

جماليّة القصيدة-الصّورة في شعر "سليمان جوّادي"

The aesthetic of the poem-image in the poetry of "Suleiman Jawadi"

ط د- عبد القادر الحاج دواجي^{1*}، د- الشّيح بوقربة²¹ جامعة وهران1، (الجزائر)، elhadjdaouadji.abdelkader@edu.univ-oran1.dz² جامعة وهران1، (الجزائر)، bouguerba1957@gmail.com

مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر

تاريخ النشر: 2021/12/30

تاريخ المراجعة: 2021/09/17

تاريخ الإبداع: 2021/08/11

ملخص:

تتناول الدّراسة جماليّة القصيدة-الصّورة في شعر "سليمان جوّادي" من زاوية تلقّيها وتفاعل القارئ معها، وهي دراسة تهدف أولاً إلى تصحيح المفهوم النّقدي للقصيدة-الصّورة، وإلى بيان حدودها وخصائصها الشعريّة، ومحاولة دراسة تمثّلاتها في شعر "سليمان جوّادي"، وإبراز تأثير استخدام هذه القصيدة في عمليّة تلقّي شعره، وقد عمدنا إلى انتخاب نماذج من شعر "سليمان جوّادي" تمثّل القصيدة-الصّورة عنده بغية دراستها من زاوية تلقّيها ولمعرفة جوانب تأثير شعره على المتلقّي.

الكلمات المفتاحية: جماليّة، القصيدة-الصّورة، "سليمان جوّادي"، أفق التّوقّع، التّلقي، القارئ.

Abstract:

The study deals with the aesthetic of the poem-image in the poetry of 'Suleiman Jawadi' in terms of its reception and the reader's interaction with it. The study aims first to correct the critical concept of the poem-image, and second, to identify its limits and poetic characteristics, and to try to study its representations in the poetry of "Suleiman Jawadi" in order to highlight the impact of using this poem on the process of receiving his poetry. To achieve this, we have chosen models from the poetry of 'Suleiman Jawadi' that represent the poem-image for him in order to study it from the angle of its reception and to know the aspects of the impact of his poetry on the recipient.

Keywords: aesthetics, poem-image, 'Suleiman Jawadi', horizon of expectation, reception, reader.

* المؤلف المراسل.

تقديم:

يشهد النصّ الشعري المعاصر غنىً بمختلف الأنماط التشكيلية على مستوى اللغة والصورة والإيقاع بشكل جعله خاضعاً بالأساس لخصوصية التجربة الشعرية عند كلّ شاعر، ومن هنا فإنّ دراسة آفاقه المتعدّدة تُسهم في «تطبيع العلاقات الذوقية والجمالية معه على النحو الذي يجعل عملية التلقّي في الأساس ذات طبيعة فنية صرف»¹، وكي تكون هذه العملية فاعلة فإنّ هذا الثراء التشكيلي المعاصر للقصيدة يستوجب جهداً قرائياً يستوفي خصوصية كلّ قصيدة وتجربتها المغايرة.

لذا فإنّ نجاح عمليتي القراءة والتلقّي «يتوقّف على استعداد المتلقّي وقابليته على الاحتواء والتّمثّل والتّعاش»²، وذلك من خلال نوعيّة «الاستعداد الذهني والثقافي والحضاري للمتلقّي»³، الذي إذا لم يكن متوازناً مع مستوى القصيدة وعمقها الفني فإنّ عملية التلقّي ستظلّ منقوصة.

ويُعدُّ مصطلح القصيدة-الصورة من أكثر المصطلحات المُوظّفة بطريقة خاطئة في النّقد المعاصر على الصّعيدين العربي والجزائري، فيُوظّف غالباً للدلالة على الصورة المرسومة أو الفوتوغرافية الموضوعية بجانب القصيدة، أو يُطلق على القصيدة التي يشكّل فضاؤها الطّباعي صورة ذات دلالة سيميائية، لكنّ مصطلح القصيدة-الصورة، في الحقيقة يتداخل مع قصيدة الومضة أو الصورة الحقيقية (المشهدية).

وهو نوع من القصائد الحدائرية التي تشكّل صورة شعريّة واحدة ذات بؤرة مركزية تجذب إليها بقية عناصر القصيدة، والتي تنبني على التّكثيف والإيجاز اللّغويين، والعمق تصويري، وعلى المشهدية السينمائية مع استيحاء عناصر الطّبيعة وتوظيفها توظيفاً فلسفياً، والتي تعطي انطباعاً ذي بعدين تصويري فني وحقيقي سينمائي، يسهم في إنتاج تلقّي عالٍ للنصّ الشعري ويثري عملية القراءة لخصوصية مكوّناتها وفعاليتها.

ومن خلال قراءتنا لشعر "سليمان جوادى" وقفنا على حضورها لديه، فتشكّلت لدينا نواة هذا البحث للوقوف على جمالية القصيدة-الصورة في شعره من خلال نماذج مختارة، وعليه نتساءل:

ما هي الحدود الاصطلاحية للقصيدة-الصورة؟ كيف كان حضور هذا النوع في شعر "سليمان جوادى"؟ وكيف بدت القصيدة-الصورة في شعره؟ وهل كانت عنده وفيّة لتنظيرها النّقدي الحديث أم كانت شكلاً من أشكال التجريب لديه؟ كيف صنعت القصيدة-الصورة جانباً من شعريّة القصيدة لديه؟ وما هي المكوّنات الشعريّة التي اتكأت عليها في حضورها؟ ما هي الآليات التي اعتمدها مكوّناتها الشعريّة في نسجها وتواشجها؟ كيف أسهمت القصيدة-الصورة في عملية التلقّي والقراءة عند المتلقّي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات أثرنا التّعريض للعناصر الآتية:

تمهيد: تحديد مصطلح القصيدة-الصورة

أولاً: شعريّة المفردات والتّكثيف تصويري

ثانياً: فلسفة الطّبيعة

ثالثاً: شعريّة المشهد

رابعاً: البنية الطّبقية للقصيدة-الصورة

خامساً: خصوصية الإيقاع في القصيدة-الصورة

وكان اختيارنا لهذه العناصر رغبةً منّا في استيفاء جوانب القصيدة-الصورة كما بدت في شعر "سليمان جوّادي"، كما أنّ مجيئها وفق هذا الترتيب تدرّج في بيان تمثالاتها في مستويات تشكيلها الشعري بداية من اللغة وصولاً إلى الإيقاع.

