Journal of Faslo el-khitab مجلة فصل الخطاب
ISSN:1071-2335/ E-ISSN:2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 12، عدد رقم: 01، مارس 2023، صص: 185 - 194
تاريخ الاستلام(2022/07/01)تاريخ القبول (2023/02/18)تاريخ النشر (2023/03/30)

راهن الشعر الشَّعبي الجزائري في نص "ذالي مدَّة ماني نكتب" للشَّاعر بلخير غلال

Algerian Folk Poetry in a Text " Dali Moda Mani nekteb " (it has been awhile that I haven't written) for the Poet Belkheir Ghalal

طيبي بوعزة

جامعة ابن خلدون، تيارت(الجزائر)، bouaizza.taibi@univ-tiaret.dz

ملخص:

نرومُ من وراء هذه الورقة البحثية الكشف عن جماليات الصُّورة الشّعرية في القصيدة الشَّعبية الجزائرية الموظفة من قبل الشَّاعر في التَّعبير عن الوضع الشّعري السَّائد، وذلك من خلال البحث عن الآليات الفنية والبيانية التي يُؤدَّى بها المعنى الذي يستهدفُه الشَّاعر، بالإضافة إلى التدرُّج الذي يسعى إليه الشَّاعر في إيصال المعنى إلى المتلقي بعد أن يُخضعه لجملة من الاحتمالات الممكنة، ليكشف له أخيرا عن المعنى المنشود.

كلمات مفتاحية: بلخير غلال؛ الشّعر الشَّعبي؛ الصورة الشّعرية؛ الاستعارة؛ الكناية.

Summary:

What is meant by this research paper, revealing the aesthetics of the poetic image in the Algerian folk poem, through the search for the technical and graphic mechanisms by which the meaning targeted by the poet is performed, In addition to the gradation that the poet seeks to convey the meaning to the recipient after subjecting it to a number of possibilities ،To finally reveal to him the intended meaning.

Keywords: Belkheir ghalal; folk poetry; poetic image; metaphor; writing.

المؤلف المرسل: طيبي بوعزة، **الإيميل:** bouaizza.taibi@univ-tiaret.dz

1. مقدمة:

لا نُريدُ الخوض في الجانب النَّظري المتعلّق بالصُّورة الشّعرية خاصة ما ارتبط بالمفاهيم المقترحة لها والتي تتَّفقُ أحيانا وتختلفُ أحيانا أخرى، ولا البحث عن تقسيماتها الزَّمنية بقدر ما يهمُّنا الكشف عن تمظهراتها في النَّص موضع البحث وإبراز جمالياتها في تكثيف المعنى، ولكنَّ هذا لا يمنعُنا من التَّذكير أنَّ الشّعر الشَّعبي لا يختلفُ كثيرا من حيث الآليات التي يعتمدُها لبناء صوره الشّعرية -إذ هي تقريبا ذاتها- عن تلك التي يُوظفُها الشّعر في عُمُومه، وربَّما وجه الاختلاف الوحيد بينهما هو طبيعة الوعاء الذي يحملُها، فهو في الأوَّل الدَّارجة أو العامية بينما في الثَّانية اللغة العربية.

تُعدُّ الصُّورة الشّعرية «الشَّكل الفني الذي تتَّخذُه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمُها الشَّاعر في سياق بياني ليُعبر عن جانب من جوانب التَّجربة الشّعرية الكاملة في القصيدة، مُستخدما طاقات اللُّغة وإمكاناتها في الدّلالة والتَّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتَّرادف والتَّضاد والتَّجانس وغيرها من وسائل التَّعبير الفني.»[1] وتتباينُ جمالياتها تبعا لبراعة الشَّاعر في الانزياح عن المعنى الحقيقي والاتجاه به صوب مجاهل لم يسلُكها أحدٌ من قبله، والصُّورة الشّعرية كفيلة أن «تُبيّن الملامح المميزة لأُسلوب الشَّاعر التي يُحقّق فيها الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنّية لديه صياغة، ونظام التَّفكير القائم على وعي التَّجربة بأبعادها المختلفة وما يرصُده من خبرات مُتميزة يستوحيها من الحياة ومن المعرفة الثَّقافية محتوى ومضمونا.»[2] وعليه ما الآليات التي اعتمدها الشَّاعر "بلخير غلال"* في بناء الصُّورة الشّعرية؟ وما مقدار الحمولة الدلالية والجمالية الفنية التي بثَّها في ثنايا نصّه "ذالي مدة ماني نكتب"؟.

