدرة الشيء على التأثير[٢١].

مما لا يمكن إنكاره أن للجانب الحسي- (المستقى من الحواس الخمس) الأثر الفاعل في تعزيز مقومات التخيل في الصورة الشعرية مما يثير الطاقات التحفيزية عند المبدع لإنتاج نصٍ فني ابداعي قادر على جذب انتباه المتلقي، فالحواس هي الوسيلة الأساس لدى الشعراء في التقاط الصور الشعرية إذ تمدهم بالمعلومات التي تكون اللبنة الاولى لتكوين الخيال، ((فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس))[٢٢].

فاللغة أو الكلمات الشعرية تقوم بعملية إيصال الانطباعات الحسية التي ندركها بالحواس الخمس ولا تكتفي بالإحساسات المرئية وانما تدخل الاحساسات السمعية والذوقية والشمية واللمسية في ضمن ذلك، لأنَّ ((الصورة الشعرية تثبت العلاقة الوثيقة بين اللغة وحواسنا الخمس فحواسنا وسيلتنا للاتصال بالعالم الخارجي، واللغة باعتبارها وسيلة هذا الاتصال تقوم بدور الوسيط بين خبراتنا الذاتية ومعلوماتنا الموضوعية التي نحصل عليها من تجاربنا وخبراتنا اليومية، وبعبارة أخرى، أن ما نحصل عليه من العالم الخارجي من معلومات وخبرات يصلنا عن طريق الحواس الخمس فقط، الرؤية والسمع والشم والذوق واللمس فالحواس بهذا المعنى تكون بمثابة الجسر الذي يوصل بين العالم الخارجي وبين احساساتنا الداخلية))[٢٣]، لذا ((لا نستطيع أن نغفل دور الحواس والمدركات الحسية، والطبيعة المرئية والمسموعة في تكوين الصورة، فهي التي تعطي للشاعر المادة الخام التي يعبر بها عن موضعه))[٢٤]، إلا أنه لا يمكن التسليم بشكل قطعي لا يقبل المشاركة بالطابع الحسي إذ لابد من أن تكون هناك علاقة متبادلة وجدلية بين المدركات الحسية والمبدع الذي يكون دوره بالغ الأهمية في عملية التعامل في التعبير الحسي – الذي لا يكون الا وسيلة من وسائل التأثير- بحذفه وأضافته اشياء ليصوغ التركيب في صور مختلفة عما هو مألوف في الواقع من خلال رؤية ((التماثل في اللا تماثل))[٢٥].

من هنا لجأ الشاعر المعاصر إلى عملية انتاجية لصوره ليختار آليات توصل نصه الشعري إلى دائرة الإبداع الفني، فقد اعتمد على آلية (تآزر الحواس) ليخرج نصه من النمطية التقريرية القائمة على استعمال الحواس في الصورة الشعرية والتي احياناً تصل إلى السطحية والسذاجة فهو يفكر – اي الشاعر المعاصر – كيف يتخلص من

قيود الاتباع والمحاكاة لما سبق لترتفع صوره في طاقاتها التعبيرية إلى مستوى الإيحاء لتكسب بذلك قيمة شعرية مشحونة بحس يعزز من مسارات دلالاته الإيحائية.

وهذا ما نلمح في أغلب قصائد رشدي العامل الذي أحسن اختياره الحسي من خلال اعتماده على آلية التآزر ليصل بنصه الشعري إلى مرحلة النضوج الفني، ومن ذلك قصيدة (المنفى في الداخل)[٢٦]:

وطنَ المدافن، والبحارِ الملح، والكتب المباعة

حيث الحياة عليه عبء،

والنساء به بضاعة

والموت لا يخشى، ولون بنيه أصفر من مجاعة

وطنَ المدافنِ، لا تبح باسمٍ،

فما زلنا عرايا

ما زلت فوق مدامع النهرين، أجهش في بكايا

وأشم عبر طراوة الأعذاق وجه أبي وأمي

ووجوه أطفالي وأركض في المفاوز دون حلمٍ

وأرى جبينك معتم القسمات تنكره المرايا

فأسلّ من أكفان موتاك الخطايا

****

ناموا بلا حلم، وكان الموتُ يأتي،

حين يأتي

فأسا مثلمة اللسانِ

وطعنةً، من غير صوتِ

تطأ الجباه،

فتشجب الأضواء في ضفة العيون

ويئز عند الصدر بركانٌ من الدم، في الجفونِ...

وتسير قافلة من الموتى إلى عتبات بيتي

*****

(يا أيها الموت)

واسمع في الطريق عويلَ لحمي

متناثراً، نزق الدماءِ،

يصيح بالأرض.. ادفنيني

يا أيها الأحياءُ..

اسمع صوت أمي

متعثر الكلماتِ، تطبق لي جفوني

وتلف جسمي،

في ثياب العرس،

ألمح كف أمي

ترتاح في كفي،

وتسلمني صليبك في سكونِ

وطنَ المدافن.. ذاك يا أماه قبري...

فاعذريني

*****

وطنَ المدافن.. أيقظ الموتى،

لقد ناموا طويلاً

دون قبر

لا تتل اسماءاً...

