تراسل الحواس
في ديوان عفيف الدين التلمساني الصوفي

أ . زغدود فوراه
جامعة سطيف

إن الشاعر الصوفي في انتقاله من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسي يقصد تقوية جانب الإيحاء ، وإثارة حالة نفسية خاصة لدى المتلقي فيلجأ إلى وسائل تعنى بها اللغة الوجدانية كي تقوى على التعبير ، ومن هذه الوسائل : "تراسل الحواس" ونعني بها وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى .

Le poète soufi, dans la mutation de ses idées, sur fond de sensation psychologique, tend à renforcer le coté suggestif, et à stimuler un état d'esprit bien particulier chez le lecteur. De là, il fait appel au langage sentimental, dont "l'échange des sens", pour appuyer son verse. Par ailleurs, nous entendons par « échange des sens » la description de chacun des mouvements d'un sens par le biais d'un autre sens .

لعل أهم ما يميز أي شاعر عن غيره من الشعراء هو قدرته على صياغة رؤيته الشعرية في قالب تصويري تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، وكلما أوغل الشاعر في الخيال كان أكثر إبداعا، وربما هذا ما جعل القدماء يقولون: "أجود الشعر أكذبه" لأن "عالم الخيال هو عالم الأبدية" [1] .

وأعتقد أن هذا الخيال هو الذي ربط بين شعراء العربية جميعا من الجاهلية إلى اليوم، وأعتقد أيضا أن الثابت بين الشعراء دائما هو تلك النفس البشرية المبدعة التي تملك قوة عليا تمكنها من تصوير شعورها إزاء الطبيعة، وقد تمتزج مشاعر الشعراء وأحاسيسهم تجاه الطبيعة، فيبدعون ألوانا راقية من الشعر، تعبر عما يرونه بأعينهم بحاسة أخرى، وعما يسمعونه بآذانهم بحاسة أخرى كذلك، وهذا ما يعبر عنه بمزج الأحاسيس وتبادل مدركاتها أو ما يسمى : "تراسل الحواس" ونعني به "وصف كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما وتصبح المرئيات عاطرة" [2] . وقد تنبه القدماء إلى تبادل الحواس ولكنهم لم يطلقوا عليه المصطلح المعاصر الذي نعرفه، ولأجل هذا كانت العودة نحو تراثنا باحثين عن ملامحه - ملامح التراسل - العلمية وطاقاته الإبداعية والنقدية في شعرنا العربي القديم بعامة، وفي الشعر الصرفي منه بخاصة، فكانت هذه الدراسة في ديوان عفيف الدين التلمساني الصوفي (610 هـ - 690 هـ) في القرن السابع الهجري .

إن المقصود بتراسل الحواس "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فتعطي الأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسة البصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا، والطعوم عطورا" [3] .

ويرى الدكتور أحمد بسام ساعي في التراسل خروجا عن الصورة البيانية التقليدية وقواعدها المحدودة، ويرى أن قواعد علم البيان تعجز عن تناول صور التراسل وتحديدها "وتدخل الصورة في علاقات لغوية جديدة يربط فيها الشاعر أو الأديب بين مجالين حسيين أو أكثر على مبدأ بودلير في نظرية "العلاقات" فحين تقول (صوت دافئ) لا نجد علاقة مباشرة بين الصوت، وهو مرتبط بحاسة السمع، والدفئ وهو مرتبط بحاسة اللمس، ولكننا نستطيع أن نفهم هذه العلاقة عن طريق غير مباشر، فنقول إن تأثير هذا الصوت في النفس يشبه تأثير الدفئ فيها" [4] .