01. مخاض القصيدة الشَّعبية من منظور الشَّاعر الشَّعبي:

يستهلُّ الشَّاعر نصَّه بتساؤل جوهري تنبني وفقه جميع الأبيات اللاحقة، وكلُّها تأتي تفسيرا لهذا الاستهلال أو محاولةً للإجابة عن الإشكالية المتضمَّنة فيه، فيعترفُ الشَّاعر بانقطاعه عن نظم الشّعر ومنذ مُدَّة طويلة، وهو الذي تعوَّد أن تأتيه القوافي طائعة، قد يبدو الأمر عاديا باعتبار أنَّ الكتابة الشّعرية مُرتبطة بالإلهام الشّعري في المقام الأول، وهذا الأخير مُرتبطٌ بدوره بجملة من الظُّروف النَّفسية والاجتماعية للشَّاعر والمحيطة به في الآن ذاته، ذلك أنَّ هناك شبه اتفاق تام بين الشّعر ومصادر الصُّورة الشّعرية، فهما من «الخيال والواقع بنوعيه الحسّي والذّهني وما يتعلَّقُ بهما من مُؤثّرات، تتجانسُ في الصُّورة وتمتزجُ امتزاجا جدليا بحيث يصعبُ ردَّها إلى مصدر ما من هذه المصادر.»[3] إنَّ الأمر غير العادي مع "بلخير غلال" هو طُول هذه المدَّة، وهو المعروف في الأوساط الشّعرية الشَّعبية بـ"مطر الملحون" وهو لقب يسري في اتجاهين، الأول لغزارة إنتاجه

والثَّاني تشبُّها بالشَّاعر "أحمد مطر" من حيث المضامين التي يستهدفُها والأغراض الشّعرية التي يكتبُ فيها، ما يجعلنا نستبعدُ فرضية انعدم أو غياب الإلهام الشّعري، يقولُ في مطلع قصيدته:[4]

ذَالِي مُدَّة مَانِي نَكْتَبْ
رَاهْ مْشَاطَنِي عَفْرِيتْ
مَا خَلَّى فِيَّا مَا يَعْجَبْ
ظَنِيتُو كَافَرْ ظَنِيتْ

قبل أن يكشفُ الشَّاعر عن أحد الاحتمالات التي قد تكون وراء عجزه شبه المتعمَّد في نظم الشّعر، يمكننا أن نُشير إلى خلو المقطع تقريبا من ظاهرتي البلاغة والمجاز، وغيابهما «لا يعني أنَّ العبارات حقيقة الاستعمال لا تصلحُ للتَّصوير، بل إنَّنا نجدُ كثيرا من الصُّور الجميلة الخصبة جاءت من استخدام عبارات حقيقية لا مجاز فيها.»[5] ولعلَّ ما يزيدُ من جمال هذا المطلع ارتباطه بالصُّور الشّعرية المجازية التي تأتي بعده مُفسّرة ومُوضّحة له. يذكرُ الشَّاعر أنَّ من يقف حائلا بينه وبين نظم الشّعر "عفريت" وهو بذلك يعودُ إلى التُّراث العربي القديم والشُّعراء الجاهليين ليستعير منهم شيطان الشّعر، فكثيرا ما يُصادُفنا «في كتب التُّراث الحديثُ عن شياطين الشّعر وأصناف الجنّ التي أعانتهم على القول، وتمييز الجنّ على الجنّ في التَّراتب الذي ينطقُه الشّعر الذي يُنسبُ إلى الجنّ.»[6] على أنَّ عفريت "بلخير غلال" مُتمردٌ لا يخضعُ لرغباته.

