

دراسة توظيف تقنية تراسل الحواس في شعر أمل دنقل

على نجفى ايوكى *

تاريخ الوصول: ٩٦/١/٢٤

امير حسين رسول نيا **

تاريخ القبول: ٩٦/٣/٧

سيد على رضا تقوى ***

الملخص

إنّ الشاعر يلعب دوراً بارزاً في الحياة الاجتماعية عامة وفي الحياة الأدبية خاصة، كما يؤثر على الناس بشعره وخياله الرحب. وبالطبع إنّ ذلك التأثير من قبل الشاعر لا يتحقق في عالم الحقيقة فحسب، بل يتحقق في عالم الخيال؛ حيث ينأى الشاعر عن السيق المألوفة ويتحدث بصوت أعمق وأغرب من العادى، كى يمنح المتلقى صور حسية ذات فاعلية وحركة. ومن الأدوات التى يستخدمها الشاعر كى يصدر إنتاجاً أدبياً ذات فاعلية وتأثير، هى "تراسل الحواس" أو "الاشتباك الحواسى" أو "الحس المترامن". فيجدر القول بأنّ هذه التقنية إحدى التقنيات المهمة التى ظهرت كمصطلح نقدى فى الأعوام الأخيرة عند نقاد الأدب. التقنية هذه وإن كانت حديثة الظهور فى النقد الأدب العربى، لكنّ توظيفها فى النصوص الأدبية كان موجوداً، بدءاً بالعصر الجاهلى و مروراً بالعصر المعاصر. وعلى ضوء أهمية المسألة تتعاطى هذه المقالة تراسل الحواسل لغة واصطلاحاً مع الحديث عن نشأته بين الرمزيين وظهوره فى الأدب العربى، ثم تأخذ تعالج أشكال هذه التقنية فى شعر الشاعر المصرى أمل دنقل. من المستنبط أنّ الشاعر اهتمّ إلى حد كثير بهذا الفن اجتناباً عن استعمال القريب المألوف لللفظ وإكثاراً من أدبيّة النص مع ميله الشديد فى الإنزياح تجاه محور المجاورة.

الكلمات الدليلية: الرمزية، تراسل الحواس، أمل دنقل، الصورة، محور المجاورة، الإنزياح، الأدبية.

المقدمة

«كل حاسة من حواس الجسم إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إن كان وروده علينا وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو ويمج البشع المرّ، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن وتتأذى بالجهمير الهائل، واليد تنعم باللمس اللين الناعم وتتأذى بالخشن الموذى» (الصايغ، ٢٠٠٣م: ١١٣). «إن الذوق والرائحة واللون هي أمور إدراكية، ليست خارج الذات فإذا زالت الأحياء زالت معها هذه الصفات وهذا يعنى إن النظر ذو علاقة مع الضوء» (يحيى نصرى، ٢٠٠٤م: ٩٢). فكل شيء في هذا الإطار يختص بحاسة البصر، وكل المسموعات التي يسمعها الانسان تكون في ظل حاسة السمع، وكذلك بالنسبة للحواس المتبقية من اللمس والشم والذوق.

في حين قد تمتزج الحواس معاً لأغراض ما، المسمى بـ "تراسل الحواس"؛ فهو بمعنى امتزاج الحواس لغة وكذلك يعد كضرب من المجاز اصطلاحاً، ويجدر القول بأنه يعادل "حس آميزى" في اللغة الفارسية و "Synesthesia" في اللغة الغربية (داد، ١٣٨٢م: ١٩٧)؛ «فإنه ظاهرة أدبية تدل على وصف مدركات حاسة من الحواس الخمس بمدركات حاسة أخرى؛ فالأديب يقول في وصف المسموع: نغم وضىء، أو لحن راقص، أو لحن باك أو غيرها من مدركات الحواس الخمس. ومن المعروف أن استخدام الشاعر لتراسل الحواس يفيد في توليد دلالات جديدة، عن طريق وصف تأثير هذه الأشياء على النفس، ووقعها عليها مما يدعو إلى التأمل والتفكير لمعرفة العلاقة التي تربط جزئيات العمل الفني وبين الدلالة الإيحائية الناتجة عن هذا البناء» (الشيخ، ٢٠١٠م: ١٣٩).

«وما من شك في أن تبادل الحواس لمواضعها، له دلالات إيحائية قوية تنبعث من السياق الشعري وربما يستثمر تراسل الحواس كي يؤكد الصورة ويضيف إليها جديداً» (الصايغ، ٢٠٠٣م: ١٥٣). هذا وإنّ توظيف هذه الظاهرة يكشف الستار عن خيال الشاعر الرحب؛ فكل شاعر يستطيع أن يصور للمتلقى صوراً رائعة ممن يمدحه، أو حبيب يعشقه، أو ياتى بجديد في كل المجالات التي تطير ملكة خياله، وهكذا يؤثر في نفس القارئ تأثيراً بالغاً حيث تمتزج الحاستان المختلفتان، ومن مجرى ذلك بمقدورنا التمييز

بين الشعراء وشعرهم رتبة و درجة. ولم تقف الكلمة عند هذا المعنى، بل الشاعر هو الذى يقوم بالاشتباك الحواسى فى أثره كى يجعله مؤثراً فى ذهن المتلقى وروحه وقلبه.

«الحق أن تراسل الحواس أو تبادلها من الميزات البارزة للمدرسة الرمزية التى قام شعراءها باستخدامه وهذا ما نفهمه من الدراسات التى كتبت حول الرمزية؛ إذ أن هذا التراسل من شأنه أن يستثمر معطيات أكثر من حاسة بغية الاستفادة من إحياءاتها، ولذلك فإن الرمزيين يطلبون من وراء هذا التراسل تقوية الإحياء الرمزي، فلهم عناية خاصة بموضوع هذا الفن، إذ نظروا إلى طبيعة هذا التمازج فى الحواس الذى من شأنه إغناء الرمز بديلاً عن المضمون الشعري. وربما يكون تراسل الحواس بسبب من أن حواس الشاعر قد اختلطت بين تحسس الشعور فى النفس وإدراكه فى الذهن فأصبح الشاعر يرى الهديل كما يسمعه»(المصدر نفسه: ١١٧).

والملاحظ فى الأعمال الشعرية والنثرية لكبار من أدباء هذه المدرسة يجد عندهم اختلاط الحواس الخمس اعتقاداً بأن «العالم الرمزي هو عالم مختلط الحس، يحتضن فيه الخيال المعاناة الصماء ويستخرج منها الظلال السلبية الموهمة»(الحاوى، ١٩٨٣م: ١١٥).

