# The diagnostic metaphor in the poem "Escape from there..."By "Nazih Abu Afash"

**Bashar Ali Motia** *

**(Received 24 / 2 / 2025. Accepted 16 / 6 / 2025)**

**□ ABSTRACT □**

This research attempts to read the manifestations of the diagnostic metaphor in the poem “Escape from There...” by Nazih Abu Afash, and to deduce its suggestive functions. The poet uses diagnosis to achieve multiple poetic functions, including communicative, a psychological, and interpretive functions, and other functions that establish a creative poetic vision that unleashes the energy of metaphor on various suggestions, leaving him facing an endless series of interpretations and questions. It clarifies the state of absurdity that is evident among the elements of the metaphorical , which reflects the state of absurdity in existence, and reveals the contradictions of space and time.

The diagnostic metaphor in the poem takes two types: the first: a diagnosis of tangible things and beings, and the second: a diagnosis of abstract, That is, the embodiment of moral ideas in a tangible form, and the diagnosis also reveals the dream that represents the search for, and an escape to another, which reveals the dialectical evasion between life and death, and between the past and the present, according to an emotional and philosophical vision.

**Key words:** metaphor, diagnosis, Nazih Abu Afash

**Copyright** **:**Latakia University journal-Syria, The authors retain the copyright under a CC BY-NC-SA 04

* **Doctorate in Arabic Language and Literature, Latakia, Syria. b.motiah@gmail.com**

# الاستعارة التشخيصية في قصيدة "هرباً من هناك ...." لـ "نزيه أبو عفش"

**بشَّار علي معطيّة***

**(تاريخ الإيداع 24 / 2 / 2025. قُبِل للنشر في 16 / 6 / 2025)**

**□ ملخّص □**

يحاول هذا البحثُ قراءة تجلّيات **الاستعارة التَّشخيصيّة** في قصيدة "هرباً من هناك ..." لـ (نزيه أبو عفش)، واستنباط وظائفها الإيحائيَّة؛ إذ يستعين الشَّاعر بالتشخيص مُحقّقاً وظائف شعريّة متعدّدة، منها وظائف تواصليَّة، وبنائية، وفنّيَّة، ونفسيّة، وتفسيريَّة، وغيرها من الوظائف التي تؤسّس رؤية شعرية إبداعية تفجّر طاقة الاستعارة على إيحاءات مختلفة، وتدفع إلى البحث عن الهدف من توظيف التشخيص الذي لا يتوقَّف توظيف التَّشخيص عند منح الموجودات حركة شاخصة فقط، بل يتعدّى ذلك إلى الكشف عن أسئلة كثيرة يقدّمها النص تُبرز عالم الشاعر المتناقض، وتثير الذهن حول علاقة الإنسان بغيره، وبوجوده، وبكونه، وواقعه، فتتركه يواجه سلسلة لا متناهية من التَّفسيرات والتَّساؤلات على المستويين اللُّغويّ والفكريّ؛ وتوضّح حالة العبث التي تتجلّى بين عناصر الاستعارة، والتي تعكس حالة العبث في الوجود، وتكشف عن تناقضات المكان والزمان.

وتتَّخذ الاستعارة التَّشخيصيَّة في القصيدة نوعين، الأوَّل: تشخيص للأشياء والموجودات المحسوسة، والثاني: تشخيص للأفكار المجردة المعنويّة، والشَّاعر يوظّف التشخيص مُبرهناً على الأسئلة المتناقضة التي يطرحا النصّ (الحلم)، ممثلاً البحث عن الكينونة الأولى للوجود، وعن الهروب إلى عالم آخر، خال من الشرور والآثام، ومفعم بالطهارة والنقاء والحب والسلام، الأمر الذي يفتّق المراوغة الجدليَّة بين الحياة والموت، وعلى وفق رؤية شعوريَّة فلسفيَّة.

**الكَلماتُ المفتاحيَّةُ:** الاستعارة، التشخيص، (نزيه أبو عفش).

حقوق النشر : مجلة جامعة اللاذقية– سورية، يحتفظ المؤلفون بحقوق النشر بموجب الترخيص CC BY–NC–SA 04

* دكتوراه في اللغة العربيَّة وآدابها، اللاذقيَّة، سورية. b.motiah@gmail.com

## مُقدِّمة:

تكمن غاية الشَّاعر من **الصّورة الشعرية** في قول أشياء لا يستطيع قولها في اللُّغة العاديَّة، وعلى ذلك، تُبنى الصُّورة على علاقات متشابكة أو معقّدة خاصَّة تعيد تصوُّر الواقع والأشياء، وتكمن قدرتها في "تحرير المعنى من أسر الجملة، ليسبح في أفق الصُّورة الَّتي تتشكَّل بعيداً عن الواقع ومواضعاته"[1]؛ بمعنى أنَّها إعادة تشكيل للواقع، ليصبح لها واقعها الخاصّ المتميّز، الَّذي تندغم فيه كلّ الملكات والحواسّ، مُعبّرةً عن الحالات النَّفسيَّة والوجدانيَّة والشُّعوريَّة، من خلال العلاقات الجديدة الَّتي يستخدمها الشاعر في تبادل الحواسّ وتراسلها، وعليه، يصبح بالإمكان التَّحدُّث عن المحسوس كأنَّه معنويّ، والمادّيّ كأنَّه ملموس محسوس[2]، ومن شأن ذلك تحقيق التَّناغم الشِّعريّ الَّذي يولّد المفاجأة والإدهاش والمبالغة، وهي عناصر مهمَّة في توليد شعريَّة النَّصّ.

وفي ضوء الكلام على **الصُّورة الاستعاريَّة** تحديداً لا بدَّ لنا من الوقوف عند مفهومها، فالاستعارة تقوم على الاستبدال؛ أي استبدال لفظ بلفظ لعلاقة محدَّدة هي **المشابهة**، وهذا ما انبثق عن النَّظريَّة الاستبداليَّة الَّتي ترى "أنَّ الاستعارة علاقة لغويَّة تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التَّشبيه، ولكنَّها تتمايز منه بأنَّها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدَّلالات الثَّابتة للكلمات المختلفة؛ أي إنَّ المعنى لا يُقدَّم فيها بطريقة مباشرة، بل يُقارَن أو يُستبدَل بغيره على أساس من التَّشابه. فإذا كنَّا نواجه في التَّشبيه طرفين يجتمعان معاً، فإنَّنا في الاستعارة نواجه طرفاً واحداً يحلُّ محلَّ طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك الَّتي يقوم عليها التَّشبيه"[3]؛ لذا فالاستعارة تتجاوز حدود المشابهة الكامنة في التَّشبيه؛ لتقيم علاقات جديدة خاصَّة تلتقي فيها أطراف الصُّورة وفق تجربة الشَّاعر الفنيَّة بكلِّ ما فيها من مكوِّنات شعوريَّة ونفسيَّة وفكريَّة؛ لأنَّ غاية الصُّورة فيها ليست "مجرَّد التَّشبيه الَّذي يُراد منه إلحاق ناقص بزائد، بل هي تفيد أنَّ التَّشابه بين المستعار والمستعار له قد بلغ حدَّ الاتِّحاد أو المماثلة التَّامَّة"[4]، بمعنى أنَّنا أمام معنى ثالث جديد نابع من تفاعل السِّياقات القديمة لطرفي الاستعارة ضمن السِّياق الجديد الَّذي وظِّفت فيه. ففي الاستعارة "تتداخل الأشياء ويمتصُّ بعضها مزايا بعض، وتتهدَّم حدود الماهيات، وترى شيئاً ثالثاً هو نتاج امتزاج الشَّيئين اللَّذين نسمِّيهما طرفين"[5]؛ لأنَّ النَّشاط الاستعاريَّ "يكشف على الدَّوام علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشَّاعر على الكشف والتَّغيير من تصوُّر الشُّعراء قبله هذه العلاقات"[6]، وهذه العلاقات المتغيّرة بين طرفي الاستعارة تبدو فيها "عمليَّة انصهار لطرفي الاستعارة في بوتقة من التَّصوُّر الجديد، ذلك التَّصور الَّذي لا يصدر عن تقديس للواقع اللُّغويّ والاجتماعيّ والتَّناسب المنطقيّ للأجزاء، وإنَّما يعيد صياغة هذا الواقع صياغة جديدة تتناغم مع ذات الشَّاعر المبدعة"[7]، وهذا ينسحب على ما قاله الدّكتور صلاح فضل عندما أشار إلى أنَّ الاستعارة هي "تجاوز اللُّغة الدَّلاليَّة إلى اللُّغة الإيحائيَّة، وهو عبور يتمُّ عن طريق الالتفات خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغويّ أوَّل لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدّي بهذا دلالة

---

[1] محمود درويش المختلف الحقيقي (دراسات وشهادات)، مجموعة من الكتاب، الشروق للنشر، رام الله، ط1، 1999م، صـ 191.

[2] ينظر: بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث (الحر): نازك الملائكة أنموذجا، رائد وليد جرادات، ع(2.1)، مجلة جامعة دمشق، م29، 2013، صـ 564.

[3] الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر، عمّان، ط1، 1997م، صـ 7.

[4] المعنى في البلاغة العربية، حسن طبل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1998م. صـ 133.

[5] الإعجاز البلاغي، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط2، 1997، ، صـ 116.

[6] الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981م، صـ 147.

[7] شعر عمر أبو ريشة قراءة في الأسلوب، محمود شقيق لاشين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009م، صـ 115.

ثانية، لا يتيسَّر أداؤها على المستوى الأوَّل، ... وليست الاستعارة مجرَّد تغيير في المعنى، ولكنَّها مسخ له، و"سخط" لمعالمه، فالكلمة الشِّعريَّة تتضمَّن موت اللُّغة، وبعثها في آن واحد"[8].

