الخطاب الشعري بين القصدية وإشكالية التأويل قراءة في ديوان عرس مراكشي لبشير رفعت

هانم محمد حجازي الشامي

أستاذ النقد والبلاغة المساعد، كلية الآداب/ جامعة كفر الشيخ

ملـــخص البـــحث

إنَّ الخصوصية الشعرية التي يتميز بها تحليل الخطاب الشعري المعاصر تتطلب تفعيل آليات نقدية، وأدوات إجرائية؛ للكشف عن علاقاته الداخلية، وبنياته الخارجية التي تجعله نصًا منسجمًا ذا رؤية وفكر. هذه الرؤية إلى جانب كونها خطابًا هادفًا ينطوي على صورة فنيّة تخلق أسس الجمال فيه، وتضفي عليه حيواته المتجددة ودلالاته التي تنبع من تعدد قراءاته اللامتناهية. هذه الدلالات تخلق فضاءاتٍ نصيّةً تحيل إلى ثنائية المعرفة؛ (العقل والعاطفة)؛ حيث تمنح لغته الشعرية معيارها الأدبي والشعري، وتجعل للتعددية مجالًا للخلق والإبداع، مفتاحه التغيير والتطوير؛ لتجعل منه معيّارًا خطابيًّا فنيَّ التشييد. هذا العمل الأدبي الذي حمل حيوات المعاني، وتوالد الدلالات– ينطوي إنتاجه على دوال الرموز وآليات توظيفها– يستدعي ذاتًا متلقيّةً قادرةً على المحاورة والمناجزة، ذلك أن الكتابة عند بشير رفعت – فى كثير منها– تتجاوز الواقع الممكن إلى واقعٍ افتراضيّ يتجاوز حدود الزمان والمكان، ينتقل من المحدود إلى المطلق، ومن المغلق إلى المفتوح؛ لذا وجب معرفة ما تقوَّم به من أبنية لغوية تُشَكِّل مخزونه، والبحث في المشاكلة بين مدلولاته، وكيفية إنجازه لفضاء شعري يطمح لتفجير اللغة، وعبورها من فضاء عادي إلى فضاءات تخوض في الميتافيزيقي عبر انزياحات لغوية مبتكرة تَكْفل التعبير عن أغراض النص وجمالياته.

الكلمات المفتاحية: الخطاب، القصدية، التأويل، العرس، مراكش

مقـــدمـــة:

إن دلالات النص تتشكل بفعل القراءة التي تتراوح بين قصدية طرفي التواصل، وتعددية الدلالات اللامتناهية، والقراءة نوعان؛ الأولى تحافظ على استراتيجية المنطوق، وعلى الدلالات الحرفية، والأخرى تتعدى إلى المعانى الثوانى، بهدف استنطاق النص ومحاورته واستكشافه، وهذه المعانى محتملة ومتجددة وفقًا للعلاقة البنيوية بين القارىء والنص؛ حيث تصبح القراءة فعلًا إنتاجيًّا تعيد تشكيل النص وفقًا لتأويل المعنى؛ إذ إنَّه نظامٌ محكمٌ من الدلالات المرئية واللامرئية التى يختلف إدراكها بتباين ثقافة القارىء، وتجاربه المعرفية، وخلفيته الثقافية. وقد أفاض عبد القاهر فى ذلك قائلًا: " تعني بالمعنى المفهوم من ظاهرِ اللفظِ والذي تَصِلُ إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى"، أن تَعْقِل من اللفظِ معنًى، ثم يُفضي بكَ ذلكَ المعنى إلى معنى آخرَ"[1]. وقد جاءت الدراسة؛ لبحث قصدية المتكلم من جهة، وقصدية المتقبل من جهة أخرى؛ لإنتاج قراءة تعددية هدفها الرئيس تنوع الدلالات نتيجة تعدد القراءات؛ لذا اعتمد البحث المنهج التحليلي الذي يكشف عن بناء الخطاب، وتنظيمه من خلال تفكيكه إلى دلالات فرعية ثم إعادة تركيبها مرة أخرى؛ لمعرفة المعنى العام المراد توجيهه، والمعلن عنه من خلال السياق الذي ورد فيه. واستدعى الخلق والبناء المنهج السيميائيّ؛ لإظهار بنيات النص المرئية واللامرئية التى شكلت فضاءه الشعرى.

وللبحث في هذه الإشكالية جاءت الدراسة مشتملة على خمسة مباحث؛ المبحث الأول: سيما الخطاب الشعرى وعمق التأويل؛ ويتضمن مطلبين؛ الأول: دلالة النص الشعرى بين المعنى ومعنى المعنى. والثانى: الانسجام النصى وإشكالية التأويل. المبحث الثانى: ماهية الحب وأثره فى تشكيل الخطاب الشعرى، ويشتمل على ثلاثة مطالب؛ المطلب الأول: الحب/ البعد الاجتماعى. المطلب الثانى: الحب/ المرأة. المطلب الثالث: الحب/ التصوف. المبحث الثالث: أثر ملامح الوجه الآخر فى تشكيل الخطاب الشعرى. ويشتمل على أربعة مطالب: المطلب الأول: الموت والسخرية. المطلب الثانى: الموت والأمل. المطلب الثالث: الموت والأنا. المطلب الرابع: الموت وشعرية الأشياء. المبحث الرابع: الشاعر بشير رفعت بين النبوءة والتحقيق، ويتناول رؤية الشاعر المستقبلية فى تصوير التحولات المجتمعية، والتغيرات البيئية، وتحققها فى الواقع المعيش مقارنةً ذلك بتاريخ القصيدة. المبحث الخامس: أثر بلاغة السرد فى بناء النص الشعرى قصيدة(يَغْرِسُ ورداً في المعضلة إلى ألبرت آينشتاين) أنموذجًا، ويظهر المتن

الحكائى قاعدة رئيسة يبنى عليها الشاعر نصه، ويستمد منها أفكاره ويظهر ذلك من خلال عدة نقاط: أولا: القصيدة بين التكثيف وجمالية الاتساق. ثانيًا: عناصر القصة الشعرية وفاعلية التصوير. ثالثًا: دائرة تقنيات السرد واتساق أجزاء الخطاب. ثم خاتمة توضح أهم النتائج التى توصل البحث إليها، وثبت بالمصادر والمراجع التى اعتمد عليها.

المبحث الأول: سيما الخطاب الشعري وعمق التأويل ويتضمن مطلبين؛

المطلب الأول: دلالة النص الشعري بين المعنى ومعنى المعنى

جاء النص الشعرى للشاعر بشير رفعت نصًا ذا كثافة دلالية؛ باعتباره نصًا تفاعليًّا وتأويليًّا يدعو المتلقى للكشف عن بنياته الداخلية، والخارجية التى تبحث عن المعنى ومعنى المعنى. ويعلن البحث عن خصائصه، ورؤيته الشعرية؛ لذا وجب التعريف بالمؤلف؛ إذ إنه من أهم عتبات النص المشكلة لتداولية الخطاب؛ حيث يعمد إلى تحديد الخصائص الأسلوبية التي ينطوي عليها النص، فكأن الخطاب، إن لم يحمل اسم مؤلفه، يكون مصدر خطورة، ويصير أرضا غريبة، تحار فيها الأقدام، وتختلط الاتجاهات لغياب نقطة مرجعية مضمونه[2]. ومناص المؤلف من العناصر التى لا يمكن تجاهلها أو مجاوزتها؛ حيث تثبت هوية الكتاب لصاحبه، وتحقق ملكيته الأدبية والفكرية من جهة[3]، ويزكي "شرعية النص"، من جهة أخرى؛ ومن ثم، يؤدي وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل إليه، وتظهر الوظيفية الأخيرة واضحة الأثر إذا كان معروفًا بأبحاثه، ذا حضور مكثف في الساحة الثقافية المحلية والوطنية والدولية[4]. وحين يرتقي اسم المؤلف إلى مستوى النص، فإنه ينتعش ويتحرك، ويهب نفسه- بحق- للقراءة[5]. والشاعر(بشير رفعت سعيد محمد)[6] له إصداراته الكثيرة[7]، وقد حظى بجوائز عديدة[8]. وتُرْجِمَتْ مختارات من شعره إلى الفرنسيَّة. وهذا يدل على حضوره المكثف في الساحة الثقافية الوطنية والدولية وعبر الوسائل السمعية والبصرية مما يجعله محور اهتمام وأفق انتظار القارىء والجمهور. وبذلك يتحول الاسم إلى إطار معرفى يميز النص الشعرى، ويسهم في كينونته جماليًّا وتداوليًّا. وقد ركّز مصمم غلاف (عُرس مراكشى) على لفت انتباه القارئ/ الجمهور أولاً إلى اسم المؤلف، وفي الوقت نفسه جعل العنوان أسفل اسم الشاعر مباشرة بخط أكثر سمكاً، واختلافا، ولونًا، من الخط المستخدم في اسم المؤلف. وهذا على غير ما اعتاده الشاعر فى وضع العنوان أولا ثم وضع اسمه ثانيا. هذا يعنى أن نسبة النص لمؤلفه تؤسس نقطة الانطلاق لفهم النص، والقضايا المضمنة لديه.

وإذا كانت (عتبة المؤلف) تمهد لقراءة تفاعلية فإنَّ العنوان بوصفه بناءً لغويًّا– له كيفيته وبصمته التى اختير من أجلها– يفتح مجالًا رحبًا للتأويل، فهو كشفٌ للمكتوب وتمهيدٌ له؛ إذ إنه صاحب الحظوة والصدارة، وهو سنام العتبات النصية، وعليه مدار التحليل الذي يعتمد على بؤرتين؛ القصدية والإرادة، أما الأولى فهو يهدف "إلى تبئير انتباه المتلقى، باعتباره التسمية المصاحبة للعمل الأدبى والمؤشر عليه"[9]. ولا تتشكل تلك القصدية إلا من خلال إرادة الكاتب فى اختيار عنوانه التى تتحقق من خلال مثلث ذي ثلاثة أضلاع؛ كونه عقدًا شعريًّا بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقدًا قرائيًّا بينه وبين جمهوره من جهة، وعقدًا تجاريًّا إشهاريًّا بينه وبين الناشر من جهة ثالثة، ومن ثم فإن العنوان هو موضوع الدوران والتحادث، والنص هو موضوع القراءة[10]. وهذا ما يدعى بـ (التلقى العنوانى)، فالعنوان يرسل إلى الجمهور، والنص مرسل إلى القارىء. وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلًا يمشى بها إلى جمهوره وقرائه؛ قصد محاورتهم والتفاعل معهم[11]. ويعمد المتلقى فى قراءاته إلى مستويين؛ مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنيةً مستقلةً لها اشتغالها الدلالى الخاص، ومستوى تتخطى فيه الإنتاجية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلالاته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها[12]. والعنوان، من حيث هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية ،...، ونقطة التقاطع الإستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص؛ لتنتهي الحدود الفاصلة بينهما ويجتاح كل منهما الآخر[13].

والعنوان رسالة لغوية تعرض لهوية النص والتعريف به، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، وتغريه بقراءته، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه[14]، كما يعدُّ عنصرًا فاعلًا في تفكيك النص وتشريحه وتأويله؛ فهو "حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص"[15]. وله قيمته الفعلية في وجوده المميز والمستقل؛"إذ يشكل مفتاح النص الدلالي الذي يستخدمه القارئ الناقد مصباحاً يضيء به المناطق المعتمة في القصيدة"[16]. وهو باعتباره بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية الكبرى التي تحتويها، فالعنوان– بهذه الكينونة – بنية افتقار يغتنى بما يتصل به من قصة، أو رواية، أو قصيدة، ويؤلف معها وحدة سردية على المستوى الدلالي[17]. وإذا كان تفكيك النص من خلال دلالة العنوان يبدو أمرًا يسهل فهمه، فإن ضبط الانسجام عنده ينحو به إلى عملية التوالد وإعادة الإنتاج، ففي كل تمفصل في النص يبدو العنوان في زي جديد، وكأنه أصلٌ لكل فرع تتناسل منه مقاطع الخطاب[18].

وتقدم الرؤية القرائية العنوان بوصفه بنية متوالية من القصائد، هذه البنية تشكل استمراراً وانسجاماً على صعيد تلك المتوالية، بحثا عن مكنون النص بتأويل أنظمته، ومعرفة تراكيبه، بقراءة تأملية تدعم الحركية وتنفر من الثبوتية، محورها الرئيس التعددية والانفتاحية؛ لتحاور البنية النصية، وتجعلها رؤية تأويلية تتجاذبها آفاق التلقي.

وتلعب الوظيفة التعينية دورًا مهمًا فى ديوان (عُرْس مراكشىّ) حيث يختزن مدلولات تعددية لفهم النص، وتقدم معونة فكرية لتفهم مقصديته، وتوقع مضمونه؛ استشرافا للنص المتن؛ لتجسيد ما هو مرئي ومحدود رغبة في تجاوزه إلى ما لا يُرى؛ مصورا حدوثه بلغة تحتويه، وإرادة تخلقه؛ ويتكون العنوان من مفردتين تشكلان جملة اسمية:(عرسٌ مراكشىٌ)؛ إذ يتحول العرس إلى طقس له سلوكياته الذي ينفجر فيه سكونيّة الأشياء فى سياق متفاعل شعريًّا، تتسارب فيه الصفات؛ ليعلن عن تقنياته التعبيرية باستخدام الاسمية الخبرية التى تفيد الثبات ولا تتقيد بالزمن؛ وقد يكون ذلك مسندًا إليه، أو مسندًا فى الوقت ذاته، والدال الأول هو المحذوف، وهذا يفتح قراءة لا متناهية، وأفقًا مطلقًا غير محدود للشاعر الذي تظهر قصيدته واضحة فى اختياره لبوابة عتباته؛ وهو العنوان، ويفتح بابًا لإرادة الفهم وتأويل القصد لدى المتلقى. والحذف–هنا– له غرضان؛ أحدهما يكمن في مدى الرضا النفسى الذي يمهد لكون الديوان عرسًا مستشرفًا به رؤية مستقبلية يعلوها مبادىء تستقى جذورها من الماضى لتنطلق إلى الحاضر عابرةً إلى المستقبل، والآخر وجود مفارقة بين عالمين؛ عالم الماضى بكل ما فيه من أصل ثابت وفرعه فى السماء، وعالم الحاضر الذي يأمل الشاعر فى استكمال مسيرة أجداده على أن يظلها ما يناسب الواقع، فهو انطلاق من الثابت إلى المتغير، تعزوه دلالات الصمت عن (إعلان المحذوف)؛ ليرينا الماضى متصلاً والحاضر – فى أمنيته– مؤتلفًا منسجمًا.

وقد نجح الشاعر في إثارة انفعال المتلقى من خلال انفتاح الدلالة على تأويلات متعددة يثيرها العنوان لدى المتلقى ببحثه عن المحذوف؛ إذ يستدعى تأويلًا؛ فهو فجوة يجب على المتلقى استكمالها، ويحدد للقارىء مدخلًا جديدًا يلج منه إلى عالم النص، فـ(العرس) يشكل المكان/ الواقع الفيزيائي بما يحمله من دلالات حسية ومعنوية والذي يخرق بفاعليته كينونة المحدود؛ ليجاوزه إلى المطلق، ويجعل من الاستشراف واقعا يجسده (العنوان). و(العرس)، مفتاح الحواس، وهو من مفهومه ودلالاته أداة الفرح والسعادة، يتواصل فيه صاحبه مع غيره؛ ليقذف ما يحسه ليراه الآخر، و(العرس): حفل زفاف، والجمع أعراس، "والعُرْسُ: اسم الطعام الذي يُعْرَسُ للعّروس"[19]، يُطلق عليه عُرْسًا باسم سبَبه. وَمِنْهُ حَدِيثُ

حَسَّان كَانَ الرسول إِذَا دُعى إلى طعام قال صلى الله عليه وسلم: أفِي عُرْس أَمْ خُرس؟» يقصد به طعام الْوَلِيمَةِ[20]."والعَروسُ نعت يستوي فيه الرجل والمرأة، يقال:(رجلٌ عروسٌ)من (رجال عُرُسٍ)، و(امرأةٌ عَروسٌ) من (نساءٍ عَرائِسَ)"[21]. وفى حديث أنس:"رآني رسول الله- عليه الصلاة والسلام- وعليّ بشاشة العُرْس"؛ أي طلاقه الوجه[22].

ويقوم تحليل النص الأدبى على طرفي ثنائية تتجاذب النص، وهى ثنائية الخارج و الداخل، فإذا كان هذا العرس على علاقة وثيقة بمضمون الديوان؛ فإنه وصف بـ (مراكشى)، ومدينة (مراكش/أموراكوش)، يعنى بها "أرض الله"، أو المكان الذي ترعى فيه عهود الله، ولعل الذي استدعى ذلك هو ما يوجد لدى القبائل من إقامة عهود التكفل أو الحماية أو الرعاية، وهو ضمان للأمن والأمان مع بعضهم البعض، وقد أطلقت عليها تلك التسمية؛ لأنهم كانوا محميين أو حماة لغيرهم من القبائل[23].

وتسمى- أيضًا- بالمدينة الحمراء وعاصمة النخيل، وهى طيبة التربة كأنها غطاءٌ من حجر على حجر، أكثر بلاد المغرب جنات وبساتين وفواكه، وقد وصفت بأنها برج النير الجلى[24]. وإذا كان هذا هو وصف المدينة؛ فإن وصف العروس فيها يعكس نمطًا خاصًا حيث ترتدى العروس الفستان التقليدي، وهو عبارة عن قفطان مصنوع من الحرير والشيفون بأكمام طويلة، مطرز بالخرز، ومرصع بالأحجار اللامعة[25]. وهذا يعكس حالين؛ حال الفرحة التى تعلن عنها الوظيفة التعيينية، وحال الوقار المعلن عنه من الوصفية.

المطلب الثاني: الانسجام النصي وإشكالية التأويل

جاء العنوان خطابًا موازيًّا للنص الرئيس، سواء أعلن عنه أم لم يعلن، يحركه فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة، حيث تكمن مهمة المتلقى فى "تحليل النص، وبحث معناه، وتخريج قواعده، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة"[26]. وقد أعلنت الوظيفة التسموية (عرس مراكشى) عن التماسك النصى فى الديوان، وتحقق ذلك عن طريق المرجعية اللفظية فى قصيدة: (عُرْس مراكشيّ إلى الشيخ محمد رفعت)، وقد اختير هذا العنوان كسرًا للنمط المستهلك أدبيًّا وشفاهيًّا، والعدول إلى النمط الأصيل ذي المبادىء السامية الراسخة متبنيًّا صوت الشيخ سيما له؛ ليعكس حالة قرائية ذات معمارٍ وإنسانيةٍ، يعلوها الاحترام والوقار والهيبة، تجمع بين موسيقى الفن وجمالية القراءة فى فترة من الفترات وَسَمَها الشاعر بأنها (العرس). وهذا العنوان يربط بين معظم أجزاء الديوان، وقد حقق العنصر الإشارى المعنى "بالعلاقة

التى تربط بين تعبيرها، وما يشير إليه فى المناسبات المعنية التى يقال فيها، وهكذا يتجاوز المعنى الإشارى الدلالات الخاصة إلى دلالات عامة"[27].

هذه القصيدة تجسد الحالة المعمارية للمجتمع المصرى أجمع، والتى تعلن عن نفسها فى أحد أبنائها الذي يترجم عن مبادئها وقيمها السامية الجامعة بين جماليات الأداء، وأسمى آيات الفن التى تعلو بالمجتمع وتشيد بنيانه. فـ (الشيخ محمَّد رفعت بن محمود رِفْعَتْ بن محمد رفعت (1882 : 1950م) كان اسمه واسم أبيه وجده كلها مركبة، لُقب بـ (قيثارة السماء)، وهو من افتتح بث الإذاعة المصرية عام (1934م)، أعلم قراء مصر بمواضع (الوقف). ولد وتوفى بالقاهرة. وكف بصره في السادسة من عمره، وقيل فى الثانية. وامتاز بإبداع في الترتيل، وإتقان للتجويد، في صوت عذب ينفذ إلى القلوب، وتطمئن إليه النفوس[28]. لقبه"عمر طاهر" بـ (صنايعى الآذان)[29]. وقد تلقى فن التجويد عن أستاذيه؛ الشيخ السمالوطى، والشيخ محمد البغدادى حيث أصرا على تعليمه الموسيقى وعزف العود؛ لتهذيب إحساسه بموسيقى كلام الله[30]. وقد صار صوته إحدى أهم دعائم العمل السياسى خلال فترة الحرب العالمية الثانية؛ حيث كانت إذاعات لندن وبرلين وباريس تذيع قراءاته؛ لجذب المستمعين إليها[31]. كان ذا صوت جميل لا يتكرر، وأسلوب فريد ومميز، يجعل سامعه يعيش معانى القرآن الكريم، حيث تجمع أوتاره الفذة بين القرار والجواب وجواب الجواب فى لمح البصر كأنه آلة موسيقية كاملة"[32]. كتب عنه الشيخ الشعراوى فى مقدمة كتاب ألحان السماء:"إن هؤلاء الكتيبة من القراء الذين شدوا بألحان السماء لكل واحد منهم نغم خاص، فمنهم قمة الأحكام كالحصرى، وقمة الصوت الجميل مثل عبد الباسط، وقمة الفن الرفيع الرائع مصطفى إسماعيل، ومنهم جامع كل ذلك فى ائتلاف لا يرتفع فيه فن عن فن، فهو هؤلاء جميعًا،...، وهو الشيخ محمد رفعت"[33]. وقد صوَّر الشاعر قيثارة السماء والطيور تهوى إليه، وتصطخب، وتأخذهم نشوة جمال الصوت:

سيضعُ الشيخُ العصفورَ الأولَ[34].