لقد ظلت رياح البحر تجري

حتى تشابهت الوجوه،

ولم تعد إلاّ الضغينة

وسوى العظام،

تميزُ الربّانَ، عن صاري السفينة

*****

أنا لو أتيت اليك وحدي،

لو أتيت بدون شارة

متلصص الخطوات،

يثقل جبهتي وجه الخطيئة

أجري على وجهي،

وتلهم خافقي شفة بريئة

وأموت من سري،

أتعرف ميسمي،

أترى جداره

أتحس طعم الملح في جرحي،

اما تشتم غاره

هل كنت تعرفني؟

أمزق حول عينيك الستارة؟

هل كنت تعرفني؟

أبيع الخبز والكتب المعارة

هل كنت...؟

يا وطن المدافن،

والبحار والملح،

والدم، والحجارة،

****

وطن المدافن... لا تقل جاءوا،

غداً تأتي الإشارة

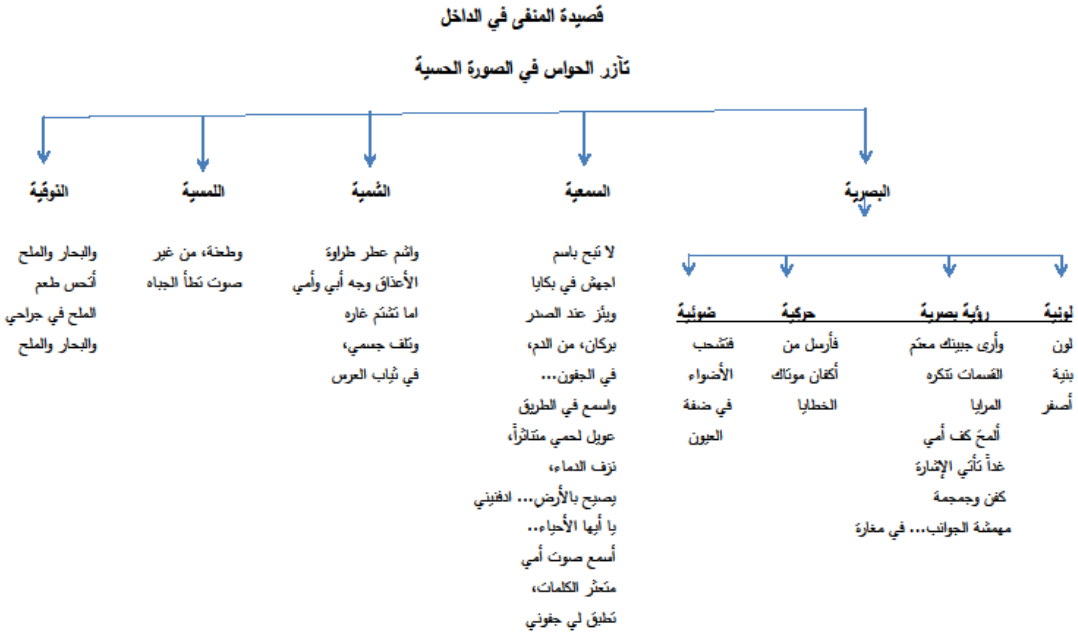
كفنٌ وجمجمةٌ

مهشمةُ الجوانبِ... في مغارة

يستهل الشاعر قصيدته بتحشيد واضح للمعالم الحسية التي تركت أثراً واضحاً وفاعلاً في حياته مما زاد من الانفعال الذاتي عنده، فنقلها في نصه الشعري الذي سجل فيه تآزر صوره الحسية منطلقاً من مشغل أُحكمت فيه أدوات الابداع، فجاء الفضاء الشعري متوهجاً ومنفتحاً على عوالم شعرية تحدثت عن مضمون فرض هيمنته على تفاصيل النص، ومنتجاً لعالم حسي خاص به يثير في الملتقي نظير ما أثار به، إذ بدأ بـ (وطن المدافن) فقد فاجأنا بمثل هذه البداية المنتهية وكأنه بدأ بالنهاية (المدافن)، ثم يحدث (استرجاع فني) ليسترسل في سرد الاسباب التي ادت إلى هذه النتيجة المؤلمة التي أوصله لربط الوطن بهذه الكلمة (المدافن)، فهو يردفها بـ (والبحار الملح) لا عذوبة مستساغة في الحياة التي رسمها لنا في أول بث صوري، ويكمل (والكتب المباعة)، حينما يكون العلم سلعة يفضي الأمر إلى اللا فهم واللا إدراك لِما يحدث حولنا، ولا زالت صوره الحسية ممثلة للألم الذي يحمله في داخله والذي اتجه به بالاتجاهات المؤلمة الثلاثة (المدافن، الملح، المباعة) فأضفت إلى تدوين صريح ارسله الشاعر بقوله (حيث الحياة عليه عبء) وكيف لا تكون ثقيلة و (الموت لا يخشى، ولون بنيه أصفر من مجاعة) فضلاً عن (فما زلنا عرايا) والعري هنا ليس مادياً ملموساً وإنما معنوياً يستنزف كل طاقات الشاعر الذي يسجل معاناته قائلاً (ما زالت فوق مدامع النهرين، أجهش في بكايا... الخ).

وإذا ما بحثنا عن فاعلية تآزر الحواس في المقطع الاول من القصيدة سنجده قد أمتلأ بعدة صور بصرية قد تتجه نحو الخصوصية ولا سيما اللونية منها التي استند عليها الشاعر لإبراز اللون الاصفر (لون بنية أصفر) بمعناه

السلبي لا الايجابي المتعارف عليه من جذب الانظار، إذ قال تعالى: ﴿بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾ [البقرة: ٦٩]، فقد أظهر اللون الاصفر بمعطيات دلالية قابعة في نفسه من الرفض و التمرد على واقع كان سبباً في وجود هذا اللون، ثم تأتي الشمية التي قلبت المحسوس من بصري إلى شمي في قوله: (وأشم عبر طراوة الأعذاق وجه أبي وأمي)، (ووجوه أطفالي وأركض في المفاوز دون حلم) ثم يُرجع الحسي إلى صيغته التابع لها فيقول محدداً الصورة البصرية بالفعل ارى (وأرى جبينك معتم القسمات تنكره المرايا)، (فأسل من أكفان موتاك الخطايا)، والذي يبدو من أمر أنه داخل مع آلية تآزر الحواس منبهات اسلوبية أخرى سارت بعباراته نحو الانزياح الدلالي ومنها تراسل الحواس (اشم... وجه أبي...) مما أحدث لفت انتباه القارئ الذي بات ينتقل مع الشاعر انتقالات حسية مغلفة بالإيحاءات التعبيرية، ولاستكمال تداخل الصور الحسية وتآزرها في القصيدة كلها، ارتأينا أن نرسم مخططاً دالاً على هذا التآزر:



ولا يخفى على قارئ هذا المخطط من أنَّ الشاعر اشتغل على الابعاد الحسية الموزعة على منطقة اللغة وتراكيبها بالصورة وانزياحاتها فضلاً عن شمولية الايقاع الداخلي وبناء النسق بناءً ظاهراً ومضمراً في سياق إيحائي زاد من فاعلية التصوير ونشاطه ومنفتحاً على علاقة الانسان بذاته، إذا ابتدع الشاعر صوتاً داخلياً وفق رؤيا هندسية متقنة في النص الشعري علامتها الايحاء والاشارات السيميائية.

ومن القصائد التي استثمرت فاعلية (تآزر الحواس) قصيدة (العائد)[٢٧]:

عُدتُ إليك وحيداً

ترنو عيناياَ إلى النجمِ

وأغرسُ أقدامي في الطينْ

أخطو فوق العشبِ،

وألمسُ أعذاق النخلِ،

وألثم عند ضفافكِ أغصانَ القصبِ الأخضرِ والوردَ

أشمّ النسرينْ

*****

يا وطني، عدتُ وحيداً،

يحملني حّبكَ،

يملؤني صوتكَ،

أشكو من جرحي المسكينْ

كنْ لي بيتاً، قافيةً،

قلبي الجرحُ

وأنت المبضعُ والسكينْ

*****

ونديّاً كالماءِ أتيتكَ

أبيضَ مثل الثلجِ

لقيتُ عيونكَ

لم ألقاكَ

فهل نسيتني العينانْ؟

هل نحن اثنانْ؟

أم شفةٌ تنأى عنها الشفتانْ؟

*****

القوسُ يغنيكَ،

فتحضكُ من رعشتهِ الأوتارُ

ويردّ القيثارْ

والنهرُ الأسمرَ يجري تملؤه النارْ

*****

هل أرحلُ بين عيونكِ يا سمرة

بين الهمس،

وبين الكومة والنظرة

يخفقني الليل وتفضحني الجمرة

آهٍ لو أبحرت الليلةُ

من مرفأك الأبيضِ

يا بصرة

إنَّ الاشتغال الحسي في هذه القصيدة يتبع وبدقة فنية استرسال مشاعر العائد إلى وطنه، إذ لا يكتفي بتشغيل حاسة واحدة بل يلجأ الشاعر إلى إعمال الحواس كلها، ومن هنا تأتي فاعلية الحواس في تعانق الصورة الشعرية وتكاتفها بإظهار الحواس الخمس لإشباع رغبات الشاعر المتهيجة في حنينه إلى الوطن، ومن هنا لزم رسم المخطط لكشف حركية الصورة الحسية بأنماطها المتنوعة:

قصيدة العائد

↓

الصورة الحسية

↓

البصرية	السمعية	الشمية	اللمسية	الذوقية
ترنو عيناي إلى النجم (بصرية) أخطو فوق العشب (حركية) أبيض مثل الثلج (لونية)	فتضحك من رعشته الأوتار ويرد القيثار يملؤني صوتك	أشم النسرين	أغرس أقدامي في الطين أخطو فوق العشب المس أغداق النخل وندیا کالماء أتيتك	ألثم عند ضفافك أغصان القصب الأخضر والورد

ومن الملاحظ أنَّ الشاعر يتحول بخطابه الشعري إلى المباشرة في استعمال الأفعال الدالة على الحواس مثل (ترنو، أخطو، ألمس، ألثم، أشم)، وكذلك الامر في قصيدة (الوهم) إذ يُحرك أفعاله الحسية (أراك، أسمع، اشم، ألمس...) إلاّ أنَّ هذا الخطاب المباشر في استعمال الأفعال لم يخضع نصه الشعري إلى التقريرية وإنَّما سار به نحو مسارات فنية تنم عن قدرة ابداعية، ولا سيما في الانتقال بالمباشر (استعماله الافعال) إلى الإيحاء (استعماله آلية تآزر الحواس) لتزيد من النشاط الحركي في آلية تآزر الحواس، إذ يقول[٢٨]:

هذا هو الليل الجديد

وينقضي، ويلوح ثاني

وأراك، أسمع همسة العينين

تومئ للثواني ماذا ستكتب؟

أي جوع في يديك إلى الحفيف؟

في صمتك الليلي،

في جرح يكف عن النزيف

حتى كأن يديك تنطرحان في طين الخريف

لا زهر في البستان، لا ثمراً يجتمع في الأواني

هذا الشتاء هو الأخير، غداً

ستهجرك الأغاني

والعيد أقبل، والربيع،

على الثلوج يلوحان

وفتاك يزحف. نحو دميته.

