مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد السابع / العـدد الثاني
(جمادى الثاني 1445هـ/ ديسمبر 2023م)، ص 129– 146

الشعر الشعبي الحداثي وسؤال التّحوّل، القصائد الشعبية الجزائرية أنموذجا.

Modern folk poetry and the question of transformation, Algerian folk poems as a model

المؤلف: صالح معتوق[1] **salah matouk**

[1] جامعة مولود معمري تيزي وزو، مخبر تحليل الخطاب University of Tizi ouzou

المرسل: صالح معتوق البريد الالكتروني:matouksalah2018@gmail.com

تاريخ الاستلام: 11 /2022/06 تاريخ القبول: 22 /2023/05

الملخص: يعالج هذا المقال التحولات التي طرأت على القصيدة الشعبية الجزائرية ـ الحداثية ـ حيث ركزنا فيه على استظهار الهندسة الشكلية التي غامر الشعراء الشعبيون في تجريبها مع تحديد التقاطعات التي جمعتها بالهندسات الشعرية المعاصرة في الشعر الفصيح، كما سعينا أيضا لمتابعة متنها الشعري وطريقة تشكل الصّور الشعرية معتمدين على المقارنة بين الصور الشعرية الشعبية الكلاسيكية وتلك الحداثية مسلطين الضوء على لغتها الشعرية الخاصة لفهم الميكانيزمات الجديدة المعتمدة في ظل تحوّل النّص الشعري وتغيّر طبيعة المتلقيين.

الكلمات مفتاحية: القصيدة الشعبية.، الحداثة.، التحوّل.، الهندسة.، لغة الغياب.

Abstract:
This article deals with the transformations that occurred in the Algerian folk poem - modernism - where we focused on memorizing the formal geometry that the popular poets ventured to experiment with while identifying the intersections that they collected with contemporary poetic geometries in eloquent poetry. The comparison between classical and modernist poetic images, highlighting their special poetic language to understand the new mechanisms adopted in light of the transformation of the poetic text and the changing nature of the recipients.

Keywords: folk poem; modernity; transformation; engineering; the language of absence

1. مقدمة:

لعلّ أبرز ما يمكن ملاحظته أثناء عملية تحوّل الجنس الأدبيّ هي خصائصه العامة وبعبارة أخرى أكثر تخصيصًا هي طبيعة إنتاج العمل الإبداعي، هذا إن أخذنا بعين الاعتبار الجنس الأدبيّ الذّي نحن بصدد دراسته (الشّعر الشّعبيّ) الذّي يعدّ من الأشكال البسيطة التّي اعتمدت على مقوّمات الشّفويّة في الإنتاج/ الإبداع والتدّاول والتّلقي لفترات طويلة من الزمن، غير أنّ طبيعة الأجناس الأدبيّة المعروفة بالحركة والتطوّر فرضت انتقال الشّعر الشّعبيّ من البيئة الشّفويّة في الإنتاج والتّلقي إلى الكتابة وتقنياتها، كبديل عوّل عليه، فالإبداع يرتبط بالتّجديد وتجاوز المألوف والسائد، فهو يعطينا رؤية جديدة تحقّق الخروج عن المشترك المتواضع عليه في السّنة الأدبيّة، ومع تكريس هذا النّموذج من الشّعر الشّعبيّ الجديد الذّي أسس لحداثة شعريّة بدأت ملامح أجناسية جديدة في الظهور لتحلّ محلّ نظيراتها التّي كانت موجودة من قبل في القصيدة الشّعبيّة الشفويّة.

يقودنا الإقرار بتحوّل القصيدة الشّعبيّة من النّظم الشّفويّة إلى النُّظم الكتابيّة إلى التّسليم بالمقولة التّي تفيد أن " **المبدع في عصرنا الرّاهن يتوجب عليه أن يولّد إشكالات جديدة تتكيّف مع الحياة، فضوابط نوع أدبيّ ما لا يمكن أن تبقى سائدة إلى الأبد، ذلك إن الفنّ حياة ولا شيء فيه يكسب بشكل نهائي، فالفنّ يحتاج إلى إعادة نظر دائمة، وهذه الإعادة تؤدي الى ازدهاره** و بالطبّع فانّ القصيدة الشّعبيّة الكتابيّة الحداثيّة استلهمت تقنيات الكتابة فحاولت خلق فضاء جديد لها عبر مستويات عدّة منها ما تعلّقت بالشكل ومنها ما تعلّقت بالمضمون من خلال التّحولات الملحوظة في بنيتها الدّاخلية، **"وكان للنّشر والإعلام الأثر الأكبر في تأكيد أثر التّجديد"** من خلال الإصدارات التّي تطرحها دور النّشر ويروّج لها الإعلام باختلاف أنواعه وقد برزت مظاهر جديدة على مستويات نذكر منها:

2. الهندسة الشكلية للقصيدة الشعبية الحداثية:

نقصد هنا بالهندسة الشّكلية الفضاء الذّي يشغله النّص الشعريّ الشّعبيّ الحداثيّ في صفحات الدّواوين في مقابل الخطابات الشعريّة الشّعبيّة الكلاسيكيّة التّي تُبثّ شفاهيا عبر الصّوت، ويتم تلقيها بطريقة مباشرة عن طريق السّماع بالاستعانة بسمات الأداء الشّفاهي التّي تجعل من نبرات الصّوت

وحركات الجسم وزمن الإلقاء أمرا مهمّا في عملية تبليغ المتلقين المباشرين بالعواطف والأحاسيس التّي نريد إيصالها لهم، فهذه العملية مبنيّة على التأثير والتّأثر بين الشّاعر الشّعبيّ ومتلقيه، فيضع الشّاعر الشّعبيّ الخطاب في موضِع حواريّ ليقع التّلاحم بينه وبين نفس المتلقّي الذّي يتقمّص دوره[1] في حين يسعى الخطاب الشعريّ الكتابي على الحفاظ على بعض من الخصائص الشّفويّة كما رأينا ذلك في مواضع سابقة كما استفاد من تقنيات الطباعة التّي مكنت الشّعراء الجزائريين من تحديث الشكل الكتابي بما يساعد في مضاعفة تأثير شعرهم على المتلقين[2] في محاولة لاستغلال الإمكانات الكتابية وتعويض كلّ الاستراتيجيات الشّفويّة التّي تعوّل على المباشرة في التوجه للمتلقي.