فوق الكتفِ الأيمنِ

والعصفورَ الآخرَ فوق الكتفِ الأَيْسَرِ ،

ويؤذِّنُ لصلاةِ الفجرِ ،

فيصطخبانِ ،

فيَسْألُ : ما خَطْبُكما ؟

فيقولانِ : أُخِذْنا بالنشوةِ

فسَكِرْنا من أنداءِ الصوتِ ،

واختيار الشاعر لهذا الرمز يكمن فى موسوعة الشيخ الفنية، حيث نهل من فن الموسيقى الرفيع، الباعث الذي جعل شاعر الديوان يجعل العرس مهدى إليه، وقد خلَّف الشيخ ثروة كبيرة من اسطوانات باخ وموزارت وبيتهوفن، وعدة اسطوانات للعازف باجانينى[35]، وإن كان هذا يمثل جانب النغم الرائع الذي ساد المجتمع فى هذه الفترة فإن الشيخ يجسد ثورة(1919م) من الناحية الروحية، حيث مثل سعد زغلول روح الشعب الصلبة القوية، وسيد درويش يلحن صيحات الشعب السياسية والاجتماعية، والشيخ محمد رفعت يلحن حياة الشعب الروحية[36]. وقد جسَّد هذا الرمز بؤرة القيم السامية،...، فهو رمزٌ لأصالة الشعب فى وعيه، وفى حبه للذوق والفن الرفيع،...، فكل خالد جميل يستمد وجوده من حياة الناس ومن فنون الشعب[37].

قطراتٌ تتساقط من لِحْيَةِ صوتٍ يتوضَّأُ[38]

في ميضأةِ المسجدِ يَوْمَ الجمعةِ

يقرأ ما يَتَيَسَّرُ من آياتِ "الكَهْفِ" ،

فتُشْرِقُ أفئدةٌ إذ يتلو :

" وترى الشَّمْسَ إذا طَلَعَتْ

تَّزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهُمُ ..."

إن كل إنتاج أدبى يقيم في تصور كل متلقٍ صورة دلالية جامعة بين العنوان والمضمون؛ شريطة تحديد مرجعية خاصة، علما أن القيمة المرجعية للنص مرتبطة بأمرين؛ الفهم والإدراك، وأن النص لا يصرح دائما بكل إحالاته، وإن كان يقدم شارات وسيما دالة على ذلك. وإذا كانت قصيدة(عُرْس مراكشيّ إلى الشيخ محمد رفعت) قد حققت المرجعية اللفظية، فإن قصيدة (خط الاستواء) تعكس رؤية الشاعر فى انسلاخ الشخصية المصرية من زيّها، وانقسام الذات المصرية على نفسها، مصورًا ذلك:

قفْ[39]

لستَ وَحْدَكَ ،

لا تَخَفْ مِنِّي

ولا تفزعْ

تأمَّلني قليلاً – هل تذكَّرْتَ الملامحَ ؟

هل تذكَّرْتَ العلاقةَ بيننا ؟

ثم ينتقل الشاعر من تصوير الوطن الذي عمد إليه رمزًا للأصالة إلى حضارة أخرى تعكس ثقافة الشاعر، وتؤكد استلهامه للتاريخ، وتوظيفه؛ باعتباره أيقونةً للتحرر من الوهم والإخفاق، ومن إضفاء الروح الإنسانية على الأعمال، وقد استعار أعمال شكسبير؛ لتضمنها الهزل المكشوف وهو يصور الحياة التي تنبض في صوت مكتوم على توقيع العواطف والشهوات والمتناقضات، بلغة تتسم أحيانا بالغرابة، وأحيانا أخرى بالعاطفة، والتي أكسبت أعماله طابع المأساة:

" شيكسبيرُ" لم ينقذْ " أوفيليا"[40]

من جنونِ العشقِ

" هاملِتْ" لم يَثِقْ في عَقْلِ " هوراشيو"

ولا " ماكْبِثُ" أَنْجَتْهُ النبوءةُ

قبل أن يلقى انهزامَهْ

ويستعين الشاعر بالأسلوبية التهكمية لذوبان الشخصية، وذبولها باستعارتها ثقافة أخرى، والنهل منها دون تروٍ، فالانفتاح على الثقافات ليس عيبًا، لكن ما يشين الإنسان هو تقييم أحداث الفن من خلال أحكام فقهية، مثل إخضاع بيكاسو والمعلقات لأحكام الدين والشريعة، أو النظرة إلى حجارة الأهرام بوصفها رجسًا، وهو بذلك يجنح إلى قضية نقدية(الشعر والأخلاق):

تبتغيكَ مكاتبُ التسفيرِ

أنْ تُلْقِي بـ" بيكاسو" إلى فِقْهِ الأئمَّةِ[41] ،

أنْ تكونَ مُعَلَّقاتُ الجاهليةِ وفقَ أحكامِ الشريعةِ ،

أن تكون حجارةُ الأهرامِ والأنباطِ في البتراءِ رجْسًا

ثم يعود الشاعر ما استهل به قصيدته من العودة إلى الأصالة بعد مرحلة سادها الركود والخذلان مناجيًّا العمة والخالة حيث تمثلان الأم (مصر) والمستقر، ورغبة السندباد/ الشاعر الذي طالت رحلته؛ لرصد الأحوال وتصويرها فى الاستقرار، فالرحلة رغم فترتها الزمنية إلا أن نهايتها كانت عقيمة، فالشجرة والنخلة لم تنجبا الثمرة:

ياعَمَّتي النخلةْ يا خالتى الشجرةْ[42]

طالت بي الرحلةْ لم أقطف الثمرةْ

أبكي على زَحْلَةْ أَمْ أندُبُ البصرةْ ؟!

وفى قصيدة: (صلاة الغائبة) يناجى الشاعر الأمل المنتظر والنور المرتقب، وقد قدم الشاعر كل المسببات التى تقوده للحصول على المثالية فى المجتمع، وإحياء المبادىء التى زرعها الأجداد، ولكنه ما جنى سوى العذاب، فالحياة بغير تحقيق الأمانى "كشجرة بغير أزهار وثمار، والحب بغير الجمال كأزهار بغير عطر، وثمار بغير بذور، الحياة والحب والجمال ثلاثة أقانيم فى ذات واحدة مستقلة مطلقة لا تقبل التغيير ولا الانفصال"[43]. لكن الشاعر لم ير غير الزرع مُتَّشِحًا بثوب السراب:

يا أيُّها النورُ : استمعْ لي[44]

إنَّني سامحتُ عينيكَ المرمَّصتَيْنِ

منْ طولِ الغيابِ

شجراً زرعتُ وما جَنَيْتُ سوى الغرابِ

ونَدًى بذرتُ وما حصدتُ سوى السرابِ

ثم يصور الشاعر الانقلاب الذي ساد الأفق عن طريق قلب التركيب (خرج المسار عن القطار) فالأشياء الثابتة خرجت عن إطارها، وتزعزت أصولها، فـ(المسار) هو الذي خرج مساره، والطريق ضلت أقدامها، ومن هنا صار الأصدقاء أكثر عداءً من الأعداء، بل صاروا كحبل مشنقة، ويأتى (الوصف)؛ ليعبر عن الانهيار فى العلاقات الاجتماعية (الرائعون)، فقط ليسوا أصدقاء، وإنما تلبسوا بالروعة:

خَرَجَ المسارُ عن القطارِ ،[45]

فأينَ أَذهبُ والطريقُ تَضِلُّ مِن حَوْلي

ولا أَحَدٌ هنا إلاَّ المتاهةُ

وهنا يصف الشاعر الشخص الذي يلتزم بالمبادىء وكل من حوله يتحرر منها، أو من يلتزم بإشارات المرور فى ظل أناس لا يعطونها اهتمامًا، ومن ثم (فالطريق تضل)، والأشخاص المنافقون يخنقون البراءة، حتى قطرات الندى لمعت على وجها السم المقطر:

والأفعى الغزيرةُ[46]

دَوَّخَتْ شجرَ البراءةِ في التواءاتِ الخرائطِ ،

عَصَّبَتْ أذيالَها بجذورِهِ

وفحيحها بحفيفِه ،

ورَمَتْ على قَطْرِ الندى السُّمَّ المقطَّرْ

إن التجربة الشعرية بما تحمله من قيمة نفسية وحدسية استشرافية تتجلى على نحو عميق وشامل في اللغة الشعرية المعبرة عن جوهر هذه القيمة، واللغة الشعرية في نشاطها الجمالى البناء هي التي تؤسس الفاعلية الشعرية في شكلها النهائي، وهو ما يقود إلى تشكُّل الأسلوب الشعري الذي يعد الموازي الفني والجمالي للتجربة؛ إذ يتصل مفهوم البنية بتركيب النص المتعلق بشعريته، في حين يعمل الأسلوب على طريقة تشكُّل النسيج اللغوي المكتوب به حين يتحول من تشكل لغوي محض إلى بناء جمالي نصي[47]. ولا يتم ذلك في مرحلة بنية اللغة الشعرية إلا استنادًا إلى كيفية لغوية خاصة، وهنا يأتى دور الشاعر الذي جعل المسار يخرج عن قطاره، وجعل (الجزم) يباشر الاسم، واضعًا السكون على حرف (الدال): (لَـمْ أَحَـدْ)، فقد خرجت اللغة عن مساراتها، مثلما خرج المسار عن القطار؛ ليحدث التهكم الذي يتعمده الشاعر دون الإعلان عنه:

لَمْ يلتفتْ أحدٌ إلى[48]

حُزْنِ النُّحاسِ إذا تَسَمَّمَ ،

لَمْ أَحَدْ

سيُمَرِّرُ الأنسامَ للبستانِ في عامِ الحصارْ

والعَفْرُ يُطْفيءُ أَعْيُنَ النُّوَّارْ

إنَّ المعيار الذي يقاس به جودة العمل وقيمته يكمن فى المسافة وكسر نمط التوقع،، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار المتلقى وبين ما يظنه –سلفًا– أنه موجود ازدادت أهميته، ودلت على نبوغ الشاعر وتميّزه، فالتشكل اللغوىُّ والبصرى للأبيات الشعرية عمد إلى صوغ مخصوص؛ ليمنحها مساحة ملائمة للتشكل الانزياحي، وقد مثله الشاعر فى القالب العمودي الذي صاغه؛ ليعطى تأملات لا نهائية من القراءة التأملية ربما مبتغاها الإحجام لمن يورثونه ويعملون على تأصيله، فلم يبق من الحضارات غير الرمال:

الظِّلُّ أحجارٌ على كَتِفيَّ ، سَنْطٌ طالعٌ في غربةِ الموتَى [49]

نادَى المؤذِّنُ للصلاةِ ، فلم يَجدْ صوتاً ولا صَمْتًا

إن العنوان الرئيس يؤسس فى جدلية عناصره ودلالاته نظامًا سيمولوجيًّا مرماه التفاعل مع العناوين الأخرى الفرعية سواء أعلن الشاعر عن ذلك أم أضمر، فنجد قصيدة (الميعاد) إعلانًا عن التفاؤل واليقين فى الأمل المنتظر، وأنه سوف يأتى فى موعده:

لا يعرفُكَ ولا تعرفُهُ[50]

لكن سوف يجيئكَ

في موعدِهِ

لا يتقدمُ أو يتأخرُ ،

ثم يدعو الشاعر إلى التمسك بالأمل والدعوة إلى النجاح، هذا الأمل الذي يضخ طيورًا فى أوردتك، ويغسل وجهك بالماء والعطر، تصعد نحو السدرة، وتغنى لفضاء لم يعرفه أحدٌ من قبل، حينما يأتى لابدَّ له من احتفاء من نوع غير مألوف:

فإذا جاءك[51]

قَبِّلْهُ في عينيهِ

واخلعْ نعلَيْكَ

توضَّأْ بوضاءتِهِ

صَلِّ لهُ

ثم يخلع الشاعر على الأمل صفات السيادة، وأنه أهل للحق، بل هو الحق الذي نظره طوال حياته، بل جعل عمره نذرًا له، حينما يأتى صلِّ له، توضأ بوضاءته، وقل جاء الحق:

قل يا سيديَ[52]

نظرتُكَ عمري

ونذرتُكَ عمري

إن التفرد والتميز عند الشاعر يجعله مهاجرًا، هذه الهجرة هى القلق الإبداعى الخلاق، وهى المنتج على مستوى الثقافة والرؤية، وهما مصدران رئيسان لخلق النص الشعرى، والباعث على وجود مقوماته الفنية والفكرية، وعن طريقهما يتحول النص الأدبى إلى قضية، وقضية الشاعر هى البحث عن الأمل وعن المبادىء؛ لذا فهو يعشق هجرة الزمان والمكان، وقد حللت ذلك فى القصائد التى تم تناولها، لكن

هذه القصيدة تعلن عن ذلك صراحة؛ إذ هى (الهجرة)، فإن كانت القصائد الأخرى قد عمدت إلى وجود ذلك الخيط مضمونًا، فإن ذلك أعلن عنه شكلًا ومضمونًا:

لا أقولُ : انتهَيْنا ،[53]

أقولُ :

سلكْنا طريقًا

تخالفُ ما يبصر الآخرونْ

دمعُنا لؤلؤٌ مُشْرِقٌ

عَقْلُنا آيةٌ في الجنونْ

وهنا يظهر الشاعر أن حالة الاعتصار والبكاء هى التطهر والتكوين الجديد للنفسية الإنسانية، هذه الطهارة التى أعلن عنها الشاعر فى قوله: (دمعنا لؤلؤ مشرق)، تدل على انصهار الذات؛ لإخراج أجمل ما فيها، يبرهن على ذلك قوله:(عقلنا آية فى الجنون)، التى تعطى ميثاقًا للتفرد والتميز لفئة معينة من الخلق، هم آية فى التفكير وإنجاز الأعمال، والبعض يرونهم عكس ذلك ويعدونه جنونًا، وهنا تكمن المغايرة التى عبر عنها الشاعر بلفظة الرئة (الثالثة):

ليس بي حاجةٌ[54]

أنْ أزاحمَها في السباقْ

هذه الفئةَ اللاهثةْ

إنَّ لي رئةً

ثالثةْ

إن هذه الرئة الثالثة هى التى تجعل الشاعر يخلق قصيدة: (رؤى)؛ التى تعبر عن عزة الإنسان فى خلقه وتكوينه، ثم التقلبات التى تعتريه، حيث صار فريسة بين أظافر التعاسة والشقاء، حين يختمر الهواء بأنفاس الشوك الذي يحترف الوخز؛ لينبىء عن أشرار مختبئين بستائر الظلمة:

شجرةُ شوكٍ[55]/ تحترفُ الوَخْزَ

وتُوخَزْ

هذا هو موجَزْ

تاريخِ العالَمْ

مِن أوَّلِ آدَمْ

هذا الإنسان الذي فقد مصداقيته بغياب إنسانيته، ذبلت رائحته بذهاب عزته، وهذا رمز إلى أن رائحة الإنسان لا تلازمه فى جميع أحواله، فإذا ذهبت رائحته ذبل وتجرد من إنسانيته، وهنا يكمن التشبيه الضمنى الذي صوره الشاعر فى تأمل فلسفى، فالإنسان مثل الوردة التى لا تفقد هويتها، ولا يعتريها الذبول إلا حين يفراقها متلازمها، وهو العطر:

لم تذبلْ وردة[56]

إلاَّ حُزْنًا

لِفراقِ العطر

المبحث الثاني: ماهية الحب وأثره في تشكيل الخطاب الشعري

إن البحث فى ماهية الحب عند بشير رفعت يقوم على صعيدين؛ صعيد التعبير، وصعيد المضمون؛ أما الأول فيشتمل على (الكلمة والجمل، والأشكال التعبيرية)، وأما الآخر فالباعث فيه معنى النص والفكرة التى خلَّقته، وكينونة هذين العنصرين هى جعل النص يحمل دلالة المرئى واللامرئى. والحب عند الشاعر يحمل معنى متعلقًا بالإنتاج والخلق؛ ليتحول تشكيل الصورة فيه إلى تجربة تقوم على الحداثة والإبداع، وهو ما يوضحه البحث من خلال ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: الحب/ البعد الاجتماعي:

إن شعر بشير رفعت يعطى المتلقى تقنية دعوية يستطيع عن طريقها الخروج من الضغوط النفسية والتحرر من سلطات وراثية قد تكون باءت بالإحفاق، وهو ما نراه فى قصيدة: (الغريب يؤاسى الغريبة)، ويظهر فيها دعوة الشاعر إلى الترابط الأسرى حيث تعلن عن أسرة مكونة من بنتين، والأب على خلاف مع الأم؛ لتصبح البنت الكبرى حاملة فشل تلك العلاقة، فيكون الخوف ومشاركة أمها –فى معاناتها–ثمرة ذلك، فتارة تصير(أم أختها)؛ حيث إنها البنت الكبرى التى حملت أغصان النضج، وهى (أخت أمها)؛ فهى تقاسمها الواقع المرير:

لا تخافي من الحُبِّ[57] ،

مُذِي إليْه اليدينْ

وقُولي له :

"مرحباً يا غريبُ

أنا ابنةُ غربةِ بيتي

وأُمّي التي حملت

فوق ساعدِها غربتينْ

أنا أُمُّ أختي

أنا أختُ أُمّي

صوَّر الشاعر تلك المعاناة باستخدام ألفاظ موحية تدل على عدم الشعور بالطفولة والرعاية بقوله:(أنا أم أختى/ أنا أخت أمى)، وزاد ذلك تجسيدًا ولغةً، فالبنت الكبرى لم تشعر بأمان الأب، فكان افتقارها لزوج يحمل ذلك المعنى، ولأم لا تعانى من زواج فاشل؛ لذا عبَّر الشاعر عن عوزها (للوالدين)؛ وهى سوف تخوض تجربة الحب والزواج رغم ما عاينته وعايشته مبرهنة على ذلك بأنها قتلت مرة، فما ضرها من قتلها مرتين:

تعالَ لتجعلَ لي والدينْ[58]

تعالَ لعلَّ الغريبَ

يؤاسي الغريبةَ ،

ما ضَرَّها قَتْلُها مَرَّتينْ"

وهو يشير إلى تلك التغيرات الواسعة فى مجال العلاقة بين مكونات الأسرة، فقد فقدت الأسرة مفهومها فى الطبيعة الفطرية، وموقعها فى البناء الاجتماعى، ووظيفتها فى التنشئة والتربية، ...، مما أدى إلى ظهور دعوات إلى بناء الأسرة اللانمطية، وغدت العلاقة بين أفرادها علاقة اقتصادية استهلاكية[59]. وقد استعار لفظة: (الغريب)، للحب الذي يناديها مع شدة مناجاته فى قوة الأمر: (تعال)؛ لأنها لم تألفه؛ لذا فهى غريبة عنه، وهو غريب عنها، ويحضرنى قول الأحنف بن عباس[60]:

ما ضرّ من شغل الفؤاد ببخله ... لو كان علّلني بوعد كاذب

صبرا عليك فما أرى لي حيلة ... إلّا التّمسّك بالرجاء الخائب

والنص عند الشاعر نص كونىّ له وجوده المتجدد فى كل مكان وزمان، فالقصيدة لها سياجها التكوينى المنفتح المتعدد الدلالات، المحمل بالصور والاستعارات التى تُكرس كل أبعادها الدلالية،

ومسحتها الجمالية فتجعل المجتمع بَنَّاءً بغرس تلك المحبة فى النفوس؛ ليزهر ثمرها الوجودى ليكون عالمًا مثاليًّا، وهو ما يجسده فى قصيدة: (العناية المركزة) التى تجعل الحب معيارًا للكون، فالأم هى منبع الحب وعليها تبنى الأمم، والأم هى المجتمع بل العالم بأسره، وهنا تظهر مقدرة الشاعر على تكييف آلياته الفنية باستخدام التشبيه الضمنى؛ للبرهنة على صدق دعوته، فهو يشبه دور الأم فى إثراء المحبة، وظلها الممتد بين أفراد أسرتها بالشجر الذي يحمل صغار غصونه فوق فروعه، وتظل تلك الفروع صامدة لا يعتريها الضعف؛ ولا تبرح مكانها؛ فقد اكتست فضيلة الحب؛ حب الأم لصغارها، فضيلة الصمود حيث العاصفة، فضيلة العناية حيث السهر:

الشَّجَر [61]

يحمل أطفالَه الغصونَ

فوقَ كِتْفِهِ ،

ينامونَ

ويبقى واقفًا

يحرسُهم

يمتلك النص الشعرى تقنياتٍ تعبيريةً، وطاقاتٍ انفعاليةً حضوريةً وغيَّابيّةً تعكس رؤيا الشاعر؛ "لتصبح كيانًا تجاوزيًّا دائمَ الإنتاج والتخلق،...، مستمرًا فى الصيرورة؛ لأنه متحرك، وقابل لكل زمان ومكان؛ وفاعليته متولدة من ذاتية النص"[62]. والعلاقات الحضورية –عند الشاعر–يجسدها خصائص البنية التركيبية، وكيفية تشكيلها بما تحمله من تأثيرات جمالية، وما تخلقه من تحفيز عند الجمهور بصفة عامة، والقراء بصفة خاصة، هذا الدال يبنى على المدلول (العلاقات الغيابيّة/ البنية العميقة) بما تدعمه من انزياحات نصية، ودلالية تخلق ثراءً حضوريًّا ودلاليًّا يمثل مركز الثقل الانفعالى فى القصيدة (البشيرية).