وتنطرح اليدانِ

في شعرها المبتل بالمطر الربيعي الخفيف

وفتاك وامرأة. على السطح المجاور، يلعبانِ

وأراك، أسمع صوتك المرتج في صمت الحروفْ

وأشم جوع عيونك التعبى تحدق في الرغيف

وأرى، أرى عينيك تبتسمانْ

من خلل الدخانْ

*****

هي لعبة أخرى

ألا تخشى، سدى كل الثواني

كل الدروب هنا تموت بلا نهايات أخيرةْ

كل الدروب هنا تضيع

وأنت لعبتها الأثيرةْ

وعلى جبينك، ظل جبهتها

يطل على الزمانِ

*****

جزيرةٌ باركَ الربانُ خضرتَها

واحتزّ أثمارَها، في الليلِ، قرصانْ

يتمتم الفجر للغابات لهفته

وتستفيق على الناعور، شطآنْ

جزيرة يعرف الربان مسراها

من حيثما، حيثما تمتد أغصانْ

السيف والخنجر الدامي، على غصن

يستحلب الآها

جزيرة يجهل الربان عتمتها

ما كان أقصاها

ما كان أبعدها، عنا، وأدناها

تحتزها الجزر

والشط، والمرفأ الوسنان، والقمر

تلهو بعيني شراع، ضاع، عيناها

حتى ليصرخ، من أعماقه، الضجرُ

وينفُض الموت،

مما يترك البشرُ

من التراب على عينيه محتضر

وتحضن النومَ،

إلا نوم موتاها

لا تكتئبُ، لا يرد الموت أواها

إلى شفاهِ الحزانى،

إنه القدر

يلهو، وأنت على الحالين مصطبرُ

والموت خيطٌ من الظلماء مرتجفُ

على جبينك، تلوي عرقه، الحفر

غداً تتمتم

والأجفان مطبقة

ما كان أشقاها

جزيرة تشرب الأوراق والشجر من دمع موتاها

جزيرة عافها الربان والقمر

جزيرة حجبت عنا ضحاياها

ويفصح خطابه الشعري في هذه القصيدة عن وضوح استعماله تآزر الحواس الذي برع فيه الشاعر في انتقالات حركية داعمة لرؤية ذاتية تخص المبدع، راسماً الواقع المثقل بالهموم والمشكلات مما يترك في نفسه ألماً ووجعاً، لذا تعامل مع الأفعال الحسية بتعددية خدمت القصيدة بإبراز حركية وفاعلية زادت من تأثيرها في نفس المتلقي، وقد جاءت مفعمة بالإيحاء والاشارات الدالة على تعبيرية وفرت فضاء واسعاً لمناجاته مع الذات وفتح الافاق على الرغم من الاختزال في بث جمل قصيرة راقصة متماسكة مما هيأ بعداً رمزياً كان مهيمناً على العمل الادبي وقد اعطاه عمقاً هيمنت عليه صورة الاغتراب النفسي- داخل الوطن تستند على الاستثمار الامثل لآلية تآزر الحواس الواضحة في المخطط الآتي:

قصيدة الوهم

فاعلية تآزر الحواس في الصورة الحسية

البصرية	السمعية	الذوقية	الشمية	اللمسية
وأراك، أسمع همسة العينين	وأراك، أسمع	جزيرة تشرب	أشم جوع	واحتز
تومئ للثواني ماذا ستكتب؟	همسة العينين	الأوراق	عيونك...	أثمارها في
أي جوع في يديك إلى الحفيف؟	في صمتك الليلي	والشجر من دمع		الليل،
في جرح يكف عن النزيف	وأراك، أسمع صوتك	موتاها		قرصان
حتى كأن يديك تنطرحان في طين الخريف	المرتج في صمت			
لا زهر في البستان	الحروف			
على الثلوج يلوحان	يتمتم الفجر للغابات			
وفتاك يزحف نحو دميته	لهفته			
وتنطرح اليدان	حتى ليصرخ من أعماقه،			
في شعرها المبتل...	الضجر			
وأراك، أسمع صوتك المرتج في صمت الحروف				
وأرى، أرى عينيك تبتسمان				
من خلل الدخان				
جزيرة بارك الربان خضرتها				
وتستفيق على الناعور شطان (إلى ما كان				
أقصاها)				
والشط والمرفأ والوسنان...				
(كلها إلى جزيرة حجبت عنا ضحاياها)				

من الواضح أن الصور التي أنشأها الشاعر قد اكتظت بالحواس التي تكون مبتغاها إحداث التأثير في المتلقي فضلاً عن تحقيق الفاعلية الوجدانية والخيالية لكل من المبدع والمتلقي، إذ لا يمكن أن نفصل بين الصورة وفاعليتها ولعل رشدي العامل قد أثار فينا المشاركة الوجدانية فهو قد أثبت لنا مما سبق ذكره من قصائد إنه قادر على إحياء منبهات الحواس وإشباع الحواس الخمسة جميعها وقدرته على إيقاظ الخيال والعاطفة معاً، فخرج عن المنطقية المتوقعة من الصور الحسية مما يسير بالصورة نحو قانون الفاعلية الحسية، فإنَّ سر القدرة في الصورة التي تحمل المعنى هو أنها تخالف المنطقية، إذ لجأ الشاعر في إشغال المساحة الابداعية في نصه الشعري بتحشيد الصور الحسية المتنوعة من دون أن يترك حاسة معطلة شعورياً وفنياً، في قصيدته (أحزان)[٢٩]:

وهنا تخطّي، يا ليالي الخريفْ

على لياليا

مرَّ زمانٌ ما بكتْ غيمةٌ

فوق روابينا

الظمأ الطفلُ بأعراقِنا

والحلمُ يصحو في مآقينا

أن تلمسَ المرفأَ أهدابُنا

وتلثمَ الموجَ صوارينا

البحرُ يدنينا لإسرارِهِ

والريحُ تقصينا

*****

عدتِ لنا،

يا قبراتِ الخريفْ

يمضّكِ الجرحُ فتشكينا

وأنتِ ما بين سماءٍ وريفْ

فكيف والعتمةُ تخفينا

يا ليتَ ما تشكينَ من لوعةٍ

بعض الذي فينا

*****

يا أيها العائدُ

كيف السرى

إن الذي يضنيكَ يضنينا

فالبرد يخطو فوق أضلاعِنا

والقيض يضوينا

والشوك مزروعٌ على دربِنا

والثلج يغفو في مرافينا

نحن رفيقا ملعبٍ واحدٍ

نرمي به النبلَ ويرمينا

نحن شراعا مركبٍ محبرٍ

تنشرنا الريحُ وتطوينا

وعابداً ليلٍ وقيثارةٍ

تسفح من أوتارِها لينا

أرجوحةٌ نحسبها معبداً

وصبوةٌ،

نحسبها دينا

نحن سميرا كرمةٍ تستبى

بالعنف حيناً،

والرضا حينا

نستافُ من أعراقِها عنبراً

ونجتني ورداً،

ونسرينا،

لا نفجأ الكأس ولكنها

تعلنا صرفاً وتضمينا

ما اتعبَ الليلُ تراويحنا

حتى يصيحُ الديكُ،

آمينا

*****

مرّتْ بنا أشرعةٌ، وانثنتْ

أشرعةٌ في البحرِ، تغرينا

واهاً لنا،

تهجرنا غيمةٌ

وغيمةٌ أخرى تغاوينا

ونحن ما بينهما لعبةٌ

يخطفنا العشقُ،

ويرمينا

الدرب نطويه ويطوينا

والعمرُ نفنيه، ويفنينا

أكلُّ ما أسفرَ من وجهِهِ

كان بروقاً وتلاوينا؟

وكل ما أترعَ من أكؤسٍ

كان دموعاً من مواقينا؟

ما عاد منا غير صمت الخُطى

وجهشةٌ تضرعُ،

يكفينا

وكما هو مسار عليه في رسم مخطط يوضح تفاعل الحواس مع بعضها نذهب إلى الرسم التخطيطي الآتي:

قصيدة أحزان

↓

فاعلية تآزر الحواس في الصورة الحسية

↓

البصرية	السمعية	الشمية	اللمسية	الذوقية
مر زمانٌ ما بكتْ غيمةٌ	حتى يصيح	نستاف من	أن تلمس	وتلتم الموج صوارينا
فوق روابينا	الديك	أعراقها عنبراً	المرفأ أهدابنا	
البحرُ يدنينا لإسرارِهِ	آمينا			
والريحُ تقصينا	وجهشة تضرع			
وأنتِ ما بين سماءٍ وريفْ	يكفينا			
فكيف والعتمةُ تخفينا				
.....				
فالبرد يخطو فوق				
أضلاعِنا...				
والشوك مزروعٌ...				
والثلج يغفو...				
نرمي به النبا...				
ونجتني ورداً...				

