

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة العاشرة، العدد الاول، ربيع ١٤٣٥ هـ
صفحة ١٢١-١٤٤

الصُّور البصرية والسَّمعية المحوِّلة في شعر سهراب سبهري و عبدالوهاب البياتي (دراسة و مقارنة)

علي سليمي*، رضا كياني^٢

١. أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي كرمانشاه

٢. لكتوراة في فرع اللغة العربية وآدابها

(تاريخ الاستلام: ١٧/٥/١٤٣٥؛ تاريخ القبول: ١٢/٧/١٤٣٥)

ملخص المقال

إنَّ للحواس الخمس وخاصةً لصورها البصرية والسَّمعية المحوِّلة بعضها الى بعض دوراً مرموقاً بارزاً في خلق و تشكيل الصُّور الشعريَّة و إعطائها الجمالية الفنية و إنَّ توظيف الشاعر لهذه الآلية التصويرية و التي تسمَّى بتراسل الحواس، يحرك نوعاً من الأثارة الذهنية والتخييلية لدى القارئ و بسبب هذه المحاولة التحولية للحواس، تتجرد المحسوسات أحياناً من حسيَّتها الواقعية وتتحوّل إلى مشاعر عميقة مؤثِّرة تثير في نفسية المتلقي ما لا يتوقَّعه؛ فيساهم بذلك في تعميق الرؤية التي يسعى الشاعر لنقلها إلى القارئ. إنَّ هذه الظاهرة الشعريَّة الجمالية التي يعتمد عليها بعض الشعراء المعاصرين بوصفها إحدى آليات الانزياح الدلالي تعتبر من العناصر الشعريَّة الهامَّة. يتناول هذا المقال بالدراسة والتحليل والمقارنة هذه الظاهرة الجمالية في شعر الشاعر الإيراني «سهراب سبهري» والشاعر العراقي «عبدالوهاب البياتي» في صورهما الشعريَّة. إنَّ نتائج هذه الدراسة تدلُّ على أنَّ الحواس الخمس لدى الشعارين كثيراً ما تغادر وظائفها المعهودة بها إلى وظائف غريبة تتقاطع منطقياً مع مهمَّتها المألوفة لتحقِّق الأغراض التي تعجز عن توصيلها التراكيب العادية في اللغة.

الكلمات الرئيسية

الشعر المعاصر، الانزياح، الصور المحوِّلة، سهراب سبهري، عبدالوهاب البياتي.

١. مقدمة

إنَّ الشاعر لا يحدد عن اللغات العادية أو الأساليب الاعتيادية في صياغة شعره إلا من أجل خلق لغة ثانية أو إبداع أسلوب متمايز يميل إلى خرق علاقة مألوفة بين الكلمة ودلالاتها المعتادة في اللغة الطبيعية. في سبيل هذه الإشارة، قد تساهم الصُّور الشعريّة بأنواعها المختلفة في تحطيم اللغات العادية وتهشيم التراكيب المنطقية؛ لأنَّ المألوف من الكلام يجري بحسب العادة والتوقع ولا يثير في المتلقي أي إحساس أو غرابة، أمَّا العدول عن المعيار فهو ما يتوسل به الشاعر ليشق النصَّ الشعري مساره المألوف من أجل هزِّ يقظة المتلقي.

من هذا المنطلق، تتحول الصُّور الحسية بمهمَّتها المجازية وبأنواعها الخمسة: البصرية، السَّمعية، اللمسية، الذوقية، والشَّمية إلى أدوات ذات وظائف جديدة امتلكت القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء وخلق العملية الإبداعية الفنية من خلال امتلاكها الفاعلية التعبيرية في تشكيل الصُّورة الشعرية؛ فيُسمَّى هذا اللون التصويري «تراسل الحواس»، وهذا الأسلوب الذي يكثر عادة في القصائد الرمزية يسير على عكس التوظيف المألوف في لغة التعبير الفني ويعد من أقوى التشكيلات الحسية للصورة؛ فمن خلالها يكون المزج بين الحواس وخلخلة وظائفها، حيث تتبادل الحواس معطياتها. بعبارة أخرى، لقد وظف الشعراء تقنية «تراسل الحواس» لتعميق المعنى الشعري الذي يرمون إليه، فقاموا بالمزوجة بين الحاستين أو أكثر، مما يجعل قصائدهم ترتقي بهذه الآلية من الضيق والسطحية إلى التحليق في سماء الخيال، لذلك، فقد يرى الشاعر بأذنيه ويسمع بجلده ويشم بعينه مثلاً؛ أي أنه بخياله الواسع، يعطي للأشياء التي يدركها بحاسة السَّمع صفات الأشياء التي يدركها بحاسة البصر، ويصِف الأشياء التي يدركها بحاسة الذُّوق بصفات الأشياء التي يدركها بحاسة الشم،...

بناءً على ذلك، يتصدى الباحثان من خلال تطبيق نماذج من أشعار «سهراب سبهری»

و«عبدالوهاب البياتي» للإجابة على السؤالين التاليين:

١ . كيف يستخدم الشاعران آلية «تراسل الحواس» كعملية إبداعية ضمن نصوصهما الشعرية؟

٢ . ما مدى وظيفة حاستي البصر والسمع في توجيه المعنى المجازي ضمن تجربة الشاعرين؟

فهذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال استعراض وجوه التشابه في أعمالهما الشعرية بالإعتماد على المنهج التطبيقي- التحليلي وذلك باستقراء بنية النص الداخلية؛ لإبراز ما فيه من مواطن الجمال والتميز.

٢ . سوابق البحث

قد كُتبت دراسات كثيرة حول الانزياح وأساليبه في الشعر الفارسي والعربي المعاصر خلال السنوات الأخيرة، منها: كتاب «من علم اللغة إلى الأدب» للدكتور كورش صفوي، وكتاب «الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب» للدكتور عباس رشيد الددة، وكتاب «الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية» للدكتور أحمد محمد ويس.

قد حفلت هذه الدراسات بالعديد من الملاحظات والاستنتاجات النقدية العامة، ولكن مما لا ريب فيه أن دراسة «الانزياح الدلالي» من خلال تقنية «تراسل الحواس» ضمن تجربة الشاعرين «سهراب سبهري» و«عبد الوهاب البياتي» تكشف عن عمق التعبير المجازي للحواس الخمس خاصة حاستي البصر والسمع، وتضعنا على مقربة من الظاهرة المهمة في الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تدرس النص الشعري على أنه أسلوب مخالف للمألوف، لذلك، يمتاز هذا البحث بمالم يزاوله الباحثون ويكون جديداً بالنسبة الى الدراسات الأخرى.