يذهب الشّعر الشّعبيّ الكتابي إلى إقصاء اعتبارات السّياق التّي توجّه الأشعار الشّعبيّة الشّفويّة وتجعل منه منطلقا لها في حين "تخلق الكتابة ما سماه بعض الباحثين لغة طليقة من السّياق أو الخطاب المستقل، وهو خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته [...] ذلك لأنّ الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلّفه"[3] مبني على علامات لغويّة وغير لغوية متمثلّة في التشكيل البصري الذّي تشغله أو تشكّله الطباعة، وهو ما سنحاول رؤيته في القصيدة المعنوية "حرص خاص" للشاعر عبد الرزاق بوكبّة، يقول:

"نَحْرَقْ بْرَاوْتَكْ*
بْالقْرَايَة"[4].

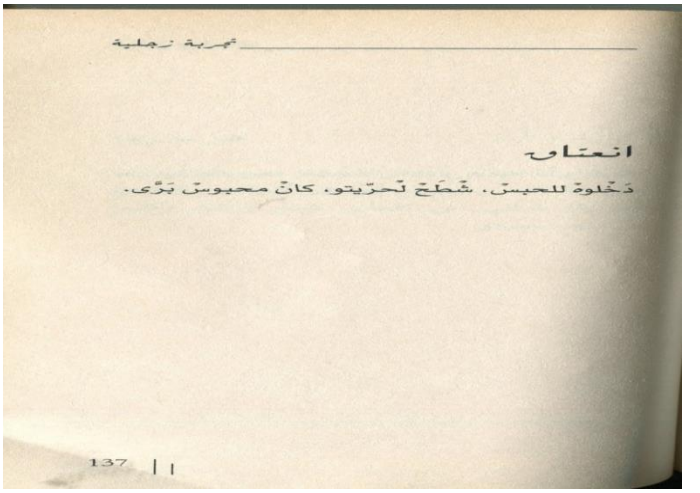
تتضمّن قصيدة "حرص خاص" سطرين شعريّين يتوجّه الشّاعر فيهما لشخص (ذكر/أنثى) ليخبره أنّه سيقرأ رسائله غير أنه فضّل توجيه خطابه بشاعريّة، حيث كان السّطر الأوّل دالا على رغبة الشّاعر في حرق تلك الرّسائل، غير أنّ المعنى تغيّر تماما مع قراءة السّطر الثاني الذّي حمل مفارقة وهي أنّه سيحرقها بالقراءة، بمعنى؛ أنّه لن يترك شيئا فيها غير مقروء، محاولة منه خرق أفق انتظار القراء الذّين كانوا يعتقدون وهم يقرؤون السّطر الأوّل أنّ لا أهمّية لتلك الرّسائل ما جعله يقرر حرقها، ليبدأ المتلقي في عملية التأويل والبحث عن الأسباب التّي دفعت الشّاعر لاتخاذ هكذا قرار في ظلّ غياب الموجهات الكافية لتفسير ذلك، فكان السّطر الثاني إجابة قوّضت المعنى الأوّلي الذّي أنشأه المتلقي في ذهنه ليغير مجال البحث عن تأويل سبب الحرق إلى البحث عن سبب قراءة تلك الرسائل بعناية واهتمام، وفي مستوى أخير من عملية التأويل ينتبه المتلقي إلى شعريّة البياض الذّي شغر الصفحة التّي جاءت فيها القصيدة فاعتماد هندسة معينة دون أخرى لها أهدافها والتّحفيزات التّي أنتجت من أجلها حيث عمل الشّعراء الشّعبيّون المعاصرون

في قصائدهم على إجراء تشكيلات بصريّة تجسّد الدلالات التّي يرمون لإيصالها للمتلقي[5] وهو ما سنلاحظه في القصيدة المعنوية "الكتاب الثاني" والتّي جاءت في سطر شعريّ واحد، يقول فيها الشّاعر:

"يَاكُلْ مَنْ صَحْنْ الْجُوْعْ"[6]

إنّ تغير القصيدة الشّعبيّة من الشّفويّة إلى الكتابة جعل الشّاعر الشّعبيّ يدرك قيمة الاهتمام بالجانب البصري الذّي يحظى بأهمية كبيرة في عملية تلقي المكتوب بعد أن كانت القصيدة الشّعبيّة تركّز جلّ اهتماماتها على السّمعي بحكم طبيعية متلقيها المباشرين، وهو ما لاحظناه في هذه القصيدة التّي جاءت في سطر شعريّ مكتوب أسفل الصّفحة بخطّ سميك لإبلاغ المتلقّي بالنّظر صوب المراد الانتباه إليه بهدف تحقيق تواصل خاص يمزج فيه الشّاعر الشّعبيّ المعاصر بين ثنائية اللّفظ والشكل لتصبح القصائد نصوصا حداثية مرئية تختلط فيها الصورة والخط واللّغة[7]، وقد أحصينا تواتر مجموعة من الأشكال الشعريّة الحداثية، والتّي لخصناها في القصائد التالية:

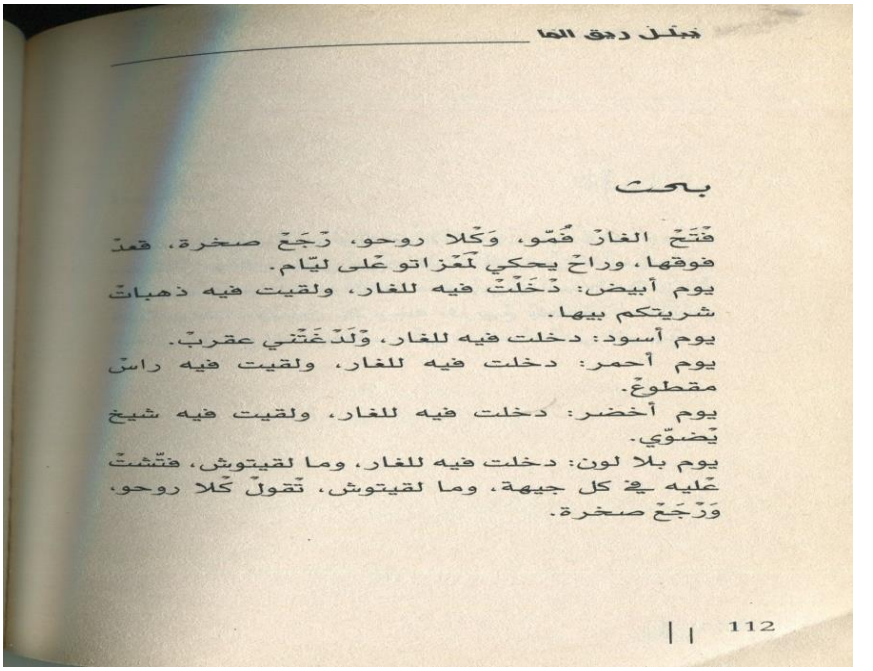
الصورة1: صورة لصفحة ديوان يبلّل ريق الْمَا ص137 قصيدة انعتاق



