دلالات الصُّورة التشبيهيّة في شعر " نزيه أبو عفش "

بشَّار علي معطيّة*

(الإيداع: 3 تشرين الثاني 2025، القبول: 15 شباط 2026)

الملخص:

يسعى هذا البحثُ إلى قراءة تجلّيات **الصورة التشبيهيّة** في شعر "نزيه أبو عفش"، واستنباط وظائفها الإيحائيَّة، فهي تُبرز عالمه المتناقض، والمملوء بالأسئلة الكبرى الَّتي تثار حول علاقة الإنسان بوجوده وكونه وواقعه، وهي بهذا التصوّر تكرس مجموعة من الجدليات والصراعات التي تأخذ أبعاداً إنسانيَّة، ويعتمد البحث في قراءة الصورة التشبيهية على التحرُّك من داخل النص ذاته؛ أي إنَّ النص الشعري هو الذي يحدد طبيعة الصورة؛ إذ لا تقرأ منعزلة عن سياقها النصي؛ بل لا بدَّ من إظهار علاقاتها المتناغمة والمتنافرة، وقد تبيّن أنها تتدرج في نوعين، صورة (صغرى)، وأخرى (كبرى)، وتظهر شعرية التشبيه في هذين النوعين من خلال علاقات التنافر التي يوظّفها الشَّاعر بين طرفي الصورة التي تفتح دلالاتها على طاقات شعريّة لا متناهية. وتحقّق الصورة، وفقاً لذلك، وظائف تواصلية وفنيّة جماليَّة، وقد تؤسّس وظائف نفسيَّة في النصّ الشعريّ تظهر من خلال تفسير التَّناقض الذي يرفد النص بشعريَّة توتّر خاصَّة، تُظهر الحالة الشعوريَّة التي دفعت إلى تدفّق التناقض، وخلق التباين في الانتقال من النقيض إلى النقيض، لتكون الصّورة مفتوحة على الأفق الجدليّ المراوغ، وبهذا المعنى يكون الشعر هو الحقيقة التي تكشف عن الأشياء التي اختفت في الواقع، أو باتت الحقيقة التي تقدم الحياة في شكل مختلف عمّا نراها؛ لأنَّ الشعر الذي يوظف الصورة ينطوي على تفاعل جدلي بين الذات والموضوع.

الكلمات المفتاحية: الصورة، التشبيه، الدلالة

باحث/ دكتوراه ــ اختصاص لغويات ــ كلية الآداب-

The connotations of the simile in the poetry of "Nazih Abu Afash"

Bashar Ali Motia*

(Received: 3 November 2025, Accepted: 15 February 2026)

Abstract:

This research seeks to read the manifestations of the simile in the poetry of Nazih Abu Afash, and to deduce its suggestive functions. It highlights his contradictory world, which is filled with great questions that arise about man's relationship with his existence, his universe, and his reality.

They are not read in isolation from their textual context. Rather, it is necessary to show their harmonious and discordant relationships, depending on the contexts of the situation and position this is what confuses him and prompts him to participate in reinterpreting the image and searching for the desired meaning. Accordingly, the image fulfills communicative and aesthetic artistic functions, and may establish corrective or psychological functions in the poetic text that appear through the interpretation of contradiction, which provides the text with a special poetic tension, showing the emotional state that prompted the flow of contradiction, and creating contrast in the transition from one opposite to the other, so that the image becomes It is open to the elusive dialectical horizon, In this sense, poetry is The truth that reveals things that have disappeared in reality, or that have become the truth that presents life in a form different from what we see; Because poetry that employs .images involves a dialectical interaction between

Key words: image, simile, connotation.

*Researcher/PhD – Specializing in Linguistics – Faculty of Arts.

المُقدِّمة:

ارتبط مفهوم **الصُّورة الشعريَّة** برؤية الشَّاعر للعالم الموضوعيّ، ودور الخيال في إبداعه، وهو مفهوم يتّكئ، أساساً، على منظور يتماس مع النشاط الفلسفي، فـ "**الصّورة الشعريّة** تَشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي؛ وعي الإنسان بنفسه وبعالمه، هما عمليتا الإدراك (Perception)، والتخييل (Imagination)"[1]، بمعنى أنَّ الصُّورة هي أسلوب تفكير، وموقف من العالم، وهنا نكون قد اقتربنا من طبيعة الصورة المفارقة[*] التي لا تقوم بنيتها أو النظر إلى أحد عناصرها بمعزل عن تفاعله مع الآخر، والعناصر هنا لا تلغي الظَّواهر والأشياء التي تتكوَّن منها الصّورة فحسب، بل لا تعني، أيضاً، الأفكار والأساليب البيانية أو البلاغيَّة الموظّفة، والصّورة المفارقة لدى الشَّاعر بهذا المعنى هي نتاج كلّي متفاعل للعلاقة التَّجادلية بين تلك العناصر، وعلى هذا النحو "تعدُّ الصّورة في الوعي التخيلي المبدع كاشفة عن الوجود والموجود معاً، وتبدو بمنزلة معامل رمزي للأشياء، متى انفلت منّا أخفقنا في أن نلج معجم الشاعر، وأن نقف على الحدس الشعري من حيث هو ضرب من المعرفة وطموح إلى الحقيقة"[2].

وإذا كانت **المشابهة** باباً من أبواب عمود الشعر؛ إذ كان الشاعر، قديماً، مطالباً بأن تكون تشبيهاته مصيبة[3]، فإنَّ التشبيه في النقد الحديث يكون "من أسباب الشعرية إذا حدث تفاوت بين المشبه والمشبه به"[4]؛ أي إنَّ الصُّورة **التشبيهيَّة** تقوم على الاختلاف والمغايرة والتعارض بين طرفيها، و"كلما كان طرفا التشبيه المشبه والمشبه به متباعدين متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية للابتعاد عن المبتذل والمألوف واكتشافه لعوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب"[5] الذي يمتلك قدرة "على أن يرى بين حقائق الوجود البادية الاختلاف والتنافر جوامع من المشبه لم يلتفت إليها غيره، حتى إنَّه ليشاهد بجمعه بين أشياء لم نكن نجمع بينها، ولكن حين نزيد عمله هذا تأملاً يتّضح لنا أنه استطاع فعلاً أن ينتبه إلى ما كان خافياً عنَّا من أوجه الشبه والعلاقات التي تربط بين الأشياء"[6]. ولا سيما أن الصّورة **التَّشبيهية** في المفهوم الجماليّ هي "تصويرٌ يكشف عن حقيقة الموقف الشُّعوريّ أو الفنّيّ الَّذي عاناه الشَّاعر في أثناء عمليَّة الإبداع، كما يرسم أبعاد الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التَّشبيه"[7].

ومن المهم أن نشير، هنا، إلى أهمية الوعي النقدي الحديث **بالصورة الشعرية**؛ إذ ينطلق هذا الوعي من منظور نفسي يغاير المنظور العقلي المنطقي المتمثّل في تعامل النَّقد العربيّ القديم مع الصّورة البلاغيَّة؛ فقد كانت علاقة (المشابهة) هي أكثر العلاقات بين عناصر الصورة شيوعاً في القصيدة العربية الموروثة، فيُنظر إلى التشبيه نظرة تطابق أو تناسب منطقي[8]، ومن ثم فإنَّ معظم جهود النُّقاد والبلاغيين العرب في دراسة الصُّورة الشّعريَّة دارت حول هذه الصّورة التي تقوم على المشابهة،

---

[1] محمود درويش، المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1999م، صـ 163.

[*] المفارقة قول شيء بطريقة لا تثير تفسيراً واحداً، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيّرة. وهي أيضاً اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركّب لفظي اقتراناً دلالياً ينطوي على تعارض، أو اختيار، أو عدم انسجام منطقي، يتولّد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة بسبب مخالفتها للاختيار المنطقي المتوقّع".

– ينظر: المفارقة وصفاتها، دي. سي. ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1993م، صـ161.

– يُنظر: في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط1، 1993، 187.

[2] الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف نصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1998م، صـ 292.

[3] ينظر: مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، أنترناشيونال برس، ط1، 1988م، صـ 70.

[4] ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، صـ 46.

[5] خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، ط2، 1984، صـ 12.

[6] الشعرية، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج(4.3)، م(40)، 1989م، صـ 69.

[7] الصورة الشعرية عند عبد الله البردّوني، وليد مشوّح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996، صـ 258.

[8] ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز العربي، بيروت، ط3، 1992م، صـ 182.

فدرسوا (التشبيه) و(الاستعارة)[1]، لكنَّ الصورة التي تقتصر على رصد التشابه الحسي بين عناصرها "ليس لها أكبر اعتبار في ضوء المفهوم الحديث للصورة الشعرية ووظيفتها، فوظيفة الصورة في إطار هذا المفهوم هي تجسيد الحقائق النفسيَّة والشعوريَّة والذهنيَّة التي يريد الشاعر أن يعبّر عنها"[2]، وتظلُّ أكثر ارتباطاً بالواقع، لكنَّها تعيد تشكيله، ليصبح لها واقعها الخاصّ، الَّذي تندغم فيه كلّ الملكات والحواسّ؛ ما يعني أنّ أساس الصورة، في الشعر الحديث المعاصر، يكمن في الخلق، لا في المحاكاة، كما كان سائداً في الشعر العربيّ، وعليه، فقد تخلّت الصورة المعاصرة عن وظائف الصورة التقليديّة في الشرح والتزيين[3]

وتجدر الإشارة إلى أنّ التراكيب المتضادّة في الصُّورة "تتولّد تحت ضغط الإحساس الغامض، لتحمل التجربة، وتخرج إلى الحياة غاصّة بالدَّلالات المتلاحمة، مفعمة بالمعاني المتباينة المتشابكة، غامرة بالإيحاءات العديدة المتداخلة"[4]، وفي السّياق ذاته يقول أبو ديب: إنَّ المشابهة شعريَّة بقدر ما تمنح الفرصة للمغايرة أو لتأكيد التَّضاد وإضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إنَّ المشابهة شعريَّة بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدليّ أي في علاقات تشابهها وتضادّها أو تميّزها، وكلما اتَّسعت الفجوة المكتشفة كانت الصُّورة أعمق فيضاً بالشعريَّة وأكثر ثراء بها؛ أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطَّبيعة المتمايزة للأشياء، للتضاد القائم بينها، كانت أكثر بهراً[5].

إنَّ وظيفة **الصّورة التَّشبيهيّة** لا تتوقَّف عند حدِّ التَّأكيد والتَّوضيح وإظهار المعنى أو "البحث عن مدى التَّطابق الخارجيّ بين أطراف التَّشبيه، ومدى التَّناسب العقليّ بين العناصر المقارنة"[6]، بعيداً عن المدلول النَّفسيّ العاطفيّ للصُّورة التَّشبيهيَّة، وهذا ما نبَّه عليه العقَّاد بقوله: "وإذا كان وَكْدُكَ من التَّشبيه أنْ تذكر شيئاً أحمر، ثمَّ تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت ... ولكن التَّشبيه أنْ تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة ممَّا انطبع في نفسك"[7]؛ إذ إنَّ المعوَّل عليه هو الوظيفة التَّأثيريَّة عبر عقد الصِّلة بين طرفين من حيث تأثيرهما النَّفسيّ، فالشَّاعر يجهد في إظهار شعوره نحو أمر ما، موضِّحاً إيَّاه توضيحاً وجدانيَّاً؛ فيشعر المتلقِّي بما شعر به الشَّاعر. والتَّشبيه بهذا المفهوم "ليس دلالة مجرَّدة ولكنَّه دلالة فنيَّة"[8] من شأنها أن تؤثِّر في النَّفس، وتستثير العاطفة بما تحقِّقه من جدَّة وطرافة واستحسان.

