التصوير الفوتوغرافي والتقاط المعنى المضمر في قصيدة النثر
"نص الطابور للشاعرة لطيفة حرباوي أنموذجا"

Into Photography and Captivating Prose Poem Text " al-Tabour" by Latifa Harbawi as a Sample and Capturing its Implicit Meaning.

نسرين بعيسي[1] / دلال حوحو[2]*
Nesrine baissi[1] / Dalal houhou[2]
مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها.
جامعة مُحَمَّد خيضر- بسكرة (الجزائر)
University of Biskra- (Algeria)
nesrine.baissi@univ-biskra.dz[1] / Dalal.houhou@univ-biskra.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2024/03/21	تاريخ القبول: 2024/04/17	تاريخ النشر: 2024/09/02

مُلخص البحث

ترمي هذه الدراسة إلى اكتشاف عوالم جديدة في التجربة الشعرية الجزائرية من خلال قصيدة النثر، على اعتبارها أحد أعظم سمات التحول في تاريخ الأدب العربي، وذلك بجعل النص الشعري مسرحا تتنكر له الأنساق الفكرية والثقافية المضمرة.

كما يهدف هذا المقال إلى محاولة القبض على شظايا المعاني الخفية في النص المُختار "الطابور" والذي التوت حول أعناقه العديد من الصّور والأفكار التي لم تُفصح عنها الشاعرة، لضرورة اقتضتها الحاجة الشعرية، واكتفت برسم معانيه ومحاولة إعادة تشكيل معماريته من جديد.

الكلمات المفتاحية: قصيدة، النثر، صورة، معنى، فكر، إضمار.

Abstract :

This study seeks to discover new worlds in the Algerian poetic experience through free verse, as it is considered one of the greatest features of transformation in the history of Arabic literature. This is done by making the poetic text a stage for the implicit intellectual and cultural patterns, This is to provide room for vision and creating for the recipient to design a text parallel to the first text.

* نسرين بعيسي: nesrine.baissi@univ-biskra.dz

This article also aims to try to capture the fragments of hidden meanings in the selected text "The Queue" by the poetess "Latifa Harbaoui", which contains many images and ideas that the poetess did not explicitly reveal, due to the necessity required by the poetic need. She was content to draw its meanings and try to reshape its architecture again.

Keywords: poem, Prose, meaning, image, style, implying.

أولا. مقدّمة

لعلنا لا نكون مجانبين لحقيقة ما جاء في منوعات غاليري، «أنه ثمّة شيئان خطيران مازالا يهددان العالم؛ "النظام والفوضى"»[1] فالتشديد والمبالغة في الشيء لا يروم دائما إلى ما نريده ونبحث عنه، وتنطبق مقولة غاليري تماما على قصيدة النثر المنفلتة باستمرار الآبية للاستقرار والوضوح بشكل معلن وواضح، فعملت قصيدة النثر على رسم بصمتها والتميز بشكلها باعتبارها شكلا مفارقا لما دونه من الأشكال الأدبية الأخرى، بل وتجاوزت دعاة السرب التقليدي المؤيدين لتنظيرات الأنظمة الشعرية الخليلية المنتظمة.

تحاول هذه الدراسة -وانطلاقا من المقاربة الثقافية- البحث عن المعاني الخفية في نص "الطابور"، ومحاولة رسمها وإخراجها من الضبابية إلى عوالم أكثر وضوحا، وذلك بسبب إضمار الشاعرة لبنيات عميقة وإفراطها في ستر المعاني وتوظيف اللغة المشفّرة في كتاباتها.

فتح نص الطابور نوافذ سرية، واستفهامات ندس فيها أكثر من رغبة تلح على إجابة، ومن بين الأسئلة التي استفزت الذهن بعمق: كيف أسّست الشاعرة لطيفة حرباوي مؤسستها الشعرية؟ وما العلائق الخفية التي حجبتها الشاعرة لتكشف أسرار العالم؟ وهل تحقق فعل التصوير في النص؟

ثانيا. وقفة في قصيدة النثر:

عرفت قصيدة النثر بجدلها القائم على مستوى شكلها ومضمونها، وبين هذين الخطين احتار النقاد وحتى الشعراء على الإجماع لوضع تعريف لها، فرأوا أن « قصيدة النثر لا يمكن تعريفها، فهي موجودة فحسب، كرغبة في إيجاد لغة مستحدثة وغير مطروقة تجدد إمكانات اللغة، فهي تريد الذهاب إلى ما وراء اللغة، تريد أن تحطم الأشكال، وتجدها تخلق أشكالا، تريد أن تهرب من الأدب، لتجد نفسها أصبحت نوعا أدبيا مصنفا»[2] فوقع الشعراء والنقاد في حيرة من أمرهم حول وضع تعريف جامع مانع لهذا النوع الإبداعي، خاصة وأنها لا تولي عناية كبيرة بالشكل الشعري كما جرت عادة الشعر.

