الموروث الشعبي في فهم
النص الشعري سيميائيا
"قصيدتا أحلام مستغانمي ويوسف وغليسي نمودجا "

عبد الرحمن تبرماسين

بادئ ذي بدء نطرق باب النصين من خلال مظهرهما الخارجي لندرك النص الموازي كما يسميه السيميائيون. فالقراءة تبدأ من النظرة الأولى له. والعنوان أول ما يثيرنا ويستفزنا بلغته أوبشكله"الكالكرافي" الجمالي أو بطريقة توزيعه وإخراجه لأنه أفق انتظار مثير ومحفز للقراءة واستهلال يفتح الفكر على أسئلة متعددة[1]

النص الوجع

فعنوان نص "**يوسف وغليسي**" هو:" آه ياوطن الأوطان!"[2] مرفوق بعلامة التعجب. وعنوان نص "**أحلام مستغانمي**" موزع على صفحتين. جزء يخترق وسط بياض الصفحة وهو" أرفض معادلة العصر!" مرفوق بعلامة التعجب .
والجزء الثاني "دفاعا عن العادة(...)!"[3]

لنعتمد على العنوان ونقول: إنه هو علامة "Signe النص الأولى التي تصدمنا بصريا لأن للإدراك البصري في تحليل النص الشعري المعاصر أثر لا نستغني عنه لأنه لم يعد ظاهرة سمعية[4] كما كان الشعر التراثي "العمودي" قديما، بل أضيفت إليه ظاهرة جديدة هي "الكاليكرافي" ثم الظاهرة الخطية التي تحمل العنوان وعلامات الترقيم، وما يصحبها من إمضاء وتأريخ، وإهداء أيضا.

ولننطلق في النصين من مقولة "**إيكو Eco وبيرسPierce**" يقول "**إيكو**": العلامة تشمل على كل شيء يمكن أن يؤخذ على أساس من التقاليد الاجتماعية الثابتة بوصفه شيئا يشير إلى شيء آخر. أما "**بيرس**" فلا يبتعد مفهومه للعلامة عن مفهوم "**إيكو**" وكلاهما

يصب في مجرى واحد فيقول: "العلامة هي شيء ما تقودنا معرفته إلى معرفة شيءآخر"[5].

العلامة في نص "**وغليسي**"، هي العنوان والخارطة، والمثل الشعبي: "**الزواوش تتحارب في السماء والدرك طايح على السبول**"[6] وهو الذي يدلنا إلى شيء يقع أو وقع وحدث، أو يحدث الآن في رقعة جغرافية محددة، هذه الرقعة أكدها العنوان والخارطة المرسومة بعناية ودقة، ومؤطرة بخطوط تراثية في مختلف زواياها.

إن المثل الشعبي السابق يقودنا إلى معرفة ما يحدث في هذا الوطن لأنه موروث ثقافي نابع من أعماق تجارب أفراد المجتمع وهو جزء منهم وثابت ويعبرون به عند الحاجة قصد الإبلاغ والإفهام. وهو دال يشير إلى مدلول ويتفق تماما مع مفهوم "**إيكو**" "**وبيرس**" للعلامة وما تذهب إليه "**اعتدال عثمان**" عندما تقول: العلامة الشعرية كلمة أو جملة تعد نموذجا تتولد عنه الدلالة الكلية للقصيدة[7].

فنص "**وغليسي**" يتعالق مع المثل الشعبي السابق ذكره. وإذا ما تأملنا تاريخ النص وتاريخ كتابته وصورته "**الكاليكرافية**" فإننا نجد أن تأويل المعنى سيميائيا يتحقق سياسيا فالصراع الدائر بين الأطراف المتناحرة في "**الجزائر**" على سدة الحكم همومه وعذاباته يتكبدها الشعب والوطن. وهذه الإحالة ليست سمة ضرورية من سمات تأويلها، لكن ما يكتسب أهمية أكبر هو المثل الشعبي الذي تتغنى به الأوساط الريفية الجزائرية، الذي يشكل موروثا ثقافيا وعاملا مساعدا في توصيل المعلومات.