٣ . الانزياح وحدوده المقبولة في الشعر

الانزياح من المصطلحات المتداولة التي تطلق للدلالة على العدول عن النمط العادي وهو "استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصور استعمالاً يخرج بها عما هو معتاد ومألوف

بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر" (ويس، ٢٠٠٥: ٧).
 بعبارة أخرى، الانزياح هو "اختراق مثالية اللغة والتجرؤ عليها في الأداء الإبداعي، بحيث
 يفضى هذا الاحتراق إلى انتهاك الصياغة التي عليها النسق المألوف والمثالي، أو إلى العدول
 في مستوى اللغة الدلالي عمّا عليه هذا النسق" (الدة، ٢٠٠٩: ١٥).

من هذا المنطلق، فإنّ ما نسميه الانزياح الدلالي هو في الحقيقة نوع من علاقة غريبة
 بين الكلمات في أثناء عملية التركيب الدلالي، وبهذا النوع من الانزياح تخرج اللغة من دائرة
 الألفاظ والدلالات و تنزع إلى الإبهام الذي يحتويه النصّ. ومن الجدير ذكره أنّ "الانزياح
 المفرط كلام غير مقبول مستعص على التّأويل مستحيل التّواصل، والانزياح لا يكون شعرياً
 إلّا لأنّه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية التّصحيح، وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته
 التّواصلية" (ويس، ٢٠٠٥: ١٠٣) فمباحث علم المعاني في كثير من جوانبها دارت حول العدول
 عن المعيار أو النمط المألوف حسب مفهوم أصحاب أهل البلاغة. ومهما يكون من الأمر،
 فالانزياح مقبول إذا كان له غرض فني يوجد من ورائه عملية الخلق والإبداع. فإنّ الإبداع
 في الشعر هو النظر إلى الأشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة، والشاعر المبدع هو الذي
 "يمتلك القدرة على إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثمّ تفكيكها
 وإعادة صياغتها بروابط جديدة لها العلاقة الأوثق بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول
 الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنّها ترى لأول مرة" (غنيم، ١٩٩٨م: ١٢) فالشاعر الذي
 يجري شعره بحسب العادة وتحت سلطة المعيار لا يستطيع أن يثير في المتلقي أي لذة، لذلك
 يجب عليه أن ينزاح عن نمط الأداء المألوف ليحقّق ما يريده من أهداف يعجز عن توصيلها
 التركيب العادي" (أنظر: مرادي وقاسمي، ٢٠١٢: ١٠٥) لأنّ العدول عن المعيار والنزوع إلى
 الانزياح يبرز مقدرة الشاعر الخيالية في توظيف الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغات العادية،
 ومن أجل ذلك، يحيد التركيب عن صوابه؛ أي منطقته، ويدخل في اختراق السيّاق المألوف.

٤. التخييل والتشكيل الجمالي للصّور المتراسلة

يقترن الشعر بالتصوير ويتخذ الشاعر بخياله الواسع من الصّور الشعّرية نافذة يطل من
 خلالها على أسرار عالمه وطبيعته. فالشاعر لا يستطيع أن ينظم الشعر بدون صور، فالصّور

التي يعرضها الشاعر على النَّاس هي التي تأخذ بألبابهم". (الرباعي، ١٩٧٩: ٢٨) بعبارة أخرى، أنَّ الشاعر في إيصاله للمستمع "يجتهد بما يراه مناسباً من الوسائل مصوراً حال رؤياه، فيكون منه أن يتفق معه على ما اجتهد فيه وكلاهما في صورة المحسن قصداً وفهماً" (دهينة، ٢٠١٢: ٢٣٦).

في إطار هذه الإشارة، يعد التخيل "ملكة أدبية تعين الأديب عامة والشاعر خاصة على تأليف الصُّور وتشكيلها بعد مزجها بعواطفه ومشاعره وأحاسيسه" (ضيف، ١٩٦٢: ١٦٧)، و"تجعله يرى الأشياء في الطبيعة والواقع المحيط به أكثر وضوحاً وحدة وشفاء" (النويهي، ١٩٦٧: ٦٣) فالتخيل "يغطي أحياناً ما في اللغة من قصور ونقص، لما يعطي مفرداتها من توسع وزيادة في معانيها بالجمع بين المتباعدات والمتنافرات بخلق علاقات بينها مناسبة تؤلف بينها وتجعلها كأنها من عالم واحد" (عصفور، ١٩٩٢: ١٣)، لذلك، يُعدّ الشعر "جوهر الحياة للأدب التخيلي" (هو، ١٩٦٥: ١٢٢) وهذا يعني أنَّه يعتمد أساساً على الخيال. و"لما كانت الصُّورة هي وسيلة الخيال في الشعر، فإننا نستطيع القول: "أن الشعر مثل التصوير" (أنظر: كَبَّابَه، ١٩٩٩: ٨).

من هذا المنطلق، يأتي «تراسل الحواس» بوصفه أحد آليات الصُّور الخيالية في الشعر "مقترناً بنظرية «العلاقات الناشئة» في الغرب بسبب معطيات حضارية خاصة، مثيراً كذلك اسم صاحب هذه النظرية «بودلير» شاعر الرمزية المشهور، فقد أفصحت أشعاره عن رأيه في مجال الطبيعة على نحو غامض معقد في عالم الشعر بخاصة" (رمضان، ٢٠٠٧: ٢) وقد تجاوزت نظرية العلاقات هذه ميدانها في مجال الطبيعة إلى ما يسمى بـ «تراسل الحواس» واختلاطها وتعبير أحدها عن الآخر، فاللمس والشم والسمع والبصر والذوق حواس من نوع آخر، ووسائل فني تتجاوز حدودها الطبيعية إلى معان جديدة مبتكرة" (الحمداني، ١٩٨٩: ٢٥١). بعبارة أخرى، كثيراً ما تفصل بين مدركات حواسنا الخمس دون أن نخلط بينها، فنقول على سبيل المثال: إنَّ اللون الأخضر مدرك بصري، وصوت البيلُّل مدرك سمعي، وحلاوة العسل مدرك ذوقي، ورائحة الورد مدرك شمعي، ونعومة القطن مدرك لمسي، فهذه الأوصاف كلّها صحيحة إذا اكتفينا بالجانب الحسي للمدركات، أمّا إذا نظرنا إلى جانبها

التخييلي فإن الأمر يختلف، فمثلاً اللون الأخضر يبعث على الانشراح، وصوت العصفور يبعث على النشوة؛ ولذلك يجوز أن نقول: «الأبيض الناعم» و«الصوت العطري»؛ فهذا الخلط جائز في عالم الشعر، وينطوي تحت ظاهرة تسمى «تراسل الحواس» وتعني "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى" (السعدني، ١٩٨٧: ٩٥).

