

دهشة الرؤية وتشظي المشهد: الانزياحات البصرية في ديوان " تركت رأسي أعلى الشجرة " لعبد الله الهامل

Vision Amazement and Fragmentation Scenery, Visional Displacement in Abdallah's Poetry Collection " I Left My Head on Top of the Tree"



عبد الواحد بن عمر *

جامعة الوادي

ben.amor070@gmail.com

ياسين صلاح

جامعة الوادي

yacine-sellah@univ-eloued.dz

تاريخ الاستلام: 2025/09/06 تاريخ القبول: 2025/11/22 تاريخ النشر: 2025/12/16



الملخص : يُسلطُ المقال الضوء على تفاعل دهشة الرؤية الشعرية مع جمالية المشهد البصري في ديوان (تركت رأسي أعلى الشجرة) للشاعر الجزائري (عبد الله الهامل). حيث تتشكل القصيدة كفضاء للتجريب يُوظفُ الرؤية الشعرية المدهشة لبناء مشاهد بصرية تقوم على تفجير المألوف، وتفكيك المنظور التقليدي للواقع، وتتجلى دهشة الرؤية في قدرة الشاعر على التقاط التفاصيل الهامشية وتحويلها إلى لحظات مَشْهَدِيَّة مشحونة بالدهشة والرمزية، بينما تُبنى جمالية المشهد على كثافة الصورة البصرية وتكثيف اللحظة الشعرية عبر مفارقات ومشاهد غير متوقعة، وتُظهر القراءة أن الشاعر يُعيد تشكيل العالم من خلال صور غير تقليدية، ومفارقات تُبنى مساحةً بين التوتر والدهشة، وتهدم منطق السرد العادي .. وتحوّل القصيدة إلى شاشة عرضٍ بصرية تُستخدم فيها اللغة كفرشاة

* المؤلف المراسل

تشكيل لا كوسيلة تواصل فتضاعف بذلك شحنة النص من حيث الإيحاء والمعنى والانفعال الحسي .

الكلمات المفتاحية : المشهد، الإيقاع البصري، الانزياح الدلالي، اللغة البصرية، التخيل الشعري، بلاغة الإدهاش، دهشة الرؤية.

Abstract:

This article sheds light on the interplay between the poetic astonishment of vision and the aesthetic beauty of the visual scene in " I Left My Head on Top of the Tree " a poetry collection by the Algerian poet Abdullah Al-Hamel. The poem is structured as a space for experimentation, where poetic vision becomes a tool for constructing scenes of wonder . This visual perception challenges the familiar and dismantles conventional views of reality, revealing how the poet captures marginal and overlooked details, transforming them into moments rich with surprise and symbolism. While the poem emphasizes the visual richness of the scene, it also highlights the density of poetic imagery shaped through unexpected juxtapositions and unconventional scenes.

The poet's reading of the world is marked by unusual images and surreal moments, creating a space filled with tension, wonder, and a departure from the ordinary logic of narration .

Ultimately, the poem evolves into a visual screen the employs poetic language as a fabric for creation-not in a linear flow, but through intensifying segments that generate a unique charge of aesthetic expression, layered meaning, and sensory engagement.

key words: The spectacle; Visual rhythm; Figurative deviation; Visual language; Poetic imagination; The poetics of astonishment; The wonder of perception.

مقدمة : بات مصطلح الدهشة الذي يصادفنا كثيرا في التعبير عن جمالية النصوص الشعرية المعاصرة خاصة بعد التوسع والانتشار الذي عرفته رقميا، ذا حضور ملازم في القصيدة المعاصرة، غير أننا في زمن تتكدس فيه النصوص وتنحصر فيه الدهشة، ومع ذلك فالمشهد لا يخلو من شعراء استطاعوا تشكيل اللغة عبر الانزياح والتكثيف، فحولوا اليومي إلى شعري والعادي إلى صادم، ومن هذه الثنائيات تتشكل **دهشة الرؤية** بوصفها

مدخلا لتفكيك العلاقة التقليدية بين الذات والعالم، وبالمقابل تتجلى جمالية المشهد بوصفها إستراتيجية تشكيلية تسعى لتشغيل العين والوجدان في آن واحد .
ومن خلال هذه الثنائية بين بلاغة الرؤية وجمالية المشهد الشعري، نحاول في هذه الدراسة مقارنة ديوان تركت رأسي أعلى الشجرة لعبد الله الهامل، بوصفه تجربة شعرية ارتكزت بالدرجة الأولى على قدرة الصورة الشعرية وما تخلقه في ذهن المتلقي، وتجاوزت الإيقاع العروضي الخليلي تجاوزا يبحث عن إيقاعات بصرية تخلق إحساسا بالحركة أو الصمت أو التكرار، وتثير انفعالا بصريا لدى القارئ، فكيف يحقق الشاعر الدهشة في بناء المشهد الشعري ؟ وكيف يساهم الإيقاع البصري في تشكيل المشهد الشعري ؟ وما دوره في تشكيل الدلالة وتوليد الانفعال الجمالي لدى المتلقي ؟ وأسئلة أخرى سنحاول ملامستها في هذه القراءة الجمالية .