تمثل الصورة رقم 1 نموذجا من النّماذج المتكرّرة في الشّعر الشّعبيّ الحداثي، حيث تشغل القصيدة فيه من سطر إلى أسطر شعريّة معدودة في كل مقطع، وتقترب بدرجة كبيرة إلى ما يسمّى شعر "الشذرة" أو الكتابة الشّذرية التّي تعبّر في موضوعاتها عن تأمّلات ما روائية حول الحياة، وذلك بالاحتكام إلى متواليات مقطعية ذات لغة مكثّفة تحمل صورًا دلالية عميقة مبنيّة على الانزياح والمفارقة والحرية والإيحاء

وفي نفس الوقت لا تخلوا من التّرميز والإدهاش[8]، حيث يعرف هذا النّمط الشعريّ الحداثي مقاطع شعريّة منفصلة في كثير من الأحيان مكسّرًا النّسقية المعروفة في الشّعر الشّعبيّ التقليدي وإعادة بناء هيكل جديد يتضمّن عنونة جذابة ومختزلة تهيء المتلقي لاكتشاف النّص الشعريّ، وقد يأتي هذا النمط الشعريّ على أشكال مختلفة وأسطر شعريّة متفاوتة حسب عدد الشذرات التّي يتضمّنها، وعموما يمكن اختزالها في الصور التالية:

الصورة رقم02: القصيدة المعنونة " بحث".

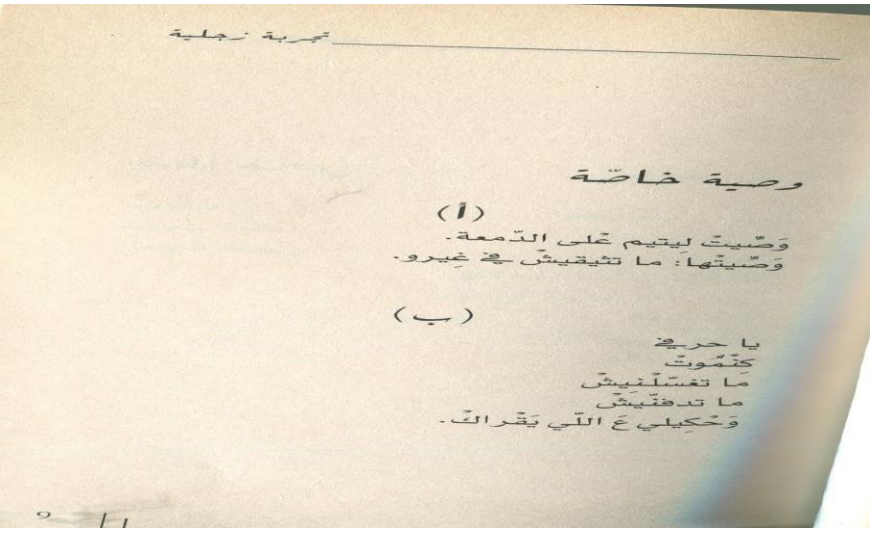


بحث

هَتَحّ الغارْ هُمّو، وَكّلا روحو، زّجّحْ صخرة. قعدّ فوقها، وراحْ يحكي لمّعزاتو عّلى ليّام.
يوم أبيض: دّخَلّتْ فيه للغار، ولقيت فيه ذهبات شريتكم بيها.
يوم أسود: دخلت فيه للغار، وّلدّغتّني عقربّ.
يوم أحمر: دخلت فيه للغار، ولقيت فيه راسّ مقطوعّ.
يوم أخضر: دخلت فيه للغار، ولقيت فيه شيخ يّضوّي.
يوم بلا لون: دخلت فيه للغار، وما لقيتوش، فتّشت عّليه في كل جيهة، وما لقيتوش، تّقولّ كّلا روحو، وَزّجّحْ صخرة.

112

الصورة رقم03: القصيدة المعنونة " وصيّة خاصة".


تجربة زجلية

وصية خاصّة

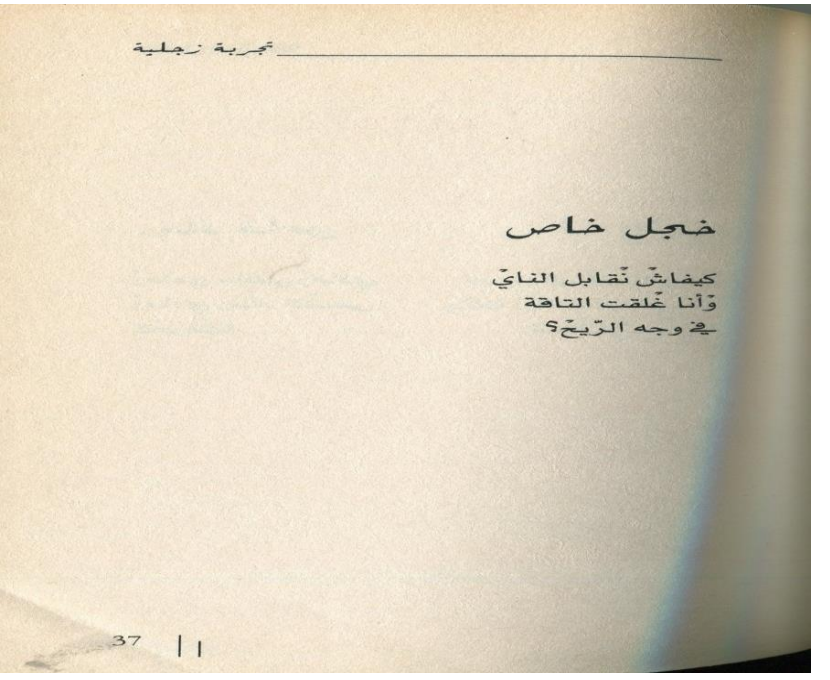
(أ)

وَصّيت ليتيم عَلى الدّمعة.
وَصّيتها: ما تثيقيش في غيرو.