في سبيل هذه الإشارة ومن خلال تعريف «تراسل الحواس» يمكننا أن نقول، إنَّ التخييل أسلوب بلاغي يصل به الشاعر إلى عملية الخلق والإبداع، ويمكن اتخاذ تعريف له في صياغة الصور التراسلية بأنه ملكة إبداع واختراع وابتكار، يمتلكها الأديب بثقافته وتأمله في العالم المحيط به، فيخلق به عالماً جديداً مختلفاً عن العالم المألوف رغم أن مادته الأساسية من المألوف؛ مما سمع ورأى وقرأ ولمس وتذوق؛ متميزاً عن غيره؛ إذ يملك القدرة على التأثير في المتلقي تأثيراً يجعله يتفاعل ويتواصل ويتعاطف؛ فيغير في فكره أو يضيف إليه إحساساً جديداً وشعوراً لم يشعر به من قبل.

على هذا، يبدو أنَّ الجمال في الصور المتراسلة بوصفها فناً جمالياً وتخيلاً ذهنياً يتفاعل مع الوجود بين الحقيقة والوهم، "يلمس أوتار النفس والإرادة بدائرة وسيطة هي دائرة الحدس والتصور" (عساف، ١٩٨٢: ١٤) فيبدو أنَّ لهذه الصور المحولة قدرة على نقل الحواس الخمس نقلاً خيالياً يلقي في النفس تجاوباً، فيكون جماله في تصوير اللوحات التي أتاحت النقل بمنطق شعري "يحملنا إلى الأعماق سراً، إلى الأشد سحراً، إلى معنى الوجود العجيب، إلى الحياة الداخلية المستترة في جوهر الأشياء" (هيجل، ١٩٨٠: ٤٧).

٥. التحويل الحسي لدى «سهراب سبهري» و«عبدالوهاب البياتي»

قد توزعت الصور الشعريّة لدى الشعارين «سهراب سبهري» و«عبدالوهاب البياتي» في كثير من الأحيان بين اللوحات التي ارتكزت على حركة الحواس الخمس الأدبية، فشكّلت «الصور المتراسلة» أو «الصور المحوّلة» مساحة واسعة من نصوصهما الشعري وأدّت إلى توليد علاقات جديدة استطاعت أن تسقط الحواجز الثابتة بين مدركات الحواس الخمس مستفيدة في ذلك من جماليات التخييل، لأنَّ هذه الصور من حيث هي تشكيل جمالي ينشئه الشعارين تخيلاً تصويرياً لا يقوم على العلاقة المرجعية المنطقية بين الحاسة ومدركاتها.

ثمة نماذج كثيرة في شعر «سبهري» و«البياتي» تشتمل على التبادل في وظائف الحاسة البصرية والحاسة السمعية؛ فيمزج الشاعران بين هاتين الحاستين و مدركات الحواس الأخرى، ويتبلور هذا النمط التصويري الذي يرتكز في بنائه على أكثر من مدرك حسي في أشكال مختلفة، يمكن تفصيله في شعرهما على النحو الآتي:

١.٥. الصُّورُ البصرية المحوَّلة

هناك نمط من «الصُّور المتراسلة»، وهو ما يمكننا تسميته بالصورة البصرية المحوَّلة، وهي تلك التي توحى بالوظيفة المجازية التي تقترن فيها «حاسة البصر» بـ «الحواس الأخرى» لتتخلَّى حاسة البصر عن دورها المرجعي ودلالاتها الواقعية، وليخرج الشاعر عن التعبير العادي الذي متعودة العين على رؤيته إلى التعبير اللامألوف واللامتوقع.

في هذا الشأن، تتصل «الصُّور البصرية» بـ «الصُّور الذوقية» من غير تمييز بينهما في تجربة الشاعرين «سهراب سبهري» و«عبد الوهاب البياتي»، وقد يجعل الشاعران من البصريات أطعمة أو أشربة تُؤكل أو تُشرب. فهذا الأمر ليس مسألة إعتباطية لديهما، بل هو كسر للغة المألوفة، والعدول بها عن مسارها المعهود والاتساع في توظيفها، وبالطبع قد إختبأت وراء هذا الانزياح الدلالي غايات أو مقاصد ترقى بكلام الشاعرين إلى المستوى الخيالي.

في هذا الصدد، أن المفردات التي تشكلت منها قصائد «سبهري»، تعبر عن رؤيته العميقة للوظيفة المجازية لحاسة البصر المحوَّلة إلى حاسة الذوق عنده، لذلك يذوق الشاعر بفمه الضياء بوصفه من معطيات حاسة البصر في قصيدة «صدى پای آب: صوت خطوة الماء» ويقول:

روشنی را بچشم

شب یک دهکده را وزن کنیم، خواب یک آهو را

گرمی لانه لک لک را ادراک کنیم

روی قانون چمن پا نگذاریم

(سبهری، ۱۳۸۹: ۱۷۲)

الترجمة: (لِنَدُقِ الضِّيَاءِ / لِنَزِنَ لَيْلَةَ قَرْيَةٍ وَمَنَامَ غَزَالٍ / وَلِنَشْعُرَ بِدِفْءِ (=حرارة) وكرِ القلق / وعلينا أن لا نسحق بأقدامنا قانون العُشب).

واللافت في هذه المقطوعة أن حاسة البصر التي يتحدث عنها الشاعر من خلال توظيف عبارة «لِنَدُقِ الضِّيَاءِ»، تأخذ بعداً دلاليّاً تخترق فاعليتها الواقعية وتتحرك ضمن وظيفتها المجازية. فقد جاء هذا التراسل لتعمق الانزياح الذي يجعل المتلقي يهيم في الخيال عبر سحر الكلمة البصرية المحوَّلة إلى الذوقية.

وفي قصيدة أخرى للشاعر بعنوان «كو قطره وهم: أين قطرة الوهم» يشكل الشاعر صورته الشعريّة في لوحة تشبه الصوِّرة السَّابقة، حيث يتحوّل المدرك البصري إلى المدرك الذوقي مرّة أخرى:

در خورشید چمن ها، خزنده ای دیده گشود

چشمانش، بیکرانی برکه را نوشید

(سبهری، ۱۳۸۹: ۱۰۴)

الترجمة: (عندَ شمسِ الأعشاب، فتحت زاحفةً عينها / عيونها استقت رحاب البركة الواسعة).