واعتمدت المنهج التكاملي الذي يجمع بين التحليل والوصف، لتحديد مكونات المشهد الشعري وتحليل عناصره البصرية والدلالية مستعينا بالمقاربة الجمالية إلى تستند إلى تحليل الانزياحات المجازية للكشف عن مواطن الدهشة والجمال وأثرها على المتلقي، ثم توظيف أدوات الشعرية البصرية لربط جماليات الصورة برؤية الشاعر الوجودية، وتهدف الدراسة إلى السعي لكشف آليات توليد الدهشة عبر اللغة، وبيان تفاعل المشهدية مع عناصر الإيقاع البصري والصوتي والحركي، وكشف البنية البصرية وبيان دورها في تشكيل المشهد. وهو ما سنقف عنده في تأملاتنا لنصوص المدونة

(تركت رأسي أعلى الشجرة) الصادرة عن منشورات مدارج، نقرأ فيها نصوصا متدققة تنصهر فيها الأخيصة ضمن خطاب شعري خاص، يتأسس على رؤية مشهدية تخلق عالما لغويا لا عالما حكايا، يكتفي بإثارة الوجدان وتفعيل البنى البلاغية، بل هو "خطاب يتحول النص كاملا إلى مشهد بصري خاصة إذا ما تمكّن الشاعر من أسرار الصنعة الصورية، فيحقق للشاعر أن يمتلك الكاميرا الشعرية الخاصة به ليحرث بعدساتها ما

يحلو له من اللحظات الاستثنائية للحراك الشعري الخاطف في أرض القصيدة وسمائها"¹ هنا تطالعنا الدهشة المفاجئة والمشهد الاستثنائي.

يسترجع عبد الله الهامل التفاصيل الصغيرة ويلتقط بكاميراته الأشياء التي غفل عنها العابرون، وربما يلتقط تفاصيل غير مرئية، يأخذ فيها دور المخرج باحترافية، فينقل النص من مساحة اللغة وهي تقول، إلى مساحة الشاشة المرئية وهي تصوّر، يحدّد زاوية النظر ويضبط إيقاع الصورة ويولّد الدهشة فيها، هذا الاشتغال من شأنه أن يُعيد تشكيل العلاقة بين الشاعر والقارئ والتي أساسها التفاعل والتأويل والمشاركة الوجدانية .

إن الذي يقرأ تركت رأسي أعلى الشجرة يجد نفسه محاطا وسط فيض من الخيالات تغمره ثم يجد نفسه يجري في سيل من الصور الخيالية المدهشة والتي يحوّلها الشاعر بكلّ براعة إلى مادة مشهدية تنقل الصورة الشعرية من المجاز إلى التمثيل المرئي الحي، من هنا سنبحث في هذه الدراسة في جوهر التجربة الشعرية، إذا جمع النص فيها بين الرؤية الواعية والمشهدية المتقنة.

أولا : دهشة الرؤية وتحولات المعنى

تمثّل دهشة الرؤية في شعر عبد الله الهامل وسيلة لزعة المألوف حيث تتحوّل القصيدة إلى نقاط انطلاق لإنتاج المعنى، من خلال تغيير زاوية النّظر وإعادة تشكيل العلاقات بين الأشياء، هذا التفاعل الخلاق بين الرؤية والدلالة يولّد طبقات أعمق للمعنى ويفتح أفقا دلاليا أرحب .

1- استبصار اللامرئي في الشعر :

معلوم أن غاية الشاعر في كل تجربة هي أن يصلح العلاقة بينه وبين الجمهور، ومع ذلك فكثير من الشعراء يعتبر الدهشة أو الفجائية عنصرا مهما في التأثير الشعري، لأنّ غاية الشعر كذلك هي " القدرة على إحداث الدهشة بغيرها تتحوّل القصيدة إلى تصريح خال من المفاجآت"¹ تصريح لا يلامس وجدان المتلقي ولا يترك أثرا في ذائقته .

تسعى القصيدة المعاصرة إلى تجاوز مرحلة أن الشعر هو مرآة عاكسة للعالم ليصبح مرآة كاشفة لما هو غير مرئي، أو يسمّى برؤية اللامنطور، ويُنظر في هذا السياق ما توصّل إليه ألكسندر إليوت الذي يعتبر " أن البشر متساوون من حيث الرؤية الفيزيائية وأن العين الجسدية لا يمكن تدريبها على تجاوز سطح المرئيات وإن كانت النظارات مفيدة، غير أن عين الخيال يمكن تدريبها، وهي عين تُتمّم العين الجسدية، بل قد تغطي عليها أحيانا لدى الفنانين والعباقرة "³ يميّز إليوت بين الرؤية الحسية والرؤية التخيلية التي هي عين الوجدان، فالرؤية الصائبة للأشياء ليست بما تراه العين العادية بل بما تقرّره البصيرة الداخلية حين ترى بعقل وفهم مُلهم. والشاعر لا يسمّي الأشياء بل يكشف ما وراءها أو يكرّر تسميتها بشكل مدهش، فالشاعر قد يرى بعين خياله في السحب العقيمة رمزا للخيبة، وتراه العين العادية أنّ سحبا تفرقت وما نزل غيثٌ. ونبدأ بنص (متوالية أحذية بالية) التي تنظر إلى الخيبة ببصيرة الباطن وهي النموذج المعبر عن عين الخيال يقول عبد الله الهامل:

"اليوم.. رتبتُ خيالي كلّها في مكتبي / تحسّستها مثلما أتحسّس إهابَ طفل ولید / تشمّمْتُها ونظرتُ إليها برفق كما يليقُ برسام أعشى في / مرسمه يتأملُ عن قرب ألوانه / خيالي الكبيرة رتبتها مع كتب الفلسفة وشروحات العدم / خيالي الحب وضعْتُها مع كتب الشعر الجاهلي لنستأنس/ بالأطلال وحومل وبارق الثغر المبتسم / خيالي كثيرة كانت بلا تصنيف ولا معنى / خيالي كلّها كانت تنظرُ إليّ ساخرة /.. روعي بحيرة آسنة في مساء تالف. " ⁴