تمهيد: تحديد مصطلح القصيدة-الصورة

لما كان الشعر تخيلاً واستحضاراً لصور مختلفة المنابع؛ الظاهرة منها والخفية؛ حاز البعد التصويري منه النصيب الأكبر من الدراسة والاهتمام، وجاءت حركة الحداثة الشعرية بثورة في لغة الشعر التي هي الأساس الجمالي لبناء الصورة، مشكلةً بذلك مظهرًا جديدًا للقصيدة المعاصرة، فكانت الصورة الفنية من أهمّ المكونات الشعرية التي يتمّ بها تطوير الشعر وتحديثه، فكان من المبرّر أن تُحدّث آلياتها وتمظهراتها. وكانت هذه الحركة الشعرية ضمن سيرورة زمنية تنشد مواكبة العصر في سرعته وتكثيفه في تصويره للحالات الجمالية السريعة والمتواصلة للوصول إلى المتلقّي من أقصر مسافة، ذلك أدّى في النهاية إلى الوصول إلى شكل جديد تواشجت فيه القصيدة والصورة لتصنع كلاً متماسكاً ذا بعد واحد، تزامن ذلك مع نشاط نقديّ سعى إلى تقريبها من المتلقّي وبيان مسافات تأثير الفنون الأخرى فيها، كالرسم والسرد والسينما والمسرح والموسيقى وغيرها.

وإذا أردنا الولوج بيسر إلى عالم (القصيدة-الصورة) فيمكن القول -على حدّ تعبير "محمد صابر عبيد"- إنّها تلك القصيدة التي «تقدّمُ بأكملها بوصفها صورة شعرية متكاملة»⁴، هذا التمهيد يحيلنا إلى خصائص فنية لهذا النموذج التصويري من حيث إنّها تعتمد الإيجاز والكثافة والإيحاء والومضة الخاطفة في تشكيلها، على أنّها لا تنفرد بخاصية دون الأخرى ذلك أنّها خصائص مشتركة تحضر في نماذج شعرية أخرى⁵، هذه الخصائص تحوم حول مركزية تُشكّلُ بؤرة تنجذب إليها عناصر القصيدة.

لذا يُعدّ توصيف "محمد صابر عبيد" لها هو الأقرب حين يقول: «القصيدة-الصورة هي نمط من أنماط الصورة الكلية، ففي الوقت الذي تتكوّن فيه الصورة الكلية من مجموعة من الصور الصغيرة المستقلة التي تشترك فيما بينها اشتباكاً نسيجياً لتكوّن في النهاية صورة النصّ الكلية، فإنّ القصيدة-الصورة هي صورة واحدة تؤلّف نصّاً شعرياً متكاملًا وتشتغل مرآياها بفاعلية مركّزة داخل حدود الصورة»⁶، فهي على هذا التصوّر ليست مجرد هيكل بنيوي خاو؛ بل هي نسيج جمالي لصورة مرئية ظاهرة تكتسب قوتها التأثيرية من العمق التخيلي لعناصرها الدقيقة الخفية.

ومنه فإنّ هذه القصيدة تنأى عن التقريرية والمباشرة؛ بل تعتمد الدمغة التصويرية الخاطفة، الأمر الذي يؤدي بها إلى التزام الاقتصاد البالغ في عناصر تشكيلها من مفردات وثيمات وأغراض، فهي في نظر "بشرى موسى صالح" «تتميّز بتكثيفها وتقدّم الفكرة والانطباع باختصار فنيّ شديد»⁷، وهو الذي يستوجب طاقة إبداعية خلّاقة تنهض بها ذات شاعرة على قدر كبير من عمق الخيال وخصبه وتنوّعه وكليّته، طاقة تجعل من نسج الشاعر لقصيدته وفق آلية مزجية ليست مفكّكة التركيب، فتتعالق عناصرها وتتجاوز وتنغمس وقد تتنافر في صورة كلية موحّدة ومتماسكة البنية، تضيق فيها الأبعاد الفاصلة لتلك العناصر.

وفي ذلك يقول "محمد صابر عبيد": «لا فاصلة في القصيدة-الصورة، ولا استقلالية لوحدة ((الشيء)) المؤلف، بل استقلالية شمولية لوحدة ((الأشياء)) الممتزجة داخل كيان صوري تشتغل مرآياه الشعرية

بروح تشكيلية واحدة في منبّة التخييل»⁸، هذه الوحدة المتماسكة ينشدها متلقّي الشعر وناقده، هي ما يصنع للقصيدة قبولها القرائي؛ فهي كما يقول "عزّ الدين إسماعيل" «الوحدة الحيويّة في الشعر التي لا تقبل الاختصار»⁹، ذلك أنّها اكتفت بما تحتاجه في عصب تشكيلها دون حشو يزري بقيمتها الفنيّة.

نشير بداية إلى أنّ حضور القصيدة-الصورة في شعر "سليمان جوادي" لم يكن بالنسبة الطاغية؛ لأنّ هذه القصيدة لها خصوصيّة الفنيّة من اقتصاد وتكثيف ومفارقة وتخييل، فمن بين مئة وثلاثة وأربعين (143) قصيدة من خمسة (5) دواوين نجد واحداً وعشرين (21) قصيدة كانت ضمن نمط القصيدة-الصورة؛ أي بنسبة (14,68%) وهي نسبة قليلة، ويمكن القول إنّ نمط القصيدة-الصورة قليل الحضور في الشعر الجزائري المعاصر عموماً؛ لاستحكام قبضة الإيديولوجي عليه.