أما عن الحب والبعد السياسى الذي يتناول العلاقة الحميمة بين الحب بوصفه موضوعاً شعرياً وأثره فى الواقع، وتناوله لكثير من القضايا الوطنية الكبرى فقد جعلت الدراسة له مبحثًا مستقلا؛ نظرًا لتنبؤ الشاعر فيه لكثير من الأحداث التى وقعت مستقبلًا، ومرجعه مقارنتها بتاريخ القصيدة.

المطلـــب الثـانـــي: الحـــب/ المـــرأة:

يظهر ذلك جليًّا فى الديوان لا سيما قصيدة: (الموصلية) التى تعكس امتدادًا جذريًّا للعنوان الرئيس، فـ(الموصلية) حالة من العرس والفرح والغناء، وهى نسبة إلى إِبْرَاهِيمُ بْنُ مَاهَانَ بن بهمن، أبو إسحاق الموصليّ(155 هـ=772م)، كَبِيرُ أَهْلِ الْغِنَاءِ، فَارِسِيٌّ مِنْ أَهْلِ أَرَّجَانَ. لقّب بالموصليّ؛ لمكوثه وقتا بِالْمَوْصِلِ، ثُمَّ قَدِمَ مِنْهَا[63]. كان مقربًا من الخلفاء؛ لبراعته فى الغناء. اجتهد فى طلب العلم، وأخذ الأدب عن الأصمعى، وبرع فى اللغة. وقد اعتلى إسحاق قمة الغناء فى عهود ستة من الخلفاء العباسيين، وتتلمذ على يديه أبو الحسن على بن نافع الملقب بـ (زرياب) نابغة الموسيقى فى عصره[64].

إنَّ محور القصيدة فتاةٌ فلسطينية، لكن الشاعر نسبها إلى أبى إسحاق الموصلى؛ لموهبتها الغناء، وبراعتها فى فن الموسيقى، وقد ترجم الشاعر ذلك باستخدامه الأدوات التشكيلية:(حضْنَ الكمان، هي لا تكفُّ عن الغناء، والصوتُ شَدْوُ الطيور، وكانت تُغَنّي، عُودُ الموْصليَّةِ شادنٌ، مسارحِ الأوبرا)، ويستطرد الشاعر فى وصف تلك الفتاة التى رحلت عن أرضها إلى أرض الوطن / مصر، وقد رحلت عنها أمها، فكان نتيجة الرحيل احتضانها الكمان، هذه الفتاة لا تنفك عنها البراءة، ودندنة الأطفال مصورًا ذلك:

هي لا تكفُّ عن الطفولةْ[65]

هي لا تكفُّ عن الغناءْ

ضاقت بها أرضُ القبيلةْ

فمضتْ تُحَلِّقُ في الضياءْ

هذه الفتاة قلبها قلب طفل؛ لذا فلا يحتويها مكان، لها حركة الأطفال، وانطباعها على ناظريها، ويتمظهر ذلك فى سياق التكوين الشعرى بكل تقنياته الإنجازية المتمثلة فى الذهنية المتوقدة، والتخييل الشفاف، والثقافة بالكيفية التأثيرية لـ (الأثر والعلامة) متخذًا الشكل البصرى للكتابة أيقونة دالة على المرح والدعابة، والألفة والمحبة، ذلك الفضاء الأرحب الذي مثله الشاعر ينطوى على حساسيته الشعرية؛ ليغدو النص مرآة للذات القارئة؛ ويبقى الفعل المنجز-على الدوام- تأويلًا لا متناهيًّا:

وكانت تُغَنّي [66]:

يا الحَمامُ الذي يتحلَّقُ بين عيوني

أعطني سُكَّراً لأُغَذّي الملاك الذي يحتويني

يا الحَمَامُ الذي فَزَّعَتْه الحرائقْ

اطمئنَّ على غُصْنِ روحيَ بضعَ دقائقْ

هذا المونولوج الغنائي الذي تخلل القصيدة قد تعمده الشاعر بوصفه تراسلًا إشاريًّا متجاوزًا بذلك لغوية اللغة إلى شعريتها وشاعريتها؛ لغوية تعكس تلك الروح الجميلة التى تناجى الحمام، وتنام ويحتويها الملكان، تمتلك روحًا على شاكلتهما. وشعرية تخرج النص من الدرجة المعيارية إلى كسر للنمط المألوف؛ ليبتكر لنفسه الملامح النصيّة حيث ترسم خطًّا يوازى لغة التواصل، وربما يقاطعها أحيانًا؛ لتقوم عليها علاقات جديدة مقرونة بالرؤيا الذاتية للشاعر.

ثم يصف الشاعر الحالة الروحية لتلك الفتاة، وتلك النزعة الصوفية التى امتلكتها نتيجة سجدة فى المسجد الأقصى، ذلك التحليق الروحى الذي وهبها كينونة الانفتاح فجعل قلبها متعلقًا بأهداب السماء، فكلما تسجد تزداد رفعة، وكلما تخفض جبينها ترتقى أُلقًا فكأنها الروح والريحان امتزجا فصارا نورًا عالقًا فى السماء حتى وصل إلى أعلى مبتغاه فصافحته الملائكة الكرام:

رُوحٌ وريحانٌ معًا يتعانقانِ [67]،
تَمَازَجَا ، اتَّحَدَا وصارا نخلةً ،
صار البراقُ يشيلُ رُوحَ البنْتِ
نحو سمائها الأولى ؛
ملائكةٌ كرامٌ صافحوها ،

إن المتأمل للرؤية الدلالية فى تلك القصيدة يراها تعكس ذوبان وروحانية اختصت بها تلك الفتاة التى صافحتها الملائكة، وأحيطت بهالة من النور، هذا النور هو مفتاح الحياة، هو الضوء الذي يتيح للوعى أن يستشف عالمًا لا حدود له، هو إضاءة لوجودها المعتم وتحررها من الأحكام القبلية واندفاعها نحو الجوهر؛ هذا النور هو قصدية التجاوز؛ تجاوز اللغة الحاضرة واستحضار لغة أدبية محتملة، هذا النور الذي صار وردًا، والورد قلوب بريئة من الأطفال، والأطفال نجمات ملأت السماء نورًا، فصارت نورًا على نور، لا يراه إلا من تحرر من هواه، تحرر من الحيز الضيق/ الفضاء الأرضى إلى حيز أوسع وأرحب؛ طبيعته الجغرافية السماء، وسكانها الملائكة والأطفال:

كان النورُ وَرْدَاً دافئًا[68]،
والوَردُ أكداسًا من الأطفالِ
والأطفالُ نجماتٍ تَتَاثَرُ

في سماءٍ لا يراها غير مَنْ صَعِدُوا ،

يوظف الشاعر آلياته البيانية باعتبارها دربًا يسلكه القارىء إلى مشاركته الوجدانية حتى صارت هى هو، فقد استعار البرتقال لتلك الفتاة، مصورًا حالها وهى تفرُّ من "فلسطين/ الزيتون"؛ ولكن هذا الفرار لم يكن عن كره أو مقت، وإنما هو"فرار البرتقال من الزيتون"؛ ليشرق صباح ليس معهودًا ولا مألوفًا، صباحٌ تضحك فيه الأشجار، وتختلط فيه الألوان، ويعلو شادن العصافير، فترى ظل الفجر نورًا يذيب الظلام، ويبعث الضحكات، ويصير البهجة وسامًا لذلك العالم الذي أصبح لوحةً من نور:

أيُّها الصُبْحُ الجديدُ ؛ البرتقالُ الآنَ[69]

يفتح بابَه لكتيبةِ الألوانِ ؛

عُودُ المؤصليَّةِ شادنٌ

يجتازُ سرْبَ المركباتِ

ويرتعي بمسارحِ الأوبرا

فتندلعُ العصافيرُ التي

كانت مخبَّأةً بجَيْبِ الفَجْرِ ،

هذه الصورة الشعرية تقوم على التحليل والتركيب بطريقة غير معهودة؛ حيث يعيد تركيبها على ضوء انفعاله الخاص بها؛ ليخلق لها كيانًا تحلق به فى الآفاق، وها هو يكشف عن الحياة التى صارت كأنها لوحة من لوحات الرسام الفرنسى"رينوار"؛ لاعتنائه بتصوير الملامح الشخصية، ومظاهر الحياة السعيدة التى خلع صفاتها على تلك المحبوبة من جهة، ومن جهةٍ أخرى الخيط المشترك بينها وبين الفن الذي قوامه كثرة الترحال:

تنبعث القطيفةُ[70]

من يَدَىْ "رينوارَ"

تَرْسمُ "ذات رابطةِ العُنُقْ

رسم الشاعر لوحة تشكيلية نالت من الشهرة كما نالت "لوحة ذات رابطة العنق"، ثم استطرد فى وصف أخلاقها؛ فهى تجمع بين صلابة الفولاذ، ورقة وبراءة الصغار، والمكر النابع من مكر الأطفال حين يصير النوم قناعًا للفرار، وإن كان هذا سيما الروح، فإن الجسد هو الماس بين المعادن، وهى النجمة زاهية الألق بين النجمات المتناثرة:

حَقْلٌ من الضحكِ البريءِ[71] ،
ومَكْرُ طفلٍ لاذَ بالنومِ المبكِّر ،
واحتجاجُ الماسِ في فوضى المعادنِ
وهو معتصمٌ بحَبْل اللهِ ،
يَعْلَمُ أنه الحَجَرُ الكَريمُ
ومُعْظَمُ الأحجارِ زائفةُ الأَلَقْ

إن الصورة الشعرية ليست زينة أو حلية خارجية فى القصيدة، بل جزء من التفكير، وطريقة فى التعبير[72]. فالصورة التى يرسمها الشاعر لتلك الفتاة تجعلها تلاطف ساكنى السماء حتى يتساءل المتلقى ما طبيعتها وما مظهرها، فيأتى الجواب على قدر تلك الروح الشفافة، إنها حجر الماس بين الأحجار، إنها النجمة دائمة الزهو حتى فى سطوع الشمس، وبضيائها يحجب ضياء الأخريات، وهى النور حيث يرغب جميع النساء فى محاكاتها، والنهل من إشراقاتها، فيا ترى أين جاء هذا الجمال الربانى، وأين منبعه؟!:

بيضاءُ شاهقةٌ[73] ،
فهل وُلِدَتْ بإسطنبولَ
وانتقلتْ إلى الفسطاطِ
كي تتوضأ النجماتُ من لأَلائِها
وتضيءَ شمسًا في النفقْ ؟!

المطلب الثالث: الحب/ التصوف:

أصبح التصوف –في تجربة الحب الحديثة– نوعًا من الاستبطان لتجربة روحية إنسانية؛ هذا يعنى سعى الشاعر إلى طرح قيم روحية جديدة مرماها الملاءمة والانسجام بين واقع الذات الإنسانية ورؤاها الروحية. ويتجلى توظيف الخطاب الصوفى فى الخطاب الشعرى البشيرى، فقد أشار البحث فى المطلب السابق (الحب/ المرأة) إلى تلك النزعة الصوفية التى أخذ الشاعر بتلابيبها فى تصوير الحالة الروحية لمحبوبته، لكن (الفصل الخطى) جاء للدراسة فقط. وتظهر تلك النزعة فى قصيدة (هيئة الطير)، بدءًا من العنوان الذي يحمل فى طياته دلالات خاصة، ومرورًا بنسيج النص حيث يدنو من شفافية الرمز الذي

صيره عالمًا رحبًا من الإلهام؛ يومىء إلى معانٍ خلف مظاهر الأشياء. ويعد الرمز أحد تقنيات الخطاب الصوفى؛ "حيث إنه المعبر الوحيد الذي يمكن من خلاله إيصال الدلالة اللامحددة التى تتخطى حدود العقل والحس المباشر"[74]، ونلحظ ذلك فى استخدام الشاعر لفظة (النور) التى غزت الديوان من أوله إلى آخره حيث تكررت اثنتى عشرة مرة:

توضأتُ بالدَّمْع [75]
في حضرةِ النورِ
حتى أضمّخَ رُوحي
فغامت عيوني
وأدركتُ أنّي وَهِمْتُ
و .. هِمْتُ

يصور الشاعر انصهار الذات التى يطهرها البكاء؛ لتضخ أجمل ما فيها من نور وجمال، هذا الطير/ الإنسان يحرسه ملكان، وهو يمثل قوله تعالى: {مَا يَلْفِظُ مِنْ قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ} [ق: 18]، وفى الحديث: "لَيْسَ أَحَدٌ مِنْ بَنِي آدَمَ إِلَّا معه مَلَكَانِ: سَائِقٌ يَسُوقُهُ، وَشَهِيدٌ يَشْهَدُ عَلَيْهِ"[76]، وقد جسد هذا المعنى قول الشاعر:

ليحرسني مَلَكانِ[77] ،
على هيئةِ الطيْرِ
أيَّانَ نِمْتُ

وقد وظف أيقونة الطير فى أكثر من قصيدة، سواء جاءت عنوانًا لها أو فى ثناياها، وفى قصيدة: (منطق الطير) يعلن عن طريق التشبيه الضمنى أنَّ الإنسان فى كل مكان هو الإنسان، له أفكاره وتطلعاته سواء كان فى مصر أم فى عمان، وله حقوقه الإنسانية وواجباته التى يجب أن يؤديها أينما وحيثما حلَّ فى أى مكان، ثم يدلل على ذلك بقوله: أن صوت العصفور فى شيراز وفى صنعاء واليمن ومصر واحدٌ لا يتغير:

أَلَيْسَ يزقزقُ العصفورُ[78] ،
في شيرازَ
كالعصفورِ في عَمَّانْ ؟!

إن المتأمل لطبيعة الرمز فى هذا الديوان يستشعر الرؤية الدلالية فى السيرورة الخطابية التى تجنح إلى إثارة المتلقى، وحمله على الرؤيا والتحليق التى تعبر فضاء النص إلى لغة تبدأ حيث تنتهى القصيدة؛ ليستشف عالمًا وفضاءً من التأويلات لا حدود له، ويلتقى كلٌّ من المبدع والمتلقى فى تجلٍ واضحٍ لقصيدة شعرية رمزية تتجاوز الظاهر دون أن ترفضه، إلى معانٍ تأويلية محتملة تمثل قاسمًا مشتركًا بينهما. ونلمح توظيف ذلك الرمز فى قول الشاعر:

لفَفْتُ رُوحَكَ في قماطِ النورِ طفلًا[79]

واصطحبتُكَ مثْلَ ظِلّكَ في الملاعبِ ،

حارسَ العينينِ كنتُ

لقد شكلت لفظة (النور) حمولة معرفيّة وتاريخية لشخصية الشاعر الذي حافظ على مبادئه وظل ينادى على تكريسها منذ بدء الديوان حتى آخره، وهنا يوظف الرمز الذي يخرج بالإنسان من الحيز الجغرافى والزمانى؛ ليظهر قداسة عالم الطفولة، وما تحمله من آمال يستثمرها الشاعر ليحيا بها فى ظل واقع مرير. إنَّ هيمنة عنصر (النور) على ديوان (عرس مراكشى) يدل على مركزية الذات العارفة فى مقاماتها العلوية، فـ (النور) سيد المقام، والشغل الشاغل للكينونة:

إنَّها سَجْدَةُ الظِّلّ للنُّورِ[80] ،

كلُّ صلاةٍ سواها بَدَدْ

استطاع الشاعر كسر النمطية الشعرية المألوفة، وتجاوز الطرائق المستهلكة إلى لغة انزياحية تكشف عن رؤيته للإنسان وللعالم من حوله، وعن موقفه الانفعالى رغبة منه في بلوغ الحقيقة والاتحاد مع المطلق، ومن ثمة "صارت القصيدة الحديثة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها"[81]، ونلحظ ذلك فى قوله:

فسَكِرْنا من أنداءِ الصوتِ[82] ،

صَعِدْنا بالخشيةِ ،

فركبنا طَبَقاً عن طَبَقٍ ،

توجه بشير رفعت إلى استثمار الخطاب الصوفي؛ لإغناء تجربته الشعرية وتغليفها برموز هذا الخطاب، وتجلّى هذا فى بروز معجم لغوي خاص به، له مصطلحاته وألفاظه التي تميزه؛ "إذ لم تعد اللفظة لها نفس الدلالة، بل تصطبغ بدلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغًا لمعنى الكلمة،

وصب معنى آخر بها، حيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعى لها[83]. ويظهر ذلك فى قصيدة: (خط الاستواء) حيث يلبس الشاعر ثوب السندباد الجوى –إن صح التعبير– يركب سفينة فضائية مجرى دورانها خط الاستواء؛ ليصور مظاهر الحياة، والتحولات السلبية التى انعكست على الشخصية؛ فقد اعتراها التغيير، ولم يكن الأفضل الذي يبتغيه وينشده، وإنما تقزمت الأصابع فى بعض المجالات، وتعثرت الأقدام فلم يكن الإسراء إلى السموات وإنما كان إلى الغوايات؛ إذ تغادر الطمأنينة الممثلة فى شخصية(ابن حزم) إلى الشك والحيرة المعلن عنه فى (ذُرى ديكارت)؛ ليبدأ الهجرة من اليقين إلى الشك، ومن الثبات إلى التحول فى زخم الموالد بالرعاع، مصوّرًا ذلك فى قوله:

أنتَ غادرتَ ابْنَ حزمٍ[84]
وارتحلتَ إلى ذُرى "ديكارتَ"
والشَّكِّ المزلزِلِ
بعدما حلَّقتَ في " طوقِ الحمامةْ"

إن دلالة الرمز في الخطاب الشعرى ترتبط بالطاقة والقدرة على المجاوزة والتغيير؛ لنقل التجربة من المستوى الشخصى إلى المستوى الإنسانى، أو حفرها فى أعماق التاريخ عن طريق استدعاء شخصيات تحمل مضامين أدبية، وتاريخية، وثقافية مما يجعل من النص بؤرة للأحداث، ومسرحًا للدلالات.

المبحث الثالث: أثر ملامح الوجه الآخر فى تشكيل الخطاب الشعري

إن الموت والحياة وجهان لحقيقة أزلية تعكس قانون الطبيعة السرمدى، وإذا كان الموت هو النهاية، فقد يكون المعنى انتهاء الإمكانات، وبلوغها حد النضج والكمال، ...، وقد تكون النهاية وقف الإمكانات عند حد معين، مع بقاء كثير منها غير متحقق، حينئذٍ يصير الموت حالة من حالات الحياة، حالة العودة والبدء[85]. ومن هنا قسم الفلاسفة الموت والحياة قسمين؛ جسدى ونفسى، والحياة الجسدية ليست سوى استعمال النفس الجسد، والموت الجسدى تركها استعماله، كما أن اليقظة ليست سوى استعمال النفس الحواس، وليس النوم شيئًا سوى تركها استعماله[86]. وقد غدت النظرة للموت عند الشاعر مقرونة بالرغبة فى تجاوز الواقع وما يمليه من استسلام؛ لذا لجأ إلى نقيض الحياة، فحاوره، وناجاه، بل يطلبه ويتمناه، يحاكم الموتى، ويسأل الموت: ما رسم وجهه حين يأتى؟،...،. وقد صور ذلك من خلال معجمه الشعرى:(الموت، الآخر، السقوط، التردى، التهاوى، التجمد، التأكسد، السكوت، القتل،

الرمى، الصمت، الغرق، المشنقة، الذئاب، الشهداء، الاشتعال، الاضطراب، الاصطدام، المجهول، القبر، انعقاد اللسان).