(ب)

يا حريف
كَنْمُوت
ما تغسّلنيش
ما تدفّنيش
وَحْكِيلي عَ اللّي يَقْرالك.

الصورة رقم 04: القصيدة المعنونة " خجل خاص".

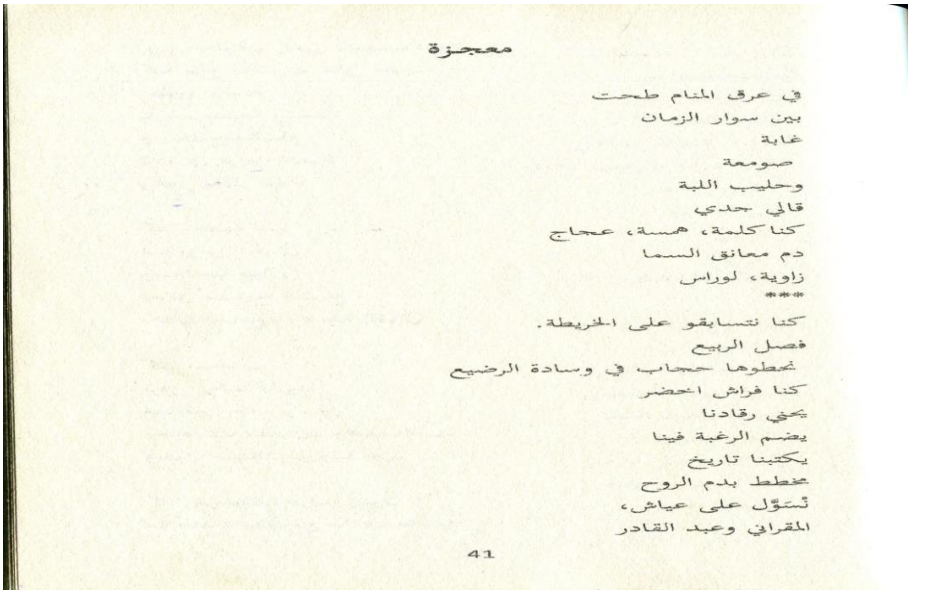

تجربة زجلية

خجل خاص

كيفاشْ نّقابل النايّ
وَأنا غْلقت التاقة
في وجه الرّيحْ؟

تأتي الشّذرات الشّعريّة الشّعبيّة متفكّكة ومنفصلة على المستوى الظّاهري حيث يظهر النّص الشعريّ منقسم إلى فقرات وقطع ومتواليات مستقلّة، لكن يتميّز عمقها البنيوي بالوحدة العضويّة والموضوعيّة[9]، التّي تعيد جمع هذه الشذرات في خيط رفيع يساهم بطريقة أو بأخرى في تحفيز المتلقي على ملئ تلك الفراغات أو الإنقطاعات بالتأويل إمّا في البحث عن علاقة الشّذرات المجتمعة في نص شعريّ واحد كما في الصورة 2، والتّي تحمل عنوانا جامعا أو في البحث عن العلاقة بين شذرتين في نصّ شعريّ واحد كما في الصورة رقم 3، وفي كثير من الأحيان قد يتعامل المتلقي مع نصّ شعريّ شذرة واحدة فيبحث في العلاقة بين وحداتها اللّغوية كما في الصورة رقم(4) خصوصا وأنّ لغتها مكثفة ومفكّكة في الوقت ذاته ما يحث على التأويل أيضا.

الصورة 5: صورة لصفحة ديوان غارت شوفتي منّي ص41 قصيدة "معجزة"[10].



معجزة

في عرق المنام طلحت
بين سوار الزمان
غابة
صومعة
وحليب اللبة
قالي جدي
كنا كلمة، همسة، عجاج
دم معانق السما
زاوية، لوراس
***
كنا نتسابقو على الخريطة.
فصل الربيع
نخطوها حجاب، في وسادة الرضيع
كنا فراش اخضر
يحي رقادنا
يضم الرغبة فينا
يكتبنا تاريخ
نخطط بدم الروح
نسوّل على عياش،
المقراني وعبد القادر

41

تحيل الهندسة الشّكلية التّي جاءت عليها قصيدة "معجزة" في الصورة (5) إلى أحد الأشكال الشعريّة الشّعبيّة الحداثيّة الموزعة على أسطر شعريّة متفاوتة في الطول وقد تكون موزعة على مقاطع كما في هذا المثال أو قد تأتي نصا متكاملا من بدايته إلى نهايته، وما يميز هذا الشكل هو اعتماده على موسيقى داخلية وعدم التزامه بوحدة الرّوي، تلك الموسيقى تنتج عن استعمال خاص للّغة والتّراكيب وهو ما يمكن ملاحظته في السطر السابع (المقطع الأوّل) أين جاء السّطر الشعريّ يحمل كلمتين تنتهيان بمخرج

صوتي واحد (كلمة، همسة)، وهو ما يظهر أيضا في المقطع الثاني من خلال توظيف الأفعال المضارعة في بداية تلك الأسطر الشعريّة على النحو الآتي: (يحني، يضم، يكتبنا)، والتّي شكلت جرسا موسيقا أضفى إيقاعية على القصيدة، إذ أنّ تكرار هذه الصّيغة المتتالي "يقع على الأسماع ويؤثر على النفس بقوّة المتلقي، فقد زادت من لحمه النّص وتعانق أبياته، وكأنّها تأخذ برقاب بعضه بعضا، لتقدّم لنا في كلّ بيت فكرة جديدة تشدنا للاستماع إلى ما سيأتي بعدها"[11] سواء من انفعالات داخلية أو تجارب شعورية متدفّقة عن طريق لغة شعبية –باختلاف اللهجات المحلّية– غير متكلّفة في المفردات وقد تآزرها كلمات عربيّة فصيحة من خلال ورودها إمّا في العناوين أو المتون الشعريّة، وهو ما لاحظناه في عدّة عناوين قصائد من ديوان عبد الرّزاق بوكبّة "يُبَلَّلْ رِيقْ الْمَا"، ونخصّ بالذّكر العناوين التالية[12]: خطأ خاص، إرث خاص، معاناة، بديل، مناصرة، دعوة، إيثار، ثغرة....، وفي ديوان "غارت شوفتي متّي" للشاعر "توفيق ومان" نذكر[13]: (بوح، النّبل، قصّة...).