والمثل الشعبي يتضمنه صلب النص والبداية "**بـِ:الآه والنداء**" وهو ما يحمل النكد والحسرة ويجعل منه نصا شعريا ذا **جملة متوجعة**. أما حرف الجر فهو الذي يحمل الخبر للمتلقي خبر مفاده، صراع إثنان، وسقوط إثنان، والضحية إذن، إثنان: الوطن والشعب.

والشاعر ينتقل من النثر"الإهداء" يقول:

إلى شعب يستوطن بلاد "الوقواق"!

إلى شعب لاجئ في وطنه!

إلى الشعب الجزائري العظيم.

المغلوب على أمره!...

إلى الشعر"المتن" فيقول : في وطني،،

في وطن الأوطان!

في فضاء حقول القمح

تشاجر عصفوران.. ــ النص ــ

فتكرار حرف الجر"في" والاسم "وطن" والفعل "سقط"، هو الذي جعل من النص "**قصيدة**".

ونص وغليسي لا يفتقر إلى علامات التنقيط المألوفة في الشعر المعاصر فقد لازمت كل سطر من أسطر القصيدة، فهي تلح وتؤكد على حضورها ولا يتركنا نتيه أو نبحث له عن وطن في رقعة جغرافية بعيدة في نقطة ما على مساحة الكرة الأرضية "**فوطن الأوطان**" جُسِّد بالخريطة التي نحت فيها النص، والمؤرخة من طرف الشاعر، وموقعة من قبل الرسام زميل الشاعر الذي يعد طرفا في تشكيل النص وتبليغه للقارئ، وأي قارئ! القارئ الماهر، القادر على التأويل لأن أي نص شعري يرتبط بنص آخر يتطلب مشاركة هذا القارئ كما يرى" روبارت شولتز Robert Choolts "[8].

السواد يشكل مساحة هامة في الورقة يعادل ما في نفس الإنسان المنفي اللاجئ في وطنه المتوجع من عذاباته مثل الآه المنبعثة من الشاعر، المعبرة عن آلام النفس المنفية. وهو فعلا يترجم غربة الكثيرين داخل هذا الوطن الذي يتصارع فيه أبناؤه.

إن المنطوق النصي لصراع العصافير هو النظير الشعري لمنطوق المثل الشعبي "وهما بوسائلهما المختلفة تناقضان يكفي ما بهما من قوة إلى توجيه التأويل إلى نوع من القراءة التهكمية"[9].

لعبة التوازي

إن الأسلوب الذي تعاملنا به مع نص "**وغليسي**" هو نفسه الذي نمارسه مع نص "**أحلام مستغانمي**" ونفس الإجراءات التي نتخذها لأننا نرى أن التعالق بين النصين يتمثل، في **الصراع، والهجرة، والنفي، والغربة.**

فالقراءة السيميائية له نستهلها أيضا من عنوان النص " **أرفض معادلة العصر!** (في ص 35) **دفاعا عن العادة(...)!** (في ص 37 من الديوان) الذي يحمل في جناحه قوسين بينهما ثلاث نقاط، وخارجهما علامة التعجب. إذ داخل القوسين نقرأ نصا كاملا لم تفصح عنه الشاعرة وهو"**فعل ما**" يمارس، وتمارسه الشاعرة، وهو من عادتها، لكن هناك مانع يمنعها، لذا فهي تتعجب من هذا المانع وتتحداه، وتقوم بإتيان الفعل وممارسته وتصرح به في ثنايا النص.

قبل الولوج إلى روح النص، نذكر أن العنوان سبقه عنوان شامل يحمل علامة التعجب التي تثير قلق التساؤل والاستفزاز يتقدمها فعل استقبالي هو من ملفوظات الشاعرة المعبرة عن موقفها في الممارسات الحياتية اليومية "**أرفض**" وبالتالي يتكون لدينا نص يوحي بنص آخر هو "**المتن**" أو متن النص الكلي.

