

الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة

في شعر أحمد بخيت

د. هاني علي سعيد مُحمَّد*

has00@fayoum.edu.eg

ملخص

في ثلاثة من دواوين الشاعر " أحمد بخيت " حَظَّ هذا البحثُ هدفاً تمثلُ في الوقوف على وسائل صناعة الدهشة في الصورة الشعرية لديه، وذلك تأسيساً على أن أبرز ما يميز الشعر المعاصر تلك الدهشة الشعرية، التي تصنع شرطاً جمالياً يكتب للقصيد البقاء فنياً، كما أنها تسهم في توسيع دائرة التلقي القرائي لهذا الشعر .

وقد ركزنا في مدخل البحث على رصد أبرز الفروق التي تميز الصورة في شعر الحداثة وشعر ما بعد الحداثة، ثم سعينا في ثلاثة مطالب إلى الكشف عن وسائل الدهشة في صور "بخيت" الشعرية، فتناولنا أولاً دهشة الصورة المتكئة على المُهمَّش من وقائع الحياة اليومية، وفي المطلب الثاني درسنا تراسل الحواس وتبادل المدركات بوصفها وسيلة مهمة في إحداث الأثر الجمالي في الصورة، وأخيراً تناولنا جماليات القبح في الصورة. ومن أبرز ما سجَّله البحث من نتائج: أن صور "بخيت" مكوَّنة من عالمه الخاص، بالإضافة إلى تراجع المجاز البلاغي في مقابل الواقعي المُهمَّش في تشكيل صورته الشعرية، التي حملت في أغلبها سمات تيار ما بعد الحداثة.

- مُقَدِّمَةٌ:

الحمدُ لله الذي بنعمته تتمُّ الصالحاتُ، وبجوده ومُنَّه تحصلُ البركاتُ،
وأصلِّي وأسلم على النبيِّ الخاتمِ محمَّدٍ - صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم - أتمَّ وأفضلَ
الصلواتِ، وبعد،

فإنه إذا كان بمُكنة المسيطر على لغة خطابه أن يحقق الهيمنة على مَنْ حوله، فإن الشاعر بمقدوره أن يستلب -جمالياً- ذائقة المتلقي من خلال إخراجهِ لصورهِ الشعرية إخراجاً غير نمطي، أو بجعلها صوراً مُدهشة تحمل من الجدة والطرافة ما يصنع لها أفقاً قرائياً جديداً، لا ينتهي إذا طوى القارئ دفة الديوان الشعري، وإنما تستمر دهشتها الجمالية مهيمنةً ومحدثة لذة قرائية مؤثرة، خاصة أن تلك الدهشة قد صارت سمةً مصاحبة لديوان الشعر المعاصر، وسَمَتاً تُعرف به تجربته الشعرية.

ومن وراء ذلك وقع اختيار البحث على الأعمال الكاملة للشاعر المصري أحمد بخيت؛ ليدرس في نماذج مختارة من شعرهِ الصورة الشعرية المُدهشة، والوسائل التي أسهمت في صناعة الدهشة لها، ووفق هذا الهدف العريض جاء عنوان البحث: "الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت" وقد اشتغلنا على ثلاثة من دواوينهِ الشعرية، هي: *شهد العزلة* (١٩٩٩)، *جزيرة مسك* (٢٠٠٢)، *الليالي الأربع* (٢٠٠٧). وينهض البحث بعد ذلك من خلال تحديد أهداف يسعى إلى استيفائها، منها: إبراز سمات الصورة الشعرية في شعر الحداثة وشعر ما بعد الحداثة، بالإضافة إلى أهداف تتعلق بالبعد التطبيقي، نحو: الرغبة في الكشف عن أهم معالم الصورة في شعر أحمد بخيت، وتحديد وسائل الدهشة التي تتشكل منها صورهِ الشعرية، والوقوف على جماليات هذه الوسائل، ومدى توظيف المجاز البلاغي في صورهِ، وأهم التحولات التي طرأت على الصورة الشعرية لديه.

وفيما يخص المنهجية التي تأسدناها لتحقيق هذه الأهداف، فإننا اعتمدنا على مفاهيم النقد الجمالي والرمزي ممثلة في جماليات القبح وتراسل الحواس،

بالإضافة إلى مفاهيم نظرية التلقي، التي نفتنص من خلالها دهشة الصورة وكسر التوقع، وكذلك أدوات علم البلاغة والأسلوب، يلفُّ كل ذلك التحليل بوصفه أداة إجرائية مهمة في الوصول إلى مكونات الصورة.

وتتجرّد حُطّة البحث لتتكون من مدخلٍ نُحدّد فيه أبرز الفروق فيما بين الصورة في شعر الحداثة والصورة في شعر ما بعد الحداثة، ثم ثلاثة مطالب، يدرس المطلب الأول صناعة الدهشة في الصورة الهامشية، ويدرس المطلب الثاني تراسل الحواس وأثره في تشكيل الدهشة في الصورة، وفي المطلب الأخير نتناول صورة القبح وجمالية الدهشة، يلي ذلك أهم الاستنتاجات التي خرجنا بها، وثبتت بأهم المصادر والمراجع التي استندنا إليها مرتبة ترتيباً هجائياً.

وسيتجنّب البحث قدر الإمكان الخوض في المكرور المُعاد من الاقتباسات، مرتجياً أن يكون جهده مصوّباً ناحية التحليل، وأملاً ألا يملأ جُعبته من سُهمَةِ الآخرين إلا بقدر حاجة البحث، وبمقدار حصول سداه المنهجي. والبحث، أخيراً، لن يكتمل إلا برعاية قارئه، فهو منقوص يكتمل برواهم، مشنّت يلتئم بتدقيقهم، شارّد يهتدي بتصويباتهم، والله تعالى من وراء القصد والحسبان.

- مدخل:

في هذا المدخل أحاول أن أقدم توصيفاً لأهم التحولات التي طرأت على الصورة الشعرية المنتمية للحداثة Modernism ، والصورة الشعرية المنتمية لما بعد الحداثة-Postmodernism ، مع الأخذ في الاعتبار أنه ليست هناك حدود فاصلة فيما بين التيارين، فقد تحوّلت الصورة في الشعر المعاصر إلى نمط مختلف في تشكيلها عن الشعر القديم^(١)، بل اختلفت تشكّل الصورة في شعر

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

الحدثنة عنه في شعر ما بعد الحدثنة، فإذا كان شعر الحدثنة، الذي امتد عربيا حتى أوائل التسعينيات، لا يعبأ بتطوير أو تحديث الصور القديمة، وإنما وجه وَكْدَه إلى خلق عوالم جديدة، وذلك من خلال التداعي التلقائي لمكامن الشعور في غياب قيد العقل؛ لتخرج الصورة ذات طابع حلمي ونفسي مدهش، إلى جانب الغموض الناتج عن التراكم الصوري، والجمع بين المتناقضات، وخلق دلالات جديدة من خلال الإيغال في حقائق الوجود، والتعالي على الواقع بإنتاج صور مجردة لا تخضع لأي من قوانينه- فإن شعر ما بعد الحدثنة، الذي زاحم الحدثني من أواسط التسعينيات حتى اللحظة الحاضرة^(٢)، قد عمل على إيجاد شعرية الأشياء عبر وعي جديد، ينتفي في هذا الوعي الطابع المؤلف أو الذي يتظاهر بالألفة والتكرارية، وذلك من خلال تفتيت أجزاء الصورة وإعادة اكتشافها؛ إذ إن المُسَلِّمة التي ينطلق منها شاعر ما بعد الحدثنة تعتمد على أننا نعرف الأشياء من حولنا معرفة ما، لكنه لم يتسن لنا التحقق منها، ومن هنا يعيد الشاعر اكتشافها من خلال الاقتراب منها ومعاينتها، وإرهاف الحواس من أجل إنتاج هذا التحقق المغاير للمعرفة العادية، ولذلك فقد تنامي الحس الصوفي في شعر ما بعد الحدثنة، وتوعدت المدركات الحسية وتداخلت في التعبير عن الصورة الشعرية، وزاد الاتكاء على الحواس الطبيعية وبخاصة حاسة البصر في تحديد ماهية الصورة وصناعة الدهشة لها، بالإضافة إلى أن إبداع ما بعد الحدثنة عمل على "استعادة الجمالي وفق شروطه، لا وفق شروط سابقة التجهيز"^(٣)، وتشكلت الصورة فيه من الهامشي والمتداول اليومي.

إن غياب القوة الأخلاقية عن هذا العالم دفع الشاعر إلى الدخول في أتون الواقع؛ محاولا تغيير معالمه القاسية التي باتت لا تعترف إلا بالنفعية

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

البراجماتية في تسيير مصالح قُوى- ظاهرة أو أخرى مضمرة- تعمّدت تغييبَ القيم والأخلاق، والشاعر المعاصر اتخذ في التعامل مع الواقع طريقين، الأولى: التعالي على الواقع واختراع عالم موازٍ عبر الرؤيا الحلمية والمعرفة الإشرافية للمبدع، وهذه طريق الحداثة في التعامل مع الواقع، أما الطريق الثانية فقد انغمست في الواقع لإعادة اكتشافه من جديد، لا بالتعالي عليه، ولكن من خلال الغوص فيه لاكتشاف علاقات جديدة^(٤)، وقد تبنّى الشعر المعاصر الطريقين، وتأثر أشد التأثر بهذا التحول في الواقع المعاش من حوله، و كانت الصورة أبرز ما بدا فيه هذا التحول من عناصر الفن الشعري؛ لكونها جوهر الشعر من الناحية البنائية؛ ولأنها مُشكّلة في الأساس من مفردات الواقع، التي يتأثر الشاعر بها ويؤثر فيها، ووفق ذلك سخر الشعر المعاصر من قداسة المسلمات الكبرى المؤطرة لهذا الواقع، وصار العالم في هذا الشعر مستقرا داخل وعي يضحُّ بالتناقض والفوضى والتحديد في الهامشي والعادي واليومي، وموارا بالمفارقات والثنائيات المتضادة.

