

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

•ЧИХИ:О:ИГ:V:IIEXX:I.VX:OI.I

X.O.V.ΠEXIHC:H:V.XCH:CC:QIXEXX:ЖЖ:

X.Ж:ΛΛ.εXIO:ΔHΞΠΞIVX:XH.εI

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes



جامعة مولود معمري-تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسل:.....

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د

الميدان: لغة وأدب عربي.

الفرع: دراسات أدبية

التخصص: أدب شعبي

العنوان

إشكالية تجنيس الشعر الشعبي الجزائري.

إعداد الطالب:

- صالح معتوق

- إشراف: د.نعيمة العقريب

لجنة المناقشة:

- أ. د. نصيرة عشي، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري -تيزي وزو..... رئيسة
- د. نعيمة العقريب، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة مولود معمري -تيزي وزو..... مشرفة ومقررة
- د. خالد عيقون، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري -تيزي وزو..... مشرفا مساعدا
- د. عزيز نعمان، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري -تيزي وزو..... عضوا ممتحنا
- د. نبيل حويلي، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة الجزائر 2..... عضوا ممتحنا
- د. نصيرة ريلي، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية..... عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: .../.../...

شكر وعرفان

لكل من ساعدنا في هذا البحث

الأستاذ د.مولود بوزيد.

الأستاذة د. راوية يحياوي.

الأستاذ شرقي سمش الدين.

إهداء

إلى الوالدين العزيزين

إلى إخوتي وأخواتي

إلى خطيبتى

إلى الزميلات والزملاء

إلى طلبة الدكتوراه دفعة 2018/2019

مقدمة

تعدّ عملية البحث في مسألة الأجناس الأدبية عملية في غاية التعقيد؛ نظرًا لعدم توافق الرؤى النقدية والمنطلقات المنهجية في مقارنة الأجناس الأدبية، فمنها من جعلت السياقات الخارجية أرضية للانطلاق في فهمها والقبض على خصائصها، ومنها من أخذت في البحث عن ماهية الجنس متخذة البنية النسقية المغلقة سبيلًا لذلك، في حين سعت نظريات أخرى إلى تجاوز هذه الطّروحات، واقتراح بدائل ثمنت دور المتلقي في العملية الإبداعية والتّواصلية ، واعتبرته مؤشرًا أجناسيًا يعوّل عليه في عملية التّجنيس، غير أنّ زحام هذه الرؤى النّقدية والمنهجية زاد من صعوبة المهمة، خصوصًا وأنّ هنالك آراء نقدية قوّضت مفهوم الجنس الأدبي وحدوده، واعتبرتها تقسيمات مدرسية تتناقض وطبيعة الإبداع الذي يتّسم بالطلاقة واللامحدودية، ما يجعل من عملية التّجنيس عملية شبه مستحيلة، وذلك راجع لعدم قدرة النّظرية النقدية اللاحق بركب الإبداعات المتباينة بتباين المبدعين وتعدّدهم من جهة، وتهميش النّقد الأدبي لأجناس أدبية ومتابعته لأخرى ، والحكم على تلك المهمّشة بالدونية لاعتبارات غير موضوعية من جهة أخرى؛ كما هو حال الأدب الشعبي بصفة عامة والشعر الشعبي بصفة خاصة.

إنّ الشعر الشعبي هو أحد الأجناس الأدبية الشعبية الذي مورس عليه التّهميش من المؤسسة النقدية، سواء الغربية، أو العربية، لفترات طويلة من الزمن، غير أنّ هذا التّهميش لم يدم طويلًا فكان النّقد في أوروبا سباقًا للاهتمام بالدراسات الشعبية -الحكاية- (ق 16-17) وذلك لأسباب تاريخية وقومية، ليتوالى ذلك الاهتمام منتقلًا هذه المرّة إلى السّاحة النّقدية العربيّة بظهور مؤشرات ومحاولات تسعى لدراسة الأدب الشعبيّ عند العرب في النّصف الأوّل من القرن التاسع عشر إذ ركزت على التراث الشعبي المادي بالدرجة الأولى ثم عمليات الجمع الميداني بالدرجة الثانية. غير أنّ الشعر الشعبي العربيّ لم يوفّ حقّه بالدراسة والتّنظير مقارنة بالأجناس الأدبية الشعبية الأخرى كالحكاية الشعبية والأسطورة، وربما يعود سبب ذلك إلى تشعّب العديد من القضايا؛ لإجراءات التّجنيس وآلياته، وعدم تحديد المدّة التاريخية المتعلّقة بالمادة الشعرية الشّفوية المتراكمة على مرّ الزمن في أنواع شعرية شعبية ذات تسمية مستقلة وخصائص مميزة ، كما اتخذت هذه الأنواع الشعرية مناطق جغرافية خاصة انتشرت فيها دون أخرى، ما جعل المغامرة في تجنيس الشعر الشعبي وبالخصوص الجزائري أمرًا يحتاج إلى الإلمام بكلّ هذه الأنواع الشعرية -الفردية والجمعيّة-

مع الحرص على الإبقاء على طبيعتها الشفوية قبل أن ينتقل الشعر الشعبي من الشفوية إلى عالم الكتابة والتجريب، ويفتح أسئلة نقدية جديدة تضاف إلى تلك التراكمات والإشكالات التي لم يُفصل فيها بعد.

جعلتنا الملاحظات السابقة الذكر نروم البحث في "إشكالية تجنيس الشعر الشعبي الجزائري" محاولين التطرق إلى الإشكالات التي تعيق تجنيسه، ومن ثم متابعة الخصائص التي تميزه، في محاولة منا لرسم معالمه الكبرى وتبيان التطورات التي طرأت عليه بدءا من النماذج الأولى التي وصلتنا وصولا إلى النماذج المعاصرة .

يجب التنويه إلى أننا اعتمدنا في عموم دراستنا للشعر الشعبي الجزائري الفردي على أشعار شعبية مكتوبة جمعت في دواوين شعرية ومراعاة السياقات الخارجية التي صاحبت إنتاج هذه الأشعار، وهو ما ذهبنا إليه كذلك عند دراستنا للشعر الشعبي الجمعي مركزين على دراسة الشعر الشعبي الجزائري العربي دون إدراج الشعر الشعبي الأمازيغي - القبائلي - كونه يملك بنايات خاصة به ما قد يُخل بتجانس المدونة والبحث بصفة عامة.

إن من أهم الأسباب التي دفعتنا لاختيار موضوع تجنيس الشعر الشعبي هو انصراف أغلب الدراسات لمعالجته من الناحيتين السوسيو ثقافية والإثنوغرافية، وإهمال خصائصه النوعية التي تجعل منه مادة أدبية ثقافية تستحق البحث في أجناسيته وتفرعاته المختلفة، إضافة إلى أسباب أخرى نحت بنا لا اختيار هذا الموضوع يمكن حصرها في نقطة واحدة وهي محاولة رد الاعتبار للشعر الشعبي وتصحيح الرؤية التي تنظر إليه نظرة دونية تتجلى في كونه مجرد فلكلور مناسباتي خال من أية قيمة علمية أو حمولة ثقافية.

تتمثل الإشكالية الرئيسية التي أنبنى عليها بحثنا في السؤال الجوهرى: كيف يمكن تجنيس النصوص الشعرية الشعبية الجزائرية ومتابعة تحولاتها، وموضوعاتها، وآلياتها التشكيلية؟

وقد تفرّع عن هذا السؤال عدّة أسئلة فرعية ساهمت في بناء البحث وهي:

. ما هي آليات التجنيس التي احتكم إليها كل من النقد الغربي والعربي؟ وما هي المنطلقات التي جعلوها مرجعيات من أجل ذلك؟

. كيف أثّرت الإكراهات النقدية على الشعر الشعبي؟ وما هي الإشكالات التي طرحتها؟

. ما هي المؤشرات الأجناسية البديلة التي يمكن الاعتماد عليها في تجنيس الشعر الشعبي الجزائري؟ وما هي خصائصه؟ وهل بقيت نفس المؤشرات الأجناسية صالحة رغم التحولات التي شهدتها القصيدة الشعبية الجزائرية المعاصرة؟.

. كيف أثر التحول في القصيدة الشعبية؟.

انطلقنا في بحثنا هذا من مجموعة من الفرضيات لعل أبرزها:

. الأدب الشعبي عموما والشعر الشعبي بصفة خاصة له خصوصيات يجب مراعاتها أثناء عملية التجنيس.

. التعسف في تطبيق إجراءات نقدية على الشعر الشعبي خلق عدة إشكاليات زادت من صعوبة تجنيسه وأفقده ما هيته.

. إمكانية تجنيس الشعر الشعبي انطلاقا من خصائص الشكلية والمضمونية مع التركيز على خصائصه النوعية.

. تحول القصيدة الشعبية من الشفوية إلى الكتابة يفتح مجالا للحديث عن شعريّة جديدة

للشعر الشعبي الجزائري ويطرح إشكالية تجنيسية من جديد.

وللتأكد من صحة الفرضيات المقدمة، ارتأينا أن نستعين بجملة من الإجراءات المستمدة عن

مناهج نقدية متعدّدة ربما تخدم موضوع بحثنا وتساعدنا في التعامل مع خصوصيات الشعر

الشعبي؛ حيث وظفنا المنهج التاريخي لعرض السيرورة التاريخية لتطور نظرية الأجناس الأدبية

كما اتكأنا عليه أيضا من أجل تتبع المسار التاريخي للشعر الشعبي بدءا من النماذج الأولى

وصولا إلى عصرنا الحالي، مستثمرين في بحثنا كذلك إجراءات المنهج البنوي من أجل دراسة

الجوانب الفنية والموضوعاتية للقصائد الشعبية مع الاستعانة بالرؤى الشفوية للوقوف على أهم

التقاليد الشفوية البارزة فيها.

لقد سعينا ونحن ندرس الشعر الشعبي الجمعي إلى الاهتمام بالمنهج الأنثروبولوجي لكي
نتمكن من ربط تلك النتاجات الشعبية بمحيطها التأليفي والاجتماعي والثقافي.

حرصنا في بحثنا كذلك على توظيف نظرية التلقي؛ من أجل رصد وضعية المتلقي في كل
من الشعر الشفوي ثم الكتابي وإبراز التحولات التي طرأت على النص الشعري دون نسيان النظرية
التداولية باعتبارها نظرية أو منهجا يهتم باللغة أثناء الاستعمال وهو ما يتوافق وطبيعة الشعر
الشعبي الجمعي.

جاء الفصل الأول من بحثنا موسوماً بـ "التصور الأجناسي، وخصوصية الشعر الشعبي"،
تناولنا فيه تاريخ نظرية الأجناس الأدبية في كل من النقد الغربي والعربي في مسحة تاريخية وجيزة
ركزنا فيها على تصورات المنظرين للأجناس الأدبية أين وقفنا عند ميكانيزمات كل واحد منهم بدءاً
من المؤسس -أرسطو- الذي أوليناه اهتماماً بالغاً دون أن نقصي الآراء التي تؤمن بوجود الجنس
الأدبي القائم على حدود وضوابط صارمة أو حتى تلك التي قوضت مفهوم الجنس الأدبي واختارت
لنفسها مساحة أوسع تحت مسمى "الكتابة" ثم عرجنا إلى راهن إشكالات الشعر الشعبي في
علاقتها مع النقد بصفة عامة ونظريات الأجناس بصفة خاصة.

تطرقنا في الفصل الثاني الموسوم بـ "جماليات البناء في الشعر الشعبي الفردي؛ الأنماط
والتشكلات" إلى دراسة الشعر الشعبي الجزائري الفردي من الجانبين الفني والموضوعاتي إذ حاولنا
فيه إبراز الخصائص الشكلية والمضمونية لهذا النوع الشعري الشعبي باستخلاص الأصناف
الشعرية الفردية التي تنبثق منه.

أما الفصل الثالث فكان فصلاً خاصاً بدراسة الشعر الشعبي الجزائري الجمعي من الجانبين
الشكلي والمضموني، وعنوانه بـ "نسق الشعر الشعبي من الفعل إلى الافتعال"، حيث ركزنا فيه
على السياقات الخارجية التي تصاحب تلك الأشعار ذات الأداء الشفوي والأبعاد الأنثروبولوجية له،
لنختتمه بالنتائج إلى الأنماط الشعرية المنبثقة من النوع الشعري الجمعي أين سعينا لدراستها من
جوانب عدة تتماشى وخصوصياتها الموضوعية.

خصّصنا الفصل الأخير للقصيدة الشعبية الحدثائية التي عرفت التحوّل والتّجديد على مستويات عدّة منها ما تعلّق بالتأليف ومنها ما تعلّق بالتلقي أو ما يمكن أن ينصب في مجموع التحوّلات التي مسّت اللغة مع التّركيز على جماليّتها ، وقد عنواناه بـ "شعرية القصيدة الشعبيّة الحدثائية وسؤال التحوّل".

أنهينا بحثنا بخاتمة ضمّنا فيها أهمّ النتائج التي استقيناها من الفصول الأربعة، لتكون دراستنا محاولة لتتبّع خصائص الشعر الشعبي الجزائري ومحاولة لفكّ الإشكالات التي تحول دون تجنيسه. في الأخير لا يسعني إلا أن أتقدّم بخالص شكري وامتناني لأساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة مولود معمري بتيزي وزو ، وأخص بالذكر مشرفتي الدكتورة "نعيمة العقريب" والمشرف المساعد الدكتور "خالد عيقون"، وكذلك الدكتورة "زاهية طراحة"، على كل ما قد قدّموه لي من توجيهات ونصائح جعلتني أتجاوز مطبات البحث وتعقيداته ، كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذة الدكتورة "أمنة بلعلّی" والأستاذ الدكتور "عبد الحميد بورايو" على مساعدتهم ودعمهم لي عن طريق إضاعتهم لجوانب استعصت علي في موضوع البحث.

الفصل الأول

التّصوّر الأجناسيّ، وخصوصيّة الشّعـر الشّعبيّ.

المبحث الأول:

التّجنيس في المنظورين الغربي والعربي؛ الرؤى والتّصورات.

المبحث الثاني:

اكراهات التّهميش والمقاومة.

المبحث الأول: التجنيس في المنظورين الغربي والعربي؛ الرؤى والتصورات.

إنّ البحث في إشكالية تجنيس الشعر الشعبي أو غيره من الأجناس الأدبية يفرض على الباحث تناول مختلف النظريات التي توجّهت لدراسة هذا الموضوع تنظيراً وتطبيقاً، ما جعلنا نسعى في هذا الفصل لاستقصاء أصولها وطرق اشتغالها، مركّزين على أهمّ التصورات النظرية الغربية والعربية دون الاهتمام بالجنس الأدبي الذي أنشئ حوله ذلك التصور، من منطلق حاجتنا لمفاتيح إجرائية تساعدنا في حلّ إشكالية تجنيس الشعر الشعبي الجزائري، ثمّ عملنا بعد ذلك على حصر الإشكالات التي تعيق تجنيسه في محاولة منّا لقراءة واقع الإشكالية التي طرحناها.

أولاً: تصور الأجناس من منظور غربي

1- المرحلة التأسيسية (التصور اليوناني للأجناس)

-أفلاطون:

يعدّ أفلاطون أول منظر لفكرة الأجناس الأدبية من خلال كتابها الجمهوريّة، فقد تناول فيه قضية تقسيم الأدب إلى أنواع؛ حيث ميّز بين ثلاثة أنواع من السرد؛ السرد الخالص؛ المحاكاة أو العرض؛ والمشارك؛ وعن هذا التقسيم يقول: "والسرد قد يكون مجرد سرد، أو تصوير وتمثيل، أو كليهما معاً"¹ ويقابل هذا التقسيم كلّ من "الشعر القصصي البحت الذي يمثّل في الأناشيد الديثورامية، وشعر المحاكاة Mimetika الذي يعبر فيه الشاعر عن أفكاره عن طريق التشخيص؛ أي عن طريق الشخصيات التي يصورها كما يحدث في المسرحيّة بأنواعها المختلفة. ونوع ثالث هو مزيج بين النوعين السابقين يُنطق فيه ناظمه باسمه أحياناً، ويتحدث على لسان الشخصيات أحياناً أخرى كما يجري في الملاح م"²، لكن أفلاطون هاجم هذه الأنواع، واعتبرها أنّها لا توصل الإنسان إلى إدراك الحقيقة، وهذا انطلاقاً من النظريّة التي أسماها (نظريّة المحاكاة).

¹ - أفلاطون، الجمهوريّة، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص 210.

² - محمّد صقر خفاجة: النّقد الأدبيّ عند اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، مصر 1981م، ص 90.

اعتبر أفلاطون الشعر مظللاً للحقيقة، ويتنافى مع الأخلاق حيث بدأ يرفض كل من أشعار "هوميروس" و"هيودوس" و"استنكر القول بأن هوميروس علم اليونان أصول الدين وفروع المعرفة الإنسانية، وانتقد أشعارهما لما وصفته من معارك الآلهة، وما بذرته في النفوس من حب الشقاق والنزاع [...] ورفض أن يعهد إليهم بتربية الشباب؛ لأنهم يصورون الآلهة في صورة بشعة ويصفون خلافاتهم، ويظهرون عيوبهم، ويجسمون جرائمهم، وينسبون إليهم كل ما يصيب البشر من بلايا، ويحلّ بهم من مصائب. كما أنهم يحطّون من قدر الأبطال، ويصفونهم وصفا مزريراً"¹.

يستند أفلاطون في رأيه هذا إلى الجمهوريّة المثاليّة التي أقامها، والتي تفيد أنّ: "المثل هي الصورة المجردة أو الحقائق في عالم الإله، وهي لا تفسد ولا تتدنّس، ولكنها أزليّة أبدية، والذي يفسد ويندنّس هو الكائن المحسوس"² حيث يرى حسب نظرية المحاكاة أنّ العالم الذي نعيش فيه عالم زائف، وصورة مقلّدة لعالم المثل، فالفنان أو الشاعر حين ينقل ما حوله فإنّه يحاكي ما يوجد في الواقع المزيف من أشياء وأفعال وأحداث، فهم يبتعدون عن الحقيقة بدرجتين.

مثل أفلاطون وجهة نظره من خلال أسطورة الكهف التي عبّر من خلالها عن العالم الذي يملأه الزيف والكذب، يقول: "إليك صورة توضّح الدرجات التي تكون بها طبيعتنا مستتيرة أو غير مستتيرة، تخيل رجالاً قبعوا في مسكن تحت الأرض على شكل كهف، تطلّ فتحته على النور ويليها ممر موصول إلى الكهف، هناك ظلّ هؤلاء الناس منذ نعومة أظافرهم، وقد قيّدت أرجلهم وأعناقهم بأغلال؛ بحيث لا يستطيعون التحرك من أماكنهم، ولا رؤية أيّ شيء؛ سوى ما يقع أمام أنظارهم؛ إذ تعوّقهم الأغلال من التلّفت حولهم برؤوسهم، ومن ورائهم نار اشتعلت عن بعد في موضع عال وبين النار والسماء طريق مرتفع، ولنتخيل على طور هذا الطريق جداراً صغيراً متشابهاً لتلك الحواجز التي نجدها في مسرح العرائس"³.

¹ - محمد صقر خفاجة، النقد الأدبي عند اليونان، ص 88.

² - كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، بيروت، 2000م، ص 47.

³ - أفلاطون، الجمهوريّة، ص 246.

يواصل أفلاطون سرد أسطوريته التي تمثل واقع الإنسان في العالم الواقعي الذي لا يستطيع من خلاله الالتفات من كثرة القيود إلى الحقيقة فيقول في ذلك: " على طوال الجدار الصغير رجال يحملون شتى أنواع الأدوات الصناعية التي تعلو على الجدار، وتشمل أشكالاً للناس والحيوانات وغيرها [...] وطبيعي أن يكون بين حملة هذه الأشكال من يتكلم، ومن لا يقول شيئاً، إنهم يشبهوننا؛ ذلك أولاً؛ لأنّ السجّاء في موقعهم هذا لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئاً غير الظلال التي تلقيها النار على الجدار المواجهة لهم في الكهف.¹

تكشف هذه الأسطورة حجم الزيف المفروض علينا في العالم الواقعي، فتلك الأشكال التي يراها المساجين ما هي إلا انعكاسات له -الزيف- عن طريق الجدار، وأما الحقيقة فتكمن في التور المنبعث من فتحة الكهف، فمن هذا المنطلق أقصى أفلاطون الشعراء كونهم يقومون بمحاكاة المحاكاة، وبالتالي يبتعدون عن الحقيقة، وإضافة لذلك فهم يهدّدون مدينته الفاضلة إذ لهم القدرة على استمالة عواطف الشعب وهذا ما يؤثّر سلباً على جمهوريّته، حيث يفسدون المثل العليا فيها. مستثنياً بعض الأشكال الشعرية، بشرط أن تكون ناشدة لأخلاق السامية ومحاكية لـ لمتل العليا، يقول: "عليّ أن نبقي ثابتين في حكمنا أنّ الترانيم إلى الآلهة، والثناءات للرجال الشهيدين الفاضلين، هي الشعر الوحيد الذي يجب أن نقبله في دولتنا؛ لأنّك إذا تخطيت ذلك، وسمحت لعروس الشعر المعسولة أن تدخل إما في مقاطع شعر البطولة، أو الشعر الوجداني الغنائي، بدلاً من دخول القانون وعقل البشر الذي اعتبر الأفضل على الدوام بالرضا المشترك، فلن يكون للحكام في دولتنا سوى اللذة والألم.² الناتجين عن بعض أشكال الشعر المخاطبة للعواطف، فلأفلاطون يجعل من الشعر الغنائي الديني أرقى أشكال الشعر، ثم يأتي بعده شعر الملاحم، وهذا ما يؤكّده "محمد غنيمي هلال" في كتابه (النقد الأدبي الحديث) في قوله: "يفضّل - نسبياً الشعر الغنائي لأنّه يُشيد بمباشرة بأمجاد الأبطال يلي ذلك شعر الملاحم؛ لأنّ النقص المصوّرة فيه لا تؤثر في مصير البطل"³. يعتبر إذا أفلاطون كلاً من المأساة والمهابة أسوأ النماذج الشعرية كونهما

¹ - أفلاطون، الجمهورية، ص 88.

² - أفلاطون: المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمارز، الأهلية للنشر والتوزيع، دط، بيروت، 1994م، ص 464.

³ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت، ص 33.

يخاطبان العواطف ويهددان المثل العليا لليوتوبيا اليونانية التي حاول تصويرها في كتابه "الجمهورية".

-أرسطو (Aristote):

يعدّ "أرسطو" أوّل المنظرين للأدب بعد أستاذه أفلاطون، وواضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية من خلال كتابه (فنّ الشعر) حيث قسّم الأدب إلى ثلاثة أنواع : "التراجيديا الكوميديا، الملحمة، وقد بيّن خصائص كلّ من التراجيديا والملحمة في الموضوع والمضمون والأداء والوظيفة".¹ من خلال دراسته للتراث الأدبيّ اليونانيّ.

اتّخذ أرسطو المنهج الاستقرائي الوصفي وسيلة لدراسة التراث الأدبيّ اليوناني ، ما جعله يخالف أستاذه أفلاطون الذي اتّبع المنهج التأملي؛ حيث اعتبر كلاً من هذه الأنواع الثلاثة وجهاً من أوجه المحاكاة؛ لكن ليست المحاكاة بمفهوم أفلاطون الذي يرى أنّ الشعر أو الف نّ عموماً محاكاة المحاكاة، وبالتالي هو صورة مزيفة ومشوّهة للعالم المثالي الذي تصوّره.

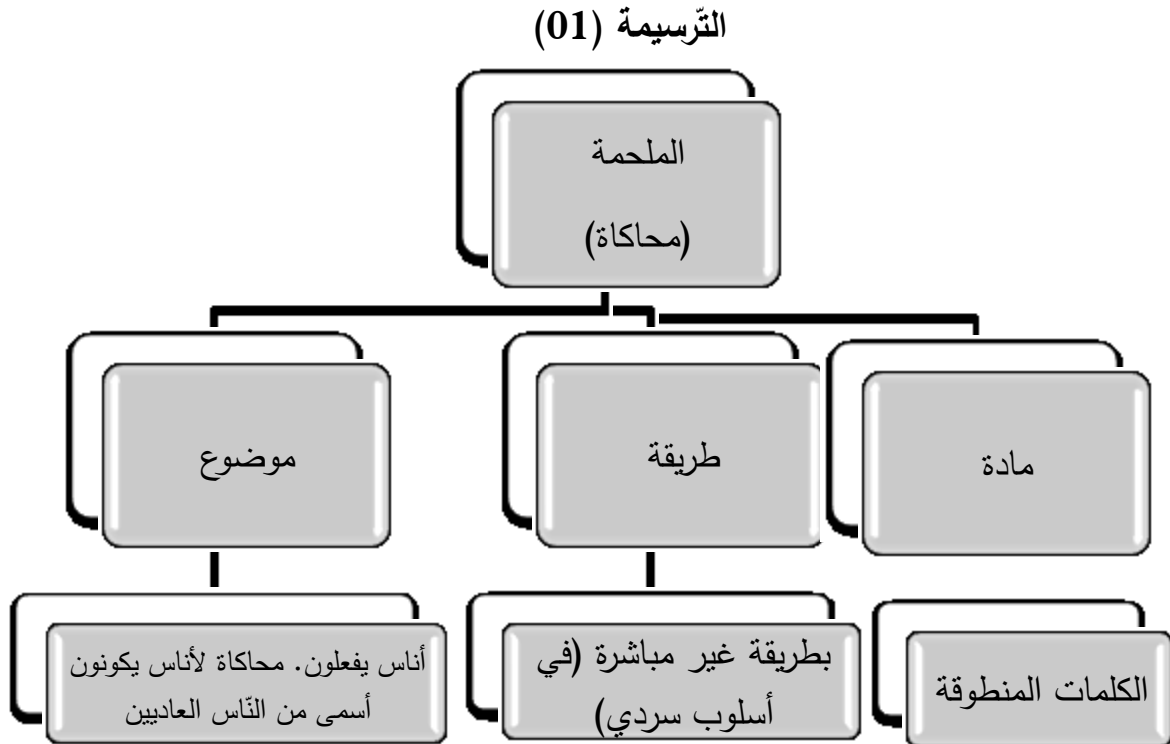
يضمّن أرسطو الشعر في خانة الفنون التي تتسم بالمحاكاة، واعتبره وجهاً من أوجهها لكنّه في حديثه عن المحاكاة لا يتوقّف عند محاكاة الشعراء للأشياء والمظاهر الطبيعيّة فحسب بل حتّى انطباعاتهم الذهنيّة فالشعر خلق باعتباره محاكاة للانطباعات الذهنيّة، ومن ثمّ فهو ليس نسخاً مباشراً للحياة، وإنّما تمثّل لها ². إذ أنّه حسب أرسطو لا يحاكي الأشخاص بل أفعالهم، وحركاتهم، ومثل ذلك عنده التراجيديا، فالتراجيديا لا تقلّد الشخصيات، وإنّما تقلّد حركاتها؛ أي تقلّد سعادتها وشقائها، وكلّ سعادة وشقاء لا بدّ أن تتخذ صورة من صور الحركة، فالسعادة المطلقة أو الخير المطلق هو الهدف من الحياة".³

¹ - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص96.

² - أرسطو: فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، القاهرة، دس، ص62.

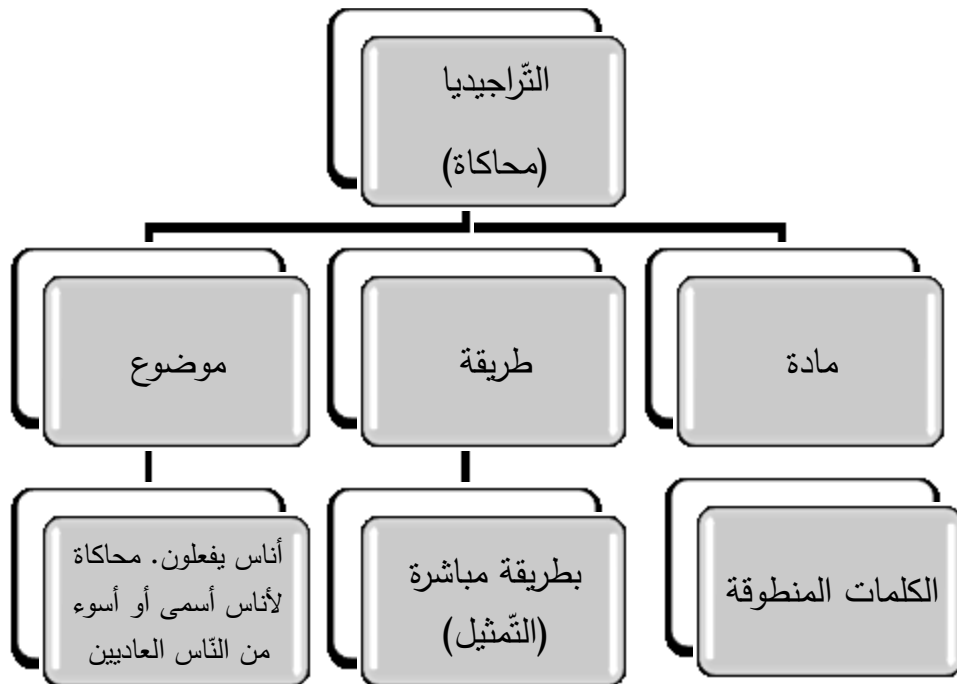
³ - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص36.

إنّ تقسيم أرسطو للأشكال الأدبية اليونانية مرتبط بالمحاكاة من حيث الموضوع، والمادة والطريقة، فالنصّور الذي يحاكيه الشاعر أو الفنان هو الموضوع، والمادة هي الوسيلة التي يجسّد بها محاكاته لموضوعه، وتختلف هذه المادة حسب اختلاف المجالات فلاألوان مثلا بالنسبة للمصوّر أو الحجارّة بالنسبة للنّحات، أو الأنعام بالنسبة للموسيقى تمثّل مادة المحاكاة أو وسيلتها¹ لتصوير العالم بينما تختلف الطّريقة باختلاف الفنون، فالشّاعر المسرحي يحاكي النّاس بطريقة مباشرة؛ أي بطريقة فعلية عن طريق التّمثيل، أمّا الشّاعر الملحمي فيحاكي الواقع بطريقة غير مباشرة؛ أي بأسلوب سردي "وإذا كان موضوع الدراما الشعرية كما قيل - أناسا يؤدّون أفعالا، إلّا أنّ هؤلاء النّاس في التراجيديا يكونون أنبل وأسمى شأنًا من النّاس العاديين، بينما يكونون في الكوميديا دون المستوى العادي"² ولفهم تقسيم أرسطو للأجناس الشعرية وجب علينا وضع ترسيمات توضّح ذلك، وهي كالآتي:

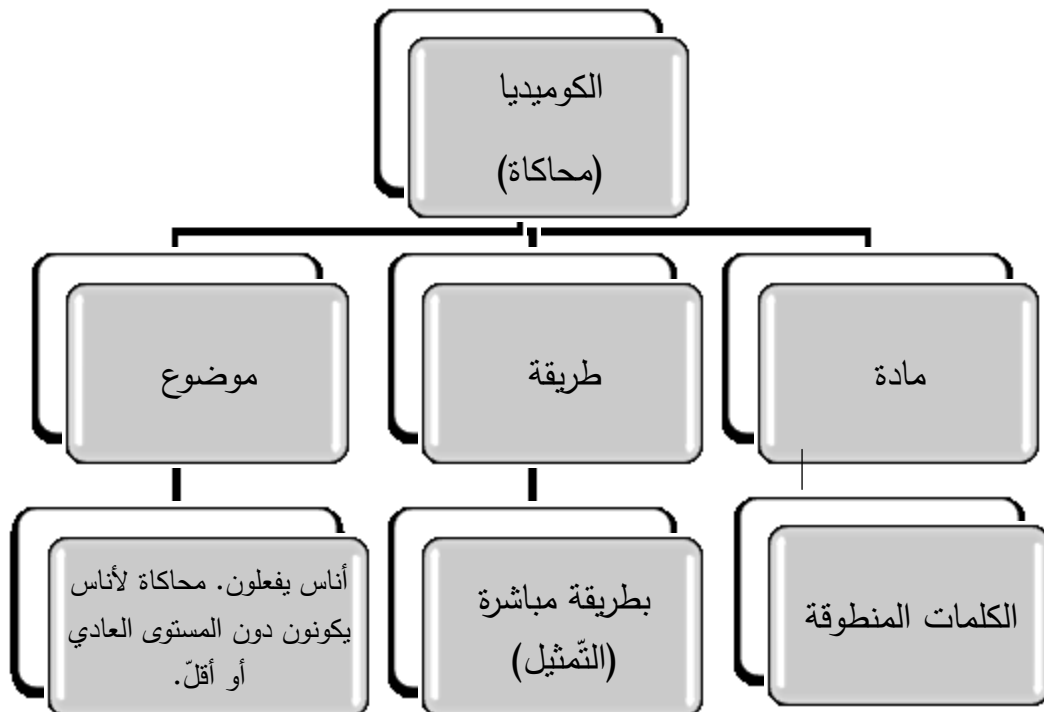


¹ - يُنظر: أرسطو، فنّ الشعر، ص24.

² - المصدر نفسه، ص24.



الترسّيمة (02)



الترسّيمة (03)

يتبين من خلال الترسيمات الثلاث أنّ أرسطو يوازي بين التراجيديا والملحمة والكوميديا فيعتبرها كلّها محاكاة، غير أنّ هذه الموازنة تبدو واضحة أكثر بين التراجيديا والملحمة كونهما تُحاكيان أفعال جادة لأناس أسمى من الناس العاديين، وكل من مادتيهما هي الكلمات المنطوقة؛ أي تصاغان في قالب شعريّ، وعن هذه الموازنة ي قول أرسطو: "الملحمة مثلها مثل التراجيديا محاكاة لموضوعات جادة في نوع من الشعر الرّصين" ¹. غير أنّهما يختلفان في طريقة الأداء حيث يعتمد العمل التراجيدي على التمثيل، بينما تكتفي الملحمة بالأسلوب السّردى؛ بمعنى الإلقاء المباشر، ولفهم تقسيم أرسطو للجنس الشعريّ لا بدّ من ال عودة إلى كتابة (فنّ الشعر) الذي يعدّ أقدم مصدر وصلنا عن التّجنيس الأدبيّ، أو يسمى اليوم بـ " نظرية الأجناس الأدبيّة " الذي استعرض فيه الأجناس الشعريّة الثلاثة وبيّن خصائصها على النحو الآتي:

أ- التّراجيديا:

يعرّف أرسطو التّراجيديا على أنّها " محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معيّن في لغة ممتعة؛ لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيين الفنيّ، كل نوع منها يمكن أن يردّ على انفراد في أجزاء المسرحيّة، وتتمّ هذه المحاكاة في شكل دراميّ، لا في شكل سرديّ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف". ² ما يساعد في عمليّة التّطهير ؛ حيث تجعل المشاهدين يشفقون من مصير البطل التّراجيدي، ويتجنّبون الوقوع في نفس المصير ، ولهذا الجنس ستة أجزاء متماسكة وأولها الحبكة.

تعدّ الحبكة من أهمّ العناصر في الفعل التّراجيدي، و يقوم عل طريقة بناء خاصّة للأحداث ويتمّ من خلالها محاكاة أفعال أشخاص أفضل أو أسوأ من الناس العاديين على اختلاف أخلاقهم ومصيرهم فيما بعد، ويشتّط في حبكة التّراجيدي حدّ معلوم ؛ بمعنى أن تكون مضبوطة ببداية ونهاية معلومتين من حيث الطّول؛ إذ أنّ أرسطو يعود باستمرار إلى مسألة الوحدة العضويّة لعرض

¹ - أرسطو، فنّ الشعر، ص 89.

² - المصدر نفسه، ص 96.

كمال القصيدة ووحدتها ما يضيف عليها نوعاً من الجمالية، كما يجب أن لا تنتظم العناصر المكوّنة لها وفق نظام معيّن فقط؛ بل أن لا يترك امتدادها أيضاً للصدفة¹.

وفي عرض أرسطو لأجزاء الحكمة تعرّض لتعريف التحوّل والتعرّف بوصفهما قانونيّ يجب على الحكمة التراجيدية أن تتوفر عليهما كلاهما أو أحدهما، فقد عرّف التحوّل على أنّه: "تغيّر في مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه".² ومعنى ذلك أن تأخذ الأحداث مجرى غير متوقّع وتكون النهاية ليست كما رسمناها في أذهاننا كأن تخرق جميع المؤشّرات التي تدلّ مثلاً على موت شخصية معيّنة، وفي الأخير تتجوّ تلك الشخصية، في حين تُقتل شخصية أخرى مكانها. ويدلّ التعرّف حسب أرسطو على "التغيّر أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة؛ مما يؤدي إلى المحبة أو الكراهية بين الأشخاص الذين قدّرت عليهم السعادة أو الشقاوة، وأجود أنواع التعرّف هو التعرّف المقرون بالتحوّل".³ فمن خلال القانونين يتمّ تحديد نوع هذه الحكمة التي تكون جاهزة للعرض على خشبة المسرح؛ بالاستعانة باللغة التي تسمح لكلّ شخصية من الشخصيات بالتعبير عن أفكارها ومواقفها.

ب- الملحمة:

وضع أرسطو أسس الملحمة، واشترط بناء حبكة على الأصول الدرامية التي عرضناها في العنصر السابق، واشترط فيها أيضاً أن لا تكون ناقلة للأحداث التاريخيّة فقط، وإنّما تحاكيها محاكاة مبنية على السرد، وتسلب الضوء على فعل واحد في قالب شعريّ موزون، وتختلف الملحمة عن التراجيديا في عنصرين أساسيين هما الطول والوزن، فالطول في الملحمة قابل للامتداد؛ بمعنى أنها تستطيع معالجة فعل واحد متعدّد الأجزاء، وهذا ما لا يتوقّر في التراجيديا أمّا من حيث الوزن فإنّها تعتمد على الوزن البطوليّ السداسي؛ لأنّه الأنسب لأوزان الملاحم فلو أنّ الشاعر استخدم أوزاناً أخرى أو نوعاً خرج قصيدته من إطار الملحمة إلى أطر أخرى وأهدأ الأوزان وأرزنها بالنسبة

¹ - يُنظر: جان ماري شافير، نظرية الأجناس، تر: عزيز لمتاوي، منشورات دار الأمان، د.ط، 2017م، ص 63.

² - أرسطو، فن الشعر، ص 122.

³ - المصدر نفسه، ص 122.

للملحمة هو الوزن السداسي¹ الذي يستوعب الشكل السردى للمحاكاة ويدخل القصيدة في السياق الملحمي.

ج- الكوميديا:

تعرف الكوميديا على أنها: "محاكاة لأشخاص أرياء"² أي؛ أناس أقل منزلة من المستوى العام، ويفهم من خلال كلمة (أرياء) أن المحاكاة فيها تختص بنقائص الناس والمجتمعات ولهذا وصف أرسطو هذه الفئة بالرداءة والنقص والقبح المثير للضحك "وكان موضوع المسرحية في الكوميديا القديمة يقوم على أسطورة أو قصة مسلية، وسمة ذلك الهجاء الّ لاذع، والنقد الساخر لأحداث المجتمع ونقائصه"³. وترجع نشأة الكوميديا إلى مرتجلات قادة الأغنيات، والزقاصات الإحليلية التي كانت تؤدي في الأحفال.⁴

تختلف الكوميديا عن التراجيديا في الموضوع، بينما تشتركان في الطريقة والمادة، وتختلف عن الملحمة في الطريقة والموضوع بمعنى أنّ الملحمة تُسرد ولا تمثل، وتحاكي أفعالا لأناس يكونون أسمى من الناس العاديين، في حين الكوميديا تُمثل، وفي نفس الوقت تحاكي أفعال الأراذل من الناس.

II- المرحلة الكلاسيكية:

تعدّ هذه المرحلة امتداداً للنظرة الأرسطية التأسيسية حيث كانت الآراء تدور حول فلك صفاء النوع الأدبي، وعملت على تحديد الجنس -الأدبي- انطلاقاً من مجموعة من المعايير المضبوطة التي تفرّق بدقة متناهية بين الأجناس باعتبارها مؤسسات ثابتة لكلٍ من ها خصائص

¹ - ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص203.

² - المصدر نفسه، ص88.

³ - العابد عبد العزيز، فن الكوميديا بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، ع1، المجلد6، 2019، ص83.

⁴ - ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص43.

وأساليب محددة ، فعلى " الأديب أو الشاعر أن يحترم هذه القواعد، وأن يُبقى عليها نقيّة خالصة"¹. ليكون الإنتاج الأدبيّ مطابقاً لوعاء الأجناس.

إنّ كلّ المحاولات التي جاءت في هذه المرحلة لم تقدّم تصوّرات خاصة بها بقدر ما ذهبت إلى شرح التقسيمات الأرسطية، وإعادة إنتاجها فنجد "ديوميد" **Diomède** في القرن الرابع يحتفظ بالتصنيف الثلاثي² ويطابق أرسطو في تقسيمه وتفصيله لها، غير أنّه حاول أن يُضيف أنواعاً لم يذكرها أرسطو، وفي نفس المنحى ذهب "بوالو" **Boileau** حيث صنّف الأجناس الأدبية تصنيفاً يكاد يكون مماثلاً للتقسيم الثلاثي الأرسطي، ومرتبطة به أشدّ الارتباط.

ذهب الاتجاه الكلاسيكي الفرنسي هو الآخر نفس الاتجاه ؛ فقد اهتمّ بالأجناس الأدبية الكبرى وأبطل الأنواع الصّغرى التي ظهرت آنذاك في فرنسا، وقد ميّزت الأجناس الكبرى من حيث التراتبيّة الهرميّة انطلاقاً من "طبقة الشّخوص وكذلك الأسلوب، وأيضا الطّول والحجم وجدية اللهجة"³ وهو نفس ما ذهب إليه أرسطو تقريبا.

بقيت نظرية الأجناس الأدبية في هذه المرحلة حبيسة التقسيم النمطي الثلاثي، وامتدّت حتّى القرن الثامن عشر في أوروبا، أين ساد الاعتقاد أنّ "الأنواع الأدبية لها وجود مثالي وأصول ثابتة أشبه بنظام الأشياء الطبيعيّة، أو الأنواع البيولوجيّة، ومن هنا أصبحت قوانين كلّ نوع من الأنواع الشعرية معروفة للشّعراء الواعين بل ومتسلّطة عليهم"⁴ فوجب على الكاتب أن يصوغ عمله الإبداعي على المنوال المتواضع عليه كون هذه المعايير أصبحت في أيدي المؤسّسة النّقدية.

III- المرحلة الرومانسيّة وما بعدها:

جاءت الرومانسيّة كردّة فعل على المتشدّدين الذين وازنوا بين الأنواع الأدبية والأشياء الطبيعيّة من حيث الاستقلاليّة؛ أي الاتجاه الكلاسيكي الصّارم في تقسيم الأجناس والفصل بينها،

¹ - الطّاهر أحمد مكي، الأدب المقارن (أصوله وتطوّره ومناهجه)، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1987م، ص433.

² - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، 1991م، ص48.

³ - رنيه وليك، أوستتواران: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، دط، المملكة العربيّة السّعوديّة، دت، ص325.

⁴ - إبراهيم حماد، على هامش الأنواع الأدبية، مجلّة القاهرة، ع84، مصر، 1988م، ص01.

حيث برز هذا الاتجاه للعيان بعد عجز الأنواع القديمة (الأجناس الكبرى) عن الاستمرار نتيجة تغير معطيات كثيرة ، أبرزها المعطى الاجتماعي ؛ الذي كان أحد أسس التقسيمات الكلاسيكية (أراذل، أبطال، نبلاء) فقد تحولت المجتمعات الأوروبية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة، ونهضت في هذه المجتمعات فئات جديدة، حملت أفكار التغيير ونقد الماضي والدعوة إلى هدم الحدود الوهمية بين الأجناس الأدبية أو إلغائها.¹

هاجم الروم انسيون المبدأ العام للتقسيم الأرسطي باعتباره يتناقض والحياة الجديدة التي عرفتها المجتمعات الأوروبية ، كما يناقض الأذواق العامة للمجتمع الأوروبي ولا يستطيع أن يحاكيها، واستدلوا في ذلك بالمسرحية التراجيدية التي لا تحاكي الواقع من منطلق أن الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد وفي الزمن الواحد، بين المضحك والمبكي، وكم من مرة يتجاوز مثلا فرح ومأتم². وبالتالي فإن المحاكاة كمبدأ يجب أن يعكس الواقع، وأن يكون أمينا في محاكاته؛ مما جعلهم يرفضون فكرة فصل الأجناس الأدبية فصلا حاسما، ويعتبرون أن الحدود الفاصلة بين الأجناس ما هي إلا "الحد من قدرة الأدب على التطور والدليل على صحة هذا الرأي أن المسرح لم يتطور إلا بعد أن انفلت من عقال النظرية الكلاسيكية المرتبطة بأرسطو".³ التي حصرت الشعر في النماذج الثلاثية.

اتخذ "فريدريخ شليغل" **Friedrich Schlegel** نفس المنحى الذي اتخذته الرومانسية في النقد الحدائث من حيث مراحل تطور أفكارها، ففي بداية الأمر اعتبر أن التقسيم الأفلاطوني أنموذجاً صالحاً أكثر من غيره لتمثيل الأجناس الأدبية من ناحية التطور الطبيعي غير أنه أعطاه مدلولاً جديداً، "فاعتبر أن الشكل الغنائي شكل ذاتي، والدرامي موضوعي والملحمي ذاتي وموضوعي"⁴ ليجعل من الشكل المزدوج -الأفلاطوني- أرقى تلك الأشكال لكنه سرعان ما تراجع

¹ - ينظر: رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 20-21.

² - المرجع نفسه، ص 22.

³ - إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010م، ص 24.

⁴ - جبرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، العامة (أفاق عامة)، بغداد، دار توبقال للنشر، د.ط، المغرب، د.ت، ص 49.

وبدأ يتردد في خصوص هذا التقسيم، ويجعل من الشكل الدرامي شكلاً يزواج بين الذاتي والموضوعي، مزيحاً بذلك الملحمة معتبراً إياها شعراً موضوعياً وفقط، فهذا التدرج في النظرة للأجناس شبيه بالنظرة الرومانسية "فالرومانسية لم تتخلّى عن الكتابة الأنواعية، فقد ظلت تحتفظ بمفاهيم الرواية والدراما والشعر حسب تفسيرها طبعاً ، وظلّ (لامرتين) شاعراً كما ظلّ (هيجو) روائياً، فالدعوة الرومانسية هي أساساً دعوة لإلغاء أنواع قصد تأسيس أخرى جديدة"¹ تكون فيها الحرية للكاتب أوسع وأرحب.

أحدث الرومانسيون قطيعة مع الشكل الخارجي الذي اعتبر محدداً للجنس الأدبي في النقد الكلاسيكي منطلقين من فكرة أنّ الأنواع الشعرية أكثر انفتاحاً وتحرراً، وأكثر تخيلاً مناقضين بذلك المبدأ الكلاسيكي الذي يدعو إلى محاكاة الواقع، ومن بين الذين تطرقوا إلى هذه المسألة الناقدين الانجليزيين "وليم وردزوث Word Sworth" (1770-1850) و "صومويل تايلور كولردج Coleridge" (1772-1854)، فنجد "وردزوث" يعرف الشعر على أنّه: "تدفّق تلقائي للمشاعر القويّة نابع من الانفعال (Emotion) الذي يستعيده الشاعر بهدوء، وعملية الاسترجاع هذه تُطلق بدورها عملية جديدة أخرى هي الخلق والابداع"². ومعنى ذلك أنّ عملية الإبداع منطلقها هو الخيال.

ويعرّف "كولردج" الخيال بأنّه "تلك القوّة التي تكمن في نفس الشاعر فتمكّنه عند اللّجوء إليها من فصل المدركات، وتحليلها للوصول بها إلى خلق جديد"³ ويُقصد هنا الوصول إلى إدراك الحقيقة المطلقة، فحسب الناقدين "وردزوث" و "كولردج" فإنّ غاية الشعر تتعارض وفكرة نقل الواقع المكشوف للجميع، ففي هذا العنصر بالضبط يكمن الاختلاف بين النثر والشعر، فالشعر هو الذي يجدد اللّغة عن طريق الاستعمال المتكرّر للكلمات على حدّ قول الشاعر "شيلي Shelley" (1792م-1822م) في كتابه A Defence of Poetry (1821م) الذي يصف فيه

¹ - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص23.

² - إبراهيم محمّد خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيرة للنشر والتّوزيع والطّباعة، ط1، الأردن، 2003م، ص38.

³ - المرجع نفسه، ص39.

الشعراء على أنه م مشرّعوا القوانين ، ومؤسّسوا المجتمعات ، ومخترعوا المدنية وفنون الحياة والمعلّمون الذين يتذوّقون كلّ جميل ويصلون إلى إدراك الحقيقة¹، التي لا يملكها إلا الشعراء الذين يتطلعون إلى المستقبل بالخيال.

غيّرت الرومانسيّة ملامح الأجناس الأدبيّة مقارنة بما كانت عليه في المرحلة الكلاسيكيّة حيث أسهمت مواقفها المناهضة لفكرة (نقاء الجنس الأدبيّ) في التّخفيف من السّلطة التي يملكها - الجنس - لتصبح تلك الحدود الصّارمة أكثر مرونة انطلاقاً من تعريفاتهم للشعر أو الأدب عموماً.

بعد المرحلة الرومانسيّة " لم يعد الخلط بين الأنواع يحط من قيمة الكتابة الأدبيّة؛ لأنّ نظريّة الأنواع تخلّت منذ الرومانسيّة عن صرامة الفصل بين الأنواع الأدبيّة بل أصبحت ترى في المزج قانوناً طبيعياً في أي تحوّل أدبي".² فالجنس الأدبيّ لا يستقر على الحالة الواحدة باعتباره كينونة متبدّلة عبر المسار التاريخي نظراً لاحتكاكه مع أجناس أخرى واكتسابه لخصائص ومكوّنات تعود لأجناس مغايرة، فالعمل الأدبيّ يكسب موقعه في تاريخ الأدب بمقدار ما يقدّم من إضافات عبر صيرورته التي يميّزها الحراك والتّحوّل اللذان لا ينتهيان³ وهذه الديناميّة في الحركة تتطلّب وبصفة مستمرة إعادة تعريفه في كلّ مرّة.

يذهب "رالف كوهن Ralph Kohn" إلى الإقرار بأنّ حياة "كلّ نوع يرتبط بالأنواع الأخرى، ويتمّ تعريفه من خلالها"⁴ وبهذا يعتبر الجنس الأدبيّ نسقاً مفتوحاً على مختلف الأنساق الشكليّة والمضمونيّة ما يجعل الإقرار بوجود جنس ثابت أمراً مرفوضاً تماماً؛ نظراً للتشابهات المحتملة بين

¹ - ينظر: إبراهيم محمّد خليل، المرجع السابق، ص39-40.

² - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظريّة الأنواع الأدبيّة، ص24.

³ - ينظر: زراقت عبد المجيد، الأنواع الأدبيّة: بين تداخل الأنواع، وتمييز النوع، مقال منشور في أعمال مؤتمر النّقد الدّوليّ الثّاني عشر 22-24 تموز 2008م، (جامعة العمّوك)، عالم الكتب للنّشر والتّوزيع، المجلّد 1، ط1، الأردن 2009م، ص880-881.

⁴ - تيزيفيتان تودوروف وآخرون، القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبيّة المعاصرة)، دار شرقيات للنّشر، ط1، 1997، ص31.

مختلف الأجناس في حياتها "باعتبار أن الأجناس عائلات، وأن النصوص أفراد في العائلة الواحدة".¹ وهذا يدفع إلى تغيير التصورات القديمة للأجناس، والبحث في علاقة الأجناس بعضها ببعض، وعلاقتها أيضا بالنصوص التي تحيل إلى فكرة التداخل والصراع بين أولئك الأفراد.

يعدّ "موريس بلانشو" **Maurice Blanchot** من بين النقاد والروائيين الفرنسيين الذين رفضوا مبدأ نقاء الجنس وسعوا إلى تحطيم الحدود بين الأجناس كونها تعيق الإبداع وتكبل طموحات المبدعين، فمن وجهة نظر بلانشو فإن الأدب هو الهروب من كلّ تحديد جوهري يجعله ثابتا وواقعيًا² باعتباره أنه يسير حرًا بلا قيود ولا ارتباطات، وهذا ما يظهر جليا في كتاباته الروائية التي تسائل ما ليس له وجود، إذ يرى - بلانشو - أن من اتبع الفنّ فإِنَّه اتبع الخطأ لأنه لا يوصل إلى المطلق الذي يجب اكتشافه والوصول إليه إلاّ عن طريق الحرية التي انتقدتها أوروبا إبان الحرب العالمية وحكمت شعوبها بالحديد والنار، ما جعل النقاد والمبدعين يطمحون إلى الحرية الإبداعية، ويتجاوزون كلّ تصنيف أو تضيق على هذه الحرية.

ذهب "بنديتو كروتشي" **Benedetto Croce** هو الآخر لنفي مبدأ نقاء الجنس في قوله: "لن نخسر شيئا إذا أحرقنا كل مجلدات تصانيف الفنون ومنظوماتها"³ منطلقا من فكرة أن الأدب حدس لا يمكن تصنيفه في هذه المجلّدات، فالآثار الفردية يصدرها المبدع بطريقة عفوية دون اللجوء إلى هذه التقسيمات، وفي نفس الوقت تختلف هذه الآثار من شخص لآخر لأنها تحمل في طبيّاتها التجديد والتفرد، ولهذا فإن "كان هنالك وجود لأنواع الأدبية فسيكون تصنيفا للحالات النفسية لا للتقنيات الكتابية، هنالك وحدة في الفنّ، هي وحدة مصدره الذي هو الحدس"⁴ أمّا تلك التصنيفات المتداولة حسب "كروتشه" فما هي إلاّ خلق من طرف النقاد الذين لم ينتبهوا إلى أن كل نص أدبي هو بمثابة تساؤل عن ماهية الأدب، ما يجعلنا أمام استحالة تصنيفه، لأنّه يتجدّد في

¹ - أحمد الجوة، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص34.

² .ينظر: رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص30-31.

³ - رشيد يحيوي، المرجع نفسه، ص19.

⁴ - المرجع نفسه، ص26.

كلّ مرةً ويتغيّر بتغيّر الأثر، فالإبداع الأدبيّ -كما يرى- لا يتحقق إلّا من خلال الظواهر الفردية التي تتناسب مع التقسيمات التقليدية للأجناس.

تقوم فلسفة "كروتشيه" الجمالية على مبدأ "لاغائية الفن" باعتبار أنّ كلّ نصّ فردي أصيل هو جنس أدبي، وتعدد النصوص الفردية الأصيلة يقابله تعدد للأجناس، فمن خلال طرحه هذا فإنّه يخرج عن الإشكالية التي تطرحها الأجناس الأدبية، وهي مشكلة التصنيف والانتماء من المفروض أن يجيب على هذه المشكلة ولا يبحث في نوعية النصوص (رديء أو جيد) وكيف يجب أن تكون.

واجهت آراء "كروتشيه" انتقادات لاذعة من طرف عدد كبير من النقاد، وعلى رأسهم "جاك دريدا" **Jacques Derrida** و "رولان بارت" **Roland Barthes**، اللذان رفضا ما أسماه

"كروتشيه" بالآثار الفردية، لأنّ القارئ لا يستطيع استيعاب ومواجهة ذلك الكمّ الهائل من الآثار الفردية اللامتناهية وتفسيرها، ويقترح "رولان بارت" تعويض الجنس الأدبيّ أو الأثر الأدبيّ كما صاغه "كروتشيه" بالكتابة أو النصّ كون هـ "يتحكم فيه مبدأ التناص أو استنساخ الأقوال وإعادة الأفكار، وتعدد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلّف" ¹ لينتقل محور الاهتمام في الأدب من المؤلّف إلى القارئ، وفي نفس الوقت ينفي مقولة الأجناس الأدبية لأنّ النصّ ملتقى خطابات

متنوعة وجماع نصوص متداخلة، وهذا ما ذهب إليه أيضا "مخائيل باختين" **Mikhail Bakhtin** عند دراسته لأنماط الكلمة النثرية عند "دوستوفسكي" **Dostoievski**، حيث اعتبر أن (التناص) بُعدٌ ضروري وجوهري في جميع أنواع الخطاب ليشير إلى العلاقة التي تربط بين التعابير ²، ويجب الإشارة هنا إلى أنّه لم يستعمل مصطلح التناص وإنّما استعمل مصطلح الحوارية ليُدلّ على العلاقات التي تربط بين الكلمات، فيما بينها والنصوص (الرواية باعتبارها أنموذج للحوارية) في علاقتها مع بعضها، واعتبر (باختين) أن الرواية "تستخدم بصورة مزدوجة الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا لنقل أقوال الآخر، التي تتجلى في الحياة اليومية وفي العلاقات الإيديولوجية غير الأدبية، في

¹- شريط سنوسي، نظرية الأجناس الأدبية: الرؤية والاختلاف، مجلة مقاربات، العدد 20، المجلد العاشر، الجزائر، 2015، ص45.

²- ينظر: تريفطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية دراسة في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 85-90.

المقام الأول نجد هذه الأشكال ممثلة ومعاد إنتاجها داخل التعبيرات المألوفة والإيديولوجية التي تصدر عن الشخصيات داخل الرواية الواحدة¹.

يرى "بلخيتين" أن تعدد الأصوات هي الركيزة المهمة لتحقيق الحوارية التي تجسدها الشخصيات الروائية التي تتحدث حسب انتمائها الاجتماعي والثقافي وبالتالي لكل شخصية إيديولوجية تطرحها، إلى جانب هذا تتخلل الرواية أجناساً أخرى تعبّر عن نوع من الحوارية بين هذه الأجناس باعتبار أنّ لغة هذه الأجناس مواقف داخل جنس الرواية الذي يسع جميع هذه المواقف، وهذا ما ذهب إليه أيضاً "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) حين استلهمت مصطلح التناص من "باختين" في مقالها الذي يحمل عنوان: (الكلمة، الحوار، والرواية)، حيث عرفت في علاقته مع النص في قولها "يتكون كلّ نص كموزاييك من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"² بمعنى أن كل نص ينتج نصاً آخر وهذا ليس فقط عن طريق الترابط المنطقي بينه ما بل وحتى بالقراءة والتأويل اللذان يُجددان النص ويجعلانه يستمر بقدر عدد التأويلات والقراءات التي تختلف بين كل شخص وآخر.

حدد "جيرار جنيت" Gerard Genette تلك العلاقة التي تجمع بين النصوص في كتابه "جامع النص" Introduction a l'architexte وسمّاها بلاتّعلي النصي "Transtextualité" الذي هو مجموع "العلاقات الظاهرة وغير الظاهرة التي تجمع بين النصوص"³ فموضوع الشعريّة ليس النصّ بحد ذاته وإنما هو (جامع النص) بمعنى الخصائص العامة التي تجعله في العلاقة

¹ - Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie daromanedition Gallimard, paris, 1978, p173 نقلا

عن: بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة نماذج من الأجناس النثرية القديمة)، دار الانتشار العربي، ط1، لبنان، 2010، ص83.

² - ليون سمفيل، التناصية، تر: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1998، ص93.

³ - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص79.

مباشرة أو غير مباشرة مع نصوص أخرى، "ومن هذه العلاقات، علاقة المحاكاة وعلاقة التغير"¹، إلى جانب علاقة التداخل النصي بالمفهوم الكلاسيكي عند جوليا كريستيفا.

قام "جيرار جنيت" بطرح هذه القضايا استناداً إلى النظرية الأجناسية اليونانية التي أعاد قراءتها حسب منظوره الخاص مروراً بالمرحلتين الكلاسيكية والرومانسية ليستنتج ثلاثة ثوابت للتمييز بين الأجناس الأدبية وتحديد النصوص، وهي النثمة والصيغة والشكل، واعتبر في نفس الوقت أن التقسيم الثلاثي المنسوب إلى أفلاطون وأرسطو وهما أرجاعيا لأنه يعود إلى الحركة الرومانسية.

جاء تجاوز النظرية الكلاسيكية للأجناس عموماً على ثلاثة مراحل مهمة، اتّسمت المرحلة الأولى بانصهار الأجناس الأدبية ورفض التقسيمات المدرسية التي وضعها أرسطو، أمّا المرحلة الثانية فهي مرحلة رفض مفهوم الجنس الأدبيّ أين عرفت الأجناس الأدبية تحولات مفصلية نظراً للتداخل والتفاعل الحاصل بينهما ما أفضى إلى صعوبة أو استحالة التمييز بين جنس وآخر، لتأتي المرحلة الأخيرة وهي مرحلة سيادة النص وتجاوز مقولة الجنس.

رغم اختلاف وجهات النظر حول الأجناس الأدبية بين مؤيدين والتصنيف والدّاعين للمزج تظل قضية البحث في جدوى الدراسة الأجناسية ملازمة للنقاد والمنظرين باختلاف عصورهم وتوجهاتهم النظرية والفلسفة والفكرية، وإذا كان هذا التسليم في الأزمنة القديمة مرتبطاً بالتفكير الكلاسيكي الذي يضبط الجنس ويرسم حدوده بصرامة، فإنّ هذا التسليم امتد حتّى زماننا الحاضر، ومثل هذا الموقف "ريني ويليك" **Rene Wallek** و "أوستين وارن" **Austin Warren** و "جيرار جنيت" وآخرون، ما جعل من قضية تصنيف الأجناس أمراً لا مفرّ منه، حتّى وإنّ اعتقدنا بالمقولات التي تروج للمزج والتداخل، كون هذا التداخل لا يمكن استنتاجه إلاّ عن طريق التسليم بحدود معينة للأجناس، وخصائص قارة تعرّف من خلالها، ثمة يمكننا الحديث عن استعارة جنس لخصائص جنس آخر عبر سيرورته التاريخية، فهذه الضوابط أو هذه القواعد التّنظيرية تعمل على

¹ - رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 79.

ملاحقة التغيرات الطارئة على مختلف الأجناس ساعية لإيجاد تصورات جديدة للنصوص أو للإباعات المتمردة عن تلك الثوابت.

شكّلت قضية تجديد الجنس الأدبيّ تضارباً بين النقاد والمنظرين نظراً لاختلاف منطلقاتهم وتصوراتهم، وكذلك المقاييس التي اعتمدها في عملية التصنيف، فكل دارس استند إلى منهج أو نظرية فلسفية في ذلك ما دامت ليست هنالك نظرية ثابتة لمقاربة الجنس الأدبيّ، وهذا ما أكّده (كارل فيتور) في دراسته لمصطلح الجنس الأدبيّ في مقاله المعنون "تاريخ الأجناس الأدبية" سنة 1931 حيث صرّح بأنّ "الأجناس الأدبية نتاج فنّي أصله من أشد الأصول غموضاً"¹ وأرجع هذا الغموض إلى التناقض في تعريف الجنس الأدبيّ، ودعى إلى الاعتماد على التقسيمات التي جاءت بها العلوم الطبيعية، وفي هذا يقول: "فإذا أردنا أن نكون واضحين ومنطقيين، وجب علينا قصر التسمية على واحد منهما وتبعاً لذلك، إذا كان علينا أن نسمي الشعر الغنائي في كليته (جنساً)، فينبغي تسمية (المرثية) و(الأنشودة) و(السونية) * و(الأهزوجة) و(القصيد الغنائي) **، (أنواعاً) مثلما ميزت العلوم الطبيعية منذ القرن الثامن عشر بين الجنس Genus باعتباره الوحدة

¹ - كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي بجدة، ط2، السعودية، د.ت، ص04.

* سونيتة Sonnet: هو شكل شعريّ ثابت ظهر في عصر الانبعاث في صقلية، وعرف هذا الشكل الشعريّ الرواج منذ أن أبرزه (بترارك) وظهر أيضاً هذا الشكل في فرنسا في القرن 16 بفضل شعراء "كوكية الثريا (La Pleia de) عن طريق مدرسة ليون، عرفت السونية شهرة متواصلة حتى غاية القرن 18 ثم ركوداً بعد ذلك حتى القرن 19، أين أقبل عليه الكثيرون أمثال (بودلير)، تتكون السونية من مقطعين رباعيين متقاطعي القافية هذا عند ظهورها الأوّل، ثم صار فيما بعد مشابهين، وكذلك من مقطعين ثلاثيين يبنني كلّ منهما على ثلاث قواف (cdecde) أو (dceced)، وتعود شهرتها إلى شكلها الموجز، وهو ما يسمح بتنظيم دلالي هام: (المقارنة ثم التفسير، التضاد، التفكير... إلخ)، كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، ص102.

** - قصيد غنائي ode: مصطلح من الأدب اليوناني القديم، يقصد به قصيد وجداني مُعدّ للغناء أو للإلقاء مع مصاحبة الموسيقى، ومنذ سنة 1549 صار يشير إلى قصيد وجداني ذي استيحاء جاد في العادة، ويتكون في الغالب من مقاطع متوازنة، كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، ص104.

الأوسع، والنوع **Species** بوصفه مجموعة فرعية" ¹ تندرج تحت الجنس الذي هو الوحدة الأساسية.

يضيف كارل فيتور إلى إشكالية المصطلح التي طرحها، قضية في غاية الأهمية في نظره، وهي إشكالية المنهج، حيث اقترح دراسة تاريخ الجنس الأدبي كونه يساعد في ضبط معايير الجنس، وبالتالي تحديد تلك المعايير مرتبط بدراسة تاريخ جنس معين لتحديد (النمط) * الذي نستطيع من خلاله القياس على النماذج الفردية، فإن استجابت هذه النماذج بخصائص النمط فإنها تدخل في تاريخ ذلك الجنس وإن لم تستجب فإنها تستبعد من دائرته، وفي هذا يقول (كارل فيتور): "يُمكن كذلك أن نعتبر واحداً من أجمل (اليدات) (قوته) مخصوصاً بجنس (اليدة)، ثم نقيس على هذا النموذج المثالي القديم مجموع القصائد التي كُتبت -طوال التاريخ- في شكل (ليدة)، أما التي تستجيب من بينها فتندرج ضمن تاريخ هذا الجنس، وأما التي لا تخضع له، فإنها تُبعد باعتبارها غريبة عنه"²، ولكنّه في حديثه عن ضرورة دراسة تاريخ الجنس الأدبي حصر مجموعة من العقبات التي تصادف مجمل مؤرخي الأدب وهي طبيعة الجنس الأدبي والعناصر التي تشكّله، وخاصة هذا الجنس بالنسبة لمجموع الظواهر الأدبية، وهذه الصعوبات بدورها هي أسئلة واجهت الدارسين والنقاد نظراً لتشعب قضية الأجناس واختلاف الزوايا أو المقاربات التي ينطلقون منها، فكل تصوّر سعى لتعريف الجنس الأدبي من منظوره الخاص استناداً إلى خطة منهجية اعتقد أنّها الأنسب لمواجهة معضلة الأجناس وتشابكها تاريخياً، مما أفضى إلى تعدد المحدّدات وتباينها، ولعلّ أبرز هذه التصورات وأهمّها في اعتقادنا ما يأتي:

¹ - كارل فيتور وآخرون، المرجع نفسه، ص 03.

* النمط: هو العام الذي تندرج فيه أو نقيس عليه مجموع الأشياء الأخرى كأن نقول "الثدييات" بحيث تندرج في هذا النمط مجموع معتبر من الحيوانات لأنها تستوفي مجموعة من الشروط لأن تنتمي لهذا النمط، ينظر: كارل فيتور وآخرون، نظرية

الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، ص 12.

² - كارل فيتور وآخرون، المرجع نفسه، ص 12.

أ- تصور هانس روبرت ياكوس:

قبل عرض تصور هانس روبرت ياكوس ، لا بدّ من الرجوع إلى الخلفيات التي جعلته يثبت أسس نظريته في تحليل النصوص الأدبية، وربما تعود هذه الخلفيات إلى موقفه الرافض للدراسات والتوجيهات النقدية السائدة في ألمانيا آنذاك، وهما المدرستين الشكلائية والماركسيّة اللتان أثبتتا فشلها وعدم قدرتهما على تفسير الأدب، وقد حصر "ياوس" في مقاله المعنون "التغيير في نموذج الثقافة الأدبية" المنشور سنة 1969 أسباب هذا الرّفص فيما يأتي¹:

1- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغييرًا في النموذج ممّا جعل جميع الاتجاهات -على تباينها- تستجيب للتحدي.

2- السخط العام اتجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

3- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

4- وصول أزمة الأدبية خلال المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوضعي للبنيوية.

5- ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهم في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي).

سعى "ياوس" في "نظرية التلقي" إلى عقد الصلة بين التحليل الشكلي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي ليجمع بذلك إسهام المدرستين الماركسيّة والشكلائية، ويجعل من القارئ عاملا فاعلا وحيويا في عملية التلقي ، ومشاركا في التجربة الإبداعية لأن "العمل الأدبي بدوره لا يجد لنفسه موضعا داخل التاريخ دون المشاركة الفعالة لهؤلاء القراء الذين وجّه إليهم، وتدخل هؤلاء القراء هو الذي يفعل أيضا الخبرة الأدبية"² معتبرا الأدب حوارًا بين العمل والقارئ ما ينتج حكما جماليا

¹ عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر، دار النهضة العربية، دط، القاهرة، 2002، ص4-5.

² خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياكوس ما بين الجمالية والتاريخ، مجلة المخبر، العدد1، سطيف (الجزائر)، 2019، ص77.

استناداً إلى مقولات نقدية سابقة للأعمال الأدبية، فالنص الأدبيّ يحمل معه حمولات معرفية ولغوية تجعلان القارئ يستثمرها في استقبال النصوص باختلاف موضعها التاريخي.

يشترط "ياوس" في القارئ / المتلقي للأدب ، وخصوصاً النصوص الجديدة الخارقة لقواعد الجنس الأدبيّ السائد ثلاثة عوامل أساسية وهي: (المعرفة بقواعد الجنس -مقاربة العمل بالأعمال السابقة- والتعارض بين ما هو خيالي وما هو واقعي وبين اللغة الشعرية والعلمية ¹، هذه الشروط مجتمعة تجعل القارئ يستطيع مواجهة النصوص وإدراكها ضمن أفق توقع معين، فعلى مؤرخ الأدب أن يكون هو الآخر قارئاً كي يستطيع فهم الأعمال الأدبية وتقويمها قبل أن يطلق عليها أحكامه الذاتية.

استطاع "ياوس" في مقاله المعنون بـ "أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس" ربط نظرية الجديدة في التلقي ومفاهيمها بنظرية الأجناس الأدبية، لكنه قبل ذلك استعرض مجموعة من الآراء تتعلّق بموقفه الرافض اتجاه التقدّم المحايث كونه لا يجيب عن الأسئلة المتعلقة بالعلاقات الآنية والتاريخية بين الآثار ثم نقد بالبنوية التي عملت على تأسيس تاريخ بنيوي للأجناس في قوله: إذا حاولنا تبين أجناس أدبية من وجهة نظر آنية، ينبغي لنا أولاً أن نفترض أن تعيين الحدود والتميز لا يمكن القيام بهما انطلاقاً من خصائص شكلية أو مضمونية بحتة" ² في حين أكد الدور المهم الذي يلعبه التاريخ الأدبيّ في استخلاص العناصر الثابتة والمتغيرة في الأجناس الأدبية كونها "تحول بقدر ما تندرج في التاريخ، وهي تندرج في التاريخ بقدرها تتحول" ³ نتيجة لاحتكاكها مع الأجناس الأخرى، فهي في حركة دائمة.

ترتبط عملية متابعة خصائص الجنس وتحولاته التاريخية بالكشف عن مجموع خصائصه الشكلية والمضمونية معاً، فالجمع بين هذه الخصائص هو الذي يعطي للجنس الأدبيّ بنية مستقلة

¹ - ينظر: هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، تر: محمد مساعدي ومراجعة: عز العرب لحكيم بناني، النايا للدراسات والنشر، ط1، دمشق (سوريا)، 2014، ص63.

² - هانس روبرت ياوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، ص26.

³ - المرجع نفسه، ص28.

تميزه عن باقي الأجناس حيث فسّر ذلك - يابوس - بتجربة الإبدال التي قصد بها (إبدال الخصائص) أي: وضع بعض خصائص الجنس (أ) في الجنس (ب) وملاحظة عدم تطابق خصوصيات الجنس ووجود فروق بينهما، ولشرح هذه العملية قدّم يابوس مثلاً على عملية إبدال الشخصيات يقول: "لنضع الأميرة في حكاية ما إلى جانب أميرة في أقصوصة وسوف ندرك الفرق"¹ بين الشخصيات في كلّ من الأقصوصة والحكاية التي لا تقبل الإبدال نظراً لتمايز كلّ من الشخصيات في كلّ جنس.

يُعوّل "يابوس" على القارئ المتلقي لفهم قوانين الجنس الأدبيّ السائدة التي تساعد في تشكيل أفق توقعه وقياس درجة انتماء الأعمال الأدبيّة إلى النماذج السابقة أو انحرافها عن النموذج، وبالتالي يخلّص هذا القارئ في النهاية إلى أي جنس تنتمي تلك الأعمال ومن هذا يبدو أفق التوقعات وكأنّه أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية التي تنسب إليه في المقام الأوّل بوصفه مستقلاً لهذا العمل أو ذاك²، في حين يقف هذا القارئ أمام الأعمال الأدبيّة التي تحقق الفريدة خائباً بعدم مطابقة خصائص الأجناس المتواضع عليها، ما يجعله يعدّل أفق انتظاره أو يغيّره، فالقواعد التي قد تؤسس لجنس في مرحلة تاريخية معينة قد تتغير وتعدّل "أو أنّها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي، إن التنويع والتعديل يحددان المجال، بينما يُحدّد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس"³ لتصبح تلك الخصائص الجديدة قواعد يتأسس عليها أفق الانتظار، وفي كلّ مرّة يخرق هذا الأفق يستدعي أفقاً آخرًا لتلقي الأعمال الأدبيّة المنتمية لذلك الجنس، ليحرّر بذلك تاريخ الأدب من سلطة المؤسسة الأدبيّة ويُسندّها إلى القارئ الذي يظل في حوار مع النصوص متأرجحاً ماضيها وحاضرها.

¹ - هانس روبرت يابوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبيّة، تر: عبد العزيز شبيب، ص26.

² - ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين يابوس وإيزر، ص22.

³ - هانس روبرت يابوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحدّد لنظرية الأدب)، تر: محمد مساعدي ومراجعة: عز العرب لحكيم بناني، ص28.

ب- تصوّر روبرت شولس:

صاغ "روبرت شولس" نظريته في الأجناس الأدبية انطلاقاً من ضرورتها وقيمتها العلمية والبيداغوجية وأسماها "نظرية صيغ التّخيل" حيث تربط هذه النظرية بمقامين هما: مقام القراءة ومقام الكتابة باعتبارهما عنصرين نستطيع من خلالهما تحديد الجنس الأدبيّ.

جعل (شولس) من مقام القراءة أمراً ضرورياً في عملية التّخيل الأدبيّ -التجنيس- كون القارئ لا يستطيع تدوّق عمل تخيليّ أو الاستمتاع به ما لم يكن له متصوّر سابق عنه، "ذلك أنه لا يوجد في الناس حتى الأطفال الصغار، من لا يطلب منه أولاً أن يُعرّف" ما الحكايّة" بالفعل قبل أن يجب الاستماع إليها، ينبغي له - في الواقع - صياغة إنشائية أولية للتّخيل قبل أن يكون قادراً على ردّ الفعل"¹، وما دام أنه لم ينشئ هذه التّخيلية أو أخطأ في إنشائها أطلق حكماً مغلوطاً على الجنس، وتراكم هذه الأخطاء يؤدي بالضرورة إلى إقامة أحكام نقدية مغلوطة باعتبار أن النّاقذ قارئ أيضاً، وتعود أهمية هذه التّخيلية إلى أنّها هي تصوّر تمهيدي للجنس الأدبيّ.

يعدّ مقام الكتابة -أيضاً- أجناسي حسب (شولس) من منطلق أنّ كلّ كاتب يتخذ من ثقافته الخاصة أرضية للكتابة، وحسبه هنالك نوعان من الكتاب أو الفنانين، منهم من يتّبعون السّنة الأدبيّة؛ بمعنى نفس معايير الكتابة المألوفة في عصورهم، وهم كتّاب رديئون أمّا العبقريون منهم من يدفعون بأعمالهم إلى التجديد وتجاوز السّنة الأدبيّة، بذلك يتركون مسافة بين عملهم الأدبيّ والأعمال التي سبقتهم ما يجعلهم يثرون السّنة الأدبيّة، فكل من "الكاتب الرديء أو المستكتب - سواء كتباً أشرطة تلفزيونية عن رعاة البقر 1960- يتفقان على أنّهما ينتسبان إلى هذه السّنة أو ذلك، ويصدران أعمالاً بتطبيق رسوم جاهزة، أما الفنان العبقرى -من ناحيته فهو يثري السّنة الأدبيّة بمساهمة جديدة"² دون إحداث قطيعة مع تلك السّنة، وذلك بإعادة تشكيلها بما يقتضيه العصر.

¹ - روبرت شولس وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 47.

² - المرجع نفسه، ص 46.

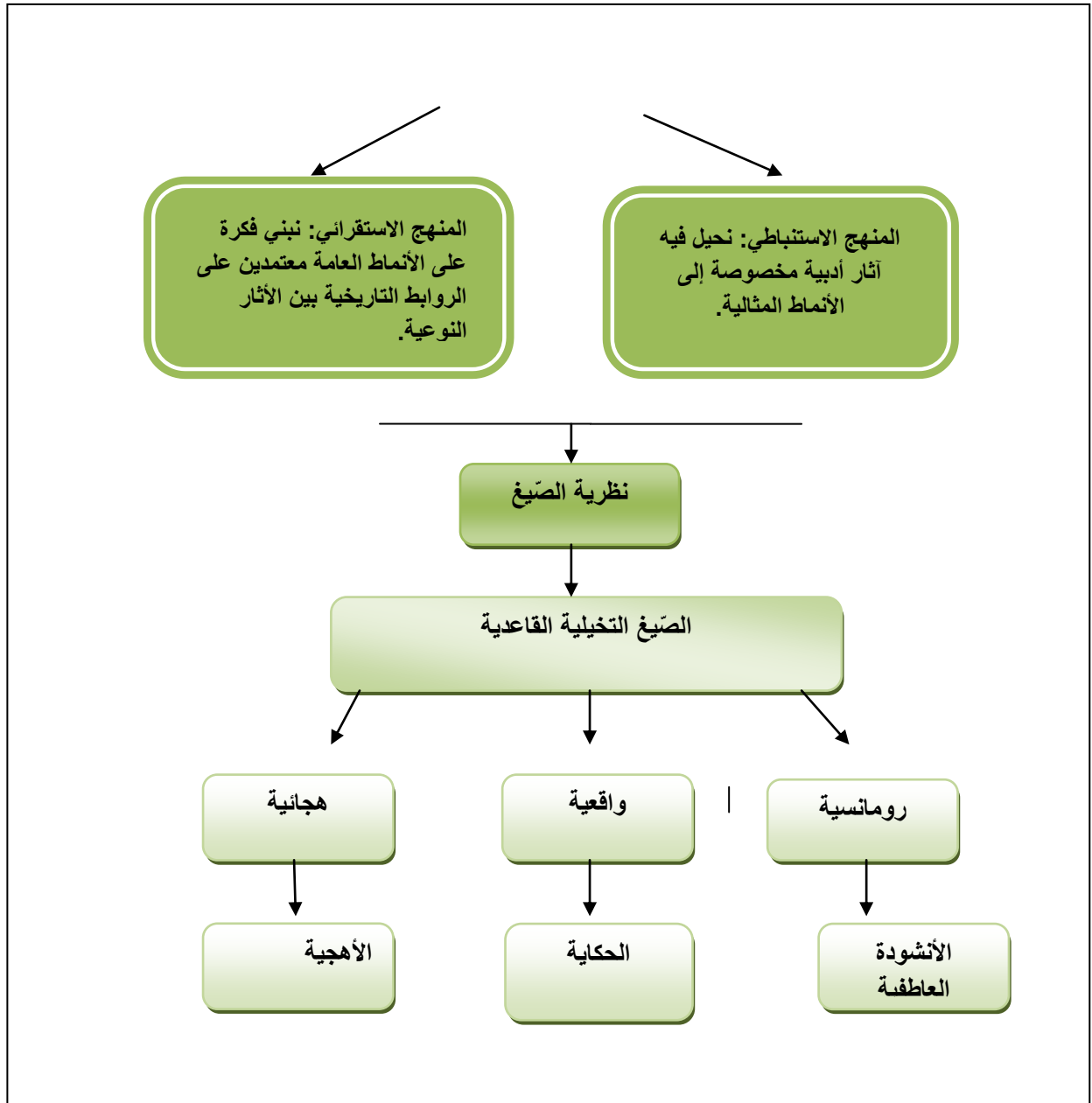
تعمل نظرية الصيغ على البحث عن موقع كلّ الصيغ من خلال علاقاتها بالأعمال التخيلية الأخرى معتمدة في ذلك على المنهجين الاستقرائي والاستنباطي اللذين ميّزا الدراسات الأجناسية التقليدية من خلال توظيفهما منفصلين، غير أن نظرية الصيغ سعت إلى الجمع بينهما من أجل تحقيق رؤية شاملة لكلّ التخييل الأدبي عن طريق البحث في الروابط التي تجمع بين هذه الأجناس التخيلية عبر مسارها التاريخي.

