

## الحواس وسميياء الشخصية عند الشعراء العذريين

نبيل حداد<sup>(٢)</sup>

حزاما معابرة<sup>(١)</sup>\*

تاريخ قبوله للنشر: ٢٠١٨/١٢/٣٠ م

تاريخ تسلم البحث: ٢٠١٨/١٠/٧ م

### ملخص

إن الهدف الأساس من هذه الدراسة يتمثل في الكشف عن الحواس وسميياء الشخصية في نص العذريين من منظور سيميائي، وسيعاين هذا الفصل الحواس التي تظهر في النص الشعري مثل: الروائح، والأصوات، والمشاهد التي تعتمد على البصر، والذوق، واللمس وغيرها، فالحواس وفق إمبيرتو إيكو عبارة عن أيقونات لا تقوم على التشابه، وإنما تنتج دلالات تشكل رؤية النص، وتكشف عن معانيه العميقة. الكلمات المفتاحية: الحواس، سميياء الشخصية، الشعر العذري.

### Abstract

The basic aim of this study was to reveal the personal sensations and the character semiology in the platonic text from a semiotic perspective. This study will address the sensations appearing in the poetic text such as odors, sounds and scenes relying on vision, taste and touch in addition to other sensations. For Umberto Echo, sensations at dissimilar icons lead to semantics forming the textual visions while revealing its deep meanings.

**Key Words:** Sensations, Character Semiology, Platonic Poetry.

### المقدمة.

يتخذ هذا البحث من الحواس وسميياء الشخصية محوراً له، حيث يتناول مفهوم السيميائية، وكيفية ارتباطها بالحواس، وأشار لمفهوم الأيقونة وعلاقتها بالحواس إضافة إلى أهمية الحواس وتعريفها في التراث العربي، كما يعاين هذا البحث الحواس التي تظهر في النص الشعري مثل:

(١) وزارة التربية والتعليم، Hozama-maabrah@yahoo.com.

(٢) جامعة اليرموك.

هذا البحث جزء من رسالة الدكتوراه التي أعدتها الباحثة حول "سميياء الشخصية عند الشعراء العذريين"، ويعد متطلباً لمناقشة أطروحة الدكتوراه.

الروائح، والأصوات، والمشاهد التي تعتمد على البصر، والذوق، واللمس، فالحواس أيقونات لا تقوم على التشابه، وإنما تنتج دلالات تشكل رؤية النص، وتكشف معانيه العميقة، وستُدرس الشواهد الشعرية في سياق نصوصها، كل حاسة مفردة.

### منهج الدراسة:

ستعتمد هذه الدراسة منهج القراءة السيميائية في معاينة أيقونات الحواس في نصوص الشعراء العذريين في العصر الأموي..

### أهمية الدراسة:

تكمن أهمية هذا الموضوع في تركيزه على الحواس في النص العذري من منظور سيميائي وإذا كانت الدراسات السيميائية قد اعتنت بدراسة سميائية الشخصية وفق معطيات النقد السيميائي، فإن هذه الدراسة ستكشف عن تجليات الشخصية بما تحمله من علامات سيميائية يستطيع القارئ من خلالها أن يستنتق أو يكشف عن أبعادها الدلالية من خلال أيقونات الحواس.

### مدخل:

السيمولوجيا: هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم ايقونية أم حركية. فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيمولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضان المجتمع (بييرجيرو، ١٩٨٤م).  
تعد السيميائية حقلاً من حقول المعرفة، فقد قدمت خدمات جليلة للنص الحديث، وهي تعترف بأن الكون كله نظام قائم على رموز وإشارات ذات دلالة، وتدرس السيميائية بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون وتوزعها ووظائفها الداخلية والخارجية (بييرجيرو، ١٩٩٢م).

### التمهيد: علاقة السميائية بالحواس:

ويرى إيكو إن كل أنظمة الاتصال الثقافية تنقسم إلى ثمانية عشر نسقاً تتمثل في اللغات الطبيعية، والمكتوبة والأنساق الخطية، والحكي، وآداب السلوك، والأساطير، والطقوس، والمعتقدات، والرسائل، والتواصل الجماهيري، والعلامات الشمية والحسية، والذوقية وأنماط الأصوات، وحركات الأجسام، وسميائية الحيوان، ودلالات المكان والحركة (بيرنارد توسان، ١٩٩٤م).

وهدف السيميائية المعطن، إبراز لعبة المعنى؛ إذ يمكنه أن يعبر في مستوى الإدراك الحسي بطريقة لفظية (شفوية أو كتابية)، أو غير لفظية (في حالة البصري واللمسي والشمي والذوقي)(جوزيف كورتيس، ٢٠١٠م).

## المبحث الأول:

### أولاً: تعريف الأيقونة و علاقتها بالحواس:

ومن خلال تحول اللغة إلى مادة محسوسة، ولا بد من ربطها بالأيقونة، التبتعد -بحسب بورس- نمطاً في أنماط العلاقة، الذي يبدو لنا فيه الدال شبيهاً بالمدلول من حيث المظهر، أو الصوت، أو الملمس، أو المذاق، أو الرائحة (موسى رابعة، ٢٠١١م).

وميز تشارلز بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات: الصور وهي التي تعد جزءاً لا يتجزأ من الكيفيات البسيطة. والرسوم وهي الأيقونات التي تمثل العلاقات، وبخاصة العلاقات الثنائية أو التي تعد ثنائية. والاستعارات التي تشكل الخصيصة التمثيلية لممثل ما في أثناء تمثيلة لتوازٍ في شيء معين (مبارك حنون، ١٩٨٧م).

لذلك فإن تعريف بيرس للأيقونة بأنها علامة مشابهة لموضوعها يعد تعريفاً نسبياً؛ إذ جعلها تشارلز موريس علامة تملك بعض خصائص الممثل، أي تملك خصائصه الواقعية، وكذلك أمبرتو أيكو الذي أعطاها أفقاً أرحب، فيرى أن العلامة الأيقونة تخضع للمواضع، وتتأثر بسنن الإدراك والنقل الخطي والتوقع، وأنها لا تملك صفات الشيء الذي تحيل إليه، وإنما تعيد إنتاج بعض الشروط الإدراكية التي تجمع الأشياء المدركة حسيًا وذهنيًا بين العلامة وموضوعها، اعتماداً على سنن إدراكية عادية (إمبرتو أيكو، ٢٠١٣م).

وتوسع يوري لوتمان في مفهومها؛ إذ جعلها تتجاوز حد التشبيه لتشمل أبعاداً ثقافية أخرى، فيرى أنه لا يوجد من العلامات إلا نوعان مستقلان ومتمثلان ثقافياً: الكلمة، والصورة، وإن وجودهما أمر ضروري لتطور الثقافة (يوري لوتمان، ٢٠١٤م).

فالأيقونة أحد أشكال العلامة، يبدو فيها الدال شبيهاً أو محاكياً للمدلول على نحو واضح من حيث المظهر أو الصوت أو الملمس أو المذاق أو الرائحة، أي مشابهة له في بعض خصائصه، ومن هذه الأشكال الأيقونية للعلامة الصور الشخصية، والرسوم التوضيحية، والنماذج القياسية، والكلمات التي تحاكي في صوتها معناها (تشارلز دانيال، ٢٠٠٥م).