أَهَمِّيَّةُ البحثِ وَأَهدافُهُ:

يرمي هذا البحثُ إلى قراءة الصُّورة التَّشبيهيّة المفردة والمركّبة في شعر (نزيه أبو عفش)، محاولاً الوقوف عند وظائفها أوّلاً، والكشف عن كوامنها الإيحائية وأبعادها الفكريّة والمعرفيّة ثانياً، وبيان ما تشفُّ عنه مواقف التجربة الشّعريّة تجاه صراعات الحياة وجدليَّاتها، وما تقدّمه من نظرة مختلفة للعالم، تعيد ترتيب الأشياء على وفق منهج حياتيّ جديد.

منهجيَّةُ البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ الذي يقوم على ملاحظة الظاهرة واستقرائها ووصفها وتحليلها واستخلاص النتائج المرجوة، وهو يتيح تناول الصّورة التَّشبيهيّة ودلالاتها في شعر (نزيه أبو عفش)، واستنطاق بنيتها، لإظهار وظائفها والأثر الذي أدّته في تجربة الشاعر، والغايات المتحقّقة من توظيفها؛ إذ تقدّم الصّورة المفردة إيحاءات تتوالد من تباعد طرفي التشبيه عن المشابهة

---

[1] ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م، صـ 74.

[2] المرجع نفسه، صـ 80.

[3] ينظر: وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشعريّة)، د. سعد الدين كليب، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط2، 2010م، صـ 30.

[4] تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008م، صـ 154.

[5] ينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب، صـ 47.

[6] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، صـ177

[7] الديوان، العقاد والمازني، دار الشعب، القاهرة، ط4، (د. ت)، صـ 21.20.

[8] الصورة الأدبية في القرآن الكريم، صلاح الدين عبد التَّواب، الشركة المصرية العالمية ـ لونجمان، القاهرة، ط1، 1995، صـ44.

المألوفة؛ أي من خلال تضارب دلالات كل طرف مع الطرف الآخر، بينما تفجّر الصّورة المركّبة المعنى عبر الصّور المكثّفة المتداخلة التي تولّد حركيّة التشبيه وتفتح طاقاته الشعريّة على دلالات مختلفة.

أولاً: الصورة التشبيهيّة المفردة:

تتأتّى فاعليَّة الصُّورة المفردة من قدرتها على التَّعبير عن الإيحاءات النَّفسيَّة والشُّعوريَّة لتجربة الشَّاعر[1]، وهي تقدِّم تصويراً جزئيّاً محدَّداً، يدخل في بناء الصُّور المركَّبة، وهذا يعني أنَّها ليست منعزلة عن غيرها من الصُّور؛ إذ إنَّها "كعضو من أعضاء الجسم له استقلاليَّته المحدودة وانفراده بخصائصه، ولكنَّه يموت بانعزاله عن بقيَّة الأعضاء الأخرى"[2]. ولا يمكن بحال من الأحوال أن ندرس الصُّورة الصُّغرى إلَّا ضمن سياقها؛ فيجب النَّظر إلى صور النَّصّ على أنَّها وحدات متَّصلة بعضها ببعض، وليست منعزلة، فهناك علاقات تربط بعضها ببعض لتلتفَّ حول موضوع محدَّد. وللتَّشبيه، الَّذي يأتي في صورة مفردة، أثرٌ بارزٌ "في شحن الجملة بتيَّارات انفعاليَّة تفجِّر دلالة مفرداتها خارج حدودها المعجميّة وتوجِّه المعنى الكلِّي للسِّياق الشِّعريّ" [3].

وفي شعر (نزيه أبو عفش) تتأتى فاعليَّة الصّورة التَّشبيهيَّة المفردة من قدرتها على خلق التّوتر الشعريّ بين عناصر الصّورة، من خلال توسيع الفارق بين النقيضين؛ ففي قصيدة (ما سوف يبقى) تخلخل الصّورة بنية النَّصّ فتضع القارئ في مواجهة غير مألوفة مع إيحاءات الصورة التشبيهية؛ إذ يولّد التشبيه توتّراً شعريّاً من خلال المقارنة بين طرفين، وهذا ما يكسر نمطيَّة التشبيهات المألوفة، وبهذا المعنى تصبح الصورة الشعريّة وسيلة الخلق والكشف والرؤيا وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة المتشابكة المعقدة ما بين الأنا – الآخر، الداخل – الخارج[4]، يقول الشاعر في قصيدة (الكابوس):

جُرَّ القاتل من قلبه إلى العراء

وأرغمه على التحديق في أعين الموتى

حتى يرتعد قلبه من الدناءة والذلْ ..

وأصابعه .. ينقّطُ منها الرصاص

كثمارِ شجرةٍ إزاء ضريح ...[5].

يضعنا هذا النَّصّ أمام صورة تشبيهيّة مفردة نادرة وغريبة، وعلى الرَّغم من حضور أركان التشبيه جميعها، فإنَّه لا يمكن الإمساك بأطراف دلالاتها أو تفتيقها على نحو واضح؛ فهي تحتاج إلى قراءة متأنية من أجل استبصار المعنى العميق، ففي قول الشاعر "وأصابعه ... ينقِّط منها الرصاص كثمار شجرةٍ إزاء ضريح" يقع القارئ على تشبيه معقّد، ومُحيِّر؛ إذ تبدو أطرافه موغلة في البعد عن التشبيهات المألوفة، ويظهر عدم التجانس المنطقي فيما بينها، وهذا ما يفتح التشبيه على إيحاءات متشعّبة، تدفع إلى تجاوز البنية السَّطحيَّة، وتفتيق الدلالة الكامنة في البنية العميقة [6]، فالتناسب المنطقيّ بين أطراف التشبيه

---

[1] (نزيه أبو عفش): شاعر سوري، ولد في مرمريتا (حمص) عام (1946)، عمل مدرّساً في مناطق سوريّة مختلفة. ومع الشعر اشتغل على فاعليّة الفن التشكيلي، والتصوير الضوئي والموسيقي، ومن أهم أعماله الشعريّة: الوجه الذي لا يغيب (1968)، وشاح من العشب لأمهات القتلى (1976)، ما يشبه كلاماً أخيراً (1997)، وغيرها من الأعمال الشعريّة، وقد طبعت أعماله الشعريّة الكاملة في مجلدين في دار المدى للثقافة والنشر عام (2003). ينظر: من المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص، محمد علاء الدين عبد المولى، دار الذاكرة، حمص، سورية، ط1، 2000م، صـ 18.

[2] شعر عمر أبو ريشة قراءة في الأسلوب، محمود شقيق لاشين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009م، صـ 96.

[3] محمود درويش المختلف الحقيقي (دراسات وشهادات)، تأليف مجموعة من الكتاب، صـ 177.

[4] ينظر: وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشعريّة)، د. سعد الدين كليب، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط2، 2010م، صـ 30.

[5] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ 1، دار المدى، بيروت، ط1، 2003م، صـ 235.

[6] البنية العميقة: هي الأساس الذهني المجرد لمعنى معين، يوجد في الذهن، ويرتبط بتركيب جمل، يكون هذا التركيب رمزاً لذلك المعنى وتجسيداً له، وهي النواة التي لا بدّ منها لفهم الجملة، ولتحديد معناها الدلالي، وإن لم تكن ظاهرة فيها. . ينظر: في نحو اللغة وتراكيبها (منهج وتطبيق)، خليل أحمد عمايرة، عالم المعرفة، جدة، 1984م، صـ 55– 59.

يفقده الكثير من وهجه وإشعاعه[1]، وعليه، كيف يستسيغ القارئ هذا التقارب بين (الأصابع) و (ثمار شجرة)؟ وكيف يمكن قبول وجه الشبه (ينقّط منها الرّصاص) بين طرفي التشبيه بصيغته اللفظية المباشرة؟ وهل لاختيار المكان (الضريح) غاية مقصودة؟ في الحقيقة لا يمكن تفنيد إيحاءات التشبيه بعيداً عن السياق النصي الخاص به من جهة؛ أي قراءة تفاعلاته النصيّة التي تمخّض عنها؛ لأنَّ الصورة تستمدّ إيحاءاتها من متعلقاتها النصيّة التي تزيد من طاقتها الشّعريّة، ثمَّ النظر إلى نقاط التشابه الكامنة في البنية الثانية العميقة، من أجل اكتشاف خيوط الدلالة التي تتقاطع فيما بينها لتأسيس رؤية شعرية مبدعة أو مختلفة من جهة أخرى، فبدءاً من عنوان النص (الكابوس) نكون أمام حالة من القلق تمتدّ على مساحة كبرى من النَّصّ، القلق أو الألم الذي يشكّل إحدى دوائر الفكر الوجودي[2] التي تعلن عنها نصوص (نزيه أبو عفش)، ولا معقولية العالم هي التي أنتجت هذا الألم، وهذا الفكر الوجودي "يتبع لنهج حياتي مستمد من عمق المعاناة الإنسانية، ومن عمق الوعي لطبيعة الحياة التي لا تكفّ عن إخضاع الإنسان للنار، حتى تقوّي فيه معدن الألم"[3]، وعلى ذلك، يشكّل النَّصّ فعل ثورة تعلن عنها أفعال الأمر (جُرَّ، أرغمه)، فهي تُعبّر عن الحالة الانفعالية الوجدانيّة التي تكوّنت في تلافيف النَّص، وتمثّل دعوة للتمرد على الواقع، والتسلح بالآلام، من أجل هتك حجاب الظلم القابع على أعتاب الإنسانية، الظلم الذي يفتك ببراءة الكون، ويمثل من جهة أخرى دعوة لمجابهة الطاغية والقاتل والجلاد، بمعنى آخر دعوة للخلاص من الكراهية والذل والدناءة.

وعليه، يمكن أن يلتقط القارئ الخيط الجامع بين طرفي الصُّورة، فما يجمع بين المشبّه (أصابع القاتل) والمشبَّه به (ثمار شجرة) هو ليس الرصاص، بل الدماء، فأصابع القاتل تتماهى مع الحالة الدَّمويّة التي خلّفتها؛ إذ يبدو واضحاً أنَّ (كثرة الدماء) هي (الجامع في كل)، ناهيك عن اختيار الفعل (ينقّط) في هذا السّياق الخاصّ، فاختياره يشكّل حالة شعرية غريبة فجّرت طاقة الصورة فخلقت المفاجأة[4] بمخالفتها التَّوقّع، وكلما زاد التباعد خاب هذا التوقع[5]، وعلى ذلك، فإنَّ وجه الشَّبه يمنح التشبيه الحيوية والحركة والاستمرار، فهو يمثّل صورة فنّيَّة مجازية توحي ببشاعة المشهد السَّوداويّ، وتبرهن على الاعتصار الدَّاخليّ المسيطر على الذَّات، كما أنَّ اختيار المكان (الضريح) هو الآخر يخلق المفاجأة، ويزيد من قتامة الحالة الانفعالية التي كوّنت لوحة الألم والمعاناة، فالضريح يحمل رمز التضحية والخير والحق والأصالة، لكنَّه في الرؤية الشّعريَّة أصبح شاهداً على حالة مختلفة، ويحمل رمز الموت المفجع، ودالاً على الحالة القهرية التي تعتصر الروح، مثيراً ردّة فعل تجاه الظلم والبشاعة والقتل والدم والوحشية التي تمثل لا إنسانية الإنسان. ويأتي التَّشبيه أكثر عمقاً ودلالةً في نص (طوبى للموتى)، يقول الشاعر:

إلى متى:

بدون بكاءْ

بدون حبْ

---

[1] ينظر: بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضور، جمال جميل أبو سمرة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012م،صـ 116.