تقوم نظرية الصيغ "على فكرة أنّ كلّ الآثار التخيلية قابلة للاختزال في ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخيلية القاعدية تتأسس على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل -مهما كان- وعالم التجربة"¹ ويحدث أن يكون العالم التخيلي عند (شولس) أحسن أو يساوي أو أفضل من عالم التجربة أو "أن توسم على التوالي بالرومانسية والواقعية والهجائية"²، ولكي نفهم كيف تشغل هذه النظرية ارتأينا لوضع هذا المخطط:

¹ - روبرت شولس وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص46.

² - عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس (تونس)، 2001، ص34.

نظرية الأجناس التقليدية (تعتمد على)



يتبين من خلال هذا المخطط أنّ كلّ من الأنشودة العاطفية والحكاية والأهجية هي الصيغ التخيلية القاعدية وكلّ منها يمثّل ارتباطه بأحد المواقف (رومانسية، واقعية، وهجائية) من خلال ما تقدمه عوالمها من شخصيات وأحداث، فالتخييل "يمكن أن يقدم لنا عالم الهجاء المنحط، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي أو عالم الحكاية المحاكى" ¹ فالشخصيات في عالم الأنشودة البطولي

¹ - روبرت شولس و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 46.

تجعلنا نأمل في الوصول إلى مستواها في حين في الأهجية المليئة بالزلات والعيوب نوفر منها ونسعى إلى تقويمها، أو إصلاح أنفسنا عبرها.

مثل "شولس" بشكل وزّع فيه العوالم التخيلية في علاقتها بعالم التجربة انطلاقاً مما تقدّمه هذه العوالم -التخيلية- باختلافها من وضعيات مشابهة لعالمنا الواقعي (التجربة)، واعتمد في ذلك حجم قربها وبعدها منه، فمثلاً العاطفة والملهاة هما عالمي تخيليين قريبين من عالمنا الواقعي كونهما يملكان شخصيات تشبه تلك الموجودة فيه، وفي "العالم الاحتياالي والمأساوي يعرضان علينا شخصيات وأوضاعاً أقرب إلى عالمنا من ذاك الذي تعرضه أنشودة العاطفة والأهجية"¹ وكلما اقتربنا من الحكاية خفّ العالم التخيلي واقترب من عالم التجربة وكلّما ابتعدنا عنه اتجه الأنشودة العاطفية أو الأهجية خفّ عالم التجربة وتضاعف التّخيل، وذلك "بإعادة إنتاج الظواهر الإدراكية بصور تركيبية جديدة مماثلة لمعطيات الواقع المادي أو مغايرة لها"²

يجزم (شولس) أن هنالك "أخلاطاً تخيلية" معقدة نحتار في أيّ موضع نُصنّفها، ومثل ذلك بالرواية (الأدب الإنجليزي)، من خلالها أفضى إلى رسم يشرح فيه موقعها بالنسبة للأشكال التخيلية الأخرى، ليعدّل بذلك الشكل الأوّل، ولتوضيح ذلك سنحاول وضع الشكّلين لملاحظة الفروق:³

الشكل 1: الصيغ التخيلية وتفرعاتها عند روبرت شولس.

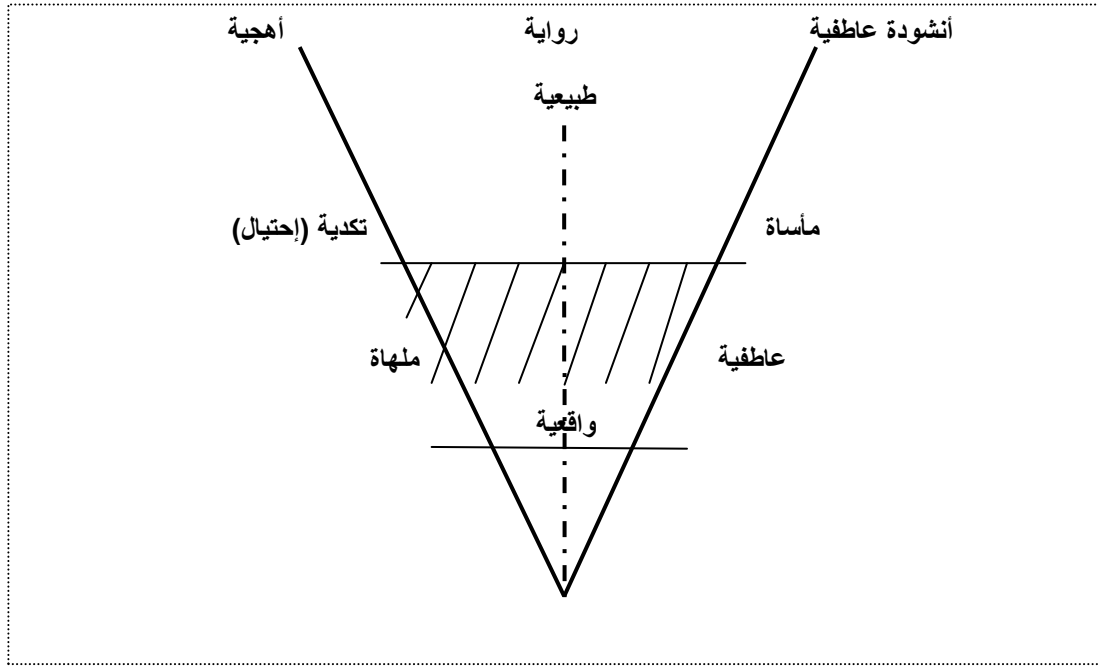
أهجية ملهاة	تكديّة	حكاية	عاطفة	مأساة	عاطفية	أنشودة

¹ - روبرت شولس و آخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 99.

² - يوسف الادريسي، التّخيل والشعر - حفريات في الفلسفة العربية الاسلامية، دار الأمان، ط1، المغرب، 2012، ص 130.

³ - ينظر: روبرت شولس وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص ص 100-104.

الشكل 2: الأخلاط التخيلية عند روبرت شولس.



وضع شولس الرواية وسط الشكل الذي صاغ فيه وضعيات عالم التخيل الأدبي باعتبارها خليط بين الصيغ، وتغير من موقعها كل مرة بتغير الروافد التي تسيلهم منها خصائصها وطبيعتها، وفي القرن التاسع عشر أصبحت قادرة على التوليف بين عناصر مأساوية واحتيالية تحت مسمى "الرواية الطبيعية"، أما الرواية الكلاسيكية فتقع بين الروايتين الطبيعية والواقعية نظراً لتوازنها بين الطبيعي والواقعي¹ فكلما اقتربت الرواية في اتجاه الحكاية اقتربت من عالم التجربة والعكس حين تتخذ اتجاه الأنشودة العاطفية والأهجية.

إن محاولة وضع نظرية للصيغ التخيلية عامة والجمع بينها أمر بالغ الجدة والأهمية، غير أن مثل هذا التصنيف قد لا يصلح على الأجناس الأكثر تعقيداً، وعلى رأسها الأشكال الأدبية الحداثيّة التي لا يمكن القبض على خصائصها وروافدها بهذه السهولة، وفي نفس الوقت يصعب تطبيق مثل هذه النظرية على الأجناس الشعبيّة، وخصوصاً منها الشعريّة المتقاربة التخيل والمرتبطة -أغلبها- بالواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي، وإن كان ذلك ممكناً فكيف نتصور توزيعها على الشكل الذي اقترحه "شولس"، وهل سيُراعي خصوصياتها من (الشّفويّة، طبيعة

¹ - ينظر: روبرت شولس وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 48.

المؤلف، السياقات، اللغة) ، أم سيُركز فقط على موقعها في عالم التخيل الأدبي؟، فال رّصوص باختلافها "إنجاز لفعل تواصلِي يتم بين الناس، إنّه إرسالية مرسلّة من طرف شخص معيّن في ظروف خاصة ووفق هدف خاص، كما تستقبل من طرف شخص آخر في ظروف ووفق هدف" ¹ فكل هذه العناصر لانقل أهميّة عن طبيعة التّخيل وعوالمه، لذلك يجب الاهتمام بها وعدم إهمالها في محاولات التجنيس.

ج- تصوّر جان ماري شافير

ينطلق "جان ماري شافير" **Jean-Marie schaeffer** (1952) من تصوّر مفاده أن دراسة الأجناس الأدبية يجب أن تنطلق من النّصوص لا من خارجها، ويقصد بالخارجية تلك "الحالات المبتذلة للتصوّر الخارجي، تلك التي يُنظر إليها بوصفها تناولا خارجيا مؤسسا لطبقة من النصوص باعتبارها قالب كفاية أو جوهرًا كامنا أو بنية كونية أو غيرها" ² حيث تجعل من الخطاب الأدبي خطابا أنطولوجيا شبيها بالموضوع الفيزيائي، وهذا ما سعت إليه كلّ من الواقعية والبنائية والاسمية في تناولها للجنس الأدبي، لتجعل من مفهوم الجنس محصوراً بين النصوص المنبثقة من نص مثالي، وما هذه "النصوص الواقعية سوى مشتقات أكثر أو أقلّ تطابقاً معه، ويلتقي هذا مع فكرة أفلاطون التي ترى أنّ المواضيع التجريبية، ماهي إلّا نسخ مشوّهة (غير تامة) لأفكار أزلية" ³ دون مراعاة أنّ هذه النصوص هي ظاهرة خاصة ولها أبعاد أخرى ولا يمكن جعلها موضوعاً فيزيائياً.

يقترح (جان ماري شليفير) القراءة عبر النّصية لتناول مسألة الأجناس الأدبية مُطلقاً ومُسلماً بالمفاهيم التي أنتجها جيرار جونيوت، والتي هي مظاهر عبر نصّية مُدمجة ضمن مقولة أعمّ، وهي "النّصية الجامعة التي تضمّ مجموع المقولات العامة أو العابرة [...] التي يتعلّق بها كلّ نص أدبي

¹ - جان ماري شليفير، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عزيز لمتاوي، منشورات دار الأمان، دط، الرباط، (المغرب)، 2017، ص118.

² - المرجع نفسه، ص23.

³ - جان ماري شليفير وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص28.

وبالخصوص -إلى جانب الأجناسية- أنماط الخطاب وصيغ التلفظ¹ وقد ميّز انطلاقاً من نظرية التواصل بين رسالات تحدّد مرسلًا إليه معينا (مُحدّد) وأخرى لا يظهر فيها المرسل إليه الذي نتوجّه إليه هذه الرسالة ما جعله يستدلّ بكلاهما، "ومن قبيل النوع الأول ذكر (شافر) الرسالة والمدائح والأهاجي، ومن النوع الثاني الممارسات الخطابية اللَّعبيّة التي يغدو أيّ مُتقبّل لها حين يتلقاها مُتقبلاً فعلياً لها"²، في حين يشير كلّ هذا إلى أنّ تركيب الأعمال الأدبيّة يطبعها التنوّع والاختلاف، ومن الصعب الوصول إلى هويّتها بالبساطة التي يتوقعها الذين ينظرون إلى العمل الأدبيّ كموضوع فنيّائي متماسك، وفي الحقيقة قد تتباين تلك الهوية - هوية الأعمال الأدبيّة - باختلاف الزاوية التي نحددها من خلالها، وليس ذلك الاختلاف إلّا إقراراً بخصوص هويّتها، وبصورة واضحة أكثر فإنّ "العمل الأدبيّ ككلّ فعل خطابي، حقيقة دلالية معقدة ومُتعدّدة الأبعاد ولهذا السبب فإنّ مسألة هويّته لن تعرف جواباً وحيداً"³ نتمسك به أو ننطلق منه كمُسلّمة.

يعتبر (شايفر) أنّ كل عمل أدبي هو موضوع سميائي مركب، يستدعي في دراسته الإلمام بجميع جوانبه، وعدم قصرها على سؤال أصبح معروفاً جداً وهو "من يتحدّث؟ ماذا يقول؟ بواسطة أي قناة؟ مع من يتحدّث؟ ما الأثر المرغوب في تحقيقه؟"⁴، ويقصد من خلال هذا السؤال المستويات الخمسة للفعل الخطابي والمتمثلة في مستوى التلفظ، ومستوى الاتجاه، ومستوى الوظيفة، والمستوى الدلالي والتركيبى فمن غير المعقول الوصول إلى نتائج مبهرة انطلاقاً من مستويات نصية محضة، فبمجرد النزوع إليها يتم إهمال مكوّنات أخرى لا تقلّ أهميّة عن تلك

¹ - جان ماري شايفر، "من النّص إلى الجنس (ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية)، ضمن كتاب جماعي (نظرية الأجناس الأدبيّة)، تر: عبد العزيز شبيل، ص73.

² - أحمد الجوّ، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص99.

³ - جان ماري شايفر، ما الجنس الأدبيّ، تر: غسان السيّد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 1997، ص62.

⁴ - جان ماري شايفر وآخرون، نظرية الأجناس الأدبيّة، ص118.

المكونات البنيوية، "وعلى العموم فإنّ الذي يريد أن يشتغل في ميدان النقد الأدبيّ لابدّ أن يمتلك تصوّراً واضحاً عن مادة اشتغاله"¹

يقترح (شيفر) إلى جانب العمل الأدبيّ بوصفه فعلاً تواصلياً وخطابياً منجزاً محدّدين إضافيين يمكن أن يُساهما في كشف الهويتين النّصية والأجناسية وهما القراءة والتأليف وأصطلح عليهما "التجنيس القرائي والتجنيس التأليفي"، ويعني بهما اكتشاف النّص من وضعية المؤلف للعمل الأدبيّ وكذلك القارئ الذي يستقبل ويتفاعل مع هذه الأعمال "فإنّ التمييز بين النظام التأليفي للتجنيس وبين نظامه التصنيفي مهم، ليس فقط لأنّه يسمح بتلافي عدد معيّن من الالتباسات (من جُمَلتها: الالتباس الحاصل بين القربات الفعلية والقربات الفاعلة)، ولكنه مهمّ بالخصوص لأنّه يفتح في الوقت نفسه على دراسة تاريخية ونظرية للعوامل الدينامية للتقاليد النّصية"²

فالتجنيس التأليفي مرتبط بالمُبدع وبالنصوص التي ساهمت في تشكيل نصه، في حين يرتبط التجنيس القرائي بالقارئ وجهازه المعرفي الذي قد يكون مختلفاً عن الكاتب كأن نقرأ اليوم نصاً لأحدهم، ولكن لا يستطيع معرفة كلّ ما أثّرت به هذا المُبدع نصه من مرجعيات، وبالتالي يمكن أن نصنّف انطلاقاً من استعادة سياق الذي أنتج فيه النّص، وبالتالي يكون ذلك السياق المسترجع معياراً للتجنيس ومنه نقترّب من حقيقة النّص الأجناسية، وأن نصنّف استناداً إلى واقعنا وثقافتنا ومرجعياتنا وبالتالي يُصبح معيار التصنيف مرتبطاً بالقارئ ومن ثم يصبح ذلك المعيار مبنياً على التّأويل، فكلّ قارئ له مرجعيات مختلفة عن الآخر ما يجعل عملية التجنيس هنا مرتبطة بتأويل النّصوص وسياقاتها المحتملة.

ثانياً - نظرية الأجناس الأدبية من المنظور العربي:

عرف النّقد العربي منذ القديم اهتماماً بمسألة تجنيس الخطابات وتصنيفها، فبرز العديد من النّقاد الذين سعوا إلى التعمّق في مختلف هذه الخطابات وتصنيفها وتبيان خصائصها وعلاقاتها

¹ - حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبيّ المعاصر، مناهج نظريات مواقف، مطبعة أنفو برانت، ط3، المغرب، 2014، ص 17.

² - جان ماري شرايفر وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ص 185.

فيما بينها وحتى من باب تفضيل جنس أدبي على آخر كما هو الحال في العصر الجاهلي أين تمّ تفضيل الشعر عن الخطابة، وهذا ما يؤكد (ابن رشيق القيرواني) في قوله أنّ "الشاعر في مبتدأ الأمر أرفع منزلة من الخطيب لحاجتهم إلى الشعر"¹، وربما يعود سبب ذلك إلى الوظيفة المهمة التي كان الشعر يؤديها في المجتمعات القبلية وحياتهم اليومية، وقد علّل (الجاحظ) سمو الشعر عن الخطابة في العصر الجاهلي، فأرجع ذلك إلى سببين، يرتبط أولهما بوظيفة الشعر، وحاجتهم إليه لتخليد مآثرهم وتذكيرهم بأيا م هم، ووقائعهم وثانيهما يرتبط بكثرة الشعراء في ذلك العصر²، فكلما شاع جنس وكثر مؤلفوه في مرحلة معينة أصبح ذلك الجنس رفيعا هذا إضافة إلى جوانب أخرى لا تقل أهمية عن هذا الجانب الذي أشار إليه (الجاحظ).

سعت الدراسات النقدية العربية لوضع مسميات تصنيفية يمكن من خلالها فهم تراتبية المقولات العامة والفرعية "وفي هذا النطاق يقول (الزّماني): الجنس صنف يعمّه معنى مشتق، وينقسم إلى أنواع مختلفة والنوع أحد أقسام الجنس"³، وهذا الجنس الجامع لجميع الأنواع حدّته هذه الجهود النقدية "بالكلام" الذي يندرج تحته أنواع تابعة لهذا الجنس، "فالنظم والنثر نوعان قسيما تحت الكلام والكلام جنس لهما"⁴ وعلى هذا المنحى ذهب أغلب القدامى في تصنيف الأجناس الأدبية بل وحتى بعض المحدثين منهم، فالباحث الناقد رشيد يحيى في مؤلفه "مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية" يتخذ من مصطلح الأنواع الأدبية بديلا عن المصطلحات الأخرى من قبيل الجنس والنمط والأثر، وربما يتضح لنا من خلال هذا الاختيار للمصطلح أنّه يعتبر "الكلام" هو "جنس" وكل الأشكال المتفرغة عنه هي أنواع، وفي نفس الوقت يعارض حصر الأنواع في

¹ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد قرقزان، دط، بيروت، (لبنان)، 1988، ص184.

² - ينظر: محمد خير الشيخ موسى، المفاضلة بين الأنواع الأدبية في النقد العربي القديم، مجلة المناهل، العدد 50، المغرب، مارس 1996، ص138.

³ - سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، (المغرب)، 1997، ص134.

⁴ - ابن حيان التوحّيدي - مسكويه، الهوامل والشوامل، نقلا عن سعيد يقطين الكلام والخبر، ص134.

تصنيف ثنائي شعر/ نثر كون هذا التصنيف قاصر لا يستوعب كلّ الأنواع، أو "لأنّه لا يحل قضية تعدّد الأنواع"¹ على حدّ تعبيره، ويقترح توزيعاً آخر سنحاول التّعرّض له لاحقاً.

يذهب عباس المبرّد هو الآخر (285هـ) في مقدّمة كتابه "الكامل" إلى تقسيم الأدب يقول: "هذا كتاب ألفناه يجمع ضرباً من الآداب، بين كلام منشور وشعر مرصوف ومثل سائر وموعظة بالغة واختيار من خطبة شريفة ورسالة بليغة"²، وما نلاحظه في هذا التقسيم أنّه تجاوز التقسيم الذي عرضناه سابقاً حيث قسم النثر على ضروب وأشكال، غير أن ما يثير الإشكال هو توظيف كلمة الأدب من طرف المبرّد وغيابها في التقسيمات التي تعرضنا إليها إلى حدّ الآن والتي اكتفت بمصطلح "الكلام" الذي يجمع حسب من وظّفه من نقاد بين الأنواع الأدبيّة النثرية والشعرية.

ميّز النقاد العرب بين الأنواع الأدبيّة في وقت مبكّر (العصر الجاهلي) غير أن البوادر الحقيقية لم تظهر إلّا في نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي أين سعى النقاد للبحث عن الخصائص النوعية التي تميّز كل نوع وتجعله مختلفاً عن الآخر أو تلك التي تجمعها في وجه شبه واحد، كالبلاغة التي يقول عنها (ابن المقفع) أنّها "اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة - فمنها ما يكون شعراً ومنها ما يكون سجّاً وخطباً ومنها ما يكون رسائل"³.

وينفرد الشّعر بمميزات تجعله يختلف عن النثر، وقد حدّدها النقاد انطلاقاً من ملاحظاتهم في مختلف الحقب الزّمنية، ما جعل كلّ ناقد ينطلق من نتائج سابقه للوصول إلى تحديد جامع ومانع للشعر من خلال محاصرة خصائصه الشكلية والمضمونية، وعن الشّعر وتحديدده يقول (قدّامه بن جعفر) "إنّه قول موزون ومقفى له معنى"⁴ وبهذا، فالشّعر عنده يختلف عن النثر بالوزن والقافية

¹ - رشيد يحيوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبيّة، ص 84.

² - ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السّردية العربية)، دار العرب الإسلامي، ط1، بيروت (لبنان)، 1998، ص 60.

³ - محمد خير شيخ موسى، معايير التمييز بين الأنواع الأدبيّة في النقد العربي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد 40، تونس، 01 يناير، 1996، ص 164.

⁴ - قدّامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، نقد الشّعر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط2، القاهرة (مصر)، 1963، ص 03.

والرّوي ووضع شرطاً آخر في الشّعر وهو دلالته على معنى وبذلك أقصى كلّ كلام موزون ومقفى غير دال على معنى من دائرة الشّعر، كون هذا الشّعر هو اللّسان الوحيد الذي يُعبّر عن الأمّة العربية/الإسلامية في عصورها الأولى، ل تحاول الأجناس النثرية بداية من القرن الثاني للهجرة¹ مزاحمة الشّعر، ويقف الشّعر والنثر جنباً إلى جنب بداية من القرن الثالث للهجرة نظراً لارتباط النثر بالحياة الاجتماعية والتطوّرات الحاصلة في المجال العلمي آنذاك.

تناول النّقد العربي الحديث والمعاصر أيضاً مسألة الأجناس الأدبيّة فسعى النّقاد للإحاطة بهذه المسألة النّقدية من جوانب عدّة ولعلّ أبرزهم الناقد المغربي "سعيد يقطين"، حيث تناول في مؤلفه المعنون بـ "الكلام والخبر" المعطيات النّقدية الأساسية للأجناس الأدبيّة العربية وخصوصاً في الفصلين الثالث والرابع، أين تطرق لأقسام الكلام العربي وآراء النّقاد القدماء حول مسألة تقسيم الأجناس والفروق بينها ليُخلّص في الفصل الرابع إلى طبيعة هذا التقسيم الذي يتحرّك وفق "الصيغة والجنس والنوع والنمط"² بتدرج من الوحدة الكبرى إلى الصغرى وكأنّه بهذا التّصور يحاكي التّصور البيولوجي الذي ينظر إلى الكائنات كأنواع وفضائل، وفي هذا الصدد ميّز سعيد يقطين بين صيغتين ميزتا الأدب العربي وهما القول والإخبار، فمن خلال الصيغتين يمكن أن "تميز بين ثلاثة أجناس هي: الشّعر والحديث والخبر، وأن كلام العرب يدخل بهذا الشكل أو ذاك ضمن هذا الجنس أو ذاك [...]" ونعتبر الشّعر جنساً بسيطاً أو جنساً فرعياً بين الجنسين الأساسيين ذلك أنّ الشّاعر يمكن أن يمارس القول والإخبار"³، ونفهم من هذا التقسيم أن (سعيد يقطين) قد ميّز بين الأجناس انطلاقاً من الصّيغة باعتبارها العنصر القار الذي يمكن اعتماده كمؤجّه لتحديد الأجناس الثلاثة التي توصّل إليها عبر هذا المنهج الذي يسلكه.

إنّ هذا المسلك الذي انتهجه (سعيد يقطين) في تحديد الأجناس الأدبيّة العربية يقدم لنا صورة أوليّة عن تباين الأجناس والأنواع التي تتفرع منها، وذلك من منطلق أنها "قوالب فنيّة عامة تختلف فيما بينها لا على حسب مؤلفها أو عصرها أو مكانها أو لغتها فحسب، ولكن كذلك

¹ - ينظر: طه حسين، من حديث الشّعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، مصر، 2012، ص86.

² - ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص175-205.

³ - المرجع نفسه، ص193-194.

حسب بنيتها الفنية [...] وهذا واضح كلّ الوضوح في القصة والمسرحية والشعر الغنائي بوصفها أجناس أدبية يتوحد كلّ جنس منها على حسب خصائصه" ¹ فكل جنس تتطوي تحته محددات وخصائص تتدرج في إطار أنواع تحمل خصائص ثابتة وأخرى متحوّلة، وهذا ما جعل (سعيد يقطين) يميّز بين أنواع ثابتة وأخرى متغيّرة، وقد استدلّ للتمثيل على الأنواع الثابتة بـ "الأنواع الخبرية الأصول" وهي: 1- الخبر، 2- الحكاية، 3- القصة، 4- السيرة، فهذه الأنواع الخبرية أصلية لأنها ثابتة ويمكن أن توجد متعالية عن الزمان والمكان" ²، وكل نوع من هذه الأنواع الخبرية يعيد تشكيل نفسه في نوع آخر بمعنى؛ أن السيرة هي تراكم للقصة وتكامل لها، أمّا الأنواع المتحوّلة فهي الأنواع التي تتحرّك مشروطة بالتاريخ، وقد تظهر نتيجة لظروف تاريخية خاصة "وعلى سبيل المثال يمكن الذهاب إلى أنّ "الحكاية" نوع أصلي، لكن حكايات الصالحين نوع فرعي تولد في فترة زمنية محدّدة، وارتبط ارتباطاً وثيقاً بالتصوّف" ³، فهذا التحوّل تتدخل فيه السياقات والعوامل الخارجية المرتبطة بلحظة أو فترة معينة، وتغيّر العوامل والسياقات والمكان والزمان قد يحدث تغيّراً في مثل هذه الأنواع ويحفّز لميلاد أنواع أخرى تبقى رهينة لتلك العوامل ما يجعلها في حركة مستمرة، "فالنوع يزدهر بسبب مبدأ الاحتياج [...] وثانيها هو أن الزمان والمكان يقرّران مدى ازدهار النوع في مكان معين، وعدم ازدهاره في مكان آخر" ⁴.

تبقى محاولة (سعيد يقطين) للتمييز بين الأجناس والأنواع الأدبية العربية محاولة يجب الوقوف عندها باعتبارها جهداً أكاديمياً عربياً، وفي نفس الوقت يجب التنويه إلى أنّه في دراسته للكلام والخبر استعان باليات نظرية غربية محاولاً المزج بين هذه التصورات النقدية الحديثة ونظريات النقاد العرب القدامى، وهذا ما أكّده الناقد "محمد سويرتي" في كتابه "النقد البنيوي والنص الروائي" حين صرّح بأنّ العديد من النقاد العرب ومن بينهم (سعيد يقطين) مثلاً قد وُصفوا

¹ - محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، مصر، 1977، ص137.

² - سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص195.

³ - المرجع نفسه، ص196.

⁴ - عز الدين المناصرة، إشكالات التجنيس الأدبي، مجلة البصائر، ع2، الأردن، 2005، ص107.

مناهج غربية في دراساتهم بل ومزجوا بينها، ف(سعيد يقطين) مثلاً مزج بين شعريّة (جبرار جينيت) والمنهج البنيوي¹.

تعدّ جهود رشيد يحيائي هو الآخر في قضية الأجناس الأدبيّة جديرة بالذّكر، حيث سعى من خلال أعماله الأكاديمية إلى وضع تصنيف ي تناسب وطبيعة الأدب العربي، ففي مؤلفه المعنون بـ"مقدمات في نظرية الأنواع الأدبيّة" استعرض أنواع التصنيفات التي طرحتها الساحة النقدية الغربية وفي نفس الوقت حاول الاستفادة منها وجعلها تخدم النقد العربي وأفضى في النهاية إلى اقتراح تصنيف يراه مناسباً لطبيعة الأنواع الأدبيّة العربية -الأنواع بمعنى الأجناس الكبرى-، فقسم الأنواع الأدبيّة إلى أربع خانات، تظمّ الأنواع السردية والمحايدة والحوارية التي تنقسم بدورها إلى أنواع شعريّة ونثرية إضافة للنوع الأخير وهو النوع المدمج، وعلى هذا التصنيف يقول (رشيد يحيائي): "وهكذا نقترح تصنيفاً يضم في كلّ خانة من خاناته الأربع عدداً من الأنواع لا نوعاً واحداً، وتتأسس أنواع كلّ خانة على طرف من صيغتي السرد والحوار أو تدمهما أو تكون محايدة بينهما أي غير سردية ولا حوارية"²، ويشير هذا التقسيم إلى الصيغتين الأساسيتين اللتين اعتمدهما (رشيد يحيائي) وهما السرد والحوار باعتبارهما صيغتين ثابتتين بُنيت عليهما تلك الأنواع، وباقي الأنواع ما هي إلا تقاطع للصيغتين -السرد والحوار- أو حياد عنهما ويمكن تحديد هذه الصيغ في الأعمال الأدبيّة بالعودة إلى العنصر المهمين فيها.

إنّ ما جاء في رأي "رشيد يحيائي" منطقي جداً، باعتبار الصيغة محدّداً للأنواع الأدبيّة ومن خلالها يمكن تصنيفها بطريقة يسيرة، غير أنّ هذا المعيار لا يكفي وحده لتحديد الأنواع كون الأعمال الأدبيّة تستدعي أكثر من زاوية لدراستها فالمضمون والمؤلف والقارئ والسياق يلعبون دوراً مهماً في عملية التّجنيس باعتبارهم مؤشرات لا تقل أهميّة عن "الصيغة"، وعن هذه النظرة الأحادية في توظيف المناهج النقدية يقول (عز الدين المناصرة): "لماذا لا يقال إنّ "النقد الانطباعي" أو "الإنشائي الإبداعي" أو البنيوي" جميعها أحادية النظرة. إنني بطبيعة الحال آخذ في الحساب

¹- ينظر: عبد المالك أشهبون، قضايا النقد العربي المعاصر (الواقع والآفاق)، مجلة البيان، العدد 487، الكويت، 1

فبراير، 2011، ص55.

²- رشيد يحيائي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبيّة، ص84.

تبريرات كل هذه المناهج، ولكن هذه التبريرات أحادية أيضا أو ثنائية [...] لماذا لا نطرح "المنهج الشامل" بديلا لكل ذلك؛ أي نستفيد من كافة إمكانات النص اللغوية والسيكولوجية والإيديولوجية، بل واحتمال الإسقاط الخارجي" ¹ بمعنى توظيف إمكانات النص الداخلي والخارجية (النسقية والسياقية) للإحاطة بخصائص الأنواع الأدبية.

يذهب "عز الدين المناصرة" في العديد من مقالاته الأكاديمية للإقرار بأن عملية التجنيس الأدبي تعيقها مزالق عدّة تحول دون الوصول إلى تجنيس صحيح للأنواع الأدبية، وهذا يعود إلى الأخطاء المنهجية التي يرتكبها المنظرون في محاولتهم للتجنيس، وفي هذا الصدد أحصى "المناصرة" منطلقين معتمدين في تحديد طبيعة الأجناس الأدبية وذكر من خلالهما موطن الخلل في كليهما، فالأول يتم من خلاله اعتماد عمل أدبي نموذجاً للقياس على النماذج الأخرى، ومن ثم استخلاص قواعد الجنس من خلاله وبالتالي "مثل هذه الأعمال تحكم نظريات التجنيس وفق منطق الروائع في المركزية الأوروبية مع استثناء أدب باقي قارات العالم وهنا تكمن الإشكالية، حيث نظرية النوع تُصبح ناقصة لأنها لا تأخذ بالخصائص المتعالية في أعمال أدبية كثيرة (رائعة) في باقي آداب العالم" ²، بينما المنطلق الثاني فهو نتيجة للمنطلق الأول، إذ أنّ النظريات التي أنتجت انطلاقاً من عمل أدبي مثالي/مركزي قد لا تطابق أو بالأحرى قد لا تشتمل تلك الأعمال التي تخرج من دائرة المركز الذي قيست من خلاله أغلب النظريات وهذا ما يؤكد "المناصرة" في قوله "إنّ التصنيف إلى رئيسي وفرعي ظلّ ينطلق من استنباط الخصائص من أعمال أدبية محدّدة أحيانا، أو أنّ الاستنباط قد تمّ انطلاقاً من خصائص مطلقة لا تنطبق أحيانا أو أنّ الاستنباط قد تمّ انطلاقاً من خصائص مطلقة لا تنطبق تماماً على كلّ الأعمال الأدبية" ³ وخصوصاً تلك الأعمال التي ترتبط بمنطقة جغرافية واجتماعية خارجة عن دائرة المركز؛ لكأدب الأقليات أو الأدب الشعبي أو أدب بلدان العالم الثالث.

¹ عز الدين لمناصرة، الشعر والتّظهير للشعر، مجلة كلمات، ع1، البحرين، 1983، ص69.

² عز الدين لمناصرة، إشكالات التجنيس الأدبي، مجلة البصائر، المجلد9، العدد2، الأردن، سبتمبر، 2005، ص83.

³ عز الدين المناصرة، إشكالات التّجنيس الشعريّ (شعرية التهجين)، مجلة فصول، المجلد (2/20)، العدد98، دار الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2017، ص43.

إنّ محاولة فهم طريقة ا شتغال نظريات التجنيس يقودنا إلى تتبع آراء المنظرين، وبطبيعة الحال فإنّ أغلب هذه النظريات النقدية واردة من ثقافة غربية كان لها السبق في هذا المجال وهذا ما جعل النقاد يسعون وراءها لفهمها ، وتقصي طبيعتها ومحاولة إسقاطها على الأعمال الأدبيّة العربية، فبمجرد إخضاع هذه الأعمال فإنّها تفقد مميزاتها وطابعها الخاص، فالمتتبع للوضع الراهن للنقد العربي سيجد أنّه يتخذ ثلاثة اتجاهات؛الاتجاه الأوّل يعتمد على النظريات النقدية التي خلفها النقد العربي القديم، والاتجاه الثاني يعتمد على النقد الغربي، والاتجاه الثالث يتمثل في المحاولات الذاتية¹ التي جعلت مختلف هذه الاتجاهات مرجعا لها مُحاولَة الوصول إلى نتائج مرضية تقي حق هذا الأدب العربي المتنوّع بلشكّاله المختلفة.

¹ - ينظر: رجاء النقاش، في أزمة النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، ع11، بيروت، (لبنان)، 1954، ص10.

-المبحث الثاني: إكراهات التهميش والمقاومة:

- أولاً: الشعر الشعبي بين التعددية المفاهيمية والمصطلحية:

حظي الشعر باهتمام واسع من طرف النقاد والدارسين حول العالم على اختلاف ثقافتهم وانتماءاتهم الجغرافية ما جعلهم يخصصون جانبا نقديا مهما لهذا الجنس الأدبي المتعدد الأنواع والطبوع، غير أن النقد العربي اكتفى بمتابعة أصناف دون أخرى، ونقصد هنا - بأصناف دون أخرى- اهتمامه بالشعر العربي الفصيح أو الرسمي دون الأنواع الشعرية الشعبية، وربما يعود السبب في ذلك إلى طبيعة العلاقة التي تجمع المؤسسة النقدية بالأدب بصفة عامة، والتي تطبعها الإيديولوجيات السياسية والاجتماعية والدينية، حيث "تم التعاطي مع نصوص الثقافة الشعبية على أنها شيء تافه وأنها لا تمثل التوجه الرسمي للمجتمع"¹ ما خلق نوعا من السجال بين المهتمين بالنقد والشعراء الشعبيين حول ماهية هذا الشعر، وهـ و ما تؤكد الإشكالية المطروحة المتعلقة بتسميته.

اختلف الشعراء والمهتمون بالشعر الشعبي حول تسمية هذا الجنس الشعري فمنهم من أطلق عليه تسمية الشعر الشعبي أو الشعر الشفوي أو العامي، ومنهم من اختار تسميات أخرى على غرار هذه التسميات فسموه بالزجل وآخرون ذهبوا إلى تسميته بالملحون أمثال المرزوقي الذي يعرفه على أنه "كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو المشافهة، وسواء دخل حياة الشعب فأصبح ملكا للشعب أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي فهو من لحن يلحن في كلامه: أي نطق بلغة عامية غير معربة، أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته وقد ينصرف إلى نسبته للعامية"²، وحسب هذا التعريف فإن (المرزوقي) يرجع تسمية "الملحون" على التسميات الأخرى كما جعل من مجاله أوسع من المصطلحات المسندة إلى الشعر الشعبي

¹- هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب: قراءة سوسيو ثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2015، ص135.

²- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، دار التونسية للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1967، ص79.

كون هذه التسمية تستوعب جميع خصائص هذا الشعر ومؤلفيه، أمّا عن كلمة اللّحن فهو يربطها بالخطأ والخروج عن الإعراب.

تحيلنا العودة إلى القاموس المحيط إلى أنّ مفردة اللّحن "من الأصوات المصوغة ج: ألحان ولحون، ولحّن في قراءته: طرّب فيها، واللّغة، والخطأ في القراءة كاللّحون واللّحانة واللّحانية واللّحن، محرّكة، لحن كَجَلّ، فهو لَاحِنٌ وَلَحِنٌ وَلَحْنٌ وَلَحْنَةٌ وَلَحْنَةٌ، كثيرة، وَلَحْنُهُ خَطَأٌ"¹ فاللّحن يحتمل معنيين؛ أولهما الخطأ والخروج عن قواعد الإعراب، وثانيها هو الإطراب أو الإنشاد، وهو نوع من الموسيقى التي يميّز بها هذا النوع من الشعر، وما يدعم هذا الرأي هو تصريح بعض الشعراء بذلك أمثال الشاعر الجزائري (ابن مسايب) الذي قال في أحد قصائده:

بسم الله الكريم نبدا انشادي مكون كل كايّة يافاهم

سبحان عالم الخفيا جوادي موجود قديم حي باقي دايم²

ربط الشاعر في هذه الأبيات الشعر بالإنشاد للدلالة على الدور المهم الذي يلعبه في عملية إنتاج النصوص الشعرية الشعبية التي تراعي المتلقين من خلال حسن اختيار العبارات والتراكيب التي تساهم في خلق نوع من الموسيقى الداخلية إضافة إلى الطريقة الخاصة لكل شاعر شعبي في إلقاء نصه على مسامع الحاضرين ومحاولة جذب انتباههم بالإنشاد، وهو الموقف الذي تبناه (ابن خلدون) في حديثه عن الأشعار البدوية قائلا: "إنّ هذه القصائد قد ترافقها الموسيقى البدوية المناسبة فيلحنون فيها ألحانا بسيطة"³، فاللحن هنا يرتبط بالطريقة الخاصة في صياغة محتوى هذه القصائد الشعبية وطريقة أدائها: بمعنى طريقة إلقائها على مسامع المتلقين/ السامعين.

¹ - مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: نس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث للنشر والتوزيع، المجلد 1، دط، مصر، 2008، ص1464.

² - أبو عبد الله محمد بن أحمد (ابن مسايب)، ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني، أسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1989، ص29.

³ - رابح بونار، نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، ط2، ع04، الجزائر، 1969، ص16.

يذهب (التلي بن شيخ) إلى ترجيح تسمية "الشعر الشعبي" عن باقي المسميات الأخرى، وفي هذا يقول: "فإننا نميل إلى الاعتقاد بأن تسمية الشعر الشعبي تتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية التي تميل إلى هذا اللون من التعبير أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى، مثل الملحون والعامي والزجل"¹ غير أن هذا الاختيار -التعريف- يقترب إلى حد كبير من المصطلح الغربي (folklore) الذي "يعني في اللغة حكمة الشعب أو المعرفة الشعبية، وهي تعني في الاصطلاح النتاج الشعبي كله"² الذي انتقل جيلا عن جيل وحافظت عليه الذاكرة الشعبية بالاستعمال والممارسة، ويشمل كل من الفنون الشعرية كالشعر الشعبي والأغاني والفنون السردية: كالحكاية الشعبية والخرافية وقصص الخوارق كما يشمل الفنون القولية: كالمثل والحكمة (...). وجميع العادات والتقاليد ومختلف الممارسات المتوارثة عبر الأجيال.

إن المصطلح الذي اختاره (التلي بن شيخ) للاصطلاح على هذا النوع من النتاج الشعري يبدو اصطلاحا عاما مأخوذا من ثقافة غربية تفتقر إلى المميزات التي يملكها هذا النتاج الشعري المحلي، هذا من جهة، أما من جهة الأخرى نلاحظ أن هركز فيه "التلي بن الشيخ" على البيئة التي أنتجت هذا النوع الأدبي الشعبي والطبقات التي تداولته وروّجته وروّجت له، دون أن يولي اهتماما لمكوناته -خصائصه- كاللغة والمواضيع وطبيعة ذلك التداول الشعبي والتي تعتبر هي الأخرى عناصر مهمة تتدخل بطريقة أو بأخرى في تحديد مصطلح "الشعر الشعبي" أو قد نساهم في توجيهها إلى مصطلح أنسب.

يفضّل الباحث المغربي "عباس الجباري" إطلاق تسمية الزجل على مثل هذا النوع من الشعر، يقول: "تفضّل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي المغربي وتدعو إلى هذه التسمية بدلا من أي تسمية أخرى"³، وبالرغم من هذه الدعوة الصريحة لتوحيد تسمية/ مصطلح الزجل على كل الشعر الشعبي المغربي إلا أن هذا قد يحلّ أزمة المصطلح، ويخلق إشكالية -

¹ - التلي بن الشيخ، دور الشعر الجزائري في الثورة من 1830 إلى 1945، الشركة الوطنية للكتاب دط، الجزائر، 1983، ص386.

² - أمينة فزازي، الأدب الشعبي، مناهج ودراسات، دار الكتاب الحديث، ط1، الجزائر، 2011، ص18.

³ - عباس الجباري، الزجل في المغرب، مطبعة الأمانة، ط1، المغرب، 2011، ص54.

أخرى- حقيقة يصعب البحث فيها وهي إشكالية الهوية المتعلقة بهذا الشعر، من خلال إقصاء النّاتج الشعريّ الشعبيّ للسّكان الأصليين للشّمال الأفريقيّ الذين من المفروض أن يعرفوا هذا الجنس الأدبيّ الشعبيّ الذي ظلّ يرافق الإنسان منذ شفويته الأولى.

إنّ إرجاع كامل النّصوص الشعريّة -الشّعبيّة- المغربيّة إلى مصطلح/ تسمية "الزجل" أمر مستهجن لأنّه يتقاطع والموشحات الأندلسية، فهذه الكلمة اعترض عليها الكثير من الدّارسين، لأنّها تعتبر محاكاة للموشح، والفرق بينهما في لغة الكتابة، فالموشح فصيح والزجل ملحون¹، فمن غير المنطقي الفصل النهائي في أصل هذا النّاتج الشعبيّ كونه مرتبطاً بالشفويّة (التداول الشفوي) وفي نفس الوقت لم تظهر جذوره التاريخيّة بعد، وهنا يحق لنا أن نتساءل هل للسّكان الأصليين لشمال أفريقيا نتاج شعريّ محلي؟

مهما تكن الإجابة عن هذا السّؤال فإن مصطلح "الزجل" مرتبط أيضاً بمناطق أخرى غير المغرب، وهو الأمر الذي يؤكّده (أسعد سعيد) في حديثه عن هذا النّوع الشعريّ في المشرق العربي يقول: "الشعر العامي بالنسبة إلى اللهجة العامية، أو الشعر الشعبيّ للشعب [...] والزجل أصبح اسماً مصطلحاً عليه حالياً بدلاً من القول"² بمعنى أن تسمية الزجل جاءت لتعوض تسمية القول في الاستعمال، و"القول الذي يرتجل الدلعونا -هو من كان يدفع بالضّيقة وأهلها إلى الدبكة"³ من خلال إلقاء الشعر بغنائه على مسامع الحاضرين.

يجعل الباحث الجزائري "أحمد زغب" من مصطلح الشعر الشفاهي مصطلحاً مناسباً لمثل هذا الشعر، ويرى أنّ كلّ من المصطلحات الموجودة في الساحة النقديّة والمنسوبة إليه ما هي إلّا أنواع تندرج ضمن المقولة الأساسيّة وهي الشعر الشفاهي، وفي هذا يقول: "فمن هذه المصطلحات الشعر الشعبيّ، الشعر الملحون، الشعر النبطي، شعر الأعراب، نرى أنّها كلّها يندرج ضمن

¹- ينظر: عباس الجراري، الزجل في المغرب، ص 55.

²- أسعد سعيد، الزجل في أصله وفصله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2009، ص 27.

³- المرجع نفسه، ص 29.

المصطلح العام: الشعر الشفاهي¹ من منطلق أنّ ميزة الشفوية وخصائصها ظلت بارزة في النصوص الشعرية باختلاف التسميات المنسوبة إليها والثقافات التي أنشئت فيها، حيث يؤكد ذلك قائلا: "لم يعد من الممكن تجاهل هذه النظرية في دراسة الأدب ولا سيما حين يتعلّق الأمر بأدب شفاهي أنشأه مجتمع لا يعرف الكتابة أو على الأقل لا يستعملها إلا في نطاق جدّ محدود، ذلك أنّ مظاهر المشافهة التي نص عليها دارسوا الذهنية الشفاهية ماثلة وبارزة بوضوح في ثنايا النصوص الشفاهية"²، وبالطبع اعتمد للوصول إلى مثل هذا الاستنتاج على النظريات الشفاهية الغربية والتي أظهرت فاعليتها على النصوص التي تناولها بالدراسة والتحليل.

يعدّ مصطلح "الشعر الشفاهي" الذي رجّحه الباحث (أحمد زغب) مصطلحا مناسباً وجامعا لأنواع الشعرية الشعبية كونها تشترك في خاصية الشفوية، غير أنّ هذه الميزة لا يمكن أن يعوّل عليها كثيرا في النصوص الشعرية الشعبية المعاصرة لأنها عاصرت الكتابة واستلهمت من تقنياتها وفقدت خاصية التداول الشفوي الجماعي، ولم تحتفظ الذاكرة الشعبية المعاصرة سوى بالأشعار التي تنتمي إلى عصر الشفوية التي لها خصوصيات تجعل الذاكرة تحتفظ بها وتداولها، بينما النصوص الشعرية المعاصرة تنتمي إلى عالم شفوي ثانوي وأسماءها (بول زيمتور) الشفوية الثانوية وتتألف انطلاقا من الكتابة في وسط تكون فيه قيم الكتابة مسيطرة على قيم الصوت الإنساني في الاستعمال، كما في المخيلة الجماعية معا³ ما يجعل حضور سمات الشفوية فيها بصورة بارزة أمراً مستبعدا، إضافة إلى كل هذا فإنّ هنالك أشعار شعبية لم تعرف المشافهة، كونها كتبت وطبعت فور إنتاجها.

إن اختلاف التسميات والاصطلاحات التي وضعها الدارسون والمهتمون بهذا الشعر في الوطن العربي وبالخصوص في المغرب الكبير يوحى إلى اختلاف المنطلقات التي جعلوا منها مرجعيات في تحديدها -المصطلحات-، إما مهتمّين بجانبه التسقي بالتركيز على متون الشعر،

¹ - أحمد زغب، جماليات الشعر الشفاهي - نحو مقارنة أسلوبية سيميائية للنص الشعري الشفاهي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الشعبي، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2006، ص52.

² - المرجع نفسه، ص319.

³ - بول زومتور، مدخل إلى الشفوية الشعرية، تر: حميد بوحبيب، مجلة معالم، ع01، الجزائر، 2009، ص63.

وإنّما مركزين على جانبه السياقي المرتبط بظروف إنتاج هذه الأشعار وطريقه تداولها وربطها بمحيطها الثقافي والتاريخي والجغرافي، لكن رغم ذلك فإنّ أغلب هذه التسميات تحمل في أنساقها المضمرّة معنى يحيلنا إلى التّهميش والإقصاء، وحتى نوع من التراتبية الاجتماعية من خلال إسناد كلمة "شعبي" لكلّ أدب مصدره العامة/ الشعب في حين تكتفي الآداب الرّسميّة بكلمة أدب دون إلحاقها بتوصيف إضافي باعتباره الأدب الرّسمي المعتمد من طرف المؤسسة النّقديّة التي جعلت منه أدبا مركزيّا مقارنة بالأدب الشّعبيّ الذي اعتبر "كطرة للورقة بالنّسبة إلى صنعتها وعلى محيط الدائرة بالنّسبة لمركزها"¹ ليُعبّر عن كلّ ما هو شعبي بمصطلحات توحى بتبعيته ودونيته بالنسبة للأدب المركزي لذا نجد ثنائيات تطبع هذا النوع من الأدب وتلاحقه مركزي/ هامشي، نخبوي/ شعبي، فصيح/ عامي، شفوي/ مكتوب، فكل ما يتعلّق "بمصطلح الثقافة الشّعبيّة ليس واضحا تعريفيا [...] فعلينا أن نعرّف دوماً بذلك الذي تتباين معه"² في جوانب عدّة كما وضحناها في الثنائيات السابقة التي لا يستقيم تعريف الأدب الشّعبيّ إلّا بها في اعتقاد السّلطة النّقديّة التي تقابله بكل ما هو رسمي.

يجد الباحث في إشكالية المصطلح المتعلّقة بالشعر الشّعبيّ نفسه يبحث في علاقات التشابه والاختلاف بين الأدب الشّعبيّ والأدب الرسمي دون أن ينتبه إلى أنّ هذا النوع من الشعر هو جنس أدبي قائم بذاته له خصائصه التي تجعله متميّزا عن الأجناس الأدبيّة الأخرى لذا وجبّ عليه البحث فيها بمعزل عن النظريات النّقديّة التي تجعل خصائص الأدب الرفيع منطلقا لها معتبرة إياه النموذج أو الكلّ الذي يجب أن نقيس عليه الجزء، فبدلا من البحث في العلاقة التي تربط الكلّ بالجزء وجب التطرّق إلى هذا الجزء -الهامشي- والبحث في خصائصه³ النوعية التي لم يجد لها النّقد مقابلا في الأدب الشّعبيّ وحل إشكالية التسمية والمفهوم لتجاوز هذه العوائق التي صنعتها

¹ - مزار بن حسن، المركز والهامش أو الخاصة والعامة من خلال كتاب الأذكاء لابن الجوزي، مجلة الحياة الثقافية، ع160، تونس، 2004، ص50.

² - جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشّعبيّة، تر: صالح خليل أبو أصبع، فاروق منصور، دار كلمة للنشر، ط1، 2014، ص35.

³ - ينظر: تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرفاوي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2007، ص13-14.

المؤسسة النقدية وجب العودة إلى ما قالته النصوص الشعرية كمرحلة أولية لتجنب الوقوع في مزالق نقدية تبعد الدارس عن الجوهر المراد الاهتمام به بمعنى؛ تحليل ودراسة هذه المادة الشعبية دراسة علمية موضوعية بعيداً عن الإيديولوجيات السياسية والاجتماعية الهدامة، وبعيدا عن الاعتبارات العرقية الذاتية الضيقة¹ التي لا تعترف بالنصوص الشعبية كمادة مستقلة تستحق الدراسة والبحث وما يزيد من تعقيد المشكلة التي يواجهها المصطلح في الآداب الشعبية عموماً والشعر بصفة خاصة هو محاولة مقارنتها بالمناهج النقدية الغربية.

من خلال القضايا التي استوقفتنا في هذا العنصر "تستطيع القول إنّ الأدب الشعبي من الفنون الأدبية التي لم تتلحقها من الاهتمام والدّرس من قبل الباحثين [...] وحتى الذين تعاملوا معه لم يضيفوا على ما أخذوه من الدراسات الغربية القديمة شيئاً"² ما خلق لبسا في المصطلح وعليه يجب التعامل مع هذه النصوص انطلاقاً من خصائصها وجعل المنهج وسيلة وليست غاية لتحقيق تطابق نظرياتها على النتائج الشعبي، ومن الضروري كما قلنا سالفاً العودة أو الانطلاق من النص الشعبي الشفوي/ المكتوب، المعرف المؤلف أو مجهوله ، من أجل الوصول إلى تعريف علمي جامع يعتمد على المنهج العلمي وليس على الافتراضات الغير العلمية المبنية على الأحكام المسبقة التي تجرّده من خصوصياته ودلالاته وحمولاته المختلفة، فالنصوص الشعبية باختلاف أشكالها وألوانها هي "مجموعة من العطاءات القولية والفنية والفكرية والمجتمعية التي ورثتها الشعوب"³ جيلاً عن جيل متفاسمة هذا العطاء مع أجيال أخرى لاحقة، وربما هذا ما جعل من النظريات والمناهج الغربية التي استغلّتها النقاد والدارسون العرب لم تفلح في استخلاص خصائص النصوص الشعبية العربية والمحلية وأثبتت قصورها في مواجهة ثقافة الآخر المتنوعة وال غنية بالمادة الثقافية والتاريخية.

¹ - ينظر: سمية فالح، إشكالية منظومة المناهج في دراسة النص الأدبي الشعبي، مجلة أبو ليوس، المجلد 05، ع09، الجزائر، جوان 2018، ص60.

² - أحمد عزوي، تعقبات نقدية في مفهوم الأدب الشعبي، مؤلف جماعي بعنوان الأدب الشعبي والدراسات البيئية، دار ألفا للوثائق، ط1، الجزائر، 2020، ص100.

³ - فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، ط1، مصر، 1991، ص08.

-ثانيا: النص الشعبي وسلطة النقد الأدبي:

إنّ النصوص الشعبيّة باعتبارها نتاجات شعبيّة تحمل بالضرورة رسالة ثقافية لمجمعات بشرية لها آمالها وطموحاتها وانشغالاتها، وما هذه النصوص سوى تجسيد لتلك الرسالة في قالب حكائي أو شعريّ، أو قد تخرج عن هذين القالبين لتتخذ قوالب أخرى لا تقلّ أهميّة عن القالبين السالفين الذكر، غير أنّ هذه النصوص الشعبيّة الحاملة لرسالة ثقافية لم توفى حقّها من الاهتمام والدراسة، وعدّت نصوصاً هامشية لا ترقى أن تكون في دائرة المركز لاعتبارات كثيرة، ما جعلها في طيّ النسيان تقاوم من أجل البقاء.

تؤكد التعريفات المنسوبة للأدب الشعبيّ "صحّة تهميش هذا النوع من النصوص، فهناك من يعرفه على أنّه "الأدب الذي يُقدّم للطبقات الهابطة من الأمة بمفهومها الاجتماعيّ، أي الطبقات الفقيرة الجاهلة أو بمفهومها السياسي الذي يعني الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين"¹ ويذهب هذا التوصيف المنسوب للأدب الشعبيّ إلى حصره في الهامشين الاجتماعي والسياسي في إشارة واضحة إلا أنّه أدب الفئات الدنيا التي يميّزها الفقر والجهل، وهو نفس الأمر الذي نلاحظه في تعريف مصطلح الأدب الشعبيّ في عدّة مراجع والتي تحدّده على أنّه "التعبير عن انفعال عاطفي أو فكري يتخذ اللهجة العامية أسلوباً له في التعبير تغطي على معانيه السدّاجة التي يميّز بها (ابن الشعب المحروم) من الثقافة [...] مجهول المؤلف أو معروفه"²، في محاولة لربط كلّ المواصفات التي تقلّ من قيمته الأدبيّة والثقافية كتبرير لتهميشه ودونيته مقارنة بالأدب الرسمي الذي حظي بالتدوين والرواج والمتابعة من طرف المؤسسة النقدية.

إنّ وصف المعاني التي تحملها النصوص الشعبيّة بالسدّاجة التي لا تحمل أي رسالة ثقافية ولا فكرية ليست بالأمر الجديد، فقد اعتبر "ابن النديم" في مؤلفه "الفهرست"، كتاب "ألف ليلة وليلة" بالكتاب الغث الذي لا فائدة منه في قوله: "وقد رأيته بتمام دفعاته، وهو بالحقيقة كتاب عثّ

¹ - سلوى عثمان أحمد، اللغة والأدب الشعبيّ، مجلّة الكلم، ع04، الجزائر، 2007، ص16.

² - عامر رشيد السامرائي، مبحث في الأدب الشعبيّ، وزارة الثقافة (السلسلة الثقافية الثامنة)، دط، العراق، 1964،

بارد الحديث"¹، وربما مثل هذا الحكم ينطبق على كلّ الأدب الشعبي باختلاف أنواعه من منطلق أن كتاب ألف ليلة وليلة ينتمي إلى الأدب الشعبي، فمثل هذه الأحكام النقدية الحائرة التي لا تقدّم تبريراتها الموضوعية مست الأدب الشعبي حتى في خصائصه التي يميّز بها على غرار الأدب الرسمي كاللغة العامية والتداول الشعبي، فعدّت المؤسسة النقدية هذه الخصائص علامة على هامشيته ودونيته، من منطلق أنّ اللغة العامية لا يمكن أن تضطلع برسالة ثقافية ولا علمية، وفي نفس الوقت تشكّل خطراً على اللغة العربية الفصيحة باعتبارها لا تحترم قواعدها² ما سيؤثر على مستقبلها، فكلّ أدب لا يلتزم باللغة العربية الفصيحة يكون مصيره التهميش والإقصاء، وهذا ما يؤكده (قدامة بن جعفر) في كتابه نقد الشعر يقول: "من عيوب اللفظ أن يكون ملحونا جاريا على غير سبيل الإعراب واللغة"³.

اعتبر النقد العربي خروج لغة النصوص الشعبيّة عن قواعد الإعراب من العيوب المرفوضة، غير أنّ العامية في هذا الموضع جاءت "لتعبّر عن حاجات نفسية واجتماعية وفكرية تتناقل من جيل إلى جيل معبرة عن نوع من التواصل المستمر على مستوى الجماعة التي تتفق ميولها وتتخذ آمالها وآلامها"⁴ فالعامية جاءت لتحقيق نوع من التواصل بين المجتمعات التي تجمعها رقعة جغرافية وثقافية واحدة، فهي الوسيط بين عالم مركب ومجتمعات بسيطة تعيش فيها عوام الناس، ويقدر ما تستلزم اللغة الفصحى الاعتناء بالقواعد فإنّ العامية تسعى إلى تحقيق ما تطمح إليه هذه الشعوب في الحياة ولو على حساب الضوابط اللغوية، وإن هي كذلك فهذا لا يعني أنّ النصوص الشعبيّة لا تحرص على حسن اختيار اللفظ والعبارات ولا تسعى وراء التراكيب الجيدة، فمثلما سعى الشعر العربي الفصيح إلى الاهتمام باللغة والتراكيب من خلال انتقاء أحسنها وأجودها تحت مسمى النظم سعى الشعر الشعبيّ أيضاً إلى تحقيق تلك الغاية، غير أنّ النقد العربي لم

¹ - ابن النديم (أبي الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق)، الفهرست، ضبط وشرح وتعليق وتقديم: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت (لبنان)، 1996، ص476.

² - ينظر: محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، دط، مصر، دس، ص177.

³ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3، مصر، دس، ص172.

⁴ - هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب، ص139.

ينصفه، وسنستدل من أجل ذلك بأبيات شعريّة للشاعر الجزائري "الأخضر بن خلوف" وهو يصف صعوبة نظم القصيدة الشعبيّة، يقول:

"الغزل في خشبة مسدي والمنسوج قميص وردا

الشعر سلك حديد بيدي ما حملت بضناه دودا

يا محمد أنت سيدي صلى الله عليك لبدا"¹

شبه الشاعر في هذه الأبيات عملية النظم بالنسج الذي يحتاج إلى حرص وعناية فائقة - كالشعر الذي يحتاج حسن استعمال التراكيب والألفاظ - وحسب الشاعر دائما فإنّ عملية النظم أصعب من النسج كون النسج مرتبط بطريقة رصف الخيط، بينما ذلك الخيط المستعمل في النسج قد يكون سلكا من الحديد في عملية النظم أين يجب على الشاعر تطويع الكلمات لخدمة القصيدة بانتقاء التراكيب الملائمة للفكرة المراد طرحها، "فالشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شأؤوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم" ² حسب تعبير (الخليل بن أحمد الفراهيدي) الذي رأى في شعراء - الفصيح - أمراء الكلام في حين تمّ تجاهل شعريّة النصوص الشعبيّة التي اعتبرت هامشا، وأقصيت من محور اهتمامات النقاد.

ارتبطت النصوص الشعبيّة أيضا بميزة الشفويّة للتعبير عن المشترك الشعبيّ الذي يجمع فئات اجتماعية لها طموحات وانشغالات متوافقة في عالم لا يتعرف بالكتابة، باعتبار الشفويّة تواضع بين هذه الفئات الشعبيّة، وعن هذا المشترك الذي تجسّده الشفويّة، يقول "شارل لالو" **charles lalo** مستشهدا بالشعر الشعبيّ في كتابه "الفن والحياة الاجتماعية" "الشاعر الشعبيّ يغني عواطفه ولئن كانت هذه العواطف في الوقت ذاته عواطف مستمع يه جميعا، فذلك

¹ - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي لخضر بن خلوف، تقديم: محمد بخوشة، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، ط، تلمسان (الجزائر)، 2001، ص41.

² - أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشكلات والإختلاف، دار كنوز المعرفة، ط1، الأردن، 2017، ص288.

لأنه عاجز عن التفرد بعواطف مخالفة لها"¹، كون التعبير الشفوي مرتبط بالجماعة التي تتلقاه فتعطى انطبعا وتفاعلا معه ، وبالتالي فلالأديب الشعبي من خلال ثنائية المتكلم والمستمع ملزم باحترام هذا النوع من الميثاق في حين تتبنى الآداب المكتوبة بصفة بارزة أكثر التوجه الفردي/ الذاتي ولا تحترم توجه الجماعة وميثاقها وتجعل من الكلمة المكتوبة مركزا مقارنة بنظيرتها الشفوية الهامشية في نظر النقاد ما جعل الأدباء يشعرون بنوع من الملكية الخاصة حين تدون أعمالهم² على عكس النصوص الشعبية وخصوصا الشعرية التي ارتبطت بالتداول الشفوي بين الناس ما يجعلها عرضة للتغيرات عبر ذلك التداول إما بالحذف أو التغيير وفق ميثاق كل جماعة بشرية ، لتتحول تلك الملكية الفردية إلى ملكية جماعية وبالتالي لا نستطيع إيجاد مؤلفها الأصلي فنقول عنها أنها أدب شعبي مجهول المؤلف أو شعر جمعي بالنسبة للأشعار التي أفقدها التداول والتغيرات مؤلفها.

تسعى الكتابة أو الطباعة لضمان ملكية الأعمال الأدبية والحفاظ عليها من الاندثار وما جعل المؤسسة النقدية تسخر هذا الامتياز لخدمة الآداب الرسمية التي اعترفت بها بينما لم تحظ النصوص الشعبية بذلك ما جعل الموروث الشعبي اللا مادي يفقد جزءا مهما، لم يبق منه سوى ما حافظت عليه الذاكرة الشعبية عن طريق التداول الشفوي، وما يسهل هذه العملية هي البنية الخاصة للنصوص الشعبية والمتمثلة في نوع من التتميط الأسلوبي الذي يساعد على الحفظ والتذكر³ الذي يضمن بقاءها وبقاء آمال الشعوب وثقافتها، إضافة إلى هذا الدور الذي تلعبه هذه البنية الخاصة، يسعى اللحن بمعنى الغناء إلى تدعيم نفس الدور من طرف القاص أو الشاعر الشعبي الذي يدفع السامع من خلال النص الناتج عن إلقائه وهذا ما أكدته -بول زيمتور- في حديثه عن التواصل الشفوي يقول: "إنه يشاكسني، ويدفعني -حين أدرك رغبته إلى الخضوع للقوة الإنجازية لصوته"⁴،

¹ - لالو شارل، الفن والحياة الاجتماعية، تر: عادل العوا، دار الأنوار، بيروت (لبنان)، 1966، ص149.

² - ينظر: والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، دار عالم المعرفة، دط، الكويت، 1994، ص191.

³ - المرجع نفسه، ص178.

⁴ - بول زومتور، مدخل إلى الشفوية الشعرية، تر: حميد بوحبيب، مجلة معالم، ع1، تصدر عن المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2009، ص52.

ما يساعد المتلقي -السامع- على حفظ هذه النصوص وتداولها والتفاعل معها بإعطائها صبغة شعبية بالتصرّف في مضامينها لاحقا عبر توالي الأجيال، فهذا "كان الشعر الشعبي وما زال مرتبطا بالغناء ولذلك لا نعجب من الشاعر المغني والمغني الشاعر لقرب الصلة بينهما ولشدة الارتباط الوجداني بين كليهما"¹ والدليل على ذلك ارتباط الغناء بمفهومه المعاصر بالأشعار الشعبية التي تُغنى بمصاحبة الآلات الموسيقية المختلفة.

إن ارتباط النصوص الرسمية بالكتابة ومآزرة المؤسسة النقدية لها جعل الكتاب والشعراء الشعبيين يلجؤون إلى طرق مغايرة ليضمّنوا بقاء نصوصهم ويعبروا عن أحوالهم ما نحى بهم إلى التعويل على المشافهة والغناء والتداول الشعبي، وهذا ما نلمسه عند هؤلاء الشعراء باختلاف لهجاتهم ولغاتهم وحي ثقافتهم، وفي هذا السياق يقول الشاعر الجزائري الأمازيغي (سي محند أومحمد)²:

بسم الله أبدأ الشعر Bismilleharnabd'asefru

وعلى الله أتمنى عذوبته Ar ellehadilhu

كي يجوب أنحاء السهول Ar d inadideglwedyat

تحمل هذه الأبيات الشعرية دلالات -كلمات- توحى بمدى ارتباط الشاعر الشعبي في نصوصه الشفوية على اللحن -العذوبة- في إذاعة نصوصه على أوسع نطاق، وهو ما يظهر جليا من خلال عبارة (كي يجوب أنحاء السهول)، وكأنّ الغناء والعذوبة هنا شرطان ضروريان لتحقيق ذلك، وهو نفس ما ذهب إليه الشاعر "بن قيطون" في قصيدته "حيزيه" يقول:

"جدد يا غناي بنت احمد بلباي شكري وغنايا عجز"³.

تعمل النصوص الشعبية بميكانيزمات خاصة تخالف تلك في النصوص الرسمية، غير أنّ هذا الاختلاف في الخصائص بين الفئتين، جعلت منه المؤسسة النقدية تباينا بين نصوص مركزية ذات خصائص أسمى، وبين نصوص شعبية عدّت أدبا هامشيا لا يحظى بنفس المركز الذي

¹- محيي الدين خريف، الشعر الشعبي التونسي، الدار العربية للكتاب، ط2، الجماهيرية الليبية الشعبية، 1991، ص11.

²- عبد الرحمن قاسي محمد، مختارات من الشعر القبائلي، دار الكتاب العربي، ط1، الجزائر، 2018، ص6.

³- أحمد أمين: ديوان أحمد بن قيطون، دار فيسيرا، ط2، الجزائر، 2012، ص33.

يحظى به نظيره الرسمي لأنه "أدب لا يعترف بالقوالب الجاهزة، والضوابط التي تفرضها النظريات النقدية وتوجيهات الثقافة، وذلك على مستوى معالجة المواضيع والإشكالات الزاهنة التي تفرض نفسها على المبدع أو على مستوى تقنيات الكتابة الإبداعية ذاتها فيخرج المبدع عن الأعراف والتقاليد السائدة في الكتلة"¹ بحثاً عن تقنيات وميكانزمات ترضيه كأديب، وتحقق وجوده كإنسان يعيش في وسط شعبي يؤثر ويتأثر به، ولكن رغم النظرية الدونية إلى مثل هذه النصوص؛ إلا أن ذلك لم يمنع من ظهور وجهات نظر نقدية أنصفته، فقد اعتُبر عبد الرحمن ابن خلدون "أول عالم عربي يدافع -إبستومولوجيا- عن الأدب الشعبي عامة والشعر البدوي خاصة، ويدعو إلى دراسته"² مدركاً الأهمية التي يحملها هذا الصنف من الأدب، ومتذوقاً لشعبيته التي تجاهلها النقد العربي طيلة قرون من الزمن.

لا يعد دفاع "ابن خلدون" عن الأدب الشعبي دفاعاً إيديولوجياً، وإنما إيماناً منه بشعبيّة هذا المختلف الذي يستمد جماليته من خصائصه التي طُبِعَ بها بعيداً عن الإعراب وضوابطه "وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إن كان سليماً من الآفات في فطرته ونظره"³ ما جعله يلقي رواجاً في الأوساط الشعبية التي جعلت منه متنفساً لطرح انشغالاته ومشاعره، فشعبيّة الأدب الشعبي تكمن في استقلاليتّه الشعريّة وتميّز خصائصه عن الأدب الرسمي، وانفلاته عن ضوابط وأغلال المؤسسة النقدية، وفي نفس الوقت يعدّ هذا الاختلاف سبباً لتهميشه من طرف النقد العربي.

لم تبق النصوص الشعبيّة في تلك الوضعية الهامشية، فقد "تغيرت -بعد الحرب العالمية الثانية- النظرة إلى التراث الشعبي العربي عموماً من قبل الباحثين والدارسين العرب وخصوصاً في مصر، حيث راح هؤلاء الباحثون يدافعون عن نصيّة الأدب الشعبيّ وضرورة الانتباه إلى

¹- خليل سليمة، مشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، ع2، الجزائر، 2011، ص113.

²- محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابة، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، ط 1، الكويت، ص422.

³- نعيمة العقريب، الشعر الملحون الجزائري: بنياته وجمالياته -دراسة في المنجز النصي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة الجزائر2، 2015، ص18.

قيمته وأهميته" بعد ما تأثروا بالنظريات النقدية والتوجهات الغربية التي أعادت الاعتبار لكل ما هو شعبي تحت تسمية "الفلكلور" الذي يعبر عن رؤية قوّضت هذه النظريات النظرة التقليدية التي تعتبر النصوص الشعبيّة والفلكلور عموماً بأنّه يرتبط بالسّذاجة والدّونية والغربة¹، غير أنّ النّقد العربي سعى إلى تطبيق هذه النظريات الموجهة لدراسة الأشكال الشعبيّة الغربية وتطبيقها على النّصوص الشعبيّة العربية دون الوعي بخطورة هذه الخطوة "والتي تستدعي اختيار أدوات إجرائية تتسجم وطبيعة النّص وتتوافق ومنهج التحليل"² كون النّصوص الشعبيّة العربية تملك خصوصيات تميزها عن النّصوص الشعبيّة الغربية من منطلق أن الثقافتين مختلفتين في أمور عدّة لا حصر لها.

إنّ عودة الأدب الشعبيّ إلى مركز اهتمام النّقد العربي فرض وجود نظريات مختصة تسمح بمواجهة هذه النّصوص ذات الطبيعة المختلفة عن الأدب الرّسمي، ما جعل النّقاد يلجؤون إلى استيراد النظريات الثقافية الغربية، غير أنّ الإشكال المطروح في هذه النظريات يكمن في كونها لا تصلح كإجراء مناسب للنّصوص الشعبيّة العربية،: "بمعنى أنّها في الميدان الثقافي والأدبيّ تتطلب مساحة تتحوّل فيها من منصّة النظريّة إلى واقع الإجراء"³ الذي يستدعي الأخذ بعين الاعتبار الخصوصيات الثقافية والاجتماعية التي تعبّر عن الهوية والاختلاف عن الآخر، فتطبيق النظريات الغربية كإجراء لا يستطيع استيعاب هذه الجوانب المهمّة للنّص الشعبيّ العربي، الذي يزخر بأنساق ثقافية يجب الوقوف عندها في كلّ عملية إجرائية من خلال كشفها "فالنّص -كما يقول ثعلب النحوي- هو كشف وإظهار وكلّ مظهر فهو منصوص، وكلّ تبين وإظهار فهو نص [...] وعلينا نحن كشف الكشف، والحفر في منصّة الشّعر لنضع القصيدة في بحرّها الطبيعي الذي لا يمكنها أن تعيش إلّا فيه"⁴، كذلك نفس الأمر لهذه النتاجات الشعبيّة التي لا تستطيع

¹ - ينظر: ألبرتو سيريزي، رؤيات العالم والفلسفة التلقائية والفلكلور، تر: عبد الجليل الأزدي، مجلة الملتقى، ع3، المغرب، مارس 1999، ص98-99.

² - عبد الفتاح كليطو، مسألة القراءة في المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، ط1، 1986، ص42.

³ - محمد صابر عبيد، إشكالية المنهج في الدرس النقدي العربي الحديث، مجلة أفكار، العدد 311، 2014، ص41.

⁴ - عبد الله الغدامي، القصيدة والنّص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت لبنان، 1994، ص13.

الصمود أمام النظريات النقدية الغربية، التي كان منطلقها ثقافة وفكر وحضارة مختلفة، ما يجعلها تفقد رسالتها الثقافية، فحياة هذه النصوص الشعبية مرتبط بالحمولات الثقافية والتاريخية التي تحملها وأي إهمال لها هو إهمال لجوهرها.

كان تعامل سلطة النقد الأدبي مع النصوص الشعبية مبنيًا على موقفين ؛ أحدهما متعلق بموقف النقد العربي القديم الذي اعتبرها نصوصًا هامشية لا ترقى أن تكون في مستوى الأدب الرسمي المركزي لاعتبارات عدة منها:

- 1 - اللغة العامية التي لا ترقى إلى مستوى اللغة الفصيحة.
- 2 - شيوع الخطأ واللحن في هذه النصوص ما سيؤثر على مستقبل اللغة العربية.
- 3 - التداول الشفوي من طرف فئات دونية من المجتمع.
- 4 - الفئات الشعبية دون مستوى ثقافي وعلمي.
- 5 - عدم الالتزام بالمواضيع المسموح بها من طرف المؤسسة النقدية وبالتالي خروجها من الرقابة.

أما الموقف الثاني فيتعلق بتغير قوى المركز والهامش، ما نتج عنه إعادة الاعتبار لهذه النصوص الشعبية، التي ظلت لفترات طويلة في دائرة الهامش، غير أن الإشكال في هذه المرحلة مطروح بطريقة مغايرة ، وهو كيف سيتم التعامل مع هذه النصوص الشعبية/ المختلفة عن النصوص الرسمية، وما هي الإجراءات أو المناهج التي سنقاربها بها؟، وربما هو الإشكال الذي واجه النقاد العرب الذين لم يجدوا سبيلا لذلك غير إخضاع تلك النصوص لنظريات غربية وإجراءات وافدة لا تتناسب وطبيعتها الفنية والثقافية والتاريخية باعتبار هذه النظريات نتاجات فكرية وفلسفية وثقافية للآخر الغربي الذي حاز على الأسبقية في دراسة الأدب الشعبي والاهتمام به ما جعل النقد العربي مستهلكا ومفسرا للكّم الهائل من النظريات والإيديولوجيات الغربية التي تداخل فيها الإنسان بالإيديولوجي والتاريخي بالنفسي يجمع بينهما الاهتمام المنصب حول النص

وظروفه، وتفرّقها المواقف من اللّغة والوجود والفن، خاصة بعدما أصبحت النّظرية النّقديّة منفتحة على العلوم الإنسانيّة كعلم الاجتماع وعلم النّفس والفلسفة¹.

¹ - ينظر: هشام مدافين، الرّواية الجزائريّة وإشكالية المنهج - نحو آفاق أخرى للقراءة النّقديّة، مجلة دفاتر مخبر الشعريّة الجزائرية، المجلد 3، ع7، الجزائر، 2018، ص231.

الفصل الثاني

جماليات البناء الفني في الشعر الشعبي الفردى؛ الأنماط والتشكلات.

المبحث الأول:

نموذج القول في الشعر الشعبي الفردى.

المبحث الثاني:

أنماط الشعر الشعبي الفردى.

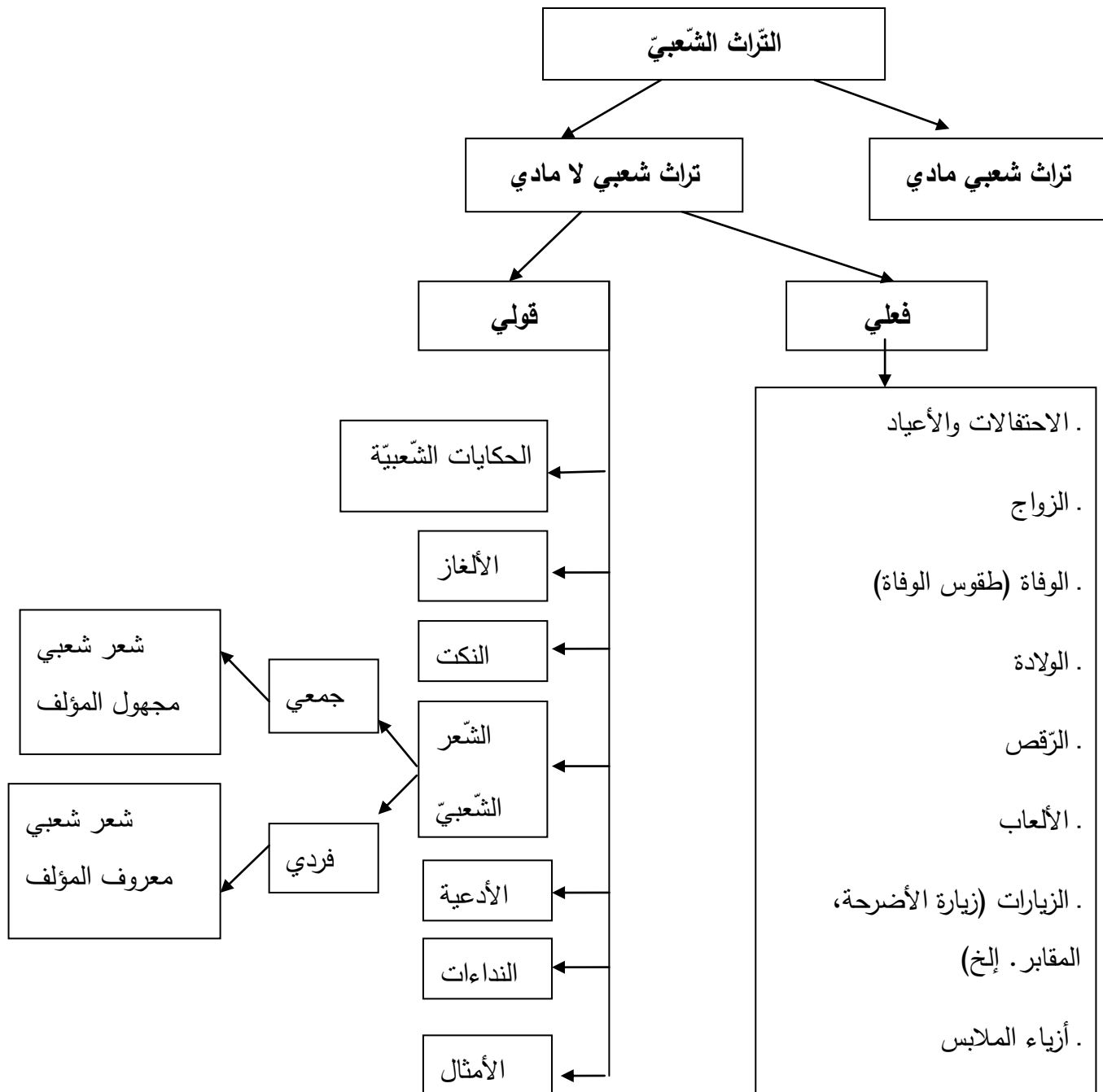
المبحث الأول: نموذج القول في الشعر الشعبي الفردي.