إلاّ أنّ الدافع الأساسي وراء هذا التمرد، هو الإيمان بعدم كفاءة الأشكال الأدبية الموروثة أو على الأقل عدم ملاءمتها لروح هذا العصر ومتطلباته، فلكل عصر لغته وشكله، وربما قصيدة النثر أكثر الأشكال الإبداعية انتباها لهذه الضرورة.

«وإذا كانت قصيدة النثر قد انبثقت –في مرحلة أولى- من رحم التمرّد كتصد للأشكال الطاغية، فمن المؤكد أنها تحتوي على مبدأ فوضوي وهدّام لأنها ولدت من تمرد على قوانين علم العروض وأحيانا على القوانين المعتادة للغة»[3] وهو ما أثبتته القصائد النثرية، وقد تكفلت بعض المجلات في الوطن العربي بنشر هذا النوع من الإبداع لأبرز الشعراء وعلى رأسهم جبران خليل جبران، ولأدونيس، مُحَمَّد الماغوط، أنسي الحاج، وغيرهم...

«فمنذ ظهور قصيدة النثر في القرن التاسع عشر في فرنسا، كان أكثر ادعاءاتها ثباتا هو أنها تجسد تجربة حديثة بشكل خاص، أما في السياق العربي فقد ادعت قصيدة الشعر الحر الحداثة في مواجهة القصيدة، وقبل أن تصل قصيدة الشعر الحر إلى كامل إمكاناتها أو تجد مكانا مستقرا لنفسها، واجهت تحديا من قصيدة النثر العربية التي ادعت التفوق عليها في الحرية والحداثة[4]

ومن المعروف على قصيدة النثر أنها –ومن البداية- قدّمت نفسها على أنا جنس أدبي قابل للتغيّر والتحوّر باستمرار، غايتها كسر القوالب والإتيان بالجديد والبحث عن المتعة الفنية التي يفتقر إليها الأدب على الدوام؛ فعملية الإبداع تحتاج إلى خصوصية قد يبدو في الوهلة الأولى أنها مستقلة، فالوعي في حاجة إلى تفجير من اللاوعي لكي يتحول إلى فن، وقد تكون هذه المسألة هي ما يميز الشعر عن أشكال الوعي الاجتماعي الأخرى(5)

ويرى الشاعر والناقد **عبد المعطي حجازي** في هذا الخصوص أن كل قصيدة لها ظروفها الخاصة، فالإبداع ليس عملية روتينية، فبعض القصائد قد تأتي دفعة واحدة، وهناك قصائد تأتي على مراحل متعددة، فلا توجد وصفة لكتابة قصيدة، وإلا لكتبت كل يوم قصيدة[6] إذن فعملية الكتابة الشعرية لا تتم وفق معايير ثابتة أو أوقات بعينها، بل تأتي بغتة فالشاعر لا يختار مواضيعه ولا المكان الذي يكتب فيه.

«والنص الشعري الحديث يأبى أن يبوح بعالمه إذا وضع تحت مجهر النقد، وإنما يصبح طيعا إذا تحققت جدلية القراءة في ظل بنائيته التي تحولت من السياق الغنائي إلى السياق الدرامي نتيجة لحركية النص الدائبة ومحاولته الخروج من الأنساق البالية الجاهزة، والرؤى المسطحة التي يقودها وعي مغلف بالرجعية والتقليد»[7] فلن يكون الشعر شعرا، إلا إذا تحلى بصفة الهلامية والتعمّق في الرؤيا وألاّ يستقر على وجه محدد.

كما طالت هذا الشكل الإبداعي عدة تسميات؛ وأطلق عليها الشاعر "عبد المعطي حجازي" بأنها «القصيدة الخرساء»، ودعاها "محمود درويش" بـ«عصيدة النثر» قاصدا بذلك أنها كائن هلامي يفتقر إلى شكل

محدد[8]، فتنوع المصطلح لقصيدة النثر يؤكد مرة أخرى على صعوبة تحديد غرضها وشكلها، فهي جنس إبداعي منتهك الثوابت، وهو ما جعلها صعبة التعريف.

