استعمال العامية و الألفاظ البذيئة في الشعر الجزائري المعاصر. بين القبح و الجمالية.

The use of slang and obscene words in contemporary Algerian poetry between ugliness and aesthetics

د/ رجاء بن منصور*

جامعة البليدة 2 ، الجزائر ، radjaunv2@gmail.com

تاريخ الارسال2023/05/25 تاريخ القبول 2023/12/01 تاريخ النشر2023/12/31

ملخص:

كان الشعر العربي القديم و مازال تجربة إنسانية خالدة ، ومعاناة داخلية، وتأثرا بالبيئة والظروف الحياتية، وكانت ترفد كل ذلك لغة جزلة، وبلاغة عفوية، وتدفق في التعبير فإذا نظرنا إلى لغة القصيدة القديمة وأسلوبها نجد أن القدامى أصروا على أن سلامة اللغة من شروط جمالية القصيدة، فقد كان النحويون لا يقرون الشعراء ولا يقبلون منهم أن يجيئوا باستعمالات لا تعرفها اللغة ، كما كانوا يتتبعون أغلاط الشعراء النحوية واللغوية فجاءت لغة الشعر القديم قوية، جزلة، شديدة الفصاحة، متجانسة و اعتبرت صحة العبارة وسلامة التركيب من قواعد القصيد وأسسه .أما المتقدمون في الشعر فقد آثروا مخالفة أسلافهم بدعوى الحداثة، فدخلت من هذا المنفذ إلى معجم الشعر العربي المعاصر، مفردات عامية وتراكيب غير فصيحة، بل وحتى تراكيب بذيئة. وقد نتج ذلك إثر حرص الشعراء على استخدام لغة بسيطة تصدر من واقع الناس ومعجمهم المتداول اليومي، وهذا ما يقود شعرهم . حسب رأيهم . إلى الوضوح، والبساطة، والأصل في شعر الحداثة هو الإبهام والغموض .

الكلمات المفتاحية : الشعر المعاصر/ اللغة الشعرية/ العامية / اللغة البذيئة / الحداثة .

Abstract:

Ancient Arabic poetry was and still is an immortal human experience, internal suffering, and being affected by the environment and life conditions. The grammarians did not approve of the poets and did not accept them to come up with uses that the language did not know, just as they were tracking the grammatical and linguistic errors of the poets, so the language of ancient poetry came out strong, abundant, very eloquent, and homogeneous. Poetry, they chose to contradict their predecessors under the pretext of modernity, and through this outlet entered the dictionary of contemporary Arabic poetry, colloquial vocabulary and non-eloquent structures, and even obscene structures. This resulted from the keenness of the poets to use a simple language emanating from the reality of the people and their daily circulating lexicon, and this is what leads their poetry - according to their opinion - to clarity and simplicity, and the origin of the poetry of modernity is vagueness and ambiguity

.**Keywords:** contemporary poetry / poetic language / vernacular / foul language / modernity

* د/ رجاء بن منصور .

مقدمة:

انغمس شعراؤنا المحدثون وازدادوا انسجاما مع لعبة الحداثة، بعد أن أيقنوا ضرورة نمو الشكل الشعري، وتطوره المستمر، وهذا التطور الدائم يقتضي أن تكون لغته أول مظهر من مظاهره، فنوع اللغة قادر على أن يجعل الشعر جميلا أو قبيحا، ثم إن تقديم الشعر في قوالب لغوية جاهزة منحوتة من الشعر القديم أمر تجاوزه الزمن، فاضطر الشاعر المحدث أن «يتحرك في أفق ثقافي مشبع حتى الأعماق، وفي حقل دلالي شاسع، من القديم إلى الحديث، ومن الشرق إلى الغرب، ومن الأكاديمي إلى الشعبي»[1] قصد الوصول إلى قلوب المتلقين والتأثير في وجدانهم من جهة، والانغماس في الحداثة من جهة أخرى، ولأن «القاموس الشعري القديم، والدلالات لصيغ الأفعال واستخدام الغريب والشاذ لم تعد صالحة ولا قادرة على احتواء التجربة الجديدة لما يتضمنه اللجوء إليها من فصل للتجربة الجديدة عن زمنها، والزج بها في مناخ زمني غريب»[2] اختار الشاعر أن يكون ممارسا، أو مؤسسا لخطاب شعري ذي رؤية مفتوحة، إذ أن حقيقته لا تقوم على معطيات يقينية صرفة بقدر ما هي «إشارات إيحائية مفتوحة على أبعاد الدلالة الرمزية والتعدد المتداخل، وسيميائية الانكسارات المتداعية للأشياء والأسماء التي يوظفها الشعر من أجل تفتيت العلاقات، وأحداث تصدعات بنيوية عميقة داخل ثوابت أساسية تعد مرجعا يقينيا للرؤية التقليدية التي تموقع نفسها ضمن بنية الانسجام، وتمثل الواقع دون محاولة اختراقه»[3].

ولأن الجمال الذي يسعى الشعر إلى تحقيقه يكون من خلال اللغة، كان على الشاعر المعاصر أن يستخدم لغة متطابقة مع واقع الحياة المعاصرة، مستجيبة لمشاكلها، وأن يستخدم الكلمات والتعابير التي تمتلك حيوية خاصة، والتي تكون حاضرة في وجدان القراء، حية على ألسنتهم، وطبيعي بعد هذا أن يتضح «برنامج شعري جديد هو غزو الاستثنائي، يخترق اللغة ليسكنها، واللغة العربية تعني في شعر الحداثة عبور اللغات العربية، وغير العربية، قديمها وحديثها، المدون منها والمحكي»[4]، وقد ظهرت بعد ذلك في أوائل السبعينيات النظرية القائلة بأن لغة الشعر يجب أن تكون كلغة الحديث اليومية، تأثرا بدعوة الشاعر الإنجليزي "إليوت" وقد طبق بعض الشعراء المحدثون هذه النظرية، وبالغوا في الانسياق وراءها انطلاقا من اعتقادهم أن «الشاعر لا يعبر عن خصوصيته الفردية إلا من خلال عمومية طبيعته الإنسانية من ناحية، ومن خلال خصوصية الجماعة التي يعيش بين ظهرانيها، وينتسب إليها من ناحية أخرى. ولهذا كلما كانت لغته الشعرية قريبة من لغة بيئته وعصره، وآخذة بجماليتها؛ أي قادرة على التواجد مع وجداناتهم»[5].