إن أوّل ما يُلفت انتباه القارئ في المدوّنة اعتماد الهامل على الرؤية الشعرية الفريدة التي تستند إلى مبدأ الدهشة كيف لا يكون مدهشا والشاعر يصوّر الخيبة ككائن حي معاش لا كحدث عابر، فالشاعر في غرفته يرتّب خياليات العمر كتباً على أدرج المكتبة التي هي مكان عقلائي، ومعلوم أن الخيبة شيء معنوي لامرئي حوّله الشاعر بعين خياله

إلى شيء مادي وهو الكتاب، ليخبرنا أن الخيبة الواحدة لها فصول من الذكريات الموجعة التي لا تمحى، والخييات الكبيرة لا مكان لها إلا كتب الفلاسفة وشروحاتهم لأنها خييات عميقة عمق المسائل التي تطرحها، تلك الكتب — الفلسفة — التي تحتاج دائما إلى إعادة قراءة وتأويل، أما خييات الحب فمكانها الجناح المخصّص لشعراء الجاهلية فهناك قد تأنس بالشعر بين طلله وغزله .. وخييات أخرى بلا تصنيف ومعنى، وفي ذلك إشارة إلى وجود ألم مجهول المصدر، وجع لا يمكن استيعابه أو تصنيفه بين الرّفوف.

يُنهي الشاعر المقطع باستعارة قوية توحى بالجمود والكآبة، فروحه تغرق في ماء راكد فاسد لا يتجدد، بحيرة تفوح منها رائحة الموت والركود، والزمن مساء، والمساء يوحي بالانتهاء والزوال، وهو تالفٌ.. شعور بالخذلان والخراب.

تمارس القصيدة في هذا المقطع وظيفتها الجمالية من خلال خلخلة التّوقع وإثارة الدهشة الصّادمة عبر " صور تجسّدية تنبني على حراك ذهني بين الشّكل المتخيل المجرّد والشّكل المحسوس لإعطاء شكل أو ماهية للشيء المجرد المتخيل"⁵ فالخيبة هي المجرّد المتخيّل وشكلها المحسوس هو الكتاب . حراك مكانه الدّهن كما أشرنا من قبل أن المكان عقلائي . تستأنس الخيبة بالطلل هنا يخلق الشاعر دلالة جديدة ومفارقة تتخطّى المألوف السائد وتفتح نافذة للتأويل والتأمل والدهشة.

2- انزياح المعنى وخرق الألفة

يعرّف جاكبسون الانزياح بأنه (خيبة الانتظار) أو (التلهّف الذي خاب) أو الانتظار الذي خاب⁶، وبذلك يكون قد حصر مفهوم الانزياح في تحويل القارئ الاعتيادي إلى متلقّ مندهش في حضرة المعنى الجديد.

ونحن بصدد الحديث عن انزياح المعنى نجد بأن التشكيل الاستعاري من أبرز الأساليب التّصويرية التي يحدث من خلالها الانزياح أو يمكن أن نسميه بالعدول الاستعاري عندما يستدعي الشاعر الصور البلاغية " وهي تعبر عن المطلوب في تصوير بارع وبلطف قليل له

أثره في نفس السامع من غير إطالة ولا إطناب " ⁷ هذا العدول الاستعاري يجعلنا نرى الجماد حيًا ناطقا والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جليلة ⁸ ويتجسّد هذا التصوير الانزياحي في صور بلاغية عديدة من الديوان كقصيدة حيوانات تقاسمي الغياب وهي خطاب ميتاشعري موضوعه القصيدة، ومشغل الذات الكاتبة في حضرتها يقول:

" الكلب المبتسم في المرأة / ترك بسمته على الزّجاج / ونبح في القصيدة / صارت الحروف / والأصوات والمعاني / والانزياحات كلّها تنبّخ / ثم صار النّباح في كل مكان .. / حتّى النّاقد البنيوي ارتعب وأطلق ساقية للريح " ⁹

المفارقة والدهشة ثم الاعتماد على تقويض البلاغة والتأويل بشكل متعمّد وثابت ميزة هذا النص حيث تهيمن الاستعارة على أجزائه في صور شعرية جمعت بين اللغوي والحيواني وبين الواقعي والرمزي ، ففي قوله الكلب المبتسم في المرأة انزياح استعاري في جعل الكلب ييسم وهو فعل إنساني، وتبسمه في المرأة يعني أنه ليس كلبا حقيقيا وإنما هو رمز أو قناع للشاعر أو القصيدة، وفي قوله نبح في القصيدة انزياح بليغ في ربط العلاقة بين القصيدة وهي لغة، وبين النباح وهو صوت من لوازم الحيوان، فالنباح هنا دلالة على دخول الصوت المزعج على القصيدة، فالشعر فضاء مفتوح على الغرابة. ثم يأتي نباح الحروف والانزياحات.. ما يعني أن القصيدة تحوّلت إلى كائن حي متوتّر وصاحب، أمّا الناقد البنيوي فقد ملم حقائبه وانصرف، وهي استعارة ساخرة من سلطة النقد الجبانة، ومنها البنيوية التي عجزت عن تأطير تلك الاستعارات داخل نسقها الضيق الخانق.