وعليه، فإنَّ اللُّغة الإيحائيَّة التي تحقّقها الاستعارة في السِّياق الشِّعريّ تتوالد من تفاعل الاستعارة في إطار من العلاقات المتشابكة والمعقَّدة في آن معاً؛ لذلك فهي لا تتوقَّف عند "حدود التَّشابه الضَّيِّقة بقدر ما تعتمد على تفاعل الدَّلالات الَّذي هو، بدوره، انعكاس وتجسيد لتفاعل الذَّات الشَّاعرة مع موضوعها"[9]، ومن هنا كان للاستعارة ارتباط بجوهر الشِّعر والشِّعريَّة، للدور الأساس الَّذي تؤدِّيه في خلق التَّنافر اللُّغويّ المكوِّن للإيحاء.

و**التَّشخيص الذي يتضمّنه سياق الاستعارة** يعدُّ طريقة من طرائق التَّعبير الفنّيّ، ويزيد من حيويَّة الاستعارة وفاعليَّتها في سياق النَّصّ الشِّعريّ؛ إذ تبدو ذات حركة ديناميكيَّة. ويُرى أنَّ "**الاستعارة التَّشخيصيَّة** تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصيَّة بشريَّة، والأخرى إلى جماد أو حيّ، أو مجرَّد"[10]، وهذا النَّوع الدَّلاليُّ يكون "مقابلاً لكلمة (**Personification**) وهي مصطلح يستخدم للإشارة إلى خلع الصِّفات، والمشاعر الإنسانيَّة على الأشياء الماديَّة والتَّصوُّرات العقليَّة المجرَّدة"[11]. إنَّ قدرة المركَّب الاستعاريّ التَّشخيصيّ تعمل على تحقيق الوحدة العميقة والعلاقات الوثيقة بين المظاهر الحسِّيَّة والمعنويَّة والتَّصوُّرات العقليَّة الذِّهنيَّة، وفضلاً عن ذلك، فإنَّ تشخيص عناصر الطَّبيعة يخلق رموزاً معادلة للتجارب النَّفسيَّة والانفعالات الخفيَّة؛ لذا فالاستعارة من هذا الجانب "وسيلة تصويريَّة مهمَّة، يلجأ إليها الشَّاعر، ويستعين بها في نقل أفكاره ومشاعره المعقَّدة"[12].

وفي قصيدة (**هرباً من هناك ...**) يلحظ القارئ أنَّ (**نزيه أبو عفش**) يكثّف صور التشخيص في سياق النصّ، ويأخذ التشخيص مساراً إبداعيّاً مختلفاً وجديداً، فهو لا يعتمد على منح اللُّغة حركة شاخصة فقط، بل يشتغل على توتير العلاقة بين عناصر الاستعارة من خلال البؤر الدَّلاليَّة التي تصل باللُّغة الشِّعريَّة الإبداعيَّة إلى الإيحاء الشعريّ الفاعل أولاً، وتكشف عن التناقض بين جدليات مختلفة في هذا العالم ثانياً، وهو ما يُفجّر طاقات النص الشعريّة، وقد تنخفض درجة التوتر الشعري فتقترب من حد المألوف في حالات نادرة جداً وقليلة سيشير إليها البحث في سياقاتها النصيّة الخاصَّة؛ وهي تأتي عادة لشرح صورة تشخيصيَّة غريبة وتوضيحها في سياق ما يتطلّب ذلك، ومهما يكن من أمر، فإنَّ المعوّل عليه في هذا البحث هو التَّحقُّق من السُّؤال الآتي: ما الوظائف التي أدَّتها الاستعارة التشخيصيَّة في قصيدة "هرباً من هناك".

## أَهَمِّيَّةُ البحثِ وَأَهدافُهُ:

يرمي هذا البحثُ إلى قراءة الاستعارة التشخيصيّة في قصيدة "هرباً من هناك ..." لـ (نزيه أبو عفش)، محاولاً الوقوف عند وظائفها أوَّلاً، والكشف عن كوامنها الإيحائية وأبعادها الفكرية والمعرفية ثانياً، وبيان ما تشفُّ عنه مواقف التجربة الشعرية في القصيدة المقروءة تجاه صراعات الحياة وجدلّياتها، وما تقدّمه من نظرة مختلفة للعالم، تعيد ترتيب الأشياء على وفق منهج حياتي جديد.

---

**[8] نظرية البنائيَّة في النَّقد الأدبيّ، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، صـ 240. 241.**

**[9] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992م، صـ 205.**

**[10] في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط1، 1993، صـ 189.**

**[11] التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د. ط)، (د. ت)، صـ 87.**

**[12] شعر عمر أبو ريشة قراءة في الأسلوب، محمود شقيق لاشين، صـ 117.**

**منهجيَّةُ البحث:**

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ الَّذي يقوم على ملاحظة الظَّاهرة، واستقرائها، وتحليلها، ووصفها، واستخلاص النتائج المرجوة، وهو يتيح تناول الاستعارة التَّشخيصيّة ودلالاتها في قصيدة "هرباً من هناك ..."، واستنطاق بنيتها، لإظهار وظائفها والأثر الذي أدّته في قصيدة الشاعر، والغايات المتحقِّقة من توظيفها.

## أوَّلاً: تشخيص المحسوس:

تتأتَّى فاعليَّة تشخيص المحسوس في نص "هرباً من هناك ..." – الَّذي يصوّر حلماً تتعدَّد فيه أسئلة الذات والآخر، وينمّ الحلم على إجابات لأسئلة تتعلَّق بإثبات الوجود وتغرّب الذّات، وتتصارع فيه ثنائية الحياة والموت – من قدرته على خلق التّوتر الشعريّ بين عناصر الصّورة، وتفجير إيحاءاتها الكامنة عبر تأجيج الصراع بين عنصري الاستعارة؛ بمعنى أنَّ تشخيص عناصر الطبيعة والموجودات لا يتوقَّف عند حد إكسابها صفات إنسانيَّة تعمل على هزّ ثبوتيَّتها، بل من خلال مسافة التعارض أو الاصطدام اللَّفظي في مستوى البنية النصيَّة السطحيَّة التي تخلق بؤراً تسهم في توليد دلالات لا نهائية، يقول الشاعر:

**في حلمي ..**
**سألني الرجل المكلَّف بتدقيق ملفّات اللاجئين:**
**لماذا جئتَ أيّها الغريبْ؟ ..**
**هرباً من هناك ..**
**من بلادٍ مجنونةٍ لم يعد فيها ما تُرفع الصلاةُ إليه**
**غيرُ المقابرِ، والأوثان،**
**وأقواسِ النصر المكفّنةِ بالغبار**
**والوصايا**
**وجثثِ الأزهار المشنوقة في أعراس البرابرةْ! ..**
**من هناك ..**[13].

فالحلم الَّذي يتراءى للغريب يُصوّر له البلاد البعيدة بأنَّها بلاد مجنونة، يعمُّها الخراب الكلّي الذي شوّه فيها الجمال والسلام والحب، هذا الحلم الذي شكَّل مفتاح النصّ فجّر صورة الأمل المبدَّد؛ إذ أطبق اليأس على شرفاتِ المكان الوديعةِ، وعقد الموت العزم على اكتساح بريقها المشعّ، إنَّها صورة البلاد وهي تئن تحت وطأة العذاب؛ لذلك ظهر الحلم مُفتّقاً للذكريات المؤلمة والمشاهد الغارقة في ظلمة الهلاك، وقد جاء التشخيص مجسِّداً لذلك الحلم، راسماً ملامح المكان "البلاد"، ومفجّراً الطاقات الإيحائية لصور النصّ الشِّعريَّة التي تعبّر عن حلمه وهو بعيد عن بلاده الدامعة، ومعمّقاً الحالة الانفعاليَّة لخلجات النفس بما تكنّه من حقائق تعرّي الواقع، وتكشفُ عن حقيقته الخاوية، وعلى ذلك، يعمل التَّشخيص بوصفه "أداةً تعبيريَّة ذات إيحاء تسهم في إثراء لغة الشِّعر بالصُّور، وتحفِّز الخيال على الحركة"[14].

في قوله: "بلاد مجنونة" نقع على استعارة تشخيصيَّة بعيدة، والمقصود بالبعيدة، هنا، ليست الصُّورة التي تخرج عن المألوف فقط، بل الصورة التي تأخذ مساراً مخالفاً تحمل فيه إيحاء عميقاً، أو بمعنى آخر هي صورة أقدر على تحقيق

[13] **الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، دار المدى، بيروت، ط1، 2003م، صـ 349.**

[14] **جماليات الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، كمال أحمد غنيم، وجواد إسماعيل الهشيم، ع2، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزة، الجامعة الإسلامية، 2012، صـ 79.**

التّوتر الشِّعريّ من خلال الفجوة (مسافة التوتر) التي تحدثها عناصر الصورة بين طرفيها في ابتعادها عن درجة الصفر البلاغية[15]، وهذا ما يولّد المفاجأة التي تستثير الذّهن من خلال مخالفة التوقع؛ لتبدو الصُّورة أشدّ تأثيراً في ذهن القارئ، وهذا يعتمد بالدرجة الأولى على الاختيار؛ أي اختيار عنصر غير متوقّع في غير ما وضع له أساساً، وهو ما يبدو بوضوح في اختيار لفظة "مجنونة"، فالجنون صفة تنطبق على الإنسان، وليس على البلاد، فكيف أصبحت البلاد مجنونة؟ وما الوظيفة التي أدَّاها التَّشخيص في تلك الصورة؟

