E-ISSN: 2706-9931
P-ISSN: 1994-473X

Al-Adab Journal Vol. 68, No. 3, (September) 2026

The Displacement of Textual Structure in the Poetry of the Iraqi Poet Ahmed Al-Khayal: The Correspondence of the Senses as a Model

Nahla Al-Owaidi (Corresponded Author) [(1)]
Dr. Hossein Mar'ashi, [(2)]
[(1)] PhD Student in Arabic Language and Literature, Shiraz University nahlashakir4@gmail.com
[(2)]Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shiraz University hosein-marashi@shirazu.ac.ir

Copyright (c) 2026 **Nahla Al-Owaidi. Dr. Hossein Mar'ashi**

DOI: https://doi.org/10.31973/2hxn3j51

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Publication Dates

(Received 2025-05-21) (Revised 2025-06-16) (Accepted 2025-06-17) (Published 2026-09-15)

Abstract:

"Synesthesia" is considered one of the prominent stylistic phenomena that falls under the rhetorical deviation techniques in modern poetry, where the poetic image is constructed through the intermingling of senses and their exchange of expressive roles. This process results in the creation of unfamiliar images that captivate the reader and offer a new horizon for the artistic appreciation of the text. Although this technique has roots in classical Arabic literature, it has gained increasing attention in modern poetic practices, particularly among poets who aim to renew textual structures and move away from conventional expressive patterns. This study analyzes the poetry of the contemporary Iraqi poet Ahmed Al-Khayyal, regarded as one of the noteworthy voices in modern poetic experience. The focus is on his use of synesthesia as an aesthetic and semantic device that contributes to the deviation from traditional textual structures. The research adopts a descriptive-analytical approach: first, it defines the theoretical framework of synesthesia in terms of its concept, types, and functions; then, it extracts and analyzes diverse poetic examples from the poet's collections to identify the patterns of synesthetic expression and their role in shaping poetic imagery, constructing meanings, and deepening the suggestive dimension of the text. The findings reveal that Ahmed Al-Khayyal masterfully employs this technique with a high degree of artistic awareness, immersing the reader in a multi-sensory experience where vision interacts with sound, smell with taste, and touch with light. This endows the text with emotional density and experimental quality that enriches both aesthetic and intellectual reception. Synesthesia in his poetry is part of a broader poetic vision that seeks to break the familiar and create a poetic world that transcends the senses into a realm of free imagination and creative emotion.

Keywords: Ahmed Al-Khayyal, synesthesia, textual deviation, poetic imagery, contemporary Iraqi poetry.

Al-Adab Journal Vol. 68, No. 3, (September 2026)
E-ISSN: 2706-9931 P-ISSN: 1994-473X

انزياح البنية النصية في شعر الشاعر العراقي أحمد الخيال؛ تراسل الحواس نموذجا

نهله العويدي (المؤلف المراسل)
طالبة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها
بجامعة شيراز

د. حسين مرعشي
أستاذ المشارك في قسم اللغة العربية وآدابها
بجامعة شيراز

تواريخ المنشور

الإستلام	النسخة النهائية	الموافقة	النشر الالكتروني
(٢٠٢٥/٥/٢١)	(٢٠٢٥/٦/١٦)	(٢٠٢٥/٦/١٧)	(٢٠٢٦/٩/١٥)

(مُلَخَّصُ البَحث)

يُعدّ "تراسل الحواس" من الظواهر الأسلوبية المهمة التي تندرج ضمن تقنيات الانزياح البلاغي في الشعر الحديث، إذ تُبنى الصورة الشعرية عبر تداخل الحواس وتبادلها الأدوار التعبيرية، ما يُفضي إلى تشكيل صور غير مألوفة تُثير المتلقي وتمنحه أفقًا جديدًا في التذوق الفني للنص. وقد ظهر هذا الأسلوب منذ العصور القديمة في الأدب العربي، إلا أنّه بات يحظى باهتمام متزايد في الممارسات الشعرية المعاصرة، ولا سيما لدى الشعراء الساعين إلى تجديد البنية النصيّة والانزياح عن التراكيب التعبيرية النمطية. يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل شعر الشاعر العراقي المعاصر أحمد الخيّال، بوصفه أحد الأصوات اللافتة في التجربة الشعرية الحديثة، مركّزًا على توظيفه تقنية تراسل الحواس بوصفها وسيلة جمالية ودلالية تساهم في انزياح البنية النصية التقليدية. وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، تم أولًا بتحديد الإطار النظري لتراسل الحواس من حيث المفهوم، والأنواع، والوظائف، ثم استخراج نماذج شعرية متنوعة من دواوين الشاعر، وتحليلها للكشف عن أنماط هذا التراسل، وبيان أثره في تشكيل الصور الشعرية، وبناء المعاني، وتعميق البعد الإيحائي للنصّ. أظهرت النتائج أنّ أحمد الخيّال يُتقن استعمال هذا الأسلوب بوعي فني رفيعٍ، حيث يُدخل المتلقي في تجربة حسّية مركّبة، تتفاعل فيها الرؤية مع السمع، والشمّ مع الذوق، واللمس مع الضوء، مما يمنح النصّ كثافة شعورية ويُضفي عليه طابعًا تجريبيًا يثري التلقي الجمالي والمعرفي. ويُعدّ تراسل الحواس في شعره جزءًا من رؤيته الشعرية التي تقوم على كسر المألوف ،وخلق عالم شعري يتجاوز الحواس إلى فضاء التخييل الحرّ والانفعال الإبداعي.

الكلمات المفتاحية: أحمد الخيّال، تراسل الحواس، انزياح البنية النصيّة، الصورة الشعرية، الشعر العراقي المعاصر.

التمهيد:

تُعد ظاهرَةُ تراسُلِ الحواس إحدى وسائل تنمية الصور الفنية في النص الأدبي، إذ ترتكز على أسلوب تبادل المدركات بين الحواس، الظاهرة منها والباطنة، بهدف خلق صورٍ جديدة، وشدّ انتباه المتلقي والتأثير فيه. وتعد هذه الظاهرةُ من الظواهرِ القديمةِ في الآداب العربية، وإن تأخرت دراستها والتنظير فيها، وسوف نسلّط عليها الضوء في هذا البحث عبر تقصّيها في التراث الشعري للشاعرين سعدي الشيرازي وبشار بن برد، وذلك؛ لمعرفة كيفية الاستفادة منها في قصائدهما، والدوافع إليها، والأهداف المنشودة منها. إن الذوقَ ،والرائحةَ، واللونَ، والبصرَ هي أمور إدراكية، ليست خارجة عن الذات، فإذا حلّت الأحياء، حلّت معها هذه الصفات، وهذا يعني أنّ النظر ذو علاقة بالضوء، فكلّ شيء في هذا الإطار متصل بحاسة البصر، وكلّ المسموعات التي سمعها الإنسان تكون في ظلّ حاسة السمع، وكذلك بالنسبة لبقية الحواس من اللمس والشم والذوق. في حين قد تختلط الحواس معاً لأغراض ما يسمى بـ"تراسل الحواس"، فهو بمعنى امتزاج الحواس لغة، وأما في الاصطلاح فهو نظرية تعني إلقاء الفروق الوظيفية بين الحواس الانسانية عن طريق تكوين علائق حوار بين حاستين منفصلتين أو أكثر.

هذا الفن من الأدب يدل على وصف مدركات حاسة من الحواس الخمس بمدركات حاسة أخرى، وعلى المدرك الحسي، أو يصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك الصوت أو وصفه بأنه مخمليّ أو دافئا أو ثقيلا. ويمكن تعريف "تراسل الحواس" بأنه وصف مدركات كلّ حاسّة من الحواسّ بصفات مدركات حاسّة أخرى، فهو يقتضي – بالضرورة – وجود حاسّتين أو أكثر، يتقصّد المنشئ عن طريقه إسقاط صفات إحداهما على الأخرى، إذ يتلاشى الحدّ الفاصل بين اختصاصات الحواس، وتبدو وكأنها تندمج في حاسّة واحدة. وممّا هو معلوم أنّ توظيف الشاعر لتقنيّة تراسل الحواسّ يُعينه على توليد دلالات جديدة تتجاوز المدركات الحسيّة المباشرة، وذلك عبر التعبير عن أثر تلك المدركات في النفس، على نحوٍ يستثير التأمّل والتفكير لدى المتلقّي، فيسعى إلى الوقوف على طبيعة العلاقة الرابطة بين جزئيّات العمل

الفنّي والدلالة الإيحائيّة المتولّدة من هذا البناء الجمالي. وقد يصف الأديب المسموعات بصفات بصريّة أو شعوريّة، فيقول: "نغمٌ مضيء"، أو "لحنٌ راقص"، أو "لحنٌ باكٍ"، وغيرها من الصور التي تستدعي تداخلاً بين الحواسّ.

فإن النمو العضوي داخل القصيدة قد لايتمّ إلاّ بترابط بعض الحواس؛ إذ إن انسجامها يتولد من داخل العلائق التي يتطلبها النص، فقد يتطلب المعنى في البيت أن تتفاعل حاسة ثانية وثالثة ورابعة، ليتم المعنى وتكمل الصور الحسية. وقد لا تتشكل الصورة النهائية إلاّ بتضافر عدد من الحواس. ولا شك أن المتعة الفنية في ترابط الحواس أجمل فنّياً، علماً أنّ لها النصيب الأوفى في شعرنا العربي؛ كما أن الإحساس بالجمال لا يقتصر على حاسّةٍ واحدةٍ فحسب، وإنّما ثمة حواسّ مختلفة يمكن بوساطتها الإحساس بجمال الصور، نظراً لما تشكّله تلك الحواس من أثر في تحقيق الغرض الذي يتوخاه الشاعر.(إبراهيم، ٢٠٠٠م: ١٣٠)؛ لذا قام الشعراء بتبادل معطيات الحواسّ ومزجها لإيجاد صورة حسية أو شعرية منفعلة تساعدهم في نقل الأثر النفسي لمتلقي شعرهم. وأما تراسل الحواس فهو" أن نصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات الحواس الأخرى؛ فتعطي المسموعات ألواناً وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة ".(الجنابي ، د.ت: ٢٢) وإذا كان هذا التراسل الحسّي بمعناه العام يقصد أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما فينقل إليها مفردات حاسة أخرى(الصائغ ، ١٩٩٧: ١٣٦)، فإن هذا يدل بشكل أو بآخر على اقتراب الصورة التراسلية من الصورة (الغرائبية) الغريبة التي تغادر فيها الألفاظ مدلولات الأشياء ومنطقها. فالغريب هو ما يأتي من منطقة خارج الإطار المألوف ،ويسترعي النظر بوجوده خارج مقرّ.(كيليطو، ١٩٩٧: ٦٠) فالشاعر يعمد إلى مزج الحواسّ والربط بينها لجذب انتباه المتلقي وإثارة الانفعال النفسي فيه، كي يشعر بما يشعر به الشاعر في الأجواء النفسية والشعورية.

