

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

MINISTRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

•ЧИΞΗΙ:Θ:ИC:V:IIΞΧΧ:I.VΞ:ΘI.।

Χ.ΘV.ΠΞΧΙИC:И:V.ΧCΗ:CΓ:QIXΞЖΞ:ЖЖ:

Χ.Ж:ΛΛ.ϚΧΙ†Θ:ΚИΞΠΞIVX:ΧИ.ϚΞI

UNIVERSITE MOULOD 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 اللّغة العربية وآدابها

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسلي:.....

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل م د.

الميدان: لغة وأدب عربي

الفرع: الدراسات الأدبية

التخصّص: أدب جزائري

العنوان

الشعر الشعبي في منطقة برج بو عريريج مقاربة سوسيو- ثقافية

إشراف:

د. خالد عيقون

إعداد الطالب:

صوفيان لشهب

لجنة المناقشة:

- د/ زاهية طراحة، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو.....رئيسة
- د/ خالد عيقون، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... مشرفا ومقررا
- د/ نعيمة العقريب، أستاذة محاضرة صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو...مشرفة مساعدة
- د/ سالم سعدون، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة.....عضوا ممتحنا
- د/ عيسى طيبي، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة آكلي محند أولحاج البويرة.....عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: 28 / جوان / 2022

إهداء

إلى الوالدين الكريمين (أطال الله في عمرهما)

إلى إخوتي وأخواتي

إلى زملائي وزميلاتي

إلى كل من يقدرني

وتربطني به علاقة قرابة أو صداقة

أهدي ثمرة هذا الجهد.

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور خالد عيـقون،
الذي كان لي دائماً موجهاً وناصحاً ومرشداً، مقوماً بالنقد
تارة وبالمتابعة والتمحيص تارة أخرى.

كما أوجه شكري إلى كل قريب أو بعيد أسهم بالقليل أو
الكثير في إتمام هذا البحث بداية بالشعراء والرواة، الأساتذة
المهتمين بالتراث الشعبي وكذا الطاقم الإداري للجامعة، وكل
من أفادني في إتمام هذا البحث.

مقدمة

مقدمة:

تتعدد الجزائر باختلاف مكوناتها الاجتماعية والثقافية، بأنواع مُشكلة من الفنون والمآثورات الشعبية، على نحو يستدعي من المختصين حمايتها والحفاظ عليها بشكل أفضل لأجيال المستقبل، ومن بين هذه المآثورات؛ ما هو مادي كالأثار والمباني والحصون والقصور والألبسة... وما هو غير مادي كفروع الأدب الشعبي؛ (الشعر والأساطير والحكايات الشعبية والألغاز، والأمثال.. وغيرها)؛ ويعتبر الشعر الشعبي من أبرز الفنون التي تشكل هذا الموروث الثقافي لما يحمله من مظاهر تصور الحياة الاجتماعية، فهو يعد شكلا متميزا عن أشكال الأدب الأخرى، لما يحمله في كينونته من دلالات متفاوتة تُبرز مظاهر الحياة العامة للإنسان، إنه بتعبير آخر مرآة عاكسة لحالة الفرد داخل المجتمع، ذلك أن الشعر منذ القديم سعى إلى تصوير هذه الحالة لإضفاء نوع من الحرية في التعبير، بإطلاق العنان لكل ما هو مكبوت داخل النفس الانسانية، كما أنه - الشعر - جزء لا يتجزأ من التراث الثقافي لأي أمة فهو متوارث جيلا عن جيل، وولدا عن والد عن طريق الرواية الشفوية، ليتربع بذلك على أشكال التعبير الشعبي.

إن ما يجعل من الشعر الشعبي حالة متفردة في الأدب، تلك السلسلة في تناقله من فرد إلى آخر في ظل ثنائية المشافهة والسماع، كما أن للعادات والتقاليد دورا بارزا في ترسيخ هذا الجنس الأدبي، لارتباطه في أحيان عديدة بفترات زمنية تشكل حالة خاصة عند جماعة بشرية معينة، نلمسها في الأعياد الدينية والوطنية والمناسبات المرتبطة بثقافة تلك الجماعة، غير أن انتقاله من الشفاهية إلى الكتابية ساعد في تغيير المدلولات والصور والموضوعات والأشكال.

لا شك في أن العلاقة بين الشعر الشعبي والحياة الاجتماعية من بين المسائل الضرورية التي ينبغي التطرق إليها، ذلك أن الشاعر قد انشغل بقراءة الواقع الاجتماعي من جهة، وأنه قدم تحديدا لوجهة نظره وموقفه من جهة أخرى، وهذا ما جعله يتخذ موقفا من الحياة العامة نتيجة معاناته الخاصة عبر عقود فائتة من الزمن، ذلك أن لكل مجتمع قضاياها المحلية الخاصة التي قد تتشابه مع المجتمعات الأخرى، ما ولد موضوعات واحدة بمضامين متباينة وعبر مراحل زمنية وتكوينية متفاوتة.

إن تكيف الشعر الشعبي مع مختلف التحولات السوسيو ثقافية، شكل ظاهرة لافتة ومنحى حاسما في التحولات والتغييرات الشعرية، عبر تخطي المؤلف والسعي إلى التجاوز والإبداع، وذلك في استجابة واضحة لنداءات الحداثة والعولمة الثقافية، متجاوزا بذلك النموذج السائد ومنتجا لنص مستحدث يحمل في طياته العديد من المميزات التي جعلت منه ظاهرة أدبية تنافس الشعر العربي الرسمي.

استطاع الشاعر الشعبي أن يكشف عن جماليات هذا الخطاب الشعري، بانتقاله من الشكل العمودي إلى اللاشكل، ومن الصورة العادية إلى الصورة الرمز، ومن الكلام المباشر إلى الكلام المكثف والمضمر، مخترقا بذلك شساعة الأزمنة وتعددها لخلق تداخل بينها، الماضي، الحاضر والمستقبل، كما استطاع أن يجمع بينه - الشاعر - وبين المتلقي والرسالة في جدلية تقوم على هدم القديم وبناء الجديد، للبحث في الأسئلة الوجودية والفلسفية وبناء نصوص شعرية ناضجة وقابلة للنقد والتحليل.

إن الشعر الشعبي قديمه وحديثه ظاهرة أدبية تكشف عن تفرد الشاعر في استقراء الواقع العام، وبانفتاحه على رؤى مغايرة ونماذج غير معروفة، فإنه فتح المجال لمخاتلة السائد وتجاوزه، ووعيا منه بضرورة التجريب والتغيير في نمط الكتابة جعله ينافس الشعر العربي الرسمي والمتعارف بين القراء، الذي انتقل بدوره من الشكل الكلاسيكي إلى الحر فنظام اللاشكل، وهو ما أدى إلى تفاعل الشعراء باختلاف مشاربهم الثقافية مع الواقع السوسيو ثقافي، ما جعل الشعر الشعبي ينتقل من الوسط المهمش إلى الوسط المركزي، ليعالج قضايا المرأة والذكورة، المركز والهامش، الأنا والآخر، في قوالب مضمرة رموز ثقافية متفاوتة لكسر أفق الانتظار والتفاعل مع قراءة المتلقي.

يسعى بحثنا الموسوم بـ: " الشعر الشعبي في منطقة برج بوعريريج - مقارنة سوسيو ثقافية -" للوقوف على الواقع العام والمشارك للشعر الشعبي بالمنطقة والكشف عن مميزاته التقليدية والحداثية من منظور سوسيو ثقافي، واستظهار مختلف الآليات التي يفسر الشاعر من خلالها رؤاه ومواقفه، وبما أن الشعر ظاهرة أدبية فإنه يرتبط بمجتمع قائله وثقافته، كما أنه من بين الأشكال التي تعرف

انتشارا في مختلف ولايات الوطن، خصوصا في منطقة الدراسة التي تعرف تداخلا ثقافيا أدى إلى تداخل الأجناس الأدبية من فنون الأدب الشعبي مع الشعر، ما يجعلنا نربط دراسته بمختلف هذه التداخلات مبرزين سماته اللغوية والدلالية وأبعاده الفكرية والثقافية.

إن اختيارنا للموضوع راجع إلى مجموعة من الحملات الثقافية والابستمولوجية التي يتضمنها الشعر الشعبي، فيحاول الشاعر من خلاله أن يصور الواقع بأسلوب شاعري مميز، يكون في غالب الأحيان بلغة بسيطة (فصحى وعامية)، كما أن انتمائي للمنطقة من بين الأسباب التي دفعتني للتطرق للموضوع ومحاولة مني لرصد خصائصه الفنية والجمالية والتطلع إلى الاحاطة بهذه الموروث الثقافي. من بين الدراسات الأكاديمية التي تطرقت لدراسة بعض فروع الأدب الشعبي في المنطقة؛ مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي تحت عنوان: الحكاية العجائبية بمنطقة برج بوعريريج - دراسة في بنية السرد- حكايات حد الزين، هارون الرشيد، عيشة بنت الحطاب - أنموذجا-، للباحثة فايزة بن كروش، والأخرى أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي تحت عنوان: صورة الإنسان في الأمثال الشعبية، منطقة برج بوعريريج أنموذجا-، للباحثة قاسمي كهينة، ومذكرة أخرى لنيل درجة الماجستير في علم الاجتماع تحت عنوان: الفضاء الديني والتحولات السوسيو ثقافية في القبائل الصغرى دراسة منوغرافية لقرية "أقلاق" بلدية الماين ولاية برج بوعريريج، من إعداد الطالب يونس بلعلى.

لقد كان الهدف من هذه الدراسة، هو الوقوف على واقع الشعر الشعبي في المنطقة من ناحية، ومحاولة لإبراز أهم الخصائص الفنية والجمالية الخاصة بهذا الجنس الأدبي من ناحية أخرى، غير أن هناك العديد من الصعوبات التي صادفتنا أثناء القيام بهذا البحث، والتي تمثلت في:

قلة المراجع التي تهتم بدراسة الشعر الشعبي الجزائري، وانعدام الدواوين الشعرية الخاصة بشعراء المنطقة خاصة القدماء لعدم جمعها وتوثيقها ما عدا الرواة وأبناء الشعراء، وكذا صعوبة التنقل بين بلديات الولاية التي تتربع على مساحة واسعة ما يصعب الاتصال بجميع الشعراء المنتشرين في المنطقة.

انبنى البحث على إشكالية رئيسية تمثلت في:

ما هو واقع الشعر الشعبي في منطقة برج بوعريريج ؟ وما هي أهم الخصائص الفنية والجمالية لهذا الجنس الأدبي ؟

وقد تفرعت من هذه الاشكالية عدة أسئلة أبرزها:

- ما هي معايير تصنيف الشعر الشعبي؟
 - هل اختلاف المرجعيات الثقافية والدينية يلعب دورا في توجيه موضوعات الشعر الشعبي؟ وهل لاختلاف الثقافة والواقع الاجتماعي دور في بلورة القصيدة الشعبية؟
 - هل ساهم التجريب الشعري في تغيير نمط التفكير والكتابة؟
- بحكم طبيعة الموضوع فقد ارتأينا أن نعتمد على مجموعة من الآليات لمناهج نقدية مختلفة، كآليات المناهج السياقية، والنسقية، البلاغة، وآليات النقد الثقافي، ذلك أن هذه الدراسات تتطلب مثل هذه الآليات لقدرتها على ضبط مسار البحث ورصد لأهم محطاته.
- يستند بحثنا إلى خطة قائمة على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع المعتمدة، وملحق لبعض النصوص الشعرية المجموعة، وآخر للصور والخرائط، أما المدخل فقد ورد تحت عنوان قراءة في الوسط الاجتماعي والثقافي لمنطقة برج بوعريريج، وركزنا فيه على دراسة الموقع الجغرافي والبعد التاريخي للمنطقة وتأثيراتها على الشعر، ودراسة التشكيل الاجتماعي والثقافي وعلاقتها بالشعر الشعبي.

ورد الفصل الأول من البحث كتقديم عام عالجا فيه الخصائص الفنية التي تساعد تصنيف المادة الشعرية وقد عنوانه ب: الشعر الشعبي بالمنطقة وسبل التصنيف قائمين على ثلاث محاور أساسية هي:

المبحث الأول تحت عنوان: التصنيف وفق المضامين والذي نعرف فيه بالموضوعات الكبرى للشعر الشعبي من خلال أمثلة شعرية تبين الاختلافات والتداخلات النصية، ووسمنا المبحث الثاني ب: التصنيف وفق المعايير الشكلية وتبيان الاختلافات بين النص التقليدي والحداثي، وخصصنا المبحث الثالث لدراسة الموسيقى الشعرية الخاصة بالشعر الشعبي كمعيار لتصنيفه وتمييزه عن

النص الأدبي أو بقية الأشكال الشعبية، لتكون هذه المباحث كمفتاح يساعد في تصنيف الشعر الشعبي وتمكين الباحث من دراسته.

أما الفصل الثاني فقد وسمناه ب: إشكالية التجريب وقضايا التشكيل في الشعر الشعبي بمنطقة برج بوعريريج، وقد ركزنا فيه على التحولات الشعرية في ضوء الحركة النقدية، ودراسة التشكيل البصري في الشعر التجريبي من خلال الحدائث الشعرية والعتبات النصية وثنائية البياض والسواد، وبلاغة الصورة الشعرية.

ليأتي بعد ذلك الفصل الثالث الذي عنوانه ب: الشعر الشعبي في منظور الدراسات الثقافية وركزنا فيه على طبيعة الشعر الشعبي من منظور النقد الثقافي، التي تتجسد في هوية الشعر الشعبي باعتباره نصا مهمشا في الساحة النقدية، وتبيان مظاهر التداخل النصي والأجناسي والعمل على استنطاق المضمرات الثقافية التي دسها الشعراء في نصوصهم، وبعد ذلك تطرقنا إلى صورة المرأة وهاجس اثبات الوجود ومدى مساهمتها في إنتاج النصوص الشعرية.

ختمنا بحثنا بحوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال ثنايا البحث.

أرفقنا البحث بملحق لأهم النصوص الشعرية المجموعة، وملحق للخرائط والصور، وقائمة للمصادر والمراجع المعتمدة في خدمة واثراء البحث.

مدخل

دراسة الوسط الاجتماعي والثقافي

لمنطقة برج بوعريرج

أولاً- في مفهوم المقاربة السوسيو ثقافية

ثانياً- دراسة إثنوغرافية للمنطقة

ثالثاً- الظاهرة الاجتماعية

رابعاً- سوسيولوجية الشعر الشعبي

أولاً- في مفهوم المقاربة السوسيو ثقافية

إن التعامل مع ظاهرة الشعر الشعبي يرتبط بطرح أسئلة إشكالية عديدة لم ينطق المختصون على تجاوزها أو توحيدها، كإشكالية التصنيف وتوحيد المصطلح، الوزن والموسيقى الشعرية، وموقع الشعر المستحدث، فتركوا المجال مفتوحاً لباحثين آخرين للفصل فيها أو إضافة آراء وآليات، وتوسيع الدراسة والتحليل وتطوير هذه المادة التراثية.

إذا طبق الباحث دراسة مألوفة على الشعر الشعبي فإن الأمر يكون أقل صعوبة من استخدام آليات جديدة وظفت على الشعر العربي المعاصر، فتطبيق نفس الآليات يفتح العديد من الأسئلة، فدراستنا التي وسمناها بالشعر الشعبي في منطقة برج بوعرييرج مقارنة سوسيو ثقافية، تجعلنا نستعين بآليات النقد الاجتماعي وكذا بعض آليات النقد الثقافي للخروج بنتيجة خاصة بالشعر الشعبي تكون مرتبطة بأسلوب الدراسة.

يرجع مدلول مصطلح مقارنة (Approche) في اللغة إلى الدنو والاقتراب، مع السداد وملامسة الحق، فيقال قارب فلان فلانا إذا دناه، كما يقال: قارب الشيء إذا صدق وترك الغلو ومنه: قرب أي: أدخل السيف في القراب.¹ بينما تعد الأنموذجيات السوسيوولوجية أقرب للخطابات منها إلى النظريات لكونها غير قابلة للاختبار.² ومن الضروري أن نعرف أن كل أنموذج سوسيوولوجي، يقوم بانتقاء مجموعة محددة من المخططات الابستيمولوجية والتصورات الأنطولوجية، والاجراءات المنهجية.³

إن قراءة النص الشعري ثقافياً تتطلب حفراً متواصلاً مرتبطاً بتراكم مختلف الآليات النقدية، كاستثمار آليات المنهج التداولي وكذا البلاغة الجديدة، باعتبارها تهتم بأفعال الكلام ودراسة اللغة

1- ينظر: ابراهيم أنيس وآخرون، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، ج2، مطابع دار المعارف، مصر، 1972، ص723.