وثمة ارتباط واضح بين الأيقونة والحواس؛ لأن الحواس يمكن أن تحيل إلى أشياء لها تعالق مع الأيقونة أو أنها تسعى لأن تحول الحواس إلى أيقونات من خلال السياق الذي ترد فيه، وغالبًا ما تحتاج إلى تجارب بصرية أو شممية أو ذوقية أو لمسية (امبرتو إيكو، ٢٠٠٥م).  
فإذا كانت السيميائية تعنى بدراسة أساليب التواصل والأدوات المستخدمة للتأثير في المتلقي قصد إقناعه؛ فإن الأيقونة أحد آليات التأويل التي تساعد في مقارنة النص واكتناه رؤيته وأبعاده الدلالية؛ فالأيقونة تتشكل عن طريق الحواس الخمس؛ أي الشاعر يستمد من حواسه الخمسة، ويصور أحاسيسه وعواطفه ويعمقها بوسيلة هذه الحواس (حسن مجيدي وآخرون، ١٣٩١هـ).

#### ثانياً: الحواس في التراث العربي:

وثمة إلماحات في التراث العربي تشير إلى فاعلية الحواس؛ إذ ذكر عبد القاهر الجرجاني: أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وأن تأتيتها بصريح بعد مكني؛ لأن العلم المستفاد من طرائق الحواس يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام (عبد القاهر الجرجاني، ١٩٨٩م).

وتتجلى أهمية الحواس عند ابن مسكويه في أنسنا بها، وإفنا لها منذ أول كوننا، ولأنها مبادئ علومنا، ومنها نرتقي، فإذا أخبرت إنساناً بما لم يدركه، أو حدثته بما لم يشاهده، طلب له مثلاً من الحسن فإن أعطيته ذلك أنس به (التوحيد، ١٩٥٢م).

ويرى سيد قطب أن اللغة التي تستخدم الحواس تتسم بزيادة في الفاعلية في موضوعها؛ لأنها تستحوذ على الإنسان وتدخل عليه من منافذ متعددة؛ إذ يفرق بين اللغة التقريرية والانحرافية، فيرى أن الأولى تخاطب الذهن والوعي وتصل إليهما مجردة، أما الثانية، فتخاطب الحس والوجدان، وتصل إلى النفس من الحواس بالتخيل والإيقاع، ومن الحس عن طريق الحواس، ومن الوجدان المنفعل بالأضواء والأصدا، ويعد الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة إلى النفس لا منفذها الوحيد (سيد قطب، ١٩٦٠م).

ويذكر مصطفى ناصف أن عقولنا لا يمكنها أن تدخل شيئاً إلا بعد مروره بالحواس، ويرى أن حالاتنا الروحية ليست بمعزل عن الأثر الحسي الأسر، فلذلك نعبر عن المجرد في حدود الجسم، ونصور غير المؤلف بوساطة المؤلف (مصطفى ناصف، ١٩٥٨م).

#### ثالثاً: تعريف الحواس:

الحواس واحدها الحاسة، وهي القوة التي بها تدرك الأغراض الحسية، والعلم الذي يؤخذ عن

طريق الأعضاء: العين، واليد، واللسان، والأذن يسمى الإحساس؛ لأن بها يتم الحس والحس تابع من المشاعر، ويقال للمشاعر الخمس الحواس، وهي: اللمس، والذوق، والشم، والسمع، والبصر، أما مصطلح الحواس الخمس فهو متأخر اقتضته طبيعة الحياة، وتطور اللغة (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).

#### تعريف الإحساس:

الإحساس: يتم عبر القوى الحاسة، وهو أخذ صورة المدرك بنحو من الأنحاء، وكل حاسة تدرك محسوسها، وتدرك عدم محسوسها، أما محسوسها فيالذات، وأما عدم محسوسها كالظلمة للعين، والسكوت للسمع وغير ذلك (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).

وتقسم الحواس الخمس إلى قسمين: الحواس الداخلية والحواس الخارجية، فالداخلية قليلة لخبائها، نذكر منها: حاسة الشعور بالرضى، حاسة الشعور بالاطمئنان. أما الخارجية (موضوع دراستنا) - تقسم بدورها، باعتبار كيفية الإحساس إلى قسمين: أولاً: قسم يتم فيه نقل الإحساس بالمحسوس من دون الاحتكاك به احتكاكاً مباشراً، وهي: السمع، والنظر، والشم.

ثانياً: قسم يتم فيه الشعور بالمحسوس عن طريق الاحتكاك المباشر، وهي: اللمس، والذوق وعلى حد ترتيب الفلاسفة، فإن الحواس الخمسة كالتالي: اللمس، والذوق، والشم، والسمع، والبصر. وعلة الترتيب ترجع إلى كثافة الحاسة، واشتمالها على قوى كثيرة (محمد الكشاش، ٢٠٠١م). وعلى ضوء هذه القراءة، لا بد لنا من الاشتغال على الحواس الخمس بوصفها نسقاً من أنساق الأيقونة داخل نسيج النص الشعري العذري، الذي يتألف من لغة تقضي إلى صورة أو هيئة، يشتغل في تشكيلها كل من العلاقة القائمة بين العلامة والمشار إليه؛ ولذلك سيتم التركيز على دور الحواس لما لها من أهمية في تلقي الصورة؛ وبهذا يصبح تلقي الصورة نوعاً من أنواع التلقي الحسي، الذي يثير وعي المتلقي، ويجعله قادراً على النفاذ إلى أعماق الصورة، التي يشكلها النص الشعري العذري عند أربعة شعراء عذريين هم: مجنون ليلى، ومجنون لبنى، وجميل بثينة، وكثير عزة.

#### المبحث الثاني: أيقونات الحواس:

##### أولاً: حاسة البصر (الأيقونة البصرية):

حاسة البصر أكثر الحواس وروداً عند الشعراء العذريين.

البصر حاسة آلتها العين، تحتوي العين على أوساط شفافة، بالإضافة إلى القرنية التي تسمح مرور الضوء إلى داخلها، وهي العدسة البلورية والسائل المائي، والسائل الخارجي، وتعمل العين

على رؤية الجسم، ويتم ذلك آلياً بعد وقوع الضوء عليه (محمد الكشاش، ٢٠٠١م). وشكلت الأيقونة البصرية أكثر الحواس استخداماً في دواوين الشعراء العذريين؛ لأن البصر أكثر الحواس احتكاكاً بالواقع.

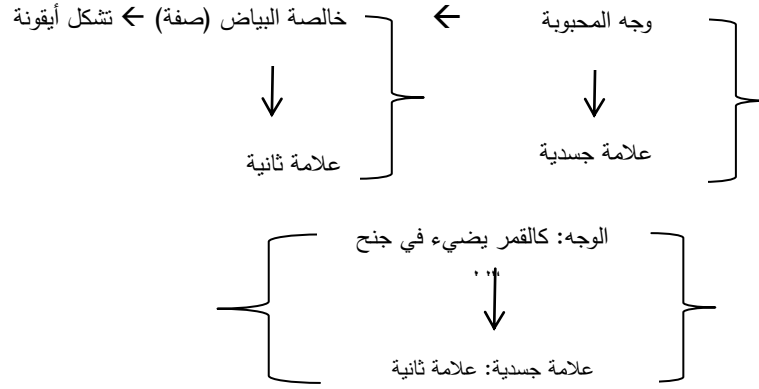
والبصر حاسة جمالية لا تحتاج إلى تماس، إذ يلتقط صور الأشياء من البعد الشاسع، وتتضوي في إهابة إحساسات اللمس والشم والذوق (أحمد ياسوف، ٢٠٠٦م).