يُلاحظ أن «العين» مدرك بصري و«الشرب» مدرك ذوقي، فيعمل الشاعر من خلال التوافق أو التزامن بين حاستي البصر والذوق على إسقاط الحواجز النفسية والمعنوية التي حَجَبَتْ بين هاتين الحاستين، فلا يعود هناك فرق يذكر بينها.

وتقترن الصورة البصرية بالصورة الذوقية لدى سهراب مرة أخرى في قصيدة «اينجا لپرنده بود: كان الطائر هنا» تستند إلى المدرك المرئي (= النوم) في اتحاده وانصهاره مع المدرك الذوقي (= الحلاوة) لتأتي المحصلة صورة تفاعل فيها البعدان وتضافرا في منحها بعداً تخيلياً خاصاً:

روزگاری که در سایه برگِ ادراک

روی پلک درشتِ بشارت

خواب شیرینی از هوش می رفت

خونِ انسان، پُر از شمشِ اشراق می شد

(سبهري، ١٣٨٩: ٢٤٩)

الترجمة: (في يومٍ (= دهرٍ) وفي ظلِّ ورقةِ الوعي/ وَعَلَى جفنِ البُشرى البارزة/ يَغيبُ النَّومُ الحلو/ كانَ دمُ الإنسانِ يمتلئُ مِنْ سَبِيكةِ الاشراق.)

حيث يُلاحظ هذا التبادل والتلاحم بين المدرك البصري (= النوم) والمدرك الذوقي (= الحلاوة)؛ فهذا الترابط والتراسل يجذب المتلقي ويمنحه لذة قائمة على الانزياح الدلالي؛ فنلاحظ إنهيار الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين هذين المدركين حتّى أصبح للنوم حلاوة تذاق.

وفي هذا المجال، مع التأمل في قصيدة «في حانة الأقدار» لـ «عبد الوهاب البياتي»، يرى أن التزاوج بين الصورة البصرية والذوقية قد جعل «ظلامَ النور» كـ «ماءٍ» يشربه الشاعر:

فأوقد الفانوس

وابحثُ عن الفَراشة

لعلّها تطيرُ في هذا الظلامِ الأخضرِ المسجور

وأشربُ ظلامَ النور

وحطّمُ الزّجاجة

فهذه الليلةُ لا تعودُ

(البياتي، ١٩٩٥: ٦٧/٢)

الصورة المتقدمة تثير شيئاً من الغرابة، فتركيب «ظلام النَّور» -الذي يعتمد على الجمع بين الأشياء المتباعدة وتعانق الشيء ونقيضه في كيان واحد- وهو من مدركات «حاسة البصر» يكتسب صفات ذوقية عندما يستعملها الشاعر مع فعل «أشرب» الذي يرتبط بـ «حاسة الذوق». فالنص يوحى بالتخييل الذي يتسق مع حالة الشاعر النفسية، وقد استعان الشاعر فيه لتعميق رؤيته عن طريق التبادل الذي يوفر له لوحة فنية اتخذت طابعاً مغايراً للمألوف. وفي قصيدة أخرى للشاعر «البياتي» بعنوان «من أحزان الليل» يشكل الشاعر لوحته الشعريّة في شكل يشبه الصّورة السّابقة، حيث يتحوّل المدرك البصري إلى المدرك الذّوقي:

شموعي اللّائي أضاءت بها الدُّجى

شربت سنانها ضحكة الأرياح

(البياتي، ١٩٩٥: ٣٩/١)

إنّ بناء الصورة عن طريق تبادل المدركات في هذا النص يرتكز إلى عنصر المغايرة لما هو مألوف؛ فـ «السنان» في صورته الواقعية رمز لحدّة للأشياء الحادّة التي يرى ويلمس ولكنه يتحول في الرؤية الشعريّة إلى ماء يُشرب، وهكذا يضعنا هذا التعبير أمام التساؤل؛ إذ يقتضي السنان بحدّته ان يكون شيئاً مرثياً ملموساً يمكن الإمساك به، فكيف يمكن شربه؟!

وقد وظف الشاعر آلية التراسل بين الصّور البصرية والذوقية بشكل أعمق من التّماذجين السّابقين في قصيدة «طردية» حينما يقول:

أمامك البحرُ ومِن ورائك العدوُّ بالمرصادُ

والموتُ في كلّ مكانٍ ضربَ الحصارُ

فلنُشربِ اللّيلةَ حتّى يسقطَ الخمارُ

في بركةِ النهارِ

(البياتي، ١٩٩٥: ٧٠/٢)

يُلاحظ أنَّ الترابط والتراسل بين المدرك البصري والذوقي يجذب المتلقي ويمنحه لذة قائمة على الانزياح الدلالي؛ فنرى إنهيار الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين هذين المدركين حتَّى أصبحت الليلة ماءً يُشربُ، ونحن نتساءل كيف يمكن أن نشرب الليلة؟! فهذا التحول البصري الذوقي يضعنا أمام الغرابة التي تثير في النفس إحساساً ينزاح بالدلالة عن مستواها المعياري الطبيعي إلى دلالات مفاجئة توقع المتلقي.

زبدة القول: تعدُّ الصورة الشعرية التي تقوم على التحويل من المدرك البصري إلى المدرك الذوقي واحدة من أهمِّ الاستراتيجيات المشتركة عند الشعاعين «سهراب سبهرى» و«عبد الوهاب البياتي»، التي تخدم المعنى الذي يريد الشعاعان إيصاله إلى المتلقي، كما أنَّها تُضفي إلى غناء الشعر وعمق فاعليته عند هذين الشعاعين.

٢٠٥. الصُّور السَّمعيَّة المحوَّلة

الصُّور السَّمعيَّة "تلي البصرية من حيث القيمة الجمالية، وهما معاً يفضلان الحواس الأخرى من حيث القيمة العقلية والثقافية" (مراد، ١٩٨٧: ٦٨)، فالمفردات الصَّوتية التي تحوُّلُ إلى مدركات الحواس الأخرى واحدة من أهمِّ الأدوات التي يستخدمها الشعراء في بناء صورهم المتراسلة. فقد تتحرك حاسة السَّمع متمشيةً مع الحواس الأخرى وتخرج عن تعبيرها السائد والمتعارف قياساً في الاستعمال، رؤيةً وصياغةً وتركيباً مما يوقع المتلقي في دائرة الحيرة، نتيجة الاقتران بين المدرك الصَّوتي والمدركات الأخرى في مستوى الانزياح الدلالي.