2- جاك هارمان، خطابات علم الاجتماع في النظرية الاجتماعية، تر: العياشي عنصر، ط1، الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2010، 16. نقلا عن: T.kuhn ; la structure des révolutions scientifiques ;1970.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص18.

بوصفها ظاهرة لغوية ذات طبيعة تواصلية حيث يبرز الدور الفعال للدرس التداولي في الكشف عن تصورات الانسان الخاصة عن نفسه بوصفها نسقا فكريا تتحكم فيه الثقافة دون وعي منه.

إن جعل المقاربة السوسيو- ثقافية كمقترح لدراسة مكانة وموقع الشعر الشعبي، لا ينبغي أن يفهم على أنه إقصاء لباقي المقاربات النقدية، بل هو منهجية تستدعي آليات المناهج الأخرى لرصد وتفسير مختلف العوامل والأبعاد والدلالات، ما يساعد استقراء الأبعاد والدلالات السوسيوولوجية والثقافية، فهي قراءة نقدية تقدم عناصر منهجية للغوص في أبعاد الظاهرة الشعرية، باعتبارها قضية اجتماعية/ ثقافية، وفي سبيل اطلاع القارئ على مختلف المنطلقات الايديولوجية للشعراء يلاحظ أن المجتمع في مقاومة التغيرات التي أفرزتها الثقافة الحداثية مستوعبا بذلك قيم الحداثة والحرية والكرامة والمساواة ومجموع التغيرات التي مست المجتمع الأبوي والذكوري.

ثانيا- دراسة إثنوغرافية* للمنطقة

تؤثر السمات البيئية والجغرافية على الانسان فتغلب بذلك على نزعتة الأدبية والشعرية، والتي تؤدي بدورها إلى بناء نوع أدبي غير خيالي قائم على الطبيعة وتأثيراتها النفسية، وهذا راجع إلى البيئة التي يتوزع فيها السكان ما يسهم في تطورها وانفتاحها على المجتمعات الأخرى، والشعراء يتأثرون بالبيئة التي ينتمون إليها ما جعلهم يتغنون بها في قصائدهم فيعرفون القارئ بمنطقة سكانهم أو مكان ولادتهم وحتى وطنهم ككل.

إن اعتبار البيئة مصدرا لإلهام الشعراء في بناء النصوص الشعرية يؤدي بالضرورة إلى إعادة تقييم الكتابة الشعرية، ذلك أن البيئة والأدب مرتبطان منذ القديم ولا يمكن فصلهما عن بعض بالنظر للفلسفة التي تحكمهما والتكامل الذي يجمعهما، ومن بين النصوص الشعرية التي تظهر مدى تأثير المكان على الشعراء نص "بريجة" للشاعر عز الدين بلملود، الذي شبهها بأبهى الصفات باعتباره أحد أبناء المنطقة حيث يقول:

*- الإثنوجرافيا هي مقارنة تجريبية ونظرية موروثية عن الأثنوبولوجيا، وغرضها الرئيسي توليد وصف شمولي مفصل، وتحليل الثقافات من خلال العمل الميداني المكثف. كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، دار رؤية، القاهرة، 2018، ص42.

بُرْبِجَةَ يَا بُرْبِجَةَ * * فِي قَلْبِي حَاجَةٌ وَحُوبِجَةٌ

حَاجَةٌ وَحُوبِجَةٌ * * نُبْغِيهَا بُرْبِجَةَ

مَنْ حُبِّي فِيكَ بَزَافٍ * * وَلَيْتَ عَلَيْكَ نُخَافُ¹

ويظهر وصف الشاعر عبد القادر صيدون* مدى التعالق الحاصل بين الشاعر ومكان سكناه وولادته، حيث يقول:

عَبْدُ الْقَادِرِ هَاؤُ يُنَادِي * * كُـلُّ كَلْمَةٍ بِالْمِيـزَانِ

نُورِيَاكَ أَرْضُ بُـلَادِي * * لِي رَانِي فِيهَا سَكَانُ

عَيْنُ الصَّمَةِ أَرْضُ جُدَادِي * * يَزُورِي مِنْهَا لِي عَطْشَانُ²

يعرف الشاعر في هذه الأبيات بمنطقة "الصمة" إحدى أشهر المناطق الأثرية في الولاية، وترجح معظم شهادات السكان على أن تسميتها راجعة إلى امرأة كانت تحكم المنطقة، وتتميز الصمة بتضاريسها الوعرة وجمالها في نفس الوقت فالطبيعة والبيئة وهذا ما أثر على الشاعر الذي جعل منها منبرا للوصف والتغني بها ليس غريبا نظرا للعلاقة التي تجمعها بها.

باعتبار الشاعر جزءا من هذه البيئة فقد ولد لديه ارتباطا روحيا وجسديا يصعب التفريق فيه بينهما، فلو درسنا أي مجتمع لوجدنا أنه يتمتع بثقافات تميزه عن المجتمعات الأخرى، وهذه الرؤية لا تختلف عن رؤية مايك كرانغ Mike Crang الذي يؤكد على أن كلا من الجغرافيا والأدب على حد سواء يهتم بالكتابات حول الأماكن والأفضية، فكلاهما عمليتان تعبيريتان،³ ومنطقة الدراسة من بين المناطق الاستراتيجية والثرية في الجزائر بمناطقها الفلاحية والاقتصادية، فهي تلقب ببوابة

1- عز الدين بلمولود، قصيدة بريجة، https://www.youtube.com/watch?v=_7T0mSZpNIs&t=70s.

*- شاعر شعبي من مواليد 1936، في منطقة بن داود ولاية برج بوعريريج، تحصل على العديد من الجوائز والشهادات الشرفية في مختلف المهرجانات الثقافية، المنتشرة عبر ربوع الوطن وقد جاب أكثر من عشرين ولاية وألقى فيها الشعر.

2- ملحق النصوص، ص 298.

3- ينظر: مايك كرانغ، الجغرافيا الثقافية، تر: سعيد منتاق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، ص 67.

الشرق أو عاصمة البيان نسبة إلى جبال حمام البيان، كما أنها من أهم ولايات الهضاب العليا الشرقية.

تعتبر منطقة برج بوعريريج همزة وصل بين الشرق والغرب والشمال والجنوب، لوقوعها عند تلاقي طريقين تصل الشرق بالغرب (قسنطينة- الجزائر) مرورا بسطيف شرقا والبويرة غربا وطريق تصل بين الشمال والجنوب (بجاية- المسيلة)، وتنحصر المنطقة ما بين خطي عرض 23/39 و 47/40 وبين خطي الطول 29/1 و 90/2 شرق خط غرينيتش.¹ وقد انبثقت الولاية عن التقسيم الإداري لسنة 1985 برقم (34) وهي مقسمة بدورها إلى عشر (10) دوائر إدارية وأربعة وثلاثين (34) بلدية، ويقدر عدد سكان الولاية بـ: 90.3621 نسمة تتوزع على مساحة مقدرة بـ: 3920.42 كم² أي 1/600 من المساحة الاجمالية للوطن، ويحد الولاية كل من ولاية سطيف شرقا، وولاية البويرة غربا، ومن الشمال تحدها ولاية بجاية، أما من الجنوب فتحدها ولاية المسيلة.² ويبين هذا الجدول مختلف دوائر وبلديات المنطقة المنبثقة عن التقسيم الإداري لسنة 1985.

الدوائر	البلديات
برج بوعريريج	برج بوعريريج
عين تاغروت	عين تاغروت- تكستار.
مجانة	مجانة، حسناوة، ثنية النصر، اليشير.
الجعافرة	جعافرة، الماين، تفرق، القلة.
المنصورة	المنصورة، أولاد سيدس ابراهيم، حرازة، بن داود، المهير.
زمورة	برج زمورة، نسامرت، أولاد دحمان
بئر قاصد علي	بئر قاصد علي، خليل، سيدي امبارك
راس الوادي	راس الوادي، أولاد ابراهيم، تسرة

1- عز الدين بلمولود، أعلام من برج بوعريريج، المهرجان الثقافي المحلي للثقافات والفنون الشعبية لولاية برج بوعريريج، 2010، ص10.

2- wilaya de bordj bou Arreridj.invest in algeria. 2013. P04

الحمادية	الحمادية، العش، الرابطة، القصور.
برج الغدير	برج غدير، غيلاسة، تقليعت، بليمور، العناصر.

جدول رقم (1)

تتميز تضاريس المنطقة بتباين واضح عبر مختلف اتجاهاتها، ففي الشمال الغربي يغلب عليها الطابع الجبلي الوعر كجبال البيبان، وجبال بابور، وهي جزء من سلسلة جبال الأطلس التلي النوميديّة، ذات الغابات والأحراش وتنتشر عبر هذه المنطقة أكثر من 50 قرية مثل: (بونده الكبيرة، وشالن، الماين، شكبو، القلة، تفرق، أولاد زيد، ...) وتتخللها بعض أراضي الزيتون والتين التي تعد مصدر معيشي لبعض العائلات، ويغلب على جنوبها طابع الانبساط والسهول الصخرية فهي قليلة المردود الزراعي نظرا لتربتها الفقيرة ما عدا ضفاف الأودية التي أقيمت عليها زراعة فصلية معاشية كزراعة القمح والشعير، ويميل بعضهم إلى تربية المواشي والأبقار وتوجيهها للرعي في المناطق الجبلية.

أما الجهة الغربية للمنطقة والمتمثلة في منطقتي المهير والمنصورة على وجه الخصوص فهي ذات طابع جبلي عموما تتخللها مجموعة من الغابات والأحراش والأشجار المثمرة والتي تنتشر في مرتفعات البيبان رمز مقاومة الاحتلال الفرنسي؛ ببيان الحديد (Les Porte De Fer).*

تشكل المرتفعات نسبة كبيرة من المساحة الكلية للمنطقة بينما تتوزع السهول على نسبة متوسطة، والباقي من المساحة عبارة عن أحراش وهضاب وصخور باعتبار أن المنطقة ذات طابع جبلي ريفي، هذا الطابع الذي يؤثر كثيرا على الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والتعليمية للسكان وهو ما أفرز هذا التنوع والتداخل الثقافي.

*- اسم أطلقه الاستعمار الفرنسي على المدخل الغربي للمنطقة بعد أن لاقت قوات الاحتلال صعوبات في العبور إلى الجهة الشرقية للوطن من جبال البيبان نظرا لتمرکز المقاومين فيها، ما جعلهم يغيرون طريق العبور إلى منطقة بني منصور التابعة لمنطقة بجاية، بعد تلقي اخبارية تفيدهم بوجود طريق آخر يقود إلى المنطقة من الجهة الشمالية ما مكنهم دخول المنطقة والقضاء على المقاومين الذين كانوا متمركزين في جبال البيبان، وبعد ذلك أطلق على هذه الجبال بـ" ببيان الحديد".

يلعب المناخ دورا كبيرا في توزيع الكثافة السكانية من ناحية إلى أخرى، ويتميز مناخ المنطقة على أنه مناخ قاري شبه جاف يتميز شتاءً بالبرودة الشديدة وتساقط الأمطار بينما يتميز بالحرارة والجفاف صيفا،¹ على غرار بعض المناطق الباردة كمنطقة بن داود التي تصل فيها درجة الحرارة في فصل الشتاء إلى أقل من 10 درجات تحت الصفر، ومناطق تتجاوز فيها درجة الحرارة صيفا 50 درجة كمنطقة المهير، ومن أهم العوامل المؤثرة في مناخ هذا الاقليم تتمثل في :

- موقع الولاية وامتدادها الشاسع من الشمال إلى الجنوب بمسافة تصل إلى 90 كلم ومن الشرق إلى الغرب 110 كلم.

- بُعدها عن المؤثرات والتيارات الهوائية الباردة القادمة من الشمال برطوبتها.

- انفتاحها على التيارات الهوائية الجافة القادمة من الصحراء والمتمثلة في رياح السيروكو أو الشهيلي الصيفية الحارة، التي تؤثر على المحاصيل الزراعية في المنطقة على غرار القمح والشعير، أشجار الزيتون والفاكهة الموسمية.

ساهم الموقع الجغرافي الاستراتيجي في جعل المنطقة من أغنى المناطق اقتصاديا، بجذبها للمستثمرين ورجال الأعمال وأصحاب الشركات، فهي تضم منطقة صناعية هامة في الوطن وتساهم في الاقتصاد الوطني بإنتاج بتواجد وحدات اقتصادية وصناعية هامة فيها كمجمع بن حمادي، ومشري،... ما جعلها قطبا اقتصاديا بالدرجة الأولى.

شكّلت المنطقة مركزا حضاريا وملقى لجل الحضارات الغابرة لموقعها المميز والمنفتح على الشرق والموجه الأول للصحراء، ما ولد تداخلا حضاريا وثقافيا قسم إقليم البرج إلى مناطق تتميز عن غيرها بتنوع عاداتها وتقاليدها وحتى لهجاتها ما ولد تداخلا اجتماعيا تتميز به المنطقة إلى يومنا هذا.

إن الموقع الاستراتيجي جعل من المنطقة مركزا لتعاقب الحضارات بدءًا بفترة ما قبل التاريخ، فالحضارة الرومانية النوميدية والاسلامية والعثمانية فالاستعمار الفرنسي، فهي تتضمن إرثا تاريخيا

1 -Voir : Bordj Bou Arreridj , -Guide Touristique- Direction De Tourisme Et De L Artisanat, Bordj Bou Arreridj , P2

زائراً جعلها تصمد رغم تداول هذه الحضارات، فهناك العديد من الآثار التي تعود إلى عصر ما قبل التاريخ، كآثار منطقة تَقْلَعِيْتْ*، ومنطقة سيدي مبارك* وآثار منطقة بَلِيْمُورْ*** وغيرها ما يدل على ثراء المنطقة بآثار الإنسان البدائي الذي استوطن فيها.¹ وعلى الرغم من عدم الاهتمام والهدم الذي عرفته هذه الآثار إلا أن هناك العديد منها لا يزال قائماً إلى يومنا هذا والسلطات الادارية تحاول إعادة ترميم ما بقي من هذه الآثار، كآثار منطقة الصمة، المنصورة، زمورة .. دون نسيان مخلفات الاستعمار الفرنسي.

إن الإقليم الجغرافي للمنطقة كان عبر العصور تابعا لبلاد زاوارة² التي كانت خاضعة لحكم قبائل كُتامة المشهورة بتأسيس الدولة الفاطمية وهو ما يتجلى في انتشار الأمازيغ في مناطق عديدة من الولاية. كانت المنطقة قديماً جزءاً من المملكة الطمانية التي تمركزت في أولاد شنيتي وأولاد حناشي، أما في الجهة الشرقية فقد تمركز التمسكانيون والكاستارنيون،³ حيث توجد مناطق كثيرة

*- بها ثلاث محطات، محطتا علمون ويوسفري، وتقعان جنوب منطقة برج بوعريريج على بعد 40 كلم، أما المحطة الثالثة فهي محطة بطام وتبعد عن البرج بـ 50 كلم إلى الجنوب، ولقد عثر فيها على قطع من حجر الصوان المصقولة وشظايا وأدوات حجرية إلى جانب هذا عثر على مجموعة هائلة من الهياكل العظمية المتراكمة فوق بعضها البعض. عن: عز الدين بلملود، برج بوعريريج باختصار في التاريخ والآثار، مؤسسة الفانوس للثقافة والفنون، ط2، الجزائر، 2007، ص10.

** - تقع محطة آثار هذه المنطقة على بعد 6 كلم من مدينة برج بوعريريج على الطريق الوطني رقم 05 الرمودي إلى قسنطينة على الضفة اليمنى، حيث عثر بها على فأس من الجبس طوله 17.5 سم وعرضه 09 سم كما توجد نقوش ورسومات . عن: عز الدين بلملود، برج بوعريريج باختصار في التاريخ والآثار، ص10.

*** - تقع منطقة بليمور على بعد 15 كلم جنوب شرق مدينة برج بوعريريج وبها محطة أثرية تدعى خربة زمبيا، حيث عثر بهذه الأخيرة على أحجار نقشت عليها نصوص وكتابات ليبية توجد حالياً بمتحف الجزائر العاصمة. عن: عز الدين بلملود، برج بوعريريج باختصار في التاريخ والآثار، ص11.