ومن هنا، فسوف نحاول تلمّس جماليات الصورة الشعرية المُنتجة للدهشة في شعر أحمد بخيت^(٥)، الذي يراه البحث من شعراء التسعينيات الذين طالتهم الحداثة وما بعد الحداثة، وهو ما سنكتشف أثره من خلال تحليل مكامن الدهشة ووسائل تشكلها في ثلاثة دواوين من شعره، هي: **شهد العزلة** (١٩٩٩)، **جزيرة مسك** (٢٠٠٢)، **الليالي الأربع** (٢٠٠٧)^(٦).

وفي نهاية هذا المدخل نشير إلى أن مفهوم الدهشة التي تُعنى برصدها في الصورة الشعرية، يتعلق بالأثر الجمالي الذي تخلفه الوسيلة التي يستند إليها

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

المبدع في تطوير صورهِ وجعلها أكثر طرفاًة^(٧)، فهي حيرة تأملية للمبدع، وفي الوقت نفسه تمثل فعلاً من أفعال التلقي والإبهار.

المطلب الأول: الدهشة في صورة الهامشي واليومي.

سبقت الإشارة في مدخل هذا البحث إلى أن شعر ما بعد الحداثة بدأ وكأنه قد اكتشف تورّم المعايير والمسلّمات المؤطرة لهذا العالم، وأنها تُجَمَل وجهها بالاحتماء خلف قداسة زائفة، فألجأه ذلك إلى التحديق في كل ما حوله؛ لإنتاج صورة مكتشفة جديدة تهتك عهراً ادعاء الكمال في هذه المعايير، وفي الوقت نفسه يقدم من خلالها وعياً جديداً ينقل من خلاله الهامشي اليومي المُبَعَد من الخلف إلى الأمام، ليعيد الشاعر ترتيب هذه المسلّمات بعد اكتشافها في عالمه الشعري وفق ما استقر في وعيه الخاص؛ متوسلاً في ذلك بآليات لعلّ أبرزها في شعر بخيت - بوصفه ممثلاً لهذا التيار ما بعد الحداثي في الشعر المعاصر - تصوير المشاهد البسيطة في الحياة، من خلال الاحتفاء باليومي والهامشي والعادي، هذا التصوير يستجلب الدهشة لسببين: أولهما أن الشعر على المستوى الأجناسي فنٌّ ذو طابع خاص في لغته (المتزايلة عن السردية والمتعالية عليه أيضاً) أو على المستوى الصوريّ فهو دوماً يجنح في صورهِ إلى الخيال؛ تاركاً الحقيقي والواقعي للسردية أو النثري، ومنبع الدهشة هنا يكمن في أن المتلقي حين يطالع تصوير الهامشي أو العادي في القالب الشعري، فإنه، بلا شك، يصاب بالدهشة نتيجة كسر التوقع القرائي، الذي يعد شرطاً جمالياً للدهشة؛ إذ يخيب توقع المتلقي حين تصطدم معاييرهِ السابقة مع معايير العمل الجديد^(٨)؛ وذلك لانقضاء مناسبة الموضوع للقالب الفني للشعر، أما السبب الثاني فيقع داخل الصورة الشعرية نفسها، التي تنتمي داخل أسرار الحياة عبر مشهدية

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

بصرية تلتقط بعناية التفاصيل الصغيرة لتكون منها صورة كليّة كبرى، فن الشعر
 " فاعلية تحويلٍ وتشكيل، وليس تقنية تمثيل وتسجيل"^(٩)، وفي رحلة التحويل
 والتشكيل هذه استطاع أحمد بخيت أن يصنع صوراً مدهشة في تسليطها الضوء
 على اليومي أو العادي، يقول :

وقلتُ

أعلمُ الفخَّارَ شيئاً

من ذكاءِ الماءِ

وأوقظُ

غفلةَ الأشياءِ

كي تتكلّمَ الأشياءَ

لعلَّ زجاجةَ المصباحِ

تحفظُ

حكمةَ الأضواءِ^(١٠)

مَن مَنّا لا يعرف (الفخَّار والماء وزجاجة المصباح)؟! إنها أشياء عادية
 نطالعها مئات المرّات في حياتنا اليومية، غير أن "بخيت" يراها بعين الوعي،
 حين يتخير التعبير عن أصل الإنسان (بالفخَّار) وهو الطين اليابس، الذي ما
 صار فخّاراً إلا بعد أن مُزج بالماء، هذا المزج كان يقتضي - في عرف
 الشاعر - أن تمتزج الطبائع، طبيعة الماء وطبيعة الطين، لكنّ إنسان هذا العصر
 غابت عليه طبيعته الطينية فهو موحولٌ في كل ما هو دونيّ شهواني، لم يرتفع
 عن هذه الطبيعة ليترقى إلى طبيعة الماء الموّارة بالحركة والتنوع والتشكل، وهي
 الطبيعة التي استعار لها الشاعر الذكاء تمييزاً لها عن طبيعة الفخَّار المُستكينة.

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدّهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

إذن دُفِقَ طبيعة الماء في طبيعة الفخّار ستصنع إنساناً جديداً أبرز معالمه عند الشاعر الاستيقاظ عن الغفلة التي تلجمه. وفي تعبيره (لعل زجاجة المصباح تحفظ حكمة الأضواء) تصوير مُرَشَّحٌ ومُقَوِّ للصورة الأولى، فزجاجة المصباح تقابل الفخّار، والأضواء تقابل الماء، وكما أن الإنسان يتحول من الطينية إلى الإنسانية حين تعمل فيه طبيعة الماء، فكذا زجاجة المصباح لابد أن تعي أنها لولا حكمة الأضواء ما صارت لها قيمة، هذه الحكمة المتمثلة في ضحّ بقعة الضوء وتجميعها في المصباح، وبذلك نلاحظ اكتمال الصورة وتناميها عبر أجزائها لتصير صورة كلية، وقد استخدمت مفردات اليومي في صنع فلسفة ذات وعي مغاير، وهي أن الأشياء كي تتحقق لابد من تحقق الطبيعة الكامنة فيها، كذلك لابد من إيقاظها وهزّها لتفرغ مكنونها.

ومن الصور المُدهشة في سرديتها، ما عبر به "بخيت" عن فنتته

بالشعر، يقول:

(٦)	(٥)
لقد ندهته جنّياً	وأمي
فانساح في الملكوت	في صلاة الفجر
ومستنه الرؤى	ترفع وجهها لله
فاختار	ليرجع طفلها المخطوف
وعد النار	يوماً واحداً
للكبريت	لتراه
إذا هجرته ناز الشعر	فمنذ رأى

عروس البحر	مات
أصبح شعره	وإن دعتُه
منفاه!!	يموت!! (١١)

إن هذه الصورة الشعرية لم تتوسل فقط باليومي في طابعه العادي وأفعاله المكرورة، التي لا تشكل تغييرا في وعي من يراها، وإنما أيضا استوحت الميثولوجيا المنتشرة التي تستخدم في التعبير الشعبي أو اليومي، وقد تمثلت هذه الميثولوجيا في (أسطورة عروس البحر)، فهي الشاعر الذي غادر الجميع حينما خاذن الشعر؛ مهاجرا من الجنوب إلى القاهرة التي لا تنام عيونها، يلتقط في غربته وشروده من (خياله الواقعي)، وهو الخيال الذي يستحضر واقعةً تكررت وتقررت في مخيلته، فيستحضر مشهد أمه وهي تُلقى بتوسلاتها في صلاة الفجر، لاحظ اختيار صلاة الفجر دون غيرها من الصلوات؛ ليعكس لنا مدى الإيمان الذي يسكن قلب هذه الأم، حين تقوم لتلك الصلاة التي لا يعرف مصليها نفاقا، كما أن دعوات الفجر تختلف عن بقية الدعوات في الأوقات والصلوات الأخرى، هذه الأم تعد ابنها (مخطوفا)، وهو ما يعكس لنا وعيها بالخاطف، وهو ليس إلا الشعر، الذي تفوق عليها حين آثره "بخيت" على قُربها؛ حتى صارت تتمنى أن يتركه الشعر لها ولو ليوم واحد لتراه. أما الميثولوجيا في الصورة فتتمثل في تشبيه الشعر بعروس البحر، وهي لم تخلع عن الصورة بساطتها لكونها مستقرة ونابعة من الأساطير الفرعونية الكثيرة المنتشرة في المجتمعات المصرية وبيئة الشاعر في الصعيد المصري خاصة؛ ولأنها تتواصل مع واقع العادات المتصلة بالمعنى الذي تعكسه الصورة؛ إذ لا ينافس الأم في أبنائها إلا عروس/ زوجة، وفي المثلثة (الثلاثة الأبيات) الأخر في رقم (٦)

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

يستخدم الشاعر مفردة مغرقة في حسها العامي برغم فصاحتها (ندهته)^(١٢) وهي من النوع المثير للدهشة كما يقول رولان بارت: "الكلمة تستطيع أن تكون منتجة للدهشة بشرطين متعارضين متعدّين للحدود كلها: إذا بولغ في تكرارها أو على العكس، إذا جاءت على حين غرة، لذيذة بجديتها.."^(١٣) وكلمة (نده) لا تتشكل دهشتها من حسها العامي فقط، وإنما في كونها نقلتنا إلى عالم الجنّ (الجنّيات) المّبين لعالم الحقيقة، وما في ذلك من إشارة لارتباط الشعر بالجن والعفاريث كما في التراث العربي. ويمتد الشاعر بعد ذلك بالصورة ليشكل منها شغفه بالشعر، وكيف أن حاله مع الشعر احتراق وموت على الدوام.