[2] تأثَّر(نزيه أبو عفش) باثنين من أعلام الوجودية هما (كامو، وسارتر)، وهو من الذين أخلصوا للتجربة الوجودية إخلاصا تاما؛ وذلك من خلال استحضاره للموضوعات الوجودية، مثل: الموت، والإثم، والحرية، وافتقاد العدالة، واليأس، والتشاؤم، والعبثية، والعدمية، والألم، وتتعلق طروحات الفكر الوجودي بإنسانية الإنسان، والحفاظ على وجوده الأصيل، وعدم المس بكرامته، وإن عبّر كل اتجاه منهما عن هذه الموضوعات بطريقته الخاصة المستمدة من طبيعته. وتجدر الإشارة إلى أن الوجودية يمكن أن تقوم على الإيماني وغير الإيماني (العدمي)، أمَّا غير الإيماني فيعبر عن افتقاد وجه الله، وتسلم العرش وموت الإله وغيره. ينظر: الدوائر متحدة المركز، دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش، نادين باخص، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط1، 2014م، صـ 30–31، 37.

[3] المرجع نفسه، صـ 19.

[4] تعني المفاجأة "الأثر الذي يخلّفه نصّ أو عبارة من نص في وعي القارئ، أو ذلك الاستنفار الذي تثيره المنبهات في القارئ". المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي، موسى ربابعة، ع(2) مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب، م(15)، الأردن، 1997م، صـ 47.

[5] ينظر: قضايا الشعرية، ياكبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، صـ 83.

بدون أصدقاءْ!

مريرٌ تحت ألسنتنا مذاق الكلمة والنداء وقبلةِ المرأة ..

وقلوبنا تتجعّد كحفنةِ الهواء في اليدْ!![1].

فنقع على تشبيه غريب نادر، وما يستوقف القارئ إزاء التشبيه هو حالة التنافر بين طرفيه، فالحقل الدلالي للمشبَّه (قلوبنا) يشكل تنافراً واضحاً مع الحقل الدلالي للمشبّه به (حفنة هواء)، ناهيك عن اختيار وجه الشبه (تتجعّد) الذي يشكل مفارقة دلالية مع كل من طرفي التشبيه، والتشبيه، هنا، ليس مجانيّاً، خصوصاً عند النظر في الدافع الحقيقي الذي يثوي وراءه. فهل يقبل أن يكون القلب مثل حفنة؟ وكيف جاز أن يكون للهواء حفنة؟ وما الخيط الدَّلالي الذي يجمع بين المشبَّه والمشبَّه به في صورة واحدة أو وجه واحد هو (التجعّد)؟

قبل الإجابة عن تلك التساؤلات، لا بدَّ من قراءة الصِّور السَّابقة قراءة خاصَّة في سياق الرؤية الإبداعيّة الكليَّة للنَّصّ؛ إذ يؤسّس (نزيه أبو عفش) في نص (طوبى للموتى) رؤية جديدة عن جدليّة الحياة والموت، ويلخّص فيه أغلب ما أراد أن يعالجه من موضوعات وجودية، فيفتتح نصَّه بتساؤلات كبرى مخيفة، ومربكة، ومتناقضة، تثير صراعات بين الإنسان والواقع، وتعالج ماهية الإنسان، وجوهره، وسبب وجوده.

إنَّ السُّؤال الذي يطرحه المقطع السابق يبرهن على حالة سوداوية، محبطة، ينبثق فيها اليأس، ويثيرها النفي المكرّر (بدون بكاء، بدون حب، بدون أصدقاء)؛ إذ يقدّم النفي وظيفة فنية جمالية تعبّر عن كم المعاناة بسبب فقد الإحساس بالفرح والحزن على السواء، كما يعبّر عن المعاناة التي يعيشها البشر في ظل الخراب الكلي الماحق الذي يطال الأرض والإنسان، هنا يكون صوت الشاعر مساوياً للنداء الذي أطلقه في العنوان (طوبى للموتى)، الذي يهنئ فيه الموتى لأنَّهم استراحوا، وفي المقابل يوحي بالسخط على حال البشر الأحياء الذين لم يرثوا إلا الخراب والموت، مُتخمين بالبراءة، والكسل، والحمى، وعلى ذلك تبدو تفاصيل الحياة مشبعة بالمرارة، فهو عندما يقول: "مرير تحت ألسنتنا مذاق الكلمة" يُفجئنا بصورة شعرية مبدعة، ويخيب التوقع باختيار لفظة (الكلمة) التي تزعزع منطقيّة الكلام، وتهزّ من استقرار الدلالة، فالكلمة عندما تخرج لها تأثير، وتحمل تعبيراً، أمَّا في الرؤية الشعريّة فلم يعد الكلام مؤثراً، فقد أصبح ممزوجا بالمرارة، ويوحي بقسوة الحياة، وفي صورة المذاق المرّ للنداء يقع القارئ على صورة موجعة، فالنداء بحاجة إلى من يسمعه، فيستجيب له، أمَّا حينما يصبح مُرّاً فهذا يعني أنَّه يحمل معنى الخيبة بمن حولنا، وعندما تكون "قبلة المرأة" مُرّة نكون قد فقدنا الإحساس بالسَّعادة واللذة والمتعة، أو فقدنا جزءاً من مشاعرنا، وقد تحمل القبلة المُرّة على تجرّد الإنسان من عاطفته ومحوها من قلبه.

وبناء على ذلك، فعلى القارئ أن يستسيغ التَّساؤلات التي قدمنا لها بدايةً، فيرى أنَّ إيحاءاتها تنهض بأجوبة، أو تفسيرات منطقية تعيد التلاؤم إلى بنية الصورة الشعريّة، وعليه، يُقبل الشَّرخ العميق الذي تُبنى عليه عناصر الصورة الشعريّة، ومن هنا يكون فعل الإبداع مستساغاً ومؤثراً في خلق الجدة في الشعر، فكلما كان الاختيار غير متوقع أو بعيدا ونادر الحضور في الذهن ولّد إيحاءات شعرية أكثر عمقاً، وفي هذا السياق يذكر الدكتور جابر عصفور أنَّ المشابهة إذا كانت على درجة من التباعد، و "ممَّا لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النَّظر، فإنَّها ... تثير دهشة القارئ واستغرابه"[2]. وفي هذه الدرجة بالطبع؛ أي درجة التباعد تظهر فاعلية التشبيه في خلق الشعرية فـ "كلما كان طرفا التشبيه متباعدين متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية للابتعاد عن المبتذل والمألوف واكتشافه عوالم جديدة لا يراها غير الشاعر الموهوب"[3]. وهذا ينطبق على الحالة السابقة تماماً، فحين يشبّه الشاعر القلوب بحفنة هواء، فإنَّه يُرى أن وجه الشبه بينهما نادر الحضور في البال، وهو ما

---

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ 1، صـ 262.

[2] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، صـ190.

[3] خليل حاوي، ريتا عوض، صـ 12.

يثير الدهشة، ويقلق القارئ، ويدفعه إلى البحث عن المعنى المراد، ويعيد بناء الصّورة على نحو منطقي يُقبل في المرجعية الذهنية، وعليه، فإذا كان اختيار وجه الشبه (تتجعَّد) يعقّد حالة الصورة ويربك القارئ، ويضعه وجهاً لوجه مع هذا الاختيار، فإنه في الوقت ذاته يدفع إلى تجاوز الدلالة الظاهرة، والبحث عن الإيحاء الكامن في البنية العميقة، أو بالأحرى البحث عن خيط الدلالة الذي يفسر حالة التشابه ويقرّب الصورة بين طرفي التشبيه، من خلال معنى ثالث أو تشابه آخر يكمن في البنية الدلالية خلف البنية التركيبية السَّطحيَّة، فما يجمع بين طرفي التشبيه ليس (التجعّد)، بل الانكسار والضعف والهشاشة، والفراغ، واللاقيمة، والجامع هو (عدم القيمة في كل)، فبدلاً من أن تفيض القلوب بالأحاسيس، أصبحت كحفنة الهواء التي تنتقل من مكان إلى آخر من دون أن يلتفت إليها أحد، فهي فارغة ومفرَّغة من قيمتها ومضمونها، كالسراب أو الوهم، وفي ذلك تصغير لفعل القلب الكبير وشأنه.

بالمجمل فالصُّورة السَّابقة تقدّم إيحاء عميقاً يشير إلى انقلاب صورة الإحساس بالواقع، وتغيّر صورة القلب تغيُّراً سلبيا قاتماً ومغلقاً، وتخلّيه عن وظيفته المعهودة، هكذا يقيم الشعر احتفالاً عميقاً للروح اليائسة، الباحثة عن الحبّ والجمال والحق والخير والصداقة، الباحثة عن جواب الأغنية، والوردة، والجسد، والقلب، لكنَّه احتفال تعلو فيه موسيقا فقدان كل هذه الأشياء، ومن هنا نفهم حجم الإحباط والإخفاق الذي يمتدّ على طول الخط الشعري لـ (نزيه أبو عفش)[1]، ويقول الشاعر في نص (التلاشي):

أمس لم يورقْ؛ جذور الموت غالتني
وأعماني الرمادْ
لم أعد أبصرُ
ماضيَّ تناهى غبشاً ... رؤيا ... سوادْ
هو جوعي ..
آهِ، ريحُ الجوع تجتاح شراييني الهريئةْ
وأنا أزحف صوب القاعِ
ضيّعت إلهي .. ولدي، شُرِّدتُ
في ليل الخطيئة[2].

تؤسّس الصُّور في بداية النصّ حالة شعريَّة مختلفة، وتنمُّ على اليأس والكآبة التي تجتاح الرُّوح وتؤرّخ للحزن المضني؛ إذ يستعير الشَّاعر للأمس (الماضي) صفة الأشجار التي تتفتَّح أوراقها، لكنَّ أمس الشَّاعر مختلف، فقد مرَّ من دون أن يراه أو يشعر به، لذلك فالزمن هو زمن مفقود، بمعنى أنَّه زمن نفسي يحمل في طيّاته صورة كئيبة، مغطَّاة بغبار الذُّبول والحزن، فالزَّمن يكون مورقاً ومفرحاً عندما يحمل معه البشائر والخير والحب والجمال، ويصبح الموت هو الآخر له جذور حين يُشبَّه بالأشجار التي تفرّعت ممتدة من الماضي إلى الحاضر، وسيطرت على الزمان والمكان، وهذه الصورة حوَّلت الموت من صورة مجردة إلى صورة حيّة توحي بانتشار الموت بفعل الخراب الممتد من الماضي إلى الحاضر.