1- ينظر: أمزيان وشن، إقليم برج بوعريريج عبر مر العصور - دراسة تاريخية- دار جيتلي، برج بوعريريج الجزائر، 2006، ص29، 30.

2- يشير أبو يعلى في مطلع حديثه عن نسب الزاوارة إلى أن المؤرخين قد اختلفوا في نسب الزاوارة، حيث يقول أنهم قبائل كثيرة مشهورة موطنهم ومساكنهم بشمال أفريقية يجعلهم البحر الأبيض المتوسط الممتد من خليج مدينة الجزائر إلى بجاية إحدى عواصمهم وإلى جيجل نصف دائرة فهؤلاء هم المعروفون والمشهورون بالزاوارة. عن: أبو يعلى الزاوي، تاريخ الزاوارة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005، ص28.

3- ينظر: عز الدين بلملود، برج بوعريريج باختصار في التاريخ والآثار، ص13

وغنية بالآثار الرومانية¹، وهذا ما يدل على تطور وازدهار المنطقة منذ القديم بتمركز الحضارة الرومانية، التي تظهر آثارها جليا في منطقة الحمادية، ومنطقة سيدي مبارك وأولاد دحمان ومنطقة الصمة.

تنتشر العديد من الآثار الإسلامية التي يعود تاريخها إلى عهد الدولة الحمادية، وبالضبط في منطقتي تيحمامين وتقلعت التي تشبه كثيرا عمارة قلعة بني حماد.²

أسس حسان باشا بن خير الدين عام 1552م حامية لمعسكره وقد اختار أعلى هضبة بالمنطقة، ليشيد قلعته (برج) وهذا لتسهيل عملية المراقبة، وهذه القلعة تسمى حاليا برج المقراني كما بنى حامية أخرى (بزمورة).³ وسنبرز في هذا الجدول مجموع المناطق الأثرية:

المنطقة	الفترة التاريخية	نوع الآثار
سيدي مبارك، تقلعت، الرابطة، القصور، غيلاسة	ما قبل التاريخ	صناعات حجرية
منطقة الصمة ببلدية بن داود، خربة زمبيا بالقرب من بليمور	الفترة الليبية والبونية	آثار للإنسان القديم، حجارة، مقابر
راس الواد، الحمادية، سيدي مبارك، بئر عيسى، بليمور	الفترة الرومانية	بنايات رومانية من الدرجة الثانية، تشبه المدن الصغيرة في طابعها التحصيني، وكذا الحصون والمخابئ التي كثيرا ما تستعمل لحماية القوافل والمحاصيل الزراعية
تيحمامين ببلدية العش (37 كلم عن مدينة البرج)، تقلعت.	الفترة الإسلامية	تقع المنطقة على بعد 28 كلم في الجهة الشمالية الغربية لقلعة بني حماد بالمسيلة.

1- ينظر: عز الدين بلمولود، برج بوعريريج باختصار في التاريخ والآثار، ص13.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص17.

3- المرجع نفسه، ص26.

البرج، زمورة، شمال جبال المعاهد	الحكم العثماني في عهد البيلرباي حسن باشا	حاميات وأبراج عسكرية، كبرج المقراني، برج زمورة..
---------------------------------	--	--

جدول رقم (2)

عرفت مرحلة الاحتلال الفرنسي ظهور العديد من الثورات الشعبية في مختلف مناطق الوطن، بدأت بقيادة أحمد باي في الجهة الشرقية عام 1937 والأمير عبد القادر في الجهة الغربية حتى عام 1847 لتتواصل بعدهما الثورات الشعبية وتستمر إلى غاية سنة 1871 بزعامة الشيخ الحداد والشيخ المقراني حيث امتدت نحو إقليم قسنطينة شرقا وسهل متيجة غربا وبسكرة جنوبا، وقد عرفت هذه المعارك استشهاده وأسر معظم قادتها وفي طليعتهم الحاج محمد المقراني في 05 ماي 1871.

شكلت المقاومات الشعبية مشاهد لا يمكن أن تمحي من الذاكرة الوطنية ومن ذلك البطولات التي رسمها المقراني وأخوه بومزراق والشيخ الحداد في المنطقة، والذين استشهدوا بعد أن تمكنوا من أن الحاق أضرار كبيرة بقوات الاستعمار الفرنسي، وهذا في سبيل توحيد صفوف الجزائريين والدفاع عن أرضهم المسلوبة.

إن أصل تسمية منطقة برج بوعريريج يعود إلى عهد العثمانيين، الذين أطلقوا على المناطق المرتفعة لفظ - البرج - من ذلك برج منايل ببومرداس وبرج حمزة بالبويرة... وهو لفظ قديم ورد ذكره في القرآن الكريم مصداقا لقوله تعالى: " وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْبُرُوجِ ﴿1﴾ وَالْيَوْمِ الْمَوْعُودِ ﴿2﴾ وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ ﴿3﴾ " ¹، وقد أطلق الأتراك لفظة البرج على عدة أماكن في المنطقة من ذلك: برج الغدير، برج مجانة، برج زمورة، برج قارة، وكلمة "برج" تعني قلعة و"بو" تعني صاحب و"عريريج" هو تصغير للفظة عروج الديك.

كما أن لفظة - بوعريريج - متداول بين سكان المنطقة على أنه لفظ مشتق من - بابا عروج - العثماني الذي قدم إلى الجزائر سنة 1415، ويقال أن في عهده أعيد بناء البرج ورفعت

1- سورة البروج، الآيات 1، 2، 3.

قواعده من جديد، بعدما كان خربة مهملة ومقرا للصوص، واحتفاءً به سمي - برج بوعروج- ونظرا لنقل اللفظ خفف إلى بوعريريج. وهناك من ربط تسمية - بوعريريج- بشخص كان يمارس اللصوصية وقطع الطريق على الناس عبر مضيق الببيان ويتخذ من البرج مقرا له وكان يضع على رأسه قبة تقليدية فوقها ريشة طويلة ولقب باسم بوعروج ونظرا لأفعاله غير المشرفة وتصغيرا له أطلق عليه السكان اسم - بوعريريج ، بينما هناك من يعتقد أن أصل تسمية - بوعريريج- ترجع إلى الحارس التركي في مكان البرج (القلعة) كان يضع خوذة نحاسية فوق رأسه وعليها ريش على شكل عروج الديك وهو شكل كل الخوذات العسكرية الخاصة بالحراسة آنذاك وهو الاحتمال الأقرب.¹

ثانيا- الظاهرة الاجتماعية

يعرف بعض الباحثين علم الاجتماع على أنه العلم الذي يدرس الظواهر أو النظم أو العلاقات أو الأنماط الاجتماعية دراسة تحليلية وضعية، أي دراسة الظواهر الاجتماعية دراسة مبنية على أساس بحوث علمية لكي يستنتج أو يستقرئ منها القواعد والقوانين التي تخضع لها هذه الظواهر، وذلك على غرار ما تصنع العلوم التي تتناول ظواهر المادة كالطبيعة والكيمياء والفلك وغيرها.² ويركز علم الاجتماع على دراسة البناء الاجتماعي لأي مجتمع باعتباره المكون الرئيس الذي يضم بداخله النظم الاجتماعية التي تتشكل من خلالها تلك الاطارات التي تأخذ شكل نظم، وتتطلب عملية فهمه فهم المكانة أو الموقع الذي يشغله الفرد داخل إطاره، إذ يتحدد ذلك تبعا لقيم المجتمع ثم فهم الدور الاجتماعي الذي يرتبط بالجانب السلوكي للمكانة الاجتماعية، وما يجب أن يقوم به الفرد من أنماط الفعل والسلوك بهدف تحقيق هذه المكانة واقعا.³

1 - مزيان وشن، إقليم ولاية برج بوعريريج عبر العصور: دراسة تاريخية، ص08.

2- طالب عبد الكريم كاظم القرشي، الظاهرة الاجتماعية عند إميل دور كايم، (تحليل اجتماعي)، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، العدد السادس، السنة الثالثة، 2012، ص331.

3- نور الدين بكيس ورزقي نوال، مدخل إلى علم الاجتماع، دار الأمير خالد، الجزائر، 2018، ص15.

والعلاقات الاجتماعية لأي مجتمع تنشأ على مبدأ التفاعل بين أفرادها، الذي ينتج عنه علاقة التأثير والتأثر، وقد تتسم بالانغلاق كعلاقة الدم والقربية أو تتصف بالانفتاح على الآخرين من غير الأهل، وتتميز بنوع من التمايز والفوارق بين فئات المجتمع المختلفة، والدارس لمجموع العلاقات الاجتماعية في منطقة برج بوعريريج، يلحظ أنه ينقسم إلى عدة أعراق وأعراش ساهمت في تعدد الثقافات داخل المجتمع الواحد، ما شكل أعراقا ومجتمعات مصغرة تختلف في تكوينها الاجتماعي عن مجتمعات المناطق الأخرى وتتشابه مع بعضها البعض في بعض العلاقات وهو ما يثبت ضرورة التفاعل والانتاجية.

أما التنشئة الاجتماعية فهي تلك العملية التفاعلية التي تبدأ مع الفرد منذ ولادته، وتستمر معه طيلة حياته، فتدرج في شخصيته معارف ومعايير وقيم وسطه المعيشي بغية تمكينه من التواصل مع المجتمع، من خلال امتلاكه لدور اجتماعي بداخله تؤثر في جميع جوانب حياته،¹ الأمر الذي يولد فردا متطورا ومكيفا مع ظروف الحياة التي يعيش فيها، ذلك أن مختلف المؤسسات الاجتماعية تعمل على التنشئة الحسنة للفرد داخل مجتمعه.

تنشأ الظاهرة الاجتماعية نتيجة ذلك التفاعل الموجود بين أفراد المجتمع، ما يحقق الاستمرارية ويولد الحوادث الجزئية للأفراد، فاختلاف تكوين المجتمعات راجع إلى اختلاف المناطق المنتمية إليها، ذلك أن لكل منطقة خصائصها الاجتماعية والثقافية، ما يجعلها في حالة من الاختلاف تارة ومن التشابه تارة أخرى، وهذا ما يظهر في البنية التكوينية لمجتمع منطقة برج بوعريريج.

1- البناء الاجتماعي:

إن تعدد الطبقات الاجتماعية داخل مجتمع واحد راجع إلى الظروف التاريخية التي مرت بها المنطقة، ما ولد تنوعا في البنية التكوينية للمجتمع التي أثرت في الشعراء، الذين اتخذوا من قضاياها سبيلا في نقل الواقع من خلال التماثل والتلازم الوثيقين بين الأدب والمجتمع، فقد أفرز التزاوج بين البنى التكوينية عائلات مختلطة في الدم والنسب وهو ما شكّل انصهارا في البنية التكوينية التي

1- المرجع نفسه، ص 89.

تتمثل في القبائل بقسميها المحافظ والمستعرب* والعرب الفاتحين أو المرابطين، والجدير بالذكر هنا أن المنطقة منقسمة إلى مناطق يقطنها أمازيغ وأخرى يقطنها عرب ومرابطين سيرد ذكرها في ما يأتي:

أ- **الأمازيغ:** وهم السكان الأصليون لمنطقة شمال أفريقيا والمنتشرون في مختلف مناطق المغرب العربي الكبير وتعد المنطقة من بين المناطق الآهلة بالسكان منذ القديم، والتي اتخذها الأمازيغ موطناً لهم، وهذا ما ذكره ابن خلدون في مقدمته التي أشار فيها إلى اختلاط الأمازيغ بالعرب الفاتحين وأن أغلبية الأمازيغ الذين لم يندمجوا اندماجاً تاماً في العرب من قبائل البرانس ومنها: صنهاجة، وكثامة، ومصمودة ولمطة.¹ وهم ينتشرون في مناطق عديدة من الولاية والذين لم يتأثروا بالعرب القادمين في فترة الفتوحات الإسلامية التي طالت المنطقة، كسكان بلديات أولاد سيدي براهيم، حرازة، الجعافرة، القلة، تفرق، الماين وزمورة، الذين ظلوا متشبثين بأصولهم الأمازيغية، والذين يسكنون المناطق الجبلية الوعرة، والأمازيغ ظلوا محافظين على الدين الإسلامي بفضل انتشار المساجد والزوايا إلى يومنا هذا.

يتميز الأمازيغ أو القبائل* بجملة من الخصائص الفكرية والثقافية والاجتماعية التي نلمسها في العديد من مناطق المغرب العربي الكبير، وهذا راجع إلى الأصول المشتركة بين القبائل المنتشرة في منطقة شمال أفريقيا، فهم من الشعوب التي تقبلت الإسلام بعد حروب طويلة مع العرب الفاتحين، غير أنهم تمسكوا بعد ذلك بالإسلام ببناء الزوايا والمساجد في جميع القرى

*- تمتد المنطقة القبائلية من ضواحي الجزائر العاصمة غرباً إلى ضواحي سكيكدة شرقاً، وينقسم سكانها إلى مستعربين ومحافظين أي الذين لا يزالون يستعملون إحدى لهجات اللغة الأمازيغية، وتعتبر جبال بابور حداً فاصلاً بين قبائل المستعربين وقبائل المحافظين، عن: محمد العربي عقون، الإثنوغرافيا الاستعمارية، شارل فيرو Charles Féraud أنموذجاً، دفاتر مجلة إنسانيات، العدد 4، وهران، الجزائر، 2013، ص11.

1- ينظر: أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية، دط، القاهرة، 1956، ص29.

*- كلمة أو مصطلح قبائل " برابرة" مشتقة من العربية قبائل ومشتقة من اللاتينية kabail وبالنسبة للبعض فهي تشير للحضريين ومرادفة لمصطلح arch وأن kabail هو جمع قبيلة kebila والبعض الآخر يشير إلى الفعل kabal الذي يعني يتقبل. للمزيد ينظر: شاحبة بذاك، نماذج من الثقافة الفولكلورية للمجتمع الأمازيغي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص20.

والمداشر، خاصة بعد اختلاطهم بالمرابطين الذين ينتشرون في معظم المناطق وبالتحديد في منطقة زاوية المنقسمة إلى منطقتين؛ القبائل الكبرى والقبائل الصغرى واللذان تحتويان العديد من المدارس القرآنية والزوايا والمساجد، ما خلق مجتمعا متشعبا بالفكر الاسلامي الذي نشأ فيه العديد من المشايخ وعلماء الدين.

عندما نتحدث عن المؤسسات القبائلية والفكر والمنزل والمرأة القبائلية أيضا فإننا نعني منطقة القبائل حسب مفهوم هانوطو ولوتورنو Hanoteau Et Letourneaux الذي أطلق اسم القبائل في الجزائر على الشعوب ذات الجنس القبائلي التي تقطن الجبال الساحلية للبحر الأبيض المتوسط وبني ميسرا وبني عزون الذين تصل حدودهم إلى متيجة هم قبائل كذلك إلى جانب جبال جرجرة المسماة بمنطقة القبائل الكبرى، وأما الصغرى فيقصد غالبا المنطقة الساحلية للشمال القسنطيني، هذا بالإضافة إلى الصحراء الجزائرية التي تحتوي على عدد لا بأس به من القبائل الذين يسمون التوارق.¹

ب- العرب: إن كان السكان الأصليون هم الأمازيغ حسب كتب التاريخ ودراسات المؤرخين، فإن إقليم المنطقة قد عرف تداول العديد من الحضارات والشعوب كالرومان والعرب الفاتحين والعثمانيين والفرنسيين، وعرفت المنطقة تغييرات عديدة بعد الفتح الاسلامي لبلاد المغرب العربي الكبير فبعد الهجرة الكبيرة والواسعة لقبيلتي بني هلال وبني سليم، من صحراء شرق النيل إلى المغرب العربي سنة 444 هجري، فتدفق سيلهم وتكاثر عددهم وانتصبوا في سائر السهول والواحات وأغلب الجبال، وبعد التزاوج الذي حدث بين العرب والأمازيغ نشأت المودة والمحبة بين الطرفين ما ولد نوعا من التعدد الفكري والثقافي،² الذي لا يزال قائما إلى يومنا هذا، وينتشر العرب في العديد من المناطق في إقليم برج بوعريريج والذين يتحدثون العربية غير الأمازيغية التي تعد لغة السكان الأصليين، كمنطقة الحمادية، مجانة، رأس الواد.