في الديوان جملة من الانزياحات التي اجتمعت لتشكّل فضاء الشّاعر الدّاخلي وشخصّت ما تموج به نفسه، الليل العاق والسّماء الغاضبة التي تتوعّده، قمر يُطفئ مصابيح، وشخير الكون يعلو، مواعيده اليومية مع الحمام والطيور الفقيرة، والخطب

الذي يجمعه من غابة هايدغر لبرد القصيدة في رأسه، يشعل سيجارة بقصيدة لرمبو في جيب قلبه إلى أن يحضر حليب المعنى وقهوة المجاز ..

3- الصور المقلوبة ومفاجآت المعنى:

يأخذ التّضادّ تظاهرات عديدة في مدوّنة الشّاعر ويأتي معبّراً عن مفارقات مختلفة مرتبطة به، كالسخرية والتناقض "ولعلّ المقصد الأساسي من جمع المتعارضات مع بعضها من أجل التّعبير عنها بطريقة مخصوصة، تؤدي حتماً إلى توليد دلالات جديدة وصور شعرية مختلفة، ويحدث أن يكون في اجتماع هذه الكلمات المتعارضة ضمن نسق واحد حضور غير متوقع يثير في القارئ فضول الكشف عن أسرار المفاجأة " ¹⁰ وسنقتفي أثر تلك الأسرار حين نتأمل في حركية الزمن داخل هذا النص :

" لا مستقبل لي / أيامي القديمة كلّها تتقافز أمامي / حافيا أطارد كلبا هاربا في قيلولة صيف قروي من البيت / لسرقة دجاج جارتنا العشواء / مترصدا خلف سدرية نزول عصفور تُغريه الدودة في الفخّ المدفون بعناية ... / أيامي القديمة تسبقني / في النّط من الحائط الطوي / والهروب من فلقه الإمام / متعثرا في سورة (الكافرون) / ألعاب الليل وألعاب الصباح / كرة القشّ في مباريات كرة القدم بفريقين من ثلاثين طفلا بلا أحذية وبلا أشواط وبلا حَكَمٍ وبلا جمهور / لا مستقبل لي / كل أيامي القديمة / صارت مستقبلي . " ¹¹

يحمل النص طاقة سردية ومشهدية قوية تعتمد على جمالية التّضاد والصور المعكوسة التي تربك القارئ وتفاجئه بالتّحويلات الدلالية والانزياحات الزمنية والبصرية، وي طرح النّص ثنائية الماضي والمستقبل، لكن بطريقة معكوسة، " يزداد فيها إشراق الصورة بازدياد التّوتر في الثنائية الضدية " ¹² فحين يقول: " لا مستقبل لي توحى بالعجز واليأس وفقدان الأمل، أملٌ يجده الشّاعر في الرجوع بالذاكرة إلى الماضي حيث الطفولة البريئة والشغب الماكر والمرح المسلي .. هذه الذكريات الجميلة بكل ما تحمله من مرح وشغب تفرض وجودها

النفسي في حاضر الشاعر وعَدِه، وهنا ينقلبُ التّصور الزمني رأساً على عقب حين قال:
(أيامي القديمة صارت مستقبلي).

مفاجآت اللّعب والمشهدية الشعبية عَنُويّة صائبة لصورة الأطفال وهم يلعبون بكرة
القشّ في مباراة عنوانها فوضي اللعب الريفي .. ملعب يكتظ بصبيّة حفاة في غياب رقابة
الحكّم والجمهور، ووحدها عين الذاكرة تسجّل كل التفاصيل !. هذه الصورة تستند إلى
فقر الموارد المتاحة لدى الصبية يقابله ثراء المتعة المضمونة، كل ذلك يصنع صورة مقلوبة
للرياضة الحديثة بنُضُمها الصّارمة .

4- الغريب والميتافيزيقي كرافدين لدهشة المعنى:

تعتبر مسألة الميتافيزيقا والشعر والعلاقة بينهما من أهم المسائل التي خاض فيها
الفلاسفة قديمهم وحديثهم، وأثمرت تلك الاجتهادات إلى القول بأثما صورتان إنسانيتان
للتعبير عن الوجود، عرّفها ديكرات المتوفى (1650) - الميتافيزيقا- أثما "علم
اللامادي"¹³، أي العلم الذي يحوّل الواقع الحسي والمحلي إلى رموز وعوالم كونية، والشعر
من هذا الباب وسيلة للمعرفة وإظهار لما هو متستّر فيما وراء العالم، أو الذي يُقيم في
الظل مُنزور عن الضوء¹⁴ هذا التّوصيف البليغ نجد معانيه بارزة في أكثر من موضع في
المدوّنة فالشاعر جلس مع الموتى في المقبرة، زرع رأسه في شجرة، شرب شايبه مع كابوس
في المقهى.. وغيرها من الصور التي تستدعي الغريب والميتافيزيقي والأسطوري.. لتتأمل هذا
المقطع الذي يستدعي تلك العوالم حين يقول:

"البذرة المسمومة التي نستها ريح قديمة في رأسي / أزهرت شجرة كوايبس بأغصان
مثل أذرع الجنّيات / تطاردني في الشّوارع وتسرقني من نومي / تمشي بي إلى الهاوية /
الشّجرة المسمومة في رأسي لا خريف لها / أصبح لها أجنحة تطير بها ، ومَرّت تهدّديني
بالقتل ، كل عصافيري / تموت عليها / حتى الحطّاب الذي اكترته لقطعها فقدّ عقله
وقطع يده بفأسه / الشّجرة المسمومة في رأسي ستقتلني "¹⁵