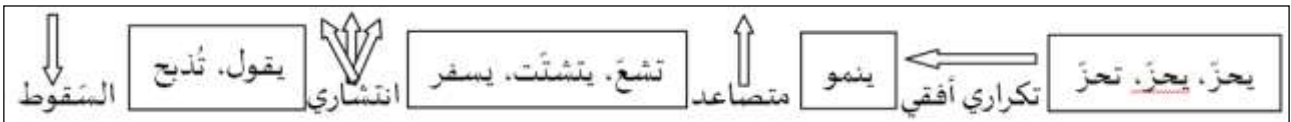
أولاً: شعريّة المفردات والتكثيف الصوري

تنتقل الرّسالة الشعريّة من الشّاعر إلى المتلقّي بواسطة اللّغة، هذه الأخيرة التي يجب أن يصنع الشّاعر لها خصوصيّة تفاجئ القارئ بمفارقاتها وانزياحاتها، وتتسرّب إلى ذوقه الجمالي بإيحائيتها وتكثيفها، والقصيدة-الصورة تُعنى بكلّ ذلك في المقام الأوّل، فهي تعتمد على فعالية «التركيز والتكثيف وتفجير التّرابط الموضوعي بين عناصر القصيدة لكي نحصل على الوحدة الدّاتيّة العميقة»¹⁰، هذه الوحدة يتلقّى بها القارئ القصيدة كلاًّ منسجماً ومعقّداً في آن بشكل يسهم في صنع الدّهشة لديه، وذلك يحمّل الشّاعر مسؤوليّة فنيّة تقتضي «قدرة متميّزة في الانتقاء للتّجربة والموقف، والاقتصاد في المفردات اللّغويّة وصور المحسوسات على نحو لا يقبل الاختصار ولا يخوض في التّفصيلات، مستغنياً عن الزّوائد والاستطالات التي لا توحى بل تقدح حيويّة الصّورة وتركيزها»¹¹، وهو الذي يستوجب وعياً فنياً، وخبرة شعريّة، وخلفيّة معرفيّة وثقافيّة، وكذا حساسيّة شعريّة دقيقة، هذه الخصائص مجتمعة ليست مُيسّرة لكلّ شاعر.

إذا أتينا إلى لغة "سليمان جوادي" فإنّها في عمومها ليست على قدر كبير من التكثيف والتّرميز، وحتّى نماذج القصيدة-الصورة التي وقفنا عليها تتفاوت في درجة ترميزها وفي اقتصاد مفرداتها، لكن هناك نماذج أثبتت جماليّتها، من ذلك قصيدة (حقول الطّغيان) من بحر (الكامل):

الحبل يحزّ / فتجحظ عيناها / واهما من عينها السّوداوين / الحبل يحزّ.... / تحزّ قلوب / ينمو حقد / وتشعّ
براءة روح فاضلة بين الجمع / يتشّنت شمل المجرورين على الإتيان / المحكوم عليهم بالصّمت / الحاكم يسفر
عن بسمه / ويقول: / العام القادم تذيب فاتنة أخرى....¹²

تشتغل لغة القصيدة على فاعليّة الأفعال (يحزّ، يحزّ، تحزّ، ينمو، تشعّ، يتشّنت، يسفر، يقول، تُذيب)، التي جاءت بصيغة المضارعة لتُقرّب الحدث من وعي المتلقّي بجعله شاهداً على مشهد الظلم، هذا الأخير يستشعره القارئ من عتبة العنوان (حقول الطّغيان)، ونلاحظ أنّ الصّورة هنا لا تكشف عن نفسها منذ البداية بل تتدرّج في الظهور في تسارع زمني يختصر المسافات، الذي أنتج حالة من التكثيف الشعوري نتج «عن تلاشي الأبعاد والقيود الزّمنيّة التي تفصل بين الأشياء»¹³، ويمكن تمثيل هذه السيرورة الفعليّة كالآتي:



أسهمت الدينامية المتغيرة في جذب القارئ للمشهد التصويري بجعله في مسيرة حديثة قائمة على المفاجأة، هذا الفعل التصويري ينسجم مع البعد الدلالي للقصيدة المدرج ضمن ثيمة الثورة والرفض، لكن الشاعر رسمها بصورة مغايرة غير تقليدية بشكل يجعل من القارئ عضواً فاعلاً في عملية إنتاج الدلالة بواسطة الفراغات التي تركها الاقتصاد في المفردات والصيغ والعبارات الإشارية الدالة.

جاء اختيار المفردات وفق فاعلية تتحسس المحمولات الصوتية التنغيمية للمفردات، ففي الأفعال السابقة قامت على التضعيف بواسطة الشدة رغم همس أصوات (الحاء، الشين، التاء) ذلك يوحى ببشاعة مشهد القتل رغم صمته القوي، لتتحول في الجزء الأخير إلى الشدة بأصوات الجهر (القاف، الدال، الطاء) لتتكشف الصورة المكتملة لحاكم متجبر ظهر في الطبقة الأخيرة من الصورة رغم أنه الفاعل الخفي منذ البداية بل يمكن القول إنه بؤرة النص ومركزه.

ونلاحظ أن الصوت هنا اكتسب فاعليته التعبيرية لاقتصاد الكلمات وانتقائيتها؛ فالفعل (يحرز) جاء بدلاً عن مفردات (يشد، يضغط، يخنق) نظراً للتنغيم الجمالي للمفردة الذي يشد القارئ منذ البدء، ف «تخير المفردات القليلة للتركيب يحمل ثقل الدلالات المتوالدة عن هذا التكتيف، مما يجعل القارئ يستحث ذاكرته المعرفية والقرائية، لأجل الإحاطة بهذا الكم من الدلالات المكبوتة في إطار رسم الكلمات، والتي تتفجر كلما قاربها المتلقي بالقراءة ليعيش الدهشة في كنف جمالية تفاعله مع النص»¹⁴، ونلاحظ أن الشاعر في اختياره لمفرداته يتجاذبه حقلاً (الشدة) المتمثل في (تجحظ، السوداوين، حقد، تذبج، المجبورين)، و(اللين) المتمثل في (واها، قلوب، تشع، براءة، روح، فاضلة، بسمة، فاتنة)، وفي ذلك دلالة على روحه المسالمة لكن الواقع المظلم أنهكها وأثار غضبها.