1- ينظر: شابحة بداك، نماذج من الثقافة الفولكلورية للمجتمع الأمازيغي، ص21، نقلا عن: hanoteau et .

letourneaux . la kabylie et les coutumes kabyles. Paris. Ed/augustin. 1893.t1.

2- ينظر: أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، ص29.

ج- المرابطون: لقد وقع التباس في مفهوم المرابطين لدى الدارسين؛ بين الذين نسبوهم إلى دولة المرابطين في المغرب الأقصى، والذين اعتبروا أنهم من قبائل البربر أو من باقي القبائل العربية الأخرى فليس كل مرابط شريفاً وليس كل شريف مرابطاً، غير أن المرابطين الأشرف شيء والمرابط شيء آخر، فالمعروف بالمرابط "أمرابط" بالقبائلية اليوم في الجزائر كما سلم به العُرف هم من الأشرف وهو الغالب، كما قد يكون المرابط أمازيغي النسب أو من مُطلق العرب (من باقي القبائل العربية)، ما اتفق عليه أنه قد عُرف عنهم ورعهم وارتباطهم بالعبادات فسُمو بالمرابطين أي أقرب الرجال للدين.¹

الرباط هو الملازمة في سبيل الله أصلها من ربط الخيل ثم سمي كل ملازم لشغل من ثغور الاسلام مرابطاً فارساً كان أو راجلاً واللفظة مأخوذة من الربط: مصدر رابط يرباط بمعنى أقام ولازم المكان ويطلق في اصطلاح علماء الدين خصوصاً الفقهاء المتصوفين على الأمكنة التي تنشأ في المواقع الحربية لحماية البلاد وحراستها من هجومات الأعداء وكذلك تطلق على البقاع التي تؤسس لاجتماع المنقطعين لله والمتعبدين الذاكرين، وكذلك على المعتكفين لتعلم الدين وتعليمه.²

حسب بعض المؤرخين هو ذلك العنصر القادم من المغرب الأقصى، بعد أن كانوا يرباطون عند الثغور الاسبانية التي كانت تلاحقهم بعد هروبهم من اسبانيا، وبعد ذلك تمكن المرابطون من السيطرة على أهم آليات ومقاليد المجتمع الأمازيغي في ظرف زمني قصير لما حفظوه من القرآن والسنة النبوية وما نسب لهم من كرامات وخوارق من جهة ولما وجدوه من فراغ روحي في العقلية الشعبية لأبناء المنطقة من جهة أخرى.³

1 - ينظر: مخطوط سيدي بلهاسمي بن بكار، الأشرف (المرابط) في الجزائر، الفصل الأول في ذكر أشرف غريس، <http://TRIBUSALGERIENNES.WORDPRESS.COM/2014/06/05>

2- المهدي البوعبدلي، الرباط والفدا في وهران والقبائل الكبرى، مجلة الثقافة الإسلامية، العدد 06، الجزائر، 2010، ص11.

3- ينظر: حورية بن سالم، أثر اللغة العربية في تكوين الأدب الشفوي الأمازيغي - منطقتا القبائل وبيجاية أنموذجاً-، دار الأمل، تيزي وزو الجزائر، 2015، ص98.

إن مجموع العوامل السوسيو ثقافية جعلت المنطقة تستقبل أعراشا وأعرافا من مناطق أخرى، تقطن فيها أو بالقرب منها، بانتقال أسر من بجاية إلى البرج أو العكس وهذا راجع للظروف الأسرية خاصة بعد تحرر المرأة، كما تجدر الإشارة إلى أن المصاهرة عند المرابطين لا تكاد أن تكون إلا بين العرق الواحد، غير أن الآونة الأخيرة عرفت تمازج بين الأعراف والأعراس كتزاوج العرب مع القبائل والمرابطين بغيرهم، ما أدى نزع تلك الفوارق العرقية واختلاط العلاقات الأسرية.

إن تمركز المرابطين في المنطقة أدى إلى انتشار مجموعة من الاعتقادات التي تتبع بدورها من الدين الاسلامي ومسلماته العقائدية، غير أن هذه المعتقدات فقدت كثيرا من سماتها الأساسية بفعل محاولة الاستعمار الفرنسي تشويه الدين الاسلامي الذي كان سبب قوة ووحدة الشعب الجزائري، والرابط المتين بينهم وذلك ببث خرافات حولها إلا أن رجال الدين والاصلاح حاولوا محاربة كل البدع المتعلقة بهذه الاعتقادات بالإرشاد والاصلاح، ومن بين هذه المعتقدات الاعتقاد بالأولياء الصالحين الذين ينتشرون في مختلف ربوع الوطن، حيث كتب مارك فيستر أثناء مقامه الأول بالمغرب رسالة لصديقة يقول فيها بأنه أعجب بهذا البلد إعجابا شديدا لدرجة أنه غير قادر على مغادرته، حيث اكتشف العديد من المعطيات حول دين هؤلاء القوم، قاصدا الممارسات الدينية في الحياة اليومية، بما في ذلك معتقداتهم في الأرواح الشريرة والسحر والأولياء.¹

إن الممارسات الدينية والعقائدية تؤثر كذلك على عقلية الفرد والمجتمع بما في ذلك مختلف الممارسات الدينية، فقد أشار إدوارد فستر مارك Edward Westermarck بشكل واضح وصريح إلى رغبته الشديدة في دراسة المعتقدات الدينية كما يعيشها المغاربة في حياتهم اليومية في مقدمة كتابه " الطقوس والمعتقدات " Ritual And Belief قائلا: "إنني أبحث من خلال هذا العمل في الدين الشعبي والسحر عند المغاربة فيما يتجاوز علاقتهما بالمعتقدات والطقوس العامة للإسلام والمذهب المالكي الذي ينتسب إليه المغاربة."² كالاعتقاد في الجن والبركة والعين الشريرة، والسحر

1- ينظر: عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيولوجية للتدين بالمغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص18.

2- المرجع نفسه، ص18.

وعبادة الأولياء، مشددا على الجانب الطقوسي لهذه المعتقدات في منطقة شمال إفريقيا، وبالأخص القروية منها مقللا بذلك من شأن الثقافات الأدبية والفقهية السائدة بالمدن آنذاك.¹

2- الحركات الاجتماعية:

إن تمركز السكان الأصليين في المناطق الجبلية كان نتيجة خوفهم من الغارات الأجنبية وكذا تمركز العرب الفاتحين بعد ذلك في المناطق السهلية، الأمر الذي خلق نوعا من عدم الانتظام في توزيع السكان حيث ينقسم السكان في منطقة البرج إلى قسمين؛ أحدهما يسكن في المناطق السهلية التي يمكن تسميتها بالمجتمعات المتمدنة والمتعصرنة، والآخر يسكن في الريف أو المناطق الجبلية، وهذا من جملة الصفات التي حددها إميل دوركايم Emile Ddurkheim في وصفه للتجمع الهائل من الناس في مساحة محدودة الأبعاد والتي حدث فيها التصنيع والتحضر والكثافة السكانية الكبيرة متميزة بنقلة نوعية للسكان الأمر الذي يعمل على تحسين فرص الاتصال والتفاعل.²

يستفيد سكان المناطق السهلية من مزاولة مختلف الأنشطة الصناعية والتعليمية، بتمركز المدارس والمصانع وكذا المباني العصرية، بينما يستغل سكان الريف المناطق الجبلية في الزراعة التقليدية، كالرعي وزراعة القمح والسكن في قرى متباعدة، وقد ساهم هذا التنوع الطبقي والاجتماعي في خلق نوع من التعدد والتداخل الثقافي في المنطقة باختلاف العادات والتقاليد بين السكان فالتجمع المنظم لأفراد المجتمع .

بينما يستفيد سكان المدن من التعليم الحسن الذي أكسبهم المعرفة والتفتح على الغير، ما خلق تفاوتاً في المستوى العلمي للشعراء ما أثر على كتاباتهم فيما بعد، فالشاعر الذي يسكن في الجبال والمناطق الصعبة اكتسب طرائق تعبير خاصة ، إما في الموضوعات أو توظيف المفردات،

1- عبد الغني منديب، الدين والمجتمع، دراسة سوسولوجية للتدين بالمغرب ، ص19.

2- ينظر: نور الدين بكيس، مدخل إلى علم الاجتماع، ص106، عن : خليل العمر معن، التغيير الاجتماعي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص 139-140.

أو القيمة اللغوية والشكلية للنص الشعري، بينما تفتح الشاعر المتمدن على فضاءات ومخيل المدينة، كما أن ثقافة الشاعر المتمدن تختلف عن ثقافة الشاعر الساكن في الريف، كما تتباين ثقافة الشاعر المتعلم في المدرسة والمتعلم في الزوايا والمدارس القرآنية، ما يكسبه سعة ثقافية مختلفة ومليئة بالتغيرات الثقافية، ما يكسب نصه أبعاداً مختلفة على غرار النص الديني والقصصي والأسطوري، وغير ذلك.

استطاع الشاعر المتمدن أن ينقل الشعر الشعبي في المنطقة من قالب التقليدي المهيمن، إلى قالب الحدائي متأثراً بالآخر من جهة وبالبيئة التي يعيش فيها من جهة أخرى، فرشيد بلومن أو عبد الرزاق بوكبة أو مشري يمينة وغيرهم في المنطقة أو خارجها تشبعوا بالأبعاد الأنتروبولوجية للإنسان القديم، وحاولوا نقلها إلى الإنسان الحالي بلغة وتفكير مختلفين، ذلك أن الفرد الآني لا يفهم بعض المفاهيم والمصطلحات التي كانت توظف في القديم، ك: الحايك، الشكوة، القرداش، الشموخ، الخشبة وغيرها، ولانقطاع الشفاهية والرواة والمداحين فإن الشعر انتقل من التناقل الشفاهي إلى الكتابي، عبر إصدار دواوين شعرية، أو عبر وسائل التواصل الاجتماعي، ومنصات الإنترنت. يختلف نظام التكوين الأسري في منطقة الدراسة باختلاف المكونات الاجتماعية والتاريخية والثقافية، فالأسر القاطنة بالمدن تختلف في تفكيرها عن تلك القاطنة في الريف، كما يلعب العرق (عرب / أمازيغ / ومرابطين) دوراً في تشكل أنظمة أسرية واجتماعية مختلفة تارة ومتشابهة تارة أخرى.

إن العروش أو العشائر هي مجتمعات مصغرة تجمع عدة أسر تحت قرابة الدم والنسب، فمن بين العروش الموجودة في المنطقة: عرش أولاد مقدم، عرش أولاد خلوف، أولاد علي، أولاد حمدات، أولاد عباس، أهل الحمرة، وغيرهم.

يقيم العرش الواحد عند العرب والمرابطين في منطقة واحدة، يمثل فيها كبيرهم السلطة السياسية العليا والمستشار الأول والعائلة تمثل الوحدة الاجتماعية الأساسية، وهي تتكون من أسرتين فأكثر فيبقى الأبناء الذكور بعد الزواج مقيمين في بيت العائلة ويضمون زوجاتهم وأطفالهم إلى العائلة الكبيرة، أما البنات فيتركن بيت الأب بعد الزواج، ويلتحقن بالعائلات المشتركة التي

ينتمي إليها أزواجهم وغالبا ما تنشأ هذه القرابة في العرش نفسه حيث ينتشر زواج الأقارب، فيتزوج الرجل من ابنة عمه ويمنح أخته زوجة لأخيها أو لأحد أفراد العائلة سواء من قريب أو من بعيد انطلاقا من المثل القائل:

خُوذُ الطُّرَيْقِ المَعْلُومَةِ وُلُو كَانَتْ دَائِرَةٌ *** وُخُوذُ بِنْتِ عَمِّكَ وُلُو كَانَتْ بَائِرَةٌ

وهذا المثل الشعبي الشائع في مختلف مناطق الوطن يضرب للاعتقاد بأن زواج الأقارب هو الطريقة المناسبة للمحافظة على الأصل ونقاوة الدم، فيظل العرش صافيا من دخول أي غريب لهم إلا أنه ومؤخرا أخذت العائلات تخرج عن إطار هذه العلاقات الضيقة بالزواج من العروش الأخرى، توسيعا للقرابة وانفتاحا على المجتمعات الأخرى.

أ- علاقة الأب بالأبناء:

الأب هو صاحب السلطة العليا للبيت، طاعته واجبة على جميع أفراد الأسرة، ذلك أن العرف وجميع المفاهيم الأخلاقية والمعتقدات الدينية تؤكد ذلك وتوكل إليه تمثيل الأسرة، فهو الذي يتحمل مسؤولية الإنفاق على البيت وكذا تسيير شؤون الملكية الزراعية وتوجيه الأبناء في حياتهم، أما عن علاقة الأب بأبنائه فهي علاقة احترام ومودة وتقدير وتشير الأمثال الشعبية إلى العلاقة الموجودة بينه وبين أولاده، كقول الشاعر:

مَنْ شَافَ ذِي الكَلِمَةِ * * وَأَسْمَعَ عَبْدُ القَادِرِ مَالِصَمَةَ

سَيِّدِي بَعِيْتُ -مِي- * * هِيَ وَالْأَبُ يَرْضُونِي

نُبْغِي بُوِي مُسْكِينُنْ * * عَلَى الصِّرَاطِ تَعْقَبُو فَالْحِينُ

يَقُولُو دَاكْ فَلَانْ * * وَهُوَ ضَانِي شَاعِرْ العَدْلَانْ

نَعُوذُ أَنَا فَرِحَانْ * * نُوْرُو كَثِيرْ يَعُوذُ عَنِّي¹

1- ملحق النصوص، ص 305.

نشأ الأفراد على محبة وتوقير الوالدين ولاسيما الأب الذي يتعب كثيرا في بناء وتشكيل الأسرة، والعلاقة التي تربطه بأسرته تقوم المودة والاحترام وهو ما يولد في الأبناء حبا راسخا يطول مع الزمن.

ب- علاقة المرأة والأم بالعائلة:

أما الأم فهي التي تقوم بشؤون المنزل من طبخ وتنظيف وغير ذلك من الأشغال المنزلية، أما الجدة فتقوم برعاية وتربية الأطفال فهي التي تقص الحكايات الشعبية تارة وتطرح الألغاز تارة أخرى وذلك من أجل إلهائهم لقيام الأم بأعمالها، ويساعدها في ذلك البنات وزوجات الأبناء، إلى جانب أنهن يشاركن الرجال في العناية بالملكية الزراعية من خلال غسل القمح وطحنه وكذا جني الزيتون في بعض القرى، والحديث عن الأم في المجتمع لأنها تلعب دورا هاما، ذلك أنها قد تكون أما ناجحة في إنشاء أسرة صالحة لقوله صلى الله عليه وسلم: الدنيا متاع وخير متاعها الزوجة الصالحة فصالح المرأة معناه صلاح الأسرة والمجتمع ، لذا استوجب عليها حسن تربية أولادها وغرس الصفات الحميدة كالصدق والأمانة وحب الوطن وطلب العلم ذلك أن الخير امرأة والشر امرأة، وقد ولع الشعراء بالأم ونظموا فيها القصائد كقول الشاعر:

مَيْمَنَّا دَايِرْتَنَا فَعَجَّ حُبَابٌ * * لَيْلَةٌ نُنْجَمُو عِنْدَهَا فَرَحٌ وَتَنَسَاهَا

تُقُولُ سَعْدِي، سَعْدِي بُولَادِي كَانُوا غِيَابٌ * * وَالزَيْزَةُ سَمَحَتْ كَأَشْ كَلِمَةٌ قُلْنَاهَا

تُقَعْدُ فِي شَقِي تَفْتَسِلِي الْأَجْيَابُ * * قَوْلْتُ فَرَجِي دَائِمًا فِي مَبْدَاهَا

تَسْقِسِينِي كَأَنَّكَ خَاوِي وَلَا خَابُ * * وَأَنَا رَأْسُ الْمَالِ مَا دُرْتُ مَعَهَا¹

أما التشكيل الأسري في المجتمع القبائلي فإنه يتميز بمجموعة من الخصائص التي تميزه عن المجتمع العربي والمرابطي، ذلك أن القبائل يشكلون دولا مصغرة، بحيث أنهم كانوا معروفين ببنائهم للقرى بالتعاون والتماسك فيما بينهم ومنحوا السلطة لقائد الجماعة القروية، فالمجتمع القبائلي

1- نفسه، ص306.