فدخلت من هذا المنفذ إلى معجم الشعر العربي المعاصر، مفردات عامية وتراكيب غير فصيحة، وقد نتج ذلك إثر حرص الشعراء على استخدام لغة بسيطة تصدر من واقع الناس ومعجمهم المتداول اليومي، وهذا ما يقود شعرهم إلى الوضوح، والبساطة، والأصل في شعر الحداثة هو الإبهام والغموض، إلا أن الدكتور "عز الدين إسماعيل" يرى أن «الغموض في الشعر ليس نقيضا للبساطة، وأن الشعر البسيط الذي يهزنا هو في الوقت نفسه عميق، لأن البساطة الساذجة في الشعر لا يمكن أن تهزنا من أعماقنا، وهذه البساطة العميقة التي نصادفها لدى بعض الشعراء لا تجعلنا بحيث نرفض الشعر الغامض، بل هي أحرى أن تعطفنا إليه، لأن البساطة العميقة والغموض، كلاهما

شديد المساس بجوهر الشعر الأصيل»[6]، ويمكن القول –بناء على ما تقدم– أن الفاعلية الشعرية الجديدة تشتغل على واجهتين: واجهة الغموض من جهة، وواجهة البساطة من جهة أخرى «ومن هنا كان الإلحاح على أن يحصل نوع من التماس شكلا ومادة بين الشعر الجديد واللغة اليومية»[7].

1 . استعمال الكلمات والتراكيب العامية:

أصبحت اللغة الشعرية المعاصرة أكثر طواعية، فعلى أن الشاعر لا يتوانى غن استخدام لغة التراث في ترجمة رؤاه. فإنه لا يتردد، ولا يرى غضاضة في أن يستخدم العامية، ولهذا فهو يظل في حالة استفسار دائم لخلق لغة ملائمة لاستحضار الموجودات وهو حين يستخدم اللغة، ويسعى للتعبير عن الجمال، يستحضر الموجود الذي يريد بالصورة التي يريد ، وقد يلجأ بذلك إلى إدخال مفردات عامية داخل الجملة الشعرية، ويوظف ألفاظا غير فصيحة، أو لغة نثرية باهتة لا تتميز عن لغة السوق والشارع في شيء، وبذلك «فقد كثير من الشعراء المعاصرين حس التفريق بين مفردة عربية فصيحة، أخرى عامية سوقية»[8] وحدث خلاف حاد بين النقاد واختلفت مواقفهم إزاء هذا الاستثناء، فمنهم من يرى أن لغة عامة الناس هي لغة غير مناسبة للشعر ، وذلك لأن «لغة الشعر لديهم خاصة، لها سماتها المميزة عن لغة العامة، وأنها ملتزمة التزاما كاملا في نقل مشاعر الشاعر وخواطره إلى نفس القارئ في صدق ومهارة وصحة في قواعدها، وقوالبها المطرحة في كتب اللغة»[9]وأنه باللجوء إلى البساطة والعامية «استبدلت اللغة، وتقادمت، واغتربت فأدركها البلى، لذلك فهي عوض أن تمنحنا ماهية الكائنات، تسلمنا مظاهرها، وتمنحنا قشرتها الخارجية، وهذا البلى الخطير هو الذي ينهض الشعر ليدحره ويلغيه، فيستهل من ذاته ما به يحقق ذلك الفعل الهائل، فيشكل وفق طريقة تجعل اللغة تجدد وتمنح الإنسان ما وراء الظاهر العيني»[10]

ويذهب بعضهم إلى وجوب «خلق لغة جديدة خاصة بالشاعر يجب أن يجنبها ابتذال اللغة العامية، وفخامة لغة الأشعار القديمة، وأن ينحو بها منحى نبالة اللفظ والمعنى ليبقى على صلة بالحياة والذوق العام، وتكون بالتالي وسيلة تواصل بين الشاعر والناس أولا، ووسيلة تواصل بين الناس أنفسهم ثانيا»[11]. وكل هذا ينتهي إلى القول أن مهمة لغة الشعر هي التحرر من اللغة التي تسود الحديث العادي اليومي للارتفاع إلى لغة شعرية جديدة قريبة من لغة بيئة الشاعر وعصره دون إغفال شعريتها وأدبيتها، وأن استخدام الشعراء للمعجم المتداول اليومي جر أغلبهم إلى الوقوع في بعض السلبيات التي أثرت في لغتهم فجردتها من الجمالية الفنية التي لا يسمو الشعر إلى بها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك من لا يجد ضيرا من استخدام اللغة العامية باعتبار أن «الشعراء لم يكونوا بعامة من الأسياد والحكماء، بل كانوا من "عامة" الناس إجمالا»[12] فهذا "إدوارد خراط" يقول عن شيوع استخدام الدارجة والعامية في الشعر الحديث: «من الممكن أن نناقش مشروعية هذا الاستخدام، فلعله أحيانا قليلة غير مبرر في حسي على الأقل، وإن كنت لا أرى غضاضة في معظمه، بل أجد فيه أحيانا نكهة ما وموسيقية ما قد لا تتاح للاستخدام القالبي الفصيح»[13] ومنه من يراه تحولا مهما على مستوى القاموس اللغوي وضربة موفقة من ضربات الحداثة كونها «جاءت برؤية جديدة مغايرة، تعبر عن طموح شعري مغاير، فقد أنتجت شعرا مفاجئا في الستينات، كسر الواقع المأزوم حسب القدرات التعبيرية والرؤيوية لكل شاعر من هؤلاء الشعراء»[14].