تبني القصيدة مشهداً درامياً غريباً عجيباً، زرعٌ يُثمر شجرة كوايس على تربة الرأس، ومن خلاله يخلق النص عالماً متخيلاً في صور شعرية مشحونة بالرمز والتوتر الداخلي، "عالم لا يصف الصورة فقط بل يسعى لخلق عوالم غير متوقعة تكون ممكنة في اللازمان واللامكان" ¹⁶ ويمكن توصيف تلك العوالم غير المتوقعة من خلال الثنائية الآتية:

اللامكان ↔ شجرة مسمومة في الرأس / اللازمان ↔ لا خريف لها

هذه العلائق تخلق حالة نفسية وفكرية معقدة، فالشجرة هي رمز النمو والذاكرة أو الماضي، وفي أنها مسمومة تشير إلى ذكرى موجعة أو فكرة مدرة أو مشاعر سوداوية.. فنحن أمام هاجس نما داخل الشاعر كشجرة، وما كان هذا النمو طبيعياً بل — مسموماً وقاتلاً — والقتل هنا تعبير عن شدة تأثير الهاجس أو الفكرة وليس بالضرورة أن يكون الموت فعلياً، بل هو موت داخلي يخنق النفس والنفس.

هاجس الموت أو تصوّر شكل النهاية ومحاولة فهم المجهول الغيبي ومساءلة الوجود حول طبيعة الواقع وعلاقة العالم المادي بالعالم الروحي، من المسائل التي وقفت عندها تجربة الشاعر في المدونة، فكان يستكشف أبعاد الوجود الإنساني ويتأمل في طبيعة الحياة والموت، وقصيدة محاولة لشرح العدم انعكاس لذاك التأمل الوجودي يقول الشاعر :

"عندما أموت / ادفنوا معي نظارتي وديوان المتنبي / ورواية الحب في زمن الكوليرا / لا ترموا الورد على قبري / فتتوا خبزاً يابساً وقمحا / لي موعد يومي مع الحمام والطيور الفقيرة" ¹⁷

انبعاث صادم يسرد الشاعر تفاصيله عند عتبة قبره، وكأن الخطاب موجه للمشيعين من حوله ادفنوا معي نظارتي يطلبها لعين روحه، أي أن الرؤية ستستمر عند الضفة الأخرى من البرزخ، وديوان المتنبي فهو رمز الكبرياء الذي يتحدّى الموت، ويستحضر الشاعر رواية الحب في زمن الكوليرا لتكون الرفيق الروحي والمؤنس الذي لا يقل شأنًا عن الجسد والذات. وفي آخر المقطع نجد رفض الشاعر الضمني للطقوس التقليدية في

تأبين الموتى فيفضل أن يحضر القمح والخبز المفتت لتراب القبر بدلا من أطواق الورد، وهذه الرغبة المجنونة تعبر عن تصور ميتافيزيقي جديد للموت على أنه مشهد عطاء لا مشهد فقد وخسارة، مشهد شعري يجمع بين الرؤية الميتافيزيقية المتمثلة في الموعد الميتافيزيقي مع الكائنات (الحمام ، الطيور ، الفقراء) والرسالة الأخلاقية المتمثلة في يد الشاعر الممدودة للآخر، حتى وهو في العالم الآخر، هنا يُوفق عبد الله الهامل في تحويل المشهد الجنائزي من مكان للعويل والحزن إلى مكان لفعل الخير، وهو ما سنفصل فيه في الجزء الثاني للدراسة حين نقوم بتشريح وتحليل المشاهد الشعرية الأخرى.

ثانيا :المشهدية وإيقاع التلقي البصري

إن الأدب بشكل عام لا يمكن أن "ينشأ في الفراغ، وإنما في حضن مجموعة من الخطابات الحية التي يشاركها في خصائص عديدة " ¹⁸ ، والشعر كذلك يفتح خطابه على أشكال تعبيرية فرقت بينها المقاربات النقدية ذلك أن الشعر من طبيعته أنه كتابة تتجدد باستمرار وتأتي المكوث في القيود، لغة تنصهر عند تخوم الأجناس فتزيل قوابلها الصرامة، فتحكي الشعر بنفَس سردي وتخطب القارئ بوعي مسرحي..

بما أننا وقفنا عند دهشة الرؤية في تحليلاتنا السابقة فيمكننا الآن مواصلة التحليل بالانتقال إلى مشهدية اللغة، حيث الوصف المتقن والصور البلاغية التي تخلق المشاهد الحية الواقعية، وتكتب العالم كأنها ترسمه، تجسد الكلمات وتنفخ فيها روحا نابضة بالحياة ، ومن زاوية النظر هذه يرى حبيب مونسي أنّ المشهدية " حين تنقل الخبر إلى الغير لا تنقل له في حقيقة الأمر لغة، وإنما تنقل إليه مشهدا " ¹⁹ فاللغة إذن وفق هذا المبدأ ما هي إلا وسيلة تعبيرية لنقل وتصوير مشاهد سواء أكانت تلك المشاهد صورا حسية تراها العين أو معنوية تراها وتدرکها البصيرة بتمعن.

معنى ذلك أن الشاعر الحديث " بات يفكر بالصّور لأن أفضل الوصف الشعري ذاك الذي يقلب السمع بصرا، ويجعل المتلقي يتمثل مشهدا منظورا كأنه يراه ويعاينه " ²⁰ ، هنا

تركيز على التشكيل البصري للمساحة التي يشغلها النص داخل البياض، وعبد الله الهامل مصوّر بارع لا يكتفي بجلب الصّور من الواقع والطبيعة والمخيّلة بل يشحنها بالرؤى الشعرية كي تكون جديرة تستحقّ المثل في حضرة الشعر العظيم .