والملاحظ في هذه الصورة أن الشاعر معنيّ جدا باستكشاف العلاقات فيما بين الأشياء والتحديد في ارتباطاتها، كالعلاقة بين: (الأم وصلاة الفجر)، و(الأم والخاطف/ الشعر)، و(الأم والابن/الشاعر)، و(النار والكبريت)، و(الشاعر والشعر). وهو لا يعدد هذه العلاقات ويتركها بلا تفاعل، لا، بل يُجيد مد خيوط مرئية أحيانا وغير مرئية أخرى، لكنها في كل حال خيوط متصلة تجمع شتات الصورة الشعرية، كما تُسهم في إحداث لذة قرآنية فريدة، على نحو ما نجد في مد أطراف الاتصال بين (النار/ الشعر) من جهة، و(الكبريت الشاعر) من جهة أخرى، فلكي يتوهج الشاعر لأبد من المعاناة، ولكي ينير الكبريت لأبد من احتراقه.

ولأن "بخيت" يُمعن في وقائع الحياة اليومية المُشاهدة، يلتقطها بدقة ليشكل منها صورَه، فإن لغته تبتعد عن التعالي بالمجاز البلاغي، وكأن الصورة عنده لها بلاغتها الخاصة، بلاغة تتشكل عبر استكناه الخواص من خلال

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

الحواس، وبخاصة حاسة البصر؛ حيث يستصفي من خلال هذه الحاسة مادة قادرة على البقاء داخل الوعي؛ لتحل مكانها في الذاكرة، ومن أمثلة ذلك قوله:

٣٨	٣٧
وكهلاً	رأيت شجارَ أرملةٍ
يحرصُ الإعياءَ	تغالطُ بائعَ الألبانِ
في ركنٍ من المقهى	وتقبُّ ردايها المبتلَّ
وكلُّ هزائمِ الأيامِ	يجلِّدُ
خلفَ الضحكةِ البلهاءِ	جازها الشهبانُ
يرى ثنورةً	وطفلاً عاريَ الفخذينِ
فيطيلُ	يحبو نحوها
عمرَ النظرةِ الولهي!! (١٤)	بأمانُ

عبر تقنية مشهدية سينمائية يلتقط "بخيت" هذين المشهدين من وقائع الحياة اليومية، وبرغم ما يكسو الصورة من سذاجة فنية في المشهدين إلا أن الشاعر كعادته أقام علاقات تربط أطراف الصورة، ليعكس من خلالها الواقع المرير الذي يعيشه البسطاء، ممثلاً ذلك بأرملة تقيم شجاراً مع بائع الألبان وتغالطه في ثمن اللبن، وسوف نلاحظ أن الفعلين السرديين (الشجار والمغالطة) يبدآن من الأرملة، التي دفعته قسوة العيش إلى أن تفعل ذلك علها تظفر من خلال ما تقوم به من مغالطة بتوفير شيء من ثمن اللبن، وهو وإن كان فعلاً غير أخلاقي لاشتماله على الخداع، إلا أن الشاعر مرره عبر مفارقة قاسية وكأنه يبزر لها ذلك، هذه المفارقة تتمثل في كونها (أرملة) وكون المغالطة من أجل توفير (لبن الأطفال). إن أحمد بخيت الذي سئل عن السبب الذي ألجأه إلى

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

كتابة الأغنية في بداية حياته برغم تردي الوسط الفني الغنائي، فأجاب: "لقد كتبتُ الأغنيةَ لأشترِي لَبْنًا لِطِفلي"^(١٥) هو نفسه أحمد بخيت الذي يتعاطف مع هذه الأرملة في تلك الصورة التي يعكس من خلالها بشاعة العالم الذي لا يرحم، ويتمادى التصوير البصري الحسي ليعكس معنيين متقابلين، وذلك في وصف رداء (الأرملة) بأنه مثقوب ومبلل، وهو ما يعكس دلالة الفقر المُدقع، في مقابل دلالة أخرى هي الإغراء الذي تمارسه الأرملة رغما عنها؛ ليكون رداؤها المثقوب الكاشف عن جسمها، والمبتل المجسّم لتفاصيل هذا الجسد، هما بضاعتها إذا جاع وليدُها يوما فلم تستطع أن توفر له اللبن، فلن يكون أمامها إلا بيع هذا الجسد إما لبائع اللبن، أو للجار الذي تأكله الشهوة، في مفارقة تعكس بشاعة الواقع، فالجار هنا ليس عونا لها، وإنما هو أداة انتهاك وتربُّص، وتنتهي الصورة بمشهد الطفل العاري، الذي وظّفه الشاعر ليكمل به فضح بشاعة الواقع.

وإذا كان المشهد (٣٧) قد بدأ بالفعل (رأيت) الذي يحيل إلى حاسة البصر، فإن المشهد رقم (٣٨) جاء معطوفا عليه؛ ليستكمل الشاعر مد الإدراك البصري ليصور من خلاله حياة شيخ كهل سكنته الأمراض، فلم يعد له أبةٌ بشيء من مجريات الحياة من حوله، اللهم إلا اجترار هزائمه في الحياة، وبعض نظراتٍ لتتورق قصيرة يكتشف من خلالها صدق خيالاته، فالشيخ في هذا المشهد يقابل الأرملة في المشهد السابق، وكلاهما يعكسان قسوة الحياة وبشاعتها، من خلال مظاهر الفساد الأخلاقي في المشهد الأول، والعجز في المشهد الثاني.

إن القصيدة المعاصرة فيما تقدمه من صور ينطبق عليها ما قاله ريفاتير: "القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر"^(١٦)، وهذا ما تفصح عنه صور أحمد بخيت العادية، فإنها برغم ما تُبديه من سذاجة فنية لكونها تتوسل العادي

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدّهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

واليومي في التشكيل، لكنها تحمل بداخلها علاقات متشابكة تنتج دلالات متنوعة، بعض هذه الدلالات نجدها مغرقة في الفلسفية والعمق، ومن ذلك قوله:

٥٩	٦٠
وتهمسُ وردةً للشوكِ:	يقولُ الشوكُ:
ما أقساک!	يا أختاهُ
ما أقساک!	لم تتفهمني لُغزي
أقابلُ زائري بالعطرِ	فليستِ جِرْفَةَ الآلامِ
تجرُحُ أنتِ	شراً
من يلقاكُ	فاشكُري وَخُزي
لماذا يُصبحُ الوخزُ الأليمُ	فبالقبحِ الجميلِ
هوايئةُ الأشواكِ؟!	حرسْتُ
	عجزَ الحُسنِ
	لا عجزِي!! (١٧)

في هذه الحوارية التي يقيمها "بخيت" فيما بين الورْدِ والشوكِ، عبر صورة تشخيصية تطرح جدلية الخير والشر، والجمال والقبح، وهي جدلية فلسفية حارت فيها أقلام الفلاسفة وعقولهم من قبل، والشاعر يحاول في هذه الصورة العادية التي تطرح أسئلة، منها: هل يمكن للقبح أن يكون منتجاً للخير؟!، وهل يمكن تصور الجمال مشوباً بالقبح؟ وذلك عبر فخرٍ تدعيه الوردة لنفسها حين تقييم حاجة فيما بينها وبين الشوك الذي يحف أوراقها، وترى أنها جميلة لا تهب الآخرين إلا الجمال المتمثل في ريحها العاطر، ولمسها الناعم، ولونها الأسر، وأن الشوك قاسٍ حين يقابل الآخرين بالوخز الأليم، هذه الرؤية الساذجة يطرحها

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

الشاعر من منظور مغاير على لسان الأشواك في المقطع (٦٠)، وقد بدا الشوك في ثوب الحكيم، الذي لا يستعجل الرد، ولا ينبهر بظاهر الأمور، وذلك حين أجابها بأن الآلام حرفةً وإن كان ظاهرها شرا، فإنها في العمق ليست كذلك، فلولا هذا الوخز - هكذا يردُّ الشوك - ما دام لكِ حُسْنُكَ، وهو ما عبّر عنه الشاعر بـ(القبح الجميل) في تعبير يحمل مفارقة مدهشة؛ إذ كيف للقبح أن يكون جميلا وهو في الظاهر متضاد معه؟! وتأتي الإجابة: أن القبح حين يكفُّ يد العابثين عن الجمال، فهو بذلك يتحول إلى شيء جميل، وليت الأمر توقف عند هذا الحد، بل إن الشاعر أنطق الشوك الذي يمثل جانب القبح في الصورة؛ ليضع يد الورد على جانب من جوانب القبح في شخصيتها، هذا الجانب هو: أنها عاجزة عن حراسة نفسها، وعجزها هذا يُعدُّ شكلا من أشكال القبح المتداخل مع حُسْنِها. وبذلك تتضح رؤية الشاعر لموضوع الجمال والقبح في كونها رؤية تستند إلى الوعي الذي يُدرك الجمالي، وبإمكان هذا الوعي سلب الجمال عن المتفوق على جماله، وإضفاء الجمال على المتفوق على قبحه، فمردّد ذلك في النهاية يكمن في الشعور^(١٨)، كما يستند إلى أنه لن يمكننا إدراك الجمال إلا بالنظر إلى القبح وتقاطعه معه، وتلك النظرة الفلسفية للجمال والقبح عبّر عنها بخيت في صورة ظاهرها التناقض، لكنها في العمق تحمل دهشة فلسفية وتعبيرية بالغة.

ومن وقائع الحياة اليومية، أيضا، يلتقط "بخيت" موقفا من مواقف الحب وأحواله، التي تمرّ عابرة بالكثير من المحبين، لكنه يملأ هذا الموقف العابر بدهشة تصويرية يتخلّى فيها عن مجازية الشعر التي تفصله عن الواقع، ويُزاج بين الشعر والسرد ليحكم اعتقال هذه اللحظة الزمنية المؤثرة؛ وذلك لإنتاج صورة

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

يحفها الإيقاع الشعري الأسر، الذي يموج في شعر بخيت عامة، وفي ديوان الليلي الأربع^(١٩) خاصة.