فالنص الذي نحصل عليه من قراءة العنوان يعطي لنا شكلا دائريا• وذلك بفضل الفعل" **أرفض**" الذي يساعدنا على تولد الدلالة والذي يقوم مقام "**الوتد**" أثناء تدوير الركن للحصول على صيغ جديدة، كذلك الفعل "**أرفض**" هو "**وتد**" بالنسبة لعنوان النص وهو المحور الذي يرتكز عليه معنى النص، وعليه بنيت فكرة القصيدة.

فالقراءة الأولى هي: **أرفض معادلة العصر ! دفاعا عن العادة(...)!**

والقراءة الثانية: **دفاعا عن العادة (...)! أرفض معادلة العصر!**

فالشكل الخطي للنص لاشك أنه تغير في القراءة الثانية، وأن الإدراك البصري له يلاحظ تغيرا في مقروئيته فيصبح القوسان، والتعجب، والفعل في وسط النص، وتحتفظ النهاية بعلامة التعجب (!) وحتى النص المتن ينتهي بنفس النهاية، نص العنوان.

لذا فالنص العنوان، هو مرآة للنص المتن. إنما النص المتن هــو اتــساع الرؤيــا وازدياد الوضوح لدى القارئ الناقد بفضل ما يمنحه له من مساحة وعلامــات التــرقيم، وإحالات، وتناص أيضا.

عود على بدء

النص يتعالق مع نص "**يوسف وغليسي**" المشار إليه سابقا في التعلــق بــالوطن، ومعاناته وأوجاعه في الموروث الشعبي (المثال الذي أوردناه سابقا) "**الزواوش تتحارب في السماء، والدرك طايح على اسبول**" وفي الحكاية التي تروي قصة "**جحا**" لمّــا ركــب وابنه على الحمار فقالوا جحا وابنه على الحمار، هذا كثير! ونزل أحدهم وبقــي الآخــر، فقالوا هذا راكب وذاك ماش..الخ ثم اتفق "جحا" وابنه على حمل الحمــار فقــالوا عنهمــا مجانين.

إذن فالمثل والحكاية "**هما جامع الــنص**" بــين "**يوســف وغليــسي** " و "**أحــلام مستغانمي**" .فالضحية **الشعب والوطن** عند يوسف وغليسي ، و**الوطن والشعب** عند أحلام مستغانمي.

هموم الوطن تجعل من "**مالك حداد**"[10] حاضرا بين ثنايا المتن ليؤكد حضور المنفى للشاعرة داخل الوطن. كما كان منفيا في لغته هو، فثمة طارق ترد عليه الــشاعرة مــن خلال استنطاق تناصي "لمالك حداد" "**لا تطرق الباب كل هذا الطرق فلم أعد هنا !**" فهــذا الحضور لا يعد حضورا اعتباطيا Arbitraire هكذا، إنما هو حضور ذلك المنفــي فــي وطنه المسكون به، هو حال الشاعرة في وطنها التي لم تعد فيه وفقا لمعادلة العصر التــي رفضتها، فجملة لا تطرق تساوي من حيث المنفى لم أعد هنا.

فالنفي الذي أزعج مالك حداد في"**لغته**" هو الذي يزعج الشاعرة حيث يمارس عليها فعل "القص"•.

فالنجر هذا التقابل المبني على التكرار، والتوازي، والذي اعتمدته الشاعرة لإحداث مبدأ التنظيم على المستوى الموقعي أو عن طريق التكافؤ[11]. تقول الشاعرة في صفحة37:

يوم أحببت..قالوا شاعرة
هم أحبوا.. أصبحوا زعماء
تعريت لأحبك.. قالوا عاهرة
تعروا.. أصبحوا زعماء
تركتك لأقنعهم.. قالوا منافقة
تركوك.. كدنا نشبع
عدت إليك.. قالوا جبانه
عادوا.. بدأنا نجوع

إذا نقول: حبها ساحة مملوءة بالعواطف، وحبهم زعامة وسيادة. عريها لأجل وطنها عهر، ــ في نظرهم ــ لأن المجتمع ذكوري سادي لا يسمح للمرأة أن تسمع صوتها لأنه خروج عن الدين والعرف عورة، وعريهم غناء يعني السرقة وتلقي الرشوة، فعريها أشرف وأطهر. تركها لوطنها هو هجرة نحو الحب، وفي نظرهم نفاق، وتركهم له انحسار للرشوة، والسرقة وإشباع للجياع من الفقراء. عودتها لوطنها جبن وعودتهم له وللحكم تجويع للمواطنين، وعودة للسرقة والغش.