ويُلاحظ توظيف الشَّاعر لمصطلح "العفريت" بدل "الشَّيطان"، فكلاهما من الجن، ويُسمَّى الخبيث منهم شيطانا، ومن اشتدَّت قُوَّته منهم عفريتا، وهو ما يتناسبُ والغاية التي يتوسَّلُها الشَّاعرُ، ويظهرُ ذلك من توظيفه لمفردة "مْشَاطَنِي" بمعنى: يُزعجني ويُؤذيني، وبهذا المعنى تتَّضحُ لنا جمالية المفارقة الشّعرية، فالعرف الجاري بين الشُّعراء أن يكونُ شيطان الشّعر سببا في الجودة الفنية للقصيدة ولكن عفريت "بلخير غلال" يمنعُه من نظم الشّعر ويقفُ حائلا بينه وبين نظمه.

يُظهر لنا الشَّاعر صراعا دراميا بينه وبين العفريت، فهو لا يمدُّه بأيّ نوع من الإلهام الشّعري، ولا يُعينه في ذلك ما دفع بالشَّاعر إلى الاعتقاد أنَّه كافر، وهو بذلك يتناصُ مع حديث للرَّسول عليه الصَّلاة والسَّلام، المروي عن أبي هريرة رضي الله، قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: «إِذَا دَخَلَ رَمَضَانُ فُتِّحَتْ أَبْوَابُ الجَنَّةِ ، وَغُلِّقَتْ أَبْوَابُ جَهَنَّمَ ، وَسُلْسِلَتِ الشَّيَاطِينُ.»[7] ويصحُّ هذا المعنى إذا أخذنا بعين الاعتبار أن النَّص كُتب في شهر رمضان، هلَّ رمضان فسُلسل العفريت فامتنع العفريت فامتعض الشَّاعر واستاء.

ينتقلُ معنى الأبيات الشّعرية إلى المتلقي في انسياب مُطلق، من بيت لآخر ويكتملُ عند آخر بيت، ولقد تأتَّى ذلك للشَّاعر عبر استثماره في الصُّورة الشّعرية، والتي تمثلُ «الصَّوغ اللّساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثُّلُ المعاني، تمثُّلا جديدا مُبتكرا، بما يحيلُها إلى صُور مرئية

مُعبّرة.»[8] يستمرُّ الشَّاعر في توصيف معاناته مع العفريت المتمرد، وبعبارات واضحة وخالية من أيّ تعقيد يجعلُ المتلقي في مُواجهة مُباشرة مع مخاض القصيدة الشّعرية، و«من البديهي أن تحمل الصُّورة الفنّية ما يختلجُ في نفس المبدع من مشاعر وأحاسيس وأفكار، وبالتَّالي فمن الطَّبيعي أن تنعكس هذه الأشياء في المحيط التَّعبيري لتُولّد الدّلالة النَّفسية التي أسهمت بشكل أو بآخر في بناء الصُّورة، وبالتَّالي يمكن أن تكون هذه المدلولات بمثابة الصَّدى المحسوس الذي يتفتَّقُ بعد مُروره بمرحلة الإنتاج التي تخضعُ بشكل رئيس إلى شروط نفسية.»[9] يقول:

مَا بِينْ قْـوَافِـي نَـتْـعَذَّبْ
نَسَّـانِي فَالـحَرْفْ نْسِيـتْ
عَـادَانِي حَرْفِي وْتْــغَـرَّبْ
نَـحْكَـمْ شَـطْرْ نْـوَدَرَ بَيْـتْ