يواجه القارئ في هذا النصّ جملة من الصور التشبيهية المفردة التي ترتدّ دلالاتها في نهاية الأمر إلى معنى واحد، يعبّر فيه عن جدلية الماضي والحاضر، ففي التَّشبيه الأوَّل يقع القارئ على تشبيه مجمل (ماضيَّ تناهى غبشاً ... رؤيا ... سوادْ)، تعدَّدت فيه أطراف المشبَّه به، فإذا كان من المألوف أن نشبّه الماضي بالغبش والسواد، فكثيراً ما نسمع في حياتنا اليومية من يقول: (ماضيه أسود، أو ماضيه ذكرى)، فإنَّه على غير العادة أن يشبّه هذا الماضي بالرؤيا، ناهيك عن المفارقة التي يخلقها اختيار المشبه به (رؤيا) مع لفظتي (غبشاً، سواد) اللَّتين خلخلتا بنية التشبيه، وهذا التخبط بالضبط والانتقال من النقيض إلى

[1] ينظر: النحل البري والعسل المر، (دراسة في الشعر السوري المعاصر)، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982م، صـ 29.
[2] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ 1، صـ 463– 464.

النقيض هو ما يحقّق المفاجأة ويدفع للبحث عن علّته الشعرية، فالماضي مظلم وصورته ضبابية بما يحمله من معاناة وألم وانكسار مدوٍ، هو صراع الإنسان مع الحياة ومكابدته لآلامها وأوجاعها، صورة انهارت منها الأحلام وتلاشت فيها الذكريات، إنَّها صورة الماضي التي ضاعت، وعليه، فإنَّ الرؤيا ليست رؤيا تفاؤليَّة أو إيجابيَّة، بل رؤيا قاتمة كالحة.

وما يزيد من طاقة الصُّورةِ التشبيهيَّة الشعريَّةِ، ويفجّر دلالات إيحاءاتها هو التشبيه البليغ "ماضيَّ جوعي"، فكيف تحوّل هذا الماضي إلى جوع؟ الماضي يمثِّل الزمن الذي انتهى، أمَّا الجوع فيمثّل حالة أخرى مرتبطة بالفقر والحالة الاجتماعية المزرية، وهو ما يجعل القارئ يصطدم باختيار غير مألوف، بل نادر التوظيف، غير أنَّ للسياق دوراً في تفسير التشابه بين طرفي التشبيه، ولطالما مثّل الماضي صورة الجوع، فتلك الصورة ما زالت قابعة في المخيلة، مسيطرة على الشعور، وتعجُّ بالألم، فما يجمع بين (الماضي) و(الجوع) هو المكابدة والمعاناة والألم، وعليه يبدو الماضي لوحة ضبابية سوداء وكئيبة، ولم يعد هناك شغف لتذكرها.

وإذا كان هذا الماضي متلاشياً منهاراً ويعبّر عن معاناة صراع مضنٍ بين الإنسان والواقع بحثاً عن وجوده حالماً بقيم الحياة الفاضلة، ومُثلها العليا، باحثاً عمَّا يثبت وجوده في هذا الماضي، فإنَّ الحاضر ليس بأفضل منه، فإذا كان الماضي يمثّل حالة الفقر والجوع، فإنَّ هذا الجوع أصبح كالريح التي تأتي على كل ما تبقَّى من أمل في إعادة إحياء الأمل في الحاضر، ففي تشبيه (الجوع) بـ (الريح) نلحظ أنَّ اختيار المشبه به (الريح) يخلق توتّراً شعريَّاً مع دلالات المشبَّه، فمن دلالات الريح العذاب والدَّمار والخراب والجدب، وهذه المعاني تظهر في هذا السياق الخاص؛ أي إنَّها تحمل دلالات سلبية، أمَّا الجوع فأكثر ما يرتبط بحالة اجتماعية إنسانيَّة، كذلك فإنَّ اختيار الفعل المضارع (يجتاح) يؤسّس إيحاءً عميقاً، يوحي باستمرار فعل المشبَّه (الجوع) وتجدَّده، وعلى ذلك، يترك تشبيه الجوع بالريح دلالات تعبِّر عن قسوة العيش، ومرارة الحياة، ويوحي اختيار النعت (الهريئة) بالروح المهزومة أمام صراعات الحياة وجدليَّاتها وأزمنتها المتقلبة، وقد يبيّن قارئ آخر دلالات أخرى لهذه الصورة فيرى أنَّ الجوع رمز من رموز الهزيمة، هزيمة الإنسان في إثبات وجوده، الأمر الذي يعني غياب العدل والحق والخير من الوجود، هكذا يصعّد التشبيه البليغ الإضافي في هذا السياق الخاص من شعرية النص، فهو يدفع المعنى نحو العمق ويفجّر طاقة الصورة على دلالات شتى، وهذا ما تمتاز به لغة الشاعر؛ إذ يحتاج قارئها إلى استبصار متأنٍ؛ لأنه سيكتشف مع كل قراءة دلالات جديدة، فلا يكاد يمسك بدلالة حتى تنفلت أخرى، وهذا بالطَّبع سمة من سمات الشعر الجيّد، الذي يتركنا نواجه سلسلة لا متناهية من الدلالات.

وفي تشبيه بليغ إضافي غريب مفاجئ يستدعي الشاعر (الخطيئة) ويشبّهها (بالليل)، فإذا كانت الخطيئة تنتمي إلى حقل معجمي يعجّ بمعاني (الإثم، والعصيان، ...) فإنَّها تقترب من صورة الليل الحالك التي تفيض بمعاني (الضبابيَّة، وانعدام النور)، والتي اختفت فيها النجوم والكواكب، وبالطَّبع فغياب وجه الشبه والأداة في هذا السياق الخاص يترك مساحة حرة في عملية التخيُّل (المشابهة) لتقريب الصورة الجامعة بين الطرفين، وبالوقوف عند دلالتي الفعلين الماضيين (ضيَّعتُ، شُرِّدتُ) المعنى في هذا المقام، ولا سيما أنَّ الضياع في قوله (ضيعت إلهي، ولدي) يعبّر عن حالة الهذيان وفقد الإحساس بالوجود، وأنَّ التشرد في قوله (شُرِّدتُ) يؤدي دوراً محورياً في التعبير عن المجهول، وقد أسهم هذان الفعلان في تكوين صورة (ليل الخطيئة) التي تزيد من حدة الشعور بالضياع والفقد والتشرد والهذيان. فتشبيه الخطيئة بالليل يخلق هاجساً لتعميق الإحساس بالحالة المؤلمة، ومن جهة أخرى فإذا افترضنا أنَّ الخطيئة من قبيل الليل وداخلة في حقله الدلالي، فإنَّ حجمها سيكون مضاعفاً، وعليه، يكون الجامع بين الخطيئة والليل، وأقرب ما يكون إليه هنا هو الانتشار والسيطرة؛ أي (المضاعفة والكثرة في كل)، وعلى ذلك، فإنَّ إيهام التشابه بين الخطيئة والليل، أو بمعنى آخر إنَّ تماهي الخطيئة مع الليل يعرّي حقيقة الواقع، ويكشف عن ثنائيَّة الصِّراع بين النور والظلام.

ومن دون شكّ، فإنَّ الوظيفة النفسيَّة للصور التشبيهيّة السابقة تتجلَّى بوضوح تام؛ إذ تعبّر عن نفسيَّة قلقة، متوتّرة، وتحيل على طاقة سوداء هائلة، مشبعة باليأس والألم، ترصد ما يكابده الإنسان في الماضي، وما يعتصر عيشه السقيم في الحاضر، سواد

يعمّ الكون، بحجم الإثم الذي يرتكبه الإنسان في الوجود، كما تبرهن على ما يستتر في نفس المبدع (الإنسان) من حقائق ورؤى كانت غير ظاهرة إلى لحظة كتابة النص؛ أي تعبّر عن المكبوت والمسكوت عنه في لحظة شعرية ما، يدفعها الألم. يقول الشاعر في قصيدة (حديقة الأموات):

والأمواتُ، في حديقةِ الأمواتِ، أمواتٌ.
يهذّبون صمتَهم بعسلِ الكلامِ،
يبنون بيوتهم من الظلامِ،
يبكونَ ظلاماً ...،
. . وهكذا ينفتحُ الظلامُ لي.
أنامُ كالمْيتِ إلى جوارهم .. فأبصرُ النجومْ
أبصرهم فيها
أبصرُ صوتَ موتهم
أشمُّ ملحَ الخوفِ في هوائهم (خوفي ...)
أشم طعم الصلواتِ، الندمَ، الغفرانَ ..
والضعيف الذي صيّرهم آلهةً:
أرى الجمـــــــــالْ.[1]

أكثر ما يستهوي القارئ في هذا النص هو كثرة الأفعال المضارعة التي تنسب إلى الموتى، فهل حقاً أن من يقوم بهذه الأفعال هم الموتى؟ ومن جهة أخرى فقد تكرَّرت لفظة الموت (خمس مرات) على مدار النص، كما تكرَّرت لفظة الظلام (ثلاث مرات) فما الغاية المقصودة من هذا التكرار؟ إنّ القراءة المتأنية للنص تدعونا بداءة إلى الكشف عن دلالة لفظة (الأموات)، التي تشكّل مفارقة لفظية واضحة في سياقها الخاص، فالأموات هنا هم (الأحياء) بدليل الأفعال (يهذبون، يبنون، يبكون، يربون)، التي تشكّل هي الأخرى مفارقة واضحة في سياقها الخاص تفهم من البنية السَّطحيَّة، فتبدو مُراوغِة أو مفرغة من معانيها الحقيقية، فالأحياء ليس لديهم القدرة على القيام بهذه الأفعال إلا في أحلامهم، حتى وإن اتَّصفوا بها، وعبّرت عن أحوالهم، لأنَّهم في الرؤية الشعرية أموات.

وما يفاجئ القارئ هو تشبيه (الأموات) بـ (الأموات) الذي استُهلَّ به النص، غير أنَّ استعادة المعنى الحقيقي تكشف حقيقية هذا التشبيه، فما يجمع بين المشبه (الأموات) أي الأحياء، والمشبه به (الأموات) هو حالة الظلام الدامي الذي يعدم النور، وعلى ذلك، يمثل الموت صورة فنية مجازية وظيفتها خلق المفاجأة والدهشة والاستغراب، والإيحاء المنسجم الذي تقدّمه هذه الصورة قائم على التناقض بين عناصرها المختلفة، وإذا كان تشبيه (الكلام) بـ (العسل) مألوفاً، أو مستهلكاً في حياتنا اليومية، فإن ما يعيد إلى التشبيه حيويته هو التعارض الناشئ بين (الصمت) و(الكلام)، الذي يشير بوضوح إلى فقد القدرة على الكلام، أو عدم القدرة على التعبير عن المعاناة والاكتفاء بما تكنّه القلوب من بياض وطهارة ونقاء؛ وهذا المعنى تشفُّ عنه صورة: (يهذبون صمتهم)، فالصمت يعني سكوتاً، وفعل التهذيب يوحي بصقل النفس وتدريبها على الصفات الإيجابية، لذلك فالصمت لا يعني السكوت إلا ظاهرياً، وباستعادة الكلام إلى توازنه نجد أنَّ الصمت ينفتح على الحركة بما تكنه النفس وترغب فيه من أحاسيس، لكنَّها في الواقع محالة.