ومن المفيد الإشارة إلى أن الرمز والرمزية وتراسل الحواس تمثل مجموعة من المفاهيم التي تنحدر من المعنى الأصلي لكلمة "رمز". إن كلمة "سمبليك"[1] اليونانية كانت تستعمل للدلالة على أداة مشطورة إلى نصفين، يتقاسمها شخصان، وتصير

[1] symbolon

رمزاً ذا معنى حين يستطيع حاملاها تجميع جزأيها، أي أن أجزاء الكل تولد فيما بينها علاقة تكامل. في الحديث عن الرمز تتشارك حاستان، ويمكن لهذه العلاقات أن تنشأ بين الأشياء المختلفة، وبين ما هو مرئي وما هو غير مرئي. إن توافق الحواس هذا هو أحد أهم المفاهيم التي تميزت بها المدرسة الرمزية، وأطلق عليه مفهوم الـ correspondance وقد ترجم إلى العربية "تراسل الحواس" أو "تزامن الحواس" أو "توافق الحواس" أو التوافق على نحو مختصر؛ أو حتى "نظرية العلاقات" ودُرس في إطار التمازج في التفاعل الحسي.(الغذامي، ٢٠١١: ٦)

مفهوم تراسل الحواس:

كثيراً ما نفصل بين مدركات حواسنا الخمس ولا نخلط بينها فنقول: إن اللون الأبيض إدراك بصري، وصوت العصفور إدراك سمعي، وحلاوة العسل إدراك ذوقي، ورائحة الزهور إدراك شمّي، ونعومة الزجاج إدراك لمسي. كل هذا صحيح إذا اكتفينا بالجانب الحسي للمدركات؛ أما اذا نظرنا إلى جانبها النفسي فإن الأمر يختلف. فمثلاً اللون الأبيض يبعث على الانشراح، وكذلك نعومة الزجاج؛ ولذلك يجوز أن نقول: "الأبيض الناعم"، كما أن صوت العصفور يبعث على النشوى وكذلك عطر الزهرة. أفلا يجوز أن نقول: الصوت العطري؟ إن هذا الخلط جائز في عالم الشعر وينطوي تحت ظاهرة تُسمّى "تراسل الحواس"؛ أي: "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات حاسة أخرى"(فارس، ٢٠٠٥/٢٠٠٤: ١٩٤) وفي ذلك إظهار للأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء؛ فالصورة المتجاوبة، أو المتراسلة، أو المزدوجة، أو المحوّلة، جميعها اصطلاحات تحمل دلالة واحدة، وهي الصور التي تصف مدركات حاسةٍ عن طريق حاسة أخرى، فتعطي المسموعات ألواناً وتهب الألوان أنغاماً وتُصير المرئيات عاطرةً، وتجعل المشمومات ألحاناً.(اليافي، ١٩٨٢: ١٥٨)، إذ تتفاعل جملة الحواسّ البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية ويضيء الومضة التصويرية ويمدّها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة جمالاً ووضوحاً عبر التفاعل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس.(أبو ججوح،٢٠١٠: ٧٦) "ويمنح تراسل الحواس للشاعر فرصة استثمار الإيحاء في حاستين أو أكثر وبذلك يكثّف مشاعره ويركّزها في الإتجاه الذي هو ينشده؛ يضاف إلى هذا أن تراسل الحواس مما يُثري

اللغة وينميها؛ لأنه يعني ضمناً أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى؛ وبذلك تتنوع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة".(الصائغ، ١٩٩٧: ٣٦)

ونفهم من هذا أن التراسل عملية شعورية جمالية يثيرها الشاعر بوصفها حالة من الخلق الفني تنبع من "التماثل في اللاتماثل" (الصانع، ١٩٨٠، ص ٤١٨) وفيه تتحول الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات معطيات حية ،ويوحي الصوت وقعاً نفسياً شبيهاً بذاك الذي يوحيه العطر أو اللون مما يكشف عن تلك الوحدة الشاملة التي تربط بين معطيات الطبيعة. وتلك المعاني المطلقة التي تشير إليها الأشياء "(فتوح، ١٩٨٤: ١١١) ويسمي نعيم اليافي أشكال هذا النمط التصويري "الصور المتجاوبة، أو المتراسلة، أو المزدوجة، أو المحولة"، ويرى في هذه الصور تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير، وتتسع فيها رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد من جرائها الأفق الأوسع للمجاز والفن على السواء"(اليافي، ١٩٦٩/١٩٧٠: ٣٠٥)، ويذهب اليافي إلى أن التراسل بين الحواس يسمح بتداخل وتشابك الصور والألوان والأصوات، إذ تكون وحدة الحواس واسعة وعميقة، تتقاطع فيها المشاهد والألوان في فضاء شعوري متكامل.

تراسل الحواس بوصفه ظاهرة فنية له جذور في الشعرين العربي القديم، كما نجده في الشعر الغربي القديم أيضاً. كما يظهر في القرآن الكريم أيضاً نجد هذا التراسل أو التبادل بين معطيات الحواس، يقول الله سبحانه وتعالى في الآية الكريمة:{يُطَافُ عَلَيْهِمْ بِصِحَافٍ مِّن ذَهَبٍ وَأَكْوَابٍ وَفِيهَا مَا تَشْتَهِيهِ ٱلأَنْفُسُ وَتَلَذُّ ٱلأَعْيُنُ وَأَنتُمْ فِيهَا خَالِدُونَ}.[الزخرف: آية ٧١] أما تراسل الحواس في معناه النقدي والبلاغي وتنظيره الواعي، فإنه يرتبط بالعصر الحديث، إذ إن الشاعر الفرنسي (بودلير) يعدّ أول من تكلم عنه نظريا وطبّقه في شعره. ففي تنظيره يقول: إن من العجيب أن يكون الصوت غير قادر أن يوحِي باللون، وإن الألوان لايستطيع أن يعطي فكرةً عن النغم ،وإن الصوت واللون غير صالحين للتعبير عن الأفكار.(فارس، ٢٠٠٤/٢٠٠٥: ١٩٤) وفي تطبيقه الشعري يقول: **فإن العطور والألوان والأنغام تتجاوبُ/ فمن العطورما هي ندية كلحم الأطفال/ ومنها العذبة كلحن المَزاميرِ/ ومنها الخضراءُ من مُروج.**(المصدر نفسه: ١٩٤)

ثم تطورت وازدهرت نظرية تراسل الحواس على يد الرمزيين وقاموا بالمزج بين أكثر من حاستين في أدبهم. والجدير بالذكر أن تراسل الحواس في المدارس الأدبية الأخرى كالرومانسية مثلاً كان موجوداً، لكن ازدهاره وتطوره كان على يد الرمزيين. في الواقع "إن أول ما بشّر به الرمزيون إجراء الفوضي في مدركات الحواس المختلفة، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفن الموسيقي".(خورشا، ١٣٨٨: ٢١٠).

تراسل الحواس من وجهة نظر البلاغية

بدأ استعمال هذا المصطلح في أوروبا في العقود الأخيرة، ثم ترجم إلى الفارسية، واستعمل لاحقا في كتب البلاغة. يختلف علماء البلاغة في وجهات نظرهم حول ماهية الاستعارة أو حول تصنيف تراسل الحواس بوصفه استعارة أو مجازا قائما على الافتراض. يعد (شفيعي كدكني) في كتاب صور الخيال في مبحث عنصر اللون وتراسل الحواس، أن تراسل الحواس ينتمي إلى فئة الاستعارات ،إذ يعمل على نقل الصفات أو الأفعال المرتبطة بحاسة البصر.(شفيعي كدكني، ١٩٩١م: ٢٧٤) أما (مجدي وهبة) فيعد أن تراسل الحواس نوع من المجاز كما يرى أن العلاقة الموجودة فيه علاقة تأثير نفسي واحد. يرى (وهبة) أن اختلاف تراسل الحواس والاستعارة يكمن في أن الاستعارة تقوم على علاقة بين المشبّه والمشبّه به، أما تراسل الحواس ففيه علاقة تقوم على الاستجابة النفسية الموحدة، ويعتقد أنه لا يوجد تشابه بين الطعام الفاسد "والصوت الزاعق" في ذاتهما (مثل قول: "الطعام الزاعق"). لكنّ كلاً منهما يُحدث التأثير النفسي ذاته في ذهن المتلقي. (وهبة، ٢٠١٠م: ٦٩)

ومن الدراسات التي أجريناها حول البناء البلاغي لتراسل الحواس، نرى أن من أهمها دراسة (كمال أبو أديب) الذي تطرق إلى نقد وجهات نظر وأفكار (الجرجاني) مؤلف كتاب أسرار البلاغة وكذلك وجهات نظر المفكرين والنقاد الغربيين. وبما أن بحث الاستعارة يُعدّ واسع النطاق، يمتد من عهد أرسطو حتى العصر الحديث في الغرب، وينتمي إلى حقل البلاغة، فقد عد الباحثون الغربيون تراسل الحواس أحد فروع الاستعارة المهمة، ومن أهم هؤلاء الباحثين (ستفان أولمان)، الذي يُعدّ تصنيفه من أكثر الأنظمة انسجامًا ودقةً في مجال الاستعارة، إذ أرسى أساسًا متينًا يقوم على علاقتين تؤديان

دورًا مهما في عملية المجاز: علاقتا التشابه والتجاور. كما عد ان التشابه ينتج عن اشتراك المفهومين في سمة دلالية موحدة.(أبو ديب، ١٩٨٤م: ٤٦) وقد وقع اختيارنا في هذا البحث على الشاعر العراقي المعاصر (أحمد الخيال)، لإثبات حضور ظاهرة تراسل الحواس في أشعاره، نظرًا لمكانته الأدبيّة الرفيعة، وبراعته اللافتة في توظيف هذا الأسلوب الفني لابتكار أبهى الصور وأدقّها من حيث الأثر الجمالي والبلاغي.

أسئلة البحث:

١- كيف برزت ظاهرة تراسل الحواس في شعر أحمد الخيال؟

٢- كيف يوظّف أحمد الخيّال تراسل الحواس لخلق الصور الشعرية والتكثيف الدلالي في نصوصه؟

٣- ما الأثر الجمالي والإيحائي الذي يُحدثه تراسل الحواس في تجربة التلقي عند قارئ شعر أحمد الخيّال؟

٤- إلى أيّ مدى ينجح الشاعر في كسر المألوف وتجديد بنية الخطاب الشعري عبر هذا الأسلوب؟

أهمية البحث

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يسعى إلى تسليط الضوء على أحد الأساليب البلاغية والفنية الحديثة التي أسهمت في إثراء البنية النصيّة للشعر العربي المعاصر، ألا وهو "تراسل الحواس"، بوصفه ظاهرة أدبية تقوم على تفاعل الحواس وتبادل مدركاتها في تشكيل الصور الشعرية المبتكرة.

ويُعدّ من الأساليب التعبيرية التي تضفي على النص الشعري كثافة دلالية وإيحاءً جماليًا، مما يُحدث أثرًا عميقًا في المتلقّي، ويُسهم في إعادة تشكيل العلاقة بين اللغة والحسّ والتخييل. وتتجلى أهمية الدراسة أيضاً في كونها تتناول تجربة شاعر عراقي معاصر متميّز، هو أحمد الخيّال، الذي تميز بقدرة لافتة على توظيف تراسل الحواس في قصائده، مما يضعنا أمام تجربة فنية غنية تستحق الوقوف عندها وتحليل عناصرها.

كما تهدف الدراسة إلى الكشف عن الأسس النظرية لمفهوم تراسل الحواس، وأنواعه ووظائفه، إلى جانب إظهار مدى مساهمة هذا الأسلوب في كسر المألوف، وتوليد صور شعرية جديدة تتجاوز النمطية المألوفة.

ومن هنا، تسعى هذه الدراسة إلى الإسهام في الحقل النقدي عبر تحليل الأبعاد البلاغية والجمالية لتراسل الحواس في شعر أحمد الخيّال، وتبيان موقعه في سياق الانزياح الأسلوبي، بما يفتح آفاقاً جديدة لفهم البنية التخييلية في الشعر العربي المعاصر.

خلفية البحث:

أنجزت دراسات عديدة في ظاهرة تراسل الحواس في الأدب العربي، منها: "بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم (نماذج تطبيقية)" لأحمد فتحي رمضان مطبوعة في مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، العدد(١)، مجلد (١٤)، كانون الثاني ٢٠٠٧ م. في هذه الدراسة يأتي الباحث بدراسة ظاهرة تراسل الحواس في الآيات القرآنية وكيفية توظيفها. "ظاهرة تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي" لكاظم عبد الله عبد النبي عنوز مطبوعة في مجلة الدراسات الكوفة، العدد (٦)، ٢٠٠٧ م. وقد قام الباحث في هذا البحث بتحليل النماذج الشعرية من ديوان الشيخ أحمد الوائلي، موضحا مدى توفيقه في توظيف هذه التقنية البلاغية. ومن الدراسات المهمة الأخرى أيضا: "الصورة الفنية في التجربة الرومانسية؛ ديوان أغاني الحياة لأبي قاسم الشابي" وهي رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، لزكية يحياوي، في جامعة مولود معمري تيزي – وزر في الجمهورية الجزائرية، ٢٠١١ م. وقد خصّصت الباحثة قسمًا من الرسالة لاستعراض نماذج شعرية من ديوان الشابي التي وظّف فيها تراسل الحواس.