يمكن أن نعثر على الإيحاء الكامن في الاستعارة، في هذا السّياق الخاصّ، من خلال النظر في متعلقاتها النَّصيّة، فحين ينفي الشَّاعر عن البلاد نضارة الحياة، يرسم صورة أخرى لها، فهي تعج بالموت والخراب والهلاك، وهذا يستشف من قوله "لم يعد فيها ما ترفع الصلاة إليه"، و"المقابر" و"الأوثان"، وهو إثبات لحقيقة الخراب الكلّي الذي تتّسم به صورة البلاد؛ لذلك جاز أن تتّصف بالجنون، فإذا ما حُصرت الصلاة في المقابر فإنَّها تشي بإقامة الجنازات، أمَّا الأوثان فترمز إلى الاستبداد والظلم، وقد توحي بمعنى الذّل والخنوع، وقد يعزوها قارئ آخر إلى تأويل آخر، محمّلاً إيّاها رمز الجهل والخرافات والأوهام، فالبلاد التي تنتمي إلى حقل دلالي محسوس تدبّ فيها الحركة (الجنون)، لكنَّ الجنون حركة غير معقولة أو مقبولة في اقترانها بالبلاد؛ إذ إنَّها تنحو بالبلاد منحى سلبياً، وقد فجَّرت هذه الحركة طاقة الصورة، وأسَّست رؤية أخرى مختلفة، فأصبح بالإمكان أن ينظر إلى البلاد نظرة ازدراء أو استهجان أو رفض لصورتها الأولى، وفي ذلك تحقيق لوظيفة فنّية مهمة من وظائف التشخيص هي المفاجأة والإدهاش، فضلاً عن الوظيفة التفسيريّة التي فسّرت حالة التخبّط أو الاضطراب التي تصبغ المكان، وفي صورة أخرى غريبة تصبح "أقواس النصر مكفنة"، ويستعير لها (التكفين)، فصورة أقواس النصر المحسوسة أو المجرَّدة أمام العين تلتبس بصورة أخرى لتتحول إلى جسد مكفّن، وهذا بالطبع ما يخرق المألوف، ويغيّر من وظيفة أقواس النصر، فأقواس النصر التي ترمز إلى الانتصار والتضحية والأصالة أصبحت مكفّنة؛ ما يعني اندثار رمزيَّتها وجمودها، وممَّا زاد من فاعلية تلك الصورة وعمّق إيحاءاتها اختيار لفظة "الغبار" التي توحي بحالة التهميش والنسيان وفقد القيم الأصيلة.

ويؤسّس التشخيص صورة أخرى من صور المعاناة التي تعيشها البلاد، وهذه المرة عبر صورة مريرة تقتل الأمل وتنم على اليأس؛ إذ يقرن النص بين "الأزهار" و"الجثث" و"حالة الشنق"، فنقع على استعارة تشخيصيّة مركبة؛ فالأزهار المحسوسة التي ترمز إلى الأمل والجمال والحب والراحة والسكينة تحولّت في المرة الأولى إلى جثث، واستعارة الجثث للأزهار، هنا، توحي بانعدام الأمل وموت الجمال، وعنما تصبح الأزهار كالجثث فإنَّها توحي بأنها موجودة لكنَّها فقدت بريقها، وتؤسّس حالة الشنق للأزهار صورة غريبة مرعبة توحي ببشاعة الظلم والقتل الواقع ليس على الإنسان فقط بل على الطبيعة، ناهيك عن اختيار زمن الشنق، فهو زمن تدبّ فيه الفوضى، ويعلو فيه صوت الهمجية، وهذا المعنى يستشف من عبارة "أعراس البرابرة".

لا يمكن بحال من الأحول قبول صور التشخيص الآنفة من دون النظر في السياق الخاص الذي تفاعلت فيه، من أجل اكتشاف العلّة التي دفعت المبدع إلى توظيفها، فالتَّحول المفاجئ أو غير المنطقي لسلسلة من التراكيب والصور في النص تدفع المرجعيَّة الذهنيَّة إلى عدم قبولها على ما هي عليه؛ أي البحث عمَّا يعيد التلاؤم والانسجام إلى البنية السَّطحيّة للكلام، ومن ثَمَّ تفسير وظيفة التشخيص، وذلك عبر الاستبدال الذي يتيح حرية اختيار البنية العميقة، أو إيجاد معنى ثالث يعيد الترابط إلى بنية الصُّور الشعريَّة، ويعمل على منح الاستعارة بعداً دلاليَّاً عميقاً، وعلى ذلك،

**[15] ينظر: درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، تر: محمد برادة، دار العين للنشر، القاهرة، ط4، 2009م، ص 35.**

فالاستخدام الشّعريّ يختلف عن الاستخدام العاديّ؛ لأنَّه يكسر انتظام اللُّغة وعلاقاتها الثَّابتة وفق علاقات ونظم جديدة، وذلك عن طريق موت اللُّغة وانبعاثها من جديد[16].

وعليه، فالقارئ ليس أمام اختيار واحد، بل أمام اختيارات متعدّدة للتأويل يتحقّق بها من وظيفة التشخيص في توليد الإيحاء الدلالي من جهة، وفي قبول حالة المخالفة بين عنصري الصُّورة الشعريَّة في سياق خاص من النص الشعري، وهذا ما ألمح إليه كمال أبو ديب عندما أكَّد أنَّ الشِّعريَّة خاصيَّة ذات علاقات متشعِّبة، تنمو بين مكوِّنات النَّصّ، ذلك لأنَّ "كلًّا منها يمكن أن يقع في سياق آخر من دون أن يكون شعريًّا، لكنَّه في السِّياق الَّذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوِّنات أخرى لها السِّمة الأساسيَّة ذاتها، يتحوَّل إلى فاعليَّة خلق للشِّعريَّة، ومؤشِّر على وجودها"[17].

إنَّ حالة الهروب في الحلم مستمرّة، وهذا ما يبوح به عنوان النص بوضوح تام، وتتفرع تلك الحالة عبر صور التشخيص التي تعج بالرموز المحملة بالدلالات، وتتمُّ على حجم الخيبة في افتقاد اللحظات السعيدة؛ إذ تبدَّل الزمن، وتغيَّرت طبيعة الحياة، يقول الشاعر:

**حيث يَدْفن الناسُ طفولتهم في الدموعْ**
**وشبابَهم في الخيباتْ**
**وشيخوختهم في جنون المجانينْ**
**وموتَهم .. في ما لا يعرفون من أسمائهِ**
**غير الموت[18].**

فالدموع والخيبات وجنون المجانين كلُّها رموز محمَّلة بدلالات عميقة؛ لأنَّ الطفولة التي ترمز إلى البراءة والعفوية اختصرت في الدموع التي ترمز إلى الحسرة والأنين والقهر المسيطر على الإنسان، والشباب الذي يحمل دلالات القوة والأمل والأمان والفتوة والعطاء والتجدّد اختُصر في الخيبات، ليوحي باليأس والخذلان والانكسار والضعف، وتستحيل الشيخوخة في الرؤية الشعرية إلى صورة أخرى أفقدتها دلالاتها الممتلئة بالرزانة والتعقّل والهيبة، لتلتبس بدلالة أخرى توحي بفقد العقل. إنَّ حالة الدَّفن تعبّر عن العذاب والقهر والقلق الذي يرافق الإنسان، ويعبّر، في الوقت ذاته، عن اليأس، إنَّها صورة الموت التي تسطو على الحياة، ليس الموت بمعناه الحقيقي، بل ما يعبر عن فقد الإحساس بالحياة، بمعنى آخر، فالدفن للطفولة والشباب والشيخوخة ليس حالة عادية، بل يمثّل الاعتصار النفسي، والعذاب الذي يفتك بالإنسان في مراحل عمره المختلفة، وعليه، يكون الضياع هو العنوان الأبرز الذي لحق المراحل العمرية الثلاثة (الطفولة – الشباب – الشيخوخة)، الضياع الذي ينم على انعدام الحياة في صورتها المشرقة في هذه البلاد، ويؤسّس رؤية تدفع إلى البحث عن إنسانية الإنسان، وجوهره النبيل المفقود في هذا العالم المجنون المليء بالكآبة والخيبة والموت، وإذا كان النصُّ يمثل حلماً يكشف عن العذاب الذي يلاحق الإنسان ويفتك به، فإنه يعبّر، في الوقت نفسه، عن الزمن الذي يمرّ على البشر في كل مرحلة من مراحل الحياة، فهو زمن نفسي مرير، فقدت فيه الهوية.

ويكتشف القارئ أنَّ حالة الخلخلة التي لحقت تراكيب النص تمثّل هي الأخرى الخلخلة التي لحقت الدلالات التي حمّلها الشاعر لرموزه، ومن هنا كان للتداخل اللفظي غير المنسجم أثر بالغ في توليد الإيحاء من خلال البحث عن الملاءمة

---

**[16] نظرية البنائيَّة في النَّقد الأدبيّ، صلاح فضل، صـ 240. 241.**

**[17] في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، صـ 14.**

**[18] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، صـ 349 – 350.**

الدَّلالية التي تفسّر الخلخلة على المستوى السَّطحي للكلام، وهذه إحدى أهم وظائف الشِّعرية في النص؛ لأنَّها "تخلخل البنيات اللُّغويَّة، وهيمنة هذه الوظيفة يعني هيمنة تخلخل البنيات، وإذا ما شهدنا خطاباً مخلخل البنيات، يعني أنَّنا بإزاء شعر، فالوظيفة الشِّعريَّة تعبث بانتظام داخل الخطاب الشِّعريّ، إنَّها تنقل التَّماثل من مكانه الطَّبيعيّ وهو محور الاختيار إلى محور التَّأليف"[19]. وعلى ذلك يكون للتشخيص الأثر البارز في خلق الإبداع الشعري؛ لأنه يعمل على خلق الفجوات الدلالية والعبث ببنية النص وصوره الشعريّة.