1- القصيدة كفضاء بصري : من اللغة إلى الصورة:

في قصائد الديوان نجد تصويرا شعريا يصنع مشاهد مكتملة الأبعاد، "ذلك أنّ التصوير هو جوهر اللغة الشعرية، فإذا تجرّد الشعر من صوره انقلب إلى خطاب تقريري لا روح فيه"²¹، ولنتأمل في هذه الصور التي صاغها الشاعر بتركيز بصري دقيق ، تصوير بعدسة المجاز والانزياح والتكثيف :

" يوم السبت / يتّسع ثقب الأوزون / ويتّسع ثقب في جيب الموظّف بعقدٍ غير محدّد المدة / في الشّرفات غسيل منشور / وفي المطبخ يُصَفَّر قدر مضغوط بخضار يابس / يوم السبت / قبّح يكبر في المزابل / عمّال البلدية لم يمروا / يوم السبت / يتّسع الضّجر في الكون "²²

يلتقط الشّاعر صورا من الواقع، ثم كما قلنا يشحنها بالرؤى الشعرية، صور تلتحم بين بعضها البعض مع أن القارئ يشعر بأنّها صور متنافرة لكنها تحمل صفة العضوية " فهي مترابطة فنيا وفكريا بحيث تبدو منسجمة التركيب متّحدة البناء متناغمة الأجزاء "²³، مثل صورة اتساع ثقب الآزون التي تقابلها صورة عمّال البلدية لم يمروا معناه أن درجة الاختناق في الأنفاس تتّسع كلّما زاد نشاط الإنسان في الكون / وصورة اتساع ثقب الآزون تقابلها اتساع ثقب جيب الموظف ما يعني تهالك العالم وتهالك الإنسان، وحبل الغسيل وثيابه يعبر عن الروتين اليومي، يقابله المشهد السمعي البصري في المطبخ قدر يصفّر به خضار يابسة وهو مشهد متحرّك ينبض بحيوية خانقة وكأننا من خلال هذه الصور المتتالية .. أمام مونتاج شعري ينقلنا من مشهد إلى آخر.

2- الإيقاع المرئي : تفكيك الجملة وتوسيع المعنى

الإيقاع البصري هو أول شيء يصادف القارئ أثناء القراءة، يفرض سلطته عليه ويجد القارئ نفسه مجبرا على أن يحرك بصره في كل الاتجاهات، طول النص وقصره، وبناء الجمل، ومكان كتابة النص في الورقة، واستغلال البياض في الصفحة كشكل تعبيرى، واستثمار علامات الوقف التي لها انطباعات فنية وبصرية ودلالية، كل هذا التشكيل يعدّ سمة بارزة في ديوان تركت رأسي أعلى الشجرة، حيث اتخذت القصائد في الديوان تشكيلا هندسيا حداثيا يتجاوز الشكل التناظري للقصيدة العمودية ذات الشّطرين، فالمعنى أو الفكرة المعبر عنها هي التي تحدّد طول السطر الشعري وقصره، وقد يجعل علامة من علامات الوقف سطرا شعريا ككيان بصري مستقل يفرض حضوره ضمن إيقاع القصيدة، فالشعر إذن من خلال هذا التشكيل " خطاب متميّز يُضمّر أكثر ممّا يُصرّح، يُوحى ويأبى أن يُفصح عن ظاهره أو حقيقته للوهلة الأولى، بل تراه يمعن في التّخفي والتّكنم والخداع وراء شعرية الكلمات، مخادع هو النصّ ظاهره يخفي باطنه " ²⁴ بمعنى أنه ذو بنية معقّدة وجمالية تتطلب اكتشافا وتأويلا، فن مراوغ يتعمّد الإيحاء أكثر من الإفصاح، ويمكن أن نرصد هذا الخطاب المراوغ وتلك الظواهر التشكيلية البصرية من خلال قصيدة سيرة ناقصة يقول الشاعر :

"غيم كثير من فوقى هذا الصباح وأنا أتجوّل على أطراف / الصحراء / كان يذرع السّماء مثل قبيلة تمشي في جنازة شيخها / غيم حزين يتمم همهمات حزينة / حتى أنّي سمعت بكاء مكتوما... / غيم كثير في الصحراء / ولم يمطر .. / ... / ... / الغيم الحزين / لا يمطر " ²⁵

الإيقاع البصري ذاك الذي تطرب له العين، ألحانه عناصر التوزيع المكاني للكلمات والفراغات، مما يخلق صدى شعريا صامتا، يضخّم المعنى ويؤكد حالة الحزن والخذلان التي تعبّر عنها الصورة، فتقطع الأسطر بشكل عمودي يعطي لكل كلمة وجملة وزنا بصريا ومعنويا خاصا ، تماما كلفظة الصّحراء التي شغلت سطرا كاملا لوحدها على أنّها أفق

يمتد.. والغيم فوقها كثير ومع ذلك فالغيم عقيم .. أما الفراغ بين (ولم يمطر و الغيم الحزين) فيمثل صمتا بصريا وزمنيا، كأن هناك انتظارا بين الغيم الأول والغيم الحزين — انتظار المطر الذي لم يأت — وتكرار " لم يمطر " يعمق الشعور بالخيبة على أنها متكررة .. فحط يستمر إلا إذا غيّر الغيم هذه الحركة الموحدة الثقيلة كمشية المشيعين في جنازة الغيم يذرع السماء كقبيلة تمشي في جنازة شيخها وهي صورة متحركة توحى بثقل الفقد والتسليم لما هو مقدّر.