كما تناولت دراسة بعنوان "تراسل الحواس وأشكاله في شعر أحمد عبد المعطي حجازي" للباحث علي نجفي إيوكي، الموضوع بشكل مفصّل. وقد نُشرت هذه الدراسة في مجلة اللغة العربية وآدابها، وهي مجلة علمية محكّمة، السنة ١٢، العدد ١، ربيع ١٤٣٧هـ، ص ٦–٤٩. ركّز الباحث فيها على تحليل الكيفيات المختلفة التي تم بها توظيف ظاهرة تراسل الحواس في شعر الشاعر المصري المعروف أحمد عبد المعطي حجازي، مبرزًا الأشكال البلاغية التي يظهر بها هذا التراسل، مثل: تداخل السمع والبصر، أو امتزاج الذوق بالشم، وكيف نجح الشاعر في توظيفها لإيجاد صور شعرية نابضة ومركّبة تلامس وجدان القارئ وتُثير خياله.

أما فيما يخص تراسل الحواس في شعر أحمد الخيّال، فلم يُنجز حتى الآن أي بحث أكاديمي مفصّل يتناول هذا الموضوع.

لذلك، يُعدّ هذا البحث هو الأول من نوعه الذي يتناول هذه الظاهرة في شعر الخيّال، إذ نهدف من خلاله إلى تسليط الضوء على كيفية توظيفه لتراسل الحواس في بناء الصور الشعرية، وتعميق الدلالات الجمالية في نصوصه.

مختصر عن الشاعر أحمد الخيال

ولد الشاعر العراقي المعاصر أحمد جاسم مسيلم مطر عباس الملقب "بالجنابي" في محافظة بابل عام١٩٦٨ م، وتحديداً في إحدى مدن الحلة المعروفة وهي مدينة القاسم، في المحلة القديمة وفي بيت يُعرف ببيت آل مسيلم من بيوتات المدينة المعروفة، وقد أكمل الخيّال تعليمه الابتدائي عام ١٩٨٠م، ثم الثانوي عام ١٩٨٨م، ليلتحق بكلية الآداب جامعة بغداد ويتخرج من قسم اللغة العربية فيها بتفوق أهّله لخوض رحلته في الدراسات العليا في جامعة القادسية، إذ نال درجة ماجستير بتقدير امتياز، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة بابل عام ٢٠١٣م.

وكان الخيّال شغوفًا بالشعر والقراءة منذ سنّ مبكرة جدًا، فصدرت له مجموعة من المؤلفات العلمية والمجاميع الشعرية، مثل: "**يقظة النعناع**"، و"أضرحة الماء"، و"سبأ أُخرى"، وغيرها.

القسم التطبيقي

تُعدّ ظاهرة تراسل الحواس من الظواهر الأدبية المميزة في الشعر العربي، إذ تمكّن الشاعر من الربط بين الحواس المختلفة لخلق صور شعرية غنية ومعقّدة تُثري النص وتُعمّق معانيه.

في هذا السياق، يظهر شعر أحمد الخيّال كأحد أهم الأمثلة التي تتميّز بتوظيف تراسل الحواس بشكل لافت، إذ يدمج بين الحواس بأسلوب مبدع، مما يُضفي على قصائده أبعادًا جمالية وتعبيرية جديدة.

وفي هذا البحث، سنعمل على تحليل أبيات شعرية مختارة من دواوين أحمد الخيّال من منظور تراسل الحواس، مع التركيز على كيفية استغلاله لهذه الظاهرة في تكثيف الدلالات وخلق تأثيرات جمالية فريدة.

عبر ذلك، سنتناول أثر تراسل الحواس في بناء الصور الشعرية وتوليد الإيحاءات العميقة التي تُسهم في إيصال معاني النصوص بطريقة غير تقليدية، مما يعكس إبداع الشاعر، وقدرته على تحديث البنية الشعرية.

يسعى هذا البحث إلى تقديم دراسة معمّقة تُعد الأولى من نوعها حول تراسل الحواس في شعر أحمد الخيّال، ويهدف إلى استكشاف الأساليب التي يعتمدها الشاعر في خلق تداخل بين الحواس، وتوظيفها في خدمة الجمال الشعري والتعبير الفني.

التراسل بين الشمي –اللمسي:

–رسمتك... إطاراً للوحة بالانتظار/مثل جندي حملَ على ظهره بكاءٍ ساتر/ وأمنياتٍ محنيةٍ للريح/أيِ خريف أسمر منحك هذا الحضور/ كل شيء اتقد/ وأنا أسير محنطاً برائحة البرد/ وحين نزل الثلج/ أيقنت بقداسة الغيم.(الخيال، ٢٠١٨: ٦)

في العادة، يُحَسّ البرد كإحساس جسدي عبر حاسة اللمس، كالإحساس بالبرودة على سطح الجلد، في حين ترتبط حاسة الشم عادةً بالروائح.

لكن في العبارة المذكورة، يستعمل الشاعر "رائحة البرد" كوسيلة لنقل الإحساس بالبرودة، وهو تعبير غير معتاد، إذ يربط بين حاستَي الشم واللمس. فالشخص، حين "يشم" رائحة البرد، يشعر كأن البرد لم يعد مجرّد إحساس مادي، بل أصبح له وجود حسي مركّب يتجلى كرائحة.

بهذا التداخل الحسي، ينقل الشاعر حالة من الازدواجية الإدراكية، ما يُضفي عمقًا دلاليًا على الصورة، ويزيد من قوتها التأثيرية. إذ لم يعد البرد في النص مجرد شعور خارجي، بل تلبّس شعري حسي يمسّ النفس والذاكرة معًا.

فهو يشير إلى أن البرودة لا تُدرَك فقط عن طريق الجلد، بل تُستشعَر أيضًا كما لو كانت رائحة عالقة في الجو، مما يولد لدى المتلقّي إحساسًا مركّبًا يجعل التجربة أكثر حسّية وواقعية.

هذا التراسل بين حاستَي الشم واللمس يولّد دهشة شعريّة لدى القارئ، إذ يُتوقع أن يُدرَك البرد عبر حاسة واحدة، لكن الشاعر يرفع التجربة إلى مستوى استعاري معقّد، فيُحيلها إلى مجال الشم، مما يضفي على البرودة غموضًا وتأثيرًا وجدانيًا خاصًا.

ويُعدّ هذا الاستعمال البلاغي لتراسل الحواس أسلوبًا فنيًا يعمّق قوة الإيصال الشعوري، ويضيف طبقات دلالية إلى النص، تعكس تراكب الأحاسيس والمواقف النفسية التي يسعى الشاعر لتجسيدها.

التراسل البصري– الشمي

لا يزال مِ مسكاً برائحة القميص لا يعنيه شيئا أن العالم أصبح بئراً حدثوياً له رغبته التي شنقتها الاسانيد الضعيفة وحذفتها القوافل.(الخيال، ٢٠١٥: ٣٨)

يتجلّى أمامنا نصٌّ كثيفٌ بالرمز والدلالة، تتقاطع فيه الحواس وتتداخل في نسقٍ شعريّ ذي طبيعة أنطولوجية، لا يقف عند حدود الصورة

البلاغيـــــــة، بـــــــل يتعـــــــدّاها إلى مساءلة الوجودِ والهويةِ والذاكرة.

العبـارة الافتتاحيـة: "لا يـزال مِمسـكًا برائحـة القمـيص"، تُعـدّ تجليًـا بـارزًا لتراسـل الحـواس، إذ إن "القمـيص" دالٌّ بصـريٌّ مـادّيٌّ، يُـرى ويُلمـس، لكـنّ الشـاعر لا يتشـبّث بـالقميص كجسـدٍ مادّي، بل "برائحته"، أي بما لا يُرى.

هنـا تتقـاطع الحاسـتان: البصـر والشـمّ، ليُفضـي هـذا التـداخل إلـى بعـدٍ ثالـث: الـذاكرة، إذ إن الرائحـة تُعـدّ مـن أكثـر الحـواس ارتباطًـا بالـذكريات، كمـا أثبت علم النفس الحسيّ.

الشـاعر لا "يمسـك بـالقميص"، بـل "برائحتـه"، أي إنـه يتشـبّث بمـا لا يُمسَـك، فـي مفارقـة دقيقـة تُحيـل إلـى تمسّكه بما لا يُرى ولا يُقال، بل يُعاش ويتسرّب من بين الحواس، كما تتسرّب الذكريات من بين الأصابع.

هـذا التشـبث بالرائحـة – لا بـالقميص – يُشـير إلـى "حضـور الغائـب"، وكـأن الشـاعر لا يريـد الجسـدَ، بـل الأثـر، لا الشـيءَ، بـل المعنـى الـذي خلّفـه ذلـك الشيء.

–والقمـــــرُ الأخـــــرسُ ... يرســـــمِ بطباشـــيرِ نوبتـــه ترابـــاً أبـــيضُ ال يصـــلحِ لـــدفن المـــوتىُ المدينـــةُ ... جـــرحِ عطـــرَك الأحمـــر.(الخيـال، ٢٠٢١: ٢٢)

يتجلّـى تراسـل الحـواس كونـه شـعرية عميقـة تسـهم فـي إثـراء المعنـى وتكثيـف الدلالـة، عبـر تحويـل الحـواس عـن وظائفهـا المألوفـة وخلـق صـورٍ حسـية متداخلة.

أولًا، يُوصَـف القمـر بـ"الأخرس"، فيُسـنَد إليـه وصـفٌ سـمعيٌّ، علـى الـرغم مـن كونـه كائنًـا بصـريًا بطبيعتـه، وهنـا نلحـظ تحـويلاً دقيقًـا للحـس البصـري إلـى سـمعي، ممـا يضـفي علـى المشـهد هالـة مـن الصـمت المتـوتر الملـيء بالإيحاءات.

ثـم يقـول: "يرسـم بطباشـير نوبتـه ترابًـا أبـيض"، وهنـا تَحـوُّل آخـر، إذ يُنسَـب فعـل الرسـم – وهـو فعـل بصـري – إلـى أداة مدرسـية (الطباشـير) تُسـتعمل عـادةً علـى اللـوح، لا علـى التـراب. كمـا أن "نوبـة القمـر" تُجسَّـد وكأنهـا حـارس ليلـي يخـطّ حـدود زمانـه ومكانـه، فينتقـل التعبيـر مـن التجريـد الزمني إلى التجسيد الحسيّ البصريّ.

أمـا العبـارة: "ترابًـا أبـيض لا يصـلح لـدفن المـوتى"، فتحمـل دلالتـين: أولًا: مفارقـة حسّـية، إذ إن التـراب غالبًـا مـا يـرتبط بـالبني أو الرمـادي، لا بـالأبيض؛ وثانيًـا: إنّ هـذه الصـورة تحـوّل اللـون (البصـر) إلـى معنـى وجـوديّ (المـوت والحيـاة)، ما يعمّق البُعد الرمزي للصورة.

أما ذروة تراسل الحواس فتتجلّى في قول الشاعر: "المدينة... جُرحُ عِطرِك الأحمر"؛ ففي هذه الصورة المركّبة، "العطر" إحساس شَمّيّ، لكنه يُمنَح صفة لونية (الأحمر) –وهي صفة بصرية– ويوصف بأنه "جُرح"، وهو تعبير ملموس ذو طابع ألمي.

وهنا يحدث تداخل دلالي متعدد الحواس: فالعطر يُرى، ويُلمَس، ويُحَسّ، لا يُشَمّ فقط. هذا التراسل الحسيّ لا يخدم فقط جمالية الصورة، بل يسهم في توليد المعنى عبر تجسيد الحزن، والفقد، والدم، والذاكرة – كلّها في صورة واحدة تُشغِّل إدراك القارئ بكامل طاقته الحسية والانفعالية.

التراسل البصري –اللمسي

والألوانَ الباردة في اللوحة/ والمدينة التي بحجم نقودي تغازلّ قبعاتهم.(الخيال، ٢٠١٥: ٣٢)

حين يقول الشاعر: "الألوانَ الباردة في اللوحة"، فإنّه لا يكتفي بتوصيف لونيّ، بل يذهب إلى تفعيل البعد الحسيّ الكامن في اللون، إذ ينقل البرد من حيّزه الفيزيائي المعروف (الذي يُدرَك عن طريق الجلد) إلى اللون، الذي يُدرَك بصريًا.

وهذا الانزياح في المعنى يُعدّ لبّ التراسل الحسيّ،إذ يلبَس للّون صفات حسّية غير بصريّة. فالألوان الباردة هنا ليست فقط زُرقة أو خُضرة، بل هي ملمس بردٍ شعوريّ. البرد لم يعُد شعورًا جسديًا، بل دلالة نفسية تتخلل "اللوحة"، واللوحة بدورها لم تعُد سطحًا مرئيًا، بل مكانًا للتجربة الحسيّة المركّبة.