ومن هنا يجب نظرة عابرة إلى مبدعى المدرسة هذه وكذلك آراءهم فى الحواس وكيفية حيويتها فى الأدب. ولكن قبل هذه المعالجة علينا الإشارة بأن «الشاعر الرمزي كان قادراً فى عمق معاناته أن يشاهد ألواناً للأحوال النفسية التى لا لون لها. وثمة مراسلات بين الحواس كما بين عالمى الخارج والداخل والشاعر لا يقوى على التعبير من خلال الحاسة الرمزية إلا فى الحالة العليا التى يوفى إليها حين يسقط عالم المادة منه»(المصدر نفسه: ١١٤).

والمتتبع فى الشعر العربى الحديث يجد أن هذا المفهوم استخدمه الرمزيون؛ حيث وصفوا الأشياء التى تدركها بحاسة البصر بصفات الأشياء المدركة بحاسة السمع، ووصفوا الأشياء التى تدركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التى تدركها بحاسة الشم(الشيخ، ٢٠١٠م: ١٤١). لذلك يمكننا الاستنتاج بأن الرمزيين هم الذين كانوا مكتشفى تراسل الحواس كتقنية أدبية فى الأدب الحديث فى أنحاء العالم.

والدراسة تدعونا بالاعتقاد إلى أن النقاد العرب للأدب الحديث قد اعتبروا تراسل الحواس فى إطار المدرسة الرمزية و«برأيهم إن هذا التراسل من شأنه أن يستثمر

معطيات أكثر من حاسة بغية الاستفادة من إحياءاتها، ولذلك فإن الرمزيين يطلبون من وراء هذا التراسل تقوية الإيحاء الرمزي، فلهم عناية خاصة بموضوع تراسل الحواس، إذ نظروا إلى طبيعة هذا التمازج في الحواس الذي من شأنه إغناء الرمز بدلاً عن المضمون الشعري» (الصايغ، ٢٠٠٣م: ١١٧). وفي هذا الإطار لا بد من الإشارة إلى الأديب والشاعر المصري بشر فارس الذي قد احتج في أدبه بالرمز واستخدمه لأول مرة، وقبل الآخرين من الشعراء الجدد في مصر. والطريف أنه قد خرج على الكلاسيكية ووظف الرمز في أعماله الأدبية، حتى قيل فيه «إن بشر فارس وقف على حقيقة الاتجاهات التي تجلى عنها الأدب الرمزي» (غطاس كرم، ٢٠٠٤م: ١٨٠). «وإذا كانت الرمزية ظهرت في لبنان بيد سعيد عقل وأقرانه، فهذه الريادة تعود في مصر إلى بشر فارس» (فتوح أحمد، ١٩٨٩: ٥٣-٥٢).

بيان المسألة

إنّ توظيف تراسل الحواس أو الحس المتزامن لا يكون لعبة بسيطة عند الشاعر المجيد بل إنه أفضل طرق ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي؛ إذ أنه بديل من شيء يصعب تناوله في ذاته (موسى، ١٩٨٠م: ٢٥)، فإذا مال الشاعر إلى الامتزاج بين الحواس الخمس فهذا يعني أنه رغب عن التكرار إلى الاستعمال المجازي للألفاظ يقوم على التفاعل الدلالي بين اللفظ والآخر. لذلك يمكننا أن نعتبر هذا الفن نوعاً من الإنزياح الأدبي.

هذا وإنّ الشاعر بمقدوره أن يقدم تبادل التراسل في صورتين؛ التراسل الحسى (المحسوس - المحسوس) والتراسل الدلالي (المحسوس - الانتزاعي)؛ والقصد من التراسل الحسى هو أن تجتمع حاسة بحاسة أخرى ويشتمل على عشرة أقسام كما يلي: ١. المرئي - السمعي ٢. المرئي - الذائقي ٣. المرئي - اللمسي ٤. المرئي - الشمي ٥. السمعي - اللمسي ٦. السمعي - الذائقي ٧. السمعي - الشمي ٨. الشمي - اللمسي ٩. الشمي - الذائقي ١٠. الذائقي - اللمسي. والمقصود من التراسل الدلالي هو أن تجتمع حاسة بمفهوم مجرد وعقلي، وما ينبعث من هذه المزاجية يأتي على خمسة أقسام كـ ١. الانتزاعي - المرئي ٢. الانتزاعي - السمعي ٣. الانتزاعي - الشمي ٤. الانتزاعي - الذائقي ٥. الانتزاعي - اللمسي.

والذى يهمننا هنا هو دراسة شعر *أمل دنقل* من هذا المنظور بناءً على هذه الأقسام. فالأسئلة المطروحة في هذه الدراسة هي أى نوع من أنواع تراسل الحواس له حضور كثيف في شعر *أمل دنقل*؟ وما هو الحس الذى رغب الشاعر عن الامتزاج بينه وبين حاسة أخرى؟ ما هو تأثير هذه التقنية على شعر الشاعر؟ و...

خلفية البحث

فيما يتعلق بخلفية البحث يمكن القول إن أول كتاب عالج موضوع تراسل الحواس في الأدب العربى هو «تراسل الحواس فى الشعر العربى القديم» من عبد الرحمن محمد الوصيفى؛ حيث قام الباحث بتقديم النماذج الشعرية من العصر الجاهلى حتى نهاية العصر العباسى ووصل إلى هذه النتيجة أن الشاعر العربى القديم استعمل تراسل الحواس فى شعره دون أن يعرفه كتقنية أدبية. ثم تحدث عن هذا الفن بعض النقاد الجدد فى أثناء دراساتهم للشعر العربى المعاصر بصورة عابرة دون التركيز على شاعر خاص كوجودان الصايغ فى كتابه المعنون بـ«الصور الاستعارية فى الشعر العربى الحديث» (صص ١٥١-١٥٣)، وحمدي الشيخ فى كتابه «الحداثة فى الأدب» (صص ١٤٠-١٤٥). وأخيراً ظهر كتاب «نظرية تراسل الحواس الأصول، الأنماط، الإجراء» للباحث/مجد حميد عبد الله المطبوع سنة ٢٠١٠؛ حيث عالج الباحث فاعلية هذا الفن فى الأدب والنقد مع تقديم أنماط التراسل باعتبار الحواس والعناصر ابتداءً من نصوص الأدب الجاهلى حتى نصوص الأدب العربى المعاصر دون أن يقدم نموذجاً واحداً من شاعرنا المعنى *أمل دنقل*. ثم لا يمكن الإغماض عن المقالة التى كتبت فى بلدنا المعنونة بـ«ظاهرة تراسل الحواس فى شعر أبى القاسم الشابى وسهراب سبهري» بيد زينت عرفت يور وامينه سليمانى، المطبوعة فى مجلة إضاءات نقدية عدد ١٥، حيث اكتفت الباحثتان بدراسة ثلاثة أنواع من التراسل دون الحديث عن اثني عشر تراسلاً آخر. والمقالة الأخرى هى «تراسل الحواس فى قصائد سيمين بهبهانى وفروغ فرخزاد؛ دراسة كيفية التركيب ونسبة استخدام الحواس لديهما» المطبوعة فى مجلة إضاءات نقدية عدد ٢٣، حيث عالجت مقالة ستة أنواع من التراسل الحسى- الحسى وخمسة أنواع من التراسل الانتزاعى- الحسى فى شعر