تمثلت الأيقونة البصرية عند مجنون ليلى، بقوله:

بيضاء خالصة البياض كأنها

قمرٌ توسط جناح ليل مبرد (مجنون ليلى، ١٩٩٢)

تكتسب هذه الصورة الحسية التي تعتمد على حاسة البصر أبعاداً جمالية تكشف عن دلالة عميقة في الكشف عن صورة المحبوبة، فالوجه يجسد بعداً جمالياً يتأسس على خلق صورة نموذجية، مما يعني سعي الشاعر إلى أسطرة البعد الجمالي للمحبوبة، وعندما يقترب وجهها بالقمر من خلال بناء تشبيه حسي، فإن اقتران الوجه بالقمر يولد الضياء والنور، وتكون الصورة الحسية التي تعتمد على البصر ذات أبعاد تتجلى وفق الآتي:



من خلال التشبيه يتولد النور والضياء، ويقترب بالمحبوبة من البعد الأسطوري، والصورة المثالية للمحبوبة.

يقول مجنون ليلى:

وَقَوْمِي مَقَامَ الشَّمْسِ مَا اسْتَأْخَرَ الفَجْرُ  
وَلَيْسَ لَهَا مِنْكَ التَّبَسُّمُ وَالتَّعَرُّ

أَنْيَرِي مَكَانَ البَدْرِ إِنْ أَقْلَ البَدْرُ  
فَفِيكَ مِنَ الشَّمْسِ المُنِيرَةِ ضَوْوَهَا

بلى لك نُورِ الشَّمْسِ والبَدْرِ كُلَّهُ      ولا حملت عينيك شمس ولا بدر  
لَكَ الشَّرْقَةُ اللَّأْلَاءُ والبَدْرُ طَالَع      وليس لها مِنْكَ التَّرَائِبُ والنَّحْرُ  
(مجنون ليلي، ١٩٩٢م)

يرسم مجنون ليلي لوحة تعتمد على حاسة البصر، أيقونة بصرية ممتدة، يتوفر فيها العديد من الدلالات الواصفة للعالم البصري، ودقة هذه الألفاظ لا متناهية، تكشف النظرة السريعة كلمات تعين الضوء، البدر، الشمس، الإنارة، الإشراق، اللؤلؤ، الضحى المنير.

يرتكز المجنون في هذه الأبيات على الأيقونة البصرية المكثفة بشكل أساسي في تحديد حاسة البصر في محيطها وانعكاسها على الأشياء، مما ينتج عدد من المعاني المرتبطة بإنتاج صور بصرية غاية في الإشراق والإنارة، تكتسب أبعادا جمالية نورانية، تكشف عن دلالات عميقة في الكشف عن صورة المحبوبة كما يراها الشاعر، خالقا صورة نموذجية ومثالية للمحبوبة، ومن خلال تكثيف الألفاظ التي تنتمي لعالم الإشراق والنور والشفافية، يصعد بالرؤيا إلى عالم سماوي مناسبة لأسطورة محبوبته وتشي بنظرة مقدسة ترفع بها إلى عالم سماوي مشرق تكشف عن دلالات عميقة في نفس الشاعر تعكس صعوبة الوصول لمحبوبته على أرض الواقع.

بدر منير ←

المحبوبة ← شمس مشرقة

لؤلؤ متلألئ ←

غير أن المحبوبة تتفوق بجمالها على البدر والشمس، فالمحبوبة تنير مكان البدر إن غاب، تحل مكان الشمس إن تأخر طلوعها، تكتسب هنا دلالة جديدة.

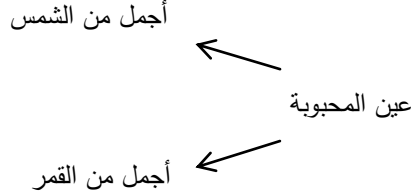
تنير مكان القمر ←

ليلى

تحل محل الشمس ←

وهنا استطاع الشاعر أن يخلق لمحبوبته مكانا يليق بالصورة المثالية والأسطورية التي رسمها لها، فالمحبوبة بديلة (لنور القمر، وضوء الشمس).

وتتفوق ليلي على القمر والشمس في الإشراق، فعين ليلي أجمل من الشمس والقمر.



وهنا عبرت الأيقونة البصرية بانعكاساتها على خلق صورة أسطورية بدأت بالإشارة فالمحبوبة كالشمس والقمر منيرة، ثم امتد بالتكثيف ليجعل من المحبوبة تحل مكان الشمس والقمر، وينتهي صورته بتفوق المحبوبة على الشمس والقمر.

يقول مجنون ليلي:

أراني إذا صليتُ أقبَلْتُ نحوها      بوجهي وإن كان المصلي ورائيا  
(قيس ليني، ١٩٩٦م)

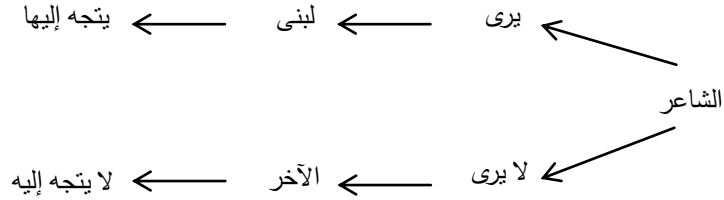
تكشف الأيقونة البصرية دلالة مكانية تجعل المحبوبة بوصلته التي يتجه إليها، تعتمد الأيقونة البصرية هنا على تشكيل دلالة مكانية تجعل الشاعر يتجه إليها، وكأنها قبلته للصلاة، فالمحبوبة أيقونة بصرية جاذبة للشاعر، في حين هو لا يرى غيرها، فالحاسة البصرية عند الشاعر تلغي حضور الآخر، ويبطل فاعلية البصر إذا كان المرئي غير ليني.

يقول مجنون ليني:

إذا طلعت شمس النهار فسلمي      فأية تسلمي عليك طلوعها  
بعشر تحيات إذا الشمسُ أشرقت      وعشر إذا اصفرت وحان رجوعها  
(قيس ليني، ١٩٩٦م)

ترتكز الأيقونة البصرية المعتمدة على حاسة البصر المتمثلة في طلوع الشمس وغيابها، كوسيلة تواصل وتعبير وسلام بين الشاعر ومحبوبته، فالشروق والغروب علامة سيميائية للسلام، ليكون ذلك تعبيراً عن الهواجس النفسية التي تسكن أعماق الشاعر، فطلوع الشمس بداية اليوم وغيابها نهايته، فالمحبوبة تسكن أعماق الشاعر من بداية يومه حتى نهايته، ليتكرر طلوعها وغروبها مما يعكس عدم غياب المحبوبة وتكرار تواجدها في أعماقه الوجدانية والشعورية.





يقول كثير عزة:

أَغْرِكِ مَنْ أُنْ دُلُّكِ عِنْدَنَا      وَأَنْ قَدْ أَصَبْتَ الْقَلْبَ مِنْ بَغْلَةٍ  
وَإِسْجَادِ عَيْنِيكَ الصَّيُودَيْنِ رَابِحُ      وَحُبِّ لَه فِي أَسْوَدِ الْقَلْبِ قَادِحُ  
(كثير عزة، ١٩٧١م)

تكتسب الصورة الحسية التي تعتمد على حاسة البصر أبعاداً جمالية ذات فاعلية جديدة، ففتور نظر المحبوبة سهام تصيد قلب الشاعر، هذه العينان تصيد من خلال حاسة البصر، فالشاعر يحول العين إلى أداة صيد، مما يجسد خلق صورة جديدة عميقة لها فاعلية قوية تتعدى الجمال للقوة والجذب والأمر.

عينان ← تصيدان القلب = تشكل أيقونة  
علامة جسدية      علامة ثانية

هذه الأيقونة تشكل علاقة جديدة وقوية تحول العين إلى أداة تصيد قلب الشاعر وتصيبيه.