وإذا أزحنا زاوية النظر من الناحية الشكلية لقصيدة النثر إلى المعاني والمعارف التي يضطلع عليها هذا النوع الإبداعي؛ نجد الكثير ما يقال عنه، فلا يمكن للمعنى أن يتأسس بمعزل عن الرؤيا، «فغياب الرؤيا يوازيه غياب المعنى، بهذا المعنى لا يجوز اختزال الرؤيا إلى عنصر مكون من عناصر التجربة الشعرية وحدها، بل هي مكوّن من مكوّنات التجربة الشعرية ككل، والإنسان يصبو دائما إلى تحسين حياته ومصيره، ويحشد لذلك كل إمكانياته، وكل هذا في سبيل السيطرة على المستقبل، وعنصر المستقبل دائم الحضور في مفهوم الرؤيا، فالإنسان مرهون بهاجس كشف الغامض»(9).

على هذا الأساس فإن المعنى –وبعد أن ينغمس في قاع الرؤيا- يتشكل في وعي الإنسان أولا انطلاقا من تفاعلاته الفكرية والاجتماعية المستمرة في الزمان، ويتم استحضارها فيما بعد في الذهن عن طريق عمليات فكرية يثيرها العقل دون تأثير خارجي، فالذهن لا يفرز المعنى وإنما يشكل صورة عن هذا المعنى بعد عملية التأمل والتفكير، وكما عبر أدونيس «أن الشعر لن يكون الشعر عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا العالم، فلا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح أو أن تكون عرضا لأيديولوجية ما»[10]

ثالثا. الفوتوغرافيا والشعر:

يشترك الشعر والصورة الفوتوغرافية في العديد من النقاط، وقد انتبه الشعراء والفنانون التشكيليون لتلك الشراكة، وقد رأى الفنان ليوناردو دافينشي (Léonard de vinci) أن العلاقة بينهما «هي نفس العلاقة التي تربط بين الظل والجسم المظلل، وبين التخيل والتأثر، فالشعر يقدم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعي»[11] لتتداخل الحواس بين الصورة والشعر، وتتفاعل القوى بين الرؤى والحواس والأفكار، فكلاهما يحمل رسالة ضوء، وكلاهما فكرة اقتنصتها اللحظة الفنية.

وقد جاء في معجم اللغة العربية المعاصرة، معنى كلمة فوتوغرافيا (Photographie) أنها «التصوير الضوئي، فوتوغرافي: اسم منسوب إلى فوتوغرافي خاص بصورة فوتوغرافية أو محتو عليها، وعلم التصوير الفوتوغرافي: فن الحصول على صور للأشياء بواسطة فعل الضوء على أسطح حسّاسة للضوء»[12]

كما أن أصل المفردة تعود إلى كلمتين مركّبتين: (فوس من اليونانيةPHÕS والتي تعني الضوء) و(غرافيا GRAPHIE أي غرافيك وباليونانية غرافين grapheîn والتي تعني الكتابة) ليستقر معنى مفردة الفوتوغرافيا في النهاية إلى "الكتابة بالضوء"[13] ومن هنا استقر اللفظ رسميا على أن التصوير الفوتوغرافي هو فن الكتابة بالضوء، فكل من الشاعر والرسام والفوتوغرافي يحمل بين أنامله وسيلة فنية لتجسيد رؤية معينة حسبه.

تعتبر الشاعرة **حرباوي لطيفة** أحد الأديبات الجزائريات اللاتي خضن تجربة إبداعية متفردة ومتميزة لها خصوصياتها وإمكاناتها التي صنعت بها تجربتها الخاصة والخارجة عن السرب التقليدي المتوارث، وهو ما أثبته نصوصها المتأرجحة بين الغموض والتجلي، بين الجمع والتفرقة، تضمر على خلاف ما تظهر، فسلّطت الشاعرة الضوء على قلقها إزاء القصيدة المعاصرة، وهو ما لحظناه مجددا إزاء نصوصها المنسلخة والخارجة عن حدود المألوف والنمطيّ، فنجدها تأبى الوضوح والاستقرار على نمط معين في الكتابة.

والحقيقة أن الشعر قائم على تشكيل الصور منذ القدم، بل وأصبحت في العصر الحديث جزء أساسي منه، «بوصفها عنصرا مهما من عناصر بناء القصيدة وبأنها مصدر ملهم من عناصر التجربة الشعرية ومن هنا برزت الدعوات إلى الاعتقاد بأن الشعر هو الصورة، وأن جمال القصيدة يتأتى من جمال الصورة وقدرة الشاعر على التصوير»[14]

إلا أن الصورة التي نحن بصدد التقاطها الآن تختلف نوعا ما عن الصورة الشعرية المعروفة، والتي تؤدى بطرق مختلفة "الأسطورة، الرمز، المجاز، التشبيه.."؛ وذلك باستثمار اللغة الشعرية بوصفها المادة الخام الأولى التي سمحت بتشكيل الخيال لدينا، ومن ثمة إعطائنا فرصة رسم تلك الأفكار والمعاني واضعين صوب أعيننا أن القصيدة يمكن رؤيتها قبل الاستماع إليها.