لا تخرجُ القصيدة إلى العلن إلا بعد مخاض شاق، فنظمُ الشّعر ليس بالسُّهولة التي يعتقدُها البعض، فقد يُؤتى أحدهم أوجه البلاغة والبيان، ولا يتأتَّى له نظم الشّعر، فللشّعر مناسبات ومواعيد مُفاجئة في أغلبها، ترتبطُ أيَّما ارتباط بنفسية الشَّاعر ومزاجه، ويبلغُ مخاض القصيدة أشدَّه لدى "بلخير غلال" عندما يقول: "نَـحْكَـمْ شَـطْرْ نْـوَدَرَ بَيْـتْ" فما أصعب أن تعجز عن إكمال ما بدأته. تتَّضحُ المشقَّة أكثر عندما يُعاديه الحرف، يقول: "عَـادَانِي حَرْفِي وْتْــغَـرَّبْ" عبر هذه الاستعارة المكنية يكشفُ لنا الشَّاعرُ عن جانب مُهم وتجربة عسرة يمرُّ بها العديدُ من الشُّعراء والمبدعين عُموما، ففي الكثير من الأحيان يحضرُ المعنى ويغيبُ اللَّفظُ المناسب للتَّعبير عنه، وتُصبح التَّجربة حاضرة ماثلة في الذّهن، ولكن لا سبيل إلى الألفاظ التي تُؤديها، ذلك أنَّ «الألفاظ خدمٌ للمعاني ومُصرفة في حكمها، والمعاني هي المالكة سياستها والمستحقة طاعتها، والدَّليل على أنّ الألفاظ لا تترتب في النطق إلّا بعد أن تترتب المعاني في الفكر وتتنظم فيه على قضيّة العقل، أنّك تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك ، فإذا تّم لك ذلك أتبعتها الألفاظ.»[10]

ومع ذلك فإنَّ "بلخير غلال" لا يستسلمُ لهذا القصور الذي يستهدفُ التَّعبير عن المعنى، بل يخوضُ معركة نفسية حادة، ولكنَّها فاشلة لأنَّهُ لا يظفرُ إلا بنصف البيت، وهو ما يُعبّرُ عنه قائلا: "نَـحْكَـمْ شَـطْرْ نْـوَدَّرَ بَيْـتْ" وفي توظيفه لمفردة "نودَّر" بمعنى: "أُضيعُ" دلالة مُهمة في اكتمال الصُّورة الشّعرية، فهو يتقصَّد البيت الشعري كاملا فلا يتأتَّى له سوى النّصف (الشَّطر) فالشَّاعرُ يقبضُ على المفردات التي تُعبر عمَّا بداخله، ولكنَّه قبضٌ مؤقَّتٌ، فسرعان ما تفرُّ المفردات منه من جديد وتتركُه في حيرة شعرية لا يجدُ لها تفسيرا مناسبا.

يُواصلُ الشَّاعرُ بعدها في التَّعبير عن العجز الذي ألمَّ به، وجعله عاجزا عن نظم الشّعر كما جرت به العادة، يقول: "كُـنْـتْ مْـطَارِي نَـعْرَفْ نَـكْـذَبْ." يُوظفُ الشَّاعر الكناية لرسم صُورة

شعرية للتّعبير عن تجربته الشّعرية، وتبرزُ جمالية الكناية في كونها «أقربُ ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل، وذلك لأنّها تقومُ على علاقة المجاورة لا المشابهة، كما تتغذّى من ذلك النُّزوع العرفي عند المستعمل الذي يتقيَّدُ هو الآخر بما تتواضعُ عليه الجماعة.»[11] ويُمكننا أن نحمل معنى البيت على أنّه اعترافٌ من الشّاعر بأنّ أشعاره لا تعدُو إلا أن تكون كذبا، ويطرقُ الشّاعر في بيته هذا قضية نقدية لطالما خاض فيها النُّقاد القدامى، وهي الكذب الفني، ويتناصُ -أيضا- مع المقولة التُّراثية التي ترى أنّ "أعذب الشّعر أكذبه."