في إطار هذه الإشارة، نرى في كثير من الأحيان أنَّ للألوان قيماً شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه، إلى مستويات تخيلية وإيحائية؛ فإذا كان الشعر الحديث يستعمل بكثرة الكلمات الحسية وعلى الخصوص كلمات اللون، فإنَّ ذلك ليس فقط لأجل الإدراج الحسي في المجال الشعري كما يُعتقد. إنَّ كلمة اللون لا تحيل على اللون أو بتعبير أصح لا تحيل عليه إلا في اللحظة الأولى، وفي اللحظة الثانية يصبح اللون دالاً مدلول ثانٍ له طبيعة انفعالية" (كوهين، ١٩٨٦: ٢٠٦).

من هذا المنطلق، قد أفاد كلٌّ من الشعارين «سهراب سبهری» و«عبد الوهاب البياتي» ببراعة من هذا الجانب في رسم أجمل اللوحات التخيلية وأروعها معبرين به عن أفكارهما تارة وعن شعورهما تارة أخرى. فاستطاع الشعاران أن يشكلا لوحات فنية قائمة على التزامن الحسي وتبادل مدركات الحواس من خلال توظيف اللون كمفردة في الصورة توظيفاً يوحي بحالة الشاعر النفسية التي تعكس رؤيتهما التخيلية.

فالصورة اللونية التي تستثير البصر ويجذبه قد تجلت في قصيدة «خوابي در هياهو: نوم في الضوضاء» لسهراب سبهری من خلال عملية التراسل السمعي/ البصري بين كلمة «لالاي: الهنؤونة» التي تكون ظاهرة سمعية ترتبط بحاسة السمع وكلمة «الأخضر» التي تكون ظاهرة مرئية تلوح بحاسة البصر:

به نی ها تن می ساییم

و به لالایی سبزشان گهواره روان را نوسان می دهیم

(سبهری، ١٣٨٩: ١٢١)

الترجمة: (نُلَطِّخُ أبداننا بالنَّاياتِ / وبهنهؤونتها الخضراء نهزُ مهْدَ الرُّوحِ).

واللافت، أن الانزياح في هذه المقطوعة يشكل عنصراً هاماً جداً، فعندما تستوجب القراءة اللونية (= الأخضر) وصفاً طبيعياً لأشياء المرئية، يعمل الشاعر على كسر توقع القارئ من خلال إسقاط الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين حاستي السمع والبصر، فلا يجد الشاعر فرقاً بين هاتين الحاستين. فالملتقي يستمع بذهول إلى هذا التركيب الغريب (= الهنؤونة الخضراء) ليدرك في النهاية أن الانزياح يكمن في تخيل الشاعر العميق الذي يرى الهنؤونة باللون الأخضر، وهو بذلك يُحول الأمر العادي إلى آخر مدهش ينبض بالصورة الجميلة التي تجعل السمعي مرئياً.

وقد أدى التبادل والتزامن بين حاسة السمع وحاسة البصر عند «سبهری» إلى الانزياح الدلالي الآخر في نفس القصيدة السابقة حينما يحاول الشاعر أن يقدم تجربته الحسية من خلال اللون الأخضر:

آبى بلند را مى انديشم و هيا هوى سبز پايين را

ترسان از سايه خويش به نى زار آمده ام

(سبهرى، ١٣٨٩: ١٢١)

الترجمة: (أفكرُ في الأزرقِ الباسقِ (= السماءِ الزرقاءِ) ووضوءِ الخضرِ السفلى (= الأرضِ الدائيةِ) / قد جئتُ إلى القصباءِ خائفاً من ظلي.)

نلاحظ أن كلمة «الوضوء» تتعدى محورها السمعي بصحبة اللون الأخضر في تركيب «الوضوء الخضر» ، حيث تتخلى الحاسة السمعية عن وظيفتها المرجعية لتتحول إلى حاسة بصرية تستنز وعي المتلقي من خلال إحداث خلل في توقعه. فهذه الصورة المحولة عند الشاعر قد جاءت تبعاً لمشاعره العميقة الذي يطلق للخيال العنان للوصول إلى ما يختلج في ضميره.

وقد خرج الشاعر عن التعبير السائد والمتعارف قياساً في الاستعمال تركيباً مرة أخرى في نفس القصيدة السابقة، عندما يقول:

صدای شکست، در تهیِ حادثه

نى ها به هم مى سايد

ترنم سبز مى شكافد

(سبهرى، ١٣٨٩: ١٢١)

الترجمة: (ترانيم او صوت الإخفاق، في فراغ الحادثة / تلوح الأقسام بعضها ببعض / وتتشطرُ الترنيمَةُ الخضرُ.)

فالشاعر يجعل الترنيمه خضر كأنها ظاهرة بصرية تُرى بالعين محققاً بذلك التزامن بين المدرك البصري (= الخضر) والمدرك السمعي (= الترنيمه): فينجح أن ينقل مشاعره من مستواها المألوف إلى المستوى الانزياحي الغريب.

وقد تبلورت آلية التراسل بين الصّور البصرية والسّمعية عند «سبهرى» بشكل أعمق من النّماذج السّابقة في قصيدة «تنهاى منظره: وحيد المشهد» إذ يميّط الشاعر اللثام عن حاسة البصر التي تقوم بدور حاسة السّمع في عملية إبداعية تنأى عن المرجعية:

با نگاهى پر از لفظِ مرطوب

مثل خوابی پر از لکنتِ سبز یک باغ

(سبهرى، ١٣٨٩: ٢٥٩)

الترجمة: (بِنظرةٍ مليئةٍ باللفظةِ الرطبةِ وكأنها نومٌ زاخرٌ بالتلّعثمِ الأخضرِ في الحديقةِ.)

اللافت في هذه المقطوعة، أنّ «سبهرى» بخياله الواسع يجسد الصّوت (التلّعثم) مرثياً من خلال إسناده إلى اللون الأخضر الذي يرتبط بحاسة البصر، فيبدو الانزياح جلياً هنا عن طريق التراسل بين حاستي السّمع والبصر، لأنّ الشاعر قد خرج في عبارة «التلّعثمِ الأخضرِ» في الحديقة» إلى التعبير اللامألوف واللامتوقع، إذ ليس من العادي أن يكون التلّعثم أخضر، وفي هذا العدول عن الأصل، فيحتاج الانزياح حاسة السّمع وذلك من خلال ارتباطها بحاسة البصر أو بقول أدقّ، من خلال تعبير الشاعر بالصورة الصّوتية المحوّلة إلى البصرية، حيث وصف المسموع بصفات المرئي.