تخلّل النّصوص الشّعبيّة الحداثية كلمات عربية فصيحة وفي أحايين أخرى يلجأ الشّاعر الشّعبيّ إلى توظيف كلمات أو عبارات من قاموس لغوي أجنبي، كاستعمال اللغة الفرنسية أو الانجليزية، وهو ما سنراه في "ديوان ويكآند" للشاعر توفيق ومان، يقول في أحد مقاطعه:

"قال الوقت: ما معنى القلق؟

جاوبه الصّدى: منين ترسم خطواتك (باطو) واقف

وابن بطوطة بارد في كافي بار"[14].

وظّف الشّاعر "توفيق ومان" في هذا المقطع الشعريّ اسمين فرنسيين أحدهما "باطو"، والذّي يعني السّفينة ويكتب باللّغة الفرنسية على النحو الآتي: "Bateau"، أما الاسم الثاني فهو "كافي بار"، وهو اسم مركب من كلمتين هما "كافي"، والتّي تفيد "المقهى"، و"بار" التّي تعني "مخمرة"، والجمع بين الكلمتين يفيد مقهى ومخمرة، ويكتب باللّغة الفرنسية "Café bar"، وهذه الازدواجية اللّغوية المنتهجة في الخطاب الشعريّ توحي إلى توجّه القصيدة الشّعبيّة المعاصرة وبالأخص الحداثية وانفتاحها على الآخر الثقافي والسّياسي والإيديولوجي من خلال البوليفونية La Polyphonie التّي يتيحها الازدواج اللّغوي المجسّد في تداخل وتحاور الأصوات[15] في النّص الشّعبيّ بعد أن كان أحاديا يترجم الانحصار الذّي كان فيه "واغتاله ونفاه،

لأن الشّعر يموت في الخوف ويموت في القيد [...] فإذا أردنا للشّعر أن يعود للحياة من جديد فلنعد نحن للحياة ولنعد للحرّية"[16] باستغلال كلّ الممكنات المتاحة للقول الشعريّ الشّعبيّ.

إنّ مرحلة الأشكال الشعريّة الشّعبيّة مرحلة لابدّ منها هذا إن أخذنا بالحسبان طبيعة الأجناس الأدبيّة المعروفة بالتّحول والتّطور، ناهيك عن التّحوّل الذّي يفرضه العالم على الإنسان ويلزمه بالسّرعة والدّقة ويطالبه بأن يكون كائنا كونيا منفتحا على العالم ومواكبا لتطوّراته ومثبتا لوجوده.

3. لغة الغياب و لعبة المعنى:

استوحينا هذا العنوان من التّحوّل الحاصل في لغة القصيدة الشّعبيّة الحداثية بشكل عام، غير أنّنا استثمرنا في نفس الوقت مقولات نقدية ذهب إليها مجموعة من النقاد والدّارسين ميزة من مميزات القصيدة الحداثية التّي لا تتحقق حداثية نص شعريّ إلا بها وقد وصفها على حدّ تعبيره بأنّها رؤية شعريّة أو نهج من أنهاج التناول الشعريّ يميل إلى توجيه ظلّ خفيف إلى الشّيء مع السعي اللغة عن الانحراف عنه قدر الإمكان بدل من منحه درجة كبيرة من الوضوح والتفصيلات الجزئية كما في لغة القصائد التقليدية[17]، وقد وجدنا في هذا التّوجه نقاط التقاط كثيرة تجسّدت في لغة القصيدة الشّعبيّة الحداثية.

بعد خوض الشّعر الشّعبيّ المعاصر رهان الكتابة التّي شغلت مهام الذّاكرة الشّعبيّة لفترات طويلة من الزّمن أصبحت علاقة الشّاعر الشّعبيّ بمتلقيه تعرف تحوّلات يمكن وصفها بالجذريّة مست جانبا مهمّا من لغة هذه النّصوص الشعريّة التّي كانت لغة شفويّة ذات قوالب جاهزة تضبطها قوانين التّواصل الشّفويّ كالتّكرارات اللّفظية والّغة البسيطة التواصلية السلسة، والمقدمات الشعريّة الهادفة لإثارة انتباه المتلقين المباشرين، لتصبح اللغة في القصيدة الشعريّة المكتوبة مبنية على علاقات التّلميح والإيمان ، فمن المهمّ الوعي بالتّحولات التّي تطرأ على الجهاز التّمثيلي عندما نتحوّل من وضعية المشافهة ومشهد إنتاج المعنى عندما تكون الأطراف حاضرة وعندما تتحوّل هذه اللّعبة ويصبح المتكلّم كاتبا والمتلقي قارئا، فالسؤال الجوهري هنا يطرح على النحو الآتي: كيف يعوض النّص المكتوب مشهد الغياب وما هي الآليات التّي ينتجها الشّاعر الشّعبيّ لبناء المشهد في ذهن القارئ حتّى يحوّل الغياب حضورً؟[18]وإن كان الجواب هو "اللغة" فكيف يمكن للغة الغياب أن تنوب عن لغة الحضور وتحقق التّمثيلية الغائبة في النّصوص الشعريّة الشّعبيّة المكتوبة؟ ولكي نتحقق ذلك وجب علينا العودة إلى أحد النّماذج الشعريّة الحداثية ومقارنة

لغتها من حيث الإبداع والتّلقي بخصائص اللّغة في القصائد الشّعبيّة الكلاسيكية –الشّفويّة–، وسنختار من أجل ذلك القصيدة المعنوية.

وهو يصف جريان إحدى الويدان:

"الْوادْ....

لهْفَة

لا نطيف رَاحة

لا وقْفَة

راسْ الما

بحفي

كِي حَاوَلْ

يَشْفَى

على راسْ لجْبَلْ"[19].