الشاعريتين المذكورتين بصورة مقارنة. لذلك ما عثرنا على دراسة عالجت شعر *أمل دنقل* من هذا المنظور.

ضرورة البحث

النظرة العابرة إلى قصائد *أمل دنقل* الشعرية تدعونا بالاعتقاد إلى أن الشاعر استفاد إلى حد كبير من تراسل الحواس؛ حيث ينمّ شعره عن حضور كثيف لهذه التقنيّة الأدبيّة، وأصبحت الاستفادة من إمكانيّات هذا الفن جزءاً لا يتجزأ من مهمة الشاعر وقامت بدورٍ لا يستهان به في أشعاره، ويجب على القارئ أن يتخذ هذه المسألة بعين الاعتبار، وإلا تبقى مفاهيم شعره بين ملامح الإبهام وظلاله. لذلك نحاول جهد استطاعتنا أن نقوم بدراسة هذه التقنيّة في شعر هذا الشاعر المجيد في المجال المعنىّ الذي أكثر من استخدام تراسل الحواس وتحدّث فنيّاً في دواوينه الشعرية.

أشكال التراسل بين الحواس

١. التراسل الحسى

أ. التراسل بين المرئى والسمعى

تلاحظ الأشياء بالعين وتسمع المسموعات مع الأذن كالأنغام والأغنيات وتغريد الطيور وما يشبه إلى ذلك. ولكن الشاعر حينما أراد أن يمنح الحياة والحركة إلى نصه الأدبيّ ويزداد على فاعليّته، يندمج عمل العين بالأذن وعمل الأذن بالعين ويقوم بتبادل حواسهما وإدراكتهما. وعلى ضوء هذا الاتجاه يأتي لمتلقيه بهذه الصورة الطريفة طلباً للتأثير فيهم، عبر تداخل لوازم حاسة البصر بلوازم حاسة السمع. ففي هذا الإطار لا بد من الإشارة إلى حديث العيون أو إخبارها أو إعلانها عادة، إذ تخبر عيون العاشق عن قلبه المفعم بحب الحبيب، أو تظهر العين عما لا ينطق الإنسان به؛ فالإظهار إما عن التشائم إلى تواصل الحياة، وإما عن بؤسها وشدتها، وهكذا يقدر الشاعر على منح الحياة والحركة إلى شعره حتى يعطيه من صفات الحي المتحرك. ويكشف الستار عن ملاحظته الدقيقة في النقل عن الذى يصور تصويراً طريفاً. هذا وإنّ التقصّي في شعر الشاعر المصرى *أمل دنقل* يدعنا أن نعترف بأنه صاحب أنماط تراسلية عديدة في بنيّة نصوصه الشعريّة. فالتبادل بين العين

والأذن شكل من أشكال تراسل الحواس في قصائده العديدة. وإذا أمعنا النظر في أشعاره نعثر على هذه الظاهرة بشكل كثيف. فهو القائل في قصيدة «العشاء الأخير»:

فأرى الصّمت .. كعصفورٍ صغير
ينقر العينين والقلب .. ويعوى
في ثنايا كلِّ فم!

(دنقل، ٢٠١٠م: ١٥٧-١٥٦)

فالعادة أن الصّمت يدرك بحاسة السمع لأنه ضدّ الصوت، فالشاعر لا يسمعه هنا بل يراه بعينه! لذلك أصبح الصوت مرثياً على النقيض من العادة والمألوف. على ضوء هذا التفسير فالمتلقى أمام تركيب خرق العرف وزاد على شعريّة النص. والشاعر مال إلى توظيف هذا النوع من التقنيّة الأدبيّة في قصيدته «شتاء عاصف» قائلاً:

وكانت الأحجارُ في سكونها الناصع
مغسولةً بالمطر الذي توقّفا
وكان في المذيع أغنيّةً حزينةً الإيقاع

(نفس المصدر: ١٩٧)

كما يبدو من النص إنّ الشاعر جعل للسكون الذي هو من مدركات حاسة السمع لوناً يدرك عن طريق حاسة البصر وأخرجه من حقله المألوف وحمل عليه الإيحاءات الجديدة ليزداد على قيمة نصه الشعري؛ لذلك نحن أمام تعبير انزياحيّ تكوّن إثر مزوجة مجازيّة. ونرى الشاعر في قصيدته المعنونة بـ«الهجرة إلى الداخل» يجعل الصوت منيراً ومشرقاً على النقيض مما يستعمل عادة بين الناس حتى يزداد بهذا التعبير على أدبيّة نصه الشعري:

أن تفسى الرمالُ صوتي المضىء
صوتي المكبوت!
أبكي إلى أن يستدير الدمعُ في الحفرة
أبكي إلى أن تهدأ الثورة

(نفس المصدر: ٢٢٤)

والتحقيق يبين لنا أن *أمل دنقل* وظّف هذا النوع من التراسل عشر مرات فى دواوينه الشعرية الوارد فى صفحات ٨٨، ١٢٥، ١٤٩، ١٥٦، ١٩٧، ٢١٥، ٢٢٤، ٢٧٥، ٣٠٨، ٣١٤ مضافاً إلى ذلك إنّ هذا النوع من التراسل أكثر حضوراً واستعمالاً من الأنواع الأخرى فى قصائد هذا الشاعر.