يتأسس البحث في إشكالية تجنيس الشعر الشعبي الجزائري حول السعي لحصر خصائص هذا الجنس الأدبي وفرز الثوابت من المتغيرات فيه، غير أن هذه العملية تستدعي إجراءات استباقية خاصة ونحن نتعامل مع جنس أدبي له من الخصوصيات ما يجعله يفلت من إجراءات منهج نقدي أو نظرية نقدية جاهزة تعمل على تطويع العمل الأدبي لميكانيزماتها دون مراعاة جانبها الغير قابل للتطويع.

يجب الإقرار قبل البدء في عملية تجنيس الشعر الشعبي أن التراث الشعبي ككل ينقسم إلى قسمين رئيسيين، قسم مادي مرتبط بمظهر فيزيائي محسوس، وآخر لا مادي متعلق بسلوك وأقوال الإنسان، وهذا الأخير ينقسم بدوره إلى نوعين، تراث لا مادي فعلي ويتضمن الاحتفالات والأعياد والمناسبات من زواج ووفاء، وولادة، ورقص، وألعاب وزيارات، وأزياء ملابس¹، وكلّ العادات والتقاليد، وتراث لا مادي قولي يجمع كلّ الفنون القولية كالأمثال والحكم والحكايات الشعبية بأنواعها والنكت والألغاز والأدعية والنداءات والأشعار الشعبية.

إن من بين الإجراءات الاستباقية التي حرصنا على القيام بها في هذا الفصل أو في البحث ككلّ هو إتمام تفرعات التراث الشعبي اللامادي القولي وبالتحديد تفرعات الشعر الشعبي التي ارتأينا تقسيمها إلى قسمين، شعر شعبي فردي وشعر شعبي جمعي؛ من منطلق ما لاحظناه في مدونتنا الشعرية التي تتماشى مع نفس التقسيم، واعتقادنا في نفس الوقت أن الأخذ بهذا المنطلق قد يساعدنا في حلّ إشكالية تجنيس هذا النتاج الشعري الشعبي.

¹ - ينظر: فاروق أحمد مصطفى، محمد عباس إبراهيم، الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعرفة، الاسكندرية، د ط، 2005، ص46.



جاء تقسيمنا للشعر الشعبي إلى قسمين أحدهما "جمعي" والآخر "فردى"؛ من منطلق ما

لاحظناه في مدونتنا التي تتماشى مع نفس التقسيم، وفي اعتقادنا أن الأخذ بهذا المنطلق قد

يساعدنا في حل إشكالية تجنيس هذا النتاج الشعري الشعبي، والتمييز بين ما هو شعبي جمعي وما

هو فردي انطلاقاً من استقراء خصائص كل نوع.

إنّ من بين المشاكل التي تواجه عملية تجنيس هذا النتاج الشعري الشعبي إضافة إلى ما عرضناه في الفصل السابق (النظري) من عوائق منهجية وتداخل في المصطلحات ومقابلته بالشعر الفصيح (الرسمي) هو عدم الفصل بين ما هو جمعي وبين ما هو فردي، كون كلّ نوع يختلف عن الآخر في عدّة نقاط وخصائص، من بينها ما يتعلّق بالمؤلف في كلا النوعين، والتي بدت لنا في الوهلة الأولى عند قراءتنا للنموذجين، ولكي نتعمّق في طبيعة هذا الاختلاف، سنحاول البحث في خصائص كل منهما بدءاً بالشعر الشعبي الفردي في جانبه الشكلي، ولعلّ أوّل نموذج وصلنا من هذا النوع في الجزائر قصيدة للشاعر "الأخضر بن خلوف"، فهي "أقدم مدونة شعرية بالعربية الدارجة لهذا النوع الشعري، يعود إنتاجها إلى القرن السادس عشر، وقد نشرت في نهاية الخمسينيات من طرف محمد بخوشة منسوبة للأخضر بن خلوف الفارس الشاعر الذي كان من بين المجاهدين الذين خاضوا معارك المقاومة العسكرية الإسبانية حول الموانئ الوهرانية"¹، يقول فيها:

يَا فَارِسَ مِنْ تَمَّ جِئْتَ إِلَيْهِمْ	غَزَوْتُمْ زَرْعَانِ مَعْلُومَةً
يَمْ عَجَلَانَا رِيْضُ الْمَلْجُ وَهُمْ	رَأَيْتُ إِجْنَابَ الشُّلُوْ مُوشُوْمَةً
يَا سَائِلِنِي عَنْ طَرَادِ إِلَيْهِمْ	قِصَّةَ مَرْعَرَانِ مَعْلُومَةٍ

يَا سَائِلِنِي كَيْفَ ذَا الْقِصَّةِ	بَيْنَ النَّصْرَانِي وَخَيْرِ الدِّينِ
اجْتَمِعُوا فِي بَرِّهِمْ الْأَقْصَى	بُجَيْشُ قُوِي جَاؤَا مِتْهَدِيْنِ
تَرَى سَفُونِ الرُّومِ مَحْتَرَسَةً	صَبَحُوا فِي الْمِنَا إِعْدَادِي الدِّينِ
خَرَجُوا لَكَ خَرَجَ الشُّعُومِ	وَانْجَلَاؤَا مِنْ فُوقَ وَجْهِ الْمَأْ
غَيْرِ الْبُلْبُزِيَّةِ وَكَيْلِ الْوُهِمِ	تَمْشِي لَكُنَا مَحَالٍ مَحْتَرِمَةٍ ² .

¹ - عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، 2011، ص12-13.

² - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، جمع وتقديم محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، دار نشر ابن خلدون، دط، الجزائر، 2001، ص182.

تبدأ قصيدة "قصّة مزعران" بصيغة النداء المتكررة في المقطع الأول والبيت الأول من المقطع الثاني، وذلك من خلال تكرار أداة النداء "الياء" والمُنَادَى المتعدد (فارس/ عجلانا/ السامع) (المتلقي المباشر) ما خلق نوعاً من الإيقاع الداخلي المتناغم ، إلى جانب ذلك يعدُّ التكرار "وسيلة من وسائل التعبير التي جنح إليها الشعراء ليعضفوا على شعرهم إيقاعاً داخلياً معبراً" ¹ عن التجربة الشعرية التي عاشها الشاعر وأراد مقاسمتها مع السامع/ المتلقي، فصيغة (أداة نداء+مُنَادَى) هدفنا جذب المستمع الذي يحاول الشاعر إقناعه أو التوكيد على أهمية ما سيقوله لاحقاً في باقي أبيات القصيدة، وهذا ما يظهر جلياً في تكرار عبارة "ياسايلني" في كل من المقطعين الأول والثاني الموجهة مباشرة للمتلقي/ المستمع مُحاولاً تهيئته للدخول في أغوار "قصّة مزعران".

وردت في المقطعين السابقين عدّة صياغات للتكرار، منها تكرار صوتي من خلال توظيف كلمات تنتهي بمخارج متشابهة من قبيل (اليوم، الملجوم، الشوم، القوم) المرصوفة في نهاية صدر كلّ بيت شعريّ، ما جعلنا نسمع جرساً موسيقياً ناتجاً عن هذا التجانس الصوتي و "وحدة النغمة التي تتكرّر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة" ².

سعت القصيدة الفردية لخلق شعريّة خاصة بها من خلال التكنيكات المستعملة من طرف الشعراء في اختيار الكلمات المناسبة ، وتوظيف التكرارات من أجل تحقيق غايات جمالية ودلالية مختلفة تدحض الآراء التي تقابلها بالقصيدة العربية وخصوصاً من جانب الأوزان، وهذا ما يؤكّده "عبد الحق زريوح" قائلاً: "انتهيت فيما سبق إلى أنّ الوزن في القصيدة الملحونة هو الجوّ الموسيقي العام الذي تخضع له، وادّعاء البعض أنّ لهذه القصيدة صلة بأوزان محدّدة ناهيك بالخليلية، ضرب من المبالغة والتجنيّ عليها" ³ وإقصاء لجوهرها الشعبيّ وشعريّتها المغايرة في الموسيقى الشعريّة التي تجعل منها ذات بناء صوتي خاص، وهذا ما سنلاحظه في قصيدة "اختارك الواحد الأحد" للشاعر الأخضر بن خلوف:

¹ - ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، دط، بغداد (العراق)، 1980، ص239.

² - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء للنشر، ط1، دب، 1998، ص171.

³ - عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2008، ص71.

"إِخْتَارَكَ الْوَاحِدُ الْأَحَدُ سُبْحَانَهُ الْجَلِيلُ الْفَرْدُ الصَّمَدُ

لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدُ

أَنْتَ الْعَزِيزُ يَا مُحَمَّدُ مَا أَعَزَّ مِنْكَ إِلَّا رَبُّ الْعِبَادِ

سَعْدِي بِسَيِّدِنَا مُحَمَّدُ

أنت العزيز يا معزوزي عزك بالدوام رب العزة

سماك على افووزي طفة من النعيم مفووزة

الأبيات من مديحك تجزي والخير الكل منك يجزا

مشغوف بك ماني راي سوى الجليل وأنت نعم الواد

زعزعتها وزير وقايد نمدح النبي عن رؤوس الأشهاد¹

جاء قصيدة " اختارك الواحد الأحد " على غرار جميع قصائد ديوان سيدي "الأخضر بن

خلف"، قصيدة عمودية، حيث جاء المقطع الأول متضمنا ثلاثة أبيات استهلالية للدخول في

موضوع القصيدة وهو مدح الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، والملاحظ في هذه الأبيات هو

تقابل الكلمات في نهاية كل صدر وعجز (الأحد/الصمد، يولد/أحد، محمد/ال عباد)، حيث ينتهي

الصدر بنفس حرف الروي وهو الدال الساكنة، في نوع من التصريع الذي من ح لهذا المقطع إثراء

موسيقيا من خلال الإيقاعات الناتجة عن تطابق الأصوات في نهاية كل صدر وعجز " فقد كان

منتظرا أن تقوم الأجناس الأدبية الشفوية على هذا الإيقاع الذي ييسر عن سيرورتها بين الناس

من جهة، ويتيح لها نتيجة لذلك، البقاء والخلود من جهة أخرى²، حيث جاء هذا الإيقاع على

الشكل الآتي:

_____ ذ _____ ذ
_____ ذ _____ ذ
_____ ذ _____ ذ

¹ - الأخضر بن خلف، ديوان سيدي الأخضر بن خلف (شاعر الدين والوطن)، ص74.

² - عبد المالك مرتاض، مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية من تنظيم المركز الوطني للدراسات التاريخية (14/12 مارس 1989)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، الجزائر، 1992، ص50-49.

ينتهي هذا المقطع المكوّن من ثلاث أبيات بلازمة متمثلة في سطر شعريّ يتكرّر عند نهاية كل مقطع، وهذا ما سنحاول شرحه في الشكل التّالي الذي يلخص الهندسة التي جاءت عليها القصيدة:

د _____	د _____
د _____	د _____
د _____	د _____
د _____	
ة _____	ي _____
ة _____	ي _____
ز _____	ي _____
د _____	د _____
د _____	د _____
د _____	
ن _____	ئ _____
ن _____	ئ _____
ن _____	ئ _____
د _____	د _____
د _____	د _____
د _____	

تتكرّر اللازمة الشعرية عند نهاية كلّ مقطع شعريّ من خلال السّطر "سعدي بسيدنا محمّد"، أمّا المقاطع فجاءت كلها متوازية من حيث الأصوات الموسيقية في كل بيت شعريّ والقصيدة ككلّ، حيث تجسّد التوازي الموسيقي من خلال التنويع في حرف الروي كما يبينه الشكل أعلاه بين

_____ (حرف + ألف)

_____ (حرف+ألف)_____

_____ (حرف+ألف) _____

_____ (دال ساکنه) _____

_____ (دال ساكنة) _____

" صلّ عليه مرّة تحييب لك عشرة
واذا كملت عشرة فضلها مائة توجد

يا كل من جلس في المقام والحضرة
صلوا كثير على سيد البتول محمد

مانو مجدوا غيره يوم الضيق والحسرة هو شفيعنا أمام الأنبياء الأسعد

سلطان الرسل ليه واجبا الأشكار اسمع يا صديق من حديثهم واسلذ

واللّٰی نشد علی الحبيب بیت من الأشعار تأتیہ فاطمة لحوض سیدنا یورد

ياكل من سمعني نقول محمد

يا الزّاهدين يا عابدين يا فقرا
ياذا الساجدين دخیل همّتکم

¹- ينظر: عبد الصمد بلخير، شعر الملحون الظاهرة ودلالاتها، مطبعة النجاح الجديد، ط1، المغرب، 2010، ص195.

يا الطايعين يا عاملين يا ذكرا
يا حافظين ذا العلم أنا عبيدكم
يا فايزين وتاليين يا قرّا
يا خافين ربّي راني نحشمكم
يوما نموت تدعوا لي بالاستغفلو
وبعدها افتكروا مدّاح محمد
أواه كان الأخضر مشغوف بالمختار
الله يرحمه قل يا اللي تشهد¹

إنّ المتمعّن في هذه القصيدة تسوّقه ظاهرة تكرار صيغة النداء ، والمتمثلة في أداة النداء والمنادى (ياء النداء + المنادى)، حيث تسهم هذه الصيغة في بناء الوحدة العضوية للقصيدة من خلال تحقيقها للترابط بين الأبيات والمقاطع، إلى جانب ذلك يسعى ذلك التكرار إلى خلق جوّ نعيمي عفوي يسهم في جذب المتلقي والتأثير عليه، ويظهر ذلك من خلال اختيار المنادى/ الجمع (يأكل من جلس، يا الزاهدين، يا عابدين، يا فقرا، يا ذا السّاجدين يا عاملي، يا ذكرا، يا حافظين، يا فايزين، يا قرّا، يا خافين، ياكل من سمعي) الذي أراد من خلاله الشّاعر مخاطبة قلوب المستمعين وعقولهم فخصّ مستمعيه/ متلقيه من بين الفئات الأخرى بذكر خصائصهم في المنادى والتي تشير لفئة المسلمين دون غيرها، "فلكل أثر أدبي جمهوره الخاص [...] وأنّ كل كاتب خاضع للوسط الذي يعيش فيه ولتصورات جمهوره وإيديولوجية، وأن شرط النّجاح الأدبي رهين بمدى تعبير الأثر الأدبي عما تتوقعه الفئة المستهدفة منه"² فالشّاعر في هذين المقطعين وظّف التكرار بهدف تحديد متلقيه/ سامعيه وجذب اهتمامهم من خلال مخاطبتهم وفق مفردات القاموس الديني؛ لما للدين الإسلامي من أهميّة في المجتمع الجزائري.

يعمل الشّعراء الشّعبيّون في نصوصهم على مخاطبة المتلقي والتأثير فيه عبر استعمال أو توظيف وضعيات خطابية تسمح للمتلقي/ السّامع بلانخراط معهم، وذلك عن طريق استعمال بناء مخصوص من تكرارات وأصوات وتوكيدات لحروف وعبارات معينة دون سواها في محاولة لملامسة الوعي الجمعي لديه، والمتعلّق بالقضايا التي تشغل بال الطبقات الشّعبيّة، في محاولة من الشّعراء الشّعبيّين خلق طرق تلائم نصّهم الشعريّ الشّفويّ/ المكتوب مع ما تريده هذه الطبقة، من

¹ - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، ص 88-89.

² - هانس روبرت ياكوس، نحو جمالية للتلقي: تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب، ص 71.

منطلق أن "الثقافة الشعبية بوصفها مجموعة من (طرائق التلاؤم)"¹، ما يساعد القصيدة الشعبية على ضمان استمرارها من خلال الحصول على قبول من طرف المستمع/ المتلقي، ثم تداولها عن طريق الرواة، ما يوحى بحصول نوع من التلاؤم والقبول من لدن السامع. تتميز القصائد الشعبية الفردية بلغة بسيطة، يسعى الشاعر من خلالها إلى مخاطبة متلقيه وتمير رسالته؛ حيث يراعي في هذه اللغة الشعرية جوانب عدة، منها ما يتعلق بالمتلقي، غير أن هذه اللغة البسيطة تحقق شعريّة خاصة من خلال التركيب والاستعمال المميز لها، وهو ما سنسعى لتوضيحه في قصيدة " من نهوى روي وراحتي " للشاعر " أبو عبد الله محمد بن أحمد" الملقب بابن مساييب، يقول فيها:

1	من نهوى روي وراحتي بها قلت جمعت غريتي نتفكر أيام فرحتي	ماننساها في دنيتي ساعة الخوف اداها ما جوزت معاه
2	نتفكر أيام زهونا واحنا فوق بسرائر سلطنة الكيسان تدور بيننا	أيامات الفرح والهنا غير أنا واياه والساقى يملاه
3	الساقى يم.لا بلا فتره ليلة مسروقة من العمر مقيومة من كل ما يذكّر	والكيسان تدور بالخمرة فوقها مولاه من بأفري هياه
4	معلوم العذراء مع الشلب بكيانترزاد الانطراب بها نزهى ويلذ لي الشراب	والعيدان تصحيح والرباب مع صروت غناه أما جوزت معاه²

¹ - دنيس كروش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط 1، بيروت، 2007، ص 125.

² - أبو عبد الله محمد بن أحمد (الملقب ابن مساييب)، ديوان ابن مساييب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني، أسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1989، ص 140.

نلمس في هذه المقاطع الأولى من القصيدة لغة سلسلة تجعلنا مباشرة أمام موضوع القصيدة، وهو التجربة الشعورية التي مرّ بها الشاعر مع إحدى الفتيات التي كانت تعمل راقصة في إحدى الحانات، حيث سعى الشاعر إلى وصف الجو العام الذي يسود تلك العلاقة بربطه بإمكان التعارف لاسترجاع الذكريات، مستعملاً في ذلك مجموعة من الصور البيانية لعل أبرزها العبارة الواردة في البيت الثاني من المقطع الأول وهي " ساعة الخوف " والتي تحيل إلى "مجاز عقلي"، فالخوف يرتبط بالشعور ولا يرتبط بالوقت أو بالزمن ، حيث أسند الشاعر الخوف للوقت ليعبر عن دور هذه "الفتاة الشابة" في التخفيف عن همومه ومخاوفه في فترة يحس فيها بالضعف والشتات.

أما الصورة البيانية الثانية فقد وردت في البيت الثالث من المقطع الثاني " الكيسان تدور بيننا " وهي استعارة مكنية، شبه فيها الشاعر " الكيسان " ببشر يدورون على بعضهم، إذ حذف المشبه به "الإنسان" وترك أحد لوازمه وهو " الدوران "، وفي المقطع الأخير -الرابع- يصف الجو الرومانسي الذي يملأ مكان تواجدها ؛ من خلال توظيفه لاستعارة مكنية في عبارة " والعيدان تصيح والرباب "، "فالعيدان والرباب " هي آلات موسيقية لا يمكنها الصياح، فشبهها بـ"إنسان يصيح" فحذف المشبه به "الإنسان" وأتى بأحد لوازمه وهو "الصياح".

إنّ الصور البيانية التي وظفها الشاعر في هذه المقاطع استطاعت أن تعبّر بصفة مميزة عن المعاني التي أراد الشاعر إيصالها للمتلقي، فكان التركيب الذي اختاره لكلمات النصّ مؤدياً لمعناه، وحققت القصيدة جمالياتها من خلال عملية الهدم والبناء، ونقصد هنا بالهدم؛ خرق قواعد الترابط المنطقي بين هذه الكلمات ، أما البناء فهو إعادة إنتاج المعنى وتقريبه لذهن المتلقي بخرق ذلك الترابط، ففي كل مرحلة من مراحل تشكّل القصيدة لابد أن يكون هنالك إعادة خلق للغة بزعزعة ثوابتها المتعارف عليها، من خلال تحطيم كل من قواعد النحو¹ والرتابة التي تميّز اللغة العادية وخصوصاً لغة التواصل اليومي (العامية)، وما يمكن أن يلاحظه القارئ في هذه القصيدة هو الإسراف في استعمال الوصف، وهذا ما يظهر في قول الشاعر:

¹ -ينظر: جون كوين، النظرية الشعرية -مقدمة في اللغة العليا، تر: أحمد درويش، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع10، مصر، أكتوبر 1995، ص97.

"سَحَرْتَنِي بَعْيُونُ رَاقِيَة	بِالشَّفَةِ الْحَمْرَاءِ الْمُدْرَعَةِ
دِيمًا لِلضَّحْكَ مَتَّبِعَةً	لِلْبُوسَةِ مَا أَعْلَاهُ ١
وَالرُّقْبَةُ بِيضَاءِ مُسَقَّمَةٍ	بَانَتْ لِي مَا أَعْلَاهُ ١
الرُّقْبَةُ بِيضَاءِ مُجَرَّدَةٍ	نَخْلَةٌ فِي الصَّحْرَاءِ مَفْرَدَةٍ
تَتَمَاحٍ بِثَمَارٍ وَالِدَةٍ	صَائِنُهَا مُوَلَّاهُ ١
وَالزَّيْدُ اشْرَقَ حِينَ مِدَّتِهِ	بِمَقْيَاسٍ عَلَيْهِ زَائِدُهُ
وَحَوَاتِمُ فِي الْأَصَابِعِ قَاسَتُهُ	وَالْخَلَّةُ وَاتَّاهُ ١
صَدْرُهَا بِنُحُودٍ مَدَّتُهُ	سُرَاعَةُ الْخُوفِ آدَاهُ ١.

تحمل هذه المقاطع الشعرية وصفا دقيقا لهذا الشاب الذي استهوت قلب الشاعر، حيث بدأ بوصف ما في الوجه من عيونٍ وشفاهٍ، لينتقل بعدها إلى الرقبة والتهدين، مستعملا في ذلك صيغة التكرار لكل عضو من الأعضاء، فشبه عيونها الذابلتين بالعيون شبه المغمضة حين الاستيقاظ من النوم، ووصف شفثيها بالنَّعْرَ الباسم المثير للشهوة، ثم انتقل لوصف رقبتها الطويلة ليشبها بالنخلة الشاهقة التي تملؤها الثمار نتيجة اعتناء صاحبها بها، أما المقطع الأخير فخصه لوصف الزندين والأصابع التي تملؤها الأساور والخواتم، لينهي المقطع بوصف نهديها المتدليين.

ميز هذه المقاطع الواصفة تقنية خاصة في الوصف تعتمد على ذكر الموصوف وصفة من صفاته في كل صدر واستكمالها بأوصاف أخرى في عجز الأبيات مع مراعاة الجانب الصوتي الذي مدّه هذه الأوصاف جاذبية وتميزاً، بحيث جعلت من الموصوف شيئاً حياً متمثلاً أمامنا، من منطلق أن "عناصر الفكر والتعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازية أو المتعارضة سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة، أو كانت نعوتاً" ² مثلما هو الحال في هذه المقاطع التي عرضناها، والتي جعلت من الجمل الاسمية فاتحة لها من خلال جعل كل من الأسماء (الرقبة، الزند، خواتم،

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد (الملقب ابن مساييب)، ديوان ابن مساييب، ص 141.

² - والترج. أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، سلسلة كتب ثقافية شهرية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، سلسلة رقم 182، الكويت، يناير 1978، ص ص 81-82.

صدر) تتصدر الأبيات ما خلق نوعاً من التجانس الصوتي الذي هو من بين الخصائص المهمة في الشعر الشعبي، حيث يهدف الشاعر من خلاله إلى خلق وحدات إيقاعية مشابهة كأن يوظف الكلمات (نامية، متبسة، مُسقمه، مُجردة، المُدرغمة، مُنفردة، والدّة)، التي جاءت متشابهة في النغم والوزن لتعطي النص الشعري طابعا غنائيا وتدعم في نفس الوقت الصورة التي أراد أن ينقلها الشاعر للمتلقي ويجعلها تتمثل أمامه، فهذا التركيب المنتظم للكلمات ليس مجرد إيقاع موسيقي، وإنما "الإيقاع بالمعنى العميق، لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب"¹ ما يجعل من القصائد الشعبية حيّة في الذاكرة ومقاومة للضياع والاندثار، وضامنة لتفاعل المتلقي/ للسامع معها.

تأتي نهاية القصيدة في مقطع شعري متضمنة ثلاثة أبيات ولازمة، يقول فيها "ابن مسايب":

"الميم املاً للكناس السين أسق الناس عصره

الياء ياقوته في جوهه من يعرف مغناه

الباء بين الناس خبروا واعذروا مولاه

من نهوى روجي وراحتي"²

ختم الشاعر قصيدته بتشبيه الفتاة بياقوته داخل جوهرة ليقرب للمتلقي مدى حسناتها وجمالها، وكأنه في صدد التعليل عن الأسباب التي جعلته ينظم هذه القصيدة، وهو ما يتجلى في البيت الأخير، من خلال عبارة "أعذروا مولاه"، فالاعتذار في هذا السياق يحيلنا إلى ارتباط هذا النص بالبيئة الشفوية كون الشاعر "أنشد هذه القصيدة" وهو لا يستطيع التراجع عن ذلك وقد سمعه المتلقون المباشرون، ويرجع نفس الاعتذار إلى طبيعة الثقافة المحلية -الجزائرية- التي يسودها التحفظ بخصوص هذه المواضيع (الغزل الماجن) لاعتبارات دينية، حيث "كان أنطونيو غرامشي قد لفت النظر إلى وجود ما أسماه بـ"الفلسفة العفوية" في الحس الشعبي المشترك [...] رغم أنه

¹ - خالدة سعيدة، حركية الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت (لبنان)، 1979، ص111.

² - أبو عبد الله بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص141.

نبّه إلى أنّه قد يحدث أنّ من ينتجون هذه "الفلسفات" أو يتداولونها لا يكونون واعين تماماً لذلك¹ مثلما هو الحال في هذا النص الشعريّ.

إنّ المتتبع للمسار الذي أخذته القصيدة الشعبيّة الجزائرية الفردية انطلاقاً من أوّل نموذج وصلنا إلى غاية الآن، سيجد أنّها حافظت على البنية الشكلية والخصائص الفنيّة، هذا لم يمنع من ظهور حالات شاذة، غيرت نسبياً من الطابع اللّغوي للقصيدة الشعبيّة، وهذا ما سنحاول تبيانها في القصيدة المعنونة "بوح" للشاعر "توفيق ومان" يقول:

← "منذ متى هذا الليل في عينيك

وما شفاف نهارك وقتاش طلع

← فكيف أصحو والنومُ تمّنع

← لأنني عاشقٌ ناسكٌ في محراب حاجبيك

← أرتلُ ما تبقى من سننٍ

وتوضيت بنور عينيك

وقلت نصلي يا حصره فهذا الليل

خاننتي رجلي

نحوس على القبلة ما عرفت نولي

طفْتُ بجدارك سبعاً

← لململْتُ شظيا قُبِلِ الروح²

وظّف الشاعر "توفيق ومان" في هذه القصيدة أسطرًا شعريّة باللّغة العربية الفصيحة ليزاوج بعدها مع بقية الأسطر في القصيدة بينها وبين اللغة الدّارجة الجزائرية (العامية)، حيث تعبّر القصيدة عن نوع من الحوارية بين اللغة الوسمية والهجّة التي تتداولها الفئات الشعبيّة وفي هذا الصدد عبّر ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) عن هذه الظاهرة في ميدان تحليل

¹ - حسن مدن، الشّوقيّ والكتّابي، مجلة الثقافة الشعبيّة للدراسات والبحوث والنشر، ع53، البحرين، ربيع 2021، ص9.

² - توفيق ومان، غارت شوقي مني، دار خيال للنشر والترجمة، دط، الجزائر، 2019، ص23.

الخطاب على أنها التفاعل الجم للغة، سواء كان هذا الخطاب شفويا أم مكتوبا¹، وقد تحليلنا هذه "الحوارية" إلى التهجين الحاصل في القصيدة، وحين نقول التهجين فإننا نقصد به دخول كلمات عربية فصيحة إلى نص شعبي لغته غير معربة.

يطرح توظيف الشاعر لأسطر شعرية باللغة العربية الفصيحة عدة افتراضات بعضها لا إرادي متعلق بتأثره باللغة العربية الرسمية " فيمكن للشعراء الشعبيين أو "الشعراء الشفويين أن يتأثروا ببعض التقنيات اللسانية وبعض الثيمات الخاصة بالأعمال الأدبية المكتوبة"²، أما الافتراض الثاني فهو متعلق بتوظيف اللغة الرسمية إداريا من طرف الشاعر ليستطيع البوح عما يختلج في نفسه من مشاعر للطرف الآخر والتأثير عليه، حيث تبرز مهارات اللغة المتباعدة في إدراك العالم الخارجي والتعبير عنه بأساليب غير مألوقة تكسر أفق انتظار المتلقي"³ وربما هذا ما تؤكدته نهاية القصيدة، في قول الشاعر:

"وفيهما نبوح على سوائف زمانك
كي ربطت الليل وحبست النجوم
جمعت ف كفي ما يكفي من شهد الريق
وفحجرك ما بغيت نفيق
يا الله كيف لي أن أطفئ هذا الحريق
فأجمع شتاتنا علنا نبصر الطريق"⁴

يعبر الشاعر عن شوقه وحنينه في هذه الأسطر الشعرية للحبيب الذي يبدو أنه جمعته ذكريات جميلة عاشها معه، حيث صرح عن رغبته الصادقة في العودة إلى أحضانه وعدم مفارقتها

¹ - ينظر: دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2008، ص36.

² - بول زومتور، مدخل إلى الشفوية الشعرية، تر: حميد بوحبيب، ص64.

³ - نجمة قرواز، بوزيد مومني، أشكال تمظهر الحوارية في الخطاب الروائي رواية "حضرة الجنرال" لـ "كمال قرواز" أنموذجا، مجلة المدونة، المجلد 7، ع1، الجزائر، 2020، ص483.

⁴ - توفيق ومان، غارت شوفتي مني، ص23.

مرة ثانية، واستعمل من أجل ذلك لغة عربية فصيحة لكي يعطي لكلامه ورغبته طابعا رسميا، في محاولة منه لإقناع الطرف الآخر.

أولا: التوقيع والتأريخ كخاصتين للشعر الشعبي الفردي:

إن من بين الخصائص التي يتميز بها النص الشعري الشعبي -الفردي- هي ظاهرة التوقيع والتأريخ باعتبارهما ظاهرتين بارزتين تصادفان الباحث أو الدارس لهذا النتاج الشعبي ما يجعل الكثيرين يتساءلون عن الدور الذي تلعب كل من الخاصيتين السالفتين الذكر، وكيف تجلت من خلال القصائد الشعبية الفردية؟

عرف النص الشعبي الفردي لغة عامية، وتعايير سلسلة يقترب من خلالها الشاعر من الطبقات الشعبية، هذه اللغة التي تعتمد على الألفاظ العامية نهلت من عدة روافد على مرّ العصور، غير أنها حافظت على استقلاليتها، وهذا ما تشهد عليه النصوص الشعرية الشعبية في فترات أثناء وبعد الثورة التحريرية ضد الاستعمار الفرنسي، ويؤكد ذلك الباحث "شقرون غوتي" عند دراسته للشعر البدوي في قوله: "إن القصيدة البدوية لم تتأثر بلغة العدو وإن حدث ذلك، فإن هذا التقبل أي تقبل لغة المستعمر خضع لشروط اللهجة"¹ بمعنى أن اللهجات الجزائرية حافظت على استقلاليتها وفي نفس الوقت استفادت من بعض المفردات الفرنسية الدخيلة.

أ-خاصية التوقيع:

تعد خاصية التوقيع في القصائد الشعبية الفردية من بين الخصائص الشكلية البارزة، حتى وإن اختلفت الطرق التي جاء عليها إلا أنه يبقى ذو أهمية كبيرة وخصوصا للمهتمين بالشعر الشعبي، ولعل أبرز النماذج التي حملت هذه الميزة نذكر:

يقول الشاعر الأخضر بن خلوف في قصيدة "أحسن ما يقال عندي":

"يكفاني صدقي ونية الأخضر كيف يكون خاطي"²

ويقول في نهاية نفس القصيدة:

¹- شقرون غوتي، الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة والاستقلال "1954-1962" منطقة وادي الشولي - نموذجاً- جمع ودراسة، رسالة لنيل شهادة الماجستير، قسم الثقافة الشعبية - جامعة أبي بكر بلقايد- تلمسان (الجزائر)، 2004/2005، ص93

²- أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص46 .

"يسرع بنا للخلوي الأخضر والأمة السعيدا

يا محمد أنت سيدي صلى الله عليك لبدا"¹

ويقول في قصيدة أخرى معنونة "مفتاح خير إلا ينفذ":

"خايف ألا يتمرمـد ونزید قوق تمرميـدة

من صاب الأخضر يتعمد في ثوب رحمة موجودة"²

ويقول في نهاية قصيدة "دقة الحب":

"الأخضر يقول في كلمة بميزانها مرصع بالذهب شعره وقادي

يهدئها للملوك في بستلنها أصحاب المصفي ضيا الأثمادي"³

وفي نهاية القصيدة المعنونة "قم نصلي" يقول:

"طلعت النجمة في سماها زاية ضياها راه إلا كل يتماها حارم النوم"⁴

تحمل هذه الأبيات التي استعرضناها للشاعر سيدي لخضر بن خلوف ظاهرة توقيع

القصائد من خلال إدراج الاسم أو اللقب في نهاية القصائد "وهناك من الشعراء من نصيف في

توقيعه ذكر مكان إقامته أو سكنه"⁵ وهناك أيضا من يدرج اسمه ولقبه معا في القصيدة، وهذا ما

سنحاول اكتشافه عند الشاعر ابن مسايب، يقول في نهاية قصيدته المعنونة " بسم العظيم الدائم

نبدأ بالمعين":

"محمد ابن مسايب بهواه للعاشقين شربوا واسقاهم خمار"⁶

ويصرح باسمه كاملا في القصيدة المعنونة "نبدأ بسم الله العظيم القادر"، يقول:

"أسمي محمد ابن مسايب ما يلام خفت أهل التعدية تزيد"⁷

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 46.

² - المصدر نفسه، ص 82.

³ - المصدر نفسه، ص 106.

⁴ - المصدر نفسه، ص 168.

⁵ - زين العابدين بن زباني، ظاهرة التأريخ والتوقيع في الشعر الملحون الجزائري، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية، ع1، الجزائر، 2017، ص9.

⁶ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 29.

⁷ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 74.

ويذهب الشاعر سيدي الأخضر بن خلوف في قصائد عدة إلى ذكره اسمه كاملا، حيث يقول في القصيدة المعنونة "جف المداد":

"راه بن خلوف راغب فيه هذي مدة
الأخضر يمدحه ليلا ونهاري
أمن درى واش يفعل بي ربي غدا
نار الجحيم وإلا محمد جاري"¹.
ويذكر في القصيدة المعنونة "شايين عشت لابد تندم" اسمه كاملا من خلال بينتين، أورد في الأول لقبه وفي الثاني اسمه، يقول:

"ربي على الخلوفي عالم
قلبه زلال صافي ما فيه هلاك
مدّاح النبي بالقاسم
لله ارحموا الأخضر يا نسّاك"²
ويذهب الشاعر "خالد ياسين شهلal" في قصيدته "اركايز المعنى" إلى ذكره اسمه كاملا في نهايتها يقول:

"ما درت الجاه مالمقاهي
لا نرهن قول لا زعامة نرجاه¹.
شهلal اسمي أو فيه جاهي
خالد نهدي سماحتي أو سيف حداها"³
إن إدراج التوقيع في نهاية القصائد الشعبية الفردية يحيلنا إلى الطابع الشفوي الذي أرتجت فيه هذه النصوص الشعرية، ما جعل الشاعر الشعبي يدرج اسمه ليحصل على نوع من الملكية الفردية خلال هذه العملية، وفي نفس الوقت يشير نفس التوقيع إلى أن الشاعر يعي مسبقا أن قصيدته ستحتضنها الأوساط الشعبية كونها تخاطب الوعي الجمعي وتلامس الواقع الذي تعيشه هذه الفئات الشعبية فالشاعر الشعبي يملك من الثقافة والوعي ما يجعله يرصد أحوال المجتمع الذي يعيش فيه، ما يسهم بنسبة كبيرة في تقبل هذه الأشعار ما يعطيها صبغة شعبية رغم

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 172.

² - الأخضر بن خلوف، ديوان الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، ص 177.

³ - توفيق ومان، الثورة التحريرية في الشعر الشعبي الجزائري - صور ومختارات، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، 2012، ص 102.

الاعتبارات الفردية، وما يدل على اهتمام الطبقات الشعبى بهذا النوع من الشعر هو الكم الكبير من هذه النصوص التي خزنتها الذاكرة الشعبى¹.

استعمل الشاعر الشعبى طرقاً مختلفة ليعبر عن تمكّنه من التعبير عن أحوال مجتمعه وعن مختلف التغيرات التي قد نظراً عليه، فاستعمل التوقيع ليخلّد به اسمه بين هذه الأوساط الشعبى، فدلالة التوقيع هنا تجعلنا نفكر في المهمة التي كانت على كاهل الشاعر الشعبى، باعتباره القناة الوحيدة التي يمكن لها أن تعبر عن تلك الأحوال والمتغيرات، فميزة الشاعرية لم تكن في متناول جميع المنتمين إلى الفئات الشعبى، ربما هذا ما جعله يسعى دائماً إلى ابتكار وسيلة تجعل من اسمه بارزاً بين هذه الطبقات الشعبى كنوع من التشريف له . وبالحديث عن الوسائل أو التقنيات غير المباشرة التي ابتكرها الشاعر الشعبى لتخليد اسمه في قصائده، نذكر ما ذهب إليه الشاعر "ابن مسايب" في قصيدته "من نهوى روعي وراحتي"، يقول في نهايتها:

"الميم املا الكاس غدره السين أسق الناس عصره

الياء ياقوته في جوهره من يعرف معناها

الباء بين الناس خبروا واعذروا مولاه²

تصدرت هذه الأبيات حروف وهي (الميم، السين، الياء، الباء)، ولو جمعنا لوجدناها أنّ هذه الحروف تشير إلى لقب الشاعر وهو "مسايب"، فلم يضعها الشاعر فقط بطرية تلقائية لتشير إلى هويته وإنّما طرحها على شكل لغز في قوله "من يعرف معناها"، وفي البيت الأخير من القصيدة يعطي موجّهاً للإجابة عن المعاني التي تحملها تلك الحروف في قوله "اعذروا مولاه" ما سيسمح للمتلقّي بفك شفرات النصّ وفهم الحروف اللّغز التي أوردها الشاعر، ويقول في قصيدة "مال حبيبي ماله":

"الميم ملك قلبي الهوى والسين صبرت لما قوى

الياء يا شراب الدواء من لا تفهم الأبيات

¹ - ينظر: نعيمة العقريب، الشعر الملحون الجزائري - دراسة في المنجز النصي -، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم، قسم اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر 2-، السنة الجامعية 2014/2015، ص 63.

² - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 141.

الباء بان اسمي في الهواء كالأشمس اذا عـلات¹

ويذهب الشاعر "بومدين بن سهلة" في قصيدة "قلبي زاد هبال" إلى ذكره اسمه موزعا على الحروف يقول:

"تشفر بالنظرة من زينك المكمل نطلب من ربنا البحنين ما ينساني
باء وميم، وياء ونو بعد الدال يا كريم يا رافع السماء سلطاني"².

ب-خاصية التأريخ:

تعدّ خاصية التأريخ في الشعر الشعبي الفردي من بين الخصائص المتواترة في مثل هذا النوع من الشعر، ونقصد هنا بالتأريخ إدراج الشاعر لتاريخ نظمته للقصيدة في الأبيات الأخيرة منها، ويستعملون في ذلك طريقتين إحداها مباشرة بكتابة التاريخ بصفة كاملا وأخرى غير مباشرة وذلك باستعمال الحروف الأبجدية التي تحيلنا إلى التاريخ الذي نظمت فيه القصيدة بمقابلة هذه الحروف بالأرقام تسلسليا، هذا ما سنوضحه من خلال الجدولين المعتمدين في التعرف على التواريخ انطلاقا من الحروف الأبجدية لكن قبل ذلك يجب أن نستعرض النماذج التي وظفت التأريخ بطريقة مباشرة، يقول ابن مسايب في قصيدة "كل يوم نواحي في الصبح والعشية":

"صاحب الحوض أبو فاطمة الزكية من عليه الله صلى سيدي كل سيدي
دايم الدهر دوام الصبح والعشية والرضى على أصحابه مطروز التقيد
ابن امسايب بعد الألف يقول وميه في أول تسعة وأربعين تمت ذا القصيدة"³

ورد في البيت الأخير من هذه القصيدة تاريخ نظم هذه القصيدة على التقويم الهجري الذي هو 1149 هـ والذي يقابله في التاريخ الميلادي 1736م، وفي القصيدة المعنونة "عاشقك يتمنى واصلك" يقول:

"بعد خمسين سنة ألف وميه ترسام
يا سميح الوجنه يا ظريف المبرسم"¹

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص138.

² - محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، إعداد وتحقيق محمد بن عمر والزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، ط1، الجزائر، 2001، ص102.

³ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 61.

يحمل البيت الأول من هذا المقطع تاريخا هجرياً وهو (1150هـ) والذي يقابله في الميلادي 1737م وهو تاريخ كانت فيه الجزائر تحت الإيالة العثمانية، وجاء في قصيدة الشاعرة المعاصرة "فايزة مليكشي" المعنونة "أطباق لمحبة" التأريخ على طريقة أخرى تقول:

"هذا خمسين عام الوقت عدى ذكرى الاستقلال في خمسة جويلية
رحمة ع الشهداء لي وفاو بالعهدا شعارنا راه مرفوع للوطنية
احنا مع بعض نبصو بالجودة اتوليلة حارة ليكم منوية"²

جاء التأريخ في هذه القصيدة مرتبطاً بتاريخ معلمي وهو استقلال الجزائر (05 جويلية 1962) وحساب تاريخ نظم القصيدة مرتبط به وهذا ما يدل عليه قول الشاعرة "هذا خمسين عام الوقت عدى" بمعنى خمسون سنة بعد الاستقلال، وحسابيا ونقوم بعملية الجمع بين ((1962+50)) والنتائج هو 2012 أي أنّ القصيدة نظمت في الذكرى الخمسين للاستقلال المصادف لـ 05 جويلية 2012.

قد يأتي التأريخ في القصائد الشعبية بطريقة غير مباشرة، ولتسهيل المقابلة بين الحروف والأرقام (التواريخ) - سنضع جدولاً لتقريب الفكرة وهو كالاتي³:

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح
1	2	3	4	5	6	7	8
ط	ي	ك	ل	م	ن	ص	ع
9	10	20	30	40	50	60	70
ف	ض	ق	ر	س	ت	ث	خ
80	90	100	200	300	400	500	600
ذ	ظ	غ	ش				
700	800	900	1000				

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 122.

² - توفيق ومان، الثورة التحريرية في الشعر الشعبي الجزائري - صور ومختارات-، ص 96.

³ - نعيمة العقريب، الشعر الملحون الجزائري - دراسة في المنجز النصي-، ص 70.

جدول يوضح تقابل كل من الحروف والتواريخ في القصائد الشعبية الفردية. يمثل هذا الجدول الحروف التي يستعملها الشعراء للتأريخ لقصائدهم فكل حرف يقابله رقم معين، ولتمثيل هذه العملية بالاستعانة بالجدول أعلاه سنحاول عرض مجموعة من النماذج الشعرية التي اعتمدت على التأريخ عن طريق الحروف.

يقول الشاعر "بومدين بن سهلة" في قصيدته المعنونة "داويني نبري":

"شين وعشر الراء عين بعد العشرة في أول الكلام"¹

نستنتج تأريخ هذه القصيدة انطلاقاً من مقابلة هذه الحروف بالأرقام التي تتوافق معها كما هو مبين في الجدول فالشين يعادل ألف (1000)، والراء يعادل مائتين (200)، وعشرة يساوي عشرون (20)، أما العين فتساوي سبعون (70)، وحسابياً نقوم بالعملية التالية:

$$\text{ش} + (200 \div 50) + \text{ع} + 10 \text{ بحيث نقابل جميع الحروف لتتوصل إلى العملية:}$$

$$(1000 + 20 + 70 + 10) = 1100 \text{ هـ، بمعنى القصيدة نظمت سنة } 1100 \text{ هجري ما يقابله في التقويم الميلادي بالتقريب } 1688 \text{ م.}$$

يؤرخ ابن مسايب لقصيدته "لمن تشكي قرحة جمار"، يقول:

"تاريخ طبع النظام يقش هي كتبت لك

بعد المدة مع الاعوام أسمع أسمى نعرفك"²

يأتي تاريخ نظم هذه القصيدة في جملة (يقش)، فكل حرف فيها يقابله رقم معين، فالياء يساوي عشرة (10)، والقاف يساوي مئة (100) أما الشين فيساوي ألف (1000)، وحسابياً نكتب:

$$(1000 + 100 + 10) \text{ والنتاج هو } 1110 \text{، فتاريخ نظم هذه القصيدة هو } 1110 \text{ هجري، والذي يقابله في التاريخ الميلادي بالتقريب هو } 1698 \text{ م.}$$

يسعى التأريخ المدرج في القصائد الشعبية إلى ربط متن النص وأنساقه المختلفة بالسياق التاريخي الذي يشحنها بمعطيات جديدة تساهم في فهم القصائد وإعطائها أبعاداً ليست متاحة لأنواع الشعرية الرسمية، فبنية القصيدة الشعبية تهدف إلى الكشف عن حقيقة النص وذلك بربطه

¹ - محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، ص107.

² - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص131.

بالسياق التاريخي الذي هو معطى من معطيات البنية وعنصر من عناصرها، "الوظيفة العلائقية لعناصر البنية توضح أهمية مفهوم الكلية أي العنصر البنائي لا يعمل مستقلاً عن استقبال عنصر جديد وإخضاعه لمناخ البنية"¹ فالتأريخ الوارد في القصائد الشعبيّة ما هو إلا وظيفة من وظائف تلك البنية.

ثانياً - هندسة القصيدة الشعبيّة الفردية :

اعتمدت القصائد الشعبيّة الفردية على هندسة يمكن القول عنها أنّها موحدة على العموم، حيث عرفت القصائد التي وصلتنا من العهد التركي هندسة تقترب من هندسة القصيدة العربية الجاهلية التي تعتمد على نظام الشطرين المتوازيين في توزيع الكلمات، ونستدل في ذلك بقصائد الشاعر "الأخضر بن خلوف" التي تحمل العناوين التالية: (أحسن ما يقال عندي، ألف استمئثلو كلامي، لولا أنت، مفتاح خير ألا ينفذ، محمد خير الأتّام، لله الحمد زاد فياً، يا كوثر اللبّ، بك طابّت الأثّمار صلّو وسلّموا، مقلّب القلوب ربّي، أويّاك علّم شيبّي، اذا تحيرت من ذنوبي، قصة مرغرّان، ابقاوا باسلامة)، كلّ هذه العناوين اعتمدت على نظام الشطرين، كما تميزت بالنفس الطويل؛ أي بطول معتبر يتجاوز السبع مقاطع، كما نستدل أيضاً بالشاعر "ابن مَسايِب" الذي نحى في قصائده نفس المنحى، وعلى سبيل المثال نذكر القصائد التالية: (أنجلا واحزاني، بسم الله العظيم الدائم نبدأ بالمعين، بسم الله الكريم نبدأ انشادي، زينك فايت الزين، ما وفي شي طلبّي، نبدأ بسم الله المعين، نبدأ بسم الرحمن، هاج غرامك وهواك، هكذا أراد وقدر من أنشأ الأنام، يا أهل الله أغيثوا الملهوف، يا الورشان أقصد طيبة يا فاهم كل حد على حاله خليه... إلخ)، فكل من الشعّارين غلب على قصائدهما النظام العمودي، ونمثّل لهذه القصائد بالشكل التالي:

¹ - وائل بركات وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دط، سوريا، 2003، ص 271.

_____ 1 _____ 2 _____ 3 فراغ/ نفس _____ 1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 فراغ/ نفس	_____ 1 _____ 2 _____ 3 فراغ/ نفس _____ 1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 فراغ/ نفس
--	--

غلبت هذه الهندسة على القصائد في كل من النموذجين الذين مثلنا بهما من العهد التركي (الأخضر بن خلوف/ ابن مسايب)، فقد تساوت أبيات كل مقطع من حيث عدد الكلمات والطول أو القصر، غير أن المقاطع فيما بينها لم تتساوى في عدد الأبيات فمنها من يحوي بيتين ومنها ما يصل حتى ستة أبيات، هذا دون ذكر اللازمة التي تتكرر في النماذج القبلية التي وردت في كل من قصائد الشعارين والتي سنمثل لها لاحقا من خلال جدول إحصائي.

يُفصلُ بين كل مقطع شعري وآخر فراغ يحيل إلى نهاية الإيقاع الذي يخفت عند نهاية كل مقطع شعري، هذا الفراغ يعطي دفعا جديدا للإيقاع المناوب في المقطع الموالي ليرتفع من جديد ويعود إلى حالته الطبيعية، فالفراغ يعطي نفسا للنص ، وللشاعر الذي يعتمد على القول/ الشفوية في إلقاء قصيدته، ما يسمح له في كل مرة ببناء نفس أطول لإكمال المقاطع الأخرى، وتكرار هذه البياضات الوردية/ الفراغات الصوتية يجعل المتلقي يستوعب تكون المعنى وحركية الجزئيات

المولدة له نظر لطول تلك القصائد وتنوع الصور الشعرية فيها كون المتلقي في هذه الحالة هو متلق مباشر حاضر أثناء إلقاء القصيدة من طرف الشاعر أو الراوي، وترجمة الصمت بالفراغ هنا في القصيدة المكتوبة ذات أصل شفوي ما هو إلا حرص على الحفاظ على وعي الشاعر بمتلقيه المباشرين، "وبرغم أن الكتابة تستهلك أسلافها الشفاهيين، بل تحطم ذاكرتهم إن لم تأخذ بالغ حذرهما، فهي لحسن الحظ قابلة كذلك للتكييف إلى أبعد حد، حتى أنها تستطيع استيراد ذاكرتهم أيضا، ولذا يمكن أن نستخدمها من أجل أن نُعيد بناء الوعي الإنساني فيس نقائه الأصيل؛ ذلك الوعي الذي لم يكن كتابيا على الإطلاق"¹ وكأن الفراغ في القصيدة الشعبية المكتوبة هو إعادة بناء الصمت في القصيدة الشفوية.

تتجسد أيضا عناية الشعراء الشعبيين بمتلقيهم في نماذج أخرى، أين يتوقف الشاعر عن البوح، وذلك من خلال تكرار لازمة شعرية ترافق النص من بدايته إلى نهايته، في محاولة منهم إعطاء نفس جديد في كلّ مرة يتعاقب فيها مقطع شعري لتمكين السامع/ المتلقي من إدراك ما جاء به كلّ مقطع وربطه بسابقيه، وسنمثل لهذه الظاهرة بجدول يظم مجموعة من القصائد واللازمة التي تتكرر فيها:

الشاعر	عنوان القصيدة	اللازمة	عدد المرات التي تكررت اللازمة
"الأخضر بن خلوف"	اختارك الواحد الأحد	سعدني بسيدنا مُحَمَّد	12 مرة
	سيد المهاجرين وسيد الأنصار	ياكل من سمعني نقول مُحَمَّد	07 مرات
	الزبيد مصباحي	محمد الماحي	07 مرات
	دقة الحب	الله الله والرسول الهادي	08 مرات
	إلا وجه الحبيب غاب	إنظرت اليوم في الكتاب	22 مرة
	محمد راحة العقاب	يوم الحساب والعقاب	07 مرات

¹ - والترج. أزنج، الشفاهية والكتابة، ص52-53.

20 مرة	صاحب التاج واللواء والفرقان	بسم الله نبئنا القصيدة	"ابن مسايب"
24 مرة	ما أقواك راقدة يا عيني	الموت لا غنى تدركني	
10 مرات	هكذا قدر من أنشأ الليل والنهار	أراد كيف فعل ما لها اختيار	
14 مرة	سلم على راحة الأرواح كامل الزين	خاطري ودليلي حيران	
07 مرات	بعد الهناء وبعد الزهو تلمسان	ربي قضى عليها	
08 مرات	محمد زهو مناي	نبكي ما فاد بكاي	
07 مرات	لاقي يا ربي لاقى	هاجت بالفكر اشواقي	
13 مرة	كحل العين مذبل الشفر	مال حبيبي ماله	

يمثل الجدول أعلاه القصائد الشعبيّة التي اعتمدت في بناءها علي لازمة شعريّة مرافقة للقصيدة ابتداءً من نهاية المقاطع الأولى إلى نهاية القصائد التي ضمّناها في الجدول، فتنكرار هذه الالزمة إضافة إلى الجرس الموسيقي الذي تضيفه على القصائد، إلا أنها تدع القارئ /النص المكتوب، المستمع/النص الشفوي يتفاعل معها بشكل ايجابي في محاولة لفهم ما ورد من حالات شعورية في كل مقطع، فال لازمة تعمل على ربط السابق باللاحق من خلال تعطيل تدفق تلك الحالات الشعورية بصفة مؤقتة، فهي تدعم فترات الصمت التي تستخدم لوظيفة العزل والتمييز بما يشكله من الزمن ساكن غير مشغول في النص الشعري¹ ونمثل لهذه النماذج بشكل نبين فيه كيف جاءت بنيتها الشكلية:

¹ - ينظر: سهام جبار هاشم، الزمن في الشعر المعاصر (1960-1969)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، العراق، 1990، ص189.

[illegible]

-الشكل يمثل توزيع اللازمة في النص الشعري الشعبيّ الفردي.

نلاحظ من خلال هذا الشكل تكرار الأزيمة وتواترها عند نهاية كل مقطع ومجيء اللازمة بنفس الكلمات والتراكيب أضفى على النص الشعريّ الفردي موسيقي ساهمت بشكل أو آخر في إثارة المتلقي وتحفزه على حفظ النص الشعريّ لما يقوم به هذه التكرارات من ت حفيو، فهي تقسم القصيدة إلى مقاطع التي تجمعها اللازمة في كل عمالية تذكر.

إنّ تركيزنا على هندسة القوائد الشّعبية ما هو إلّا تركيز أنصبّ على طريقة بناء القصيدة الشّفوية ومميزاتها، وليس تركيز على الشكل أو القالب الذي تتخذه أثناء الكتابة، كوننا أخذنا بعين الاعتبار الطابع الشّفويّ الذي يميزها، وعلى هذا الأساس جاء البحث في هندسة القوائد الشّعبية في كلّ من العهد التركي والاستعمار الفرنسي للبحث في الآليات التي توظفها الشّفوية من الناحية الشكلية، لكن الأمر يختلف بالنسبة للقوائد الشّعبية المعاصرة، كونها أنتجت في بيئة كتابية ووجّهت للإلقاء الشّفويّ¹ فالقصيدة التي تُؤلف كتابيا ثم يؤدي شفويا تتغير طبيعتها ووصيفتها معا¹،

¹- بول زومتور، مدخل إلى الشفوية الشعرية، تر: حميد بوحبيب، ص 64.

وهذا ما سنحاول معالجته من خلال نماذج شعرية فردية معاصرة، ولكن قبل ذلك وجب علينا أولاً استعراض الجانب الشكلي الذي جاءت عليه هذه الدواوين، وسنختار من أجل ذلك ديوانين معاصرين، الأول للشاعرة "باية مختاري كنوش" والثاني للشاعر "توفيق ومان" من خلال صورتين للغلاف الخارجي للديوان وهما كالآتي:



(الصورة رقم 02)



(الصورة رقم 01)

تمثل كل من الصورتين رقم 01 و 02 غلاف ديوانيين لشاعرين شعبيين؛ الصورة رقم 01 غلاف لديوان "أنغام الأوتار" للشاعرة "باية مختاري"، يحمل الغلاف موجهها أجناسيا للديوان على أنه "شعر ملحون"؛ بمعنى شعر شعبي فردي ويندرج هذا المحدد في النص المحيط الـشعري ويظم كلاً من الغلاف الخارجي والعنوان والجلادة وكلمة الناشر¹ إضافة لدار النشر التي جاءت في واجهة الغلاف. أمّا الصورة رقم 02 فهي غلاف لديوان الشاعر الشعبي "توفيق ومان" الذي جاء بعنوان "خبر كان" والذي يحمل مؤشرا أجناسيا على أنه شعر شعبي.

من خلال صورتين (1) و (2) يتبين أن الديوانين الشعبيين ينتميان إلى جنس الشعر الشعبي غير أنهما يحملان قصائد شعرية مؤلفة كتابيا من طرف المؤلفين نفس يهما موجهين للقارئ الذي يستكشف متونهما عن طريق القراءة وليس عن طريق السماع، كما كان معمولاً به في الشعر الشعبي المتعارف عليه -إن صحّ التعبير- منطلق عليه تسمية القديم - بما أن هنالك شعرا شعبيا فرديا حديثا، فالقصيدة الشعبية المعاصرة/الفردية سعت للتجديد من الناحية التـ أليفية والتداولية وخرقت الأنموذج الشعبي القديم الذي يلقى شفاهيا على مسامع المتلقين المباشرين بإنتاج طرق جديدة تحفظ بها النص من الضياع وتضمن له استمرارية أكثر وانتشاراً أوسع ليصل إلى أكبر عدد من المتلقين، وكان للنشر والإعلام الأثر الأكبر في تأكيد التجديد في الشكل والمضمون من الشعر الشعبي².

غيرت القصيدة الشعبية المعاصرة من نمط إنتاجها، وطبيعة المتلقين الذين تستهدفهم فالمتلقي لهذا الشعر سيكون أمام اللغة المكتوبة التي تستدعي معرفة القراءة وطرق التعامل مع هذا النتاج المكتوب الذي ربما يستدعي أيضا جهداً إضافيا ليجد الصورة الجمعية التي تجمع هذا النص ببيئة الشعبية، ولتقريب صورة النماذج التي جاء عليها الشعر الشعبي المعاصر سنعرض قصيدة "المرسول" للشاعرة "باية مختاري كنوش" نقول فيها:

"جاني مرسول ياسيادي

¹ - ينظر: الحق بلعابد، عتبات (ج جنبات من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2008، ص 48.

² - طارق ثابت، نسق التجديد في الشعر الشعبي الجزائري ديوان (حب البيضاء) للشاعر عبد السلام نجيب شعبان أنموذجا، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 02، الجزائر، 2019، ص 196.

دقدق باب الدّار
 جابلي بريّة كتبها محامي
 ولا كاتب من الكبار
 بشروني وفرحوا قلبي
 لقاو وسعدي إلي تودر
 هذه مدة وسنين
 ما طهر عليه خبر
 أرمانى في الصحراء وخلاني
 ماحوس عليا ما فكر¹

تتخذ قصيدة "المرسول" بنية شكلية مخالفة للقصيدة الشعبيّة القديمة المبنية على نظام الشطرين حيث جاءت قائم على نظام السطر غير أنها حافظت على الوحدة والقافية نسبيا من خلال السطر الثاني من كل مقطع من خلال كلمات: (الدار، كبار، تودر، خبر، فكر) ما يجعل من إمكانية إرجاع هذا البناء إلى أصله العمودي أمرًا معقولًا لأن نجمع مثلا الأسطر الأربعة الأولى من القصيدة، ونقول:

جاني مرسولي اسيادي دقدق بلب الدّار
 جابلي بريّة كتبها محامي ولاّ كاتب من الكبار

نلاحظ من خلال جمعنا للأسطر الشعريّة الأربعة وكتابتها على نظام الشاطرين توافق وانسجام في الأبيات سواء في توزيع الكلمات في كلّ من الصدر والعجز وكذلك مناسبة الإيقاع لمثل هذا الشكل ما يجعلنا نستنتج أن هذا الشكل الحديث للكتابة الشعريّة مجرد تفكيك للبنية الشكلية للقصيدة الشعبيّة المبنية على نظام الشطرين وكتابتها على شاكلة الشعر الحرّ مع جمع كل سطرين ببعضهما بعض إلى غاية نهاية القصيدة التي حافظت على نفس الإيقاع والشكل تقول الشاعرة في المقاطع الأربعة الأخيرة:

¹ - باية مختاري كنوش، أنغام الأوتار - شعر الملحون -، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2013، ص17.

"لحرارة الشمس يعاني

زادو عليا عواصف الرمل

وحدني أنايا نقاسي

مالقيت مع من نهدر

اليوم هاهو جاني

نحمد ربي ونشكر

وأنا عليه ما نلوم

في الماضي ما نريد نفكر"¹

يتواصل الإيقاع الشعري في هذه المقاطع بتكرار حروف الروي المتمثلة في الياء والراء، والجدير بالذكر هنا هو قصر الأسطر الشعرية وتغليب البياض على مساحة الكتابة فمثل هذا التوجه في الكتابة ذهب إلى القصائد الرسمية/الفصيحة - المعاصرة - فأصبح ينظر للشعر نظرة مختلفة عن النظرة الكلاسيكية التي تهتم بالعمود الشعري وأوزانه و القافية والروي، وحتى طريقة عرض اللغة، "فللشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك ليس للشعر تخوم، لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده ليست أن نستوعبه بل أن نواكبه، وهكذا لم يعد جائزاً أن نقرأ القصيدة خطياً سطراً سطراً، وإنما يجب أن نقرأها وكأننا نقرأ فضاء"² نهتم فيه بكل التفاصيل التي يستوعبها الفضاء الذي هو الكل بالنسبة للجزء.

إنّ خروج القصيدة الشعبية المعاصرة من دائرة التداول الشفوي وخوضها عالم الكتابة جعلها تخوض تجارب جديدة في الكتابة مستلهمة تقنيات تجيب لم بطلبات العصر الذي يقضي السرعة

¹ - باية مختاري كفوش، أنغام الأوتار، ص18.

² - أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتياع عند العرب)، دار الساقي، ج4، دط، لبنان، 2008، ص267.

والإيجاز، والإيحاء الذي يختصر المسافة على الشاعر الشعبي، فكل شيء في تلك القصائد له دلالة يُعبّر عنها، وهذا ما سنحاول التطرق إليه من خلال قصيدة " الدنيا.....على كفي للشاعر" توفيق ومان" يقول فيه:

المقطع } "الصبر الربّي.....ما نقدر ننفي"
(1) } راه الدنيا وأهلها على كفي ⇒ اللازمة

المقطع } هذه الدنيا وأهلها بالكمال ⇒ القافية هي كمال
(02) } فقيرها ومتوسطها وأهل المال ⇒ القافية هي لَمال
قسها وأمامها وكل الرجال ⇒ القافية هي رَجال

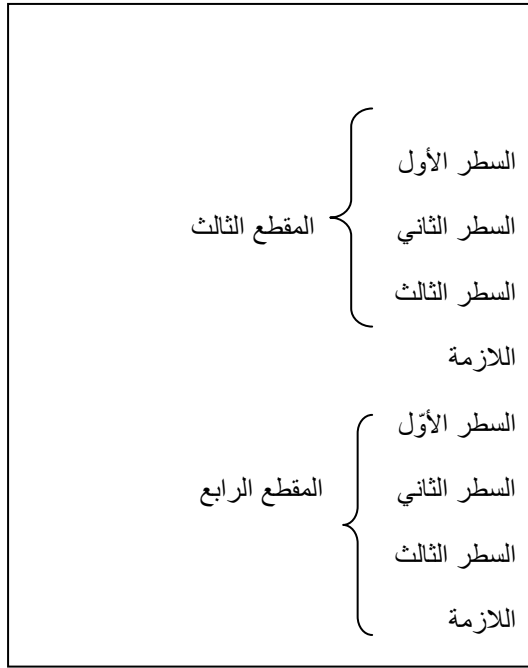
المقطع } كلهم مداريهم في كفي
أنا في عقلي يرجع للمولى
وجميع الرياس وأهل الصولة
وجميع الدول لقطار مجهولة
(03) } بالحاشية وتيجانهم كلهم فوق كفي ⇒ اللازمة

المقطع } بوساطتها ومديرها وواليها
بعسكرها وضباطها وقامتيتها
وصحاب الحكومة والي فيها
(04) } كلهم بالكفوف بكفي¹ ⇒ اللازمة

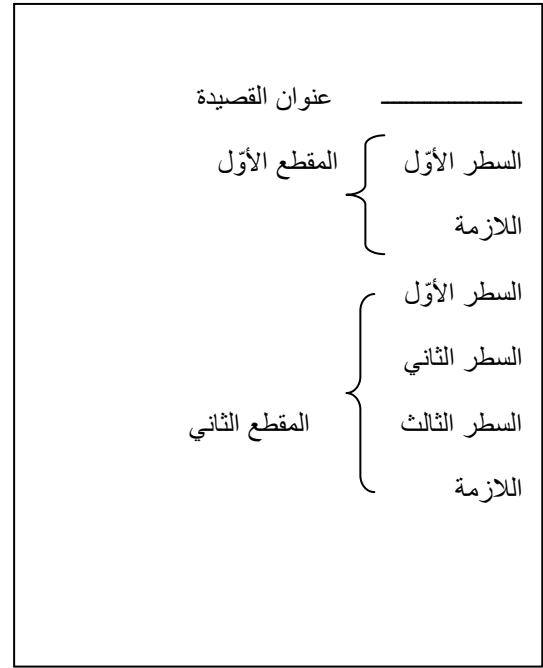
جاءت هذه المقاطع الشعرية في هندسة حديثة متبينة نظام الأسطر حيث جاء المقطع الأول متضمنا سطرين ينتهيان بنفس حرف الروي وهو الياء، أما المقطع الثاني جاء متضمنا أربعة أسطر كُلُّها حملت روي واحدًا وقافية مشتركة كما هو مبين في القصيدة والسطر الأخير لازمة

¹ - توفيق ومان، خبر كان، دار فيسيرا للنشر، الطبعة 1، الجزائر، 2004، ص 27، 28.

تتكرر في النهاية في كل مقطع غير أنها لا تتكرر بنفس الكلمات وإنما تحافظ على كلمة أو كلمتين من العنوان، وقد تضمنت اللازمة في كل من المقاطع صيغة حرف الجر + كفي وبهذا فقد حافظت القصيدة الشعبية المعاصرة على ال لازمة، باعتبارها أحد المرتكزات التي بُنيت عليها القصيدة الشعبية الشفوية، وتأتي هذه اللازمة في نهاية كل مقطع رغم اختلاف الهندسة التي جاءت عليها¹، ولتوضيح الموضع الذي جاءت فيه اللازمة في كل من المقاطع الأربعة تقترح الأشكال التالية التي تمثل المقاطع حسب الهندسة والفضاء داخل صفحات الديوان:



الشكل (02)



الشكل (01)

إنّ المتمعن في الشكلين 1 و2 اللذين يمثلان الصورة التي جاءت عليها المقاطع في الديوان يستوقفه بالضرورة البياض الذي يسبق متن القصيدة ويعلوه، كما هو موضح في الشكلين ف إنّ مساحة البياض تغلب مساحة الكتابة وتتصدرها ثم يليها نص القصيدة شا غرا الجزء السفلي من الورقة، فالبياض في هذا الموضوع حسب تعريف "آيّر" هو تلك الفجوات أو التّفكّكات التي تحصل في فضاء النصّ أو بين المنظورات النصّية، والتي تستهدف المتلقي وتثيره لمأ تلك الفجوات من

¹ - ينظر: قارة عبد المنعم، نظام الهيكلية لبناء القصيدة الشعبيّة الجزائرية، مجلة المعيار، المجلد 25، ع53، الجزائر، 2012، ص705.

خلال الموجهات التي يسخرها له النص¹ ليتمكّن من إحداث علاقات ممكنة بين هذه التّفكّكات وتلك التي هي نتاج لمخيلته وتأويلاته.

يعدّ البياض الطاعي من خلال الشكّلين (1) و (2) مساحة تشغلها ما لم يقله الشاعر ففضّل البوح في الهامش كآلية لاستتطاق الملتقي والبحث عما لم يقله من خلال صرته الإرادي في جزء معتبر من كلّ صفحة وهذا ما يظهر في المقطع الرابع من نفس القصيدة يقول فيه:

"أنا خلّقني ربي عبْدُ ليه
لا نخاف لا نذلّ مسنود عليه
والّي مرضّ يجي نداويه
ونخلط العقار بكّفي"²

يشغل هذا المقطع الشعريّ هامش صفحة من الديوان ليبقي كلّ الفضاء المحيط من المقطع أيضاً في تضافر وانسجام مع مدلولات المقطع الذي يرتبط بالتّصوف وسموّ روح الشاعر وقوّة صلته بالله عز وجل، فاكشاف دلالة البياض متعلّقة بفهم المقطع الهامشي بالنسبة للبياض من خلال "الإنصات للممارسة النصيّة، على نحو يسمح ببناء تصوّر عن البياض [...] هو ما يسمح بإضاءة علاقة الكتابة بالبياض"³ فللشاعر سعى لقول ما لم تستوعبه اللّغة كون الموضوع مرتبط بالعلاقات التي تجمع العبد بالمعبود، التي لا يمكن طرحها في لغة محسوسة، فاستغلّ الشاعر بذلك تقنية الكتابة بالبياض لعلّ المتلقي يميل إلى إدراك سر هذه العلاقة.

¹ - ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2007، ص225.

² - توفيق ومان، خبر كان، ص29.

³ - خالد بلقاسم، الكتابة والبياض، مجلة البيت، ع10، تصدر عن بيت الشعر في المغرب، خريف، 2006، ص83.

المبحث الثاني: أنماط الشعر الشعبي الفردي:

تتنوع أنماط الشعر الشعبي بتنوع التجارب التي عاشها الشعراء الشعبيون في حياتهم ومحيطهم فكانوا مرآة عاكسة لما يعيشه الفرد والمجتمع الشعبي، فلم يكن للفرد العادي ما كان للشعراء من موهبة في النقل والتعبير عن المتغيرات الحياتية ومختلف الانفعالات والقضايا التي لاشك أنّ المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر قد عايشها أو تأثر بها أو صادفته أو قد تصادفه في حياته أعطت للشعراء نوعا من الأهلية للتعبير عن مختلف هذه المواقف والمشاعر، فلم يكف الشعراء الشعبيون أنهم كانوا ناطقين باسم مجتمعاتهم، فقد ساهموا في حفظ التاريخ والذاكرة الشعبيين بصفة عامة ومكنوا الثقافات المحلية من الاستمرار ومجابهة كل دخيل ثقافي.

إنّ الحديث عن أنماط الشعر الشعبي الفردي يقتضي بالضرورة الحديث عن المواضيع التي تطرقت إليها النصوص الشعرية الشعبية باعتبار أنّ كل نموذج شعريّ ينفرد بموضوع بارز في ثناياه ما يجعل القارئ/المتلقي الحذق يفصل في نمطه، كما اقتضى الحال قبل ذلك حين تحديد الأنواع الشعرية للجنس الأدبي الشعريّ وتقسيمها إلى أشعار جمعية و فردية، هذا إن سلمنا بالفرضية التي تفيد أنّ الشعر الشعبي هو الجنس الأكبر أو الوحدة الأساسية وكل من الشعر الشعبي الفردي والجمعي أنواع متفرعة من ذلك الجنس، وهو ما يقودنا إلى الحديث عن تقسيم موضوعاتيّ في محاولة للإلمام بمختلف القضايا التي عالجتها الأنماط الشعرية الفردية، وقد تمكّنا من خلال هذا المنطلق إلى فصل كلّ نمط من الأنماط على النحو الآتي:

أولا- الشعر الشعبي الديني:

ارتبط الشعر الشعبي الجزائري من خلال مضامينه بالدين الإسلامي فراح الشعراء يكتبون في المديح وعن السيرة النبوية وأخذوا يضمّنون في قصائدهم قصصا للصّحابة ومختلف الوقائع التي مرّت بها هذه الرسالة، ولا يخفى على الدّارس أيضا للشعر الشعبي الجزائري ارتباط هذه الأشعار الفردية بمقدمات استهلالية دينية تأتي في بيت شعريّ أو عدة آليات (مقطع) أو تكون لازمة تكرر على طول القصيدة، وعموما فـ " الشعر الديني هو ذلك الشعر الصادر عن نفس

مفعمة بالعاطفة الدينية، ويتعرض فيه الشعراء إلى موضوعات ذات ارتباط مباشر ببعض المسائل والقضايا الدينية¹ بلغة الشعب البسيط الذي يتجاوب معها كونه شعب مسلم. يجب الإشارة -هنا- إلى أن الجزائر كدولة من دول المغرب الكبير قد عرفت الشعر الشعبي -كما تذهب آراء العديد من المتخصصين في هذا المجال- مع الفتح الإسلامي أو بعد ذلك بفترة أي انتشر بعد مجيء الهلاليين² وهذا ما قد يؤثر بطريقة أو بأخرى على طبيعة تلك القصائد ومضامينها التي تنبأها الشعراء خاصة وأنهم تأثروا بالدين الإسلامي أو خدمة له وربما هو نفس الأمر الذي جعل تلك القصائد الدينية تعرف انتشارا ورواجا بين الأوساط الشعبية التي تقدر الدين الإسلامي وتعظم شعائره باعتبارها مجتمعات مسلمة، يذهب في هذا الصدد "عبد الحق زريوح" إلى القول "أن نصوص الشعر الملحون، في عامتها تحمل بين أعطافها شحنات إسلامية"³ وهذا لا ينفي بالطبع الآراء الأخرى التي ترى وجود الشعر الشعبي قبل الإسلام؛ أي الشعوب المحلية للشمال الإفريقي.

يؤكد تشريح القصائد الشعبية الفردية بداية من النماذج الأولى التي وصلتنا، ارتباط الشاعر الشعبي واهتمامه بالمضامين الدينية وامتلاكه للوازع الديني، وهذا ما يظهر في قصيدة "قَدَرُ مَا فِي بَحْرِ الظَّلَامِ" للشاعر "الأخضر بن خلوف" يقول:

"قَدَرُ مَا فِي بَحْرِ الظَّلَامِ مِنْهُوَإِشْ وَحِيتَانُ بِلَا قَدَرٍ عَاشِينَ
مع المَوْجَاتِ بِلازِمَامٍ وَعُدَدَ الرَّمْلَةِ وَالْأَحْجَازِ اللَّيْ كَايِنِينَ
الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ

صَلَّى اللهُ عَلَى صَاحِبِ الْمَقَامِ الرَّفِيعِ
وَالسَّلَامُ عَلَى الطَّاهِرِ الْخَبِيبِ الشَّفِيعِ

¹ - عاشور سرقمة، الشعر الشعبي الديني في مناطق الصحراء الجزائرية (شعراء منطقة "توات" عينة)، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع03، الجزائر، 2008، ص09.

² - ينظر: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الشعر الديني الصوفي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص366.

³ - عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري مع قصائد مختارة غير منشورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2008، ص16.

قَدَّرَ الدَّاعِيَّ والمُدَّعِيَّ وَمَنْ هُوَ سَمِيعٌ
 قَدَّرَ الشَّارِيَّ فِي السُّوقِ وَمُنْجَابِيْعٌ
 قَدَّرَ الطَّايْعُ لِلْحَقِّ رَأَهُ فِي أَمْرُهُ سَمِيعٌ
 قَدَّرَ مَا قَبِضَتْ الْيَدُ الْكَافِلَةُ بِالْجَمِيعِ
 قَدَّرَ الْحَلْفَةَ والدُّومَ والزَّرْعَ والزَّرْبِعَ¹

يُظهر هذين المقطعين من القصيدة، مدى ارتباط الشاعر الشعبي بالدين الإسلامي ومضامينه وأساليبه، من خلال توحيده لله عز وجل وتعداد فضائله؛ حيث يُحصي في المقطع الأول (البيت الأول والثاني) قدرة الخالق في خلقه، وتصميمه البديع، وإعطائه البحر والكائنات التي تعيش فيه نظاماً محكماً مثلاً على قدرته التي لا مثيل لها، ثم يضرب الشاعر أمثلة أخرى في المقطع الثاني من قبيل تسخير الله قدرته في إعانة عبده من خلال إعانته في أعماله وأدعيته وعبادته باعتباره هو السميع العليم الذي يستجيب الأدعية وييسر الهموم ويعين المحتاج ويرزق الذي يسعى وراء قوت عيشه.

يتقاطع مضمون المقطعين الشعريين بنصوص قرآنية تحمل نفس المعنى سنحاول تبينها

في الجدول الآتي:

مضمون البيت الشعري	ما يقابله في القرآن الكريم	السورة ورقم الآية
قَدَّرَ الدَّاعِيَّ والمُدَّعِيَّ وَمَنْ هُوَ سَمِيعٌ	"وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ".	سورة البقرة الآية 186
قَدَّرَ الشَّارِيَّ فِي السُّوقِ وَمَنْ جَابِيْعٌ	"قُلْ إِنَّ رَبِّي يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ وَيَقْدِرُ وَلَكِنْ أَكْثَرُ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ".	سورة سبأ، الآية 36
قَدَّرَ الْحَلْفَةَ والدُّومَ والزَّرْعَ والزَّرْبِعَ.	"يَنْبَتْ لَكُمْ بِهِ الزَّرْعَ وَالزَّيْتُونَ وَالنَّخِيلَ وَالْأَعْنَابَ وَمِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ".	سورة النحل، الآية 11

¹ - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، ص 49.

يوضح الجدول أعلاه مدى تطابق المعاني التي وردت في كل من النص القرآني والأبيات الشعرية، ما يجعلنا نفهم بأن الشعراء الشعبيين متشبعون بالثقافة الإسلامية، حافظون لكتاب الله، متدبرون لآياته من خلال الإسقاطات التي يقومون بها في قصائدهم على الواقع الذي يعيشونه، فلم تأت الأمثلة التي ضربها الشاعر اعتباطاً وإنما حرص فيها على ملامسة الواقع المعيشي الذي كانت تعيشه الطبقات الشعبية ويظهر ذلك من خلال استعمال كلمات أو أسماء من قاموس شعبي متعارف عليه ومثال ذلك (الشاري، السوق، الداعي، المدعي، الحلقة، الدوم، الزرع... إلخ) ما قد يجلب المتلقي/ السامع لفهم النص والتفاعل معه كنوع من الاستراتيجيات الخطابية لضمان اندماجه وترغيبه في مضمون تلك الأبيات التي تحمل تفسيرات لمعانٍ قرآنية.