يمتاز بصفة المحافظة والانغلاق على النفس ثقافيا برفض أي تدخل أجنبي، ذلك أنه مجتمع مكون من سلسلة من التجمعات المنغلقة وتمثل دوائر مركزية من الأمانات لها أسمائها وأملكها وشرفها بمعنى أن الذكر والأنثى بعد أن تكون أدوارهما الاجتماعية ذات طابع فردي تتحول لتأخذ طابع جماعي مباشرة بعد زواجهما.¹ والعلاقات الأسرية لا تختلف في شيء بين المجتمع القبائلي والعربي ويمكن القول أن القبائلي أكثر صرامة حيث تؤدي فيه حقوق المرأة منذ نشأتها في الأسرة إلى غاية زواجها وتقديم ارثها، بينما يقوم البيت القبائلي على نظام مشابه للبيت الكبير عند العرب والمرابطين.

ارتبط تطور الحركات الاجتماعية بتطور نمط تنظيم المجتمعات، وفقا لما استحدثت من آليات لإدارة الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية بمستويات متفاوتة بحسب درجة تطور كل مجتمع، إلا أن هذا التحديث ترك بصماته على الحراك الاجتماعي، وأدى إلى زيادة حجم الحركات الاجتماعية وأسس للحراك الفئوي تماشيا مع زيادة تقسيم العمل وتوجه المجتمعات نحو مزيد من التخصص في كافة نشاطات الحياة، ففي القرنين التاسع عشر والعشرين ظهرت حركات مثيرة ومتنوعة ومعظمها استهدفت التغيير الاجتماعي، لذا يمكن تسمية المجتمعات المتمدنة بمجتمعات الحركات، لأن الحركة الاجتماعية تمثل الجزء المركزي لما نسميه بالتحديث لأنها تحدد صفات السياسات الحديثة والمجتمع الحديث.

أ- الأسرة:

تعد الأسرة بمثابة الوحدة الاجتماعية الصغرى في مجتمع منطقة الدراسة، وتسمى أيضا البيت الكبير والذي يحمل معاني عديدة كالحرمة العائلية والهيبية الأسرية،² وتولي أهمية كبيرة لبيت العائلة الذي يضم الجد والجدة والزوج والزوجة والأحفاد، ويكون فيه التسيير للجد والجدة وأما المرأة أو الزوجة فتتخذ ما يطلب منها، للوقار الذي تحمله الدار الكبيرة.

1- ينظر: بداك شابحة، نماذج من الثقافة الفلكلورية للمجتمع الأمازيغي، ص35،36.

2- بداك شابحة، نماذج من الثقافة الفلكلورية للمجتمع الأمازيغي، ص36.

ب- **القرية:** تعتبر القرية أصغر وحدة اجتماعية واقتصادية في كل من المجتمع القبائلي والمرابط على السواء، بإنجاز مختلف النشاطات الإنتاجية والاستهلاكية عن طريق التعاون الجماعي الذي يخدم المصالح المشتركة أو الذي يخدم مصالح فرد أو أسرة معينة.¹

تعد القرية الوحدة الفعلية والأساسية التي تتجلى فيها الحياة الاجتماعية، حيث يقول هانوتو: " عند القبائل الوحدة السياسية والإدارية الأساسية هي القرية، وأحيانا يتم جمع مداشر صغيرة (Hameaux) تحت إمرة أمين واحد وتسمى حينئذ " التوفيق".² فالقرية إذن هي التي تنظم العلاقات الاجتماعية والسياسية، خاصة بعد تخويل السلطة الرمزية لشخص ما يسهر بموجبها على الشؤون العامة.

لا ينحصر التعاون في القرية على مستوى الانتماء القرابي بل على كل القرية، وهو على شكلين:

- تعاون جماعي لخدمة المصالح المشتركة.

- تعاون جماعي لخدمة مصلحة فرد أو أسرة ما.³ فالتعاون هنا يعمل على تقديم الفائدة الخاصة أو العامة، كتنظيف القرى والمقابر وترميم الطرق، أو مساعدة العائلات المعوزة كجمع التبرعات والمساعدات.

ج- **تاجمعت أو مجلس القرية:**

إن أبرز نظام سياسي منتشر في المجتمع القبائلي وحتى المرابط على وجه الخصوص هو نظام "تاجماعت"، الذي يعتبره مولود فرعون مكانا مخصصا للرجال، فقد تكون في مدخل القرية أو وسطها أو في أي ركن من أركانها، قد تكون على قارعة الطريق أو عبارة عن رصيف بشع أو

1- ينظر: المرجع نفسه، ص، ص: 38، 39.

2- ينظر: حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي السياق البنيات والوظائف، دار التتوير، ط1، الجزائر، 2013، ص122 عن: A. Hanoteau et Letourneux. La Kabylie Et Les coutumes Kabyles, éditions Bouchene 2003 2eme ED Tome 1 P248

3- بذاك شابحة، نماذج من الثقافة الفلكلورية للمجتمع الأمازيغي، ص39.

غير منفصلة عن الطريق لا شيء من هذا قد ينقص من قيمتها لها دائما تاريخها وأهميتها وروادها.¹

تدير تاجماعت شؤون القرى والمداشر بعد تعيين أعضاء من المجتمع الواحد تسهر على وضع القوانين الصارمة والمنظمة للمجتمع الواحد، بحل مختلف القضايا العالقة كالطلاق والميراث وما إلى ذلك، بحيث يطغى على العلاقات التي تربط الأفراد العمل الجماعي والتعاون وكل المؤسسات القبائلية (السياسية والإدارية والمدنية) تتسابق من أجل هدف واحد هو إثبات وتطوير التضامن بين أعضاء نفس الجماعة وإعطائها أكبر قدر ممكن من القوة.²

تجتمع لجنة القرية مرة في كل أسبوعين يوم الجمعة مساء لحل القضايا العالقة في القرية أو لجمع الأموال لصندوق القرية، كما تعالج القرية المسائل العالقة والعمل على حلها.

إن العلاقة بين الحركات الاجتماعية التي يبنى عليها مجتمع الدراسة والشعر الشعبي الذي أنتجه أبناء هذا المجتمع عبر مراحل زمنية مختلفة، متخذين من واقع البلاد والعباد قاعدة للوصف والتحليل، فإن هذه الجماعة استطاعت أن تعبر على مختلف ظواهر الحياة الاجتماعية، انطلاقا من القرية إلى المجتمع المتمدن الذي استطاع أن ينقل الشعر من طبيعته الشفاهية إلى الكتابية، ومن نظامه التقليدي إلى الحداثي.

رابعا - سوسيولوجية الشعر الشعبي:

يصور الشعر الشعبي جزءا كبيرا من الحياة الاجتماعية، وهذا ما جعله في مقدمة فنون الأدب الشعبي، غير أن هذا لا ينفي وجود من يعتبره نتاجا أدبيا ثانويا لا يستحق الدراسة والاطلاع وأنه مجرد تعبير لا إرادي عن الحالة الاجتماعية للفرد، من منطلق أنه عمل فردي وليس جماعي، غير أن هذا في حده ما يؤكد أنه نتاج أدبي مرتبط بالمجتمع ووعيه، من منطلق شيوع مقولة " أن

1- مولود فرعون، يوميات بلاد القبائل، دار تلاتنيت للنشر، الجزائر، 2013، ص12.

2- بذاك شابحة، نماذج من الثقافة الفلكلورية للمجتمع الأمازيغي، ص37، عن: HANOTEAU ET LE A : TOURNEUX ET LES COUTUMES KABYLES PARIS :ED OUGUSTIN EDITEUR &1893 P06

الأديب ابن بيئته"، فيتأثر بها كما يؤثر فيها، ليس فقط بين الباحثين الأدبيين وطلاب الأدب بل حتى بين العامة.¹

فلا عجب أن نرى البعض من الباحثين يولون هذه الظاهرة الأدبية في صميمها اهتماما يتعدى نطاق الكلام العابر ليصل إلى ميدان الكلام العلمي المسؤول ويجعل من الأدب في ركائزه الثلاث - الأديب، النتاج الأدبي، القارئ- موضوعا لفرع من فروع علم الاجتماع متميزا نوعيا عن غيره، هو علم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب.²

استطاع الشعر أن يصل إلى الكلام المركب والمعقد الذي من ركائزه النص، والرسالة والمتلقي فأصبح بهذا موضوعا لعلم اجتماع الأدب أو سوسيولوجيا الأدب، بتناوله لمختلف الظواهر والوقائع الاجتماعية في المطلق، وبيطه مع علم الاجتماع فإنه ظاهرة أدبية تتطور مع تطور الحياة وبتفرع اتجاهاتها ليعالج ظواهر انسانية تكتسب صفتها الاجتماعية، بمعنى أن الشعر الشعبي ظاهرة أدبية اجتماعية حالها كحال بقية الفنون والأجناس الأدبية، تقبل الدراسة الاجتماعية لأنها تفسرها وفق المعطيات الشخصية للشاعر وكذا معطيات البيئة التي يعيش فيها.

إذا كان الشعر الشعبي نتاجا جماعيا فإنه يعبر عن الواقع الاجتماعي للفرد، ذلك أنه لا وجود لنتاج أدبي دون احتكاك الشاعر بالمجتمع، فوجود عدد من الشعراء الشعبيين المنقردين يطرح العديد من المشاكل في التأويل النفسي والاجتماعي والفلسفي للنصوص الإبداعية، وما بالنا بتعدد الشعراء والطبوع الشعرية التي تطرح في نفس الوقت مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية، من منطلق أن سوسيولوجيا الشعرية تسعى إلى دراسة تضمينات الشكل وقيمه الاجتماعية، لأن أبرز الملامح الأساسية لعالم الفن هو القابلية الغريبة على التغيير لدى أنظمة الشكل، ذلك أن

1- ينظر: روبرير إسكارييت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، دار عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، 1999، ص06.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأسباب التي تجعل من ترميز معين ترميزاً أدبياً، لا تخضع هي الأخرى لتاريخ الأشكال؛ غالباً ما تكون أسباباً يمكن للسوسيولوجيا أن تفسرها.¹

أما مع وجود جماعة من الشعراء والقراء فإن هذا الأمر يتغير بطرح مشاكل أخرى ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي وحتى اقتصادي، يُلزم الدارس طريقة ومناهج وآليات متعددة لارتياجه، من منطلق أن السوسيولوجيا يمكن أن تفسرها وأن تساعد بالتالي على تحديد البنى الكبرى التي هي القيم الاجتماعية الخاصة بالأنواع والأشكال، وفي إمكانها أيضاً أن تشكل امتداداً للأبحاث باتجاه البنى الصغرى التي هي في نصوص خاصة، التأثيرات الجمالية والايديولوجية المرتبطة باستخدام هذه الأنواع والتميزات والأشكال.²

إن مجموع التغيرات التي عرفها الشعر العربي بانقاله من الشفوية إلى الكتابية، ومن الشكل الموحد إلى الشكل غير المعروف، أثر تأثيراً كبيراً على ظاهرة الشعر الشعبي في الجزائر والوطن العربي، فبعد أن كان متناقلاً على ألسن الشعراء في الأسواق والمداشر مرفوقاً بمختلف الأدوات الموسيقية، ارتقى إلى أن يكون عملاً مسطراً على الأوراق، ما يحقق غاية فكرية يهدف إليها الشاعر تتجلى في تجسم الكلمة العقلية فتعدادها وتعميمها على الآخرين ليكونوا شركاء فيها فحفظها.³ ما جعل من الأعمال الشعرية تطرح مسائل مختلفة تستحق المزيد من الدراسة والتحليل، وباعتبارها أعمالاً تصور الغنى الفكري لشعراء منطقة معينة على الأخرى أو طبقة اجتماعية على الأخرى، والحكم على قيمة النص أو الكتاب يكون من خلال انتشاره وتأثيره على الطبقات الاجتماعية، هذا ما جذب الشعراء والقراء للاقتراب من هذا الجنس المستحدث.

الشاعر الشعبي هو لسان قومه ودليله وموجهه في العديد من المحطات الزمنية، فهو الموجه الديني والسياسي والاجتماعي، فهو بتعبير آخر صورة عامة للمجتمع، ونتاجه الشعري هو حصاد

1- ينظر: بول آرون وألان فيالا، سوسيولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مرا: حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2013، ص104.

2- المرجع نفسه، ص105.

3- ينظر: روبير إسكاريبت، سوسولوجيا الأدب، ص10.

جمعه من المعارف والأحداث والقراءات العامة، وباعتبار الشعر ظاهرة أدبية وإنسانية فإنه يخضع لمجموعة من التطورات والتغيرات التي تخضع لها أي ظاهرة أدبية أو اجتماعية، فقد انتقل من الشكل التقليدي الشفهي إلى قالب المستحدث الكتابي.

إن ظاهرة الشعر الشعبي تتميز بالعديد من المراحل المرتبطة بتطور حياة المجتمع، فقد ارتبط بمختلف القضايا السوسيو ثقافية التي أثرت في كتابات الشعراء، وكان القالب على كل فترة توسيعاً لدائرة ذلك النص الشعري وتلك المواضيع المستهدفة.

إن عملية التصنيف تختلف باختلاف نظرة الشاعر، فهل كل من كتب أبياتا موزونة ومقفاة يعد شاعراً؟ وهل كل من كتب نصوصاً شعرية في كتاب ونشره في بلد معين وفترة زمنية معينة كاتب أو شاعر؟ . إن النظرة العامة للنقاد والمختصين تنصب على الكتاب أياً كان نوعه تاركين الجوانب الشعرية وتأثيراتها باعتبارها وسيلة اتصال مع الآخر، والتركيز فيما بعد ذلك على البنية الداخلية للكتاب، فسوسيولوجية الأدب ترى أنه يمكن البحث في أعمال الأدباء والشعراء الذين يزالون على قيد الحياة لتأثرهم المتواصل بقضايا الحياة، كما يمكن تناول أعمال كتاب طواهم الموت.¹ وهذا التهميش أو النسيان الذي أصاب الشعراء والنصوص الشعرية يعتمد على الدارس كمعيار لدراسة الأشعار المنسية ما يبعث بفكرة التقصير وضرورة التثوير، التي تسمح بتحليلها وفق المناهج النقدية الحديثة التي تسمح بتفكيكها ودراسة تأثيراتها السوسيولوجية .

كما يرى روبرت إسكاربيت Robert Escarpit أن الظواهر الأدبية تنشأ وتتطور وتتفاعل في نطاقات محدودة أحيانا بل ومغلقة أيضاً دون أن يكون بينها اتصال يترتب علينا عند البحث تفريغ هذه الظواهر الأدبية وتقسيم الكتاب وتصنيفهم استناداً إلى هذه الاتجاهات، مما يسهل علينا تعيين طابع الظاهرة الاجتماعية تعييناً دقيقاً في فترة زمنية معينة، غير أن الأجيال الأدبية تضم أسماء يسهل على الباحث تعدادهم.²

1- ينظر: روبرت إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ص11.

2- ينظر: المرجع السابق، ص12.

إن الشعراء يختلفون في اتجاهاتهم الفكرية ونتاجاتهم الأدبية من حيث القالب أو الطابع الأدبي المهيمن، فمنهم من يغلب على شعره الطابع الفلسفي أو الوجودي الموجه للمثقفين، وهناك من لم يحالفهم الحظ ليشتهروا، وهناك منهم من كتب نصا واحدا، ومنهم من اختار موضوعات تهتم بالأطفال أو الأمهات أو الخيل أو المواسم، ما فتح باب النقد على مصراعيه من منطلق أن الباحث في سوسيولوجية الأدب لا يمكنه أن يتجاهل مثل هذه المحطات المؤثرة في الأدب والمجتمع، والباحث في دراسته يصطدم بثتى النماذج الشعرية المدونة والشفاهية، المروية والمتناقلة بين الناس.

يجدر بنا أن نتخذ جانبا من الحيطة أثناء دراسة وتحليل الأعمال الشعرية الشفهية أو المكتوبة، فتعاقب الأعمال الشعرية ليس بالأمر الدوري بل هو أمر متداخل فمنها ما ارتبط بحدوث ظواهر اجتماعية ومنها ما ارتبط بمحطات ثقافية أو تاريخية.