في مستوى أعمق، "البرودة" هنا تتجاوز المعنى الطبيعيّ لتُشير إلى "البرود الشعوريّ"، "الجفاء"، وربما حتى "العزلة". فاللوحة التي كان يُفترض أن تبعث الدفءَ الجماليّ، تتحوّل إلى مساحة باردة، لا من حيث الطيف اللونيّ فحسب، بل من حيث الأثر النفسيّ الذي تخلّفه.

وهذه نقطة مهمّة في تأويل العمل الفنيّ ضمن نظرية التلقي، إذ يُعاد بناء العمل لا من مكوّناته، بل من صدى هذه المكوّنات في وجدان المتلقّي. في هذا كله، تتشابك الحواس: اللون (بصر) يوصف بالبرد (لمس)، المدينة (مكان) تُقاس بالنقود (عدد/قيمة)، والقبعة (مظهر) تُخاطَب بالغواية (حسّ وجدانيّ). كلّ هذا يكشف عن انزلاق دلاليّ منظَّم، يفضح هشاشة العالم الحديث، حيث تتداخل الحواس لا لخلق متعة جمالية، بل لتشييد مشهدٍ ساخرٍ، محبطٍ، وباردٍ وجوديًا.

–و نثرت لونك في محابر رغبتي/ مطرا بلا غيم يفيض بلوحتي /وطنا

بلا ماء يغازل جدولا/ يجري على شفتيه جدول دمعتي.(الخيال، ٢٠١٥: ١٩)

تتجلّى بوضوح تقنية تراسل الحواس كوسيلة لكسر التوقّعات لدى المتلقّي، إذ يلجأ الشاعر إلى تحويل اللون – وهو بطبيعته بَصري – إلى شيء ملموس يمكن نثره، إذ يقول: "نثرتَ لونكَ"، فينتقل اللون من كونه إدراكًا بصريًا إلى فعلٍ حسيّ يُلمس ويُنثر، مما يُضفي عليه بُعدًا حسّيًا آخر. هذا التحوّل من البصر إلى اللمس يُساهم في إعادة تشكيل العلاقة بين الحواس والمفاهيم، ويخلق صورًا جديدة، غير مألوفة، فتتجاوز الألفاظ دلالاتها التقليدية لتصبح أداة لبناء عالم شعري غنيّ بالإحساس والتأويل.

ثم يتابع الشاعر هذا التراسل في عبارة: "**مطرًا بلا غيم يفيض بلوحتي**"، ويُستبدل الفعل الطبيعي (نزول المطر من الغيم) بصورة انفعالية تنبع من داخل الذات، فيكون اللون هو المطر، واللوحة انعكاسًا داخليًا للرغبة والشوق، ما يُكثّف من الحمولة الشعورية للنص.

كلّ هذه التحولات بين الحواس تسعى إلى توليد دلالة شعرية مركّبة، تجعل من التجربة النصيّة حالةً شعوريةً متكاملة لا تُدرك بحاسة واحدة، بل بتفاعل الحواس جميعًا. وهكذا، يكون الشاعر قد استعمل التراسل أداة تعبيرية وجمالية لخلق صور جديدة تؤثّر في المتلقي عبر الدهشة والانفعال.

-آه....من حزنك البارد.(الخيال، ٢٠١٥: ٤٣)

في هذه العبارة، يستعمل الشاعر تراسل الحواس بشكل مُبدع لتعميق الانطباع الذي يتركه النص لدى القارئ. عادةً، الحزن شعورٌ يُدرك بالعاطفة أو يُعبَّر عنه بالسمع، وهو حالة داخلية تعكس الألم أو الأسى. ولكن الشاعر هنا يضيف صفة البرد إلى الحزن، مما يجعل الحزن يتحوّل إلى حالة محسوسة يمكن إدراكها بالحاسة اللمسية.

عادةً، البرودة حالة فيزيائية تُدرك عبر الجلد، فهي تشير إلى إحساس ماديّ يتجسّد في الجسد. وعند قول الشاعر: "من حزنك البارد"، فإنه يمنح الحزن بُعدًا حسّيًا ملموسًا، ويُجسّد البرودة كدلالة على الجمود العاطفي أو الفراغ الشعوري، مما يعزّز عمق التجربة الشعورية ويُضفي واقعية على الألم المُعبَّر عنه.

كما أن اختيار الشاعر لـ"البرد" تحديدًا يعكس قصدًا فنّيًا، إذ إن البرد غالبًا ما يُرتبط بالعزلة والجمود وغياب

الدفء الإنساني، وهي معانٍ تنسجم تمامًا مع طبيعة الحزن في التجربة الإنسانية. بهذا، ينجح الشاعر في خلق تراسلٍ بين الحالة الوجدانية (الحزن) والحالة الحسية (البرودة)، مما يجعل الشعور أكثر تأثيرًا وأقرب إلى الإدراك الحسيّ المباشر لدى المتلقي. فالحزن هنا لا يُعاش داخليًا فقط، بل يتحوّل إلى تجربة ملموسة تُستثار بالحواس، ولاسيما اللمس، ما يُعمّق من الإيحاء الشعري ويُضفي على الصورة الفنية طبقة دلالية مركبة تُسهم في تعزيز القيمة التعبيرية للنص.

التراسل البصري – الذوقي

–قرب كوخك الفقير كي تحلُ الفراشاتُ التي أيقنتها الابتسامات القلقةَ أطلقها لتزهرّ في البرية.. لتكونَ سهوِ الفرح اللذيذُ عندها تقف السماءِ على أصابع الموجً مبتهجة بهديل الحقول وبكركرات شقوق الجدار ما بعد الطوفان.(الخيال، ٢٠٢١: ١٩)

في هذا المقطع الشعري، تتجلّى ظاهرة تراسل الحواس عبر تداخلٍ دلاليّ وانفعاليّ عميق، إذ تتحوّل الأحاسيس والمعاني إلى صورٍ حسّيّة مركّبة يتجاوز فيها التعبير حدوده التقليدية. الفراشات، وهي رمز بصريّ رقيق، لا تظهر إلا بعد أن "أيقنتها الابتسامات القلقة"، وكأنّ حاسة البصر هنا مشروطة بحالة نفسية تتأرجح بين الأمل والاضطراب، فتنشأ الصورة من تلاقح الحواس لا من حضورها المنفصل.

ثم تُستدعى الفراشات لتزهر في البرية، فيتحوّل الكائن الطائر إلى كائن نباتيّ، في انتقالٍ دقيق من المجال البصريّ إلى المجال النباتيّ البصريّ المشحون بالدلالة. ويستمر هذا التداخل حين يصف الفرح بـ "اللذيذ"، فيُمنح الانفعال النفسي، وهو تجربة وجدانية داخلية، طعماً، ويتحوّل إلى إحساسٍ ذوقيّ. وهذا يُعدّ أحد أهم أمثلة تراسل الحواس.

وبذلك تواشجت الحاستان: البصر والذوق، في بناء هذه الصورة الاستعارية. فهذه الصورة لم تأتِ فارغة لا أثر لها، بل جاءت موحيةً ذات دلالة، وقد اصطبغت بلون من التأمل والتدبّر من قِبل الشاعر، وعبرت عن حالته النفسية التي يعيشها. فاستطاع أن يُشيّد صورَه الشعرية للتعبير عن انفعالاته النفسية والوجدانية والشعورية، عبر علاقاتٍ جديدةٍ يُبدعها عبر تراسل الحواس.

وعلى طريقة "التفاعل الحسيّ"، نجد الشاعر يجعل للشوق طعماً يُتذوَّق، فيكسر الحواجز التقليدية بين الحواس، ويُشركها جميعًا في خلق

الصورة الشعرية المثيرة لدهشة المتلقّي.

في قوله: "تقف السماء على أصابع الموج"، تتجسّد السماء وكأنها كائن ملموس يستطيع الوقوف،في حين يكتسب الموج أصابع، أي قدرة على اللمس والإمساك. نحن هنا أمام صورة تُحوّل الموجودات من صيغتها المجازية أو الرمزية إلى حالة حسّيّة ملموسة: من البصر إلى اللمس، ومن الجماد إلى الحياة.

ثم تُختم الصورة بـ "هديل الحقول" و"كركرات شقوق الجدار"، حيث تُسمع الحقول، ويُمنح الجدار صوتاً نابضاً، فتتحوّل الصورة الشعرية إلى مشهدٍ سمعيّ بصريّ حيّ. هكذا يصبح الصمت مرئياً، والمكان الحيّ ساكناً متكلّماً. كل هذه الصور تنهض على تبادل الوظائف بين الحواس، وتُشكّل عوالم شعرية تنفتح على الإدراك المركّب، لا الأحادي، مما يعكس تجربة وجدانية تتفاعل فيها الحواس كلها كنسيجٍ واحد، وهو ما يُسمى بتراسل الحواس. وإنّ إشراك حاستي الذوق والبصر في بناء هذه الصورة الاستعارية لا يعني مجرد إيراد ألفاظ تعبّر عن الحاستين، بل هو استثارة لشبكة من الإحساسات المرتبطة بكلّ حاسة، تنصهر جميعًا لتُنتج الصورة المتجدّدة، أو كما عبّر جان كوهين: "تداعي إحساسات منتمية إلى سجلات حسية مختلفة" (كوهين، ١٩٨٦: ١٢٤).

نجد في الأبيات الآتية تقنية تراسل الحواس بين البصر والذوق يقول فيها الشاعر أحمد الخيال:

-وتيم الماء حتى صار أنهره/وأوجع الليل في ناياته السفلى/ مذ كان يغسل لون الورد أجله/ فجر بطعم الندى تهويمة جذلى.(الخيال، ٢٠١٥: ٢٣)

في هذه العبارة، يوظّف الشاعر تراسل الحواس بشكلٍ مبتكر لإنتاج صورة شعرية غنية ومؤثرة. الفجر بوصفه ظاهرة تُدرك عادةً عبر حاسة البصر عبر رؤية الضوء عند شروق الشمس، يُمنح صفة الطعم، وهو عنصر ينتمي إلى حاسة التذوّق. بهذا، يُدمج الإدراك البصريّ مع الذوقيّ في صورة شعرية غير مألوفة. عادةً ما يرتبط الفجر بحاسة البصر، حيث يرى الناس ضوءه وبداية اليوم، ولكن الشاعر هنا ينقل الفجر من حيّزه البصريّ إلى حيّز التذوّق، مما يعزّز تجربة القارئ الحسيّة، ويضيف بُعدًا جديدًا لهذا الحدث الطبيعي. الطعم هنا يضفي بعدًا عاطفيًا على الشعور المرتبط بالفجر، فيجعله أكثر دفئًا ونعومةً، وكأنه نكهةٌ تُحسّ وتُستطعم. بهذه الإضافة، لا يصبح

الفجر مجرد ظاهرة بصرية، بل يتخيّلها القارئ كطَعمٍ محسوسٍ، لا ضوءٍ مرئيّ فقط.

وبذلك، يخلق الشاعر طبقةً إضافيةً من المعنى تُعمّق تجربة الفجر وتُضفي على الصورة الشعرية طابعًا حيويًا ومتعدد الأبعاد. بهذه التقنية، يعزّز الشاعر الأثر العاطفي في ذهن القارئ، فالفجر بطَعم الندى لا يُرى فقط، بل يُذاق، فيَبعث على الحلاوة والانتعاش، تمامًا كما يفعل الندى عند تباشير الصباح.

هذه الصورة الحسيّة المتعدّدة تُكثّف التفاعل الوجداني مع النص وتضفي عليه حيويّة وتفرّدًا، إذ تُوسّع من إدراك القارئ للحظة الشعرية.

تراسل الحواس في هذه العبارة يُعدّ أداةً بلاغية قوية تُسهم في توسيع المعنى وإثراء الدلالة. فالشاعر لا يكتفي باستعمال الكلمات بمعناها التقليدي، بل يُبدع صورًا مركّبة تُدمج بين الحواس، فتُكوّن تجربة شعرية فريدة. وبهذه الصورة، يعيد الشاعر بناء صورة الفجر خارج النمط المألوف، فيجعل القارئ لا يراه فقط، بل يتذوّقه أيضًا، فيتضاعف أثر النص ويتعمّق مضمونه.