ولنا أن نقول إن أهم ما ميز الصورة الشعرية عند عفيف الدين التلمساني في القرن السابع الهجري ليس فقط بناؤها على تراسل معطيات الحواس من أصوات وعطور وألوان، بل إنها تتجاوز ذلك أحيانا إلى ما يعرف بتبادل المدركات، ونعني به نقل صور العالم الخارجي ومرائيه من مواطنها ومجالاتها المعهودة فيما يشبه التداعي البصري، ويبقى التراسل بين المادي والمعنوي وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال الآخر، من أبرز الظواهر الفنية التي تميز شعر التلمساني .

ولابد من الإشارة - بداية - إلى أن مفهوم الصوفية عن التراسل نشأ نتيجة أمرين: أولا : وحدة الشهود، ثانيا : وحدة النفس .

أما عن وحدة الشهود فإن الصوفي يعيش حالة شهودية تتبدد خلالها الحجب، وينظر إلى الحواس على أنها وسيلة النفوس إلى عالم الروح والملكوت الواسع، بل نظر إلى مظاهر الحسن على أنها فيض الجمال الرباني، ومن هنا نظر إلى معطياتها نظرة تجريدية تتناقل خلالها الحواس مهماتها، وبيّن عفيف الدين التلمساني دور الشهود في التراسل قائلا : "أعلم أن حقيقة الشهود، أن يدرك الجسم والروح والنفس وجميع المشاعر والمدارك وما عادته أن يدرك من أخبر الإنسان، وما لا عادته أن لا يدرك فإن الجميع في حال الشهود يصير لهم إدراك واحد متصل غير منفصل، ثم إن السمع يرى والبصر يسمع، وهكذا كل المدارك يقوم بعضها مقام بعض، ولا يتخلف شيء منها في حال الشهود على الإحساس والإدراك، لكن بوجه لم يكن له في المحسوس شبيه، فيبين بالتمثيل، بل هو حال من رآه عرفه، ومن عرفه وصفه، ومن وصفه لم يشترط أن سامعه يقبله منه فنصفه" [5] .

ويفرق الدكتور عاطف جودة نصر بين التراسل بمفهومه الحديث والتراسل بالمفهوم

الصوفي، إذ الأول يؤول إلى سيكولوجية الإدراك وديناميةالخيال في تركيب صور تتوالج فيها معطيات الإدراك الحي، بحيث تقع الصورة الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم أما العرفانيون والشعراء الصوفية فمعنى التراسل عندهم ما يسمونه اتحاد الصفات [6] . وأحكام الصفات هذه عند الكاشاني "فيصدق أن يقال في الشم أنه ينطق وأن اللسان والعين والأذن واليد كل واحد يشم، وهذا المعنى عام في جميع أعضاء الشخص وقواه الظاهرة والباطنة" [7] .
أما عن وحدة النفس، فإذا كان الصوفي يصل إلى درجة الشهود والاتحاد، فإن النفس تبدأ في العودة إلى لطافتها فتتجلى مرآتها، ويصبح الحس مجردا ولا يبقى منه غير المعنى، فكل شيء يصدر إنما يصدر عن النفس، عند ذلك تتداخل الحواس، ويأخذ كل عضو مهمة الآخر، وهذه الفكرة أعنى فكرة الواحدية "فليست أعضاء البدن وحواسه هي التي تسمع وتتكلم وتبصر، ولكنها النفس في جملتها هي التي تقوم بهذه الوظائف جميعا، ولقد تتمثل هذه الوحدة عندما يصل السالك إلى مقام الجمع حيث تختلط وظيفة حاسة معينة بوظيفة حاسة أخرى، فيحس الإنسان بإحدى حواسه ما كان يحسه بالحواس الأخرى" [8] .