وبعد هذه الآراء، أرى أن استخدام العامية في لغة الشعر قد ينزل بها إلى الإسفاف والابتذال. وهو بذلك قد أساء إلى الشعر إساءة كبيرة، حقا إن هذا الاستعمال يعبر عن رؤية جديدة، وطموح شعري مغاير، ويعتبر تجربة فريدة لا تخلو من مخاطر، وحقا إن جل الشعراء من العوام إلا نادرا. غير أن الشعر لأصحابه، ولمن فاز بملكته، وليس للعامة على السواء. فلم يسبق سمعنا عن خضّار أو بقّال محدود الثقافة أنه كتب قصيدة معاصرة إلا إذا كان في الشعر الشعبي المعاصر قد يكون خلق إيقاع أو موسيقية متميزة، أو جعل القصيدة تتسم بالبساطة في التعبير –وهذه يعتبرها البعض ميزة– أو التطبيق الحرفي لمقولة "يصح للشاعر ما لا يصح لغيره"، فأخذَ الحرية في خلط مفرداته الغث منها والسمين، أو اكتساب بعض القراء الذين لا يفهمون من القصيدة كلها إلا الدارج منها أو العامي، فيتعلقون بالقصيدة لأجل ذلك.

ومهما كان أثر العامية في لغة الشعر الحديث، فقد استعملها شاعرانا "حمري بحري" و"عبد العالي رزاقي" على السواء، ولا ندري إن كانا موقنين بمدى أثرها على الشعر، أم استعملاها على سبيل التجريب، أو جريا وراء الحداثة فقط، أم أنها كانت استجابة لحالة نفسية ملحة، أو لمعاني واردة يصعب ترجمتها إلى الفصيح لحظة الإلهام الشعري، ونورد على ذلك أمثلة متنوعة نذكر منها مثلا قول: "حمري بحري":

الله ...الله

«واحد يتنعم في فيلة

واجنان داير بحذاه...

أواحد يسكن في قربي

يفكر في عشاه...»[15]

من الواضح هنا أن الشاعر استخدم هذه اللغة البسيطة جدا، والمتداولة جدا ليعبر من خلالها عن واقع الفقراء الذين لا يفهمون غير هذه اللغة، ثم يقول في القصيدة نفسها "اتهامات جديرة بالتفكير" باللغة نفسها تماما:

يولد كل الفقراء

يموت كل الفقراء

ويظل البغاء

«الحطاب ايموت

ويبقاو احبالو

كل زمان عيبو

عيبو على رجالو»[16]

ونلاحظ هنا أن استخدام "بحري" للعامية جاء على شكل أمثال شعبية سائرة أو مقاطع من قصائد شعرية شعبية تنتقد الواقع بحدة، لكن إذا قارنا هذه المقاطع العامية، مع ما سبقها وما لحقها من المقاطع الفصيحة في القصيدة، نجد أنها أصابت بناء القصيدة بالضعف والتشتت والهلهلة، فمن الصعب أن نركز على قصيدة تتراوح مقاطعها بين الفصاحة والدارجة، حتى ولو كانت تدور حول فكرة واحدة. ويقول أيضا:

ليس للحب حذاء

ليس للحب قميص

ولد يحمل قفة

يدخل الحانات قفة:

«حممیص ... حممیص ... حممیص ...»

تسقط الخيبة قفة

تسقط الدمعة قفة

ويضيع الصوت في رنة كأس

«حممیص ... حممیص ... حممیص...»[17]

نلاحظ هنا أن كلمة "حمميص" العامية منسجمة مع النص إيقاعا ولغة، وهي وحدها تحمل شحنة انفعالية، وتصور بطريقة إيحائية رائعة ما يهدف إليه الشاعر من إبراز معاني الشقاء، والفقر، والبؤس، والضياع لطفل يتجول بقفته في المقاهي والحانات، ليبيع هذا "الحمميص"، وما له غير هذه الكلمة ليرددها ويمكن أن نعتبر هذا النموذج أو هذا المقطع الشعري موقفا إلى حد ما، أما حين يقول:

في شرفتها

غرست شجر "اللواي"

مرت سنتان

واشتدت خضرته

وتشبثت بالجدران[18]

فالجميع يعرف أن كلمة "اللواي" هي كلمة دارجة عامية تطلق على نبات متسلق، وما أطلق عليه هذا الاسم في العامية إلا لأنه يتلوى بكل ما يصادفه في طريقه أثناء نموه وتسلقه، وأن الاسم العلمي والفصيح لهذا النوع هو "اللبلاب". أما إذا نظرنا إلى لغة هذا المقطع نجدها لا تحمل أية شحنة انفعالية، ولا أي نبض شعري، فهي تكاد تكون لغة نثرية لشدة بساطتها

أما حين يقول:

وعلى الأطلس

يمتد زبانا

وأنا مطر وحمام

وأنا أشجار "الزبوج"

ورائحة العرعار

وأنا وتر في ربابة[19]

قد استعمل كلمة "الزبوج" وهي كلمة ليست عامية فحسب بل أمازيغية بحتة، وهي بالعامية كما بالفصحى "الزيتون" فلو قال "الزيتون" لكان وقعها أجمل، ولكان أرضى نفسه باستعمال العامي دون أن يضر بالفصيح شيئا. هذا بالنسبة "لحمري بحري"، أما "عبد العالي رزاقي" فهو يقول:

آتية في عينيك –يا مدينتي– أغنية تلملم ارتعاشة

الحبوب في تمايل السنابل

ترشرش المروج بانتفاضة المناجل

"تبوس" وحدة الدروب

تعانق المقاتل[20]

فالعامية واضحة هنا في كلمة "تبوس" التي لها مرادفات في الفصحى الشائع منها: تقبل أو تلثم، هذا ما نلاحظه للوهلة الأولى، غير أنه في الواقع فإن كلمة تبوس من الفعل باس، هي كلمة فصيحة لا دارجة، وهي تحمل نفس

معنى تقبل؛ إذن فقد يتبادر إلى ذهن قارئ بسيط أنها عامية مبتذلة، وقد يفهم القارئ المثقف أنها فصيحة كل الفصاحة، ثم نجده يقول كذلك:

فتدفن في الصدر وجهك ..