وسوف يتناول البحث ذلك من خلال أربعة مطالب.

المطلــب الأول: المـــوت والسخـــريــة:

تمكن الشاعر من إحداث تحويل للغة من معناها الوضعى إلى المعنى الشعرى الذي كساه تجربة واقعية يريد التعبير عنها؛ عن طريق انزياح الأشياءعن دلالاتها؛ لنقد الواقع من جهة، وإثارة انتباه المتلقى من جهة أخرى؛ لمشاركته تجربته الانفعالية. ونلحظ ذلك فى قول الشاعر[87]:

سأحاكِمُ الموتَى مساءَ القَبْرِ ،
أَسأَلُهُم وهم حولي شخوصٌ شاخصةْ
يا أيُّها الموتَى
لماذا قد خَلقتم
من خراف الرعْي أقنومًا
وألَّهتُمْ عقولاً ناقصةْ ؟

استحضر الشاعر صورة الموتى، وقد نصّب نفسه قاضيًّا لمحاكمتهم، مستخدمًا الكثافة اللغوية من الأساليب الخبرية التى تقتضى استمرارية القضاء حتى تظهر عدالة الاختيار فيمن ينصبون أنفسهم حكامًا، وموظفًا الأساليب الإنشائية التى تستدعى حركية الانفعال والاستجواب، وأدوات التوكيد التى حشدها؛ لتنسجم وحجم المأساة؛ إظهارًا للمعاناة النفسية والاجتماعية التى طرقت حياة الشاعر والمجتمع على حد سواء. ثم يستعير الشاعر المثل العربى موظفًا إياه،"الشاة المذبوحة لا تألم السلخ"، قالته أسماء بنت أبي بكر لابنها عبد الله بن الزبير حينما حاصره الحجاج في الكعبة، فقال لها: إني لا أخاف القتل، ولكنى أخاف المثلة[88]:

لا موتَ بعد الموتِ[89].
ما ضَرَّ الذبيحةَ سَلْخُها
أو أنْ تُعَلَّقَ في المشانقْ !

وفى قصيدة: (الآخر) يصور الشاعر كيف يكون الموت، وما الثوب الذي يرتديه، وما الهيئة التى يكون عليها، هل هو وجه طائر مبتسم لا يبتغى مداهمة الفريسة يعلوه وضوء الفجر، أم هو وجه ثعبان يتلون يكسوه المكر؟! مستهلًا القصيدة بالاستفهام الاستنكارى الذي يحفز المتلقى على الانفعال:

ما رَسْمُ وَجْهِكَ: (90)

غائمٌ كالمَكْرِ ، أَمْ متوضِّيءٌ كالفَجرِ ،

أَمْ متجهّمٌ كالحائطِ المهجورِ في الصحراءِ ؟

عبر الشعراء عن فلسفة الحياة والموت فى أشعارهم كثيرًا، وهى تجربة تنم عن الثراء بصدد علاقاتها الرمزية والفلسفية، حيث يتجلى موضوع الموت بوصفه مكونًا لرؤياهم وتجاربهم الشعرية، ولكنهم أبدوا حقيقة أن الموت واحدٌ، وإن تعددت أسبابه، وقد صور ذلك الشاعر ابن نباتة السعدي(327هـ/ 941م):

ومن لم يمتْ بالسيفِ ماتَ بغيرِهِ ... تعددت الأسبابُ والموتُ واحِدُ

ويبلور الشاعر تلك الفلسفة الوجودية وأنه لا مفر من الموت، وأن الإنسان، وإن طالت رحلته، فإن مصيره الموت لا محالة:

فيمَ اختبأتَ : (91)

أفي فخاخ الحُبِّ ، أَمْ في طعنةِ الأصحابِ ،

أَمْ كُوبِ العصيرِ مسمَّماً ،

أَمْ سوف تأتي فارساً

عند النزالِ الحُرِّ ،

ثم يعلن عن حقيقة أبدية مطلقة ممثلة فى قوله تعالى: {كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ} [القصص: 88]، فلا ينجو منه طبيب معالج، ولا الرسل الكرام، ولا الملائكة المقربون:

كيف كان الخوفُ في أحداقِ خوفو عندما خَوَّفْتَه ،(92)

بل كيفَ باغتَّ العفاريتَ الشقيَّةَ ،

والملائكةَ الكرامَ ،

وهل يَرَوْنَكَ ثم لا يَتَفَلَّتُونَ ،

وأين تدفنُهم ،

وهو فى ذلك يتناص مع أبى العتاهية فى قصيدته (من أحس أهل القبور)[93]:

أين الأُلى شادوا الحصونَ، وجنّدوا فيها الجنودَ، تَعَزُّزًا، أين الأُلى

أين الحماة الصابرونَ، حَميَّةً، يوم الهِياجِ، لحَرّ مُخْتَلِفِ القَنَا

وفى قصيدته (ذهب المُدَاوِي وَالمَدُاوَى)أيضا[94]:

إِنَّ الطبِيْـــبَ بِطِـــبِّهِ وَدَوَائِـــهِ ... لَا يَسْتَطِيْـعُ دِفَـاعَ مَكروه أَتَى

مَــا لِلطَّبِيْبِ يَمُوْتُ بِالدَّاءِ الَّذِي ... قَدْ كَانَ يبرىء منه فيما قد مضى

ذَهَبَ المُدَاوِي وَالمَدُاوَى وَالَّذِي ... جَلَبَ الدَّوَاءَ، وَبَاعَهُ، وَمَنِ اشْتَرَى

ثم يتناص مع الحديث النبوى: "يُؤْتَى بِالْمَوْتِ كَهَيْئَةِ كَبْشٍ أَمْلَحَ، فَيُنَادِي مُنَادٍ: يَا أَهْلَ الجَنَّةِ، فَيَشْرَئِبُّونَ وَيَنْظُرُونَ، فَيَقُولُ: هَلْ تَعْرِفُونَ هَذَا؟ فَيَقُولُونَ: نَعَمْ، هَذَا المَوْتُ، وَكُلُّهُمْ قَدْ رَآهُ، ثُمَّ يُنَادِي: يَا أَهْلَ النَّارِ، فَيَشْرَئِبُّونَ وَيَنْظُرُونَ، فَيَقُولُ: وهَلْ تَعْرِفُونَ هَذَا؟ فَيَقُولُونَ: نَعَمْ، هَذَا المَوْتُ، وَكُلُّهُمْ قَدْ رَآهُ، فَيُذْبَحُ ثُمَّ يَقُولُ: يَا أَهْلَ الجَنَّةِ خُلُودٌ فَلاَ مَوْتَ، وَيَا أَهْلَ النَّارِ خُلُودٌ فَلاَ مَوْتَ"[95]. والشاعر يتساءل هل الموت مثل الإنسان يطرأ عليه التحولات العمرية؟:

وهل تَشيخُ ، كمِثْلِنا ،[96]

يَبْيَضُّ شَعْرُكَ ،

ثُمَّ تَعْجَزُ

ثُمَّ تَسْقُطُ مَيّتاً

يا مَوْتْ ؟!

إنَّ الشاعر حين يمارس السخرية يكون أكثر الناس حزنًا وقلقًا، ومحاولته تلك تنم عن شعوره بالتميز والاستعلاء، وقد خلع الشاعر بعض الألفاظ على الموت مناجيًّا إياه بـ (ابن الليئمة)، وأنه يحب من يكرهونه، ويستضيف من يطردونه، ونحن لا نعرف له نسبًا، فمن أنت؟ بل يتوجه الشاعر سائلًا إياه: كيف حرمت الألعاب من الصغار؟، فقد استحوذ اليتم على الأشياء فصار موت الأشياء عنوانًا للفقد، وآلة يعزف الشاعر عليها؛ لإعطاء معنى الهجر، ثم كيف أوقعت الطيور فى حبائلك، بل كيف باغت العفاريت والملائكة الكرام؟ وأين تكنز كل ذلك؟:

أَضْحَكْتَني يابنَ اللئيمةِ[97]

، لا أبا لكَ ،

يا محبَّاً كارهيكَ

ويا مضيفاً طارديكَ

ثم يستثمر الشاعر ثقافته التاريخية، وآلياته الأسلوبية فى تصويره لمناجاة الموت، متسائلًا: ما الهيئة التى يكون عليها حين يأتى، هل يأتى متخفيًّا، لابسًا (الإيفود حين يتوق أحبار اليهود)، أو لابسًا (سومبريرو حين يتفقد من يريده فى المكسيك)، أم يأتى متواضعًا فى جلباب الفلاحين، أم عاريًّا مثل الحقيقة؟:

هل تُراكَ ستَلْبَسُ " الإيفودَ "[98]

حين يتوق أحبارُ اليهودِ لحائطِ المبْكَى

وأنتَ تتوق ، مثلهمُ ، إليهمْ

ثم تلبس "سومبريرو"

عندما تتفقَّدُ الأحياءَ في المكسيكِ ،

لكن الموت يباغتنا فى المنام أو فى الضحك فنموت منه، ورغم شراسته قد يكون حانيًّا مثل طفل يحنو على أبويه، أو مثل فتاة تلوح كالنسمة بين يديه:

وهل ستأتي بغتةً[99]

في قلبِ فاكهةِ الفكاهةِ

كي أموتَ من الضحكْ ؟

لقد شغل الموت مساحة واسعة من جسد القصيدة عند بشير رفعت لاسيما قصيدة: (الآخر) التى تعكس صورة الموت، وتغير أنماطه، وأشكاله، حيث صور الشاعر النهاية من خلال موت الزمان والمكان، موت الطبيعة والجمال والأطفال، موت الموت.

المطلـــب الثـانـي: المـــوت/ الأمـــل:

ولَّدت القصيدة البشيرية ظاهرة جديدة مستحدثه فى ظاهرة الموت بتعبيرات محملة بالرفض والتجاوز، فكان الموت وشاحًا للنجاة، وأسلوبًا باعثًا على إضاءة الحياة، ورؤية تسعى للانطلاق من المحدود؛ لغرس مبادىء سامية يستشرف فيها السطوع والضوء، فمازج بين الجانبين؛ الجانب المظلم والآخر المأمول، جانب الخنوع والقمع وجانب الانتفاضة والثورة، هذه الثنائية جعلت من الموت قطبين

يتجاذبان جسد القصيدة، فصور آليات الموت شيئًا يفضى إلى (النور، والأمل، والأغنية، والتحليق، والانطلاق)، وقد صور الشاعر تلك المعانى فى قصيدة: (لغة) التى يعتريها تأويل الذات المتلقية، فعندما يهتز الوتر ينتج الموسيقى، وعندما تنساب الكلمات دمًا وغضبًا يزهر الأمل والحب والرجاء، ذلك التشبيه الضمنى الذي خلعه الشاعر على هذا التعبير ينشد بداية الأمل، مصورًا ذلك فى قوله:

أَشْعَلَ النارَ في نفْسِهِ[100]

فأضاءْ

كلُّ أرضٍ إذا زُلْزِلَتْ

حلَّقَتْ في السماءْ

قد يشير هذا إلى إحراق الشاب التونسي طارق الطيب محمد البوعزيزي نفسه(يوم الجمعة 17 ديسمبر 2010م) أمام مقر ولاية سيدي بوزيد احتجاجاً على مصادرة السلطات البلدية لعربة كان يبيع عليها الخضار والفواكه لكسب رزقه، وللتنديد برفض سلطات المحافظة قبول شكوى أراد تقديمها في حق الشرطية فادية حمدي التي صفعته أمام الملأ (وقالت له :بالفرنسية(Dégage : أي ارحل) فأصبحت هذه الكلمة شعار الثورة؛ للإطاحة بالرئيس وكذلك (شعار الثورات العربية المتلاحقة). وقد توفي بعد ثمانية عشر يومًا من إشعاله النار في جسده، مما أدى إلى انتفاضة شعبية وثورة دامت قرابة الشهر أطاحت بالرئيس زين العابدين بن علي[101]. وهذه كانت الشرارة التى أومأ إليها الشاعر فى قوله:

عندما وَتَرٌ يتوتَّرُ[102]

تبتديء الأغنيةْ

لكن الرؤية التأويلية قد تتسع لتوجه ذلك المعنى إلى الاجتهاد والجد والعمل، فـ(إشعال النفس) قد يكون بالمذاكرة، وكثرة التدريب، وممارسة فنون التدريس، وعمل العامل فى عمله أيًّا كان نوعه حتى يكون سببًا فى فلاح الغير وعلوهم، وبناء المجتمع وتقدمه. وهذه أيضا تعدُّ شرارة الانطلاق نحو البناء والمأمول المنشود، فقد (توتر الوتر)، وبدون اهتزازه لا ينبعث الصوت، فكأن توتره/ اهترازه؛ خروجه من حالة السكون والرقاد إلى لغة الحياة، وقد دلل الشاعر على ذلك بالتوظيف الاستعارى التمثيلى: (كلُّ أرضٍ إذا زُلْزِلَتْ حلَّقَتْ في السماءْ)، فكل أرض إذا توفرت لها أسباب الزراعة ومسبباتها أنتجت وازدهرت، وهذه دعوة إلى الإقدام؛ يمثل ذلك أحمد شوقى[103]:

فما استعصى على قومٍ منال إذا الإقدام كان لهم ركابا

وكأن المعنى يقودنا إلى المثل:" مَنْ زَرَعَ خَيرًا حَصَدَ أجْرًا، ومَنْ اصْطنع حُرًا استفادَ شُكْرًا"[104]. فهى دعوة الشاعر لشباب الوطن أن ينهضوا من سُباتهم، أو يتحرروا من ثباتهم، وأن يلتمسوا طريق النجاح فى كل دروبه، الفلاح فى أرضه، والعامل فى عمله، والطبيب فى مشفاه، والصانع فى مصنعه، والأستاذ فى قبلة العلم واجتهاده باعتباره علامة وأيقونةً لكل هؤلاء. فمن لزم العمل أصبح له كيانًا، وأستعيرُ لذلك: "ذَهَبَتْ هَيْفٌ لأَدْيَانِهَا"[105]. فكل إنسان يعمل على شاكلته، ويسعى لمبتغاه؛ ليحقق مرماه.

ويصور هذه الثنائية فى قصيدة: (علاقة) ، هذا العنوان برمزيته يجعل المتلقى يرسم صورة ذهنية تنتقل به من المحسوس إلى المتخيل، ومن المجرد إلى الإيحائى؛ ليحدث تساؤلًا (ما العلاقة تلك؟ ما طرفاها؟ وما علاقتها بجسد القصيدة؟ وإلام ترمز؟)، إلا أننا سرعان ما نلمس ذلك التشابك بين جسد القصيدة وعنوانها؛ حيث يفصح مضمونها عن تعالق الأمل بالموت، وكيفية الحفاظ على الأمل حتى لو أراد البعض قمعه أو قتله، وهنا نلمح الصراع بين الأمل وتمزقه، ولعله الصراع المتنامى الذي يحدث الهزة فى الذات الشاعرة بوصفها الأكثر حساسية؛ لذا نجدها تعلو فوق الحقيقة؛ لاقتحام عالم الآمال فى مجابهة الواقع:

يودُّون لو يُجْهِزونَ عَلَيْهِ[106]،
وما عَلِموا أنَّهمْ قَتَلوهُ
ولكنَّه كان يُبْعَثُ مشتعلًا
من رمادِ الوَرَقْ !

اكتنزت لغة الشاعر بالمواجهة حين شعر بالألم والحزن الذي أصبح الوطن رداءً له، فهناك من يلبسون رداء الجبروت أو هم كذلك فيجهزون على الآمال يجهضونها، وحينما يفعلون ينبعث الأمل فى نفوس غيرهم، فيأخذ منحى مغايرًا لما يتطلعون إليه، فـ(يخرج المسار عن القطار):

كُلَّما قَتَّلُوهُ[107] ،
يَعُودُ إليهم كأن لَّم يُقَتَّلْ
ذراعاهُ ، مصلوبتَيْنِ ، تصيرانِ نخلًا
وعيناهُ ، مغسولتَيْنِ بدَمْعٍ ،
تصيرانِ أَجملْ
كأن لَّم يُقَتَّلْ

وهنا يظهر التشكيل البنائى للكلمات ذات النبرة المحملة بالأسى التى تمتد علاقاتها الدلالية؛ لترسم صورة لهؤلاء الطغاة الذي تكرر فعل (القتل) منهم مرارًا، لكن النتيجة غير المتوقعة أنه كأن لم (يقتَّل)، وتظهر قصدية الشاعر فى(تشديد الفعل)؛ لتفخيم الأمر. فإذا كانت الألفاظ أدلة المعاني، ثم زيد فيها شيء، أوجبت القسمة له زيادة المعنى به. ويسمى هذا قوة اللفظ لقوة المعنى[108]. ويعلن فعل القتل عن قوة الأمل والرغبة فى تجاوز الواقع، فإذا كان القتل جسديًّا، فإن الباعث عليه إصرار المقتول/ الأمل على الإثمار والإنتاج فى النفوس وفى الواقع. وكأن الشاعر يتناص مع قوله:(أَشْعَلَ النارَ في نفْسِهِ...فأضاءَ[109]، وهنا استبدل الشاعر السياقات المألوفة بغير المألوفة؛ لنحت معانٍ جديدة، وإنتاج دلالات غير مستهلكة أو مطروقة، فكلما قتلوه صار نخلًا، وصار الدمع نهرًا، وكان الثمر أزهر، والرؤيا فى النفوس أجمل.

إنّ الشاعر يقفز خارج المفهومات السائدة كما يقول أدونيس[110]، حيث تقوم البنية التشكيلية على خلاف مقتضى الظاهر؛ لتكوين رؤية تخترق ظاهر النص إلى نص محتمل آليته لغة عميقة تأويلية؛ لهذا كان الشعر تخطيًّا يدفع الذات الشاعرة إلى التجاوز. تخطيًّا يدفع المفردات إلى تجاوز حدود الزمان والمكان؛ لخلق فضاء شعرى يحفل بعلاقات لامتناهية؛" لتجد نفسها فى علاقات متبادلة، وتخرج العبارة عن حيادها إلى أشكال وأنماط مغايرة للمألوف، لا يمكن معها إحالة المدلول إلى سنن محددة"[111].

المطلـــب الثـــالـــث: المـــوت والأنـــا

الموت فى حياة الشاعر أو الآخر كما عبَّر عنه فى قصيدة (الآخر) يمثل الوريث الشرعى للحياة المعيشة، وقد استطاع أن يرسم لنفسه منهجًا فى تصويره؛ حيث يتبعه ظله، وظله ينعيه. وهو ما سمح بتشكيل فضاء نصي يتكىء على التزاوج بين الشخصي والكوني، والسردي والدرامي، والواقعي والخيالى. ويُظهر التأمل الدقيق في قصيدة: (مواقف) أن الرؤيا الشعرية أصبحت تميل إلى الانكفاء على الذات، حيث تتعدد المشاهد وتتنوع من أجل نقل هموم الذات وأشجانها في تكثيف شعري أصبح العزف فيه ذاتيًّا منفردًا:

أَمْشِي .. أَمْشِي(112)
ساقي عكازي
وذراعي مجدافي

لا أَتكيءُ على أحدٍ
إلاَّ أن يَحْملني نَعْشي

لقد بات الموت الذي يتهدد الذات الشاعرة معاناة وجودية. وهو ما جعل الموت يتحقق بحصاة فيطير العصفور/ الشاعر، لا يحتاج إلى صواريخ تتقاذفه، فقد شكل الموت في قصائده حالة ذهنية يتعانق فيها الداخل والخارج؛ نتج عنه ملحمة شعرية لحمتها وسداها حركة الخيال الشعرى متخذًا من الإمكانات التعبيرية، والصورة الشعرية تجسيدًا وتعبيرًا فياضًا؛ لإظهار المعاناة التى تشكل الحضور/ الغياب. وجاء التشبيه البليغ: (الأيام سياط)؛ لينبىء عن حجم المأساة التى يحياها الشاعر، فقد صيّر الأيام جلادًا وذئابًا، يعيش فيها مذعورًا يجرى، وإن يتوقف أو يسترح يلتهمه من لا يرحم:

أَجْري[113]
والأيامُ سياطٌ تُلْهِبُ ظَهْري
أتقافز جَذْلانَ
وأَزعم أني لا أدري
إن أتلَفَّتْ أو أتعثَّرْ
ينهشني الذئبُ
وأَكتب ، مهزومًا ، خاتمةَ العُمْرِ

ولعل تشخيص الموت فى القصيدة قوامه بناء تحاور بين الذات التى تستشعر قرب نهايتها، وبين الموت الذي يتأهب لإنجاز مهمته؛ باعتباره أداةً يلوذ بها الشاعر في تصوير الموت، ورسم أطيافه وأشباحه عبر تشييد متخيله، حيث تطغى الاستعارات، مع الترشيح لها؛ لإعطاء الانسجام والتماسك:

ظِلّي يَتْبَعُني[114]
حتى باب القبرْ
يقفُ وحيداً ويتيمًا ،
منكسراً يَبْكيني
مَنْ يأخذُ ظلّي مِن بَعْدي
حين أموتْ ؟!