إن تراسل الحواس في هذه الصورة يُعزّز قدرة الشاعر على توليد صورٍ شعرية مبتكرة ومؤثرة، فلا تبقى الحواس سجينة وظائفها التقليدية، بل تتصهر وتتكامل، بما يُغني الإدراك العاطفي والتجريدي للأشياء. وهكذا، لا يُقدّم الشاعر صورة بصرية عادية للفجر، بل يُحوّله إلى تجربة حسّية شاملة تُشرك القارئ في شعورٍ مختلف، فيغدو النص أكثر تأثيرًا وثراءً في دلالاته. فتراسل الحواس هنا يُضاعف قوة التعبير ويُعمّق المعنى، إذ يُحيل الظواهر الطبيعية إلى تجارب حيّة يُمكن تذوّقها، ويمنح النص بُعدًا إبداعيًّا وانزياحيًّا متفرّدًا.

التراسل السمعي–بصري

ليس هناك أعنفُ من صوت الجليد وهو يمر من بعيدُ ينامُ فتسرقُهُ نغماتٍ أنامل ترتجف... يعود الى شبهٍ تلويحةُ ... تفترسَ جسدُه.(الخيال، ٢٠٢١: ١٨)

النص الذي بين أيدينا "نص شعريّ كثيف يستند إلى استراتيجيةٍ جمالية تقوم على ما يُعرف في النقد الحديث بتراسل الحواس، وهو أحد أهم الأساليب التعبيرية التي اعتمدها شعر الحداثة لتفجير المعنى وتحرير اللغة من قيود المرجعية الحسية المباشرة. ومن هنا، فإن هذا النص لا يُقرأ قراءةً خطّيةً وصفية، بل يُحلَّل ضمن منظومة التداخل الحسيّ التي تُشكّل

بنيته العميقة. حينما يقول الشاعر: "ليس هناك أعنف من صوت الجليد وهو يمر من بعيد"، فإننا نواجه مفارقةً حسّية كبرى؛ فالجليد بطبيعته رمز للصمت والجمود، يُدرك غالبًا عبر حاسة البصر، ولكن الشاعر يمنحه صوتًا، بل ويجعل هذا الصوت هو الأعنف على الإطلاق. في هذا التوظيف، تنتقل البرودة من حيّز الإحساس الجلدي إلى حيّز السمع، وكأن الحواس قد تبادلت وظائفها. هذا هو جوهر التراسل: أن يُسمع البرد ويُرى الصوت. الجليد لا "يُرى" فقط، بل "يُسمع"، و"مروره" يُحدِث تموّجًا صوتيًّا يبلغ ذروته في "العنف"، وهي مفردة دلالية تُستَعمل في سياقات جسدية أو حركية، لا سمعية، مما يُعمّق تراكب الحواس. وفي عبارة: "جسدٌ نائم تُداهمه نغماتٌ تُعزَف بأنامل مرتجفة. يُلاحظ أنّ النغمات ليست مجرد أصوات، بل محمولة على أنامل، والأنامل نفسها ترتجف. أي أننا أمام صورة مركّبة من الحسّ اللمسيّ والحسّ السمعيّ. النوم، بوصفه انكفاءً عن الإدراك، يُقابَل بفعل السرقة، وكأن الموسيقى (التي تُدرَك عادةً كصوت داخليّ ناعم) تتحوّل إلى اقتحام هادئ لجمادٍ نائم. وارتجاف الأنامل لا يدل فقط على البرد، بل قد يُحيل إلى شغف، خوف، أو رجفة وجودية، مما يفتح النص على تأويلاتٍ أنطولوجية. أما عبارة: "يعود إلى شبه تلويحة"، فإن الجليد يعود، لكن لا في هيئةٍ كاملة، بل في "شبه تلويحة"، وهو تعبير بصريّ صرف، يعكس حضورًا ناقصًا، مجرد ظلّ أو طيف لوداع لم يكتمل. "التلويحة" هنا هي إحالة إلى الفعل الإنساني الأخير قبل الاختفاء أو الرحيل، لكنها لا تقع في الزمن الطبيعي، بل في زمن شعريّ مراوغ، متشظٍ وزئبقيّ. ويتجلّى الجسد البارد عبر صورة تتلاشى بصريًا، فتتداخل الحواس تباعًا: من السمع، فاللمس، فالبصر.

كلِ يوم أغفو على وسادةٍ قصيدةَ
أنتظر بريد معناكْ / كتبت اليوم سطراً
من تلويحة العزلةّ /كل يوم مدونتي
تزداد سطرا...(الخيال، ٢٠٢١: ٤٨)

القصيدةُ كيانٌ سمعيٌّ في الأصل، تُتلقّى عبر الأذن، وتُصغى، لا تُلمس. لكنّ الشاعر هنا يجعلها وسادة، أي: كيانًا ملموسًا ماديًّا يُلقى عليه الجسد ليغفو، فيتحوّل بذلك الكيان السمعيّ إلى ماديٍّ–لمسيّ، في انزياحٍ حسيّ يكشف عن كثافة التجربة الشعريّة لديه. حتى أنّ القصيدة لم تَعُد تُقال أو تُسمع فقط، بل يُنامُ عليها، وكأنها موضع استراحة، أو ملاذ، أو حتى

شكلٌ من أشكال الهروب من الواقع. هذا التحوّل في الحاسّة يُشير إلى أنّ القصيدة قد أصبحت وطنًا داخليًا، أو حضنًا يعوّض الغياب، أو ملجأً شعوريًّا يحتضن الذات الهاربة من الفقد والوحدة. القصيدة لم تَعُد مجرّد كلمات، بل غطاءٌ يوميّا، وعادة، وجزءا من الجسد الشعوريّ للشاعر.

-غيمة أخرى...تنحرني على آذار بللها/ الشبابيك...وغبار الرغبة...ورائحة الشوق.(الخيال، ٢٠١٨: ١١)

يتميز النص بتوظيف أسلوب تراسل الحواس، حيث تتداخل الحواس المختلفة في إطار شعري يعكس تجربة شعورية مكثفة، مما يضفي على الصورة الشعرية بُعدًا حسّيًا عميقًا. في المقطع الأول، نجد تلاقحًا بين حاستي البصر والسمع عبر صورة الجندي الذي "حمل على ظهره بكاءٍ ساترٍ"،إذ يتحول البكاء (الصوتي) إلى حمل ثقيل مرئيّ يُجسّد الألم والانكسار. كذلك، تُوظَّف حاسة اللمس عبر "أمنياتٍ محنيةٍ للريح"، حيث تأخذ الأمنيات بُعدًا ماديًا، وكأنها كيانات تنحني بفعل الريح. أما التفاعل بين حاستي اللمس والشم، فيظهر في عبارة "أسير مُحنطًا برائحة البرد"، حيث تُجسَّد الرائحة وكأنها غلاف مادي يحاصر الذات الشاعرة، مما يعكس شعورًا بالجمود والاغتراب. في المقطع الثاني، يستمر تراسل الحواس عبر المزج بين البصر واللمس في "غيمة أخرى تنحرني"، حيث تتحول الغيمة (التي تُرى) إلى سكينٍ معنويٍّ يمارس فعل النحر (الذي يُحسّ). كما أن عبارة "بللها الشبابيك" تستدعي تداخلًا بين الرؤية (الشبابيك) واللمس (البلل)، مما يعكس تأثّر المكان بمشاعر الشاعر. أما "غبار الرغبة ورائحة الشوق"، فهي من أقصى تجليات تراسل الحواس في هذا النص، فتتجسد الرغبة في شكل غبار، وكأنها ملموسة، في حين يصبح الشوق رائحة محسوسة، مما يُبين عمق التداخل بين الحواس في تشكيل تجربة وجدانية متشابكة. بهذا، يُقدم النص تجربة حسية غنية، حيث تتفاعل الحواس بشكل مترابط لتعكس المشاعر الداخلية للشاعر، فيخلق بذلك فضاءً شعريًا مشحونًا بالإيحاءات والانفعالات العميقة. ففي هذه الصورة، بدا لنا الشوقُ عطرًا طيب الرائحة؛ فالشوق هنا مقترنٌ بالشعور النفسي، أما العطر فهو مقترن بحاسة الشم. فالتراسل بين هاتين الحاستين عمّق إحساس المتلقي بهما معًا، حيث ألقت كل حاسة بإيحاءات جديدة على

الحاسة الأخرى، فخرجت الصورة بإهابٍ متجدد، وهذا هو شأن التراسل، الذي من وظائفه أنه ردّ فعلٍ فنيٌّ على المألوف والمكرّر من الصور الشعرية (نصرت، ١٩٧٩: ١٥٥)

-كقصيدة سمراء صمتا/ تنطق سجدت له كل البلاد /كآدم الا أبالسة بعهر طوقوا /وطني عراق الحزن ريحة عنبر/ همسا بسمع القلب لحنه يطرق.(الخيال، ٢٠١٥: ٩)

يتجلّى بوضوح تراسل الحواس بوصفه أداةً تعبيرية أساسية تُنتِجُ دلالة شعرية مركّبة وتُكثّف الإحساس بالوطن عبر تداخل الحواس. يُحوّل الشاعر الرؤية إلى سمع، والسمع إلى لمس، والشمّ إلى صورة شعورية نابضة. تُوصَف القصيدة بأنها "سمراء"، وهو وصف بصري، لكنها "تنطق صمتًا"، فيمتزجُ فيها البصر بالسمع، لينتج صورة شعرية مشحونة بالتوتر بين الحضور والغياب. "القصيدة" هنا تُرى وتُسمع وتُشعَر من دون أن تُنطق، مما يعمّق التجربة الجمالية. ثم ينقل الإحساس بالوطن إلى مستوى حسّي أعمق حين يصفه بـ "ريحة عنبر"، فيُدخل الشمّ إلى فضاء الانفعال. بعد ذلك يتحول الصوت إلى "همس" يسمعه "القلب"، وليس الأذن، ويصل إلى "لحن يطرق"، أي أن الصوت صار ملموسًا، كأنه يد تقرع باب القلب. بهذا التداخل، لا تعود الحواس مجرد وسائل إدراك، بل تتحول إلى أدوات شعور داخلي، فترى الرائحة، وتُلمس الأصوات، ويُنطق الصمت، ويُصغي القلب. هذه الحركة بين الحواس تخلق فضاءً شعريًا لا يُدرك بالحواس منفردة، بل بوحدتها العميقة التي تُنتج صورة شعورية مركّبة، يتجسّد فيها الوطن بوصفه كيانًا حسّيًا نابضًا بالحزن والحنين والجمال.

-حروبنا الكثيرة/تطارد نعاسنا الأخير/ اغنياتنا تتقاعس وتنام مبكرا/وكلماتنا تتعرى في حقول الألغام.(الخيال، ٢٠١٨: ٢٠)

تتداخل الحواس في هذا النص بشكلٍ مدهش، مما يخلق إحساسًا متشابكًا بين الشعور النفسي والمادي. فالحروب، التي هي في الأصل معركة بصرية وسمعية، تُسقِطُ في عالم الذهن وتُطارد "نعاسنا الأخير"، مما يجعلها ليست مجرد صراع خارجي، بل تهديدًا للراحة الداخلية، للهدوء العقلي والنفسي.

هذا التداخل بين الحروب والنعاس يولّد نوعًا من الضغط الذي يمنع الراحة، ويجعل الإنسان في حالةٍ من اليقظة الدائمة التي لا تترك له مساحةً للهدوء.

أما الأغنيات، فهي أيضًا تُصوَّر كأمرٍ لم يعد قادرًا على التأثير كما كانت في الماضي. الأغنيات التي كانت حيةً وملهمة، أصبحت الآن "تتقاعس" و"تنام مبكرًا"، كأنها تتعرض للضعف والعجز أمام ضغوط الحياة، أو ربما تتلاشى أمام فظاعة الحروب أو وطأة الظروف النفسية التي يمر بها الإنسان.

هذه الصورة تعكس التراجع في القوة التعبيرية للفن، في مقابل القوّة المُدمِّرة للحروب والهموم. الكلمات في النص تتعرّى في "حقول الألغام"، وهو تصويرٌ قويّ يربط بين اللغة والخطر. الكلمات، التي عادةً ما تكون وسيلة للتواصل والتعبير، تُصوَّر الآن على أنها ضعيفة وعُرضة للدمار.