وتنطلق آلية تآزر الحواس لتحدث توازناً جذرياً في بنائية النص الشعري، فتضفي عليه هالة من الايحاءات التي تنحرف عن المنطقية إلى اللامنطقية في اثبات الاشياء من حولنا فتتنكر للحقيقة تنكراً يعيد إنتاج الصورة وجعلها أكثر اندماجاً والتئاماً وتوحداً، إذ تلغى المسافة المقررة بين الحواس الخمس لتنتج صورة كلية خاضعة لقانون الفاعلية الحسية، إذ يكتنز النص الشعري بكل معاني ودلالات وقيم التجلي والحضور للجانب الحسي المهيمن على الصورة، لتتمركز في بؤرته وتتجمع الاشعاعات الحسية المؤطرة بسيمائية التشكيل الدلالي، إذ تشظت الحواس بتفريعاتها الخمس في خلق نص شعري خصب ومثمر، كما هو واضح في قصيدة (الرحيل)[٣٠]:

في عينيهِ الصافيتينِ السوداوينِ، تراوحُ دمعهْ

في شفتيهِ اليابستينِ تغردُ لوعه

" ما أقسى أن يشعرَ إنسانٌ "

وهبَ الأرضَ الحبّ،

وأعطى للوطنِ الصامتِ ما لا يملكه الإنسانْ

ويعودُ بلا وجهٍ،

لا كسرةَ خبزٍ،

لا باقةَ وردٍ،

لا شيءَ سوى الأحزانْ

يخبرُني، ان طعامَ الغربةِ مرٌ

كان الحبُّ الأولُ، والبيت الأولُ،

والقافيةُ الأولى في أهداب قصيده

يهمسُ لي، ما أقسى أن يفترشَ العاشقُ

حقلَ النسيانْ

*****

ناديتُ الوطنَ الراحلَ عني،

والأنهرَ، قال، واعذاقَ التمرِ

وكانت غاباتُ النخلِ بعيده

وغفا في عينيَّ الظلُّ

وما جاوبني أحدٌ

همستْ لي نفسي:

أنتَ غريبٌ في الوطن النائي،

ووحيدٌ في ليل الغربةِ، خلفَ البحرِ،

حزينٌ في صبح الرقصِ،

عيُونكَ معتمةٌ في الشمسِ

*****

كيف أردّ النهرَ إلى منبعه

وأغاوي المطرَ الأسمرَ

يلثمُ أرضي الجرداءْ

وأسيرُ مع الماءْ

في أي الغاباتِ أروحُ مع الدربِ،

وأي الأسماءْ

أسأل عنها، أي الأسماءْ؟

قالت لي ساحرةُ العشقِ،

خُذ العطرَ، وزهرةَ منتصفِ الليلِ

توار بين الأشلاءْ

متْ، أنت الميتُ بين الأحياءْ

خضبْ في الليل ضفائرها

وامنحْ عينيكَ الملح وقطرةَ ماءْ

*****

قال: رأيتُ الصبرَ بعينيها،

واللوعة في شفتيها

والثوبَ الأسودَ مرخياً،

فهربتُ إلى الصحراءْ

أين الواحةُ؟

ساءلتُ الليلَ، وساءلتُ الفجرَ

سألتُ الزهرةَ والجوزاءْ

قالوا: رحلتْ

أينَ؟

وأيقضني طفلٌ يسألُ:

أين الأثداءْ؟

*****

قال، وعدتُ، وكان الليل رخياً

والأشرعةُ البيضاء ترفُّ

وفي قلبي وردةُ صيفٍ حمراءْ

والمطرُ الناعمُ والأنداءْ

هذا وطني، سأقبّلُ تربتهُ الخضراءْ

هذا وطني،

خذني في أحضانِ المهدِ إلى اللحدِ

وطرّزْ أقمطتي السمراءْ

هذا وطني

في الليلِ أراهُ،

وفي الصبحِ أراهُ،

وفي السجنِ أراهُ،

وفي الأكفانِ البيضاءْ

افتتح الشاعر القصيدة بالصورة البصرية (في عينه الصافيتين السوداويين، تراوح دمعه) ثم يردفها بالصورة السمعية (في شفتيه اليابستين تغرد لوعه) ويتبعها بالصورة الذوقية (يخبرني، ان طعام الغربة مراً و أغاوي المطر الاسمر يلئم أرضي الجرداء) ومن ثم الصورة الشمية (خذ العطر وزهرة منتصف الليل)، وتأتي اللمسية في قوله (والمطر الناعم والانداء، هذا وطني سأقبل تربته الخضراء) ثم يركز تركيزاً واضحاً على الصورة اللونية (قال، وعدتُ، وكان الليل رخياً، والاشرعة البيضاء ترف، وفي قلبي وردة صيف حمراء، هذا وطني، سأقبل تربته الخضراء، وطرز اقمطتي السمراء، وفي الاكفان البيضاء)، إذ تظهر تكثيف المشاهد الحسية مما يعطي زخماً دلالياً وبعداً خالياً أكثر مما تمثله حاسة واحدة، فتصبح الصورة محاطة بالانفعال الوجداني المتبادل بين المبدع والمتلقي، وليعطي لوحته الصورية بعداً فنياً فقد أتكأ على المساحة اللونية الخاضعة لمقاسات التجربة الذاتية فيأتي التداخل اللوني مفعماً بالحيوية التي تنهض من النشاط التصويري المتدافع بين كل من الارسال والاستقبال، إذ يجتمع اللون (الابيض والاخضر والاحمر والاسود) منتجاً دلالياً فنياً يضم شبكة تجليات متنوعة تحيل على المشاعر الذاتية والتعامل الدقيق مع احساسات ينتابها اختلاجات الاستجابة لمصير مجهول مشحون بنوازع داخلية قابعة في نفس المبدع .

ومن هنا نستطيع أن نقول إنَّ فاعلية تآزر الحواس والتسليم بقدرتها على تحطيم ما أعتاد المتلقي على استقباله يجعلها منحازة إلى التجاوز ومن ثم الوصول إلى الابداع الفني الذي يتجه نحو فاعلية دور القارئ في القراءة، وما يرتبط بهذا الدور من عمليات أو يترتب عليه من اكتشافات كامنة في النص الشعري تتجاوب مع الدلالات الاساسية واختيار معنى يكشف عن خصوصية فهم المتلقي خصوصاً حين تقترن القراءة بالاكتشاف والتعرف وانتاج معرفة جديدة بالمقروء، فمن المؤكد أن هذا النص الشعري قد وصل إلى مرحلة تحتم القيام بعملية شاملة لمراجعة مختلف مكوناته وآلياته وانساقه لنتأكد من سلامته الادائية وكفاءته الوظيفية، من حيث قدرة آلياته على استيعاب المعطيات المقروءة تحليلاً وتفسيراً وتقيماً من خلال تواصل الصورة الحسية بمنطلقات حركتها وخطوط

مسارها وهو الضمان الذي يؤكد فاعلية آلية التآزر وكفاءة وظيفتها في إحداث الأثر المرجو في الصورة، نجد ذلك في قصيدته (حديقة علي) التي جاءت بأكثر من عشرين مقطعاً لم نذكر إلاّ بعضاً منها، أفرغ فيها الشاعر كل نوازعه الداخلية ورؤيته الذاتية مصوراً الحياة بكل ما فيها ((المتحقق والحلم، المشروع والواقع، الكبوة والامل، الوطن والانسان، الماضي والحاضر والمستقبل))[٣١]، فيقول فيها[٣٢] :

يا ولدي

ترحلُ؟

ها أنتَ بعيدٌ،

شاهدتُ أصابعكَ الملمومةَ حول الكأسِ،

وعينيكَ السوداوينِ،

تغيبان وترتعشانِ،

وصوتك مخضلاً،

يهربُ في أوراقِهِ الصمتِ،

وثغركَ يلثمُ ثوباً طرّزهُ الدمْ

*****

.....