وهو فى ذلك يتناص مع محمود درويش فى (الجدارية) حين يقول:

يا موت! [115]

يا ظلي الذي سيقودني

يا ثالث الإثنين

يا لون التردد في الزمرد والزبرجد

اجلس على الكرسي!

ضع أدوات صيدك تحت نافذتي

لا تحدق يا قوي إلى شراييني

لترصد نقطة الضعف الأخيرة!

تبرز الأنا في قصيدة بشير رفعت منغلقة على نفسها تارة، وتنفتح على الجماعة تارة أخرى. وهى بين الوحدة والتعدد، بين الفرح والبكاء، بين الأمل فى الحياة وانتظار الموت، كل هذه المفارقات يسجلها الشاعر فى بناء نصى يشحذ فيه آلياته التشكيلية؛ ليطبع القصيدة بشحنة انفعالية؛ تمكنه من نقل التجربة التى كابدتها الذات إلى المتلقى بصفة خاصة بل الجمهور بصفة عامة. ونلحظ ذلك جليًّا فى قصيدة (احتضار)، حيث التشكيل الشعرى الذي بُنى على الإخبار، واستحضار الصورة، والنعوت التوضيحية الموحية بالحدث الأليم:

طفلِي الميّتْ [116]

أحمِلُهُ بين ذراعيَّ وأجري

دمُهُ النازفُ

يلسعُ صدري

إن بداية القصيدة بلفظة: (طفلى)، ونعته بـ (الميت)؛ يدل على لغة محملة بمسحة من الألم والأنين لا سيما أنَّ الدم الذي يسيل منه لايزال ساخنًا، شديد الحرارة لدرجة: (اللسع)، لكنه قد فارق الحياة، ومبعث ذلك رؤية العين:

عيناه المُسْبَلَتانِ [117]

تزفَّانِ إلى عينيَّ

عروسَ الجَمْرِ

لقد غدت عيناه المسبلتان خنجرًا يدمى الفؤاد المولّه، ويصنع نشيجًا يغلفه سحائب جمرٍ، ورَّثت الذات الشاعرة والمتلقية على السواء إحساسًا مؤلمًا، زاد من اشتعاله تكرار مناجاته لطفله الميت، لكن هذا الموت ربما يوقد أملًا، ويزهر ثمرًا:

يا طفلِي الميّتَ[118]
في ليلةِ قَدْري
هل يوقِدُ مصباحٌ
أفقَ العالَمِ
عند خسوفِ القَمَرِ؟!

لقد تحررت القصيدة (البشيرية) من قيود التقليد، وصارت نصًّا استشرافيًّا مرجعه الحاضر المنكسر، تعلن الرحيل منه إلى المجهول، ومن التقيد به إلى المطلق، فأصبح الشعر مقرونًا بالحزن والأسى، معبرًا عن الضياع، وانكسار الذات، باحثًا عن الخلاص وسبل التحرر، وقد صور محمد بنيس الألم والحزن مبعثًا رئيسًا للموت قائلًا: إنه ملازم للانفعال والتألم فى الشعر المعاصر؛ لأنه ملازم للإحساس بالزمن فرديّا وحضاريًّا، حيث العذاب الجسدى يتضامن مع الغياب الحضارى، وبتلازمهما جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرغبات، وتعارض الاختيارات[119]. لقد شكل الموت متنفسًا يبث الشاعر من خلاله همومه، وأحزانه، ويصنع خلودًا ينسجه؛ يتجاوز به الواقع إلى حلم سرمدى يتحدى فيه الموت حينًا، ويهادنه حينًا آخر، ويلاطفه أحيانا.

المطلـــب الرابـــع: المـــــوت وشعـــريـــة الأشيـــاء

تعلو الخصائص الفنية المؤسسة للهوية الجمالية الخاصة بشعرية بشير رفعت فيأتي استنطاق المبدع للطاقة الفنية الشعرية الكامنة للأشياء المعتادة المألوفة؛ ليصنع شعرية خاصة بوضعها فى نص شعرى يغاير ما ألفناها، محملًا إياه بالدلالات الموحية، ملبيّة لصورة شعرية تُكِنُّها العلاقات اللغوية التجاورية، وما تحدثه من تأثير، والشاعر يصور موت الأشياء بما طرأ عليها من تحولات فى قوله:

رأسي حين تصدَّغ[120]
ربطتْهُ أمِّي بالشال الأبيضْ
ماتت أُمِّي

صار الشالُ يتيمًا

هذه الشعرية تتوسل بهذه الأشياء الصغيرة، تلتقط دلائل وجودها من السياق الذي تتفاعل فيه، فقد شكَّل الشاعر:(الشال) جسرًا يذهب بنا إلى أفكار أكثر عمقًا؛ ليصل إلى الحقيقة الأبدية (الموت)، فالبصر ينقل صورة الذوات من العالم الخارجى، لكن حساسية التعامل مع ما نستقبل يتوقف على البصيرة، فـ (الشال) صار يتيمًا بموت من اعتادت على ملبسه، وقد قام بشعرنتها من خلال استخدام فاعلية اللون في بناء عناصر الدهشة؛ حيث إن اللون أكثر مظاهر التصوير أهمية، ونظرة الشاعر للون الأبيض نظرة تفسح مجال الرؤية أمام البصيرة؛ ليصير تقنية فنية يقارب فيها ما تخفيه(رائحة الشال/ وجود أمه)، و(لون الشال/الأمل والصفاء والنقاء ...)، و(ملمس الشال/ وغياب الأثر)، وما يخلفه من معانٍ ودلالات يصعب تصويرها مباشرةً.

يخلع الشاعر صفة الموت على الأشياء حين استأصلها العمران الزاحف، وقد اعتمدت لغته على التكثيف والاختزال، لإظهار عبثية الإنسان بالأشياء التى تعكس ملامح الذات، وتعد مخزن أسرارها، ويؤكد عنوان القصيدة:(تحولات) ذلك الحضور الفاعل للذات الإنسانية التى وسمت بـ (الزواحف) كما عبّر عنها الشاعر حين طغت على تلك الأرض المزروعة وقتلتها بـ (العمران)، وهنا يظهر فاعلية حضور الأشياء عبر الزمان والمكان، والشخوص والأحداث معلنة عن حال الإنسان الذي كان سببًا فى موت الأشياء حين فقد الإحساس والشعور بها فمارس طغيانه عليها:

ماذا يعني[121]

أن يختفي المَبْنَى

أو تُجْتَثَّ الشجرةْ ؟

قد لا يعني شيئًا

أو يعني

أنَّ الأشياءَ أناسْ

ماتوا

حين فقدنا بهم الإحساسْ

لعل الرمزية في الأشياء تعميق لشعرية النص، وتكثيف حالات استقباله وتأويله، يشكّل خلاصة تجربة إبداعية تتبدّى عبرها أسلوبية الشاعر وتصويره الفاعل، من خلال مكونات مخيلته الشعرية،

وتقنياته الفنية، حيث نلتقى مع الشاعر من بدء الإهداء استمراره على العزف، وتشبثه به حتى إذا غرقت الأشياء.

" أيها السادة: تشرفتُ بالعزف معكم الليلة "[122]

عازف الكمان في فيلم "تيتانك" ،

متمسكًا بالعزف حتى آخر السفينة ،

إنَّ قصائد عديدة– فى الديوان– تبرهن على ثقافة القصيدة في المشهد الشعري المعاصر، فاختيار الشاعر لفكرة:(Missed Call)، ينبىء عن حال المغايرة التى تخالف القصائد الأخرى شكلا وكتابة، مع دراسته للغة الإنجليزية إلا أنه آثر أن يكون هذا العنوان هو الوحيد المكتوب بتلك اللغة مع أن التليفون (خط أرضى/ تليفون منزلى). إن الهاتف يرن فى منزل لا يقطنه أحد، ويكمن التأويل فى عدة نقاط مع شدة اقتضاب القصيدة؛ إنها تعبر عن فقدان الأسرة، وغيابها، والأسرة منبع الفرد ونواة المجتمع، ومن ثم ترمز إلى غيابه أو تغيبه، إن هذا الوعى المعلن عنه هو ما رأيناه فى ثورات الربيع العربى الذي أعلنت عنه قصيدة(خط الاستواء) من ذى قبل، فهذا الغياب لا يطول، وإنما يحفز الأمة لخلق نشاط فاعل وواعٍ، وقد عبَّر الشاعر عن فترة الغياب تلك بعدم الرد على جرس الهاتف، يبرهن عليه تعمده ترك مسافة بين رنينه وبين لفظة (لا أحد)؛ لإعطاء فرصة لشخص يرد، لكن لا أحد:

جَرَسُ الهاتفِ في البيتِ[123]

يرنُّ

لا أَحَدْ

إن اللغة الشعرية لا تكتفى بالتعبير اللغوى بل تذهب إلى ذلك عن طريق التشكيل البصرى؛ لتصبح منبهًا بصريًّا إلى جانب كونها منبهًا لغويًّا ينتج ذلك من مباشرة (أداة النفى: لا) الاسم:(أحدْ)، والذي يعطى انطباعًا بصريًّا مغايرًا فى ظل تسكين: (الدال)، وذهنيًّا لحالة الفقد التى داهمت البيوت حين اعتراها الهجر فصارت: (تئن). هذا الفقد الذي تتعدد ملامحه من خلال عنوان القصيدة ينبىء عن تعرية الشخص من هويته وملامحه من جهة، وبين التفكك الأسرى–عامة– الذي يُتوجه لفظة (فى البيت) من جهة أخرى.

المبحث الرابع: الشاعر بشير رفعت بين النبوءة والتحقيق:

يظهر الموقف الفكرى والنبوءة الشعرية موافقةً للذات الشاعرة، يعلن عنها فى التشكيل اللغوى، والصور التركيبية، والأساليب البيانية والبديعية؛ بحثا عن استشراف لواقع مأمول وتنبؤ لأحداثه. إن الشاعر قد أعلن عن تلك الرؤية فى حواره مع الناقد محمد عيسى قائلًا: "أرسم خريطة الحلم بعد أن أضع قدمى على البساط الذي يطير بى، ما يمكنى رصده هو ما يبدو لى أنه قد بدأ فعلا وقارب على الاكتمال، فيكون الجزء المتبقى جديرًا بالانتظار"[124]. ومن المعلوم أن رؤية الشاعر مغايرة عن الآخرين؛ له رؤيته الخاصة، وتصوفه النفسى. وقد توّج الشاعر تلك الرؤية بمجموعة من الشخصيات التى أعلن عنها النص صراحة أم لم يعلن، وفى عدم التصريح يكمن التأويل، ونرى ذلك فى قصيدة: (خط الاستواء)_ مقارنة تاريخ القصيدة بوقوع الحدث– حيث ينتقل الشاعر إلى نبوءة قد تحققت فيما بعد وهى: (ثورات الربيع العربى) التى تبرهن على قيمة الرؤية في المشهد الشعرى المعاصر، هذه الثورات التي اجتاحت البلدان العربية نبعت حبًّا فى التغيير الذي يتطلع إليه الشاعر، ويدعمه فى رؤيته ويجسده فى أفكاره، وهو ما نطلق عليه: التحولات المجتمعية:

تَرْمي بنفسِكَ[125]

في اعتصامٍ صامتٍ في ساحةِ الشهداءِ في بيروتَ ،

تختصر المسافةَ بين قلبِكَ والرصاصةِ

ثم بعيدًا عن زخم السطور يصور (الشيخ أحمد ياسين) حين ناوشته يد الأعداء وقتلته، وكان لاختياره ملمحٌ تحفيزى، فهذا الرمز هو أداة المقاومة الفلسطينية، بالرغم من تعرضه لحادث فى شبابه أثناء ممارسته للرياضة نتج عنه شلل فى جميع أعضائه، وقد صور الشاعر لحظة اغتياله وهو(مقعد)، متخذًا من التوكيد، وقصدية القتل المعبر عنه بتنوع الأفعال: (ناوش، ساور، قاتل، وقتَّل) ذريعةً لبث الباعث فى نفوس متلقيه؛ لذا أتبعها بالأسلوبية الاعتراضية التوكيدية، أو الحالية؛ لتصوير الهيئة: (وأنت مقعد)، ثم يبنى عليها التباين:(من منكما خشى النزال، ومن تردد)؟:

إنَّ المروحيَّةَ ناوَشَتْكَ وساوَرَتْكَ[126]

ولاحَقَتْكَ وقاتَلَتْكَ وقتَّلَتْكَ

وأنتَ مُقْعَدْ

مَنْ منكما خَشِيَ النزالَ

ومَنْ تَرَدَّدْ ؟"

ثم يختم القصيدة بنفى السمع عن هذه الفئة التى تعمد إلى المخادعة، ولبس زى الرياء، والتفاخر بالأفواه الفارغة، وأنهم لو أعيروا سمع الخلد ما سمعوا متناصًا مع قوله تعالى: {إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ الْمَوْتَى وَلَا تُسْمِعُ الصُّمَّ الدُّعَاءَ إِذَا وَلَّوْا مُدْبِرِينَ} [النمل: 80]:

هُمْ لو أُعيروا مثْلَ سَمْعِ الخُلْدِ[127]

ما سمعوا

ولو دَقَّتْ نواقيسُ القيامةْ

ولكن الشاعر يجيب عن هذه الفوضى فى تصويره فترة مرت بها البلاد، أن الناس ألَّهوا من لا إله، وأطلقوا عليهم القداسة، وألبسوهم التيجان، وكيف تلبس الخراف التى ألفت (الرعى أقنومًا)؟! وهم يعيرون السمع إلى هذه مرة وهذه أخرى، وقد جاء ذلك التصوير فى الحديث النبوى: «مَثَلُ الْمُنَافِقِ مَثَلُ الشَّاةِ الْعَائِرَةِ بَيْنَ الْغَنَمَيْنِ؛ تَعِيرُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً، وَإِلَى هَذِهِ مَرَّةً، لَا تَدْرِي أَهَذِهِ تَتْبَعُ أَمْ هَذِهِ؟»[128]. وقد جعل الشاعر الطلب تقنية أسلوبية؛ لتحفيز المتلقى وتحريك مشاعره، ومقاسمته تجربته:

يا أيُّها الموتَى

لماذا قد خَلقتم [129].

من خراف الرعْي أقنومًا

وألَّهتُمْ عقولاً ناقصةْ ؟

ثم يستكمل الشاعر مرحلة سقوط الخرفان فى ثورات الربيع العربى التى أعلنت عنها قصيدة:(خط الاستواء)؛ ليعلن عنه صراحةً فى قصيدة: (السقوط)، حيث تصف من خلع عليهم المجتمع صفة الآلهة وهم يسقطون، وتزل أقدامهم مثل اللص الذي يفتضح أمره، ويزداد ذلك وضوحًا باختياره أسلوبية الإطناب:

الأساطيرُ تسقطُ ،[130].

كاللصّ من فوق سطْحِ العمارةِ ،

حين تباغتُه لحظةُ الافتضاحِ

ويدركُ ألاَّ محالةَ

من قفزةِ الموتِ ،

ولكنهم يحلمون أن الفضاء الذي يهوى بهم إلى الأرض يتغير مساره؛ ليصل بهم إلى أعلى الشرفات؛ يبنى لهم قصرًا تحتويه الآمال، ولكنه قصرٌ فى الهواء لا يراه العابرون؛ يحلمون أن الفضاء– لحظة سقوطهم–قد جهل قوانينه فصارت ملاطفته ومداعبته وحمايته لهم عنوانه:

يَحْلُمُ أنَّ الفضاءَ المؤذِّي[131].

إلى صخرةِ الأرضِ

ينسى قوانينَهُ ،

يتحمَّلُهُ كالمطيَّةِ ،

يبني له منزلاً وَسَطًا

ثم تسترسل القصيدة فى وصف السقوط لهؤلاء الفئة حيث جاءت ثورة التعرية؛ لبيان ما هم عليه فأصبحت معاكسة، فالمجتمع ينتظر سقوطهم؛ لافتراسهم، وهذا مبعثه الوحدة والتجانس التى رفضت التخالف، مصورًا ذلك بالتشبيه الضمنى، فالطائر الذي افتضح أمره، فى غير زمانه، وكان ريشه رمزًا للتباهى، صار يتبرأ منه؛ لوجود التيار المعاكس:

جُثَّةٌ تتهاوى[132].

يُنَفِّضُها طائرُ الوقتِ

عن ريشه المتجانسْ

والهواءُ المعاكسْ

يزيح عن العوراتِ الملابسْ

ثم بيّن الشاعر عدالة السماء–فى القصاص–من هؤلاء، وكأن الاقتصاص منهم إحياءٌ لمجتمع منشود، فلتسقط الفئة الفاسدة وترحل، وتخلد القيم السامية والمثل والمبادىء التى تحيا بها أجيال قادمة تحمل عنوانًا لحياة أفضل، نورًا يتلألأ فى مصباح أخضر، يجمع شمل الأمة فى بيت واحد:

ليس لُغْزاً قِصاصُ السماءِ[133].

من المجرمينَ

ولا ما يصيحُ بهِ

خطباءُ المساجدْ

إنَّما لُغْزُنا المتناسِلُ

أنَّ اللصوصَ كثيرونَ

والبيت واحدْ

وفى قصيدة: (مواقف) يعلن الشاعر عن بعض السمات الشخصية التى تكسو بعض الأشخاص، ويعمد إلى بيان ذلك بأسلوبية التشبيه الضمنى؛ حيث يخاطب المتلقى الذي لا ينتج ولا يثمر وليست له من حياته إلا الغوغاء بأن الخير لا يأتى منه، مبرهنًا على صدق دعوته بأن الطيور حين تقف على غصن الشجر؛ فهى فى ذاتها نافعة؛ منتجة، عامرة الثمار، فما بالنا من إنسان لم يرع حقله، كيف ينتظر منه الخير، ويحمل الأسلوب فى طياته التهكم والسخرية:

يقف العصفورُ على غُصْنِ الشجرةْ[134]

ولأنك لا تُثْمرْ

لا يقف العصفورُ على شفتيكْ

لكنه يصف شخصًا آخر يتمثله ويصفه بالقوة التغييرية التى تصرخ؛ لتوقظ الجميع، ولكن لا حياة لمن تنادى! فالجميع نيام، مأسورون بألغام وحكايات تعوق التقدم، وتدعو إلى الكمون والخمول بل تكرس له. لقد دعم الشاعر رؤيته بالأسلوب الخبرى الذي يجسد أفكاره؛ نظرًا لثباتها من جهة، واستمرارًا يؤكده التطوير البنَّاء من جهة أخرى، لكن الحافلة فقدت خاصيتها، وبالتالى فقد الجمع/الركاب خاصيتهم، فهم (نيام)، والشاعر مأسور فيها؛ لذا لجأ إلى المغايرة بالاستنكار، وكأنه استحضر سائلًا يلومه على ذلك السُبات والثبات، وهنا تظهر الذات الفردية المنصهرة جماعيًّا وجغرافيًّا، والمنفردة بالدعوة إلى التغيير:

الحافلةُ معطَّلَةٌ[135]

والرُّكَّابُ نيامْ

وأنا سَبَّاقٌ بالصرخاتِ

ومأسورٌ في جغرافيَّتِها ،

فعلامَ أُلاَمْ ؟!