02. ما قبل الوضع الشّعري الرّاهن:

يبدُو واضحا أنّ ما يُواجهُه "بلخير غلال" وضعٌ غير مألوف بالنّسبة إلى ذائقته الشّعرية، ولعلّه السّبب الرّئيس في نظم قصيدته هذه، فماضيه الشّعري غير حاضره، يقول:

نَـتْـغَـزَّل كِـيـمَـا حَـبِـيـتْ
فَالسّـيَـاسَـة شِـعْـرِي مَذْهَبْ
مَا نَسْـتَـحْـفَـظْ كَـانْ هْجِيتْ

يكشفُ "بلخير غلال" من خلال الأسطر الشّعرية الثّلاثة عن الأغراض الشّعرية التي يكتبُ فيها ويبرعُ، على أنّ هناك تفاوتا بينها من ناحية القوّة وغزارة الإنتاج، وبقليل من التّفصيل نستشفُّ من عبارة "كيما حبيت" أنّ الغزل غرضٌ شعري مطواع في يد الشّاعر، وبإمكانه أن ينظم فيه مئات القصائد المختلفة والفريدة، أمّا عن السّياسة فهي عند الشّاعر مذهبٌ، وهو ما نقفُ عليه حقيقة لحظة الاطلاع على المنجز الشّعري لـ"بلخير غلال" إذ يمكننا ملاحظة غلبة النّزعة السّياسية في الكثير من أشعاره، ولعلّ هذا ما بوأّه لأن يُلقّب بـ"مطر الملحون" أُسوة بالشّاعر العربي "أحمد مطر" فالشّعر الشّعبي أصبح يخوضُ في السّياسي نقدا وتحليلا لدى الكثير من الشُّعراء الذين نذكر منهم: أحمد بوزيان، عبد القادر هني، خالد بودينة وغيرهم. أمّا عن الهجاء فإنّ الشّاعر يُقدّمُ تحذيرا بقوله: "مَا نَسْـتَـحْـفَـظْ كَـانْ هْجِيتْ" وفي القول إشارة قوية أنّ استجابة الشّاعر للهجاء أقوى من استجابته للأغراض الأخرى. إنّ الأغراض الشّعرية الثّلاثة كانت في مُتناول "بلخير غلال" في فترات سابقة، أمّا الآن فهو بصدد تفسير عجزه عن نظم الشّعر في عمومه وفي تلك الأغراض الشّعرية تحديدا، فما الذي جعله يجدُ صُعوبة في إنجاز ما كان بارعا فيه؟.

03. نقد الو اقع الشّعري الإبداعي والإبانة عن المقصود:

يبدأُ الشّاعر بتفكيك الإشكالية التي طرحها في مطلع النّص تدريجيا في آخره، فيُلغي كُلَّ الاحتمالات السّابقة ليُعبّر بصدق عن واقع يتجاوزُ تجربته الشّعرية الخاصة

والشّعر الشَّعبي في الجزائر إلى الواقع الفكري والأدبي والنَّقدي في الجزائر عموما، وقبل أن يكشف أوراقه يُشخصُ حالته الشّعرية، قائلا:

هَا سَاعَـة تَـلَّـفَـتْ الـمَـشْـرَبْ

تَـلَّـفَـتْ الـمَـضْـرَب وْعْـمِـيـتْ

يُوظفُ "بلخير غلال" الكناية بكثرة مقارنة بغيرها من أشكال الصُّورة الشّعرية، ففي الكناية صفةٌ «تجعلُ منها أداة تعبيرية لا تمتنعُ أمام محاولة الاقتصار على المعنى الظاهر أو الصُّورة الظَّاهرة، وحتى عندما ننتقلُ من المعنى أو الصُّورة الظَّاهرة فإنَّها لا تُصبحُ فُضلة يمكن الاستغناء عنها، أي أنَّ المعنيين الحقيقي والمجازي لا ينفي أحدهما الآخر.»[12] ويبدُو واضحا أنَّها الأقربُ للتَّعبير عمَّا يختلج بدواخله، كما يُلاحظ توظيفه لاسمي المكان "المشرب" و"المضرب" فالأول يقصدُ به مصدر الإلهام ونظم الشّعر وهو ما تحدَّثنا عنه سابقا، أمَّا الثَّاني فيرمي من وراءه إلى انعدام الغاية المتوخاة من الشّعر، ففي انعدام الغاية انعدام -أيضا- للوسيلة، وما الغاية أو "المضرب" إلا الأغراض الشّعرية التي افتخر الشَّاعر بالنَّظم فيها.