مثلكَ،

وجهي كان بريئاً،

ودمي ما ذاقَ السمَّ

وحقلي لا ينبتُ غيرَ القمحِ،

ولا يثمُر إلاّ أغداقَ التمرِ،

وساقيةٌ في البستانِ تغني للزنبقْ

كان الفجرُ الطالعُ أبهى،

والشمسُ الحلوةُ أكثر دفئاً،

والليلُ الناعمُ أرفقْ

كانت دنياي،

.....

*****

لا أعذبَ يا ولدي

أن تخطو في غاباتِ الشعرِ،

وأنت صغيرْ

تقطفُ من بستانِ الشعراءْ

أزهاراً حمراءْ

تهديها، باقةَ حبٍ، للفقراءْ

لا أروعَ،

تمنحُ كفيكَ وقلبكَ للبؤساءْ

أن تغدو،

حين يواجهكَ الموتُ كبيرْ

أن يتألقَ اسمكَ،

في قافلة الشهداءْ

*****

.....

إن الأوتارْ

حتى لو قطعتها سكينُ الجزارْ

ستظل تغني... تحلم... تبكي... تضحك... ترقصُ

في قلب القيثارْ

*****

ليلُ السجنِ طويلٌ يا ولدي

لكن ليل السجانين هو الأطولْ

فجرُ الجلادينَ قصيرٌ يا ولدي

لكن فجرَ الناسِ هو الأجملْ

*****

.....

تدنو مني،

لا ألمسُ كفكَ،

لا ألقى صوتكَ،

أنهضُ بينَ مسافاتِ الحزنِ،

وبين الكتبِ المرميةِ،

والقلمِ الحائرِ بين الأوراقْ

أستيقظُ في الفجرِ فما ألقاكَ،

ولا ألمسُ غيرَ اللهفةِ في الأحداقْ

*****

.....

دعني أتنفسُ، هذي اللحظة،

خذ بيدي صوب البحرِ،

ودعْ عيني تمرحُ بين الأفقِ الغائمِ والنورْ

أرقصُ أحلامي،

أرفعُ وجهي،

أمسحُ خصلةَ شعرٍ فوق جبيني

أضحكُ ملءَ عيوني خلف السورْ

آه يا ولدي، لكني مأسورْ

يعلكُ أضلاعي الطاحونُ،

ويشويني التنورْ

*****

.....

ماذا في عينكَ،

سوى الحزنِ،

وماذا في شفتيّ سوى الجوعِ،

وفي وجهكَ غيرُ عذابٍ،

يأكلُ قلبي...

*****

.....

يا ولدي

من يلثم كفاً،

لا يملك إلاّ أن يلثَم كفاً أخرى

من يلثمُ كفينْ

يلثمُ حتى القدمينْ

*****

.....

يبدو لنا مما سبق ذكره أن الشاعر رشدي العامل قد تعلق أيما تعلق بآلية تآزر الحواس، إذ بدا ميله في صوره الحسية إلى تكثيف الصورة من خلال تآزر عدد من الحواس في تشكيلها مما يزيد من حركية النشاط التخييلي والتخيلي، لأن ((اشراك اكبر عدد ممكن من الحواس في تمثل الصورة هو فعل من أفعال الخيال الناجحة))[٣٣]، مما يهيأ انساقاً معرفية تتوسط ما بين القارئ بوصفه مستقبلاً والمقروء كونه رسالة، والذي يحسم أمر القراءة هو المتلقي الذي يحيط علماً كاشفاً عن الفاعلية المتبادلة لكل من القارئ والمقروء ليخلق حالة من التوافق والتكييف بين الانساق المعتمدة والخاصة بالنص الشعري والفكر المستعد لاستقبال هذا النص بفاعليته المنتجة للمعنى المركب والمغلف بالإيحاء والرمزية وبذلك يكون للقارئ حضور فاعل في حدث القراءة ليسهم في وضع المدلول مع الدال لأحكام سيطرته على أن يفلت منه النص لما يحيويه من سيميائية قابلة للمراوغة ضمن المنطقة الغامضة التي لا يمكن التعامل معها إلا بالقراءة الفاحصة لما في النموذج التصويري، ويمكن ملاحظة ذلك في قصيدة (النافذة)[٣٤]:

كما يضيعُ الحلمُ،

في زاويةِ النسيانْ

كما يغيبُ الضوءُ،

في منعطفِ البستانْ

أغلقت النافذة

وغابَ عني وجهكِ الشاحبُ،

والقبعةُ الصفراء، والفستانْ

وظلّت الأغصانْ

راجفةً في البردِ،

تبكي وحدها لائذةً

في هذه الليلة من نيسانْ

*****

وحدي أشمّ الريح تذرو بيدر الأحزانْ

وحدي أناغي وجهكِ الحالمْ

أضمّ كفي، أرخي شعركِ الهائمْ

أنثرهُ، مسترخياً، ناعمْ

ألمح في عينيكِ وجهِ العالمِ اليقظانْ

والبحر

والمركب، والخلجانْ

وثوب بحار، على جبهته نائم،

ثم تضيعين.. كحلم عابرٍ غائمْ

يعبر أهدابي...

فلا حبٌّ ولا نسيانْ

من قراءة متأنية للنص الشعري نستطيع تسجيل التآزر الحسي في تلاحم أسند الرؤيا الذاتية المثقلة بالهموم للشاعر، الذي بات متيقناً أن النافذة (التي يتطلع من خلالها إلى أمله المنشود في إيجاد مستقبل يضم أحلامه المشروعة في إثبات الذات والاعتزاز بالهوية)، إلاّ أن الشاعر يصرح من أول سطر قائلاً: (كما يضيع الحلم، في زاوية النسيان، كما يغيب الضوء في منعطف البستان، أغلقت النافذة)، فهو قد أغلق النافذة الخيط الموصل بين تحقيق الأحلام أو قتلها ليصل إلى نتيجة فيقول: (وغاب عني وجهك الشاحب، والقبعة الصفراء، والفستان، وظلت الاغصان راجفةً من البرد، تبكي وحدها لائذة في هذه الليلة من نيسان) تحديداً (نيسان) لأنه شهر الربيع والاخضرار المبشر بالأمل والخير والانتعاش والزهو... الخ من مشاعر ترفع من نفسية الانسان باتجاه الابتهاج، ثم يبوح رشدي العامل بشعوره بالوحدة فيقول: (وحدي أشم الريح تذرو بيدر الاحزان، وحدي اناغي وجهك الحالم، أضم في كفي، ارضي شعركِ الهائم، انثره، مسترخياً ناعم، المح في عينيك، وجه العالم اليقضان، والبحر، والمركب، والخلجان، وثوب البحار، على جبهته نائم ثم تضيعين... كحلم عابرٍ، يعبر أهدابي، فلا حب ولا نسيان).