وفي النصّ (الحلم) يبحث القارئ عن علّة الهروب من الواقع المر الكئيب إلى واقع آخر أفضل منه، لكنَّه يفاجأ بواقع أكثر مرارة، في بلاد أخرى يراها الشاعر أكثر جنوناً، فالبحث عن الوجود أو ما يثبت الذات يضع الحالم الغريب أمام سؤال آخر مهم، يدفعه إلى عقد مقارنة بين زمن ماض وآخر حاضر، يقول الشاعر:

**وما الذي تريد أن تفعله هنا**
**أيّها الإنسان الطّيّبْ؟ ..**
**أن أواصل حياتي بصمتْ**
**(بصمت .. كما فعلتُ دائماً حين كنتُ ما أزال هناكْ)**
**أتأمّل الغيوم ..**
**وأُطلِقُ روحي تحت أجنحةِ حمامِ الساحات ..**
**...**
**أبتسم للنساء على الأرصفةْ**
**وألاطف العجائز الحزينات على مقاعدِ حدائق البلديةْ.**
**وحين تعصف بي وحدة اليتامى**
**أتسلّلُ إلى محطاتِ مترو الأنفاقْ**
**أعزف على عودي وأغني**
**حتى أجعل الحيطانَ ترتعشْ ..**
**والمقاعدَ تئنّ ..**
**والهواء يبكي**
**والبشر السعداء يكفكفون غصّاتهم ويشهقونْ:**
**"من أيّ بلادٍ موجعةٍ**
**يهبّ هذا الغناء الدامي؟! ..."[20].**

فعلى الرغم من تغيُّر المكان "هنا – هناك" في الحلم لم تتغيَّر أفعال ذلك الإنسان النبيلة، أو أحلامه الصغيرة، فما زال يطلب الحرية والسلام، ويبحث عن الابتسامة التي يتمنى أن تزهر في عيون غيره؛ وفي قوله "أطلق روحي تحت أجنحة حمام الساحات" يُحمّل التركيب صورة فنيّة مجازية يجسد فيها الروح بكائن حي محسوس عندما شبَّهها بطائر يدور؛ أي إنَّ الروح تحوَّلت من صورتها المعنوية المجردة إلى صورة حيَّة محسوسة أو ما يمكن أن نطلق عليه استعارة

**[19]مفاهيم الشعريَّة، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز العربي، بيروت، ط1، 1994م، صـ 99.**
**[20] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، صـ 350 –351.**

إحيائية[21]، وهذا بالطبع ما يوسّع دائرة الاهتمام بـ"الروح"، ويوجّه الذهن إليها معمّقاً الإحساس بها، فاختيار "أجنحة الحمام" يشي بالرغبة الملحّة في التحرر من قيود المكان والزمان، ومن شرور الواقع وثقل أعبائه، ولا سيما أنَّ التحليق يفعل فعله في تطهير الأوجاع، ويطلق العنان لصفاء النفس وإخلاص النية، وطهارة القلب من كُدْر الحياة.

ويدفع الحلم الغريب البعيد عن بلاده إلى تذكُّر الأفعال التي ظلَّت قابعة في ذاكرته على الرغم من تغير المكان، فعندما يوظّف الأفعال المضارعة (أتأمَّل – أطلق – أبتسم – ألاطف – أعزف) يوحي بتأكيد البحث عمَّا فقده من مشاعرَ وأحاسيسَ، لكنَّ الفعل الأخير (أعزف) ينفتح على طاقة تفجّر دلالة تلك الأفعال؛ فالعزف أو الموسيقا، هنا، وحدها كافية لخلق التّوتر الشّعريّ عبر توظيف الاستعارة التشخيصيَّة، ففي قوله: "أجعل الحيطان ترتعش" تتوالد صورة غريبة التحمت فيها عناصر الصورة في هيئة واحدة، فهل حقاً يمكن أن ترتعش الحيطان؟ بالطبع لا يمكن قبول الحال على ما هو عليه ما لم يتم نفي البنية التركيبية السطحية للكلام، فالارتعاش فعل ينطبق على الإنسان، أمّا الحائط فهو شيء جامد محسوس؛ غير أنَّ التشخيص، في هذا السياق الخاص، ساعد على تحقيق الوظيفة النفسيَّة من خلال البوح بالألم المفرط الذي يحمّله التشخيص لـ "الحيطان"، والشرخ الدلالي البارز في تركيب الصورة يستعيد انسجامه عبر الملاءمة الدلالية التي تعيد للاستعارة فاعليتها من خلال تأويل المعنى الملائم في البنية العميقة.

وفي تشخيص "المقاعد" استعارة أخرى منبعها العزف والغناء، تنم على صورة أخرى موجعة من صور العذاب التي تفتك بالإنسان، وتحملها المقاعد، ولعلَّ صورة "الهواء يبكي" من الصُّور النادرة التي تعمل على مفاجأة القارئ، وتؤسّس حالة القلق المؤرق، فصورة (المقاعد، الهواء) تخلخل التركيب، وتبني علاقة لغويَّة لا منطقية، تدفع القارئ إلى تجاوزها والبحث عن البنية العميقة لتفسير الخلل، وعندما تجسّد الغصات وتصبح كالدموع تسيل، فهذا يعني أنَّها لم تعد تحتمل وفاق حجمها التصور.

إنَّ الخلخلة اللغوية التي لحقت (الحيطان، والمقاعد، والهواء) وجعلتها ترتعش وتئن وتبكي وتغص تولّدت من فعلي الغناء والعزف، وفي ذلك التشخيص ما يوحي بالتعبير عن موت الفرح، وانتفاء الأمل، وهكذا تصبح الطبيعة هي الأخرى كالإنسان تبوح باليأس، وتعبّر عن فرط الألم، وهو ما يكشف عن فتور الجمال الذي من المفترض أن يكون العنوان الأساس للطبيعة، وعليه، تصبح الطبيعة دامعة، ومكلومة، وغاضبة، تئن بالويل والعذاب، وتنذر بالهلاك والخراب الذي يكتسح الحياة، وهذا ما يعبّر عن جحيم المعاناة التي يعيشها البشر، وفي شعر (أبو عفش) تبدو الطبيعة حاملة أكثر ممّا يحمله الإنسان من هموم وأوجاع، وعلى وفق ذلك، يكون للتشخيص أثره الفاعل في استبدال المظاهر المألوفة في الطَّبيعة بمظاهر أخرى جديدة غير مألوفة، وإكسابها صفات بشريَّة، وعليه، تنتقل صورة انتهاك مقدسات الإنسان، وكل ما يعبّر عن محو إنسانيّته إلى الطبيعة لتحمل عبء ما يحمله، الأمر الذي يفقد الطبيعة عذريتها، ويقلّل من جمالها، ويدنّس أوصالها، وعلى ذلك، ينعدم الأمل، وتموت الرغبة في الإقبال على الحياة، ويمتعض الإنسان من وجوده المعبأ بالخيبات والآثام.

وعلى ذلك، تكون الموسيقا صاخبة، إنَّها موسيقى فقدان الأشياء الجميلة، والغناء ليس حزيناً فقط بل "غناء دامياً"؛ إذ يحمل هذا التَّركيب الفنّي صورة مرعبة ومفاجئة، فأصبح بالإمكان في الرؤية الإبداعيَّة أن يتّصف الغناء بالدمويّة،

**[21] الاستعارة الإحيائيّة (Animation) تقوم على بثِّ صفات إحيائيَّة في الموجودات أو التَّصوُّرات الذِّهنيَّة، فتجعلها حيَّة تدبُّ فيها الحركة والحيويَّة، ويقوم مفهومها على اقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحيّ بشرط ألَّا تكون من خواصِّ الإنسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرَّد أو جماد. ينظر: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، صـ 188.**

ويكون مصدراً للوجع والقلق، ليفجرَّ طاقة الألم، ويفتح الصُّورة على أفقها الجدلي المراوغ بما يحمله من مفارقة بين عناصر الصورة، وإذا كانت صورة الغناء الحزين مألوفة لدى القارئ، فإنَّ توظيف لفظة "الدامي" تحمله على الإدهاش، وتؤجّج صراع الدَّلالة من خلال التعارض الكامن بين عناصرها، ولا سيما أنَّ التراكيب المتضادّة في الصورة "تتولّد تحت ضغط الإحساس الغامض، لتحمل التجربة، وتخرج إلى الحياة غاصّة بالدلالات المتلاحمة، مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة، غامرة بالإيحاءات العديدة المتداخلة"[22]، فحين يقترن الغناء بالدم نكون بإزاء حالة موجعة تعصف بالروح، وتبرهن على حدّة المآسي التي ما زال يحملها الإنسان من مكان إلى مكان آخر.

وعلى ذلك، تؤسّس صور التشخيص السابقة حركيّة النصّ، وتفتح مدلولاته على إيحاءات وجدانيَّة نفسيَّة ذات أثر بالغ في تحقيق شعريَّته، من خلال منح الأشياء والموجودات حركة شاخصة تخلخل جمودها، وتهزّ من ثبوتيتها، وتغيّر من وظائفها المعهودة، وهذا بالطبع ما يهدف إليه إبداع الشِّعر؛ لأنَّه "يتطلَّب ثورةً مستمرَّةً تزعزع سكون المظاهر المألوفة، وتخلق واقعاً فنّيّاً يتَّسم بالدَّهشة والمفاجأة على مستوى التلقِّي"[23]، وهذا بالضبط ما ينطبق على الشِّعر الجيِّد بحيث يترك القارئ يواجه سلسلة من الصور الغريبة أو لنقل البعيدة التي تحتاج إلى إعادة تأمل من أجل الوقوف عند دلالاتها الحقيقية، أو ما يختفي من أسرار دلالية بين أجزائها.