هذا الإنسان السَّباق بالصرخات هو نفسه الإنسان الذي يدعو إلى الخير، إلى إطعام الفقراء والمحتاجين حتى تتلاشى الطبقات، هذا الإنسان يرنو بفعله إلى آخرته كى يصنع مقر تلك المقبرة المكونة أحجارها من إنتاج الثمرات، هذه الثمار بذورها الحب، وعطرها الأنفاس:

أحجارٌ كبْرَى[136] ،

يتكيءُ عليها الفقراءُ

وتحمي بيتكْ

تكفي كي تصنع أهرامَكْ

-<u>ثم يتنبأ الشاعر بالتغيرات البيئية</u>: ويعكس ذلك قصيدة: (تحوّلات)، التى تشير إلى حال الإنسان حين يمر بالعديد من الظروف والمواقف التي تستثير دافعيّته؛ لتصوير التغيرات البيئية؛ ومنها التعدى على الأراضى الزراعية بالزحف العمرانى، أو إقامة منشآت زراعية، أو صناعية، والخلل الذي أصاب العلاقة بين التنمية المستدامة والموارد الطبيعية والضوابط البيئية، وقد أخذت الحكومة المصرية قرارًا بشأن الحدّ من هذا الخلل فى هذا العام (2020م)، بفرض ضريبة، وتوقيع عقوبة على من يفعل ذلك، وقد صاغ الشاعر ذلك بطريقة مستحدثة مستفهمًا:

ماذا يعنيُ [137]

أن يختفي المَبْنَى

أو تُجْتَثَّ الشجرةْ ؟

لكن الشاعر يتساءل أين الكائنات الحية التى كانت تعيش على هذه الأراضى قبل استيلاء الإنسان عليها؟ ثم يجيب بأسلوب يحمل المأساة، ويعكس الخلل التكوينى الذي حلَّ بها. هذه المخلوقات قد ابتلعها الإنسان، فأصبحت فى تكوينه، يتمثلها فى أفعاله:

الأرضُ المزروعةْ[138]

استأصَلَها العمرانُ الزاحفْ

صار الناسُ

ذئاباً وثعالبَ وزواحفْ

هذا يعنى أن مهمة الشاعر لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء؛ وإنما يقيمها بالصورة التى يمليها عليها، والرؤية التى يعبر عنها، يقول الشاعر: إن ثقافة القصيدة تتمثل في ثلاثة عناصر؛ الأول وجود فكرة أو موضوع يسعى الشاعر إلى تصويره في التجربة الشعرية. والثاني تطعيم القصيدة بكل ما يَصْقلها ويُثقلها من معارفَ وثقافاتٍ شتى تزيد من الوزن النوعي للتجربة، ...، ويمكن لعنصر المعرفة أن يغيب دون أن تفقد القصيدة ثقافتها، حيث يحل العنصر الثالث والأخير، وهو (الرؤية) محل المعرفة[139].

المبحث الخامس: أثر بلاغة السرد في بناء النص الشعري قصيدة (يَغْرِسُ وردًا في المعضلة إلى ألبرت آينشتاين) أنموذجًا:

تعدُّ عناصر السرد والحكى فى الخطاب الشعرى البشيرى مقومًا فاعلًا فى بنية النص، فالشاعر يقص القصة بشخصياتها، وأحداثها، وما تعلق بها من زمان ومكان وعقدة وتداعى الأحداث وتناميها؛ "إذ كل نص شعرى هو حكاية، أى رسالة تحكى صيرورة ذات"[140]. وهو حكاية بمعنى أنه يثير واقعة؛ أى حدثًا وقع، فـ(الحكاية هى الفعل)[141]. والفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات ينسجونها بينهم، فتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص بها[142]. والشاعر المجيد بمثابة المهندس البارع يكون حظه من البراعة بمقدار استغلاله لكل الإمكانات فى تشييد بنائه، وتسخير كل ما يراه مناسبًا؛ لتأسيسه وتأمين تماسكه، وبقدر ما يبرع الشاعر فى تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية"[143]. هذه الكلمات التى يتولد منها الفن الشعرى يصوغها فن التشكيل والتنظيم، وبدون ذلك تظل مادة أولية لا قيمة لها بذاتها[144]. والمعنى الشعرى المتجدد لا يعتمد على تضمين الشعر كلمات جديدة، ولكن مرماه عقد علاقات جديدة تفرضها رؤى الشعراء ومواقفهم الذاتية من الحياة والكون[145]. هذه اللغة تبدو شاعريتها فيما تحمله من دلالات وتناسل للمعانى تجعل القارىء يتلبس المعنى موزعًا إياه بين العقل والعاطفة، فيصير النص حياةً يستمد وجوده من قارئيه، وهنا يستعير الشاعر شخصية (ألبرت آينشتاين) فى قصيدة:(يَغْرِسُ وردًا في المعضلة)؛ لتصوير حقيقة تجنح إلى مدلول آخر، فهذه الشخصية ترمز إلى التغيير وعدم الثبات؛ لكونه واضع النسبية العامة والخاصة الشهيرتين اللتين كانتا اللبنة الأولى للفيزياء، وقد جعل الشاعر من التطوير والتغيير عنوانًا عبر قصائده، فكان اختيار العنوان وخلق القصيدة ترجمةً ذهنية لفكره وثقافته، هذا الخلق للقصيدة يحتاج إلى معنيين؛ "المعنى الأول: التكثيف(INTENCITY)، والمعنى الآخر: التمدد (EXTENTION)، والأول ضمنى داخلى يحتاج فى إنشائه ووعيه إلى تأمل روحى وفكرى، بينما الآخر إشارى يحتاج فى حالتي الإنشاء والوعى إلى معالجة عقلية أو مقايسة مادية ظاهرية"[146].

ويظهر المتن الحكائى قاعدة رئيسة يبنى عليها الشاعر نصه، ويستمد منها مسارب أفكاره، وهو يستثمر الأحداث التاريخية؛ لينتج نصاً شعرياً ذا فضاء جمالى شكلًا ومضمونًا؛ إذ إنَّ اصطناع لغة القص لا يُعدُّ تحولًا يفقد الشعر نكهته وخواصه المميزة ... وإنما تتعالق فيه خصائص الشعر والقص؛ لتنسج ما نطلق عليه بـ (القصة الشعرية)؛ فهى تجمع بين جانب الحياة نفسها ووقائعها ولحظاتها، وتجعلنا نحيا التجربة فى نطاق أوسع وأرحب[147].

ويظهر ذلك من خلال عدة نقاط:

أولًا: القصيـــدة بيـــن التكثيـــف وجماليـــة الاتســـاق

في القصيدة التى نحن بصددها يشكل العنوان مفتاحًا لدلالة التغيير والنسبية فى جميع الأمور. وبشير رفعت يشير إلى تلك الشخصية وما نتج عنها من خدمة للعالم أجمع بقوله:(يغرس وردًا في المعضلة)، وما يزرعه الإنسان يجنيه، فهو كما يصوره النص (مأخوذًا بالبُعْدِ الرابعِ في لوحةِ "دافينشي"، ويبني شمسًا فوق سماء نيوتنْ). والقصيدة تنقسم إلى مقاطع داخلية ذات دلالات فرعية تساند بعضها بعضًا؛ لتكون نصًا شعريًّا سرديًّا مما يجعلها مشاهد لكل منها حدث معين، لكن تجمعها بنية نصية تنطوى تحت شعار واحد؛ وهو العنوان الرئيس، والنظر فيه ينبىء عن تركيب نحوى مكتمل متجدد ومستمر بإفادته للعالم من جهة، ومن ناحية أخرى فهو إهداء لعنوان فرعي وشخصية رئيسة يتكلم عنها المتن(إلى ألبرت آينشتاين)، ساردًا القصة بأسلوبٍ تصويرى ضمن بنية لغوية متآلفة في إطار شعري مما يجعل العنوان هنا يدخل في إطار التفاعل النصي، وتتحدد العلاقة بين الحاضر والغائب، من خلال استحضار سيرته؛ لتكون الخلفية الداعمة للنص الراهن على هذا النحو، فالعنوان يختزل النص، ويختزل جملة من المرجعيات المستترة والغائبة، فهو "النص المكثف"[148]. وبشير رفعت –بهذا العنوان– يفترض أنه يختزل سرداً لجملة من الأحداث التى يدور حولها النص، وهى تعلن عن ابتكار الشخصية الرئيسة فى إعطاء الحلول للمشكلات والإجابة عن التساؤلات، لسلاسة تلك الأشياء بالنسبة له. كما تشير إلى تأثره أو تماثل الإبداع لديه بالفنان والرسام المعمارى الذي جسَّد روح العصر(ليوناردو دا دافنشي)، وعالم الرياضيات (نيوتن) الذي صاغ قوانين الحركة وقانون الجذب العام التي سيطرت على رؤية العلماء للكون المادي حتى حلت محلها نظرية النسبية التى نادى بها (آينشتاين)، كما عبر عن علاقته بالموسيقى النمساوى عازف الأوركسترا(أماديوس موتسارت)،وعازف البيانو الألمانى (فان بيتهوفن):

قالوا : لن تفلحَ في شَيْءٍ أبدًا[149]

لكنَّ أصابعه كانت تغرسُ ورداً في المعضلةِ

إذا استمع إلى موسيقا موتسارت وبيتهوفنْ

ومن هنا فإن العنوان يحمل المنحى السردي للنص المتن_ وإن كان يحمل فى طياته وحدة دلالية مختزلة لكنها تحفز المتلقى على متابعة الأحداث حتى النهاية–لذا فإن العنوان هو الفاتحة، وهو"مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة[150]" .

ثانيًـــا: عنـــاصـــر القصـــة الشعـــريـــة وفـــاعليـــة التصـــويـــر

تستعين القصة- في بنائها- بعناصر عدة أهمها؛ الأحداث التى سردت سردًا شعريًّا، تحركها الشخصيات في مكان وزمان يدعمان بناء القصة، تساندها عناصر أخرى مثل الخصائص الفنية بما تحمله من إيقاع موسيقى، وكيفية بناء اللغة، والأساليب التصويرية التى عمدت إلى تسلسل الأحداث وترابطها. والأحداث تترتب بصورة متسلسلة من بدء الحكى إلى نهايته، والحدث مجموعة من الوقائع مرتبة ترتيبًا سببيًّا تدور حول موضوع واحد، تصور الشخصية وتكشف عن أبعادها، وصراعها مع الشخصيات الأخرى، فالحدث يرتبط مع بقية العناصر ارتباط الخيوط فى نسج واحد محكم(151). وقد جاءت العناصر فى القصيدة متعاضدة حيث تعمد الشاعر- فى المقطع الأول من القصيدة- تصوير الشخصية فى تساؤلها وحيرتها تجاه شاغلها ومحور اهتمامها، ألّا وهو النسبية فى وجود الأشياء التى تحيطه، متسائلًا عن عربة(أخته ماجا) لِمَ لَمْ تحتو على عجلتين ويطلق عليها عربة، وإن كانت كذلك فكان ينبغى أن يكون لها أربع؟!:

يسألُ : ماذا سيكون شِمالي غير يميني(152)
أو ماذا سيكون يميني غير شمالي
حين أدورْ ؟
يسألُ : أين العجلاتُ الأربعُ
إنْ كانت " ماجا " عَرَبَةْ ؟

إنَّ لغة الشعر لغة التصوير المكثف، والخيال المتعقل الخلاق، إنها حركة تبدأ من السطح ثم تتسامى فى الأعالى أو تغوص فى الأعماق، هى العبور من الثبات إلى الحركة والتحول، ومن المحدود إلى اللامحدود، وهى الانطلاق من القيد إلى التحرر منه، لكنها تظل السبيل الأمثل لتأليف جمال متكامل العلاقات(153). ومن هنا فإن التناول النقدى للنص يتباين لدى القراء -فى عنصري المعرفة والعاطفة- وفقًا لتباين الثقافة، والخلفية التكوينية، والمرجعية المعرفية، فالشاعر هنا قد وظف التراث المعرفى توظيفًا أضفى عليه خلفيته الثقافية، فـ(ألبرت آينشتاين)- فى المقطع الثانى من القصيدة - بالرغم مما خلع عيه من صفات الكسل والغباء والتأخر فى الكلام، وجلوسه فى آخر الصفوف التعليمية إلا أنه كان متأثرًا باللوحة المشهورة للفنان(ليوناردو دا دافنشي) والتى تعرف بـ(سلفاتور موندى)، وتعنى بالعربية ملِّخص العالم، فهو مأخوذٌ ببركة المسيح من خلاله تمثله لتلك اللوحة. فاليد اليمنى في وضعية منح البركة،

حيث يبدو أصبعان مرفوعان لأعلى هما السبابة والوسطى، في حين يحمل في اليد اليسرى كرة من الكريستال البلوري ترمز إلى الكون والسماء [154]. وإن كان (دافنشى) له باع ونبوغ فى (الرياضيات) فإن (نيوتن) هو شمس ذلك وقمره:

مأخوذًا بالبُعْدِ الرابعِ في لوحةِ "دافينشي[155]"

يبني شمسًا فوق سماء نيوتنْ

وإن كان هذا شأنه، فإن له ميلا وحبًّا إلى(أماديوس موتسارت)، و(فان بيتهوفن)،وقد جمع الشاعر بينهما؛ لحبه وممارسته للعزف على الكمان فى صغره:

قالوا : لن تفلحَ في شَيْءٍ أبدًا [156]

لكنَّ أصابعه كانت تغرسُ وردًا في المعضلةِ

إذا استمع إلى موسيقا موتسارت وبيتهوفنْ

وقد استعار الشاعر تلك الشخصية متخذًا إياها عنوانًا فى ديوانه؛ نظرًا لكرهه أو مقته للفكر المحدود، والتزمت المحافظ الذي يورث التخلف، فهو ينحو دائما إلى التحرر، وتجاوز الأعراف، فحينما كان يسأله أستاذه كانت إجابته غير متوقعة، خارجة عن النطاق المعهود، فهى تؤثر اللاثبات، والتحرر من قيد الزمن، وقد حرر الشاعر اللغة من لغويتها، وخلع عليها صفاتٍ جعلت للزمن أظافر، وشعرًا منسدلًا، وسيقان تعرج نحو السدرة، وللضوء عيون متلونة، وقلب عاشق ولهان، بل يَسْخر أحيانا فيخرج لسانًا للأشجار وللإنسان:

للزمنِ أظافرُ يقصفُها الضوءُ[157]

وشَعْرٌ منسدلٌ فوق الكتفينِ

وسيقانٌ تعرجُ في رحلتها نحْوَ السِّدْرةِ ،

للضوءِ عيونٌ خضراءُ وزرقاءُ

ووجدانٌ يصبو

وقد وظف الشاعر فى المقطع الرابع من القصيدة قانون(النسبية)فى تغير الأوضاع الاقتصادية والسياسية فى البلاد، فدولة (البنغالِ) الذي عمَّ الفقر أجواءها، وعانت الاضطرابات السياسية والانقلابات العسكرية قد شهدت استقرارا نسبيًّا وتقدما اقتصاديا، بل أحرزت تقدمًا مذهلاً في التنمية البشرية جعلها ربما تحتل أو تسيطر على (الجمهورية القيرغيزية)، التى تؤهلها طبيعتها الجغرافية ذات التضاريس

الجبلية العالية الامتناع من ذلك، لكنها النسبية التى عبرت حدود اللغة وتجاوزت لغويتها فى مباشرة (التسويف للأمس)؛ (سترتعُ+ أمس)، (شهدت+ الأسبوع المقبل)، (انفصلت+ القرن القادم) :

يقولُ : النسبيَّةُ [158]

أنَّ بغالَ البنغالِ

سترتَعُ أَمْسِ بقرغيزيا ،

إنّ شعر بشير رفعت يتنبأ لـ (ملحمة حياتية عالمية)، ويؤرخ لها تأريخًا يضفى عليه عنصر الصدق؛ فهو يدشن لتلك الأحداث مستخدمًا الفعل الماضى وكأنها وقعت، وهو يقوى الإيمان بالمستقبل العصي على الولادة لكنه الفجر الموعود، والشاعر يشير إلى ما حدث فى (بوليفيا) من تغيرات سياسية واضطراباتٍ اجتماعية فى عشرينيات القرن العشرين، نتج عنه إدخال التحكيم الحكومي في نزاعات العمل، مما تسبّب في إضرابٍ عام؛ نجم عنه تراجع محتوى القصدير، ونهاية الاستثمار الجديد في المناجم البوليفية بعد أن بلغ ذروته في عام 1929م. كما يشير إلى أن (السلفادور) ظلت تحت السيطرة الأسبانية حتى عام(1821م) ، ثم انفصمت عنها بعد ذلك[159]:

أنَّ مناجمَ قصديرٍ في بوليفيا[160]

شهدتْ في الأسبوعِ المقبلِ

إضرابَ العُمَّالِ

وأنَّ السلفادور انفصلتْ عن أسبانيا في القرنِ القادمْ

والنسبية عنده تساوى تداخل الأزمنة: (ما الأمس، وما اليوم، وما الغد؟)، وكأن هذه التساؤلات تضفى على الجملة الشعرية نوعًا من الإرادة الموسومة بحقل من الخيال الخلاق، فـ(الضوء يسيل كنهر النيل)، وتتجلى الخصوبة والثراء فيما يفرضه على صفحات الأرض من نور؛ نور المكان، وقهقهة الأرض التى ترتدى سندسها، وتتمظهر ببساطها يغذيها شريانان؛ الأول: الضوء. والآخر: نهر النيل الذي يحمل نفس صفاته من (موج، وزبد، وعنف للشلالات)، لكنه يذوب ويتلاشى حين يجذبه الثقب الأسود، فلن يستطيع الإفلات منه؛ لإصابته بالعمى؛ وامتلاكه الجاذبية الشديدة التى لاتفرق بين الجسيمات أو موجات الإشعاع الكهرومغناطيسي:

الضوءُ يسيلُ ، كنهرِ النيلِ[161] ،

له الموجةُ والزَّبَدُ وعُنْفُ الشلاَّلاتِ

وشيخوخةُ صيَّادٍ أَعْمَى

يستدرجُه الثقبُ الأسودْ

وإذا كان نيوتن قد أثبت أن الضوء مُكون من جسيمات يمكن أن تتراكم على أسطح النجوم؛ لتخلق كتلةً تَزيدُ من جاذبية النجم، فإن المقطع الخامس يصور "آينشتاين" كيف توصل إلى دعم تلك الافتراضية التى تَعنِي أن النجوم يُمكن أن تتحول إلى ما يُعرف باسم (الثقوب السوداء). ومع وضعه لتلك النظرية إلا أن ابنه (إدوارد) مضطرب عقليًّا، فتلك هى النسبية. وقد استند الشاعر إلى الانحراف فى التوزيع العلائقى توزيعًا للدلالات على مساحة العقل والعاطفة حتى غدت تلك الطرافة هى الصورة الأكثر انتشارًا –فى مواقع التواصل الاجتماعى– فى عصرنا هذا :

أَخْرِجْ للضوءِ لسانَكَ يا آينشْتَايْنْ[162]

وهذه الطرافة التى تعمدها (آينشْتَايْنْ) قد رسمها الشاعر– فى معرض تسلمه لجائزة نوبل في الفيزياء؛ بسبب بحثه عن التأثير الكهروضوئي– فى ملبسه غير المهندم فى حضرة الملك (جوستاف الخامس)، واصفًا إياه بـ"أنه ليس سوى ملك"؛ ليجتمع العقل العلمى والخيال الشعرى اللذان ينتجان اللفظ والمعنى داخل شبكة معقدة ومنظمة من العلاقات النصية؛ ليخرج نصًّا دائمَ الترحال لمتلقٍ يعزف على أوتار الكلمات منتجًا نصًا ذا معانٍ جديدة وفقًا لقراءته.

كانت جاكتَّتُه غَيْرَ مهندمةٍ في حضرةِ جوستاف الخامسْ[163]

(جوستافُ الخامسُ ليس سوى مَلِكٍ

يحني الناسُ ظهورَهُمُ في حضرتِهِ)

إن الفن يتجه إلى الانفعالات فيثيرها، لا ليجعلها ذات طابع مُرضٍ بل يعيد إلى الحياة اتزانها، فهو على صلة وثيقة بالحياة من ناحية المنبع، ومن ناحية المصب[164]. وقد يصور المبدع ما هو كائن أو ما ينبغى أن يكون، أو ما يوجد فى مخيلته، وهذا يستلزم الوحدة والتلاؤم بين أجزاء العمل الأدبى، فالعمل الأدبى معرفة روحية لا تخضع لقوانين بل هو وليد فكر منظم ومثقف يولد إنتاجًا يستدعى عدم الفصل بين الروحى والحسى[165].