يقول مجنون ليلى:

ومفرشة الخدين ورداً مضرجاً      إِذَا جَمَشْتُهُ الْعَيْنُ عَادَ بِنَفْسِجَا  
شَكُوْتُ إِلَيْهَا طُولَ لَيْلِي بِعَبْرَةٍ      فَأَبَدْتُ لَنَا بِالْغَنَجِ دَرّاً مَفْلَجَا  
(مجنون ليلى، ١٩٩٢م)

إن المركزية الأساسية في هذا البيت تعتمد على "البصر" من خلال "الورد" فالورد يحمل دلالة تعبر عن قيمة تعبيرية إلى جانب قيمته الجمالية، وهي قيمة مستوحاه من الوسط الاجتماعي الذي تستعمل فيه، والواقع النفسي للشاعر، فالورد علامة سيميائية للمحبة والود، وجوده على خد المحبوبة يكسبه قيمة جمالية أخرى، وبذلك يكتسب الورد صفة اللغة، في التعبير عن الجمال والتواصل والمحبة، فالمحبوبة صاحبة خدين تورد باحمرار الورد، وإذا غمزت العين الورد تحول إلى

بنفسج، أيقونة بصرية متحولة بفعل حاسة البصر تحول لون خد المحبوبة إلى لون آخر كعلامة دالة على الحياء، وكذلك إذا تبسمت المحبوبة تكشف عن أسنان كأنها الدر اللامع ولحاسة البصر هنا فاعلية مزدوجة تحول اللون من الأحمر إلى البنفسج.

نتيجة لذلك تبسم المحبوبة لتحيل إلى صورة أخرى تكشف عن اسنان كالدر اللامع وهنا يظهر بشكل جلي انعكاسات الأيقونة البصرية على الأشياء فتحولها من لون لآخر، ومن ماهية لأخرى فأعضاء المحبوبة (الخد، الأسنان) بواسطة حاسة البصر الفت صور جديدة، أكثر جمالاً وإشراقاً، ليعكس الشاعر صورة المحبوبة كما يراها في أعماق نفسه. صورة مثالية من الجمال والكمال.

#### ثانياً: حاسة السمع (الأيقونة السمعية):

الأصوات مادة الألفاظ وخاماتها، وهي من الناحية الفيزيائية أمواج تحتوي على تضاعف وتخلخل، والصوت مادة تحتاج إلى وسط ينقلها؛ لأنها لا تنتقل في الفراغ، ووسائط نقل الصوت قد تكون صلبة أو سائلة أو غازية، ويحدث الصوت بعد وصول الأمواج الصوتية عبر الهواء إلى الأذن (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).

يؤثر الصوت في الدلالة أيما تأثير؛ ولهذا يمكن تحديد المعنى على هُدي الصوت المسموع، أو على الأقل ينبنى اختلاف الصوت باختلاف المعاني (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).  
وتأتي حاسة الصوت في المرتبة الثانية حسب الحواس الأكثر وروداً عند الشعراء العذريين.  
يقول مجنون ليلى:

أَكْلُمُ صُورَةً فِي الثَّرْبِ مِنْهَا      كَأَنَّ الثَّرْبَ مَسْتَمِعٌ خَطَابِي  
كَأَنِّي عِنْدَهَا أَشْكُو إِلَيْهَا      مَصَابِي وَالْحَدِيثَ إِلَى التَّرَابِ  
(مجنون ليلى، ١٩٩٢م)

إن المركزية الأساسية في هذه الأبيات تتمثل في "السمع" وهنا يعتمد الشاعر على "السمع" ليكون ذلك تعبيراً عن هواجس النفس العميقة وخاصة عندما يمنح الشاعر (الديار، التراب) بعداً حسيّاً وهو "السمع".

فالغرابية كامنة هنا في تشكيل أيقونة سمعية، لكنها لا تنتمي إلى عالم الإنسان، وإنما إلى عالم الجمادات (التراب، الديار)، وهنا جاءت الصورة لتحيل إلى عالم حسي جاء تعويضاً عن حضور حسي إنساني وهو صورة ليلى التي يراها في التراب.

(فالتراب، الديار)

علامة أولى ذات دلالة صفرية، لكنه يتحول إلى علامة جديدة خاصة عندما يصبح السمع حاسة مرتبطة ب(التراب، الديار) الذي يسعى الشاعر إلى مخاطبته على الرغم من أنه لا يدرك كلامه. يقول مجنون ليلي:

وصاحت بوشك البين منها حمامة  
وَأَرْتَبْتُ بِأَعْلَى الصَّوْتِ مِنْهَا فَهَيَّجْتُ  
تَعَنَّتْ بِلَيْلٍ فِي دُرَى نَاعِمٍ نَضُرِ  
فَوَاداً مَعْنَى بِالْمَلِيحَةِ لَوْتَدْرِي  
(مجنون ليلي، ١٩٩٢م)

تأتي حاسة السمع هنا بدلالة جديدة من خلال صوت الحمامة الذي هيَّج وجدان الشاعر، مما شكل أيقونة سمعية (صوت الحمام) وهو علامة سيميائية دالة على الشوق والحزن والألم والفرق، وانعكاسات هذه الدلالات كما يبدو علامة استحضار لمحبوبة الشاعر، وتتحرك الحاسة السمعية على إيقاعات الماضي عبر استدعاء ليلي، وذلك من خلال البعد الأسطوري لدلالة (صوت الحمام) الذي يرمز إلى مناداة (هديل)، فالحمامة والشاعر كلاهما يعاني من فقدان حبيبه، فالأيقونة السمعية تحيل إلى استحضار محبوبة الشاعر من خلال صوت الحمامة. يقول مجنون ليلي:

إِذَا نَادَى الْمُنَادِي بِاسْمِ لُبْنَى  
عَيَّيْتُ فَمَا أُطِيقُ لَهُ جَوَابَا  
(مجنون ليلي، ١٩٩٦م)

كما يعرف الإنسان بصوته يعرف باسمه، والمركزية في هذا البيت تتمثل في (اسم المحبوبة)، وهنا تعتمد أيضاً على حاسة السمع فعندما ينادي المنادي باسم لبنى يصاب الشاعر بالذهول والإعياء لتشكل الأيقونة السمعية دلالة تشي بصدمة الشاعر وعدم قدرته على الجواب، فحاسة السمع المصحوبة باسم المحبوبة لبنى تشكل أيقونة ذات دلالة صادقة لأنها تستحضر المحبوبة من خلال أحد متعلقاتها وهو الاسم.

يقول كثير عزة:

لو يسمعون كما سمعتُ كلامها  
خَرُّوا لِعَزَّةٍ زُكْعَاءَ وَسُجُودَا  
(كثير عزة، ١٩٧١م)

صوت المحبوبة عند الشعراء العذريين مملوء بالأحاسيس العميقة، هذه الأصوات لها فاعلية قوية في نفس الشاعر، تشكل أيقونة سمعية ذات دلالة تضيف على الصوت دلالة التقديس، والغراية تكمن عند كثير عزة في أن هذا الصوت له فاعلية قوية تجعل ممن يسمع كلام عزة يخرُّ ساجداً راکعاً، صورة غاية في الكمال والأسطرة في تشكيل صورة المحبوبة، فصوتها ليس كأصوات الأخريات، فالكلام علامة أولى صفرية عندما يصبح الصوت كلام عزة يتحول إلى علامة مقدسة، تتشكل الأيقونة السمعية لأسطرة محبوبته.