هذا هو المنطق الذي يسود النص، منطق التوازي والتقابل. الحب والكره، الخير والشر، القناعة والجشع، منطق الصراع بين الطرفين المتناقضين، الطرف الرافض الشاعرة، والطرف المهيمن السادة الحكام.

هنا يتموقع الأديب في النقطة الفاصلة بين المتقابلين وهي النقطة المحورية للنص (تقطة الإبداع واللا إبداع) التي تقدم نظاما كليا تتحقق من خلاله الموقعية التكرارية[12] التي تجعل من بنية النص بنية متوازية فتمنحه صورة إيقاعية تضفي على الصورة الخيالية جمالا تتيح للقارئ الملتزم متعة لإثارة ما هو دفين فيها من مأثور" الحكاية والحكمة" في التراث الشعبي والأدبي.

ولو نستمر في عملية البحث عن التوازي فإننا لن نتوقف إلا بتوقف النص، ولـــن ننتهي إلا عند نهايته. وقد أشرت سلفا إلى كون بنيته مبنية على أساس التـــوازي. الـــذي يحقق معادلة متساوية الأطراف، فالمبدع لا يتخلى عن عادته إذا ما عرَّفنا العـــادة بأنهـــا "**فعل وممارسة**" فالشاعرة لا تتخلى عن فعل **الكتابة** عندما لا تجد من يفهمها تكتب لنفسها؛ لأن في ذلك التزام بقضايا الوطن، فهي تناقض فعل المقص فـــي نـــشرة الأخبـــار وفـــي تموقعها في ميدان الكتابة الإبداعية تمنحها توازيا بين فعل الكتابة في الـــنفس الاجتماعيـــة وفعل المقص ودوره في تمويه وتوجيه المجتمع بكامله، فالنص "طبع في فيفـــري 1976" يعيد نفسه وكأنه يكتب للتو.

ويبقى الأثر متواصلا أثر الكتابة الإبداعية"الرافضة "

عادة الكتابة = عادة الجنس

الورق = السرير

ونقول: عادة الجنس يقابلها الورق، وعادة الكتابة يقابلها السرير.

وليس من العسير فك هذه الشفرة "code" للوصـــول إلـــى روح الـــنص المملـــوء بالتعابير الذاتية المتمردة عن سنن المجتمع المحا فظ الذي يفرض قيوده علـــى ممارســـة العمل الإبداعي كما يفرضها على ممارسة العمل الجنسي، بمعنى أن أطـــراف المعادلـــة يتحكم فيها فعل "**المنع**" الذي يقابله فعل الرفض من قبل الشاعرة.

فالنص إذن هو عبارة عن **مستودع الذات** لكنها ذات معدية وموجهة للتأثير في فرد أو جماعة[13]. يعني تواصلية، ولكي تكون كذلك اعتمدت الشاعرة على الموروث الثقـــافي الشعبي الذي يمكنها من إحداث التفاعل بين النص والمتلقي أو بينها وبين القارئ.

انتهائي بداء تي[14]

1/ لو ننطلق من هذه لمقولة "**انتهائي بداءتي**" ونأخذ بالنظرية الآتية:

«النص الشعري جملة واحدة آمرة أو ناهية أو متوجعة»[15] فنجد أن كلا الشاعرين التـــزم بقضية "**الـــوطن**" (العنف، والمنع) وكلاهما وزع نفثات الأسى والشجى المتراكمة علـــى صوره بالطريقة التي يراها تنفس عنه، وتبلغ أوجاعه وتحديه إلى قارئه. واتفقا على مبدإ