تلثم حلمة ثدي الوليد

فيرقص ... يصرخ "بابا"

ويكبر في القلب "بابا"

تغني له ... وتردد لحنا تليدا:

«غن لي يا سعيد

باش نشريلك ثوب جديد

إذا جاء العيد».[21]

نجده هنا يورد أغنية شعبية في قصيدته "الخروج من المدينة" وهو قبل أن يوردها، يشير إليها بقوله: "لحنا تليدا" وكأنه يقدم لنا مبررا لاستخدامه هذه الأغنية بكونها لحنا تليدا إلا يكون إلا بلغة عامية هي الأخرى تليدة، ذلك أنه في القدم لم تكن القصائد أو بالأحرى الأغاني الفصيحة الشائعة منتشرة، وربما هذا يعطيه الحق في ذلك، لكن هذا الاستخدام لم يكسب القصيدة أية قيمة فنية ولا جمالية، بل إن الركاكة فيها واضحة، خاصة حين يحاول رزاقي تفصيح بعض العبارات لتنسجم مع باقي القصيدة، مثل قوله، باش نشريلك "ثوبا جديدا" إذا "جاء" العيد، فالعامية لا تعرف التنوين، ولا نطق الهمزة في آخر فعب جاء، كما يورد أغنية شعبية أخرى حين يقول:

ضاع الرفاق على ضريحك "عقبة بن نافع"

مرغ ذبيحة عيدك الأضحى على وجهي

وغن معي:

«البل قالت نغرد ونزيد

عن عمري راح في التمرميد

نغرد ونردي

الدمعة طايحة على خدي

وقالوا لي العسكر متعدي

يلعب في التقرسيس عبيد»

أنا ما ثملت، و لا سكرت

من نبيذ

وإنما ثملت على شفتي الزجاجة فاختفت

بقايا الكأس في كفي فرحت أغني:

«نغرد يا داية

ومشوني من غير ثناية

وعبوني من غير عباية

ببان ومادري وحديد

نغرد ملعوطة

من شبح الرومي وحيوطه

وقالوا سلعة محطوطة

ببان ومادري وحديد»[22]

فقد استعمل الشاعر هنا أغنية شعبية بكاملها من البداية إلى النهاية، فأثبت لقارئه أنه يملك من الثقافة الشعبية الكثير، وهو حين ضمّن قصيدته هذه الأغنية الشعبية، لم يحاول تفصيحها، بل أتى بها على طبيعتها، ورغم ذلك فقد أخلّت بالقصيدة كثيرا، وهي –أي قصيدة الهامش السادس– رائعة حقا في المقاطع الفصيحة، التي جاءت قوية، مؤثرة، غير أن هذا التركيب أو المزج بين المقاطع العامية والفصيحة؛ أصاب القصيدة بالضعف فنيا، قبل أن يسيء إليها لغويا. ثم نجده يورد قصيدة كاملة هي مزيج من التراكيب الفصيحة، والكلمات العامية المبثوثة هنا وهناك في أماكن متفرقة من القصيدة حتى طغت عليها فأفسدتها، يقول:

–خذ مني دمي أغلى نبيذ

فهذه "الجبارة" انحرفت عن الوادي

وهات الكأس أملؤها من "اللاقمي"

ورد لي اعتبارا

ليس في "اللاقمي" سوى "اللاقمي"

فمن "حجم" النخيل يموت "الجمار"

وفي خلخال "حولي" يرقص النهدان والسيقان

و"اللاقمي" هو "اللاقمي"

شراب الروح للروح التي انفصلت

عن الجسد المسجى للرحيل

–"شتاية" هذه المدينة

أيها "الحاشي" بها رفقا بحبك للنخيل

وتامل المدن التي بيعت

ف"حجم" النخل يدنو نحوبعض

ملامح وجهك

الجذع منتصب يقاوم مرتين

فمرة "الكرناف" يحنو للجريد

ومرة أخرى

يضيع به الجريد

وينتهي "الذكار"

و"المذوذ" المنسي في أحد المواخير

التي ذبلت على فخذي عجوز ينتشي

من خمرة المخلوق

–من باع هذا النخل في "الخرص"

وهو يهل كـ"الغرود"

هل جف "ماجن" نخلة عذراء

أم جفت من "العتروس" ماء[23]

والواضح هنا أن هذه الكلمات العامية، والتي أشار إليها الشاعر فوضعها بين مزدوجين، هي كلمات غير مفهومة عند عامة الناس، لأنها تختص بسكان منطقة الصحراء، وبالفلاحين وأصحاب الواحات، وغارسي النخيل على الأخص، وصراحة ما كان لي أن أفهمها لولا الهامش الطويل العريض الذي أدرجه الشاعر أسفل الصفحات لشرح معناها للقراء. والقارئ لهذه القصيدة يدرك دون جهد عسير أن هذه الكلمات المبعثرة هنا وهناك قد جنت على القصيدة فأنزلتها منزلة الضعف والركاكة فما هي بالشعر الشعبي، ولا هي بالفصيح، ولا تشفع لها حتى الدعوة إلى البساطة باستخدام العامي، لأنها زادت القصيدة غموضا وإبهاما، وهذا فقط ما قدمته للقصيدة من الجانب الحداثي وهو الغموض. وربما قد استعملها الشاعر لهذا الغرض، ولكنه بذلك حكم على قصيدته بالسقوط، أما حين يقول:

لا تغلقي في وجهي الأبواب

فالميناء يغريني

وهذا الخبز و"الفرماج" يقتلني

لماذا يدخل "الويسكي" إلى صدري

وطعم الخبز في الفم أحلى؟[24]

فهو هنا يستعمل كلمتين عاميتين لكنهما على الأقل مفهومتين لدى الجميع، فـ"الفرماج" و"الويسكي"، عدا عن كونهما كلمتين أجنبيتين، إلا أنهما مستعملتان بكثرة في الدارجة الجزائرية، وأمثلة هذه الكلمات كثيرة في لغتنا اليومية، وهو راجع حتما لتأثير لغة المستعمر الفرنسي على لغتنا في الحقبة الاستعمارية، لكن هذا لا يعطي الحق للشاعر أن يستعملها في قصيدة عربية معاصرة ولو بدعوى الحداثة.