٢. التراسل بين المرئى والذائقى

«الحق أن إدراك التذوق بالعين من الأنماط القليلة وربما يعود ذلك إلى طبيعة هذا النوع من التراسل، فتحول العين إلى فم يتذوق - أمر غاية فى الخيال - ولم يلجأ إليه الشعراء الذين طغى الخيال لديهم وكان مصحوباً بعاطفة جياشة» (محمد الوصيفى، ٢٠٠٨م: ١١٧) وبين أيدينا ما يدل على توظيف هذا النوع عند الشاعر *أمل دنقل* حيث ينشد فى قصيدته «الضحك فى دقيقة الحداد»:

تقصد النيل .. لكى يمنحها جرعة ماء
فسقاها .. كَمَدَه!
ورأينا فى مرايا مائه أوجهنا
كنا غراً تعساء

(دنقل، ٢٠١٠م: ٢٤١-٢٤٢)

الفقرة الشعرية السابقة تشهد على أن الشاعر قام بالإنزياح الأدبى بين الفعل والمفعول به؛ إذ أن "الكمد" هو تغيّر اللون وذهاب صفائه مع ظهور نوع من السواد فى الجسم وهو من مدركات البصر ولا يمكن أن يُسقى؛ أما الشاعر تصرف فى محور المجاورة للألفاظ وجعله شيئاً يدرك بالتذوق على ضوء تقنية تراسل الحواس وأتى بتعبير جديد يساعده على رمزية النص الشعرى ويدفع المتلقّى إلى التفكير. ومثل هذا التعبير وارد فى قصيدة «الورقة الأخيرة، الجنوبى»:

أحدق لكنّ تلك الملامح ذات العذوبة
لا تنتمى الآن لى
والعيون التى تترقرق بالطيبة

(نفس المصدر: ٣٦٦)

الملاحم لغةً هو ما بدا من محاسن الوجه أو مساويه والحال أنّ العذوبة ما هو طيبٌ صالح للشرب حيث يدرك بحاسة الذوق؛ لذلك اجتماعهما نوع من الانحراف الأدبي وضرب من الخروج على المؤلف، وعلى ضوء هذا الاتجاه يأتي الشاعر لمتلقيه بهذه الصورة الطريفة طلباً للتأثير فيهم عبر تداخل لوازم حاسة البصر بلوازم حاسة الذوق. والطريف أن الشاعر استفاد مثل هذا التعبير (الشفة العذبة) في قصيدة «رباب» قائلاً:

جلستنا الأولى: وعيناكِ المليئتان بالفضول

تفتشان عن بداية الحديث

وابتساماً خجول

في شفتيكِ العذبتين .. وارتباكنا يطول

(نفس المصدر: ٢١٢)

والتوضيح أن أمل دنقل وظّف هذا النوع من التراسل سبع مرات في ديوانه الشعري الوارد في صفحات ٧٣، ٨٧، ١١٣، ٢١٢، ٢٤١، ٣٤٦، ٣٨١.

٣. التراسل بين المرئي واللمسي

بالنسبة إلى حاسة اللمس يمكن القول بأنّ «هذه الحاسة هي أشد الحواس مادية وألصقها بالمادة. ذلك لأنه لا بد لها أن تتماس مباشرة مع الأشياء المادية كيما تستطيع أن تكشف عن مختلف خصائصها المادية (حرارة، برودة، خشونة، نعومة، رطوبة، لزوجة... الخ)» (عباس، ١٩٩٨م: ٣١)، وكما هو مستنبط من العنوان فالامتزاج الحسي يقع بين حاسة البصر واللمس وبواسطة هذا الامتزاج يقع المتلقى في ممارسة ذهنية. هذا وإن أمل دنقل استفاد من هذا النوع في بنيتة قصيدته «يوميات كهل صغير السن» قائلاً:

يتدفق من قبضتي المجروحة خيطُ الدم

يتفرقُ عذباً مناسباً

يتساند في المنحنيات

تغتسل الرئتان المتعبتان

من اللون الدافئ

(المصدر نفسه: ١١٥)

والمسألة التي لا شك فيها أنّ اللون أياً كان، من الأمور المرئية؛ في حين أنّ الدافئ وهو بين الحرارة والبرودة من مدركات حاسة اللمس، وإذا أصبح اللون دافئاً وهذا يعنى الخروج عن إطار العام والمعتاد ثم الخروج عن توقّع المتلقّي مما يجعل النص أكثر أدبية وعمقاً. مضافاً إلى ذلك وظّف الشاعر هذا النوع من التراسل عندما جمع بين كلمة القبلة المدركة بحاسة البصر وكلمة الدافئة المدركة بحاسة اللمس قائلاً:

زهرة من غناء

تتورد فوق كمنجاتٍ ذكركِ

حيث تفاجئكِ القبلةُ الدافئةُ

زهرةٌ من غناء

(نفس المصدر: ٢٨٧)

والملاحظ في الفقرة الشعرية السابقة يكشف عن انزياحٍ وقع في النص بين الصفة والموصوف؛ إذ أنّ القبلة يمكن إدراكها بالعين وهي أمر مرئي بينما أنّ الدفاء امر لمسى كما سبق ذكره. ومن الضروري القول بأنّ *أمل دنقل* ما وظّف هذا النوع من الحس المتزامن إلا مرتين مذكورتين.

٤. التراسل بين المرئي والشمّي

في هذا النوع من التراسل يصبح المشموم كالمرئي والمرئي كالمشموم، هذا يعنى استعاضة الشمّي بدلاً عن المرئي وعكسهما من قبل الشاعر الذي يصب أفكاره وخياله الرحب في دائرة تراسلية. هذا وإنّ *دنقل* استخدم هذا النوع من التراسل في قصيدته «من مذكرات المتنبي» كما يلي:

يفترّ بالشوق والعتاب ثغرُها العبوس

أشمّ وجهها الصبوحا

أضمّ صدرها الجموحا!

(نفس المصدر: ١٧٤)

من المعلوم أنّ "الوجه" من المرئيات ويمكن رؤيته بالعين، ولكنّ الشاعر قام بخرق العرف وجعله مشموماً بواسطة المزج بين المرئي والشمّي. والنص الشعري هذا يدعونا

بالاعتقاد إلى أنّ التزاوج اللفظي فيه نوع من الإبداع الذي ينتهي إلى جماليّة النص. ثم أنّ الشاعر قليل الرغبة إلى هذا النوع من التراسل حيث وظّفه مرة واحدة فقط في نصوصه الشعريّة.