وقد استطاع الشاعر الصوفي الذي عاش هذه الوحدة المتكاملة أن يعبر عن تراسل الحواس في لغة رمزية قادرة على النفوذ إلى هذا المجال الوجداني الواحد، فاكتملت لديه أداة التعبير بنفوذها إلى الأحاسيس الدقيقة ويتجلى تراسل الحواس الناتج عن وحدتي الشهود والنفس في ديوان عفيف الدين التلمساني في صور رمزية تشخيصية : "إذ يكون التشخيص المادة الأولى لتكوين التراسل" [9] . مثل إعطائه للعين صفة السقاء الذي يسقي الخمر في مثل قوله :

وما كنت أدري قبل وسنان جفنه ... بأن كلال السيف أمضى من حده
ولا لذة للسكر من قبل عشقه ... إلى أن سقاني ناظري كأس خده [10]

ومثل قوله :

ومعشوق الدلال تغار منه ... من الأغصان كل رشيق قد
سقت ألحاظه العشاق كأسا ... حباها خاله بختام ند [11]

ويعطيها صفة الآسر الذي قيّد مأسورة بقيود وثيقة، فيقول :

أوثقتنا جفونها ففخرنا ... بين أهل الهوى بذاك الوثاق
وأصابت إذ أطلقت أسهم ... اللحظ قلوبا تسر بالإطلاق [12]

فالتراسل بين معطيات الحواس في هذه الأبيات شديدة الوضوح، وهو يظهر عبقرية التلمساني في خلق حالة من التبادل بين السقاء والعين، والأسر والعين، وهو في حقيقته الأمر

تبادل بين اليد والعين، باعتبار اليد هي التي تقوم بفعلي السقاء والأسر، بالإضافة إلى إدخاله صورة تشخيصية عطرية بهذا الخال الذي فاح منه عطر الند الفواح .

والشاعر في البيتين الأخيرين يفتخر بعبوديته الإلهية، ويفرح أن يبقى على الدوام أسيرا لها، وأن تشده القيود، ويرى أن الذل كل الذل هو أن يعتق من هذه القيود .. ويفرح بجفونها (جفون الذات الإلهية) التي تقيدهم وتجعلهم دريئة ترمى بتلك السهام التي تطلقها لحاظها فتدمى قلوبهم التي تسر بهذا العذاب .

ويقول:

وأغن تعشق لينه قضب النقا إن ماس أهيف قده الميـاد
يسقى النديم بكأسه وبلحظه وبثغره ريا فيصبح صادي [13]

إن التلمساني هنا لا يكتفي بالتراسل بين حاستين اثنين كاليد والعين، وإنما يجعل التراسل في بعض الصور يتم بين ثلاثة حواس أو أكثر : فنحن هنا أمام تبادلين متتاليين "اللحظ والثغر"، وسبقهما التعبير المباشر ثالثا لهما، (الكأس) وليس المقصود هنا أنه شرب بالعين أو قبل بالفم، لكن التلمساني يريد أن يوضح جمال العينين والفم، فقبل أن يقدم له الساقي الخمر فإنه قد ارتوى بجمال عينيه وفمه، حتى أننا لا نكاد نشعر بالسقيا الثالثة من الكأس مع أنها هي الأساس في الواقع وأعتقد أن هذا مرده إلى الخيال الذي يتمتع به التلمساني، والجمال دائما يكمن في الخيال لأنه خروج عن المألوف والعادي .

والتلمساني يصف محبوبه بكل الأوصاف البشرية من صوت فيه بحة لطيفة وقامة تزهو على قضيب النقا في لينها وتثنيها، وهي فوق هذا تسقى نديمها وكأسها ولحظها وثغرها، ولكنه يظل صادي الحشا، لأنها مقيمة بين جوانحه وفي قلبه تضرم النار.. كل هذه الأوصاف تبدو في ظاهرها بشرية، ولكن الشاعر في النهاية يصرفها إلى معناها الحقيقي في صيغة الرمز فيقول :

ويبيت أدنى للحشا من مهجتي وأبيت أشكو من فرط بعاد
فكأنما نهوى اتحـــاد وصالنا شغفا ونكره فرقة التـعداد [14]

في هذين البيتين المعنى الحقيقي الذي يتجاوز ظاهر الوصف الحسي إلى المعنى الصوفي الباطني الرمزي، فهذا الحبيب قريب من عاشقه (أقرب من حبل الوريد) ولكن العاشق يشكو فرط بعده عنه لغيابه الدائم، وفي البيت الأخير قصد بالاتحاد شهود الوجود الحق الواحد المطلق [15] .