التكرار في العملية التواصلية، لأنه يخلق نظاما إيقاعيا، وإيحائيا يتجاوز به حدود المعنى المباشر إلى منطقة يمكن أن نطلق عليها منطقة "**مخاطبة الأرواح**".[16]

2/ الشاعرة "**أحلام مستغانمي**" اعتمدت لعبة التوازي بين المقاطع والفصل في السطر الواحد بنقاط الإبداع التي تعوض السؤال الصادر من المخاطب بـ: ماذا حدث؟ فيأتي الجواب، الذي يزيل كل الغموض، ويضع حدا لنهاية القلق الذي يعيش فيه المتلقي، فالمخاطب يسأل عندما يدرك أن وراء الخطاب شيء خفي فلا بد من إدراكه.

أما "**يوسف وغليسي**" فقد اعتمد على الأسود والأبيض، وعلى السمت الخطي في توزيع النص على بياض الورق وكان للرسام أثر واضح في منحه النص صورة "كاليكرافية" وهو نوع من الاتكاء والبروز من خلال الآخر يمارسه الشاعر والرسام لإيصال خطابهما، ولكي يكون أكثر جاذبية وإثارة وألصق بالذاكرة الجماعية، وهي طريقة أشبه ما تكون بنصوص الإشهار التي تعتمد في التواصل إثارة الذاكرة. وكان للاكتساح الزخرفي للبياض إثارة تركب مطية التحدي من أجل البقاء.

3/ **كل نص شعري هو حكاية**[17] هذا ينطبق تماما على نص "**أحلام مستغانمي**" إذا هو رسالة تحكي أوجاع الشاعر وآلام الإبداع في وطن يسوده المقص « **لن أحبل منك بعد اليوم!.**» ونص "**يوسف وغليسي**" هو حكاية عن وطن يتعرض أفراده للصراع ولا يجنون في النهاية إلا الأوجاع والآلام

« **آه ياوطنالأوطان!** ».

المراجع.

[1] – إدريس سيمياء اللقاء في تجربة الكيلاني .مجلة المشكاة العدد26 الستة السادسة1416هـ 1996مص 16

[2] – يوسف وغليسي: ديوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار الطبعة الأولى1995مدار إبداع ص 80

[3] – أحلام مستغانمي: الكتابة في لحظة عري دار الآداب طبعة فيفري 1976م ص 35

[4] – مصطفى حركات: كتاب العروض " القصيدة العربية بين النظرية والواقع".المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر1986م ص24

[5] - اعتدال عثمات: إضاءة النص دار الحداثة .بيروت1988مص 21.

[6] - الزواوش: مفرده زاوش يعني بلابل. الدرك: الضرر. طايح: ساقط. أسبول :سنابل.

[7] - المرجع السابق ص21

[8] - روبرت شولتز: ترجمة سعيد الغانمي.السيمياء والتأويل.المؤسسة العربية للدراسات والتشر الطبعة الأولى1994.ص77

[9] - نفس المرجع ص83.

• - يعني لأننا لا نعرف نقطة البداية ولا تقطة النهاية أثناء تكونه وبالتالي يقى كل شيء في حالة دوران داخل دائرة مغلقة

[10] - أديب جزائري فذ يكتب باللغة الفرنسية وكان يعتبر نفسه دائما منفيا في لغة الآخر، مات وهو يحلم بالكتابة بلغة الضاد

• - المقصود الرقابة والمنع

[11] - يوري لوتمان: ترجمة محمد فتوح أحمد.تحليل النص الشعري دار المعارف ص63

[12] - المرجع السابق ص 63.

[13] - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) دار التنوير بيروت ص147

[14] - مأخوذ من بيت شعر لابن الفارض ، يقول فيه :

فوصلي قطعي، واقترابي تباعدي ووجدي صدي، وانتهائي بداءتي.

[15] - تحليل الخطاب الشعري ص147

[16] - فاسيلي كاندنسكي: ترجمة فهمي بدوي .الروحانية في الفن. الهيئة المصرية العامة للكتاب1994م. ص 48

[17] - تحليل الخطاب الشعري.ص 149.