هذه الصورة تجعلنا نشعر أن اللغة، في مواجهة الأزمات، تصبح غير قادرة على تقديم الحماية أو إيجاد الحلول. كما أن "حقول الألغام" تعكس فكرة أن الكلمات قد تكون محاطة بمخاطر تهدد وجودها أو فعاليتها.

وأخيرًا، في الجملة "نهاراتٌ شطبتها التقاويم"، الزمن هنا لا يُحتسب بطريقة تقليدية. الأيام، التي تُقاس عادةً بالتقاويم، تفقد معناها، كما لو أن الزمن نفسه يُمحى أو يُلغى. التقاويم تصبح مجرّد أدوات لا قيمة لها في سياق فقدان المعنى والزمن.

يشير ذلك إلى أن التقدير الزمني يصبح غير قابل للحساب في عالمٍ مليء بالتشويش الداخلي، إذ لا أثر محسوس له.

باختصار، يعكس النص حالة من التفكك والضياع، حيث تتداخل الحواس مع مشاعر الضعف والفقدان. الحروب تؤثر في العقل والنوم، والأغنيات تفقد قوتها، والكلمات تتعرّى وتفقد قدرتها على التعبير في عالمٍ يعج بالخطر والتدمير. الزمن نفسه يختفي ولا يمكن قياسه في ظلّ هذا الاضطراب الوجودي.

-أيها الهادئ مثل نبتة جريحةُ والعاصفُ مثل معنىَ مختطفْ تدحرجتُ أمام قلبك ملامح البساطةُ وتناثرت أغنيات قلبك على فناجين البراري ونايات السومري في حلم القصبّ أيها الجار اللهَ يا صديق المطرَ وهجرة الغيمةُ يبابنا...ينتظر آذارك.(الخيال، ٢٠٢١: ١٧)

يُعدّ النصّ الشعريّ المذكور مثالًا غنيًّا على حضور تراسل الحواس، وهي ظاهرة جمالية تقوم على تداخل الحواس وتحول الدلالة من حاسّة إلى أخرى، بهدف تعميق الإيحاء الشعري ،وتوسيع أفق التخييل. في هذا المقطع، لا تبقى الحواسّ ضمن حدودها الطبيعية، بل تتداخل

وتتقمّص وظائف بعضها بعضا، فتنتج صورًا متعدّدة الأبعاد.

في قول الشاعر: "أيها الهادئ مثل نبتة جريحة"، نجد تماثلًا بين "الهدوء"، وهو شعور داخلي ذو طابع سمعي أو نفسي، وبين "نبتة جريحة"، وهي صورة بصرية ولمسية. هذا التداخل يدلّ على انتقال الإحساس من الإدراك السمعي إلى الإدراك البصري واللمسي، في حين تُضفي مفردة "جريحة" بعدًا ألمياً لا يُرى، بل يُحسّ، ما يُعمّق الترابط بين الحواس.

أما في قوله: "والعاصف مثل معنى مختطف"، فإن الصورة تتجاوز الإدراك الحسي، إذ تُشبّه العاصفة ــ وهي ظاهرة تُدرك عادة بالبصر والسمع ـ بـ"معنى مختطف"، أي بحالة ذهنية مجرّدة، ما يُحدث انتقالًا من الإدراك الفيزيائي إلى التصور العقلي، ويُجسّد تراسلًا بين المحسوس والمجرد.

وفي قوله: "تناثرت أغنيات قلبك على فناجين البراري ونايات السومري في حلم القصب"، تتشابك عدة حواسّ في آنٍ واحد؛ فـ"أغنيات القلب" تمزج بين الحسّ السمعي والانفعالي، و"فناجين البراري" تُوحي بتذوق بصري ولمسي متخيَّل، بينما تضيف "نايات السومري" بعدًا سمعيًّا تاريخيًّا، يتداخل فيه المسموع بالمرئي، ويُحتضَن المشهد كله في "حلم القصب"، إذ يتحول المعطى البصري إلى صورة داخلية حلمية، تمثل ذروة التراسل بين السمع والبصر والخيال.

وفي قوله: "أيها الجار الله، يا صديق المطر وهجرة الغيمة"، تُسند أفعال شعورية إلى ظواهر طبيعية، فالمطر والغيمة يتحولان من كائنات تُدرك بالحواس إلى كيانات وجدانية تشارك الإنسان مشاعره، في تماهٍ تام بين الطبيعة والذات، عبر تداخل الحواس والعواطف.

أما عبارة: "يبابُنا ينتظر آذارك"، فتختزل التراسل بين الإدراك البصري للمكان القاحل (اليباب) والإحساس الزمني (آذار). لكنّ "آذار" هنا لا يُستدعى كفصلٍ مناخيّ فقط، بل كرمز للأمل والانبعاث، يُدرك بالحسّ النفسي والانفعالي، ما يُولّد صورة مركّبة تجمع بين البصر والإحساس والانتظار.

في المحصّلة، يعتمد هذا النصّ تراسل الحواس أداة تعبيرية محورية، تتنقّل عن طريقها الصور الشعرية بين الحواس المختلفة، فتتماهى الأصوات بالأنغام، والرؤية بالحلم، والأشياء بالمشاعر، في إطار شعريّ شديد الكثافة والدلالة، يعكس وحدة التجربة الشعورية وتكاملها.

تراسل الحواس بين السمع والبصر في المقطع التالي ،إذ يقول الشاعر:

-مشاكس البوح لا يلهو ولا طفلا /وأخضر صوته المنحوت من وجع /كلوحة نسجت ألوانها حقلا.(الخيال، ٢٠١٥: ٢٢)

في هذه العبارة، يُقدّم الشاعر صورة حسّية مبتكرة تعتمد تراسل الحواس بين السمع والبصر، حيث يجمع بين الحاستين في صورة فنية مؤثرة وغير مألوفة. نبدأ بملاحظة أن الشاعر يصف الصوت بأنه "منحوت"، وهو تعبير بصري عادةً ما يرتبط بالأشياء المرئية، كالنقوش والتماثيل. فالصوت، الذي يُدرك سمعيًا، يُجسّد بصريًا ليُصبح شيئًا يمكن نحته، مما يمثل تراسلاً واضحًا بين حاستي السمع والبصر.

كما أن العبارة "صوته المنحوت من وجع" تُضفي عمقًا إضافيًا إلى هذه الصورة؛ فالصوت هنا لا يُستمد من فراغ، بل ينبثق من الألم. وهذا "الوجع" يُحيل إلى البُعد العاطفي والشعوري، ما يجعل الصوت نفسه محمّلًا بانفعالات نفسية تتجاوز الإدراك السمعي المجرد.

أما العبارة الأخرى "اللوحة التي نُسجت ألوانها حقلًا"، فهي تمثل تراسلًا جديدًا بين البصر والسمع، أو بالأحرى إعادة تشكيل للصوت في صورة بصرية. فاللوحة عنصر بصري، والألوان المُمثّلة فيها توحي بتعدد طبقات الشعور، في حين "النسج" يضفي على الصورة ملمسًا ماديًا. هنا يُقدَّم الصوت كأنه لوحة نُسجت على حقل – أي على خلفية مرئية – مما يوسّع من أفق التخييل، ويحوّل الصوت إلى عنصر مرئي وملموس في آن.

تراسل الحواس في هذا السياق لا يقتصر على المزج بين البصر والسمع فحسب، بل يُعيد تشكيل الصوت في هيئة مجازية مادية، ويمنحه أبعادًا حسّية جديدة. فعن طريق مفردات مثل: "المنحوت" ،و"اللوحة"، و"ألوان الحقل"، يتحوّل الصوت من مجرد تردد سمعي إلى "جسد شعري" تُرى معالمه وتُحس طبقاته.

هذا الاستعمال لتراسل الحواس يُسهم في تعميق التفاعل العاطفي بين النص والمتلقي، ويجعل الشعور بالألم أو الوجع أكثر تأثيرًا وقوة. فالصوت لم يعد مجرد انعكاس لحالة نفسية، بل أصبح تعبيرًا بصريًا وشعوريًا في آن، يمكن رؤيته وتأمله كما يُتأمَّل مشهد طبيعي أو عمل فني.

عبر هذه التقنية، يُبدع الشاعر في توسيع التجربة الحسيّة التي ينقلها إلى القارئ، ويمنح اللغة قدرة جديدة على

التعبير عن الوجع والحنين والانكسار. وهكذا يصبح تراسل الحواس وسيلةً لتفجير المعنى، وكسر القوالب التقليدية للتعبير، مما يمنح النص عمقًا جماليًا وبُعدًا تأويليًا ثريًا.

-ازرع خطاك في حديقة البيت/املا بصوتك الشطآن والبحار/املا جيوبك بالشعر/وبضحكة عابرة...(الخيال، ٢٠١٥: ٣١)

في هذه الأبيات، يستعمل الشاعر تراسل الحواس بشكل مبدع لخلق صور شعرية تنبض بالحياة وتحمل معاني غير مألوفة. الشاعر يدمج بين الحواس السمعية والبصرية في صور غير تقليدية تُثير الخيال وتُعزز الشحنة العاطفية للنص. في البيت الأول، عندما يقول "ازرع خطاك في حديقة البيت"، نجد أن الفعل "ازرع" عادة ما يرتبط بحاسة اللمس، إذ يعبر عن العمل الفيزيائي الذي يتم باليد. لكن الشاعر يدمج الخطى، التي عادة ما تكون حركة سمعية، بالحديقة التي هي صورة بصرية. في هذا السياق، يجعل الشاعر الخطى تتحول إلى عنصر مرئي يستطيع القارئ تخيله في حديقة ما، مما يعطي إحساسًا بالتجذر والتواجد الحيوي في المكان. هذه الصورة تعطي القارئ إحساسًا بأن هناك علاقة عضوية بين الشخص ومحيطه، مما يعكس التفاعل الحيوي مع المكان.

في البيت الثاني، يواصل الشاعر استخدام تراسل الحواس بشكل مبتكر، إذ يقول "املا بصوتك الشطآن والبحار". الصوت، الذي هو حاسة سمعية، يُمنح قدرة على الامتلاء في البحار والشطآن، وهي صور بصرية. الشاعر بذلك يتلاعب بحواس القارئ ،ويجعل الصوت يُحسّ وكأنه يتغلغل في المساحات البصرية الواسعة والمفتوحة. هذا لا يقتصر فقط على جعل الصوت ماديًا يمكن تلمسه، بل يعزز شدة تأثيره، وكأن الصوت يصبح جزءًا لا يتجزأ من الطبيعة المحيطة به. في البيت الثالث، عندما يقول الشاعر "املا جيوبك بالشعر"، يقوم بدمج الشعر، الذي هو عنصر لفظي وسمعي، مع الجيوب التي هي عنصر مادي محسوس باللمس. هنا، الشاعر يُحوّل الشعر من كونه مادة سمعية إلى مادة ملموسة يمكن ملء الجيوب بها، مما يعكس قدرة الشاعر على جعل القصيدة أو الأفكار جزءًا ماديًا يمكن حمله والشعور به. هذه الصورة تُعزز معنى الثراء الروحي الذي يمكن أن يملأ الإنسان، حيث تصبح الأفكار والإبداع شيئًا يمكن حمله بسهولة.

-متم بطعم الكلمات اليابسة/وبالمقهى كغار حرباء/المقهى الذي بشبه وجه المساء.(الخيال، ٢٠١٥:٤٠)

في هذه العبارة، يستعمل الشاعر تراسل الحواس والانزياح بمهارة لخلق صورة شعرية غنية ودقيقة في دلالتها. في البداية، نلاحظ أن الشاعر يصف الكلمات بأنها "جافة"، وهو استعمال فني بديع، إذ إن الكلمات عادةً ما ترتبط بالحاسة السمعية، لكنه هنا يمنحها صفة "الجفاف"، وهي صفة بصرية ولمسية ترتبط بالأشياء التي يمكن لمسها، مما يُحوّل الكلمات من عنصر سمعي إلى عنصر بصري يُحسّ عبر اللمس. هذا الانتقال الحسي بين السمع والبصر يخلق حالة من التجريد والجمود، فتصبح الكلمات في هذا السياق خالية من العاطفة، وكأنها مفككة أو فاقدة للحرارة. وبهذا الأسلوب، يرسم الشاعر بالكلمات صورة تعبّر عن الفراغ أو الجمود الشعوري، مما يعكس حالة من البرود العاطفي التي تهيمن على المشهد.