تعمل لغة الغياب في هذا المقطع الشعريّ على وصف جريان "الواد" على عكس ما يمكن أن تصفه لغة القصائد الشّفويّة، حيث يكمن هذا الاختلاف في الجزئيات التّي يتّبعها الشّاعر الشّعبيّ الحداثي من خلال اللّغة التّي تسمح له بالتّعبير عن طريق الظلال التّي تنشئها، وهي تسعى لإسقاط الشيء المراد وصفه أو التعبير عنه، فالواد هنا هو الشيء المستهدف بالوصف غير أنه غيب واقعي فور استحضاره، وجعلت منه اللّغة الموظفة موضوعا للتأمّل[20] والبحث، ويصنع من "الواد/ المادي لغزا وظلا كأن يعطي الشّاعر بعضا من تلك الظلال ويحصرها في (لهفة، لايطيق راحة ولا وقفة) للتلميح إلى صورة جريان الواد بقوة ودون توقف ثم لينتقل إلى صناعة ظلّ آخر عن المدّة التّي يستغرقها الماء وهو يجري دون توقف، فبدلا من اتخاذ أوصاف مباشرة ودالة عن طول مدّة الجريان اختار الشّاعر طرحا فلسفيا مفاده أنّ الماء طول مسافة جريانه يفقد ذاكرته وهو يحاول تذكّر الجبل الذّي انطلق منه، ليكون فقدان الذاكرة ظلا للمسافة الكبيرة التّي قطعها الماء في الجري على طول الواد.

تتدرج اللّغة الواصفة في القصائد الشعريّة الشّعبيّة الشّفويّة وتتخذ منحى ينطلق من الجزء إلى الكلّ، فكلما انتقلت من جزء لآخر ظهرت الصورة المرَاد وصفها إلى أن تتم على الهيئة النهائية النّاصعة/ الكاملة، في حين تسعى لغة الغياب في القصائد الشّعبيّة الحداثية إلى التوجّه للعام ثم تفكيكه إلى ظلال جزئيّة، وكلّما توجّه القارئ إليها سعيا للوصول إلى الصورة النهائية تستوقفه الظلال التّي صنعتها اللّغة وتجعله يبحث عن الصورة المراد وصفها أمام الكمّ الهائل من الجزئيات/ الظلال مستعينا بقدراته في البحث والتأويل، وهو ما سنراه في مقطع آخر من نفس القصيدة يقول فيه الشّاعر:

"الْوَادْ...
سَخْفَة
يَبْرَدْ وْبَدْفَى
الْوَادْ قَاصَدْ
الْمَنْفَى
الوَاد وَحْيَاتِي
وَكْثِيرْ مَا دَرَّقْ وخْفَى"[21]

يعرض هذا المقطع الشعريّ الأخير في القصيدة "الواد" نهاية تصوير الواد الذّي كان موضوع القصيدة يدور حوله، غير أنّ النّهاية خيّبت أفق انتظارنا في تشكّل الصورة النهائية للموضوع المصَوَّر –الواد– بل زادت تلك الصورة تلاشيا وضبابيّة حين امتزجت التّوصيفات اللاّ مادية (سخفة المنفى، ما درّق، خفى) مع الموضوع المادي ما قد يربك القارئ بعدم قبضة على الصورة النهائية وتفكّك تلك الأطياف التّي صنعتها اللّغة عن الواد وتَفَزُّمها إلى أجزاء صغيرة غير مجرّدة يصعب الانطلاق منها للوصول إلى معاني القصيدة، هذا ما يجعل القارئ يبحث في مجال تأويلي أوسع لاستنطاق النّص الشعريّ.

إنّ تعدّد التأويلات الممكنة للقصيدة باختلاف التأويلات والقراءات يعطي حياة جديدة لها عكس ما كان معمولا به أثناء التداول الشّفويّ، حيث كانت القصيدة الشّعبيّة تحيا بالتّداول الذّي يصحبه التغيير المستمر أثناء تناقلها من فرد لآخر أو من جيل لجيل، ما يجعلنا أمام نظامين مختلفين لضمان استمرار جنس أدبي واحد في مرحلتين متتاليتين وهو الأمر الذّي يجعلنا نعترف أنّ مرحلة تدوين القصائد الشّعبيّة الشّفويّة ما هو إلاّ تعليب لها و"لا يعدو أن يكون إلاّ رواية واحدة من تلك الروايات المرتبطة ب"الجسد الحيّ

النّاطق" أي بواحد من أولئك الرّواة الحقيقيين الذّين كانوا في علاقة مباشرة بالسّامع"[22]، فتحقّق التّلقي في كلّ من المرحلتين الشّفويّة والكتابية تختلف، حيث ترتبط الشفاهيّة بالتداول الشّفاهي كنوع من التّلقي وإعادة الإنتاج بإحداث تبديلات في النّص الشّفويّ الأصلي مع كلّ تداول بينما في الكتابة وبالأخص الحداثية يتحقق النّص الشعريّ الشّعبيّ بالقراءة ويُعاد إنتاجه بالتأويل الذّي تفرضه طبيعة اللّغة الشعريّة الحداثية التّي تحث القارئ على ملئ الفراغات والتّقطعات وتجميع الظلال التّي أنتجتها وفقا "للدّور الذّي يقدّمه النّص والاستعداد الخاص للقارئ الحقيقي، وبما أنّه لا يمكن لإحداهما أن تسيطر تماما على الأخرى فإنّه ينشأ بينهما التوتّر [...] وعلى العموم فإنّ الدّور الذّي يقترحه النّص سيكون هو الأقوى، لكن ميل القارئ الخاص سوف لن يختفي تمام؛ بل سيميل إلى تشكيل الخلفية والإطار المرجعي لفعل الاستيعاب والفهم"[23] ومحاولة تشكيل صورة نهائية يراها متناسقة مع ما يمليه النّص من معطيات، وما تمليه عليه ثقافته.

تأتي لغة الغياب في القصائد الشّعبيّة الحداثية متّخذة أوجها عدّة، ولعلّ أبرز تلك الأوجه "الصورة الشعريّة" ومخالفتها للتّشكّل التقليدي لها في القصائد الشّعبيّة الشّفويّة ولتوضيح الفكرة أكثر، سنحاول عرض إحدى القصائد الشّعبيّة الحداثية، وسنركز على صورها الشعريّة، يقول الشّاعر رشيد بلمومن في قصيدة "روحْ الطينْ":

"الطين...
شْرَبْ مَاهْ...
نْشفْ...
رُوحْ الطِّينْ
بِلَلْ.... الرِّيحْ بات يْرفْ
عْلى راحة الكفْ
النبض
زجفْ
ورْقْ ولْحفْ

كُساهْ...
لَبْلَلْ توضاه
نَاضْ صَلاَهْ
صلاة مُوَخْره"[24].