سنتوقف في هذه الورقة البحثية ونحط أدواتنا التشكيلية وآلياتنا النقدية في نص "الطابور" والذي عنيناه بالاستقراء والبحث، نظرا لما يحتويه على طاقات لغوية وإشعاعات لا متناهية من المعاني والصور والدلالات الأيديولوجية والفلسفية.

رابعا. التصوير الفوتوغرافي لنماذج الإنسان في نص الطابور:

أ. التصوير الأيديولوجي "الفكري":

إنّ أول صِدام وضعتنا أمامه الشاعرة في ديوانها "قريب من الأمام بركلة" كان مع نصِّ "الطابور"، والذي قدمت فيه ألبوم صور، يحمل أكثر من نموذج للإنسان بوصفها عناصر تخدم أفكار الكاتبة، حتى تفتح من خلالها أفقا قرائيا واسعا.

تقول في مطلع قصيدتها[15]:

أنا الطابور
أنا من يَقِفُ وراءَ نَقِيضه كَقَاتِلٍ مُحتَرَفٍ
وعِندَمَا أَصِلُ وحِيداً أَقُولُ لِبَائِعِ الخُردَة
آه
المَوتَى الّذِينَ فَارقُوا الدّور كَانُوا أَصدِقَائِي
بل أَعَزّ أَصْدِقَائِي

ابتدأت الشاعرة برسم أول صورة لألبومها والذي يحوي طابورا هائلا لنماذج بشرية مختارة، منتقية الرجل **الجوكر**[16] كواجهة أولى لقيادة مسار اتجاه ذلك الطابور، وقد ادّعى هذا الرجل الغامض خلاصه من موت محقق، وأنه النّاجي الوحيد من حفل تنكري لطابور طويل من البشر، كل واحد منهم يحمل أداة إبادة لقتل نقيضه، ليكون البقاء فقط للأقوى، وهذا ما يبدو عليه المقطع في بدايته.

يواصل الجوكر الحوار مع بائع الخردة الذي لا يبادله الردود، ولكنه يستمع إليه بإصغاء وتركيز شديدين، ليخبره بسر خطير وأن الموتى الذين فارقوا دورهم في تلك الحفلة كانوا أصدقائه وأنه بريء تماما من جُرم اغتيالهم، بل أنه حاول إنقاذهم لكن قانون البقاء التعسفي حال دون ذلك، ورشّح الجوكر وحده لإكمال اللعبة والوصول إلى رجل الخردة وسرد أحداث الحفلة.

لكن سرعا نما كُشفت الخطّة الشعرية المحكمة السرد، بعدما قامت الشاعرة باستنساخ تلك النماذج وإحيائها مجددا لتبوح بأسرارها، وتقوم بتصنيفهم وتشريحهم إلى عدة عيّنات، مع وضعها بعين الاعتبار انتماءاتهم وتخصّصاتهم، مرجعياتهم وميولاتهم، ويمكن تجسيد تلك النماذج في الشكل التصويري التالي:

رسم توضيحي لنماذج الإنسان في نص "الطابور"

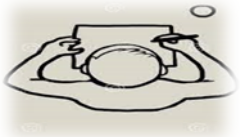
نموذج طابور البشر

الجوكر (الناجي الوحيد)

نموذج الرجل الحداثي (المارق)

نموذج السياسي

نموذج (الجوهريّ) المولع بتقصي الحقائق

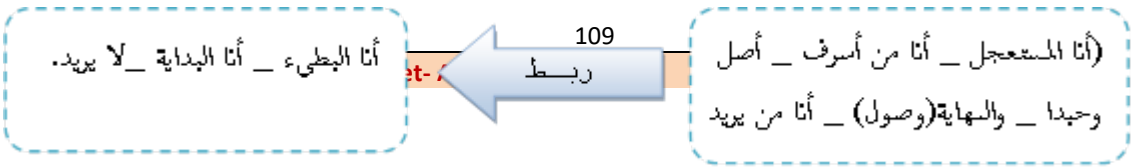


نموذج الذات الكاتبة

لن يعثر القارئ لنص الطابور، سوى على إنسان غريب متناسخ، تتشابه تجاربه مع الإنسان الذي كان قبله، لتتضح لنا الصورة أكثر بعد توقفنا طويلا أمام تلك الجينات، لنجد أنفسنا أمام عيّنات بشرية، تتناحر أحيانا، وتتجاذب أحيانا أخرى.