يقول في لقاء جمعه بمحبوبته وأختها، يقول :

٣٦	٣٥
تقول لأختها:	هنا
انتظري	في المقعد الخالي
نحدثه على عجل	من الجمهور
~	كل مساء
~	~
أأطلب رقم هاتفه؟	ستجلس
أكاد أموت	أجمل امرأة،
من خجلي	لتسمع
~	أجمل الشعراء
~	~
قفي لا تملئي	وتتنثر
عينيك منه	عطرها الأبدى
إنه رجلي! (٢٠)	في قمصانه
	البيضاء!

لا أدري لماذا جزني السرد الشعري في هاتين القطعتين إلى قصة بنتي شعيب مع موسى - عليه السلام - (٢١) فرغم أن التداخل بينهما غير متطابق إلى حدّ يستجلب إقامة الصورة في المقطوعتين داخل مرآة القصة القرآنية، فإن بخيت يحمل همّ موسى عليه السلام، فهو في أرض غريبة، نازح من الجنوب القاسي

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدّهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

إلى القاهرة التي كتب في وصفها ديوانا كاملا، كما قال عنها إنها: "لا تُتَجَب الأنبياء!"^(٢٢)، فهو إذن في مرحلة الفرار يبحث عن مأوى، ويبدو أنه وجده أخيرا عند (ليلي) التي كتب لها هذه الترتيلة الجميلة من أحوال الحب، وهو وجه آخر من أوجه التشابه مع قصة موسى، فليلي وأختها عند بخيت يقابلان بنتي شعيب في القصة القرآنية، وهما يمثلان للنبي والشاعر المأوى الحقيقي الذي بحثا عنه، ألا وهو (قلب المرأة)، وتُمثل قراءة هذه الصورة في قالب القصة القرآنية وجها من وجوه الدهشة، التي تحتاج إلى قارئ يبحث عن اللذة القرائية، ولا يستكين لهشاشة الحد الأدنى من الاستيعاب القرائي للشعر.

الوصف السردي المباشر في القطعة (٣٥) يصور لنا اللحظة الزمنية (المساء) والمكانية (المسرح/ المقعد الخالي) وفعل الجمال الذي يُفُ المشهد؛ إذ لأنها جميلة تسمع، ولأنه جميل يُشعر، وهذه العلاقة الجمالية تمتد لتصنع تفاعلا من نوع آخر مختلف، وهو تفاعل (عطرها الأبدى) مع (قميصه الأبيض) وقد عبّر الشاعر في الأبيات بالجمع (قمصان) للدلالة على فعل التناسل، فالعادة أن الشاعر لم يك مرتديا سوى قميص واحد، لكنّ عبّ عطر (ليلي) الذي يوضع في المكان حول هذا القميص الواحد إلى قمصان متعددة؛ إذ العطر ليس فقط جميلا لرائحته، وإنما لأنه اكتسب الجمال من مخالطة جسدها، فصار كقميص يوسف لا يهب الآخرين إلا العافية، وكذا الشاعر فقد تدنّر بفعل هذا العطر قمصانا لا قميصا واحدا، هي على الأرجح قمصان حُبّ وشغف.

في القطعة (٣٦) تقع دهشة المفارقة من خلال وقوع ليلي وأختها في موقف (الضحية)، فكل ما دار بينهما من حوار حول إعجابهما بالشاعر قد سلط عليه "بخيت" عدسته الشعرية، التي أخذت تتلصص على حوارهما، والأنتى

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

يمنعها حيائها من إبداء الإعجاب بالرجال، فرغبتها مغلقة دوما بالتمتع، وبرغم احتلال الحوار بؤرة الحدث فإن الشاعر حاضر في هذا الحوار من خلال أشياءه (هاتفه، حديثه) لتظفر النهاية بلحظة الزهو التي ينتظرها الشاعر، وقد عبّر عنها بدهشة التملك الصعيدية، التي تنتشر في الجنوب: (إنه رجلي) ولم تقل: (إنه حبيبي)، فبخيت حريص كل الحرص في صورهِ الشعرية على حماية هويّته الصعيدية من التحلّل في زحامِ صورِ المدينة.

المطلب الثاني: تداخل الحواس وتراسلها مفتاحاً للدهشة.

حالّ الشاعر مع القصيدة المعاصرة أنه معها في تجريب مستمر، مما يدفعه دوماً إلى التعويل على الحواس في هذا التجريب، وهو ما ينتج التعدد والتداخل، وينفي الحتمي واليقيني، كما يضيفي على القصيدة المعاصرة دينامية وحركية، لتعدد مداخل الإدراك في كل حاسة. ولما كانت الصورة الشعرية "هي أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد...، إذ بها تتحقق خاصية الشعر، وهي أنه يحيل المعاني المجردة إلى امثالات عينية تتفعل بها الحواس انفعالا لذيذا" (٢٣) اتخذها أحمد بخيت وسيلته الأهم في الكشف عن المعنى بشكل حسي، وعبر تبادل مدركات الحواس منح هذه الصور لذة واندهاشا.

وقد نما مصطلح تراسل الحواس وتداخل المدركات مع الرمزيين، وذلك بإعطاء صفة المسموع للمُشاهد والعكس، وغير ذلك من التبادل الذي جعل الصورة الشعرية أكثر إحياء، وهو ما عاونهم على تقديم رؤى جديدة للعالم، اعتمدوا فيها على تحطيم العرف والعادة، وإقامة علاقات جديدة على المستوى اللغويّ وعلى مستوى الرؤيا الشعرية. ويُعرّف تراسل الحواس، وفق ذلك، بأنه: " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى" (٢٤)

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

وقد وظّفه الشاعر المعاصر ليُشكّل من خلاله استيعاباً دقيقاً لتفاصيل الواقع من حوله، وإعادة اكتشاف الموجودات من خلال التصوير الذي لا يعطي صورة نهائية، وإنما هي ظلال تُسهّم كل حاسة في الكشف عن بُعد من أبعادها. وسوف نتخير نماذج دالة من شعر أحمد بخيت؛ لنكتشف من خلالها الطبيعة الدينامية لشعره، وما يسكن توظيف تراسل الحواس من دهشة قرائية، ومن ذلك قوله يصف (ليلي):

وُبَحْنُهَا

انسكابُ المسك

حين تقولُ:

يا "أحمد"

~

نبيذُ أناملِ خَمْسٍ

تُمسدُّ شعريَ الأَجْعَدُ (٢٥)

يمنح الشاعر صوتَ محبوبته (بُحْنُهَا) وهو مدرك سمعي صفة حاسة أخرى وهي الشم، المتمثلة في (انسكاب المسك)، فصوتها وهي تنادي باسمه يوضع في المكان كما يوضع المسك، ولا شك أن انتشار العطر في الجو أيسر وأكثر من انتشار الصوت، فرائحة المسك تتسرب عبر النوافذ والثقوب والحوائل، أما الصوت فقد يَمَحِي تماماً إذا أحاطه حائل سميك، كما أن التحول من السماع إلى الشم فيه الجمع بين مُتَعَتِنِ، فصوتها غذاء للأذن والأنف، واختيار المسك دون سائر (العطر) لمشاكلته لونه للون بشرة الشاعر السمرء، وهي خصوصية

يميل الشاعر إلى التعبير عنها، وهو ما يضيفي على الصورة واقعية برغم تحطّم
مدرّكاتها.

كما عبر عن أثر أناملها، وهو أثر ملموس، بالنبيذ وهو مدرّك تذوقي،
ليعكس كيف تُذهب أناملها عقله حين تمر من فوق شعره المَجَعَد، ونلاحظ أيضا
إصرار الشاعر على الإبقاء على (الوصف الحسي) المطابق للواقع؛ فهو مُجَعَد
الشعر، وكأنه يريد للشعر أن يكون شفرة معبرة عنه فقط، ولو غير خياله من
تفاصيل الصورة، لكنها تظل حاملة لجينات أحمد بخيت في دقائقها وتعاريجها.
ومن نماذجه أيضا قوله:

أحبُّكِ...

قَدَر ما في العينِ

مِنْ دَمَعٍ

وَمِنْ أَحْلَامٍ

~

وحولي يا غناء الضوء

ألفُ فمٍ

يُشِعُّ ظلاماً^(٢٦)

يأتس الشاعر بمحبوبته (ليلي)، فهي التي تملأ عليه حواسه، فلا يسمع
غير صوتها، ولا يرى إلا صورتها، ولا يشم إلا عطرها...، لذلك عبر عنها بأنها
(غناء الضوء) فزواج بين حاسة السمع (غناء) وحاسة البصر (الضوء)، وهي
صورة مضيئة تقابل أخرى مظلمة تتبدل فيها الحواس أيضا، وذلك في قوله
:(ألف فم يشع ظلام) فالقم ينتج أصواتا مسموعة، لا أن يشع ظلاما يدرك

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

بالبصر، وإحداث المقابلة فيما بين الصورتين يظهر مدى حبه لليلى، على الرغم من كل ما يحيط به من عناء، وفي قوله: (يشع ظلام) مفارقة نثير الدهشة، فالإشعاع لا يصدر إلا عن جسم منير، والظلام ليس كذلك، لكن الشاعر قصّد التعبير عن تقنن من حوله في الكيد له، حتى إن أكاذيبهم تملأ العالم من حوله، كما يملأ الشعاع المكان.