ويقول :

تناول ابنـــة كرم من أخي كـرم فالراح كالروح تحي ميت الأمـل
والصرف تصرف عنك الهم طالعة شموسها من يدي حلو اللمى ثمـل
تسقيك أحداقــه الأقداح مترعـة وشمس راحك فوق الراح لم تفل [16]

في البيت الثالث توكيد على الجمال المسكر الذي يتسم به الساقي، والجمال أكثر ما يتجلى في العيون، لأن فيها سر الجمال الإلهي ونوره، ومن المعروف أن العين هي الأداة الأولى في تذوق الجمال، وهي أكبر مظاهر تجلى الجمال، ولهذا قال (تسقيك أحداقه الأقداح مترعة) ليؤكد بعد ذلك أن نصوع المعرفة الرامز إليها "بشمس الراح" الخمرة المتلألئة فوق راحة اليد هي الشمس التي لم تغب، لم تأفل، إنها رؤية جديدة عن الخمر، ولكنها الخمرة الإلهية التي يشربها العرفانيون .

ثم ننتقل إلى موضوع التراسل، عندما جعل أحداق الساقي تسقى الأقداح، وهو هنا متأثر بابن الفارض في قوله :

سقتني حميا الحب راحـة مـقلتـي وكأسي محيا من عن الحسن جلت
فأوهمت صحبي أن شرب شرابهم به سر سري في انتـشائي بنظرة
وبالحدق استغنيت عن قدحي ومن شمائلها لا من شمولي انتـــشيـت [17]

ولكن الفرق بينهما في فنية التناول وأسلوب التبادل، إذ صارت المقلة عند ابن الفارض لها يد تقدم بها خمر المحبة، وتحول حدق العين إلى قدح تشرب منه هذه الخمرة، فأجاد استغلال الجناس في تنمية الدلالة وخلق جو موسيقي آخاذ .

ويقول أيضا :

حلت لنا الراح من لواحظه فلتحـــرم الخمر بعد والعنب
خذا نديمـي سلوتـي لكمـا عـــطاء من لا يمـــن إذ يهب
وخلياني وقـــهوة جليـت ليست سوى الثغر فوقه حبب
إني امرؤ من عـــصابة كرمت أذهـب في الحب حيثما ذهبوا
سقوا ولم يسكـروا وكم فئة أسكرهـــم عطرها وما شربوا [18]

فالسكر هنا من نشوة النظر إلى جمال المحبوب وليس من العنب والنبيذ المحرم ولذلك يشير إلى القهوة وهي إشارة إلى كأس المحبة الإلهية التي يشرب منها بعض الشاربين دون سكر، لأنهم لم يصلوا إلى درجة القرب أو التجلي، ولكن غيرهم يسكرهم عطرها لوصولهم إلى حقيقة الحب الإلهي .

فالشاعر يتفانى في عشق الخمر الإلهية لذا ترى التراسل هنا متداخلا، فالعين تلتذ، ومن ثم تصبح فما يتذوق، ثم يكون التلذذ بطيب العطر الذي يدرك بالشم . وقيمة التراسل في هذه الحالة، لا تكمن في التبادل بين المدركات وتتابعها فقط، بل تتعدى ذلك إلى دلالة أخرى وهي حالة النشوة (نشوة النظر إلى وجه الحبيب ولواحظه) التي يعيشها الشاعر، هذه الحالة جعلت حواسه تتبادل وكأن ذلك رغما عنه من شدة الهيام والوجد والسرور.