وممّا لفت انتباهنا؛ أن الشاعرة تعتمد على آلية خاصة في الكتابة، فهي تسرف كثيرا في توظيف مصطلحات التقدّم والاندفاع ومصطلحات التراجع والتريّث، وهو دليل آخر على قدرة اللغة في خلخلة ترتيب الأشياء وتغييرها مساراتها، محاولة تعديل القيم الدلالية من خلال قدرة الشاعرة على التكثيف والتركيز والإضاءة.

وهذا ما خدم فكرة لطالما آمنت بها الشاعرة منذ تحريرها لعنوان ديوانها الموسوم بـ"قريب من الأمام بركلة" حتى تجعل القارئ منجرّا ومتأرجحا بين المسافات، بين ما كان وما يكون وما يمكن أن يكون، فهي تضع الاحتمالات والإجابات للقارئ حتى يكاشف نفسه وهو يقرأ نصوصها، كما أن إسرافها في توظيف ضمير المتكلم الذي جاء بصفة الأنا الجمعي، لعب دورا مهما وفعّالا في عملية الاكتشاف تلك، و لتثبت دور الرؤيا في عالم الشعر من خلال عملية الاستشراف تلك، والمخطط أسفله يوضح ما تقدمنا به:



الاستشراف/ التقدّم/العجلة تراجع/ تريّث/ إلتفات

الحقيقة أننا وأثناء عملية حفرنا لهذا النص، وجدنا أن المرتكزات المحورية للفلسفة تظهر بأنماط متباينة نمسك بها أحيانا وتفلت منا أحيانا أخرى، ومن المحطات التي خدمت مرجعيتها الفلسفية، وجدناها ظاهرة في المقطع الآتي[17]:

أنا المسافة المحدّدة بين قشور الرؤية

والجوهر

بين الكينونة المهددة

وقارعة الأسمنت

فالكينونة لم تعد حقيقة فلسفية وأساس وجود الحياة الكونية كما جرت العادة الوجودية، بل تعرّضت هي الأخرى للتهديد والشك في مطلقية حقيقتها، وبالتالي الشك في كل ما كان وما يكون وكل ما سيكون.

ومن زاوية أخرى من زوايا المعنى المضمر في هذا المقطع، لاحظنا أن الشاعرة صنفت الباحثين إلى نوعين وهما:

النوع الأول: وهم طبقة الـ ظهر، لا يسعون بالمخاطرة

ربـــط

أنا البطيء _ أنا البداية _لا يريد.

المستعجل _ أنا من أسرف _ أصل

بدا _ والنهاية(وصول) _ أنا من يريد

النوع الثاني: وهم طبقة الجو في شراينهم القلق الشقي، متشغلون بالعمق عن السطح، يعتبرون الحقيقة جوهر الوجود المتوازي وراء الانشغال بالعابر، فمكان الإنسان في محور الأشياء وليس خارجا عنها، يتخذ من فرصة بقائه غاية لمواجهة سر هذا الكون، ليكتسب القدرة على مجابهته، فإن نجح في هذا ستصبح الحقيقة مرئية وبين يديه، كيف لا وهي المطلب الفكري الإنساني الذي طالما تغنّى بها الشعراء والفلاسفة، لتأتي الشاعرة هنا وتسلّط الاهتمام على هذه الشريحة.

فالتعالق الواضح بين الشعر والفلسفة في هذا المقطع، انطلق من مرجعيات مغروسة في ذات الكاتبة، فبين الشعر والفلسفة افتتان مشترك، على اعتبار أنهما يتوقان للحقيقة، ولمكاشفة النفس البشرية الغامضة «ومادة الفلسفة إذن هي قضايا الإنسان، وعملية التجريد التي تمارسها الفلسفة لوقائع النفس والتاريخ والوجود والمجتمع، وُضعت لتكشف عن تركيبه الديناميكي، وهذه هي عليّة الأدب التي، إذ يقوم الأديب -وقد تشبع بتأملاته وانفعالاته في الواقع- بانتخاب حدث ما، ولغة بعينها، وكلمات بعينها، ويكثفها جميعا في إطار تركيبي مجازي، بحيث يصبح العمل الأدبي في كثافته الجمالية تلك، نموذجا رمزيا لموقف الكاتب الفلسفي من جهة، ونموذجا رمزيا يصدّق استيعابه اللانهائي من المواقف الحياتية التي يمر بها القارئ من جهة ثانية»(18)

وفي السياق ذاته، تتماهى الشاعرة مع الفلسفة بصورة يصعبُ فصلها، والتي جاءت هذه المرّة في صورة الإنسان المارق الناكر للمسلمات، المكّل بالمتناقضات والذي يزعم بتحلّله بعد موته، وبأن نهايتنا ستكون كيميائية كما بدأت، تقول في هذا:

أنا الحدائيّ المُستفِز
الّذِي لَم يَنتبِه
بأنَّ الأَرضَ
سجَّادةُ صَلاة
وبأنَّ الكيمِيَاءَ لَا تَفي بِالقَلق
أنَا بَوَابَةُ الجنَّة
المهدّدِ بالنارِ

فهذا النموذج من الإنسان، يُعرف بحدّة وعيه الذي يحمل معه شقاءه وقلقه، مهموم بسؤال الوجود والعدم وعن نهايته البيولوجية التي نَظَّرَ لها عالم الأحياء "تشالز داروين" وأتباعه..، وبأن مآل الموجودات سينتهي بطريقة بيولوجية كيميائية، وهي هنا تنفي وجود قوى خارقة خارجة عن قدرة الإنسان كما يزعم نيتشه الذي يكرّس لنظرية الرجل الخارق supper man الذي لا يخضع لمسلمات الديانات وقوانين الخلق «فلم يكن غرضهم البحث عن معرفة الظواهر الطبيعية وتنوع الكائنات، بل هدفهم محاربة فكرة الخلق»(19) وبالتالي محاربة مطلقية الدين، فالدين وحده من يقي الإنسان من القلق، فهو ملاذه الآمن ودرعه الواقي من كيمياء العصر التي ستدفعه إلى التحوير وعدم الاستقرار واللا أمان، أما صكوك الغفران التي يحملها طائفة المتشدّدين الذين يوهمون الناس بأن الجنة تحت أقدامهم، وأن وقوفهم أمام أبوابها ليس دليلا على صدقهم، فصكوك غفرانهم لن ينقذوا بها أنفسهم من الظلمة التي يتخبطون فيها، فهم في مقدمة طابور الجحيم.

تنتقل الشاعرة بطريقة انسيابية وإيحاء فلسفي، لتنظّر لصنفٍ آخر من البشر، وهم المكترثون في ضيافة حرف اللاّم (اللامكترثين)؛ العبثيّون الذين يدّعون اكتراثهم بالأشياء، يوهمون الآخرين بمبالاتهم وحرصهم الشديد، وهم على خلاف ذلك، غير متورطين في العالم، محاطين بهالة من اللامبالاة وتبلد المشاعر، يعانون من خذر فكري يصعب إيقاظه. لينتهي بهم عبثهم كشخصية "مورسو" في رواية الغريب، ومما جاء في هذا الباب:

أنا المكترثُ فِي ضِيَافَةِ اللَّامِ
أنَا الثّقِيلُ كَالجُثّة
المثقلِ بِوُجُودِهِ
أنَا المُتَحَامِلُ عَلَى الأَمكِنَةِ

النّاقِمِ عَلَى مَسَاقِطِ الرَّأس

ب. **التصوير السياسي/الاجتماعي:**

تستمر الشاعرة وبحس شعري عميق، في نثر شعرها لتحط الرحال هذه المرّة مع ثنائية جديدة وهي (السياسة والشعب)، وتتحدّث عن الجدلية القائمة بين السيّد وعبده، تقول في هذا المقطع:

أَنَا صوتُ الثورات وكُرسيّهَا المنشُود
أَنَا الحزبُ والطَّائِفةُ والمَذَاهِب
أَنَا المترشّح والمنتَخِب... المُعارض والموالي
أنا اليتيمُ ابنُ الجَميع
أنا الشَّجرة.. التِي تحتفلُ كُلَّ عَامٍ بِعِيدِ احتِراقِهَا
أنا من أشعلَ الغَابة
أنا السِّيَاسيُّ الذِي غَنّى... سَنَة حُلوَة يَا جَمِيل

تحيط الشاعرة بصنف آخر من البشر، وهم الذين يولون الطاعة التامة لرجل سياسي غير معروف بالنسبة لهم، يطبقون تعليماته و كل ما يأمرهم به، فقط لأنهم كبِروا على قول نعم لكل شيء ولكونه متمركز ومهيمن...، توهموا أنه الأقوى وأنهم كائنات لا حول لها ولا قوّة، ليتمادى بهم الوهم بأنهم سعداء وأن احتراقهم بمثابة شمعة ميلادهم يحتفلون بها كل ما صعد السياسيّ إلى منبره ليغني لهم كل عام الأغنية نفسها، ولم تتوقف الشاعرة عند هذا الحد، بل ورّطت الشعب أيضا وجعلته شريكا في جريمة احتراق الغابة (الوطن) لأنه لم يثر ولم يغير ما بنفسه، فكان خاملا راضيا لا يتفاعل بوعي مع معطيات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والمعادل الموضوعي في هذا المقطع، أن الوطن راح ضحية السّاسة والشّعب على حد سواء.