## ثانياً: تشخيص المجرّد (المعنوي):

يشتغل تشخيص المعنويَّات في نص "هرباً من هناك ..." على تأجيج الصِّراع الدَّلالي في سياق النصّ، فيحقّق وظائف عدة فنيّة ونفسيّة تبرهن على حضور العبث والمازوكيَّة في قصيدة **(نزيه أبو عفش)**، وأخرى تفسيريَّة تفسّر التناقض الذي يعيشه الإنسان بين ذاته وأفعاله والموجودات والأشياء الأخرى، وهذا التناقض هو ما يمكن أن نسميه بالانتقالات النفسيَّة المفاجئة التي تولّدها طاقة التشخيص في جسد النص، وتقوم بها بعض الصور الجزئيَّة مع الاحتفاظ بوحدة الصُّور العامَّة[24]، وعلى وفق ذلك يكون للتشخيص أثر في تأسيس حالة شعريَّة إبداعيّة منفتحة على طاقات إيحائيَّة لا متناهية، يقول الشاعر من القصيدة ذاتها:

**حتى إذا شبعتُ من التَّسكع والغناء والدموعْ**
**أعود إلى بيتي في الضواحي**
**أداوي كآبتي بالصفيرْ**
**وأهدهد تعاسةَ نفسي بالأحلامْ،**
**أَعُدّ خطواتي الصغيرة، من زاويةٍ إلى زاويةْ،**
**كمن يقيس المسافة بين الكروم والبيادرْ ...**
**ثم .. من زاويةٍ إلى أخرى:**
**بين التلالِ والينابيعْ! ..**[25].

[22] تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008م، صـ 154.
[23] بلاغة الصُّورة في شعر عبد الوهاب البيَّاتي . دراسة تحليليَّة جماليَّة، تيسير سلمان جريكوس، (رسالة دكتوراه)، جامعة عين شمس، مصر، 1996، صـ 270.
[24] ينظر: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد علي دهمان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000م، صـ 178.
[25] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، صـ 351.

فحين يكون غذاء الروح (التسكّع، والغناء، والدموع)، فإننا نكون بإزاء صورة واضحة من صور المازوكية[26] التي يعتني بها نص الشاعر، وإذا كان الغناء يقلّل من حدّة المازوكية، فإنّها تبدو أكثر وضوحاً في لفظتي "التسكع، والدموع"، اللّتين تحملان إيحاء بالأسى والسوداوية، كما تبرز المازوكيّة، أيضاً، في قوله: "أداوي كآبتي بالصفير" الذي تكمن فيه لعبة المفارقة الدَّلالية بوضوح تام، فـ"تثير لدى المتلقِّي شعوراً بالدَّهشة والطَّرافة، وتكمن علَّة الدَّهشة والطَّرافة فيما تحدثه المفارقة الدَّلالية من مفاجأة للمتلقِّي بمخالفتها الاختيار المتوقَّع"[27]؛ إذ يستدعي الشاعر (الصفير) الذي يحمل دلالات الزهقان والكآبة والملل والفراغ والرتابة، ليتحول إلى دواء مستساغ ثمَّ تأتي التعاسة بصورتها المجرَّدة في هيئة مستعذبة، لكن استعذابها يظهر بوصفه فعلاً إبداعياً إيجابياً يمكن أن يقبل على أساس التخفيف من إفراط الألم والإحباط، وعليه، فإن تحريك التعاسة وتحميلها صفة إنسانية (أهدهد) كشف عن تحقيق وظيفة أخرى من وظائف التشخيص؛ إذ ساعد التشخيص فضلا عن الوظيفة التواصلية على إثارة وظيفة فنيّة نفسيّة في آن معاً، تكمن الأولى في خلق صورة شعرية فنيّة مُفارقِة، وتكمن الثانية في تأجيج الصراع النفسي عبر الإحباط وتمجيد الألم في الوقت نفسه، يقول الشاعر:

**ولكي أسلّي روحي، في آحادِ الخريف الموحشةْ**
**أزرع أبصال النرجس والسيكلامان .. على حافة نافذتي**
**لأوهم نفسي أنني ما أزال**
**أطلُّ على حقولِ بلادي الدامعةْ ...**
**وجبالها المريضة ...**
**وهوائها الذليلِ المحنّطْ**[28].

نلحظ أنَّ التشخيص يظهر بوضوح في قوله: "أسلّي روحي"؛ إذ يشخّص الرُّوح وكأنَّها شخص أمامه، هرباً من الضَّجر والوحشة التي تفتك في روحه، فالفعل (أسلّي) هو فعل حركيّ ينطبق على الإنسان ويحمل دلالات الترفيه والفرح، لكن أصبح بالإمكان تسلية الروح؛ أي تحوّلها من صورتها المجرَّدة إلى صورة إنسانيَّة تقوم بالفعل ورد الفعل؛ أي تؤثّر وتتأثَّر، وإذا كانت تلك الصورة تمثّل صورة قريبة أو مألوفة، كما يقال في الحياة اليومية: "أسلّي نفسي"، فإنَّ الصور اللاحقة تمثّل صوراً بعيدة وغير مألوفة، بمعنى أنَّ هذه "الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة أو الاختلاف"[29]، وهذا المعنى يُستشفُّ من التَّداخل بين صور التشخيص، أو ما يمكن أن نطلق عليه سلسلة من الصور الشعريَّة التي تشكّل نسيجاً مترابطاً، فيعود النصّ إلى الاستعانة بصور التشخيص المحسوسة، ففي قوله "أطلّ على حقول بلادي" يشخّص الشَّاعر الحقول، ويصوّرها في هيئة أخرى لتكون دامعة، وتصبح الجبال مريضة، ويصبح الهواء ذليلاً، ومحنطاً جامداً لا فائدة منه، إذ تنعدم حركته ويموت فعله أو تأثيره.

---

**[26] يقصد بـ (المازوكية): استعذاب الألم، وهي ليست سوى لون من ألوان السادية التي تعبر عن لذة الألم للذات، أو عن لذة الألم للآخرين، ومن الممكن أن تنقلب المازوكية إلى سادية في أية لحظة، وأن تنقلب السادية إلى مازوكية في أية لحظة أيضاً، وقد تكون المازوكية تعبيراً عن الذات الفردية، وقد يتقمّص فيها الفرد شخصيّة الأمة، أو الطبقة، أو الفئة. ومن أهم مظاهر المازوكية في الشعر الحديث أو المعاصر: الوطن المهزوم، والغربة، والفقر، والخوف والرعب، والملاحقة. ينظر: النحل البري والعسل المر، (دراسة في الشعر السوري المعاصر)، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982م، صـ 59. 95.**

**[27] في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، صـ 187.**

**[28] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، صـ 351 –352.**

**[29] في الشعرية، كمال أبو ديب، صـ 46.**

يمكن القول: إنَّ التشخيص قد ساعد الرؤية الإبداعيَّة على تجلّي **العبث** بعناصر الطبيعة في سياق خاص من النصّ الشعريّ، الذي يعكس حالة العبث في الوجود حقيقة، ويدفع إلى التأمل في لا إنسانية الإنسان، وعلى ذلك، يتحرَّك التَّشخيص تحرُّكاً تشاؤمياً ينذر بعالم سلبي، ينفي كل الصفات الإيجابية عن المكان "البلاد". بالمجمل إنَّ صور التشخيص السَّابقة التي وظّفت في النص، سواء ما جاء منها لتشخيص المحسوس أم المجرد، تقترب، في هذا السياق الخاص، من تحقيق الوظيفة التفسيريَّة التي تسلّط الضوء على المكان، وتعيد التفكير في تقلباته، وتفسيرها، والقبض على تأثيراتها، فمن يتتبَّع حركة فعل التسلية يتحسَّس عمق المعاناة التي ترسم ملامح الأمل الهارب من ناحية، ومن ناحية أخرى يصطدم بصورة الطبيعة المشخّصة، وتفسير تلك الصورة بوصفها مصدر القلق المشع[30]، يقول الشاعر:

**وحين تداهمني الكوابيسْ**
**أخرج إلى نور الدنيا،**
**أتسكع في الشوارع كالسياح المفلسينْ:**
**ياقتي مرفوعةْ**
**وقلبي دامعْ**
**ويداي في جيبي،**
**وعلى فمي**
**تسيل قطراتُ أمطارٍ طاهرةٌ كدموعِ الأيتامْ[31].**