لقد استعمل الشاعران الكلمات والتراكيب العامية بشكل متناثر هنا و هناك. وسواء فاق هذا ذاك، أو تجاوزه بقليل أو بكثير في هذه الاستعمالات فإنها . حسب رأيي . لم تفد الشعر بقدر ما أضرت بفنيته ولم تدفع به قدما في ركب الحداثة، بقدر ما نقلته إلى رتبة الشعر الشعبي؛ والأسوأ أن هذه التراكيب العامية المتناثرة هنا وهناك، تجمع بين الإسفاف والركاكة الشيء الكثير، والأفضل —في نظري– لشعرائنا المعاصرين أن يبتعدوا عن هذه التراكيب العامية، وهذه الاستخدامات الشاذة. والإبقاء على الفصحى خير لقصائدهم وأبقى، لأن محاولة التقاط اللغة العامية واللهجات، وجعلها ترقى إلى مستوى الشعر أمر غير جائز في لغتنا العربية، لأن الهوة بين فصحانا وعاميتنا واسعة بشكل بيّن.

2 . استعمال الألفاظ البذيئة:

إن الشعر مخاطرة كبيرة: مخاطرة تعبير بلغة راقية عن انفعال أو حقيقة لا تستطيع اللغة العادية أن تعبر عنها، وعما لا يمكن اللغة المألوفة أن تترجمها، وفي هذه الحالة يصبح الشعر ثورة مستمرة في الألفاظ والمعاني وحتى في الأفكار والمواضيع؛ وهذا ما يستلزم قارئا يقضا ومثقفا، وعلى مستوى من رهافة الحس. ومن هنا فإن «الوقوف أمام شخصية المتلقي ودراستها مهم في العمل الأدبي، لا تقل أهميته عن دراسة النص في مجال الظاهرة الأدبية، ولذا يجب أن تصبح دراسة المتلقي الفني عنصرا مكونا في عملية الكشف عن قوانين الفن ووظائفه ودوره في الماضي والحاضر»[25] كما أن الاهتمام بالمتلقي يفرض على الشاعر بالدرجة الأولى قدرا من الاحترام كونه شخصية انفعالية تحتكم إلى قواعد لغوية، وقيم حضارية، وخصائص اجتماعية، ومعايير أخلاقية، فأن يكسر الشاعر القواعد اللغوية، ويتلاعب بالكلمات فيحذف أو يضيف، أو يخل بنظام الجمل أو يكرر الأصوات، أو يأتي بتراكيب غريبة فهذا لن يضر القارئ في شيء، أما أن يمس الشاعر بقيم المتلقي ومبادئه الاجتماعية ومعاييره الأخلاقية، بأن يأتي بالبذيء، فيوظفه في قصائده، فهذا ما قد يقضي على شعره، بدليل أن للقارئ الحق بأن يحكم بنجاح القصيدة أو بسقوطها، غير أن «المعجم الشعري عند بعض شعراء الاتجاه الجديد يتدنى أحيانا إلى استخدام مفردات لغوية بذيئة تحوم حول أجواء الرذيلة، والعهر، والانحراف، وتتجرأ في الإفصاح عن الرغبات الجنسية المكبوتة بألفاظ وتعابير ليس فيها سمو الشعر ولا مثاليته»[26] وينحطّ معجمهم الشعري إلى استخدام ألفاظ السباب والشتيمة متجاوزا حدود اللباقة والأدب، وإلى الإتيان بصور وتراكيب تبعث على التقزز، بألفاظ تثير الاشمئزاز والنفور في نفس المتلقي، وكل ذلك تحت غطاء الحداثة ، وكما سقط الشعراء المعاصرون في فخ اللغة العامية، سقطوا أيضا في فخ اللغة البذيئة، فاستخدموا لغة متجردة من كل إحساس حيي، وتعابير غاية في التجاوز لكل الأعراف، والتقاليد، والأخلاق، فلاحظ "حمري بحري" حين يقول، في مقاطع متفرقة من قصيدة "هيا معي":

–أنت الحضور والغياب الدائم الآن معي

والشبق الثائر من نهديك في يدي

–ضمي مفاصلي إليك ثمرة

كالنهر في فصل الشتاء

–نامي معي...

يورق زند الحلم زيتونا على شفاه

كل الثائري[27]

لقد وصل بلغته هذه حدودا بعيدة بتجاوزه القيم الأخلاقية والدينية حيث فاجأنا بتعابير غاية في تكسير الأعراف والتقاليد والأخلاق، وقد فجأنا أكثر في قصيدته "حبيبتي تتعرى" فهو يقول:

من مخاض الرفض

من عشق الحجارة

يكبر النهد..... يضيق الخصر

غصنا إشارة

وأراها تتعرى ... أتعرى

نهدها يكبر، يزداد استدارة

تولد الرؤيا بعيدا ...

داخل الذات شرارة

وأراها تتمادى ... أتمادى ...

لهب يجتاح ذاتي ...وأغني

باحثا عن كلماتي

عن محارة

يكبر الحب رسوما وعبارة[28]

فالشاعر هنا لا يتوانى عن وصف مشهد جنسي متجردا من كل إحساس بالحياء، بل وصل به الأمر حد وصف إحساسه وحالته تلك اللحظة، وله من هذا الكثير، فهو يقول مثلا:

رأيناه عند المساء

يعانق حسنا ...

يضاجع طفلة

رأيناه

والحقد نار، وثورة[29]

كما لا يتوانى في الإتيان بكلمات بذيئة، في مواقع لا تمت لها بصلة ويستخدمها في تراكيب ذات معنى لا علاقة له بهذه الكلمات النابية السوقية، فهو يقول مثلا:

فارس يجرح ثدي الأرض ثلما

فيزهر الجرح سواعد... ومناجل

ويغني:

بين نهديك، زهورا وسنابل

وأغنيك نشيدي[30]

وحين يقول:

وأنا عند النبع النازل من نهديها

صحت بكل الخلان

من أضرم في النار

ورماني خلف الأسوار[31]

الشاعر هنا لا يترفع عن التصريح عما يعتمل في نفسه ، فهو يصف اضطرابه بشكل ينقل إلينا الصورة، أو المشهد كما هو .