يقول كثير عزة:

تبدل بالحي صوت الصدى ونوح الحمامة تدعو هديلاً

(كثير عزة، ١٩٧١م)

تتعدد دوائر الصوت ودلالاتها السيميائية عند كثير عزة وغيره من الشعراء العذريين، يستحضر الشاعر هنا (صوت ذكر البوم)، و(صوت نوح الحمام) الدلالة السيميائية الأولى لصوت ذكر البوم وهو الخراب والدمار فالديار خاوية من أصحابها.

والدلالة السيميائية الثانية لصوت نوح الحمام التي تحيل إلى أسطورة (هديله الغائب) وهذا الصوت يحمل الحزن والفراق والانتظار.

فالعلامة السيميائية لصوت البوم والحمام تحيلان إلى مكان خرب يخلو من الصحب يخيم عليه الحزن والألم، مما يحيل إلى حاضر مليء بالخراب والدمار والحزن مقابل ماضي مغاير.

فالفعل (تبدل) يشيبتائية بين حالين متناقضين (الحي) قديماً كان عامراً (الحي) في الحاضر يخيم عليه الخراب والدمار.

يقول جميل بثينة:

ما إن شعرت ولا سمعتُ ببيّنهم حتى سمعتُ به الغراب ينادي

(جميل بن معمر، ١٩٨٢م)

أصوات الطيور ذات دلالات سيميائية عند الشعراء عامة، وعند العذريين خاصة، وهو صوت شأنه شأن الألفاظ، والعلامة السيميائية لصوت الغراب في الثقافة العربية هو (الفراق) فأدى صوت الغراب علامة دالة على فراق المحبوبة.

فالشاعر لم يشعر بفراق محبوبته إلا عندما سمع صوت الغراب، ليصبح صوت الغراب علامة سيميائية دالة على الفراق ومؤسسة عليه، ولهذا التأسيس دلالات.

يقول مجنون ليلي:

أئن من الشوق الذي في جوانحي      أنين غصيصٍ بالشراب جريح  
(مجنون ليلي، ١٩٩٢م)

يلحق التعب بالشاعر، فيحدث أصواتًا انفعالية تلقائية تعبر عن خفاياه، يعتريه الشوق الموجه، فيلفظ تأوهات تظهر نواياه وهذه الصوت هو الأنين وهنا يرسم صورتين للأنين. الصوت الأول أنين الشوق يقابله أنين شخص غصّ بالشراب وهو جريح وكلا الصوتين يحيل إلى دلالة تعكس الألم الشديد، والوجع المتبوع بغصة يزيد من علته جرح يزيد الألم، فالمجنون يستثمر جميع أنواع الأصوات ودوالها لتكثيف التعبير عن حالته النفسية؛ ليصبح الأنين أيقونة سمعية تعكس الألم الذي يشعر به الشاعر.

يقول مجنون ليلي:

أحبك حبًا قد تمكن من الحشا      له بين جلدي والعظام ديبب  
(مجنون ليلي، ١٩٩٢م)

حاسة السمع ذات أدوات ودلالات يُعبّر بها عن المعنيتين كما يعبر اللسان، ويفضل ذلك تكتسب صفة اللغة، كما جاء عند مجنون ليلي، لقد تمكن حب ليلي من أحشائه، فهذا الحب أحدث ديببًا بين جلده وعظامه، معتمدًا على حاسة السمع ليعبر عن خلجات نفسه وهواجسها، خاصة عندما يمنح الشاعر (الجلد، العظام) بعدًا حسيًا وهو (الديبيب) وتكمن الغرابة في تشكيل أيقونة سمعية لا تنتمي إلى عالم الإنسان وإنما تنتمي إلى عالم الجمادات (العظام) و(الجلد).

يقول مجنون ليلي:

وقد رابني أن الصّبا لا تجيبني      وقد كان يدعوني الصّبا فأجيب  
(مجنون ليلي، ١٩٩٢م)

ويعتمد مجنون ليلي على حاسة السمع من خلال منح (الصّبا) الرياح الشرقية بعدًا حسيًا

تحيل إلى دالتين:

الدلالة الأولى: عدم الاستجابة.

الدلالة الثانية: الاستجابة.

الصبا ← لا تجيب الشاعر      في الحاضر

الصبا ← يدعو الشاعر ← فيجيب ← في الماضي

وتعكس الأيقونة السمعية دلالة مزدوجة الاستجابة وعدمها، وذلك من خلال ثنائية الماضي والحاضر، وهذه الثنائية تعكس ما يجول في نفس الشاعر من اضطراب وحيرة من خلال منح الريح بعداً حسياً يتجاوب ولا يتجاوب.

الصبا علامة أولى ذات دلالة صفرية، لكنه يتحول إلى علامة جديدة خاصة عندما يصبح السمع حاسة مرتبطة فيه، والذي يسعى الشاعر إلى مخاطبته على الرغم أنه لا يدرك كلامه.

### ثالثاً: حاسة الذوق (الأيقونة الذوقية):

الذوق إدراك طعوم المواد المذاقة، واللسان أدواته الخاص به، ويتم تذوق الطعم بعد ملامسة المادة المذاقة براعم الذوق، المنتشرة على سطح اللسان العلوي، وفي طرفه وجانبيه والجزء الخلفي منه (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).

والأطعمة التي يدركها التذوق، تتراوح ما بين الحلاوة والمرورة والحموضة والملوحة وما يشق منهما، بالإجمال الذوق تالٍ للمس، ويتلاقى معه، وهو أن المذاق يدرك في أحابن كثيرة باللامسة (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).

وتأتي حاسة الذوق في المرتبة الثالثة حسب كثرة الورد عند الشعراء العذريين.

يقول كثير عزة:

سبته بعدب الريق صافٍ غروبُه رقيق الثنايا باردٍ لم يقلل

(كثير عزة، ١٩٧١م)

العذوية إشارة (علامة) تحيل إلى حاسة الذوق، التي تشكل أيقونة دالة على الطعم والمذاق ذات بعد حسني قائمة على التذكر، وذلك لأن الحواس ترتبط بالعلامات السيميائية، فالمذاق أمر حسني يستدعي لحظة جمالية، وصورة استرجاعية للمحبة ذات الريق الصافي، فالشاعر يمثل وعيه الشعوري بالفعل (سبته) الذي يدل على الهيمنة الجمالية للمحبة، وهذا لم يحدث إلا بعد أن حصل الفرق، فصارت الصورة استرجاعية تستعين بالعلامة الدالة على الحواس لالتقاط اللحظات الجميلة.

يقول مجنون ليلى:

أمن أجل هذا الحب صيرت كما أرى؟ فقلت نَعَمْ، والحبُّ مُرُّ المذاقِ

وجادٌ بوعدٍ خالط الشهد طعمه وألقى عليه موقبات البرائق

(مجنون ليلى، ١٩٩٢م)

يُشكل الذوق هنا عنصراً مهماً، في تشكيل الحواس عند الشاعر، فدوائر الحواس عند المجنون وغيره من العذريين إشارة واضحة إلى التعامل مع المدركات في كونها علامات، وهي مدركات لا تتفصل عن ذات الشاعر إذ تتجه هنا فاعليه "الذوق" بالانزياح اللغوي الذي يعد لعباً لغوياً بتوظيفه الحاسة الحقيقية "الحب مر المذاق" كأن الحب قام مقام الفم بالتذوق، ويتجلى البعد الاستعاري فيها بتحويل الحب عن ماهيته، وتسنده إليه علامة جديدة كأنه يقوم مقام الفم.

وهذا الحب المرُّ له فاعلية قوية على الشاعر، تثير الحيرة والدهشة لكل من رآها بفعل هذا الحب المر وعبر عن هذه الحيرة والدهشة بعلامة التعجب.