يواصل الشاعر استعمال تراسل الحواس حين يشبّه المقهى بـ"غار حرباء"، وهو تصوير بصري يجعل المكان يبدو مظلمًا أو غامضًا. كما أن الحرباء توحي بالتلون والتغيّر، مما يرمز إلى حالة من التحوّل أو الاضطراب النفسي الذي قد يعيشه الأشخاص داخل هذا الفضاء. ثم يصف المقهى بأنه يشبه "وجه المساء"، وهو أيضًا وصف بصري يعمّق الإحساس بالزمن والانطباع العام للمكان. فالمساء، كما يُستحضر هنا، يبدو هادئًا أو قاتمًا، ما يُعزّز من شعور العزلة أو الانفصال الشعوري الذي ينعكس عبر الكلمات الجافة. وهكذا يرتبط المكان بالحالة النفسية التي تُنقل عبر الصور الشعرية.

الخيال يمنح الكلمات المسموعة طعمًا يُتذوَّق، وكل ذلك من أجل كسر الحواجز القائمة بين الحواس، وإشراكها جميعًا في خلق صورة شعرية تُدهش السامع والمتلقي، وتُحرّر الصورة الشعرية من الجمود، مستثمرةً طاقة الحواس للتعبير عن الشعور الكامن في الأجواء النفسية كافة. وهذا هو جوهر التراسل، بوصفه فعلًا فنيًّا يعيد تشكيل المألوف والمكرّر من الصور الشعرية. (خياط،٢٠١٢م: ١٦٤)

-و المعارك لحظة خرساء في زمن الغبار.(الخيال، ٢٠٢٠: ٥٧)

في هذه العبارة، يستعمل الشاعر أحمد الخيّال تراسل الحواس بشكل مبتكر لخلق صورة شعرية غنية. بدايةً، تُشير عبارة "لحظة خرساء" إلى

الخرس، وهو حالة من الصمت أو غياب الصوت، وهو عنصر سمعي يُدرك عبر الأذن. لكن الشاعر يصف "المعارك" بهذه العبارة، ما يعني أن هذا الصمت ليس مجرد غياب للأصوات، بل لحظة توقف أو ركود في قلب المعركة، وكأن الأصوات التي عادة ما تميز المعارك تتوقف فجأة. في هذا السياق، يحوّل الشاعر "الخرس" من عنصر سمعي إلى حالة تُدرك بصريًا، كما لو كانت "لحظة خرساء" تُرى وسط الغبار.

الغبار هنا عنصر بصري يرمز إلى التشويش والضبابية، ويُعبّر عن الفوضى التي ترافق المعركة. فهو يمثل الظلام البصري الذي يغلف المشهد، في حين "الخرس" يعكس الصمت الذي يخيم على اللحظة، ليُنتج معًا مشهدًا من السكون الكثيف.

بهذا الأسلوب، يحدث الشاعر تراسلًا بين حاستَي السمع والبصر، إذ يتحوّل الصمت (الخرس) إلى صورة بصرية تُقابلها كثافة الغبار. هذا التداخل يُضفي على المعركة بُعدًا حسيًا معقدًا، إذ تختفي الأصوات ليحلّ محلها التشويش البصري، مما يعمّق الإحساس بالشلل والانقطاع داخل الزمن العنيف.

وهكذا، يُقدّم الشاعر لحظة المعركة بوصفها انقطاعًا حسّيًا شاملًا، حيث يتوارى الصوت خلف الغبار، وتتجمد الحركة داخل مشهد يكتنفه الغموض والوجع، وهو ما يمنح الصورة قوةً إيحائية عالية تعبّر عن قسوة التجربة وفوضويتها.

-أغاني الفقهاء تختبئ تحت مطر رغباته أما أنا فلا غيوم لدي..(الخيال، ٢٠١٨: ١٨)

في هذه العبارة، يُظهر الشاعر تراسل الحواس بشكل بارع، حيث يدمج بين الحاستين السمعية والبصرية في صورة واحدة مبتكرة. فـ"أغاني الفقهاء" تمثل عنصرًا سمعيًّا مرتبطًا بالخطابات الدينية والفقهية، إلا أن الشاعر يضع هذه الأغاني "تحت المطر"، وهو عنصر بصري طبيعي يُرى ولا يُسمع، ما يولد تداخلاً حسيًا يربط بين ما يُسمع وما يُرى.

المطر هنا لا يُقدَّم كخلفية طبيعية فقط، بل يتحوّل إلى حجاب بصري يُخفي الأصوات، وكأن الصوت أصبح مرئيًّا لدرجة يمكن للمطر أن يستره أو يحجبه. وهذا الانتقال من السمع إلى البصر يُنتج صورة شعرية مشحونة بالدلالة، تُوحِي بانحسار تأثير تلك الأصوات أو بانطفائها وسط صخب الطبيعة أو اضطراب الوجود.

إن اختباء "أغاني الفقهاء" تحت المطر يُعبّر مجازًا عن خفوت صوت

السلطة الدينية أو غياب أثرها في لحظة بعينها، ويُضفي على النص أبعادًا رمزية تتجاوز المستوى الحسي الظاهري. بهذه التقنية، يستعمل الشاعر تراسل الحواس ليس فقط لإضفاء الجدة الفنية على الصورة، بل أيضًا لإيصال فكرة فلسفية أو نقدية، تجعل من الصوت كائنًا بصريًّا يخضع لعوامل الطبيعة، ويُعيد تشكيل العلاقة بين المعنى والحسّ.

-خلف زجاج الريح منتظر.(الخيال، ٢٠٢١: ١٥)

هنا، يُمارس الشاعر تراسل الحواس بدقّة ووعي جمالي عالٍ، حيث يُحوّل الريح – وهي ظاهرة سمعيّة تُدرك عبر الصوت – إلى صورة بصرية ملموسة، ويُقارنها بالزجاج، وهو عنصر مادّي يُدرك بالحاسة البصرية. فعلى نحو غير مألوف، تتحوّل الريح من كيان مسموع إلى شيء يُرى، محتجز خلف الزجاج. هذه الصورة تنزاح عن الإدراك الحسي المعتاد للريح، وتقدّمها في هيئة مرئية، وكأنها واقفة، مُراقَبة، أو ممنوعة من الحركة.

الزجاج، بطبيعته الشفافة، يُضفي على المشهد شعورًا بالتوتر: فهو لا يحجب الرؤية لكنه يمنع العبور، وكأن الريح معلَّقة خلفه في لحظة صامتة من الانتظار. هذا التشبيه يُعيد تشكيل العلاقة بين الصوت والبصر، ويؤسس لصورة شعرية جديدة تُعبّر عن التوق والانحباس، حيث يُجسَّد الصمت في هيئة مرئية، وتُصبح الريح – بعكس طبيعتها الحرة والمتقلبة – سجينة الرؤية، متوقفة عند حافة الوجود.

إضافة "الانتظار" في السياق يُعمّق من أثر هذه الصورة، ويمنحها بُعدًا نفسيًا شديد الحساسية. الريح، وقد صارت خلف الزجاج، لا تكتفي بأن تُرى، بل تنتظر، كما لو أن الحركة مُعلّقة، والبوح مؤجَّل. في هذا الانتظار، لا يكون الزجاج مجرد حاجز بين الداخل والخارج، بل رمزًا لحالة من الانفصال الشعوري، لحالة وجودية لا يُمكن كسرها بسهولة. فهو يوحي بمرور الزمن من دون تحقق، ويحوّل المسموع إلى مرئي، والمتحرك إلى ساكن، والمباشر إلى مجازي.

بهذه التقنية، لا يُقدِّم الشاعر مجرد صورة شاعرية، بل يبني عبر تراسل الحواس فضاءً رمزيًا يعبّر عن العزلة والانفصال، وعن اشتباك الشعور بالزمن والرغبة، في توازنٍ دقيق بين الإدراك الحسي والتأويل الوجداني.

-كان هنا...يرسم أغنية بلا نهدين..(الخيال، ٢٠١٥: ١١)

يفاجئنا الشاعر بتوليفة حسية غير مألوفة، يُوظّف فيها آلية تراسل الحواس بأسلوب إبداعي، إذ يُجسّد

"الأغنية" ـــ وهي بطبيعتها من المدركات السمعية . على هيئة شيءٍ يُرسم، أي: يُدرَك بصريًّا، وهو ما يُحدث انزياحًا حسيًّا دقيقًا يعمّق طاقة الصورة ويوسّع أفق تأويلها. عبارة "يرسم أغنية" ليست مجرد استعارة بلاغية، بل انزلاق متعمَّد من الحقل السمعي إلى الحقل البصري، إذ يتحوّل الصوت إلى شكل مرئي، فتخرج "الأغنية" من كونها لحنًا يُسمع لتغدو لوحة تُرى، أو مشهدًا يُرسَم، ما يمنحها جسدًا ووجودًا ماديًّا يمكن للعين تأمّله، لا الأذن فقط أن تلتقطه. في هذه الصورة، يُعاش السمع عبر البصر، وهو جوهر تراسل الحواس.

غير أن الشاعر لا يكتفي بهذه النقلة الحسية، بل يحمّل الصورة مزيدًا من التوتر الجمالي بقوله: "بلا نهدين"، ليشير إلى نقص في اكتمال الصورة الأنثوية، أو إلى افتقارها للخصوبة الجمالية. النهدان، بوصفهما رمزًا للأنوثة والنماء، غائبان عن هذه "الأغنية المرسومة"، وكأننا أمام صوت مبتور، أو أنثى ناقصة، أو حتى جمال أُفرغ من دلالاته المألوفة. وبهذه ، الفكرة المحورية، يفتح الشاعر الباب أمام سلسلة من التأويلات: هل نحن أمام حب ناقص؟ أم ذاكرة مشوّهة؟ أم نشيد انكسر في منتصفه؟ إن الأغنية هنا ليست فقط "بلا نهدين" من حيث التكوين الجسدي، بل ربما بلا عاطفة، بلا حضن، بلا دفء. وهي، على الرغم من أنها تُرسَم، تبقى شاهدة على فقدٍ ما، على صمت يسكن بين خطوط اللوحة.

بهذا التركيب الشعري المكثف، يُقدّم أحمد الخيّال أنموذجًا راقيًا من الشعر الحِسّي المركب، إذ تتجاوز الصورة معانيها المباشرة، وتصبح التناقضات (السمع والبصر، والجمال والنقص، والحضور والغياب) نسيجًا واحدًا تُبنى عليه التجربة الشعرية.

-يا صمت يا لغة البياض.(الخيال، ٢٠١٥: ٢٧)

في هذا التعبير الشعري المكثّف، يُمارس الشاعر أحمد الخيّال نوعًا راقيًا من تراسل الحواس، إذ يُحمِّل الصمتَ صفةً بصرية، ويقرنه بـ"لغة البياض". فالصمت، في طبيعته، حالة سمعيّة تُدرَك بغياب الصوت، في حين "البياض" يُدرَك بصريًّا ويُرتبط تقليديًّا بالنقاء أو الفراغ. غير أنّ الشاعر لا يكتفي بذكر الصمت كحالة سلبيّة، بل يمنحه وجودًا تعبيريًّا، لغةً كاملة غير منطوقة، لكنها مرئيّة؛ لغة تتجلّى في البياض.

البياض، بوصفه لونًا، يتحوّل هنا إلى وسيط للتواصل، أي أنّ الفراغ البصري يُعاد تأويله كصوت داخليّ أو خطاب خفيّ، كأنّ الشاعر يقول: "إن لم يكن

هناك كلام، فالصمت ناطق بلغة أخرى لا تُسمَع، بل تُرى". وهذا التحويل من السمعي إلى البصري يُشكّل نواة تراسل الحواس، حيث تندمج الحواس وتتهاوى الحدود بين ما يُسمَع وما يُرى، فيُقدَّم الصمت لا كغياب، بل كحضور مختلف، كعلامة بيضاء تفيض بالدلالة. كأنّ الشاعر يُعلن انحيازه إلى الأشكال غير التقليدية للتواصل: إلى المساحات البيضاء، إلى السكوت المعبّر، إلى تلك اللحظات التي تتكثّف فيها المعاني خارج اللغة المنطوقة. فليس كل ما يُفهم يُقال، وليس كل ما يُقال يُسمَع، بل ثمّة بياض يتكلّم، وصمتٌ يُصغي، وهذا ما يجعل من الصورة الشعرية عالمًا حسّيًّا مركّبًا ومفتوحًا.