يتواصل مضمون القصيدة على نفس المنوال مع تكرار اللازمة "الصلاة والسلام" لتكون لازمة ذات مضمون ديني بامتياز مفادها الصلاة والسلام على رسول الله ثم لينهي الشاعر قصيدته يقول:

"مَوْلَانَا مَحْيِ الْعِظَامَ يُشَوِّفُ وَلَا يُشَافُ حَاكِمِ الْحَاكِمِينَ
الدَّائِمِ الْبَاقِي بِالْندَامِ كَايْنُ فِي كُلِّ مَكَانٍ وَلَا عَرْفُوهُ وَيَنْ
إِذَا أَرَادَ يَبْرِي السَّقَامَ وَتَطْلُعْ هَذِهِ الْأُمَّةَ دَرْجَاتٍ عَالِيَيْنِ
هَذَا الْمَقْصُودُ فِي ذَا النُّظَامِ اللَّهُ يَرْحَمُ الْأَخْضَرَ وَيَرْحَمُ الْوَالِدِينَ
وَاللِّي حَاضِرٌ فِي الْمَقَامِ يَعْرِفُنِي مَدَّاحُ خَاتِمِ الْمُرْسَلِينَ
الصَّلَاةَ وَالسَّلَامَ هَذَا مَا يَعْمَلُ بْنُ خُلُوفٍ فِي كُلِّ حِينٍ
الشَّهْرُ مَعَ الْأَعْوَامِ مَا دَامَتْ عُمْرُهُ فِي الدُّنْيَا طَوِيلَ السِّنِينَ"¹

تبرز نهاية القصيدة التوجّه الذي اختاره الشاعر سيدي "الأخضر بن خلوف" في الحياة وهو التصوف فكان هذا التوجّه نتيجة لارتباطه الوثيق بالله عز وجل الذي ظهر في أغلب أبيات القصيدة، أين بدأ يُحصى نعم الله على عباده؛ تلك النعم المحسوسة/ المادية التي تتجلى في كلّ إنسان، والتي لا يحسبها الكثير نعماً نتيجة لتكرار المشهد ولكونها نعماً يشترك فيها قدرة الله وعظمته "فالعشق الصوفي للذات الإلهية جعله يعشق كل ما تتجلى فيه ذات الله وبالطبع لا تتجلى

¹ - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، ص 54-55.

هذه الذات إلا في كلّ جميل حسي، وبه يرتقي إلى معرفة الجمال المطلق¹، وهو ما يصرحه الشاعر في نهاية القصيدة ليؤكد استعداده لتكريس حياته لبلوغ هذا المطلق الذي تنشد كل ذات متصوفة.

لم يقتصر اعتماد الشعراء الشعبيين على غرض واحد من الشعر الديني، فكلّ شاعر حاول ترجمة توجّهه الديني مقرونا بالظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت تحيط به، فذهب البعض منهم إلى توظيفه من أجل النصّ والإرشاد ومحاولة هداية الناس يقول في ذلك الشاعر "بلقاسم الحدّاد":

"يا سعفي والفجر ساطع واصغي لي كل سامع
كثّر بالصلاة على الشفع تتال كل صلاح
يا ساعفي والفجر علم
يا ساعفي نظمي مدبّد وأنا في الألفاظ نسفد
كثّر بالذكر وجدد تتال كل أرباح
بصلاة الهادي المجدد من نوره يا صاح
يا ساعفي والفجر علم
يا من يفهم كلامي كثّر بالصلاة على التهامي
حبّه حير منامي وقلبي ملتاح
ونقول بي غرامي حبه زاد جراح"²

يبحث الشاعر في هذه الأبيات السامعين لشعره للإكثار من الذكر والصلاة والسلام على رسول الله كونه شفيع الأمة يوم القيامة يفرّ كل شخص من الآخر، لا يتذكر سوى نفسه واستعمل في ذلك فعلين بصيغة الأمر، وهما: (اصغي، كثّر) اللذين تكرّرا عدّة مرات في أبيات القصيدة،

¹ - ينظر: شعبان أحمد بدير، الجمال في الشعر الصوفي، مجلة حوليات التراث، ع 08، مستغانم (الجزائر)، 2008، ص07.

² - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، تقديم: أحمد أمين، دار موفم للنشر، دط، الجزائر، 1994، ص06.

ويفيد هنا هذا التوكيد إصرار الشاعر على إقناع السامع بإتباع نصائحه لعلّه ينال الشفاعة من الرسول عليه الصلاة والسلام.

ذهبت طائفة أخرى من الشعراء الشعبيين إلى مدح الرسول (ص) وجعله موضوعاً مهيمناً في قصائدهم، وربما كان هذا الغرض أكثر الأغراض التي عرفت انتشاراً في أوساط الشعراء الشعبيين، حيث يعدّ الشاعر الخصال الحميدة لأفضل خلق الله مستذكراً المواقف التي تعرض له في حياته، وقد تأتي بعض قصائد مدح الرسول توسلاً للرسول (ص) طلباً للشفاعة يوم القيامة كون الإنسان معروف بالخطأ والزلل، وفي هذا الصدد يقول الشاعر "ابن مسايب" في قصيدته المعنونة "الحرم يا رسول"، وهو يطلب الشفاعة يقول:

"الْحَرَمُ يَا رَسُولَ اللَّهِ الْحَرَمُ يَا رَسُولَ اللَّهِ
خِيفَانِ جِيتْ عِنْدَكَ قَاصِدٌ الْحَرَمُ يَا رَسُولَ اللَّهِ
خِيفَانِ جِيتْ عِنْدَكَ قَاصِدٌ يَا صَاحِبَ الشَّفَاعَةِ الْآمَجْدِ
خُوفِي بَزَلْتِي نَنْمَرَمُدُ يَوْمَ الْوُقُوفِ عِنْدَ اللَّهِ
عَارِي عَلَيْكَ يَا مُحَمَّدُ عَارِ الْعَبْدِ عَلَى مُوَلَاةٍ
عَارِي عَلَيْكَ يَا بَلْقَاسَمَ يَا صَاحِبَ اللِّوَاءِ وَالْخَاتَمِ
رَانِي مَعَ فَعَالِي نَادَمَ مَا صَبَبْتُ بَاشْ نُلَاقِي اللَّهَ
مَا تَبَبْتُ مَا قُرَيْتُ اللَّازِمَ ابْلَيْسُ عَرْنِي بِهِوَاهُ"¹

يتوسل الشاعر "ابن مسايب" في هذه الأبيات الشفاعة من رسول الله بعد تيقنه أنّه كان على خطأ وأنّ الشيطان أغواه ومنعه من ذكر الله وإتباع الطريق الصحيح، ما جعله يلجأ إلى محمد (ص)، إيماناً منه أنّ الله يقبل توبته ويهديه، والرسول (ص) سيستجيب لرجائه في طلبه للشفاعة، فأختار مدحه للتقرب منه ونيل رضي الله، يقول:

"صلوا على الرسول الهادي عين الوجود مُحَمَّدُ
تاج الكرام سيد أسيايدي سيدي وسيّد خلق الله

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 31.

مَدَاخُ تَمْدُحِكَ بَأَنْشَادِي حَتَّى نُصِيرُ نَلْقَى اللَّه¹

عَبَّرَ الشَّاعِرُ "ابن مسايب" عن صفات وشمائل الممدوح الرسول (ص) بعد أن صلَّ وسلم عليه، فأُسند إليه الصفات التالية (الهادي، عين، الوجود، تاج الكرام، سيد الأسياد، سيد خلق الله)، ويجب الإشارة إلى أن المدائح النبوية " من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من ألوان التعبير عن العواطف الدينية وباب من أبواب الأدب الرفيع، لأنها صدرت عن قلوب مفعمة بالحب الصادق، والإخلاص المكين"² مثلما هو الحال في مدح الشَّاعر في هذه القصيدة للرسول (ص)، فهو لا يطلب ماديّات أو منافع جراء هذا المدح سوى لقاء الله، ورضاه.

لم يكن الشعر الشعبي الديني بمعزل عن الثروة التحريرية، فكان له الدور البارز في إقناع الشعب الجزائري بضرورة الكفاح المسلح ومجابهة الاستعمار الفرنسي، حيث نظر الشعراء الشعبيون إلى الاستعمار الفرنسي نظرة الغازي والغاصب ما جعلهم يتخذون من التاريخ الإسلامي وأحداثه وسيلة لإقناع الناس لتحرير البلاد³، وفي هذا يقول الشَّاعر المجاهد "دريسي البشير" وهو يجمع بين الجهاد في سبيل الله والوطن لإعطاء معنويات للمجاهدين يقول:

"يا ربي يا خَالِقِي بَيْنَا تَلَطَّفْ وَوَصِّلْنَا يَا رَبِّي إِلَى الْآمَالِ

بجَاهِ الرَّسُولِ طَهْ الْمَشْرِفْ مُحَمَّدٌ خَلَّاصُنَا يَوْمَ الْحُصَالِ

سَجَلْ يَا تَارِيخَ فِي قَلْبِ الصُّحُفْ اشْهَدْ يَا زَمَانَ بِأَعْمَالِ

قَمْنَا بِالْكَفَاحِ مِنْ أَجْلِ الْهَدَفْ ضَحِينَا بِنَفُوسِنَا زِدْنَا بِالْأَمَالِ"⁴

يجعل الشَّاعر في هذه الأبيات كلّ آماله معلقة بالله من أجل تحقيق آمال الشعب الجزائري ونيل الاستقلال؛ ففي دعائه الرسول وسيطا لتقبل هذا الدَّعاء بصفته المصطفى وأفضل خلقه، لينهي الشَّاعر قصيدته بتصريحه المباشر عن رغبته في نيل الاستقلال وهزيمة الاستعمار، يقول:

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص 31.

² - بكري شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين، ط 04، بيروت (لبنان)، 1986، ص 261.

³ - ينظر: عبد اللطيف حني، الشوق والحنين إلى النبوية الشريفة في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة الثقافة الشعبية، ع 26، البحرين، صيف 2014، ص 73.

⁴ - أحمد قنشوبة، الشعر الغض، إقتربات من عالم الشعر الشعبي، رابطة الأدب الشعبي، دط، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2012، ص 70.

"يا رب العباد وحد هذا الصف تتحد زجالنا قبل الآجال

يصيح الاستعمار مهزوم مكثف ويولي محفور واذنابو الأزدال"¹

ارتبط الشعر الشعبي الفردي بالمضامين الدينية سواء كان الموضوع دينيا أو غيره، فقد لازمت تلك القصائد مقدمات شعرية وأبيات ذات مضمون ديني، حيث انتشرت هذه بصفة ملحوظة في العهد التركي الذي أنشئت فيه المدائح والتوسلات والابتهالات وذكر للأولياء الصالحين²، يقول الأخضر بن خلوف في إحدى مقدمات قصائده:

بسم الله نبدا القصيدة يا حضرة والصلاة على الرسول العدناني

نوريكم قصة الغلام المعتبر عمر بن اليزيد راعي الحيوان

صلوا وسلموا على زين البشرية محمد صاحبة الشفاعة المداني"³

استهل الشاعر الأخضر بن خلوف قصيدته التي تتحدث عن قصة "عمر بن النريد"

بالبسملة والصلاة والسلام على رسول الله قبل أن يدخل في ثنايا القصة التي أراد أن يحكيها شعرا للمتلقين، فالشاعر الشعبي شديد الارتباط بالدين الإسلامي وحريص على تطبيقه والالتزام به، فمثل هذه المقدمات "هي سبيل واضح لاستكشاف الوعي الصوفي في مستوى من مستوياته"⁴، كما

تتجلى إحدى هذه المستويات على شاكلة أخرى، سنحاول التعرف عليها من

خلال الشاعر "ابن مسايب" يقول في القصيدة المعنونة "هاج غرامك وهواك":

"هاج غرامك وهواك تقوى جيشه وتكاثر

منه صادفت هلاك قلبي صابر ويكابر

داوي قلبي بدواك يا سيدي عبد القادر"⁵

¹ - أحمد قنشوية، الشعر الغرض، إقترايات من عالم الشعر الشعبي، ص70.

² - ينظر: عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري، ص369.

³ - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، ص119.

⁴ - سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوف وشعراء الملحنون في الجزائر، محمد ابن مسايب، أنموذجا، الملتقى الوطني الأول حول التصوف في الأدب الشعبي، دورة الشاعر أحمد بن معطار، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، دط، الجزائر، 2007، ص41.

⁵ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص79.

بدأت هذه المقدمة بكناية عن غرام الحبيب الذي وصفه الشاعر على أنه جيش قوي لا يستطيع الصمود أمامه ما ألحق به ضررا معنويا ما جعله يتوسل لأحد الأولياء الصالحين طالبا منه أن يمدّه الصبر وأن يداوي جراحات قلبه، والمقصود من تسمية سيدي عب القادر هو " الشيخ عبد القادر الجيلاني" الإمام الصوفي الذي نسبت إليه الطريقة القادرية الصوفية، ورغم أن هذا الشيخ ليس جزائريا إلا أن الشاعر " ابن مسايب" تأثر به كونه أحد أعلام التصوف الذين ذاع صيتهم في العالم العربي كما ذهب "ابن مسايب" في عدة من قصائده إلى ذكر الأولياء الصالحين والتوسل لهم مثلما هو الحال في قصيدة "تبد بسم الرحمن" يقول:

"تبدأ بسم الرحمن سبحان الحي القادر

ربي عظيم الشأن نحمد فضله ونشكر

في رضا حامي الديوان سيدي موسى بن ناصر"¹

تظهر في القصائد الشعبية النزعة الدينية للشعراء الشعبيين وتعلقهم بالدين الإسلامي وذلك من خلال طريقتين أو وهين الوجه الأول متعلق بالقصائد ذات المضمون/ الموضوع الديني المحض بقائم على مدح الرسول عليه الصلاة والسلام أو تضمين قصص دينية تحكي سيرة الصحابة أو أحد الرموز/ الشخصيات الدينية وتقتصر بعضها على التوسلات والأدعية أما الوجه الثاني وهو توظيف رموز ومقدمات دينية في قصائد غير الموضوع الديني أين يبدأ الشاعر فيها سواء بالبسملة أو بالصلاة والسلام على رسول الله أو التماس العون من الأولياء الصالحين المعروفين في منطقتهم، ويبقى ويختلف سبب تطرق الشعراء إلى مثل هذه المواضيع حسب الموضوع الرئيس الذي تناولته القصيدة والمقام الذي أنشدت فيه.

-ثانيا: الشعر الشعبي الثوري:

شغلت الثورة التحريرية بالجميع الجزائريين الغيورين على وطنهم أثناء الاحتلال الفرنسي بما في ذلك الشعراء الشعبيون باعتبارهم أبناء الوطن الذين لم يرضوا بغير أن تكون الجزائر بلدا مستقلا، فكانت "ومازالت الثورة التحريرية مرتكزا إلهاميا ودافعا سيكولوجيا للمقول الشعري

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، ص74.

لشعراء القصيدة الشعبية الذين عاشوا الثورة، ومن أبناء جيل الاستقلال الذين تمثلوها وأبدعوا في الكتابة عنها"¹ باعتبارها معلما تاريخيا أرسى مبادئ جزائر مستقلة ذات سيادة.

عبرت القصيدة الشعبية الفردية عن الثورة التحريرية ونضال أبنائها ضد الاستعمار الفرنسي وصمودهم، كما وصفت مختلف الوقائع أثناءها، لتعبر عن بطولة المجاهدين والشهداء في ساحات المعارك، لتكون بذلك القصيدة الشعبية وثيقة تاريخية حفظت أمجاد وبطولات الأجداد ورسختها في ذاكرة الأجيال اللاحقة التي تنعم بالاستقلال، يقول الشاعر "حبيب عبد الرحمان" في هذا الصدد:

"في ربعة وخمسين ثورة التحرير
حكم الاستعمار شعبنا هانا
ها هو جالينا نوفمبر بشار
والجزائر بيه صبحت فرحانة
يا بدر الدور يرمز للثوار
نحتفلو بيك في كل سنا
يا خاوتي نحكيلكم بينا مسار
ونحدث من كان موجود معانا
لمتتنساش تنقنا لعمار
تبقى للأجيال تأتي معانا"².

يحدثنا الشاعر "حبيب عبد الرحمان" في هذه الأبيات عن الثورة التحريرية وبالتحديد عن انطلاقها في أول نوفمبر 1954 حيث يوجه خطابه للأجيال التي لم تعيش الثورة ولم تذق مرارة الاستعمار الذي ألحق الهلاك بالبلاد والعباد، والذي عبر عنه الشاعر بعبارة "لمتتنساش تفنا لعمار" والتي تحيل إلى حجم الكارثة والدمار والمعاناة الذي تركه المستعمر في نفوس الجزائريين والذي لا يريد مغادرة ذاكرة الشاعر باعتباره عاش تلك المآسي، يقول في أبيات لاحقة:

أَبَانَا وَجَدَانَا عَاشُوا بِمَرَارْ
وَالْكَافِرْ مَتَّصِبْ فِيهِ لَحْنَانَا
يَرْضَالْنَا غَيْرِ الْمَوْتِ مَعَ الدَّمَارْ
وَمَعْمَرْ لَحْبَاسْ بَيْنَا مَلِيَانَا
يَدِّي فِي خَيْرَاتِنَا مَنْ كُلْ ثَمَارْ
ذَا الْوُطْنُ الْعَزِيزْ أَهْلُوا جِبَعَانَا
رَيْبْ قَاعْ أَحْوَاشُنَا مَبْقَاشْ دَارْ
بِالْمَدْفَعِ وَالشَّارْ * هَدَمْ سَكُنَانَا

¹ - علاوة كوسة، الثورة التحريرية في القصيدة الشعبية المعاصرة، مجلة الذاكرة (تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي)، ع09، الجزائر، جوان 2017، ص191.

² - الشاعر حبيب عبد الرحمان: عصامي، جد، فلاح، ساكن بمنطقة برج اخريس ولاية البويرة، نقلا عن ملحق مذكرة الماجستير للطالب "يوسف العارفي"، عنوانها: الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان -دراسة اثوغرافية، قسم الأدب العربي جامعة تيزي وزو، الجزائر، دس، ص164-165.

حشرونا فلك أوزيرونا* تزيار داروا السلك أو زادوا عسا مَحْدَانَا
تَسْمَع في اليَتِيم يَبْكِي في كل نهار حَفِيَانْ أو عَرِيَانْ كَرَشُو خَوِيَانَا¹
نقلت الأبيات الشعرية الجانب الوحشي للاستعمار الفرنسي الذي انتهك الحقوق، وتعدى على الحرمات، حيث أحصى الشاعر المآسي التي تعرض لها الشعب الجزائري من تجويع وتشريد واعتداءات، فكانت تلك العبارات أو الكلمات التي وظفها تلخص تلك المآسي من قبيل (مرار، الموت، الدمار، لَحْبَاسْ، جِيعَانَا، هَدَمْ سَكْنَانَا، حشرونا، زَيرونا، دارو السلك، زادوا عسا مَحْدَانَا، اليَتِيم يَبْكِي، حَفِيَانْ، عَرِيَانْ، كَرَشُو خَوِيَانَا) محاولة من تمرير رسالة للأجيال اللاحقة أن الاستقلال دفع ثمنه الشعب الجزائري، وفي مقطع يؤكد ذلك يقول:

"ذَا الْوُطْنِ لِعَزِيزٍ مَاتَتْ عَلَيْهِ الْأَحْرَارُ مَيْشُ الْإِسْتِقْلَالِ بِالسَّهْلَةِ جَانَا
أَرْحَمِ يَا رَبِّي الشُّهَدَاءَ الْأَبْرَارَ وَأَرْحَمِ يَا رَبِّي جَمْلُ مُوتَانَا"²
يصرح الشاعر في هذين البيتين أن الاستقلال أخذ بالقوة من بين أيدي الاستعمار الفرنسي، فكان ثمن ذلك عدد كبير من الشهداء والمجاهدين والذين تعرضوا للنفي من الوطن وأرغموا على العيش في بلاد غريبة تقول عن ذلك "فطمة بن حلي" التي نفي أخوها:
"يا ربِّي رَدْ كُلْ غَرِيبْ لِأَهْلُ اللَّي عِنْدُهُ شَيْ وَلَادْ لَا تُغْبِنُوا
قَاعْ جُنْدِيهِ جَاؤْ رَقُبُوا وَيَانَا خُوِيَهُ غَيْبُولُ وَجْهْ"³
وفي قصيدة أخرى يعرض الشاعر "ابن السايح الخثير" جانباً آخر من الثمن الذي دفعه الجزائريون مقابل الاستقلال يقول في قصيدة "وطني":

* الشار: كلمة فرنسية تعني الدّابة.

* زيرونا: لم يتساهلوا معنا.

¹ - الشاعر حيدب عبد الرحمان: عصامي، جد، فلاح، ساكن بمنطقة برج اخريس ولاية البويرة، نقلا عن ملحق مذكرة الماجستير للطالب "يوسف العارفي"، عنوانها: الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان -دراسة اثنوغرافية، ص 165.

² - المرجع نفسه، ص 166.

³ - بن حلي فاطمة (مجاهدة)، بني سنوس (تلمسان)، تسجيل صوتي بتاريخ مارس 2010، نقلا عن ملحق لمذكرة الماجستير تحت عنوان: الشعر الشعبي الثوري الجزائري 1954-1962 منطقة بني سنوس أنموذجا، اعداد الطالب: ابراهيم الهيلالي، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، شعبة الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، الجزائر، 2011، ص 175.

"المنزل حرقوه شعلت فيه النار تُفعد حابر يطفي نيرانه
 اتشوف ابنك لا يحينوا في لوعار ذا الكفرة محال عنا يحناو
 ذاك مكنت ما لقياله نعار ذاك امرمدم هدموا عليه سنائه
 هذاي مذبح جادمه هذار هذاي محروف طالع دخانه
 هذا بيه الكهرا وجهي صفار لآخر في السيلون مضيق حيطائه
 ذا في الما منفوخ قاعد للتقرار ياسر من عباد هبلوا وثهائوا
 لاحوا ناس كثير حية في آبار ردموا ناس كثير حيين يباؤوا
 ما بقي حتى طريق اللي تختار عدونا بسيف تهبط جذرائه¹

رصدت القصيدة الشعبية الثورية مختلف الأحداث التي وقعت في الحقبة الاستعمارية مثلما هو الحال في هذه الأبيات التي بين أيدينا للشاعر "ابن السايح الخثير" الذي رصد فيها أحوال الناس في تلك المرحلة محاولا فضح الجرائم التي ارتكبتها المستعمر في حق الشعب الأعزل، فقد واكب الشعر الشعبي "مختلف الأحداث التي شهدتها البلاد خلال فترات تاريخية مختلفة، وسجل ذلك في ذاكرة الشعب ينقلها من جيل إلى جيل، وكانت الأوضاع السيئة التي مر بها [...] خاصة بعد أن فقد حرّيته، فلم يجد الشعب متنفسا لمكنوناته إلا بعد القصيدة الشعبية تسير بها الركبان وتجتمع حول رواياتها الحلقات ويتغنى بها المداح في كل شعب من شعاب الأرض الجريحة ليضعها ضمادا على شغاف كل قلب مكدم"².

وكما اهتمت القصيدة الشعبية بمعاناة الشعب في الفترة الاستعمارية اهتمت أيضا بمتابعة مستجدات الثورة ضد المستعمر، كما نقلت بصدق وأمانة رغبة أبناء الشعب الوطنيين رجالا ونساء في التضحية في سبيل استقلال الوطن، وها هي الشاعرة المجاهدة "يمينة مساكري" تؤكد مشاركتها في حرب التحرير تقول:

"ما تبكيش يا أمي حرمتي علي نومي

¹ - ابن السايح الخثير، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، تقديم وشرح وتعليق ابراهيم شعيب، مطبعة رويقي، ط 1، الأغواط- الجزائر، 2006، ص110-111.

² - عبد القادر خليف، الشعر الشعبي البطولي ودوره في وحدة المجتمع الجزائري تيارت 13 و14 أكتوبر 2002، المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر، دط، دت، ص135.

بيدى إِسْمَكُ في فَمِي بِاشْ نُجَاهْدُ فالرُّومِي¹

يحمل البيتين الشعريين أسى وحرقة المجاهدة على فراق أمها كونها التحقت بصفوف المجاهدين، وكحال أي مجاهد ليس بوسعها زيارة أمها والاطمئنان عليها كلما أرادت ذلك، وهذا يعود للظروف الصعبة التي كان يعيشها المجاهدون من متابعات ومضايقات بالإضافة إلى كل ذلك وضع الاستعمار "عيونا له" تخبره عن حركة المجاهدين وأماكن تواجدهم، وسميت تلك الفئة بـ"الحركي" الذين يشتغلون كعملاء للاستعمار الفرنسي.

وقد عبّر عن تلك الفئة في قصائد شعبية عدّة تتفق كلها على أنها نسبت لشخصية الحركي أوصافاً من قبيل الجبن والرّضوخ، كما استشرف الشعراء في قصائدهم المصير المأساوي للحركي أو ما يسمى بالدّارجة القومي، يقول الشاعر:

"يا الحركي يا الغارق في الجبال هما في الجنّة وأنت فالنّار

يا الحركي يا الغارق في الجبال هما الجنّة وأنت فالنّار

يَا لهُؤُمِي يا الغارق في الجبال بعث الجنّة وشرّيت النّار"²

يربط الشاعر في هذه الأبيات بين الحركي أو القومي الذي خان البلاد وعمل واشيا عميلاً لصالح الاستعمار الفرنسي حيث جمعهما في مصيرهما وهي النّار، باعتبار أنّ خيانة الوطن غلطة لا تغتفر، وفي نفس الوقت قابل بين هذا الحركي والمجاهد الذي مصيره الجنّة كون العدو هو عدو كافر مُعتدٍ ما جعله يضع أيضاً الاستعمار في نفس الخطّ مع الكفار باعتبارهما عدوين للدين معتدين على الآخرين.

تحمل هذه الأبيات موقفاً رافضاً للحركي وفي نفس الوقت للاستعمار الفرنسي بصفته معتدي على الوطن لكن لو تمعنّا في الأنساق لوجدنا أنّ "النّار" -التي وظفها الشاعر وجعل منها مصيراً لكلّ من الحركي والمستعمر تحمل نسقين "أحدهما واع والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطابات، الأدبي منها وغير الأدبي، غير أنّه في الأدبي أخطر لأنّه يتقن بالجمالي

¹ - الشّاعرة يمينة مساكري، تسجيل صوتي بتاريخ أفريل 2010، نقلاً عن ملحق لمذكرة ماجستير، الشعر الشعبي الثوري، 1954-1962، ص194.

² - شقرون عنوتي، الأغنية البدوية الثورية بين فترتي النّوّة والاستقلال 1904-1962 منطقة واد الشولي جمع ودراسة، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة تلمسان، 2004، ص35.

والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية¹ مثلما هو الحال في هذه الأبيات التي جعل فيها الشاعر ثقافته الإسلامية تتخذ موقفا رافضا ومعاديا للاستعمار الفرنسي باعتباره كافرا ومعتديا وهو نفس التوجه الذي يتخذه الدين الإسلام من الكفار، وهذا ما تعبره عن الأبيات التالية:

"يا الحركي إلا عندك وليد سميهِ وَلَدُ الْخَارِجِ مِنَ الدِّينِ
ويا لثوري إلا زَادَ عندك وَلِيدٌ سَمِيَهُ بن بَلَّة * الوطني"²

تعددت الأوجه التي جاءت عليها القصيدة الشعبية الثورية كما تعددت التفاصيل التي تناولتها أو ركزت الاهتمام بها لكن رغم ذلك يبقى موضوع "الثورة موضوعا رئيسيا تدور حوله هذه التفاصيل التي مهدت لاندلاع الثورة التحريرية التي كانت قرارا نهائيا لا رجعة فيه، عن ذلك يقول الشاعر "عبد القادر صيدون":

"في أول نوفمبر كانت عِبَارُ والثورة بدأت بالبندقية
الراعي والخمّاس فلاح وتجار كلهم متفقين ضد الرجعية
لا رجوع فيه ولو تفنى الأعمار تتحرّر البلاد ما لِعُبُودِيَّة"³

يصف الشاعر أجواء بداية ثورة نوفمبر والتفاف كل فئات المجتمع عليها، وعزمهم على تحرير البلاد من الاستعمار بالمواجهة المسلحة إيمانا منهم أن ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة وهذا ما تحيل إليه كلمة "البندقية" التي هي رمز للمقاومة المسلحة.

¹ - عبد الله الغدامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، تقديم عبد النبي أصطيف، دار الفكر المعاصر، ط 1، سوريا، 204، ص375.

* أحمد بن بلة: أول رؤساء الجزائر بعد الاستقلال (1963-1965)، ناضل من أجل استقلال البلاد (سياسيا وعسكريا)، شارك في تأسيس جبهة التحرير الوطني في عام 1954 واندلاع الثورة التحريرية حيث أعتبر رمزا من رموز الثورة وقائد الثورة أول نوفمبر 1954 وزعيمها الروحي.

² - شعر شعبي من منطقة بني سوس (تلمسان) نقلنا عن ملحق مذكرة الماجستير، الشعر الشعبي الثوري الجزائري 1954-1962 منطقة بني سوس أنموذجا، ص204.

³ - الشاعر: عبد القادر صيدون بن المفتي، من مواليد 1936 رواية شفوية، نقلنا عن ملحق مذكرة ماستر بعنوان الشعر الشعبي في منطقة بن داود -دراسة وصفية تحليلية- للطالب صوفيان لشهب، جامعة مولود معمري قسم اللغة العربية وآدابها الجزائر، 2017، ص81.

حرص شعراء شعبيون كثر من خلال قصائدهم إلى نقل وجه من أوجه الصدام المسلح بين الاستعمار والمجاهدين أثناء الثورة التحريرية وعن هذا تحكي الشاعرة "يمينة مساكري" إحدى الوقائع بين الجيش الفرنسي والثوار في منطقة من مناطق تلمسان ناحية "بني سنوس" تقول:

"قُوتُ فرنسا تَمَّ عسكرُ ومدافعُ
زادت تبساط فالجبلُ ساهلُ وموعزُ
دَمَّارُ لَعْدُو جيشِ الوطني
زادلو كتيبات ضد العدياني
نُهازُ الرَّدْمَةُ* ولا تشوف غير نيراني"¹

نقلت الشاعرة حيثيات هذه المعركة التي دارت بين جيش التحرير والاستعمار، وركزت في وصفها على العدة والعتاد اللذين هياهما الاستعمار لمواجهة المجاهدين، ورغم قلة عددهم وعتادهم إلا أن الاستعمار حسب لهم ألف حساب وذلك باستدعاء كتائب أخرى كونه يعرف أن الخصم ليس بالسهل، وهذا ما يحيل إليه البيت: (دَمَّارُ لَعْدُو جيشِ لُوطَنِي).

كان الشعر الشعبي الجزائري في الفترة الاستعمارية المتنفس الوحيد المتاح للجزائريين للتعبير عن مختلف قضاياهم وانشغالاتهم وحتى آمالهم وآلامهم نظرا للحصار الذي فرضه المستعمر على الجزائريين ما أسهم في انتشار هذا الصنف من الشعر الشعبي ذو المضامين الثورية بين الشعب، فبالإضافة إلى المحفز الأول -المُستعمر- في انتشاره في تلك المرحلة فإننا نجد كذلك صفة الشفوية التي لا تحتاج إلى تدوين ولا إلى مؤسسة لنشره وإذاعته بين الشعب، مستثمرا خاصية من خصائصه التي لا طالما كان يُنظر إليها بانتقاص شديد وهي لغته العامية التي أسهمت في رواجه وسرعة تناقله بين الناس عن طريق الرواية الشفوية باعتبار أن أغلبية الشعب الجزائري آنذاك كان محروما من الدراسة ما جعلهم يتداولونه دون عوائق كون لغته تقترب إلى حد ما من لغة التواصل اليومي في المجتمعات الجزائرية.

*الزدمة: الاقتحام.

¹ - الشاعرة: يمينة مساكري، تسجيل صوتي بتاريخ أبريل 2010، نقلا عن الشعر الشعبي الثوري الجزائري 1954-1962 منطقة بني سنوس أنموذجا، اعداد الطالب: ابراهيم الهيلالي، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، شعبة الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، الجزائر، 2010/2011، ص ص 198-199.

يعود الدافع الأكبر لكتابة هذا الصنف من الشعر الشعبي متعلق برغبة الشعراء وحرصهم على استقلال وطنهم ما يفسر التفرعات الثانوية التي تضمنها موضوع واحد وهو موضوع "الثورة"، حيث لاقى هذا الموضوع إقبالا واسعا من طرف الشعراء الشعبيين حتى الذين لم يعيشوها، وقد يرجع هذا الإقبال إلى طبيعة الموضوع، وعلاقته المباشرة بالوطن وتأثرهم بالثورة التحريرية التي مكّنت الأجيال اللاحقة من العيش مستقلين في أمان وسلام.

-ثالثا: الشعر الشعبي السياسي:

لم يكن الشعر الشعبي بمعزل عن الحياة السياسية كونه ينقل آمال وآلام الشعوب، ولا شك أنّ أي فرد في تلك المجتمعات له رأي سياسي يدافع عنه فينصره أو آخر يعارضه باعتباره لا يلاءم توجهاته السياسية ما جعل الشاعر الشعبي عضوا اجتماعيا فاعلا في الحياة السياسية يدلي برأيه في مختلف التطورات السياسية الحاصلة في وطنه أو في محيطه القومي وقد تجلّته التغيرات العالمية المتسارعة التي قد يكون في علاقة مباشرة أو غير مباشرة معها يطرح موقفه وأيديولوجياته التي تستند إلى خلفيات سياسية واجتماعية وتاريخية في مقابل الآخر الإيديولوجي الذي يفترض أن يحمل إيديولوجيات مغايرة، "ويصبح المستوى الإيديولوجي جزءاً لا يتجزأ من تعامله الإجمالي مع نفسه ومع الآخرين، وفي الواقع يشكل الآخر مقولة رئيسية في كل تفكير إيديولوجي إذ أنّ حرص الجماعة التاريخية على توكيد ما يميزها عن غيرها يقود بالضرورة إلى توكيد وجود جماعة أو بالأحرى جماعات مختلفة عنها"¹ وبالتالي الحذر منها والسعي إلى الدفاع عن "الأنا" ضد "الآخر".

يختلف هذا الآخر في تصورات الشعراء الشعبيين من خلال قصائدهم التي تحمل إيديولوجيات سياسية ذات دوافع خارجية (اجتماعية، دينية، تاريخية) حسب التمثّلات التي جاء عليها، فهذه الصور والإيديولوجيات ما هي إلا انعكاسات واعية أو غير واعية لتلك الدوافع "فالفرنسيون عندهم صور معيّنة عن الألمان وعن سائر الشعوب الأوروبية، وعن الأمريكيين وعن العرب، وسواهم من الشعوب التي تتعامل معها فرنسا نوعا من التعامل وكذلك الأمر

¹ - ناصيف نصّار، الإيديولوجية على المحكّ، فصول جديدة في تحليل الإيديولوجيا ونقدها، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط01، بيروت لبنان، 1994، ص108.

بالنسبة إلى كل جماعة تاريخية سياسية متسلحة بالإيديولوجية¹ ويمكن أن يكون هذا الآخر الإيديولوجي داخل حيز تاريخي وقومي وثقافي واحد فيكون له تصورات أو إيديولوجيات تخالف الآخرين الموجودين في نفس الحيز ونستدل في ذلك بالمؤسسة والشعب، فالهامش يعتبر المركز دائما آخر إيديولوجيا ما يجعله يتخذ إجراءات لمقاومة هيمنة وتسلط المركز، وعلى نفس المنوال يمكن فهم طابع الإيديولوجيات بين للمركز والهامش أينما وجد، وفي نفس الوقت يسعى المركز على الإحكام على الهامش من خلال إيديولوجيات مغايرة.

تمثل القصائد الشعبية عنصرا سياسيا فعلا يشارك منها خلالها الشاعر الشعبي في مختلف التحولات والمجريات السياسية التي تدور حوله بطريقة أدبية، في هذا الصدد تقول الشاعرة " فطة بن حلي" في قصيدتها "خيطة النظام":

"سَلِّكْ سَلِّكْ يَا وَلَدُ لِيَهْوَدِي خِيطة النِّظَامْ يمشي ويحي

لو كان يبقى غير شَطْبْ* وَقَنْدُولُ* ما نسنيش مع ديغول"²

يشير البيتين إلى رأي الشاعرة السياسي الذي يفيد رفضها المطلق للتفاوض مع الجنرال ديغول شأنها شأن الوطنيين من الشعب وعبرت عن استحالة قبول التنازلات بعبارة (يبقى شطب وقندول) بمعنى حتى ولو لم يبق أي شيء في هذا الوطن الذي عملت فرنسا الاستعمارية على هدمه وتخريبه.

عرف الشعر الشعبي مضامين سياسية تتحدث أمور البلاد وخاصة ما تعلق بالواجهة السياسية وخيانة أمانة الشعب والوطن من طرف البعض، وعن هذا يتحدث الشاعر "توفيق ومان" في قصيدته العنونة "خبر كان" يقول:

"وَيَنْ رَحْتُ يَا فَلَانْ"

¹ - ناصيف نصّار، الإيديولوجية على المحك، ص 109.

* شطب: بقايا أغصان الأشجار.

* قندول: نبات شوكي.

² - فطة بن حلي، تسجيل صوتي بتاريخ مارس 2010، نقلا عن ملحق لمذكرة الماجستير تحت عنوان: الشعر الشعبي الثوري الجزائري 1954-1962 منطقة بني سنوس أنموذجا، اعداد الطالب: ابراهيم الهيلالي، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، شعبة الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، الجزائر، 2010/2011، ص 161.

درق الخبر ما بان

رجال كانت صوان

ولأؤ ف خبر كان... يا عيب الزمان ضرك نحكي الي كان¹

يمهد الشاعر في هذا المقطع الشعري للدخول في الأوضاع السياسية للبلاد -الجزائر-

واختار أن تكون مقدمته الماضي المجيد، أين كان الرجال رمزا للشهامة والبطولة وحب الوطن حيث وضع صورة هذا الرجل الرمز الذي أسماه "فلان" ليبيّن الفرق الشاسع بين ما كان سابقا، وما هو كائن في الوقت الراهن الذي شهد اختفاء لتلك القيم الرجولية وهذا ما تؤكدّه عبارة "خبر كان" التي وردت في السطر الأخير من المقطع، حيث يؤكد ذلك الشاعر ويفضح المقصودين من وراء كلامه قائلا:

"التأكيد والحزم صَح كاي

ع الأطيّان، الثّورة والخزّان

كل ما يخفّوه، والي باين

وع الكرسي يديروا الهواين*

يا عيب الزمان... العرض راح والرجلة ولا ف خبر كان

وقتاش يتتحي علينا العاز

وحكامنا نفيق، نصحّ ساس الدار

وبخليب الأم يكبر الصغير يرجع الثار

يبري المريض وتتنحي كل لضرار

يا فرح الزمان.... لو يكون في الكون لينّا مكان²

سعى الشاعر من خلال المقطعين إلى تعرية الواقع السياسي المحلي والقومي من خلال الحكام الذين يتهافنون على كرسي الحكم من أجل الثروة، حيث يسعون بشتى الطرق لبلوغ أهدافهم

¹ - توفيق ومان، خبر كان، ص 07.

*الهواين: بمعنى المستحيل.

² - توفيق ومان، المرجع نفسه، ص ص 14-15.

الضيقة والتي ألحقت ببلدانهم الهوان والتخلف والفقر والتبعية، لكن هذا لم يمنع الشاعر من التفاؤل بمستقبل أفضل من خلال دعوته الحكام لتصحيح أخطائهم والعودة إلى رشدهم من أجل استدراك ما فاتهم لكي تنعم الشعوب بالاستقرار والعزة، ذلك الأمل الذي ربما سيطول أمده على حد تعبير الشاعر، الذي صاغه على شكل استفهام في عبارة "وقتاش يتنحي علينا العار ؟" التي تحمل دلالات توحى بحجم الأضرار المادية والمعنوية التي سببها الحكام جراء طيشهم في حكم الشعوب. يتقمص الشاعر دور (الفرد/ الشعبي) الذي يتحدث بلسان كل تلك الشعوب التي عانت ولا تزال من مثل هؤلاء الحكام حيث يبرز استيائه وشعوره بالتمزق والقهر والاستلاب جراء تلك الظروف التي أدت به إلى أن يحسّ بالاغتراب حاله حال تلك الشعوب التي فقدت مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والاستمرار¹ في مثل تلك الظروف التي افتعلها الحكام بالرغم من أنهم من أبناء الوطن حيث من المفروض أن يكونوا سنداً للشعب والوطن، ربما هذا ما زاد من اغتراب الشعب وجعل منهم أشخاصاً غرباء في أوطانهم وأفقدتهم الأمان وأشعرهم بالذل.

يحرص الشاعر الشعبي على فرض منطقته السياسي، خصوصاً إذا تعلّق الأمر بالمشترك القومي الذي يجمع الدول العربية وهذا ما سنحاول التعرض له من خلال قصيدة "كذاب ومتطرف" للشاعر "توفيق ومان"، يقول فيها:

"يا صاحب القمة العربية*

بركاكم من التزييف

أعطوا للقيمة شوية

والرب ليكم إيعيف

أنديروا قمة وري قمة

أصبحتوا كي البقاز الرمة

¹ - ينظر: علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة عالم الفكر، ع 02، الكويت، أكتوبر/ ديسمبر 1998، ص47.

* القمة العربية: وتسمى جامعة الدول العربية، وهي منظمة تضم دولاً عربية في الشرق الأوسط وأفريقيا تأسست في العاصمة المصرية "القاهرة" في 22 مارس 1945، وكان الهدف من تأسيسها هو تنسيق وتقوية البرامج السياسية والاجتماعية بين أعضائها، وحلّ النزاعات بينهم وتظم اثنتان وعشرون دولة.

تَجْتَرُوا الكلام ثَمَّة

والقرار كي سَابِقُو مَقَرَف¹

يُورِدُ الشَّاعر " توفيق ومان " موقفه السياسي بخصوص القمة العربية، حيث أبدى أسفه وإحباطه منها ومن أعضائها نظرا لعدم فاعليتها على أرض الواقع؛ بالرغم من الاجتماعات الدورية التي تعقد في كل مرة والتي تنتهي بقرارات لا تخدم الواقع السياسي العربي الذي يعيش أزمات خانقة، في ظلّ عدم وجود حلول فاعلة لهذه الأزمات، إذ تتفاقم الثغرات والمشاكل في الدول الأعضاء ذات التماس الثقافي والجغرافي المشترك، وعن هذا يقول الشَّاعر "صالح رابح الجزائري" في قصيدة "حال الأمة:

"ها هي فلسطين ما أكثر لكسائر وأولى القبلتين تبكي في لجمار
والعراق يا خالقي دمو يقطر وفي لبنان القوم يَلْعَقُ في لَمْرَاز
والصومالي ما شبع عيش فالشر والسوداني راه هَيم في لفقار
وكل الأمة هاك يا ربي تنتظر هاج عليها قوم حاقدا مالكفار
يا ربي ها دَنَسُو كل الطاهر يا ربي ها فَسَدُو حتّى لَبَحَار²

تحمل القصيدة إحصائيات للوضع السياسي السائد في البلدان العربية والإسلامية، حيث تفيد هذه الإحصائيات أن الوضع السياسي يشهد حالة من عدم الاستقرار، وقد ذكر الشَّاعر تلك البلدان دون أخرى نظرا للرابطة القومية التي تجمعها معها كونها دولا عربية إسلامية، وهو نفس الدافع الذي جعله يعلن تضامنه معها ضد الأطراف التي زعزعت استقرار هذه الدول محاولا فضح المتسبب في ذلك، وهو ما يشير إليه بعبارة (قوم حاقدا وكافر) مشيرا للدول الغربية التي تخلق مشاكل وتوترات من أجل التدخل في شؤونها الداخلية مع استغلال ثروتها، ولم يحقق الشَّاعر ذلك إلا باستعانه باللغة التي أصبحت وسيلة من "وسائل الصراع السياسي حيث أصبحت هي الطريق الوحيد للتعبئة السياسية"³ وإظهار الموقف السياسي الداعم لتلك الدول وفي نفس الوقت الرافض

¹ - توفيق ومان، خبر كان، ص52.

² - صالح رابح الجزائري، بوح المحزون تحت ظلال الشعر الملحون، دار أسامة، ط01، الجزائر، 2008، ص06.

³ - فالح سبيب العجمي، دور اللغة في التتميط والتعصب للهوية، مجلة مقاربات في اللغة والأدب، سلسلة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، ع02، السعودية، 2007، ص22.

والمندد بتدخل الغرب في شؤونها الداخلية، وعن هذه السيطرة الغربية وهيمنتها على دول العالم الثالث، يقول الشاعر "توفيق ومان" في قصيدة "طلس هلص زيد تخلص":

"طلس هلص زيد تخلص

أمريكي صهيوني مخلص

ربطونا برباط متين

حُكَّامَ عَمِّي العَيْنِينِ

أَوْ بُوْشْ بَسْبَاطْ خُشِينِ

إِمْرَمْدَ فِينَا وَيَهْرَسْ

طلس هلص زيد تخلص

أمريكي صهيوني مخلص

فحولة في الشعب المَسْكِينِ

سَيَادَ عَلَى -جَوَّاقْ- يَنْينِ

الرَّعْشَةَ تَقْبِضُنَا فِي الْحِينِ

أَوْ بُوْشْ فَرَحَانْ وَبُرْقَصْ"¹

تتخلل المقطعين الشعريين عبارات تحمل معنى السيطرة والهيمنة التي تمارسها أمريكا وإسرائيل على الدول الشرقية من خلال العبارات: (ربطونا برباط متين، سباط خشين، إِمْرَمْدَ فِينَا وَيَهْرَسْ، الرعشة تقبضنا) التي سعى الشاعر من وراء توظيفها إلى فضح العالم الغربي المتسلط وعلى رأسه أمريكا بحكم قوتها السياسية والاقتصادية والعسكرية، حيث تتدخل في الشؤون الداخلية لهذه الدول لتجد نوعاً من الرضوخ والاستسلام من طرف قياداتها وحكامها.

وجه الشاعر الاتهام لأمريكا وإسرائيل في خلق المشاكل والأزمات في دول العالم الثالث من

خلال الفعل "يهرس" الذي يفيد ترجيح كفة على حساب أخرى ودخول الأطراف المتصارعة في حروب لتتدخل أمريكا - لاحقاً - تحت غطاء هيئة الأمم المتحدة للاستيلاء على ثرواتها واستنزافها وتوسيع دائرة امتيازاته ومصالحها في المنطقة، في حين تزعم لدول العالم أنها تسعى لحفظ السلم

¹ - توفيق ومان، خبر كان، ص 39.

والأمن العالميين من خلال جعل الديمقراطية وتقرير المصير وحرية التعبير، والالتزام بالقانون الدولي حكرًا عليها¹، لكن رغم تلك الصورة الانفصامية فإنّ الشاعر سعى إلى فضح النظام العالمي الجديد باعتباره المفتعل الحقيقي للإرهاب والتوترات.

يضيف الشاعر في مقاطع أخرى من القصيدة تحليله للراهن السياسي، يقول:

"الأمريكي كيما الحُوفُ

لَحْمُو مَكْرُوهُ وَمَعْيُوفُ

عَ المشاكلِ راه مَلْهُوفُ

وما يجيبه نُومٌ ولا يَنْعَسُ

طلّس هلّص زيد تخلص

أمريكي صهيوني مخلص

تلقى واحد شانو عَالِي

وَنُجُومُو لَمَاعَة ثَلالي

ما عندوش هُمُومٌ بِحَالَتِي

عَرَبِي أنجليزي مَفْرَس²

وصف الشاعر الوضع السياسي العالمي بالمتوتر كونه طغت عليه التّجاوزات والاعتداءات

من طرف أمريكا التي لا تتوقف عن افتعال المشاكل لضمان مصالحها التي لا تنتهي، حيث

استعمل الشاعر توصيف " ملهوف " ليقرب من المتلقي حجم استبدادها وعدوانها الدائم على دول

العالم وبالخصوص دول العالم الثالث لضمان استمرار مصالحها في تلك المناطق الحيوية.

يمزج الشاعر قراءاته للوضع السياسي العالمي بنظرة كره وعداء لهذا المستبد العالمي من

خلال الكلمات (معيوف، مكروه، الحلوف)، ويعود ذلك إلى موجّهات ثقافية ساهمت في إعطائه

صورة عن الظالم والكافر والمعتدي " فمَنْذ اللَّحْظَاتِ الْأُولَى يتشرّب الفرد هذا النموذج عبر نسق

كامل من المحفّزات والنّواهي، صريحة وغير صريحة تدفع به، وقد أبج كهلا إلى امتثال لا واع

¹ - ينظر: ادوارد سعيد، تر: علاء الدين أبو زينة، الثقافة والمقامة، دار الآداب، ط1، لبنان، 2006، ص101.

² - توفيق ومان، خبر كان، ص42-43.

للمبادئ الأساسية للثقافة، تلك هي الصيرورة التي أسماها علماء الأنثروبولوجيا "الترسيخ الثقافي"¹ الذي جعله يعبر عن رفضه القاطع للاستبداد والظلم من طرف القيادات العسكرية التي أصبح لها الشأن الكبير في الساحة السياسية العالمية، وقد لمّح عن تلك الإطارات من خلال الرمز "نجومو" التي تفيد الرتب العسكرية العالية المتحكمة في الأوضاع العالمية والتي لها دخل مباشر أو غير مباشر فيما يحدث من أزمات عالمية وصراعات يدفع ثمنها الأبرياء وقد عبّر عن ذلك من خلال عبارة "معندوش هموم بحالي" باعتبارهم المفتعلون لتلك الأزمات.

ينفرد النص الشعبي الفردي بمضامين سياسية يعبر من خلالها الشاعر الشعبي عن جملة من الانشغالات السياسية بوصفه ابن الشعب الذي يملأه الطموح، وينتابه الخوف من نتائج القرارات السياسية والعسكرية وحتى الاقتصادية والاجتماعية التي قد تنعكس عليه وعلى الأوساط الشعبية سلبيًا، فكان عليه أن يعبر عن مواقفه كاملة جراء ما يحدث حوله من تغيرات وتحركات سواء في وطنه أو في قومه وقد تدفعه طبيعته الإنسانية للتفاعل مع المستجدات العالمية خصوصًا وأنّ العالم أصبح قرية صغيرة بفضل الوسائط الجديدة التي أتاحت له متابعة ما يحدث في أية نقطة من العالم والإدلاء برأيه وموقفه منها "فالوعي السياسي نتاج لعلاقة متبادلة بين الوعي والواقع، والوعي يسبق عملية التغيير ويرافقها [...] هو شحنة عاطفية وجدانية قوية تتمكّن في كثير من مظاهر السلوك لدى الفرد، وكلما كان الوعي أكثر نضوجًا وثباتًا كان ذلك أكثر قابلية لدعم وتوجيه السلوك لدى الفرد"² ما يجعلنا نستشف الوعي الشعبي (الطبقات الشعبية) من خلال فاعليتها ومشاركتها السياسية عن طريق واسطة الشعر.

-رابعًا: الشعر الشعبي الاجتماعي

يعد الشعر الشعبي الاجتماعي أحد الأنواع الشعرية الأكثر تواترًا نظرًا لارتباطه بمختلف القضايا الاجتماعية التي شغلت الشعراء الشعبيين في مجتمعاتهم باعتبارهم أفرادًا في الطبقة

¹ - دنيس كروش، تر: منير السعيداني، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت لبنان، 2007، ص67.

² - لامية صابر وسائط الإعلام الجديد كأوعية جديدة لإنتاج الوعي السياسي في الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، ع 8، ج2، الجزائر، 2017، ص70.

الشعبية، ما يجعل من إبداعه مادة تاريخية ومصدرا هاما من مصادر التأريخ والتوثيق ¹ للحياة الاجتماعية التي كانت تعيشها الشعوب البسيطة، ولعل من النماذج الشعرية الجزائرية التي تطرقت إلى مثل هذه المواضيع قصيدة "ابقاوا بالسلامة" للشاعر "الأخضر بن خلوف":

"إنهْلُو يَا أولادي فيْمَن جازايزْ اكرْمُوهِ واعْزُوهِ يا سَبْطُ الأَحْزَارِ" ².

يوصي الشاعر في هذا البيت الشعري أولاده على الكرم والجود في وجه كل زائري مقام (خيمة) سيدي الأخضر بن خلوف بعد مماته، ليعكس بذلك القيم الاجتماعية النبيلة التي كان يتحلّى بها سكان منطقة "مزغران" والفرد الجزائري بصفة عامّة، ثم يتحوّل الشاعر في مقاطع لاحقة إلى وصايا أخرى لأبنائه يقول:

"أَنْتَ يَا مُحَمَّدَ إنْهْلِي فِي خِيْمَتِي أَنْتَ كَبِير دَارِي وَأَنْتَ مُوْلَاهَا

وَأَنْتَ يَا بَا الْقَاسِمَ عَمَّ بَعَمَامَتِي تَضْحَى لَكَ هَيْبَةً لِمَنْ يَرَاهَا

وَأَنْتَ يَا أَحْمَدَ خُذْ أَدِّي سَبَحْتِي بِهَا افْتَكْرَلِي وَفَقَّا تَقْرَاهَا

وَأَنْتَ الْحَبِيبُ وَلَدِي نَطْفَةٌ مِنَ الْكَبْدَةِ خُذْ شَمْلَتِي وَبِرَانِيْسُ الصَّوْفِ

انهلوا في بعضكم لا تشفوا في الأعداء قُمُوا جَنَازَتِي وَاعْطُوا الْمَعْرُوفَ" ³

تحمّل الوصايا التي وجهها الشاعر لأبنائه أبعادا ثقافية واجتماعية تعكس بالدرجة الأولى حرص الأب على توريث الأبناء الصفات الحميدة كون ما تركه الشاعر لأبنائه أشياء رمزية يكلفهم من خلالها السير على نهجه والحفاظ على وحدة شملهم، وعدم ترك الأعداء يفرحون بتشتتهم وهذا ما تبيّنه العبارة (لا تشفوا في الأعداء)، حيث كلف الابن الأكبر "محمد" حسب وصيته أن يكون سيّد الأسرة والمسؤول عنها حسب العبارة: إِنْتَ كَبِير دَارِي وَأَنْتَ مُوْلَاهَا، ففي الأسرة الجزائرية ينتقل

¹ - ينظر: بولربلح عثمان، الأبعاد الاجتماعية والقومية في شعر أحمد بن الحرمة، مجلة الأثر، ع 22، الجزائر، جوان 2015، ص 130.

² - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، ص 192.

³ - المصدر نفسه، ص 192-193.

الإرث من الأب إلى الابن (عادة الابن الأكبر) لتفادي تقسيم الملك العائلي¹ كونه الأكبر سناً والأكثر حكمة فيمكنه تسيير شؤون الأسرة أفضل من الآخرين.

يمنح الشاعر أبناءه الآخرين أشياء خاصة به يحثهم من خلالها أن يكونوا صالحين وعلى قدر المسؤولية وأن تكون لهم سمعة حسنة بين الناس، حيث أهدى ابنه "بلقاسم" عمامته ليكون ذا هيبة ويحظى باحترام الآخرين، وأهدى لأحمد التسييح كي يتذكره في كل تسبيحة يقوم بها، وفي هذا يقول الحديث الشريف "إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له"² ما يبين تمسك المجتمع الجزائري بالقيم والمبادئ الإسلامية وحرص الآباء لتعليمها لأبنائهم.

لم يقتصر توريث الآباء للأبناء القيم والمبادئ الإسلامية فقط وإنما امتد هذا التوريث حتى اللباس التقليدي الذي تركه الأب لابنه الأصغر والمتمثل في "الشّماله" و برانيس الصّوف،* حيث يعدّ اللباس التقليديّ الأهم في تاريخها وحاضرها، فالتراث يمنح لكلّ شعب هويته التي تميّزه عن غيره من الشعوب³ وتجعله يستمر محافظاً على طبيعته المتجذّرة فيه، من سلوكيات وأفعال تصوت الفرد والمجتمع، وفي هذا يقول الشاعر:

"إنهْلُو يَا وَلَادِي خَيْتُكُمْ* هَجَالَه* حفصة بنتُ الأكحل مدّاح البشير

البنْتْ وَأَكْ تَنْدَدْ بِلَا رَجَالَه انْتُمَا كُتَافَهَا يَا سلاطين الخير

إذا بكاتني إلى معذورة في حَالَة تبكي على الخلوفي بُوْها لا غير"⁴

¹ - ينظر: حسن تريكي، تغير القيم الأسرية في المجتمع الجزائري المعاصر: دراسة تحليلية، مجلة الرواق، ع09، الجزائر، 2017، ص 84.

² - حديث شريف.

*الشماله: شاش أو قطعة قماش طويلة تلف حول الرأس يلبسها الرجال فقط.

*البرنوس: لباس تقليدي جزائري، وهو عبارة عن معطف طويل من الصوف يضم غطاء رأس وليس به أكمام وهو خاص بالرجال.

³ - يحي حاجي، نادية قجال، التراث الثقافي المادي واللامادي ودوره الأساسي في بعث السياحة الصحراوية، مجلة جماليات، مج1، ع05، الجزائر، 2018، ص125.

* خيتكم: أختكم

* هجالة: الأرملة.

⁴ - الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، ص193.

يعكس مضمون هذه الأبيات النظام الأسري أو الشكل السائد في المجتمع الجزائري، والذي "هو نظام الأسرة الممتدة حيث يجتمع عدة أجيال تحت رئاسة قائد واحد في شكل جمعية واتحاد حميمين وتضمن الأسرة لكل عضو فيها مكانته، وظيفته وسبب وجوده، ويمارس الأب فيها سلطة مطلقة على جميع أفرادها"¹ ما دام على قيد الحياة، وتمتد هذه السلطة على شاكلة وصايا للأبناء تنفذ بعد وفاة الأب، وقد جاءت الوصية هنا لتنظم شؤون الأسرة وضمان الحقوق لأفرادها، مثلما هو الحال في ضمان حق بنت الشاعر في الرعاية والسترة من طرف إخوتها الذكور الذين ألزمهم أبوهم -الشاعر- أن يكونوا سنداً لها وهذا ما تدل عليه كلمة "كتافها" التي تفيد المساعدة والتكاتف، "ففي المجتمع الريفي يسود الضبط الاجتماعي، وتبعية الفرد للجماعة قوية جداً، فالحياة الجماعية تخلق الحياة الفردية، فهناك إرادة لتقديم الغير وتكريس النفس للغير، فالفرد هو كائن من أجل الآخرين، وهو كذلك كائن من خلال غيره"²، فالأبناء هنا ملزمون بتكريس حياتهم للحفاظ على الأسرة وأفرادها بما فيهم "الابنة حفصة" التي أوصى عليها الشاعر.

تطرق الشعر الشعبي إلى مواضيع اجتماعية عدة تناولت ظواهر ارتبطت بالمجتمع ككل أو بفئة معينة، ولعل أبرز تلك المواضيع ما تعلق بالمرأة/النساء وبكيدهن داخل الأسر أو في علاقتهن مع الآخرين، وها هو الشاعر "بوعزة*" يحذر منهن، يقول:

"اتباع النساء بالك لا يقوب
وإن لا تقبل وصايتي راهم يسيبو"³

يوصي الشاعر المتلقين بعدم وضع الثقة في النساء، حيث يعدد في مقاطع لاحقة سبب هذا الموقف اتجاههن، يقول:

"آخر منا يطيح في طفلة تعجب

من بنات المضرب بالكلمة يغنيو

¹ - حسان تريكي، تغير القيم الأسرية في المجتمع الجزائري المعاصر: دراسة تحليلية، مرجع سابق، ص84.

² - Bourdieu Pierre, Scociologie de L'Algerie, édition Quadrigue Puf, paris, 2010, P98.

*سمس "بوعزة" وهو شاعر من الحضنة -الجزائر-، وهناك من يسميه في نسخ أخرى عيسى، غير أن اسمه ورد في نهاية القصيدة موثقاً ببوعزة وهذا ما جعلنا نرجح تلك التسمية.

³ - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص191.

ما تبغيش المال في خواها تطلب
والا ما صابتوش شيعته يجزيو
آخر يطيح في طفلة تكذب
تبعث له كل يوم وجد ما نشتيو
قوم وكثر حط في يدي والّا نغضب
أنت ماكش من الرجال الي يرضيو¹

تصوّر الأبيات الشعرية مادية المرأة واستعمالها للكذب والألاعيب من أجل النّيل من الرّجال والحصول على مرادهنّ، حيث يشير الفعلين "كثر" و"حط" المبالغة في السّعي وراء تلك الماديات التي وضعناها في أولوياتهنّ فلا يَهْمُهُنَّ الاستقرار ولا حتى سمعتهنّ، وربما يعود سبب ورود صورة المرأة على هذا النّحو إلى الموجّهات الثقافيّة التي تعتبر المرأة دونيّة بالنّسبة للرّجال ما ساهم إلى حدّ كبير في ربط المرأة بالمادة والخداع، والابتزاز، وفي المقابل وردت صورة الرّجل على أنّه الضّحيّة المهدّد بتلك الممارسات والألاعيب التي يبدو أنّه لا يعرف شيئاً عنها حسب تعبير الشّاعر الذي راع ذلك الجانب الذي استلهمه من الأنظمة الاجتماعيّة الطبقيّة الأبوية في المجتمعات البشريّة كلّها التي تعتبر المرأة ناقصة عقل وبالتالي تنسب لها كلّ الصّفات السيّئة² مثل الخبث والطّمع والنّميمة.

يذهب الشّعراء الشّعبيّون إلى رصد كلّ التّطوّرات التي لحقت بالمجتمعات التي يعيشون فيها، فكان الشّعراء بمثابة علماء اجتماع يلاحظون أدنى تلك التّغيرات باعتبارهم أقرب الفئات مخالطة للشّعب ومعايشة لنفس الأوضاع التي تعيشها العامّة، وفي ذلك يقول الشّاعر:

"ما بقى يا مكة غير الأقوال ونفاق القول باهي والفعل قبيح ما يطابق
تقول قامت القيامة في تخوم الأسواق ما تصيب في الألف تاجر فريد صادق
والضعيف ابغاوا ايقطعوا عليه الأرزاق اللّي تؤدّه بالخير شرّه ارجاه لاحق³

¹ - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص 191-192.

² - ينظر: نوال السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، دار هنداوي سي أي سي، دط، دب، 2017، ص 16-17.

³ - شاعر شعبي لم يرد اسمه، مأخوذ من ملحوظة مذكّرة الماجستير للطالب: عبد المنعم قارة، الشعر الشعبي في منطقة جيجل، دراسة سيميائية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، 2015، ص ص 227-228.

ويقول في أبيات أخرى:

"ما بقى في زماننا غير زور و عياط الوضيع فوق العرش واللي فضيل هابط
فرطوا في القرابة والجوار تفرط ما انشغلوا في الدنيا غير بسواقط¹
يصور لنا الشاعر أوضاع المجتمع الجزائري التي يعيشها الفترة المعاصرة من تدهور في
الأوضاع الاجتماعية وتغير في سلوكيات الأفراد والجماعات، حيث يؤكد الشاعر أن هذه الطبائع
والأوضاع عرفت تغيرا ملحوظا مقارنة بالماضي، ولكي يجعلنا الشاعر وسط هذه الصورة المأساوية
لانهيار القيم في المجتمعات المحلية لجأ إلى استعمال المتضادات في الأبيات الشعرية ليؤكد
المتلقي من ملاحظة الفروق وعلى سبيل المثال نذكر (الخير ≠ الشر الوضيع ≠ الفضيل،
فوق ≠ هابط)، وفي نفس الموضوع تؤكد الشاعرة "باية مختاري كنوش" تغير القيم في الأوساط
الشعبية والحياة العامة تقول في قصيدة "مول الخير كلاه الذيب":
"مول الخير كلاه الذيب
في هذا الوقت الخير ما بقاش
ما بقى الجار ولا الحبيب
قولي لي يا دنيا وعلاش
رأس الصبي بأن فيه الشيب
والناس تتعرك كي لكباش
رنا في القرن العشرين
والنقدم العصري
الناس ما تفكر في الدين
والدنيا بينا تجري
ورثو حق اليتيم
واحد ابيع فيه ولاخر يشري"¹

¹ - عبد المنعم قارة، الشعر الشعبي في منطقة جيجل، دراسة سيميائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد
بوضياف بالمسيلة، الجزائر، السنة الجامعية 2014/2015، ص227.

يجسد هذا المقطع هو الآخر الواقع الاجتماعي المنحط، الذي يميزه اندثار القيم الإنسانية كالخير والرحمة والسلام لتحل محلها "المادة" ليصبح الإنسان في القرن العشرين "بوعيه وفهمه وحسه الخلقي جزءا لا يتجزأ من حركة المادة خاضعا لها"² وقد مثل ذلك الشاعر بالاستيلاء على حق اليتيم والبيع والشراء فيه، فكانت القصيدة بمعانيها إرادة للتغيير والإفصاح من خلال فضح تردّي الواقع الاجتماعي وتغيّر القيم التي عاهاها الشاعر في مجتمعه.

بالرغم من تركيز الشعر الشعبي الاجتماعي على القضايا التي تؤرق المجتمع والفرد إلا أنّ ذلك لم يمنع وجود شعر شعبي اجتماعي ذي مضامين إيجابية ينقل الشاعر الشعبي من خلاله حلاوة العيش في بيئات اجتماعية لا مثيل لها، وعن الجزائر وجمالها وتنوّع تضاريسها وطبيعة سكّانها يقول الشاعر "ابن السايح الخثير" في قصيدة "شوقتي يا الطيارة":

راني في برّ الثوارف يا عارف في جانت وجمالها بانّت توعار

جبال الصّخر على الرملة تزحف والتاسيلي ياك خاوة للهفار

نفخر بكنوز فيها والتحف وجمال بلادنا يلفت لنظار

فيها مخطوطات ورُسوم تُشرف هذا الشعبالي سكّن فيها واختار³

يصف الشاعر جمال الصحراء الجزائرية وفي نفس الوقت يفتخر بانتمائه إلى تلك الرقعة الجغرافية المليئة بالكنوز الطبيعية والآثار التاريخية الضاربة في القدم ما يعطي انطبعا ورغبة في العيش مع سكانها/ شعبها الذي لا يقلون قيمة عن تلك الكنوز، حيث يصف الشاعر مادحا أهل منطقته في قصيدة "يا الله ياذا الطير" قائلا:

"بلادي لغواط للصّخر قبل حبي ليهم خير من نفسي يطياب"⁴

ويقول الشاعر "توفيق ومان" في أهله -سكان بسكرة- في قصيدة "بسكرة":

"بلاد النيف والشجعان مجنّيش نخايل فيك"⁵

¹ - باية مختاري كنوش، أنغام الأوتار، ص ص48-49.

² - عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر، ط1، سوريا، 2002، ص ص84-85.

³ - ابن السايح الخثير، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص122.

⁴ - المصدر نفسه، ص120.

⁵ - توفيق ومان، خبر كان، ص63.

وعن "القصة" وأهلها تقول الشاعرة "فوزية لرادي" في قصيدة "يا لقصة":

"وسط الدار أعرص* داخلها واقفين
وكُمخة وزرابي مفرشة غرفاتك
درايز مزينين بالفل والياسمين
وفي كل سحين عدرات من بناتك
محارم* النص فوق راسهم دايرين
وقويطات مفصلين طبع خصلاتك
البعض منهم تلقاهم مشغولين
المجبود والقرفاف ياك من صنعتك"¹

تمثل المقاطع الشعرية السابقة عرضا لجانب من الجوانب الاجتماعية والثقافية لمناطق مختلفة من ربوع الوطن، وما يجمع هذه المناطق هو طبيعة ساكنيها الذين يتميزون بالطيبة والشجاعة والأنفة، حيث يعيشون في أوساط شعبية تطبعها البساطة المستوحاة من صميم الثقافة المادية المحيطة بهذه الجماعات البشرية، والذي يؤكد ثراء المنطقة وأصالتها تاريخها الاجتماعي. تمدنا الأشعار الشعبية بمادة اجتماعية وثقافية مهمة نستطيع من خلالها التعرف على مكونات المجتمع وثقافته، وعن كل ما يتعلق بآماله وأحزانه ومن خلاله نستطيع أن نفهم العلاقات التي تجمع بين الأفراد ومهمة كل فرد اتجاه الآخر واتجاه مجتمعه تحت مسمى الأعراف الاجتماعية، وبذلك تظل القصيدة الشعبية فنا من فنون الثقافة الشعبية التي تحمل العديد من المرجعيات التاريخية والاجتماعية والنفسية والسياسية².

خامسا: الشعر الشعبي الغنائي:

نقصد بالشعر الشعبي الغنائي ذلك الشعر المرتبط بالوجدان الفردي، والأحاسيس المنبعثة من ذات الشاعر الشعبي سواء في فرحه أو في حزنه أو في اشتياقه والتي يترجمها عبر كلمات شعرية في تركيب لغوي خاص يخرق الاستعمال المنطقي للغة دون مراعاة الغرض الشعري إن كان غزلا أو رثاء أو وصفاً، وتكون هذه الكلمات الشعرية خاضعة لنوع معين من الموسيقى أثناء

*أعرص: أعمدة يثبت عليها السقف

* محارم: قطعة قماش تضعها النساء فوق الرأس لتغطية الشعر

¹ - فوزية لرادي، قصائد للحب والوطن ، الوكالة الإفريقية للإنتاج السينمائي والثقافي، onda، د.ط، الجزائر، 2018، ص15.

² - ينظر: صليحة سنوسي، الأغنية الشعبية في الغرب الجزائري، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، منشورات CRASC، سلسلة التراث رقم 07، الجزائر، 2009، ص55.

الإلقاء الشفويّ ناتج عن عدّة عوامل مرتبطة بالنّص الشعريّ وموسيقاه أو بالإلقاء الخاصّ للشاعر، أو قد يصاحب إلقاء هذا النمط من الشعر آلات موسيقية، فالموسيقى بمفهومها الواسع لها القدرة على التعبير عن واقع المعيش، وعن تجارب الذات في الحياة قد يكون الحبّ عنوانًا لها أو قد تكون المعاناة مسيطرة على النفس ما يجعل من عملية التعبير بالكلام أمرًا عسيرًا¹ لتكون الموسيقى أحد المترجمين الموثوق منهم في الشعر الشعبيّ نظرًا لمواءمة الغناء أو الإنشاد مع الشعر الشعبيّ بصفة عامة.

يعدّ هذا النمط الشعريّ الشعبيّ أكثر الأنماط الشعرية رواجًا نظرًا لانتشاره الواسع في أغلب مناطق الوطن عبر عهود تاريخية ترجع للعهد التركي في الجزائر وصولًا إلى عصرنا المعاصر، وربما يعود هذا الانتشار والترحيب من طرف الشعراء إلى طابع الشعر الغنائي الخاص الذي يستوعب خلجات النفوس الشعبية في كلّ حالاتها الشعورية، ففي الغزل يتخذ الشاعر من محبوبته مخاطبًا يعبر له عن أحاسيسه ومكنوناته، وفي هذا الغرض الشعريّ يقول الشاعر "ابن مسايب" في قصيدة "عاشقك يتمنى وصلك":

"عاشقك يَتَمَنَى وَصْلَكَ إِلَيْهِ أَعْزَمَ
يا سَمِيحَ الوجنه يا ظَرِيفَ المَبْسَمِ
بالَّذِي أَنشَاكَ سَلَنْتُكَ أَرْفَقَ بِي
جَدُّ عَنِي بَلَقَاكَ يا ضِي عَيْنِي
كَيْفَ قَلْبِي يَنْسَاكَ لو عَطَفْتَ عَلَيَّ
كُلُّ شَيْءٍ لَهُ مَعْنَى عِنْدَ مَنْ يَسْتَفْهَمُ
يا سَمِيحَ الوجنه يا ظَرِيفَ المَبْسَمِ
يا شَهِيلَ العَيْنِ يا كَحِيلَ الأَحْدَاقِ
مَنْ بُهَاءَ زِينَتِكَ زَيْنٌ كَيْفَ مَنْ هُوَ يَعْشَقُ

¹ - ينظر: محمد تحريشي، قراءة انثروبولوجية سيميائية لطبوع موسيقية من بشار، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية منشورات CRASC، سلسلة التراث الثقافي رقم 07، الجزائر، 2009، ص79.

لَوْ عَلُوا الْبَدْرَيْنِ حَسَنَكَ عَلَيْهِمْ فَاقٌ¹.

يتوجه الشاعر "ابن مسايب" إلى معشوقته طالبا منها الوصال، ولكي يلين قلبها ويَجَلِّ اللِّقاء استعمل عبارات واصفة من قبيل (سميع الوجنة، ظريف المبسم، ضَي عيني، شَهِيل العين، كُحِيل الأحداق) والتي هي مواصفات لامرأة فائقة الجمال حسب توصيف الشاعر الذي يبدو أنه مرتبط بها إلى درجة أنه لا يستطيع الانتظار لوقت طويل من أجل وصالها. وظَّف الشاعر استعارات وتشبيهات ومجازات حين يتوجه بالخطاب إلى حبيبته متغزلاً بجمالها، حيث استعمل عبارة "كيف قلبي ينساك" التي تعبّر عن مجاز مرسل ذو علاقته جزئية، كون القلب ليس هو من ينسى وإنما الإنسان هو الذي ينسى، واختار القلب هنا دون الأعضاء الأخرى ليرمز إلى شدة ارتباطه وحبّه لها؛ لأنّ القلب كما هو معروف في جميع الثقافات مرتبط بالأحاسيس وعاطفة الحب، وفي البيت الأخير شبّه محبوبته بالبدر في الجمال، وقد بالغ في هذا التشبيه حين وصف جمالها بأنه يفوق جمال بدرين في قوله "حسنك عليهم فاق" فالتشبيه "أداة شعرية بامتياز من الشعر الغنائي إلى جانب أساليب البيان الأخرى، كالمجاز والكناية والاستعارة"² التي تساهم في التعبير عن عواطف الشعراء في الشعر الشعبي.

تبرزُ الأنا الغنائية "في الأشعار الشعبية الفردية بصفة عامة غير أنّها تبدو أكثر وضوحاً في القصائد الشعبية الغنائية الفردية حين تتسجم أحاسيس ومشاعر الذات مع القول الشفويّ المباشر أين تتضاعف تلك الغنائية نظراً إلى "عمق العلاقة وغناها وتعقدها بين الصوت والكلام، وبين الشاعر وصوته، إنها علاقة بين فردية الذات التي يتعدّر الكشف عن أعماقها، وحضور الصوت الذي يتعدّر تحديده، حين نسمع الكلام نشيداً، ولا نسمع الحروف وحدها، وإنما نسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح"³ وإلى ما لا يمكن

¹ - أبو عبد الله محمد بن أحمد، ديوان ابن مسايب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني، أسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1989، ص120-121.

² - محمد المسعودي، بوشتي ذكي، الشعر الغنائي الأمازيغي (الأطلس المتوسط نموذجاً)، وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، ع59، المغرب، 15 جويلية 1999، ص73.

³ - أدونيس، الشعرية العربية (محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس، باريس أيار 1984)، دار الآداب، ط 02، بيروت لبنان، 1989، ص5-6.

التعبير عنه بالكلام المكتوب، فهي فرصة للذات للتعبير عن مكنوناتها عن طريق إمكانات حيّة يستغلها الشاعر الشعبيّ في تواصله المباشر إلى جانب التركيب المميز للعبارات والعفوية في البوح.

يصف الشاعر "بومدين بن سهلة" لوحة الحبّ في قصيدة "بيا العذاب طال" يقول:

"لَمَنْ أَنَا نَشْكِي مَنْ لِيَعْتِي خُفِيَّةُ الْيَوْمِ هَذِهِ مَدَّةُ بِيَا الْعَذَابِ طَالَ

الْغَرَامُ أَتَانِي بَعْسَاكَرَ قُوَّةٍ حَرَكَ بِسَلَاخِهِ طَالِبُ الْقِتَالِ

بُزُورَتَكَ يَا مَنْ نَهَوَى طَوْلَتِي عَلَيَا لَمَتَّى نَرْجَى لَكَ يَا طَالَ فَ الدَّلَالُ"¹

يشكي الشاعر "بن سهلة" فراق الحبّ الذي لم يستطع البوح به لأيّ أحد كون مجتمعه مجتمع محافظ، ما أرغمه على الصبر وتحمل آلام الفراق لوحده لمدة طويلة وحين اشتد عليه الأمر بدأ يبوح بما يختلج في نفسه، حيث شبّه غرام الحبيب في حالته تلك بجيش قوي يستفزه للقتال وهو لا يملك أدنى قوة للمواجهة، ما جعله يختار الاستسلام ويناجي محبوبته للعودة إليه ليتخلص من عذابه.

تحضر المواضيع ذات الطبيعة الوجدانية في الشعر الشعبيّ المعاصر غير أنها تتخذ طرقة مغايرة عن القصيدة الشعبية الكلاسيكية في تقويل الذات، حيث يظهر ذلك جلياً في قصيدة "ما نرضاك" للشاعر "توفيق ومان" التي يستهلها بمقاطع شعريّة ذات دلالة خاصة يقول:

"ما نرضاك تكون ساهل، ما نرضاك

ما نرضاك تكون واعر، ما نرضاك

نرضاك تحفر الوريد، وتنام فيه

وتبني على الوحيد، ونعوم معاك

افتك جوارحي، هكذا نرضاك"²

يستهل الشاعر قصيدة بما لا يرضاه في الحبيب محاولاً توجيه سلوكه وأفعاله وحتىّ أحاسيسه اتجاهه في نوع من الطرح الفلسفي الذي يقابل فيه بين المتضادات (ما نرضاك تكون

¹ - محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة ، ص124.

² - توفيق ومان، غارت شوفتي مني، ص38.

ساهر/ ما نرضاك تكون واعر) ثم يرفضهما داعيا الحبيب إلى الاندماج معه في ذات واحدة، وهو ما تدل عليه عبارتي "نرضاك تحفر الوريد" و"أدخل دواخلي" التي يرضاها الشاعر.

يتأجج الصراع بين "ما يرضاه الشاعر وما لا يرضاه في القصيدة في نوع من الصراع الداخلي في عملية بحث الذات عن ذاتها وهو أيضا "إنصات الذات إلى ذاتها، في محاولة للوعي بكينونتها وفهمها وتأويلها"¹ وتقريب الصورة للمحبوب ليأخذ انطبعا عنها -الذات- فالتعقيد الناجم عن المتضادات التي وظفها الشاعر هدفها توضيح المشاعر والأحاسيس العميقة التي لا يمكن طرحها إلا عن طريق ذلك التعقيد الذي جاء في قالب لغوي مشحون بالاستعارات، يختم الشاعر قصيدته بقوله:

"نرضاك تكون العطف لحروفي

تكمل الحكايا

ما نرضاك ما نرضاك

بصح نرضاك تكون معايا"²

يصرح الشاعر في نهاية القصيدة سبب توظيفه لتلك المتضادات التي شحنت لها القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، حيث جاء السطر الأخير تصريحاً مباشراً للمحبة أنه لا يريد سوى أن تكون معه وهو جواب يلخص البطاقة التعريفية لما عليها ذات الشاعر؛ بمعنى أنه عول على المتضادات ليقدم ذاته ومشاعره للحبيبة من أجل أن تفهم بطريقة أفضل مكنوناته الداخلية التي لا يمكن التعبير عنها بلغة مباشرة تعجز عن تفسير ما يريده وما يرضاه.