وقد شحذ بشير رفعت تقنياته الفنية، واستثمر خبراته الجمالية، ومكوناته الثقافية فى قصيدة (آينشْتَايْنْ)، حيث رسم صورة كلية مستفيدًا من مختلف الأدوات التعبيرية، والأساليب اللغوية، والانزياحات البدائلية التى تعمد إلى الوصول إلى صورة شعرية مكثفة، فهذا العالم الذي اكتشف قانون

النسبية بنوعيها يساعد زوجه، ويرفو جوربه، بل أحيانا تأخذه السقطات فيتشمم أعقاب السجائر، لكن يعلو لديه الإحساس بالأسى، فقد كان اكتشافه سببًا فى معاناة الشعب اليابانى، حيث استغل فى صناعة القنبلة الذرية التى ألقيت على هيروشيما، وأخرى على ناجازاكى خلال الحرب العالمية الثانية، "هكذا يصير الوصف عنصرًا فاعلًا فى العرض؛ ذا طبيعة تفسيرية ورمزية، فالصورة الجسدية، وأوصاف اللباس، والتأثيث تتوخى إثارة نفسية الشخوص وتبريرها، تلك الشخوص بمثابة علامة ونتيجة فى آن واحد[166].

يَدْخُلُ من بابِ الضوءِ الضَّيِّقِ[167] ؛

يرفو جَوْرَبَهُ المتهالِكَ ويساعدُ زوجته في أعمالِ المنزلْ

ويحبُّ التَّبْغَ ويتشمَّمُ أعقابَ سجائرَ ملقاةً في الشارعْ

ويحبُّ اليابانيين ويَأْسَى حين يودِّعُهمْ !

تبدأ الرحلة الشعرية الكامنة فى سردية الخطاب الشعرى المكونة لوحدات القص كالآتى:

- **الموضوع: – تساؤل وحيرة وقلق عن تبادل الجهات. – البحث عن النسبية فى الأشياء المحيطة. – خلع صفة الغباء والكسل عليه. – تأثره بـ (ليوناردو دا دافنشي، أماديوس موتسارت، وفان بيتهوفن، نيوتن). – تصوير للإجابات غير المتوقعة.–ربط النسبية بالتغيير فى الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاضطرابات الاجتماعية. –مساعدته لزوجه فى أعمال البيت. –سقطاته فى التقاط أعقاب السجائر. – تصويره للملك جوستاف الخامس حين تسلمه جائزة نوبل. – شعوره بالأسى تجاه الشعب اليابانى. – اضطراب ابنه الثانى عقليًّا.**
- **المكان: العالم بأسره، (مكان النشأة: ألمانيا، الطاولة، الفصل، الفراش، اللوحات، الباب)، (سويسرا وأمريكا/ الجنسية لاحقًا)، و(البنغال، بقرغيزيا، بوليفيا، السلفادور، أسبانيا، الشارع، المنزل، نهر النيل، الفضاء، السماء، الطبيعة، السدرة، الشلَّالات، الموجة، الثقب الأسود، العالم، اللسان).**
- **الزمان: فى الفترة (1879م: 1955م)، وتأثيره فى العالم حتى الآن.(الأمس، اليوم ، الغدّ/ الأسبوع المقبل، القرن القادم، الزمن)، الماضى والتاريخ الممتد. رواية الحدث بمعرفة آنية. والتجربة والحكى يقودهما الشاعر.**
- **الحدث: صراع وقلق ذاتى يمتد وجوديًّا. –الرغبة والمعرفة المقرونة بسؤال. –التحول من حال الفشل إلى حال النجاح. – استلام الجائزة من جوستاف الخامس. –عموم النسبية فى جميع الأوضاع. –الثورة على الأوضاع والتحرر من التبعية. –الظروف الخارجية التى جعلت ابنه مضطربًا عقليًّا.**

- **الشـخصيات: الشاعر هو المتحدث الوحيد يحاول معرفة الشخصية الرئيسة (آينشْتَاينْ)، وتصوير واقعها وماهيتها وشاغلها، وما يخدم تنامى الأحداث من شخصيات ثانوية: (ماجا أخته الصغيرة، الناس، أستاذ الفيزياء، الصياد، زوجه، دافنشي، موتسارت، بيتهوفن، نيوتن، جوستاف الخامس، ابنه الثانى إدوارد، عمال مناجم قصدير بوليفيا، اليابانيين)، (البجع المحمي، الكلب وصفًا).**
- **العقـدة والحـل: القلق والتساؤل والحيرة والاضطراب.-الوصف بالفشل وبالحيوان والتحول إلى ما يشبه الاسقرار.-الحصول على بعض الإجابات. -نيل الجوائز مع استمرار الثورة النفسية التى تهدف إلى التجدد والابتكار.**

ثالثًـا: دائـرة تقنيـات السـرد واتسـاق أجـزاء الخطـاب

فى دائرة تقنيات السرد يتعين فى الحكى/ السارد، وما يستعمل من تقنيات حكائية حتى تبدو علاقة المتن بالمبنى الحكائيين، كما يتعين فى التبئير علاقة السارد بالشخصيات، وعلى قدر المعرفة بينه وبينها تتحدد (الرؤى التبئيرية الثلاث/ وجهات النظر)، فإذا تساوت المعرفة بينه وبين إحداها كانت الرؤية "مع"، فإذا علم السارد ما خفى عن الشخصيات كانت الرؤية "من الخلف"، فإذا فاقت معرفة السارد معرفة الشخصيات كانت الرؤية"من الخارج"، وهو فى كل ذلك داخل نطاق الحكى ... وإنما يختار صيغة سردية إنشاءً أو إخبارًا تتلاءم مع باقى الاختيارات البنائية للحكاية(168).

-الحكـى: السـارد، يستخدم تقنية السرد المباشر، ويستخدم تقنية القص بالاسترجاع باستعمال أفعال تدلُّ على أحداث جرت في الماضي، أو يستشرف أمورًا مستقبلية سوف تحدث، وأحيانًا يتقمص الشاعر دور الشخصية الرئيسة مما يوحي باتفاق المبنى مع المتن، لكنه يخرج كثيرًا عنها؛ حيث إن كل كتابة تنهض على مستوى المتخيل، فالشاعر لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرتسم فى ذهنه أو فى مخيّلته من صور تخص هذا الواقع أو تمثله. والسارد إما غير مشارك فى القصة، وهو ما يطلق عليه (السارد خارج الحكى)؛ أى دوره يقتصر على رواية الأحداث فقط. وإما سارد مشارك في القصة التي تحكى، ويطلق عليه (السارد داخل الحكاية)(169). وبشير رفعت فى هذا النص سارد مشارك فى صناعة أحداث النص، يقدم لها سردًا ابتدائيًّا وأساسيًّا.

-زاويـة التبئيـر : السـارد/ بشير رفعت شخصية رئيسة في النص، تعرف ما تعرفه الشخصية في المتن الحكائي، ولكنه- يخلع على رؤيته التصوير الخيالى- كما أن الشخصية الرئيسة أكثر معرفة من

السارد الذي يجهل بعض الأحداث مما يعني أن زاوية التبئير هي: الرؤية (مع). وقد يبدو السارد أكثر معرفة من الشخصية هذا يعنى أن الرؤية (من الخارج). ويظهر ذلك حين يصور رفض الشخصية الرئيسة للواقع، وثورتها عليه، فالشاعر لا يكتفى بعرض معلومات عن تلك الشخصية أو عرض أقوالها، بل يضيف إليها أمورًا؛ مما يعني عدم تساوي رؤية السارد ورؤية الشخصية.

– الحـــوافـــز: لابد أن نشير إلى صعوبة فصل دراسة الشخصيات والعلاقات فيما بينها عن الحوافز؛ ذلك أن الشخصيات حين تقوم بأفعالها وتنشىء علاقات بينها، إنما تقوم بناء على حوافز تدفعها إلى فعل ما تفعل[170]. ومن الممكن اختزال العلاقات القائمة بين الشخصيات إلى ثلاثة حوافز؛ الرغبة؛ وشكلها الأبرز هو الحب، والتواصل؛ ويتحقق فى الإسرار بمكنونات النفس إلى صديق. المشاركة، وتتحقق بالمساعدة. ويقابل هذه الحوافز الإيجابية ثلاثة ضدية أو سلبية؛ الكراهية، والجهر، والإعاقة ... وهذه الحوافز أجمع تدفع إلى فعل ما أو تنشطه[171]. والحوافز عند (آينشتاين) تتمثل فى: (الحيرة والقلق، التساؤل والمعرفة، الثورة والرفض، التطلع والتنبؤ ...). وهنا يظهر دور الحوافز فى المنجز النصى؛ حيث إن سرد السيرة ليس المقصد، وإنما استدعاء الحكاية لبناء نص شعري له سمته التفاعلية، وخصائصه الجمالية. هذا يعنى أن "إعادة إنتاج النص إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه، وربما تعني أيضاً إعادة إنتاج جنسه، فقد يكون النص تاريخيًّا أو دينيًّا أو أسطوريًّا، ثم يغدو شعريًّا، يكتسب النص الغائب– في هجرته– صفاتٍ جديدةً لم تكن فيه من قبل[172]".

–التـحفـــز: إذا كان تحديد الموضوع– فى القصة– له فاعليته، والذي يتم تجسيده من خلال أحداثه، فإن تحديد الحوافز التى تدفع إلى تطورها وتناميها يكون فى تقنيات السرد بوصفه قيمةً مستقلةً مجردةً لا يتم تجسيدها، وإنما هو رؤية لبناء متماسك. ويأتى التحفيز في محاوره الثلاثة؛ جامعاً بين الاقتصار على الضروري تأليفاً، ومعقولية الأحداث واقعيةً، وتناغم الأجزاء والمكونات جماليًّا[173].

وهـــى فـــي القصـــدة كـــالآتـــي:

* **التـــأليـفـــي:** كل ما في الحكاية الشعرية يدعم بناءها، وتناسقها، وانسجامها.

***الـــواقـعـــي:** الأحداث واقعية، لكن النسبية فى بعض الأمور قد تخلع عليها صفة مُغايرة.

***الـحمـــالـــي:** تتناسق أجزاء الحكاية انسجامًا مع المبنى، يعكس ذلك التناسب الصوتي؛ إذ تفعيلات القصيدة من البحر المتدارك؛ ومن جمالياته أنه شديد السلاسة والتدفق، "والتركيب الصوتي بما يتضمنه من مزايا خاصة يفرضها الاستعمال والقصد الدلالى، يتعدى الإطار المحدد له فى اللغة، ويصبح ذا أثر

مهم فى جلاء القصد، وإيضاح المغزى، كما أنه يحوى ميزةً جماليةً تضفى على التعبير أنغامًا تتداخل فى بِنية الخطاب"[174]. ويمثل كل عمل أدبى وحدة كلية شاملة، يقع فى مركزها روح مبدعها، وهو المبدأ الذي يضمن لها تماسكها، فروح المؤلف يعدُّ نوعًا من النظام الشمسى الذي تسبح فى محيطه، وتنجذب إليه جميع العناصر من لغة وحكاية وغيرها[175]. وهذا يعلن عن اكتمال البناء الفنى فى محاوره الثلاثة؛ التأليفى والواقعى والجمالى، وأن الشاعر استثمر تقنيات السرد؛ لإنجازٍ استوعب مقومات جنس أدبي آخر، صارت الحكاية الشعرية فيها خطابًا مستمدًا روافده من ثلاثة جوانب؛ زمن الحكى، وجهاته، وصيغته. مستوعبًا الحكى باعتباره قصةً؛ لاعتماده على منطقية الأحداث وتسلسلها من جهة، وعلاقة الشخصيات بعضها ببعض من جهة أخرى.

نتـائـــــج البـــحث:

- إن العمل الأدبى–فى معظم حالاته– يبطن أكثر مما يظهر؛ لذا يتطلب ذاتًا قارئةً لها مخزونها الثقافى، وثراؤها المرجعىّ، وآلياتها النقدية؛ لتفسير خصوبة العطاء الدلالى اللامتناهى للنص، التى ربما تستعصى على الانقياد؛ لعدم معرفة كل أسراره، ومن ثمَّ تستدعى تأويلات محتملة عبر ثنايا القول الشعرى من جهة، وما يمتلكه القارىء من مرجعيات ثقافية وفلسفية نفسية واجتماعية من جهة ثانية ، إلى جانب السياقات والتيارات الفكرية التى صبغت النص زمن الكتابة.
- إن شعر بشير رفعت يتجاوز الواقع إلى خلود الأغنية – أحيانا– لذا شاع فى أشعاره ذلك الحشد البشرى الذي سطر التاريخ. وتلك الوقائع والأحداث التى جعلت منه ملحمة تاريخية يتخللها مقاطع غنائية؛ لينتقل من مناجاة نفسه إلى مخاطبة الجماهير، وشغف القارئين.
- تشكل الصورة الشعرية– عند بشير رفعت– انزياحًا مغايرًا لأعراف التلقى؛ إذ تمثل نوعًا من الخلق والبناء المتحقق فى الصياغة، وفى طريقة التفكير الناتج عن الخبرات الحياتية، والمعرفة الثقافية، التى مكنته من تجسيد خطابه الشعرىّ وفق بناء جديد مبتكر ، له تقنياته الخلاقة فى نقل تجربته الشعرية إلى التجربة الأدبية بمحمولاتها السيميائية.
- إنَّ الصورة الشعرية تشكيلٌ إبداعىّ، كالرسم التشكيلى الذي يجعل من متلقيه جزءًا مما يشاهده، متصلًا به وليس منفصمًا عنه، والشاعر يوظف آلياته البيانية باعتبارها دربًا يسلكه القارىء إلى مشاركته الوجدانية، إلى جانب خصائص البنية التركيبية، بما تحمله من تأثيرات جمالية، وما تخلقه

من تحفيز عند الجمهور بصفة عامة، والقراء بصفة خاصة، وبما تدعمه من انزياحات نصية ودلالية تخلق ثراءً حضوريًّا ودلاليًّا يمثل مركز الثقل الانفعالى فى القصيدة (البشيرية).

- إن ماهية الحب عند –بشير رفعت– تقوم على صعيدين؛ صعيد التعبير وصعيد المضمون؛ أما الأول؛ فيشتمل على (الكلمة والجمل، والأشكال التعبيرية). وأما الآخر فالباعث فيه معنى النص والفكرة التى خلَّقته. وكينونة هذين العنصرين هى جعل النص يحمل دلالة المرئى واللامرئى. والحب عند الشاعر يحمل معنى متعلقًا بالإنتاج والخلق والاستشراف؛ ليتحول تشكيل الصورة فيه إلى تجربة تقوم على الحداثة والإبداع والانفتاح ؛ حيث تكتسب أبعادًا معرفية تنسج انسيابها من المدّ الشعورى عما يختلج فكره، وما ينبع من مسارب أفكاره، بوصفها تقنيةً دعويةً يستطيع عن طريقها الخروج من الضغوط النفسية، وهو ما نراه فى قصيدة: (الغريب يؤاسى الغريبة)، أو معيارًا للوجود مثل قصيدة:(العناية المركزة)، أو تصويره للمحبوبة جسدًا وروحًا مثل قصيدة:(الموصلية).
- إن المتأمل لطبيعة الرمز– فى هذا الديوان– يستشعر الرؤية الدلالية فى السيرورة الخطابية التى تجنح إلى إثارة المتلقى، وحمله على الرؤيا والتحليق التى تعبر فضاء النص، إلى لغة تبدأ حيث تنتهى القصيدة؛ ليستشف عالمًا وفضاءً من التأويلات لا حدود له. حينئذٍ يصبح الرمز– فى القصيدة– رمزين؛ أحدهما يمثل الممر الذي يربط بين المعانى والأفكار، ويقع على عاتقه تحقق شعرية الخطاب. وآخرهما منبعه التأويل ومنبعه التخطى والاحتمال؛ ليلتقى كلٌّ من المبدع والمتلقى فى تجلٍ واضحٍ لقصيدة شعرية رمزية تتجاوز الظاهر دون أن ترفضه، وإلى معانٍ تأويلية محتملة تمثل قاسمًا مشتركًا بينهما.
- إن دلالة الرمز في الخطاب الصوفى ترتبط بالطاقة والقدرة على المجاوزة والتغيير ؛ أى طاقة الخروج من اللغة الوضعية إلى لغة التخطى؛ لنقل التجربة من المستوى الشخصى إلى المستوى الإنسانى، أو حفرها فى أعماق التاريخ عن طريق استدعاء شخصيات تحمل مضامين أدبية وتاريخية وثقافية؛ مما يجعل النص بؤرة للأحداث، ومسرحًا للدلالات. كما يظهر فى رمزية المرأة، حيث يرسم لها صورة ملائكية تصافحها الملائكة، متخذًا منها وسيطًا للوصول إلى المطلق، فتنكشف الأسرار، وتتحقق الرؤى عند عروجها إلى السماوات؛ لتكون معراج الارتقاء إلى عالم الأنوار والكشوفات، وقد خلعت عليها الملائكة لباسًا من نور، وهى فى حالتي الحضور والغياب.

- استعمل الشاعر الموت فى نصه الشعريّ باللفظة ذاتها، أو إحدى مترادفاتها، أو ما يرتبط به ارتباطًا حسيًّا أو معنويًّا ، وقد لا يذكر ذلك صراحة بل القصيدة ترشح لمعانى الموت والفناء، وتسعى إلى تكريسه خلاصًا من الواقع المعيش؛ بغية التحرر والانعتاق. ويتخذ تصوير الموت مظهرين؛ الأول المعنى الظاهر للنهاية، والآخر دلالات الفقد المعنوى عما تكابده النفس من يأس وحيرة. وقد وظف الشاعر معجمه الشعرى؛ لرسم تلك التجربة بأسلوب انزياحىّ، وصورة جمالية فنية ولَّدت ظاهرة جديدة مستحدثه محملة بالرفض والتجاوز ، فكان الموت وشاحًا للنجاة، وأسلوبًا باعثًا على إضاءة الحياة، ورؤية تسعى للانطلاق من المحدود؛ فمازج بين الجانبين؛ الجانب المظلم والآخر المأمول، مما سمح بتشكيل فضاء نصي يتكىء على نوع من الدراما مكنته من نقل تجربته في قالب شعرى، جمالى، آخاذ.
- شكَّل الأمل والتنبؤ للأحداث هاجسًا شخصيًّا عبّر بشير عنه بالشعر، وقد تجسَّد ذلك في قصيدة:(خط الاستواء)، و(السقوط)، و(مواقف)، و(تحولات) حيث يعلن عن ثورة اجتاحت العالم العربى بأسره، أو تغيرات بيئية حدثت لا سيما فى الوطن/ الأم، موظفًا الشخصيات والرموز التراثية، فى نصّ شعرى، يمتلك مبدعه وعيًّا بالذات والواقع، هذا يعنى أن مهمة الشاعر لا تقتصر على كشف العلاقات بين الأشياء؛ وإنما يقيمها بالصورة التى يمليها عليها، والرؤية التى يعبر عنها.
- إن الرؤية التى يدعمها الشاعر يغلفها مبدأ النسبية الذي يتطلب حضور التأويل؛ استنادًا على الاستدلالات المنطقية، وهو ما استدعى الشاعر لاستثمار التقنية السردية فى خطابه الشعرىّ؛ حيث تتعالق فيه خصائص الشعر والقص فتنسج (القصة الشعرية)؛ التى تجمع بين جانب الحياة ووقائعها وأحداثها؛ مما يجعل المتلقى شريكًا له فى تجربته.....

Abstract

The poetic discourse between Intentionality and the problem of interpretation A reading in the Diwan of Marrakesh Wedding

The poetic peculiarity that distinguish the contemporary poetic discourse analysis requires the activation of critical mechanisms and procedural tools to reveal its internal relations and external structures which make it harmonious text with clear vision and thought. This vision, besides being a purposeful discourse, involves an artistic image that creates its basis of beauty, and bestow its renewed lives and semantics that stem from its multiple endless readings. These semantics create textual spaces that refer to the duality of knowledge (mind and emotion); as his poetic language gives its literary and poetic standard, and makes

pluralism a field of creation and creativity, his keys are change and development; to make it an aesthetically established rhetorical discourse criterion.The production of this literary work that carried the meanings lives semantics production involves the functions of symbols, and the tools of their use required a recipient capable of conversation and accomplishment. That is because Bashir Rifaat's writing -in many of it - exceeds the possible reality to a virtual reality that exceeds the limits of time and space, moves from the limited to the absolute, and from the closed to the open. Therefore, it is necessary to know the linguistic structures formed his background, and to discuss the problem between its meanings, and how he accomplished a poetic space that aspires to detonate the language and cross it from an ordinary space to spaces splashed in metaphysics through innovative linguistic metaphors that ensure the expression of the purposes and aesthetics of the text.
Keywords: Discourse, exegesis, interpretation, wedding, Marrakesh

الـهـوامـــــش:

(1)دلائل الإعجاز، (ص: 263).

(2) ينظر:عبد السلام بنعبد العالي: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، التراث والهوية، (ص:83).

(3) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، (ص: 63).

(4) ينظر: جميل حمداوى، شعرية النص الموازى (عتبات النص الأدبى)، (ص:16: 19).

(5) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:59-60.