في البيت الثاني يحدث التوازن على مستوى حاسة الذوق "فالوعد خالط الشهد طعمه" هذا الوعد (وكان نوفل أحد أقرباء قيس وعده بزواج ليلي) له مذاق بطعم الشهد وهنا يرصد لحظة إيجابية في كونها علامة تحيل إلى الفرح النشوة والمتعة، فالتركيز على الحاسة الذوقية يؤكد أن سيمياء الحواس ترسم ملامح اللذة والنشوة التي لم تعد موجودة.

فالعلامة الأيقونية قائمة على التشابه: العلامة (الوعد) الموضوع (المشار إليه) خالط الشهد. العلامة (الحب) الموضوع (المشار إليه) ← (مر المذاق) تشكل أيقونة ذوقية قائمة على التشابه من خلال الربط بين الدال والمدلول بالتوحد بينهما.

#### رابعاً: حاسة الشم (الأيقونة الشمية):

الشم حقيقته إدراك معنى المشموم، تتم العملية بعد استنشاق الإنسان الروائح التي تصل إلى الأنف، عضو حاسة الشم تنتقل الرائحة عبر إحدى الوسائط، الهواء أو الماء الذي يظهر بشكل يتبخر من ذي رائحة (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).

ونظراً لصعوبة تصنيف الروائح، ظهرت محاولات عملت على تحديد معنى الرائحة الأولية، صنفتها العالم جون أمور (John Amore)، إلى سبع مجموعات رئيسية، تشترك كل مجموعة برائحة واحدة، أطلق عليها "الروائح الأساسية" أو "الروائح الأولية" وهي: رائحة الكافور، ورائحة المسك، ورائحة الزهور ورائحة النعناع، ورائحة الأثير، ورائحة نفاذه، ورائحة عفنه (أحمد مدحت إسلام، د.ت).

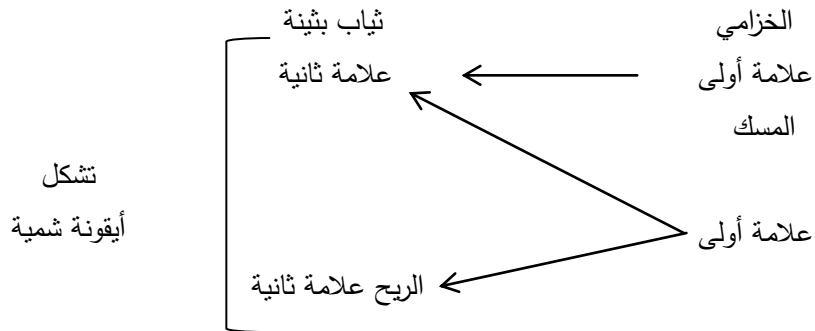
إن كل أداة من أدوات الحواس، يمثل دور اللغة للإنسان، ويتواصل بالشم عبر عضو الأنف كما يتواصل باللفظ، ويعبر بالرائحة كتعبيره بالكلام، وتقوم حاسة الشم مقام العلامة السيميائية في حقل اللغة، ويستنشق الشاعر نسيم ريح أرض المحبوبة، كأنها صرخة مناداة، يقول مجنون لبنى:

كأن هبوب الريح من نحو أرضكم      يثير فُتات المسك والعنبر النداء  
(مجنون لبنى، ١٩٩٦م)

تشكل الرائحة هنا عنصراً مهماً في تشكيل لغة الحواس عند الشاعر، فدوائر الحواس عند مجنون لبنى إشارة واضحة إلى التعامل مع المدركات في كونها علامات، وهي مدركات لا تتفصل عن ذات الشاعر؛ إذ تتجسد هنا فاعلية للرائحة التي تقود إلى تشكيل بُعد يتجاوز الحسي إلى النفسي والجمالي، فأيقونة الرائحة ذات بعد سيميائي يتخلق (بتكون) من جدلية العلاقة بين الشاعر ومحبوبته وهي علاقة لم يعد له منها إلا (الرائحة) المسك والعنبر والند، فهي مختزنة وعيه وذاكرته، ويستدعي تجليات روحية تكشف عن إحساس الشاعر بتفرد محبوبته وتميزها، إنها لغة شأن المكتوب والمسموع؛ لترتقي الأيقونة الشمية كعلامة متداولة ومركبا تعبيرياً معروفاً، يلجأ إليه العاشقون، يصطلون بناه وهم يجوبون الفيافي بحثاً عن صويحباتهم.  
يقول جميل بثينة:

كأن خزامى عالجٍ في ثيابها      بعيد الكرى أو فأر مسكٍ تُدبِّحُ  
وبالمسك تأتيك الجنوب إذا جرت      لك الخير أم ربا بثينة تنفخُ  
(جميل بثينة، ١٩٨٢م)

يستدل جميل بثينة على حبيبته برائحتهما، تتضح الإشكالية حين يقول إن رائحة الخزامى عالقة في ثيابها، فحاسة الشم علامة سيميائية دالة على المحبوبة ومتعلقاتها، كذلك فاعلية رائحة المسك علامة سيميائية دالة على بثينة، وتبدو لغة الشم أكثر في حياة المحبين، يتجلى ذلك من خلال استحضار صورة المحبوبة عن طريق سيمياء الرائحة،





فرائحة (الخرامي، والمسك) ← علامات دالة على محبوبة الشاعر، تحضر بحضورها، وتغيب بغيابها، فالروائح الأخرى لا تسد ولا تعوض عنها، تتحول الرائحة إلى علامة حسية تعكس دلالاتها على الخزامى والمسك فسيتحضر المحبوبة المختزنة في وعية ووجدانه.  
يقول مجنون ليلى:

بِرِّكَ هَلْ ضَمَمْتَ إِلَيْكَ لَيْلَى      قُبَيْلَ الصُّبْحِ أَوْ قَبَّلْتَ فَاهَا  
وَهَلْ رَفَّتْ عَلَيْكَ قُرُونُ لَيْلَى      رَفِيفَ الْأُفْحُونَةِ فِي نَدَاها  
كَأَنَّ قُرْنُفُلًا وَسَحِيقَ مِسْكِ      وَصَوْبَ الْغَايِبَاتِ شَمْلَنْ فَاهَا  
(مجنون ليلى، ١٩٩٢م)

وتبدو الرائحة عنصراً مهماً في تشكيل عالم الحواس عند الشاعر العزري، فالدوال الآتية: رفيف الأفيون، قرون ليلى، قرنفل، سحيق مسك، كلها علامات نشي بفيض من الروائح التي تهيمن على أحاسيس الشاعر، وترسم لقاء يتمنى وعي الشاعر له أن يستمر، فتكثيف دوال الروائح بهذا الشكل ما هو إلا تجسيد للوعي الذي يسعى الشاعر إلى الإمساك به. فينسج الشاعر لوحة من الفيض الشعوري عن طريق أيقونة الشم ليمسك بعالم من النداءة واللذة.

ضفائر ليلى ← رفيف الأفيون  
علامة جسدية = علامة ثانية = تشكل أيقونة شميمة  
فم ليلى ← قرنفل وسحيق مسك  
علامة جسدية ← علامة ثانية  
من خلال التشبيه ← يولد جمال وإشراق وعالم من العطور.

فالعلاقة بين الدال (قرون ليلى، وفمها) وبين الموضوع (رفيق الأفيون، قرنفل، وسحيق مسك) علاقة تشابه في المقام الأول.