تتصاعد الغنائية في القصائد الشعبية كلما توجه الشاعر إلى ذاته لتصبح " الأنا الغنائية"

متواترة في كل مقاطع القصيدة باختلاف الموضوع والغرض الذي كتبت فيه، وهذا ما سنحاول

استجلاءه في القصيدة المعنونة "يا سلطان فريستي" للشاعر "ابن السايح الخثير"، يقول فيها:

"أما عيني ياك راء الضحك أسماط وابنك طرك اللي نجي ما واثأو

¹ - شكري الطوانس، شعريّة الاختلاف -بلاغة في أعمال إدوارد الخراط-، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط 1، دب، 2013، ص475.

² - توفيق ومان، غارت شوفتي مني، ص40.

مَلِي رُحْتِي مَا تُبْقَالُهُ تَشْرَاطُ كَيْمَا بَكْرِي قَاعَلَى اللَّي عَجْبَاتُو
خَبْرُكَ جَانِي يَا أَمَّا حِسُّهُ شَرْمَاطُ* قَطَّعْ لِي لَفَادُ ذَاكَ بَطْعَانَاوُ
وَالْقَلْبُ اللَّي رَاهُ فِي جَوْفِي خَبَّاطُ* وَتَنْ قُو وَسُطُ الْفَرِيْسَةِ دِقَّاتُو
إِشْقَفْ تَشْقَلْفْ مَا يَنْفَعُ تَخْيَاطُ وَتُقَتَّتْ مَنْحُوحُ طَارُوا شَ فَقَلَّاتُو
وَتَحْنَّتْ مَا عَادَ يَنْفَعْنِي تَلْقَلُطُ* وَتَشْنَّتْ مَثْلُ الرَّمَادُ وَتَشْنَاتُو" ¹

يعبر الشاعر عن حزنه وأساه العميقين لفراق أمه، حيث وصف لحظات سماعه خبر وفاتها الذي ترك أثرا بالغا في نفسيته فشبه قلبه أثناء سماعه خبر الوفاة بقلب الفريسة أثناء وقوعها في قبضة المفترس الذي لا يرحم ضعفها وتخبّطها، فقلب الفريسة يملأه الخوف أما قلب الشاعر فيقطّعه الحزن والأسى إذ لم يبق فيه شيء على حاله، كما أنه يحاول أن يقرب المتلقي من الصورة التي كان عليها لذلك لجأ إلى تشبيه ثان وهو تشبيه القلب بشيء مكسور تطايرت أجزأؤه، من الصعب جمعها وتركيبها مجدداً وهو ما تدل عليه عبارة "ما عاد ينفعني تلْقَلُطُ وتشتت مثل الرماد"، هذه الحالة الشعورية جعلت الشاعر يلوذ إلى أحاسيسه الداخلية ليعبر عن مدى تأثره بحادثة فقدان الأم هرباً من الواقع الأليم الذي ألمّ به.

إنّ شعريّة القصيدة الشعبيّة الغنائية تكمن في جعل الذات مركزاً تدور حوله المتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية، فكلما انطلقت القصيدة الغنائية الشعبيّة من هذه المتغيرات لابدّ وأن ترجع إلى المركز الثابت/ الذات الذي يفصح فيه الشاعر عن شعوره وأحاسيسه وحتى انفعالاته حول تلك المتغيرات، فكل نص شعريّ يحقق كينونته وشعريّته انطلاقاً من "حكمة في المعنى أو بيانا في اللغة أو غنائية في الإيقاع أو شفافية في التعبير أو مفارقة في الوصف أو صدقا في الشعور أو حداثة في الموضوع أو حسنا في الإلقاء أو استجابة إيجابية لقارئ، كلّ

*-شرمط: شرمط الشيء أي قطّعه ومزّقه

*- خَبَّاطُ: كثير التخبّط.

*-تلْقَطُ: من الفعل "لَقَطَ" الشيء، وهو أخذه من الأرض.

¹ - ابن السايح الخثير، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، ص137.

ذلك وغيره يمكن أن يكون بلاغة نص أو آخر¹ وبلاغة النص الشعري الشعبي الغنائي هي العفوية في تقويل الذات وصدقها في التعبير عن الكامن في الإنسان/ الفرد الشعبي الناتج عن عدة تأثيرات خارجية، باعتبار أن "النفس ليست أنا" راكدة جامدة بل هي فاعل ومفعول بها تتأثر بما حولها [...] هي عنصر من عناصر العالم الحي يشارك العالم في الحياة ويفكر فيها حوله، ويصل في بعض الأحيان إلى استنتاجات إنسانية بعيدة المدى²

يتجسد الشعر الغنائي الشعبي في أغراض شعرية عدة تترجم فيها "الأنا" موقفها بتغير الأغراض وتتوَعها، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "قلبي أو مفتاحو" للشاعرة "باية مختاري كنوش"، التي يهيمن عليها غرض الشكوى، تقول:

"أغْلَقْ قَلْبِي عَلَى قَلْبُو وَ حَبَا عَلَيَّا الْمَفْتَاحُ
أَشْكُونُ أَسْبَابِي وَسَبَابُو أَلِّي خَلَانَا أَوْرَاحُ
أغْلَقْ أَعْلَيْنَا بَابُو وطفأ غلينا المصباح
أنسيت التبسامولفراح الحزن في وجهي إبين

ما نشكي ما نَوَاحُ أصبرت بما كُتَابُ في لجبين³

تشكو الشاعرة فراق أحد الأحبة دون أن تصرّح باسمه أو نوع العلاقة التي تجمعها به، فكان القلب مستودع تلك التأوهات التي تحكي بشاعرية حيثيات الفراق ونتائجه عليها ما جعل القصيدة تغلب عليها مفردات الحزن، وتتعالى فيها الغنائية حين تتوجّه الشاعرة بالخطاب الوجداني إلى المتلقي تقول:

"خَلُو قَلْبِي يَنَاسُ يَزْرَاحُ خَلِيَوَاهُ عَلَى حَالُو
ما يشكي ليكوم ما ينَوَاحُ وَنُثُومُ فِيهِ أَسَالُو
حتى هو أَبْعَا يَزْرَاحُ من هَذَا أَرْمَانُ وَهَبَالُو⁴

¹ - آمنة بلعلی، عبد الله العشي، فقه الشعر (من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى)، دار ميم للنشر، دط، الجزائر، 2019، ص19.

² - مُنْجِي الشَّمْلِي، الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد، دار الغرب الإسلامي، دط، لبنان، 1910، ص148.

³ - باية مختاري كنوش، أنغام الأوتار، ص84.

⁴ - المصدر نفسه، ص85.

تتطلق الشاعرة من ذاتها لتعبر عن حجم المعاناة النفسية التي تمرّ بها موجّهة تلك الشّحنات الداخليّة إلى الآخر الجمعي/ المتلقي الذي يبدو أنّ الخطاب موجّه إليه مباشرة، وهذا ما نلاحظه من خلال تغيّر الضمير من "الأنا" إلى "الأنتم"، فالشاعرة هنا أمام متلقين حقيقيين على عكس الشعراء الذين ينطلقون من الكتابة ويخاطبون قرّاء يفترضون وجودهم، فعملية التّواصل المباشر تُكسب الشعر الشعبي عفوية تجيز التعبير بصدق عن الوجدان الجماعي والفردي¹ وتسمح للشاعر في الوقت ذاته بإشراك الجماعة في كلّ ما يدور في نفسه من أحاسيس، ما يجعل من المتلقي المباشر حافزا للقول ومقاسمة التجربة الشعريّة بكلّ ما فيها من أمور وجدانية.

يرتبط الشعر الغنائي الشعبيّ بالإنشاد أو الغناء اللّذين يعتبران أهمّ الميّزات التي تجعل من النّصوص الشعبيّة الشّفويّة نصوصا شعريّة بالدرجة الأولى، وهو ما لاحظناه في كتاب "هانوطو" **"HANOTEAU"** **"poésies populaires de la Kabylie du Jurjura"** أين يؤكد المؤلف ارتباط هذه الأشعار بالغناء إلى درجة أنّه "يضع أحيانا بين مصطلح "شعر" و"أغنية" ² نظرا للتّعالق الحاصل بينهما، والغناء بدوره وجه من أوجه التّعبير الوجدانيّ الذي يدخل فيه الصوت والحركات عند الإلقاء المباشر ما يساهم في التّعبير بالجسم عن طريق التمايلات والصوت الرجالي أو النسائي الذي يصحبه اللّحن المخصوص في كلّ حالة شعورية، فالإنشاد باختلاف مؤديه ممارسة اجتماعية وطريقة في العيش وفي تعبير الفرد داخل النّظم الاجتماعيّة الجماعية وكلّ موسيقى ناتجة عن ذلك الإلقاء لها القدرة في الحياة قد تكون المعاناة عنوان لها أو إمتاع النفس هدفا لها³ حين تكون العاطفة مرتبطة بالفرح.

خلصنا في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج لعلّ أبرزها مايلي:

¹ - ينظر: أحمد المنادي، الإلهام والتلقي في الشعر الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، دط، المغرب، 2011، ص75.

² - حكيمة بلال، الشعر القبائلي في الدّراسات الفرنسية في الفترة الممتدّة من 1867 إلى 1962، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والثقافة الأمازيغية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر ، السنة الجامعية 2001/ 2002، ص51.

³ - ينظر: محمد تحريشي، قراءة أنثروبولوجية سميائية موسيقية من بشار المركز الوطني للبحث الأنثروبولوجية الاجتماعيّة والثقافية، سلسلة رقم 07، الجزائر، 2009، ص79.

-إنّ الشعر الشعبي الفرديّ هو أحد الأنواع الشعريّة الشعبيّة التي يكون فيها المؤلّف فردياً حاضراً في نصّه الشعريّ، إمّا بتوقيع اسمه فيها أو عن طريق العوائد التي تعود عليه والمتمثلة في الضمائر المنفصلة والمتّصلة مع توثيق الشعر الفرديّ الشفويّ لتاريخ إلقاء القصيدة.

-تكون قصائد الشعبي الفرديّ الشفويّة منها والمكتوبة ذات طول معتبر ما يجعل النص الشعريّ وبالأخصّ الشفويّ يعتمد في هندسته الشفوية على تكرار اللازمة على طول القصيدة سعياً لاسترجاع النفس لمواصلة إلقاء باقي المقاطع وإعطاء فرصة للمتلقّي المباشر / المستمع لاستيعاب ما قيل في المقاطع الشعريّة السابقة.

- تؤدّي التكرارات المختلفة من لازمات وتكرارات لفظيّة دوراً مهماً في تسهيل عمليّة تلقّي الشعر الشعبي وحفظه في الذاكرة ومن ثمّ ترديده بسهولة.

-تأتي الأشعار الشعبيّة الفرديّة بلغة شعبيّة - عربيّة دارجة لا تحترم قواعد اللّغة - غير أنّ هذا لم يمنع من وجود شعريّة خاصة بها، وذلك من خلال الصّور الشعريّة المتجسّدة في الصورة البيانية في متنها.

-تعمل الموسيقى الشعريّة في القصائد الفرديّة/ الشفويّة معتمدة على الرّوي الموحد والتّصريحات والتّكرارات اللفظية التي تخلق جرساً موسيقياً وانسجاماً صوتياً أثناء القول المباشر، بينما تعمل في القصائد الفرديّة المكتوبة على الموسيقى الداخليّة والتّكرارات اللفظية والمعنويّة .

-يتضمن الشعر الشعبي الفردي مجموعة من الأنماط الشعريّة الكبرى حصرناها فيما يلي:

-الشعر السياسيّ.

- الشعر الاجتماعيّ.

-الشعر الدينيّ.

- الشعر الثوريّ.

-الشعر الغنائيّ.

-يمثّل كل نمط من هذه الأنماط موضوعاً خاصاً تدور حوله القصيدة ويعمل كل نمط -منها على تحقيق تواصل تواضعيّ تمّ بين أفراد المجتمع، وباعتبار الشّاعر فرد من ذلك المجتمع يسعى من خلال القصيدة على احترام المواثيق الاجتماعيّة وتجنّب الطابوهات المحظورة اجتماعياً، لذا نجد

أغلب الشعراء يعتذرون من زلات الألسن أثناء الإلقاء المباشر لقصائدهم أو من الموضوعات المتنافية مع تلك التواضعات.

الفصل الثالث

نسق الشعر الشعبي الجمعي؛ من الفعل
إلى الافتعال.

المبحث الأول:

البناء الفني والجمالي للشعر الشعبي الجمعي

المبحث الثاني:

الشعر الشعبي الجمعي؛ موضوعاته وأنماطه

المبحث الأول: البناء الفني والجمالي للشعر الشعبي الجمعي:

إنّ الحديث عن البناء الشكلي في الشعر الشعبي الجمعي يجعلنا أمام تصوّر لبناء قصيدة ذات طابع شعريّ أنتجت شفويا وتم تداولها عن طريق الرواية الشفوية، غير أنّنا استوحينا كلمة الشكل من القالب الذي تشغله مثل هذه القصائد حين تكتب على صفحات الورق، ولتقريب هذه الهندسة وفهمها أكثر سنتعرض إلى أحد هذه النماذج الجمعيّة الجزائرية، نقول القصيدة:

" عايروني اللاعدا بكيّت و بمؤعي رشيّت البيّت

ما تبكي شي ما تبكيش لا يمرضوا لي عيناك

ياك يماك وحدانية وباباك ما يحب عليك"¹

تمثّل هذه القصيدة أحد نماذج القصيدة الشعبيّة الجمعيّة الذي تردده النساء أثناء هدهة أبنائهنّ، حيث تتسم بنيته الشكلية بالقصر مقارنة بالقصائد الشعبيّة الفرديّة، فقد جاء متضمّنًا ثلاثة أبيات متوازية من حيث الصّوت والإيقاع، وهذا ما يظهر من خلال البيت الأول الذي يظهر في نهاية كلّ من صدره وعجزه حرف موحّد وهو "اليا"، ليشكل نوعا من "التّصرّيع" الذي لا طالما نجده في الأنواع الشعريّة الشعبيّة و خصوصا الجمعيّة منها، أين "تكون القصيدة فيه مصرّعة، ويكون الرويّ موحّدا في الشطر الأول والشطر الثاني من البيت الواحد"² أمّا بخصوص البيتين الأخيرين فجاءا بنفس حرف الرويّ الذي هو "الكاف"، حيث تكرّر هذا الحرف في القصيدة ستّ مرات - دون احتسابه حين ورد رويّا - ما ساهم في إثراء الموسيقى الشعريّة من خلال تكرار وقع هذا حرف على المسامع، بحيث "لا تتولّد الموسيقى الخاصة بالشعر الجمعيّ [...]. من العروض الكمي وعدد المقاطع الصوتية بل من عدّة آليات كالترّار والتّشاكل والتّقابل والفواصل الصوتية والنبرة"³ وأيضا م لا نستطيع إدراكه من خلال الشّكل ؛ وهو الجانب المرتبط بالأداء والحركات الجسدية والنبرات المصاحبة للغناء.

¹-Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, édition Typographie Adolphe Jourdan, 2^{ème} édition, Algerie, 1913, P31.

²- قارة عبد المنعم، نظام الهيكل لبناء القصيدة الشعبيّة الجزائرية، ص700.

³- حميد بوجيب، الشعر الشفويّ القبائلي السياق وال برهات والوظائف مقارنة أنثروبولوجية، دار التنوير، ط 1، الجزائر، 2013، ص267.

ارتبطت بعض الأشعار الجمعيّة بهندسة ذات طول محدود جداً، وربما يَعود ذلك إلى كون الطّول في القصائد لا يساعد في عملية التّذكر، فكلما كانت القصيدة قصيرة سهل حفظها وتذكرها، ثم ترديدها حين تقتضي المناسبة ذلك، ونستدل بهذا النوع من النصوص بالنص الشعريّ الذي بين أيدينا، يقول:

"يا شتا صَبِّي صَبِّي والسلاك على رَيِّ" ¹

يردد الأطفال هذا الشعر حين ينزل المطر، والملاحظ من خلاله أنّ القصيدة تتضمن بيتاً واحداً مَصنُوعاً مع تكرار الفعل "صَبِّي" مرتين في صدر البيت، هذه الهندسة القصيرة تساعد في عملية الحفظ والتّرديد وخصوصاً في هذا النوع الشعريّ - الجمعيّ - الذي تتداوله فئة الأطفال حيث يتعلق في ذاكرة الطفل بسهولة نظراً لقصره ومحدودية أبياته وسهولة العبارات التي وُظِّفت فيه إضافة إلى ذلك يلعب الاستحضار دوراً مهماً في عملية التّذكر، وهذا ما يظهر ممن خلال ارتباط كل شعر جمعي بموقف معيّن؛ فنزول المطر في هذا النص الشعريّ حفّز الأطفال على استحضاره ثم ترديده وينطبق هذا الاستنتاج على مجموعة من النماذج الشعريّة، التي يرددها الأطفال في مواقف مختلفة نذكر منها :

استحضار الأطفال للقصيدة الجمعيّة أثناء نزول البرد يقول الأطفال فيها:

"تبروري روري روري" ²

وإذا رأى الأطفال جنازة أحد اليهود أو النصارى يستحضرّون قصيدة يقولونها فيها:

"يا حَارَنَ النَّارِ فَوِّي نَارَكَ حَشْبَةَ عَرَعَارَ جَبْنَاهَا لَكَ" ³

حين يرى الأطفال "القمر" أثناء الليل يستحضرّون القصيدة التالية:

أدّيني لا خوالي	يا قمر علىّ لي علىّ لي
وعشاهم بركوكس بركوكس	وأخوالي في تونس
جَاب لها خالي سَكِين	جاءت البقرة تنطحنني

1 – Desparmet, coutumes, institution, Croyances des indigines de l'Algérie, 2^{eme} édition, P77.

2 – ibid, P77.

3 – ibid, P77.

كمن سكّين الهندية هَنْدُ هَنْدُ يِرَاعِي
وجيبُ عُشَاتِ الرّيعيّة وجيبُ مَعَاكِ التّركيّة
تبكي وتحلّل في قالت أُعْطِينِي خِيْطُ ابيضْ
والآ أُعْطِينِي خِيْطُ حُمْر وخيْطُ مَعْمَرٍ بِالْجُوهر¹

تتحو القصائد الشعبيّة الجمعيّة منحى المباشرة في الأسلوب وتوظيف ألفاظ بسيطة في تناول الفئة الشعبيّة التي تداولها ما يجعل منها قصائد عفوية تقترب من لغة التّواصل اليوميّ، ويجب الإشارة هنا إلى أنّ هذه الأشعار تخضع لنظام لهجي مرتبط بكل جغرافية، فطريقة نطق الكلمات تختلف من منطقة لأخرى، وكذلك نفس الشيء بالنسبة لبعض المصطلحات التي قد نجدها في منطقة دون أخرى، إلّا أنّها تجمع كلها في بساطة تراكيبها وقصر حجمها وإيقاعيتها "فالشعر الشعبيّ يقوم على الإيقاع الموسيقي (الّلحن) الذي وحدته النغمة، لا الإيقاع الشعريّ الوزن الذي وحدته التّفعيلة"²، كما تلعب منطقة الإيقاعات الناتجة عن أداءات المرددين النغمية والحركيّة دورا بارزا في خلق جوّ موسيقي حين تتفاعل مع مختلف المواقف التي يستذكر فيها. إنّ ما قد يعمّق فكرة أنّ النغم والإيقاع الشعريّ الجمعيّ يتميز عن باقي الأنواع الشعرية الشعبيّة الفردية أو الشعرية الفصيحة بطبيعة خاصة هو الأداء الخاص الذي يتّناوب فيه طفلين/ منشدتين في قصيدة واحدة وهذا ما سنراه في القصيدة التالية:

"بابا سُرْهَسْلي	جواب	نُعَامْ وليدي
نمتك في منام	جواب	منامة طيّارة
وين نطيروا	جواب	في بلاد النّصارى
واش ناكلوا	جواب	ال حَنْبِل
واش نخراوا	جواب	السّنْبِل
واش مَن باب ندخلوها	جواب	باب الخضرة

¹ – Desparmet, coutumes, institution, Croyances des indigines de l'Algérie, 2^{ème} édition, P82.

² – بوشية بركة، فنون شعبيّة من الجنوب الغربي الجزائري (الشعر - الرقص)، كراسات المركز CRASC، رقم 8، تراث رقم 4، الجزائر، 2004 ص30.

واذا خرجوا لكلاّب جواب حلّ سيفك وادخل¹

يتكوّن إيقاع هذه القصيدة من تضافر صوتي المنشدين من خلال صيغتي السؤال والجواب المتكرّرتين في جميع أبياتها، وما يزيد من إيقاعيتها هو دوران الأطفال في سلسلة وشدّ أيدي بعضهم البعض في نوع من الرقص الدائري المنسجم مع كلمات النصّ الشعريّ، فالهدف الرئيسيّ من الرقص هو التنظيم² بمفهومه الواسع الذي يتجاوز الأهداف الاجتماعية ليحقّق تناغما في كلّ شيء تعلّق بالجماعة و المشترك بينها.

-أولا: الصورة الشعرية:

ترتبط الصورة الشعرية بقدرات الشاعر في إيصال المعنى لمتلقّيه من خلال الاستعانة بالخيال الذي يتيح التعبير عن الأشياء و المكونات والأفكار ومقاسمتها مع الجماعة³، وذلك بالاستعانة بتعابير شارحة وعبارات دالة وكلمات رمزية تتخذ مستويات متفاوتة في التعبير باختلاف السند الذي أعتمد في تجسيد الصورة، كأن يستعين الشاعر بالرموز والتشبيهات والمجازات والاستعارات بأنواعها أو قد يتجاوزها حين يتوجّه إلى مخاطبة المتلقي من خلال استثارة الوعي الجمعي بطريقة ضمنية من خلال تجاوز المستوى التواصلي العادي و توظيف علامات ثقافية دالة تختبئ من ورائها صور شعرية لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال اللجوء إلى تفكيك تلك العلامات.

سنحاول في هذا العنصر التطرّق إلى أهم المستويات التي جاءت عليها الصورة في النصوص الشعرية الشعبية الجمعية، وقد توصلنا إلى تلخيص أبرزها وحصرها فيما يأتي:

¹ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} édition, p71

²-ينظر: محمد جلال حسين، الرقص في طقوس الميلاد والزواج والوفاة لدى جماعة اليوروبا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع06، الجزائر، 2021، ص172-173.

³-ينظر: علي الخرباشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، ع 110، العراق، 2014، ص106-107.

أ-التشبيه:

تذهب الأشعار الشعبية الجمعيّة إلى توظيف أنواع مختلفة من التشبيهات من أجل تقريب صورة معيّنة للمتلقّي عن طريق علاقة المشابهة، وقد تلجأ إليه " للتمثيل والتوضيح، و التبيين ولغير ذلك من الأغراض"¹، ولتقريب الفكرة نمثل بإحدى تلك الأشعار، يقول النصّ الشعريّ:

" صَدْرُ مُبْرَزٍ مِثْلُهُ لِأَفْرَاحِ الْوَرِّ

حِينَ يَدْرُزُ بَيْنَ الْفِيَّافِي يَا حُويّ

عَذَّبَتِي قَلْبِي اللَّهُ حُسْبِيكَ يَا طِفلة"²

يحمل التشبيه في هذا المقطع الشعريّ أربعة أركان تتوزّع على المشبّه/ الصّدر، والمشبّه به/ أفراح الورّ- الإورّ- وأداة التشبيه/ مِثْلُهُ - مِثْلَ - و وجه الشّبّه / البروز والإثارة، حيث يقرب إلينا صورة مفادها؛ بروز هذا الصّدر الأنثويّ بصورة ملحوظة وإثارته للإعجاب وهو ما نجده عند طيور الإورّ التي تمشي مبرزة رأسها نحو الأمام ما يثير فينا نوعاً من الإعجاب و الإثارة حين رأيّتها. يأتي التشبيه في صيغة أخرى أكثر إيحائيّة من سابقتها، أين يكون المشبّه متساو مع المشبّه به في الصورة المراد إبرازها للمتلقّي، وهو ما سنراه في المثال الآتي، تقول النّسوة:

"يابنتي يا لا لاّ يا رجلين الحمامة

روحي لبنات عمّك بقيهم بالسلامة"³

جاء البيت الأوّل من القصيدة متضمناً تشبيهاً بليغاً، حيث شُبّهت فيه البنت/ العروس برجلي الحمامة في الرّشاقة والطّول والجاذبيّة، وذلك بحضور ركنين من التشبيه؛ المشبّه/البنت، والمشبّه به/رجلي الحمام، وغياب الرّكنين الثالث والرّابع وهما: أداة التشبيه، وجه الشّبّه/ الطول والرّشاقة باعتبار أنّ التشبيه البليغ "هو التشبيه الذي حذفت منه أداة التشبيه ووجه الشّبّه"⁴، وقد نتج عن

¹-علي الجندي، فنّ التشبيه: بلاغة أدب نقد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1966، ص48.

²- Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} édition, p171

³ - ipid, p79.

⁴-عبد الهادي خضير نيشان، المصباح والسفينة-دراسة في التشبيه البليغ في كتاب نهج البلاغة للإمام علي، مؤسسة علوم نهج البلاغة، ط1، العراق، 2018، ص17.

توظيفه إنشاء صورة شعريّة عن مدى جمال ورشاقة العروس من خلال رفع صورة المشبّه/ العروس إلى مستوى المشبّه به/ الحمام حتّى يبدو ان نظيران، وذلك من أجل تحفيز الخيال وترسيخ صورة في الذهن¹ عن طريق تقريبها بالمشابهة.

ب- الاستعارة:

تتوافق أغلب الآراء التّفسيرية على أنّ الاستعارة وجه من أوجه المجاز وهو ما يوضّحه تعريف الجاحظ في كتابه البيان والتبيين عند تعريفه لها على أنّها " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"² وهو تقريبا ما ذهب إليه أرسطو في تعريفه لمفهوما - الاستعارة - حيث ربطها بالمجاز الذي يفيد النقل أو الاستبدال على مستويات معيّنة ويسمح للمعنى بالترحال من تعبير لآخر لتحقيق التمثيل³ المراد تجسيده في النص الشعري الشعبي الجمعي.

تتحقق الصورة الشعرية في النص الشعري الشعبي الجمعي مشكلة من طابع إستعاري جمعي يزيد الصورة وضوحا وجلاء ما قد يساهم في تقبل مثل هذه النصوص واستيعابها باختلاف النمط الشعري الجمعي الذي قيلت من أجله، وسنمثل لأجل ذلك بنمط البوقالة، نقول النسوة في إحدى أشعارهن في هذا النمط الشعري:

"العشّاق في دارنا والعشّاق ربّانا
والعشّاق في بيزنا حتّى حلامانا
العشّاق محبّة حتّى رُمات الأغصان
العشّاق ما ينجيه قاضي ولا سلطان"⁴

يتضمّن نصّ البوقالة مجموعة من الاستعارات الموزعة على أسطره الأربعة، حيث جاءت في السّطر الأوّل استعارتين مكنيتين وهما: العشاق في دارنا، العشاق ربانا، فالأولى شبّه فيها

¹ - ينظر: عبد الهادي خضير نيشان، المصباح والسفينة-دراسة في التشبيه البليغ في كتاب نهج البلاغة للإمام علي، ص 17.

² - عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط07، مصر، 1998، ص153.

³ - ينظر: نادية ودير، الاستعارة الكلاسيكية والاستعارة الجديدة، مجلة معارف، ع21، الجزائر، 2016، ص214.

⁴ - desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p169

"العشق" بشخص يلازمنا في المنزل ولا يمكننا مفارقتة، حيث جُعل من العشق شخصا يتواجد معنا في كل وقت، فحذف المشبّه به الذي هو الشخص وترك لازمة من لوازمه وهي الفعل يسكن الذي يفهم ضمناً، وما يعمّق بلاغة هذه الاستعارة هي الاستعارة الثانية التي تليها مباشرة في نفس السطر "العشق ربّانا" حيث قامت هذه الأخيرة بتوضيح وتقوية معنى الاستعارة الأولى، حين جُعل من العشق شخصا يمكن أن يربّينا ويعلمنا ويوجّهنا في كلّ تصرفاتنا، فنحن نكبر على أيديه ونعيش ونموت معه، وهذا ما نجده في الأسطر المتبقية من البوقالة، أين وصل الحدّ إلى جعل العشق شجرة ضربت جذورها في عمق الأرض، ويظهر ذلك في السطر الثالث في عبارة "العشق محبقة حتّى رماث الأغصان"، وفي السطر الرابع "ما يقدر ينحيها لا قاضي ولا سلطان" وهي استعارة تصوّريّة*¹، يمكن تسميتها بالعشق شجرة، ولكي نفهم مجال العشق وهو المجال الهدف لابد من ربطه بمجال آخر أقلّ تعقيدا منه وهو المجال المصدر (الشجرة)، حيث يمكن أن نتصوّر في أذهاننا كلّ تفاصيل الشجرة من أوراق وأغصان وجذور وغيرها، شجرة عملاقة ضربت جذورها أعماق الأرض لا يمكن إزاحتها من مكانها، حتى وإن حاولنا ذلك لتفاجأنا ببقاء جذورها مغروسة في الأعماق، ما قد يجعلها تتجدّد وتورق من جديد، وبهذا التّصور فإنّ تحقّق هذه الصورة الشعرية مرهون بالعلاقة بين المجالين المصدر/ الهدف السّالفي الذّكر.

ج- النسق الثقافي المضمّر:

إنّ مجرد التّوافق على اختيار تسمية الشعر الشعبي الجمعيّ للنتائج الشعرية الجمعيّة المجهولة المؤلّف والمتداولة من طرف الفئات الشعبيّة - في مناسبات وظروف خاصّة - يقودنا للتّفكير والبحث عن سبب قابليّة تداول هذه الفئات لهذا النوع الشعريّ الشعبيّ و بقاءه محفوظا في الذاكرة الشعبيّة وتناقله جيلا عن جيل، ولعلّ إحدى الإجابات المحتملة لهذا التّساؤل هي طبيعته الفنيّة الخاصّة، وصوره الشعرية المتوارية وراء قناع العاديّ التي تتوجّه للوعي الجمعيّ من خلال

* إنّ الاستعارة التّصوريّة بمفهوم لايكوف هي استعارة تقوم وفق مجالين، مجال مصدر ومجال هدف، حيث نعتمد في فهم المجال الثاني انطلاقا من المجال الأوّل، فيكون بذلك المجال الهدف أكثر تعقيدا من المجال المصدر، ينظر: جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، د.ط، مصر، 2014، ص13.

مهمة التحريض التي يقوم بها النسق الثقافي لتتضاعف شعريّة النصّ الشعريّ الجمعيّ حين يكبر مجال تلك الصّورة الشعريّة ويحدث تماسا مع الثقافيّ بالإضمار.

يشتغل النسق الثقافيّ في الأشعار الشعبيّة الجمعيّة باعتباره وجها من أوجه الصّورة الشعريّة من حيث هو "دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسّلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"¹ بتوجيه تلك الدّالة عبر صورة شعريّة مبنية على الإضمار والمتواضعات الثقافيّة المثيرة للوعي الجمعيّ لما لها من سلطة على المتلقّي، وبهذا فالأنساق الثقافيّة المضمرّة "سلطة من نوع خاص {...} حاضرة في فلتات الألسن والأقلام بصورة آليّة، وينجذب نحوها المتلقون دونما شعور منهم، لأنّها أصبحت تشكّل جزءا هاما من بنيتهم الذهنية والثقافية"² وهو ما سنعمل على استنباطه في هذا النصّ الشعريّ الجمعيّ الذي عنوانه "ديسبارمي": "غنيّة مضحكة على الطّلبة"، نقول أبياته:

وَمَحَلِّي مَعَ السُّطَلَاجِ	"الرُّوزُ وَاللَّحْمُ وَالْجَاغُ
حَتَّى الزَّرْدَةِ جَبْرَة	هُمَا دَوَا كُلَّ عِلَاجِ
وَفَنَاجِلْ مَن فُجْرَة	قَهْوَة تُطَيِّبُ فِي الْبَقَرَاغِ
وَنُطِيحُ فِيهِ كِي الْمَلْهُوفِ	مَنْ صَابَ لِي كُبَابُ خُرُوفِ
بِيَهُمْ نَقَعْدُ الصَّفْرَة	حَتَّى طَوَابِقُ الْمَعْلُوفِ
صَبَّ لَحْلِبِ بِالْكُثْرَة	مَا اَزِينْ ذَاكَ الْمَسْفُوفِ
مَخْلَطُ بَسْمَنْ مَرْفُوعِ	كُسْكُسُ كِي التَّبَرِ مَصْنُوعِ
فُوقُو أَطْرَافَ مَنْ هَبْرَة	فَلْقَلْ وَحَمَّصْ مَجْمُوعِ
وَالسُّكَّرُ يَنْحِي الدَّا	خُبِرْ سَخُونُ بِالزَّيْدِ
نَغَطْسُ صَوَابِعِي الْعَشْرَة	أَجِي تَشُوفْ كِي نَبْدَا

¹ - عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطياف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط1، سوريا، 2004، ص33.

² - إسماعيل خلباص حمّادي، إحسان ناصر حسين، النقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كَلِيّة التّربية جامعة واسط، ع 13، العراق، 2013، ص17.

فِي الْبَيْتِ مَا نُرَى أَحَدًا تَحْتَ السَّرِيرِ بِالسُّتْرَةِ¹

يظهر من خلال هذه الأبيات الشعرية الهزلية-التي تُردّد في مناسبات يحضر فيها الطلبة- أنها أبيات عادية تحمل فقط ما تعنيه من معانٍ واضحة كأن نفهم منها؛ أنها تتحدّث عن حبّ الأكل والشراهة غير أنّ وراء هذه الأبيات الشعرية الواضحة صورة نسقية مطمورة فيها، تستخرج بمجرد استحضار ما نعرفه في ثقافتنا المحلية/ الجزائرية عن الطلبة وطريقة تصرفهم في المناسبات المختلفة فيما يخص مأكّلهم ومشربهم، حيث يتواكلون على الناس إطعامهم أحسن المأكّل والمشرب وباعتبارهم رجال دين ولديهم سمعة جيّدة في الأوساط الشعبية يغتنمون الفرصة لانتهاز الناس باظهار رضاهم للذين يقوم بتلبية حاجياتهم، وهو ما تدلّ عليه الأبيات الشعرية ضمناً، فاختيار استحضار موضوع الأكل في كلّ مرّة يكون فيه الطلبة متواجدون ليس اعتباطياً، وإنّما خاضع لسلطة الثقافة الخاصة التي تتجسّد في السلوكيات المتواضع عليها الخاصة بفئة الطلبة ذلك لأنّ "مكونات الثقافة لا تغدو نسقاً إلا حينما تتكرر وتترسّخ، فالأفكار والقيم والأعراف والإيديولوجيات حينما تتعرّز داخل الثقافة وتتضمنها نصوصها، حينئذ فقط تصبح انساقاً تمارس فعلها في التأثير داخل النصّ الثقافي وخارجه على فعلي الإنتاج والاستهلاك معاً؛ لذلك لا يمكننا أن ننكر ما للتكرار من قيمة في تعزيز النسق الثقافي، الذي لا يمنح تلك الخاصية، إلا إذا تشكّل عرفاً شبه متواضع عليه، عاكساً نظرة مجموعة من البشر لأمر من الأمور ذات تعلّق بجانب من جوانب حياة الإنسان الاجتماعية أو الاقتصادية أو النفسية أو العلمية أو الدينية"² وهي ما عليه الوضعية التي شرحناها أثناء تطرّقنا لمضمون ما جاء في هذا النسق الثقافي.

¹-desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition p167

²- عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهليّ و فوقيتها في الشعر، مجلّة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية، المجلد 22، ع02، العراق، 2014، ص317.316.

-المبحث الثاني: الشعر الشعبي الجمعي؛ موضوعاته وأنماطه:

يعدّ الشعر الشعبي الجمعي أحد الأنماط الشعرية الشعبية التي يزخر بها التراث اللامادي الجزائري، حيث يمثل هذا النمط من الشعر الطابع الاجتماعي أو الذاكرة الجمعية لسكان مناطق مختلفة من الوطن، ونقصد بالشعر الجمعي ذلك الشعر المجهول المؤلف الذي حفظته الذاكرة الشعبية ثم تناقلته جيلا عن جيل و"تقوم بها مجموعة من النساء أو الرجال في شكل أغاني جماعية تغنى حسب مواضيع ومناسبات الأغنية"¹ منها ما يرتبط بدورة الحياة كالميلاد والوفاة، ومنها ما يرتبط بالمناسبات المختلفة (الدينية، الاجتماعية)، ومن الأشعار الجمعية ما يصاحب العمل والأشغال التي يؤديها كلّ من الرجال أو النساء في حياتهم اليومية، وقد تتجاوز كل هذه الأغراض حين يتعلّق الأمر بأشعار اللهو التي يرددها الأطفال أثناء اللعب أو ما تردده النساء أثناء اللهو كالبوقالات والحوافي.

-أولا: الشعر الشعبي الجمعي ودورة الحياة:

يرتبط الشعر الشعبي الجمعي ارتباطا وثيقا بدورة الحياة التي يمرّ بها الإنسان بدءا من مراحله الأولى وهو جنين تصاعديا (الميلاد، السبوع، الختان، الحمل، الزواج، الموت... إلخ) وصولا إلى فئات أو مراحل عمرية متقدّمة، وعموما فإنّ "مفهوم دورة الحياة (Cycle de la vie) مستوحى في دلالته الاصطلاحية والمنهجية مما يسمى الدراسات الشاملة Global studies التي دعا إليها الأنثربولوجيون الموظفون على وجه الخصوص (مالينوفسكي - راد كليف براون -فرانتز بواس) وهي تعني فيما تعنيه أنّ حياة الجماعة (في المجتمعات التقليدية) تشكّل دائرة كاملة كلّ نقطة فيها تحيل إلى ما بعدها وترتبط بما قبلها، بحيث تكون البداية هي النهاية أيضا، وينصهر ضمن هذه الدائرة كل أوجه النشاط الإنساني"² فيما يصاحب الشعر

¹- صليحة سنوسي، أشكال الأغنية الشعبية في الغرب الجزائري، كراسات مركز CRASC، رقم 17، تراث رقم 07، الجزائر، 2009، ص50.

²- بوحبيب حميد، الشعر الشفوي القبائلي -السياق والبنات والوظائف- مقارنة أنثروبولوجية، ص408.

الشّعبيّ الجمعيّ هذه المحطات، ويخصّ كل مرحلة من هذه المراحل حقها ويشحنها بالمعتقدات والرواسب الثقافية التي وجدت هذه الأشعار موطنًا لها.

أ- الميلاد:

يعتبر الميلاد بداية لدورة حياة الإنسان وهي أهم مرحلة بالنسبة لكلّ الأسر والمجتمعات باختلاف ثقافتهم غير أنّ الثقافة الإسلامية تولي اهتماما بالغاً لهذه المحطة الحياتية الأولى كونها تكريس للملة المسلمة، وهذا ما تؤكّده أقاويل النسوة قبل الولادة يقلن: "لا إله إلا الله محمد رسول الله، الحمد لله آلي خلقني ربّي مسلمة راني نولد في الملة المحمدية"¹ ما يحيلنا إلى سعي الفئات المجتمعات الجزائرية إلى خدمة الدين عن طريق الميلاد وتوريث الأبناء الدين والثقافة الإسلامية ومن ثمّ الحفاظ على الأمة الإسلامية من الزوال.

تظهر الفئات الشّعبية اهتماماً بالغاً بقدوم مولود جديد في العائلة حيث تعمل على استحضار عدّة عادات وتقاليد من شأنها الترحيب به وحمايته من العين ومن المرض، والمعروف عن المجتمع الجزائري أنّه يحرص على إظهار فرحه وسروره بميلاد عنصر جديد في العائلة، و "التي تسعى إلى استقباله في جوّ يسوده الألغاز والسّحر والطقوس الدينية وحتى الوصفات الطبية التقليدية"² حيث يظهر جانب من هذا الاهتمام في الشّعر الشّعبيّ الجمعيّ الذي يحمل جانبا لا يستهان به من تلك العادات والتقاليد المتوارثة، المتعلقة بالميلاد، وفي ذلك تردّد النسوة عند ميلاد طفل ذكر ما يلي:

"البشير النذير السراج المنير سيدنا محمد صلى الله عليه"³.

¹ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p609.

² – ZERDOUMI NEFISSA, Enfants d'hier : l'éducation de l'enfants en milieu traditionnel Algérien, Maspero, paris, 1979, p72.

³ – سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص301.

تتعلق مفردات الثقافة الإسلامية مع الشَّعر الشَّعبيّ الجمعيّ الذي يصاحب كل مرحلة من مراحل دورة حياة الإنسان، ويظهر ذلك التَّعلق في هذا النَّص الشعريّ الذي يقال من طرف النسوة أنحاء مليانة -عين الدفلى- بمناسبة ميلاد طفل ذكر من خلال الصلاة والسلام على النبي محمد (ص) وتوظيف أسماء له كالْبشير، النذير، السراج المنير التي نحيل إلى تشبّع ذلك المجتمع بالثقافة الإسلامية، وكما تحيل تلك الأسماء أيضا إلى الاحتفاء بالمولود الذكر المرغوب فيه في المجتمعات العربية بصفة عامة ف "الطفل الذكر في المجتمعات العربية أكثر تفضيلا من الطفل الأنثى [...] ويصل هذا التفضيل إلى درجة أن بعضهم يملؤه الحزن إذا ولدت له أنثى"¹ في حين يعتزّ المجتمع بالذكر من خلال إسناده توصيفات أفضل خلق الله محمد (ص)، أمّا الأنثى فيقال عند ميلادها:

"حَمْدُنَاكَ شُكْرُنَاكَ يَا مُوَلَّانَا طَلَبْنَاكَ رَغَبْنَاكَ تَسَمَّحْ لَنَا"²

يظهر من خلال البيت الشعريّ تمسك المجتمع بالرابطة التي تجمعها مع الله عز وجل وذلك بحمده وشكره على نعمة الأولاد غير أنّ عجز البيت يحمل تأويلا بعدم رضي المجتمع عن المولود الأنثى ومع العلم أن جنس المولود أمر في يد الله ولا أحد يستطيع التَّحكّم في الأمر وتغيير تلك الحقيقة فإنّ الفعل "اسمح لنا" يراد منه الاعتذار من الله بسبب تمنيتهم -الأسرة/ المجتمع- ولّا ذكرا، ليأتي ذلك الاعتذار بعد إيمانهم بأنّ جنس المولود من الأمور الإلهية التي لا يجب التَّدخل أو معارضتها كون تفضيل الذكر على الأنثى جهل بنعمته عليهم.

يعدّ ميلاد مولود جديد طقس عبور أول ينسلخ فيه جسم وروح من شخص آخر ، بعدما كانا يعيشان في جسد واحد، وهو "طقس من طقوس المرور التي تسمح للمولود الجديد بالانتقال من

¹ - علياء شكري، محمد الجوهري وآخرون، دراسات في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، الطفل والتنشئة الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، دط، مصر، 2008، ص10.

² - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص301.

الكائن البيولوجي إلى الكائن الاجتماعي¹ الذي يتطلب من الأسرة تهيئة شروط معينة الإدماج لإدماج الطفل لاحقا وحمايته إلى حين يتخطى مرحلة أخرى.

ب- السبوع (اليوم السابع بعد ميلاد الطفل):

تمثل احتفالية "السبوع" أحد العادات المتوارثة جيلا عن آخر في المجتمع الجزائري، حيث يمثل هذا المصطلح اليوم السابع بعد ميلاد الطفل أين تقوم العائلة باستحضار مجموعة من العادات والتقاليد التي لا تختلف كثيرا بين كل منطقة وأخرى فعموما يحتفل به "بإعداد مأدبة عشاء ويضحى فيها بكبش أو عدد من الدواجن ويستدعي الناس (الأعمام والأخوال وذوو القرى) ويعم البيت جواً احتفاليّ وزغاريد وإطلاق البارود"² كما تصاحب هذه العادات الرئيسية مجموعة من الطقوس والعادات الثانوية كوضع الحناء للمولود وقصّ شعره واختيار اسم له.

يتوافق "السبوع" بدرجة كبيرة إلى ما دعت إليه السنّة النبوية الشريفة تحت مسمى "العقيقة"، والتي تعني "الشاة التي تذبح عند حلق شعر المولود"³ وجاء في حديث رسول الله (ص) قوله: "كلّ غلام رهينة بعقيقة، تُذبح عنه يوم سابعه، ويسمى فيه ويخلق عنه" رواه الخمسة وصحّحه الترمذي 2142، وهو بالتقريب ما يفعله المجتمع الجزائري حرصا على سلامة المولود من كل أذى وهذا ما يؤكّده قول القابلة نفسها التي ولّدت المولود:

"يا موالين الدّار هذا وليدكم حنّو عليه

والبخور نعطيو لكم بخوركُم

والعشا نعطيو لكم عشانكم

¹ - فريدة قاضي، عادات استقبال الطفل بين التقاليد والحداثة: السابع، التسمية، معتقد العين، التّقييط، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع01، الجزائر، 2010، ص135.

² - حميد بوحبيب، الشّعر الشّفويّ القبائلي - السياق والبنات والوظائف - مقارنة أنثروبولوجية، ص425.

³ - مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص1122.

ما تَأْذِيُونَا مَا نَأْذِيُوكُمْ¹

تخاطب القابلة في هذه الأبيات الجنون بعد أن دارت بالولد في كل أرجاء الدّار وكلّ الأبواب وحرصت على تسبيعه في كلّ موضع من هذه المواضع مع وضع كمية من الكمّون في فمها ورميه في كل مكان مع تردد هذا الشّعر لضمان سلامة الطفل وعدم إيذائه من طرف الجنّيات التي ولدنا في نفس اليوم الذي ولد فيه الطّفل.

يضاف إلى مجموع هذه الطقوس، عادة ربط الحناء للمولود مع زغاريد النسوة الحاضرات كالعمّات والخالات والجارات، وإذا كان ذكرًا تتقدّم إحداهنّ، وتقول:

"بسم الله والصّلاة على رسول الله

وبين خالاته وبين عمّاته

أيا وتقرّحوا بوليدكم

أعقوبة لختانتة"²

تصاحب هذه الكلمات زغاريد النسوة كلّ مرة تنهي فيها كل واحدة شعرها أو ما يعرف في الثقافة الجزائرية بالتّقدّام، والتي هي عبارة عن كلمات يملؤها التّقاؤل بمستقبل زاهر للمولود ترافقها "الزغاريد ودق النواقيس والأصوات العالية والأعيرة النارية التي هدفها طرد الأرواح الشريرة وشرور العين"³ على الطفل.

ويقال أيضا عند تقديم المولود الذكر:

أوليدي ثوب الحرير أو مرّته قطائنه

مَا يَنْقَطَعُ مَا يُحُولُ مَا يَرْخَسُ عَنْ سُومْتُهُ"⁴

¹ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition P07.

² – ibid, p09.

³ – شوقي عبد الحكيم، الشّعر الشّعبي الفلكلوري دراسة ونماذج، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثقافة، دط، مصر، 2016، ص214.

⁴ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p09.

تحمل هذه الأبيات الشعرية نوعاً من التّيمّن بمستقبل زاهر للمولود "الذكر" من خلال تشبيهه بثوب من الحرير، فالمعروف عن هذا النوع من القماش أنّه أغلاها وأجودها بحيث يرتبط لباسه في ذهنية العامة بالملوك والسلّاطين، ومثل ذلك القماش لا يتحلّل ولا يتقطّع بسهولة لذا نجد أنّ ثمنه دائماً مرتفع مقارنة بالأنواع الأخرى من الأقمشة، فتشبيه المولود به يحمل دلالة التّعجير لفترة طويلة مع السّمة الحسنة بين النّاس والتي هي من المقومات المهمّة التي يراعيها الفرد في الأوساط الشعبيّة باعتبار أنّ المجتمع هو المركز، وسمعة الفرد هي التي تحدّد رأي المركز فيه، وهنا تقترب كثيراً مهمّة المؤسسة الاجتماعية مع تلك الدينيّة في توجيه سلوك الفرد وجعله ينتسب بالقيم الإسلاميّة دون وعي منه، فهذا النوع من الممارسة الدينيّة "هو الإسلام الحيّ الذي يعيش في الواقع الممارس من قبل الطبقات الشعبيّة البعيدة عن سلطة الدّولة، وتأثير النخبة العالميّة من الفقهاء والمثقفين"¹، لذا نجد المرأة حريصة على أن يكون المولود ذو أخلاق عالية لضمان سمعة جيّدة ومكانة اجتماعية مرموقة في الوسط الاجتماعي.

إنّ "النّقد" لا يقتصر على المولود الذّكر فقط، وإنّما على المولود الأنثى أيضاً، غير أنّ تلك الأشعار تتغيّر مضامينها بمجرد تغيّر جنس المولود، وهذا ما نلاحظه من خلال ما تقوله النسوة في أشعارهنّ:

"رُوحُوا رُوحُوا يَا السُّلْفُ وَعُرُوسَتِي رَاهِي جَانُكُمُ

وَاللّٰهُ يَا شَعَرَ عَلِيَّهَا مَا تَسْعَىٰ عِنْدَ بَنَاتِكُمْ"²

يظهر هذا الشعر مدى افتخار النسوة بجمال المولود الأنثى وتشبيهها بالعروس المترنّية في أبهى حلّتها، غير أنّ البيت الثاني يحمل في دلالته دونية المرأة وارتباطها بالصّراعات والتراجم مع قريناتها من نفس الجنس ويظهر ذلك جليّاً من خلال جعل شعرة المولود الأنثى أفضل من بنات

¹ - أحمد زغب، عمود الدخان: رواسب الآخر في ثقافتنا الشعبيّة، دار مزور للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الجزائر، 2015، ص 09.

² - Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p09.

الأخريات في نوع من الاستصغار للآخر لإعلاء قيمة المولودة الأنثى الخاصة بهم -العائلة الأسرة- ليخرج المتلقي بانطباع مفاده أنّ المرأة عدوة قرينتها من نفس الجنس.

يقال عند تقديم المولودة الأنثى أيضا:

"جَايزُ عَلَى الْمُرِيجَةِ أَوْ رَاشَفُ نَوَّارِهَا

ذِي مَرْتَكْ يَا وَلِيدِي مِنَ الْبَنَاتِ اخْتَارَهَا"¹

يتمّ "التّقدّم" حسب هذا الشعر بتمنّي النّسوة الحاضرات للمولودة الأنثى التوفيق في حياتها وبلوغ أمانيتها، وقد حدّد سرقف تلك الأمنية وحصرناها في "الزواج"، بحيث يتمّ اختيارها من الذّكر واصطفائها كزوجة، ما يحيلنا إلى طبيعة العقلية النسوية في المجتمعات العربية التي جعلن كل طموحات الحياة والمستقبل في نيل إعجاب الذّكر من أجل الزواج به، ف"التّقدّم" في هذه الأبيات يحمل أنساقا مضمرة بتبعية المرأة للرجل حيث "تربّي منذ نعومة أظافرها على أن تكون أنثى أو أداة جنس، تعرف كيف تكون جسداً فقط"² وهذا ما يحيل إليه البيت الثاني الذي يحمل معنى مفادها عرض الطفلة /المولود على الطفل/ الذّكر.

ج- الختان:

يعدّ الختان أحد العادات المميّزة للمجتمعات المسلمة، أين يتم فيها إعداد المولود الذّكر للمستقبل لأن يكون ذكراً كبقية الذكور في مجتمعه، "وهو عبارة عن طقس تأسيسي لرجولة الطّفل في المستقبل"³ كي يستطيع الاندماج مع المجتمع المسلم الذي يفرض الختان من أجل طهارة الذّكر من الأمراض ويحقق ذكوريته حسب أعراف المجتمع التي تلحّ وبصورة خاصة على كلّ ما يثبت الرّجولة/ الذكورة، ويكرّسها.

¹ - desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p09.

² - نوال السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، ص ص165-166.

³ - أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعية المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع الباطرياركي، دار المثقف للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2018، ص73.

تحتفل المجتمعات العربية الإسلامية بختان المولود الذكر، وتتبع في ذلك عدّة طقوس تعبّر فيها عن فرحها وسرورها بتهيئة مولود ذكر لحياة الذكورة، بما في ذلك الجنس الآخر، حيث تعبّر النسوة في ذلك اليوم عن سعادتهن بقلن:

"ختن يا الختّان أو ختن لا تخاف خرج لي وليدي من تحت الإيزار"¹

يُقال هذا الشعر أثناء تهيئة الطفل الذكر للختان، حيث يظهر من خلاله رغبة النسوة الحاضرات في التّعجيل في هذه المرحلة المهمة بالنسبة للمجتمع الجزائري.

يمثل "الإيزار" اللباس التقليدي الذي يلبسه الطفل الذكر قبل إجرائه للختان وهو قميص أبيض يصل للمقدمين وطربوش أحمر يوضح فوق الرأس، وفي نفس المناسبة يقلن أيضا:

"طهر يا المطهر صحّ ليك لا توجع وليدي لا نغضب عليك"

طهر من تحت اللحاف طهر وليدي لا تخاف

طهر يا بوشاشية طهر وليدي لعزير علي

طهر تحت الدالية وطهارة وليدي صبحت بارية

طهر المطهر يا بوشاشية طهر لحمه لعزير علي

طهر يا المطهر فوق الفراش طهر وليدي واعزم لا تبطاش"²

تتزامن كلمات هذا الشعر مع ختان الأطفال، حيث توصي النسوة الختان بعدم الخوف والتردد من ختان ابنهم كونه طهارة وتعدّ ويظهر ذلك جليا في اختيار أغلب العائلات ختان أبنائهم يوم الاثنين المصادق لكل مولد نبوي بالنسبة للمسلمين، أمّا ما يشبه ذلك في الثقافات الأخرى فكان ذلك معتقدا ضاربا في القدم، حيث "أنّ السّومريين كانوا يلطّخون أنفسهم بالدماء عند المذبح وبعضهم كان يفندي ذاته بإحصاء نفسه، والفينيقيون جروا على شرعة التضحية بالابن البكر، وفي قرطاجة كانوا يقدّمون أعزّ أبنائهم استرضاء للإله (بعل) أمّا العاقلون منهم فيكتفون نقص

¹ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition p09.

² – سونك، الديوان المغربي في أقوال غرب إفريقية والمغرب، ص309.

قلّفة ذكر الطفل وإلقائها في نيران الإله"¹ ما يجعلهم يقتربون إلى درجة كبيرة من تقليد الختان عند الشعوب المسلمة.

تستحضر النسوة في الشرق الجزائري -الهضاب العليا- شعرا يشبه إلى حد كبير الشعر الذي ذكرناه سابقا عن الختان، ونرجح أنه نفس الشعر تعرض نتيجة للرواية الشفوية للزيادة وبعض التغييرات الطفيفة، وهذا ما يؤكده التطابق النسبي من خلال هذا المقطع الأول، يقلن:

"طَهَّرْ يَا الطَّهَّارُ يَا بُوشَاشِيَّةَ

يَا بُوشَاشِيَّةَ طَهَّرْ لِي وَلَيْدِي لَعَزِيزُ أَغْلِينَا

طَهَّرْ يَا الطَّهَّارُ وَصَحَّحَ يَدِيكَ

عِنْدَكَ لَا تَجْرَحْ وَلَيْدِي لَنَغْضَبُ عَلَيْكَ

جَاتْ نَائَاهُ وَجَابَتْ الْحَنَّا

طَهَّرْ لِي وَلَيْدِي طَهَّارَ الْهَنَّا

طَهَّرْ يَا الْمُطَهَّرُ يَا بوشاش أَحْمَرُ

طَهَّرْ لِي وَلَيْدِي عَرَجُونُ الثَّمَرُ"²

يتقاسم هذا المقطع الشعريّ عدّة أبيات مع المقاطع التي عرضناها في القصيدة ما يجعلنا أمام نتاج شعبيّ تمّ تداوله على نطاق واسع عن طريق الرواية الشفوية التي سعت لضمان حفظ هذه الأشعار من الاندثار وذلك بنقلها إلى أكبر عدد ممكن المتلقين، غير أنّ الشفوية أثرت بطريقة لافتة في ذلك النوع من القصائد من خلال التغييرات والزيادات ف"التنوع والتحوّل هو خاصية تميّز نصوص التراث الشفاهي"³ الذي يصعب الحفاظ عليه كما تمّ تلقيه أوّل مرّة، حيث يظهر ذلك جليا من خلال المقطع الثاني من نفس القصيدة التي تغنى في مناسبة الختان حيث

¹ - سيد محمد القمني، الأسطورة والتراث، دارسينا للنشر، ط02، مصر، 1993، ص81-82.

² - رشيدة سبتي، الصراوي غناء العمريات في منطقة سطيف والهضاب العليا أولاد براهيم نموذجا مع دراسة اثنوغرافية للمنطقة، دار التنوير، ط01، الجزائر، 2020، ص165.

³ - لويس جان كالفّي، تر: رشيد برهون، التقاليد الشفهية "ذاكرة وثقافة"، ص47.

تضاف إلى القصيدة عدّة أسطر شعريّة -قصيدة من منطقة الهضاب العليا- مقارنة بمناطق أخرى، يضمن فيها النسوة قائلات:

"طَهَّرْ يَا لَطَّهَارْ وَطَهَّرْ بِالْمُوسِ
شَهْوْ وَلِيدِي طَهَّارَة وَبَعْقَابْ عروسْ
خَوَالُ يَا خَوَالُ وَأَعْمَامُ لَحْرَارْ
نُوضُو زَعَرْتُو عَلَى رَاسِ الطَّهَّارْ
عَمَامُ يَا عَمَامُ وَأَخْوَالُ وَقُوفْ
يَزْمِيو بِالْعَشْرَة وَيَمْلَأُو الطَّرُوفْ
خَالَاتُ خَالَاتُ وَعَمَامُو لَحْرَارْ
نُوضُو زَعَرْتُو عَلَى رَاسِ الطَّهَّارْ
عَمَاتُ عَمَاتُ وَخَالَاتُ لَحْرَارْ
نُوضُو زَعَرْتُو عَلَى رَاسِ الطَّهَّارْ
خَوَالُ يَا خَوَالُو عَمَامُ لَحْرَارْ
بِالْعَشْرَة يَزْمُو فِي طَرْفِ الطَّهَّارْ
اعْمَامُ يَا عَمَامُ وَأَخْوَالُ لَحْرَارْ
بِالْعَشْرَة يَزْمُو فِي طَرْفِ الطَّهَّارْ
أُولْتِه طَهَّارَة وَأَخْرْتِه عَرِيْسْ
مَا أَحْلَى الْبَشَارَة بِالْخَمْسَة وَالْخَمِيْسْ"¹

تعبّر هذه الأبيات الشعريّة عن أجواء الفرح الدّيّ يقام بمناسبة "عادة الختان" حيث يتم فيه دعوة الأقارب من أخوال وخالات، أعمام وعمّات للاحتفال مع عائلة "المختون" وإعطائهم مبلغاً مالياً يعدّ مساعدة لتغطية تكاليف الحفلة من مأكّل ومشرب، وهو مظهر من مظاهر التكافل الاجتماعي في المجتمع الجزائري، والدّي لا يزال معمولاً به في أغلب مناطق الوطن.

¹ - رشيدة سبتي، الصّراوي غناء العمريات في منطقة سطيف والهضاب العليا أولاد براهيم نموذجاً مع دراسة اثنوغرافية للمنطقة، ص 166.

تتّهي النّسوة شعرهنّ برجاءات وتمنيات أن يكون الحفل الموالي هو حفل زواج ذلك الطفل، وأن ينعم بحياة سعيدة، وقد تصاحب تلك الرّجاءات أشعار تعبّر من خلالهنّ النّسوة عن خوفهنّ وحرصهنّ على سلامة الطفل قبل وبعد الختان يقلن:

"اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى النَّبِيِّ حُوْتَهُ تَمْشِي وَحُوْتَهُ تُجِي

يا لمَطَهَّرْ زُوجَ أَوْلَادِ خَمْسَةِ فِي عَيْنِ الْحُسَّادِ"¹

يقال هذا الشعر بعد عملية الختان، والهدف منه هو حماية الطّفل من العين التي يمكن أن تؤذيه، ففي المجتمع الجزائري يسري الاعتقاد "بأنّ عين الحسود تؤدي نظرتها إلى المحسود والاعتقاد بأنّ الرقم خمسة يحمي من أذى الحاسدين"² وهو نفس السبب الذي وظّفت فيه النسوة في شعرهنّ الرقم خمسة الذي نظرات الحاسدين دون إلحاق الأذى بالطّفل.

تتّهي النّسوة شعرهنّ برجاءات وتمنيات أن يكون الحفل الموالي هو حفل زواج ذلك الطفل، وأن ينعم بحياة سعيدة، وقد تصاحب تلك الرّجاءات أشعار تعبّر من خلالهنّ النّسوة عن خوفهنّ وحرصهنّ على سلامة الطفل قبل وبعد الختان يقلن:

"اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى النَّبِيِّ حُوْتَهُ تَمْشِي وَحُوْتَهُ تُجِي

يا لمَطَهَّرْ زُوجَ أَوْلَادِ خَمْسَةِ فِي عَيْنِ الْحُسَّادِ"³

يقال هذا الشعر بعد عملية الختان، والهدف منه هو حماية الطّفل من العين التي يمكن أن تؤذيه، ففي المجتمع الجزائري يسري الاعتقاد "بأنّ عين الحسود تؤذي نظرتها إلى المحسود والاعتقاد بأنّ الرقم خمسة يحمي من أذى الحاسدين"⁴ وهو نفس السبب الذي وظّفت فيه النسوة الرقم خمسة في شعرهنّ هذا، وأشعار أخرى، حيث يستعملنه كحماية من عين الحاسدين التي قد تؤذي الطّفل.

¹ - أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعيّة المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع الباطرياركي، ص79.

² - أحمد زغب، الفلكلور (المنهج، النظرية، التطبيق)، دار هوم، دط، الجزائر، 2015، ص38.

³ - أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعيّة المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع الباطرياركي، ص79.

⁴ - أحمد زغب، الفلكلور (المنهج، النظرية، التطبيق)، ص35.

تعد أشعار الختان إحدى أهمّ النتاجات الشعبيّة اللّامادية المرتبطة بدورة الحياة، حيث تعبّر عن اهتمام المجتمع بهذه العادة التي هي تمهيد لما ينتظر الطفل الذكر في المستقبل، إلى جانب ذلك تحمل تلك الأشعار كمّا هائلاً من الثقافة الشعبيّة من طقوس وعادات ومعتقدات ظلّت تتناقلها الشعوب جيلاً عن جيل.

د- أغاني الهددة والترقيص:

تعدّ أغاني الهددة والتنويم من بين الأغاني الشعبيّة التي تختص بتأديتها الأمّهات بصفة خاصة والنساء بصفة عامة من أجل مساعدة الطفل على النوم أو تهدئته أثناء بكائه عن طريق الترقّيص وذلك بوضعه على حجر الأمّ ثمّ الغناء له وهزّه بلطف واختارنا إدراج هذا النمط من الأغاني في هذا المبحث باعتبارها أغاني موجّهة للطفّل تساعد على النوم والركون والهدوء، ومنه جاءت تسمياته المتعدّدة كأغاني /أشعار الهددة، الترقّيص، التنويم، التّهليل، أغاني المهد أو التهنين¹، والتي تجتمع كلّها في المداعبة والسهر على راحة الطفل.

تأتي أغاني الهددة في مقطوعات شعريّة شفويّة تتسم بالارتجالية وبساطة لغتها تستدعيها الأمّ أثناء تنويم أطفالها مع هزّ المعهد أو ترجيحه، وفي أحيان أخرى الضرب على ظهر الطفل برفق إلى أن يغلبه النعاس إن أرادت الحالّتين تتقاطع الأشعار/ الأغاني التي ترددها الأمّ كون الهدف هو راحة الطفل وسلامته، تقول الأمّهات ناحية "مليانة" أثناء تنويم أطفالهن:

"وليدي يا هلال القمر يا ربحي وراس مالي
أنا علي وعده نصوم الخميس والجمعة
على ما أعطاني ربّي في وسط بيتي شمعة
ننّي ننّيت بجناح النّبي غطيّتك
ننّي هي النّية يا قلبي وعينية"².

¹ - ينظر: محمد علي أحمد، أغاني ترقّيص الأطفال في الموصل -الموضوع والدلالة- دراسة موصلية، جامعة الموصل، ع19، العراق، 2008، ص56.

² - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص305.

تكرّس الأمّهات هذا النمط الشعريّ الجمعيّ الذي يحمل في طياته حرصهنّ تعالى أولادهنّ، وهو ما يظهر من خلال تفويض الأمّ حماية ابنها للنّبيّ باعتباره أفضل حام في قولها "بجناح النّبي غطيّتك"، فالأمّ هنا تعقد نيّة حماية ابنها أثناء وضعه في الفراش للنّوم كونها امرأة مؤمنة وذات وازع ديني وهو ما يعبرّ عنه البيتين الثاني والثالث، في إشارة منها أنّا كفأة لعقد هذه النيّة التي ليست فيم تناول أي شخص كان سوى أولئك الذين تربطهم صلة وثيقة بالله عن طريق العبادة والطّاعة والذي يؤكّده البيت الثاني في قولها: "نصوم الخميس والجمعة"، وفي نفس السياق دائماً الأمّ تقول وهي تهدد ابنها المريض من أجل الخلود للنوم تقول:

"محمّد يا تفّاحة يا قارصة * فوّاحة

يا شمّامة كلّ مريض يبرا يصيب الرّاحة"¹

تقول الأمّهات هذا الشّعر أثناء مرض أصاب ولدها ولم يستطع على إثرها النّوم، فتهدده داعية له بالشفاء، وتستعمل في غنائها تشبيهات تعود على الولد ؛ كأن تشبّهه بالتّفاحة والليمونة للتعبير عن قيمة الابن في نظر أمّه، وفي هذا الصّدّد يحصي أحد الدّارسين المواضيع التي تأتي عليها أغاني الهددة ويحصرها فيما يلي²:

* اظهار الأمّ حبّها لابنها.

* التنبؤ بمستقبل واعد للطفّل.

* تخويف الطفل في حالة رفضه النّوم.

* ترغيب الطفل في النّوم من خلال إعطائه وعد بإحضار هدية أو مكافأة.

تضاف إلى هذه الصّيغ التي تأتي عليها أغاني الهددة ما تقوله الأمّهات إن شكت بأنّ عينا من أعين الأعداء قد أصابت طفلها، حيث تهدد الطّفّل داعية لهم قائلة:

"ننّي يا ننّي ولا ننّي عدوك مهنيّ

* قارصة: ليمونة.

¹-Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p31.

²- ينظر: أبو السّعد أحمد، أغاني ترقيص الأطفال منذ الجاهليّة حتى العصر الأموي، دار العلم للملايين، ط 2، بيروت، 1982، ص23-45.

إِيْنِّي فِي الْجَبَّانَةِ وَلَا عَلَى صُورٍ مَذَلِّي¹

تشكل أغنية الهددة في هذا المثال طقوساً دفاعية تحمي الطفل من العين ، خصوصاً من عين الأعداء والحاسدين والسياطين ، وتأتي هذه الطقوس نتيجة للمعتقدات الشعبية السائدة التي تؤمن بأن الأرواح الشريرة هي سبب الكثير من المشاكل التي يعاني منها الناس، ويتصورون أنهم لو استطاعوا أن يحرروا أنفسهم منها ستتحسن أوضاعهم كاملة ويتمكنون من العودة إلى حياتهم الطبيعية، نفس المبدأ تمّ توظيفه في المثال الشعر أعلاه . كون عدم نوم الطفل حالة غير عادية تستدعي طقوساً دفاعية لمحاربة العين التي أصابت الطفل لكي يتمكن من النوم بمعنى ؛ يعود إلى حالته الطبيعية.

تختلف أغاني الترقيص عن أغاني الهددة في السياق اللذين تؤديان فيهما، ودون السياق يصعب على الباحث التفريق بينهما نظراً لنقاط تلاقٍ عدة من ناحية الشكل والمضمون وحتى الأداء -نقصد هنا بالأداء بمعنى الغناء- والوظيفة، وهو ما سنراه في النموذج الشعري الموجّه لترقيص الأطفال، نقول الأمهات فيه:

"سَعْدِي بِيْه سَعْدِي بِيْه
وَإِنْ شَاءَ اللهُ رَبِّي يُخْلِيهِ
رَبِّي يُصُونُهُ وَيُرَاعِيهِ
وَعَيْنُ الْحَاسِدِ مَا تَأْتِيهِ
وَعَرَايَةُ مَا تُجِينِي فِيهِ
وَإِنْ شَاءَ اللهُ نَقْمَطُ* بِذَرِيهِ
نُطَهْرُهُ وَنُدَاوِيهِ"².

¹ - ينظر: جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي -دراسة في السحر والدين- تر: نايف الخوص، دار الفرق لل طباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2014، ص698.

*نقمت: هو لف المولود في قطعة قماش مع الحرص على استقامة جسمه.

² - الزهرة كرمادي، السن 80 سنة، أمية الوادي، مدونة جمعتها الطالبة بقاص جهيدة.

تؤدي هذه الأغنية الشّعبيّة أثناء ترقيص الأمّ لابنها الذّكر من باب المداعبة والافتخار به، حيث تظهر ملامح تلك السعادة في السطر الأوّل أين تكرّرت عبارة "سعدي بيه" مرّتين ما يوحي إلى شدّة ارتباط الأمّ بابنها وافتخارها به، وحرصها على سلامته من عين الحاسدين التي تترصّده، فكانت الأغنية هنا مجالا مفتوحاّ للأمّ للتعبير عن مشاعرها على النّفس فهي مفرّجة في ابنها، "أمّا من وجهة تأثيرها على النّفس فهي مفرّجة الكربات، ومسليّة الخواطر، ومجلية الأحزان ومنشطة الغنائم وغذاء الأرواح"¹ تساهم بدرجة كبيرة في تهدئة الطفل وذلك بعد الانتباه للحنّ ذو الإيقاع السريع نوعا ما مقارنة بإيقاع أغاني الهددة التي يميل إيقاعها الحزين إلى الثقل والبطء ما يساعد الطفل على النّوم.

تستعمل الأمّهات في أحيان كثيرة أغاني التّرقيص ذات الإيقاع السّريع في تشتيت بال الطّفل كي لا ينام خصوصا وإن ظهر عليه النّعاس والتّعب في وقت غير وقت الذي ينام فيه وتحديدًا بين العصر والمغرب كونه وقت غير مناسب للنّوم ما قد يجعله صاحيا طول اللّيل ما قد يسبّب له الأرق، وفي غالب الأحيان يتم ترقيص الطفل بعد استيقاظه من النّوم وإطعامه وذلك بمداعبته وجعله يقفز مع ترديد أغانٍ للتّرقيص.

تختلف أغاني ترقيص الذكور عن تلك المتعلّقة بترقيص الإناث، حيث يظهر في المثال الذي سنورده عن ترقيص الإناث، تقول الأمّهات فيه:

"لبست البحنوق* أسود ومدقوق حرير من السّوق من صنعة إيدي
لبست الخلخال على الكعب مال تحسبيني ومال * عند العشرة نجي
لبست المشرّف* من لويّز مصرّف تحسبني نتعرّف بنت حمّودة البّي
لبست المقياس على زنودها غاس تحسبني دغاس عند العشرة نجي

¹ - خليفة علي عبد الله، النصوص الشعريّة المغناة في فن (لفجري) مجلة الثقافة الشّعبيّة، السنة الثانية، ع 6، البحرين، 2009، ص15.

*البحنوق: لباس صنع من الصوف.

*الومال: مربّ الإبل والماشية.

*المشرّف: نوع من الأقراط يوضع للأذنين للزينة.

لبست هاك الزّوبة ها الطّفلة المحجوبة المال والسّبوبة تلقاها عندي"¹.
 يدور موضوع هذه الأغنية حول التّعني بجمال البنت الجسدي بألبسة وحلي تقليدي، كأنّ الأمّ تحاول عرض جمال ابنتها بهدف تزويجها أو ترغيب الرّجال في جمالها وحسنها، ليكون خطاب الأمّ هنا خطابا قاصراً في حق الطفلة الأنثى مقارنة بخطابها وهي تراقص الطفل الذّكر، حيث تعمل على تكريس النظام الأبوي السّاري في المجتمعات العربيّة/الإسلامية الذّي أصبح نسقا ثابتا في الحياة اليومية لهذه المجتمعات "لهذا علّق الخطاب الأنثوي الصّادر عن النّص [...] ولم يعمل على الإنباء الواعي إلى أعلى فعل ضدّ نفسه، وتواطأ مع اللاّوعي الجمعيّ ضدّ الذات لإعادة كبتها وتهميشها، وإعلاء سلطة الطرف القاهر، وبهذا يقف الخطاب الأنثوي في فراغ الوعي، اللاّ ممكن، بل إنّهُ يتحوّل إلى أداة ترسم صوراً لكيانها المستلب، ولكنّها لا تحرص على مغادرته"². فتعيد إنتاج نفس النّظام المهيمن عليها بحصر ابنتها/الأنثى في مجال لا تتعدّد أن تكون فيه جسداً يثير الإعجاب ينتظر من المهيمن/الذكر الاعتراف به وقبوله.
 تبقى أغاني الهددة والترقيص أغاني تسلية موجّهة لفئة الأطفال تحمل في طياتها أنساقا ثقافية مطمورة تجسّد المتواضع عليه الجمعيّ من ممارسات وإيديولوجيات وفي نفس الوقت تكرسها عبر هذه الخطابات التّسلويّة الخاصة بكل مجتمع من المجتمعات كما تدفع هذه الأغاني الطّفل إلى تعلّم بعض من الكلمات ومدلولاتها عن طريق الممارسة وتعويد عليها بالغناء والحركة فمثلا بمجرد ذكر كلمة "نّني" للطفل يعلم أنّه يجب عليه الاستعداد للنوم، فهذه الكلمة وكلمات أخرى لها نفس المدلول تدلّ على فعل النّوم بالنسبة للطفل ونفس المنوال يمكن قياسه على كلمات أخرى.

هـ- الزّواج:

يمثل الزّواج إحدى السّنن الحياتية التي تبنى عليها الأسر والمجتمعات، حيث يعرف اجتماعيا "على أنّه اتّحاد جنسي بين الرجل والمرأة [...] يعترف به المجتمع بواسطة إقامة حفا خاص ويتضمّن الزّواج حقوقا وواجبات لا للشريكين اللّذين يقدمان عليه وحدهما، ولكن الأبناء

¹ - أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعيّة المرأة الخاضعة الى اثبات الذات في المجتمع الباطريكي، ص 52-53.

² - سائلة المشي، الحريم الثقافي بين الثبات والتحوّل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، سورية، 2011،

الذين ينتجهم هذا الزواج¹، ففي العرف الاجتماعي لكل الثقافات يعدّ الزواج طقساً مهماً من طقوس العبور بين مرحلة الشباب التي تميزها العزوبية وبين مرحلة الكهولة والتي تميزها المسؤوليات تجاه المرأة/ الزوجة واتجاه العائلة والمجتمع بصفة عامة، وهو ما تذهب إليه النصوص الشرعية التي تجعل منه أمراً مقدساً حتى أصبح يُقال عنه أنّه نصف الدين كما وردنا عن أحد الأحاديث الشريفة، وقول الله عز وجلّ في سورة الرعد: "ولقد أرسلنا رُسُلًا من قبلك وجعلناهم أزواجاً وذريةً" الرعد، الآية 38، وفي قوله عز وجلّ أيضاً: "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودةً ورحمةً إنّ في ذلك لآيات لقوم يتفكرون" سورة الروم، الآية 21.

تختلف ترتيبات "الزواج" في المجتمع الجزائري من منطقة لأخرى غير أنّها تشترك في مجموعة منها تتركّس عادات وتقاليد كلّ منطقة، وعموماً فإنّ التّحضيرات باختلاف تلك المناطق تبدأ بفترة قبل العرس المتفق عليه من طرف عائلتي العريس والعروس، وعادة تبدأ تلك التّرتيبات بدهن منزل العريس وفنل الكُسكس عير أنّ هذه الأخيرة تصاحبها مجموعة من الأشعار تُرددها النسوة، يُقُلن في إحداها:

"هَذَا النَّهَارُ لِمَبَارَكٍ وَلآخِرُ سَعِيدٍ
وَاللِّي حَاضِرٌ مُحَمَّدٌ وَسَيِّدِي عَبِيدُ
هَذَا النَّهَارُ نَبِغِيهِ وَالْقَلْبُ شَاهِيهِ
يَجْعَلُ مُحَمَّدٌ حَاضِرٍ حَاضِرُ مُحَمَّدٍ
هَذَا النَّهَارُ ثَمَنِيَّتِهِ وَلَحَقَتْ وَرَيْتِهِ
الْقَاضِي عَرُوسَهُ فِي حَاضِرٍ مُحَمَّدٍ
هَذَا النَّهَارُ يَا جَارَ وَرَعُودُ وَامْطَارُ
زُبَيْعُ زَاهِي وَتُوَارُ حَاضِرُ مُحَمَّدٍ"²

¹ - عمر رضا كحالة، سلسلة بحوث اجتماعية الزواج، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ج 1 و 2، ط03، بيروت، 1984، ص09.

² - أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعية، المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع الباطرياركي، ص81.

يتزامن إلقاء هذا الشعر مع فتل النسوة للكسكس تحضيراً للعريس ومتطلباته من أطعمة للحاضرين يوم العرس، ويتضمن الأبيات الشعرية تبركا بقدم يوم العرس الذي تتمناه كل أسرة جزائرية، حيث يظهر ذلك بطريقة مباشرة في عبارة "النهار لمبارك" التي تعني اليوم المبارك، وأيضا في استحضار النسوة للرموز الدينية كالرسول (ص) وأحد أولياء الله الصالحين باسم "سيدي عبيد"، كما يتجلى ذلك التبرك بطريقة غير مباشرة، وذلك عن طريق ربط يوم العرس -الزواج بصفة عامة- بالخصوبة كربه بالريبع والتوار وإعطائه دلالة النعمة والرحمة من خلال توظيف عبارة "رُعُودٌ وَأَمْطَارٌ" وعلى نفس المنوال تردّد النسوة أشعاراً مصاحبة لفتل الكسكس، يقلنا في شعر آخر يتم تداوله في منطقة الهضاب العليا، وتحديداً في "أولاد ابراهيم":

"الكسكاس اسِيحُ الكَسْكَاسُ إيسِيحُ العَرَسُ لبُوعْلَامَ ووليدُ فُصِيحُ

يَا رَبِّي رَبِّي قَسَّامُ الْحَقُوقُ طَالَتْ لَحْبَالُ أَنَا قَسَمِي وَيْنُ

يَا أَوْلَادَ حَمَادِي جَاتُكُمْ أَتْدُورُ يَا الزَّرْدَةَ رَكِبْتَ وَالرَّكْبُ ايدُورُ

يَا لَعْلَامَ أَخْضَرُ وَأَخْضَرُ بَغْطَاهُ العَرَسُ لبُوعْلَامَ وأَحْمِيْدَةَ باباه"¹

تحمل الأبيات الشعرية الشعور الجمعي بالفرح والبهجة، وفي نفس الوقت تصف البركة التي تميز الأعراس، وهو ما تدل عليه عبارة "اسيح الكسكاس" التي تعني الفائض من الكسكس أو تضاعف حجمه، وقد يجري في المعتقد الشعبي الجزائري أن في مثل هذه المناسبات التي يشرعها الإسلام تحلّ البركة على الطّعام والشراب ويعبرون عن ذلك بالعربية الدّارجة بقولهم "ضربت فيه البركة"، وهو بالتقريب ما تحيل إليه العبارة السالفة الذكر، إلى جانب ذلك جاءت الأبيات الشعرية متضمنة عادة من عادات أهل الهضاب العليا -أولاد ابراهيم- وهي احتفال أهل المنطقة في الأعراس بالخيالة بعد إعلان بداية العرس بتعليق الراية الخضراء التي توحى بذلك.