ويصبح الخد على يد التلمساني شخصا محاورا والقوام والمقل سهما، تطعن وتقتل، إذ يقول :

وقال لي خدها الصقيل وقد صار مرآة، ماذا ترى ؟ قلت خـدي [19]

ويقول أيضا :

مهما انثنى فأنا الطعين بقامة هـــيفاء تهـزأ بالقنا المياد
وإذا رنا فأنا القـتيل بمقلـة نجلاء أمضى من حدود حداد [20]

إن التلمساني يلجأ إلى تراسل التمازج، حيث يستخدم أكثر من حاسة في دعم دلالته مثل القامة التي تطعن بدلا من الرماح بل إنها تهزأ من هذه الرماح لأنها لا تستطيع أن تطعن أو تفتك مثلها، وكذلك المقلة التي تقتل بدلا من السيوف بل أمضى، والقتل هنا معنى الفناء . والفناء عند الصوفية هو سقوط الأوصاف المذمومة وعدم الإحساس بعالم الملك والملكوت، وهو الاستغراق في عظمة البارئ ومشاهدة الحق [21] .

إذ إنه تدخل بين المشاهدة والفناء والتراسل الذي نبع من نفس واحدة ومن رؤية واحدة للكون والوجود . والتلمساني على ما يبدو أدرك بوعي وتأمل أسرار الجمال في الشعر الذي يحوي تبادلا للحواس أو الجوارح . ويقول :

أسقتني في الهـوى حديثا يسكـر للعاشقيـن من بعدي [22]

ويقول أيضا :

إذا ماس من يهواك تيها فلا عجب ومن ذا الذي يرى ذاك الجمال فلا يصبو
ومن ذا الذي يسقى بذكرك قهوة ولا ينـثني تيهـا ويـزهـو به العجـــب [23]

إن التلمساني في البيت الأول يسقى بمذاق الحديث الحلو المسكر للمعشوق ووصف حديث المحبوب بأنه حلو المذاق تعبير قديم ورد في شعر العاشقين العذريين للتعبير عن حالة

وجدانية، ذات طابع حرماني ملتهب بالشوق والأنين الدائم . "ولذلك عندما يظفر الشاعر بحديث هذه المحبوبة، نجده يستقبله متذوقا لا سامعا أو بالأحرى متذوقا أولا، ثم تأتي بعد ذلك بقية الحواس" [24] .

وفي البيت الأخير جعل الشاعر "جمال المحبوب" يدرك بالنظر، إلا أن التلمساني بمهارته المعهودة وخيالة الفذ جعل هذا الجمال الحي قهوة تشرب، ومن ثم أدرك الجمال بالتذوق، وكأن العين تتذوق وهذا الجمال بعد أن تراه .. إن التراسل هنا لا يقتصر على الربط بين معطيين من مجالين حسيين مختلفين، ولكن أثره ينساب إلى الجمع بين المعنويات والحسيات، فتحول حديث الحبيب وذكره من الصفة المعنوية إلى الحسية حتى صار شرابا (قهوة) يذاق بل خمرة أبدية .

إن المعشوق هنا هو الجمال المطلق ولا عتب على من يتيه كبرياء بعشقه له، فمن يرى هذا الجمال لابد له أن يكون عاشقا . وأن يسكر لرؤيته ويأخذه العجب زهوا، فجماله غير المألوف (جماله المطلق) يسبى العقول والأرواح .

ويقول التلمساني:

لقبلة وجهة أبدا صلاتي ولثم الورد من خديه وردي [25]

والتراسل وكما هو واضح في قوله (ولثم الورد من خديه وردي)، فورد الخدود جمال منظور بالعين، وجعله الشاعر حديث يتلى وتلك من براعات التلمساني الشاعر المطبوع الماهر. ويقول في هذه القصيدة الرائعة حقا :