واستطاعت حاسة الشم أن تتفقت من أرض الواقع المأزوم إلى زمن آخر يجمع الشاعر مع محبوبته من خلال حاسة الشم، هذا التحول بفعل الحاسة منح النص القدرة على التحول والانفعالات من الواقع إلى عالم حالم، فالرائحة استدعت صوراً جميلة للمحبوبة من خلال مشاعر الشاعر الذي يسير في طريق مجهول، يخيم عليه الفراق والشوق إذ تحاول حاسة الشم التعبير عن اللحظة الحاضرة (الحالمة) التي تحاول دفع الماضي (الواقع) الذي يمثل الجفاء.

فيرسم شكلاً جديداً على الصعيد النفسي.

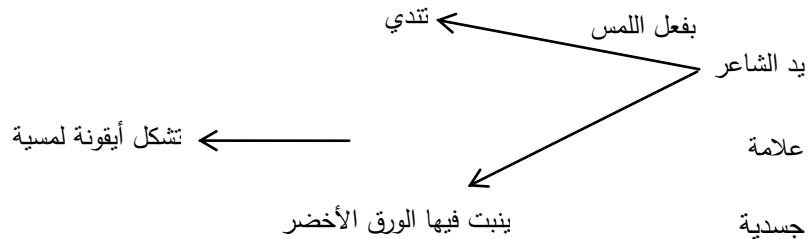
#### خامساً: حاسة اللمس (الأيقونة اللمسية):

ينوسد الإنسان غير وسيلة لنقل أفكاره، وتبليغ قضاياها وحاجاته بوسائط عدة، متوخياً غير حاسة، كان لللمس الدور التبليغي الذي لا يقل شأنًا عن غيره من الحواس. واللمس أداة تعبيرية – إبلاغية صامتة، تناسب أكثر ما تناسب بدائية الإنسان (محمد الكشاش، ٢٠٠١م).

وإذا كانت حاسة اللمس أكثر الحواس كثافةً، فقد جاءت أقل الحواس وروداً عند الشعراء العذريين. يقول مجنون ليلى:

تكادُ يدي تُنْدي إذا ما لمسْتُها      وبينتُ في أطرافها الورقُ الخَضْرُ  
(مجنون ليلى، ١٩٩٢م)

إن حاسة اللمس بوظيفتها السيميائية لا تلمس الأشياء قدر ما تشير أو تحيل إلى انعكاساتها، فحاسة اللمس تخترق حدود الانغلاق فتلمس الإثارة والعذوبة عند لمس (اليدي) وبواسطة هذه الأيقونة اللمسية، تتحول العلامات من علامات صفيرية إلى علامات دالة، ومجنون ليلى عندما يلمس يدها تندي يدها وكأنها تبعث الحياة في أطرافه فتورق، علامة سيميائية للخصب والحياة فالصورة التشبيهية (يدي تندي، ينبتُ في أطرافها الورق) تحول اليد إلى صورة أيقونية لا تقف عند البعد الحسي، وإنما تنفتح على الدلالة المعنوية التي تنتشر ظلالتها من خلال إنبات الورق الأخضر، وتكتمل خطوط الصورة عندما تمتد إلى عناصر أخرى تؤكد إحساس الإنسان بجماليات الأشياء، فالشاعر يرسم عالماً يفيض باللذة، فاليد تندي، مما يشكل صورة من العلامات المائتية أو مما هو من السوائل التي تلتقي في تفاعلاتها مع الماء، إذ إن حاسة اللمس تشكل إحياءات ذات أبعاد جمالية لا تعكس الرغبة في الإقبال على الحياة وحسب وإنما تشكل صورة مثالية وخارقة لمحبوته، هذه المحبوبة لها القدرة على إنبات الورق الأخضر في يد الشاعر، فالعلاقة المحورية أو الدوال التي يتشكل منها (لمس اليد) جاءت على النحو الآتي:



من خلال التشبه يولد الحياة والخضرة والخصوبة تقترب جميعها بالمحبة من البعد الأسطوري.  
يقول جميل بثينة:

فَدَنَوْتُ مَتَخْفِيًّا أَلِمُّ بِبَيْتِهَا      حَتَّى وَلَجْتُ إِلَى خَفِيِّ الْمَوْجِ  
فَتَتَاوَلْتُ رَأْسِي لِتَعْرِفَ مَسَّهُ      بِمَخْضَبِ الْأَطْرَافِ غَيْرِ مُسْتَجِّجِ  
(جميل بثينة، ١٩٨٢م)

المركزية الأساسية في هذا البيت تتمثل في حاسة "اللمس" كأداة اتصال للتعرف على الحبيبي الذي يأتي متخفياً، "فتتاوالت رأسي لتعرف مسه" فحاسة اللمس كونت أيقونة لمسية لتنتج دلالة جديدة كبديل عن الرؤية ومعرفة المحبوب.  
يقول كثير عزة:

وَمَسًّا تَرَابًا كَانَ قَدْ مَسَّ جِدِّهَا      وَبَيْتًا وَظِلًّا حَيْثُ بَاتَتْ وَظَلَّتِ  
وَلَا تَيَاسَا أَنْ يَمْحُوَ اللَّهُ عَنْكُمَا      ذُنُوبًا إِذَا صَلَّيْتُمَا حَيْثُ صَلَّاتِ  
(كثير عزة، ١٩٧١م)

المركزية الأساسية في هذين البيتين تتمثل في "اللمس" وهنا يعتمد الشاعر على اللمس ليكون ذلك تعبيراً عن هواجس النفس العميقة، وخاصة عندما يمنح التراب بعداً تقديسياً، والغربة كامنة في تشكيل أيقونة لمسية، لا تنتمي إلى عالم الإنسان، وإنما إلى عالم الجمادات "التراب"، هذا التراب اكتسب علامة جديدة عندما لمستته محبوبة الشاعر وهو تعويض عن حضور حسي إنساني وهو المحبوبة.



فحاسة اللمس أنتجت دلالة جديدة، حولت التراب من علامة صفريّة إلى علامة ثانية تراب مقدس بعد لمس المحبوبة له.

### المبحث الثالث: تراسل الجواس:

كثيراً ما نفصل بين مدركات حواسنا الخمس ولا نخلط بينها، فنقول إن اللون الأبيض مدرك

بصري، وصوت العصفور مدرك سمعي، وحلاوة العسل مدرك ذوقي، ورائحة الزهور مدرك شمعي، ونعومة الزجاج مدرك لمسي؛ وهذا الجانب الحسي للمدركات (نعيم اليافي، ١٩٨٢م).  
أما جانبها النفسي فالأمر يختلف، فمثلاً اللون الأبيض يبعث على الانشراح، وكذلك نعومة الزجاج، ولذلك يجوز أن نقول الأبيض الناعم، ويجوز أن نقول الصوت العطري، وهذا الخلط جائز في عالم الشعر، ينطوي تحت ظاهرة ترسل الحواس؛ أي وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات أخرى (نعيم اليافي، ١٩٨٢م).

وفي ذلك إبراز للأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء؛ فالصور المتراسلة تحمل دلالة واحدة، وهي الصورة التي تصف مدركات حاسة من خلال حاسة أخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتهب الألوان أنغاماً، وتصير المرئيات عاطرة (نعيم اليافي، ١٩٨٢م).  
حيث تتفاعل جملة الحواس البشرية في بوتقة الإحساس الفياض الذي يستغرق الحالة الشعورية، ويضيء الدفقة التصويرية، ويمدها بطاقات من التنوع ليزيد الصورة جمالاً ووضوحاً من خلال التفاعل بين الحواس المختلفة التي تشكل الوعي والإحساس (زينب عرفات، ٢٠١٤م) ويعطي ترسل الحواس للشاعر فرصة استثمار حاستين أو أكثر وبذلك يكثف مشاعره، ويركزها في الاتجاه الذي هو ينشده.