تشتهر مناطق عديدة من الجزائر بعادة "الشّورة"^{*} وهي عادة تبيّن وجهها عن أوجه التكافل والتعاون بين بيت الزوج وبيت الزوجة/ العروسة وهي الأقمشة، والأفرشة، والدّهب الذي تصطحبه

¹ - رشيدة سبتي، الصّراوي غناء العمريات في منطقة سطيف والهضاب العليا أولاد براهم نموذجا مع دراسة اتنوغرافية للمنطقة، ص153.

* الشّورة: هي الأقمشة والأغطية التي تجلبها العروسة أثناء زفافها.

العروس إلى بيت زوجها والذي تم شراؤه من طرف والديها بمال الصّدّاق، والمعروف عن هذه العادة أنّ العريس يوم دخوله على العروس، يجب عليه ذبح كبش وسلخه وتجفيفه ثم بعثه لدار العروسة من أجل إطعام الناس الذين يصطحبهم العريس يوم الزفاف، وتتم هذه العملية بمساعدة أصحاب العريس الذين يتكفلون بنقل الكبش مع كمية من السمن والسّميد ومعهم "الزّرناجية"^{*}، وعند بلوغ منزل العروسة يغنون قائلين:

"يَا لَأَغَوَاتٍ حَلُّوا الصَّرِيَّاتِ
رَأَا جِينَاكَ نَارِي يَا نَارِي
يَا عَظْمُ الْحَوْتِ إَعْلِيكَ نَفْنَى
وعليك نموت نَارِي يَا نَارِي"¹.

يعظم أصدقاء العريس من مقام العروس وأهلها أثناء بلوغهم عتبة بيتهم فيمنحون لقب الأغوات لأهل العروس لما لهذه التسمية من دلالة في المقام والثورة والسلطان، ويصفون العروس بعظم الحوت الذي يجب حمايته والتّضحية من أجله، وعند الرجوع إلى دلالة الحوت نجد أنّه "في العصر الوثني، رمز الخصب والسعادة، ولهذا كان معتبراً كحام ضدّ "العين الشريرة"، وحتى اليوم ما زال معناه الرّمزي العلاجيّ مقبولا من قبل بعض الأهالي وبخاصة في تونس"²، وفي منطقة الحوض المتوسط، إعطاء رمز عظم الحوت في هذا المقام لم يكن اعتباطيا وغنما يعود ذلك إلى رواسب ثقافية، ومدلولات قديمة تفيد أن رمز عظم الحوت دلالة على الأنثى ويرمز به للجنس الأنثوي³، وعند جمع الدّالّتين نجد أنّ العروس وُصفت على أنّها الأنثى الخصبة التي يُنتظرُ منها أن تُتجب وتعمل على ضمان استمرار العائلة بتكريس الذّكورة.

^{*}الزّرناجية: هي فرقة موسيقية تستعمل البندير والمزمار.

¹-Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{ème} edition, p52.

²- فيليب سيرنج، تر: عبد الهادي عباس، الرموز في الفنّ -الأديان- الحياة، دار دمشق، ط 1، سوريا، 1992، ص 209-210.

³- ينظر: المرجع نفسه، ص209.

تتبع هذه المرحلة مرحلة أخرى وهي جلب هذه "الشورة" من دار العروسة، ويحدث ذلك بعد ضيافة أصحاب العريس، ليهما بعدها بالخروج ويغنون مرددين:

"أَحْنَا مُشِينَا وَالِّي يُحَبِّنَا
يُفْتَشْ عَلِينَا أَبْقَاوَا عَلَى خَيْرٍ"¹.

يوصل النص الشعر الشعبي مرافقته لمختلف أركان الزواج، حيث يعرف حضوراً بارزاً فيما يُسمى بعادة "ربطة الحنة" أو ما يُطلق عليه "الحنة الكبيرة" والذي يتم في ليلة يوم الأربعاء أين تجتمع النسوة من عمّات وخالات العروس لتخضيب يديها وأرجلها بالحناء² وهنّ يرددن:

"مَدَّ يَدَّكَ لِلْحَنَّةِ بَنَّتِي بِهَا فَارِحَةٌ
مَدَّ يَدَّكَ بَنَّتِي تَزَيَّنْ أَيَّامَكَ
مُحَمَّدَ مُحَمَّدَ مَنْ صَلَّى عَلَيْهِ يَرْزَحْ
تَرْزَحْ تَرْزَحْ يَا الرَّابِحْ
قَالَ أَلْفَالْ أَمْبَارَكَ تَرْزَحْ يَا خُويَ عَلَيْهَا
تربي الأولاد وتحرث بالأزواج وتجيبيك الصّابة لعزيرة"³.

مثل النص الشعري التبريكات والتّمنيات التي ترددها النسوة أثناء أداء عادة ربط الحنة للعروس، وهذا ما يظهر من خلال الأفعال المصروفة لمضارع والتي تفيد المستقبل الزاهر الذي تنتمناه النسوة لها (العروس) من قبيل (تزيّن، تريح، تربي، تحرث، تجيبيك).

تفيد العادات والتقاليد المنتشرة في التّراب الوطني أنّ مهمة ربط الحناء للعروس تتكفل بها قريباتها سواء "أمّ العروس أو خالتها أو أختها التي تشترط أن تكون متزوجة"¹ حيث يقمن بربط الحناء لأيدي العروس، ويصاحب هذا التّخضيب افتخار النسوة بعروسهنّ، يقلن:

¹-Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p53.

²- ينظر: أحمد زغب، الفلكلور: المنهج، النظرية، التطبيق، ص142.

³- سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص311.

يَا لَالَهُ يَا لَالَهُ أَتَمَشَايَ بِالسِّيَاسَةِ
الرَّقْبَةُ بِيضًا طَوِيلُهُ طَبَعْتُهَا قُلَادَهُ مِنَ الذَّهَبِ
يَا لَالَهُ يَا لَالَهُ يَأْخُذُ التَّفَاحَةَ
أَنْتِ نَوَارَةٌ وَتَرْعَى فِيكَ النَّحْلَةَ
يَا لَالَهُ يَا لَالَهُ يَا بَنْتُ السُّلْطَانِ
شَيْعَةَ بَابَاكَ وَأَعْمَامَكَ رَاهِي فِي الْوَطَانِ².

تعد مناسبة الزواج بصفة عامة، وربط الحنّاء بصفة خاصة موعدًا مناسبًا بالنسبة للنسوة من أجل التّعني بالجمال الأنثوي المتجسّد في العروس التي تستعدّ لمغادرة بيت أهلها، فلا تتوان النسوة عن ذكر أبرز مواطن جمالها كالرقبة والعيون والحدود وحتى طريقة المشي، وفي الخطاب الشعريّ ذاته تعقد النسوة علاقة بين جمال العروس وأهلها فتتضمن الفرصة للإشادة برجولة وسمعة أب العروس وأعمامها وهذا ما تحيل إليه صفة السلطان المنسوبة للأب، والسمعة الطيبة التي يعرف من خلالها نسبها (الأب-الأعمام)، حيث في هذه الأوصاف ترغيب من طرف النسوة (عائلة العروس)، لأهل العريس في العروس كون الرجال في كلّ المجتمعات الجزائرية بمختلف الثقافات لا يتزوّجون إلّا بعد التّحري عن سمعة أهل العروس بين النّاس، وكذلك الأمر بالنسبة لأهل العريس الذي يجب أن تكون سمعتهم هم الآخرون طيبة في القرية أو الدّوار أو المنطقة التي يسكنون فيها.

تحرص عائلة العروس على ضمان احترام ابنتهم (العروسة) لأهل العريس، حيث توصي النسوة العروس في ليلة ربط الحنّاء قائلات:

"أَطْلَعِي لَسْرِيرَكَ أَوْ رَوْشِي بِكُمَامَكَ
أَنْتَهْلَايَ فِي عَجُوزَتِكَ ايزينَ أَيَّامَكَ"³

¹ - رشيدة سبتي، الصّراوي غناء العمریات في منطقة سطيف والهضاب العليا أولاد براهيم نموذجاً مع دراسة اثنوغرافية للمنطقة، ص70-71.

² - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص212.

³ - Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p71.

وهناك من النسوة من يرددن أشعاراً أخرى فیس نفس السياق یقلن:

"نُوصِيكَ يَا بَنْتُ لَجُودٍ خِيَارُ الْوَصِيَّةِ ثَلَاثَةٌ
الْعَقْلُ وَكَتَمَانُ السَّرِّ وَلَا مَا وَجَدْتُو الدَّمَائَةَ
سَيِّدَكَ وَعَمَّكَ وَزَاعِيكَ لَا تُورِيَهُمْ قُبَاحَةً"¹

يتم تنبيه العروس وتوصيتها خيراً بعجوزتها (أم زوجها)، وزوجها وعمّها -أب زوجها- تهيئاً لمغادرة منزل أهلها نحو منزلها المستقبليّ وهو بيت زوجها، حيث تعد ليلة ربط الحناء آخر ليلة للعروس في بيت أبوها وهذا ما يؤكده النص الشعريّ الذي تدرجه النسوة في أشعارهن أثناء ربط الحناء للعروس یقلن:

"الْلَيْلَةَ لَيْلَةَ التَّحْنِينِ ثَبَاتُ

لَيْلَةَ غَدْوَةِ يَامَةٍ مَا فِيهَا مَبَاتُ"².

حسب الأعراف والتقاليد فإنّ ليلة "التّحنين" هي آخر ليلة تعيش فيها العروس حياة العزوبية، وكذلك نفس الشيء بالنسبة للعريس الذي هو الآخر معني بربط الحناء وتوديع حياة العزوبية لكتوين أسرة، حيث تعمل عائلة العريس على إتباع نفس خطوات ربط الحناء للعروس، غير أنّ الغناء الذي يُنشد للعريس يختلف عن ذلك الذي يقال للعروس، ومن بين ما تقول النسوة في "تقدّام العروس" قولهنّ:

"يَا سَعْدِي يَا فَرْجِي رَاهُمْ كَبُرُوا لِي لَعْرُوسُ
مُحَمَّدُ أَمَحْنَنُ وَمُصْطَفَى رَاهُ عَرُوسُ"³.

يعبر هذا الشعر عن فرح عائلة العريس -النسوة- بما فيهم الأم لكبر أولادها، وبلوغهم مرحلة الزواج وتأسيس عائلة حيث مثّل اسم "مصطفى" في نهاية النص الشعريّ اسم العريس، وللاشارة

¹ - أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعية المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع الباطرياركي، ص ص85-86.

² - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص312.

³ - Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{ème} edition, p79.

فإنّ هذا الاسم يتغيّر بتغيّر اسمه -العريس- وتستدعى أسماء أخرى محلّه، غير أنّ متن النصّ يبقى على حاله.

نقول النسوة -أيضا- يوم ربط الحناء للعريس:

"أُولَيْدِي بَسْلَامَتُهُ رَاكِبُ الشَّهْبَةِ زَانَتْهُ

أَفْرَحِي يَا أُمِّيْمَتُهُ أُولَيْدِكَ جَابُ عُرُوسَتُهُ"¹

إنّ الزواج طقس عبور في غاية الأهمية بالنسبة للمجتمع الجزائري وهذا ما لاحظناه ونحن نستحضر مختلف الأشعار الجمعيّة المرتبطة به وبترتيباته التي لا تتمّ إلاّ بالقول الشعريّ الذي يؤدي من خلاله مهمّة التبرّك والدّعاء، كما يسمح في الوقت ذاته التّعبير عن مختلف الحالات الشعوريّة التي تصاحب تلك المحطّة الحياتيّة، كأن يمتزج الحزن والفرح أثناء ربط الحناء للعروس وفي دقّة وصف الشعر الجمعيّ لتلك الحالة الشعورية التي تغمر الحاضرين بمن فيهم العروس نستذكر قول النسوة:

"يَا شَمْسُ الْعَشِيَّةِ يَا شَمْسُ الظُّهُورِ

وَأَشْ يُخَرِّجْ لَبْنِيَّةَ مَا بَيْنَ الْعَاصِرِ وَالظُّهُورِ"².

يصوّر البيتين الشعريّين حالة شعورية في غاية الدقّة والتّعقيد والتي تصف لحظة تنفيذ أحد طقوس العبور، فخرج العروس من بيت أهلها طقس عبور واضح، وهو ما أشار إليه أحد المستشرقين واصفا تخطي العتبة كالاتحاق بعالم جديد³ وما يزيد من تقريب هذه الحالة الشعورية هو اللّحن أو الصيغة التي يقال بها أثناءها والمشحون بالعاطفة والروحانية المرتبطتين بالجوّ الاحتفاليّ الذين لا يمكن ملامستهما إلاّ ونحن نعيش تلك الظروف، والتي لا يمكن ملامستها إلاّ ونحن نعيش تلك الظروف، والتي لا يمكن ترجمتها على النصوص المكتوبة، على عكس الخطاب الشّفويّ الذي يكسب عفوية تحيز له التعبير بصدق عن الوجدان الجماعي والفردى، كما

¹ – desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition p79.

² – ibid, p79.

³ – ينظر: حميد بوحبيب، الشعر الشّفويّ القبائليّ السياق والنيات والوظائف مقارنة أنثروبولوجية، ص516.

يكسب أعرافاً فنيّة ووسائل أسلوبية تقوم بتنبيه الجمهور وجذبه للاستماع، ولهذا لا يجب إغفال دور القوى الشفاهية التي لم يسعها الحظ كي تعبّر عن نفسها بالكتابة والتدوين¹، وهو نفس الأمر الذي صادفنا ونحن نتعامل مع النص المكتوب ذو الأصل الشفويّ.

و- الوفاة:

تنتهي دورة حياة كلّ الكائنات الحيّة بالموت، لذا يعتبر الموت طقساً من طقوس العبور من الحياة إلى ما بعدها، والإنسان باعتباره كائناً حياً فهو ضمن ذلك العبور الحتمي والأخير في حياته، حيث يسعى المجتمع على أداء شعائر طقوسية من أجل إلحاق هذا الميت بالعالم والمقدّس، و"من بين الطقوس التي ينشغل بها الأهل في لحظات الموت الإحاطة بالمحتضر، وترطيب شفّتيه بالماء أو التقيط داخل فمه لمرّات عدّة، وتقرأ عند رأسه بعض السور والأدعية والأذكار الخاصة بالميت اعتقاداً أنّها تخفّف من سكرات الموت"² وتسهّل من عملية انفصال الروح وخروجه من الجسد.

تتميّز الجنائز في عدّة مناطق من الجزائر بعدّة طقوس تقام قبل المغادرة بالميت من داره أهمّها تلك الأشعار التي تأتي على شاكلة ابتهالات وأدعية للميت نستحضر منها:

"صَلِّي يَا رَبِّي عَلَى نَبِيْنَا	صَلِّي يَا رَبِّي عَلَى نَبِيْنَا
وَارْحَمْ يَا رَبِّي أُمِّي لَحْنِيْنَا	أَغْفِرْ لَهُمْ يَا رَبِّي لِوَالِدِيْنَا
وَارْحَمْ يَا رَبِّي أَبِي وَأُمِّي	أَغْفِرْ يَا غَفَّارُ، وَمَنْ قَرَّانِي وَزَوْدَنِي عِلْمَا
صَلِّي يَا رَبِّي عَلَى نَبِيْنَا	صَلِّي يَا رَبِّي عَلَى نَبِيْنَا" ³

¹ ينظر: أحمد المنادي، الإلهام والتلقي في الشّعر الأمازيغي، المعهد الملحي للثقافة الأمازيغية، سلسلة دراسات وأبحاث رقم: 17، المغرب، 2011، ص 75.

² براهيم عصام، زازوي موفق، جدلية الذّكورة والأنوثة في العائلة التقليدية من خلال طقوس العبور، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، مج 14، ع 02، الجزائر، جوان 2019، ص 104.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=vNsTbrwYxow>، مشاهدة يوم 2021/03/15 في الساعة 14:00.

تقال مثل هذه الأشعار الجمعيّة في الجنائز، ويختص بإنشادها فرقة تدعى "الطُّلْبَة" *، حيث تسعى في أشعارها لطلب الرّحمة والمغفرة للميت، وقد ورد في المثال الذي أدرجناه دعاء تدعو فيه الفرقة بالرّحمة والمغفرة للوالدين، لتركز في أبيات لاحقة عن الأمّ وفراقها وتتشد الفرقة قائلة:

"أَرْحَمَهَا يَا رَبِّي أُمِّي رَبَّنِي تَدْخُلُ الْجَنَّةَ وَمَنْ تَحْتَهَا مَا
أَبْكِي يَا عَيْنِي عَلَيَّ شَمْنَتْنِي خَلَاتْنِي وَمَشَاتْ وَمَا قَالَتْ كَلَمَةً
مَشَاتْ عَلَى غَفْلِهِ أُمِّي جَرَحْتَنِي سَكَنْتُ التُّرَابَ بَاتَتْ فِي ظَلَمَةٍ
وَبُقِيتُ أَنَا يَا الْكِئَةَ حَرَقْتَنِي وَمَنْ ذَاكَ الْيَوْمَ غَابَتْ الْبِسْمَةُ"¹

حملت الأبيات الشعرية كمّا معتبراً من الحزن والأسى على فراق الأمّ والتحاقها بالدار الآخرة، وهذا ما تدلّ عليه العبارات: (الكِئَة، حرقتني، غابت البسمة، أمي جرحتني، ما قالت كلمة)، كما جاء في البيت الأول دعاء صريح يتضمن التضرّع إلى الله من أجل إسكان الأمّ الجنّة ورحمتها يوم الحساب والعقاب.

يتمّ ترديد "الطُّلْبَة" لهذه الأشعار الجنائزية في ليلة وفاة الميت، أي في الليلة الأخيرة قبل دفنه، ورغم أنّ الكلمات تختلف من منطقة لأخرى إلا أنّ المضمون يبقى ثابتاً وهو الدّعاء للميت ورثاؤه وطلب الرّحمة والمغفرة له، وتبقى هذه الفرقة ترافق أهل الميت إلى وقت متأخر من الليل وأحياناً أخرى إلى غاية بزوغ الفجر مع حرص العائلة على إطعامهم وتلبية رغباتهم²، وتجدر الإشارة أنّ هنالك تسمية أخرى لهذه الفرقة في مناطق أخرى من الوطن، والتي يسميها البعض "الْخَوَان".

* الطُّلْبَة: فرقة من الرجال تتشد الأشعار والأذكار في الجنائز، حيث تملك كلّ قرية أو منطقة "طلبتها" الذين يداومون على حضور الجنائز.

¹ - <https://www.youtube.com/watch?v=vNsTbrwYxow>، مشاهدة يوم 2021/03/15 في الساعة 14:00.

² - ينظر: خليفة زكية، الأشعار والطقوس الجنائزية بمنطقة واقنون، مقارنة أنثروبولوجية وظيفية، مذكرة الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011-2012، ص 62.

يتكفل الرجال بأداء كل الطقوس الجنائزية فيما تستبعد النسوة نظراً لنواحهن وارتباطهن بصفات أنثوية نحو الجزع ورقة القلب والعجز عن ضبط النفس وقلة الصبر¹، فبمجرد سماعهن بخبر الوفاة- خصوصاً عند وفاة أحد أفراد العائلة أو الأقرباء- يأخذن بالندب والنواح، كأن يقلن عند وفاة الأخ:

"يَا حُلَيْلِي عَنْ جُنَاحِي تَكْسَرُ يَا حُلَيْلِي مِنْ مَازَلْتُ نُقْلُ لَهُ بَابَا

خُوِيَا الْعَالِي وَلَدُ أُمِّي وَبَيْكَ نَعَاشِي ع لَعْدَا"²

تعبّر الأبيات عن الانكسار والضعف إثر فقدان الأخ، حيث مثل هذا القول الشعري العفوي الصيغة المبتذلة للشعر كونه يميل إلى كلام المسجوع أكثر من ميله للشعر، ويتميز بعفويته المطلقة وكلماته البسيطة وألحانه المتشابهة³ التي يملوها الحزن ويصاحبها الصراخ والعوي، وتتزامن مع هذه الأشعار حركات لأعضاء الجسم، وهي انحناء الجانب العلوي كالظهر والرأس، وضرب اليدين على الجهة الأمامية للفخذين.

-ثانياً: الشعر الشعبي الجمعي المناسباتي

عرف المجتمع الجزائري عادات وتقاليد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بعدة مناسبات، منها ما ارتبط بالمعتقد الجمعي وتم تكريسه مع مرور الزمن (وعدة الولي) ما ارتبط بالاحتفالات الانتقالية (استقبال الربيع) شأنها شأن تلك الاحتفالات التي أسهبنا الحديث عنها في المبحث السابق، والتي تمثل احتفالات لطقوس عبور (الميلاد، الزواج، الموت) إلى جانب هذه المناسبات المذكورة نجد المناسبات الدينية (الأعياد، والوعيدات) تشغل جانباً مهماً في الحياة الاجتماعية للشعب الجزائري باختلاف وتعدد جغرافيتهم وثقافتهم كونهم تجمعهم رابطة الدين الإسلامي.

إنّ توجّهنا لهذه المناسبات باختلاف طبيعتها يقتصر فقط على إبراز هذا النمط من الشعر الجمعي الذي كان ولا يزال مركزاً يقال أثناء كلّ مناسبة، ولا شك أن مثل هذا النمط من الشعر

¹- ينظر: آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية -دراسة جندرية-، دار المدار الإسلامي، ط 1، ليبيا، 2007، ص526.

²- أحمد زغب، الفلكلور -المنهج، النظرية، التطبيق-، ص163.

³- ينظر: أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعية المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع الباطرياركي، ص127.

الجمعي لا يخلو من رواسب ثقافية ومقولات طقوسية وتعبدية تشكّل التوجّه الجمعيّ لمناطق مختلفة من التراب الوطني الجزائري واخترنا فصل كلّ المناسبات والأشعار المتعلقة بدورة الحياة وعدم إدراجها في هذا المبحث كونها مناسبات تقترب إلى دورة الحياة أكثر من كونها مناسبة احتفالية أمّا ما نرمي إليه في هذا المبحث هي تلك الممارسات النمطية الشعائرية ذات شرائح اجتماعية واسعة¹ تعبّر عن الفرح وعن مقاصد اعتقادية تؤمن بها الجماعة.

أ- المناسبات الدينية:

تزخر الذاكرة الشعبية بتراث لا مادي قيم يتم استحضاره في مناسبات مختلفة، حيث تسعى الجماعات والأفراد على الحفاظ عليه بتكريسه وتناقله جيلا عن جيل، وكمثال على ذلك سنسعى لاستحضار إحدى الأشعار التي يتم تداولها في عيد المولد النبوي الشريف في الزوايا والمساجد والحلقات يقول النص:

"رَأَدَ النَّبِيَّ وَفَرَحْنَا بِهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
يَا عَاشِقِينَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
صَلُّوا عَلَى بَنِّ أُمَيَّةَ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
فِي الْمَكَّةَ وَالْمَدِينَةَ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
سَيِّدَ النَّبِيِّ يَشْفَعُ فِينَا قَلْبِي شَاقِقٌ لِيهِ
يَا عَاشِقِينَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
يَا مُسْلِمِينَ احْنُقُوا بِهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
وَاتَّبَعُوا مَا وَصَّانَا عَلَيْهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ
مَنَا النَّبِيِّ وَحْنَا إِلَيْهِ قَلْبِي شَاقِقٌ لِيهِ
يَا عَاشِقِينَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ"²

¹ - ينظر: عامر صالح، في سيكولوجيا الاحتفالات والأعياد الدينية الموقع الرئيسي لمؤسسة الحوار المتمدّن

WWW.m.alhewar.org ، نشر بتاريخ 2013/12/19، زيارة بتاريخ: 2021/06/05، على الساعة 12:05.

² - موقع <https://www.youtube.com/watch?v=VMC02LoG4q4> زيارة بتاريخ 2021/07/11 في الساعة

يأتي مضمون القصيدة متماشيا مع مناسبة ترديده وهو اليوم الذي يصادف ميلاد سيّد الخلق محمد عليه الصلاة والسلام ، وهو ما يظهر في مستهل القصيدة والذي يعبر عن الفرح بقدم يوم ميلاد شفيع الأمة حيث يغتنم المجتمعون في ذلك اليوم الصلّة والثناء عليه لما له من فضل على البشرية.

يُظهر البيتين السابع والثامن تحفيضا واضحا لإتباع نهج الرسول (ص) والاحتفال بذلك اليوم المبارك في شكل رسالة تضمن استمرارية الاحتفال بمثل هذه المناسبات الدينية وما يصاحبها من عبادات وطقوس وأشعار، والذي يؤكد هذا التحفيز هي الصيغة التي جاءت عليها القصيدة مركزة تكراراتها في عجز كل بيت ليخلق جواً من "الإيقاعات والأنغام التي عادة تصاحب الأغنية الفولكلورية، تحفظ لها انتشار أسرع وأسهل من ذلك الذي تحظى به الحكايات" وذلك بتسهيل ترديدها وحفظها نظراً لتلك الأنغام التي تتكون بفعل ترديد التكرارات، فيقوم المنشد بإنشاد أغلبية ما جاء في متن القصيدة بينما يقتصر دور الحاضرين على تكرار أبيات ومقاطع محدّدة وهي الأبيات أو الأجزاء المكررة كعبارة "صلى الله عليه" الواردة في القصيدة.

بعد الاحتفال بالمولد النبوي الشريف إحدى المناسبات الدينية البارزة التي يعيها المجتمع الجزائري أهمية بالغة بتكريسها بالفرح والأجواء الاحتفالية التي يسودها الإيحاء والتكافل، وما هذه المناسبة إلا عينة من المناسبات والأعياد الدينية التي اخترنا الاستشهاد بها في هذا المقام فإلى جانبها توجد مناسبات أخرى تحمل طابعا دينيا كزيارة أضرحة أولياء الله الصالحين بنية التبرك بهم كونهم من العباد المؤمنين والأتقياء الذين ذيع سيطهم منذ فترات غابرة من الزمن، حيث تمثل هذه المناسبة ثقافة المجتمع والأسلاف، والتي ترسخت بفعل الثقافات المتعددة في التجربة الصوفية باختلاف طرائقها والذين اعتادوا عليها والتفوا حول شيوخها ما يجعلهم يستذكرون ماضيه وكرامته وأعماله للإجلال بهم وهم في قبورهم¹ ويغتنمون فرصة الدعاء والتقرب إلى الله من أجل فك كربهم وتيسير مشاغلهم.

¹ - ينظر: فراج زينب، مقارنة أنثروبولوجية بضريح سيدي قادة بن المختار بولاية معسكر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع، جامعة وهران، الجزائر، السنة الجامعية 2010/2011، ص ص31-32.

تساهم عادة زيارة الأضرحة بشكل كبير في التقرب إلى الله ورسوله كون الزائرين يستحضرون شخصية الرسول (ص) والصحابه، وهو ما وجدناه حاضراً في الشعر النسوي التلمساني الذي يقال أثناء زيارة تلك الأضرحة، كأن يقلن:

"بِسْمِ اللَّهِ أَبْدَيْتُ وَعَلَى النَّبِيِّ صَلَّيْتُ
عَلَى الصَّحَابَةِ أَرْضَيْتُ السَّاكِنِينَ الْبَيْتُ
أَنْزُرُ النَّبِي أَنَا وَمَنْ حَبَّيْتُ
أَنْزُرُ قَبْرَ النَّبِيِّ أَهْلِي وَجِيرَانِي
أَنْزُرُ قَبْرَ النَّبِيِّ حَجَّةً وَبَرَكَانِي"¹.

يطلب الزائرون لأضرحة الأولياء طلبات دنيوية عدّة تشمل أشياء مادية، وغير مادية متعلّقة بالنفس ومتطلباتها من سعادة وسلم وهناء من أجل إراحة الضمير وضمان الآخرة كما جاء في هذه الأبيات أين تطلب من خلالها النسوة الظفر بزيارة قبر الرسول (ص) وحج بيت الله الحرام، ومن أمثلة ما يقلن أثناء الزيارة أو قبل الخروج من الضريح، قولهن:

"سيدي بومدين يا عالي بن عالي
أَطْلِبُكَ يَا سَيِّدِي تُوفِّي مُرَادِي"².

ورد غي هذا المثال اسم الولي الصالح سيدي بومدين وهو "سيدي مدين شعيب بن الحسين الأنصاري الأندلسي [...] من أعيان مشايخ المغرب، ولد بإشبيلية بالأندلس حوالي سنة (520هـ / 1126م) في أواخر عهد المرابطين، وبدء عهد الموحّدين" ³ يقع ضريحه جنوب شرق مدينة تلمسان، حيث عرف هذا الولي الصالح سمعة واحتراما واسعين من طرف أهالي المنطقة وكلّ الوافدين إلى تلمسان وإلى ضريحه، فقد كتان قبلة للزوار والمؤرخين والمكتشفين إلى يومنا هذا.

¹ - يَلس شَاوَش مَوْرَاد، الحوفي- شعر نسوي وتراث شفوي في البلاد المغاربية - تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، (مخطوطة)، ص 211.

² - المرجع نفسه، ص 214.

³ - Bar GES (l'abbé), vie de célèbre Marabout sidi-Abou- Médienne, autrement vie Bou - Médienne, Larousse Librairie, p01.

تحمل الأبيات طلبا ورجاء من الزائرة للولي الصالح من أجل تحقيق طلباتها والوصول إلى أمانيتها، حيث يرى بعض الأنثروبولوجيون أنّ زيارة الأضرحة هي محاولة للهروب من الحياة الدنيوية المادية المليئة بالمشاكل إلى العالم الروحي المقدس الذي يمثله تاريخ وسمعة أصحاب تلك الأضرحة¹ -الأولياء الصالحين- فقد كان لهم دور مائز في الإصلاح بين الناس ونشر تعاليم الدين الإسلامي في الأوساط الاجتماعية.

تتعدّد الأوج التي تأتي عليها زيارة أضرحة الأولياء وفي نفس الوقت تختلف الطقوس التي يمارسها الزائر حسب نوع الزيارة، وفي هذا الصدد قسمت الباحثة "مناد سميرة" الزيارات إلى ستة أنواع وهي²:

1 - زيارات الشكوى والمظالم.

2 - زيارات المرض وقضاء الحاجة.

3 - زيارات الشكر.

4 - زيارات عاجلة.

5 - زيارات دورية.

6 - زيارات غير دورية.

تتبع هذه الأنواع من الزيارات مجموعة من الطقوس منها إشعال الشموع والدعاء وما يهمننا نحن هو طقس المعروف* أو الوعدة، والتي يمكن اعتبارها ظاهرة فنية بامتياز بما أنّها تقوم على فنون مختلفة وتفسح المجال أمام المنشدين لأداء الأغاني الشعبية التي ترافق هذا الحفل الديني المرتبط بثقافة كلّ منطقة، والهدف من هذه الوعدة هو إطعام الناس بنية الصدقة وإبعاد الأذى

¹ - ينظر: نفيسة دويذة، المعتقدات والطقوس الخاصة بالأضرحة في الجزائر خلال الفترة العثمانية، مجلة إنسانيات، ع 68، الجزائر، جوان، 2015، ص16-17.

² - ينظر: مناد سميرة، طقوس زيارة الأضرحة في مستغانم مقارنة أنثروبولوجية، مجلة العلوم الاجتماعية، ع 06، الجزائر، دت، ص ص133-135.

* المعروف: اسم يطلق على الوليمة.

والبلاء وخلق جوّ من الفرح والبهجة في قلوب الناس¹، وتتخلّل هذه المناسبة أشعار جمعية على شاكلة أدعية وتوسلات، تعبّر فيها الجماعات عن مملوكيتها للخالق، ورجائها في تيسير الكرب وحلّ المشاكل وتجعل من ولي المنطقة واسطة بينها وبين الخالق لسموّ مقامه ورفعته بأعماله الخيرة، ونستدلّ في ذلك بقصيدة شعبية جمعية من التراث الجزائري يغنيها أهل منطقة البليدة في الولايم والزيارات، يقولون فيها:

"حَرَكَ قَلْبِي يَا زَهْوُ ضِيَا الْأَجْفَانِ
وَرَجَعَ حَالِي مُرِيضٌ نَاحِلٌ جَسْمِي مَشِيَانُ يَا
رَانِي طَامَعٌ فِيكَ يَا بَنُ يُوسَفُ تَلْقَانِي
هَذِي هِي ظَنَّنِي مَا فِيهَا خُتْلَانُ يَا
إِذَا حَنَيْتُ وَجِيتُ عِنْدِي حَتَّى لَمَكَانُ
نَبْرًا وَنَعُودُ فِي آهْنَا وَسُرُورُ وَسِلْوَانُ يَا
الْحَرَمُ الْحَرَمُ يَا أَحْمَدُ يَا مُولُ الْبُرْهَانُ يَا"².

يمثّل هذا الشعر مقطعا من القصيدة التي تنشدّها العامة في منطقة البليدة في الولايم والزيارات التي يقومون بها احتفاء بالولي الصالح أحمد بن يوسف الملياني وهو من خريجي مدرسة تلمسان الفكرية أواخر القرن التاسع³، حيث يسعى الزوّار المقام والحاضرون في الوعدة للتقرّب منه طلبا العون والمساعدة لما له من قدرات وكرامات، وهذا ما تدلّ عليه عبارة "يا مول البرهان" التي هي إشارة إلى "القدرة" التي أراد الحاضرون في الوعدة اغتنامها، يقولون:

"يَا بَنُ يُوسَفُ جُودُ عَنَّا اللَّهُ جِينَاكَ قَاصِدِينَ
لَا تُخَيِّبْ ظَنَ حَدٍّ مَنَا نَمْشِيُوا الْكُلَّ فَارِحِينَ
أَبْنَيْتُنَا فِيكَ زُرْنَا مَا تَرْجَعُنَا شَيِّ مُطَرِدِينَ

¹ - ينظر: بخصرة مونس، فينومينولوجيا المعيش: قراءة في فنتازيا الوعدة، مجلة منيرفا، ع01، الجزائر، 2015، ص25.

² - Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, édition

Typographie Adolphe Jourdan, 1^{ère} édition, Alger, 1905, p195.

³ - ينظر: شنتوح ليليا، الشيخ أحمد بن يوسف الملياني الصوفي، مجلة حوليات جامعة الجزائر، ع 01، الجزائر، 2018، ص ص 216-220.

حَاشَ اللهُ مَنْ قَصَدَ لِمَقَامِكَ لَهْفَانُ
يَرْجَعُ حَايِبُ يَا حُبَيْبِي وَأَنْتَ سَلْطَانُ يَا
مَنْ بُلِيدَتْنَا لِيكَ جَاؤَ الرُّجَالُ وَالنَّسْوَانُ
فُقِرَا الْقُطْبُ الْمُنُورُ بَنَ بُورِيَانُ يَا¹.

يظهر المقطع الشعري مدى ارتباط أفراد المجتمع باختلاف جنسهم بالأولياء والمداومة على زيارة الأضرحة من أجل أغراض متباينة مؤمنين بمعتقد الولي وقدرته، وما يعطي انطبعا على سلطان الأولياء وسموهم وحتى فاعليتهم في التوسط بين الزوار والإله هي المظاهر الخارجية التي تحيط بالضريح، حيث يتخذ الولي في أغلب الأحيان مكانا منعزلا إما في قمم الجبال أو وسط الغابات أو وسط المقابر والمساجد أو في الأحياء الشعبية أين يكون بيته مبنيا بالتراب أو الحجر ويدهن بطلاء أبيض² ما يزيده روحانية ويعطي للزائر انطبعا بالقدسية.

يواصل المنشدون متن القصيدة الشعرية على نفس المنوال والنفس مستذكّرين القيمة المقدسة لكل ركن من أركان الضريح مع تعاد الأسباب التي دفعت كل زائر ليقصد ضريح الولي أحمد يوسف الملياني لتنتهي القصيدة بدعاء وتوسّل، يقول نصّ الأبيات:

"يَا رَبِّي بُجَاهَ كُلِّ سَيِّدٍ تَلَطَّفْ بِحَالِنَا وَتَغْفِرْ
ذُنُوبَ أُمَّةٍ حُبَيْبِكَ أَحْمَدُ وَالْيَ رَوَى النَّشْدُ وَخَضِرُ
وَاجْعَلْ وَقْتُ نَرْعُهُ مَشْهَدُ مَنْ صَاغَ هَذَا النُّظَامَ مَضْطَرُ".

يتضمّن الشعر الجمعي المناسباتي -الديني- المعتقدات والأساطير والطّقوس، فما يقال فيها من أدعية وما يعبر عنه من أداءات طقوسية يلخص الاعتقاد الشعبي الذي ظلّ متوارثا جيلا عن جيل، وفي هذا يرى بعض الأنثروبولوجيون أنّ مثل هذه العادات لها بعد أنثروبولوجي يتجسّد في

¹ - Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, édition Typographie Adolphe Jourdan, 1^{ère} édition, Algerie, p195

² - ينظر: حشلافي لخضر، مكانة المعتقدات الشعبية في المجتمع العربي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، ع1، الجزائر، ص288.

عبادة الأجداد والأسلاف وهذا ما شهدته قبائل بدائية عدّة تعتقد بأنّ أرواحهم لها القدرة أن تهب وتعين وتشفي بطريقة يملؤها الغموض.

ب- المناسبات/ الاحتفالات الانتقالية:

تمثل الاحتفالات الانتقالية أو ما يسمّى بالطقوس الانتقالية واجهة المعتقدات الشّعبيّة كونها طقوس موعلة في القدم ارتبطت بأساطير الأوّلين وعقليتهم في تفسير الأمور وطلب العون، ونذكر على سبيل المثال لاحتفالات الطقسية الموسميّة التي تعبّر عن تحولات طبيعية في حياة المجتمعات من برد وحرّ واعتدال، ومن مواسم للخير، وأخرى للقحط، وفي هذه الاحتفالات الانتقالية تؤدي مجموعة من الطقوس من شأنها كما قال "فان جنيب" التّخفيف من حدّة التّوتر الذي أحدثه الانتقال من فترة طبيعية لأخرى¹، وسنستدلّ في هذا العنصر بالطقوس الانتقالي الموسمي المعروف باسم "بوغنجة" أو ما يصطلح عليه في الثقافة الأمازيغية "بأنزار".

تعدّ احتفالات "بوغنجة" "احتفالات زراعية تهدف إلى الاستمطار الضروري للمحاصيل [...] فهي غالباً ما تتم خلال نفس الفصل أي خلال فصل الشّتاء أو في بداية فصل الربيع، حينما تكون الحبوب التي لم تنضج بعد مهدّدة بالموت نتيجة نقص الماء"² وترتبط هذه الاحتفالات بالمعتقد الشّعبي القديم الذي يؤمن بوجود إله للمطر يستجدون به إذا أمسكت السماء وأجدبت الأرض وربما كان ذلك الإله هو قوس قزح³ أو ما يطلق عليه في الميثولوجيا الأمازيغية بـ "أنزار".

تحكي هذه الأسطورة قصّة "غنجة" إحدى الفتيات الفائقات الجمال التي تعيش حياة ترف في قصر بعيداً عن أنظار الرجال، وتبدأ قصتها حين اجتاحت الجفاف البلاد وحمل معه ريحا حارة وحرائق جهنميّة أتت على الأرض والزرع وهلك الحيوان وساد القحط، ولم يكن بوسع الأهالي سوى

¹ - ينظر: أحمد زغب، عمود الدخان، ص49.

² - سمير أيت أومغار، طقوس الاستمطار إبان الجفاف في الجزائر - ن ماذج من مطلع القرن العشرين، مجلة الثقافة الشّعبيّة، ع41، البحرين، ربيع 2018، ص103.

³ - ينظر: سميح دغيم، أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، دار الفكر اللّبناني للطباعة والنشر، ط 1، لبنان، 1995، ص168.

إقامة طلاس وطقوس شعودة إلى السماء، غير أن ذلك لم ينعف في شيء ما دفع شيخا طاعنا في السن أن يطلب من والد غنجة أن يخرج ابنته إلى العامة عارية الوجه والقدمين كونها رمز للجمال والعفاف كي ينجلي القحط وينزل المطر، ولم يكن لوالد "غنجة" أي خيار سوى إقناع ابنته بما طلب منه، وبالفعل قبلت البنت بالخروج إلى العام، وحين وصولها إلى عتبة المنزل ورؤية الناس لها هبت ريح قوية وبدأ السحاب يتجمع، وأظلمت السماء محملة بالغيث دام أربعة أيام وثلاث ليا ارتوت الأرض وانقشعت الغيوم وانفجرت ينابيع المياه من جديد ما جعل الأهالي يعودون في اليوم الرابع لإقامة الاحتفال حول بيتها، لتعمّ الفرحة وزغاريد النساء المكان، أمّا "غنجة" فقد وراها أبوها عن الأنظار خوفا أن يلحقها الأذى فمن ذلك اليوم لم تعاود الظهور، رغم نداءات المحتفلين: غنجة غنجة¹.

تحولت هذه الأسطورة إلى عادة من عادات مناطق مختلفة من الوطن، وأصبح يحتفل بها وتمارس طقوسها كلما دعت الحاجة لذلك، حيث يتم الاحتفال بذلك اليوم بإعداد الأطفال مغرفة كبير وتزينها بالقش أو الأقمشة حتى تظهر على هيئة فئات وهي ما يقابل معتقد "غنجة" في الأسطورة، ثم يرفعها طفلين والبقية تتبعهم².

يظلّ الشّعر الشّعبيّ لصيقا بما تمارسه الفئات الشّعبيّة من طقوس وما تؤمن به من معتقدات، وهذا ما أكّده لنا حضور الأغنية الشّعبيّة أثناء ممارسة الطقوس الاحتفالية "بوغنجة"، حيث يردّد الأطفال وهم يدورون في الأزقة ومعهم دمية "بوغنجة" قائلين:

"بُوعَنْجَهْ وَجَعُهُ رَأْسُهُ يَا رَبِّي شَمَخْ رَأْسُهُ
شَنْشَنِي يَا شَنْشَانَهْ بَاشْ تُعِيشُ الْهَجَالَهْ
والحاير في الرّجالة
السُّبُولَهْ عَطْشَانَهْ أَسْقِيهَا يَا مُولَانَا

¹ - ينظر: موقع: <http://al-ain.com/article/algérien-teles-Legends-ghanja>، زيارة بتاريخ 2021 /08/15 في الساعة 15:50.

² - Voir : Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{ème} édition, P88-89.

والفُول دَلَّى وَرَقُهُ أَسْقِيهِ يَا مَنْ خَلَقَهُ
بُوعَنْجَة يَا الرَّفْرَافُ يَا السَّاكِنُ فِي الْأَعْرَافِ
بُوعَنْجَة يَشْرَبُ الشَّرَابُ يَا رَبِّي وَاعْطِينَا الضَّبَابَ
بُوعَنْجَة يَا طَالِبَ الرِّجَا يَا رَبِّي وَاعْطِينَا الشَّنَا" ¹.

يستمد النص الشعري الشعبي -الجمعي- مادته من الواقع الاجتماعي الذي تركّزت فيه مشارب عدّة كالدين، والمعتقد والعادة، ما جعل من هذا النص مادة غنيّة يلجأ إليها الباحث والأنثروبولوجي والمؤرخ من أجل الكشف عن تلك الحملات ودراستها، وإن عدنا إلى أغنية "بوعنجة" لوجدنا تسلسلا في طقوس طلب الماء كما الحال في نص الأسطورة لتكون البداية هنا في النص الشعري طلبا ورجاءا لتبلييل "دمية بوعنجة"، غير أنّ في الأبيات اللاحقة (البيتين الثالث والرابع) يظهر السبب الحقيقي وراء طلب الماء وهو قحط الأرض وذبول الزرع ثم تأتي الأبيات الأخيرة طلبا ورجاءا يجمع فيها النص الشعري بين الأسطورة والدين فتارة يستحضر الأسطورة -في صدر البيت- وتارة أخرى يتوجه بالدعاء إلى الله من أجل إنزال المطر ويجعل من غنجة -الدمية/ الأسطورة دافعا أو سببا لإنزال الغيث، وجمع الأسطورة مع المقدس في هذا الموضع ما هو إلّا اشباع لرغبات المجتمع التي لها نزوع أسطوري أما الدعاء لله لإنزال المطر هو توجه ديني وعقائدي ألغى الإيمان بالآلهة والأساطير، فقد " تغيرت المعطيات الفكرية والاجتماعية والثقافية للناس، فبدأت تتحوّل هذه الطقوس عن الشكل الأصلي لتأخذ شكلا جديدا أقفل حدة" ² لتصبح مجرد عادات احتفالية يحافظ فيها الناس على المأكولات التقليدية التي كان أجدادنا يحضّونها في احتفال "بوعنجة" مع الحرص على مظاهر التكافل الاجتماعي واللقاء بين الأسر.

يجب الإشارة إلى أنّ هذه الطقوس تختلف من منطقة لأخرى نسيباً أما عن الأشعار التي هي جزء من هذه الطقوس تتغيّر بعض أبياتها وتبقى محافظة على الموضوع وهو "طلب إنزال المطر"، ففي الشرق الجزائري تغنى نفس القصيدة على الشكل الآتي:

¹- Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{ème} édition, P88-89.

²- سعيد حمزاوي، العادات والمعتقدات في الأغنية الشعبية الأوراسية -قراءة في المضمون والوظيفة-، مجلة الأثر، ع 10، الجزائر، دت، ص330.

"عُنْجَة عُنْجَة خَلَّتْ رَاسَهَا يَا رَبِّي بَلْ أَحْرَاسَهَا
 عُنْجَة طَلَبْتُ الرِّجَا يَا رَبِّي أَعْطِينَا النُّو
 عُنْجَة طَلَبْتُ الرِّجَا يَا رَبِّي حَلْ السَّمَا وَأَعْطِينَا الْأَمْطَارَ
 يَا اللَّهُ النُّو النُّو
 يَا اللَّهُ النُّو الشَّارِفُ يَا اللَّهُ نَقْدِي المَعَارِفُ
 يَا النُّو صَبِي صَبِي حَتَّى يَجِي خُوْيَا حَمُو اَعْطِينِي بِالزَّرْبِيَّةِ
 صَبِي صَبِي يَا النُّو وَلَدَكَ فِي قُبِي
 النَّعْجَة عَطْشَانَة بَلْهَا يَا مُولَانَا
 المَعْزَة عَطْشَانَة بَلْهَا يَا مُولَانَا
 النَّاقَة عَطْشَانَة بَلْهَا يَا مُولَانَا
 السُّبُولَة عَطْشَانَة بَلْهَا يَا مُولَانَا
 عُنْجَة خَلَّتْ رَاسَهَا بَلْ أَحْرَاسَهَا
 عُنْجَة طَلَبْتُ الرِّجَا يَا رَبِّي أَعْطِينَا النُّو" ¹.

تُغْنِي نفس الأغنية تقريبا في مناطق أخرى من الوطن ، وتتسم بمحافظة على موضوعها
 وسياقها الرئيسيين، وهو ما سنراه في هذه النسخة التي يرددها الأطفال قائلين:

"بُوْعُنْجَة وَجَعَهُ رَاسُهُ يَا رَبِّي شَمَخُ رَاسُهُ
 جَنْجَلِي يَا جَنْجَلَة بَاشْ تُعِيشُ الهَجَالَة
 السُّبُولَة عَطْشَانَة اسْقِيهَا يَا مُولَانَا
 الفول دَلَّى أَوْرَاقَهُ اسْقِيهِ يَا مَنْ خَلَقَهُ
 بُوْعُنْجَة يَشْرَبُ الشَّرَابُ يَا رَبِّي اَعْطِنَا الضُّبَابُ
 بُوَشِيخَهُ رَاسُهُ شَابُ شَابُ بَخْرُوا لَهُ بَخُورَ لَكْلَاب" ².

¹ - عبد القادر خليف، من الموروث الثقافي الجمعي المغاربي، مجلة الثقافة الشعبية تصدر عن معهد الثقافة الشعبية
 تلمسان، 1995، الجزائر، ص131-132.

² - Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, édition
 Typographie Adolphe Jourdan, 1^{ère} édition, p17.

تبرز القصيدتين الشعبيتين اللتان استعرضناهما مدى تشابهها بالأغنية الأولى مع تغييرات طفيفة في المتن والملاحظ أنّ كل من النصين حافظا على التسلسل في طلب الاستمطار كما جاء في طقوس أسطورة "بوغنجة"، وذلك بالحفاظ على الرّموز الأسطورية التي توجه القارئ/ المتلقي المباشر كونه يملك رصيّدًا ثقافيًا كافيا حول ثقافته لفهم الرّمز وتفكيكه، فالشرط الوحيد في هذه العملية "أن يكون ثمة صلة سابقة من نوع ما بين المتلقي والرّمز التراثي" ¹ وهي الصلة التي يجب أن تكون من نوع آخر بين التراث والمعتقد وبين الأغنية/القصيدة الشعبية الجمعية "فالرسالة الشعرية تحتاج إلى العودة إلى الذاكرة الجماعية من أجل الاندماج في الوعي الثقافي للجماعة" ² ما يجعلها تستهدف المتواضع عليه من أجل ضمان التلقي الجيد ثم الاستمرار عن طريق التداول الشفويّ جيلا عن آخر.

-ثالثا: أشعار العمل:

تعيش الفئات الشعبية حياة البداوة البسيطة التي تتطلب من أفراد المجتمع السعي وراء قوت العيش مهما كلفها ذلك من غناء فالمرأة تسعى في البيت بقيامها بأعمال منزلية كالطبخ والغسيل ورعاية الأبناء إضافة إلى الحرف اليدوية كغزل الصّف والنسيج، كما تهتم المرأة أيضا بالنسبة ومشاغل أخرى كالرحى وتمخيض اللبن، والرجل بدوره يقوم بالأعمال التي تحتاج إلى جهد وبنية جسدية قوية وغالبا ما تكون أعمالا مرتبطة بالفلاحة بصفة عامة كالصيد والدّرس وحفر الآبار.

أ- الرّجالية:

تحتاج بعض الأعمال التي ذكرناها سالفا إلى التعاون بين أفراد المجتمع سواء تعلّق الأمر بالأعمال التي تقوم بها المرأة أو الرجل، فمثلا عند عملية الحصاد يقوم الأهالي "بالتّوزيع" والتي تعني اجتماع كل السّكان من أجل الحصاد في جوّ يسوده التعاون حتى الانتهاء من تلك العملية المضنية، وتصبح هذه العملية أشعار جمعية يرددها الفلاحون كأن يكون مضمونها مضمونا دينيا خالصا، يقولون:

¹ - رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1986، ص323.

² - بول زومتور، مدخل إلى الشفوية الشعرية، تر: حميد بوحبيب، ص67.

"صلى الله على محمد صلى الله عليه وسلم
صلى الله عنو دايم جنة وكثرو نعائم
صلوا عنو ظاهر والمُخْطَارُ سيد الطاهر
صلو على سيدنا ومَنَارَ حيدنا ونرحلوا من دار لدار
نعيطو للهيبي هكذا تفنا لعمار، ما يدوم إلا ربي"¹.

يغنى هذا الشعر جماعيا من طرف الفلاحين ناحية برج بوعريريج أثناء موسم الحصاد حيث يطبعه الابتهاال والصلاة على الرسول (ص) والدعاء من أجل نيل الجنة والحصول على محصول وافر وهو ما تدل عليه عبارة "وكثرو نعائم" ^{*}، فتقال مثل هذه الأشعار في الأوساط الشعبية كي تحل البركة بالمحاصيل، كما تسهم من جهة أخرى في تخفيف الأعباء الجسدية على الفلاحين من خلال تسليتهم بترديدها جماعيا ويجب التنويه في هذا الموضع أن تلك الأغاني باختلافها من منطقة لأخرى هي في الأصل أغان فردية كان لها مبدعها، ولكن سعة انتشارها أكبر من مبدعها نفسه فظلت الأغنية وذهب المؤلف طي النسيان ² فسعى الرواة والمرددون لها على تداولها وإحداث تغييرات فيها مع مرور الزمن إلى أن تصل إلينا على الصيغة التي عليها الآن. تختلف أغاني الحصاد من منطقة لأخرى غير أنها تحمل هماً مشتركاً واحداً وهو وفرة المحصول وجودته مع الدعاء والتضرع لضمان الجنة في الآخرة، ومن بين النماذج الشعرية التي تناولت هذه المواضيع نذكر: ³

شبان صغارا طاحو في زرع مخبل
حصدوه غمارا صلى الله على محمد

يقولون في نموذج آخر:

فاطمة الحرة يا بنت النبي الرسول الكاملة الزينة وصي باباك علينا.

¹ - صوفيان لشهب، طالب جامعي، مقابلة يوم 2021/03/15 على الساعة 10:00، تيزي وزو.

^{*} نعائم: الغلال، النعم

² - ينظر: البرغوتي عبد اللطيف، الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، مطبعة الشرق العربية، ط 1، فلسطين، 1979، ص18.

³ - عبد المنعم قارة، الشعر الشعبي في منطقة جيجل، دراسة سيميائية، ص28.

يرد الشَّعر الشَّعبيّ الجمعيّ المتعلّق بالعمل الفلاحيّ بصفة عامة على صيغتين ثابتتين تقريباً، وهما ما كان على شاكلة أدعية وابتهالات من أجل نيل رضى الله يجمع فيه الفلاح بين العمل والعبادة في نفس الوقت، وبين ما كان تمنّي ورجاء لوفرة الغلة وجودتها، وفيه يستعرض الفلاحون اسم الغلّة ونوعها وتمتّز في هذه الصّيغة توسلات وأدعية من أجل عدم زوال النعمة ومباركتها، وهو ما سنراه في هذه الأغنية، يقول فيها الفلاحون:

"بسم الله الرحمن الرحيم أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

النّخلة نخلة ربّي والصّلاة على النّبي

النخلة نخلة الله وإبليس عليه لعنة الله

عمّرها وثمرها من فضلك لا تقمّحها

وأصلحها يا صالح الأمور ربّ العالمين

النخلة جبّارة والعرجون يملا غرارها

النّخلة قارح والعرجون كبير فيها صالح

عمّرها وثمرها من فضلك لا تقمّحها

يا نبي الله حبيبي يا ربي لن ناكل غلّتها"¹

تمثّل هذه الأغنية مقاطع يردّها الفلاحون في "الأغواط" أثناء عملية تلقّيح النّخل، وقد

لاحظنا من خلالها تحوّل للخطاب ثلاث مرات، ففي المستوى الأوّل أي قبل بدأ عملية التلقّيح مباشرة يستحضر الفلاحون البسملة والتعوذ من الشيطان وهذا يشير إلى تقديسهم لذلك العمل وتلك الشجرة، وفي مرحلة أخرى من الأغنية يتحوّل مضمون الأغنية وبالتحديد عند بداية عملية التلقّيح أين يصب الفلاحون اهتمامهم بالشجرة (النخلة) والثمار التي ستكون نتيجة لتلك العملية (التلقّيح) ويستعينون في هذه المرحلة بالتوسل إلى الله لإنجاح التلقّيح وفي المستوى الأخير وهو نهاية التلقّيح يتوجه الفلاحون إلى الله من خلال الدّعاء إلى الرسول (ص) بأن يجيئهم لرؤية الشجرة تثمر للاستمتاع بتلك النّعمة.

¹ - سونك، الديوان المغربي في أقوال عرب إفريقية والمغرب، ص364.

ب- النسبئة:

تحدثنا في توطئة هذا المبحث عن الدور المنوط بالمرأة في المجتمع الجزائري التقليدي، والذي يمكن وصفه على أنه دور فعال من جوانب عدة لا سيما الجانبين الاقتصادي والاجتماعي الذين يؤشران حتما إلى مردوديتها ومساهمتها بدرجة أولى في خدمة الزوج ومساعدته بتقاسم أعباء الحياة اليومية وذلك بأداء أعمال مختلفة -أغلبها منزلية- في إطار ما سمح لها العرف الاجتماعي الذي يتدخل فيه الدين والمعتقد ومن بين هذه الأعمال نذكر:

1-الرحي:

ظلت المرأة في المجتمعات التقليدية محافظة على أداء أعمالها التي توارثتها عن الأمهات والجَدات، كما حافظت على مختلف الطقوس التي تؤدي مع تلك الأعمال، بما في ذلك الجانب اللامادي منها والمتعلق بالأدعية والتعويزات والأشعار، وعلى ذكر الأشعار النسوية المرتبطة بالعمل فقد أولين اهتماما وحرصا شديدين به كونه القلب الذي تفرغ فيه المرأة حزنها وسعادتها وشكواها ويسلبها وهي تؤدي تلك الأعمال، وعلى سبيل هذه الأشعار التي تغنيها النسوة نذكر ما يقلنه أثناء طحن الحبوب:

" الْحَالُ عَقَبُ وَالرَّحَى * كَادَتْنِي أُمِّي بُعِيدَةً وَجَارَتْنِي مَا جَانَتْنِي

الْحَالُ عَقَبُ وَالْهَلَالُ ثَوَاطُ أُمِّي بُعِيدَةً وَجَارَتْنِي نُوَاطَةُ *

الْحَالُ عَقَبُ وَالرَّحَى جَغْلُوفَةُ * أُمِّي بُعِيدَةً وَجَارَتْنِي حُلُوفَةُ

يَا رَحَى أَرْحِي دَقِيقَ الْغَالِي كَعْبَةَ ذَهَبٍ وَالتَّارِشَةَ فِيلَالِي " ¹.

يشير هذا النص الشعري إلى أحد العادات المتجذرة في التراث الشعبي النسوي الجزائري وهي عادة طحن الحبوب (القمح-الشعير) بماكنة يدوية بمآزر نساء أخريات من نفس القرية أو الدّوار

* الرَّحَى: هي التي يُطحن بها القمح يدويا وهي تتشكل من جزأين مسطحين مصنوعين بالحجارة ويتوسطها عمود خشبي وآخر تحرك منه.

*نوَاطَةُ: متذمرة.

*جغلوفة: سيئة.

¹- أحمد زغب، الأرجوزة النسوية، من تبعية المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات، ص105.

وهو ما يوثقه هذا الخطاب الشعريّ الذي يضيف صعوبة تلك العملية وحاجة النساء إلى مساعدتهنّ لبعضهنّ من أجل إنهاء طحن الحبوب.

تشكو المرأة في المثال الذي أوردناه معاناتها خلال عملية طحن الحبوب لغياب الأمّ التي يبدو أنّها يعول عليها كثيرا في كتل هذه الأعمال نظراً لما تتميز به الأمّهات من خبرة وصبر وفي نفس الوقت تشعر بالإحباط من جارتها التي لم تحضر لمساعدتها ما جعلها تنسب لها صفة التذمر، وتشكو حالتها، وفي الحقيقة أنّ المرأة رغم اختلاف الوضعية التي فيها إلا أنها تميل إلى الشكوى والتذمر، وهو ما أكدّه "حميد بوحبيب" عن الصورة التي ترد عليها المرأة في أشعار العمل يقول: "إنّ الملاحظ على أشعار العمل النسوية، هو ميلها إلى الغناء الحزين، والنزوع نحو البوحو البكائية، والشكوى من أحوال الدنيا والحظ العاثر المنكود"¹، رغم أنّ بوحبيب في هذا الصدد كان يعالج أشعار العمل النسوية القبائلية، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على تماثل تلك الطبائع النسوية الظاهرة في أشعارهنّ باختلاف الثقافة المحلية واللغة لكل منهما.

تتداول النسوة أشعار أخرى تتعلّق بالرحى كأن يقلن منشدات:

" ارحي ارحي يا رحايتي ارحي القوت

ارحي ارحي يا رحايتي وخفيلي بنتي راقدة

تتوض تبكي وما كانش لي يسكتها"²

تخاطب المرأة في هذه المقطعة "الرحاية" وتطالبها بالسرعة في طحن الحبوب خوفاً من أن تنهض ابنتها الصغيرة ولا تجد من يكون معها أثناء بكائها، فالمرأة في هذا الموضع تحاول نقل انشغالاتها وشكاويها لـ "الرحاية" في قالب شعريّ غنائي عبر كلمات بسيطة المبني، عميقة المعنى، سهلة الفهم لسلة اللحن، وما يهمها هو نقل ما لديها من مشاعر دون الانتباه إلى المخاطب

¹ - حميد بوحبيب، الشعر الشفويّ القبائلي السياق والنيات والوظائف مقارنة أنثروبولوجية، ص 625.

² - مدونة أراجيز النساء في منطقة واد سوف جمعتها الطالبة بقاص جهيدة من السيّد هاجرة فطحيرة تجاني، عمرها:

65 سنة، أميّة، الساكنة بالبيامنة - واد سوف - سنة 2016.

ونوعه¹، وتجب الإشارة إلى أنّ مثل هذه الأغاني الجمعيّة تؤديّ عموماً فردياً في أوقات مختلفة وغالباً تكون ليلاً أو مساءً بعد الانتهاء من مشاغل البيت.

2- النسيج :

تعدّ أغاني النسيج من بين الأغاني النسوية التي تؤديها المرأة وهي تقوم بعملية النسيج اليدوي -التقليدي- الذي يعتمد على خيوط الصوف المعزولة و"المنسج" المصنوع من الخشب والمشط وأدوات أخرى لا تقل أهميةً عما ذكرناها، إذ بمجرد بداية عملية النسيج تأخذ النسوة بترديد مجموعة من الأغاني كأن يقلن:

"سديت يا لبنات طلن عني من وحشتك راني بديت نغني

يحن العالي ونحك يا منسج يزهي بالي

يا منسجي ولبنات مش هنايا وهب الفلك والنصر من مولاي

لوكان هن في الردّة لا تبور لا تجيني عليك الشدة

منسجي مقدود وشاتي حرة بنت أصلاً تعرف خروج².

تتقاطع الصيغ التي يأتي عليها الشعر النسوي المرتبط بالعمل، وهذا ما لاحظناه من خلال أغنية النسيج التي بين أيدينا والتي تقترب بدرجة كبيرة إلى إحدى أغاني الرّحى التي تناولناها بالدراسة، حيث يتشابه الشعريّين في الموسيقى واللّحن والقالب العام، ويختلفان فقط في الموضوع الرئيس الذي أدّيت من أجله، فخصوصية النموذج الشعريّ لأغنية النسيج هنا يظهر في نقطة مهمّة وهي ذكر أحد أبرز الأدوات الأساسية في عملية النسيج وهي "المنسج"، أمّا الرغبة في استدعاء المساعد من أجل القيام بعملية النسيج كونها عملية مضنية فهو موضوع ثانوي مطروح في عدّة أغاني عمل نشويّة باختلاف العمل الذي تنشد/ تغني من خلاله، وهو الأمر الذي تكرّر أيضاً في أشعار أخرى للنسيج، نذكر قول النسوة وهنّ يغنين قائلات:

¹ - ينظر: رشيدة سبتي، الصراوي غناء العمريات في منطقة سطيف والهضاب العليا أولاد براهيم نموذجاً مع دراسة اتنوغرافية للمنطقة، ص36.

² - مدونة أشعار نسوية من منطقة واد سوف جمعها الطالبين: خليفة طاغية، عبد العزيز عوادي، من السيّدة: خديجة دبش، 75 سنة، أميّة، ساكنة بواد العلندة - واد سوف-، 2020.

"يا منسجي لبنات مش هنايا

ياوهاب الفنك والنمر يا مولانا

وكانهن في الرّدة*

لا تجيني عليك الشّدة"¹.

تؤدى أغاني النسيج جماعيا أو فرديا من طرف النسوة وهنّ وراء خيوط "المنسج" قصد كسر الملل وتنشيط حركة العمل من أجل إنهاء النسيج واكتماله على صورة النهائية إمّا زرابي أو أفرشة أو أغطية ذات صبغة تقليدية خاصة بكل منطقة كما تعتبر عادة النسيج مناسبة اجتماعية مهمة تلثقي فيها النسوة وتستدعى فيها القريبات من أجل مد يد العون في جوّ أخويّ تسوده البهجة وروح التكافل.

3- مخض اللّبن:

تحافظ المجتمعات التقليديّة على نمط المعيش المتوارث عن الأجداد، حيث تسعى جاهدة على تكريسه وتعليمه للخلف خصوصا وأنّ طبيعة الحياة التي تعيشها هذه المجتمعات تفرض عليهم تعلّمها كونها حياة بدّاءة تعتمد على الزراعة وتربية المواشي كمصدر أساسي للعيش وهو ما جعل من هذه العادات الشّعبيّة ظاهرة من ظواهر الحياة الاجتماعية لسكان تلك المناطق².

سعت المرأة في المجتمعات البدوية إلى تأصيل مجموع لا يستهان به من العادات والممارسات الموروثة عن الأجداد خصوصا تلك التي تضمن العيش والبقاء في ظلّ شحّ الإمكانات، ومن بين تلك العادات نذكر عادة "مخض الحليب" باستعمال "القرية" أو كما يصطلح عليها في مناطق كثيرة من التراب الوطني ب: "الشّكوة" من أجل استخراج الزبدة واستعمالها في أطباق تقليدية متعدّدة، كما حافظت المرأة الجزائرية على الموروث اللامادي الذي كانت الأمهات

* الرّدة: قريبات.

¹ - مدونة أراجيز النساء في منطقة واد سوف جمعتها الطالبة بقاص جهيدة من السيدة: نعيمة قويدري، 70 سنة، أميّة، الساكنة ب: الدبيلة - واد سوف -، 2016.

² - ينظر: سعيد حمزاوي، العادات والمعتقدات في الأغنية الشّعبيّة الأوراسية، قراءة في المضمون والوظيفة، ص322.

والجدّات يردّنه وهنّ يقمنّا بمخض الحليب من أراجيز وأشعار، حيث نستذكر ما يقلّنه أثناءها
يقلن:

"بسم الله وبإذن الله شكيوتي برم برم

والزّيدة اتجي تتعرّم

بسم الله وبإذن الله شكيوتي دحدوحة* دحدوحة

أنّحي منك طاسه وامدوحة*

بسم الله وبإذن الله طيبي طيبي يا الشكوة حتّى اتجي

مولاك وليدي سارح بالبقيرة يسرش* للغاك

بسم الله وبإذن الله شكيوتي المباركة المباركة

دار بيها الملائكة الملائكة وأهل البركة

شكيوتي طاب حسّك شرّين* حسّك داير داوية

شكيوتي دحدوحة أنّحي منك طاسة وامدوحة¹.

جاءت هذه الأغنية مشحونة بطاقة روحية تعبّر عن تمسّك المرأة في المجتمعات التّقليدية
بتلك الرّابطة التي تجمعها مع قوى الإلهية وهي تقوم بخض الحليب ما جعلها تستذكرها في كلّ مرّة
لتحلّ البركة بالزّيدة واللّبن وتكون نوعيتهما جيّدة، فالمرأة في هذا الموضع تستميل قوى تفوق قوّة
الإنسان باعتبارها هي التي توجه وتتحكّم في أمور الطبيعة والحياة البشرية وبمجرّد الاستمالة فإنّها
تؤمن بوجود إله تحاول استرضاءه بذكره وهو ما يتناقض مع طبيعة السّحر التي تجبر الإله
للّرضوخ للسّاحر وطاعة أوامره وإلاّ فهو مهدّد بالدمار في حالة العصيان² وهو الذي يجعلنا ننفي

* دحدوحة: ممثلة.

* امّدوحة: أنية مصنوعة من الطين تجمع فيها الزّيدة.

* يسرّش: ينصت

* سرّين: هو الصوت الذي يحدثه الحليب وهو يدور داخل الشكوة.

¹ - رشيدة سبتي، الصّراوي غناء العمريات في منطقة سطيف والهضاب العليا أولاد براهيم نموذجاً مع دراسة اثنوغرافية
للمنطقة، ص 196.

² - ينظر: جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي - دراسة في السحر والدين - تر: نايف الخوص، ص ص 80-81.

ارتباط هذه العادة بالسحر، ونؤكد بساطة وبراءة المرأة (innocence) المجتمعات التقليدية بتوجهها في أحيان كثيرة لمخاطبة الأشياء الجامدة كما هو المثال هنا وهي تتحدث مع "الشكوة".

رابعاً: الأغاني الشعبية اللّعبية والتسلوية:

أ- أغاني الأطفال:

تتفتح الحياة الشعبية على اللعب والتسلية واللّهو، من أجل نسيان متاعب الحياة ومشاكلها اليومية ولعلّ الأطفال هي الفئة المعنية الأولى بهذا الأمر، ما جعلهم يستغلون أدنى الشروط المتوفرة من أجل خلق متنفس لهم عبر حركات ورقصات وجري وغناء وقفز تحت مسمى الألعاب الشعبية، وقد يتدعى ذلك إلى صنع ألعاب من مواد بسيطة يجدها الطفل في متناوله مرمية في الأرجاء غير صالحة للاستعمال، وعموماً فإن الألعاب الشعبية "هي أول صور النشاط الإنساني في طفولته تعبيراً عن حيوية الكائن البشري، ومعرض المتعة والفرح وهي مرآة الطفولة وانعكاس لصورة الحياة [...] ويمارسها الأطفال، والفتيات والفتيان في الشوارع والأماكن العامة والقرى والأرياف"¹.

يغلب على الألعاب الشعبية للأطفال الطابع القولي كون الطفل يحتاج إلى الكلام والتواصل مع أقرانه من أجل التكيف مع محيطه وأفراد مجتمعه بطريقة إيجابية، فقد "ارتبطت كثير من الألعاب بأناشيد وأغاني يتردد فيها الشعر الذي يكون ذا طابع ارتجالي، وقد لاحظنا أنّ الأغنية ترتبط عادة بلعب الأطفال أكثر من لعب البالغين"² ونستشهد في ذلك بعدة أغاني يرددها الأطفال في لعبهم، مثل الأغنية التي يغنيها الأطفال وهم يلعبون لعبة "البلاّج" يقولون فيها:

"بلاّج عرّج عرّج وحين ولادك

¹ - أحلام دارا عزيز، أثر الألعاب الشعبية في تطوير القدرات البدنية والحركية لتلاميذ الصف الرابع والخامس الابتدائي

بعمر (10-11 سنة)، مجلة الرافدين للعلوم الرياضية، مج 17، ع 57، العراق، 2011، ص 256.

² - أحمد زغب، الألعاب الشعبية، محاولة لمقاربة تاريخية وأنتروبولوجية للنماذج من منطقة واد سوف، مديرية الثقافة لولاية الوادي، ط 1، الجزائر، 2016، ص 31.

تحت الدّيسة بابا عيسى قطع وارمي في الطويسة¹.

يغني الأطفال هذه الأغنية أثناء تسليتهم فيما بينهم، حيث ينام أحد الأطفال على ظهره ويرفعه رجله ويضعها على بطن طفل آخر² لتخلق هذه اللعبة نوعاً من الألفة والود بين الأطفال في جو من الضحك والمرح والصّراخ والحركة، والتي تكون تعبيراً عن ذاتهم وحماسهم وانسجامهم فيما بينهم وتفرغاً للطاقة الكامنة في داخلهم³، ومن بين الألعاب التي تنحو نفس المنحى هي لعبة الركوب فوق القصب والجري به على أنّه خيل، حيل يرددون أثناءها قائلين:

"اس عودي اس والمحلة جات

جانبها عواد من باب الواد

اس* عودي لا يهديك يعطيك دنيا تدّيك

اس عودي عود اللجام صكّ اللّورا والقّدام

اس عودي عود الفيد تجري في الصّحرا والبيد

اس عودي عود الجور تجري في السّاحل والبور

اس عودي عود قّارح* من جريه عودي طايح"⁴.

تُظهر أبيات القصيدة الأغنية تعلّق الأطفال بالفروسية وتخيلهم على أنّهم راكبين فرسا يجوبون به السّهول والصّحاري ويتغلبون على العدو، هنا يظهر دور اللّعب واستعمال اللّغة في إثراء خيال الطفل وجعله طاقة منتجة يعكس ما يراه وما يسمعه لتغيير واقع مجتمعه إلى الأفضل⁵

¹ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p72.

² – ibid, P72.

³ – ينظر: شاهين بن محمد بن علي البلوشي، الألعاب الشعبيّة البلوشية، دار الانتشار العربي، ط 1، بيروت، لبنان، 2016، ص08.

* أس: تحمل معنى السّكوت.

*قّارح: كامل.

⁴ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p74-75.

⁵ – ينظر: عبد الرحمان بن زورة، دور نشاط التعبير في تخصيص خيال الطفل وتنمية قدراته وتنشيط مواهبه، مجلة المرتقى، مج04، ع01، الجزائر، مارس 2021، ص14.

وهو ما تمّ تخيّل من طرف الأطفال في نصّ القصيدة حين شاهدوا أنفسهم يسبقون العدو، ويتغلّبون عليه.

تحمل بعض الأغاني التي يردّها الأطفال أثناء لعبهم أنساقا اجتماعية ودينية مضمرة تبرز طبيعة تنشئتهم وعلاقتهم بغير المسلمين، وهذا ما يظهره نص القصيدة، يقول فيها الأطفال:

"النصارى في السّارة واليهود في السّفود *

المالطية في البتية* والسبانيول في البليون^{1*}

وفي قصيدة أخرى تحمل تقريبا نفس المعنى والسياق، يقولون فيها وهم يتسلّون فيما بينهم:

"اليهود بوه عليهم والفرانصيص يحكم فيهم

اطلع مؤشّي يفطر وطلع وليده بوجهه صفر

قالو واش بيك يا وليدي اليهود انكتبوا عسكر²

تمثّل القصائد اللّعبية للأطفال جانبا مهما من المعتقد الديني للمجتمع الذي تغنى فيه تلك القصائد، فلا تخلو من التوجّه الإسلاميّ الذي فرض على المسلم واجبات ونهاه عن مجموعة من النّواهي، منها وجوب معاداة الكافرين من اليهود والنّصارى وسائر المشركين وعدم إظهار المودة لهم، وهو ما جاء في النّص القرآني، يقول الله عز وجل: "يأيّها الذين آمنوا لا تتخذوا عدوي وعدوكم أولياء تلقون إليهم بالمودة وقد كفروا بما جاءكم من الحق" الممتحنة، الآية: 01.

وفي سور المائدة يؤكّد الله جلّ وعلا ذلك قائلا: "يا أيّها الذين آمنوا لا تتخذوا اليهود

والنّصارى أولياء بعضهم أولياء بعض ومن يتولّهم منكم فإنّه منهم إنّ الله لا يهدي القوم

الظّالمين" المائدة، الآية: 51.

* السّفود: قطعة خشبية لم تحترق كلّية وحافظت على جمهرها مشتعلا.

* البتية: البرميل.

* البليون: الدلو.

¹– Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{ème} edition, p78.

²–ibid, p79.

يردّ الأطفال هذه الأشعار دون وعي كامل منهم بمقصديه ما يقولون، وخصوصاً وأنّ تلك الأشعار الهدف المباشر منها هو اللّعب والمرح، في حين أنّ الذي وجّه إليه الكلام في القصيدتين هي أجناس بشرية مخصوصة وهم: النّصارى واليهود وأتباعهم الإيطاليين (المالطية)، والإسبانيين (السباليون) والفرنسيين (الفرانصيص))، وحسب القصيدتين دائماً فإنّ مصير هؤلاء سيكون سيّئاً وهو ما تحيل إليه الكلمات (السّنارة، السّفود، البتّة، البليون، انكتبوا عسكر) نظراً لطغيانهم وإكثارهم الفساد في الأرض، وفي هذا يقول الله عز وجلّ: "ضربت عليهم الذّلة أين ما ثقفوا إلاّ بحبل من الله وحبل من النّاس وباءوا بغضب من الله وضربت عليهم المسكنة ذلك بأنهم كانوا يكفرون بآيات الله ويقتلون الأنبياء بغير حقّ ذلك بما عصوا وكانوا يعتقدون" سورة آل عمران: الآية: 112، وهو الأمر الذي ورد في القصيدة الثانية والتي معناها أنّ اليهود يعملون تحت إمرة الفرنسيين وسينتهي بهم المطاف في الحروب وهذا ما تدل عليه عبارة "اليهود انكتبوا عسكر".

يميل الأطفال إلى اللّعب في الأماكن المفتوحة في الأزقة وساحات القرى كونهم كثيري النّشاط والحركة وربما يعود ذلك أيضاً إلى عدم توفّر الأماكن المخصّصة للّعب، فالأزقة هي المكان المتواضع عليه من طرف الأطفال باختلاف جنسهم للقاء من أجل اللّعب والمرح، وللإشارة فإنّ البنات هنّ الأخريات يتمتّعن بحصّتهنّ في اللّعب كأقرانهنّ الذّكور، غير أنّ أغلب ألعابهن مبنية على الغناء على غرار الذكور الذين يجمعون الغناء بالفقر أو الجري، و "يلاحظ أن ألعاب الذّكور الغنائية أشدّ تعقيداً وأكثر طولاً من ألعاب البنات"¹، وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال لعبة "غنا العويّقات" للبنات، يقلن فيها وهنّ يلعبن:

"قال الحبيط واش أنا غير الفار يتقّبني

قال الفار واش أنا غير القطياكلني

قال القط واش أنا غير الكلب يرّمشني

قال الكلب واش أنا غير العصا تلويني

¹ - الهادي مسيلني، ألعاب الأطفال الغنائية التراثية: وظائفها ودلالاتها الرمزية والواقعية، مجلة الثقافة الشعبيّة، ع 54، البحرين، صيف 2021، ص130.

قَالَتْ العصا واش أنا غير النَّار تَأْكُلُنِي
 قالت النَّار واش أنا غير المَا يُطْفِئُنِي
 قال الما واش أنا غير الْفَرْدُ يَشْرِبُنِي
 قال الفرد واش أنا غير المَوْسُ يَذْبَحُنِي
 قال الموس واش أنا غير الْحَدَّادُ يَرْجِيُنِي
 قال الحَدَّاد واش أنا غير المَوْتُ تَدْنِي
 قالت المَوْت واش أنا غير رَبِّي يَرْسُلُنِي¹.

إنَّ المتأمل في كلمات هذه الأغنية الشَّعْبِيَّة سيستخلص حتما مدى سهولتها وعفويتها وبساطة موسيقاها المبنية على التكرار والتناوب بين ما جاء في الصدر وتكراره في العجز ناهيك عن الصيغة الثابتة المتبناة من بداية الأغنية لنهايتها، هذه الأغنية ببساطتها تحمل رموزا ثقافية تجعلنا نتصور طبيعة الحياة التي تعيشها المجتمعات الشَّعْبِيَّة، والتي هي حياة البداوة وما يؤكد ذلك هو الحقل الدلالي الذي يعود على "البداوة" والمتمثل في العبارات التالية: (القط، الفار، الكلب، العصا، النَّار، الموس، الحَدَّاد) التي تمثل الأشياء التي يراها الفرد الشَّعْبِيَّ يوميا ويستعملها من أجل قضاء حوائجه.