يخلخل التشخيص بنية النّصّ، وتصبح الكوابيس كالإنسان المُداهم، فتحمل صفة بشرية، وتفجئنا بتصارع لفظي غير منطقي بين بنيتين دلاليتين، وإذا كانت تلك البنيتان تتقاربان في انتمائهما إلى حقل دلالي واحد، فالمداهمة هي فعل منسوب إلى الإنسان يحمل دلالات (الخوف، والرعب، والتوتر، والقلق، والسيطرة)، أمَّا الكوابيس، فهي تصوّر معنوي تقترب دلالاتها من دلالات الفعل "تداهمني"، غير أنَّ الكوابيس في الحقيقة تخفي مدلولاً آخر عميقاً يجلّي حقيقة توظيفها، فهي تختزن صورة الواقع؛ أي توحي بدلالات (الهلع، والألم، ومرارة العيش)، وهذا التفسير هو ما يثير الذهن ويجلّي حقيقة الموقف الذي أريد التعبير عنه في سياق التشخيص؛ إذ رفد التشخيص الكوابيس بحيويّة موحية تستمد من جوهر المعاناة الإنسانية وآلام الإنسان، وهذا بالضبط ما يُستشفّ من متعلقات التشخيص النصية، فالكوابيس بفعلها المقيت تدفع إلى طلب التشرّد والضياع والتسكع. إنَّ جبر البنية السَّطحية في الاستعارة يعني نفيها وإعادة الكلام إلى حقيقته المرادة من خلال البحث خلف الصورة أو في معناها العميق، وعلى القارئ، إزاء ذلك، أن يستشف ذلك المعنى ليس من الطرف الأول وليس من الثاني بل من خلال معنى ثالث يعيد التلاؤم والانسجام إلى بنيتها، وهو نابع من تفاعل السِّياقات القديمة لطرفي الاستعارة ضمن السِّياق الجديد الَّذي وظِّفت فيه. ففي الاستعارة "تتداخل الأشياء ويمتصُّ بعضها مزايا بعض، وتتهدَّم حدود الماهيات، وترى شيئاً ثالثاً هو نتاج امتزاج الشَّيئين اللَّذين نسمِّيهما طرفين"[32]، لأنَّ النَّشاط الاستعاريَّ "يكشف على الدَّوام علاقات جديدة بين الأشياء، ويدأب الشَّاعر على الكشف والتَّغيير من تصوُّر

**[30] ينظر: شعرية المفارقة في شعر نزيه أبو عفش، رسالة دكتوراه، جامعة تشرين، إعداد: بشار علي معطية، إشراف: د. لطفية إبراهيم برهم، د. مصطفى عبد الرحمن نمر، 2021م، صـ 127.**

**[31] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، صـ 352.**

**[32] الإعجاز البلاغي، دراسة تحليلية لتراث أهل العلم، محمد أبو موسى، صـ 116.**

الشُّعراء قبله هذه العلاقات"[33]، وهذه العلاقات المتغيّرة بين طرفي الاستعارة تبدو فيها "عمليَّة انصهار لطرفي الاستعارة في بوتقة من التَّصوُّر الجديد، ذلك التَّصور الَّذي لا يصدر عن تقديس للواقع اللُّغويّ والاجتماعيّ والتَّناسب المنطقيّ للأجزاء، وإنَّما يعيد صياغة هذا الواقع صياغة جديدة تتناغم مع ذات الشَّاعر المبدعة"[34]، وهذا ينسحب على ما قاله الدّكتور صلاح فضل عندما أشار إلى أنَّ الاستعارة هي "تجاوز اللُّغة الدَّلاليَّة إلى اللُّغة الإيحائيَّة، وهو عبور يتمُّ عن طريق الالتفات خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغويّ أوَّل لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدّي بهذا دلالة ثانية، لا يتيسَّر أداؤها على المستوى الأوَّل، وليست الاستعارة مجرَّد تغيير في المعنى، ولكنَّها مسخ له، و"سخط" لمعالمه، فالكلمة الشِّعريَّة تتضمَّن موت اللُّغة، وبعثها في آن واحد"[35].

وعليه، فإن صورة التشخيص تقبل من كونها فعل إبداع يهدف إلى تصوير الكبت النفسي الذي يتحرَّر في هيئة حلم قاسٍ، فإذا كانت الكوابيس تحمل صورة الواقع المر في البلاد "الوطن" فإنَّ التحرّر منها في اليقظة يضاعف من حدة الألم والعذاب، والفارق كبير ما بين الحلم واليقظة؛ إذ تكون النتيجة "أخرج إلى نور الدنيا" لكن هذا النور منطفئ، ولا نجاة من (التسكع، والضياع، والإفلاس، والدمع)، وهذه الألفاظ تعبّر عن فقد الهوية أو فقد المكان، هوية وجود الإنسان، وفي تشبيه غريب معقّد يتخلّله الغموض يقول الشاعر "وعلى فمي تسيل قطرات أمطار طاهرة كدموع الأيتام"، يضاعف هذا التشبيه من شعرية التشخيص في سياق خاص من النص، فالقطرات هي ليست قطرات أمطار تسيل على الفم، بقدر ما هي كلمات تعبّر عن طهارة القلب؛ أي تكشف عن الفرق بين واقع مهزوم أسير يعج بالبشاعة، وتدنسه أفعال الإنسان القبيحة، وفي ظل هذا الواقع لا مناص من المناجاة، مناجاة الله، التي تلتبس مع الرجاء في هيئة صادمة ومؤلمة، يقول الشاعر:

**أقف على باب اللهِ كالشحاذ .. وأتمتمْ:**
**"يا ربّ .. أَعِذْني إلى رحم أمي**
**لأتدفّأ بظلامِ أحشائها**
**وأَرضع أصابعي تحت_دقات قلبها الزاهد الكريمْ.**
**أَعِذْني .. إلى ماء حنانها القدّوس**
**حيث الشرنقةُ أضوأُ من البحر**
**والسكينةُ أَبْلَغُ من الموسيقى؛**
**يا ربّ، أعدني إلى الرحمْ ..".**[36].

فهل حقاً سيكون الرجاء هو المخلّص من المعاناة التي تفتك بالإنسان؟ وما الذي يحمله الرجاء؟ الرجاء يوحي بالتذلل والضعف والانكسار والإصرار على طلب ما، والأسئلة الآنفة تنفتح على أسئلة كثيرة، ما الذي يدفع إلى طلب العودة إلى رحم الأم؟ وهل جاز اتّصاف القلب بالزهد؟ وهل يشبه الحنان الماء؟ في هذا السياق يأخذ الرجاء بعداً جديداً من أبعاد الرؤية الشعرية التي ينزع إليها النَّص؛ إذ يضع الرجاء القارئ أمام حالة إبداعية، وهذا المعنى يُستشف من تشبيه نفسه بـ "الشحاذ" الذي يقف على باب الله ويتمتم بصوت الإنسان المقهور المجرَّد من إنسانيّته، لما تحمله هذه الكلمة

[33] الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، صـ 147.
[34] شعر عمر أبو ريشة قراءة في الأسلوب، محمود شقيق لاشين، صـ 115.
[35] نظرية البنائيَّة في النَّقد الأدبيّ، صلاح فضل، صـ 240، 241.
[36] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، 352 –353.

من دلالات "الفقر، والعوز"، ناهيك عن توظيف الفعل "أتمتم" الذي يعمّق الجراح، فالتمتمة توحي بكلام غير مفهوم، وقد توحي بالتردّد، وقد تحمل كلاماً خفيّاً، وهي تعني حديث النفس من غير تبيانه؛ أي إنَّ التمتمة تنمّ على المعاناة، وعدم القدرة على التعبير، وبصعوبة إطلاق النفس من أجل البوح بما يختلج في بواطن النفس، ثم يفجّر هذا الفعل طاقة التشبيه على إيحاءات أخرى، أوَّلها النداء بتوظيف الأداة "يا"، فالأسلوب الإنشائي يثير الحالة الانفعاليَّة الإبداعيَّة، ويرفع من وتيرة النبرة الشعريَّة صعوداً، ثمَّ يُتبع ذلك الأسلوب بفراغ (..) أو ما نطلق عليه الحذف الكتابي البصري الذي يحرك ذهن القارئ حين يفاجأ بالفراغ، ويدفعه لتقدير ما أراد الشاعر أن يقوله ثم حذفه ثانياً؛ إذ ترك الشاعر فراغاً كتابياً يوحى بالتأوّه وحرقة الزفرات المتصاعدة بعد النداء؛ أي إنَّ الصمت أبلغ في التعبير عن آهاته وآلامه، ثم تزداد النبرة الانفعالية مع توظيف فعل الأمر (أعدني) المكرر، والذي يوحي بحالة الرفض المطلقة للحياة، فهو يطلب العودة إلى رحم أمه ويرفض كل ما عداه، كما يرفض الحياة السَّقيمة، وطلب العودة هنا يعني البحث من جديد عن فطرته الأولى، فلا هدف للإنسان في ظل الواقع المدنس والمليء بالخيبة والويل إلا البحث عن مكان آمن خال من الشرور والآثام.

وفي صورة مفاجئة ومثيرة للاستغراب يشبّه الشاعر أحشاء أمه بالظلام، والبنية السَّطحيّة التي توحي بالسوداوية وانعدام النور واليأس ينقلب فيها المعنى رأساً على عقب، في مفارقة لفظية واضحة تُستشف من لفظة (أتدفّأ)، ليكون المعنى العميق مضادّاً للمعنى السطحي الظاهر أو ما يسميه ميويك "المخبر والمظهر"[37]، فالمقصود بالظلام هو النور، ومن هنا جاز استخدام الألفاظ في غير ما وضعت له أو في سياق يعني ضد ما وضعت له في الأصل. وحين تكون الأحشاء مصدر الدفء والحنان والطهارة، فإنَّ هذا الكلام يعني ضمور الفطرة الطيبة، والعودة إلى لحظة البدء، لحظة الخلق الوجودية الأولى، تلك البدائيَّة البكر المتواضعة التي تمثل الصورة الأخرى للعالم، الصورة المقدسة الطاهرة الخالية من الشرور، المليئة بقيم الحب والعدل والمساواة، ومن هنا نفهم حجم الإدانة الموجهة للعالم، والرافضة لحقائقه الخادعة واكتشاف لا معقوليته، والتي يشير إليها تكرار فعل الأمر (أعدني) بوضوح تام، وهو تكرار يعمّق الشعور بما يطلبه الشاعر على مدار النص[38]، وهذا المعنى يتكرَّر في شعر (نزيه) بصور مختلفة، صورة البحث عن المعنى الأول للحياة، عن الفطرة الإنسانية الطاهرة التي خلق عليها الإنسان قبل أن تلوّث يد الحياة أوصال قلبه بالكراهية والحقد، وقبل أن تتسلَّل إلى روحه الشرور، وقبل أن ينغرس في أوحال اليأس، وتجرفه رياح الإحباط أو تشوبه الدنايا؛ أي عندما كان في طبيعته الأولى التي فطر عليها كما تولد الزهور والعصافير، وتظلُّ مفطورة على فعل الحب والجمال من ولادتها حتى موتها.