وما يثير الذهن أيضاً، هو تشبيه الظلام بالبيوت، فهل جاز التقارب بينهما، بالطبع لا يمكن تفسير حقيقة هذا التشبيه إلا بعد النظر في السياق الخاص الذي دفع المبدع إلى هذا الاختيار، فالأحياء الذين تنطبق عليهم صفة الموت يقومون بفعل البناء،

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ 2، صـ 268، 270.

لكنَّ هذا الفعل مفرَّغ من حقيقته التي يدلُّ عليها، وفي هذا السياق يشكّل مفارقة لفظية واضحة لأنَّه في الرؤية الإبداعيَّة يعني الهدم؛ أي هدم الأمل وتناقص النور، في مقابل تدفّق الظلام، وارتفاع حدته، وعندما يكون الظلام بيتاً يبنى فأقرب ما يوحي به هو الإحساس بالسوداوية والكآبة، كما أنَّ تشبيه (القهر والألم) بالظلام في قوله: (يبكون ظلاماً) يكشف هو الآخر عن حقيقة الموقف المأساوي الذي يمر به أهل الأرض الأحياء، وتلك الصورة يتماهى فيها الشاعر (الإنسان) مع هؤلاء الأحياء (الأموات)، (أنا كالميت إلى جوارهم)، عبر الفعل (أبصر) المكرر ثلاث مرات، الذي يخلق مأزقاً لغوياً مع لفظة (ميت)، أي تصارعاً دلالياً بين السكون والحركة، والنور والظلام، كما يوحي تكراره برؤية إبداعية تنفتح من الموت على النور، وتفجّر دلالته طاقة التشبيه لتنفتح الدلالة على رؤى تفاؤلية عبر حاسة البصر لكنَّها لا تلبث أن تنغلق في صور مرعبة، لتتحول الرؤية إلى رؤية مخيفة في قوله: (صوت موتهم، ملح الخوف، طعم الصلوات والندم والغفران)، ويمكن تحديد إيحاءاتها على النحو الآتي:

- في قوله (أبصر صوت موتهم): نفاجأ بلفظة (صوت)، فعلى غير العادة تشبيه الصوت بشيء يُرى بالعين المجردة؛ إذ يؤدّي تراسل الحواس بين حاستي البصر والسمع إلى خلق المفاجأة في الصورة، وهزّ سكونيتها، فهي من جهة تقع بوصفها مشبَّهاً (أبصر صوت)، ومن جهة أخرى بوصفها صفة مستعارة لمشبّه به محذوف (صوت موتهم)، وهذا ما يسمح باتساع الدلالة وتشعب الإيحاء، وفي الوقت ذاته يسمح بتوافق الدلالة مع الإيقاع الموسيقي النابع من توظيف الجناس بين (صوت، وموت) على مستوى الألفاظ، وتوظيف التكرار (الصاد، التاء) على مستوى الحروف، فيضفي إيقاع الجناس رونقاً موسيقيّا شجيّاً يتناغم مع حركة الدلالة؛ بمعنى أنَّ التناغم الموسيقي جاء خدمة للتعبير عن الحالة الوجدانية الانفعالية، والأمر ذاته بالنسبة إلى توظيف حروف الهمس، فالهمس يعبّر عن الوجع المترافق مع الأنين، أنين الإنسان الحي الذي فقد مقومات الحياة، وكل ما يشعره بوجودها.
- وفي قوله (أشم ملح الخوف): نصطدم بتشبيه الخوف بالملح، فما المعنى الذي يمكن أن يجمع بينهما؟ في السياق التفاعلي للصورة التي تنتمي إلى الصور السابقة وتتفرع عنها نجد أن توظيف حاسة الشم للملح يخلخل ثبوتية الكلام المنطقي؛ لأنَّ الملح الذي يقترن بحاسة التذوق يبتعد دلالياً عن فعل الشم، واقتران الخوف به، أيضا، ما يشي بالغموض والغرابة، ويدفعنا هذا التوظيف النادر للصورة إلى اكتشاف علّة توظيفه، ويمكن تقريب الصورة بينهما من خلال افتراض جملة علائق تربط بين دلالتيهما في البنية العميقة، فالملح يدل على (تذوق وتطهير وتعقيم)، لكن الملوحة في الأبعاد الدلالية تشير إلى المعاناة والألم والمكابدة والقهر، لذلك جاز أن يقترن الخوف بالملح ويبدو داخلاً في حقله الدلالي، على أنَّ الصورة الجامعة بينهما هي (المعاناة في كل)، وهو ما تسعى الرؤية الإبداعية إلى استحضاره في الصورة الشعرية الآنفة.
- وفي قوله: (أشم طعم الصلوات، الندم، الغفران ..): نقع على صورة فنية مجازية استعارية معقَّدة ومركّبة في آن معاً، لا تتضح فيها معالم الدَّلالة على نحو واضح، فهل يعقل أن يقول الشاعر: (أشم طعم الصلوات، الندم، الغفران ..)، وفي هذه الصورة المعقدة تتبادل حاستا الشَّم والتَّذوق التأثير؛ فالطَّعم ليس من قبيل فعل الشم، والصلوات ليست من قبيل فعل التذوق، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الندم والغفران، وليست الصورة في هذا السياق إلا تعبيراً عن الفطرة، وهذا التعبير يستشف من اختيار لفظتي (الضعيف)، و(الجمال)، فهما تدلان على الطهارة، والقدسية، والفطرة التي افتقدها الإنسان في هذا العالم المجنون الذي افتقد النور وقد طمسه الظلام.

وعلى القارئ فيما تقدَّم أن يستسيغ فعل الإبداع بوصفه فعلاً منتجاً، فالجمال لن يكون ضعيفاً أو قوياً، بل إنَّه مفتقد، وافتقاده يعيد إلى الذّهن (القبح)، لتبدو هذه الثنائية؛ أي (القبح والجمال) في صراع دائم، وما يدفع إلى استحضارها هو (الضعف)، وهي الغاية الحقيقية من وصف الجمال بالضعيف، ويرتبط الجمال بالضعف كثيراً في نصوص الشاعر، "فهما يشكلان هاجساً يظهر جلياً في روح الشاعر، وينعكس في نصه بتكرار ملحوظ، فلا يلبث أن يذكر الضعف إلا ويذكر الجمال، والعكس صحيح، وفهم 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" [1]، وهو ما يكشف عن جانب متوتّر من شعريَّة النص، والجمال المفقود مفتاح مهمّ يعبّر عن اليأس الغامر فيما يكتبه الشاعر، وهو الجمال الذي من المفترض أن يكون المعنى الأول للكون والإنسان، ولكن الشاعر يكتشف أنَّ الكون أضاع جماله، وهل بعد هذا سبب عظيم لليأس لدى شاعر مثل (نزيه أبو عفش)[2].

إنَّ الوظيفة الإصلاحيَّة في الصور السابقة تتعدَّى حدود التصوير الوصفي الذي يجعل البنية السَّطحيَّة على ما هي عليه، فهي تدعو إلى رفض المعنى الحرفي للكلام، واستنكار التباعد الحاصل بين أطراف الصورة؛ أي إنها تستدعي من القارئ تجاوز المعنى السطحي أو المباشر والبحث في عمق الصور التشبيهيَّة بما يعيد التلاؤم إلى بنية التشبيه، ويكشف عن العلة المرادة من توظيفها.

ثانيًا: الصورة التشبيهيّة المركبة:

لا يُقصد بالصُّورة هنا الصورة المركّبة حقيقةً التي تزيد على صورة واحدة أو صورتين بقدر ما يقصد بها الصور التشبيهية المتداخلة، أو ما يمكن أن نطلق عليه سلسلة التشبيهات التي تتفرع عن معنى واحد؛ بمعنى آخر، يأخذ التشبيه المركّب شكل الحلقات الممتدة على مساحة كبرى من النصّ؛ إذ يكون المشبَّه مفرداً، والمشبه به غير مفرد[3]، وقد يكون عكس ذلك، فيأتي المشبَّه متعدّداً، والمشبَّه به مفرداً، وعلى ذلك، لا يخرج تشبيه المفرد بالمركب على أنه تشبيه مركب بمركب وإن كان أحد الطرفين يضمّ أجزاء أقل من الطّرف الآخر، بحيث لا يستطيع المتلقي في الظاهر مقابلة الأجزاء بعضها ببعض، لأنَّه لا يمكن أن يشارك في بناء الصورة بأن يكمل بذهنه عند التفكيك ما لم يذكره الباثُّ في تركيب التشبيه[4]، وذلك استناداً إلى علاقات الحضور والغياب، وهذا المعنى بالذات هو ما يولّد حركيَّة التشبيه المركّب، ويزيد طاقاته الشعريَّة، خصوصاً إذا ما كان قائماً على المفارقة التي تزيد، أيضاً، حيويَّته فنيّاً وجماليَّاً، والصُّورة المركَّبة إمَّا أن يجسِّدها التَّشبيه المركَّب، وإمَّا أن تأتي في صور صغرى متراكمة مرتبطة ببعضها ارتباطاً يوحي بالتَّآلف، ويقوم على علاقات نفسية ومعنوية أكثر تشابكاً وتعقيداً لتقديم المعنى العامّ لتلك الصُّورة. يقول الشاعر في قصيدة كفن مقلوب:

سماء الأرض .. ليست سماءَ ناسِ الأرض.

إنَّها كفنٌ مقلوب

مزيّنٌ بأقمارٍ

ونجوم

وصلواتِ ملائكةٍ مرشوشةٍ على سقفِ الضجرْ

مثل غبارِ فضّةٍ، وحليبٍ يابسْ.

سماءْ؟ ..

لا.

كفنٌ مقلوب

يجعل الناسَ يشتهون الموت

حين تضيق بهم الحياة

---

[1] الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 97.96.

[2] ينظر: النحل البري والعسل المر، (دراسة في الشعر السوري المعاصر)، حنا عبود، صـ 28.

[3] ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، جـ2، صـ 211.

[4] ينظر: دروس في البلاغة العربية، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي بالمغرب ، ط1 ، 1992م، صـ 26.

على أرضٍ معجونةٍ بالأنين

والدم

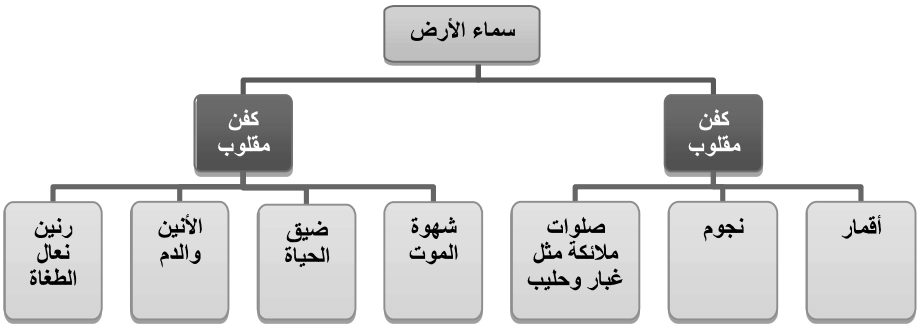
ورنينِ نعال الطغاة

على بلاط الخليقة الداكن

سماء؟ ..