تعمل الأغنية الشَّعْبِيَّة اللَّعْبِيَّة على تلقين الطفل بعضا من السلوكات الاجتماعية التي تتماشى مع العادات والتقاليد والقيم التي يفرضها المجتمع، كما تعمل على تطوير القدرات العقلية للطفل² ووضعه أمام الصورة الحقيقية للواقع تدريجا، وهذا ما أثار انتباهنا ونحن نتابع تدرج الثنائيات التي شكلت نص الأغنية والتي بنيت على منطق الغالب والمغلوب إنطلاقا من الأضعف إلى الأقوى وتنتهي هذه السلسلة عند الموت الذي يمثل نهاية الصِّراع وانهيار تلك الثنائيات أمام خالقها وخالق الكون، ليستخلص الطفل ولو لاحقا أنَّ كلَّ شيء بيد الله وإليه ترجع الأمور، وأنَّ مصير الإنسان وجميع الكائنات سيكون هو الفناء والموت.

¹– Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p139.

²– ينظر: الهادي، ألعاب الأطفال الغنائية التراثية: وظائفها ودلالاتها الرمزية والواقعية، ص134.

هناك من أغاني البنات مالم يفهم القصد وراء ترديدها كأن يقلن في إحداها:

"عمتي عمّة أقلي لي قلية

قلية من الحمّص وأخرى من الجمّص

اطلعت فوق الصّور عيّطت يا منصور

طاح عليّ زرزور زرزور من فضّة اكلاته القطّة

قطّة فطيطاتي ترعى جميلاتي

ترعى جمل أعوز يمشي ويكّور

حتى لبيت عمّر¹

يراد من هذه الأغنية ربما تعليم البنات وتلقينهنّ أنواع الحشائش الصالحة للأكل، والتي تستعمل في الطبخ وقد وردت في المقطع الأوّل اثنين منها وهما الحمّص والجمّص فأما الأوّل هو من الخضار أو الحبوب الجافة أمّا الثاني فهو "ضرب من النبت"، وله أنواع كثيرة إحدى تلك الأنواع تُأكل، والمقطع الثاني جاء متّصلاً بالأوّل لتقديم المعلومة في غطاء لعبة كي يسهل على الطفل ترديده وتداوله.

ب- الأغاني التسلية النسوية:

إنّ بمجرد الحديث عن أغاني التسلية النسوية يتبادر إلى أذهاننا تلك الأشعار التي تتغنى بها النسوة في تجمعاتهن وفي مناسبات محدّدة، هذه الأشعار تمثل خطابات أنثوية بامتياز تؤدي وظائف نفسية واجتماعية وفي أحيان أخرى سحرية، ولعلّ من بين هذه الخطاب ما يتعارف عليه باسم الحوفي "المنتشر في الغرب الجزائري ناحية تلمسان والنمط الثاني من الأشعار النسوية المعروف باسم "البوقالات" والمنتشر في مناطق حضرية عدّة من التراب الوطني، وسنحاول في

¹ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p77.

هذا العنصر التطرق إلى ماهية كل من هذين النمطين الشعريين وظروف غنائهما ووظيفتهما إن وجدت، وسنستهل الحديث عن "البوقالات" باعتبارها الأكثر شعبية وانتشاراً في الأوساط النسوية.

1-البوقالات:

تعرف البوقالات على أنها "نص شعري شفوي أو مرتجل تنتشه نسوة بعض المدن الجزائرية أثناء أداء طقوس لعبة البوقالة"¹ وتؤدي هذه الطقوس عموماً في السهرات الرمضانية والأعراس في جو نسوي محض خال من الرجال، حتى يتمكن من إنجاز الطقوس في أرياحية تامة، وتستدعي للعبة مجموعة من الشروط أو التحضيرات كتهيئة المستلزمات التالية: "البوقالة، ماء سبع عيون، سبعة خيوط من ملابس أرملة، قطع حلي، كانون، فحم ويخور مهياً (العنبر، الجاوي الأبيض، الجاوي الأسود، القصير... إلخ) غطاء (شاشية شاب عازب تغطي به البوقالة أو المنديل، عيدان سبعة أبواب تطل على الخارج (الساحة)"² وتستعمل الحنة والزيت.

تجمع النسوة لأداء هذه اللعبة في حضور إحدى النساء التي تتولى تسييرها لما لها من كفاءة في ذلك، و"تتجاوز هذه الكفاءة مجرد حفظ الأشعار أو إبداعها، فالكلمات هنا ليست مجرد وسيلة اتصال بالمحيط البشري، بل هي تملك قوة سحرية لأنها تتيح الاتصال بالطبيعة، وبالقوى الغيبية"³ لذا وجب الالتزام بشروط اللعبة وعدم العبث بطقوسها.

تبدأ لعبة البوقالة بمجرد الانتهاء من وضع البخور في الكانون وتبخير المكان وتبخير البوقال الذي هو محور اللعبة، ويرافق هذا التبخير قراءات شعرية طقوسية تختلف باختلاف البخور التي وضعت في ذلك الكانون، فإذا كانت البخور من الجاوي* يقال:

"بَحْرَنَّاكَ بِالْجَاوِي جِيْبِي لَنَا الْخُبْرُ مَنْ الْفَهَاوِي"¹.

¹ - فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، الطقس والشعر والمرأة، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، وعلم الإنسان والتاريخ، ع07، الجزائر، 2009، ص73.

² - نعيمة العقريب، البوقالة: بحث في الجماليات والدلالات، مجلة متون، ع02، الجزائر، 2012، ص206.

³ - فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة: الطقس الشعر والمرأة، ص19.

* الجاوي: مادة تحرق يستعملونها في البخور

يقال في حالة استعمال الحنّاء كبخور:

"بَخَرْنَاكَ بِالْحَنَّةِ جَبِيلُنَا الْخَبَرُ مِنْ مَرْغَنَّة"²

ويقال في حالة استعمال "الكمون" كبخور:

"بَخَرْنَاكَ بِالْكَمُونِ جَبِي لَنَا الْخَبَرُ مَنْ إِيْنْ يُكُون"³

إنّ الملاحظ لنصوص هذه البوقالات المصاحبة للمرحلة التمهيدية للعبة سيتفطنّ دون أدنى شك للطابع السحري الذي يميّز كلماتها، فبمجرد توجيه الخطاب للبوقالة وأمرها بإتيان بخبر شخص معيّن، يتأكد لنا ذلك الطابع السحري، في حين يتجسّد ذلك الطابع السحري أيضا في مرحلة الاختبار، أين يتم تطبيق السحر على المشاركات في اللعبة، ويختلف هذا الاختبار حسب المواد التي وضعت لأجل ذلك، فعموما يطلب من الحاضرات شدّ عقد في أحزمتهم ومناديلهنّ والتفكير في أحد الأشخاص وهو ما يسمى عقد الفال، لتأتي مرحلة التّحقّق من نتائج أشعار البوقالة وذلك بعد حمل فتاتين للبوقالة بأصابعهما باتّزان⁴ مع تغطية البوقالة بمنديل، ثم يطلب منها الإجابة سواء بالإيجاب أو النفي من خلال قول إحدهنّ "إذا تنقضي هذا الحاجة دوري على اليمين، وإذا ما تنقضاش دوري على الشمال، البوقالة تدور وحدها"⁵ لتظهر إجابة البوقالة بعد تحديد الجهة التي دارت إليها.

تتناول البوقالة باعتبارها صنفا شعريّا نسويّا شعبيّا مواضيع عدّة تدور حول فلك المرأة وانشغالاتها الحياتية وقد لاحظنا تواتر مواضيع تتعلّق بعلاقة المرأة والرجل والتصريح بمكنوناتها اتجاهاه (الحب/العشق) ومواضيع أخرى تحاول فيها المرأة إثبات ذاتها ومواجهة كلّ أنواع الهيمنة التي تواجهها بالشعر، وأولاه هي إقصاء الرّجل من هذا الصنف الشعريّ، وجعله موضوعا لها في

¹ - بوزوينة اسماعيل، تقاطعات الدّلالي والجمالي في لعبة شعر البوقالات، مجلة الإنسان والمجال، ع 03، الجزائر، أكتوبر 2017، ص51.

² - فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة: الطقس الشعر والمراة، ص13.

³ - بوزوينة اسماعيل، تقاطعات الدّلالي والجمالي في لعبة شعر البوقالات، ص52.

⁴ - ينظر: نعيمة العقريب، البوقالة، بحث في الجماليات والدّلالات، ص207.

³ - Voir : Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p166.

نوع من التّصميم، ولمعانية المواضيع عن كثب، وجب علينا استعراض مجموعة منها، نقول إحداها:

"العشق في دارنا والعشق ربّانا
والعشق في بيزنا حتّى حلامانا
العشق مُحَبَّة حتّى رُمات الأغصان
العشق ما يُنحّيه قاضي ولا سلطان"¹.

وفي رواية أخرى:

"العشق في دارنا والعشق ربّانا
والعشق في بيزنا حتّى حلامانا
والعشق يا الخو ما ينحّيه لا باي ولا سلطان"².

تدور أبيات البوقالتين في كلّ من الروايتين عن العشق، وفي الحقيقة لا ندري عن أي عشق نتحدث، عن عشق الحبيب أم عن عشق الإله، غير أنّ هناك موجّهات ساهمت في توجيهنا إلى نوع هذا العشق الذي يضعنا في مواجهة الأخ، والباي، والسلطان، والقاضي، ألا وهو عشق الحبيب.

مثل النّموذجين الشعريين -البوقالتين- لصراع المرأة من أجل ال ظفر بالعشيق وممارسة العشق، حيث تحدّت المرأة من أجل ذلك السلطة الذكوريّة التي ورّعت أدوارها على كلّ من الأخ والباي والسلطان والقاضي ومثلّت لها بسلطة الضبط الاجتماعي والقضائي والسياسي ليشهد النّص الشعري صراعاً للأنساق (نسق المرأة/ الأنوثة، نسق الذكورة) ومن ثمّ اتهام النّسق الذهني الفحولي/ الذكوريّ أنّه نسق مغلق لا يبصر ما هو خارج الذات ولا ينتبه للمغاير والمختلف ويحتقره ويعمل

¹– Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{ème} edition, p169.

²– Ben chanebSaadEddine, Du moyen de tirer des présages au jeu de la buqala, Bulltin d'études orientales d'Alger, Tome14, 1956, p41.

على السيطرة عليه¹ وهو ما جعل المرأة تثور وتتحدى هذه الهيمنة المطلقة، ترى أنها "لو تكلمت فيعني أنها حضرت وصارت كائنا حيّا محسوسا وفي ذلك تكسير لصورة النموذج المؤنث بوصفه جسداً قصيا ومعلّقا في الفراغ الخيالي للمذكر"²، ما جعلها تعلو بسلطة الحب والعشق عن كل سلطة، وهذا ما يظهر في بوقالة أخرى، يقول نصّها:

"يا قلبي لا تضيق فرج الله قريب
اللي في السّجن يطلق الله سراحه
شوف وليد الحمام بعد التّفصيب
خلف عليه لإله فيدّ بجناحه
والعاشق ربّنا يبادر بسراحه"³.

اختلف موضوع "العشق" الذي جاء في هذه البوقالة مع صاحب نفس الموضوع في نص البوقالتين السابقتين اللتان ميزهما الاندفاع والتّحدّي، ففي هذه البوقالة ينخفض الصوت الأنثوي المتمرد، ويعاد توجيهه إلى زاوية أخرى مفادها الصّبر وانتظار فرج الله في نوع من المقاومة الروحية التي هي الأخرى تحتاج الكثير من الصّبر والتّريث، ولإقناع الفئة المستهدفة من البوقالة - العاشقات - جاء الخطاب متضمّنا عبرة في الحمام الذي وهب له الله جناحين عوض اليدين. تطرّق الخطاب الشعريّ النسوي -الشّعبيّ اللّبي- إلى علاقة الرّجل بالمرأة، وأختار التّالي الرّمضانية والأعراس وخلوة النسوة مع بعضهنّ فرصة للتعبير عن حقيقة تلك العلاقة تقول البوقالة عن ذلك:

"أنا من قلبي من الهموم رجع كانون
مشهاب النار كل ساعة بقدي فيه

¹ - ينظر: عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الوهم -مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة-، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت(لبنان)، 1998، ص157-158.

² - عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ص40.

³ - Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p172.

اصبر قلبي ما صَبَرَ حَبُّ الزَيْتُون
 وتالاً فرخ الظلِيم طار النسر عليه
 وآلاً فَأَخَتْ في قفصه راه مسجون
 الشُوفُ يُشُوفُ والخُرُوجُ حرامٌ عليه
 وآلاً مُسلم ساجِنِيَّه جيش الروم
 الخدمة يخدم والحديد في رجليه
 هذي على إِلِي سَلَمٌ فِيَّ وَلَا قُدْرَتٌ نُسَلَمُ فيه¹.

يبرز نص "البوقالة" مدى ألم المرأة إثر ترك الزوج لها، حيث شبهت حالاتها بعدما ألم بها بحالة الكانون المشتعل الذي لا تفارقه النار، وما زاد من ألمها وغيضاها هي التنازلات التي قامت بها من أجل ضمان استمرار تلك العلاقة وحبها له إلى درجة أنها لم تستطع تركه، وهذا ما تدل عليه عبارة "ولا قدرت نسلم فيه" بمعنى أنها كانت أدت واجبها، وكانت تنتظر أن تتال ما يطمح إليه أي إنسان وهي المكافأة المعنوية والاستقرار² لكنها فوجئت بالهجر والخذلان، ما جعلها تتاجي الذات باستتطاق آهاتها وترجمة أوجاعها.

يتخذ الخطاب الشعري النسوي في البوقالة المرأة محوراً تدور حوله الأحداث ويجعل منها سيدة في مجتمعها، فيحتفي بجمالها وأنوثتها ويصنع لها مكان المركز الذي يتهافت عليه الرجال ويتسابقون من أجل الضفر بها، وعن هذا المثال تقول إحدى البوقالات:

"خَدَّكَ فَرَمَزَ حَاجِبُكَ لَا بُدَّ يَغْمُزُ
 فَمَّ مُجَوَّرٍ وَالشُّفِيفَةَ عَكْرِيَّة
 صَدَرَ مُبَرَّرٌ مَثَلْتُهُ لِفَرَاخِ الْوَرُ
 حِينَ يَدْرَرُ بَيْنَ الْفِيَا فِي يَا خَوِي

¹ – Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{ème} edition, p168.

² – ينظر: عبد الوهاب المسيري، قضية المرأة بين التحرير والتمركز حول الأنثى، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، مصر، 2010، ص15.

عَذَّبْتِي قَلْبِي اللَّهُ حُسْبِيكَ يَا طَفْلَةَ
قَلْبِي حَبَّكَ وَأَنَا مَا نَقُول لَكَ شَيْ
وَعَيْنِي تَقَارَعُ لَكَ عَلَى قَدَرٍ مَا تَمْشِي
مَكَّةً وَبِيرَ زَمَزَمِ وَالنَّبِيِّ الْقُرْشِيِّ
وَأَنَا مَا نُنْسَاكَ غَيْرَ رَفْدُوا نَعْشِي¹.

يأتي الخطاب في هذه البوقالة على لسان الرجل المنبهر بجمال إحدى الفتيات واصفا جمالها الجسدي (الخدود، الحواجب، الفم، الشفاه، الصدر) ومتمنيا في نفس الوقت أن تكون من نصيبه لينتهي العذاب الذي هو فيه، والحقيقة أن الخطاب لم يكن موجها من طرف الرجل، وإنما كان موجها من طرف المرأة لنفسها ولقريناتها من نفس الجنس تترجم بطريقة لا واعية نظرة المجتمع الذكوري إليها، تلك النظرة التي تأسرها في سجن الأنثوية لتعيش فيه كأنثى وتغفل عن تحقيق ذاتها كامرأة فيتم التعامل معها كجسد جذاب يثير الفتنة ويروي العطش الجنسي²، مثلما تم وصفها في نصوص عدة من نصوص البوقالات، وكما جاء في نص هذه البوقالة:

"يا القاعدة في الرياض والفرقاف* حذاك
يا عود القماري ما بين زوج امسأك
في النهار نتوحشك وفي الليل نترجأك
والعين تشوف فيك والقلب لا يبداك"³

بدأ نص البوقالة بنداء مفاده إثارة انتباه المستمعات واللائي حضرن طقوس البوقالة والتتويه على جمالهن وحرصهن على أداء واجبهن وهو ما تحيل إليه عبارة "الفرقاف حذاك"، وعن جمالهن عبارة "عود القماري ما بين زوج امسأك" ثم تلاه التغني بجمال المرأة وأنوثتها التي تستعملها كسلاح

¹–Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p171-172.

²– ينظر: سناء بوختاش، سامية داودي، تمثيل الذات الأنثوية والآخر في رواية "سأقذف نفسي أمامك" لدهية لويز، مجلة الخطاب، مج14، ع01، تيزي وزو، الجزائر، 2019، ص477.

*الفرقاف: هي ألواح خشبية تستعمل في شد الأقمشة التي يراد تطريزها، عموما تكون مربعة الشكل أو دائرية.

³– Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie, 2^{eme} edition, p180-181.

في مواجهة الرجل، وكأنّ البوقالة هنا تريد طرح فكرة فحواها "أنّ المرأة تستطيع بجسدها أن تهب الحياة للرجل وأنّ الرجل يمكن أن يكون مدين بكلّ حياته لامرأة" ¹ وربما هي الدلالة التي يحملها الفعلان "نتوحشك، نترجاك".

تبقى البوقالة نمطا شعريّا شعبيّا جمعيّا تختص بتأليفه وتداوله النسوة مع استحضار طقوسها وشروط ترديدها، إلا أنّ النصوص المكتوبة التي تناولناها بالدراسة عرفت قصورا واضحا في نقل بعض من خصائصها ما جعلنا نطعمها بالسياقات التي أنتجت وتمّ تداولها فيها، وبخصوص المواضيع التي تطرقت إليها البوقالات فقد كانت النصوص الشفاهية المقيدة بالكتابة ساهمت بدرجة كبيرة في توجيهنا لمواضيعها كون الباحث أو المتلقي يتعامل مع كلمة مكتوبة يمكن العودة إلى دلالاتها ومعانيها في كلّ مرّة.

2- الحوفي:

يعدّ "الحوفي" أحد الأنماط الشعرية الشعبية المعية المشهورة في منطقة تلمسان تغنيه النسوة أثناء أداء لعبة الأرجوحة أو أثناء القيام بالغسيل ² فهو من الأنماط الشعرية التي تتسلى به المرأة أو الشابات بصفة خاصة كونهنّ من يملن إلى التسلية ولعب الأرجوحة التي يكون موضعها غالبا في البساتين مشدودة إلى أغصان الأشجار.

يتزامن قول أشعار الحوفي مع ركوب الأرجوحة وهو ما أكّده رشيد بوجدرّة عن هذا النمط الشعريّ يقول: "أغنية هادئة موقّعة ترافق ذهاب الأرجوحة وإيابها" ³، وبذلك تعتبر أشعارا للتسلية بامتياز ارتبطت بمعتقدات وأساطير مثلما أشار إلى ذلك مراد يلس في كتابه "الحوفي"، والذي أكّد "الحضور الخفيّ لانشغالات سحرية ودينية في ذهن الدّين (أو اللّواتي) مارسوا في الأصل التّحويّف" ⁴ وذلك من خلال عقده مقارنة بين التّأرجح وطقوس سحرية قديمة تتحوّ نفس المنحى كالعلوّ عن الأرض بالمرأة وانشغالاتها وعلاقاتها بالجنس الآخر من حبيب وأخ، ومواضيع أخرى

¹ - مبروكة حولي، تمثّلات الجسد في الكتابة الأنثوية، مجلة تاريخ العلوم، ج2، ع08، الجزائر، جوان 2017، ص213.

² - ينظر: يليس شاوش مراد، الحوفي شعر نسوي وتراث شفويّ في البلاد المغاربية، ص32.

³ Rachid Bou djedra, la vie quotidienne an Algerieaujourd 'hui, Hchette, paris, 1971,p132.

⁴ - يليس شاوش مراد، الحوفي شعر نسوي وتراث شفويّ في البلاد المغاربية ، ص126.

مرتبطة بالذات وانفعالاتها حول ما يدور حولها من أحداث يومية، وتصاغ المواضيع في قالب شعري قصير، كأن تستشهد بالنص الشعري الحوفي الآتي:

"قلبي يحب الجنان ويحب الجعولة
ويحب أم لحسن في رأس الزيتونة
وأنا مع من هويت والناس حسدونا"¹

يشير مضمون المقطوعة الشعرية إلى تعلق النساء بلعبة الأرجوحة/ الجعولة وتسليتهن في الجنان باعتباره المكان الوحيد الذي يمكن الخروج إليه دون المساس بالضوابط الاجتماعية الصارمة التي تمنع خروج النسوة بمفردهن ما يدفعهن للهزج والغناء عما يختلج في النفس مثلما هو الحال في هذه المقطوعة التي عبرت عن رضى إحدى النساء بعلاقتها الزوجية/ الغرامية وتذمرها من الحاسدين والحاquدين على تلك العلاقة.

يعبر الشعر الحوفي عن حرية المرأة في اختيارها لما تريد دون تعسف من أية سلطة كانت، وهو ما ورد في النص الشعري الآتي:

"طالع للجنان تصيد المقنين
يا أمي تحب الصلاة وبابا يحب الدين
وأنا نحبرقة العينين"²

تكسر المرأة في مضمون هذه المقطوعة الطابوهات وتتحدى السلطة الأبوية والدينية في نفس الوقت من أجل ممارسة أهوائها والإفصاح عما تريده وترضاه حتى ولو كان الدين والعرف ضد ذلك من منطلق العفة الذي يجبرها على كبت مشاعرها وأهوائها لتتخلى عن ذاتها وقيمتها كإنسان، وتضمن الشرف الاجتماعي الظاهري الذي يدين المرأة بمجرد التعبير عن رأيها فيما تحب³.

¹ - فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة: الطقس الشعر والمرأة، ص68.

² - مراد بليس، الحوفي شعر نسوي وتراث شفوي في البلاد المغاربية (المقطوعة رقم 63 من الملحق)، ص204.

³ - ينظر: نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، لبنان، 1990، ص87-88.

تتكرر مواضيع محدّدة في كثير من مقطوعات الحوفي منها ما يتعلّق بألم وفراق الأهل والأحبة والشوق إليهم ويتخذ التعبير صيغا متعدّدة باختلاف المناجى والعلاقة التي تجمعها بالمتخوِّفة (المرأة)، وفي هذه المقطوعة التي سنعرضها جانب مما استعرضناه، يقول النصّ الشعريّ:

"الشمس غربت اسلامي على الأحباب
اسلامي على مَنْ أَحْضَرَ اسلامي على مَنْ غَابَ
اسلامي على خُوي يا قَايِدَ الْأَصْحَاب"¹.

توجّه المرأة نهاية تحويفها السلام للغائبين والحاضرين المتعلّقة بهم وتخصّ بالذكر أباها الذي تعتبره نعم الصّحبة والذي يكون على الأرجح من الغائبين البعيدين عنها وعلى ذكر هذا "التحويف" تستوقفنا ظاهرة أشبه بها في الوطن العربي وبالتحديد في "البحرين" وهي ظاهرة تجعل من الأرجوحة طقساً من طقوس الحجّ، فاستعداد الحاج للسفر يليه نصب الأرجوحة ثم انتظار عودته، فنظرًا للخوف على الحاج من مشقة مناسك الحجّ واعتباره غائباً يقوم الأهل والأقارب يوماً بعد يوم بالتردّد على الأرجوحة والتأرجح فيها وترديد أشعار تملؤها الأدعية والأمانى بعودته سالماً²، وهو ما يشبه أيضاً أحد المقطوعات الشعرية في النّمط، تقول النسوة فيه:

"الْقَلْبُ عِنْدِي زَهِيْفٌ وَالْوَحْشُ عَذْبَنِي
أَنَا شَرِيْتُ الْخُرَيْفَ لَا مَنْ يِرَافِقُنِي
أَنْجِيْبٌ وَلَدْ الْعُمُومُ هُوَ يُوْنَسْنِي"³.

تحمل المقطوعة الشعرية الكثير من الأسى والندم والشعور بالوحدة إثر قرارات اتخذتها المرأة في ذلك المقام التي هي فيه، واختارت على حدّ تعبيرها فاكهة الخريف (التين) ولم تختار من يكون لها سنداً وأنيساً في وحدتها وغريبتها ما جعلها تقرّر التّجدة بابن العمّ.

¹ - مراد يليس، الحوفي شعر نسوي وتراث شفويّ في البلاد المغاربية (المقطوعة رقم 23 من الملحق)، ص 201-202.

² - ينظر: أميرة جعفر عبد الكريم، تهاني حسن علي المرخي، المرجحانة في الموروث الشعبي القديم، مجلة الثقافة الشعبيّة، ع 11، البحرين، خريف 2010، ص 66-67.

³ - مراد يليس، الحوفي شعر نسوي وتراث شفويّ في البلاد المغاربية (المقطوعة رقم 26 من الملحق)، ص 202.

يبقى الشعر الحوفي التلمساني أحد الموروثات الشعبيّة اللامادية والتي أبدعت النسوة فيه جمال الأحاسيس وأصدقها وعبرن عن مختلف ما يجوب محيطهنّ النسويّ كالحيب والأخ والأم وعن موقفهنّ من الحب والغدر والفرق والسعادة ، وتغنّين فيه بالجمال الأنثوي وحسهنّ المرفه، وتركن تلك الطقوس المصاحبة والتوسّلات الأسطوريّة، وتوجهن في أشعارهنّ إلى الله بالدعاء والنّضرع من أجل قضاء مآربهنّ، وهو ما يشده هذا النمط الشعريّ الآن.

خلصنا في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج لعلّ أبرزها ما يلي:

- يمثّل الشعر الشعبيّ الجمعيّ أحد الأنواع الشعريّة الشعبيّة- المجهولة المؤلّف - التي أفقدها التّداول مؤلّفها الحقيقي نتيجة للقابليّة التي وجدتها في الأوساط الشعبيّة، ما يجعل هذه الأنواع تُستحضر في الموضع - المناسبات المختلفة، العمل، اللّعب، دورة الحياة... إلخ - الذي تجده العامة/ الشعب مناسبا لترديدها ما يجعلها تترسّخ في ذاكرة الأجيال مرتبطة بموقف/ موضع/ مناسبة/ عمل، ويُعادّ استحضارها عند حلول تلك المواقف في كلّ مرّة.
- أغلب الأشعار الشعبيّة الجمعيّة هي أشعار ترددها النسوة، ما يجعلنا نخلص إلى نتيجتين وهما:
 - 1- أنّ إنتاج تلك الأشعار يعود للنسوة، وعدم ادراج أسمائهن في القصائد يعود إلى طبيعة المجتمعات الذكوريّة التي ترفض اعطاء حضور لها في مثل هذه المواقف.
 - 2- أنّ إنتاج تلك الأشعار الجمعيّة يعود إلى كلّ من العنصرين - الرّجالي و النسوي - غير أن ترديد النسوة لها بصفة ملحوظة مقارنة بالرّجال يعود إلى الدور الفعّال الذي تلعبه المرأة في الأوساط الشعبيّة خصوصا و أنّ تلك الأشعار أغلبها مرتبط بالأعمال وتُردّد أثناءه.
- يتفرّع الشعر الشعبيّ الجمعيّ إلى أنماط شعريّة تختلف حسب الموضوع/ المناسبة التي يتداول فيها، وقد حاولنا حصرها فيما يأتي:

*أشعار دورة الحياة.

*أشعار المناسبات الجمعيّة.

*أشعار العمل.

*أشعار اللّعب والتّسلية.

- تحمل الأشعار الشعبية الجمعيّة أنساقاً مضمرة تؤكّد المتواضعات الجمعيّة المرسّخة في أذهان الفئات الشعبيّة، حيث يعمل النسق فيها على تطويع المتلقي لقبول النصّ الشعري وترديده دونما شعور منه.

الفصل الرابع

شعريّة القصيدة الشعبيّة الحداثيّة

وسؤال التّحوّل.

المبحث الأوّل:

هندسة القصيدة الشعبيّة الحداثيّة و تشظّي المعنى.

المبحث الثّاني:

تسريد القصيدة الشعبيّة الحداثيّة.

المبحث الأول: هندسة القصيدة الشعبية الحدائية، وتشظي المعنى.

إنّ البحث في سؤال التحول يقتضي وضعيتين للقصيدة الشعبية إحداها متعلّقة بالوضعيّة التي كانت عليها، والأخرى مرتبطة بالحالة التي أصبحت فيها، وبين الوضعيتين مسافة ذلك التحول والآثار التي تركتها العملية من نواحي عدّة؛ من بينها ما تعلّق بالمؤلف ومنها ما كان في النص، ومنها أيضا ما تعلّق بالمتلقي باعتباره حلقة مهمّة في عملية الإبداع وهو أوّل من يستشعر التغيّرات وقيس مدى تطوّر الجنس الأدبيّ بحكم احتكاكه به واستيعاب لخصائصه، وبمجرّد تعرّضها للتجاوز في إحدى تلك المستويات يدرك المتلقي أنّ الجنس الأدبيّ قد خرّقت خصائصه، خصوصا وأنّنا في صدد نقاش موضوع التحول في الشعر فهو أبسط من أن يدركه القارئ لأنّ "عملية التلقّي للشعر يسيرة لا تعترضها صعاب كثيرة، وإنّما هي تعتمد على ذائقة عامة وخبرة مشتركة ومعرفة بنظام الصنعة"¹ التي يستوفيهما المتلقي المتعوّد على تذوّق النصوص الشعرية خصوصا وإن كانت ذات مجال محدود لا تتجاوز حدود الإبداع والتلقّي المحليين مثلما هو الحال في القصيدة الشعبية الجزائرية.

لعلّ أبرز ما يمكن ملاحظته أثناء عملية تحوّل الجنس الأدبيّ هي خصائصه العامة وبعبارة أخرى أكثر تخصيصاً هي طبيعة إنتاج العمل الإبداعي، هذا إن أخذنا بعين الاعتبار الجنس الأدبيّ الذي نحن بصدد دراسته (الشعر الشعبيّ) الذي يعدّ من الأشكال البسيطة التي اعتمدت على مقومات الشفوية في الإنتاج/ الإبداع والتداول والتلقّي لفترات طويلة من الزمن، غير أنّ طبيعة الأجناس الأدبية المعروفة بالحركة والتطور فرضت انتقال الشعر الشعبيّ من البيئة الشفوية في الإنتاج والتلقّي إلى الكتابة وتقنياتها كبديل عول عليه، فالإبداع يرتبط بالتجديد وتجاوز المألوف والسائد، فهو يعطينا رؤية جديدة تحقّق الخروج عن المشترك المتواضع عليه في السّنة الأدبية²، ومع تكريس هذا النموذج من الشعر الشعبيّ الجديد الذي أسس لحدائته شعرية بدأت ملامح أجناسية جديدة في الظهور لتحلّ محلّ نظيراتها، التي كانت موجودة من قبل في القصيدة الشعبية

¹ - أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985، ص314.

² - ينظر: رواية يحيوي، الإنصات إلى مختلف الخطابات - رؤى نقدية-، دار ميم للنشر، ط 1، الجزائر، 2021، ص263.

الشّفويّة، "وهذا يضع القارئ على مسافة ما من تلك القيم التي كانت تشكّل ذوقه وقناعاته الخاصة في السابق، وهذه الوضعية تجعله قادراً على تجاوز ذوقه القديم والتّطلّع إلى القيم الفنيّة والدّلالية الجديدة التي تحملها مثل هذه النّصوص أو تنبّه إلى الإحساس بها مما يؤدي إلى تغيير في أفق التّوقّع"¹، وبناء أفق جديد مستوعب للكتابة الشعرية الشّعبيّة.

يعدّ انتقال القصيدة الشّعبيّة من البيئة الشّفويّة إلى الكتابيّة أمراً في غاية الجدّة كون ذلك التحوّل انسلاخ من بيئة خاصّة لها شروطها التي ضمنت استمراريتها لفترات طويلة من الزمن عبر ميكانزمات مخصوصة، وهي البيئة الأصليّة التي عرفها الشّعر الشّعبيّ، وهذا استناداً إلى النّماذج الأولى التي وصلتنا والتي اعتبرناها نماذج تأسيسيّة قسنا عليها بداية هذا الجنس الأدبيّ الشّعبيّ مع العلم أنّها وصلتنا وهي في ذروة اكتمالها وخصوصاً مع الشّاعر "سيدي الأخضر بن خلوف" وهو ما يحيلنا إلى مرحلة سابقة سبقت ما اعتمدناه كمرحلة تأسيسية غير أن عدم وجود نصوص شعرية قبل تلك المرحلة جعلنا نتعامل مع المادي الذي وصلنا.

يقودنا الإقرار بتحوّل القصيدة الشّعبيّة من النّظم الشّفويّة إلى النّظم الكتابيّة إلى التّسليم بالمقولة التي يفيد 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 نهائيّ، فالفنّ يحتاج إلى إعادة نظر دائمة، وهذه الإعادة تؤدي إلى ازدهاره"² وبالطّبع فإنّ 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 التّحوّلات الملحوظة في بنيتها الداخليّة، "وكان للنّشر والإعلام الأثر الأكبر في تأكيد أثر التّجديد"³ من

¹ - حميد لحداني، الفكر النقدي الأدبيّ المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو يرانت، ط 3، المغرب، 2014، ص166.

² - الميلود حاجي، شعرية التعالق بين السّرد والشّعر - دراسة في المجموعة القصصية "أجنحة الدّقائق الخمسة" لابّتسام خليل، مجلة فصول، المجلد (02/20)، ع 98، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، شتاء 2017، ص391.

³ - طارق ثابت، نسق التجديد في الشعر الشعبي الجزائري ديوان (حب البيضا) للشاعر عبد السلام نجيب شعبان أنموذجاً، ص196.

خلال الإصدارات التي تطرحها دور النشر ويروج لها الإعلام باختلاف أنواعه وقد برزت مظاهر جديدة على مستويات نذكر منها:

1- الهندسة الشكلية:

نقصد هنا بالهندسة الشكلية الفضاء الذي يشغله النصّ الشعريّ الشعبيّ الحداثي في صفحات الدواوين في مقابل الخطابات الشعرية الشعبية الكلاسيكية التي تُبثّ شفاهيا عبر الصوت، ويتم تلقيها بطريقة مباشرة عن طريق السمع بالاستعانة بسمات الأداء الشفاهي التي تجعل من نبرات الصوت وحركات الجسم وزمن الإلقاء أمرا مهما في عملية تبليغ المتلقين المباشرين بالعواطف والأحاسيس التي نريد إيصالها لهم، فهذه العملية مبنية على التأثير والتأثر بين الشاعر الشعبي ومتلقيه، فيضع الشاعر الشعبي الخطاب في موضع حوارٍ ليقع التلاحم بينه وبين نفس المتلقي الذي يتقمّص دوره¹ في حين يبيعي الخطاب الشعريّ الكتابي على الحفاظ على بعض من الخصائص الشفوية كما رأينا ذلك في مواضع سابقة كما استفاد من تقنيات الطباعة التي مكنت الشعراء الجزائريين من تحديث الشكل الكتابي بما يساعد في مضاعفة تأثير شعرهم على المتلقين² في محاولة لاستغلال الإمكانيات الكتابية وتعويض كلّ الاستراتيجيات الشفوية التي تعوّل على المباشرة في التوجه للمتلقي.

يذهب الشعر الشعبي الكتابي إلى إقصاء اعتبارات السياق التي توجه الأشعار الشعبية الشفوية وتجعل منه منطلقا لها في حين "تخلق الكتابة ما سماه بعض الباحثين لغة طليقة من السياق أو الخطاب المستقل، وهو خطاب لا يمكن مساءلته أو معارضته [...] ذلك لأنّ الخطاب المكتوب منفصل عن مؤلّفه"³ مبني على علامات لغوية وغير لغوية متمثلة في التشكيل البصري الذي تشغله أو تشكّله الطباعة، وهو ما سنحاول رؤيته في القصيدة المعنوية "حرص خاص" للشاعر عبد الرزاق بوكبة، يقول:

¹ - ينظر: سيزا قاسم، القارئ والنصّ/ العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، دط، مصر، 2002، ص99.

² - ينظر: خميسي شرفي، التشكيل البصري وحداثة النصّ الشعريّ -أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج12، ع01، الجزائر، مارس 2020، ص519.

³ - والتر وأونج، الشفاهية والكتابية، ص69.

"تَحْرَقُ بِرَأْوَتِكَ"

بِالْقُرْأَةِ¹.

تتضمّن قصيدة "حرص خاص" سطرين شعريّين يتوجّه الشّاعر فيهما لشخص (ذكر/أنثى) ليخبره أنّه سيقراً رسائله غير أنّه فضّل توجيه خطابه بشاعريّة، حيث كان السّطر الأوّل دالاً على رغبة الشّاعر في حرق تلك الرّسائل ، غير أنّ المعنى تغيّر تماماً مع قراءة السّطر الثاني الذي حمل مفارقة وهي أنّه سيحرقها بالقراءة، بمعنى ؛ أنّه لن يترك شيئاً فيها غير مقروء ، محاولة منه خرق أفق انتظار القراء الذين كانوا يعتقدون وهم يقرؤون السّطر الأوّل أنّ لا أهميّة لتلك الرّسائل ما جعله يقرر حرقها ، ليبدأ المتلقي في عملية التأويل والبحث عن الأسباب التي دفعت الشّاعر لاتخاذ هكذا قرار في ظلّ غياب الموجهات الكافية لتفسير ذلك، فكان السّطر الثاني إجابة قوّضت المعنى الأوّلي الذي أنشأه المتلقي في ذهنه ليغير مجال البحث عن تأويل سبب الحرق إلى البحث عن سبب قراءة تلك الرّسائل بعناية واهتمام، وفي مستوى أخير من عملية التأويل ينتبه المتلقي إلى شعريّة البياض الذي شغل الصفحة التي جاءت فيها القصيدة فاعتماد هندسة معينة دون أخرى لها أهدافها والتّحفيزات التي أنتجت من أجلها حيث عمل الشعراء الشّعبيّون المعاصرون في قصائدهم على إجراء تشكيلات بصرية تجسّد الدلالات التي يرمون لإيصالها للمتلقي² وهو ما سنلاحظه في القصيدة المعنوية "الكتاب الثاني" والتي جاءت في سطر شعريّ واحد، يقول فيها الشّاعر:

"يَأْكُلُ مَنْ صَحْنُ الْجُوعِ"³

إنّ تغيير القصيدة الشّعبيّة من الشّفويّة إلى الكتابة جعل الشّاعر الشّعبيّ يدرك قيمة الاهتمام بالجانب البصري الذي يحظى بأهمية كبيرة في عملية تلقي المكتوب بعد أن كانت القصيدة الشّعبيّة تركز كلّ اهتماماتها على السّمع بحكم طبيعيتها متلقيها المباشرين، وهو ما لاحظناه في هذه القصيدة التي جاءت في سطر شعريّ مكتوب أسفل الصّفحة ب خطّ سميك لإبلاغ المتلقي بالنظر

* بِرَأْوَتِكَ: رسائلتك.

¹ - عبد الرزاق بوكبة، يبلّل ريق الماء، دار فيسيرا، ط1، الجزائر، 2013، ص60.

² - ينظر: محمد الصفواني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي والنّادي الثقافي العربي بالرياض، ط1، المغرب، 2008، ص171.

³ - عبد الرزاق بوكبة، يبلّل ريق الماء، ص108.

صوب المراد الانتباه إليه بهدف تحقيق تواصل خاص يمزج فيه الشّاعر الشّعبيّ المعاصر بين ثنائية اللفظ والشكل لتصبح القصائد نصوصاً حداثيّة مرئيّة تختلط فيها الصورة والخط واللّغة¹، وقد أحصينا تواتر مجموعة من الأشكال الشعرية الحداثيّة، والتي لخصناها في القصائد التالية:

الشكل1: صورة لصفحة ديوان يبّل ريق الما ص 137 قصيدة انعتاق



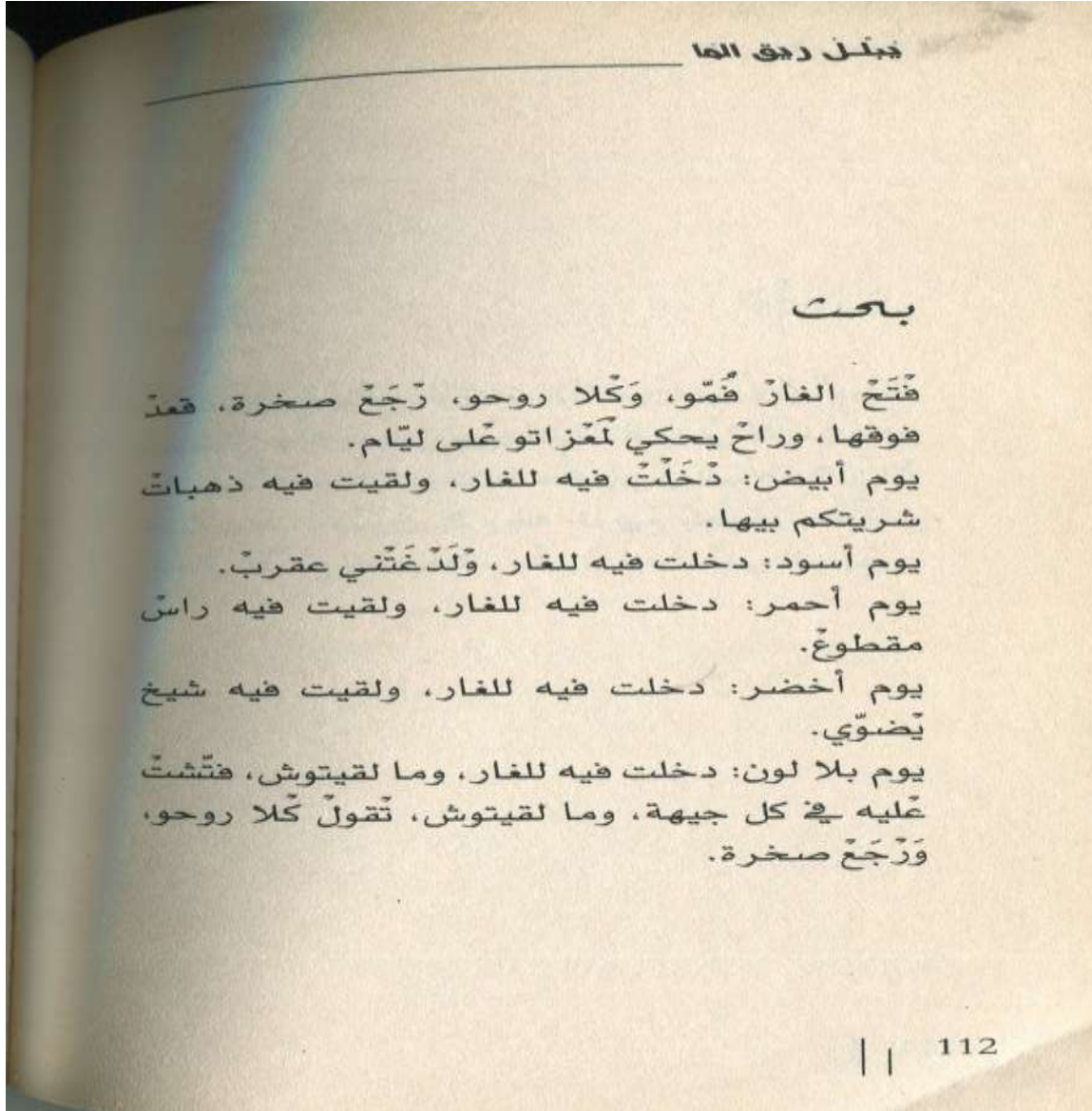
يمثل الشكل1 نموذجاً من النماذج المتكررة في الشعر الشّعبيّ الحداثي، حيث تشغل القصيدة فيه من سطر إلى أسطر شعرية معدودة في كل مقطع، وتقترب بدرجة كبيرة إلى ما يسمّى شعر "الشذرة" أو الكتابة الشذرية التي تعبّر في موضوعاتها عن تأملات ما روائية حول الحياة، وذلك بالاحتكام إلى متواليات مقطعية ذات لغة مكثّفة تحمل صوراً دلالية عميقة مبنية على الانزياح والمفارقة والحرية والإيحاء وفي نفس الوقت لا تخلو من الترميز والإدهاش²، حيث يعرف هذا النمط الشعريّ الحداثي مقاطع شعرية منفصلة في كثير من الأحيان مكسراً للنسقية المعروفة في الشعر الشّعبيّ التقليدي وإعادة بناء هيكل جديد يتضمّن عنواناً جذابة ومختزلة تهيء المتلقي

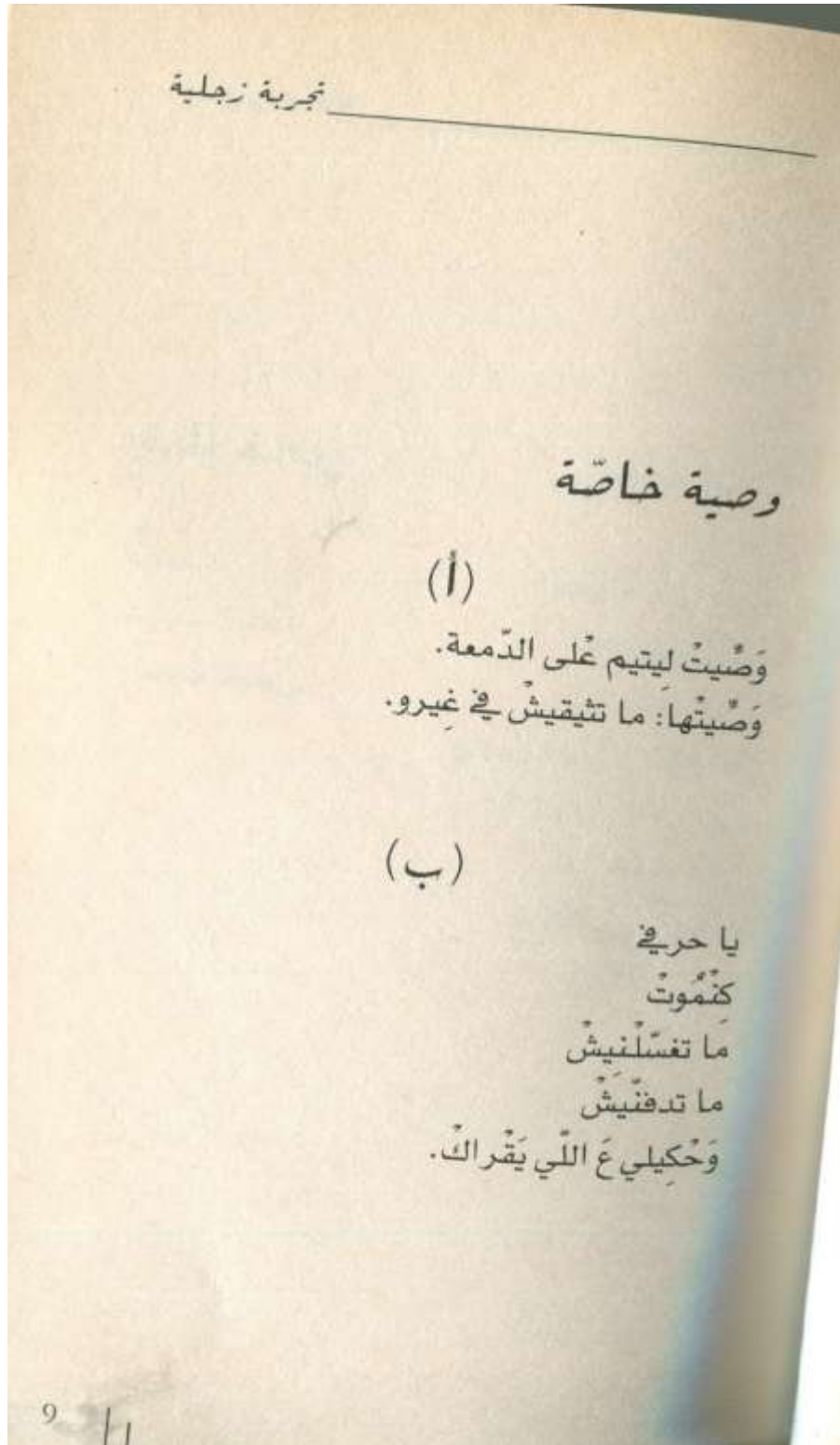
¹ - ينظر: خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر، الملتقى الدولي الخامس تحت عنوان: السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 15/17 نوفمبر 2008، ص541.

² - عبد الرزاق بوكبة، يبّل ريق الما، ص137.

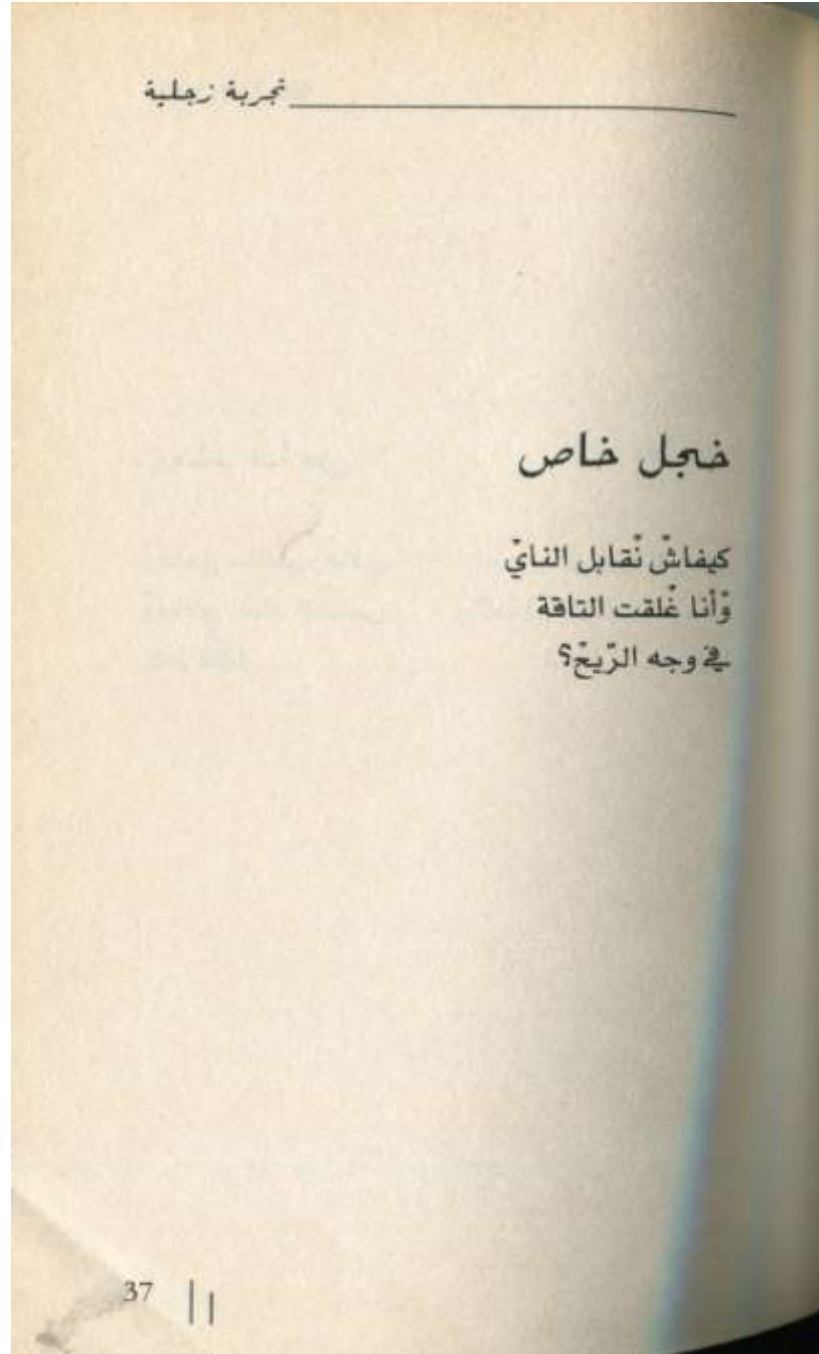
لاكتشاف النص الشعري، وقد يأتي هذا النمط الشعري على أشكال مختلفة وأسطر شعرية متفاوتة حسب عدد الشذرات التي يتضمنها، وعموما يمكن اختزالها في الصور التالية:

-الصورة رقم 01: القصيدة المعنونة " بحث".





-الصورة رقم 02: القصيدة المعنونة " وصية خاصة".



- الصورة رقم 03: القصيدة المعنونة " زجل خاص".

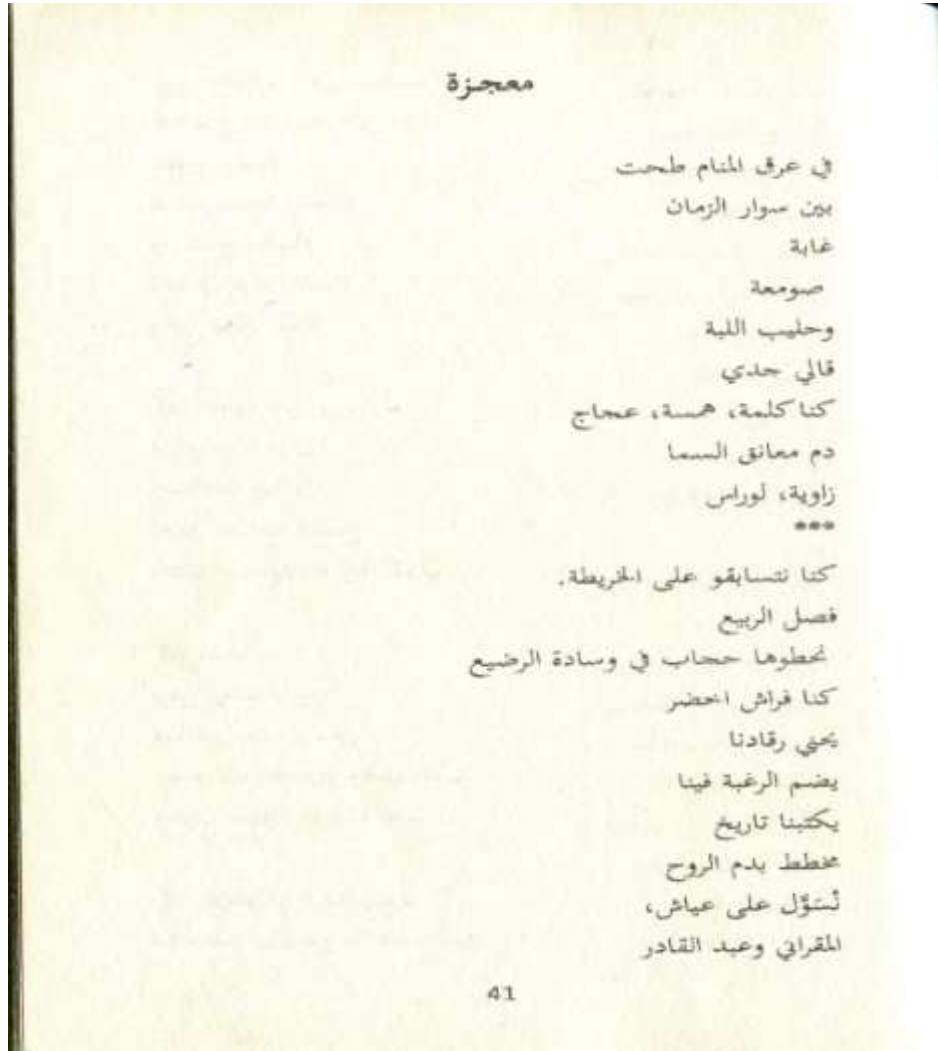
تأتي الشذرات الشعرية الشعبية متفككة ومنفصلة على المستوى الظاهري حيث يظهر النص الشعري منقسم إلى فقرات وقطع ومتواليات مستقلة، لكن يتميز عمقها البنيوي بالوحدة العضوية والموضوعية¹، التي تعيد جمع هذه الشذرات في خيط رفيع يساهم بطريقة أو بأخرى في تحفيز

¹ - ينظر: جميل حمداوي، الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، دار الألوكة، ط01، المغرب، دت، ص06.

المتلقي على ملئ تلك الفراغات أو الإنقطاعات بالتأويل إمّا في البحث عن علاقة الشذرات المجتمعة في نص شعريّ واحد كما في الصورة 1، والتي تحمل عنوانا جامعا أو في البحث عن العلاقة بين شذرتين في نصّ شعريّ واحد كما في الصورة رقم 2، وفي كثير من الأحيان قد يتعامل المتلقي مع نصّ شعريّ شذرة واحدة فيبحث في العلاقة بين وحداتها اللغوية كما في الصورة رقم(3) خصوصا وأنّ لغتها مكثفة ومفكّكة في الوقت ذاته ما يحث على التأويل أيضا.

الشكل 2:

صورة لصفحة ديوان غارت شوفتي منّي ص41 قصيدة "معجزة"¹.



¹ - توفيق ومان، غارت شوفتي منّي، دار خيال للنشر والترجمة، دط، الجزائر، السادسي الثاني 2019، ص41.

تحليل الهندسة الشّكلية التي جاءت عليها قصيدة "معجزة" في الشكل (2) إلى أحد الأشكال الشعرية الشعبيّة الحداثيّة الموزعة على أسطر شعرية متفاوتة في الطول وقد تكون موزعة على مقاطع كما في هذا المثال أو قد تأتي نصاً متكاملًا من بدايته إلى نهايته، وما يميز هذا الشكل هو اعتماده على موسيقى داخلية وعدم التزامه بوحدة الرّوي، تلك الموسيقى تنتج عن استعمال خاص للغة والتراكيب وهو ما يمكن ملاحظته في السطر السابع (المقطع الأوّل) أين جاء السطر الشعريّ يحمل كلمتين تنتهيان بمخرج صوتي واحد (كلمة، همسة)، وهو ما يظهر أيضًا في المقطع الثاني من خلال توظيف الأفعال المضارعة في بداية تلك الأسطر الشعرية على النحو الآتي: (يحنّي، يضم، يكتبنا)، والتي شكلت جرساً موسيقياً أضفى إيقاعية على القصيدة، إذ أنّ تكرار هذه الصيغة المنتتالي "يقع على الأسماع ويؤثر على النفس بقوة المتلقي، فقد زادت من لحمه النصّ وتعانق أبياته، وكأنّها تأخذ برقاب بعضه بعضاً، لتقدّم لنا في كلّ بيت فكرة جديدة تشدنا للاستماع إلى ما سيأتي بعدها"¹ سواء من انفعالات داخلية أو تجارب شعورية متدفقة عن طريق لغة شعبية – باختلاف اللهجات المحليّة – غير متكلّفة في المفردات وقد تآزرها كلمات عربية فصيحة من خلال ورودها إمّا في العناوين أو المتون الشعرية، وهو ما لاحظناه في عدّة عناوين قصائد من ديوان عبد الرزاق بوكبة "يبلّل ريقاً لمّا"، ونخصّ بالذكر العناوين التالية²: خطأ خاص، إرث خاص، معاناة، بديل، مناصرة، دعوة، إيثار، ثغرة....، وفي ديوان "غارت شوفتي منّي" للشاعر "توفيق ومان" نذكر³: (بوح، النّبل، قصّة...).

تخلّل النصوص الشعبيّة الحداثيّة كلمات عربية فصيحة وفي أحيان أخرى يلجأ الشّاعر الشعبيّ إلى توظيف كلمات أو عبارات من قاموس لغوي أجنبي، كاستعمال اللغة الفرنسية أو الانجليزية، وهو ما سنراه في "ديوان ويكّاند" للشاعر توفيق ومان، يقول في أحد مقاطعه:

"قال الوقت: ما معنى القلق؟"

¹ - أمل نصير، فضاء النصّ بين إيقاع الشّعر وإيقاع العصر، مطبعة السفير عن وزارة الثقافة، الأردن، 2014، ص ص 63-64.

² - ينظر: عبد الرزاق بوكبة، يبلّل ريق المّاء، ص ص 10-146.

³ - ينظر: توفيق ومان، غارت شوفتي مني، ص ص 23-110.

جاوبه الصّدى: منين ترسم خطواتك (باطو) واقف

وابن بطوطة بارد في كافي بار¹.

وظّف الشاعر "توفيق ومان" في هذا المقطع الشعريّ اسمين فرنسيين أحدهما "باطو" والذي يعني الفينة ويكتب بالّلغة الفرنسية على النحو الآتي: "Bateau"، أما الاسم الثاني فهو "كافي بار"، وهو اسم مركب من كلمتين هما "كافي"، والتي تفيد "المقهى"، و"بار" التي تعني "مخمرة"، والجمع بين الكلمتين يفيد مقهى ومخمرة، ويكتب بالّلغة الفرنسية "Café bar"، وهذه الازدواجية اللّغوية المنتهجة في الخطاب الشعريّ توحى إلى توجّه القصيدة الشعبيّة المعاصرة وبالأخص الحداثيّة وانفتاحها على الآخر الثقافي والسياسي والإيديولوجي من خلال البوليفونية La Polyphonie التي يتيحها الازدواج اللّغوي المجسّد في تداخل وتجاوز الأصوات² في النّص الشعبيّ بعد أن كان أحاديا يترجم الانحصار الذي كان فيه "واغتاله ونفاه، لأنّ الشّعْر يموت في الخوف ويموت في القيد [...] فإذا أردنا للشّعْر أن يعود للحياة من جديد فلنعد نحن للحياة ولنعد للحرية"³ باستغلال كلّ الممكنات المتاحة للقول الشعريّ الشعبيّ.

إنّ مرحلة الأشكال الشعرية الشعبيّة مرحلة لا بدّ منها هذا إن أخذنا بالحسبان طبيعة الأجناس الأدبيّة المعروفة بالتّحول والتّطور، ناهيك عن التّحوّل الذي يفرضه العالم على الإنسان ويلزمه بالسرعة والدقة وبطالبه بأن يكون كائنًا كونيا مفتوحًا على العالم ومواكبا لتطوّراته ومثبتًا لوجوده.

2- لغة الغياب:

استوحينا هذا العنوان من التّحوّل الحاصل في لغة القصيدة الشعبيّة الحداثيّة بشكل عام، غير أنّنا استثمرنا في نفس الوقت مقولات نقدية ذهب إليها مجموعة من النقاد والدارسين ميزة من مميزات القصيدة الحداثيّة التي لا تتحقّق حداثيّة نص شعريّ إلا بها وقد وصفها على حدّ تعبيره

¹ - توفيق ومان، يونس تهوش، ويكّاند، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، السداسي الأول 2018، ص75.

² - ينظر: نجاة عرب الشعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيّات والمفردات، مجلة التواصل في اللّغات والثقافة والآداب، ع31، الجزائر، 2012، ص80.

³ - ياسر عثمان، الانتهاك ومآلات المعنى -قراءات سيميائية في الخطاب الشعريّ الحديث، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، دب، 2015، ص115.

بأنّها رؤية شعرية أو نهج من أنماج 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 التقليدية¹، وقد وجدنا في هذا التّوجه نقاط التقاط كثيرة تجسّدت في لغة القصيدة الشعبيّة الحداثيّة.

بعد خوض الشعر الشعبيّ المعاصر رهان الكتابة التي شغلت مهام الذاكرة الشعبيّة لفترات طويلة من الزمن أصبحت علاقة الشاعر الشعبيّ بمتلقيه تعرف تحولات يمكن وصفها بالجزئية مست جانباً مهماً من لغة هذه النصوص الشعرية التي كانت لغة شفوية ذات قوالب جاهزة تضبطها قوانين التّواصل الشفويّ كالنكرات اللفظية واللغة البسيطة التواصلية السلسلة، والمقدمات الشعرية الهادفة لإثارة انتباه المتلقين المباشرين، لتصبح اللغة في القصيدة الشعرية المكتوبة مبنية على علاقات التلميح والإيمان، فمن المهمّ الوعي بالتحوّلات التي تطرأ على الجهاز التمثيلي عندما نتحوّل من وضعية المشافهة ومشهد إنتاج المعنى عندما تكون الأطراف حاضرة وعندما تتحوّل هذه اللعبة ويصبح المتكلّم كاتباً والمتلقي قارئاً، فالسؤال الجوهرى هنا يطرح على النحو الآتي: كيف يعوض النّص المكتوب مشهد الغياب وما هي الآليات التي ينتجها الشاعر الشعبيّ لبناء المشهد في ذهن القارئ حتّى يحوّل الغياب حضوراً؟² وإن كان الجواب هو "اللغة" فكيف يمكن للغة الغياب أن تنوب عن لغة الحضور وتحقق التمثيلية الغائبة في النصوص الشعرية الشعبيّة المكتوبة؟ ولكي نتحقق ذلك وجب علينا العودة إلى أحد النماذج الشعرية الحداثيّة ومقارنة لغتها من حيث الإبداع والتلقي بخصائص اللغة في القصائد الشعبيّة الكلاسيكية -الشفوية-، وسنختار من أجل ذلك القصيدة المعنوية.

وهو يصف جريان إحدى الوديان:

"الواديّ...."

¹ - ينظر: كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثيّة، مجلّة فصول، ع 03-04، مصر يوليو 1989، ص ص77-78.

² - ينظر: نور الهدى باديس، المشافهة والتدوين الثابت والمتغيّر، مجلة الثقافة الشعبيّة، ع13، البحرين، ربيع 2011، ص ص15-17.

لهفة

لا نطيف راحة

لا وقفة

راس الما

بحفي

كي حاول

يشقى

على راس لجبل¹.

تعمل لغة الغياب في هذا المقطع الشعريّ على وصف جريان "الواد" على عكس ما يمكن أن تصفه لغة القصائد الشفوية، حيث يكمن هذا الاختلاف في الجزئيات التي يتبّعها الشاعر الشعبيّ الحداثي من خلال اللغة التي تسمح له بالتعبير عن طريق الظلال التي تتشّتها، وهي تسعى لإسقاط الشيء المراد وصفه أو التعبير عنه، فالواد هنا هو الشيء المستهدف بالوصف غير أنه غيب واقعي فور استحضاره، وجعلت منه اللغة الموظفة موضوعاً للتأمل² والبحث، ويصنع من "الواد/ المادي لغزاً وظلاً كأن يعطي الشاعر بعضاً من تلك الظلال ويحصرها في (لهفة، لا يطيق راحة ولا وقفة) للتلميح إلى صورة جريان الواد بقوة ودون توقف ثم لينتقل إلى صناعة ظل آخر عن المدة التي يستغرقها الماء وهو يجري دون توقف، فبدلاً من اتخاذ أوصاف مباشرة ودالة عن طول مدة الجريان اختار الشاعر طرحاً فلسفياً مفاده أنّ الماء طول مسافة جريانه يفقد ذاكرته وهو يحاول تذكر الجبل الذي انطلق منه، ليكون فقدان الذاكرة ظلاً للمسافة الكبيرة التي قطعها الماء في الجري على طول الواد.

تتدرج اللغة الواصفة في القصائد الشعرية الشعبية الشفوية وتتخذ منحى ينطلق من الجزء إلى الكلّ، فكلما انتقلت من جزء لآخر ظهرت الصورة المراد وصفها إلى أن تتم على الهيئة النهائية الناصعة/ الكاملة، في حين تسعى لغة الغياب في القصائد الشعبية الحداثيّة إلى التوجّه للعام ثم

¹ - رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، دار الجزائر تقرأ، دط، الجزائر، 2017، ص23.

² - ينظر: كمال أبو ديب، لغة الغياب في القصيدة الحداثيّة، ص78.

تفكيكه إلى ظلال جزئية، وكلما توجه القارئ إليها سعيًا للوصول إلى الصورة النهائية تستوقفه الظلال التي صنعتها اللغة وتجعله يبحث عن الصورة المراد وصفها أمام الكم الهائل من الجزئيات/ الظلال مستعينًا بقدراته في البحث والتأويل، وهو ما سنراه في مقطع آخر من نفس القصيدة يقول فيه الشاعر:

"الوَادُ..."

سَخْفَةٌ

يَبْرُدُ وَيَبْقَى

الْوَادُ قَاصِدٌ

الْمَنْفَى

الْوَادُ وَحْيَاتِي

وَكَثِيرٌ مَا دَرَقَ وَخَفَى"¹

يعرض هذا المقطع الشعري الأخير في القصيدة "الواد" نهاية تصوير الواد الذي كان موضوع القصيدة يدور حوله، غير أن النهاية خيبت أفق انتظارنا في تشكّل الصورة النهائية للموضوع المصوّر -الواد- بل زادت تلك الصورة تلاشيًا وضبابية حين امتزجت التوصيفات اللا مادية (سخفة المنفى، ما درق، خفى) مع الموضوع المادي ما قد يريك القارئ بعدم قبضة على الصورة النهائية وتفكك تلك الأطياف التي صنعتها اللغة عن الواد وتقرّمها إلى أجزاء صغيرة غير مجرّدة يصعب الانطلاق منها للوصول إلى معاني القصيدة هذا ما يجعل القارئ يبحث في مجال تأويلي أوسع لاستنتاج النص الشعري.

إن تعدّد التأويلات الممكنة للقصيدة باختلاف التأويلات والقراءات يعطي حياة جديدة لها عكس ما كان معمولًا به أثناء التداول الشفوي، حيث كانت القصيدة الشعبية تحيا بالتداول الذي يصحبه التغيير المستمر أثناء تناقلها من فرد لآخر أو من جيل لجيل، ما

¹ - رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص24.

يجعلنا أمام نظامين مختلفين لضمان استمرار جنس أدبي واحد في مرحلتين متتاليتين وهو الأمر الذي يجعلنا نعتزف أنّ مرحلة تدوين القصائد الشعبيّة الشفويّة ما هو إلاّ تعليب لها ولا يعدو أن يكون إلاّ رواية واحدة من تلك الروايات المرتبطة بـ "الجسد الحيّ الناطق" أي بواحد من أولئك الرّواة الحقيقيين الذين كانوا في علاقة مباشرة بالسّامع¹، فتحقّق التّلقّي في كلّ من المرحلتين الشفويّة والكتابيّة تختلف، حيث ترتبط الشفاهيّة بالتداول الشفاهي كنوع من التّلقّي وإعادة الإنتاج بإحداث تبديلات في النصّ الشفويّ الأصلي مع كلّ تداول بينما في الكتابة وبالأخص الحداثيّة يتحقّق النصّ الشعريّ الشعبيّ بالقراءة ويُعاد إنتاجه بالتأويل الذي تفرضه طبيعة اللّغة الشعرية الحداثيّة التي تحت القارئ على ملئ الفراغات والتّقطعات وتجميع الظلال التي أنتجتها وفقا "للدور الذي يقدّمه النصّ والاستعداد الخاص للقارئ الحقيقي، وبما أنّه لا يمكن لإحدهما أن تسيطر تماما على الأخرى فإنّه ينشأ بينهما التوتر [...] وعلى العموم فإنّ الدور الذي يقترحه النصّ سيكون هو الأقوى، لكن ميل القارئ الخاص سوف لن يختفي تمام؛ بل سيميل إلى تشكيل الخلفية والإطار المرجعي لفعل الاستيعاب والفهم"² ومحاولة تشكيل صورة نهائية يراها متناسقة مع ما يمليه النصّ من معطيات، وما تملّيه عليه ثقافته.

تأتي لغة الغياب في القصائد الشعبيّة الحداثيّة متّخذة أوجها عدّة، ولعلّ أبرز تلك الأوجه "الصورة الشعرية" ومخالفتها للتشكّل التقليدي لها في القصائد الشعبيّة الشفويّة ولتوضيح الفكرة أكثر، سنحاول عرض إحدى القصائد الشعبيّة الحداثيّة، وسنركز على صورها الشعرية، يقول الشّاعر رشيد بلومون في قصيدة "روح الطين":

"الطين...

شرب ماء...

نشف...

¹ - ناجي التّباب، من قضايا الموروث القولي، دار التنوير، ط1، تونس، 2018، ص54.

² - فولغانغ إيزر، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، المغرب، 1995، ص33.

رُوح الطَّيْنِ

بَلَلٌ.... الرِّيحُ بات يَرْفُ

عَلَى راحة الكَفِّ

النبض

زَجَفْ

وَرُفْ وَلُحَفْ

كُساه...

لَبَلُّ تَوْضاه

نَاضُ صَلَاة

صلاة مُؤَخَّره¹.

يحمل هذين المقطعين الشعريين صوراً شعرية يذهب فيها الشاعر إلى وصف موضوع القصيدة الذي هو "الطين"، لكنّه فضّل تشكيل تلك الصورة بطريقة خاصة خرق فيها التشكيل الذي ألفناه عن الصورة الشعرية، فقسم فيها الطين إلى جسد وروح، حتى جفّ، وأمّا الروح فهو "روح الطين" وهو البَلَلُ الذي يكونه ولا يستطيع رؤيته باعتباره جَفَّ -الطين- ظاهرياً فشبه ذلك البَلَل ببلل الوضوء الصلاة كونه بلل يراد منه قضاء غرض روحي.

تتفق أغلب التعاريف على أنّ الصورة الشعرية إنتاج طبيعي للتخييل وترجمة لتلك الصور الذهنية المتحصّل عليها بالإدراك ثم محاولة التعبير عنها باللغة التي تتمثّل الصورة للقارئ/ المتلقي² وتجسدها بطريقة واضحة يستطيع من خلالها ملاحظتها وهي تحضر فيزيائي أ بأبعادها

¹ - رشيد بلمومن، سيلفي، دار الأوطان، دط، الجزائر، 2015، صص 25-26.

² - ينظر: جعفر زروالي، مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي، مجلة الباحث، ع16، الجزائر، 2015، ص49.

الشكلية وخصائصها الحسيّة في النّص الشعريّ بينما في القصيدة التي عرضناها نجد أنّ الصورة الشعرية بُنيت على جزئيات الموضوع المصوّر فعوض أن يتم التّركيز على صورة "روح الطين" وتقريبها جاء الاهتمام "الطين" وتشكّله بدءاً من المقطع الثاني من القصيدة لتتصدّر صورة "الطين" مركز التّصوير، ومركز اللّغة، ليصبح موضوع الصّورة الرئيسية مغيباً بالصّورة الشعرية الظّل ثم لينقسم هذا الظل وتتوالد عنه دلالات وصور أخرى وفي كبل مرّة ينقسم فيه الصورة الشعرية تضاف إليه دلالات ممكنة، ويتشكل "معنى المعنى" وذلك باستخدام جملة لغويّة تدلّ في ذاتها على معنى مكتمل لكنّه ليس نهائياً ما يقود إلى سلسلة من المعاني الأخرى المقيدة بسياق النّص وتأويلات المتلقي خارج المعاني القاموسية¹، ما قد يجعل من النّص الواحد عدّة نصوص متوالدة.

كما لاحظنا في الأمثلة السابقة فإنّ لغة الغياب تتخذ مستويات عدّة في النّصوص الشعرية الشعبيّة الحداثيّة، غير أنّ أقصى هذه المستويات تظهر حين يغيب موضوع النّص الشعريّ ليحلّ محله الرّمز أو قد يكون نفس الموضوع حاضراً في هيئة رمز يحمل مستوى آخر من الدّلالة، كأن يقول الشّاعر:

"كَانَ لَ طَيْنٍ

أُسْمًا مَسْخَرَةً

الطَّيْنُ مَخْلُوقٌ

بِلَا قَفَاهُ

الطَّيْنُ يَتَغَوَّى

بِالْخَفِّ

بَهُوَاهُ

هُوَ الطَّيْنُ

¹ - ينظر: كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، ص 81.

نَشْفُو

مَنْ تَرَابُو

مَنْ لَعَابُو

هُوَ لَعَابُو

هُوَ الطَّيْنُ

هُوَ بَلَاهُ¹

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 المُدرج في القصيدة، خصوصاً وأنّ كل مقطع من القصيدة يعطي للدّال/ الموضوع مدلولاً مختلفاً عن الآخر ثم ليأتي الرّمز ليضاعف اغتراب اللّغة الشعريّة "لا بخلق مظهر جديد للأشياء وحسب، بل بخلق عالم جديد"² تكون فيه العلاقة بينه وبين المدلول/ الموضوع موجّهة من طرف ثقافة القارئ.

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

"الطَّيْنُ وَلَبَلُّ

الْعُزْ والدَّلْ

¹ - رشيد بلمومن، سيلفي، ص ص26-27.

² - فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت (لبنان)، 1983، ص275.

الطَّيْنُ مَخْلُوقٌ يَمَلُّ

نَزَادُ بَحْفَاهُ

رَزْقُو بِحَذَاهُ*

وَهُوَ جَاعٌ وَسَخَفٌ*

يَلْفُ الطَّيْنُ

الْوَقْتُ....

يُطْفِي حُمَانُو* وَدَفَاهُ

الضُّو.... حُمَانٌ وَدَقَى

سَالَ الطَّيْنُ عَصْفَى

لُعْمَرُ وَفَى

نُشَفُ الطَّيْنِ

عَادَ لَتْرَابُو

وَعَنْدُ بَابُو

لَبَلُّ نَسَاهُ¹.

تمثل نهاية هذه القصيدة ذروة تمثل لغة الغياب، وذلك باختفاء "الطين" المرئي الذي جاء متضمنا في جميع مقاطع القصيدة وتوجّه اللغة نحو بديل متفكك منه، وبهذا "نحن لسنا أمام لغة

* بَحْدَاهُ: بجانبه.

* سَخَفٌ: اشتهى.

* حُمَانُو: حرارته.

¹ - رشيد بلومن، سيلفي، ص ص 27-28.

تبرز المرئي ناتئا، ناصعا في حضوره، بل أمام لغة تغيب المرئي ووجه الضوء إلى مساحة من الوعي، والتصور، بعيدة عنه، أو خارجة عليه مع أنها -دون شك- نابعة منه¹ من نفس الموضوع الذي هو "روح الطين"، غير أن توظيفه كرمز في نهاية القصيدة بوجود مؤشرات دالة أخرى جعل اللغة تصنع مدلولاً آخر عن الطين، كون الطين الوارد هنا طين يملّ يمشي ويجوع ويموت، وبالتالي فمن غير المستبعد أن يكون رمزا للإنسان باعتباره كائناً خلق من التراب وسيرجع إليه، إلى أصله كما كان تراباً حين يحين أجله وهو ما تدل عليه الأسطر التالية: لَعَمَرَ وَفَى، نُشَفَ الطَّيْنُ، عَادَ لَتَرَابُو، وَعَنْدَ بَابُو، لَبَّلَ نَسَاءُ.

¹ - كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحدائرية، ص 84.

المبحث الثاني: تسريد القصيدة الشعبية الحدائية:

عرف الشعر الشعبي الجزائري محطات انتقالية بدءا من النماذج الشفوية الأولى التي وصلتنا مروراً بمرحلة توثيق مختلف هذه النتاجات واعتماد الكتابة كوسيلة لصونه وصولاً إلى المرحلة التي هي نحن فيها والتي طغت عليه مظاهر الكتابة واستلهم تقنياتها التي قطعت أشواطاً كبيرة فيها الأجناس الأدبية الرسمية ما جعل الشعراء الشعبيين يسعون وراء تلك التقنيات محاولين الخروج من البيئة الضيقة التي فرضتها الشفوية على الشعر الشعبي لعقود طويلة ما جعل القصيدة الشعبية المعاصرة تغامر في استغلال إمكانات عدّة منها استغلال طاقة السرد وتفجيرها بطريقة ذكية في متونها وهذا علماً أنّ "الحبكة الشعرية أكثر تجريداً من حبكة النثر، كما أنّ تنوع التجربة الإنسانية الضخم لا يمثل مباشرة في الحبكة الشعرية ولكن عبر اختزالها إلى واحد من النماذج الصغيرة المحددة ثقافياً وتاريخياً"¹ ما يستدعي الكثير من المهارة والحرص خصوصاً وأنّ طبيعة السرد ومكوناته يصعب اختزالها داخل أسطر شعرية معدودة، ولتمثيل التسريد في مستويات مختلفة في القصيدة الشعبية ارتأينا إلى التركيز على الشاعر السارد ودوره في عملية التسريد ثم تمظهرات السرد في النص الشعري على مستوياته المختلفة.