إنَّها حالة نفسية مُعقَّدة تنتابُ الشَّاعر في فترات مختلفة من تجربته الشّعرية، فتُوصدُ في وجهه أبواب الشّعر، إنَّنا أمام شاعر تخلَّى عن شخصية الشَّاعر التي تستفزُّها أبسطُ الأشياء وتدفعُ به إلى تخليدها في نص شعري. يستمرُّ الشَّاعر في تشخيص حالته قائلا:

مَـا بِـيـنْ الـعْـشَـا وَالـمَـغْـرَبْ

سَـرِيـتْ الـجَـهْـرْ وْصَـلِـيـتْ

يتّخذُّ الشَّاعر من الصُّورة الشّعرية وسيلة لنقل تجربته إلى المتلقي وتشخيصها بدقَّة متناهية، لأنّ «إحساسه بالكون ورُوحه يُغايرُ إحساس الشَّخص العادي، هذا من جهة ولأنّ الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التَّعبير عمَّا يُشاهدُه في حياته النَّفسية الدَّاخلية من مشاعر، من جهة ثانية.»[13] وتجربته الشّعرية أتاحت له التَّعبير عن اغتراب نفسي حاد بصُورة شعرية فريدة من نوعها، مُوظفا الطّباق، مُركزا على وظيفته المعنوية، إذ يزدادُ المعنى بتوظيفه وُضوحًا وقُوَّة، فكُلَّما أراد الشَّاعر التَّعبير عن معنى معيَّن وجد نفسه يستهدفُ معنى آخر، ما جعله يعيشُ اغترابا داخليا لا يُحسنُ التَّخلُّص منه، والأمر ذاته في صلاته التي يقرأُ فيها سرا بينما القراءة فيها تكون جهرا، فأيُّ حالة نفسية هذه التي منعت الشَّاعر من نظم الشّعر وجعلته يقفُ عاجزا أمام المعاني المتزاحمة؟.

قبل أن نتبيَّن مُراد الشَّاعر ويكشف لنا -هو- عن سرّ عجزه، ينبغي أن نُشير للتَّصريع الذي يمكنُ أن نوصّفهُ بالسّمة الغالبة في النَّص، والتي يرى فيها وسيلة للتَّعبير عن عواطف مُتأجّجة، يُضافُ إلى ذلك السُّكون الذي لحق بأواخر المفردات في الأبيات الشّعرية والذي يتولَّد عنه إيقاع شعري ونغم موسيقي. يختتمُ "بلخير غلال" نصَّه بقوله:

كِـي رَاهَـا غِـي حَـلَّـسْ وْارْكَـبْ

يَـا عَـوْدِي لَـهْلَا دَنِـيـــــتْ

تتعرّى المعاني وتسقطُ جميع الاحتمالات مع آخر بيت في نص "بلخير غلال"، فبعد أن رسم مشهد العجز ثم شخَّص وفضح المتسبب فيه في مشهد آخر، ما يجعلنا أمام صورة مشهدية، والتي تُعدُّ «مشهدا تصويريا متلاحقا تتالى فيه الصُّور، وتتراكمُ بطريقة ملحمية يكون للسَّرد فيها أثره الأكبر، فيأتلفُ من ذلك مشهد شعري وصفي، يُقدّمُ رُؤية فكرية.»[14] ففي المقطع أعلاه يكشفُ الشَّاعر عن اكتفاءه بعدم نظم الشّعر ويُبدي رضاه عن عجزه على الأقل في المرحلة الرَّاهنة، ويظهرُ ذلك في قوله: " لَـهْلَا دَنِـيـــــتْ" فالأمرُ بالنّسبة إليه يُمثّلُ قناعة راسخة ومبدأ لا يحيدُ عنه، ومبعث هذه القناعة ينبعُ من أمرين يمكنُ أن نستنتجهما من قوله:

"كِـي رَاهَـا غِـي حَـلَّـسْ وْارْكَـبْ."