وإذا كان تشبيه الشَّاعر "الإنسان" بالشَّحاذ من قبيل الصور التي تقترب من المألوف، فبالإمكان التفتيش عن تشبيهات أخرى في حياتنا اليومية تقترب منها، فإنَّ استعارة الدفء للظلام تؤسّس صورة بعيدة تنفتح فيها الصورة على درجات إيحائية مهمة من درجات الشعرية، فكيف تحوّل الظلام إلى دفء؟ بالطبع لا يمكن قبول الصورة إلا في سياقها التفاعلي العميق، فظلام أحشاء الأم يمثل الهروب من ضجيج العالم، لذلك كان من قبيل المكان الدافئ أو هو مصدر إشباع الرغبة في بحثها عن الأمان والحنان، وهذا الكلام ينفتح على صورة أخرى تمثل المعنى ذاته، ففي تشخيص قلب الأم بأنه "زاهد وكريم" صورة أخرى من صور البحث عن الفطرة، وهنا يتداخل تشخيص المحسوس مع المجرد، وهو ما

**[37] ففي سياق حديثه عن المفارقة يذكر أنَّ صانع المفارقة يقول شيئاً لكنَّه في الحقيقة يقول شيئاً مختلفاً تماماً. ينظر: المفارقة وصفاتها، ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م.**

**[38] ينظر: شعرية المفارقة في شعر نزيه أبو عفش، رسالة دكتوراه، إعداد: بشار علي معطية، صـ 206.**

يولّد حركيّة النص، ويخلق تجسيد "الحنان" المقدّس المجرد بماء صورة شعرية مجازية مختلفة ومبدعة، توحي بافتقاد العطف والرَّحمة، وتعبّر، في الوقت ذاته، عن حالة الرفض والتمرد والهروب من حيثيات المكان والزمان، وهو ما يتجلّى في قوله (حيث الشرنقة أضوأ من البحر)، فالبحر على اتّساعه لم يعد يحمل الصورة المشرقة المألوفة في عيون البشر، كما أنَّ الموسيقا لم تعد كافية، ولا بدَّ من البحث عن السكينة في رحم أمه، تهميشاً للحياة التي لم يعد يرى النور فيها.

يمكن القول: إنَّ التداخل الصوري أو التناغم الذي ولَّدته الصور المتداخلة قادر على جعل فعل الإبداع فعلاً منتجاً يخترق المألوف ويؤثر في بنية النص، ويمنحه بعداً آخر من أبعاد الإيحاء الدلالي؛ إذ تبدو الأفكار المجرَّدة في بؤرة التلقّي والإدراك، فـ "نرى أنَّ الأشياء العقليَّة المجرَّدة كالألم، والحبّ، والصَّبر، والشَّوق، والعذاب، والحنين، هي صور ذهنيَّة إذا ما اقتربت من عالم الحواسّ كان لها وقع في ذهن المتلقّي"[39]، يقول الشاعر:

**من أجل هذا أتيتُ يا سيدي**
**من أجل الأحلام أتيتْ**
**من أجل سعادةِ القلب التي تجعل الغريب يبكي**
**من أجل هذا أتيتْ**
**إلى هنا، حيث يمكن للإنسان، دونما حياء،**
**أن يسجد للضعف (الفطرة)**
**ويعبد الجمال**
**ويسكر برائحة عطفِ الإنسانْ[40].**

فالحالم الغريب الباحث عن الأحلام والسعادة، هرباً من واقع كئيب مهترئ، يعج بالحزن، وممتلئ بالألم، يسوّغ أفعال هروبه ليستعيد فرحه الهارب منه، لكنَّ الهروب هذه المرة سيكون مختلفاً؛ متجلّياً في قوله: "يسجد للضعف"، فالضعف يعني الفطرة، وهو غائب عن الصورة وحاضر في الذهن، واقترانه بالسجود يمنحه صورة مجسدة مرئية تعمّق صورة الضعف وترسخها في الذهن؛ أي إنه يتحوّل من مجرد في الذهن ليصبح محسوساً، وفي اختيار "السجود" ما يزيد من إيحاء الاستعارة، وليس السجود، هنا، بمعنى الطاعة والخضوع والتذلّل، لكن بمعنى طلب العودة إلى الحالة البشرية الأولى، لحظة الخلق الأولى التي تخلو من الآثام، وكذلك الأمر في تجسيد الجمال الذي يحمل الدلالة ذاتها، قبل أن ينخرط القلب في أتون القبح وأوجاع الحياة وشرورها.

إنَّ الضعف والجمال في شعر (نزيه أبو عفش) عادة ما يقترنان في سياق شعري واحد، فلا يذكر إحداهما إلا مقترناً بالآخر، و"فهم تكرار الحضور المشترك لمقولتي الضعف والجمال في شعر (أبو عفش) لا يخرج على إطار افتقاده للبعد الإنساني في البشر؛ إذ تتكرر في شعره فكرة فحواها أنَّ سعادة البشرية تتحقَّق بتحقّق إنسانيَّة الإنسان، وحضور مقولتي الضعف والجمال مقترنتين في مواطن عدة من شعره هو تعبير عن هذه الفكرة"[41]، وحين يكون العطف له رائحة ويُسكِر فهذا من قبيل الصور المبدعة الغريبة التي تصل بالمعنى إلى درجة كبرى، فهل حقاً يكون للعطف رائحة؟ وهل هذه الرائحة تُسكر؟ يمكن تقريب المعنى بين أطراف الصورة عند اكتشاف حقيقة المعنى المراد الذي يتمثّل في البنية الثانية للاستعارة التي تكمن خلف المعنى الأول، فـ "الشِّعر يعبّر دوماً عن المفاهيم والأشياء بشكل غير مباشر؛

**[39] جماليات الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، كمال أحمد غنيم، وجواد إسماعيل الهشيم، صـ 80.**
**[40] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، صـ 353.**
**[41] الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر "نزيه أبو عفش")، نادين باخص، صـ 96.97.**

أي بلغة شعريَّة استمدَّت خصوصيَّتها وتفرّدها من طبيعة العلاقات الدَّاخليَّة النَّاظمة"[42]، وعلى ذلك، يكون تجسيد العطف في هيئة محسوسة أكثر عمقاً في ذهن القارئ، وبالطبع لا يمكن أن يكون للعطف رائحة، غير أنَّ اقترانه بها يوحي بسيطرته على ما عداه من المشاعر الأخرى، ويمثّل، في الوقت ذاته، الحالة الإنسانية التي أراد لها الشاعر أن تطفو على ما عداها، هرباً من ظلم العالم وأوجاعه، وبشاعته التي تعوق علاقة الإنسان بأخيه الإنسان، وعلى وفق ذلك، تبدو الصُّورة في القصيدة الحديثة "رؤية جديدة لأشياء العالم وموضوعاته ... وهي ليست تشكيلاً فحسب، ولا منهجاً في بناء القصيدة فقط، وإنَّما هي أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم"[43]، يقول الشاعر:

**جئتُ ... أُطهِّر تعاستي بالدمع**
**وأُرقّع ثقوبَ حياتي بالأحلامْ.**
**جئت أواصل حياتي بصمت**
**متكئاً بمرفقي على طاولةٍ صغيرة في زاويةِ مقهى**
**أكتب الرسائل والأشعار .. وأقاوم الندمْ،**
**ألعن الطغاةَ**
**والضجرَ**
**وأحابيلَ الحياةْ**
**وأَحِنُّ إلى بلادٍ ضاريةٍ**
**لا أتمنّى .. حتى أن أموت فيها[44].**

في صورة (أطهر تعاستي) تتحوَّل التعاسة إلى حالة أخرى محسوسة، فتقبل فعل التطهير، وينتج الفعل (أطهّر) سياقاً لغوياً جديداً وغير مألوف؛ فلا يمكن بحال من الأحوال أن يطهّر الإنسان التعاسة إلا في سياق شعري إبداعي، ويوحي اجتماع فعل التطهير بالتعاسة بالألم المتعاظم في النفس، ويمد التجسيد بحركية مطلقة لا تتوقّف عند المعنى الحرفي لدلالة الفعل، بل تتعدّاه لتوقظ دلالات أخرى منها، وهذا يعني أنَّ الكلمة في الاستعارة تُستخدم استخداماً يقوم على إيحاءات متعدِّدة ذات صلة قويَّة بالوجدان، وتتولَّد هذه الإيحاءات نتيجة تفاعلات البنى والعناصر داخل سياقاتها النَّصيَّة[45]. وعلى غير العادة ينحو فعل الدمع منحى إيجابياً يبشّر بانبلاج السعادة والرَّغد والرفاه والارتياح؛ بمعنى أنَّ الصورة تكشف عن وظيفة نفسية مهمة يكون لها حركة حرّة في التعبير عن آلام الإنسان، وتدفعه، في الوقت ذاته، إلى التخلّص منها، والهروب من شبح اليأس المخيم على ذاته، كما يمثل فعل ثورة على واقع مأزوم يعجّ بالمآسي والأوجاع، وينفتح فعل التَّطهير على أفعال أخرى، ففي قوله: ""أرقّع ثقوب حياتي بالأحلام" صورة معقّدة ومركبة في آن معاً، يشبّه فيها الأحلام بالرقعة وهي صورة ممضة، فالأحلام في إيحائها المشرق بالتفاؤل والأمل تتحوّل إلى أداة، تنحصر مهمتها في الترقيع، ما يعني أنَّها هشّة فارغة من دلالاتها الحقيقية، فهي بائسة أو قد تكون غائبة، وفي تجسيد الحياة بالثوب ما يوحي بالمعاناة وتواصل فعل الألم الذي لا حدَّ لنهايته.