3- الصور المتحركة في النص الشعري : إنّ الصورة الشعرية بناء لغوي يكوّن خيال الشاعر وتقف الصورة الحسية في مقدمتها لأن أغلب الصور مصدرها الحواس، وتأتي إلى جوارها الصور الحركية التي تعتمد على عنصر الحركة من خلال تقديم مشاهد شعرية تثير حاستي البصر والسمع ومع ما تنقله من مشاهد تتجلى للنّظر ومع ما تردّد من أصوات تصل إلى المسامع مع قراءة النص وتزخر مدونة الشاعر بنماذج عديدة من هذه الحركية المعبّرة، وفي نصه الذي يصف العزلة النموذج المثالي لصور متحركة أكسبت القصيدة بعدا سينمائيا وجوديا، لا تظهر فيه الحركة من أجل السرد فقط، بل تجسّد حركة معنوية داخل الذات فيقول:

" العزلة عارية / بعين واحدة / وقدمين كسيحتين / تجلس قبالي تُخيط جوارب زرقاء لموتى سيلبسونها قبل الدفن / تفعل ذلك وهي تغنيّ بصوت خفيض / تفعل ذلك — قبالي — دون أن تعيرني اهتماما " 26

تحاصر العزلة الشاعر فهو المقيّد بسلاسلها، وتتجلى له في كائن مشوّه ومعطوب معتمدا تقنية الأنسنة والتّشخيص لتمير صور متحركة تتنوع دلالاتها عند كل سطر، وأول تلك المشاهد صورة العزلة وهي عارية بعين واحدة وقدمين كسيحتين وفي هذا تشخيص مجازي مدهش يعبر عن حركة متخيّلة مشوّهة للعزلة ، ثم صورة جلوسها قبالة الشاعر ما يعني المواجهة المباشرة والتّحدي الذي يحمل صفة العناد، ثم نشاطها الحركي وهي تنقل

صورة مرئية ملّونة تخطيط جوارب زرقاء للموتى، وفي هذا استحضار لطقوس الموت وجنائزه، وهو مشهد سلمي يوحى بالاستسلام والتسليم، ثم تأتي الحركة السمعية في الغناء المصاحب للموت وهي مفارقة عجيبة غريبة، والصورة الأخيرة وهي تجاهل العزلة للشاعر وهي إيماء نفسية (حركة داخلية) انطبعت في نفس الشاعر جعلته يشعر بالإقصاء والانفصال. إنّ الشعر في هذا المقطع لا يقدم مسمّيات واصفة بل اللغة تعبر وتنسّق وتحرك وتحول الحالة النفسية إلى لوحة متحركة مشحونة بالمعاني.

4- التشخيص المشهدي وافتعال الدهشة:

التشخيص ظاهرة أسلوبية انتشرت في الشعر قديمه وحديثه، وهو الظاهرة التي بفضل أدواتها تنقل كل العوالم إلى العالم الإنساني، وهو أحد أبرز أدوات الشعر لأنه مرتبط بالخيال الشعري وبلاغه التصوير، يمنح عبد الله الهامل الجمادات حياة ويبعث في اللامرئي لحما ودما، يكسر ألفة الأشياء ويحييها، فالصحراء ضيف ثقيل، والليل هو الابن العاق للجيران، والصباح بائع متجول بعربة يدوية، والقصيدة تغزل صوف الوقت في حوش الكون.. " إنه تحين للعالم بعيون لغوية "27، فالصحراء مثلاً في شعره ليست مجرد عنصر طبيعي بل هي حقل دلالي معقد تستغله القصيدة الحديثة كمكان رمزي للتأمل، ومفردات الصباح والضوء والصوت.. كلّها تظهر ككائنات فاعلة ومؤثرة داخل المشهد. ومن جملة هذه الرموز نختار قصيدة **الصباح** وعنوانها الاستحضار المدهش لعنصر المجرّد وتشخيصه عبر منحه سلوكات الكائن الحي وهو يتفاعل مع أخيه الإنسان في الحياة اليومية فيقول:

" جاء الصباح / يجزّ كوابيس ليلة أمس في عربة لبيع المتلاشيات / واستبدالها ... / طاف بأحياء البلدة / لا أحد اشترى ولا أحد بادل .. / عاد إلى بيتي وترك العربة عند الباب / وانصرف ... "28

الصباح كائن حي له جسد وسلوك، يتجول بين الأزقة كتاجر يجمع قوته ويوحي فعله "يجر" بالاضطراب أو بالإلحاح ويكسر الصورة النمطية له كرمز للإشراق والضياء، وتحولت الكوابيس التي على متن عربته من شيء نفسي ذهني إلى مادة ملموسة تُجمع وتُعرض للبيع، والبلاغة هنا في تحويل المعاناة إلى أشياء يمكن التخلص منها، كما أن وضعها في عربة بيع المواد التالفة يوحي بأنها خردة روحية يجب رميها بعيدا عن الأنفاس.

حوّلت الصياغة القصيدة إلى مشهد سينمائي من خلال تشخيص الصباح ومسرحة الكابوس في مشهد بصري خالص، مشهد الطواف بأحياء البلدة ومشهد يصور نتيجة الطواف لا أحد اشترى ولا أحد بادل وهي خيانة جماعية للصباح والمشهد الأخير وفيه العودة وترك العربة فالسلعة كاسدة ! نحن أمام دراما صامتة لبائع أوهام منكسر.