ثانياً: فلسفة الطبيعة

كانت الطبيعة منذ البدء مصدر التجربة الإنسانية وموجهها الأول، وفضاء التفاعل الإنساني في بدئه وتمرده وتطوره، لذا كانت نبع الأساطير والرموز، وهو سرّ قدسيّتها الأدبية والشعرية، حيث يراها الشاعر فضاءً كونياً لفلسفته وأفكاره ليبثعدها عن بعدها الفيزيائي إلى كون جمالي غنيّ بالأسرار، فمكونات الطبيعة داخل القصيدة-الصورة تخلق «علاقات جديدة، مباركة مزدانة بعطر الطبيعة، ومثابرة الفصول، وأنفاس الفجر ومزاج الطيور في إيقاع شعري باهر.. ولغة كونية بإمكانها خلق العالم، اختصاره، تشكيله، أو خلق عالم مخملي جديد، دستوره جمال الإيحاء، والخيال المنتج المبتكر»¹⁵، لذا فإن وجودها في القصيدة-الصورة ليس من قبيل التزيين اللفظي أو المناجاة البسيطة، بل هي تشارك في صنع البعد الفلسفي للقصيدة، والشاعر "سليمان جوادي" كغيره من الشعراء تحتفي لغته الشعرية بعناصر الطبيعة، فيلبسها أدواراً وأبعاداً تأخذ في كثير من الأحيان بوظيفة القول الشعري، من ذلك قصيدة (ويأتي الربيع) من بحر (المتقارب):

يدوب الصقيع/ ويرحل فصل الشتاء/ كشيخ كئيب/ ويأتي الربيع/ كطفل كثير البهائم/ بحسن عجيب/
يولي المطر/ ويصقل وجه السماء/ فتزهو الحقول/ ويبدو القمر/ بهياً شديد الضياء/ كريم خجول/ إذا
الصبح لاح/ ترى الزهر فوق التلال/ يعانق ظلّ/ فتبدو البطاح/ كفاتنة في دلال/ تسرّ المقل¹⁶

تتألف القصيدة بواسطة صيرورة فعلية زمنية تمثل دورة الفصول في مفضلها التغييري الأكثر حظوة والأعمق فلسفة في الخلفية التراثية عند المتلقي، فكلّ فعل يقود إلى فعل يليه بارتباط وثيق، الخطّ الصوري

الأول يمثله الشتاء في الأسطر الثلاثة الأولى، لكنّه يشغل فضائياً على الأفعال والانسحاب من المشهد، فدوبان الصّقيع يضمّر دلالة التّجدّد بمقابلة الدّورة الطّبيعيّة (الشتاء-الرّبيع) بالدّورة الحيائيّة (الشيخ-الطفل) بما يوحي بالأمل في التّغيير.

وانسحاب الخطّ الصّوري الأول أفسح المكان للخطّ الصّوري الثّاني (الرّبيع) الذي يسطو على المشهد الكلّي، الذي فيه تنتقل مساحة فعل سقوط (المطر) من حركة أفقيّة تتخذ اتّجاه من الأعلى إلى الأسفل إلى فعل عكسي مضاد من الأسفل إلى الأعلى ليكسر السّياق التّقليدي بما يحدث خلخلة في تلقّي القارئ للقصيدة؛ هذا الفعل يقود إلى مساحات جماليّة (زهو الحقول، ضياء القمر، صبح مشرق، زهور متفتّحة، طلّ ندي)، وكأنّ الشّاعر يوحي للمتلقّي بأنّ الوصول إلى هذه المساحات يمرّ عبر كسر التّقاليد والنّواميس البالية.

ثالثاً: شعريّة المشهد

ترتبط القصيدة-الصورة بالمشهدية نظراً لاقتصادها اللّغوي، وإيحائيّة لغتها وتكثيفها، فالشّاعر يعبر عمّا يحتدم داخله بمشهد مكثّف يختصر الكثير من الدّلالات والإيحاءات والرّموز والفلسفات، وهذا المشهد قد يكون موحدًا أو مُتعدّدًا بالانتقال بين مشاهد متناقضة تخلخل سكون القصيدة وتجعل المتلقّي في حالة ترقّب دائم للآتي، وهو الذي ينهض بجماليّة القراءة، والمشهدية هنا تستعير آليات مختلفة كالوصف والسرد والمفارقة وكلّ ما من شأنه صنع خصوصيّة القصيدة-الصورة.

صنع الشّاعر "سليمان جوادي" خصوصيّة الشعريّة بتمثله الإبداعي للمشهدية في شعره؛ فهي تتواتر لديه وتختلف تمظهراتها وفق الجوّ الشعوري والثّيمي لكلّ قصيدة، وتتكيّ عنده على آليّة الوصف والسرد غالباً، مع تراجع لآليّة المفارقة التي تمثّل عصب الإبداع في القصيدة-الصورة، ونعلل ذلك -كما أشرنا آنفاً- إلى سطوة الإيديولوجي على الشّعر الجزائري المعاصر بشكل عام.

يقول في قصيدة (مأوى) من بحر (الرمل):

أوقف الشّرطي شخصاً/ خارقاً حذر التّجوّل/ قال: قف/ إياك أن تبدي حراكاً/ يا مغفل/ قال: لا يا سيّدي لست مغفل/ كلّ ما في الأمر/ أنّي لم أجد مأوى/ فقدني لأنام اليوم أطول/ كلّ سجن من عذاباتي أفضل¹⁷

تتجه القصيدة منذ العنونة إلى تشكيل فضائها المكاني، عبر دال مجهول (نكرة) يضمّر رغبة في البحث عن سكيّنة مفقودة، وتفتح القصيدة على مشهد سياسي ليحيل على نسقها الموضوعاتي الرّافض، وبواسطة السرد الحوارية يتقاسم المشهد فعلين متضادّين يوحي بالصّراع القائم بين (السّلطة # الشعب)، الفعل الأول استبدادي بواسطة دال (الشّرطي) يستغرق الأسطر الخمسة الأولى، ليواجهه الفعل الثّاني المضادّ والمقاوم بواسطة دال مُضمّر (المواطن المتسرّد) ويستغرق كذلك خمسة أسطر، وكأنّ الشّاعر أراد أن يوجّه رسالة لمتلقّيه بأنّ لكلّ فعل استبدادي فعل مقاوم يوازيه شدة وقوة.