**[42] دراسات في نقد الشعر، د. لطفية إبراهيم برهم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2014، صـ 118.**
**[43] محمود درويش المختلف الحقيقي (دراسات وشهادات)، تأليف مجموعة من الكتاب، صـ 164.**
**[44] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ2، صـ 353.**
**[45] ينظر: بلاغة الصُّورة في شعر عبد الوهاب البيَّاتي . دراسة تحليليَّة جماليَّة، تيسير سلمان جريكوس، صـ 260.**

وعلى ذلك، يبدو الهروب من الواقع "المكان" إلى مكان آخر غير معلوم أو مجهول الهوية في بلاد أخرى يمثّل ملجأً للإنسان كي يتابع ما تبقّى من حياته بصمت، حاملاً الدموع والأحلام البائسة، منزوياً عن ضجيج العالم، وحيداً يكابد الألم ويمارس كتابة الشعر، ليحرّر آلامه فوق صفحات النص، وعبر صوره الشعرية، مقاوماً الندم، ويلعن الطغاة والضجر؛ وعلى ذلك، فإننا نلحظ أنَّ التشخيص يوحي بالازدراء من حال البلاد وواقعها المأزوم، ويبدو الحنان فعلاً لا إرادياً، يدفع الحالم الهارب من بلاده إلى تذكّرها، غير أنَّ هذا الفعل يحمل دلالة ضدية، ويوحي بعكس دلالته الحقيقية، بدليل لفظة (ضارية) في قوله: "بلاد ضارية" مُحمّلاً تلك الصورة دلالات الإنكار والرفض، لكنَّه ليس إنكاراً للمكان "البلاد" بقدر ما هو إنكار لأفعال الإنسان القبيحة فوقها، إنكاراً للخيبة والألم والمشقة، والهشاشة، والضعف، والانكسار.

إنَّ الندم لا يُقاوَم وكذلك الضَّجر، والبلاد لا يمكن أن تكون ضارية، وهذا بالضبط ما يفتح شعرية النص، ويخلق الهوة بين عناصر الصور الشعرية، ويشكّل مأزقاً دلالياً في المرجعيّة الذهنية المفترضة قبل البحث عن المعنى العميق الذي يزيح الوهم عن البنية السطحية، ويعيد التلاؤم إلى بنية الصور الاستعارية؛ أي ردم الهوة (الفجوة) الناتجة من التعارض على المستوى السَّطحي، وإعادة المعنى الكامن في المستوى العميق. فـ "الاستعارة الشِّعريَّة ليست مجرَّد تغيُّر في المعنى، إنَّها تغيُّر في طبيعة المعنى أو نمطه، انتقال من المعنى المفهوميّ إلى المعنى الانفعاليّ، ولهذا لم تكن كلُّ استعارة كيفما كانت شعريَّة"[46]. وهكذا يوظّف الشاعر التشخيص في نصّه، لكنَّه ليس توظيفاً مجانيّاً، بل يعمل التشخيص على منح النص وظائف متعدِّدة، ومن ذلك الوظيفة التواصليَّة، والنفسيَّة، والفنيّة، والإصلاحيَّة التي فضحت تناقضات الواقع، وأشارت إلى مكامن الخلل في عالمنا، فأوحت بتغيّر ثوابت الحياة، وانقلاب موازينها، ولهذه الوظيفة ارتباط واضح بالوظيفة التفسيريّة التي تدعو القارئ إلى تفسير التناقض الذي يحيط بالواقع.

## الاستنتاجات والتوصيات:

1. يمثّل النص حلماً يكشف عن العذاب الذي يلاحق الإنسان ويفتك ببراءة قلبه، كما يمثّل العودة إلى الفطرة الأولى؛ أي إنَّه محاولة للهروب من واقع كئيب منهك، والتحرّر من قيود الزمان والمكان، ومن شرور الواقع وثقل أعبائه.
2. يؤسّس التشخيص حركيّة النص من خلال العبث بعناصر الطبيعة، ممّا يفجّر الكبت النفسي الذي يتحرّر عبره الألم في صور مختلفة، ويوحي بحالة الرفض المطلقة لحقائق الحياة الخادعة، وحجم الإدانة الموجهة للعالم.
3. يشتغل التشخيص على رموز محمّلة بدلالات الخيبة، وافتقاد اللحظات السعيدة، والضياع، والقلق، واليأس، الأمر الذي يعبر عن صور المعاناة، وهذا ما يبرز تأثر الشاعر بالفكر الوجودي.

**خاتمة:**

1.يعمل التشخيص على خلق التوتر الشعري الكافي لتفجير الإيحاء الكامن في صور النص الشعرية، وذلك عبر تأجيج الصراع بين عناصر التشخيص.

2.لا يتوقّف التشخيص عند منح الأشياء حركة شاخصة، بل يعمل على خلخلة العلاقة بين الموجودات والأشياء عبر خلق التناقض بينها، مما يوقع القارئ في الحيرة والاضطراب إزاء صور النص.

[46] **بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي والعمري، توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، صـ 205.**

3.يؤسس التشخيص وظائف شعريّة متعددة، منها نفسية، وفنّيّة، وتفسيريّة وإصلاحية، يسعى الشاعر من خلالها إلى إبراز لا إنسانية الإنسان، واكتشاف لا معقولية العالم.

## Reference


[1] Y. Abu Al-Adous, *Metaphor in modern literary criticism, cognitive and aesthetic dimensions*, Al-Ahlia Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 1st ed., (in Arabic) 1997.

[2] M. Muhammad Abu Musa, *The Rhetorical Miracle, an analytical study of the heritage of scholars*, Wahba Library, Cairo, (in Arabic) 2nd ed., 1997.

[3] N. Abu Afsh, *The Complete Poetic Works*, Dar Al-Mada, Beirut, (in Arabic)1st ed., 2003.

[4] A. Mubarak Al-Khatib, *Poetic Shift according to Al-Mutanabbi*, Dar Al-Hiwar, Lattakia, (in Arabic)1st ed., 2009.

[5] R. Walid Jaradat, *The structure of the artistic image in the modern (free) poetic text: Nazik al-Malaika as a model*, Damascus University Journal, (in Arabic) no. 29, issues (1-2), 2013.

[6] Taysir Salman Grecos, *The eloquence of the image in the poetry of Abdel Wahab Al-Bayati: an aesthetic analytical study* (PhD dissertation), Ain Shams University, (in Arabic) 1996.

[7] J. Cohen, *The Structure of Poetic Language*, trans. M. al-Wali and M. al-Amri, Toubkal Publishing, Casablanca, (in Arabic) 1st ed., 1986.

[8] N. Al-Yafi, *The development of the artistic image in modern Arabic poetry*, Pages for Studies and Publishing, Damascus, (in Arabic) 1st ed., 2008.

[9] K. Ghoneim and J. Al-Hasheem, *Aesthetics of Contemporary Palestinian Islamic Poetry*, Journal of the Islamic University for Humanitarian Research, (in Arabic) no. 2, 2012.

[10] L. Ibrahim Barham, *Studies in poetry criticism*, Arab Writers Union, Damascus, (in Arabic) 2014.

[11] R. Barthes, *The Zero Degree of Writing*, trans. M. Barada, Al-Ain Publishing House, Cairo, (in Arabic) 4th ed., 2009.

[12] M. Lashin, *Omar Abu Risha's poetry: a reading of style*, General Authority for Cultural Palaces, Cairo, (in Arabic) 1st ed., 2009.

[13] B. Bashar Maatiya, *The Poetics of Paradox in the Poetry of (Nazih Abu Afash)*, PhD thesis, Tishreen University, (in Arabic) 2021.

[14] M. Nassif, *The Literary Image*, Dar Al-Andalus, Beirut, (in Arabic)1st ed., 1981.

[15] A. Dahman, *The Rhetorical Image according to Abdel Qahir Al-Jarjani*, Ministry of Culture Publications, Damascus, (in Arabic) 2nd ed., 2000.

[16] J. Asfour, *The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage of the Arabs*, Arab Center, Beirut, (in Arabic) 3rd ed., 1992.

[17] K. Abu Deeb, *On Poetics*, Arab Research Foundation, Beirut, (in Arabic) 1st ed., 1987.

[18] S. Masloh, *On the literary text, a statistical stylistic study*, Ain for Human Studies and Research, (in Arabic) 1993.

[19] A group of writers, *Mahmoud Darwish: The Real Different (Studies and Testimonies)*, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Ramallah, Palestine, (in Arabic)1st ed., 1999.

[20] H. Tabl, *Meaning in Arabic Rhetoric*, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, (in Arabic) 1st ed., 1998.
[21] Muwik, *Paradox and its Attributes*, trans. A. Loaloa, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, (in Arabic)1st ed., 1993.
[22] H. Nazim, *Concepts of Poetics: A Comparative Study in Origins, Method, and Concepts*, Arab Cultural Center, Beirut, (in Arabic)1st ed., 1994.
[23] H. Abboud, *Wild Bees and Bitter Honey: A Study in Contemporary Syrian Poetry*, Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, (in Arabic) 1982.
[24] S. Fadl, *Constructivism Theory in Literary Criticism*, Dar Al-Shorouk, Cairo, (in Arabic) 1st ed., 1998.