أ-الشاعر السارد وانفتاح المحكي الشعري:

استوحينا مفهوم "الشاعر السارد" من التعابر الحاصل بين الشعر والسرد على مستوى مؤلفهما، وذلك استناداً إلى فكرتين أولهما كلّ نص سردي يحتمل مجموعة من الذوات المتشكّلة له، والتي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات، أولها مستوى الإرسال، فتكون هذه الذوات مؤلفة أو ساردة، وثانيها مستوى الرسالة فتكون هذه الذوات شخصيات وثالثها مستوى التلقي² والذي يمثّله القارئ/ المستمع وإن عدنا إلى تعريف السارد حسب تودوروف Todorov فنجدّه يعرفه على أنّه

¹ - يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دط، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 92.

² - ينظر: سعيد الوكيل، تحليل النص السرد، معارج ابن عربي أنموذجاً، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1991، ص 59.

"الذات الفاعلة [...] هو الذي يرتب عمليات الوصف [...] وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك أو بعينه هو، دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيراً هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحواريين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"¹ وهي المهام التي أوكلت للشاعر السارد في قصائده الشعبيّة الحداثيّة، كأن يقول الشاعر "توفيق ومان" في ديوان "ويكاند":

"عَلَى جَانِبِ الْوَيْكَانْدِ"

كُبِرْتُ:

(صَاكَّة). جَامَع. ذَكَرَ. أَنْثَى.

شَجَرَةٌ ثَوْتُ

تَحْنُهَا

كُنَّا صُدْفَةً. رَغْبَةً. نَظْفَةً

يَبَايِرَ. مَوْسَمَ لِلرَّمَا (ة)

كُنَّا جُوجَ ذَالْخُوثِ

نَرَضَعُو

نَنْحَاوُ

نُصَيِّدُوا بَلَارْجَ، نَتَّبَعُو الْوَادَ، عَرَفَ الرِّيْثُونُ

سَالَفَ لُونَجَةٍ"²

انطلق الشاعر السارد في قصيدته المفتوحة على الديوان الشعريّ في ظاهرة أولى من نوعها في الكتابة الشعرية الحداثيّة -من الزمكان الذي اكتفي بإعطائه إسم "الويكاند" الذي كان مهد طفولته ليحدّد بذلك الإطار الزماني والمكاني الرئيسي، ليشرع بعد ذلك بعرض ذكريات الطفولة

¹ - تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي -مجموعة مقالات من إعداد اتحاد الكتاب المغاربة-، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، الرباط (المغرب)، دس، ص 64.

* الويكاند: كلمة انجليزية تعني عطلة نهاية الأسبوع.

² - توفيق ومان، يونس تهوش، ويكاند، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، 2018، ص ص 17-18-19.

موظفا تقنية الفلاش باك (Flash-bock)¹ من أجل استرجاع الجزيئات التي يبدو أنّ الشاعر السارد يحن إليها خصوصا وأنه اجتازها برفقة صديق الطفولة الذي فضّله أن يكون مجهولا وذلك بتصميمه طوال المقاطع التي عرضناها ليكتفي بإسناده ضمير الغائب "هو" وينوب عنه في نقل المشاعر المتبادلة بينهما من أخوة وصداقة طوال مرحلة الطفولة.

جاء الشاعر السارد في هذه المقاطع ساردا داخل حكاية مشاركا في الأحداث عليها بدواخل الصديق الذي مثله بضمير الغائب "هو"، وهو ما تحيل إليه عبارة "كُنَّا جُوجُ ذَا الْخُوتِ" والفعل "نتحانو"، ثم ليتوجه في مقاطع أخرى إلى إكمال قصة الطفولة على لسان الشخصيات المتضافرة لسرد علاقة الشخصيتين والحوار، وعند البعد يكتفي بإقحام شخصيات ثانوية من قبيل: "الفلاح، حواء، الطين، الشباك، الريح بيّاع الورد، اللحظة، الحوت، القمح، الوقت، الصدى، ابن بطوطة، الواد، براسيتامول، النبوءة² التي تمثل جسرا للتواصل بين الشخصيتين الرئيسيتين، وآلية من آليات التي يوظفها الشاعر السارد من أجل تغليب القرب عن البعد الذي طال بين "يونس وتوفيق"، يقول الشاعر السارد على لسان بعضها:

"لنا يقول الفلاح:

أَنْتُمْ جُوجُ فصول

تلاقحت فيكم

شمس، حكاية، فيلُكُرا

ساكسوفون حمدوشي

تقول لنا حواء:

أَنْتُمْ زوج ظلال

جامعكم

سرة، برّاد، تيفيناغ

¹ - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار عالم المعرفة، دط، الكويت، 1998، ص276.

² - ينظر، توفيق ومان، يونس تهوش، ويكأند، ص ص17-88.

حزب سبّح

باب اللّسي¹

تصبح العملية التعبيرية والتّصويرية مضاعفتين نتيجة للتضافر الشديد بين أشكال الصوت والحركة في العمل الدرامي، ما يسمح للشاعر السارد الانخراط في عملية تحقيق الوصال بين الشخصين الرئيسيتين مستعينا بالحوار المفترض الذي تجريه الشخصيات الثانوية (مثلا: الفلاح، حوا) مع "يونس وتوفيق" ليترجم من خلاله الأخوة والود الذي بينهما ويجمعها في ضمير المخاطب المثني "أنتما"، والملاحظ في هذين المقطعين الذين أوردناهما هو جود فضاءين مكانيين إحداهما تخيلي متعلّق بالمكان الذي أراد الشاعر السارد أن يجمع بين الشخصيتين "يونس وتوفيق"، والآخر هو المكان الواقعي الذي يتواجد فيهما كل واحد فيه بعيد عن الآخر، وما يهمنّا نحن هو ذلك المكان التخيلي الذي اختاره الشاعر السارد أن يكون في كلّ مرة رمزا من الرموز سواء ديني أو ثقافي أو غيرهما، والأهم من ذلك أن تلك الرموز لم توضع اعتباطيا وإنّما خضعت للانتقاء كونها تحمل دلالات تجمع لا محالة بين شخصيتين بعيدتين مكانيا، وكمثال عن ذلك هو توظيف الرمزية الثقافيّين "براد" و"تفيناغ" الذين يحيلين إلى المشترك الثقافي بين سكان الشمال الأفريقي، فالبراد يرمز إلى الثقافة الصحراوية التي تجمع دول الجوار أمّا "التفيناغ" هي الحروف الأمازيغية والتي تدل هنا على الأصل المشترك أو الأصل الواحد، "فالرمز الفعلي هو أشبه ما يكون بلحظة النبوءة الشعرية، به نتصل بما وراء الأشياء، وما وراء الحسّ والعقل، وهي الحالة التي قد تدركها النفس حين تستقل وتتحرّر من جسدها"² مثلما تحرّر الشاعر السارد الشخصيتين من البعد والفراق وجمعهما في رموز ثقافية.

تعدّدت الأوجه التي ظهر عليها الشاعر السارد في "ديوان وبكاند" والتي جمع فيها بين مهمّة السارد وتلك المتعلقة بالشاعر فكلما توجه الشاعر السارد نحو ذاته ارتفعت الغنائية وغلب الشعر على السرد، والعكس بالنسبة للسرد، فكلما توجه النصّ الشعريّ من الأنا الغنائية اتجاه التعدّد

¹ - توفيق ومان، يونس تهوش، ويكاند، ص ص20-21.

² - إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، 1980، ص145.

والحركية تقلّصت مساحة الشعريّ ليهمن السرد على القصيدة الشعبيّة لتشهد حركية في الأفعال وتنشيطاً للأنا الأحادية الشعريّة وهذا ما سنراه في هذه المقاطع، يقول الشاعر السارد¹:

1- في طريق 3- تحث

اخضر اقدم الدخان

يحنى ممشاناً يخلق بصمة

بنا يكثر تريد بنا

يعتق-خيال- الصغر خطوة

عكس الساعات

2- يتّرسّم 4- نمشيو

بنادم في سما () زينة ونحول... قويندايزر، سينان

في كتب التريخ، نصائح المعلمة،...

وبسمة ومراقة الغول.

على شفاف البداية

يُخضع الشاعر السارد في هذه المقاطع الشعريّة عملية السرد لعوالمه الداخليّة، فالذات هي المسؤولة عن سرد نهاية محتملة لقصة الشخصيتين الرئيسيتين كونه طرف مشارك فيها وهذا ما يحيل إليه العائد "نحن" الذي رافق المقاطع الأربعة من بدايتها إلى نهايتها محاولاً رسم مسار سردي لا يتقاطع ورغبته في وصال الطرف الآخر -الصقيد- مستعينا في ذلك بالطاقة الشعريّة التي تضمن له تحقيق تلك الرغبة في ما دلّت عليه عبارة "عكس الساعة"، وهذه العودة إلى الذات من أجل بناء أفق مغاير لواقع القصة، يصطلح عليه بالرؤيا السردية التي يحددها موقع السارد، فكلماً كان سارداً عليها تسرّى له التحرك في المساحة سردية² ويختار الزاوية التي يريد لها لسرد الأحداث، وحتى المغامرة في استشرافها كما في هذا المثال الذي أوردناه في المقاطع السابقة ، ولتوضيح

¹ - توفيق ومان، يونس تهوش، ويكّاند، ص ص24-27.

² - ينظر، نزيهة زاغر، التداخل السرد في المتن الحكائي، دراسة المفرد "أنا" مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، بسكرة، الجزائر، 2010، ص128.

تمظهرات الشاعر السارد والشخصيات في النص الشعري الشعبي "المُسردن" ارتأينا إلى وضع الجدولين الآتيين:

1. جدول توضيحي لتمظهرات الشاعر السارد

تمظهرات الشاعر السارد	الضمائر / العوائد
. سارد داخل حكائي	. أنا
. سارد = بطل داخل حكائي	. نحن

الشخصيات الرئيسية	الضمائر / العوائد	الشخصيات الثانوية
. توفيق	. أنتما	. الفلاح، حواء،
. يونس	. أنت (يعود على أحدها)	الطين، الشباك، الريح، بيّاع
	. نحن	الورد، اللحظة، الحوت،
		القمح، الوقت، الصدى، ابن
		بطوطة، الواد، براسيتامول،
		النبوءة.

2. جدول توضيحي لتمظهر الشخصيات في النص الشعري الشعبي.

إن تغير الضمير النحوي في القصيدة من الضمير المتكلم المفرد "أنا" إلى ضمير المتكلم الجمع "نحن" ثم إلى الضمير المخاطب المثنى "أنتما" دليل على أنّ "الأنا" الغنائية التي كانت مركزية في القصائد الشعبية القديمة تشظت وانسلخت من أحاديثها المركزية واتجهت نحو التعدّد والتفتت نحو الآخر والعالم نتيجة لتغير مفهوم الشعر وأدواته إلى جانب تغير رؤى وقناعات الشعراء الناجم عن المعرفة المركّبة والتّمثلات الذهنية الخصبة وما يؤكد ذلك الانفتاح أيضا هو إشراك الشخصيات الرئيسية/ الثانوية في القصيدة.

جمع النص الشعري بين ثنائيات شكّلت الموضوع الأساس الذي دارت حوله مجرياته فكان القرب/ البعد، الماضي/ الحاضر أحد أبرز هذه الثنائيات التي تصارعت بداية من المقاطع الأولى

"للقصيدة الديوان" حيث تمثل ذلك الصراع عنصرًا فعالًا في سير الأحداث وتفاعلها لأنّه محرّك الحبكة وشرط من شروط تطوّر الأحداث¹ فضلّ الشاعر السارد طرح هذه المتضادات/ التناقضات متتكر بقناع شخصية مع شخصيات القصة المسرودة فكان هدفه من ذلك "خلق موقف درامي أو رمز فني يضيف على صوت الشاعر نبرة موضوعية"² تجعله بعيدا عن الوقوع في الذاتية بريء من كلّ تلك التصريحات والرغبات والمشاعر اتجاه الآخر وذلك "بإزاحة قسماته وملامحه الشخصية لتحلّ محلّها ملامح وقسمات أخرى يحملها القناع"³ والذي أعطى له الشاعر السارد حرية التّقلّ بين أحداث القصة، وبتفويض منه كان إحدى الشخصيات المحورية التي تدور حولها تلك الأحداث، وهذا ما تحقق من خلال "ابتعاد صوت الشاعر على الرّغم من أنّه خالق القناع، وتقدّم صوت المتكلّم أو صوت القناع الظاهر على سطح النصّ"⁴، حيث يظهر ذلك في القصيدة وهو يغيّر القناع في كلّ مرّة لتتوب عنه الشخصيات، يقول في إحدى المقاطع على لسان الخصية "يونس":

"اه -أتوفيق -

تَشْتَأْنِي وَنَشْتَأْكَ وَلَوْ كَانَتْ سَاعَةُ الْخَيْرِ عَرَجًا"⁵

يقول في موضع آخر على لسان "الواد":

"محتاج تعنيقة حازّة، كادو* دافي، صورة حزينه، وباراسيطامول"⁶

يضيف قائلاً على لسان "ابن بطوطة":

¹ - ينظر: ابراهيم علي نجيب، جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة)، دار الينابيع للنشر والطباعة، دط، سوريا، 1994، ص322.

² - خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، سوريا، 2003، ص209.

³ - محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص66.

⁴ - حاتم الصكر، مرايا نرسييس - الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دب، 1999، ص164.

⁵ - توفيق ومان، يونس تهوش، ويكأند، ص50.

* كادو: هديّة.

* باراسيطامول: دواء مسكّن للألم.

⁶ - المصدر نفسه، ص85.

"الجبالُ مُقَابِلَةُ الجبالِ"

والسفرُ غُوصٌ مَرْبُوطٌ فِي عُرُوقِ الحُلْمَةِ¹

سمح القناع للشاعر السارد التعبير عن كل ما يدوره في ذهنه من خطابات هيأها للآخر بعد أن عمد لتعطيل عملية السرد وتقويل شخصيات أغلبها حملت طابع الجماد (الواد، الشباك....الخ) ربما لعدم تحميل أنه شخصية رئيسية مسؤولة ما قاله معتمداً في ذلك على نفس الطريقة التي تعتمدها الحكايات الخرافية في اعتمادها على شخصيات غير قابلة للاستنتاج، ليزوج الشاعر السارد في قصيدته بين الشعري المرتبط بكل ما هو ذاتي والسردى المنفتح على الآخر وعلى العلم.

ب- غوائية السرد وحكاية الشعر:

إن طبيعة الشعر الشعبي في مراحلهِ الشفوية ألزم الشعراء التقيد بالأعراف الكلاسيكية المتواضع عليها، غير أن تلك الموانع لم تصمد أمام الكتابة التي قوّضت بعضاً من مرتكزاته من منطلق أن "الشعر بما فيه الشعر الشعبي طبعاً هو خلق وإبداع وتجاوز للمألوف"² بحثاً عن تقنيات وخصائص قادرة على استيعاب العالم المركب السريع في التطور والتحول ما نتج عنه شعر شعبي حداثي وجه القصيدة الشعبية الحديثة نحو الإبداعية عن طريق إمكانات أخرى أتاحها التداخل الأجناسي كاستغلال السرد وآلياته.

لقد كثر الحديث عن شعرية السرد في النقد العربي الحديث خصوصاً ما تعلق بالأدب النخبوي، فتوجهت أنظار النقاد إلى الرواية والقصة من أجل اكتشاف شعرية السرد فيها، غير أن الاهتمام بالظواهر السردية في الشعر لم يتم إلا في حدود بعض الدراسات التقليدية التي اهتمت بالشعر القصصي ما جعلهم يغفلون عن تذوق جماليات انصهار السرد في الشعري وتعايشهما في كيان واحد وهي القصيدة الشعبية الحداثيّة، كل منهما يحافظ على طبيعة "فطبيعة السرد

¹ - توفيق ومان، يونس تهوش، ويكأند، ص76.

² - طارق ثابت، نسق التجديد في الشعر الشعبي الجزائري ديوان حبّ البيضا للشاعر عبد السلام نجيب أنموذجاً، ص196.

تقتضي صيغة الإخبار: لأنها في مقام تبليغ السامع بأحداث القصة¹، وطاقة الشعر تضفي الجمال بالإيقاع وحسن استعمال الألفاظ، وإذا ما تضافت هاتان الطاقتان تشكل النص كاملاً ليبدو الواقع في أرقى تمثلاته.

تتضاءل الغنائية في القصيدة الشعبية الحدائية كلما أخذت الطاقة التعبيرية تتحرر فتقربنا من العالم وصراعاته وتعدد مواقفه وإشكالاته، ويتضاءل السرد حين تتوجه الذات إلى داخلها لاستنطاق المشاعر والأحاسيس فيتزبن النص الشعري بالانزياحات والمجازات ما يؤشر على هيمنة الغنائية، وهو ما سنتطرق إليه من خلال القصيدة المعنوية "دنيا وفيها حكاية" للشاعر "توفيق ومان":

"هاذي دنيا وفيها حكاية حكاية ليل ونهار
تلقنا طريق الهدايا والشر يصارع بجهار
والخير تلاشى يارايه لونك لبيض راه صفار
الكبد راها مكوية على ولادنا شفا لمرار
شارع ما يرحم لبنية وابني ما طلعي صبار
مكتوب الواحد فالدنيا مقدر ونعيشو لقدار"².

عمل الشاعر السارد في هذه الأبيات على الجمع بين السرد والشعري حيث استهل القصيدة بالإطارين الزماني والمكاني، فالأول صرح به وهو "الحياة" أما الزمان فاكتفى بإحالاته للراهن من خلال الأفعال المصرفة للمضارع ثم ليبدأ السرد بالتدفق ليضعنا في الصورة المأساوية التي يعيشها المجتمع في ظل غياب القيم وتغير الموازين بين الماضي والحاضر واستعمل لتحقيق ذلك مجموعة من الأفعال منها ما تفيد الماضي ومنها ما تفيد الحاضر في حركية ملحوظة، ومن بين تلك الأفعال نذكر: (تلقنا، يصارع، صفار، نعيشو، يرحم)، وأختار الشاعر السرد أن يكون مجال الشخصيات غير محدد مفتوح على كل فئات المجتمع الذي مثل له بالضمير "نحن" الذي يفيد معايشة السارد للوقائع التي يسردها ففي هذا النوع من السرد يقوم السارد بدور انكفائي رغم أنه

¹ - مداس أحمد، الفعل السرد في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبيد، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والإجتماعية، مج 05، ع 01، ص 35.

² - توفيق ومان، غارت شوقي مني، 2019، ص 111.

يعرف الكثير عن الحالة التي يسردها فيكتفي بوظيفة التّقويم التي لا نتم إلاّ بواسطة النعوت والتعليقات والمقارنات التي يصدرها لتشكّل حكما ماديا ومعنويا حول القصة أو الشخصيات¹ كما هو الحال في الأحداث المسرودة في القصيدة حيث عقد الشّاعر السّارد مقارنة بين الماضي والحاضر لينهي مقارنته بإطلاق حكم على الحدث الرئيسي في القصة وهو تغيّر الحياة الاجتماعية وانحطاطها.

صاحب الوصف عملية السّارد في الأبيات السابقة التي عرضناها ما جعل الشّاعر السّارد يؤوّل ما تراه عيناه إلى توصيفات مستعينا بنظرة الذات اتجاه الواقع الذي يعيشه ما ساهم في بروز الجانب الشعريّ ومرافقته للعملية السّردية وهو تحيل إليه الاستعارات والكنائيات الواردة في المتن الشعريّ وهي كالآتي:

تلفنا طريق الهداية ← هكتعارة المكنية.

الشر يصارع بجهار ← تعارة مكنية.

الخير تلاشى ← مكنية.

الكبد رها مكوّية ← عليّة

يتجسد التسريد الشعريّ في القصائد الشّعبيّة على مظاهر مختلفة يغلب عليها التّجريب والمغامرة في خرق قواعد النّوع الشعريّ ما يكسب القصيدة شعريّة جديدة وهذا ما سنحاول التطرق إليه في قصيدة "محبوب قلبي" للشاعر "توفيق ومان" يقول:

"وينك يا محبوب قلبي وين تعيش

ذاك القلب وفيه نارك وين يروح

سلّتك* وأرّيتي حارة ما جاوبتنيش

رحّتي خليتي الخاطر ذا مجروح

واش إلي يخلي حبيبة ما تستنيش*

¹ - ينظر: نجاة وسواس، السّارد في السّرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع08، الجزائر، 2012، ص108.

* سلّتك: سلّلتك.

والشَّخْصُ إِلَيَّ حَبَّهَا مَكُوي فَ الرُّوحُ

لُولِبِينِي

وَشَعْلِينِي وَأَحْرَقِينِي

وَدِيرِينِي

كِي الْقَارُو * بَيْنُ صَبَاعَكُ

أَتَنْفَسِينِي

وَأَلْسِينِي

وَأَعْمَلِينِي

هُوَكَ وَجُوكُ"¹

يخاطب الشاعر السارد على لسان الشخصية الرئيسية محبوبته التي جاءت مغيبة في القصيدة دون أن يسمع لها صوت سوى بعض الأوصاف التي قدمها الشاعر السارد لها وهو يبوح بحبه سارداً لحظة الفراق التي كانت لحظة مفصلية في حياته وقد مثلت الأفعال 'تسلتك، ما جاوبنيش، رحتي، خليتي' الجانب السردي الذي يسبق عملية تدفق الشعري المصحوب بتواتر الأفعال والملخص للحالة الشعورية للشاعر السارد والتي جاءت على صيغة (فعل + نون الوقاية + ياء المتكلم) كما في الأفعال الآتية: (لولبيني، شعليني، احرقيني، انتفسيني، ألسيني، اعمليني) مساهمة في إحداث جرس موسيقي ناتج عن تكرار نفس الصيغة في أسطر شعرية عدة، فالتكرار هنا "يحقق توازناً موسيقياً فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي، والتأثير على نفسه"² كما يعمل على تحرير الأنا الغنائية على حساب السرد كون إيقاع تلك التكرارات تساهم بدرجة كبيرة في نقل انفعالات الشاعر السارد الداخلية وهو ما يؤكد الضمير العائد (أنا) الذي جاءت عليه الأفعال المضارعة السالفة الذكر، وهو ما أكده جاكبسون حين قال بأن الشاعر الغنائي

* ما تستيش: لا تحب.

* القارو: السجارة.

¹ - توفيق ومان، غارت شوفتي مني، ص 81.

² - عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى النبوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 219.

¹ يستعمل ضمير المتكلم المفرد والزمن المضارع لتحقيق غنائية القصيدة واستتطاق مكبوتاته وترجمة أحاسيسه.

تتناوب العملية السردية والشعرية على طول القصيدة، فكلما أخذ السرد بالتدفق انفتحت القصيدة على عوالم أخرى لتسرد الحدث وتستنطق الشخصيات أو تنقل انفعالاتها وأدوارها في القصة المسرودة كأن يقول الشاعر السارد:

"شافت عيني الغزال بين حلمة وريق مخمور

وسألف بثرور

أدهم مسبوغ بين شفاهاً وخيالي

ونهُود مطرورة في شفايف الزمان

وانا ولهان

والما يغلي في شعاع الروح

وانا مذبوح فحانة المروج

ونساعف ف ريق من البوح".²

اعتمد الشاعر السارد في هذا المقطع على أسلوب الحكاية ليقربنا من الجو العام لأحداث الحكاية الثانوية التي وظفها بعد أن استعرض في مقاطع سابقة الحكاية الإطار التي جاءت ملخصة لأحداث القصة بأكملها، ليكون السرد في هذا المقطع تدرجا من الأحداث العامة إلى الجزئيات الثانوية التي شكّلت نسيج العملية السردية بين "الأنا" و"الهي" مع إعطاء كل الحرية الأنا العائدة على السارد في السرد وحكي الأحداث دون إعطاء الكلمة للشخصية الممثلة بالضمير الغائب المؤنث "هي"، وقد تتخلل هذه العملية السردية توقفات يعمل فيها الشاعر السارد على الوصف بهدف تقديم أهم جزئيات الأحداث، بحيث يحسّ القارئ/ المتلقي أثناء هذا التوقف أن عملية السرد أصبحت بطيئة جداً وكأن السرد توقف، وفي الحقيقة أن تلك التقنية تفسح المجال أمام

¹ ينظر: عبد الكريم محمودي، الشعر الغنائي بين التأصيل اليوناني والإبداع العربي، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، مج05، ع19، الجزائر، 2020، ص125.

² توفيق ومان، غارت شوقي مني، ص 82

السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية¹ التي تمثل تشعب الأحداث وتعددها، وهذا ما لاحظناه من خلال التوصيفات والجزئيات التي قدم الشاعر السارد نذكر منها: (بثور، مسبوغ، مطروزة، ولهان، مذبوح) ليشعر بعد ذلك إلى الانتقال إلى الجانب الشعري ملخصا الأحداث والعوالم السردية في ما تقوله "الأنا"، يقول:

"الحُب كَلَمَة..

الحُب هَمَّة...

الحب وريدٌ قلبُ

مشتاقُ النبضاتِ

هَمَسَاتُ

كَلَمَة تروي أشجار الخريف

وتدقن غصن مَسْكِين زهيفُ

واللي جرالو بين الشتاء والصيف"².

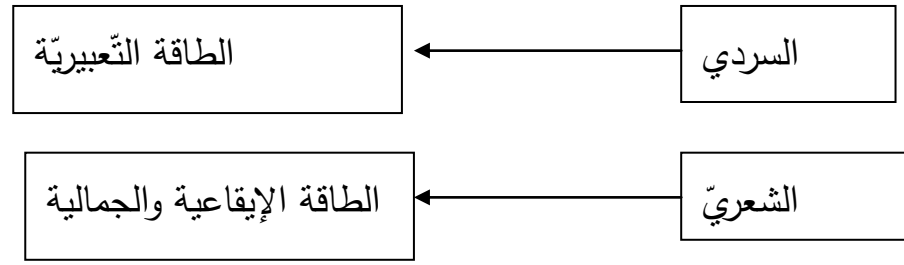
تحول السرد في هذا المقطع من سرد الأحداث الواقعة في الحكاية إلى سرد الذات ما جعل المحكي يخف ويتضاعف الشعري كلما أنفعلت الذات عما وقع حولها من أحداث، فموضوع الهجر ترك أثرا بليغا في النفس والذي تجلّى في غربتها وبأسها من تلك الحالة ما جعل الذات تعيش حالة من اللاطمأنينة واللا استقرار الداخلي وتترجمهما عن طريق كشف أغوار الداخل بالالتكاء على حسّ الاخبار والتوصيل³ والمناجاة الداخلية المتفاعلة مع النغمات الناتجة عن التكرارات اللفظية وهو ما نتج من تكرار لفظة "الحب" ثلاث مرات، وتكرار كلمات على نفس الوزن (النبضات، همسات، الخريف، رهيف، الصيف).

تعتمد الشاعر السارد أن تجمع داخل النسيج النصي بين الشعر والسرد فحاول حكي الأحداث شعرياً مستنداً في ذلك إلى غواية السرد لتكتمل القصيدة بتوظيفها طاقتين على النحو الآتي:

¹ - ينظر: عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي بين النظرية والتطبيق، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009، ص64.

² - توفيق ومان، غارت شوفتي مئي، ص86.

³ - ينظر: محمد العباس، ضد الذاكرة (شعرية قصيدة النثر)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2000، ص113.



خلصنا في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج لخصناها فيما يلي:

طرأت على القصيدة الشعبيّة الحداثيّة عدّة تغييرات مسّت جوهرها، فبمجرّد تحوّلها من الشفاهية إلى الكتابية غامرت القصيدة الشعبيّة في التّجريب وغيّرت آلياتها في التّوجّه نحو القارئ؛ فبعدما أن كانت اللّغة في الخطاب الشعريّ بطبعها التّصريح والمباشرة والبساطة، أصبحت في القصيدة الحداثيّة لغة مركّبة تغيب الموضوع وتكتفي بالتّلميح وتلجأ إلى إشغال التفكير ومخاطبة المتواضع عليه الجمعي من خلال الظّلال الموجودة في الخطاب، فليس على القارئ سوى مواجهة هذه اللّغة بالتأويل المؤسس من النّص الشعريّ للاقترب من المعاني التي قصدها الشّاعر الشعبيّ الحداثي.

تعدّ ميزة تسريد الشّعر في النّصوص الشعريّة الشعبيّة الحداثيّة هي الأخرى ميزة بارزة يعمل من خلالها الشّعراء الشعبيّون على استتطاق الواقعي واليومي الذي يعيشونه بتركيبه وتشعبه من خلال الرّهان على الدراما ومكوّناتها في النّص الشعريّ، وكإجراء عُول عليه أثناء تسريد هذه الأشعار هو توظيف السرد بطريقة شعريّة ساهم في نقل حدث أو مجموعة منها في قالب دراميّ يتم فيه استتطاق الشخصيات الحاضرة ويتزامن ذلك السرد مع الشعريّ الذي يضيف على النّص الإبداع والجمال والغنائية التي تقول العواطف والمختلجات وتعبّر عنها، وفي تضافر الطائفتين الشعريّة والسردية في النّص الشعريّ الشعبيّ الحداثي يتجسّد العالم في أرقى تمثلاته ناقلا الحركة اليومية والصخب وتفاعلات "الأنا" مع ما يحيط بها وما يؤثر فيها.

خاتمة

توصلنا في نهاية هذا البحث الى مجموعة من النتائج والنقاط نحصر أبرزها فيما يلي:

-يعدّ موضوع تجنيس الشّعر الشّعبي من المواضيع التي لم يهتم بها الدّارسون والنّقاد نظراً لعدة اعتبارات أبرزها عدم وجود آليات نقدية ناجعة تحفظ الخصائص النوعية لهذا الجنس الأدبي الشّعبي.

-إنّ مقارنة الشّعر الشعبي الجزائري بنظريات ومناهج نقدية غربية أفقده خصوصياته، وخلق عدّة إشكالات حالت دون بلوغ تجنيسه، وهو ما رأيناه من تعدّد مفاهيمي ومصطلحيّ لجنس أدبي واحد.

-يتخبّط الشّعر الشّعبي الجزائري في إشكالات أخرى إضافة إلى إشكال المنهج وإشكالية المصطلح وهو عدم الإقرار بوجود نوعين من الشعر الشعبي وهما "الفردى" المعروف المؤلّف، والجمعي المجهول المؤلّف المرتبط بالتراث اللامادىّ الفعلىّ .

-الشعر الشعبي الجزائري هو نتاج شفوي تحفظه الذاكرة الشعبية وتداوله كي يتمكن من الاستمرار والوصول للأجيال القادمة.

يعتبر الشّعر الشّعبي جنساً أدبياً يتفرّع منه نوعين أدبيين وهما: الشعر الشعبي الفردى والشّعر الشّعبي الجمعي.

يتميز الشعر الشعبي الفردى بمجموعة من الخصائص على مستويين:

أ-مستوى التشكيل الفني:

1-طول القصائد.

2-الاهتمام بالموسيقى القصيدة عن طريق توظيف التّصريح أو الاعتماد على حرف

رويّ موحد واللّجوء في أحيان كثيرة إلى استعمال اللّزّمة وتكرارها على طول النّص الشعريّ.

3-مقدمات افتتاحية للقصيدة تكون غالبا ذات طابع ديني كالتكبيرات أو الصلاة على رسول الله.

4-التوقيع والتأريخ داخل النص الشعريّ.

5-استعمال لغة عامية لا تحترم قواعد اللغة.

6-توظيف المحسنات البيانية (الاستعارة، المجاز، التشبيه...).

7-تواتر صيغة التكرار.

ب-مستوى الموضوعات:

- يتناول الشعر الشعبي الفردي مواضيع تشمل المواضيع السياسية والتاريخية والثورية والاجتماعية وقد تتناول القصائد أيضا مواضيع غنائية محضة.

-ينفّر من الشعريّ الشعبيّ الفردي أنماط شعريّة تختلف باختلاف الموضوع الرئيسي الذي تتناوله القصيدة الشعبيّة، وقد خلّصنا إلى استنتاج خمسة أنماط وهي:

*الشعر الشعبي الديني.

*الشعر الشعبي الثوري.

*الشعر الشعبي السياسي.

*الشعر الشعبي الاجتماعي.

*الشعر الشعبي الغنائي.

-يعبر كلّ نمط شعريّ شعبي عن الواقع الذي يعيشه الشاعر الشعبيّ، فما تلك الأنماط إلا ترجمة للوقائع باختلافها حيث يلتزم الشاعر الشعبيّ فيما بمخاطبة الوعي الشعبيّ الجمعيّ ما يسهم في تقبل نصوصه من طرف الفئات الشعبيّة وتحظى بالتداول.

يتميز الشعر الشعبي الجمعي بمجموعة من الخصائص وذلك على مستويين:

أ- مستوى التشكيل الفني:

1- قصر طول القصائد.

2- اعتماده على لغة غير معربة ذات تعابير مباشرة.

3- شيوع التكرارات في لغة القصيدة.

ب- مستوى المواضيع:

-ارتبط الشعر الشعبي الجمعيّ بالمواضيع المتعلقة بدورة الحياة (الميلاد، السبوع، الختان، الزواج، الوفاة)، ولواحقها كأغاني الهددة والتنويم أو بالمواضيع المتعلقة بالمناسبات الجمعية باختلافها (المناسبات الدينية/ الانتقالية) أو المواضيع المتعلقة بالعمل سواء الرّجالي أو النّسوي.

-ينفّر الشعر الشعبي الجمعي إلى أنماط شعريّة تختلف حسب الموضوع/ المناسبة التي يتداول فيها، وقد حاولنا حصرها فيما يأتي:

*أشعار دورة الحياة.

*أشعار المناسبات الجمعية.

*أشعار العمل.

*أشعار اللعب والتّسلية.

-خلّصنا إلى أن أغلب الأشعار الشعبيّة الجمعيّة تغنيه أو تحاوله النّسوة، ويذهب اعتقادنا حسب تعاملنا مع السياقات التي تصاحب هذه الأشعار إلى أنّ الضوابط الاجتماعية التي فرضها المجتمع الباطرياركي أرغم المرأة أن تقول الشعر دون توقيع اسمها في القصائد التي تؤلّفها وهو ما تترجمه النسوة في ثنايا النصوص الشعريّة عبر التّصريح والتّلميح عن صراع الرجل والمرأة -الذكورة/ الأنوثة) أو عن طريق تكريس تلك الهيمنة بإعادة إنتاجها في تلك الأشعار.

-تحضر رواسب المعتقد الأسطوري في أغلب الأشعار الشعبية الجمعية، ونمثل لذلك من خلال أنماط ثلاثة من هذا النوع، وهي كالآتي:

1-أشعار دورة الحياة $\rightarrow$ الإيمان $\rightarrow$ التسليح

2 -أشعار المناسبات الجمعية $\rightarrow$ المناسبات الدينية $\rightarrow$ يمكن بمعتقد الولي الصالح.

3- أشعار اللعب والتسلية $\rightarrow$ الإيمان بالسحر $\rightarrow$ بقراءة ما في الفجان.

-تحمل أشعار اللعب والتسلية الخاصة بالأطفال الكثير من الحملات الثقافية، والتي يراد من ورائها بناء شخصية الطفل وتربيته وفقا لذلك النموذج الثقافي.

-يشارك النوعين الشعريين الشعبيين الفردي والجمعي في مجموعة من الخصائص نذكر منها:

1-الأداء الشفوي (لغة شفوية).

2-التطرق إلى مواضيع لها علاقة مباشرة بالفئات الشعبية.

3-استعمال لغة شعبية (اللهجات الخاصة بكل منطقة).

- يختلف الشعر الشعبي الفردي والجمعي في:

1-المؤلف: يكون المؤلف في الشعر الشعبي الفردي معروفا بينما يكون مجهول

المؤلف في الشعر الجمعي.

2-طول القصيدة/نفسها: تكون القصائد الشعبية الفردية ذات نفس طويل بينما تكون القصائد الجمعية ذات نفس محدود.

3-يرتبط قول الشعر الشعبي الجمعي بتأدية مناسبة أو تظاهرة أو عمل مصاحب، بينما يكون قول الشعر الشعبي الفردي دون هذه الارتباطات، ومنه نستخلص أن في أداء الشعر الشعبي الجمعي يتداخل التراث/ الموروث الشعبي الفعلي مع القول بينما يصنف الشعر الفردي تراثا شعبيا قوليا خالصا.

4-يُؤدّي الشّعْر الشّعبي الجمعيّ من طرف شخص أو أكثر في حين يرتبط قول الشّعْر الشّعبي الفردي بشخص واحد فقط.

- عرفت القصيدة الشعبية الفردية تحولات عميقة غيرت من طبيعتها الشفوية إلى الكتابة.

- إنّ دخول القصيدة الشعبية الحداثيّة عالم الكتابة راهن على عدة مستويات منها:

1-تغيّر الهندسة الشكلية وحوارها مع الأشكال الشعريّة الرسمية (قصيدة النثر، الشذرة).

2-تحول لغة القصيدة الشعبية من التصريح والمباشرة إلى التلميح والتشفير.

3-تفاعل خصائص أجناس أدبيّة سردية مع القصيدة الشعبية الفردية ما أدى إلى استغلال طاقة السرد وتفجيرها بطريقة ذكيّة في نصوصها فيما أضحى عليه بتسريد الشعر.

-يتطوّر جنس الشّعْر الشّعبيّ الشّفوي عبر التّداول الذي يفرض على القصيدة التّعديل والتّغيير كلّ مرة ما يجعل أنموذج الجنس الشعري الشعبي يستمرّ ويحيى.

- تخضع التّعديلات الناتجة عن تداول الشّعْر الشّعبي الشّفوي لعدّة معطيات سوسيوثقافية وتاريخيّة خاصة بالمنطقة التي تمّ تداوله فيها، ولهذا نجد تغيّر كلمات معيّنة في النّص الشعري أثناء انتقاله من منطقة إلى أخرى.

وفي الختام لا يسعنا أن ندعي أنّ بحثنا هذا كان ملما بجميع جوانب الدراسة؛ غير أننا يمكن أن نعتبره لبنة تضاف إلى عديد اللبّات التي حاولت أن تدرّس الشعر الشعبي من زوايا مختلفة. فإن وفقنا فمنّ الله عز وجلّ وإن أخطأنا فلم نقصر ولكن حرّما التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم:

قائمة المصادر والمراجع:

-المصادر:

1. ابن السايح الخثير، الديوان المثير للشاعر ابن السايح الخثير، تقديم وشرح وتعليق ابراهيم شعيب، مطبعة رويحي، ط1، الأغواط- الجزائر، 2006.
2. ابن النديم (أبي الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحاق)، الفهرست، ضبط وشرح وتعليق وتقديم: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت (لبنان)، 1996.
3. ابن حيان التوحيدي -مسكويه، الهوامل والشوامل، نقلا : عن سعيد يقطين الكلام والخبر.
4. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد قرقران، دط، بيروت، (لبنان)، 1988.
5. أبو عبد الله محمد بن أحمد (ابن مساييب)، ديوان ابن مساييب، إعداد وتقديم: الحفناوي أمقران السحنوني، أسماء سيفاوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1989.
6. أحمد أمين: ديوان أحمد بن قيطون، دار فيسيرا، ط2، الجزائر، 2012.
7. الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي لخضر بن خلوف، تقديم: محمد بخوشة، دار ابن خلدون للنشر والتوزيع، دط، تلمسان (الجزائر)، 2001.
8. أرسطو: فنّ الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، القاهرة، دس.
9. أفلاطون: المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تماراز، الأهلية للنشر والتوزيع، دط، بيروت، 1994م.
10. أفلاطون، الجمهورية، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
11. بوكبة عبد الرزاق، بيلل ريق الماء، دار فيسيرا، دط، الجزائر، 2013.
12. توفيق ومان، خبر كان، دار فيسيرا للنشر، الطبعة 1، الجزائر، 2004.

13. توفيق ومان، غارت شوفتي مني، دار خيال للنشر والترجمة، دط، الجزائر، السداسي الثاني، 2019.
14. توفيق ومان، يونس تهوش، ويكآند، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، 2018.
15. رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، دار الجزائر تقرأ، دط، الجزائر، 2017.
16. رشيد بلمومن، سيلفي، دار الأوطان، دط، الجزائر، 2015.
17. سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب، تقديم: أحمد أمين، دار موفم للنشر، دط، دب، 1994.

-المراجع:

1. إبراهيم حماد، على هامش الأنواع الأدبية، مجلة القاهرة، ع84، مصر، 1988م.
1. إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، منشورات الاختلاف، ط 1، الجزائر، 2010.
2. إبراهيم علي نجيب، جماليات الرواية (دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة)، دار الينابيع للنشر والطباعة، دط، سوريا، 1994.
3. إبراهيم محمد خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2003.
4. أبو السعد أحمد، أغاني ترقيص الأطفال منذ الجاهلية حتى العصر الأموي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1982.
2. أحلام دارا عزيز، أثر الألعاب الشعبية في تطوير القدرات البدنية والحركية لتلاميذ الصف الرابع والخامس الابتدائي بعمر (10-11 سنة)، مجلة الرافدين للعلوم الرياضية، مج 17، ع57، العراق، 2011.
5. أحمد المنادي، الإلهام والتلقي في الشعر الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، دط، المغرب، 2011.

6. أحمد زغب، الأرجوزة النسوية من تبعية المرأة الخاضعة إلى إثبات الذات في المجتمع الباطرياركي، دار المثقف للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2018.
7. أحمد زغب، الألعاب الشعبيّة، محاولة لمقاربة تاريخية وأنتروبولوجية للنماذج من منطقة واد سوف، مديرية الثقافة لولاية الوادي، ط1، الجزائر، 2016.
8. أحمد زغب، الفلكلور (المنهج، النظرية، التطبيق)، دار هوم، دط، الجزائر، 2015.
9. أحمد زغب، عمود الدخان: رواسب الآخر في ثقافتنا الشعبيّة، دار مزور للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2015.
10. أحمد عزوي، تعقبات نقدية في مفهوم الأدب الشعبيّ، مؤلف جماعي بعنوان الأدب الشعبيّ والدراسات البيئية، دار ألفا للوثائق، ط1، الجزائر، 2020.
11. أحمد قنشوبة، الشعر الغض، إقترابات من عالم الشعر الشعبيّ، رابطة الأدب الشعبيّ، دط، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2012.
12. أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي: بحث في المشكلات والإختلاف، دار كنوز المعرفة، ط1، الأردن، 2017.
13. الأخضر بن خلوف، ديوان سيدي الأخضر بن خلوف (شاعر الدين والوطن)، جمع وتقديم محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، دار نشر ابن خلدون، دط، الجزائر، 2001.
14. ادوارد سعيد، تر: علاء الدين أبو زينة، الثقافة والمقامة، دار الآداب، ط 01، لبنان، 2006.
15. أدونيس، الثابت والمتحوّل (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، دار الساقى، ج04، دط، لبنان، 2008.
16. أدونيس، الشعرية العربية (محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس، باريس أيار 1984)، دار الآداب، ط02، بيروت لبنان، 1989.
17. أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط1، بيروت، 1985.
18. أسعد سعيد، الزّجل في أصله وفصله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2009.

1. اسماعيل خلباص حمّادي، إحسان ناصر حسين، النّقد الثقافي: مفهومه، منهجه، إجراءاته، مجلة كَلِيّة التّربية جامعة واسط، ع 13، العراق، 2013.
2. ألبرتو سيريزي، رؤيات العالم والفلسفة التلقائية والفلكلور، تر: عبد الجليل الأزدي، مجلة الملتقى، ع3، المغرب، مارس 1999.
19. آمال قرامي، الاختلاف في الثقافة العربية الإسلامية -دراسة جنديرية-، دار المدار الإسلامي، ط1، ليبيا، 2007.
20. أمل نصير، فضاء النص بين إيقاع الشّعْر وإيقاع العصر، مطبعة السفير عن وزارة الثقافة، الأردن، 2014.
21. آمنة بلعلّ، عبد الله العشيّ، فقه الشّعْر (من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى)، دار ميم للنشر، دط، الجزائر، 2019.
3. أميرة جعفر عبد الكريم، تهاني حسن علي المرخي، المرجحانة في الموروث الشّعبيّ القديم، مجلة الثقافة الشّعبيّة، ع11، البحرين، خريف 2010.
22. أمينة فزازي، الأدب الشّعبيّ، مناهج ودراسات، دار الكتاب الحديث، ط1، 2011.
23. إيليا الحاوي، الرمزيّة والسرياليّة في الشّعْر الغربي والعربي، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، 1980.
4. بخضرة مونيس، فينومينولوجيا المعيش: قراءة في فنتازيا الوعدة، مجلة منيرفا، ع01، الجزائر، 2015.
3. براهيم عصام، زازوي موفق، جدلية الذّكورة والأنوثة في العائلة التقليدية من خلال طقوس العبور، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، مج 14، ع02، الجزائر، جوان 2019.
24. البرغوتي عبد اللّطيف، الأغاني العربية الشّعبيّة في فلسطين والأردن، مطبعة الشرق العربيّة، ط1، فلسطين، 1979.
25. بكري شيخ أمين، مطالعات في الشّعْر المملوكي والعثماني، دار العلم للملايين، ط04، بيروت (لبنان)، 1986.

4. بوزوينة اسماعيل، تقاطعات الدّلالي والجمالي في لعبة وشعر البوقالات، مجلة الإنسان والمجال، ع03، الجزائر، أكتوبر، 2017.
26. بوشيبة بركة، فنون شعبية من الجنوب الغربي الجزائري (الشعر - الرقص)
5. بول زومتور، مدخل إلى الشفوية الشعرية، تر: حميد بوحبيب، مجلة معالم، ع 1، تصدر عن المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2009.
27. بولرياح عثمانى، الأبعاد الاجتماعية والقومية في شعر.
28. تريفطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية دراسة في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2016.
29. تريفطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي - مجموعة مقالات من إعداد اتحاد الكتاب المغاربة-، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، الرباط (المغرب)، دس.
30. تريفطان تودوروف، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2007.
31. التلي بن الشيخ، دور الشعر الجزائري في الثورة من 1930 إلى 1945، الشركة الوطنية للكتاب دط، الجزائر، 1983.
32. توفيق ومان، الثورة التحريرية في الشعر الشعبي الجزائري - صور ومختارات، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، 2012.
33. تيزيفيتان تودوروف وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، دار شرقيات للنشر، ط1، 1997.
34. جان ماري شايفر، "من النص إلى الجنس (ملاحظات حول الإشكالية الجنسية)، ضمن كتاب جماعي (نظرية الأجناس الأدبية)، تر: عبد العزيز شبيل.
35. جان ماري شايفر، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السيد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، سوريا، 1997.
36. جان ماري شليفير، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عزيز لمتاوي، منشورات دار الأمان، دط، الرباط، (المغرب)، 2017.

6. جعفر زروالي، مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي، مجلة الباحث، ع 16، الجزائر، 2015.
37. جورج لايكوف، النظرية المعاصرة للاستعارة، تر: طارق النعمان، مكتبة الإسكندرية، د.ط، مصر، 2014.
38. جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل أبو أصبع، فاروق منصور، دار كلمة للنشر، ط1، 2014.
7. جون كوين، النظرية الشعرية -مقدمة في اللغة العليا، تر: أحمد درويش، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع10، مصر، أكتوبر 1995.
39. جيار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، العامة (آفاق عامة)، بغداد، دار توبقال للنشر، د.ط، المغرب، د.ت.
40. جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي -دراسة في السحر والدين- تر: نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2014.
41. حاتم الصكر، مرايا نرسييس -الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دب، 1999.
8. حسن تريكي، تغير القيم الأسرية في المجتمع الجزائري المعاصر: دراسة تحليلية، مجلة الرواق، ع09، الجزائر، 2017.
5. حسن مدن، الشفوي والكتابي، مجلة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، ع53، البحرين، ربيع 2021.
9. حشلافي لخضر، مكانة المعتقدات الشعبية في المجتمع العربي، مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية، عدد01، الجزائر.
42. الحق بلعابد، عتبات (ج جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
43. حميد بوجبيب، الشعر الشفوي القبائلي السياق والنيات والوظائف مقارنة أنثربولوجية، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.

44. حميد لحمداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، مطبعة أنفو يرانت، ط3، المغرب، 2014.
10. خالد بلقاسم، الكتابة والبياض، مجلة البيت، ع 10، تصدر عن بيت الشعر في المغرب، خريف، 2006.
45. خالدة سعيدة، حركية الإبداع، دار العودة، ط1، بيروت (لبنان)، 1979.
46. خرفي محمد الصالح، التلقي البصري للشعر، الملتقى الدولي الخامس تحت عنوان: السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، الجزائر، 15/17 نوفمبر 2008.
11. خليفة علي عبد الله، النصوص الشعرية المغناة في فن (فجري) مجلة الثقافة الشعبية، السنة الثانية، ع6، البحرين، 2009.
47. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، سوريا، 2003.
12. خليل سليمة، مشقوق هنية، الأدب النسوي بين المركزية والتهميش، مجلة مقاليد، ع2، الجزائر، 2011.
13. خير الدين دعيش، أفق التوقع عند ياقوس ما بين الجمالية والتاريخ، مجلة المخبر، العدد1، سطيف (الجزائر)، 2019.
48. دنيس كروش، تر: منير السعيداني، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية المنظمة العربية للترجمة، ط01، بيروت لبنان، 2007.
49. دنيس كروش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2007.
50. دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.
51. ديسبارمي، كتاب الفوائد في العوائد والقواعد والعقائد، المطبعة الإدارية، أ.موقان بالبلدية، الجزائر، 1905.

52. رابح بونار، نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، ط2، ع04، الجزائر، 1969.
53. رجاء النقاش، في أزمة النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، ع 11، بيروت، (لبنان)، 1954.
54. رشيد يحيوي، مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، 1991م.
55. رشيدة سبتي، الصّراوي غناء العمريات في منطقة سطيف والهضاب العليا أولاد براهيم نموذجاً مع دراسة اثنوغرافية للمنطقة، دار التنوير، دط، الجزائر، 2020.
56. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء للنشر، ط1، دب، 1998.
57. رنيه وليك، أوستنواران: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، دط، المملكة العربية السعودية، دت.
58. رواية يحيوي، الإنصات إلى مختلف الخطابات.
59. روبرت شولس، صيغ التخيل، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل.
60. رولان بارث، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1986.
61. زراقط عبد المجيد، الأنواع الأدبية: بين تداخل الأنواع، وتمييز النوع، مقال منشور في أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 22-24 تموز 2008م، (جامعة اليرموك)، عالم الكتب للنشر والتوزيع، المجلد 01، ط1، الأردن 2009م.
62. الزهرة كرمادي، السن 80 سنة، أمية الوادي، مدونة جمعتها الطالبة بقاص جهيدة.
63. زين العابدين بن زياني، ظاهرة التأريخ والتوقيع في الشعر الملحون الجزائري، مجلة مقامات للدراسات اللسانية والأدبية والنقدية، ع1، الجزائر، 2017.
64. سالمة المشي، الحريم الثقافي بين الثبات والمتحول، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، سورية، 2011.

65. سعيد الوكيل، تحليل النصّ السّردّي، معارج ابن عربي أنموذجاً، دط، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1991.
66. سعيد جاب الخير، العلاقة بين التصوّف وشعراء الملحون في الجزائر، محمد ابن مسايب، أنموذجاً، الملتقى الوطني الأوّل حول التصوّف في الأدب الشّعبيّ، دورة الشّاعر أحمد بن معطار، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشّعبيّ، دط، الجزائر، 2007.
67. سعيد حمزاوي، العادات والمعتقدات في الأغنية الشّعبيّة الأوراسية -قراءة في المضمون والوظيفة-، مجلة الأثر، ع10، الجزائر، دت.
68. سعيد حمزاوي، العادات والمعتقدات في الأغنية الشّعبيّة الأوراسية، قراءة في المضمون والوظيفة.
69. سعيد يقطين، الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، (المغرب)، 1997.
70. سلوى عثمان أحمد، اللّغة والأدب الشّعبيّ، مجلّة الكلم، ع04، الجزائر، 2007.
71. سمية فالح، إشكالية منظومة المناهج في دراسة النصّ الأدبيّ الشّعبيّ، مجلة أبو ليوس، المجلد 05، ع09، الجزائر، جوان 2018.
72. سميح دغيم، أديان ومعتقدات العرب قبل الإسلام، دار الفكر اللّبناني للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 1995.
73. سمير أيتأومغار، طقوس الاستمطار إبان الجفاف في الجزائر -نماذج من مطلع القرن العشرين، مجلة الثقافة الشّعبيّة، ع41، البحرين، ربيع 2018.
74. سناء بوخنتاش، سامية داودي، تمثيل الذات الأنثوية والآخر في رواية "سأقذف نفسي أمامك" لدهية لويز، مجلة الخطاب، مج14، ع01، تيزي وزو، الجزائر، 2019.
75. سيد محمد القمني، الأسطورة والتراث، دارسينا للنشر، ط02، مصر، 1993.
76. سيزا قاسم، القارئ والنصّ/ العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، دط، مصر، 2002.

77. شاهين بن محمد بن علي البلوشي، الألعاب الشعبيّة البلوشية، دار الانتشار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2016.
14. شريط سنوسي، نظرية الأجناس الأدبيّة: الرؤية والاختلاف، مجلة مقاربات، العدد 20، المجلد العاشر، الجزائر، 2015.
15. شعبان أحمد بدير، الجمال في الشّعر الصوفي، مجلة حوليات التراث، ع 08، مستغانم (الجزائر)، 2008.
78. شكري الطوانس، شعريّة الاختلاف -بلاغة في أعمال إدوارد الخراط-، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، دب، 2013.
79. شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، دار المنتخب العربيّ للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1993.
80. شنتوح ليليا، الشيخ أحمد بن يوسف الملياني الصوفي، مجلة حوليات جامعة الجزائر، ع01، الجزائر، 2018.
81. شوقي عبد الحكيم، الشّعر الشّعبيّ الفلكلوري دراسة ونماذج، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثقافة، دط، مصر، 2016.
82. صالح رابح الجزائري، بوح المحزون تحت ظلال الشّعر الملحون، دار أسامة، ط01، الجزائر، 2008.
83. صليحة سنوسي، أشكال الأغنية الشعبيّة في الغرب الجزائري، كراسات مركز CRASC، رقم17، تراث رقم 07، الجزائر، 2009.
84. صوفيان لشهب، مقابلة يوم 2021/03/15 على الساعة 10:00، تيزي وزو.
16. طارق ثابت، نسق التجديد في الشّعر الشّعبيّ الجزائري ديوان (حبّ البيضا) للشاعر عبد السلام نجيب أنموذجا، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، مج 11، ع 02، الجزائر، 2019.
85. الطّاهر أحمد مكي، الأدب المقارن (أصوله وتطوّره ومناهجه)، دار المعارف، ط 1، القاهرة، 1987م.

86. طليحة سنوسي، الأغنية الشعبيّة في الغرب الجزائري، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، منشورات CRASC ،سلسلة التراث رقم 07، الجزائر، 2009.
87. طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، مصر، 2012.
17. العابد عبد العزيز، فنّ الكوميديا بين المسرح والسينما، مجلّة آفاق سينمائية، ع 01، المجلّد 06، 2019م.
18. عاشور سرقمة، الشعر الشعبيّ الديني في مناطق الصحراء الجزائرية (شعراء منطقة "توات" عينة)، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع03، الجزائر، 2008.
88. عامر رشيد السامرائي، مبحث في الأدب الشعبيّ، وزارة الثقافة (السلسلة الثقافية الثامنة)، دط، العراق، 1964.
89. عباس الجراري، الزجل في المغرب، مطبعة الأمنية، ط1، المغرب، 2011، 1970.
90. عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري مع قصائد مختارة غير منشورة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2008.
91. عبد الحق زريوح، دراسات في الشعر الملحون الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2008.
92. عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبيّة الجزائرية: التاريخ والقضايا والتجليات، دار فيسيرا للنشر، دط، الجزائر، 2011.
19. عبد الرحمان بن زورة، دور نشاط التعبير في تخصيب خيال الطفل وتنمية قدراته وتنشيط مواهبه، مجلة المرتقى، مج04، ع01، الجزائر، مارس 2021.
93. عبد الرحمن قاسي محمد، مختارات من الشعر القبائلي، دار الكتاب العربي، ط 1، الجزائر، 2018.
94. عبد الصمد بلكبير، شعر الملحون الظاهرة ودلالاتها، مطبعة النجاح الجديد، ط 1، المغرب، 2010.

95. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس في التراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس (تونس)، 2001.
96. عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي بين النظرية والتطبيق، دار عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009.
97. عبد الفتاح كليطو، مسألة القراءة في المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال، ط1، 1986.
98. عبد القادر خليفي، الشعر الشعبي البطولي ودوره في وحدة المجتمع الجزائري، تيارت 13 و 14 أكتوبر 2002، المجلس الأعلى للغة العربية الجزائر، دط، دت.
20. عبد القادر خليفي، من الموروث الثقافي الجمعي المغاربي، مجلة الثقافة الشعبية تصدر عن معهد الثقافة الشعبية تلمسان، 1995، الجزائر.
99. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.
21. عبد الكريم محمودي، الشعر الغنائي بين التأصيل اليوناني والإبداع العربي، مجلة حقائق للدراسات النفسية والاجتماعية، مج05، ع19، الجزائر، 2020.
22. عبد اللطيف حني، الشوق والحنين إلى النبوية الشريفة في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة الثقافة الشعبية، ع26، البحرين، صيف 2014.
100. عبد الله الغزامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت لبنان، 1994.
101. عبد الله الغزامي، عبد النبي اصطياف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، دار الفكر، ط 1، سوريا، 2004.
102. عبد الله الغزامي، نقد ثقافي أم نقد أدبي، تقديم عبد النبي أصطياف، دار الفكر المعاصر، ط1، سوريا، 204، ص375.

23. عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم حمزة الشجيري، دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية، المجلد 22، ع02، العراق، 2014.
103. عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث (الشعر الديني الصوفي)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009، ص366.
104. عبد الله محمد الغدامي، ثقافة الوهم -مقاربات حول المرأة والجسد واللغة-، المركز الثقافي العربي، ط01، بيروت(لبنان)، 1998، ص157-158.
24. عبد المالك أشهبون، قضايا النقد العربي المعاصر (الواقع والآفاق)، مجلة البيان ، العدد 487، الكويت، 1 فبراير، 2011.
105. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار عالم المعرفة، دط، الكويت، 1998، ص276.
106. عبد المالك مرتاض، مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية، أعمال الملتقى الدولي حول الشفاهيات الإفريقية من تنظيم المركز الوطني للدراسات التاريخية (14/12 مارس 1989)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، دط، الجزائر، 1992.
107. عبد المنعم قارة، الشعر الشعبي في منطقة جيجل، دراسة سيميائية، ص28.
108. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر، دار النهضة العربية، دط، القاهرة، 2002.
109. عبد الهادي خضير نيشان، المصباح والسفينة-دراسة في التشبيه البليغ في كتاب نهج البلاغة للإمام علي، مؤسسة علوم نهج البلاغة، ط1، العراق، 2018.
110. عبد الوهاب المسيري، الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر، ط 1، سوريا، 2002.
111. عبد الوهاب المسيري، قضية المرأة بين التحرير والتمركز حول الأنثى، دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط02، مصر، 2010.

112. عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، مصر، 1998.
113. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي النبوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.
25. عز الدين المناصرة، إشكالات التجنيس الأدبي، مجلة البصائر، ع 2، الأردن، 2005.
26. عز الدين المناصرة، إشكالات التجنيس الشعري (شعرية التهجين)، مجلة فصول، المجلد (2/20)، العدد 98، دار الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2017.
27. عز الدين لمناصر، الشعر والتّظهير للشعر، مجلة كلمات، ع1، البحرين، 1983.
28. عز الدين لمناصر، إشكالات التجنيس الأدبي، مجلة البصائر، المجلد 9، العدد 2، الأردن، سبتمبر، 2005.
29. علاوة كوسة، الثورة التحريرية في القصيدة الشعبية المعاصرة، مجلة الذاكرة (تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي)، ع9، الجزائر، جوان 2017.
114. علي الجندي، فنّ التشبيه: بلاغة أدب نقد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 2، مصر، 1966.
30. علي الخرياشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، ع 110، العراق، 2014.
31. علي وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة عالم الفكر، ع 02، الكويت، أكتوبر / ديسمبر 1998.
115. علياء شكري، محمد الجوهري وآخرون، دراسات في الأنثروبولوجيا الاجتماعية، الطفل والتنشئة الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، دط، مصر، 2008.
116. عمر رضا كحالة، سلسلة بحوث اجتماعية الزواج، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ج 1 و 2، ط3، بيروت، 1984.
117. فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، ط1، مصر، 1991.

32. فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، الطقس والشعر والمرأة، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، وعلم الإنسان والتاريخ، ع07، الجزائر، 2009.
118. فالح سبيب العجمي، دور اللغة في التتميط والتعصب للهوية، مجلة مقاربات في اللغة والأدب، سلسلة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الملك سعود، ع 02، السعودية، 2007.
33. فريدة قاضي، عادات استقبال الطفل بين التقاليد والحداثة: السابع، التسمية، معتقد العين، التقييط، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع01، الجزائر، 2010.
119. فولغانغ إيزر، فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، المغرب، 1995.
120. فيليب سيرنج، تر: عبد الهادي عباس، الرموز في الفن - الأديان - الحياة، دار دمشق، ط1، سوريا، 1992.
121. فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت (لبنان)، 1983.
34. قارة عبد المنعم، نظام الهيكل لبناء القصيدة الشعبية الجزائرية، مجلة المعيار، المجلد 25، ع53، الجزائر، 2012.
122. قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، نقد الشعر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط2، القاهرة (مصر)، 1963.
123. كارل فيتور، تاريخ الأجناس الأدبية، ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي بجدة، ط2، السعودية، د.ت، ص04.
35. كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة فصول، ع 03-04، مصر يوليو 1989.
124. كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 2000م.

125. لالو شارل، الفن والحياة الإجتماعية، تر: عادل العوا، دار الأنوار، بيروت (لبنان)، 1966.
36. لامية صابر وسائط الإعلام الجديد كأوعية جديدة لإنتاج الوعي السياسي في الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، ع8، ج2، الجزائر، 2017.
126. لخميسي شرفي، التشكيل البصري وحادثة النص الشعري -أوجه الحضور وأبعاد الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج 12، ع 01، الجزائر، مارس 2020.
127. لويس جان كالفي، تر: رشيد برهون، التقاليد الشفهية "ذاكرة وثقافة".
128. ليون سمفيل، التناسية، تر: محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النص والتناسية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1998.
129. ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، دط، بغداد (العراق)، 1980.
37. مبروكة حولي، تمثلات الجسد في الكتابة الأنثوية، مجلة تاريخ العلوم، ج 2، ع08، الجزائر، جوان 2017.
130. مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: نس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث للنشر والتوزيع، المجلد1، دط، مصر، 2008.
131. محمد الحبيب حشلاف، ديوان الشيخ التلمساني بومدين بن سهلة، إعداد وتحقيق محمد بن عمر والزرهوني، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، ط 1، الجزائر، 2001.
132. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي والنّادي الثقافي العربي بالرياض، ط1، المغرب، 2008.
133. محمد العباس، ضد الذاكرة (شعرية قصيدة النثر)، المركز الثقافي العربي، ط 1، المغرب، 2000.

134. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، دار العرب الإسلامي، ط1، بيروت (لبنان)، 1998.
135. محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، دار التونسية للنشر والتوزيع،
38. محمد المسعودي، بوشتى ذكي، الشعر الغنائي الأمازيغي (الأطلس المتوسط نموذجاً)، وكالة شراع لخدمات الإعلام والاتصال، ع 59، المغرب، 15 جويلية 1999.
136. محمد تحريشي، قراءة أنثروبولوجية سمائية موسيقية من بشار المركز الوطني للبحث الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، سلسلة رقم 07، الجزائر، 2009.
137. محمد تحريشي، قراءة أنثروبولوجية سيميائية لطبوع موسيقية من بشار، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية منشورات CRASC، سلسلة التراث الثقافي رقم 07، الجزائر، 2009.
39. محمد جلال حسين، الرقص في طقوس الميلاد والزواج والوفاة لدى جماعة اليوروبا، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع06، الجزائر، 2021.
40. محمد خير الشيخ موسى، المفاضلة بين الأنواع الأدبية في النقد العربي القديم، مجلة المناهل، العدد 50، المغرب، مارس 1996.
41. محمد خير شيخ موسى، معايير التمييز بين الأنواع الأدبية في النقد العربي، مجلة حوليات الجامعة التونسية، العدد 40، تونس، 01 يناير، 1996.
138. محمد رجب النجار، النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابة، دار الكتاب الجامعي للنشر والتوزيع، ط1، الكويت.
42. محمد صابر عبيد، إشكالية المنهج في الدرس النقدي العربي الحديث، مجلة أفكار، العدد 311، 2014.
139. محمد صقر خفاجة: النقد الأدبي عند اليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، مصر 1981م.

43. محمد علي أحمد، أغاني ترقيص الأطفال في الموصل -الموضوع والدلالة- دراسة موصلية، جامعة الموصل، ع19، العراق، 2008.
140. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
141. محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، مصر، 1977.
142. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، دت..
143. محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، دط، مصر، دس.
144. محيي الدين خريف، الشعر الشعبي التونسي، الدار العربية للكتاب، دط، الجماهيرية الليبية الشعبية، 1991.
44. مداس أحمد، الفعل السرد في الخطاب الشعري، قراءة في مطولة لبدي، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مج05، ع01.
145. مدونة أراجيز النساء في منطقة واد سوف جمعتها الطالبة بقاص جهيدة من السيدة هاجرة فطحيزة تجاني، عمرها: 65 سنة، أمية، الساكنة بالبيمانة -واد سوف- سنة 2016.
146. مدونة أراجيز النساء في منطقة واد سوف جمعتها الطالبة بقاص جهيدة من السيدة: نعيمة قويدري، 70 سنة، أمية، الساكنة ب:الدييلة -واد سوف-، 2016.
147. مدونة أشعار نسوية من منطقة واد سوف جمعها الطالبين: خليفة طاغية، عبد العزيز عوادي، من السيدة: خديجة دبش، 75 سنة، أمية، ساكنة بواد العلندة -واد سوف-، 2020.
45. مزار بن حسن، المركز والهامش أو الخاصة والعامة من خلال كتاب الأذكاء لابن الجوزي، مجلة الحياة الثقافية، ع160، تونس، 2004.
- المقالات والمجلات:**

46. مناد سميرة، طقوس زيارة الأضرحة في مستغانم مقارنة أنتروبولوجية، مجلة العلوم الاجتماعية، ع06، الجزائر، دت.
148. مُنْجِي الشَّمْلِي، الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد، دار الغرب الإسلامي، دط، لبنان، 1910.
47. الميلود حاجي، شعريّة التعالق بين السّردي والشعريّ -دراسة في المجموعة القصصية "أجنحة الدّقائِق الخمسة" لابّتسام خليل، مجلة فصول، المجلد (02/20)، ع98، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، شتاء 2017.
149. ناجي التّباب، من قضايا الموروث القولي، دار التنوير، 2018.
48. نادية ودير، الاستعارة الكلاسيكية والاستعارة الجديدة، مجلة معارف، ع 21، الجزائر، 2016.
150. ناصيف نصّار، الإيديولوجيّة على المحكّ، فصول جديدة في تحليل الايدولوجيا ونقدها، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط01، بيروت لبنان، 1994.
49. نّجاة عرب الشّعبة، حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات، مجلة التواصل في اللّغات والثّقافة والآداب، ع31، الجزائر، 2012.
50. نّجاة وسواس، السّارد في السّرديات الحديثة، مجلة المخبر، ع08، الجزائر، 2012.
51. نجمة قرواز، بوزيد مومني، أشكال تمظهر الحوارية في الخطاب الروائي رواية "حضرة الجنرال" لـ "كمال قرور" أنموذجا، مجلة المدونة، المجلد7، ع1، الجزائر، 2020.
151. نزيهة زاغر، التّداخل السّردي في المتن الحكائي، دراسة المفرد "أنا" مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، بسكرة، الجزائر، 2010.
52. نعيمة العقريب، البوقالة: بحث في الجماليات والدلالات، مجلة متون، ع02، الجزائر، 2012.
6. نفيسة دويّدة، المعتقدات والطقوس الخاصة بالأضرحة في الجزائر خلال الفترة العثمانية، مجلة إنسانيات، ع68، الجزائر، جوان، 2015.

152. نوال السعداوي، الوجه العاري للمرأة العربية، دار هنداوي سي أي سي، دط، دب، 2017.
153. نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1990.
7. نور الهدى باديس، المشافهة والتدوين الثابت والمتغير، مجلة الثقافة الشعبية، ع 13، البحرين، ربيع 2011.
8. الهادي مسيلني، ألعاب الأطفال الغنائية التراثية: وظائفها ودلالاتها الرمزية والواقعية، مجلة الثقافة الشعبية، ع54، البحرين، صيف 2021.
154. هانس روبرت ياكوس، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس ضمن كتاب نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل.
155. هانس روبرت ياكوس، نحو جمالية للتلقي (تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب)، تر: محمد مساعدي ومراجعة: عز العرب لحكيم بناني، النايا للدراسات والنشر، ط 1، دمشق (سوريا)، 2014.
9. هشام مداقين، الرواية الجزائرية وإشكالية المنهج - نحو آفاق أخرى للقراءة النقدية، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، المجلد 3، ع7، الجزائر، 2018.
156. هويدا صالح، الهامش الاجتماعي في الأدب: قراءة سوسيو ثقافية، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2015.
157. والترج أونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين ومراجعة محمد عصفور، دار عالم المعرفة، دط، الكويت، 1994.
158. وائل بركات وآخرون، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، دط، سوريا، 2003.
159. ياسر عثمان، الانتهاك ومآلات المعنى - قراءات سيميائية في الخطاب الشعري الحديث، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دب، 2015.

10. يحيى حاجي، نادية قجال، التراث الثقافي المادي واللا مادي ودوره الأساسي في بعث السياحة الصحراوية، مجلة جماليات، مج1، ع05، الجزائر، 2018.
160. يّلس شاوش موراد، الحوفي- شعر نسوي وتراث شفوي في البلاد المغاربية - تر: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، (مخطوطة).
161. يوري لوتمان، تحليل النصّ الشعريّ، تر: محمّد فتوح أحمد، دط، دار المعارف، القاهرة، 1995.
162. يوسف الإدريسي، التخيل والشعر - حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الأمان، ط1، المغرب، 2012.

-الأطروحات والمذكرات:

1. أحمد زغب، جماليات الشعر الشفاهي - نحو مقارنة أسلوبية سيميائية للنص الشعريّ الشفاهي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الشعبيّ، جامعة بن يوسف بن جدة، الجزائر، 2006.
2. بن حلي فاطمة (مجاهدة)، بني سنوس (تلمسان)، تسجيل صوتي بتاريخ مارس 2010، نقلا عن ملحق لمذكرة الماجستير تحت عنوان: الشعر الشعبيّ الثوري الجزائري 1954-1962 منطقة بني سنوس أنموذجا، إعداد الطالب: إبراهيم الهيلالي، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، شعبة الثقافة الشعبيّة، جامعة تلمسان، الجزائر، 2010/2011.
3. حكيمة بلال، الشعر القبائلي في الدّراسات الفرنسية في الفترة الممتدّة من 1867 إلى 1962، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والثقافة الأمازيغية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2001/2002.
4. خليفة زكية، الأشعار والطقوس الجنائزية بمنطقة واقنون، مقارنة أنتروبولوجية وظيفيّة، مذكرة الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011-2012.
5. سهام جبار هاشم، الزمن في الشعر المعاصر (1960-1969)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب جامعة بغداد، العراق، 1990.

6. الشّاعر حيدب عبد الرحمان: عصامي، جد، فلاح، ساكن بمنطقة برج اخريس ولاية البويرة، نقلا عن ملحق مذكرة الماجستير للطالب "يوسف العارفي"، عنوانها: الشّعر الشّعبيّ في منطقة سور الغزلان -دراسة اثنوغرافية، قسم الأدب العربي جامعة تيزي وزو، الجزائر، دس.
7. شاعر شعبي لم يرد اسمه، مأخوذ من ملحق مذكرة الماجستير للطالب: عبد المنعم قارة، الشّعر الشّعبيّ في منطقة جيجل، دراسة سيميائية، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الجزائر، 2015.
8. الشّاعرة يمينة مساكري، تسجيل صوتي بتاريخ أفريل 2010، نقلا عن ملحق لمذكرة ماجستير، الشّعر الشّعبيّ الثوري، 1954-1962.
9. شعر شعبي من منطقة بني سوس (تلمسان) نقلا عن ملحق مذكرة الماجستير، الشّعر الشّعبيّ الثوري الجزائري 1954-1962 منطقة بني سوس أنموذجا.
10. شقرون عنوتي، الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثّورة والاستقلال 1904-1962 منطقة واد الشولي جمع ودراسة، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 2004.
11. عبد القادر صيدون بن المفتي، من مواليد 1936 رواية شفوية، نقلا عن ملحق مذكرة ماستر بعنوان الشّعر الشّعبيّ في منطقة بن داود -دراسة وصفية تحليلية- للطالب صوفيّان لشهب، جامعة مولود معمري قسم اللغة العربية وآدابها الجزائر.
12. فراج زينب، مقاربة أنثروبولوجيّة بضريح سيدي قادة بن المختار بولاية معسكر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع، جامعة وهران، الجزائر، السنة الجامعية 2010/2011.
13. نعيمة العقريب، الشّعر الملحون الجزائري: بنياته وجمالياته -دراسة في المنجز النّصي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة الجزائر 2، 2015

-المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

1. Bar GES (l'abbé), vie de célèbre Marabout sidi-Abou-Médiennne, autrement vie Bou -Médiennne, Larousse Librairie.
2. Ben chaneb Saad Eddine, Du moyen de tirer des présages au jeu de la buqala, Bulletin d'études orientales d'Alger, Tome14, 1956, p41.
3. Bourdieu Pierre, Sociologie de L'Algérie, édition Quadrige Puf, paris, 2010, P98.
4. Desparmet, Coutumes, institutions, Croyances des indigènes de l'Algérie édition Typographie Adolphe Jourdan, 2^{eme} édition, Algérie, 1913, P31.
5. Mikhail Bakhtine, esthétique et théorie daromanédition Gallimard, paris, 1978, p173
نقلا عن : بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة نماذج من الأجناس النثرية القديمة)، دار الانتشار العربي، ط1، لبنان، 2010، ص83.
6. Rachid Boudjedra, la vie quotidienne an Algérie aujourd'hui, Hachette, paris, 1971,p132.
7. ZERDOUMI NEFISSA, Enfants d'hier : l'éducation de l'enfants en milieu traditionnel Algérien, Maspero, paris, 1979.

المواقع الالكترونية:

14. <https://www.youtube.com/watch?v=vNsTbrwYxow>، مشاهدة يوم 2021/03/15.
15. موقع <https://www.youtube.com/watch?v=VMC02LoG4q4> زيارة بتاريخ 2021/07/11 في الساعة 11:00.
16. موقع: <http://al-ain.com/article/algérien-teles-Legends-ghanja>، زيارة بتاريخ 2021 /08/15 في الساعة 15:50.

17. عامر صالح، في سيكولوجيا الاحتفالات والأعياد الدينية الموقع الرئيسي لمؤسسة الحوار المتمدّن WWW.m.alhewar.org ، نشر بتاريخ 2013/12/19، زيارة بتاريخ: 2021 /06/05، على الساعة 12:05.

.18

فهرس الموضوعات

الصفحة	العنوان
	شكر
	اهداء
أ-ب	مقدمة.....
الفصل الأول التّصوّر الأجناسيّ، وخصوصيّة الشّعْر الشّعبيّ.	
11	المبحث الأول: التّجنيس في المنظورين الغربي والعربي؛ الرّؤى والتّصوّرات.....
11	أولاً: تصوّر الأجناس من منظور غربي.....
11	المرحلة التأسيسية (التّصوّر اليوناني للأجناس).....
19	المرحلة الكلاسيكيّة.....
20	أ-المرحلة الرّومانسيّة وما بعدها.....
29	أ - تصوّر هانس روبرت ياوس.....
32	ب - تصوّر روبرت شولس.....
37	ج-تصوّر جان ماري شايفر
40	ثانياً- نظرية الأجناس الأدبيّة من المنظور العربي.....
47	المبحث الثاني: إكراهات التهميش والمقاومة.....
47	أولاً: الشّعْر الشّعبيّ بين التعددية المفاهيمية والمصطلحية.....
54	ثانياً:النّص الشّعبيّ وسلطة النقد الأدبيّ.....
الفصل الثّاني: جماليات البناء الفنّي في الشّعْر الشّعبيّ الفرديّ؛ الأنماط والتّشكلات	
56	المبحث الأول: نموذج القول في الشّعْر الشّعبيّ الفرديّ.....
79	أولاً: التوقيع والتأريخ كخاصتين للشّعْر الشّعبيّ الفردي.....

79	أ-خاصية التوقيع.....
83	ب-خاصية التأريخ.....
86	ثانيا- هندسة القصيدة الشعبيّة الفردية
98	المبحث الثاني: أنماط الشعر الشعبي الفردي.....
98	أولا- الشعر الشعبي الديني.....
106	-ثانيا: الشعر الشعبي التّوري.....
113	-ثالثا: الشعر الشعبي السياسي.....
120	رابعا: الشعر الشعبي الاجتماعي.....
127	خامسا: الشعر الشعبي الغنائي.....
الفصل الثالث: نسق الشعر الشعبي الجمعيّ: من الفعل إلى الافتعال.	
137	المبحث الأول: البناء الفني والجمالي للشعر الشعبي الجمعيّ.....
140	أولا: الصورة الشعرية.....
141	أ-التّشبيه.....
142	ب-الاستعارة.....
143	ج-النّسق الثقافيّ المضمّر.....
146	المبحث الثاني: الشعر الشعبي الجمعيّ: موضوعاته وأنماطه.....
146	أولا: الشعر الشعبي الجمعيّ ودورة الحياة.....
147	أ-الميلاد.....
149	ب-السبوع (اليوم السابع بعد ميلاد الطفل).....
152	ج- الختان.....
157	د-أغاني الهددة والترقيص.....

161	هـ-الزّواج.....
169	و-الوفاء.....
171	-ثانيا:الشّعر الشّعبيّ الجمعيّ المناسباتي.....
172	أ- المناسبات الدينية.....
178	ب-المناسبات/الاحتفالات الانتقالية.....
182	ثالثا: أشعار العمل.....
182	أ-الرجالية.....
185	ب-النّسائية.....
190	رابعا:الأغاني الشّعبيّة اللّعبية والتّسلويّة.....
190	أ- أغاني الأطفال.....
195	ب-الأغاني التّسلية النّسائية.....
الفصل الرابع: شعريّة القصيدة الشّعبيّة الحداثيّة وسؤال التّحوّل	
207	المبحث الأوّل: هندسة القصيدة الشّعبيّة الحداثيّة، وتشظّي المعنى.....
227	المبحث الثاني: تسريد القصيدة الشّعبيّة الحداثيّة.....
227	أ-الشّاعر السّارد وانفتاح المحكي الشعريّ.....
234	ب-غوائية السّرد وحكاية الشّعور.....
242	خاتمة
248	قائمة المصادر والمراجع.....
	فهرس المحتويات.....