الأوَّل من إيمانه أنَّ الشّعر الجيَّد يتطلَّبُ وقتا وخبرة، فالشّعرُ لا يُقال استعجالا مثلما يفعل الكثيرون الآن، فمفردة "حلَّس" مأخوذة من "الحلاس" وهو ما يُوضع فوق الحمار قبل الرُّكوب فوقه، ووضع "الحلاس" فوق الحمار لا يعني بالضرورة أنَّه أصبح جاهزا للرُّكوب، والأمرُ ذاته في الشّعر فليس كلُّ من استطاع نظم بيت أو بيتين يستطيعُ قول الشّعر ويستحقُّ لقب "الشَّاعر". أمَّا الثَّاني فيعودُ إلى ظُهور فئة لا صلة لها بالشّعر ومع ذلك فهي تدَّعيه، الأمرُ الذي تولَّد عنه فوضى في المشهد الشّعري والأدبي والنَّقدي، ومع هذا التَّداخل الحاصل ينأى الشَّاعر بنفسه عن السَّاحة الشّعرية، وما "عودي" (بمعنى حصاني) إلا رمزٌ للشّعر الذي يُؤمن به "بلخير غلال"، فالشَّاعر الشَّعبي يُوظّفُ الرَّمز لأنَّ لغته «أصبحت لغة إيحائية تستغلُّ القُدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب.»[15] ويُمكننا مُلاحظة ذلك في الفروقات بين الحصان والحمار، فالحصانُ/ العَوْد لا يُحلَّسُ مثل الحمار، في إشارة إلى الفرق الكبير بين حصان الشَّاعر (شعره) الذي يُوضع له السّرج بدل "الحلاس" ولا يمتطيه إلا الفارس وحمارُ أدعياء الشّعر الذي يمتطيه كلُّ من هبَّ ودب (شعر غيره).

الخاتمة:

لقد سعينا في هذه الورقة البحثية إلى الكشف عن أشكال الصُّورة الشّعرية التي يستعينُ بها الشَّاعر الشَّعبي وتحديدا الشَّاعر "بلخير غلال" للتَّعبير عن مضامينه الشّعرية، وما يمكننا حصره في خاتمة البحث:

- لا وجود لأي فرق في أشكال الصُّور الشّعرية التي يوظفها الشّعري الشَّعبي مقارنة بتلك التي يستثمر فيها الشَّعر الذي يتخذُّ من اللغة العربية الفصحى وعاءً له.

- تُعتبرُ الاستعارة والكناية من أكثر الصُّور البيانية توظيفا عند الشَّاعر "بلخير غلال" للتَّعبير عن تجربته الشّعرية.

- مقدرةُ الشَّاعر الشَّعبي على استثمار الكناية والاستعارة وكذا التَّصريع والطباق واستغلال مقدرتها على تشخيص الصُّورة وتقريبها للمتلقي.

- لجوء الشَّاعر الشَّعبي إلى الرَّمز في شكل صورة شعرية ترتقي بنصوصه إلى مصاف النُّصوص الحداثية.

- اعتماد "بلخير غلال" التَّدرج في الكشف عن مقصوده عبر صور شعرية ذات حمولة دلالية مكثَّفة، ولا يمكن الفصل فيها إلا من خلال الوقوف على آخر صورة شعرية في النَّص.

5. الملحق:

نص القصيدة كاملة:

ذَالي مُدَّة مَاني نَكتب
راه مشاطني عفريت
ما خلّى فيا ما يعجب
ظنيتو كافر ظنيت
ما بين قوافي نتعذب
نسّاني فالحرف نسيت
عاداني حرفي وتغرب
نحكم شطر نودر بيت
كنت مظاري نعرف نكذب
نتغزل كيما حبيت
فالسياسة شعري مذهب
ما نستحفظ كان هجيت
ها ساعة تلفت المشرب
تلفت المضرب وعميت
ما بين العشا والمعرب
سريت الجهر وصليت
كي راها غي حلّس واركب
يا عودي لهلا دنيت

مراجع البحث وإحالاته:

1- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م، ص435.

2- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1994م، ص07.

* غلال بلخير مولود عام 1956 ببرج بونعامة، المستوى الدراسي الثالثة ثانوي الوظيفة متقاعد شاعر شعبي شارك في عدة ملتقيات عبر الوطن، كانت بداياته الشعرية عندما كان طالبا بولاية الشلف بمعهد التَّعليم الأصلي آنذاك، وفي كل جمعة يذهب فيها إلى السُّوق الأسبوعية فكانت حلقات المداح تستهويه، فتأثَّر بها كثيرا، وكانت أغلب القصائد وقتها عن الثَّورة التَّحريرية وقصائد المغازي، فصار يحفظ الكثير منها بمجرد سماعها، كتب سنة 1973م أول نص لوالده الشَّهيد وأعطاه لأحد الزُّملاء، والذي قرأه بدوره على الشيخ عمار بلمقراني فأجازه ليكتب بعدها نصَّه الثاني سنة1977م حينما زار الرئيس المصري أنور السادات تل أبيب ونصا آخر يرثي فيه الرئيس هواري بومدين بعد وفاته وعرضه على الشَّيخ بن طيبة فأجازه، أمَّا عن الشُّعراء الذين تأثر بهم، نذكر منهم: عبدالقادر الخالدي والشيخ بوعلام بالطيب والشارف بخيرة... من أشهر قصائده: العودة الميمونة، نشف دمعة، الحراك المبارك، البرلماني، الونشريس، مهلا ياصديقي، مكانة الشعر، روحانية، الأذن تعشق، عشق الصبا، تعجبيني، تيسمسيلت، محبوبتي...

3- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص43.

4- النص عبارة عن مخطوط تحصلنا عليه من الشَّاعر، وهو موثق في صفحته الشخصية على موقع الفايسبوك: https://www.facebook.com/belkheir.ghellal.7

نشر بتاريخ: 2021/05/30م على السَّاعة: 09:53، واطلع عليه بتاريخ: 2021/05/30م، على السَّاعة: 13:18.

5- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م، ص 58-59.

6- جابر عصفورة، غواية التراث، مجلة العربي، وزارة الإعلام، ط01 (الكويت، 2005م) ص62.

7- مالك بن أنس، كتاب موطأ مالك، رواية يحي، تحقيق: محمد مصطفى الأعظمي، رقم الحديث 1101، مؤسسة زايد بن سلطان آل نهيان للأعمال الخيرية والإنسانية، أبو ظبي، الإمارات، ط01، 1425هـ-2004م، ج03، ص446.

8- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص03.

9- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط01، 2010م، ص234.

10- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تر: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط03، 1992م، ص38.

11- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، د ط، د ت، ص21.

12- المرجع نفسه، ص21.

13- شوقي ضيف، في النَّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط06، ص150.

14- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص102.

15- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص80.

قائمة المصادروالمراجع:

- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 1994م.

- جابر عصفورة، غواية التراث، مجلة العربي، وزارة الإعلام، ط01 (الكويت، 2005م)

- شوقي ضيف، في النَّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط06.

- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م.

- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م.

- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تر: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط03، 1992م.

- مالك بن أنس، كتاب موطأ مالك، رواية يحي، تحقيق: محمد مصطفى الأعظمي، رقم الحديث 1101، مؤسسة زايد بن سلطان آل نهيان للأعمال الخيرية والإنسانية، أبو ظبي، الإمارات، ط01، 1425هـ-2004م.

- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، د ط، دت.

- هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، ط01، 2010م.

https://www.facebook.com/belkheir.ghellal.7 (2021/05/30)