وقد تمتزج الحواس في تراسلها بالألوان، كما في قوله من ديوان جزيرة

مسك:

لُغَةُ الْأَحْبَةِ

تَحْتَ ظِلِّ شُجَيْرَةٍ

تَخْضُرُ

حِينَ يَمَسُّهَا

كَفَّكَ

~

طَعْمُ الصَّبَاحِ الْبِكْرِ

قَهْوَةٌ عِشْقِنَا

وَالْبَحْرُ

مَمْسُوسًا

بِسِحْرِ خُطَاكَ (٢٧)

فقد تحوّل إدراك (اللغة) من حاسة السمع إلى حاسة البصر حين جعلها (تخضر)، في إشارة لبقاء هذه اللغة حيّة دوماً؛ لأنها لغة الأحبة ولكون المحبوبة قد مستها بكفيها، لتتآزر حاسة اللمس مع السمع والبصر في وصف هذه اللغة

الخاصة. ويجعل الشاعر الصباح وهو مدرك بصري ذا طعم في قوله: (طعم الصباح) لينقله إلى حاسة التذوق، ثم يصفه بالبكر ليضفي على هذا الطعم فريدة، وليكمل من خلال هذه الصورة البلاغية طرف المشبه به الذي قدمه على المشبه (قهوة عشقنا)، والطرفان المشبه المؤخر والمشبه به المقدم متفاعلان محلّان في البلاغية على غير عادة بخيت في رسم صورته، وهو ما يحقق ما بدأ به (لغة الأحبة)، فلغته في هذه القطعة لغة أحبة مفعمة بالخيال ممسوسة بالسحر، وقد وظف تراسل الحواس ليضفي عليها سحرا خاصا.

ويستخدم بخيت تبادل مدركات الحواس في تعميق الشعور الباطني من

خلال تغذية الباطن وتنميته، ومن ذلك قوله :

خُطايَ

تردُّني لُخطايَ

متجهاً

إلى (الكُتاب)

فأشربُ

صَوْتَ سَيِّدِنَا الأَجَشِّ

وسُورَةَ الأَحزابِ

وأحلامي التي تنمو

مهددةً

بألفِ عقابٍ!! (٢٨)

يستخرج "بخيت" من قعر ذاكرته تلك الخطوات التي كان يقطعها في

طريقه إلى الكُتاب وهو صغير؛ ليحفظ القرآن الكريم ويتعلم تلاوته على يد

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

شيخه، ولما كانت هذه اللحظات/الخطوات لها وقعٌ روحي في نفس الشاعر، فقد وهب لتلك الأصوات المسموعة مدرك حاسة التذوق المتمثل في (الشرب)، فصوت الشيخ وهو يصدح بسورة الأحزاب لم يكن أثره في الشاعر مجرد أصوات مسموعة، بل تشرّبتُها روحُه، ومن هنا كان نقل الحاسة مصورا لهذا الأثر الباطني، فالشراب يتغلغل في الأوردة، ويسري مع الدماء، وكذا صوت شيخه وهو يعلمه القرآن لا يزال ناشبا في خلايا الشاعر، آخذا بتلابيب روحه، عاكفا في بهو هذه الروح.

والملاحظ في صور بخيت أنها ليست للإثارة الذهنية فقط، بل إن توظيف الحواس بداخلها حقق لها دهشة تؤثر على حواس متلقيها فتكون منه استجابةً ما، أو كما يقول جيمس ريفرز عن القصيدة بأنها: "ليست مجرد تجربة ذهنية؛ لتحفيز المخ كالكلمات المتقاطعة، إنها شيء ما يبدو أن له على الدوام تأثيرا جسديا يفوق ما يحمله من تأثير عقلي"^(٢٩)، ويزداد أثر هذا التأثير إذا تزاوجت هذه الحواس مع الاستعارة، ومن ذلك قول بخيت:

صهيلُ الجبهةِ السمرءِ

يَنسِبُني

لشمسِ الله

فأصعدُ في نشيدِ الأرضِ

قلباً مشرقاً

بأساهُ

وأهتفُ:

ما أمرٌ نَدَاكَ

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

يا شعري

وما أحلاه!! (٣٠)

فتجسيد الجبهة السمراء من خلال التصوير الاستعاري وإضفاء الحس الصوتي (صهيل) عليها أضاف لها تميزا عبر حاستي البصر والسمع، وهو الأمر نفسه الذي تكرر في قوله: (نشيد الأرض) حيث جعل للأرض نشيدا على سبيل الاستعارة، التي تحققت من خلال المدرك المسموع (نشيد)، وقد تحرك بخيت من الأعلى (جبهة)، إلى الأعلى منها وإليها ينتسب (شمس الله) ثم هبط إلى الأرض، ولكنه هبوط سماء في الأبيات صعودا (فأصعد في نشيد الأرض)؛ إذ إن هذا النشيد ليس إلا الشعر، الذي سيترقى فيه الشاعر رغم ما سيلقاه في سبيل ذلك من مرارة أحيانا وحلاوة أخرى؛ وبهذا التواشج فيما بين الاستعارة والمدركات البصرية والسمعية والذوقية تتسع الدلالة، وتفتح الصورة في إيحاءها.

ووفق هذه النماذج جميعا تبدو لنا الصورة الشعرية أكثر دهشة حين يتخلى الشاعر عن تراتبية الأشياء، ولما كان الشعر المعاصر همه التجريب والاستكشاف كان تبادل المدركات وتداخلها أمرا محتما في القصيدة المعاصرة؛ لأنها أدواته الأولى في تحقيق هذا التجريب؛ خاصة أن الشاعر المعاصر لا يقطع لمدركاته وحواسه بالتسليم على إطلاقه، فمخرجاتها عنده عرضة للنفي وإعادة التجريب، ومن هنا وقعت الدهشة في قصيدة بخيت.

المطلب الثالث: صورة القبح وجمالية الدهشة.

كل شاعر مهموم دوما بتزويد قصيدته بجماليات تطيل عمرها القرائي والزمني؛ لذلك أعتقد أن أبا تمام والمنتبي والمعري، ومن قبلهم امرؤ القيس وزهير وليبيد وغيرهم، قد نجحوا أيما نجاح في هذا التحدي، فبقاء شعرهم أخضر

رغم مناجل الزمن التي مرّت عليه، لهُوَ دليل قوي على جماليةِ بَكرٍ تتجدد في هذا الشعر عبر الأزمنة، ونجاح هذا الشعر مرجعه لإمكانات جمالية نشأت فيه منذ لحظة إبداعه، لكنها- في الوقت نفسه- لديها القدرة على التفاعل مع معطيات جديدة تضمن لها البقاء، وهو ما يبحث عنه الشاعر المعاصر الآن، إلا أن التحدي الذي يواجهه الشاعر المعاصر أصعب بكثير؛ لأن الحركة المعرفية الراهنة سريعة الزوال والتحول، ومحاولة الإمساك بمعايير ثابتة للجمال أمر بات أقرب للمستحيلات؛ كما أن الاستلاب المحيط بواقعنا على المستويات الثقافية والأخلاقية والحضارية والاجتماعية قد رسّخ للقبح، وجعل ضمير الشاعر مرتها برصد مظاهر هذا القبح، في محاولة منه لرد الواقع إلى مكوناته الجمالية التي افتقدها، مما يعد تحولاً مهماً في الاتجاه الشعري المعاصر، فلم يعد الجمال هو المنذور فقط للرصد، بل صار القبح مادة لموضوعات شعرية شكلت ظاهرة، اصطلح النقد الجمالي على تسميتها باسم: "جماليّات القبح Aesthetics of ugliness"

ويتعلق مفهوم جماليّات القبح^(٣١) بتساؤل مهم عن مدى قدرة الفن على اتخاذ القبّيح موضوعاً له ومعالجته بشكل يحقق متعة فنية للمتلقّي، وبالإجابة عن هذا التساؤل نكتشف أن الفنون ليست لها موضوعات مجدولة تجوز فيها الكتابة وأخرى تحرّم الكتابة فيها، بل بإمكانه أن يتناول الموضوعات العالية الجليّة وكذلك التافهة المقرفة، طالما أن الاحتكام في النهاية إنما هو لطريقة المعالجة الفنية، ومدى قدرتها على إنتاج جماليّة قادرة على تفسير الأشياء من حولنا والوعي بها، ومن هنا فللشعر أن يتخذ من القبّيح أو المؤلم الفظيع التافه موضوعاً له؛ بشرط أن يقترن تناوّلُهُ لهذا القبّيح بغاية جمالية تثير الدهشة أو

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بختيار) د. هاني علي سعيد

اللذة، وهو ما يعني أن هذا التناول قد وُلد شعورا جماليا في النهاية، فالشعر لا يتناول القبيح بصفته ممتعا وجميلا، وإنما يحاول استخراج الإيحاءات الجمالية التي تستتر في هذا القبيح، مما يولد شعورا يتسم بالدرامية حين يتألم المتلقي من وقع الإحساس بمستوى القبح المعبر عنه، وفي الوقت نفسه يشعر باللذة والدهشة من الصورة الجمالية التي عبّرت عن هذا القبيح، وهو أثر جمالي مغاير للأثر الذي يخلفه الشعور بالجمال، فهو شعور مسالم لا ينتج سوى الانسجام والتناغم، وهذه الدرامية إلى جانب التجادل والتصوير المشهدي الكلي ثلاثية يتميز بها الوعي الجمالي في الحداثة الشعرية. (٣٢)

وسوف يكون مرتكزنا على تلك الإيحاءات القبيحة المُنقَّرة، التي تثير الدهشة في العناصر الواقعية التي يتناولها أحمد بخيت في شعره، وما ينتج عن هذا القبح من إيلام وفضاعة، مما يعمق من إحساسنا بمعاناة الواقع من حولنا، ومن ذلك قوله:

وخلفَ نوافذِ الأوهام

تقعي

العانسُ الشمطاء

تخبُّ

في الليالي السودِ

عجَزَ الخصلةِ البيضاء

وحلُمُ العُرسِ في أهدابها

يغفو

على استحياء!! (٣٣)