ووقع الشّاعر قصيدته في الأخير بمفارقة صادمة؛ ذلك أنّ القارئ حين يصل السّطر السّادس سيعتقد أنّ الفعل الثّوري المقاوم سيتصاعد في بقية القصيدة، لكنّه على التّقيض يخفت الفعل الموازي ليتحوّل إلى تدلّل للشّرطي بعبارة (كلّ ما في الأمر أنّي لم أجد مأوى)، لكن ردّ فعل المواطن يتحوّل إلى البعد المفارقة السّاخر حين

يطلب من الشرطي إيداعه السجن، لكن السطر الأخير يكشف الحقيقة المظلمة لواقع المواطن بأن عذاباته الداخليّة والواقعيّة فاقت عذاب الجلاد.

في هذه الأسطر المشهديّة القليلة اختزل الشاعر دلالات وأنساق عديدة للواقع السياسي لوطنه، ورؤيته التي يستشقيها القارئ حين يمرّ بطبّات القصيدة.

رابعاً: البنية الطبقيّة للقصيدة-الصورة

أشرنا سابقاً إلى الطابع الوجداني والمزجي للقصيدة-الصورة، وبعدها عن المباشرة والتقريرية وميلها إلى التكتيف والإيحاء، وأنّ تلقّيها يكون ذا اتجاه واحد مكثّف بما يحدث الدهشة والمفاجأة لقارئها، لذا فإنّ المقصود بالبنية الطبقيّة للقصيدة-الصورة يحتاج إلى بيان دقيق، ذلك أنّنا لا نعني بالبناء الطبقي للقصيدة تفكيك مركزيّتها البؤريّة بل هو كما حدّده "محمد صابر عبيد" تشكّلها من «صورتين تتفاعلان فيما بينهما تفاعلاً جوهريّاً هما: الصورة-الواجهة التي تمسّ المتلقّي مسّاً مباشراً، والصورة-العمق التي تختفي وراء الصورة الأولى وتعمل على توجيهها وتفعيلها»¹⁸، ويمكن تبسيط ذلك:

بأنّ الصورة الأولى هي التلقّي الحسي الجمالي المباشر للصورة والذي يكفله البناء الفني للقصيدة من علاقات لغويّة وتركيبية ومجازيّة، بينما الصورة الثانية هي الجانب الخفيّ الذي يتفاعل مع دقائق شعوره ومع أكثر المساحات عمقاً وتعقيداً في الذات الشاعرة، والذي هو مزيج من تكوينها النفسي والأدبي، ومن نشأتها وظروفها، ومن اتجاهاتها الفنيّة والفكريّة غير المعلنة.

هذه الطبقيّة لا تفكك القصيدة-الصورة بل تفتح لها آفاقاً غنيّة في تشكيلها وتنوعها؛ ذلك أنّها طبقيّة تنصهر بواسطة التخيل الإبداعي الذي هو جوهر العمليّة التصويريّة، فالتخيل «ينشغل برعاية حركة الصور ودورانها التشكيلي في طبقات النصّ عبر انعكاس المرايا على شبكة الوحدات والمنظومات والرؤى والحقول»¹⁹، وهو ما يضمن للقصيدة ديناميّتها المشهديّة، فرغم مركزيّة القصيدة-الصورة ووحدتها المركّزة؛ إلّا أنّ عمليّة تلقّيها والتفاعل القرائي معها قد يكون عبر طبقات تعبر بالقارئ عوالم مختلفة لكتّابها تحافظ على التلقّي الكلي للقصيدة وعلى فضائها الكلي الموحد.

ولعلّ أهمّ نموذج على ذلك قصيدة (مسافر نحو الطفولة):

أجوع، فآلهم الليل، / أمتصّ حزني / أردّد قافية ملؤها الصبر / أسافر نحو الطفولة حتى الرضاة /
وأدخل حيناً إلى بطن أمي: / فيشعرنني بطنها بالمناعة / بداخل أمي / خيول المغول، / جيوش الرسول، / سيوف
النصارى، / وأمتعة المنهكين من السفر اللأثمائي / داخل أمي التقيت بخير البرية / طالبته بالشفاعة / فقال -
لأمرك - سمعاً وطاعة / وأخرج حيناً إلى العالم المترنح ذات اليمين / وذات اليسار / فتقتلني خلسة، زمرة /
وتصلبني، في الجهار، جماعة²⁰

تمرّ قراءة القصيدة عبر طبقات متدرّجة من الدلالات، لكن النسق الموحد الذي تندمج فيه هو فضاء الأسطرّة، كتّفها الانزياحات المختلفة المظاهر، بداية بالانزياح التركيبي في الجمل الفعلية (آلهم الليل)، و(أمتصّ حزني) وهي انزياحات تسعى إلى ترسيخ حالة السواد وتكثيفها، لكنّ الشاعر يحاول التّخفيف من حدّتها في السّطرين المواليين بواسطة انزياح المصاحب المعجمي والمتمثل في (قافية ملؤها الصبر)، و(أسافر نحو الطفولة).

لنتنقل بعدها القصيدة من فضاء الماضي الطفولي الجميل، لكنّه انتقال لا يتوقّف عند ذلك، بل يتخذ ذلك التحوّل اتّجاهاً عكسياً يكسر أفق توقّع القارئ، فبواسطة العمليّة التّخييليّة يخلق الشّاعر ملتقى عالمًا أسطوريًا يُضمّر رغبة الدّات الشّاعرة في العودة إلى موطنها الأوّل حيث الأمان والدّفء المُطلقين، فبطن الأمّ يرمز لدلالات كثيرة وعوالم عديدة الّتي قد تكون الوطن، أو المرأة، أو مساحة الأمل المرجوّة والمضمرة في داخل الدّات الشّاعرة الّتي يصعب تحقيق أبعادها أو الوقوف على كنهها.