إذاً هي حالة الضياع التي تنتاب الشاعر أخرجها في نصه الشعري إخراجات حسية قابلة للمنازعة والمراوغة الإيحائية والإشارات السيميائية من خلال انتقاء آلية تآزر الحواس انتقاء قصدياً، فلو أردنا المتابعة الدقيقة لهذا التآزر لما ابتعادنا عن المخطط الآتي:

قصيدة النافذة

فاعلية تآزر الحواس في الصورة الحسية

البصرية	السمعية	الشمية	اللمسية	الذوقية
كما يغيب الضور	تبكـي وحـدها	وحدي أشم الريح	أضم في كفي	
أغلقت النافذة (ضوئية)	لائذة	تـــذرو بيـــدر	أرض شعرك الهائم	
وغـاب عنـي وجهـك	وحـدي أنـاغي	الأحزان	انثـره، مسـترخياً،	
الشاحب (لونية)	وجهك الحالم		ناعم	
والقبعـــة الصـــفراء،				
والفستان				
وظلت الأغصان				
راجفة في البرد				
تبكي وحدها لائذة				
ألمح (حركية)				

وليزيد الشاعر من فاعلية تآزر الحواس وتعميق الافكار والدلالات معبراً عن الجو النفسي المحتقن اتكأ على تحريك المنتج الشعري بالثنائيات الضدية التي تكشف عن توتر حاد لانتمائها لعالمين نقيضين لما تشكله من انتهاك للذات الشاعرة التي تمر بمفارقة حادة تحيل إلى المواجهة الخارجية مع الآخر، لإحداث انفصام داخلي يقضي- إلى التعامل مع تشكيل ثنائية ضدية تسهم في انطلاقات، لتبين البنية الدلالية فضلاً عن البنية الايقاعية، يمكن للأولى أن تتضح بالجدول الآتي في قصيدة البطاقة[٣٥]:

كم أحببتكَ يا وطني

أنت لي الضوءُ وأنت العتمةْ

أنت الفجرُ وأنت الليلُ

وأنت العاشقُ والمعشوقْ

وحبال الجلادِ على عنقي والمشنوقْ

يا وطني

يا أرض الفرحِ الناعمِ والأحزانْ

راودتُ النور من الزنزانْ

وطلبت الرحمةَ من كفِّ السجانْ

*****

في مطلع هذا العامْ

لم ألمسْ خصلةَ شعرٍ

تتنزه فوق جبينكَ

لم أذقْ الأعنابْ

في وجهكَ تدنو مني صافيةً في الأكواب

*****

يا ولدي، كلُّ الأعوامْ

تمضي وأنا وحدي

أرقبُ خطوك

أهجسُ صوتك خَلف البابْ

ماذا أبعث هذا العامْ

لعيونك

باقةَ وردٍ تتفتحُ في الأكمامْ؟

أم خبزاً من تنور البيتِ وسلة أحلامْ

أتعبت الأيامْ

دربي وخطاي تعد الأعوامْ

يأخذني الحزنُ،

ولا أملك حتى حزني

لا أعرف حتى رقمي بين الأرقامْ

*****

تحلم بالبحارْ

تحلم لو يأخذكَ القيثارْ

للجزر القصيةْ

والمدن المنسيةْ

تحلم بالقصائد

والبحر يدنو منك

والأرصفة المخفيةْ

لكن عينيك تشدان خيوط أهدابك للوسائدْ

الصورة البصرية	الصورة السمعية	الذوقية	اللمسية	الشمية
أنت لي الضوء وأنت العتمة أنت الفجر وأنت الليل وانت العاشق والمعشوق وحبال الجلاد على عنقي والمشنوق راودت النور من الزنزان أرقب خطوك ماذا بعث هذا العام لعيونك باقة ورد... أم خبزاً من تنور البيت...	اهجس صوتك فوق الباب تحلم لو يأخذك القيثار	لم اذق الاعناب في وجهك تدنو مني صافية في الاكواب	يا أرض الفرح الناعم والاحزان لم ألمس خصلة شعر تتنزه فوق جبينك	باقة ورد تتفتح في الاكمام

هناك بعض الصور البصرية تحيل على صور أخرى هي

باقة ورد ⟵ شمية

خبزاً من تنور البيت ⟵ ذوقية

وأما الثانية فهي واضحة في رسم المخطط الآتي :

الثنائية الضدية

الضوء	**العتمة**
الفجر	**الليل**
العاشق	**المعشوق**
حبال الجلاد	**المشنوق**
الفرح	**الأحزان**

ومن هذا التقابل الذي هو أعم وأشمل من الطباق نلمع تعقيداً يزداد حدة وكثافة صورية تتداخل فيها الحواس وتتشابك؛ لتطرح الرؤيا الشعرية لتخلق شبكة إشاراتية (سيميائية) تطغى على الثنائية الضدية لتشكيل دائرة تصادم ينقل التناقضات التي يعيشها الشاعر تتنامى من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية تخرج النص من النمطية إلى رؤيات شعرية متميزة من خلال منظور اكثر شمولية وعمقاً تعاورت فيه آلتيان الاولى تآزر الحواس والثانية الثنائيات الضدية؛ ليشكلان بؤرة رؤيوية انفعالية تصورية لها فاعليتها الحركية في توحيد ما هو متنافر ومتباعد ومتقابل وهذه الصورة ((تكشف دراسة العلاقات بين الثنائيات التي تكون العلامات الاساسية في القصيدة كنه الفاعلية الشعرية وديناميكية حركتيها... وينجلي أن هذه الفاعلية تستقي هي بدورها من تصور للوجود بما هو شبكة من علاقات التشابه والتضاد، وينبع تميز الفاعلية الشعرية هنا من أنها لا تؤكد التشابه المطلق وتعمل من خلاله تنمية بنية شعرية – لأن تأكيد التشابه فقط أقرب إلى السذاجة التصورية – بل تؤكد التضاد أيضاً، ثم من أنها لا تنمي خيوط التشابه في عزلة عن خيوط التضاد، بل انها تطرح التشابه والتضاد بنية واحدة وتفعل من خلال شبكة العلاقات التي يؤسسها تصادم التشابه بالتضاد وتفاعله معه...))[٣٦].

وقد تمكنت الحواس من انتزاع صور ذهنية قابعة في دواخل الانفعالات النفسية للشاعر فأنتجت بعداً ذهنياً يحتاج فهمه إلى كد الذهن، مما يهيأ انبعاث الحيوية في الاستقبال الحسي عند المتلقي الذي يشحن فكرة ليواكب الانفعال إزاء المعطى الصوري الذي يبتعد عن المنطق فيغدو منهجاً ((فوق المنطق لبيان حقيقة الاشياء))[٣٧]، إذ

نجد الصورة الحسية المستقبلة لتآزر الحواس في نصوص رشدي العامل الشعرية مفعمة بالإشارات السيميائية التي تصل احياناً إلى الايحاء والرمز، وهي بطبيعة الحال كثيرة جداً[٣٨]، لم نستقبل منها في العينة الشعرية للإجرائية التطبيقية إلا بعضاً منها .

٤. فاعلية تراسل الحواس في الصورة الحسية عند رشدي العامل :

تشكل آلية تراسل الحواس بعداً رمزياً يلجأ اليه الشاعر حينما يريد أن يتمتم بمكنونات داخلية قد تثير غضب سلطة ما، وقد أدرك رشدي العامل لما لهذه الآلية من فاعلية في دعم وتعزيز القوة الرمزية ورفدها داخل النص فتمكن من إخضاع تبادلية الحواس في نصه الشعري لبثها هنا وهناك في بعض المقاطع الشعرية داخل القصيدة ومن ذلك قوله[٣٩]:

غداً،

يرتج صمتُ البابِ،

لا ليلٌ ولا حراسْ

ونشرب، ملء أعيننا،

صباحاً طيب الأنفاسْ

حينما يرد الفعل (ونشرب) يظن المتلقي أن الصورة التي سترسم هي صورة ذوقية لان (الشرب) يحيل إلى (الذوق) لكن يفاجأ ب(صباحاً طيب الانفاس) وهي صورة شمية هذا الانتقال في الاستعمال الحسي من حاسةٍ إلى أخرى رسم لنا انفعالاً عقلياً أكثر من كونه انفعالاً عاطفياً بتوظيف جمالي يخترق اللغة فيسمو بها إلى اللغة الابداعية المعتمدة الانزياح الحسي بتبادل حاسة مكان حاسة اخرى وهنا تكمن حرية الدلالة التعبيرية في التلاعب اللغوي.

والتراسل يتضح في قوله[٤٠]:

هذا هو الليل الجديد

وينقضي، ويلوح ثاني

واراك، اسمع همسة العينين

تومئ للثواني ماذا ستكتب ؟

إنَّ المشاركة للفعلين (أراك، أسمع) مشاركة تبادلية إذ إن الهمس لا يكون الا مع السمع اما العينان فلا تكون الا مع الرؤية، إلا أن الشاعر ادخل التبادل الحسي- ليحدث هزة دلالية محاطة بالإشارة السيميائية، فخلع وظيفة حاسة السمع على حاسة أخرى وهي الرؤية، وهو بذلك قد خرج عن العرف اللغوي المتعارف عليه في استعمالات الأفعال المخصصة لكل حاسة من الحواس الخمس ((والرمزيون ينتقلون احياناً في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسي، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين... وإنما يقصدون بهذا النوع من الانتقال بين بعض افكار القصيدة – إثارة عنصر- المفاجأة، رغبة في تقوية جانب الإيحاء، إذ إنَّ إثارة الصور مختلفة، وتقريبها للذهن في وقت معا، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة، وذلك أنهم يقصدون اثارة عالم نفسي مستتر مجهول لا يمكن القاء الاضواء عليه إلاّ عن طريق الإيحاء، وتراسل الحواس والمشاعر والصور، وبهذا تستطيع اللغة أن تدل على أعمق المشاعر في خبايا النفس))[٤١].