ويتكرر التحويل في الصّورة السّمعية إلى الصّورة البصرية في شعر «سبهرى» من خلال الإشارة إلى كُلمة «القصة» الى جانب كُلمة «الملون» في قصيدة «رو به غروب: مُقبلةٌ على الغروب» حينما يقول:

تیرگی می آید

دشت می گیرد آرام

قصه رنگی روز

می رود رو به تمام

(سبهرى، ١٣٨٩: ١٢١)

الترجمة: (يأتي الظلامُ (= تأتي العتمة) / الحقلُ يهدأُ / وقصةُ اليومِ الملوّنة، تقتربُ إلى النهايةِ.)

كما نلاحظ في هذه المقطوعة، أنّ «حاسة السَّمع» التي يتحدّثُ عنها الشاعرُ من خلال توظيف لغة «القصة»، تأخذ بعداً دلاليّاً تخترق فاعليتها الواقعية بصحبة لغة «اللوّنة» وتتحرّك ضمن وظيفتها المجازية في تركيب «القصة الملوّنة»؛ فيبدو التحويل هنا في الانطباع السمعي إلى الانطباع البصري، وهذا التحويل تمّ للشاعر تركيبه بمساواة بين الحاسة السمعية والبصرية.

ويتخذ الشاعر «سهراب» مرة أخرى في قصيدة «الرّنين» من تركيب «اللحن الداجي» و«الرّنين الداجي» صوراً غير مألوفة من تبادل المدرك السمعي والبصري مستفيداً في ذلك من لغة «الداجي» بوصفها إحدى المفردات اللونية على جنب لغتي «اللحن» و«الرّنين»:

أهنگِ تاريکِ اندامت را شنيدم:

«نه صدايم

و نه روشنی

طنينِ تنهايي تو هستم،

طنينِ تاريکي تو»

(سبهري، ١٣٨٩: ٨٤)

الترجمة: (أنا سمعتُ النغمةَ المظلمةَ لجسمك وهي تقولُ: / لا صوتي / ولاضياءُ / أنا رنّةٌ وحدتك / أنا رنّةٌ ظلامك.)

إنّ الانزياح الوارد في هذا المقطوعة قد تبلور من خلال خرق نظام اللغة المألوفة، حيث صار «اللحن» و«الرّنين» بأغنيتهما المسموعة لوناً أسود يُرى، فنلاحظ بوضوح اختلال العلاقة المنطقية بين عناصر الصورة في تركيب «اللحن الداجي» و«الرّنين الداجي»، حيث تخرج التركيبين عن دلالتهم الأصلية ليضاعف التباعد متجهاً نحو الغرابة. فجمال الصُّور الفنية المتولدة من التراسل في هذه المقطوعة يكمن في النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه

الضيق إلى نطاق أوسع، حيث تستدعى فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة في حاستي السَّمع والبصر.

كذلك، قد تَبَلَّوْرَ مِنْ أَنْ إِلَى آخِرَ فِي شعر «عبدالوهاب البياتي» جماليات التعبير والتصوير المرتكز على حاسة السمع وتبادلها مع الحواس الأخرى، وفي هذا المجال، تحظى الصُّور السَّمعية المحوَّلة إلى اللونية في شعر «البياتي» بأهمية بالغة القدر، إذ تُعدُّ أهم أدواته الفنية كـ «سبهرى» في تقنية تراسل الحواس، فمن استخدامات الشاعر الانزياحية التي امتزجَ بها المدرك السَّمعي والمدرك البصري من خلال توظيف اللون الأصفر، قوله في قصيدة «الأعداء»، حينما يقول:

صبوا الماءَ عَلَى الماءِ
رقصوا فوقَ حبالِ الكَلِماتِ الصَفراءِ
صنعوا شعراء
نصبوا خُلفاء
و...

(البياتي، ١٩٩٥: ٤٢٨/١)

واللافت أنَّ الصُّوت هنا قد انتقل من الإدراك بحاسة السَّمع إلى حاسة البصر من خلال امتزاج المدرك السَّمعي (= الكلمات) بالمدرك البصري (= اللون الأصفر) في تركيب الكلمات الصفراء، وهذا ما يؤكد أنَّ اللغة الشعرية لدى البياتي أكثر مما تقول، إذ تتحول الكلمات من سطوحها الضيِّقة إلى نظام متداخل من الترابطات.

ويُسهم التبادل الحسي عند «البياتي» في تحويل «الكلام» الذي يمثل نسقاً صوتياً ملحناً يدرك بحاسة السَّمع إلى الصُّورة اللونية الخضراء في قصيدة «إلى لويس أراغون»، حينما يقول:

كلماتك الخضراء في ليل انتظاري

نفذت بلحمي مثل نارٍ

ثأرت إلى صمت البحار

عبرت صحاري

حلت بداري

ضيفاً

وباتت في قراري

(البياتي، ١٩٩٥: ٤٣٩/١)

قد يتخيل المتلقي هنا لأول وهلة التماثل الكامل بين كلمتي (الكلمات) و(الخضراء)، ولكن اجتماع كلٍّ منها قد أعطى المعنى أفقاً أوسع ووضوحاً أكثر دقة. فعندما ينتظر المتلقي أن تكون الكلمات مسموعة، يعمل الشاعر على كسر توقع القارئ من خلال انهيار الحواجز النفسية والمعنوية الفاصلة بين المدرك السمعي والبصري، فلا يرى الشاعر هنا بخياله الواسع فرق يذكر بين حاسة السَّمع وحاسة البصر، وحاسة السمع عنده لا تسمع إلا بحاسة البصر.

وفي سبيل هذا التراسل، يمزج «البياتي» في قصيدة «إلى مكسيم غوركي» بين حاستي السَّمع والبصر، من خلال توظيف تركيب «صوته الأخضر» الذي يركز إلى الصوت الذي يرتبط بحاسة البصر وإسناد هذا التركيب إلى اللون الأخضر الذي يكون منسجماً مع حاسة البصر:

لم يزل

(لينين)

في صوته الأخضر

إنساناً من الشعب

(البياتي، ١٩٩٥: ٣٦٢/١)

يخرج الشاعر في هذه المقطوعة عن المألوف المقول في تركيب «صوته الأخضر» محاولاً تجسيد الانزياح الدلالي، وتستند اللغة إلى التبادل بين الصوت (= المدرك السمعي) واللون الأخضر (= المدرك البصري)؛ فالعلاقة الغريبة التي قد تبلورت بين حاسة السمع والبصر تعطي أبعاداً تخيلية قائمة على الربط الفرضي في أفق غير متوقع.