لكنّ الشّاعر يحوّل ذلك العالم الجنيني إلى عالم ثوري أضواءه بواسطة لقطات (فلاش باك) بالمصاحبات المعجميّة الآتية (خيول المغول)، (جيوش الرّسول)، (سيوف النّصارى) ونلاحظ أنّها تنزاح لديه عن مركزيّة المرجعيّة الإسلاميّة التّراثيّة حين يتحوّل رمزا المغول والنّصارى من الدّلالة على الهمجية والدمويّة إلى عالم الأمان والدّفء، ربّما في دلالة خفيّة على انقلاب قيم العالم المعاصر وتحوّل مركزيّتها وهوامشها إلى دلالات مناقضة. وتمثّل العبارة الشّعريّة (وأمتعة المنهكين من السّفر اللّانهائي) البؤرة التّأويليّة للقصيدة ككلّ فهي تمثّل معاناة الشّاعر وملتقى من الحلقة المُفرّغة للألام المتجدّدة، فمفردة (اللّانهائي) تمثّل هنا العمق التّأويلي للنّسيج الطّبيقي للقصيدة-الصورة، هذه المعاناة السيزيفيّة تصل إلى خلاصها في السّطر الثّاني عشر بعبارة (داخل أمّي التقيت بخير البريّة) فتغسل أثارها ومتاعها بحياسة الشّفاة المطلقة.

ويحاول "سليمان جوادي" في السّطر الرّابع عشر كذلك قلب قيم المركز بالتّخفيف من الهالة المقدّسة للدّات النّبويّة حين تتحوّل من التّسيّد إلى النّقيض بعبارة (لأمرك سمعًا وطاعة)، بما يحيلنا إلى البعد التّأويلي الخفيّ لهذه الأسطر الشّعريّة، والّذي يصبح فيه النّبي -صلى الله عليه وسلّم- رمزًا للخلاص والتّطهير من المعاناة الأنفة، لا دالًا حقيقة عليه كما يبدو من النّسيج اللّغوي الظّاهر.

تخرج الدّات الشّاعرة في السّطر الخامس عشر من عالم الوداعة والاطمئنان في فضاءها التّخييلي بطن الأمّ، لتعود إلى عالمها الأوّل عالم المعاناة والتّراجيديا، لكنّها عودة أبدية رسم لها المشهد الشّعري نهايتها المحتومة، وهي نهاية أضمرت بعدين؛ أحدهما سطحي ظاهر يتمثّل في المعنى الدّلالي المباشر لمفردتي (اليمين واليسار)، وآخر تأويلي خفيّ وهي الاتّجاهات الإيديولوجيّة السّائدة في عالم الشّاعر (اليمين واليسار) بجعلها سببًا في ترنّح العالم وفوضته.

وينتهي عالم القصيدة-الصورة بمنظومة أفعال دمويّة (تقتلني، تصلّيني) تضع حدًا لحياة الدّات الشّاعرة لتصف الفعل الإجرامي الّذي تمارسه السّلطة على النّخبة، ففعل القتل والصّلب قد يحلمان دلالة حقيقيّة ظاهرة كما تدلّ عليها المفردات معجميّة، أو دلالة خفيّة بفعل إقصائي يقتل روح الحبّ والشّعر في ذاته. ويمثّل التّضاد بين (زمره # جماعة) وبين (جلسة # جهازًا) معنيين؛ أحدهما سطحي مباشر يحمل بعدًا سرديًا، ومعنى خفيّ يحمل بعدًا سياسيًا وتاريخيًا لشعوب غير فاعلة، فهي حين يُمارس على نخبتها القتل المخابراتي السّردي الخفيّ تشارك في فعل الصّلب الجماهيري المُعلن، فالزّمره هي الفئة الحاكمة والجماعة هي الشّعب، لذا فإنّ فعل الصّلب هنا تفوق شدّته وألمه فعل القتل، لأنّه جاء بمشاركة من يُعتقد نصرتهم وانتفاضهم ضده.

خامسًا: خصوصيّة الإيقاع في القصيدة-الصورة

لما كان الشعر هو إيقاع الكلمة والصورة فإن القصيدة-الصورة تكتسب خصوصيتها بواسطته، فالإيقاع «نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»²¹، لذا تحاول القصيدة-الصورة أن تخضع الإيقاع لاستثنائية تجربتها الشعرية، فيخرج الإيقاع فيها غالباً عن النمط العمودي للقصيدة، فالإيجاز والاقتصاد المفرداتي الشديد يساميه اختزال في التفعيلات، وحرية في توزيع الأسطر والقوافي.

وعند الوقوف على نماذجها عند "سليمان جوادي" نجد حضور النمط العمودي بنسبة الثلث في سبع (7) قصائد، بينما جاءت بقية القصائد الأربعة عشر (14) وفق النمط الحرّ، وهو الذي يدلّ على وفاء الشاعر للعمود الشعري رغم إبداعه في النظم الحرّ، وأفادت القصيدة-الصورة لديه من تجربته الإيقاعية الثرية كما اكتسبت خصوصيتها من خلاله.

من ذلك قصيدة (طقوس) من بحر (المتقارب):

لفطوم بعض الطقوس / ولي في هواها طقوس / وفطوم أروع ما فكر الله فيه / وأجمل ما عبدته النصارى /

[0/0//0/0//0//0//0//] / [0/0//0/0//0//0//0//0//] / [00//0/0//0/0//] / [00//0/0//0/0//]

وأعظم ما قدّسته المجوس / أمر على شعرها مرصاد / وكفي التي أنهكتها الكؤوس / ولما أعود إلى صدرها /

[0//0/0//0//0//0//] / [0/0//0/0//0//0//0//] / [0/0//0/0//0//0//0//] / [0/0//0/0//0//0//0//]

فكان لأجسادها تستعاد نفوس / أبارك في مقلتها انتمائي / ففي مقلتها يطيب الجلوس /

/ [0/0//0/0//0//0//0//] / [0/0//0/0//0//0//0//] / [0/0//0/0//0//0//0//]