إن المقاربات الاجتماعية تسلط الضوء على انتماء الفرد وعلاقته بالمجتمع، نظرا لعلاقة التأثير والتأثر الكامنة بينهما، فانتماؤه الاجتماعي أو انتسابه إلى وسط عين وقطاع اجتماعي يتميز عن غيره بمعالم تتعدد بتعدد مظاهر البيئة وارتباط الكاتب بها جذريا بطريقة واعية أحيانا أو غير واعية أحيانا أخرى.

يتناول المختصون مسألة الشاعر وانتمائه الاجتماعي أو البيئي، بالنظر إلى علاقة التأثير والتأثر الموجودة بينهما، حيث عالم النفس البريطاني هنري هافلوك إليس (henry havelock ellis) أن الجغرافيا الأدبية بدأت تستأثر بعناية الباحثين المتخصصين مسألة الانتماء الاجتماعي،¹ وهو الأمر الذي قد يكون له تأثير فعال على توجيه النزعة الأدبية لدى بعض الشعراء، ذلك أن مسألة الانتماء الاجتماعي والمهني قضية لها تأثير فعال في توجيه النزعة الأدبية.

يخضع النص الشعري لمجموعة من القراءات النقدية إما من قبل المختصين أو القراء الاجتماعيين، والقراءة تختلف باختلاف القراء والمراحل الزمنية، فالشاعر الشعبي قديما كان يوجه

1- ينظر: المرجع السابق، ص13.

رسالته للجمهور المستمع، الذي يقيم عمله من خلال جماليات النص المسموعة، عكس لقراءة الجديدة التي انتقلت من السماع إلى القراءة، والشاعر ملزم بوضع غاية من عمله الشعري، إما تأثيراً أو تعزية أو إقناعاً وحتى لإحداث اليأس أو بث الأمل، ويبقى هدفه الرئيس هو نقل الرسالة للقارئ.

إن تعدد القراء يحدث نوعاً من الاختلاف على مستوى الموضوعات والأساليب، فما كثرت قراءته في قطاع اجتماعي معين، يكون أقل كثافة في قطاع آخر بل ومعدوماً في غيره، فمنهم من يقبل على الكتابات الاجتماعية ومنهم من يقبل على الفلسفة الوجودية، غير أن نجاح الكتاب أو الشعراء يكون إما بنسبة عدد القراء أو نسبة مبيع الكتب، لاختلاف القراء بين المتذوقين والمستهلكين والنقاد.

الفصل الأول

الشعر الشعبي ومعايير التصنيف

المبحث الأول: التصنيف وفق المضامين

المبحث الثاني: التصنيف وفق المعيار الشكلي

المبحث الثالث: التشكيل الموسيقي للشعر الشعبي

توطئة:

يستوحى الشعر الشعبي أفكاره ورؤاه من المجتمع على اختلاف طبقاته، فيفيض بروحه ويعبر عن ذوقه ومشاعره، ويصور مستوى حياته ويوقع على ثقافته، سواء أكان متداولاً شفاهة أو مسجلاً بالكتابة، صادراً عن فرد أو جماعة، ناشئاً في قرية أو مدينة، عن فرد كبير في السن أو صغير، فهو ذلك الشعر الذي يصف طقوس الحياة في شتى جوانبها الاجتماعية والثقافية بتصوير يغلب عليه طابع التعميم والنزوع الأخلاقي، فيصطبغ الشاعر بروحه لتحليل ظواهر وظروف الحياة المتداخلة.

إن الوقوف على هذا النوع من الشعر يوقعنا في إشكالية متعارف عليها بين الباحثين والمختصين وهي؛ تداخل المسميات واختلافها من منطقة إلى أخرى، إلا أن هذا اللبس الذي يعتري الشعر له ما يبرره ألا وهو ذلك الاختلاف الحاصل بين النقاد والمختصين وحتى الشعراء في ضبط مسمى خاص به وتعريف شامل له، إذ لا يوجد إجماع حوله ما أدى إلى تفرق الآراء وتعدددها، من منطلق أن الأدب الشعبي هو الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل بالرواية الشفوية¹، ما أدى إلى اختلاف مصطلحات تسمياته بين الشعر الشعبي والملحون والزجل والشعر العامي وغيرها من التسميات، متكئين على ارتباطه بالعامية والرواية الشفوية وجهل المؤلف، ومنهم من ربطه بصفة الشعبية والعراقة والتعبير عن الضمير الفردي والجمعي.

يرى الناقد عباس الجراري أن تسمية **الزجل** هي الأقرب لانتشاره في معظم البلدان العربية من منطلق منشأ الشعر الشعبي هو الزجل الذي ابتكره الزجالون المغاربة، عن طريق التقسيم والتشطير والترتيب للأبيات ومجزئاتها وعن طريق الموضوعات التي يطرقها ثم عن طريق المعاني والأفكار التي يعبر عنها، حيث يقول: "إننا نفضل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي المغربي وندعو إلى هذه التسمية بدلاً من أي تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذيوع والانتشار."²

1- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، ط2، مصر، 1980، ص11.

2- أحمد قيطون، الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح، مجلة الأثر، العدد السادس، الجزائر، 2007، ص165. نقلاً عن: عباس الجراري، الزجل في المغرب " القصيدة"، مطبعة الأمنية، ط1، المغرب، 1970، ص54.

بينما يدافع "محمد المرزوقي" عن مصطلح "الشعر الملحون" في كتابه "الأدب الشعبي" قائلاً: "أما الشعر الملحون الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم فهو أعم من الشعر الشعبي إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء روي من الكتب أو مشافهة وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكاً للشعب أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصف الشعر بالملحون أولى من وصفه بالعامي فهو من "لحن يلحن" في كلامه أي أنه نطق بلغة عامية غير معربة"¹.

يحصّر المرزوقي بهذا التعريف اللغة العامية كأبرز معيار لتحديد مصطلح الشعر الملحون في مقابل المصطلحات الأخرى، كما أن هذا القول هو استرشاد بتسمية الشعراء التي أطلقوها عليه كقول الشاعر:

آئِنِي بَرُضَاكَ قَلْبِي يَنْتَوِرُ * * وَالشِّعْرُ الْمَلْحُونُ مِنْ عِنْدِكَ نَدِيهِ
الشِّعْرُ الْمَلْحُونُ هُوَ لِي يَفْهَرُ * * وَبِيئِكَ سَنُرُ قَلْبِكَ وَمَعَانِيهِ
الشَّاعِرُ مُوحَاًلٌ تَلْفَاهُ يَنْوَدِرُ * * وَيَحَاذِرُ عَ الْجِيْلَ لَمَّا يَصْرِي فِيهِ²

أما الرأي الثالث في هذا كله هو الذي أَلح عليه "التلي بن الشيخ" وهو مصطلح "الشعر الشعبي" دون غيره من المسميات، لأنه من وجهة نظره يتطابق مع مفهوم الطبقات الشعبية لهذا اللون من التعبير أكثر من غيره من المصطلحات الأخرى مثل الملحون والعامي والزجل.³ ويأتي رأي التلي بن الشيخ من منطلق أن الشعر الشعبي مرتبط بالأدب الشعبي، شأنه في ذلك شأن الأدب العربي حيث يقول: الأدب الشعبي هو جزء من الأدب العربي الرسمي، وليس بديلاً عنه، أو نقيضاً له، ووصفه بالشعبية إنما هو تمييز بين تعبير شعبي بسيط في أهدافه وأغراضه، في الأكثر، وبين تعبير يتميز بالعمق، وسعة الإدراك.⁴ وإذا كان دفاع محمد المرزوقي وعبد الله

1- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط5، تونس، 1967، ص51.

2- ملحق النصوص، ص300.

3- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص366.

4- المرجع نفسه، ص388.

الركيبي عن مصطلح الشعر الملحون في مقابل الشعر الشعبي الذي يوحى بأنه غير مجهول المؤلف عكس الشعر الشعبي الذي قد يكون مجهول المؤلف، فإن صفة الشعبية تنصرف إلى ما له عراقة وقدم، وعليه فإن التبرير بصفة الشعبية ومجهولية المؤلف لا تكفيان لنفي فكرة مصطلح الشعبي على هذا النوع من الشعر.

إن رؤية التلي بن الشيخ وغيره تركز إلى عدة أمور منها تحديد مفهوم الشعبية،* من منطلق أن معرفة الشاعر لا تنفي الشعبية عن هذا الشعر، كما أن اللحن صفة يشترك فيها الشعر والنثر، والدارسون أنفسهم اتفقوا على مصطلح الشعر الشعبي وأشكال أخرى من النثر تدخل ضمن حقل الأدب الشعبي.

وإذا كان الشعر الشعبي تدخل فيه مجهولية المؤلف؛ فإننا اليوم نعلم معظم مؤلفي القصائد، وبالعودة إلى الشعر الشعبي الجزائري نجد أنه ينبع من عمق هذا المجتمع معبرا عن آماله وآلامه وإن طغت عليه الروح الوطنية خاصة في فترة الاستعمار، فإننا اليوم أمام شكل مختلف وبناء تجريبي يقضي على الآراء السابقة التي تجعل من الشعر شعرا حتى وإن تغيرت سبل الوصف،

*- إذا رجعنا إلى صاحب روبيير الصغير LE PETIT ROBERT فقد نجده يعرف كلمة (الشعبية) (POPULAR) بتعريفات مستقيضة نختار منها ما يلي :

- ملك الشعب.
- من نتاج استعمال الشعب، ولا تستعمل أبدا في الأوساط البرجوازية وعند الناس المثقفين.
- يتوجه إلى الشعب.

كما نجد تعريفا آخر في قاموس لاروس الفرنسي مفاده أن " محل ما ينتمي إلى الشعب ويغذيه ويتماشى مع ذوقه شكلا ومضمونا".

ومن خلال هذين التعريفين نجد تعريفا آخر أو استنتاجا للدكتور عبد العالي بشير إذ يري " أن لفظة الشعبية أو الشعبي هي كل عمل أو ممارسة يقوم بها الشعب وموضوعها الشعب، وأن مصطلح "الشعبية" لا نجد مبررا لاستعماله ولا يكسب مصداقيته إلا في المجتمعات الطبقة التي قسم نظامها السياسي والاقتصادي شعبها إلى قسمين يكاد يكونان متناقضين قسم قوي مسيطر وقسم ضعيف مسيطر عليه ولكل قسم خصوصيات خاصة به، ولكل قسم طريقته ووسائل التعبير عن آماله وآلامه". عن: أحمد قيطون، الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح، ص، ص 164/163.

فالمهم في الشعر أن يكون منتشرا ومتداولاً بكثرة بين الطبقات الشعبية فلا يظل مقرونا بالمواسم والأعياد، ولا يرتبط بجنس أو فئة عن أخرى أملا في أن ينقل مشاغل وهموم هذه الطبقات. إن أغلب الدراسات السابقة تشير إلى العناية الكبيرة التي أولاها الباحثون الفرنسيون للإلمام بالثقافة الشعبية الجزائرية، فقد اتجهوا منذ القرن التاسع عشر إلى جمع وتدوين الموروث الشعبي وتحليله وتقديم صورة عامة عنه، والشعر الشعبي شأنه شأن بقية فروع الأدب الشعبي فقد حظي باهتمام كبير في الدراسات الأنثروبولوجية والاثنوغرافية، وكذا السوسيو- ثقافية، والمعروف أن هذه الثقافة الشعبية في أغلبها ذات طابع شفهي تتناقلها الأجيال شفاهة عن طريق الرواية، ومن الطبيعي أن تمر مثل هذه الدراسات بمراحل منهجية كالجمع والتدوين والدراسة والتحليل والمقارنة لكشف نقاط القوة والضعف داخل البناء الاجتماعي.

انصب اهتمام الباحثين الفرنسيين منذ القرن التاسع عشر إلى دراسة التراث الشعبي، قصد التعرف على البيئة الشعبية الجزائرية، بالشعر الذي يتناول وقائع المعارك المسلحة بين الجزائريين والجيش الفرنسي، يقول عبد الحميد بورايو: " ... وما حظي منه بالاهتمام كان يرتبط ارتباطا مباشرا بالثقافة المادية، واعتمده الباحثون الفرنسيون كمادة تصلح للكشف عن سلوك الانسان الجزائري وردود أفعاله."¹

إن اقتناع الباحثين الفرنسيين بأن الشاعر الشعبي كان يؤدي وظيفة المؤرخ في تصوير المعارك، وكذا مقاومة الجزائريين للاستعمار الفرنسي، وقد اهتموا كذلك بالحقبة التركية ما جعلهم يجمعون الأشعار، التي كانت تؤرخ لوقائع الصدامات المسلحة التي وقعت جراء الحملات العسكرية التركية، كما اهتموا بالحروب التي كانت تقع بين المجموعات المحلية المشكلة للقبائل فيما بينها، وقد جمعت هذه الأشعار ونشرت مترجمة إلى اللغة الفرنسية، حيث نعثر عليها في الدوريات خاصة والمجلات كالمجلة الإفريقية أو في بعض المؤلفات، ومن بينها نذكر ما يلي:

1- عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، 2006، ص15.

1- مدونة الأمريكي " هودوقسون W.Hodgson " والذي عمل فيها على تسجيل أقدم القصائد الشعرية القبائلية، وهذا قبل احتلال المنطقة من قبل الفرنسيين ببضع سنوات، إذ يعد هذا الشعر من أقدم الأنواع الأدبية التي حظيت بالاهتمام في مرحلة الاستعمار الفرنسي.¹

2- مدونة الفرنسي أ. هانوطو سنة 1867 والتي عنوانها ب: "الشعر الشعبي في قبائل جرجرة" فعمد فيه إلى تصنيف الشعر القبائلي حسب مضمونه، حيث خصص القسم الأول للقصائد التاريخية والسياسية وتناول في القسم الثاني بعض الشعر الغنائي وشعر الحكمة وقدم في القسم الثالث بعض النماذج من الشعر النسوي، فمن الظاهر أن هانوطو قد اعتنى بصفة خاصة بالشعر الذي يكشف عن موقف الجزائريين في منطقة القبائل من الاستعمار الفرنسي، حيث استهل دراسته بقصيدة شعبية تصف رد فعل الأهالي عند سقوط مدينة الجزائر تحت ضربات المدفعية وهجوم العساكر على المدينة، واختيار مثل هذا النص يدل على العناية الكبيرة التي أولاهها الدارسون الفرنسيون لهذه الحقبة الزمنية.²

3- نشر الكسندر جولي عددا من المقالات سنة 1900، عرّف فيها الشعر البدوي المتداول بين " البدو الرحل في بعض مناطق الهضاب العليا والجنوب، وقد حاول تحديد أصنافه وقدم نماذج شعرية منه والذي قام بشرحها والتعليق عليها، إذ ميز بين مجموعة من الأشكال الفرعية للشعر البدوي ؛ كالقطاعة، والرثوة أو المرثية وغيرها.³ ويبدو أن هذا الباحث هو الوحيد الذي لم يخضع بحثه للجانب السياسي والتاريخي، خاصة وأنه حاول إبراز الخصائص الشعرية عند شريحة واسعة من السكان هم البدو، كما ألم بالجانب الجمالي للشعر البدوي.

1- ينظر: عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص36.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص36.

3- ينظر: نفسه، ص39.

المبحث الأول: التصنيف وفق المضامين

يعد الشعر الشعبي من بين أكثر فروع الأدب الشعبي مقدرة على حفظ الأفكار وترجمة ذهنيات الفرد، وكذا عاداته وتقاليدته زيادة إلى أعرافه ومعتقداته الاجتماعية، وبصورة عامة إنه مادة حاملة لتقافة المجتمع التي أنتجها، فدافع على بقائها واستمرارها بالتداول والتناقل الشفاهي جيلا بعد جيل، وفي شكله ومحتواه يترجم الشاعر ذهنية وفلسفة المجتمع في مختلف مناحي الحياة الاجتماعية، فهو جزء من الذاكرة الشعبية ومقوم أساس من مقومات الشخصية الوطنية، فهو يتميز بالروح الوطنية والدفاع عن الحرية والكرامة، ذلك أن منطلقات الشعر الشعبي الجزائري منطلقات واقعية نابعة من آلام وجراح الشعب الجزائري ليس فيها من الخيال والتصور إلا ما يدعم الواقع الاجتماعي.¹

يساير الشعر الشعبي نمط القيم والمقاييس الاجتماعية الشائعة في المجتمع، والتي تتوجه إلى تدارك وتتبع سلوكيات الأشخاص وفقا لما يسئنه المجتمع، وهو بذلك عالم ضخم وزاخر بالتجارب الإنسانية يحمل في كنهه القيم والأحكام والمعتقدات الشعبية، إنه بحث في الحياة الاجتماعية والمجتمع الذي يتداول فيه، فقد تنوعت اهتماماته وموضوعاته من الدفاع عن حرمة الوطن، إلى الرثاء والغزل والوصف فقد تعرض لكل الأغراض وكان له في كل غرض الفضل الكبير.² وبذلك فإنه يعد نسخة حية للحياة الشعبية بما فيها من أنساق ظاهرة أو مضمرة تكشف عن الواقع الاجتماعي بتناقضاته وصراعاته المتواصلة.