وعلى غرار هذا التصور تتشكل قصيدة «شعري» من الانزياح الدلالي الذي يدل على التراسل بين حاسة السمع والبصر:

يا قلبُ لا تهرمْ!
فإنَّ أماننا حباً عظيم
حبي لأطفالي، لشعبي
للحروفِ الخضرِ
لا تهرمْ! فإنَّ أماننا حباً عظيم

(البياتي، ١٩٩٥، ١/٣٤١)

إنَّ نظام التركيب المجازي في النصِّ الشعري السابق يقوم على التخيل يتم فيه اختراق النسق المألوف من خلال انتهاك علاقة بين الحواس ووظائفها المرجعية في تركيب «الحروف الخضر»، فتنتقل حاسة السمع لتؤدي وظيفة تختلف فيها عن التوظيف العادي، لأنَّ لغة الحروف في هذا النص قد تحوّلت إلى شيء أخضر يُرى بالعين، ومن هنا يكمن نجاح الشاعر في إبراز القيمة الجمالية للحواس بمستوى وظائفها اللامتوقعة التي يحققها تخيل الشاعر.

هذا، وقد جمع الشاعر بشكل أعمق في قصيدة «حجر السقوط» بين حاسة السمع وحاسة البصر للإيحاء بكثير من إحساساته؛ فيمتزج أولاً البصر بالصوت، وثانياً السمع باللون بصورة متنافية مع المنطق، ويقول:

الملك السعيد في صباه

وهو على حجر المربي لا يرى الأصوات

أو يسمع الألوان

(البياتي، ١٩٩٥: ٢/٢١٥)

تنطوي هذه المقطوعة على إنزياح دلالي ينتمي إلى الخيال أكثر من إنتمائه إلى الواقع، لأن الشاعر هنا يقوم بخلع صفة البصر عن حاسة السمع في عبارتي «لا يرى الأصوات» و «يسمع الألوان» وبذلك يستطيع أن يتبادل بين المدرك السمعي والمدرك البصري. ويرتفع هذا الانزياح الدلالي إلى أقصى حالاته عند البياتي في قصيدة «إلى بابلو بيكاسو»، حيث يرتكز الشاعر بخياله العميق على اللون بوصفه صورة بصرية ويمزج هذه الصورة بحاسة السمع:

أغنية اللون الجريح تعبر النهر

تنت من أهدابها رائحة المطر

تغمز للقمر

ترقص حول نفسها

تضاجع الزهر

و...

(البياتي، ١٩٩٥: ١/٤٥٢)

إن المؤشر الأسلوبي الذي تبدى واضحاً في هذه المقطوعة، والذي يلفت انتباه المتلقي هو التوظيف المجازي للمدرك السمعي حيث تستخدم حاسة السمع في خدمة البصر، لأن الأغنية التي تُسمع بالأذن قد تتحول إلى شيء ملون يرى بالعين، لذلك نستطيع أن نقول: إن هذا النص الشعري غني بالانزياح الجميل الذي إنبثق عن عدم الملاءمة الإسنادية بين كلمتي (الأغنية) و(اللون)، والخرق للسنن التي لا تلتقي في العرف اللغوي.

ويمكننا أن نعدّ من الصور السّميّة المحوّلة أيضاً تلك التي تقوم على تحويل إلى صوّر شمّية في شعر «سبهری»؛ فثمة نماذج كثيرة عنده تشتمل على التبادل في وظيفة حاستي الشمّ والسمع، ويبدو أنّه أكثر عناية إلى هذا التحويل بالنسبة إلى «البياتي»، ومن جميل إشارته إلى الصورة الصوتية المحوّلة إلى الشمّية قوله في قصيدة «شاسوسا»:

می ترسم، از لحظه بعد، و از این پنجرهای که به روی احساسم گشوده است

برگی روی فراموشی دستم افتاد: برگ افاقیا!

بوی ترانه‌ای گمشده می دهد: بوی لالایی که روی چهره مادرم نوسان می کند.

(سبهری، ۱۳۸۹: ۸۴)

الترجمة: (أنا أخشى اللحظة التالية، وأخشى النوافذ المفتوحة أمام مشاعري/ وقعت ورقة على نسيان يدي: ورقة ورد افاقيا! هذه الوردة تُعطي رائحة أغنية ضائعة؛ رائحة الهنّئة التي تتذبذب في وجه أمي.)

يُلاحظ هنا ما خلقه الشاعر من تراسل الحواس، حيث جمع ببراعة بين حاستي «السمع» و «الشمّ» من خلال توظيف تركيب «رائحة الأغنية» و «رائحة الهنّئة»؛ فالأغنية والهنّئة من الظواهر التي ترتبط بحاسة السّم، ولكن التّشويق (= رائحة) يلوح بحاسة الشمّ. فالمتلقي يستمتع بذهول إلى هذا التركيب الغريب ليدرك في النهاية أن الانزياح يكمن في شعور الشاعر العميق الذي يرى الظواهر الصّوتية كالزهور التي تُشمّ، والشاعر بذلك يُحول الأمر العادي إلى آخر مدهش ينبض بصورة جديدة في الميدان الشعري.

ويتكرر هذا التحويل لدى «سبهری» في قصيدة «لحظه گمشده: اللحظة المفقودة» بشكل

أعمق حينما يرى العطرَ إنساناً يهمسُ في عينيه:

عطری در چشمم زمزمه کرد

رگ‌هایم از تپش افتاد

همه رشته‌هایی که مرا به من نشان می داد

در شعله فانوسش سوخت

(سبهری، ۱۳۸۹: ۶۴)

الترجمة: (هَمَسَ عَطْرٌ فِي عَيْنِي/ وَقَفَتْ عَرُوقِي مِنْ الْخَفْقَانِ/كُلُّ الْخِيوطِ الَّذِي كَانَتْ تَعْرِفُنِي بِنَفْسِي/ حَرَقَتْ فِي شُعْلَةٍ قَنَدِيلَهَا.)

تتجلى براعة «سهراب» بوضوح أشد في استخدام الصور المتداخلة التي تبلور من خلال وظائف الحواس إلى حقل غريب لا تنتمي إليه، فنلاحظ أن الشاعر قد ارتكز على المزاوجات المجازية بين المدرك الشمي (= العطر) والمدرك البصري (= العين) والمدرك السمعي (= الهمس). فالانزياح الذي أضافه تراسل الحواس هنا يترقى من المستوى اللغوي العادي إلى مستوى خيالي أرفع، فعبر الشاعر عن المدرك السمعي بالمدرك البصري والشمي، متخذاً من هذا الانزياح الدلالي وسيلة أسلوبية لإبداع المعنى وتجليه الإحساس.

وفي قصيدة «نُزْهَةُ الظُّلَالِ»، تغادر الصورة السمعية وظيفتها المعهودة بها إلى وظائف غريبة تتقاطع منطقياً مع مهمتها المألوفة.