٥. التراسل بين السمعى واللمسى

تعدّ الأصوات من مدركات حاسة السمع، وهي وسيلة الاتصال بين الناس وعن طريق الكلام يتمّ التخاطب والتفاهم والحوار. لكنّ لغة الشعر لغة خاصة تكون الألفاظ فيها أكثر كثافة في الدلالة، إذ تحمل مدلولات مجازيّة وتصويريّة تخرج عن النطاق المألوف لها في غير الشعر (محمد الوصيفي، ٢٠٠٨م: ٨٦)، وقد خرجت الأصوات عن نطاق مدركات حاسة السمع إلى غيرها كما وظف أمل دنقل في العبارة التالية من قصيدة «طفلتها» حيث جعل للنبرة وهي نوع من الصوت ورنّة خاصة دِفئاً وسخونة وحرارة القائل بأنّ صوت حبيبته ذو نبرات مدفئة:

صوتكِ موسيقى حكت صوتها ذا النبرات المدفئة
إحك لي أحجيةً
لم يبق في جعبتي
غير الحكايا السيئة

(دنقل، ٢٠١٠: ١٨)

ولا ينكر أحد بأنّ الصوت يدرك بحاسة السمع والدفء يدرك بحاسة اللمس، والحال أنّ شاعر امتزج بين سمعيّة الصوت ولمسيّة الدفء ليؤكّد توفيقه في ابتكار مزاجات جديدة، وفي تفوقه المدهش عند اختيار الصفة للموصوف ومناسبتها له في ثوب جديد كل الجدّة. هذا وإنّ الشاعر استفاده من هذا النوع التراسلي في قصيدة «يوميات كهل صغير السن» القائل:

وفي السماء، في ضجيج الرقص والتعانق

تنزلقين من ذراعٍ لذراع!

تتنقلين في العيون .. في الدخان العصبى .. في سخونة الإيقاع

(نفس المصدر: ١١٢)

الفقرة الشعرية تشهد على أنّ الشاعر قد تمكّن في اندماج حاستين من الحواس الخمس بغية تضاعف إحياء خياله في التعبير عن كل ما يخطر بباله من شدة غرامه إلى الحبيبة أو لأجل أن يواجه المتلقى بتركيب غير مألوف؛ فإنه استطاع أن يزيل التباين بين الواقع المنقول والخيال وأن يزداد على تأثير صورته الشعريّة عندما جعل للسخونة - وهي الحرارة- إيقاعاً وصوتاً يُسمع! وبما أنّ المفعول به لا يتصاحب معجماً مع الفعل، إذ أنّ نحن أمام تركيب غير مؤتلف. ونرى مثل هذا الامتزاج في قصيدته «رباب» حيث جعل للصوت دفناً في وصف حبيبته قائلاً:

عارية- إلا من الحبّ- تأتي وتجيء
يأتي غنائها بصوتها الدافئ
وهي ترشّ الماء في الحمام

(نفس المصدر: ٢١٩)

على أية حال مالت الألفاظ عن العلاقة المعياريّة النسقيّة إلى علاقة تنتج دلالات جديدة وبديعة، ومثل هذا النموذج الشعري يخيب أفق انتظار القارئ. ولا يفوتنا القول بأنّ الشاعر وظّف هذا النوع من التراسل أربع مرات في ديوانه الشعري الوارد في صفحات ١٨، ٣٣، ١١٢، ٢١٩.

٦. التراسل بين السمعى والذائقي

قد ظهر الشاعر *أمل دنقل* في قصيدته «يا وجهها» مغرماً لحبيبته وصوتها الفريدة فيخطر بباله كل نظرة ينظر إليها، وكل كلام يردد بينه وبين المحبوبة ويعبّر عن هذه الحالة بالتعبير الإيحائي القائل:

نحكي،
فأرشف همسك الرخو
ويهزني صحوى .. فافتقدك
لكن بلا جدوى
بلا جدوى!

(نفس المصدر: ٣٣)

إنّ الذى يهمننا من المقطوعة السابقة هو التركيب الإنزياحى فى عبارة "أرشف الهمس الرخو"؛ فالرشف لغةً يعنى الامتصاص وهو من مدركات حاسة التذوق، فى حين أن الهمس نوع من الصوت ومن مدركات حاسة السمع؛ لذلك فرشف الهمس يعدّ خروجاً عن المعهود من حيث المصاحبة المعجميّة والشاعر بمثل هذا التركيب الإنزياحى مال عن النظام الطبيعى للتركيب إلى نظام يحمل شعرية خاصة. ولا يفوتنا أن نقول إنّ الشاعر فى تعبيره "الهمس الرخو" قام بالامتزاج والتداخل الحسى بين كلمة الهمس التى تدلّ على صوت خفى وخافت يدرك باللمس؛ فإذا كان الشىء رخواً فهذا يعنى أنه لين وطرىّ يمكن إحساسه عن طريق حاسة اللمس. إذاً نحن أمام التركيب الإنزياحى يدخل فى قسم السمعى- اللمسى الذى سبق ذكره. وفى مثال آخر قد اجتهد الشاعر فى إبداع المعنى عن طريق خلق مزاجات مجازيّة تسير الصفة فيها فى اتجاه مخالف للموصوف بالنسبة إلى الكلام العادى قائلاً:

نقرات المطر العذبة فى النافذة البيضاء
دفعُ الدفءِ من تمتمة القطةِ
موسيقى السكونِ الموحشةِ

(نفس المصدر: ١٢٦)

الملاحظ فى النموذج الشعرى السابق أمام تركيب وصفى إنزياحى مرده المزج بين حاسة السمع والتذوق؛ لأنّ النقرة لغةً صوت يدرك بالسمع والحال العذب لغةً جاء بمعنى طيب وغير مالح وصالح لشرب يدرك بحاسة التذوق؛ إذاً قد اجتهد الشاعر فى إبداع المعنى عن طريق خلق مزاجات مجازيّة تسير الصفة فيها فى اتجاه مضاد للموصوف. على ضوء هذا التفسير نحن أمام تركيب وصفى انزياحى مرده المزج بين السمع والتذوق. ثم فى قصيدته «ماريا» نراه قائلاً:

«ما أحلى النعمة
لتكاد تترجم معناها كلمة .. كلمه
غنيها ثانيةً.. غنى»

(نفس المصدر: ٤٦)

الأمر الذى يكون غير عادىّ فى المقطوعة السابقة هو أنّ صاحب النص يرى أنّ النغمة لها حلاوة؛ والحال أنّ النغمة صوت ولا تتصاحب معجماً مع الحلاوة التى تدرك بحاسة الذوق؛ إذ إنّ تركيب فعل التعجب مع المفعول به قد حقّق هنا قدراً كثيراً من الشعرية وزاد على النصّ حيوية وتعدّدية. ولا يفوتنا أنّ نقول إنّ الشاعر استفاد من هذا النوع ثلاث مرّات وقد أتينا بجميعه هنا.