ولأنَّ رشدي العامل شاعر يركن في نصه الشعري إلى الإيحاء والرمز استعمل هذه الوسيلة الفنية (تراسل الحواس) في قصائده، ومن ذلك قوله[٤٢]:

وأراك، أسمع صوتك المرتج في صمت الحروفْ

وأشم جوع عيونك التعبى تحدق في الرغيفْ

وأرى، أرى عينيك تبتسمانْ

من خلال الدخانْ

لقد أبدل الصورة البصرية بالصوة الشمية، إذ لا يمكن أن يُشم جوع العيون التعبى إلاّ عند الشعراء الرمزيين، فالتراسل في الفعل (أشم) بدلا من (أرى) أعطى إيحاء نفسيا داخليا عند الشاعر الذي سجل حالة الأمل المعلن من خلال هذا التراسل، في قوله[٤٣]:

إني، على الأبوابِ مستيقظٌ تشربُ حتى الريحُ أنفاسي

اقرعْ للأبوابِ أجراسي

أوقظهمْ، أوقظهم كلهم

أبعثر الحبَّ على الناسِ

وفي الليالي، حيث أنفاسهم

تنهد في لحظةِ أعراسِ

أتركُ باقاتٍ من الياسِ

فالخروج عن الاستعمال الحسي يتضح في قوله (تشرب، حتى الريح أنفاسي) إذ أبدل الشمية وجعلها ذوقية، إذ ((يرى الرمزيون أنه كي تتوافر الصفات الإيحائية للصور على الشاعر أن يلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه، من هذه الوسائل (تراسل الحواس) أي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عطرة، وذلك أن اللغة – في أصلها – رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معانياً وعواطف خاصة، والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو قريب مما هو، وبذا تكمل اداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة، ليصير فكرة أو شعوراً وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل))[٤٤].

ولأنَّ رشدي العامل شاعر اتجه في شعره اتجاهاً رمزياً فإنَّه يستغل آلياته الفنية والوسائل التي تنقل لغته إلى الإيحاء والرمز ومن هذه الوسائل (تراسل الحواس) كما في قوله[٤٥]:

أحسَّ الموتَ يا أختاه يزحفُ دونما رحمهْ

أحسَّ العالمَ المفقودَ في عيني بلا ألوانْ

أحسّ الموتَ يقطرُ في فمي سمّهْ

أشمّ رطوبةَ الجدرانْ

وطعمُ الطينِ في عيني

خلف القبرِ...

والديدانْ

على الأهداب ملتّمهْ

إذ أعطى التراسل الحسي للشاعر فرصة استثمار إيحاء يثري اللغة فينأى عن السياق المألوف للعبارة الناقلة مفردات حاسة ما للتبادل فيها مع حاسة أخرى، فقد جعل رشدي العامل رطوبة الجدران لا ترى بالعين بل تشم، وطعم الطين انتقل من الصورة الذوقية إلى البصرية من خلال المفاجأة من احضار لفظة (عيني) بدلاً من (فمي)، فانتقل بخطابه من المباشرة والتقريرية إلى اللغة الإيحائية المصاحبة للأجواء النفسية التي تبتعد قدر الإمكان عن نمطية التصوير فتركن إلى الخيال، الذي يظهر قدرة الفنان المبدع على تكوين ((صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة على مجرد الاستفادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالماً متميزاً من جدته وتركيبه، وتجمع بين الاشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد وتخلق الانسجام والوحدة))[٤٦]، فتقع المسؤولية على عاتق المبدع في الربط بين وسائله التصويرية وتجربته الذاتية، فيخلق جواً تناسبياً بين الاثنين

ليكون متمكناً من الدخول الابداعي إلى المجال الجمالي من خلال اعادة تكوين العلاقات الواقعية، مما يدعوه الأمر إلى إثبات قدرته على ذلك ولاسيما في استعماله رمزية (تراسل الحواس)، إذ يقول العامل[٤٧]:

وطنَ المدافنِ، لا تبح باسمٍ،

فما زلنا عرايا

ما زلت فوق مدامع النهرين، اجهش في بكايا

واشم عبر طراوة الاعذاق وجه أبي وأمي

ووجوه أطفالي وأركض في المفاوز دون حلمٍ

فانتقال الرؤية إلى الشم في(وأشم عبر طراوة الأعذاق وجه أبي وأمي) انتقال مبرر بما يحمله الشاعر في مخيلته من رؤية لوجه الأب والأم الذي يدرك بعده حواس لا حاسة واحدة لأهميته ولقداسته، فالتبادل الحسي قد خدم مكنونات داخلية لإحساسات الشاعر لا يمكن البوح عنها إلاّ عن هذا الطريق، ولاسيما مع العيون التي لا يحصرها في مجال الرؤية وإنَّما يسير بها في انطلاقات حسية متنوعة فيجعلها متكلمة (إذ ينقل المدركات من المسموعات إلى المرئيات)، فيقول[٤٨]:

جاورني وجهكِ، في الغربةِ

شفتُ عيونك تسأل،

ماذا في صحَفِ اليومِ،

ضحكتُ

قالت عيناكِ،

دع الحزنَ وغنّتْ شفتاك

وأزهرَ في البستانِ الوردٌ، فنمتُ

أيقظني ضوءُ الفجرِ، وصوتكِ،

لكني متّ

ويجعلها مبتسمة في قوله[٤٩]:

يدنو وجهكِ

تبتسم العينانْ

ترقص في عينيَّ الشفتانْ

يومضُ لونُ الوردِ الناعمِ

ترتجفُ الأغصانْ

وضاحكة في قوله[٥٠]:

يدنو وجهكِ

تبتسم العينانْ

ترقص في عينيَّ الشفتانْ

يومضُ لونُ الوردِ الناعمِ

إن هذا التلاعب بوظائف الحواس وتبادلها يعطي للمبدع مساحة اشتغالية للخروج من المألوف إلى اللا مألوف مما يتيح مجالاً واسعاً من مجالات التعبير فضلاً عن أنَّ العينين قابلة لهذا الاشتغال الحسي المتنوع، ولاسيما أنَّها مصاحبة للانفعالات الوجدانية ومبعثا لصور وجدانية.

الخاتمة

آن لنا تسجيل ما يمكن ملاحظته في ما ذكر في هذه الورقة البحثية وتلخيصه بما يأتي:

١- إنَّ قراءة متأنية للنصوص الشعرية لرشدي العامل تحيل إلى عدة آليات فنية متنوعة ومختلفة، قد اخترنا منها اثنتين الأُولى تآزر الحواس الذي لا يمكن أن يكون مصطلحاً له شرعيته في الساحة النقدية الحديثة، إذ لم يكتسب الانتشار والشيوع إلاّ بوصفه مفهوماً ليس إلاّ، فبات الأمر عند من استعمل هذا المفهوم متداخلاً مع آلية أخرى هي تراسل الحواس[٥١]، وسار بنا هذا المفهوم في انتقالات لفظية منها (تضافر الحواس، وتداخل الحواس، وتآزر الحواس)، وهذه الآلية قد جعلت من الخطاب الشعري عند العامل نصاً مفتوحاً قابلاً للتأويل، متجهاً نحو الذاتية التي كانت تحيل إلى إنسان حاصرته هموم الواقع الذي يعيشه، إذ هيمن على فضائه الشعري الاشارات والعلامات السيميائية المتجهة نحو الخطاب الجماعي بثوبه الذاتي.