يحمل هذين المقطعين الشعريّين صورًا شعريّة يذهب فيها الشّاعر إلى وصف موضوع القصيدة الذّي هو "الطّين، لكنّه فضّل تشكيل تلك الصورة بطريقة خاصة خرق فيها التشكيل الذّي ألفناه عن الصورة الشعريّة، فقسم فيها الطين إلى جسد وروح، حتى جفّ، وأمّا الروح فهو "روح الطين" وهو البَلَلُ الذّي يكوّنه ولا يستطيع رؤيته باعتباره جَفَّ –الطّين– ظاهريا فشبّه ذلك البلل ببلل الوضوء الصلاة كونه بلل يراد منه قضاء غرض روحي.

تتّفق أغلب التعاريف على أنّ الصّورة الشعريّة إنتاج طبيعي للتّخييل وترجمة لتلك الصّور الذّهنيّة المتحصّل عليها بالإدراك ثم محاولة التّعبير عنها باللّغة التّي تتمثّل الصّورة للقارئ/ المتلقي[25] وتجسّدها بطريقة واضحة يستطيع من خلالها ملاحظتها وهي تحضر فيزيائيا بأبعادها الشكلية وخصائصها الحسّية في النّص الشعريّ بينما في القصيدة التّي عرضناها نجد أنّ الصورة الشعريّة بُنيت على جزيئات الموضوع المصوّر فعوض أن يتم التّركيز على صورة "روح الطين" وتقريبها جاء الاهتمام "الطين" وتشكّله بدءا من المقطع الثاني من القصيدة لتتصدّر صورة "الطين" مركز التّصوير، ومركز اللّغة، ليصبح موضوع الصّورة الرئيسية مغيبا بالصّورة الشعريّة الظّل ثم لينقسم هذا الظل وتتوالد عنه دلالات وصور أخرى وفي كبلّ مرّة ينقسم فيه الصورة الشعريّة تضاف إليه دلالات ممكنة،ويتشكل "معنى المعنى" وذلك باستخدام جملة لغويّة تدلّ في ذاتها على معنى مكتمل لكنّه ليس نهائيا ما يقود إلى سلسلة من المعاني الأخرى المقيّدة بسياق النّص وتأويلات المتلقي خارج المعاني القاموسية[26]، ما قد يجعل من النّص الواحد عدّة نصوص متوالدة.

كما لاحظنا في الأمثلة السابقة فإنّ لغة الغياب تتّخذ مستويات عدّة في النّصوص الشعريّة الشّعبيّة الحداثية، غير أنّ أقصى هذه المستويات تظهر حين يغيب موضوع النّص الشعريّ ليحلّ محلّه الرّمز أو قد يكون نفس الموضوع حاضرًا في هيئة رمز يحمل مستوى آخر من الدّلالة، كأن يقول الشّاعر:

"كَانْ لَ طّين
أسْمَا مْسَحْرة

الطّيْنْ مَخْلُوقْ
بْلاَ قْفَاه
الطّين يَتَغْوَى
بَاالْخَفْ
بَهْوَاهْ
هْوَا الطّيْنْ
نَشْفُو
مَنْ تْرَابُو
مَنْ لْعَابُو
هُوَ لْعَابُو
هُوَ الطِّيْنْ
هُوَ بْلاَهْ"[27]

يتقاطع الرّمز مع موضوع النّص الشعريّ في هذا المقطع ليكون الطين نفسه هو الرّمز، فتصبح عملية استيعاب لموضوع الرئيسي أكثر نتيجة لاتخاذ الرّمز لغة تواصل من نوع آخر تجعل من نفس الكلمة/ الرّمز تجعل مدلولات أخرى تبتعد من الموضوع أو العنوان المدرج في القصيدة، خصوصا وأنّ كل مقطع من القصيدة يعطي للدّال/ الموضوع مدلولا مختلفا عن الآخر ثم ليأتي الرّمز ليضاعف اغتراب اللّغة الشعريّة "لا بخلق مظهر جديد للأشياء وحسب، بل بخلق عالم جديد"[28] تكون فيه العلاقة بينه وبين المدلول/ الموضوع موجّهة من طرف ثقافة القارئ.

يلعب الرّمز لغة الغياب دورًا مهما في تغييب الموضوع بإعطاء أبعادًا دلالية جديدة تبتعد عن المعنى القاموسي أو تلك المعاني التّي يُحيلنا إليها تفكيرنا مباشرة فور قراءة العنوان مثلا، فيكون بذلك المدلول غير ما بدر إلى أذهاننا في الوهلة الأولى، وهو ما سنراه في نهاية قصيدة "روح الطين" يقول فيها الشّاعر:

"الطِّيْنْ وْلَبْلَلْ
الْعَزْ والذَلْ

الطِّيْنْ مَخْلُوقْ يْمَلْ
نْزَادْ بَحْفَاهْ
رَزْقُو بَحْذَاه*
وْهُوَ جَاعْ وسْحَفْ*
يْلَفْ الطّيْنْ
الْوَقْتْ....
يْطَفّي حُمَّانُو* وَدْفَاهْ
الَضُو.... حُمَّان وَدْفَى
سَالْ الطِّيْنْ عَصْفَى
لُعْمَرْ وْفَى
نْشَفْ الطِّيْنْ
عَادْ لَتْرَابُو
وعَنْدْ بَابُو
لَبْلَلْ نْسَاهْ"[29].

تمثّل نهاية هذه القصيدة ذروة تمثّل لغة الغياب، وذلك باختفاء "الطين" المرئي الذّي جاء متضمنا في جميع مقاطع القصيدة وتوجّه اللّغة نحو بديل متفكّك منه، وبهذا "نحن لسنا أمام لغة تبرز المرئي ناتئا، ناصعا في حضوره، بل أمام لغة تغيب المرئي ووجّه الضّوء إلى مساحة من الوعي، والتّصوّر، بعيدة عنه،أو خارجيّة عليه مع أنّها –دون شك– نابعة منه"[30] من نفس الموضوع الذّي هو "روح الطين"، غير أنّ توظيفه كرمز في نهاية القصيدة بوجود مؤشّرات دالة أخرى جعل اللّغة تصنع مدلولا آخر عن الطين، كون الطين الوارد هنا طين يَمَلُّ يمشي ويجوع ويموت، وبالتالي فمن غير المستبعد أن يكون رمزا للإنسان باعتباره كائنا خلق من التّراب وسيرجع إليه، إلى أصله كما كان ترابا حين يحين أجله وهو ما تدل عليه الأسطر التالية: لَعْمَرْ وْفَى، نْشَفْ الطِّيْنْ، عَادْ لَتْرَابُو، وْعَنْدْ بَابُو، لَبْلَلْ نْسَاهْ.