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

تحمل الصورة هنا مشهدية مؤلمة لعانس قد بلغت من العمر عتيا، فلم يعد لها أمل في أن تلحق بقطار الزواج أو يلحق بها، والإيلام الذي في الصورة يتحرك الشاعر لينتقطه من خلف النافذة، وفيه تجلس هذه العانس كالكلب (تقعي)، فالإقعاء في اللغة، يقال ألقى الكلب: "جَلَسَ عَلَى إِسْتِهِ وَبَسَطَ ذِرَاعِيهِ مُفْتَرِشاً رِجْلَيْهِ وَنَاصِباً يَدَيْهِ"^(٣٤)، وإذا كان هذا المشهد هو مركز الصورة، فإن الشاعر جمع لها أطرافا أخرى أضفت عليها مزيدا من الألم والفظاعة، فهي عانس شمطاء أي كبيرة السن، مما يعني أنها تمارس هذه الجلسة بما فيها من وصفٍ مقزز منذ زمن، كما أن النوافذ التي تجلس من خلفها منتظرة أن يهَلَّ عليها القدر بمن ينتشلها من افتراس العنوسة- هي نوافذ (الأوهام) في دلالة على أنها لا تأتي بجديد، وأن الانتظار من ورائها لا يولّد إلا الخيبة في كل مرة، ثم تأتي المفارقة في كون هذه العانس تستعين بالظلمة في إخفاء الشيب الذي اشتعل في رأسها، وقد انطفأ حلم العرس في عينيها مع مرور الأيام. والملاحظ على هذه الصورة أن المفردات التي تبعث على الأمل في السياق اللغوي المحايد، قد تحوّلت إلى مفردات قبيحة داخلها، فالنوافذ أوهام، والبياض شيب، والحلم بالزواج صار كابوسا لانقطاع الأمل فيه، وتتضافر كل هذه المفردات؛ لتمنح في النهاية قارئها شعورا بالحزن القبيح، الذي رسّخه الواقع حين جعل الحياة بالنسبة لهذه المرأة - ومن على شاكلتها- تساوي الحصول على زوج وكفى، فإن لم يأت هذا الزوج، فإن الحياة تتدثر حينها عندهن، وإذا كان هذا الأثر المؤلم أحد نواتج القبح في الصورة، فإن التعبير الجمالي الذي شكّل الشاعر حدوده في الصورة جاء مثيرا للدهشة، وقد تحقق من خلال المفردة

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

(تقعي)، وهو تصوير واقعي لكثير من النساء اللاتي يجلسن هذه الجلسة إذا حَزَبَهُنَّ أمر أو أحزنهن، وهو ما التقطه الشاعر ببراعة في هذه الصورة .
وأحيانا تفتتح كاميرا "بخيت" الشعرية لالتقاط قبح الواقع من حوله في صورة كليّة ينقلها من الواقع، ومن ذلك قوله:

٩٠	٨٩
أرى صرخاتِ حافلةٍ	أرى مُدناً
تَحَضَّبَ	من الإِسْمَنْتِ
وجهُها الجافي	تعلو عالماً
وطفلاً	ينهازُ
من رصيفِ الموتِ	وأرصفةً
يصعدُ صوتُهُ	بلا شجرٍ
الصافي	وأزمنةً
يبيعُ الفُلَّ	بلا أشعارُ
والإِسْفَلتُ	وأعواماً مَفخَّخةً
يَأْكُلُ قَلْبَهُ الحافي!! (٣٥)	تحاصِرُنِي بنصفِ
	نَهَارُ!!

للبصر دور كبير في مدّ الصورة بتفاصيل دقيقة تبعث فيها الحيوية، وهو ما عناه عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) حين عرف الصورة فقال: " واعلم أنّ قولنا الصورة إنما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"^(٣٦)، وفي المقطوعتين تمتد الرؤية البصرية في الأبيات لترصد مظاهر القبح في واقع لا يرحم، وقد غطّى العالم في هذا الواقع وجهه بصلافة وصلابة

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

تجلّت في كتل الإسمنت المسماة مُدنا، وهي برغم صلابة بنيانها الإسمنتي تنهار لخلوّها من الروح التي تكتب لها البقاء، كما اختفت الأشجار التي يُعدّ وجودها مَعْلَمًا من معالم الحياة من الأرصفة، واختفت الأشعار التي تعكس الحب من الزمن، وإذا كان هذا الوصف قد قدم صورة خارجية لهذا الواقع القاسي، فإن الشاعر يوغل في تصوير قبحة في القطعة رقم (٩٠)، حين يسجل بشاعة حادث وقع لطفل من أطفال الشوارع، الذين لم يرحم المجتمع طفولتهم، فسقط ميتا في مشهد نسب الشاعر القسوة فيه إلى الجمادات غير العاقلة؛ مُسقطا البشر من حساباته تماما، فد(الحافلة تصرخ وقد خُصِّبَتْ مقدمتها بدماء الطفل، والرصيف وصفه بأنه رصيف الموت، والأسفلت قد أكل قلب هذا الطفل في صلف) مستثمرا بلاغة الاستعارة في نقل الحياة من البشر المعدومين في المشهد إلى الجمادات، ولكنه نقل سلبي قبيح، فكل الصفات المنسوبة لهذه الجمادات تنم عن فظاعة وقبح؛ ليعمق لدينا الإحساس بفظاعة وجودنا في هذه الحياة، ومدى قسوة هذا الوجود.

وإلى مزيدٍ من تعرية الواقع تنتقل الصورة في شعر "بخيت" إلى مناطق التابو؛ حيث ممارسة البغاء وأسباب هذه الممارسة، في محاولة للكشف والتقيب عن مظاهر القبح في الواقع، وتقديم تفسير لها، يقول :

أرى نهدين يشعلان

في ليلٍ

بغير حبيبٍ

ويشتريان فاكهةً

وأثواباً

وأجرَ طبيبٌ
أرى نهدين بيتاعانِ
خُبْرَهُمَا
ببعض ذنوبٍ!! (٣٧)

إن السبب المتمثل، هنا، في ممارسة المرأة للبغياء في نظر الناس واحد ليس فيه تفاوت، لكنّ بخيت يراجع قبح هذا التصور، حين يجعل ممارسة البغياء على درجتين: ممارسة بوصفه انحلالاً أخلاقياً حين تتخذه هذه الباغية مهنة تُدر عليها دخلاً، وممارسة أخرى نتيجة الفقر، وإذا كان العرب قديماً قد قالوا: "تجوع الحُرّة ولا تأكلُ بثدييها"، فإن الواقع الذي يصوّره "بخيت" قد امتهن المرأة مقابل لقمة العيش التي تبتاعها، ليس هذا فحسب، بل إن صنفى البغياء في النهاية، البغياء بوصفه مهنة والبغياء بدافع الفقر، هما في نظر هذا المجتمع سواء، وهذا هو القبح الحقيقي الذي يُنقَر في الصورة، وفي الوقت نفسه يحقق وعياً واستجابة جمالية عميقة الأثر، حين يفضح العوار الأخلاقي والثقافي في نظرة المجتمع لمثل هذه الممارسات.

وأحياناً يميل "بخيت" إلى الجمع فيما بين القبح والجمال في مكان واحد داخل القصيدة، لا ليقيم بينهما مقارنة، وإنما ليعمق الأثر الدرامي لوجودهما، وليجعل الغلبة في النهاية للجمال، ومن ذلك قصيدته "عش اللحظة"، يقول:

كَمْ لحظةٍ ماتتُ
لثُورَدَ لحظةً
بالحُبِّ "تحياناً"
كما نحيائها

~

فِي كُلِّ بَسْتَانٍ هُنَالِكَ زَهْرَةٌ
الموتُ شَوَّكَتْهَا
والحياةُ شَدَّاهَا

~

ليُكُنْ لَنَا مِنْهَا
نَفَاؤُلُ عِطْرُهَا
لَا يَأْسُ شَوَّكَتِهَا
وَجَدْبُ أَسَاهَا

~

القَانِطُونَ مِنَ الْجَمَالِ
حُضُورُهُمْ
شَيْخُوخَةُ الدُّنْيَا
وَنَحْنُ صِبَاهَا! (٣٨)

تقوم فلسفة الشاعر في هذه الصورة على أن القبح نفي للجمال، وأن إدراك القبح يشترط يشترط له أن يُقَاسَ إلى الجميل، أو كما يقول طه حسين: "الجمال لا يستقيم إلا إذا جاوره القبح"^(٣٩)، وعلى هذا الأساس بنى "بخيت" نصه، حين جاور فيما بينهما (الجمال والقبح) لتعميق أثر الجمال وإثبات غلبته؛ إذ من أظهر الأشياء الدالة على الجمالية التي يظهرها القبح، هو فرط حساسية الشاعر في إدراكه للجميل من حوله، وتمييزه لهذا الجميل بسهولة، وكأن إدراكه للقبحيات قد منحه هذه الحساسية في اكتشاف جمالية الأشياء من حوله، فهناك اللحظة الميتة واللحظة الحية، وهناك الزهرة التي تحمل الشوك موتاً، والشذى حياة،

(الصورة الشعرية ووسائل صناعة الدهشة في شعر أحمد بخيت) د. هاني علي سعيد

وهناك القانطون الذين يمثلون الشيخوخة، والمتفائلون الذين يمثلون الصبا والفتوة، وهو في توزيعه لهذه الصفات يجعل صفات الجمال أقوى أثراً، من مثل: (لتولد لحظة بالحب نحيها كما تحيانا) في مقابل (لحظة ماتت)، و شوك الزهر في مقابل عطره، والعطر أقوى أثراً وانتشاراً، وشيخوخة القانطين في مقابل فتوة المتفائلين؛ ليعمق في النهاية بقاء الأثر الجمالي لكل قيمة جميلة في الصورة. وتندمج الذات الشعرية داخل النص مع الشاعر وهو ينقل لنا قبح الاغتراب، ومدى الألم الذي يُخلّفه في قلوب الآباء حين يتركون أبناءهم، وكيف يجتر بخيت تلك اللحظة من ذاكرته رغم ما فيها من فظاعة، فيقول:

٢٠

١٩

سلاماً

وكان أبي

يا غياب أبي

يطاردُ خبزنا

ألم تشنقُ

في بلدةٍ أخرى

لتقبيلي؟

يراني مرة

لقد خرَجَ الفتى الوهاجُ

ويُجِئني

من بردِ الكوافيلِ

في لحظةٍ

وما عاد الصغيرُ يسيرُ

عمراً

مبتلِّ السراويلِ!! (٤٠)

ويدرك أنني

سهواً

أضفتُ لقامتي

شيراً!!