٢- يتحرك المنتج الشعري عند الشاعر رشدي العامل ضمن فضاء واسع محاط برمزية أوجدتها فنية (تراسل الحواس)، فجاءت الدلالة التعبيرية عميقة والرؤية استوعبت الاشارات السيميائية، ذلك لأَّن مصطلح (تراسل الحواس) غالباً ما يركن إليه الشعراء الرمزيون ليمتلكوا حرية التعبير والقول، فقد أسهمت آلية (تراسل الحواس) في اضفاء سمة فنية على الخطاب الشعري عند العامل، إذ هيأت مرتكزاً انزياحياً عن المألوف في الحقل اللغوي من استعمالات الأفعال الخاصة بالحواس الخمسة، فأحدثت تنقلات تبادلية بين الحواس وأعطت مساحة مفتوحة للتأويل والقراءة .

٣- إنَّ وجود هاتين الآليتين في النصوص الشعرية أفرز لنا صورة شعرية متكاملة الاجزاء، وانتزع صوراً ذهنية نابعة من دواخل الانفعالات النفسية للشاعر، مما زاد من فاعلية النشاط التصويري بتعاور وتجاور كل من الخيال والعاطفة.

الهوامش

(١) ينظر: الصورة الشعرية في الغزل العذري : ١٥-٢٥.

(٢) رشدي أحمد العامل ولد في مدينة (عنه) في محافظة الانبار غرب العراق بتاريخ ٣١/ ٣/ ١٩٣٤، في ظل ديمومة تجوال والده الوظيفي – حيث كان مديراً للمال، كما يسمى آنذاك – تنقل الشاعر بين عنه وحديثة وراوه و كبيسة والفلوجة والعمارة ثم انتقل إلى بغداد إذ أكمل دراسته في أعدا ديتها المركزية، ودرس الحقوق و الآداب في جامعات بغداد والقاهرة، وعمل في الصحافة، ونشرت قصائده في دول عربية عدة، وترجمت إلى لغات منها الالمانية والبلغارية والروسية والانكليزية، كتب القصة القصيرة، والمسرحية، والمذكرات، واليوميات، شارك في أمسيات وندوات ووفود عدة، وتوفى في مستشفى الواسطي وذلك في ١٩/ ٩/ ١٩٩٠م، ودُفن في مقبرة الكرخ. منقول من المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ٨٣٩.

(٣) النظرية البنائية : ٦٥

(٤) الصورة الفنية معياراً نقدياً : ٧

(٥) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : ٣٩١

(٦) الصورة الشعرية – أهميتها ووظيفتها-، مجلة علامات النقد: ١٢

(٧) في الصورة الشعرية : ٩، و٢٠

(٨) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٣١

(٩) دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : ٩٠

(١٠) النقد التحليلي : ٦٠

(١١) تمهيد في النقد الحديث : ١٩٢

(١٢) معجم مقاييس اللغة: ١/ ٧٨ مادة (أزر)

(١٣) اساس البلاغة : ١٦ مادة (أزر)

(١٤) لسان العرب : ٣/ ١٧ مادة (أزر)

(١٥) مقالات في الشعر الجاهلي: ٣٠٧.

(١٦) معجم مقايس اللغة : ٢/ ٣٩٢ مادة (رسل)

(١٧) لسان العرب، مادة (رسل)

(١٨) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ٨٩

(١٩) ينظر: النقد الادبي الحديث : ٤١٨

(٢٠) معجم المصطلحات: العربية في اللغة والادب : ١٤٨

(٢١) ينظر: كتاب فاعلية المسلم المعاصر (رؤية في الواقع والطموح): ٧.

(٢٢) الصورة في الشعر العربي حتى اخر القرن الثاني الهجري : ٣٠ .

(٢٣) النقد التطبيقي التحليلي: ٣٠

(٢٤) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة مثلوجية): ٣٧.

(٢٥) الشعر والتجربة – ارشيبالد ماكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي : ٨١.

(٢٦) المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ٧٢ .

(٢٧) م.ن: ٥٥٢.

(٢٨) م.ن: ٣١٥

(٢٩) م.ن: ٥٦٨.

(٣٠) م.ن: ٥٨٠.

(٣١) م.ن : ٧١٧.

(٣٢) م.ن: ٧٢٠.

(٣٣) مقالات في الشعر الجاهلي: ٣٠٧

(٣٤) المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ٤٣٨.

(٣٥) م.ن: ٦٠٧.

(٣٦) جدلية الخفاء والتجلي: ٢٤٨-٢٤٩.

(٣٧) الصورة الأدبية: ٨.

(٣٨) ينظر على سبيل المثال لا الحصر: قصيدة (تنتمه) ص٣٢٧ وقصيدة (الثقية) ص ٢٣٠، وقصيدة (الصمت في المنفى) ٦١١، وقصيدة (النزف) ص٦١١، وقصيدة (الطريق) ص٨٢٧، وقصيدة (اغنية بلا دموع) ص٤٦٩، وفي ص٦٢٥، ٥٢١، وقصيدة (الوحدة في المنفى) ص ٤٦٦، وقصيدة الربيع ص ٤٩٢.

(٣٩) المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ١٢٩.

(٤٠) م.ن: ٣١٥.

(٤١) النقد الادبي الحديث: ٤٠٠.

(٤٢) المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ٣١٦.

(٤٣) م.ن: ٣٣١.

(٤٤) النقد الأدبي الحديث: ٤١٨-٤١٩.

(٤٥) المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ٣٥٣، وينظر: ٣٧٩.

(٤٦) الصورة الفنية، جابر عصفور: ١١.

(٤٧) المجموعة الشعرية الكاملة، رشدي العامل: ٧٢، وينظر: ٦٣٩.

(٤٨) م.ن: ٦٤٤.

(٤٩) م.ن: ٦٥٠.

(٥٠) م.ن: ٦٥٠، وينظر: ٥٥٩.

(٥١) إذ إنَّ هناك بعض الدراسات اطلعت عليها فوجدت هذا التداخل بين مفهومي (تآزر الحواس، وتراسل الحواس)، إلاّ أنني آليتُ أن لا أذكر هذه الدراسات واكتفيت بما عرضته في الورقة البحثية من اختلاف بين هذين المفهومين.

المصادر والمراجع

١- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م.

٢- أساس البلاغة، تأليف الإمام جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري (ت٥٣٨هـ)، دار احياء التراث العربي بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م .

٣- الاعمال الشعرية الكاملة، رشدي العامل، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.

٤- تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، دار المكشوف، طبع في دار غندور للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٧١م.

٥- جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م .

٦- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبح، دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

٧- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ت.

٨- الشعر والتجربة، ارشيبالد ماكليش، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة: توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣م.

٩- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.

١٠- الصورة الشعرية – أهميتها ووظيفتها-، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، المجلد ١٨، ج٧، ٢٠٠٩م.

١١- الصورة الشعرية في الغزل العذري، د. دلال هاشم كريم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠١١م .

١٢- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.

١٣- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.

١٤- الصورة الفنية معياراً نقدياً منحى تطبيقي على شعر الاعشى الكبير، الدكتور عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

١٥- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، الدكتور علي البطل، دار الاندلس للطباعة والنشر، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م.

١٦- فاعلية المسلم المعاصر (رؤية في الواقع والطموح)، منتديات همس المصريين- من قسم: همس الأبحاث العلمية (www.hmsmsry.com).

١٧- في الصورة الشعرية، دراسة تطبيقية على شعر الحبس في تراث المشرق العربي، مكتبة الفيوم، ط٢، ٢٠٠٦م.

١٨- لسان العرب، للإمام العلامة جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور الانصاري الافريقي المصري (ت ٧١١هـ)، إعداد: ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢٦ ه/ ٢٠٠٥م.

١٩- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة مثلوجية)، علي إبراهيم محمد، جروس برس، لبنان، ط١، ٢٠٠١م.

٢٠- معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م .

٢١- معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت٣٩٥)، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، د.ط، د. ت.

٢٢- مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ط٤، ١٩٨٥م.

٢٣- النظرية البنائية في النقد الادبي، صلاح فضل، دار الشؤون العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧م.

٢٤- النقد الأدبي الحديث، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار العودة – دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م .

٢٥- النقد التحليلي، محمد محمد عناني، دار الجبل للطباعة، مصر د.ط، د.ت

٢٦- النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبدالله، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية- بغداد، ط١، ١٩٨٦م.