لو سقينا الربوع مـــاء الشباب ما وفينا فـــكيف ماء التصابي
فاسقني من منازل الحـــي وجدا يا ربوع الهوى دموع السحاب
يا ثغور الأقاح كوني رضـــــابا إن أشهى الأقاح ذات الرضاب
وبكأس الشقيـــق كوني شرابا أنت في حمرة كلون الشراب
أونقتنا بالنرجس الغـــض منها أعين لا كأعـــين الأحبـاب
تلك فيها من فترة الحسن جمع فارق للجســـوم والألبـاب [26]

لا يخفى أن في القصيدة رمزا على وحدة الشهود التي انطلق من خلالها تراسل الحواس عند التلمساني، وهي وحدة شهود المحبوب في حضرة وجوده المتعين بكل ما يتجلى به من الصور الحسية والمعنوية في عالم الطبيعة، ولقد شهد العفيف التلمساني الحضرة الإلهية في منازل الحي حيث صار الوجد ماء يسقى من هذه المنازل، وتحول الهوى والعشق إلى ربوع وأماكن، تسقيه دموع السحاب، وأصبحت زهور الأقاح لها تعوز تحاوره والعيون تقيد مأسورها

بقيود جديدة هي النرجس.فعالم الطبيعة على حد قول ابن عربي "صور في مرآة واحدة بل صورة واحدة في مرايا متعددة" [27] وكل هذه التجليات إنما هي على حد قول النابلسي "من جملة التعينات التي عينها الموجود الحق فظهرت به وظهر بها من حيث أسماؤه الحسنى وصفاته العليا" [28] .

إذ ليس الطبيعة ولا ما ظهر منها على حد تعبير الكاشاني إلا العين الأحدية [29] وليس لهذه الوحدة من دلالة سوى أن الجمال المحسوس في مظهره الدنيوي الدائب إنما هو من رمز على جمال سماوي خالد، (الجمال المطلق) . وفي البيت الأخير يقدم لنا الشاعر قرينته على الجمال المطلق الذي هو المحبوب الحق في صورة الأنثى، فما جعل الشاعر مشتتا في مقام الفرق الذي هو شهود الكثرة، فما أقصى إلى ان يحن ويشتاق الجمع وشهود الوحدة المطلقة. فالجمال المطلق هو علة الجمال في كل موجود، ويهون بجانبه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية .

إن موجودات الطبيعة التي تسفر عن صفات المحبوب "الذات الإلهية" وتجسدها تتكامل وينجذب بعضها إلى بعض، ولذلك فإن تأمل هذه الموجودات معا أفضى عرفانيا إلى تصور الطبيعة وتقديمها على هيئة إنسانية شاخصة [30] . ومن أجل ذلك تعم الطبيعة حركة العشق والتجاذب والتفافها وتداخلها واشتباك بعضها ببعض "وبمثل ذلك فإن الشاعر الصوفي - والعفيف التلمساني واحد منهم - في عشقه لصور الجمال وتردده بينها يبدو وكأنه يحمل بعضها إلى بعض، أو يسقط إحساسه عليها جميعا، ويلقي بالوحدة في عمق الأخرى، كما يلقي بنفسه في عمق هذه الصور، ليعود بها ومعها إلى كمال الوجود، ولهذا كان تتبعه لها لا يخلو من دلالة الضم والإدماج، ولا يخلو أيضا من التوحيد والمزج بينهما" [31] .

وتعتبر هذه القصيدة من أرق ما كتب التلمساني إذ لم يعن بالتوشية البديعية ولم يدرها على لغة تجريدية جافة، وأنها ساقها مشربة بالرمز، مليئة بالصور في لغة موسومة بطابع الوحدة الصوفية في الوجود والشهود . ويمكن القول هنا بأن ملامح نظرية "العلاقات" [32] أو التراسل كما قررها "بودلير" تبدو واضحة في شعر التلمساني، لأنه مفتون بالطبيعة، وأحرى بها أن تكون رؤيا جديدة للكون قبل أن تكون نظرية في وسائل الأداء الشعري، ففيها تتحول مظاهر الطبيعة إلى رموز ذات معطيات حية "وذلك أن اللغة - في أصلها - رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة، والأكوان والأضواء والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد، فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكتمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة" [33] .