إنها لذة الاغتراب الأليمة التي يصورها الشاعر حين تطرد الأوطان أبناءها؛ فينسلون بحثاً عن لقمة العيش، ويغيبون سنوات وراء سنوات تأكل من أعمارهم، وهم في كل هذه العذابات تتسيهم الغربية ملامح أبناءهم، حين يكبرون بعيداً عن أحداقهم. هذا الغياب الذي يوجه له الشاعر السلام في قوله: (سلاماً يا غياب أبي)، وذلك على سبيل المفارقة التي تسخر من قبحه، جاء مُغلغفاً بسؤال يستفسر فيه الشاعر عن الشوق، شوق أبيه له أين ذهب؟! لتأتي الإجابة: لقد أخذته الغياب. لقد عشق الأب الغياب حتى أدمنه، ولم يعد له شوق إلا إلى الاغتراب والعزلة، التي خرج بخيت يحن إليها، فما إن شبَّ عن الطوق حتى غادر الجنوب إلى القاهرة؛ ليعيد قصة العزلة التي خلفها غياب أبيه من جديد، وقد أنتج هذا الغياب ولداً وهاجاً قد أتقن فن الاعتماد على الذات حين غادر لفة الميلاد.

وبذلك، بدت لنا قصيدة أحمد بخيت معبرة عن أزمة الإنسان المعاصر، ومن قبل معبرة عن ذات الشاعر، وقد توسلت في هذا التعبير بأدوات تبعث على الدهشة، فمنها اليومي المغرق في الحياتية، ومنها الاتكاء على الحواس وتبديل مدرقاتها في تصوير الواقع وإعادة اكتشافه، بالإضافة إلى الصورة القبيحة التي عكست الموقف السلبي الذي يتخذه الشاعر تجاه واقعه المليء بالخيبات، وهي صورة تهدف إلى الإثارة الجمالية وتحقيق الكشف المعرفي والجمالي.

الخاتمة والاستنتاجات

يدخل الشاعر المعاصر في تحدٍّ كبيرٍ مع أدوات الكتابة الشعرية؛ ليحقق لقصيدته بقاءً زمنيًا، إلى جانب البقاء القرائي الذي يجعلها نقطة إشعاع جمالي وثقافي، ولمّا كان العصر الذي نعيشه الآن متباينًا عن بضع سنوات سبقتة، والثانية التي تمر الآن تختلف عن الثانية التي سبقتها، كان ولا بد للقصيدة المعاصرة أن تتقلب مع هذه المؤثرات وفيها؛ لتنتج جماليات جديدة، تتحول فيها عن تلك التي عُرفت للشعر القديم والحديث، وقد افترض البحث أن الشعر المعاصر يعمد إلى الاستعانة بوسائل تحقق الإثارة والدهشة داخل صوره الشعرية، فاخترنا ثلاثة من دواوين الشاعر أحمد بخيت لاختبار هذا الفرض، فدرسنا الصورة ووسائل صناعة الدهشة فيها، وذلك من خلال الوقوف عند تصوير المهّمّش واليومي، بالإضافة إلى تناول تراسل الحواس وجماليات القبح في صوره الشعرية، بوصفها جميعًا وسائل مؤثرة جماليا في صناعة الدهشة الشعرية لديه.

ويمكننا أن نرصد مجموعة الاستنتاجات التي خرج بها البحث في

النقاط الآتية:

- ارتبطت الدهشة الشعرية عند أحمد بخيت بتصوير المكوّن العادي أو اليومي المَهْمَّش، وقد أسهم السرد الشعري في التصاق الصورة بتلك المشاهد اليومية .
- الصورة الشعرية عند أحمد بخيت تتكئ على الحواسّ الطبيعية أكثر من الحدس، وتقع حاسّة البصر في مقدمة هذه الحواس في بناء صوره الشعرية المدهشة.

- تظهر الصورة عنده كليةً، ثم تتوالد بداخلها صورٌ جزئية، يعمل الشاعر على تزويدها بمجموعة من الارتباطات المؤثرة فنيا، التي تربطها بالصورة الكلية.

- يخفت المجاز البلاغي في صور بخيت المعبرة عن الواقع، ويستعيز عنها بالأثر الواقعي للصورة، وباقتناص لحظات مشهدية ذات تقنيات سينمائية .

- تداخل الحواس وتبادلها يعد مدخلا مهما في صناعة الدهشة في قصيدة بخيت، وتأتي الاستعارة لتعميق أثر هذا التبادل داخل الصورة.

- استطاع أحمد بخيت أن يشكل من القبيح جمالياتٍ شعريةً مدهشةً في صوره الشعرية، وبخاصة في تصويره للوقائع الحياتية العادية.

- استخدم بخيت جماليات القبح لتعريف الواقع من حوله، في محاولة لرد هذا الواقع للقيم الأصيلة التي افتقدها، ولتحقيق كشف معرفي وجمالي للقارئ.

- صور أحمد بخيت مأخوذة بدقة شديدة من ثقافته وحياته الخاصة، كما أنها متطابقة مع ذاته إلى حد كبير، وتحمل تفاصيله الدقيقة.

وأخيرا، يجدرُ بنا أن نقدم توصيتين نرى جدارتهما بالعناية والدراسة والاهتمام، وهما:

- التشكيل الإيقاعي في شعر أحمد بخيت يحتاج إلى دراسات معمقة؛ فقد بنى قصائده ودواوينه على القطع المثلثة العمودية، في تدويم إنشادي يستحق الدراسة.

- الصورة البصرية في الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد بخيت، تحتاج إلى دراسة موسعة، وذلك لاحتلالها مكانة كبيرة من بين أنماط الصورة في شعره.

ولا يسعني في النهاية إلا أن أشكر قارئ هذا البحث؛ امتنانا لما
استقطعه من وقته في قراءته، وعرفانا مسبقا لفضله؛ نظير ما سيقدمه لصاحبه
من ملاحظات.

ولله الحمد أولا وآخرا،

الهوامش

* د. هاني علي سعيد: أستاذ مساعد البلاغة والنقد - بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الفيوم.

(١) تحتل الصورة مكانة أثيرة في النقد العربي القديم، وبخاصة في فكر الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وغيرهم، لكنها في الشعر القديم تميل غالباً للجزئية والحسية القريبة في مقابل الجنوح إلى الكلية والتجريد والاعتماد على الرمز والأسطورة في الشعر المعاصر. حول الصورة في التراث النقدي، يراجع: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٨.

(٢) ينظر في هذا التأريخ للحدثات وما بعد الحدثات في الشعر العربي مقال الدكتور محمد عبد المطلب، مناهج الحدثات والتراث العربي، مجلة الفيصل السعودية، ع ٤٧٥، مايو، ٢٠١٦م، ص٦١، والمقال في المجلة: صص(٦١-٦٥)

(٣) محمد عبد المطلب: السابق، ص٦٢.

(٤) ينظر، أماني فؤاد: تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحدثات، مجلة الكلمة، مجلة أدبية ثقافية إلكترونية تصدر عن لندن، العدد (٣٥)، نوفمبر ٢٠٠٩م.

(٥) أحمد بخيت شاعر مصري ولد في مدينة أسيوط عام ١٩٦٦م، وقد صدر ديوانه الأول: "وداعاً أيتها الصحراء" سنة ١٩٩٨م، ثم توالى دواوينه الشعرية حتى صدرت أعماله الكاملة في مجلدين (٢٠١٢)، وقد اشتملا على عشرة دواوين، هي: ليلي..شهد العزلة، الليالي الأربع، صمت الكليم، جبل قاف، وداعاً أيتها الصحراء، الأخير أولاً، جزيرة مسك، وطن بحجم عيوننا، قل للمليحة، قمر جنوبي. كما صدر له: القاهرة ٢٠١٣، الحافية ٢٠١٤. بالإضافة إلى أعماله الشعرية الموجهة للطفل: صغير كبير، كبير صغير، عيون العالم ظل ونور. وقد ترجمت بعض دواوينه إلى لغات أخرى، كما حصل على عدد كبير من الجوائز في مصر والعالم العربي، أبرزها: جائزة أمير الشعراء عام ١٩٩٨، جائزة (المبدعون) لأفضل قصائد عربية - الإمارات ٢٠٠٠، جائزة المنتدى العربي الأفريقي - أصيلة - المغرب - ٢٠٠٠م، جائزة الدولة التشجيعية في الشعر - مصر ٢٠٠٠، جائزة "البابطين للإبداع الشعري" - الكويت ٢٠٠٢، جائزة الشارقة للإبداع في أدب الأطفال ٢٠٠٥، جائزة البردة الشريفة - أبوظبي ٢٠٠٥، جائزة شاعر مكة محمد حسن فقي - مؤسسة يماني الخيرية - ٢٠٠٥.

(٦) وقد جُمِعت هذه الأعمال وغيرها في مجلدين، حملا عنوان: الأعمال الشعرية، وقد صدرت طبعثها الأولى عن دار كلیم للنشر والتوزيع بالقاهرة، عام ٢٠١٢م.

(٧) للمزيد حول مفهوم الدهشة وجمالياتها الشعرية، يراجع: د. سلام كاظم الأوسي، جماليات فلسفة الدهشة في الشعر العربي المعاصر، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، تصدر عن كلية الآداب، جامعة القادسية، العراق، م٨، ع١، ٢، ٢٠٠٥م، ص٣٨ وما بعدها. والبحث في المجلة صص٣٧-٦٦.