لقد اتخذ "حمري بحري" من الجرأة مذهبا فنيا، وتمرد على اللغة حتى اخترق جدارها بتجاوزه الأخلاق والقيم الدينية، ولكنه على ما يبدو، كلن يفرغ أوجاعه وهمومه وعقده النفسية في هذه اللغة الفاضحة، وهذه التعابير المنفرة. ولم يسلم "عبد العالي رزاقي" من هذه الجرأة فنجده يقول مثلا:

–أي حب يسكن الكأس التي انكسرت؟

–وأي عشيقة ضاعت على شفتي عشيق؟

–الحب أن تبقى الزجاجة في اليدين تراود

الشفتين، تدفئ نبض قلبك حين يرتسم

التجلي في العروق، وتصعد الرغبات من

أعماق صدرك.[32]

الشاعر هنا لا يجد حرجا في وصف أجواء الخمر وهواجس السكيرين، محتذيا في ذلك حذو "أبي نواس". غير أن "عبد العالي رزاقي" هنا ربط الخمر وتأثيرها على شاربها مباشرة بالرغبات الجنسية، ولم يلق حرجا في ذلك، وقد أكثر "رزاقي" من هذه المواقف أو الصور المعبرة عن الجنس والإغراء والانحرافات المشينة فنجده يقول مثلا:

ونحن –الآن– لم نقدر على حب

ورثناه من امرأة يضاجعها الجميع

وتستحي أن يستحم بحبها طفل رضيع[33]

فهو هنا يتحدث عن امرأة فاجرة، توزع حبها على الرجال، فتمارس المحرم، ولا ترضى أن تمارس الأمومة، وهي حلم كل امرأة شريفة. ثم يتحدث عن امرأة مماثلة فيقول:

كحد السيف عارية

ومغلقة نوافذها

وباب الدار مفتوح

ويدخل من خلال الضوء وجهك

يستحيل إلى شوارع هربت في ثدي مومسة

بقايا الكيف والأفيون[34]

فعالم الشاعر هنا لا يحوي غير هذه المرأة فقط، بل يحوي أيضا الكيف والأفيون، إنه عالم مليء بالآفات الاجتماعية والممارسات المحظورة، ثم لا يتورع أن يدخل نفسه في هذا العالم فيقول:

–ضاجعت غيرك في الغياب ...

وكنت أحترف الخيانة كي ....أحبك أكثر

عانقت –حتى النشوة الكبرى– سواك لكي .....أحبك أكثر

–مارست فوق سرير غيرك ...

لعبة الميلاد والموت البطيء ...

وكنت أدمن غربتي حتى الثمالة كي..... أحبك أكثر

ما كان حبك غير تذكرة العبور إلى الخطيئة ...

–وأنت تمارسين الموت فوق سرير من باعوك

في مدن شوارعها بلا سماء

وتضاجعين سجائر المقهى

وبعض الأصدقاء يباركون الحب باسمك دائما[35]

ويقول كذلك:

مري على صدري كما مرت جميع المومسات

أنا لا أجيد صياغة الكلمات أشعارا

وما بيني وبينك مات قبل الموت ... كيف؟[36]

وبما أن الشاعر لم يجد حرجا من وصف ممارسات الخيانة، والدخول في عالم المحرمات، فإنه لم يقف عند هذا الحد بل أدخل أيضا في عالمه هذا: الأشراف والشيوخ، بل وحتى الشهداء، فهو يقول:

وكان النيل يفيض علينا بالبركات

والعذراء ...

يتقدم الشيخ قبيلتنا فيفض بكارتها

والشرف القبلي يعشعش عبر عمامته

ونبارك من يتزوجها[37]

وفي مقطع آخر يتحدث عن أبي نواس" فيقول:

وتحكي أول امرأة يضاجعها

وداعب صمت أحزاني

وأطفأ نار أحشائي

وحين عشقته لم يأت ... لم يرجع[38]

وأبو نواس رجل مشهور بأفعاله هذه، حيث لم يضف "رزاقي" بهذا الوصف إلى الشعر شيئا، ونجده في موقع آخر يتحدث عن شخص لا نعرف عنه سوى أن اسمه "أحمد" فيقول:

هنا كان أحمد مثل جميع المساكين

يحلم بالخبز والماء والضوء والزوج والأصدقاء

وفي آخر الليل ...

يشنق حلمه ثم يسافر في ثدي عاشقة مغربية[39]

ويتحدث عن امرأة مجهولة أيضا، ليصفها بكل صفات الدناءة، ولا نعرف إلا أنها "هي" فيقول"

وهي تضاجع وجها غريبا

لتحبل منه بطفل جديد

غريبان يلتقيان لتكتمل الرحلة الموسمية في زمن هامشي

وبطنك يكبر.... يكبر كامرأة حامل

والشيكات تحول باسمك في كل بنك

وغيرك يسكب ماء الجبين

ليعثر يوما على عمل ومسكن[40]

وفي القصيدة نفسها، يستنكر الشاعر أعمال هذه المرأة المجهولة المعالم، الواضحة المبادئ والأخلاق، فيصرخ في وجهها قائلا:

لا ... لاتجيبي

إنك امرأة يضاجعها الأمير

وخلف باب المكتب الرسمي طفل

يستغيث[41]

ويستمر "رزاقي" في وصف هذه الظاهرة، معتبرا إياها مظهرا مألوفا من مظاهر هذا المجتمع، بل إنه أحال المجتمع كله على الفساد، فيقول مثلا:

يتواجد التجار في زمن الهموم

ويجف حتى الماء من السدود

ويصير أشرفنا كمومسة يفتش عن زبون

وتباع للسواح كل حقوقنا

ونبيع في الطرقات أقدس ما لدينا[42]

إنه حقا مجتمع منحل هذا الذي يصفه "رزاقي"، والشاعر لا يعتقد أنه مخطئ في هذه الأوصاف اللاأخلاقية وهذه المشاهد الفاضحة، إذ يقول:

لماذا تعاتبني حين أرفع صوتي لأهتف باسم الذين

يموتون في منجم "آسيوي" واكتب شعرا لفائدة

امرأة لم تجد من يضاجعها ثمنا لغذاء، وبعض ثياب

لأطفالها الفقراء؟[43]

فالشاعر هنا ينتقد الأوضاع السائدة، ويعتبر استعماله لهذه اللغة البذيئة، ووصفه لهذه المشاهد المثيرة سبيلا للتدليل على المشكلة، والإشارة إلى العطب قصد إصلاحه، وهو قد يصيب في رأيه هذا، وقد يخطئ. فالجنس أصبح حقا مشكلة الأمم، وكل الناس في عصر كهذا، وفي زمن كزماننا، بل أصبح رمز المرض العضوي، والنفسي كذلك، لكنه غريزة طبيعية لا مفر منها، ولا يمكن لأي فرد أن يكون بمعزل عنها؛ وهذه الغريزة طبعا لا تظهر، أو بلفظ آخر لا تستثار إلا بمؤثر، أو قد تكون حالة مرضية نفسية، تعزى إلى الأعصاب، تطفو إلى السطح دون إثارة أو إغراء، وفي ذلك يختلف الناس

ويبلغ "عبد العالي رزاقي" منتهى الجرأة حين يستعمل في شعره لغة منحطة يأنف الإنسان حتى أن يتكلم بها في سره، فما بالك أن يوجهها إلى قراء، فهو يقول، وبدون أي خجل:

كنتم ومازلتم على إيقاع موسيقى المحافل ترقصون

وتراقصون "قحابهم"

ويباركون الصفقة

الأول بتوقيع جديد[44]

أليست هذه اللغة أسوأ ما يمكن أن يقال أو يكتب في ورق، لكن الشاعر لا يتحرج أبدا في إظهارها في قصائده، وهذه لغة ينبغي على لغة الشعر أن تسمو وتترفع عليها، لكن "عبد العالي رزاقي" لا يملك الموهبة في توظيف المفردات المنفرة وتصوير المشاهد الجنسية فقط، بل إنه يورد في قاموسه الشعري كلمات تعبر عن القمامة والقذارة، ومشاهد تبث الاشمئزاز والتقزز في نفوسنا، فلاحظ حين يقول:

لك الآن ما تبتغي

وطن تتجمع فيه النفايات

والجثث الكرسوية[45]

فالنفايات والجثث إذا تجمعت في مكان أصبح مصدرا لكل وباء ومنظرا يبعث على الخوف والتقزز، ثم حين يقول:

أيها الصاعد في سلم هذا الزمن الصعب

(أبو جهل) يطل الآن من أعلى على "أزمنة القيء"

وأفراح الوزارات الجديدة

ويقيم الحفل للسادة أعضاء الأرائك

سادة من خشب الفلين أو رائحة "الحراش"[46]

ألا يشعر القارئ لهذا المقطع بمدى كراهة الروائح الموظفة فيه، فمن هنا "القيء"، ومن هناك رائحة "الحراش" وهو واد قذر في العاصمة، تصب فيه كل قنوات الصرف في المدينة، ورائحته نفاثة، كريهة، ثم ينقلنا إلى موضع آخر:

ويشرب حتى تصير الكؤوس نساء

يغازلها في انتشاء

ويقرأ –في السر ما خبأته المراحيض للزعماء

وأنا وأنت

إذا التقينا –في شعارات المراحيض– احترقنا

فالذي مات انتهى[47]

ويقول في قصيدة أخرى:

يقال بأن المراحيض تعرف أوراقكم

والمناشير تحمل أسماؤكم ..

وجميع الشهادات حين يوزعها

السجن تصبح صالحة للرهان..[48]

فهل يا ترى الشاعر قد اكتشف في كلمة "المراحيض" نغمة مميزة ليستعملها بهذا الشكل في قصائده؟ وهل تراه يرى فيها جانبا فنيا جماليا، فيكررها في أشعاره بهذه الطريقة؟؟ لا هذا ولا ذاك، فالقارئ –طبعا– يجد إيقاعها نشارا، وأثرها مقززا، ومعناها بعيد كل البعد عن الجمالية والفنية، ثم لا يني الشاعر يرسم لنا منظرا، مجرد قراءته تعطينا إحساسا بالغثيان، فهو يقول:

تقاسيم وجه الذي باع روحي كي يشتري جسدي ...

تستحم ببصقتي يا امرأة لم تضاجع سوى الفقر ...

والفقراء ... يستحم ببصقتهم كل من يرتدي بذلة العنترية[49]

لقد استعمل كلا الشاعرين –حمري بحري وعبد العالي رزاقي– الألفاظ المنفرة البذيئة، وألفاظ القذارة والسباب والشتم، وقد بالغ رزاقي بعض الشيء في استعمالها على كل المستويات، وبكل المعاني الممكنة، ولم يجد أي حرج

في التلفظ بالكلمات البذيئة السوقية كما يتلفظ بها الدهماء والعامة في الشوارع، وتمكن من أن يجعلنا نشمئز في بعض مقاطعه من خلال بعض الصور التي جعلها مقززة بقدر ما استطاع، بينما نجد في الجانب الآخر "حمري بحري" يميل إلى توظيف الإشارات الجنسية، ويقدم لنا أشد الصور إغراء، وأكثر المشاهد إباحية ، بل ويتمادى أكثر بأن يصف لنا أحاسيسه ومشاعره، ويعدد لنا أفعاله لحظة الإثارة.