وأعجب ما مربّي في هواها / انتشائي ووجه البرايا عبوس²²

[0/0//0/0//0//0//0//] / [0/0//0/0//0//0//0//]

جاءت القصيدة وفق بحر (المتقارب) بتكرار تفعيلة (فعولن) التي اختلفت مرّات تكرارها في كلّ سطر، ففي السطر الأوّل والثاني تتكرّر ثلاث (3) مرّات، وفي السطر الثالث والتاسع والثالث عشر تتكرّر خمس (5) مرّات، بينما في بقية أسطر القصيدة تكرّرت (4) أربع مرّات، لذا فهي تندرج ضمن النسق الحرّ للشعر، لكنّه شعر حرّ يتّجه نحو الانتظام رغم الحرّيّة التي تكفلها تفعيلة المتقارب لكونها أحادية، ولأنّ عدد مرّات تكرارها تتراوح بين مسافات متقاربة من عدد مرّات التكرار.

وهذا التفاوت في عدد تفعيلات كلّ سطر منح القصيدة مرونة إيقاعية تمنع عن قارئها الرتابة الإيقاعية التي تألفها ذائقته الموسيقية، بل تكسر أفق توقّعه في كلّ مرحلة، فهي تبدأ بالإيقاع القصير للتفعيلات بثلاث تفعيلات ثم تنتقل فجأة إلى إيقاع طويل بخمس تفعيلات لتقلّ منه في الأسطر الموالية بأربع تفعيلات وهكذا تتراوح الأسطر بين الطول والقصر حتّى نهاية القصيدة.

كما أنّ تفعيلة المتقارب (فعولن) تسمح بالعديد من الرّحافات والعلل بما يمنح القصيدة مرونتها الإيقاعية، والشاعر هنا في مقام التّغزل والتّشبيب لا يملك سلطاناً على مشاعره، فتفعيلة المتقارب منحتة حرية ومساحات تعبيرية تواءمت مع نمط القصيدة-الصورة التي لها خصوصيتها التعبيرية، التي تتطلّب إيقاعاً يترجمها كي لا تصبح القصيدة نشازاً.

إذا أتينا إلى القافية فنجد الشاعر قد نوع فيها بداية بالقافية المترادفة (00/) في السطرين الأوّلين، ثمّ القافية المتواترة (0/0/) في بقية السطور لأنّها تستجيب للتعبير العفوي وتصلح لأغراض متعدّدة ليسرها

التعبيري، فالتنوع التقفوي هنا يستجيب لتجربة الشاعر، كما أنّ الرّدْف بالواو والألف والوصل المدّي بالألف والياء أسعف في تنعيم جمالي لأواخر الأسطر جذب انتباه المتلقّي.

ولعلّ الذي صنع خصوصيّة القصيدة الجماليّة والإيقاعيّة هو رويها (السّين)، هذا الصّوت الصّفيري المهموس انتقل به الشّاعر من دلّالته التّقليديّة على الحزن والرّثاء، ليلبس عليه محمولات جديدة هي الغزل والتّعبيّ بالجمال، ولهذا الصّوت وقعه الجمالي حين يكون رويًا يشدّ إليه القارئ ليتفاعل مع الجوّ الإيقاعي والدّلالي للقصيدة.

إذا أتينا إلى الإيقاع الدّاخلي للقصيدة يطالعنا التّكرار بدوال (فطّوم، طقوس، هواها) التي أراد الشّاعر من خلالها التّأكيد على مشاعره تجاه هذه المرأة، ونلاحظ كذلك غلبة أصوات الهمس بداية بالسّين الذي نسج إيقاعًا مختلفًا بتكراره في مختلف الكلمات، وكذلك (الصّاد، والهاء، والشّين، والكاف، والتّاء) التي نسجت تنعيمًا صوتيًا رصينًا.

ومنه فإنّ حسن استثمار الشّاعر للجانب الإيقاعي رفع من جماليّة تلقّي القصيدة-الصّورة في شعره، لأنّ الشّعر رسالة فنيّة تُقدّم عبر إيقاع تطرب له أذن القارئ، ويضمن للقصيدة التّفاعل المرجو الذي يسهم في لذّة القراءة.

خاتمة:

بعد تحليل التّماذج الشّعريّة الممثّلة لمظاهر جماليّة القصيدة-الصّورة في شعر "سليمان جوادى"، يمكننا الإجابة عن الإشكاليّات المطروحة أنفًا كالآتي:

1_ القصيدة-الصّورة هي قصيدة تتمظهر كصورة شعريّة واحدة ذات بؤرة مركزيّة تجذب إليها بقية عناصر القصيدة، ومن خصائصها المميّزة هي التّكثيف والإيجاز اللّغويين، والعمق التّصويري الطّبقي، وقيامها على المشهديّة السينمائيّة مع التّوظيف الفلسفي لعناصر الطّبيعة، والتي تعطي انطباعًا ذي بعدين تصويري فنيّ وحقيقي سينمائي، يسهم في إنتاج تلقّي عالٍ للنّصّ الشّعري ويثري عمليّة القراءة لخصوصيّة مكوّناتها وفعاليتها في النّصّ الشّعري المعاصر وعمليّة تلقّيه.

2_ نظرًا للخصوصيّة الفنيّة المتفرّدة للقصيدة-الصّورة لذا فإنّ حضورها في شعر "سليمان جوادى" لم يكن بالكثرة الطّاغية فحضر بنسبة قليلة، ورجّحنا سبب ذلك إلى سيطرة البعد الإيديولوجي على الشّعر الجزائري المعاصر ككلّ، وكذا لما تتطلّبه هذه القصيدة من إمكانات فنيّة عالية تجعل من عمليّة نظمها على مستوى كبير من الجهد.

3_ لغة "سليمان جوادى" في القصيدة-الصّورة في عمومها لم تكن على قدر كبير من التّكثيف والتّرميز، وحتّى نماذج القصيدة-الصّورة التي وقفنا عليها تتفاوت في درجة ترميزها وفي اقتصاد مفرداتها، وكذا وقفنا على تراجع حضور المفارقة والانزياح وهي أهمّ ميزات لغة الشّعر المعاصر الجماليّة، والتي تسهم بشكل مباشر في عمليّة تلقّيه.