يعرض النص بنية سردية في مشهد قصصي متكامل الأجزاء (مجيء / تجول / عودة) بطله كائن مجرد أراد الشاعر أن يعبر من خلال تشخيصه عن رؤية سوداوية ترمز لللاجدوى والخذلان اليومي.

خاتمة:

هكذا ومن خلال العناصر التي وقفنا عندها تنظيرا وتطبيقا نكون قد حاولنا في حدود ما أتيج لنا من مفاهيم وشروحات أن نوضح كيفية حضور خاصية المشهدية في تجربة عبد الله الهامل في ديوانه تركت رأسي أعلى الشجرة وما يمكن أن تقدمه من جمالية فنية على الخصوص، ويمكن تلخيص مخرجات الدراسة في النقاط الآتية:

1- إن الصورة الشعرية التي أبدعها عبد الله الهامل أتت لتحمل رؤيته الخاصة للواقع الذي يعيشه وهي تعبر كذلك عن رؤية وموقف من العالم والواقع الذي يحيط به، وتلك الصور التي صاغها في مشهدية مدهشة جاءت ليس بمنطق الواقع بل بمنطق الشعر، ذاك المنطق الذي يقوم على المفارقة والانزياح والدهشة والتكثيف الرمزي.

2- المشهدية في قصائده هي العنصر المهيمن في تشكيل النص، فالشاعر لا يكتفي باللفظة كأداة للتعبير بل يحولها إلى عدسة بصرية تعيد ترتيب أولويات القارئ من حالة السّماع والقراءة إلى حالة الرؤية، في حين أن الصورة الشعرية تظهر كمشهد ديناميكي تتجسد فيه الحركة والمكان والانفعال.

3- يخلق عبد الله الهامل صوراً مشهدية تبدو بصرية غير أنها محملة بإيحاءات حسية ورمزية تتجاوز الظاهر لتغوص في أعماق الواقع حيث يتحوّل ما هو ملموس إلى رمزي ومجرد هذا المزج يجعل الصورة الشعرية كثيفة.. حتى المفاهيم المجردة لا يعرضها الشاعر ككلمات مجردة بل تتحوّل إلى كائنات أو مشاهد حركية.

4- تفكيك الهيكل التقليدي للجملة الشعرية واستبدالها بجملة قصيرة مليئة بالمعاني، لكن لكل واحدة منها شحنة دلالية كبيرة، ويتم حذف الروابط والتراكيب التقليدية والتركيز على الصورة والدهشة والإيحاء أي تصبح العلاقة بين المفردات علاقة شعرية إيحائية.

5- تجربة عبد الله الهامل تدفع بالقارئ للانتقال من كونه متلقياً تقليدياً يكتفي بفهم المعنى السطحي إلى قارئ يساهم في بناء العالم الشعري عبر التخيل، هذا العالم الشعري المفكك الرمزي الغرائبي وأحياناً سوربالي لا يمكن فهمه بسهولة، لأن كل صورة أو جملة منه تفتح أفقاً تخيلياً جديداً، والدهشة هي أحد أدوات الشاعر في زعزعة يقين القارئ.

الهوامش:

- 1- محمد صابر عبيد، التجربة الشعرية : التشكيل والرؤيا، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 18
- 2- بشير تاويريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان ، 2008، ص:127
- 3- ألكسندر إليوت ، أفاق الفن، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، ص:76
- 4- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة، دار الوسام العربي، لبنان، ط1، 2017، ص:185
- 5- عصام عبد السلام، مؤشرات الحنكة الجمالية في بنية القصيدة المعاصرة، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2020، ص:95
- 6- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، تونس، ليبيا، ط3، ص:164
- 7- صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص:94

- 8- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق:عبد الحميد هندواوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص: 40
- 9- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة، ص: 85
- 10- محمد الأمين سعيد، شعرية التضاد في ديوان رجل من غبار لعاشور فني، الخطاب، العدد17، جوان، 2014، ص: 45
- 11- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة، ص: 176
- 12- سقال ذيرية، من الصورة إلى الفضاء الشعري العلاقات الذاكرة المعجم والدليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1993، ص: 21
- 13- زكرياء إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، 2019، ص : 224
- 14- Joubert Jean-Luis : la Poésie , Armand Colin Paris , 3 e édition, 2004, p:35
- 15- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة ، ص: 162
- 16- أدونيس ، الثابت والمتحول، ج3، دار الساقى، بيروت ، 1994، ص: 144
- 17- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة ، ص: 169
- 18- تزيطان تودوروف، الأدب في خطر، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 2007، ص: 45
- 19- حبيب مونسي، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2009، ص: 9
- 20- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، عند العرب ، المركز الثقافي العربي، ط3 ، 1992، ص: 307
- 21- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم ، بيروت، ط 5 ، ص: 177
- 22- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة، ص : 80
- 23- طه وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، 1989 ، ص : 221
- 24- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، تونس ، العدد 70/69، 1995، ص : 11
- 25- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة، ص : 129
- 26- المصدر نفسه، ص : 171
- 27- سعيد بنكراد، السميائيات وتحليل الخطاب، أفريقيا الشرق، ط 3 ، 2003 ، ص : 211
- 28- عبد الله الهامل، تركت رأسي أعلى الشجرة، ص : 60