لأنها تقوم على تحويل إلى الصور الشمية في لوحة غريبة حينما يقول الشاعر:

نزدك تو می آیم، بوی بیابان می شنوم

به تو می رسم، تنها می شوم

کنار تو، تنها تر شده ام

(سبهري، ١٣٨٩: ١١٤)

الترجمة: (عندما أقترب منك، أسمع رائحة الصحراء/ عندما أصل عندك أصبح وحدي (= غريباً)/ قد شعرت بغربة (= بوحدة) أكثر عندك.)

نلاحظ في هذه المقطوعة، أن الشاعر يحاول بخياله الواسع أن يجسد «الرائحة» مسموعاً من خلال إسناد فعل «أسمع» الذي يرتبط بحاسة السمع إلى «الرائحة» التي تعود إلى حاسة الشم. فحاسة السمع في هذا النص تتدخل في عملية خلق الصورة المجازية التعبيرية وتأخذ دلالة جديدة من خلال تبادلها مع حاسة الشم، وبهذا الأسلوب تخترق حاسة السمع الحد المألوف إذ إنها تقوم بدور حاسم في تشويق الرائحة.

النتائج

مما سبق بيانه تبيّن أنّ الشاعرين «سهراب سبهري» و«عبدالوهاب البياتي» قد عمداً إلى تحطيم الحواجز النفسية والمعنوية بين المدركات البصرية والمدركات الأخرى، فإنّهما بذلك يشكّلان تركيبات جديدة لا تعترف بالأعراف الموروثة؛ فنرى أنّ الشاعرين قد حوّلوا في كثير من قصائدهما دور كلّ من حاستي البصر والسّمع في بلورة التركيبات أو العبارات التي تهدف إلى الانزياح من خلال الأداء الجمالي المتميز. في هذا الشأن، تتصل «الصّور البصرية» بـ «الصّور الدّوقية» من غير تمييز بينهما في تجربة الشاعرين وقد يجعل الشاعران من البصريّات أطمعةً أو أشربة تُؤكّل أو تُشرب. كذلك، قد تتحرك في شعرهما حاسة السّمع متمشية مع الحواس الأخرى وتخرج عن تعبيرها السائد والمتعارف قياساً في الاستعمال، رؤيةً وصياغةً وتركيباً مما يوقع المتلقي في دائرة الحيرة، نتيجة الاقتران بين المدرك الصّوتي والمدركات الأخرى، ولكن مايلفت الإنتباه في الصّور السّمعية عند سهراب سبهري إكثاره من استخدام الصور السّمعية المحولة إلى الشمية بالنسبة إلى عبدالوهاب البياتي، فيكاد ينفرد «سبهري» عن «البياتي» بالعناية بالتحويل الحسي من السّمع إلى الشمي، لأنّ «البياتي» لم يتعرّض كثيراً لهذا التحويل في شعره على خلاف «سبهري».

- إنّ الشاعرين بخيالهما الواسع يستخدمان حاستي «السّمع» و«البصر» للتعبير عن حالتها النفسية لإيصالها إلى المتلقي أو لرسم صورة شعرية بهذين الحاستين. فلكلّ الشاعرين علاقة خاصة تربط بحاسة البصر والسّمع حسب رؤيتهما للأشياء المرئية، والتي تجعل النصّ الشعري عندهما أكثر عمقاً في المشهد الصوري وتأثيرها على المتلقي عبر خروجها عن التعبير السائد والمتعارف قياساً في الاستعمال، رؤيةً وصياغةً وتركيباً. من هنا نستدل على أنّ الانزياح الدلالي من خلال الصّور الصّوتية المحولة إلى البصرية يكون تكتيكاً تعبيرياً رائعاً في تشكيل الصّورة الشعرية لدى الشاعرين.

المصادر والمراجع

١. البياتي، عبد الوهاب، (١٩٩٥)، *الأعمال الشعرية*، المجلد الأوّل والثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
٢. الحمداني، سالم أحمد، (١٩٨٩)، *مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث*، الموصل: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.س
٣. دهينة، ابتسام، (٢٠١٢)، *الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخيل*، مجلة كلية الآداب واللغات، العددان العاشر والحادي عشر، جامعة محمد خيصر - بسكرة.
٤. الرباعي، عبد القادر، (١٩٧٩)، *الصورة في النقد الأوربي: محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم*، دمشق: مجلة المعرفة، العدد ٢٠٤.
٥. رشيد الددة، عبّاس، (٢٠٠٩م)، *الانزياح في الخطاب التقدي والبلاغي عند العرب*، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى.
٦. رمضان، أحمد فتحي، (٢٠٠٧)، *بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم: نماذج تطبيقية*، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد ١٤، العدد ١.
٧. سبهري، سهراب، (١٣٨٩)، *هشت كتاب*، تهران: مبین اندیشه، جاب اوّل.
٨. السعدني، مصطفى، (١٩٨٧)، *التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل*، الإسكندرية: منشأة المعارف.
٩. صفوي، كورش، (١٣٩٠ش)، *از زبان شناسی به ادبیات*، طهران: سوره مهر، المجلد الأوّل، الطبعة الثالثة.
١٠. ضيف، شوقي، (١٩٦٢)، *في النقد الأدبي*، القاهرة، دار المعارف، الطبعة التاسعة.
١١. عسّاف، ساسين سيمون، (د ت)، *الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس*، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى.
١٢. عضفور، جابر، (١٩٩٢)، *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*، بيروت.
١٣. غنيم، كمال أحمد، (١٩٩٨م)، *عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر*، القاهرة: مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى.

١٤. كَبَّابَه، وحيد صبحي، (١٩٩٩)، *الصُّور الفنِّيَّة في شعر الطَّائِبِينَ بين الانفعال والحسّ: دراسة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب.*
١٥. كوهين، جان، (١٩٨٦)، *بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب: دار تويقال للنشر، الطبعة الأولى.*
١٦. مراد، يوسف، (١٩٨٧)، *مبادئ علم النفس العام، القاهرة: دار المعارف، الطبعة السابعة.*
١٧. مرادي، محمد هادي، ومجيد قاسمي، (٢٠١٢م)، *الرّد على منظري إنزياحية الأسلوب: رؤية نقدية، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد الخامس.*
١٨. النويهي، محمد، (١٩٦٧)، *وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الرسالة.*
١٩. ويس، محمد أحمد، (٢٠٠٥م)، *الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، بيروت: مجد، الطبعة الأولى.*
٢٠. هو، غراهام، (١٩٦٥)، *مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق: مؤسسة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.*
٢١. هيجل، (١٩٨٠)، *مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طراييشي، لبنان: دار الطليعة، الطبعة الثانية.*