عرف الشعر الشعبي في الجزائر العديد من التحولات الكبرى التي مست جانبي الشكل والمضمون، ما أسهم في ظهور النص الشعري المستحدث، بعد أن خرج - الشعر - من نظام التقاليد الشكلية وتضييعه لمفهوم الشعرية في ظل الرضوخ لقوانين خارج نصية، وخارج الذات الشاعرة، لذا حاول الشاعر بدوره أن يخرج عن المألوف سواء من حيث الإيقاع أو اللغة أو البناء

1- توفيق ومان، الثورة التحريرية في الشعر الشعبي الجزائري، دار فيسيرا، 2012، الجزائر، ص08.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص08.

المعماري أو الرؤيا التي يريد أن يصل إليها فحققت بدورها تطورا على مستوى الشكل والمضمون، ولكن تبقى المضامين والموضوعات في مقدمة المعايير التي يعتمدها المختصون في تصنيف المادة الشعرية.

تعتبر مسألة تصنيف فنون الأدب الشعبي من بين المسائل العالقة التي اعترضت الدارسين، فجميع فروعها تعاني من هذه الإشكالية، وذلك راجع إلى تداخل العناصر الفنية والجمالية من جهة، ولعدم اتفاق المختصين على طريقة التصنيف من جهة أخرى، من منطلق أن التصنيف وفق محتوى النصوص هو أول إمكانية يمكن أن يعتمدها الدارس أو الناقد، غير أن هذا الرأي قد يؤدي إلى مشاكل في التصنيف والقراءات النقدية.

بما أن الشعر الشعبي كبقية فنون الأدب الشعبي فإننا على مقدره من اتباع الآراء النقدية التي اتبعتها النقاد والمختصون الغربيون في دراسة الحكاية الشعبية، لتوافق الخصائص واعتمادهم على الموضوعات والأشكال للتمكن من تصنيف المادة الأدبية، وقد اهتم العديد منهم بتصنيف المادة الحكائية كفلاديمير بروب Vladimir Propp وفريديريتش فونديرلين Friedrich Von Der Leyen اللذان اهتمتا بدراسة الحكايات الشعبية.

أشار " أ. فان جنب" وكذلك "فلاديمير بروب" إلى الحالات الوسيطة التي يصعب فيها إرجاع قصة ما إلى أي صنف من الأصناف إذا ما اعتمدت الموضوعات والمعتقدات ونوع الشخصيات أساسا للتصنيف،¹ وهو الأمر ذاته الذي يعترضنا في تصنيف المادة الشعرية، فإذا اعتمدنا فقط على محتوى النصوص فإننا نصطدم بتشابهها أو تعدد الموضوعات والأغراض في النص الواحد، ذلك أن ما نراه اجتماعيا قد يراه البعض سياسيا وما نراه دينيا قد يراه البعض الآخر غير ذلك.

وهو ما أكد عليه "كلود ليفي ستراوس" Claude Lévi-Strauss " من جهته فيما يخص تداخل موضوعات الحكاية الشعبية والخرافية والأسطورية، إذ أن ما يمكن أن يكون موضوعا

1- عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة - دراسة ميدانية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص63.

للحكاية الأسطورية Mythe عند قوم قد يكون موضوعا للحكاية البطولية Légende عند قوم آخرين، ورأى "فريدبريش فون ديرلاين" أن الحكاية الشعبية والخرافية وأسطورة الآلهة وحكاية البطولة تتألف في عمومها من نفس الموضوعات، ومن ثم فإن الفرق بين الأنواع المختلفة للرواية الشعبية لا يتمثل في الموضوع ذاته، فلا يحق لنا أن نتحدث عن موضوعات الحكاية الشعبية وموضوعات الحكاية الخرافية وهكذا، وإنما يجب أن تقوم التفرقة على أسس أخرى.¹

إن الاهتمام بمحتوى نصوص الشعر الشعبي يجعل الدارس يتعامل معها بحذر شديد، من منطلق التشابه والاختلاف، وأسس إدراج صنف مع صنف آخر، من ذلك القصص الديني مع قصص الأولياء، ووصف النبي مع التصوف أو تداخل الأخيرة مع بعضها ما يشكل نصا متداخل الموضوعات، ما يستدعي تقسيم النص إلى موضوعات مختلفة والنص ذو موضوع واحد وهذا ما نبينه في الجدول الآتي:

الشعر	موضوعه
الشعر الديني	يضم النصوص الصوفية، ومدح الرسول والصحابة والتابعين، كرامات الأولياء والصالحين، قصص الأنبياء، الشعر الديني التعليمي،...
الشعر الاجتماعي	يعالج فيه الشاعر قضايا المجتمع والتي تتمثل في الملمات والكوارث، المشاكل الاجتماعية،
الشعر الثوري	المعارك والحروب، تخليد الشهداء والمجاهدين، التأريخ للثورة التحريرية، ..
الشعر الوطني	يمكن القول أن الشعر الوطني يمكنه أن يضم الموضوعات الثورية غير أن الشعر الوطني يشمل كل ما يتعامل معه الشاعر ولسيما قضايا الوطن..

جدول رقم (3)

1- المرجع السابق، ص 63.

يمكن تصنيف الشعر الشعبي الجزائري من خلال " الموضوعات والمضامين التي عالجه الشعراء في مختلف الحقب التاريخية فبعضها سيطرت على مدونة الشعر الشعبي الجزائري في مراحل معينة.¹ كالموضوعات التي تتعلق بالحياة الاجتماعية والدينية والسياسية، وما يتعلق بالكوارث أو الملمات، إلى جانب ما يتناوله من مأكولات ومشروبات وهو جانب هام من جوانب الحياة التي لا يغفل عنها الشعر الشعبي.

كما يميز مولود معمري بين ثلاثة أنواع من الشعر:

أولها: الشعر الديني Ta9sit وهو غالبا من تأليف المرابطين، وضع للمتعة، وهو أكثر رقيا من باقي الأنواع. ثانيها: الشعر الثوري والسياسي وهو من ابداع عامة الشعب، (لا يتطلب الاحتراف) وفي متناول الجميع، وهو شعب مناسباتي يتبع الأحداث ويزول بعد مرورها إلا حينما يكون الشاعر كبيرا (أفصيح) وهذا النوع من الشعر هو ما يمكننا تصنيفه في خانة الشعر الشعبي. وآخرها: شعر الحكمة وبعض الأنواع الأخرى.²

وهو ذات التصنيف الذي أشار إليه هنري باسيه "Henri Basset" إذا ما استثنينا منه الشعر الديني فقد تحدث هذا الباحث مثلما فعل غيره عن تعدد المواضيع والأغراض التي تناولها الشعر القبائلي والتي شملت حتى شعر الحكمة، كما أنه تطرق إلى مواضيع كثيرة بعد ثورة 1871، بالإضافة إلى الأنواع الشعرية التي كانت متداولة قبل ذلك كشعر الغزل، والرتاء، واستحداث مواضيع أخرى فقد تحدث الشعراء عن تغير موازين القوى، وقد خصص هانوطو الجزء الأول والأهم من كتابه للقصائد التاريخية والسياسية، وضمن الجزء الثاني منه خليطا من الشعر الغنائي وشعر الحكمة، واحتوى الجزء الثالث والأخير نماذج مختلفة عن الشعر النسوي.³ وبهذا فإن الشعر الشعبي لا يخرج عن هذه الموضوعات الكبرى.

1- عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011، ص36.
2- بلال حكيمة، الشعر القبائلي في الدراسات الفرنسية، في الفترة الممتدة من 1867 إلى 1962، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو/ الجزائر، 2001/2002، ص41.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 42.

يرى غالي شكري من جهة أخرى أن فؤاد حداد قد تمكن كذلك من " تلخيص شعر العامية من خصائص النشيد القومي والأغنية المذاعة، وينتهي به إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفني الذي يعالج التجربة الإنسانية في أبعد حدودها، فاكتمب هذا الشعر على يديه قيمته الفنية الخاصة،¹ والتي كانت بدورها من روافد التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

1- الشعر الشعبي والنضال الثوري:

رافق الشاعر الشعبي نضال الشعب الجزائري، وعبر بخطابه الصادق المدرك عن المواقف الاستعمارية، وسجل تاريخ الثورات ومواقف الشهداء الأبطال ورصد قوافلهم ليعبدوا طريق الحرية، كما أظهر موقفه تجاه القضايا الوطنية إذ أنه "كان من الطبيعي أن يعيش قضايا وطنه ويتفاعل مع الأحداث التي تجري في بلاده".² ذلك أن الشعر الشعبي الذي يستغرق الفترة الممتدة من 1945 إلى غاية 1962، هو شعر المعركة والنضال الذي يعكس أحداث تلك الفترة ويساعد على تحطيم الاستعمار وتغيير الواقع، والذي أرخ لنضال الشعب وصور معاناته وآلامه وآماله في الاستقلال وعدم الرضوخ للاستعمار الفرنسي، وما جاء بعد ذلك هو استنكار للأحداث الثورية التي ضلت راسخة في الذاكرة الإنسانية إلى يومنا هذا.

كما أن الشعر الشعبي ظل ملازما للحالة السياسية والاجتماعية في الجزائر إبان مرحلة الاستعمار، وذلك من خلال وصف الواقع المزري والعمل على اشعال فتيل الحرب ضد المستعمر الفرنسي، وقد سعى الشاعر الشعبي إلى أن "يقوي عزائم الشعوب ويستنهض الهمم، فقد سعى إلى تمجيد الثورة والثوار والرغبة في التحرر من الاستعمار والاستبداد وتحقيق الاستقلال، وقد عايش الشعر الشعبي أحداث الثورة وراح يصورها وينقلها بصدق وأمانة فهو لا يتقنن في اختيار القوالب الجميلة لكي يؤثر في عواطف الناس، بل يقول الشعر بطريقة تلقائية وعفوية، ويعيش محنة

1- ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1978، ص: 57/58.

2- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري (دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء، الشكل، الدلالة) ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1998، ص22.

الاحتلال بكل آلامها وجراحها، ويصور إحساس مواطنيه، فيذكرهم بأحداث الماضي ليدفعهم إلى الجهاد والتضحية من أجل تحقيق الحياة الكريمة.¹

شكل الشعر منذ فترة الاستعمار وإلى الاستقلال وما بعده علامة بارزة في التاريخ للثورة من ناحية تثوير الذائقة الانسانية، ففي مداخلة خصصت لـ "استثمار الشعر الشعبي في التاريخ"، أكدت الأكاديمية شامة الدرويش أن "التراث متعدد الثقافات في مجال الشعر الملحون يمكن أن يشكل أحد المصادر المهمة التي من المرجح أن تساهم في كتابة التاريخ من خلال دقته في نقل الحقائق والأحداث التي حدثت في عصور وقرون مختلفة".² بمعنى أننا نستطيع القول أن الشعر الشعبي أحد مرتكزات التاريخ التي يعتمدها المؤرخون، لتصوير الشعراء أحداث ومعارك لم يكن الدارسون مهتمين بكتابتها عكس الشاعر الشعبي الذي صور معركة مزعران، وصور قبلها معارك أخرى تعود إلى القرن السادس عشر وسنوضح فيما يأتي مدى مساهمة الشعر في كتابة التاريخ.

1-1- استحضار المقاومة والنضال:

ارتبط الشاعر الشعبي الجزائري بقضايا وطنه وأمته دائماً فقاسمها الأفراح والأفراح، وأسهم بشعره في نصره القضايا الوطنية والإنسانية العادلة، ولاسيما في الفترات الحرجة والصعبة التي مرت بها الأمة الجزائرية، فانبرى الشعراء في كل جهات الوطن إلى تنظيم الصفوف وتجنيد الناس لمحاربة المحتل وحمل الجزائريين على التضامن ووحدة الصف والمشاركة في تمويل المقاومات ونصرتها.

عاش الشاعر الشعبي في الثورة بجميع جوارحه وشارك في صنع جميع المعارك البطولية مع رفاقه ليصورها ويذكر أهم الشخصيات الثورية المشاركة فيها فالمجاهدون يمضون في طريق الجهاد فإما الاستقلال وإما الاستشهاد، وقد استنقت بعض الأغاني الشعبية كلماتها من القصائد

1- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي في الثورة (1830-1945)، ص57.

2- Algérie presse service, la poésie populaire, un document relatait les ères historiques successives, lundi 12 juillet 2021.

الشعبية التي روت محطات مختلفة من الكفاح الثوري والتي كان يتغنى بها المجاهدون ومن ذلك الأغنية الشعبية المنتشرة في منطقة الأوراس:

جاي أنا من عين ملبلة *** سبغ أيام على رجلينا

ووصلنا للجبل كنبينا *** فرأنا سركل علينا

الباطوقاز كلاً رجلينا *** والكروطوش يقطع صدرينا

جأت الموت بلا ذفينة *** اسمحيلي يا الميمة¹

النص هو أغنية ثورية تحاكي معاناة المجاهدين وقت الاستعمار وتصور وفاءهم وحبهم للوطن، فالتصوير هنا ورد كردة فعل عن الصعوبات التي كان يعاني منها المجاهد أثناء تنقله من منطقة لأخرى، ليواجه قوات الاحتلال الفرنسي في الجبال، بوضع كمائن مسبقة يروح ضحيتها شهداء عاهدوا أهلهم ووطنهم على جلب الحرية والاستقلال، وتعتبر الأغنية من أشهر الأغاني الثورية التي كان يرددتها الجزائريون ولا زال.

أما بعد الاستقلال فإن الشاعر وجد نفسه مطالباً بضرورة إعطاء الثورة وجهها البنائي، وهو ما ساعده في استحضار المعارك التي لم يشارك فيها ضد المستعمر، للتذكير بجرائمه، وتخليداً للمجاهدين وأرواح الشهداء، ما أسس لنوع شعري مرتبط بالثورة التحريرية وشعبها المقاوم يمكن تسميته بالشعر الثوري، نتيجة تأثيرات الثورة التحريرية التي صارت كمرجع للشعراء إذ يقول عبد القادر صيدون في قصيدة "يا ربي وارحم الشهداء الأبرار" مترحماً على أرواح الشهداء:

يا ربي وأرحم الشهداء الأبرار *** وأجعل مقامهم في الرضوانية

نبدأ كلامي على السادات الأحرار *** القايمين لي ضربو على الحربة

1- جينا من عين ملبلة، أغنية ثورية تعود للفنان عيسى الجرמוني تحاكي الوضعية التي كان يعيش فيها المجاهدون في زمن الثورة <https://www.youtube.com/watch?v=FnQnX2McJNQ>

يَا رَبِّي يَا خَالِقِي عَالِي الْأَقْدَار * * * يَا مُجِيب تَكُون فِي الْعَوْن مَعَايَا
كُلُّش بَأْمَرِكَ يَا عَالَم الْأَسْرَار * * * يَا عَالَم بِالظَّاهِرَةِ وَالْمَخْفِيَّةِ
بِسْمِ اللَّهِ نَبْدَا كَلَامِي شَاو نَهَار * * * يَا شَبَابِ الْيَوْمِ اصْنَت لِيَا
سَجَلِ يَا تَارِيخِ مَا قَال الْأَحْرَار * * * وانتشرت أخبارهم من مدن وقرية¹
وكذا قول الشاعر "يحي حدوشي" في قصيدة "حلمت بالشهيد" "أورفاغ الشهيد" التي يصف فيها
يوم اندلاع الثورة ويعتبر استحضاره ضرورة وواجب، فهو اليوم الكبير الذي خرج فيه الشعب
الجزائري لتغيير واقعه.