٧. التراسل بين السمعى والشمى

ما وظفّ الشاعر هذا النوع من الحس المتزامن إلا مرة واحدة وهو وارد فى قصيدته
«الضحك فى دقيقة الحداد» القائل:

وتنَسَّمنا صدى الدعوة، غربلنا الهواء
لم يكن إلا .. الوباء
جرباً تحت الجلود:
الظفرُ لا يجدى
ولا يجدى الدواء

(نفس المصدر: ٢٤١)

والتوضيح أنّ لفظة "تنسّم" جاءت فى اللغة بمعنى "تنشق" و"شم"، لذلك ل
اتنسجم من حيث التصاحب المعجمى مع لفظة "الصدى" التى تدلّ على الصوت ورجعته.
إذاً لجأ الشاعر إلى الإسناد غير المألوف الذى يؤدى إلى مفاجأة المتلقّى ويبعد النصّ
الشعرى عن درجة الصفر فى الكتابة.

فبالنسبة إلى التراسل بين الشمى والذائقى، والتراسل بين الشمى واللمسى، والتراسل
بين الذائقى واللمسى ما حصلنا على نموذج واحد من هذه الأنواع.

ب. التراسل الدلالى

«هذا النوع من التراسل لا يقوم على تبادل المدركات الحواس، وإنما يقوم على إحلال
حاسة محل جزء من الجسد، ليس من الحواس أو العكس وهو من الناحية التنظيرية
الدقيقة يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس، لكنه فى الوقت نفسه يعطى دلالات

التراسل وربما فاقها، وهذا النوع كثر عند بشار بن برد، فهو رائد هذا النمط» (محمد الوصيفي، ٢٠٠٨م: ١٣٥). في هذا القسم نحن أمام مفاهيم انتزاعية لا تختص بالحواس وإنما تنزل في الساحة الفكرية للبشر أو تختص بقلبه عادة، ثم نلاحظ اختلاط هذه المفاهيم مع إحدى معطيات الحواس. ويحدث تبعاً له تصرف الأديب واندماج المضامين الانتزاعية مع هذه المدركات. ومن الواضح أن لهذا النوع من التراسل خمسة أقسام: ١. الانتزاعي - المرئي ٢. الانتزاعي - السمعي ٣. الانتزاعي - الشمي ٤. الانتزاعي - الذائقي ٥. الانتزاعي - اللمسي. والذي يهتمنا هنا هو دراسة شعر دنقل من هذا المنظور.

١. التراسل بين الانتزاعي والمرئي

لقد أكثر أمل دنقل من توظيف هذا النوع نيّة الإبداع في التعبير والتركيب الشعري وكسر البنية التوقعات حيث نراه قائلاً في قصيدته «بطاقة كانت هنا»:

الوحشة السوداء في الأعصاب تنغرس

يدى على الجرس

سُدَى.. سُدَى!!

(دنقل، ٢٠١٠: ١٣٤)

من غير شك أن الوحشة أمر عقليّ وانتزاعيّ وغير مدرك بالحواس الخمس، هذا وإنّ اللون الأسود من مدركات حاسة البصر ومرئيّ، ولكنّ الشاعر قام بالمزج بين الأمرين وزاد على أدبيّة نصه الشعريّ ليردّ ردّة فعل فنيّ على المألوف والمكرور من الصور الشعريّة. وهو القائل في قصيدته «حكاية المدينة الفضيّة»:

ورسمنا وجهك المعبود فوق المنزل

وعلى صدر الربيع المقبل

وتعشقناك حزناً أرجوانياً أميراً

(نفس المصدر: ٢٣١)

والشاهد هو أنّ الشاعر قال "الحزن الأرجواني" حيث قام بالمزاوجة بين المفهوم العقلي واللون، وبمثل هذه المزاوجة مال عن النظام الطبيعي للتركيب إلى نظام يحمل شعريّة خاصة. ونرى في قصيدة "ضدّ من؟" يجعل للحقيقة لونا:

وأرى في العيون العميقة
لون الحقيقة
لون التراب الوطن!

(نفس المصدر: ٣٧٤)

والدراسة تدعونا بالاعتقاد إلى أن الشاعر استفاد من هذا نوع ستّ عشرة مرة ووزّعه
بين صفحات ١٨، ٣٤، ٤٦، ١٠٢، ١٠٤، ١٣٤، ١٤٥، ١٥٠، ١٦٣، ١٨٨، ٢١١، ٢١٦، ٢٣١،
٣٠٤، ٣١٠، ٣٧٤.

٢. التراسل بين الانتزاعي والذائقي

الشاعر *أمل دنقل* مزج في ديوانه الشعري بين المفهوم العقلي والانتزاعي وما يدرك
بحاسة الذوق، فنراه منشداً في قصيدته «طفلتها»:

ساقني حُمقى
وفي حلقي مرارة الشوق
وأمان صدئة

(نفس المصدر: ١٨)

والملاحظ في الفقرة الشعرية السابقة يرى أن المضاف لا يتصاحب معجمياً مع المضاف
إليه؛ وتفصيل ذلك أن "المرارة" تدرك بحاسة التذوق، أي نذوق المرارة غير أن "الشوق"
أمر انتزاعي وعقلي لا يدرك بالحواس، ولكنّ الشاعر حاول أن يتحرّر من سلطة المعجم
القديم، وقام بإبداع تركيب إضافي من كلمتين غير مؤتلفتين. وفي مثال آخر نقرأ من
الشاعر:

والآن.. ها أنا
أظلّ طول الليل لا يذوقُ جفني وسنا
أنظرُ في ساعتى الملقاة في جوارى

(نفس المصدر: ٨١)

فالوسن لغةً بمعنى النعاس ولا يمكن هذا المفهوم الانتزاعي أن يدرك بحاسة التذوق؛
ولكنّ الشاعر مال إلى استعمال عبارة تملأ العين. وتوظيف مثل هذه العبارات يدلّ على

شاعرية/أمل دنقل من جهة، وأهميّة هذه التقنيّة عنده من جهة أخرى. وهو القائل في قصيدته «لا وقت للبكاء»:

العَلَمُ المنسوجُ من حلاوةِ النصرِ ومن مرارةِ النكبةِ
خيطةً من الحبِّ .. وخططينِ من الدماءِ
العَلَمُ المنسوج من خيام اللجئين للعراء

(نفس المصدر: ٢٥٠)

فالمتلقّى أمام تعبير إنزياحيّ خالف العادة والمكرور، حيث يرى الشاعر مال عن استعمال القريب المألوف لللفظ إلى مجالات أخرى بعيدة، مبتكرة عن طريق نوع جديد من المجاز أو الانزياح المعتمد على تراسل الحواس؛ إذ أنّ النصر والنكبة مفهوم عقلي لا يدرك بالحواس الخمس ولكنّ الشاعر خالف العرف والنظام المعهود. والطريف أنّ الشاعر وظّف هذا النوع من التراسل سبع عشرة مرة في ديوانه الشعري (صفحات ١٤، ١٨، ٤٥، ٤٦، ٥٧، ٨١، ٨٤، ٩١، ٩٧، ١١١، ١١٩، ١٣٢، ٢٢٠، ٢٣٤، ٢٥٠، ٣٠٤، ٣٨٦).

٣. التراسل بين الانتزاعي والشمّي

المزج بين المفهوم الانتزاعي والأمر الشمّي حدث أربع مرات في ديوان الشاعر المتوزع بين صفحات ٥٨، ٦٧، ١٢٣، ١٤٧. على سبيل المثال نقرأ منه في قصيدته «العينان الخضراوان»:

أغنيتان مسافرتان
أبحرتا من نايات الرعيان
بعبير الحنان

(نفس المصدر: ٦٧)

الفقرة الشعريّة السابقة تتراءى لنا أنّ الشاعر جعل للحنان ذا عبير ورائحة اجتناباً من الرتابة الشعريّة؛ بينما هو مفهوم عقلي غير مدرك بالحواس الخمس في العرف والعادة. ومثل هذه التعابير يتناسب وتجربة الشاعر الشعريّة. وهو القائل في قصيدة «إجازة فوق شاطئ البحر»:

وأردّد: يا شمسُ .. أعطيكِ سنّته اللؤلؤيّة ..

ليس بها من غبار .. سوى نكهة الجوع!!

(نفس المصدر: ١٢٣)

فيما يتعلّق بـ"النكهة" يمكن القول بأنّها تدرك عن طريق حاسة الشمّ أى من مدركات حاسة الشمّ، فهي مسمومة، أما "الجوع" فهو انتزاعى لا يدخل فى دائرة الحواس، غير أنّ الشاعر اندمج إحدى من معطيات حاسة الشمّ بـ"الجوع" الذى ليس له أى حس من الحواس الخمس. والشاعر استعمل هذا النوع من الحس المتزامن فى قصيدته «بكائيّة الليل والظهيرة» قائلاً:

تستلقى جوارى فى الظلام .. تضىء بشرتها
برائحة التوغل فى الحقول

(نفس المصدر: ١٤٧)

إنّ تعبير "رائحة التوغل" تعبير انزياحىّ أساسه تراسل الحواس؛ إذ أنّ التوغل مفهوم مجرد عن المحسوس و لا يخص بمعطيات حاسة الشمّ أو حواس أخرى، بينما ندرك الرائحة عن طريق حاسة الشمّ. على أية حال قام الشاعر بالمزج بين مفهوم عقلىّ ومدرك حسىّ وزاد على رمزية نصه الشعرىّ.

٤. التراسل بين الانتزاعى واللمسى

«الحق أنّ حاسة اللمس هى أشدّ الحواس مادّية وألصقتها بالمادة؛ ذلك لأنه لا بد لها أن تتماس مباشرة مع الأشياء المادّية كيما تستطيع أن تكشف عن مختلف خصائصها المادّية كالحرارة، البرودة، الخشونة، النعومة، الرطوبة، اللزوجة و...» (عباس، ١٩٩٨م: ٣١). فقد يتجه الشاعر إلى تجسيد المفاهيم الانتزاعية مستعاناً بحاسة اللمس ومن مجرى ذلك يقوم بخلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة لم تكن من قبل. والشاعر استفاد من هذا النوع فى صفحات ١٥٣، ١٧٣، ١٨٤، ٢١٦، فهذا هو القائل فى قصيدة «من مذكرات المتنبى»:

قالت: سئمتُ من مصر .. ومن رخاوة الركود
فقلتُ: قد سئمتُ - مثلك - القيام والقعود

(دنقل، ٢٠١٠: ١٧٣)

إنّ الرخوة أو الرخاوة بمفردها حاصلة بحاسة اللمس، بينما نرى الشاعر جعلها للركود الذى ما له جسم حتى يدرك بالحواس الخمس؛ وهذا يعنى أنّ الشاعر خرق العادة وأتى بتعبير جديد لا عهد لنا به فى العرف وقدّم لنا التعبير التراسلى مكوّنه مفهوم عقلى ولمسى. وفى قصيدة «فى انتظار السيف» نراه منشداً:

انظرى
حتى تقيئى ما بأحشائك
من دفء الأمومة

(نفس المصدر: ١٨٤)

ما يهّمنا من المقطوعة السابقة هو العلاقة بين المضاف والمضاف إليه؛ وتفصيل ذلك أنّ الأمومة ما لها جسم حتى يمكن الحصول على دفئها! ولكن الشاعر مال إلى الإنزياح التركيبى والمتغيّر لا إلى المألوف مما زاد فى شعرية النص الشعري واكتمال المعنى. ومثل هذا النوع من التراسل متواجد فى قصيدة الشاعر «رباب»:

وكل شيء حولنا يملئ علينا أن نخاف؟!
لكننى أنزع قلبى من نعومة البدء
ومن ليونة الدفء

(نفس المصدر: ٢١٦)

وما بين أيدينا من النص يدلّ أنّ الشاعر جعل للبدء نعومة، بينما العادة هى أن النعومة تدرك بحاسة اللمس، ولا يلمس الإنسان البدء لكونه أمراً انتزاعياً وعقلياً. على أية حال فالمضاف إليه فى قول الشاعر لا يتناسب مع المضاف معجمياً، والشاعر قام بهذه العمليّة بغية إبعاد هذا التركيب عن المعيار والمألوف.