4. خاتمة:

إن تحوّل القصيدة الشعبية من عالم الشفوية إلى الكتابة فرض معه عدة تغيرات مست جانبي التأليف والتلقي، ما جعلها تغامر في تجريب ممكنات هندسية جديدة تتشابه إلى حدّ كبير الأشكال الشعرية ما بعد الحداثية كالومضة والشذرة، خصوصا من ناحية الشكل المزّع على أسطر شعرية معدودة، ومقتضبة، وعبارات مكثّفة دلاليا.

يعدّ النموذج الشعري الشعبي الحداثي من النماذج الهندسية المواكبة للراهن ومتطلباته من سرعة و دقة وتكثيف، مايساهم في تحفيز المتلقي على البحث عن المقصدية، والتفاعل مع القصيدة.

تمثّل لغة قصائد الشعر الشعبي الحداثي بؤرة توتر حقيقية بالنسبة للمتلقي، حيث تدفعه للتفكير والتأويل من أجل تحقيق الفهم للوصول إلى المعنى، لكن سرعان ما تشتت تفكيره، وتبطل تأويلاته الأولية بمجرد المواصلة في قراءة النص الشعري، ومن ثم يدخل المتلقي في صراع مع النّص ومع تأويلاته كون المعنى مرجأ في كل مرة.

5. الهوامش:

[1] سيزا قاسم، **القارئ والنّص/ العلامة والدلالة**، المجلس الأعلى للثقافة، دط، مصر، 2002، ص99.

[2] لخميسي شرفي، **التشكيل البصري وحداثة النّص الشعريّ –أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشّعر الجزائري المعاصر**، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع01، الجزائر، مارس 2020، ص519.

[3] والتر وأونج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة حسن البنا عز الدين، دار عالم المعرفة، دط، الكويت، 1978، ص69.

* بْرَاوْتَكْ: رسائلك.

[4] عبد الرزاق بوكبّة، **يْبلَّل ريق المَا**، دار فيسيرا، دط، الجزائر، 2013، ص60.

[5] مُحَمَّد الصفراني، **التشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث** (1950–2004)، المركز الثقافي العربي والنّادي الثقافي العربي بالرياض، ط1، المغرب، 2008، ص171.

[6] عبد الرزاق بوكبة، **يْبلَّل ريق المَا**، ص108.

[7] خرفي مُحَمَّد الصالح، **التّلقي البصري للشعر**، الملتقى الدولي الخامس تحت عنوان: السيمياء والنّص الأدبيّ، جامعة بسكرة، الجزائر، 15/ 17 نوفمبر 2008، ص541.

[8] عبد الرزاق بوكبة، **يْبلَّل ريق المَا**، ص137.

[9] جميل حمداوي، **الكتابة الشّذريّة بين التنظير والتّطبيق**، دار الألوكة، ط01، المغرب، دت، ص06.

[10] توفيق ومان، **غارت شوفتي منّي**، دار خيال للنشر والترجمة، دط، الجزائر، السداسي الثاني 2019، ص41.

[11] أمل نصير، **فضاء النّص بين إيقاع الشّعر وإيقاع العصر**، مطبعة السفير عن وزارة الثقافة، الأردن، 2014، ص63–64.

[12] عبد الرزاق بوكبّة، **يْبلَّل ريق المَا**، ص ص10–146.

[13] توفيق ومان، غارت **شوفتي مني**، ص ص23–110.

[14] توفيق ومان، **يونس تهوش**، ويكآند، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، السداسي الأول 2018، ص75.

[15] نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين، **دراسة في المرجعيات والمفردات**، مجلة التواصل في اللّغات والثقافة والآداب، ع31، الجزائر، 2012، ص80.

[16] ياسر عثمان، **الانتهاك ومآلات المعنى** –قراءات سيميائية في الخطاب الشعريّ الحديث، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، دب، 2015، ص115.

[17] كمال أبو ديب، **لغة الغياب في قصيدة الحداثة**، مجلّة فصول، ع03–04، مصر يوليو 1989، ص77–78.

[18] نور الهدى باديس، **المشافهة والتدوين الثابت والمتغيّر**، مجلة الثقافة الشّعبيّة، ع13، البحرين، ربيع 2011، ص15–17.

[19] رشيد بلمومن، **بعض الشكْ قصيدة**، دار الجزائر تقرأ، دط، الجزائر، 2017، ص23.

[20] كمال أبو ديب، **لغة الغياب في القصيدة الحداثية**، ص78.

[21] رشيد بلمومن، **بعض الشكْ قصيدة**، ص24.

[22] ناجي التباب، **من قضايا الموروث القولي**، دار التنوير، ط1، تونس، 2018، ص54.

[23] فولغانغ إيزر، **فعل القراءة** " نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، المغرب، 1995، ص33.

[24] رشيد بلمومن، **سيلفي، دار الأوطان**، دط، الجزائر، 2015، ص ص25-26.

[25] جعفر زروالي، **مفهوم الصورة الشعريّة في النقد العربي**، مجلة الباحث، ع16، الجزائر، 2015، ص49.

[26] كمال أبو ديب، **لغة الغياب في قصيدة الحداثة**، ص81.

[27] رشيد بلمومن، **سيلفي**، ص ص26-27.

[28] فيليب فان تيغم، **المذاهب الأدبيّة الكبرى في فرنسا**، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت (لبنان)، 1983، ص275.

* بَجْذَاهْ: بجانبه.

* سْحَفْ: اشتهى.

* حُمَّانُو: حَرَارته.

[29] رشيد بلمومن، **سيلفي**، ص ص27-28.

[30] كمال أبو ديب، **لغة الغياب في قصيدة الحداثة**، ص84.