4_ تحتفي لغة الشّاعر بعناصر الطّبيعة، فهي تنهض لديه بأدوار فلسفيّة تنسيّد في كثير من الأحيان أدوار القول الشّعري، لذا فإنّ حضورها في القصيدة-الصّورة عمّق من تكتيف لغته وترميزها.

5_ صنع الشاعر "سليمان جوادى" خصوصيته الشعرية بتمثله الإبداعي للمشهدية في شعره؛ فهي تتواتر لديه وتختلف تمظهراتها وفق الجو الشعوري والثيبي لكل قصيدة، وتتكئ عنده على آلية الوصف والسرد غالبًا، مع تراجع لآلية المفارقة التي تمثل عصب الإبداع في القصيدة-الصورة.

6_ أبدع الشاعر في بعض النماذج في تمثله لمفهوم البنية الطبقيّة للقصيدة-الصورة، والتي حققت لديه مساحات جمالية أسهمت في تحفيز عملية القراءة، وتحريض مؤثراتها وخلفياتها، والوصول إلى أبعاد تأويلية عميقة لأسرار القصيدة لديه.

7_ أفادت القصيدة-الصورة لدى "سليمان جوادى" من تجربته الإيقاعية الثرية، كما اكتسبت خصوصيتها من خلاله، وقد أحسن استثمار الإيقاع لصنع تلقى موسيقي عالٍ لقصيدته، وأظهر تحليل النموذج حرية الشاعر في تشكيله الموسيقي لشعره وخبرته الإبداعية فيه.

وفي الأخير يمكن القول إنّ دراسة القصيدة-الصورة عند "سليمان جوادى" من زاوية تلقىها وتفاعل القارئ معها، يسهم في الكشف عن آفاق قرآنية متجددة، وفي الوقوف على مساحات تأويلية جمالية، كما أنّ هذه الدراسة أسعفتنا في فهم دقيق لآليات التشكيل الشعري وتقانات اشتغاله الصوري لديه.

هوامش وإحالات المقال

¹ محمّد صابر عبيد، تجليات النصّ الشعري (اللغة-الدلالة-الصورة)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1: 2014، ص193.

² نفسه، الصفحة نفسها.

³ نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ محمد صابر عبيد، تجليات النصّ الخلاق: الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط: 2015، ص149.

⁵ مثل قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة، وغيرها من النماذج الحدائث للقصيدة.

⁶ محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدار للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1: 2006م، ص149.

⁷ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1: 1994، ص161.

⁸ محمّد صابر عبيد، تجليات النصّ الشعري (اللغة-الدلالة-الصورة)، ص195.

⁹ عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة-دار الثقافة، بيروت، (د.ت.ط)، ص76.

¹⁰ غالب شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديد، بيروت، ط2: 1978، ص124.

¹¹ بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص162.

¹² سليمان جوادى، الأعمال غير الكاملة 2: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا ويليه رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1: 2009، ص61.

¹³ عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص73.

¹⁴ محمّد الطّالب هايل، قصيدة الومضة عند جيل التسعينيات في سوريا، مجلة عمان، الأردن، ع151، كانون الثاني، ص4.

¹⁵ عذاب الزكابي، العصفير ليست من سلالة الرّيح، الدّار للنّشر والتّوزيع، ط: 2017، ص4.

¹⁶ سليمان جوادى، الأعمال غير الكاملة 4: ويأتي الربيع ويليه لا شعر بعدك، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1: 2009، ص51-52.

¹⁷ سليمان جوادى، قال سليمان، دار التنوير للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط: 2008، ص53-54.

¹⁸ محمّد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية (فنية الوسائل ودلالات الوظائف في القصيدة الجديدة)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1: 2012، ص116.

¹⁹ محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، ص117.

²⁰ سليمان جوادى، الأعمال غير الكاملة 1: يوميات متسكّع محظوظ ويليه ثلاثيات العشق الأخر، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1: 2009، ص85-86.

²¹ مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الأفاق، الجزائر، (د.ت.ط)، ص110.

²² سليمان جوادى، قال سليمان، ص55-56.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر

- 1- سليمان جوادى، الأعمال غير الكاملة 1: يوميات متسكع محظوظ وبلية ثلاثيات العشق الأخر، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1: 2009.
- 2- سليمان جوادى، الأعمال غير الكاملة 2: قصائد للحن وأخرى للحن أيضاً وبلية رصاصة لم يطلقها حمه لخضر، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1: 2009.
- 3- سليمان جوادى، الأعمال غير الكاملة 4: ويأتي الربيع وبلية لا شعر بعدك، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1: 2009.
- 4- سليمان جوادى، قال سليمان، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 2008.

ثانياً: المراجع

- 1- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في التقدير العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1: 1994.
- 2- عذاب الركابي، العصفير ليست من سلالة الريح، الدار للنشر والتوزيع، ط: 2017.
- 3- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة-دار الثقافة، بيروت، (د.ت.ط).
- 4- غالب شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفق الجديد، بيروت، ط2: 1978.
- 5- محمد صابر عبيد، تجليات النص الخلاق: الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط: 2015.
- 6- محمد صابر عبيد، تجليات النص الشعري (اللغة-الدلالة-الصورة)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1: 2014.
- 7- محمد صابر عبيد، عضوية الأداة الشعرية (فنية الوسائل ودلالات الوظائف في القصيدة الجديدة)، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1: 2012.
- 8- محمد صابر عبيد، مرايا التخيل الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدار للكتاب العالمي، عمان-الأردن، ط1: 2006م.
- 9- مصطفى حركات، المعجم الحديث للوزن والإيقاع، دار الأفق، الجزائر، (د.ت.ط).

ثالثاً: المجالات

- 1- محمد الطالب هابل، قصيدة الومضة عند جبل التسعينيات في سوريا، مجلة عمان، الأردن، ع151، كانون الثاني.