(6) الشاعر بشير رفعت حصل على ليسانس آداب وتربية لغة إنجليزية عام1993م. وليسانس آداب لغة عربية 1998م. وماجستير في الأدب العربي الحديث 2007م، عن أطروحته بعنوان: "شعرية المفارقة في قصيدة مريد البرغوثي". وحصل على الدكتوراة في الأدب العربي الحديث 2013م عن أطروحته بعنوان: "من الكتابية إلى الشفاهية الموثقة – تحولات القصيدة العربية من النص إلى الغناء في الفترة من 1934: 1977م.

(7) لبشير رفعت مؤلفات كثيرة منها؛ الغزلان اصطلحتْ واختصم الصيادون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (2000م).-السماء تخبّيءُ أجراسَها، كتاب دبي الثقافية، دار الصدى، دبي، الإمارات العربية المتحدة2004م- أُقشِّر الموسيقا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2011م. يؤدى خياناته بأمانة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2020م -همس الماس، ترجمة لقصائد مختارة لمارك ستراند (أمير شعراء أمريكا)، سلسلة: آفاق عالمية(43)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة2005م.

(8) من الجوائز التى حصل عليها: الجائزة الأولى في القصيدة الفصحى2001م. الجائزة الأولى للشعر الفصيح – مجلة "تراث" الإمارات– أغسطس 2001م. جائزة "المبدعون"– الإمارات/2004م. جائزة اتحاد الكُتَّاب للترجمة 2006م. جائزة اتحاد الكُتَّاب للشِّعر2019م عن ديوان(عُرْس مراكشيّ). جائزة الدورة الأولى لمسابقة دار التحرير للطبع والنشر عن أفضل ديوان شعر منشور في خمس سنين.(عن ديوان: أقشِّر الموسيقا) 2012م. كُرِّمَ فى دُبَيّ (أبريل 2004م). كُرِّمَ في مؤتمر كفر الشيخ الأدبي الأول (مارس 2004م). كُرِّم في المؤتمر الثاني عشر لإقليم شرق الدلتا الثقافي بالمنصورة (مايو 2013م).

(9) محمد فكرى الجزار، لسانـيات الاختلاف،(ص: 418).

(10) ينظر: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، (ص: 67).

(11) السابق: (ص: 28، 71).
(12) محمد فكرى الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبى، (ص:8).
(13) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، (ص:78:77).
(14) ينظر: رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، (ص: 117).
(15) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته واستبدالاتها، (ج66/3).
(16) الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، (ص:110).
(17) أحمد مداس: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، (ص: 43).
(18) محمود عبد الوهاب: ثريا النص– مدخل لدراسة العنوان القصصي، (ص:9).
(19) العين، (1/ 328).
(20) النهاية في غريب الحديث والأثر، (3/ 206).
(21) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، (3/ 947).
(22) الكوكب الوهاج شرح صحيح مسلم (15/ 317).
(23) أحمد التوفيق، حول معنى اسم مراكش، (ص:17).
(24) الاستبصار فى عجائب الأمصار (1/ 209)– آثار البلاد وأخبار العباد (ص: 111).
(25)ينظر: محمد القاضى، الأعراس فى المغرب (تعدد الطقوس والهدف واحد)، العدد: 48، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين. ينظر: فساتين–الزفاف–العربية–التقليدية–في–رسوم الوجه الثّقافيّ واللّسانيّ للهويّة الأمازيغيّة/.../https://www.vice.com/ar –
(26) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (ص: 43).
(27) محمد محمد يونس على، المعنى وظلال المعنى (أنظمة الدلالة فى اللغة العربية)، (ص:103).
(28) الزركلي، الأعلام (7/ 91).
(29) ينظر: صنايعية مصر (مشاهد من حياة بعض بناة مصر فى العصر الحديث): (ص:179: 186).
(30) شكرى القاضى، عباقرة التلاوة، (ص:29).
(31) ينظر: صنايعية مصر (مشاهد من حياة بعض بناة مصر فى العصر الحديث)، (ص:186:179).
(32) شكرى القاضى، عباقرة التلاوة، (ص:29).
(33) ينظر: محمود السعدنى، مقدمة كتاب ألحان السماء بقلم الشيخ الشعراوى، (ص:6).
(34) ديوان عرس مراكشى، (ص:8، 9).
(35) محمود السعدنى، كتاب ألحان السماء، (ص:15، 16).
(36) السابق: (ص:17).
(37) محمود السعدنى، كتاب ألحان السماء، (ص:19، 20).
(38) ديوان عرس مراكشى، (ص:12، 13).
(39) الديوان، السابق: (ص:21).
(40) الديوان، نفسه: (ص:27).
(41) الديوان، نفسه : (ص:29).

(42) الديوان، نفسه : (ص:30).
(43) جبران خليل جبران، فى عالم الرؤيا (مقالات مختارة لجبران خليل جبران)، (ص:9).
(44) ديوان عرس مراكشى، (ص:16).
(45) الديوان، السابق:(ص:16، 17).
(46) الديوان، نفسه: (ص:17، 18).
(47) ينظر: موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، (ص:111).
(48) ديوان عرس مراكشى، (ص:18).
(49) الديوان، السابق:((ص:19).
(50) الديوان، نفسه: (ص:41).
(51) الديوان، نفسه: (ص:43).
(52) الديوان، نفسه: (ص:44).
(53) الديوان، نفسه: (ص:117).
(54) الديوان، نفسه: (ص:115).
(55) الديوان، نفسه: (ص:98).
(56) الديوان، نفسه: (ص:99).
(57) الديوان، نفسه: (ص:93). تاريخ القصيدة: 5/12/ 2004م.
(58) الديوان، نفسه: (ص:94). تاريخ القصيدة: 5/12/ 2004م.
(59) رائد جميل عكاشة/ منذر عرفات زيتون، الأسرة المسلمة فى ظل التغيرات المعاصرة، (ص:13).
(60) عيون الأخبار: (3/ 165) –العقد الفريد: (1/ 206).
(61) ديوان عرس مراكشى، (ص:103، 104). تاريخ القصيدة: 4/30/ 2004م.
(62) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص:217).
(63) تاريخ الإسلام، (12/ 59)،.
(64) الموسوعة الموجزة في التاريخ الإسلامي، (10/ 473).
(65) ديوان عرس مراكشى، (ص:45). تاريخ القصيدة: 2007/1/11م.
(66) الديوان ، السابق: (ص:47).
(67) الديوان، نفسه: (ص:48).
(68) الديوان، نفسه: (ص:49).
(69 الديوان، نفسه: (ص:50، 51).
(70) الديوان، نفسه: (ص:51).
(71) الديوان، نفسه: (ص:52).
(72) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، (ص: 147).
(73) ديوان عرس مراكشى، (ص:53).

(74) إبراهيم رمانى، الغموض فى الشعر العربى الحديث، (ص:107).
(75) ديوان عرس مراكشى، (ص:96).
(76) المجالسة وجواهر العلم، (317/1).
(77) ديوان عرس مراكشى، (ص:96). قصيدة هيئة الطير، تاريخ: 15/ 5/ 2004م.
(78) الديوان، السابق: (ص:102). قصيدة منطق الطير، تاريخ: 14/ 4/ 2004م.
(79) الديوان، نفسه: (ص:22).
(80) الديوان، نفسه: (ص:85).
(81) خالد سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، ص:30.
(82) ديوان عرس مراكشى، (ص:9).
(83) رجاء عيد: لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، (ص: 279).
(84) ديوان عرس مراكشى، (ص:26).
(85) ينظر: الموت والعبقرية، (ص: 5، 18).
(86) ينظر: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، (ص: 861).
(87) ديوان عرس مراكشى، (ص: 32).
(88) التمثيل والمحاضرة، (ص: 40).
(89) ديوان عرس مراكشى(ص:33).
(90) الديوان، السابق: (ص:55).
(91) الديوان، نفسه: (ص:56).
(92) الديوان، نفسه: (ص:62).
(93) ديوان أبى العتاهية، (ص:27).
(94) الديوان، السابق: (ص:29).
(95) صحيح البخاري، (6/ 93).
(96) ديوان عرس مراكشى، (ص:65).
(97) الديوان، السابق: (ص:61، 62).
(98) الديوان، نفسه: (ص:59، 60).
(99) الديوان، نفسه: (ص:61).
(100) الديوان، نفسه: (ص:113).
(101) مسلسل الأحداث منذ اندلاع الاحتجاجات الشعبية في تونس، 2011/1/13.
https://ar.wikipedia.org/wiki/
(102) ديوان عرس مراكشى، (ص:112).
(103) الشوقيات، (ص:97).
(104) الأمثال والحكم، (ص: 61).

(105) مجمع الأمثال، (1/ 279).
(106) ديوان عرس مراكشى، (ص:83).
(107) الديوان، السابق: (ص:84).
(108) الخصائص، (3 / 268).
(109) ديوان عرس مراكشى، (ص:111).
(110) أدونيس، زمن الشعر، (ص: 90).
(111) جوليا كريستيفا، علم النص، (ص:78).
(112) ديوان عرس مراكشى، (ص:77).
(113) الديوان، السابق: (ص:76، 77).
(114) الديوان، نفسه: (ص:75).
(115) محمود درويش، الجدارية، (ص:50).
(116) ديوان عرس مراكشى، (ص:87).
(117) الديوان، السابق: (ص:87).
(118) الديوان، نفسه: (ص:88).
(119) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربى المعاصر (بنياته وإبدالاتها، (214/3).
(120) ديوان عرس مراكشى، (ص:82).
(121) الديوان، السابق: (ص:80).
(122) الديوان، نفسه، صفحة الإهداء، (ص:5).
(123) الديوان، نفسه: (ص:105).
(124) بشير رفعت سعيد، ثورة الاتصالات أضافت للشعر انتشارًا رخيصًا، ص: 77، ع: 724م.
(125) ديوان عرس مراكشى: (ص:27). تاريخ القصيدة: 2004/11/5م.
(126) الديوان، السابق: (ص:28).
(127) الديوان، نفسه: (ص:30).
(128) الأصبهاني، أمثال الحديث، (ص: 373).
(129) ديوان عرس مراكشى، (ص:32).
(130) الديوان، السابق: (ص:35). تاريخ القصيدة: 19/ 6/ 2003م.
(131) الديوان، نفسه: (ص:35).
(132) الديوان، نفسه: (ص:38).
(133) الديوان، نفسه: (ص:40).
(134) الديوان، نفسه: (ص:73) تاريخ القصيدة: 2005/8/7م.
(135) الديوان، نفسه: (ص:73).
(136) الديوان، نفسه: (ص:74).

(137) الديوان، نفسه: (ص:80). تاريخ القصيدة: يونيو/ يوليو:2004م.
(138) الديوان، نفسه: (ص:81).
(139) بشير رفعت سعيد، ثورة الاتصالات أضافت للشعر انتشارًا رخيصًا، ص: 72، ع: 724م.
(140) براون ويول، تحليل الخطاب الشعرى، (استراتيجية التناص)، (ص:149).
(141) أرسطو، فن الشعر، (ص: 20:22).
(142) ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، (ص: 42).
(143) أحمد طاهر حسنين، المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم، (ص:29).
(144) عودة خليل، التطور الدلالى بين لغة الشعر ولغة القرآن، (ص:69).
(145) ينظر: عبد القادر الرباعى، جماليات المعنى الشعرى (التشكيل والتأويل)، (ص:38).
(146) ينظر: السابق، (ص:39).
(147) ينظر: نبيلة إبراهيم، فن القصة بين النظرية والتطبيق، (ص:242).
(148) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، (ص:72).
(149) ديوان عرس مراكشى، (ص:68).
(150) بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري الحديث،(ص: 32).
(151) ينظر: عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبى، (ص: 124).
(152) ديوان عرس مراكشى، (ص:67).
(153) ينظر: عبد القادر الرباعى، جماليات المعنى الشعرى (التشكيل والتأويل)، (ص:102).
(154) ملخص قصة أغلى لوحة فى العالم./.../https://www.alarabiya.net/ar/last-page
(155) ديوان عرس مراكشى، (ص:68).
(156) الديوان، السابق: (ص:68).
(157) الديوان، نفسه: (ص:69).
(158) الديوان، نفسه: (ص:70).
(159) جمهورية السلفادور، ينظر الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/https://www.google.com
(160) ديوان عرس مراكشى، (ص:70).
(161) الديوان، السابق: (ص:71).
(162) الديوان، نفسه: (ص:72).
(163) الديوان، نفسه: (ص:71).
(164) مصطفى سويف، الأسس الفنية للإبداع، (ص:31).
(165) هيغل، المدخل إلى علم الجمال، (ص:82).
(166) جيرار جينت، حدود السرد، (ص:77).
(167) ديوان عرس مراكشى، (ص:70).
(168) ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، (ص: 77).

(169)ينظر: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، (ص: 85).
(170) ينظر: أحمد مداس: لسانيات النص، (ص:179، 180).
(171) ينظر: تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، (ص: 77: 79).
(172) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، (ص:55).
(173) ينظر: بوريس أوزبنسكى نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، (ص:79).
(174) نظرية التلقى والأسلوبية، منهاج التقابل الصوتى والدلالى، (ص:82).
(175) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، (ص: 69،70).

المصـــــــادر :

1. رفعت، بشير: ديوان عُرْسٌ مراكشيٌّ، سلسلة: إشراقات جديدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،2013م.

المراجـــــــع:

1. إبراهيم، نبيلة، فن القصة بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، 1994م.
2. ابن الأثير، مجد الدين أبو السعادات المبارك (ت: 606هـ)النهاية في غريب الحديث والأثر، المحقق: طاهر أحمد الزاوى/ محمود محمد الطناحي، المكتبة العلمية- بيروت- 1979م.
3. أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979م.
4. الأصبهاني، أبو محمد عبد الله بن محمد(369 هـ)، أمثال الحديث، المحقق: عبد العلي عبد الحميد، الدار السلفية، الهند، 1982م.
5. البخاري، محمد بن إسماعيل، صحيح البخارى، المحقق: محمد زهير بن الناصر، دار طوق النجاة، 1422هـ.
6. بدوى، عبد الرحمن، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، 1962م.
7. البستاني، بشرى: قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر،2002 م.
8. بلعابد، عبد الحق، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.
9. بنعبد العالي، عبد السلام: (المؤلف في تراثنا الثقافي)، التراث والهوية، دار توبقال للنشر، 1987م.
10. بنيس، محمد، الشعر العربى المعاصر (بنياته وإبدالاتها، ج3)، دار توبقال، الدرار البيضاء، المغرب، 2001م.
11. بوعزة، محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، 2010م.
12. توفيق، أحمد، مراكش من التأسيس إلى آخر العصر الأموى، الدار البيضاء، المغرب، 1989م.
13. جبران، خليل جبران، فى عالم الرؤيا (مقالات مختارة لجبران خليل جبران)، مؤسسة هنداوى، 2017م.
14. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر(ت/ 471هـ)، دلائل الإعجاز، المحقق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992م.
15. الجزار، محمد فكرى، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبى، الهيئة المصرية للكتاب، 2006.
16. ابن جنى: أبو الفتح عثمان (ت392 هـ): الخصائص، المحقق، محمد النجار، دار الهدى، بيروت، 1952.
17. حسنين، أحمد طاهر، المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم، مجلة فصول، القاهرة، م3،ع2، 1983م.
18. حسين، خالد حسين: في نظرية العنوان، دار التكوين، دمشق، 2007م.

19. حمداوى، جميل، شعرية النص الموازى (عتبات النص الأدبى)، 2014م.
20. الخليل بن أحمد، أبو عبد الرحمن بن عمرو بن تميم (ت:170هـ)، العين، المحقق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (د.ت).
21. خليل، عودة، التطور الدلالى بين لغة الشعر ولغة القرآن، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، 1985م.
22. درويش، محمود. جدارية. بيروت: دار الريس، 2000م.
23. الدينوري، أبو بكر أحمد بن مروان(ت: 333هـ)، المجالسة وجواهر العلم، ت:أبو عبيدة بن حسن، دار ابن حزم،بيروت، 1419هـ.
24. ربابعة، موسى سامح، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، دار جرير، عمان، 2007م.
25. الرباعى، عبد القادر، جماليات المعنى الشعرى (التشكيل والتأويل)، دار جرير، عمان، الأردن، 2009م.
26. رمانى، إبراهيم، الغموض فى الشعر العربى الحديث، دار الشهاب، الجزائر.
27. الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد(ت: 1396هـ)، الأعلام، دار العلم للملايين، ط15، 2002م.
28. السعدنى، محمود، مقدمة كتاب ألحان السماء، كتاب يصدر عن دار أخبار اليوم أول كل شهر، 1996م.
29. سعيد، بشير رفعت، ثورة الاتصالات أضافت للشعر انتشارًا رخيصًا، ع: 4، ص:72، مجلة العربى، الكويت، 2019م.
30. سعيد، خالد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مجلد ، 4، عدد3، القاهرة، 1984م.
31. سويف، مصطفى، الأسس الفنية للإبداع، دار المعارف، القاهرة، 2015م.
32. أبو شريفة، عبد القادر، مدخل إلى تحليل النص الأدبى، دار الفكر، عمان، 1420هـ.
33. شوقى، أحمد، الشوقيات، مؤسسة هنداوى، القاهرة، 2012م.
34. طاهر، عمر، صنايعية مصر (مشاهد من حياة بعض بناة مصر)، دار الكتب المصرية، 2016م.
35. ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد (ت: 328هـ)، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – بيروت، 1404هـ.
36. أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم بن كيسان، ديوان أبى العتاهية، دار بيروت، 1986م.
37. عكاشة، رائد جميل/ زيتون، منذر عرفات، الأسرة المسلمة فى ظل التغيرات المعاصرة، دار الفتح للدراسات والنشر، المعهد العالمى للفكر الإسلامى، الأردن، 1981م.
38. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، الدار البيضاء، 1985م.
39. العَلَوي، محمد الأمين، الكوكب الوهاج شرح صحيح مسلم، دار المنهاج، دار طوق النجاة، 2009 م.
40. على، محمد يونس، المعنى وظلال المعنى(أنظمة الدلالة فى اللغة العربية)، دار المدار الإسلامى، 2007م.
41. عيد، رجاء: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي المعاصر)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2003م.
42. العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى، دار الفارابى، بيروت، لبنان، 1990م.
43. فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998م.
44. القاضى، شكرى، عباقرة التلاوة، تقديم أبو العينين شعيشع، دار التحرير، الجمهورية، القاهرة، 1999م.
45. ابن قَايْماز الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله(ت: 748هـ)، تاريخ الإسلام، المحقق: عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1993م.

46. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم(ت: 276هـ)، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية، بيروت1418هـ.
47. القزويني، زكريا بن محمد بن محمود (ت: 682هـ)، آثار البلاد وأخبار العباد، دار صادر، بيروت،د.ت.
48. لحمداني، حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، سنة 1991م.
49. لسان الدين ابن الخطيب، محمد (ت: 776هـ)، عيار الاختيار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة،1423هـ.
50. مداس، أحمد: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، جدارا للكتاب العالمي، عمان، أربد الأردن، 2007م.
51. الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000م.
52. ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، ط2، 1981م.
53. ابن نباته السعدي، أبو نصر عبد العزيز(ت:405)، ديوان ابن نباتة، المحقق:عبد الأمير حبيب الطائي، وزارة الإعلام، بغداد، 1977م.
54. يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقية الشرق، الدار البيضاء، بيروت لبنان،1998م.

المـراجـــع المتـرجمـــة:

1. أرسطو، أَرِسْطُوطَالِيس نيكوماخوس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
2. أوزبنسكى، بوريس، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجى مصطفى، دار الخطابى للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب،1889.
3. براون ويول، تحليل الخطاب الشعرى، (استراتيجية التناص)، دار التنوير، بيروت، لبنان، المركز العربى التقافى، الدار البيضاء، المغرب.
4. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1997م.
5. جيرار جينت، حدود السرد، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، مجلة طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، 1992م.
6. هيغل، جورج فيلهلم فريدريش، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، ترجمة: جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1978م.

المـــواقـــع الإلكتـــرونيّـــة:

1. جمهورية السلفادور، ينظر الرابط: https://ar.wikipedia.org/wiki/https://www.google.com
2. فساتين-الزفاف-العربية-التقليدية-في-رسوم الوجه الثّقافيّ واللّسانيّ للهويّة الأمازيغيّة -https://www.vice.com/ar/.../.
3. مسلسل الأحداث منذ اندلاع الاحتجاجات الشعبية في تونس، 2011/1/13. https://ar.wikipedia.org/wiki/
4. ملخص قصة أغلى لوحة فى العالم./.../https://www.alarabiya.net/ar/last-page