٥. التراسل بين الانتزاعى والسمعى

وفقاً لدراسة شعر الشاعر من هذا المنظور رأينا أنّه استفاد من هذا التراسل مرتين، فهو القائل فى قصيدة «أيلول»:

لوقفت على أبواب
«المزّة» ولتابعت

يخفّف صوتُ الحقّ

(نفس المصدر: ١٠٤)

فالحقّ أمر انتزاعي غير حسي لا يدرك بالحواس، والحال وظّفه الشاعر كأمر حسيّ وجعله صاحب صوت يدرك بحاسة السمع. مضافاً إلى هذا، اتجه دنقل مرة أخرى إلى توظيف هذا النوع من التراسل في قصيدته «بكائيّة الليل والظهيرة» قائلاً:
كان الطريق يدير لحن الموت - كان جهنميّ الصوت -
فوق شرائط التسجيل

(نفس المصدر: ١٤٩)

بما أنّ "الموت" مفهوم عقلي انتزاعي فاجتماعه مع اللحن والصوت أمر خارج عن النظام العاديّ، والعرف لا يقبل أن يكون الموت صاحب صوت ولحن؛ إذاً علاقة المضاف والمضاف إليه علاقة أدبية فنيّة تنبعث من خيال الشاعر الرحب. هذا وإنّ هذا التعبير من منظور علم البلاغة استعارة مكنيّة.

نتيجة البحث

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

هذا وإنّ *دنقل* كشاعر فنيّ اتّجه إلى هذه التقنيّة وركّز عليها تركيزاً خاصاً وبرع في توظيفها، وإنّ لهذه التقنيّة مساحة واسعة ومهمّة في مكوّنات شعره، فالنصوص الشعريّة المدروسة في هذا المقال تشفّ عن مهارته الشعريّة الملحوظة؛ إذ قدّم عن طريق التراكيب التراسليّة تجاربه الشعريّة في صورة فنيّة رمزيّة. والتراسل الموظّف في بنية

نصوصه ساعده على توليد الدلالات الإيحائية القويّة ودفع المتلقّي إلى التأمل وفتح له أبواب الممارسة الذهنيّة، إذ يكسر أفق التوقع له ويدفعه إلى القراءة الفاحصة لشعر الشاعر والوقوف المتأنّي عند إنتاجه الأدبيّ.

والتّقصّي في شعر دنقل يدعونا بالاعتقاد إلى أنّ تراسل الحواس الموظف في شعره يتراوح في الكثير الأكثر بين المضاف والمضاف إليه، والصفة والموصوف، والفعل والمفعول به وأنه اساس متين لنصّه الشعريّ. من ناحية أخرى، فالدراسة الإحصائية تؤكّد على أنّ الشاعر قلّما وظّف التراسل الذي أحد مكوّنيه حاسة الشمّ، والحال أنه قد أكثر من استعمال التراسل الذي أحد مكوّنيه حاسة البصر. وأخيراً إليكم الجدولين توضيحاً وتلخيصاً للنتائج المذكورة:

الجدول الأول: التراسل الحسيّ

نوع التراسل	عدد التوظيف	نسبة الحضور
المرئي - السمعي	١٠	٪٣٨
المرئي - الذائقي	٧	٪٢٥
المرئي - اللمسي	٢	٪٧
المرئي - الشمّي	١	٪٣
السمعي - اللمسي	٤	٪١٤
السمعي - الذائقي	٣	٪١٠
السمعي - الشمّي	١	٪٣
الشمّي - اللمسي	٠	٪٠
الشمّي - الذائقي	٠	٪٠
الذائقي - اللمسي	٠	٪٠

الجدول الثاني: التراسل الدلالي

نوع التراسل	عدد التوظيف	نسبة الحضور
الانتزاعي - المرئي	١٦	٪٣٧.٢
الانتزاعي - الذائقي	١٧	٪٣٩.٥
الانتزاعي - الشمي	٤	٪٩.٣
الانتزاعي - اللمسي	٤	٪٩.٣
الانتزاعي - السمعي	٢	٪٤.٧

المصادر والمراجع

الكتب الفارسية

داد، سيما. ١٣٨٢ش، فرهنگ اصطلاحات ادبي، تهران: گلشن.

الكتب العربية

- جماعة من المؤلفين. ٢٠٠١م، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، بيروت: دار الشروق.
- الحاوي، إيليا. ١٩٨٣م، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، بيروت: دار الثقافة.
- دنقل، أمل. ١٩٨٥م، الديوان، بيروت: دار العودة.
- شيخ، حمدي. ٢٠١٠م، الحداثة في الأدب، مصر: المكتب الجامعي الحديث.
- الصايغ، وجدان. ٢٠٠٣م، الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عباس، حسن. ١٩٩٨م، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- غطاس كرم، أنطوان. ٢٠٠٤م، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت: دار النهار للنشر.
- فتوح أحمد، محمد. ١٩٨٩م، الحداثة من منظور رمزي، قاهره: دار الثقافة العربية.
- محمد الوصيفي، عبدالرحمن. ٢٠٠٨م، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، دمشق: وزارة الثقافة.
- موسى، مونييف. ١٩٨٠م، الشعر العربي الحديث في لبنان، بيروت: دار العودة.
- يحيى نصرى، هانى. ٢٠٠٤م، منهج البحث العلمي، بيروت: مجد.

Bibliography

Persian References

Dad, Sima. **A dictionary of literary terms**. Tehran: Golshan, 1382.

Arabic References

Alhavi, Iliya. **Symbolism and Surrealism in the Poetry of West and Arab**. Beirut: Daralthaqafa, 1983.

Alsayeq, Vojdan. **Metaphoric Images in Contemporary Arab Poetry**. Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing, 2003.

Almanajid in Contemporary Arab Language. Beirut: Dar El Shorouk, 2:001.

Donqol, Amal. **Aldiwan**. Beirut: Darladeh, 1985.

Sheikh, Hamdi. **Modernism in Literature**. Egypt: Modern University Office, 2010.

- Abbas, Hassan. **Features and Meanings of Arabic Letters**. Damascus: Arab Book Association, 1998.
- Ghotas Karam, Antovan. **Contemporary Arab Literature and Symbolism**. Beirut: Dar Al-Nahar Publishing, 2004.
- Fotuh Ahmad, Muhammad. **Modernism in the Symbolism's Viewpoint**. Cairo: Arab culture, 1989.
- Muhammad Alvasifi, Abdorrahman. **Synesthesia in Ancient Arabic Poetry**. Damascus: Ministry of Culture, 2008.
- Monif, Musa. **Contemporary Arab Poetry in Lebanon**. Beirut: Dar- al Odeh, 1980.
- Yahya Nasri, Hani. **Scientific Research Method**. Beirut: Majd, 2004.