سماءُ موتى! ...[1]

نلحظ أنَّ الصُّورة التشبيهيّة الكبرى تزيد من حيويَّة النص وحركيّته فنيّاً وجماليّاً؛ إذ تقدّم النصّ بطريقة تخالف النص الاعتياديّ، فتزيد من الطَّاقة الشعريَّة التي تتفجَّر على مدار التَّشبيه الممتد من بداية النص حتى نهايته، والمتّسم بحركيّة الانتقال المفاجئ بين جزئيّات الصورة التشبيهيَّة المكوّنة للتشبيه المركَّب بأكمله، فالدائرة الكبرى تبدأ بتشبيه السماء بكفن مقلوب، ثم يتعدَّد المشبَّه به فيتجاذبه طرفان بما يشبه الشرح والتفصيل، فيبدو المشبه به في الطرف الأول (أقمار، نجوم، صلوات ملائكة مثل غبار وحليب)، ويختص الطرف الثاني بـ (شهوة الموت، وضيق الحياة، والأنين والدم، ونعال الطغاة)، ويمكن تمثيل ذلك على النحو الآتي:



فحالة الخراب التي تطال الأرض والإنسان تدفع إلى البحث عن دوافع الألم المفرط الذي ولّد هذا الخراب، أو هذا التصوّر الذي يبرهن على لا معقولية العالم. وبإمكاننا الآن أن نسأل ما الذي يسمح بتشبيه سماء الأرض بكفن مقلوب؟ بداية يمكن أن نتوقف عند رمز لفظة (موتى) التي ختم بها الشاعر نصّه، فالموتى هم الأحياء الذين تضيق بهم الأرض، ويتسع بهم الخراب، وعلى ذلك، يولّد المحمول الدلالي للمفارقة اللفظيَّة في لفظة (موتى) انقلاباً دلاليّاً أو ما يمكن أن نسميه شرخاً دلالياً يتجاوز الدلالة المباشرة المألوفة في سبيل إنتاج مفارقة تنمّ على دلالة إيحائية مبدعة[2]، ويستدعي جبر المفارقة تجاوز المراوغة أو الخداع الحاصل في سياق الصورة، "فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتّفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتّفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتّفاق في واقعة الاختلاف"[3]، وهذا ما يوجّه الدلالة توجيهاً جديداً، ويعود بنا إلى تفسير هذه الاختلاف على أساس اعتماد الضعف، والخيبة، وفقدان الأمل، والانكسار، وسيطرة اليأس على ما عداه.

وبالنظر إلى الشكل الآنف نجد أنَّ الطرف الأوّل أو الدائرة الأولى يتعدَّد فيها المشبّه به، فالكفن المقلوب يتفرع إلى أقمار ونجوم وصلوات ملائكة، فيكون اختيار الأقمار والنجوم مما يقبله الذهن، أما حين النظر في اختيار (صلوات ملائكة مرشوشة على سقف الضجر) فإنَّ الأمر يولّد شرخاً عميقاً يحتاج إلى إعمال الذهن في اكتشاف خيوط الالتقاء والتناغم أو التقارب بين الكفن

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ 2، صـ 497– 498.

[2] ينظر: قرينة التضام في القرآن الكريم، دراسة بلاغية، رسالة دكتوراه، د. مصطفى عبد الرحمن نمر، إشراف: د. مصطفى الصاوي الجويني، جامعة الإسكندرية، 2000م، صـ 118.

[3] عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، صـ 130.

والصلوات، وما يزيد الصورة تعقيداً هو اختيار لفظة (مرشوشة) التي تتصف بها الصلوات؛ إذ تعوق حركة الدلالة، وتقطع سير التراتبية المنطقية للكلام، فكيف تكون الصلاة مرشوشة؟ وكيف وظّف الشَّاعر التشبيه البليغ (سقف الضجر)، حينما شبّه الضجر ببيت له سقف؟ بالطبع فالصلاة لا يمكن أن تكون مرشوشة والضجر لن يكون له سقف إلا في سياق إبداعي غريب ومعقد ينم على حالة هذيان غير منقطعة على مدار صور التشبيه الكبرى؛ أي إنَّ الضجر يمثّل تجسيداً لسماء الأموات (الأحياء) القاتمة التي تعجّ بالظلام بدلاً من النور، وهذا المعنى كامن في صورة (حليب يابس)، وإذا ما كان الحليب يابساً فإنه يوحي بانعدام مقوّمات العيش، وقد يكون دليلاً على موت الخصب والجمال والخير، فالحليب من حقل دلالي بعيد عن الحقل الدلالي للفظة (يابس)، غير أنَّ الجامع بينهما (عدم الانتفاع في كل)، وفي الدائرة الثانية يكون اختيار (الكفن) مبنيّاً على الصورة الأولى، ويزيد من قتامة المشهد المأساوي، يعكس صورة الواقع المهترئة، الكالحة، أو العجفاء، ويمثل الدافع الحقيقي للموت، وفي اختيار ضيق الحياة، والأنين والدم والنعال ما يوحي بانقلاب الحقائق، وسيطرة الرؤى السوداء؛ أي إنَّ دائرة الظلم والقهر والوجع تتّسع بينما تضيق دوائر الحق والسَّلام والخير والفرح والحب.

وحين تكون تلك الأرض معجونة بالأنين والدم، ومختلطة بأصوات رنين نعال الطغاة، فهذا مما يوقع في الحيرة والاضطراب ويبرهن على الحالة المزرية أو الحالة القهرية التي تكتنف الإنسان، فعند قراءة المعنى العميق نكتشف أنَّ وجه الشبه بين سماء البشر والكفن المقلوب يشترك في صورة (انعدام الحياة في كل)، وضياع قيم الحياة المثلى، بسبب ما يرتكبه الإنسان من أفعال سلبية. بالمجمل فالصور السابقة معقّدة تحمل على الاتساع والتشعب الدلالي الذي يقرأ في سياق مخصوص من بنية النص الشعري، ولكي ينجح القارئ في تخطي الدلالات الظاهرة، واستعادة المعنى المقصود لا بدَّ من قراءة الصور قراءة تفاعلية، وهذا ينطبق على الحالة السابقة تماماً، وعلى ذلك، يمثل النص صورة تشبيهية كبرى، تحمل وظيفة فنية جمالية قادرة على خلق الترابط بين دلالات مختلفة ترتدّ كلها إلى معنى واحد في صور تخييلية تباغت القارئ، بإيجادها علاقات غير معهودة بين عناصر التشبيهات، وعلى الرغم من التعارض الناشئ بين صور التشبيه السابقة، فإنها تتسم بانسجام عميق يربط جزئياتها بعضها ببعض، مما يجعل العلاقة بينها تدور حول فكرة واحدة، ويقول في قصيدة (الضيف):

لكأنَّك ميتْ

لكأنّك – فوق شحيح بياضكَ – شيءٌ خربٌ

منبوذٌ، ملقى في إهمال جميع الأشياءْ

شيءٌ .. كبقية شيءٍ

كصدىً،

كنداء منصرمٍ،

كشعاعٍ ما عادَ شعاعاً .. فتبدّدَ،

كبقايا طوْفٍ هدأتْ فوق أديمِ الماءْ ...

. . .

مرميٌّ تحت حفيفِ ظلامك كظلالِ حفيفْ

كرميمِ حصاةٍ ساكنةٍ فوق غبار رصيفْ

مخذولٌ كنبيٍّ أنكره صاحبُه بين صِياحينْ ..

فتروح تفكّرُ أنَّ الساعة قاربَتِ الـ ...

والوقتَ تقدَّمَ ..

وسيأتي الضيفُ كعادته ليقول: الطقسُ جميلٌ

والأمطار ستسقطُ قبل صباح الإثنين . . .

لكنَّ الوقتَ بطيءٌ

والصاحب لا يأتي

والعمر شبيهُ مساءٍ لا يشبهُهُ أيُّ مساءْ! ..

فتنامُ بقلبٍ راضٍ

كملاكٍ أعمى يتزلّجُ فوقَ ندوبِ سماواتٍ عمياءْ [1].

تبدو صور التشبيه الكبرى معقّدة بما تحمله من عبثية مفرطة تتجاوز حدود الوصف، وتنفتح على طاقة التمرد، وإنّ اكتشاف لا معقوليّة العالم في شعر (نزيه أبو عفش) يستتبع نظرة عبثية، وتلك (العبثية) تستتبع تمرّد الإنسان، وهو ما يفسّر النفس التمردي في شعره[2]، وهذا الكلام بالطبع يفسّر، أيضاً، تنامي خط المشابهة صعوداً في نصوصه تنامياً مثيراً، حتى يكاد لا يخلو نص منها، أو بمعنى آخر، إنَّ جحيم الحياة هو من أنتج صورة مغايرة تتماهى فيه حدود المتناقضات والجدليات جنباً إلى جنب.

وتنم حالة الخلخلة أو الاضطراب التي لحقت صور التشبيه السابقة على حجم العبثية المفرطة التي تشغل ذهن الشاعر، فحين نقرأ الصورة الأولى نفاجأ بتشبيه مركب تتعدّد فيه صور المشبه به، يتحوّل فيه الإنسان إلى ميت في المرة الأولى، ثمَّ إلى شيء خرب منبوذ، وهذا التقليل من شأن الإنسان يوحي بشدة التناقض والتخبّط التي ولّدتها العبثية المفرطة التي ينشدها النص، إذ تحوَّل الإنسان إلى شيء كأي شيء آخر لا قيمة له، على الرَّغم من نقاء قلبه وصفاء سريرته، وبراءته، وعلى الرغم من تضاؤل النور الذي ينشده، وثمَّة ما يثير الذهن أيضاً حين يتابع الشاعر في تشبيه الإنسان بالصدى، ثمَّ النداء، وكذلك بالشعاع المنطفئ، وما تبقى من مخلفات الشجر والطين فوق سطح الماء، فاختيار المشبه به (الصدى) يفرغ الإنسان من جوهره ليتحول إلى صوت يملأ الفراغ بلا نفع، وهو ما يعبر عن فقدان الإحساس بالوجود، كما أنَّ اختيار (النداء المنصرم) يوحي بالمحو الوجودي والاندثار من الواقع على الرغم من سيرورة الحياة، وحين يتساوى الإنسان مع الشعاع فهذا من التشبيهات التي توحي بالأمل، لكن هذا الشعاع خامد، يمثل حالة الظلام، وهي صورة الإنسان التي انطفأ منها النور، وما يثير الدهشة ويخلق مفاجأة صادمة، ينتجها التشابه المعقد الذي يخترق المألوف، هو تشبيه الإنسان بظلال الأشجار، لكن أيّة ظلال، إنها ظلال الظلام، فهل للظلام ظلّ؟ فما يجمع بين الإنسان والظلال هنا الوهم، ولما كان الإنسان مثل حصاة مرمية فوق غبار رصيف، فهو من التشبيهات العبثية، التي تولد المعاناة، وتشي بحدة الألم المنبعث من أعماق الذات، فعندما يتساوى الإنسان بالحصاة يفقد أيضاً جوهره الإنساني النبيل، وحين يكون كالأنبياء مخذولاً يعني أنَّ قدسيته قد انتهكت، وضاعت قيمه المثلى، وأنَّ معاناته فاقت كل معاناة، هنا تتفجّر طاقة الألم وتنفتح على ما يشبه الهذيان المدوي.