#### أولاً: الأيقونة الصوتية المتحولة إلى ذوقية:

ترسل الحواس يعطي فرصة لاستغلال حاستين أو أكثر من خلال ذكر حاسة واحدة، إذ تتداخل وظيفتا حاستي السمع والذوق تداخلاً فنياً، وتنتج بسبب ذلك صورة فنية جميلة لافتة للسامع، تفتح نافذة شاسعة للتأمل في الحواس ومعطياتها (زينب عرفات، ٢٠١٤م).  
يقول مجنون ليلي:

كلامك أشهى فاعلمي لو أناله إلى النفس من برد الشراب على الظما

(مجنون ليلي، ١٩٩٢م)

يرتكز هذا البيت على حاستي (السمع، الذوق)، وتتعدد مذاقات الكلام عند مجنون ليلي وهذا الأمر خاضع لنوع الموضوع وحالة الشاعر النفسية، إلى جانب الوسط الذي يقال فيه، فتجر الكلمة العذوبة على لسان ناطقها، ويشعر معها الشاعر باللذة،

صوت المحبوبة ← شهية = تشكل أيقونة مزدوجة سمعية، ذوقية  
علامة أولى علامة ثانية

ينتج عنها صورة مثالية للمرأة  
فقد مزج الشاعر هنا بين حاستي السمع والذوق، ومنح كلام المحبوبة طعمًا، عبر عنه بالشهي،  
التي كونت مدرك ذوقي يحول المسموع إلى صورة ذقية.  
وذلك يولد دلالة نفسية عميقة للغور في أعماق التجربة الشعرية، تميل إلى الالتداد والتمتع  
بشهي الكلام، وهنا نقل الشاعر أيقونة الصوت من مستواها المألوف إلى مستوى إنزياحي بتراسل  
الحواس؛ ليعمق المشهد الذي يتغلغل في نفسه.

#### ثانياً: الأيقونة الذوقية البصرية:

يقول مجنون ليلي:

كأن على أنيابها الخمر شجّها      بماء سحابٍ آخر الليل عابقُ  
وما ذقتَه إلا بعيني تفرُّسًا      كما شَبِمَ في أعلى السحابة بارقُ  
(مجنون ليلي، ١٩٩٢م)

يمزج مجنون ليلي بين حاستي (الذوق) و(البصر)، ويحمل بتراسل حاستي الذوق والبصر  
على الانزياح عن حد التصوير الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي، فالشاعر جعل ريق محبوبته مُذاق  
بالعين، من خلال خلق دلالة مختلفة عن الدلالة المألوفة، وهي (التذوق باللسان)، فتراسل الحواس  
خلق دلالة جديدة قائمة على الدهشة والغرابة، بوقوعه في دائرة الانزياح عن المألوف باستخدام  
تقنية تراسل أيقوني (ذوق وبصر) لتقديم صورة أقوى دلالة وتأثير، وأشد وقعاً على النفس، حيث  
يسعى إلى تقديمها فورة لمشاعره وأحاسيسه، لا كما هي في عالم المدركات الحسية العادية التي  
يعرفها المتلقي، وبذلك يشكل التراسل انزياحاً تنتقل فيه الألفاظ من (علامة دالة) إلى علامات تنتج  
دلالات متنوعة.

وهذا التبادل بين الحواس يقوم على الغرابة الكامنة في كسر أفق التوقع، وخلق صورة غير  
مألوفة مما يحقق الجمال الفني الذي يعكس جمال المحبوبة في أعماق الشاعر النفسية.  
من خلال دلالة قائمة على السلب.

الذوق ← حاسة ← أدواتها للسان

البصر ← حاسة ← أدواتها العين

علاقة قائمة على السلب وهي سلب أداة الذوق والتعويض عنها بأداة البصر .

## الخاتمة:

سلطت هذه الدراسة الضوء على ظاهرة جمالية سيميائية للحواس، ودورها في عملية خلق الإبداع الفني من خلال امتلاكها الفاعلية التعبيرية، فالحواس تخرج على هيئات مثل الصور والروائح وغيرها، وذلك من خلال تحول اللغة إلى مادة محسوسة؛ لذلك تم ربطها بالايقون الذي تبدو فيه العلامة شبيهة بالموضوع أو ممتلئة خصائصه ذاتها، أو يعاد إنتاجها (إيكو) عبر البنية الإدراكية التي تجمع الأشياء المدركة حسياً، أو أنها تشمل أبعاد ثقافية (لوثمان) وجاءت أنساق العلامة الأيقونية متمثلة في الأنساق البصرية والشمية والذوقية، فأسهمت في تعميق الدلالات وتقويتها، محولة العلامات الصفوية إلى علامات دالة، فالمحبوبة كانت المحور الرئيسي في أغلب النصوص الشعرية. لذا انصب عمل الحواس على رسم شخصيتها والتي جاءت صورة للمرأة المثالية، ذات البعد الأسطوري، فاستطاعت الحواس اختراق الحواجز والوصول إلى مواقع بعيدة في أعماق الذات.

## المراجع والمصادر:

- أحمد مدحت إسلام: لغة الكيمياء عند الكائنات الحية، عالم المعرفة.
- أحمد ياسوف، الصورة الفنية في الحديث النبوي، سوريا، دار المكتبي، ط ٢.
- أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصمعي، بيروت، المنطقة العربية للترجمة.
- أمبرتو إيكو، سيميائيات الأنساق البصرية، ترجمة: محمد العماري ومحمد أودادا، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط ١.
- بيير جيرو، علم الإشارة، السيميولوجيا، ترجمة: منذر عياش؛ تقديم مازن الوعر، دار طلاس، دمشق.
- بيرغيرو: السيميائية، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط ١، ١٩٨٤م.
- بيرنارد توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، أفريقيا الشرق الأوسط، ١٩٩٤م.
- التحليل السيميائي لـ"الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور، حسن مجيدي، وأسبى فولادي، مجلة دراسات للأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء ١٣٩١، العدد السادس عشر.
- تشارلز داينال: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامة (السيميوطيقا)، ترجمة: شاكر عبد الحميد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥م.

- جميل بن معمر، ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢م.
- جوزف كورتيس، سيمياء اللغة، ترجمة: جال حضري، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٢٠١٠م.
- زينب عرفات و أمينة سليمان، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهري السنة الرابعة، العدد الخامس عشر، خريف ١٣٩٣هـ/٢٠١٤م.
- سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٠م.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، اسطنبول، مطبعة المعارف، ١٩٨٩م.
- علي بن محمد التوحيدي، الهوامل والشوامل، تحرير: أحمد أمين وسيدا أحمد صقر، القاهرة، لجنة التأليف والنشر والترجمة، ١٩٥٢.
- قيس لبنى، الديوان، شرح عدنان ربحي درويش، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١.
- كثير عزة، الديوان، جمع وشرح إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١م.
- مبارك حنون، دروس في السيمياء، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٨٧م.
- مجنون ليلي، الديوان، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١.
- محمد الكشاس، اللغة والحواس، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، القاهرة، دار مصر، ط١، ١٩٥٨م.
- موسى رابعة، آليات التأويل السيميائي، الكويت، آفاق للنشر والتوزيع، ٢٠١١م.
- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة.
- يوري لوتمان، سيموطيقا السينما، ترجمة: نصر أبو زيد، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، دار التنوير للطباعة والنشر، ٢٠١٤م.