ج. **الصورة الثقافية "نموذج الذات الكاتبة "الشاعر":**

تحاول الشاعرة في المقطع الأخير من النص، أن تبرز دور المبدع في حلبة الوجود وأنه حان الوقت للشاعر بأن يتخلى عن مقام البشر العاديون الذين لا يحسنون التكلم بلغة المعنى، ومما ورد في هذا الباب:

أَنَا الشَّاعِرُ الَّذِي اختَلَطَت عَليهِ الشّوَاهِد
أَنَا مَن دَفَنَ أَنَاهُ فِي اللّغَة
واختارَ أن يَكونَ مَقبرَة

فرأت أن الشواهد التي حُفرت عليها أسماء الموتى هل هي مجرد لغة ميتة لا تحمل معنى ولا جوهر، لغة الفارغة تدل فقط على الأشياء والتجاذبات الدنيوية الزائلة والزائفة.

وعلى هذا الأساس قرر الشاعر أن يبتعد عن عالم الأشياء إلى عالم المعاني الحقيقية، فالموت هو الحقيقة الثابتة والأبدية.

معترفة أن البوح وحده من سيكشف التفاصيل ويخلّص الإنسان من العمى الوجودي والنهاية المأساوية التي تنتظره، وحده الشعر من يعطينا الإجابات ويفتح لنا أفقا قرائيا واسعا، لأن زمن الكتابة هي لحظة وعي لحظة هروب ولا انتماء وفضح لخبايا النفس وأسرار الكون، وحده الشعر من يستعيد الحرية، إن الشعر الجديد هو فيزياء الكيان الإنساني.

ليتفاجأ المتلقي أخيرا أنه سينجرّ من تلابيبه، وينقادَ إلى مقبرة أناه، والتي لم تكن كمقبرة عادية تحوي نعوشا وأمواتا؛ بل قادته الشاعرة إلى عوالم أكثر انفتاحا وجمالا، وما استشرافاتها وتطلّعاتها نحو المستقبل، سوى رغبةٌ منها لإرواء العطش الوجودي الذي يتخبّط فيه إنسان القرن الواحد والعشرين المتحوّر باستمرار، لذلك كانت غالبا ما تمد سواعدها لنجدة هذا الكائن الدارويني المتناقض، ورميه بعيدا من حيّز المحدود والضيّق، إلى حيّز المشروع والممكن، لتتوالد الخطط والبرامج المستقبلية استنادا على ما بنته وانطلاقا من لغتها الملغمة، وما رأته ملائما لها...، لتخلص أن الشاعر هو الناطقُ الرسمي والمسؤول عن الإنسان، وأنه العرّاب الأوّل لوضع معنى الثوابت من جديد.

لنصل في النهاية إلى حل لغز هذا النص، ونكتشف السر الذي حمله معه، فتظهر لنا أخيرا هوية بائع الخردة التي حرصت على إخفائها الشاعرة، على أنه الرجل الحكيم العالم بقوانين الوجود، وأنه من اكتشف أن هذه الدنيا مجرّد خردة صدئة لن تنفع أحدا في شيء، والمنتصر الوحيد الذي سيخرج من لعبة الدنيا، من باعها وعاش لخدمة المعرفة والبحث عن الحقيقة.

لتفتح القراءة أطرافها وحدودها على لا نهائية المعنى، متجاوزين بذلك مقصدية الشاعر، بل متجاوزين مقصدية النص نفسه، منتجين صورة متقاطعة أو موازية له، إلا أن هذه الصورة تظل حبيسة عقولنا، تأبى الظهور والتجلي، عويصة التجسيد والتشيّء على الورق، شأنها شأن النص الجميل الذي لم يُكتب بعد.

خامسا. خاتمة:

يخلص هذا المقال إلى جملة من النتائج ومن وأهمها:

- عملت الصورة الفوتوغرافية على ملء فراغات المعنى وزيادة سطوع الضوء والسماح للمعنى المضمر بالبروز.
- إن دراسة الصورة الشعرية بمفهومها المعاصر تشرك المتلقي في إعادة تصويرها وهيكلتها، وفق الإمكانات اللغوية المتاحة في النص وذلك بمعادلة القيمة الدلالية من خلال قدرة الشاعرة على التكثيف والتركيز والإضاءة.
- الصورة دليل على الجودة الفنية للمبدع وترمز إلى عبقريته وذوقه في انتقاء ورؤية الأشياء.

- إن تخلي الشاعرة عن لغة الإفصاح والوضوح، يعود إلى غرض فني لطالما ألح عليه الشعر المعاصر الذي يُفرغ الكلمة من محتواها الدلالي العام، ويعيد شحنها بدلالات جديدة غير مألوفة وهو ما حققه نص الطابور.
- حاولت الشاعرة بكل ما أتيحت لها من إمكانات شعرية أن ترسم رؤيتها الوجودية وموقفها من الحياة والوجود.