(٨) ينظر، د. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠١م، ص٢٧.

(٩) صلاح قنصوه: نظريتي في فلسفة الفن، ط١، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٩٦.

(١٠) الأعمال الشعرية، ديوان شهد العزلة: ص١٠.

(١١) الأعمال الشعرية: شهد العزلة، ص١٤، ١٣.

(١٢) يراجع، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد: لسان العرب، تحقيق نخبة من العاملين بدار المعارف، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨م، (نده) ص٤٣٨٦. ومن معانيها: صَوَّتَ، زَجَرَ، صَاخَ.

(١٣) رولان بارت: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سبحان، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠١، ص٦٣.

(١٤) الأعمال الشعرية، شهد العزلة: ص٤٥، ٤٦.

(١٥) من حوار المنشور تحت عنوان: "أحمد بخيت: حملني نزار قباني على كتفيه.. فرأيت أبعد مما رأي!!"، موقع (ندوة) مجلة إلكترونية للشعر المترجم تصدر كل شهرين، رابط المقال:

<https://www.arabicnadwah.com/interviews/bekhitinterview.htm>

(١٦) ريفاتير: دلالات الشعر، ترجمة محمد معتصم، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة (٧)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٧، ص٧.

(١٧) الأعمال الشعرية، شهد العزلة: ص٦٧، ٦٨.

(١٨) موضوع الجمال والقبح متشعب إلى درجة لا يمكن قول كلمة الفصل فيها، ولعل أبرز ما تطور عنها ما أنتجه النقد الفني تحت اسم: "جماليات القبح" ويقوم على فكرة أن القبح يمكن أن يكون موضوعا جماليا حين يُقدّم من خلال منظومة فنية، فتصوير القبح في العمل الفني يبعث على اللذة في نفس الفنان، واللذة هي إحدى استجابات الجمال لا القبح، ومن هنا جاء مصطلح القبح الجميل الذي استخدمه "بخيت". للمزيد يراجع: د. هناء إسماعيل: الجميل والقبح من منظور فلسفي نقدي،

مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، سوريا، مجلد ٧٨، عدد ٥٠٢، ٢٠١٣م، ص ١٣.

(^{١٩}) ديوان الليلي الأربع عبارة عن قصيدة واحدة مكونة من (١١٤) قطعة مُثَلَّثَة، استقلت كل قطعة بقافية، وقد اشتملت على (٣٤٢) بيتا عموديا جاءت كلها على مجزوء الوافر إلا ثلاثة أبيات على الهزج، وقد أَرخَ بخيت لهذا الديوان بقوله: (كُتِبَ هذا النص في الفترة بين ٢٦-٢-١٩٦٦م إلى ٠٠-٠٠م)؛ ليجعل البداية من تاريخ مولده، إلى ما لا نهاية، في إشارة إلى الديمومة والخلود الذي يرتجي أن يتحقق لعمله، وذلك لأن موضوعه هو الحب وأحواله مع حكاة العينين (ليلي)، والديوان يشتمل على إيقاعية عمودية موزعة عبر أسطر شعرية بعناية؛ مما صبغها بصبغة الإنشاد والتراتيل.

(^{٢٠}) الأعمال الشعرية، الليلي الأربع: المجلد الأول، ص ١٦٣، ١٦٤.

(^{٢١}) القصة وردت في سورة القصص، بداية من الآية (٢٣)، في قوله تعالى: ﴿وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْفُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمْ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ ۖ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا ۖ قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّىٰ يُصَدِرَ الرِّعَاءُ ۖ وَأُبُونَا صِيْحٌ كَبِيرٌ﴾

(^{٢٢}) الأعمال الشعرية: المجلد الأول، ص ٧.

(^{٢٣}) د. عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوربي المعاصر، دار الأنجلو، القاهرة، د.ط، ١٩٦٥م، ص ٧٢.

(^{٢٤}) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، ودار العودة، لبنان، ١٩٨٣م، ص ٣٩٥.

(^{٢٥}) الأعمال الشعرية، الليلي الأربع، المجلد الأول، ص ١٦٥.

(^{٢٦}) الأعمال الشعرية، الليلي الأربع: المجلد الأول، ص ١٧٢.

(^{٢٧}) الأعمال الشعرية، ديوان جزيرة مسك: المجلد الثاني، ص ١٨٠.

(^{٢٨}) الأعمال الشعرية، ديوان شهد العزلة: ص ٢٤.

(^{٢٩}) جيمس ريفرز: الدهشة في الشعر، ترجمة، علي جعفر العلق، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة

والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، س ١٦، ع ١٠، ١١، تشرين ١٩٨١م، صص ١٨٣-

١٨٧، ص ١٨٤.

(^{٣٠}) الأعمال الشعرية، شهد العزلة: ص ١٠٧.

(^{٣١}) بالإمكان متابعة الأبعاد الفلسفية والجمالية للمصطلح لدى الدكتور فؤاد فياض، في بحثه: جمالية القبح في الشعر العربي القديم، هجاء ابن الرومي نموذجاً، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث،

- الأردن، مجلد (٣)، ع (٢)، ٢٠١٧، صص ٨١-١٠٧، وينظر: في مفهوم جماليات القبح عند الغرب، ص ٨٣-٨٧.
- (٣٢) د. سعد الدين كليب: وعي الحداثة- دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، ط١، دار ينابيع، دمشق، ٢٠١٠م، ص ١٠٣.
- (٣٣) شهد العزلة، ص ٤٧.
- (٣٤) لسان العرب: مادة (قعى)، ص ٣٦٩٨.
- (٣٥) شهد العزلة: ص ٩٧، ٩٨.
- (٣٦) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م، ص ٥٠٨.
- (٣٧) شهد العزلة: ص ١٠٠.
- (٣٨) الأعمال الشعرية، جزيرة مسك، المجلد الثاني، ص ١٧٤، ١٧٥.
- (٣٩) طه حسين: ما وراء النهر، ط٤، دار المعارف، د. ت، ص ٢٦.
- (٤٠) شهد العزلة: ص ٢٧، ٢٨.

ثَبَّتُ المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

أولاً: المصادر والمراجع العربية.

١. بخيت، أحمد: الأعمال الشعرية، دار كلیم للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.
٢. بدوي، عبد الرحمن: في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٦٥م.
٣. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م.
٤. حسين، طه: ما رواء النهر، دار المعارف، ط٤، د.ت.
٥. صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١م.
٦. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
٧. قنصوه، صلاح: نظريتي في فلسفة الفن، ط١، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
٨. كليب، سعد الدين: وعي الحداثة- دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، دار ينابيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.
٩. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، تحقيق نخبة من العاملين بدار المعارف، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

١٠. هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، ودار العودة، لبنان، ١٩٨٣م.
- ثانياً: الكتب المترجمة.**
١. بارت، رولان: **لذة النص**، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م.
٢. ريفاتير، ميكائيل، **دلاليات الشعر**، ترجمة معتصم محمد، سلسلة نصوص وأعمال مترجمة (٧)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، ١٩٩٧.
- ثالثاً: الدوريات.**
١. إسماعيل، هناء: **الجميل والقبیح من منظور فلسفي نقدي**، مجلة الموقف الأدبي، تصدر عن اتحاد كتاب العرب، سوريا، مجلد ٧٨، عدد ٥٠٢، ٢٠١٣م.
٢. الأوسي، سلام كاظم، **جماليات فلسفة الدهشة في الشعر العربي المعاصر**، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، تصدر عن كلية الآداب، جامعة القادسية، العراق، م٨، ع١، ٢، ٢٠٠٥م، صص ٣٧-٦٦.
٣. ريفرز، جيمس، **الدهشة في الشعر**، ترجمة، علي جعفر العلق، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، س١٦، ع ١٠، ١١، تشرين ١٩٨١م، صص ١٨٣-١٨٧.
٤. عبد المطلب، محمد: **مناهج الحداثة والتراث العربي**، مجلة الفيصل السعودية، ع ٤٧٥، مايو، ٢٠١٦م، صص (٦١-٦٥).

٥. فؤاد، أماني: تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة الكلمة، مجلة أدبية ثقافية إلكترونية تصدر عن لندن، العدد (٣٥)، نوفمبر ٢٠٠٩م.

٦. فياض، فؤاد: جمالية القبح في الشعر العربي القديم، هجاء ابن الرومي نمونجا، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، الأردن، مجلد (٣)، ع (٢)، ٢٠١٧، صص ٨١-١٠٧.

رابعاً: مواقع الانترنت.

١. حوار صحفي: " أحمد بخيت: حملني نزار قباني على كتفيه .. فرأيت أبعاد مما رأي!!" ، موقع (ندوة) مجلة إلكترونية للشعر المترجم تصدر كل شهرين، رابط:

<https://www.arabicnadwah.com/interviews/bekhitinterview.htm>

"The Poetic Image and the Techniques of Creating Surprise in the Poetry of Ahmad Bekhit"

Abstract

Building on the premise that poetic surprise is the most significant feature of the contemporary poetry, this paper aims to investigate the techniques of creating surprise in Ahmad Bekhit's poetic image in three of his poetry collections. Surprise creates an aesthetic indication that guarantees the poetic existence of the poem. Also, it contributes to enlarging the circle of interpretive reception of this poetry. In the preamble, we have focused on monitoring the most prominent differences distinguishing the postmodern and post-postmodern poetry. Then, we sought, in three subsections, to reveal the techniques of surprise in Bekhit's poetic images. We, therefore, have tackled the image depending on the marginalized incidents of the daily life. In the second subsection, we have studied synesthesia and exchanging perceptions as a significant technique that creates an aesthetic effect in the image. Finally, we tackled the aesthetics of ugliness in the image. The most outstanding conclusions of this paper are the following: Bekhit's images are composed of his private world. Additionally, metaphorical trope has retreated against the marginalized realistic regarding the formation of his poetic images characterized by the features of postmodern trend.