إنّ هذا النوع من التعبير، حيث يُصبح البياض لغة، يُذكّرنا بتقنيات الكتابة الحديثة التي تعتمد "الفراغ"، على "ما لا يُقال"، على ما يُلمَح من دون أن يُصرَّح به. فالشاعر لا يكتب فقط بالكلمات، بل أيضًا بما يتركه بينها من فراغات، وشذرات، وصمتٍ بصريّ يجعل المتلقّي شريكًا في بناء المعنى.

-ها هم فتية الفجر/ يبادلون رصاص الليل بالنحر/ ويجمعون شذا البارود أغنية/ رشوا مواويلها في ساحة النصر.(الخيال، ٢٠١٥: ٨)

في هذا المقطع من ديوان «يقظة النعناع» للشاعر العراقي أحمد الخيّال، يُباغتنا التعبير الشعري "رشّوا مواويلها في ساحة النصر" بصورة مدهشة تتقاطع فيها الحواس وتتداخل الدلالات، فنحن أمام تركيب لغوي تتعدّى فيه المفردات معناها المباشر لتغدو ميدانًا واسعًا للتأويل والانفعال الجمالي. الموال، بصفته فنًّا سمعيًّا، لا يُستحضَر هنا كصوت يُتلقّى بالأذن فحسب، بل يتجسّد في فعل مادّي محسوس هو "الرشّ"، وهو فعل يُنسب عادةً إلى أشياء كالماء أو الطيب أو الدم، ما يمنح الصورة أبعادًا حسّيّة مركّبة، ويُخرجها من الحيّز التقليدي إلى أفق شعري حافل بالإيحاء. اختيار الشاعر لهذا الفعل ينطوي على انزياح لغوي دقيق ومقصود، يفتح باب الدهشة والتأمل، ويضفي على الموال بعدًا طقسيًّا يُشبه طقس التبريك أو التطهير، بحيث يتحوّل من مجرّد غناء شعبي إلى طاقة رمزيّة تُسكب فوق "ساحة النصر"، فتباركها وتغمرها بروح المقاومة والفرح الشعبي. المشهد هنا ليس مجرد استعارة بلاغية، بل هو استعادة حسّية لحضور الإنسان في لحظة التحرّر، إذ يُقدَّم الصوت وكأنه مادّة تُلمس وتُرى وتُتداوَل في الفضاء العام، فيتجاوز بذلك محدوديّة الحاسة الواحدة نحو تجربة إدراكية شاملة.

وإذا ما تأملنا التعبير ضمن سياق القصيدة، نلمس كيف يستثمر الشاعر هذا التداخل الحسّي ليُعيد تشكيل العلاقة بين الصوت والمكان، بين الجسد الجمعي

والذاكرة الجمعية، فتصير المواويل، بما تحمله من شجن ولهفة، رذاذًا يمتزج بتربة الساحة، ويُغذّي رمزيّة الانبعاث بعد الألم. لا يعود الغناء في هذا السياق أداة للتسلية أو التعبير العاطفي، بل يُصبح عنصرًا من عناصر النضال، وامتدادًا صوتيًّا للهوية الشعبية التي لا تموت. بهذه الصورة، ينجح الشاعر في خلق اغتراب جمالي يُربك التلقّي التقليدي، ويجعل من القصيدة فضاءً تتشابك فيه الحواس والدلالات، فتتشكّل تجربة شعرية تنبض بالجِدة والعمق، وتُعبّر عن وعي حداثي بلغته، وإن كان مشدودًا إلى الأرض والتاريخ والناس.

نتائج البحث

تُعدّ ظاهرة تراسل الحواس من أهم الأساليب الشعرية التي وظّفها الشاعر أحمد الخيّال لخلق عالم متعدد الأبعاد، إذ تُكثّف الدلالات وتوسّع المعاني، فتمنح القارئ تجربة حسّية غنية ومتنوعة.

يعتمد الخيّال هذا الأسلوب بطرائق مبتكرة لابتكار صور شعرية عميقة ومتعدّدة التأويل، إذ يدمج بين الحواس المختلفة كالألوان والروائح أو الأصوات والمشاعر، ما يُعزّز التفاعل الوجداني والفكري، ويُضفي على اللغة الشعرية طاقة تتجاوز المألوف.

أما من حيث الأثر الجمالي، فإن تراسل الحواس ينقل المتلقي من القراءة المجردة إلى تجربة حيّة نابضة تتداخل فيها الحواس وتتفاعل، فتُعمّق الفهم وتُثير الانفعالات، مما يُضفي على النص حيوية ويخلق تآلفًا بين الإحساس والفكر.

وفيما يخص تجديد بنية الخطاب، ينجح أحمد الخيّال في كسر القوالب التقليدية عبر إذابة الحدود بين الحواس وتشكيلها من جديد، معبّرًا عن التجربة الداخلية والانفعالات الإنسانية بأسلوب حداثي يعكس روح العصر ويمنح نصوصه تفرّدًا واضحًا.

ومن تحليل أعماله، نلحظ ميله إلى المزج بين الحاستين السمعية والبصرية على نحو خاص، إذ تتجلى براعته في توليد صور مركّبة وعميقة، لا تكتفي بوصف مرئي، بل ترفده ببُعد صوتي متناغم يُحاكي وجدان المتلقي.

ختامًا، قدّم أحمد الخيّال عبر تراسل الحواس رؤية شعرية مبتكرة تمزج بين الحواس لتُنتج صورًا مكثّفة وإيحاءات غنية، تُحدث أثرًا مهما في تجربة التلقّي، وتُعيد تشكيل الخطاب الشعري المعاصر بجمال تعبيري أخّاذ.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

إبراهيم، صاحب خليل، (٢٠٠٠م)، ***الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام***، دمشق: اتحاد كتّاب العرب.

الجنابي، أحمد نصيف، (د.ت)، ***في الرؤيا الشعرية المعاصرة***، الجمهورية العراقية: وزارة الإعلام.

الجيوسي، سلمى خضراء، (٢٠٠١م)، ***الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث***، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

خورشا، صادق، (١٣٨٨ش)، ***مجاني الشعر العربي الحديث ومدارسه***، تهران: سمت.

الخيّال، أحمد، (٢٠١٥م)، ***يقظة النعناع: مجموعة شعرية***، ط١، بابل، دار الفرات.

الخيّال، أحمد، (٢٠١٨م)، ***نهارات شطبتها التقاويم: مجموعة شعرية***، ط**1**، القاهرة، دار النخبة.

الخيّال، أحمد، (٢٠٢٠م)، **مرايا الأنهار... تبتكر الوقت: مجموعة شعرية**، ط١، بابل، دار الصواف.

الخيّال، أحمد، (٢٠٢١م)، **سبأ أخرى: مجموعة شعرية**، ط١، بغداد، منشورات اتحاد الأدباء.

سعدني، مصطفى، (١٩٨٧ش)، ***التصوير الفني في شعر محمد حسن اسماعيل***، الاسكندرية، منشأة المعارف.

الشتوي، صالح علي، (٢٠٠٥م)، ***ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب***، مجلة جامعة دمشق، ع(٣و٤).

الصائغ، وجدان، (٢٠٠٣م)، ***الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث***، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

صالح نافع، عبد الفتاح، (١٩٨٣م)، ***الصورة في شعر بشار بن برد***، الأردن، دار الفكر.

عبد النبي عنوز، كاظم عبد الله، (٢٠٠٧م)، ***تراسل الحواس في شعر الشيخ أحمد الوائلي***، مجلة مركز دراسات الكوفة، ع٦.

عشري زايد، علي، (٢٠٠٢م)، ***عن بناء القصيدة العربية الحديثة***، القاهرة، مكتبة ابن سينا.

الغذامي، عبد الله، (٢٠١١م)، ***تراسل الحواس – انفعالية النص***، صحيفة المثقف، العدد ١٦٣٧، **العراق**.

غطاس، أنطوان، (١٩٤٩م)، ***الرمزية في الأدب العربي الحديث***، بيروت، دار كشاف.

فتحي رمضان، أحمد، (٢٠٠٧م)، ***بلاغة تراسل الحواس في القرآن الكريم***، مجلة جامعة موصل، مجلد١٤، ع١.

كوهين جان (١٩٨٦م)، **بنية اللغة الشعرية**، الدار البيضاء، دار توبقال.

كيطيلو، أحمد، (١٩٩٧م)، ***الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي***، الطبعة الثالثة، بيروت، دار الطليعة.

محمود عباس، محمود، (١٩٩٦م)، ***مراجعات في الآداب والفنون***، بيروت، دار الكتاب العربي.

١. المقالات

نصرت عبد الرحمن (١٩٧٩م)، في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، عمان، مكتبة الأقصى.

اليافي، نعيم، (١٩٨٢م)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

٢. الرسائل الجامعية

حسين خياط، عفاف إبراهيم، (٢٠١٢م)، رثاء الأب في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى.

فارس، لزهر، (٢٠٠٤/٢٠٠٥م)، الصورة الفنية في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة قسنطينة.

محمد أبو جحجوح، خضر، (٢٠١٠م)، البنية الفنّية في شعر كمال أحمد غنيم، رسالة ماجستير، جامعة غزة الإسلامية.

References

Ibrahim, Sahib Khalil, (2000), The Auditory Image in Pre-Islamic Arabic Poetry, Damascus: Arab Writers Union.

Al-Janabi, Ahmad Nasif, (n.d.), On Contemporary Poetic Vision, Republic of Iraq: Ministry of Information.

Al-Jayousi, Salma Khadra, (2001), Trends and Movements in Modern Arabic Poetry, Beirut: Center for Arab Unity Studies.

Khursha, Sadeq, (1388 AH/1969 CE), The Themes and Schools of Modern Arabic Poetry, Tehran: Samt.

Al-Khayyal, Ahmad, (2015), The Awakening of Mint: A Collection of Poems, 1st ed., Babylon: Dar al-Furat.

Al-Khayyal, Ahmad, (2018), Days Erase by Calendars: A Collection of Poems, 1st ed., Cairo: Dar al-Nukhba.

Al-Khayyal, Ahmad, (2020), Mirrors of Rivers... Inventing Time: A Collection of Poems, 1st ed., Babylon: Dar al-Sawaf. Al-Khayyal, Ahmad, (2021), Another Saba: A Collection of Poems, 1st ed., Baghdad, Union of Writers Publications.

Saadni, Mustafa, (1987), Artistic Imagery in the Poetry of Muhammad Hassan Ismail, Alexandria, Al-Maaref Establishment.

Al-Shatwi, Saleh Ali, (2005), The Phenomenon of Stylistic Deviation in the Poetry of Khalid ibn Yazid al-Katib, Damascus University Journal, nos. 3 & 4.

Al-Saigh, Wajdan, (2003), The Metaphorical Image in Modern Arabic Poetry, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

Saleh Nafie, Abdul Fattah, (1983), Imagery in the Poetry of Bashar ibn Burd, Jordan, Dar al-Fikr.

Abdul Nabi Anouz, Kadhim Abdullah, (2007), Synesthesia in the Poetry of Sheikh Ahmad al-Waeli, Kufa Studies Center Journal, no. 6.

Ashri Zayed, Ali, (2002), On the Structure of the Modern Arabic Poem, Cairo, Ibn Sina Library. Al-Ghadhami, Abdullah, (2011), Synesthesia - The Emotionality of the Text, Al-Muthaqqaf Newspaper, Issue 1637, Iraq.

Ghattas, Antoine, (1949), Symbolism in Modern Arabic Literature, Beirut, Dar Kashaf.

Fathi Ramadan, Ahmed, (2007), The Rhetoric of Synesthesia in the Holy Qur'an, Mosul University Journal, Volume 14, Issue 1.

Cohen, Jean, (1986), The Structure of Poetic Language, Casablanca, Dar Toubkal.

Kitilo, Ahmed, (1997), Literature and Strangeness: Structural Studies in Arabic Literature, Third Edition, Beirut, Dar Al-Tali'ah.

Mahmoud Abbas, Mahmoud, (1996), Reviews in Literature and the Arts, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Arabi.