وهناك نوع من التراسل "لا يقوم على تبادل مدركات الحواس أصلا، وإنما يقوم على إحلال حاسة محل جزء من الجسد، ليس من الحواس أو العكس، وهو من الناحية التنظيرية الدقيقة، يخرج عن نطاق تبادل مدركات الحواس، لكنه في الوقت نفسه يعطي دلالات التراسل وربما فاقها" [34] .

ومن هذا النوع يقول التلمساني:

أراه بقلبي كل يوم وليلة وإن كنت عن ورد الوصال أحـلأ [35]

والتبادل هنا بين العين والقلب، تبادل حاسة البصر مع القلب وهو جارحه، وهذا التراسل الدلالي عند التلمساني يأتي حاملا محنته، وهي انه مبعد عن ورد الوصال، فالقلب عند التلمساني - الشاعر الصوفي - يعد الممول الأول لحبيبه، الذات الإلهية . ولعل رؤية القلب هنا أقوى من إيضاح الدلالة، لأن الناس يستطعون منع الحبيب عن محبوبته، فهو لا يستطيع رؤيته عندئذ، أما قلبه الذي سكنه فلا يستطيع احد أن يخرجها منه . وما دام التلمساني غير قادر على رؤية المحبوب أو الذات العليا بالعين ولن يراها، فهو يترك العنان لخياله ليراها بقلبه، "والقلب بيت الرب" كما يؤمن بذلك الصوفية، وشاعرنا واحد منهم :

قالوا أتبكي من بقلبك داره جهـل العواذل، داره بجميعي [36]

ولعلنا نلحظ أن التلمساني في هذا الزمن المتقدم، قد أدرك الجمال في تبادل الحواس بعضها مع بعض أو تبادل الحواس مع الجوارح وهذا أمر يحمد له .

ويقول التلمساني :

مهما انثنى فأنا الطعين بقامة هيفاء تهزأ بالقنا الميـاد [37]

ويقول أيضا :

لثمت ثرى أرضها بالجفون ومن شغفي خلتها أثمـدا [38]

لقد استعارت القامة الطعن من الرماح، واستعارت الجفون صفة التقبيل من الشفاه، وبالتالي انهارت الحواجز بين الحواس . "هذه العملية تشبه الذوبان الذي تتعرض له قطعة جليدية بتأثير حرارة الشمس يتحول إلى سائل ذات سمات واحدة، وهذا ما يحدث للحواس عندما تتبادل،فكل حاسة تؤدي وظيفة الحاسة الأخرى" [39] .

وهكذا جمع عفيف الدين التلمساني في ديوانه في صورة الرمزية بين تراسل الحواس بمفهوم "بودلير" الشاعر الفرنسي الرمزي، وتراسل الحواس بالمعنى الدلالي الأشمل .

ونخلص إلى أن عفيف الدين التلمساني قد تخطى - في ديوانه الشعري - المفهوم التقليدي للصورة الفنية ؟، وربما فاق المفهوم المعاصر لها تكوينا ووظيفة، وقد وفق - إلى حد كبير

- في التحرر من أسر النظرة البلاغية التقليدية ومن الرؤى العقلية الجامدة، واستطاع أن يطوع اللغة لرؤيته الرمزية للكون والحياة، وبهذا وقفت اللغة المباشرة في صورتها الوضعية عاجزة أمام الحياة الروحية للصوفية، وما تكتنز به من أسرار، فبرز الرمز واللغة غير المباشرة كبديل طبيعي يعبر به شعراء الصوفية - والعفيف واحد منهم - عن أسرارهم التي لا يستطعون البوح بها، فكانت هذه النفس الصوفية الشاعرة التي صفت وارتقت حتى وصلت إلى مرحلتي الاتحاد والوحدة، فاتحدت أفعالها وتراسلت حواسها، وانعكس ذلك - جليا - على التصوير الفني عند الشاعر، فكانت الصور الرمزية المتمثلة في "تراسل الحواس" .