وتأتي الصورة التشبيهيّة المُفارِقة في قوله (ملاك أعمى)، فتشبيه الإنسان بالملاك يفيض بحيويّة خاصَّة في هذا السياق الخاص، وقد يكون من التشبيهات المألوفة فنقول (طفل ملاك، وفتاة ملاك) غير أنّها حيويّة ناقصة وغير مكتملة، وستكون المفاجأة في اختيار صفة الملاك، فهو (أعمى)، وعليه، فحالة الإنسان هي نفسها حالة الملاك الذي لم يعد يرى النور، والجامع بينهما حالة العماء وفقدان القدرة على تمييز الأشياء، وعدم استبصار ما في الحياة، كما أنَّ اختيار الفعل (يتزلج) يخلق الدهشة ويثير القارئ، لما يحمله من توتر شعريّ لغويّ بينه وبين المشبه (ملاك)، وتبدو صورة وجه الشبه (يتزلج) نقطة مركزية تفجّر طاقة الصورة في علاقاتها بأطراف التشبيه، وتكرّس جدلية الفكر الوجودي الذي ينادي بها الشاعر في نصوصه، وتذكر (نادين باخص) أنَّ النَّصَّ السابق يستند إلى "مقولة الذاتية التي تعد ركناً أساسيّاً من أركان الوجوديَّة، فالإنسان يواجه العالم بمفرده، وبمفرده فقط يتَّقي شرَّه، ووحيداً يبحث عن خلاصه، ويتخذ ما يراه مناسباً ليقي نفسه، وكذلك بمفرده يُحسُّ بالألم،

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، م 2، صـ 217–218.

[2] ينظر: الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 140.

وبمفرده، أيضاً، يقرّر بناء ما تهدَّم، ويجد سبيله الخاص لتظلَّ الحياة ممكنة، ويظل قادراً على الاستمرار"[1]. وهكذا فإنَّ المفارقة الموظَّفة في صورة التشبيه السابقة تكشف عن الحالة التي تعتري حياة الإنسان حين يواجه العالم وحيداً، وهذا ما يعكس حجم المأساة في الواقع.

وبالطبع فإنَّ حالة العماء ستطال السماء هي الأخرى فما يعانيه الإنسان سينعكس على نورها المشع في كل مكان؛ إذ تقدّم الصورة هنا إيحاء عميقاً تؤسّسه الفجوة أو مسافة التوتر[2] بين زرقة السماء وصفة العماء، ويبدو الجامع بينهما باعثاً على التوتر الشعري، والبحث في بنيتهما العميقة يكشف عن حقيقة جوهرية وهي تلوّن السماء بأفعال الإنسان وشروره وآثامه. بالمجمل لا يمكن أن تقرأ صور التشبيه الكبرى إلا بوصفها سلسلة من التشبيهات التي يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً عضويّاً، ومن جهة أخرى لا يمكن عزلها خارج تفاعلاتها السياقية، وهكذا فالشاعر "حين يقوم بالعملية التشبيهية يسعى للكشف، من خلال تفاعل العلاقة بين إيحائية المشبه وإيحاءات المشبه به، عن معنى أعمق وأشمل من كل من الطرفين بمفرده على نحو يجعل المتلقي لا يفرق بين حدودهما إن كانت حسية أو معنوية"[3]. إنَّ طاقة التمرّد التي فجّرتها صور التشبيه الكبرى كشفت عن الصراعات التي تكتنف العالم، وما يعتري حياة الإنسان من جدليّات صادمة قلبت الأدوار، وهزَّت الثوابت، وخلخلت الحقائق المفترضة في الواقع، وبذلك تقدّم الرؤية الإبداعيَّة العبثيَّة للحياة في النص الشعري والواقع المعيش صوراً صادمة ومعقدة في آن معاً.

يؤسّس نصّ (نزيه أبو عفش) بعداً جدليّاً، محتفظاً لنفسه بفلسفة خاصَّة في فهم الشعر، ودور الشاعر، متصالحاً مع أوجاعه مرة، ورافضاً إيَّاها مرة أخرى، وهو ما عبَّر عنه بنبرة تصالح مع الأوجاع في قوله: كتابة الشعر ندم دائم، وتوبة مستحيلة، والشعر، في رأيه، إمعان في الخيبة، إمعان في العذاب، إذن لا مهرب من الشعر، تماماً، كما لا مهرب من الألم، ثمَّ يتابع موضحاً فيقول: يعيش الشاعر حياته كلها، كما لو أنَّه يستعد للموت، يتسكَّع داخل متاهة مقفرة، حزينة ومغلقة، كلَّما تقدَّم خطوة فيها يكتشف أنَّه في سعيه المرّ إلى النجاة إنَّما يقترب من الهاوية[4]، يقول الشاعر في قصيدة (أحزان أخرى):

هذا الربيع أعرفهْ ..

تماماً كما أعرف نفسي:

طائش . . مثل قبلة مسروقة خلف جدارْ

وموجع . . مثل أصابع ترتجف على حلمة نهدٍ غشيم.

. . .

_ فوق لحافِ الربيعِ نفسهْ _

سيأتي الموتْ:

لامعاً كشهقةْ

خفيفاً كالعطرْ

وهيّناً . . كمن يقول: آه يا أمّي! . . .

صدّقني إذنْ _ يقول الرسولْ _

ما تراهُ ليس ربيعاً ..

---

[1] الدوائر متحدة المركز، (دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش)، نادين باخص، صـ 36.

[2] في الشعرية، كمال أبو ديب، صـ 14.

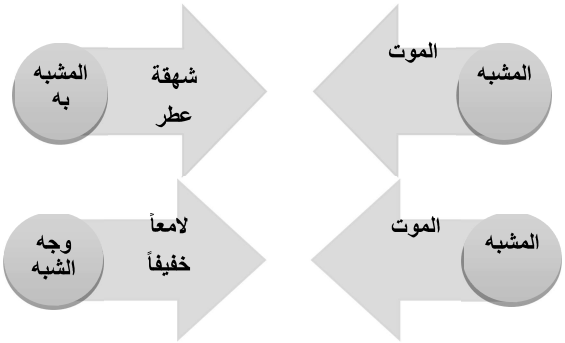
[3] الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1 1997، صـ 249.

[4] ينظر: (ذاكرة العناصر) قصيدة توثق الألم وتبحث عن عالم جميل مشتهى، إبراهيم حاج عبدي، مجلة المدى الثقافي، ع(523)، دمشق 2005م، صـ 2.

إنّها آلامٌ أخرى.[1]

في نصّ (أحزان أخرى ..) ينفتح اليأس الوجودي على رؤيا تفاؤليَّة أحياناً، لكنَّه سرعان ما يصبح يأساً مغلقاً مؤلماً، يُحاط بالرؤى السَّوداء التي تنفلت ما إن يظهر بريق أمل، وتعود مفردة (الموت) لتظهر على سطح النص، لكنَّها تأخذ مساراً مفارقاً؛ إذ ترسم الصورة التشبيهية الكبرى مشهد الألم في هيئة صادمة، فليس من المألوف تشبيه الربيع بإنسان طائش في صورة تشخيصية حركيَّة موحية، ثم تشبيهه بقبلة مسروقة خلف جدار، إنَّها صورة تبحث عن الفرح الذي بات يمرُّ في زمن خاطف، فالربيع يوحي بالفرح والجمال والحب والتسامح، وعندما يكون طائشاً فهذا يعني أنَّه مُفتقد، يحمل الصورة المعاكسة للأمل، أي صورة الألم، ولمَّا كان الربيع مثل قبلة مسروقة خلف جدار، فهذا يعني أنَّه كالحلم العابر، ولمَّا كان موجعاً، فهذا مما يحمل مفارقة مدوّية، فهل جاز التقارب بين الربيع والوجع؟ فالربيع ذو الدلالات الإيجابية انقلبت صورته أو تبدلت في الرؤية الشعرية، ليحمل معنى الهم والقلق والخوف والضياع، وتلك الصورة الغريبة تنم على حالة السوداوية التي اكتنفت الواقع وسيطرت على الزمان والمكان.

وفي هيئة شعرية صادمة يحمل فيها الربيع موتاً (فوق لحاف الربيع نفسه – سيأتي الموت:)، وليس مألوفاً أن يُشبَّه ذلك الموت بـ (شهقة) ويكون لامعاً، ومن الغريب أن تكون الشهقة، أيضاً، (لامعة)، وليس مألوفاً أن يُشبَّه بالعطر في خفَّته وسرعة انتشاره ورائحته، وبالطبع إنَّ التشابه الظاهري يخفي وراءه تشابهاً مفارقاً؛ أي يخفي وراءه تشابهاً آخر يعيد إلى السياق المعنى الحقيقي الذي أراده الشاعر في هذه الصورة، ويمكن تمثيل ذلك على النحو الآتي:



فما إن يتابع القارئ رسالة (الشاعر) بعد عبارة (سيأتي الموت) حتى يصطدم بما يغاير التتابع المنطقي للكلام؛ إذ تشكّل الصورة تعارضاً بين حقلين دلاليين، فيتعارض الحقل الدلالي للمشبَّه (الموت) مع الحقلين الدلالين لوجه الشبه أولاً، والمشبه به ثانياً، وتعمل صيغتا اسم الفاعل (لامعاً)، والصفة المشبهة (خفيفاً) بمعناهما المحسوس على تصعيد حدة التوتر الشعري بين الطرفين، فكيف يقبل أن يُشبَّه الموت بمعناه المجرَّد بالشهقة في لمعانها، وبالعطر في خفته؟ وهل تكون الشهقة لامعة؟

لا يمكن قراءة هذا الشرخ العميق في الصورة إلا في ضوء سياقها التفاعلي؛ بمعنى أنَّ الوظيفة التواصليَّة تقدِّم الصورة في معناها الأولي، وعلى القارئ أن يعيد بناءها من جديد، ويفتح أفقها على أوجه إيحائية متعدّدة، فالصورة الشعرية تتماز بـ "التفاعل بين طرفيها؛ إذ يقوم نظام العلاقات على الجمع بين عنصرين لا ينتميان إلى حقل دلالي واحد، بل ينتميان إلى حقلين دلاليين مختلفين؛ ليشكلا صورة جديدة، تقوم في الأساس، على حركة حدَّي الصورة، وتفرّدها، وخصبها المشع، الذي يحيل على خيال حر" [2]، وعلى ذلك، فإنَّ قراءة التفاعل السِّياقي في الصورة السابقة يبرهن على واقع مأزوم، ويشير إلى حالة الضعف والانكسار والاستسلام في مرحلة زمنية معينة، وهذا بدوره ما أنتج فعل الإبداع، وأثار التناقض في سياق النص. يمثل الموت صورة فنية مجازية وظيفتها خلق المفاجأة والدهشة والاستغراب، والإيحاء المنسجم الذي تقدّمه هذه الصورة قائم على

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، مـ 2، صـ 371، 374.

[2] دراسات في نقد الشعر، د. لطفية إبراهيم برهم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (15)، 2014م، صـ 123.

التناقض بين عناصرها المختلفة، ويبقى الموت فعل تطهير وخلوداً ومناجاة مثلى، وخلاصاً، وهو الصديق الحميم الذي يتفاءل به الشاعر، ومن خلاله يمكنه أن يعرّي الواقع، ويكشف صراعاته وجدليّاته، فيظل على الدوام انبعاثاً.