لقد تفشت هذه الظاهرة، بل اكتسحت شعر فئة من الشعراء الشباب، ويعود ذلك فيما أظنّ إلى «رؤية تتخذ الجرأة على اللّغة مذهبا فنيا، وتذهب إلاّ أنّه يجب على الشاعر المعاصر الواقعي أن يخترق جدار اللّغة كما يخترق جدار الأفكار، لا يتردد في ذلك ولا يتحاشى، وهذا مذهب فني عرف عند بعض كبار الشعراء أمثال: نزار قباني، وخليل حاوي، ومظفر النواب، وعبد الوهاب البياتي الذي يعد هذا الاتجاه من أبرز مميزات شعره»[50] والحق أننا نستغرب ما الذي يدفع شاعر من هؤلاء الشعراء الكبار، بكل موهبته الشعرية المعتد بها، أن يوظف البذاءة في قصائده؟ وما الجميل في أن نقرأ قاصد بعض ألفاظها –أو جلها– لا تستسيغه المسامع؟ الأحرى بلغة الشعر أن تظل مثالية متسامية حتى ولو كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع، أمّا أن ينزل بها الشاعر إلى أن تصبح لغة سوقية، فذلك ما يفقدها الكثير من خصائصها الجمالية لأن «العلاقات بين مفردات اللّغة لا تستمد نسقها الشعري الرائع من واقع الحياة اليومية بالنظر إليها من جانبها المعجمي أو الدلالي، بل تستمده أساسا من عمق الفكرة، وتلميح الصورة، وصدق الإحساس، وذلك وحده لا يعين الشاعر على تقديم تجربة حية نابضة»[51].

خلاصة القول أن التعامل مع اللّغة الشعرية في الاتجاه الجديد الحداثي يتميز بالجرأة والمغامرة، باستخدام فنيات جديدة في التعبير، تعاملت مع اللّغة بأسلوب فيه كثير من الجرأة، فأصابت في نواحي كثيرة حيث تطور القاموس الشعري وحاد عن المتداول، وتكثفت الدلالات، وأصبح للمعاني معاني أخرى وظلال، كما تجلت في الشعر مفردات وتراكيب، ومصطلحات مستخرجة من الواقع في صور من اللاواقع، ومن الجانب الآخر، اتسمت ببعض السلبيات، كالضعف اللّغوي، والميل إلى البساطة واستخدام العامية، والألفاظ البذيئة، ما دفع بهذه اللّغة إلى أن تكتسي طابعا تهريجيا باهتا، مال بها إلى النثرية في أكثر الأحيان.

الهوامش :

[1] إبراهيم رماني. الغموض في الشعر العربي الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية. بن عكنون. الجزائر. 1991م. ص228.

[2] – د/محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث–اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 – 1975)– .دار الغرب الإسلامي. بيروت. لبنان. 1985م.. ص367.

[3] – عبد العزيز بو مسهولي. الشعر والتأويل (قراءة في شعر أدونيس). إفريقيا الشرق. الدار البيضاء المغرب. ص24.

[4] – محمد بنيس. حداثة السؤال. المركز الثقافي العربي. بيروت لبنان. ط2. 1988. ص76.

[5]– تيسير شيخ الأرض. الشعر والجمال والواقع. مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية. الرباط. المملكة المغربية ع83/82. يوليو، أغسطس 1991. ص141-142.

[6]– د/ عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة ودار الثقافة. بيروت. ط3 . 1981م.. ص139.

[7]– محمد الماكري. الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي) المركز الثقافي العربي. ط1. 1991م.. ص187.

د/محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث.ص8372

[9] د/عز الدين منصور. دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر. مؤسسة المعارف للطباعة والنشر بيروت. لبنان. ط1. 1985.ص 72.

[10]– محمد لطفي اليوسفي. لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على قرار الرعب. دار المكشوف. بيروت. لبنان. 1999م.ص274.

[11]– تيسير شيخ الأرض. الشعر والجمال والواقع. ص142.

[12]– أدونيس. الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) دار الحداثة. بيروت. ط4. 1983م.. ص205.

[13]– إدوارد خراط. قراءة في ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات. مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب م4. ع4. 1984. ص64.

[14]– مشري بن خليفة. سلطة النص منشورات الاختلاف. الجزائر .ط1. جويلية 2001م.. ص55.

[15]– حمري بحري. ما ذنب المسمار يا خشبة. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. مركب الطباعة. رغاية. الجزائر1982. 1981م.ص68.

[16]– م.ن. ص69.

[17]– م.ن. ص102.

[18]– حمري بحري. أجراس القرنفل. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986م ص77.

[19]– م.ن. ص20.

[20]– عبد العالي رزاقي. الحب في درجة الصفر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1977م.ص24.

[21]– م.ن. ص54.

[22]– عبد العالي رزاقي. من يوميات الحسن بن الصباح. طبع ونشر لافوميك. 1985م. ص79-80.

[23]– م.ن. ص (83...89).

[24]– عبد العالي رزاقي. أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع. الجزائر. 1983م. ص53.

[25]– السعيد بوسقطة. شعرية النص بين جدلية المبدع والمتلقي. مجلة التواصل. مديرية النشر. جامعة عنابة. الجزائر. ع8. جوان 2001. ص220.

[26]– د/ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص387.

[27]– حمري بحري. ما ذنب المسمار يا خشبة. ص55-56-57.

[28]– م.ن. ص59-60.

[29]– م.ن. ص78.

[30]– م.ن. ص87.

[31]– م.ن. ص19.

[32]– عبد العالي رزاقي. من يوميات الحسن بن الصباح. ص76-77.

[33]– عبد العالي رزاقي. الحب في درجة الصفر. ص18.

[34]– م.ن. ص32.

[35]– م.ن. ص45-46.

[36]– عبد العالي رزاقي. أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي. ص41.

[37]– عبد العالي رزاقي. الحب في درجة الصفر. ص63.

[38]– عبد العالي رزاقي. الحب في درجة الصفر. ص92-93.

[39]– م.ن. ص120.

[40]– م.ن. ص125.

[41]– م.ن. ص129.

[42]– م.ن. ص128.

[43]– م.ن. ص162.

[44]– م. ن. ص138.

[45]– عبد العالي رزاقي. من يوميات الحسن بن الصباح. ص11

[46]– عبد العالي رزاقي. أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي. ص23.

[47]– عبد العالي رزاقي. الحب في درجة الصفر. ص17-18.

[48]– م.ن. ص66.

[49]– م. ن. ص104.

[50]– م.ن. ص 104.

[51]– د/ محمد ناصر. الشعر الجزائري الحديث. ص 393.