هوامش :

1 ـ محمد مصطفى بدوي: كولردج، سلسلة نوابع الفكر العربي (15) دار المعارف، القاهرة، دون تاريخ، ص 80 .

2 ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1964، ص 395 .

3 ـ علي عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1997، ص 87.

4 ـ أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، المنارة للطباعة والنشر، ط1، 1984، ص 23.

5 ـ التلمساني (عفيف الدين): شرح مواقف النفرى، تحقيق د. جمال المرزقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص 370.

6 ـ عاطف جودة نصر: الخيال: مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص 266.

7 ـ الكاشاني عبد الرزاق: كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدرر، شرح تائية ابن الفارض الكبرى، وهو على هامش شرح ديوان ابن الفارض بجامعة : رشيد بن غالب، المطبعة الخيرية، القاهرة، 1310 هـ، ص 156/2.

8 ـ محمد مصطفى حلمي: أين الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1985، ص 264.

9 ـ عبد الرحمان الوصيفي: تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003، ص 96.

10 ـ التلمساني (الشاعر العفيف الدين): تحقيق العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 98.

11 ـ المصدر نفسه، ص 87 .

12 ـ المصدر نفسه، ص 158 .

13 ـ المصدر نفسه، ص 86 .

14 ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

15 ـ وعلى هذا يكون الجمع عبارة عن هذا الحال الموحدة التي تزول فيها الكثرة ويشهد فيها السالك كل شيء بعين الوحدة، أنظر: محمد مصطفى حلمي: ابن الفارض والحب الإلهي، ص 83 .

16 ـ التلمساني (الشاعر عفيف الدين): الديوان، تحقيق العربي دحو، ص 187 .

17 ـ ابن الفارض، شرف الدين: ديوان ابن الفارض، تحقيق عبد الخالق محمود دار المعارف القاهرة، 1984، ص 83.

18 ـ التلمساني (الشاعر عفيف الدين) الديوان، تحقيق دحو، ص 37 .

19 ـ المصدر نفسه، ص 97 .

20 ـ المصدر نفسه، ص 81.

21 ـ يقول الجنيد عن الفناء: "هو أن يرجع آخر العبد إلى أوله فيكون كما كان قبل ان يكون"، السراج الطوسي: اللمع، ص 49.

22 ـ التلمساني، الديوان، تحقيق العربي دحو، ص 92.

23 ـ المصدر نفسه، ص 41 .

24 ـ عبد الرحمان محمد الوصيفي، تراسل الحواس في الشعر العربي القديم، ص 108 .

25 ـ التلمساني (الشاعر عفيف الدين)/ الديوان، تحقيق العربي دحو، ص 87.

26 . المصدر نفسه، ص 272.
27 . ابن عربي، فصوص الحكم، تحقيق وشرح أبو العلا عفيفي، القاهرة، 1946، ص 78 .
28 . النابلسي عبد الغني: كشف السر الغامض في شرح ديوان ابن الفارض، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مؤسسة الحلبي وشركاه، القاهرة، 1972، ص 61 .
29 . عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص 315 .
30 . المرجع نفسه، ص 217.
31 . وفيق سليطين: الزمن الأبدي (الشعر الصوفي)، دار المركز الثقافي، دمشق، ط2، 2007، ص 211.
32 . محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1984، ص 111 .
33 . محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 395.
34 . عبد الرحمان محمد الوصيفي: تراسل الحواس، ص 170 .
35 . التلمساني عفيف الدين: الديوان، تحقيق العربي دحو، ص 271.
36 . المصدر نفسه، ص 138.
37 . المصدر نفسه، ص 81.
38 . المصدر نفسه، ص 287 .
39 . عبد الرحمان محمد الوصيفي: تراسل الحواس، ص 47.