الاستنتاجات والتوصيات:

1. تحقق صور التشبيه وظائف شعرية متنوّعة فضلاً عن الوظيفة التواصليّة، ومنها الوظيفة النفسيّة، والفنية، وغيرها.

2. غالباً ما تقع عناصر الصورة بين نقيضين أو متضادين؛ إذ تبنى على المراوغة الجدلية، وهو ما يهز ثبوتية الدلالة، ويخلخل بنية الكلام، ويؤسس رؤية شعرية مبدعة تفجّر طاقة التشبيه الشعرية، وذلك بانسجامها العميق والتئام أجزائها على الرغم من تناقض بنيتها السطحية.

3. تعبّر صور التشبيه عن موضوعات وجودية، ومن ذلك: الموت، الإثم، الحرية، افتقاد العدالة، اليأس، الألم، وغيرها، وهو ما يقلق القارئ، ويدفعه إلى التفكير في إنسانية الإنسان، والحفاظ على وجوده الأصيل.

4. تخلق صور التشبيه المفردة والمركبة، في شعر (نزيه أبو عفش)، نوعاً من المفارقة الدلاليّة، التي تدفع القارئ إلى البحث عن المعنى الآخر، فالصورة قد تقول شيئاً بينما تقصد شيئاً مختلفاً أو مغايراً.

خاتمة:

– تضع صور التشبيه القارئ أمام تساؤلات كبرى متناقضة تثير صراعات بين الإنسان والواقع وتعالج ماهية الإنسان وجوهره ووجوده.

– تمثل الصورة دعوة للتمرّد على الواقع من خلال التسلّح بالآلام، ويقوم التمرد على العبث بوصفه فعلاً منتجاً مستساغاً وظيفته البحث عن الجمال المفقود الذي من المفترض أن يكون المعنى الأول للكون والإنسان، فالكون أضاع جماله، ولا بدَّ من البحث عن مفاتيحه.

– تفيض صور التشبيه بالجدليات، ومن أهمّها: جدليتا الحياة والموت، والماضي والحاضر، وهو ما يكشف عن رؤية جديدة تدفع إلى التفكير في العلّة المرادة من توظيفها، وبما يجعل فعل الإبداع مقبولاً وهادفاً.

– تقدّم الصورة التشبيهيّة المفردة توتّراً شعرياً خاصاً بتلاحمها تلاحماً عضوياً مع جسد النص وسياقه، وأكثر ما يبدو هذا التلاحم في التعارض الدّلالي بين طرفي الصورة، الذي يزيد فاعلية التشبيه.

– يبدو أنّ الصّدى الذي تقدّمه الصورة التشبيهيّة المركبة يرتدّ إلى تشابك أجزاء الصورة وعلاقاتها المعقدّة التي تدور في سياق شعري واحد، يكشف في شعر (نزيه أبو عفش) عن لغة شعريّة جدلية تؤسس منظوراً إبداعياً مختلفاً.

ثبت المصادر والمراجع:

1.الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، د. ابتسام حمدان، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1 1997م.

2.الأعمال الشعرية الكاملة، (نزيه أبو عفش)، دار المدى، بيروت، ط1، 2003م.

3. **بنية القصيدة الشعريّة عند فايز خضور، جمال جميل أبو سمرة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2012م.**

4.تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2008م.

5.خليل حاوي، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، ط2، 1984م.

6.الخيال مفهوماته ووظائفه، عاطف نصر، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط1، 1998م.

7.دراسات في نقد الشعر، د. لطفية إبراهيم برهم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (15)، 2014م.

8.دروس في البلاغة العربية، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي بالمغرب ، ط1 ، 1992م.

9.الدوائر متحدة المركز، دراسة نقدية في شعر نزيه أبو عفش، نادين باخص، شركة المطبوعات للنشر، ط1، 2014م.

10.الديوان، العقاد والمازني، دار الشعب، القاهرة، ط4، (د. ت).

11.(ذاكرة العناصر) قصيدة توثق الألم، إبراهيم حاج عبدي، مجلة المدى الثقافي، ع(523)، دمشق 2005م.

12.شعر عمر أبو ريشة قراءة في الأسلوب، محمود شقيق لاشين، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009م.

13.الشعرية، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج(4.3)، م(40)، 1989م.

14.**الصورة الأدبية في القرآن الكريم**، صلاح الدين عبد التَّواب، الشركة المصرية العالمية .لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

15.الصورة الشعرية عند عبد الله البردّوني، وليد مشوّح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م.

16.الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز العربي، بيروت، ط3، 1992م.

17.عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م.

18.في نحو اللغة وتراكيبها (منهج وتطبيق)، خليل أحمد عمايرة، عالم المعرفة، جدة، 1984م.

19.في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م.

20.في النص الأدبي، دراسة أسلوبية إحصائية، سعد مصلوح، عين للدراسات والبحوث، ط1، 1993م.

21.قرينة التضام في القرآن الكريم، دراسة بلاغية، رسالة دكتوراه، د. مصطفى عبد الرحمن نمر، إشراف: د. مصطفى الصاوي الجويني، جامعة الإسكندرية، 2000م.

22.قضايا الشعرية، ياكبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

23.مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، أنترناشيونال برس، ط1، 1988م.

24.المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي، موسى ربابعة، ع(2) مجلة أبحاث اليرموك، م(15)، الأردن، 1997م.

25.محمود درويش، المختلف الحقيقي: دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق، عمان، ط1، 1999م.

26.المفارقة وصفاتها، ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 1993م.

27. **من المشهد الشعري نهاية القرن العشرين في حمص، محمد علاء الدين عبد المولى، دار الذاكرة، حمص، سورية، ط1، 2000م.**

28.النحل البري والعسل المر، (دراسة في الشعر السوري المعاصر)، حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1982م.

29. **وعي الحداثة (دراسات جماليّة في الحداثة الشعريّة)، د. سعد الدين كليب، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط2، 2010م.**

A. Hamdan, Al-Asas al-Jamaliyya lil-Iqa' al-Balaghi fi al-'Asr al-Abasi, Dar al-Qalam al-‘Arabi, Halab (Aleppo), Syria, 1997.

N. Abu A'fash, al-A‘mal al-Shi‘riya al-Kamilah, Dar al-Mada, Beirut, Lebanon, 2003.

Na'im al-Yafi, Taqdam al-Surah al-Fanniya fi ash-Shi‘r al-‘Arab al-Hadith, Safahat lil-Dirasat wal-Nashr, Damascus, Syria, 2008.

Khalil Hawi, Rita Awad, al-Mu'asasa al-‘Arabiyya lil-Diras wal-Nashr, Baghdad, Iraq, 1984 (2nd ed.(.

al-Khayal Mafhumatuhu wa-Wazifuhu, Aṭaf Nasser, al-Sharika al-Masriya lil-Nashr, Longman, 1998.

Dirasat fi Naqd ash-Shi‘r, Lutfiyya Ibrahim Barham, Ittihad al-Kutub al-‘Arab, Damascus, Syria, Silsila ad-Diras (15), 2014.

Durus fi al-Balagha al-‘Arabiyya, al-Azhir al-Zinad, al-Markaz ath-Thaqafi al-‘Arabi bil-Maghrib, 1992.

Ad-Dawa’ir mutahaddadat al-Muntasirah: Dirasah Naqdiyya fi Shi‘r Nizha Abu A'fash, Nadine Bakhsh, Sharikah al-Matbu‘at lil-Nashr, 2014.

Al-Diwan, al-‘Iqab wal-Mazni: Dar al-Sha‘b, Cairo, Egypt, 4th ed. (unpublished date.(

Zikrat al-‘Anasir: Qasida Tukaththir al-Alam, Ibrahim Haj Abdi, Mada Cultural Magazine, Issue 523, Damascus, 2005.

Shi‘r Umar Abu-Risha: Qira’a fi al-Busṭa, Mahmūd Shaqīkh Lashiyn, al-Hay’a al-‘Ammiyya li-Qusur ath-Thaqafa, Cairo, 2009.
al-Shi‘riyya, Aḥmad Mutalib, al-Majalla al-‘Ilmiya al-‘Iraqiyya, Vol. 3–4, No. 40, 1989.
al-Sura al-Adabiyya fi al-Qur’ān al-Karīm, Ṣalāḥ al-Dīn ‘Abd al-Ṭāwib, al-Sharika al-Miṣriyya al-‘Ālamiya – Longman, Cairo, 1995.
al-Sura al-Shi‘riya ‘Ind Abdullah al-Burduni, Walīd Mushouḥ, Ittiḥad al-Kutub al-‘Arab, Damascus, 1996.
al-Sura al-Fanniya fi al-Turath al-Naqdī wal-Balagī ‘Ind al-‘Arab, Jaber ‘Asfur, al-Markaz al-‘Arabī, Beirut, 1992.
‘An Bina’ al-Qasida al-‘Arabiyya al-Haditha, ‘Ali ‘Ishri Zayd, Maktaba Ibn Sina, Cairo, 2002.
Fi Nahw al-Lugha wa Tarakibuha (Manhaj wa Tatbiq), Khalil Ahmad Amairah, ‘Alam al-Ma‘rifa (World of Knowledge), Jeddah, 1984.
Fi al-Shi‘riyya, Kamal Abu Deb, Mu’assasa al-Ahbaath al-‘Arabiyya, Beirut, 1987.
Fi al-Nass al-Adabi, Dirasat Usloobiya Iḥsa’iya, Saad Masluh, Ain lil-Dirasat wal-Buhuth, 1993.
Qariyna al-Tadam fi al-Qur’ān al-Karīm: Diraasa Balaghiyya, Risala Doktorah, Dr. Mustafa Abdul Rahman Nimar, Taḥaquq: Mustafa as-Sawi al-Juwaini, University of Alexandria, 2000.
Qadaya ash-Shi‘riyya, Yakubson, Tar. Mohammed al-Wali wa Mubarak Hanouz, Toubkal lil-Nashr, Casablanca, Morocco, 1988.
Mabadi‘ ‘Ilm as-Sulūb al-‘Arabī, Shukri Mohammed ‘Iyad, International Press, 1988.
Al-Muttawaq wa al-Lamutawaq, Dirasah fi Jamaliyat at-Tilqa, Musa Rababa‘ah, al-Majalla al-Thaniyya: Abḥath al-Yarmuk, Jordan, 1997.
Mahmoud Darwish, al-Mukhtalaf al-Haqiqi: Dirasat wa Shahadat, Majmu‘a min al-Kutub, Dar al-Shuruq, Amman, 1999.
al-Mufaraqah wa Sifatuhā, Mu’yuik (Muwaqah), Tar: Abdul-Wahid Lu‘lu’a, al-Mu’assasa al-‘Arabiyya lil-Nashr, Beirut, 1993.
al-Nahl al-Bari wa al-Asal al-Murr: Dirasah fi ash-Shi‘r al-Syuri al-Mu‘asir, Hana Abbud, Nashirat Wizarat ath-Thaqafa, Damascus, 1982.
Fi Nahw al-Lugha wa Tarakibuha (Manhaj wa Tatbiq), Khalil Ahmad Amairah, ‘Alam al-Ma‘rifa (World of Knowledge), Jeddah, 1984.
al-Sura al-Shi‘riya ‘Ind Abdullah al-Burduni, Walīd Mushouḥ, Ittiḥad al-Kutub al-‘Arab, Damascus, 1996.