هوامش:

[1] ينظر، سوزان برنار، 1993، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط1، مصر، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، ص05.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص284.

[3] إيمان الناصر، (د. س)، قصيدة النثر العربية "التغاير والاختلاف"، البحرين، الانتشار العربي، ص26.

[4] ينظر، هدى فخر الدين، 1442، الميتا شعرية في التراث العربي من الحداثيين إلى المحدثين، ط1، الرياض، دار أدب للنشر والتوزيع، ص112.

[5] ينظر،عبد الله العشي، 2009، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص75.

[6] ينظر، المرجع نفسه، ص70.

[7] ينظر،عبد الناصر هلال، 2006، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، مركز الحضارة العربية، ص09.

[8] ماهر شفيق فريد، 18 فيفري 2023، قصيدة النثر العربية، جذور تمتد في التراث العربي الأدبي والصوفي، الشرق الأوسط، على الساعة 21:50، الرابط
https://aawsat.com/home/article/4166871/%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9-%D8%AC%D8%B0%D9%88%D8%B1-%D8%AA%D9%85%D8%AA%D8%AF-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D9%81%D9%8A

[9] مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى، 2005، وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، دمشق، اتحاد كتاب العرب، ص150.

[10] أدونيس، 1986، زمن الشعر، ط5، بيروت، لبنان، دار الفكر، ص11.

[11] ليوناردو دافنشي، 2005 نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص46.

[12] أحمد مختار عمر، 2008، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، مج3، القاهرة، مصر، عالم الكتب، ص1750.

[13] شاكر لعيبي، عن التصوير الفوتوغرافي والشعر، تاريخ الاطلاع 2022/08/18، التوقيت: 23:00 https://al-akhbar.com/Literature_Arts/343252

[14] علي قاسم مُحَمَّد الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، مج 2014، العدد 110، ص97.

[15] لطيفة حرباوي، 2021، قريب من الأمام بركلة، برج بوعريريج، الجزائر، دار خيال، ص09.

[16] من هو الجوكر، 2024/03/18، 06:15، https://www.arageek.com/bio/joker

[17] لطيفة حرباوي، قريب من الأمام بركلة، ص09.

[18] منى طلبة، تجلّيات الذات على مرآة الكتابة، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد السابع عشر، العدد1، ص500.

[19] علوشن جميلة، 2021، الداروينية بين العلمية والأيديولوجيا، مجلة تمثّلات الثقافية والعلمية، مج5، العدد2، ص 55.

قائمة المراجع

1. سوزان برنار، 1993، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط1، مصر، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع.
2. إيمان الناصر، (د. س)، قصيدة النثر العربية "التغاير والاختلاف"، البحرين، الانتشار العربي.
3. هدى فخر الدين، 1442، الميتا شعرية في التراث العربي من الحداثيين إلى المحدثين، ط1، الرياض، دار أدب للنشر والتوزيع.
4. عبد الله العشي، 2009، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، ط1، الجزائر، منشورات الاختلاف، الجزائر.
5. عبد الناصر هلال، 2006، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، مركز الحضارة العربية.
6. ماهر شفيق فريد، 18 فيفري 2023، قصيدة النثر العربية، جذور تمتد في التراث العربي الأدبي والصوفي، الشرق الأوسط، على الساعة 21:50.
7. مُحَمَّد علاء الدين عبد المولى، 2005، وهم الحداثة مفهومات قصيدة النثر نموذجا، دمشق، اتحاد كتاب العرب.
8. أدونيس، 1986، زمن الشعر، ط5، بيروت، لبنان، دار الفكر.
9. ليوناردو دافنشي، 2005 نظرية التصوير، تر: عادل السيوي، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
10. أحمد مختار عمر، 2008، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1، مج3، القاهرة، مصر، عالم الكتب.
11. شاكر لعيبي، عن التصوير الفوتوغرافي والشعر، تاريخ الاطلاع 2022/08/18، التوقيت: 23:00.
12. علي قاسم مُحَمَّد الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، جامعة بغداد، مج 2014، العدد 110.
13. لطيفة حرباوي، 2021، قريب من الأمام بركلة، برج بوعريريج، الجزائر، دار خيال.
14. من هو الجوكر، 2024/03/18، 06:15.
15. منى طلبة، تجلّيات الذات على مرآة الكتابة، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، المجلد السابع عشر، العدد1.
16. علوشن جميلة، 2021، الداروينية بين العلمية والأيديولوجيا، مجلة تمثّلات الثقافية والعلمية، مج5، العدد2.