ذُ الْوَاجِبُ أَدُّ نُنْسَمَكُنِّي آسْ أَمْنُزُو نَالْتُورَة
ذُقِّي افْعُنْ يِرْقَارُنْ إِمْرُورَا
لِرَّزَائِرْ أَشْبِيدُ حَرْنْ
أور أوقاذن الشر ذ لعرا
أور أوقاذن لمدافع ذا الطيارة
زران ذ الموت أر اد ماقرن²
لنستحضر يوم اندلاع الثورة
يوم خرجت أولى قوافل الأحرار
لتحرير الجزائر من براثن الاستعمار
تحدوا الجوع والفقر ورث الثياب
تحدوا المدافع والطائرات أسراب
والموت لهم بالمرصاد³

لم تكن موضوعات الثورة مرتبطة بالرجل فقط فالمرأة الشاعرة كان لها نصيب في التعبير عن
قضية الثورة التحريرية كمساهمتها في العمل الثوري وصنع مجد الجزائر الذي راح ضحيته مليون
ونصف مليون شهيد، وشعر النضال تولد منذ دخول الاستعمار الفرنسي للجزائر سنة 1830 غير
أنه انفجر بعد مجازر 08/ماي/ 1945 التي راح ضحيتها 45 ألف جزائري، ومن هنا فإن الأفكار

1- ملحق النصوص، ص301.

*- يحي حدوشي من مواليد 03/ديسمبر/1926، بإغيل علي ولاية بجاية ابن تاجر بالمنطقة، زاول دراسته بالمدرسة
الفرنسية إلى غاية الثانية عشر من عمره، وانتسب للمدرسة القرآنية بإغيل علي خلال الثلاثينيات، نشر ديوان: يا ليل يا
حالك السواد 2004، أفروج إسفرا 2007، الشيخ وبناته السبع 2012، عن: يحي حدوش، قال الشهيد، ترجمها عن
الأمازيغية: عبد القادر عبيدي، دار الأمل، 2015، ص153.

2- يحي حدوش، قال الشهيد، ص81.

3- المرجع نفسه، ص05.

الثورية تبلورت في زمن الاستعمار أو بعده، فمن بين الأسماء النسائية التي عبرت عن الثورة بعد الاستقلال الشاعرة العصامية مشري يمينة* في قولها:

حرب أول نوفمبر ربعة وخمسين*** حَقَّق أهداف كبيرة للمواطنين
الله يرحم الشهداء لِحَرُونَا البلاد*** لازم نعطولهم قيمة ونعرفو ما معنى الجهاد
ابن الشهيد يفتخر ابوه كان في الميدان*** وابن الحركي حاط راسو ندمان
ذكر بنوفمبر عمرك لا تنساه*** حررنا الوطن والحمد لله

الشعب فرحان بالجزائر كرجعت ليه*** ربنا الاستقلال وهذا الشيء غالي نفتخرو به¹
لقد كان الشعر الشعبي في كثير من الحالات مصاحبا للنضال الثوري، ومعبرا عن المضامين السياسية والاجتماعية التي كان يعيش فيها الجزائري في فترة الاستعمار، وقد واصل الشاعر الشعبي مصاحبة الثورة بعد الاستقلال، باستحضار خصال الشهداء تارة، ووصف المعارك تارة أخرى، والتأريخ لمختلف الأحداث التاريخية وهذا لالتماس وجوه الالتقاء والتأثير المتبادل بين الثورة في مختلف أطرها الفكرية والثقافية والشعر المعاصر على مستوى الجزائر والوطن العربي، لتتبع مراحل تطور الثورة والنضال في الجزائر.

1-2- التآريخ لأحداث الثورة:

أدى الشاعر الشعبي دورا إعلاميا وتآريخيا لأحداث الثورة نظرا لغياب وسائل الاتصال والإعلام المتطورة في ذلك الوقت، كما قام برصد مختلف الأحداث التي شهدتها الجزائر قبل الثورة التحريرية وبعدها، بل وسجلها في الذاكرة ما مكن المؤرخين من اعتماد بعض الأشعار الشعبية كوثيقة تآريخية لبعض الحوادث المهمة التي شهدتها الجزائر، كتصوير أحداث الثامن من ماي 1945 في قول الشاعر:

السِينِيغَال يُطِير كَالْمَجْنُون*** حَرَقُوا بِالْبُونِبَات كَم مَن دِيَس

*- مشري يمينة من مواليد 08/ ماي/ 1950 ببلدية تغلعت دائرة برج الغدير ولاية برج بوعرييج.

1- مشري يمينة، بستان الحكمة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص68.

فِي خَرَاطَةَ هَاجَتْ اسْبَبُيُولُ *** فَتَلُو فِيهَا ابْزُورُ وَانْرَارِيْسُ

فَالَمَةَ نَمَّ الدَّمِ عَادَ عِيُونُ *** تَانِي سُوْقَ أَهْرَاسِ عَادَ أَغْفِيْسُ

هَاجُوا ثَانِي أَوْلَادَ شَمْعُونُ *** وَالْعَسْكَرَ أَرْتَمَى مَعَ الْبُولِيْسِ

يُبْعُو ثَمُوتَ مَنْ الْعَرَبِ مَلِيُونُ *** وَالْبَافِيِينِ أَدُوهُمْ أَحْمَابِيْسُ¹

كما توقف الشعراء على مختلف الأحداث التاريخية والثورات المتعاقبة وسجلوا انتصاراتها في حماس كبير كما سجلوا هزائمها في حسرة وحزن، وكان أكبر انتصار هو اندلاع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر 1954 ، وفي ذلك يقول الشاعر عبد القادر صيدون:

فِي الرِّبْعَةِ وَحَمْسِيْنِ تَـأْرِخُ الثُّورِ *** فِي أَوَّلِ نُوفَمْبَرِ شَـأَوْ الشُّتُوْبَةِ

فِي أَوَّلِ نُوفَمْبَرِ كَـأَنْتِ عَـبَـازُ *** وَالثُّورَةُ بَـدَاتْ بِـالْبُنْدُقِيَّةِ

الرَّاعِي وَالْحَمَاسُ فَـلَاخُ وَتُجَـازُ *** كُـلُّهُمُ مُتَّفَقِيْنِ ضُـدَّ الرِّجْعِيَّةِ

لَا رُجُوعُ فِيْهِ وَلو تَقْنَى الأَعْمَـازُ *** تَتَحَرَّرُ البِلَادُ مَالْعُبُودِيَّةِ²

حاول الشاعر الشعبي أن يلعب دور الموثق للأحداث التاريخية خاصة منها تلك التي تعتمد على ثقافة شفوية تعرضت فيه تقاليد الكتابة إلى الاضطراب والانقطاع بسبب ظروف الصدام الدامي والحروب وتحطيم المؤسسات الثقافية. مما جعله يتكفل بدور المؤرخ والمصور للأحداث والوقائع الحربية، واستنكارا بالأحداث الأليمة التي عاشتها الجزائر في فترة السبع سنوات تقول الشاعرة مشري يمينة:

مَلِي نَاصِتِ الثُّورَةِ مُدَّةَ سَبْعِ سَنِيْنِ

مَا خَلَاتِ قَلْبَ فَارِحِ لَا دَمْعَةَ فِي الْعِيْنِ

1- نصيرة ريلي، الثورة في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، العدد04، برلين/ألمانيا، 2019، ص33.

2- ملحق النصوص، ص301.

انتى يا فرانسى الحقارة تضربى فىنا بالطيارة

رانا اعرب ماناش انصاره من عندنا جات الشجعية¹

إن الكفاح الثوري أسس لنوع شعري يحظى بالاهتمام في المجال النقدي لتشبع النصوص بالمعاني الثورية، وكذا التأريخ للأحداث التي لم تعرف اهتماما ودراسة، فقد أصبح النص الشعري كنص تأريخي للعديد من المعارك والثورات التي سجلها الشعراء في قالب شعري.

1-3- تخليد المجاهدين والشهداء:

ظل الشاعر الشعبي في مختلف المقاومات الشعبية في الجزائر، يتغنى بالأبطال والانتصارات ويتجاوز مع الأحداث الكبرى التي تمر بها البلاد، فكان يسارع إلى تسجيلها وتخليدها، وقد وصلتنا الكثير من القصائد التي تؤرخ للمقاومات الشعبية كمقاومة الأمير عبد القادر أو الشيخ بوعمامة أو أولاد سيدي الشيخ.... الخ، أما بعد أحداث 08/ماي/1945 واندلاع الثورة التحريرية فإن الشاعر ذهب لتصوير المعركة الكبرى والأخيرة بتخليد أسماء الشهداء والمجاهدين والمعارك التي خاضها هؤلاء الأبطال، وسنقتصر على بعض الأمثلة فقط لأنه من غير الممكن التطرق إليها كلها لأن هذا الأمر يتطلب دراسة وافية ومستفيضة خاصة بالشعر الثوري.

يشير الشعراء في قصائدهم إلى الشخصيات الثورية كالعربي بن مهدي وعميروش والسي الحواس وغيرهم من الشهداء الذين استشهدوا في سبيل استقلال الجزائر، فقد استشهد العربي بن مهدي في السجن في 04 مارس 1957 جراء التعذيب الكبير الذي تعرض له في السجن غير أنه لم يعترف ولو بكلمة واحدة وهو الذي وقد قال فيه الجنرال بيجار: لو كانت لي ثلة من أمثال العربي بن مهدي لفتحت العالم" لرباطة جأشه وصبره الكبير للتعذيب الذي لاقاه من الفرنسيين، يقول في هذا المقام الشاعر عبد القادر صيدون:

فِي السَّبْعَةِ وَخَمْسِينَ يَأْبَعْدَهُ نَهَار * * فِي الرِّبْعَةِ مَارَسَ فِي المِيلَادِيَّةِ

بَلْمُهَيْدِي رَاهِ فِي يَدِ الكُفَّار * * وَيَعْدَبُ فِيهِ الكَلْبُ صَبْحَةَ وَعَشِيَّةِ

1- مشري يمينة، وصايا العصامية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008، ص136.

مَا يَعْرِفُشِ الْخَوْفَ كِي السَّيِّدِ حَيْدَرٍ * * يُتَخَدَّتْ مُعَااه بِالْفَانْتَازِيَّةِ¹

اهتم الشعراء بصفات الشهداء والمجاهدين الذين ضحوا بحياتهم وأموالهم في سبيل الحرية والتحرر، ويعد موضوع الثورة التحريرية من أبرز المواضيع التي انبرت عليها جميع الأقلام الأدبية إلى يومنا هذا، فقد أصبحت القصيدة الشعبية وثيقة تاريخية تصور تلك التضحيات التي قدمها المجاهدون والشهداء، وهذا ما يتجلى في قول الشاعر رشيد بلومون في نص حرية:

ملي خرج ما عاد

فلا موسم... ولا عياد

جابت صندوق ووساد

خلاها مسكينة ولية

خلاها... ف السَّابِعِ وَشَوِيَّةِ²

النص يثير قضية تنتشر في الحروب وهي أن يترك الزوج زوجته ويذهب للجهاد ولا يعود إلا بعد انتهاء الحرب، وقد صور هذا الفراق من خلال قوله: ملي خرج ما عاد، وهذا دليل على طول المدة التي يقضيها الرجل بعيدا عن أهله، والذي قد يترك زوجته حاملا وأمه في حالة من القلق والانتظار، يقول:

دعاوي مو في الزواد

خلالها سر ووصية

قالها سمييه عليا

1- ملحق النصوص، ص 293.

2- رشيد بلومون، سيلفي، ص 122.

ولا سميها سعاد

وأنا ناديها حورية¹

كان هذا التلاحم بين رجالات الثورة والشعب سببا في تكوين ملحمة شعرية بلغة الشعب البسيطة فتعددت قوافيها وتنوعت ألحانها، إلى يومنا هذا بالاستذكار الدائم لواقع الجزائر في زمن الاستعمار، وهذا ما يظهر في التلاحم العالق بين الشاعر والشهيد رغم مرور السنين وتعاقب الأجيال؛ يقول الشاعر يحي حدوش:

كانت من أطول الليالي

ذ يون بيض إطولن

ليلة حلمت بالشهيد

ذقي إيورفاغ الشهيد

بكلماته المؤثرة

س لهذوريس إيجرحن

روى لي كيف رفع السلاح³

غف ثوفغا ينس يحكايبيد²

إن الثورة التحريرية وأحداثها وجميع مراحلها إلى غاية بلوغ الاستقلال ولد في الشعراء ثورة شعرية داخلية، فتأخذ الكلام منهم وتترجمه لقصائد ونصوص شارحة للوضع الذي عايشته الجزائر في فترة الاستعمار ومرحلة الكفاح المسلح بالتحديد، بمعنى أن الاستعمار خلق مخيالا أدبيا مرسخا في الذائقة الشعرية.

إذا كان الشاعر الشعبي معاشيا للواقع الاجتماعي في البلاد خلال الاستعمار وبعده، فإن تلك الأحداث التي عايشها الشعب الجزائري خلقت في مركز اللاشعور مرجعية ثقافية هي الاستعمار الفرنسي والثورة التحريرية بجميع محطاتها ومعالمها، غير أن هذه المحطات التاريخية

1- رشيد بلومون، سيلفي، دار الأوطان، 2015، الجزائر، ص122.

2- يحي حدوش، قال الشهيد، ص83.

3- المرجع نفسه، ص07.

أصبحت استرجاعات زمنية يتلاعب بها الشاعر لخلق نص شعري مؤرخ لحوادث عاشها المجاهدون ومعارك اشتبك فيها مع الجيش الفرنسي، بمعنى أنها أصبحت نقاطا يقتبس منها نصوصه ويحورها إلى قصائد، غير أن هذا الكلام لا ينطبق على شعراء مرحلة معينة بل امتد إلى يومنا هذا.

2- التعبير عن القضايا الاجتماعية:

الشعر الاجتماعي هو ذلك الشعر الذي يتناول القضايا الاجتماعية ويعالج بعض الآفات والظواهر الخاطئة والمخالفة لقيم وأعراف المجتمع خاصة، ويهدف الشاعر من ذلك إلى إصلاح ما أمكن شعراء، أو على الأقل إظهار الخلل ولفت الانتباه إلى ما يراه خطأ، حيث يتناول الشعراء العديد من الموضوعات كالمرأة والشباب والزواج والآفات الاجتماعية كالتدخين والخمر والمخدرات والسرقة وانحطاط الأخلاق والعلاقات الاجتماعية والتضامن والتحسيس بالمشاكل التي فرضها العصر.¹

سنسعى في هذا القسم من البحث إلى استقراء بعض الأغراض الشعرية التي جاءت في سياق العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع الواحد وتعاملاتهم المختلفة، وكل ما يسوده من قيم أخلاقية تتوزع بين عدة أغراض شعرية معروفة أو قد تكون مستقلة أو تأتي بين ثنايا القصائد، كالعادلة الاجتماعية، ونشر التعليم، ومشاكل العمل ومحاربة الانحلال الخلقي، والحث على الإصلاح والبناء عموماً، بشيء من التحليل والتفصيل وذلك راجع إلى بساطة الحياة واعتمادها على النشاط الفلاحي وبعض الحرف والصناعات الضرورية ما أدى إلى اهتمام شعراء الشعر الشعبي بقضايا اجتماعية فذهب بعضهم لاعتماد أغراض الشعر العربي القديم كالغزل والهجاء والرثاء وذكر الملمات التي أصابت الجزائر كالزلازل، الفيضانات، الحرائق، الهجرة غير الشرعية، ووصف الشخصيات التاريخية، ورؤساء الجزائر، ومدح الجيش الوطني، والفريق الوطني لكرة القدم

1- محمد صالح بن علي، روائع من الشعر الشعبي علي عناد - جمع وشرح وتعليق-، إصدارات دار الثقافة، الوادي الجزائر، ص141.

وهذا ما جعل من الشعر وسيلة لنقل التفكير الفردي والجماعي وما الشاعر فيها إلا مصور لهذا الواقع.

2-1- الغزل: إنه تعبير عن الحب وعن أحاسيس المحبين، وعن جميع انفعالاتهم وما تعكسه تلك الانفعالات في النفس من ألوان الشعور، وهكذا فإن الغزل نبع من تجربة الشاعر الصادقة والتي تستمد فيها معانيه من عطاء الشعور "الغزل هو غرض من أغراض الشعر الغنائي يصف الحبيب وما فيه من محاسن، كما يصف الحالة النفسية نحوه بما فيها من أشواق وخوارج، إنه حديث عن الحبيب وعنه"¹.

يعتبر الغزل غرضاً متميزاً في الشعر الشعبي ذلك أن قائله يسعى إلى تصوير حالته النفسية والشعورية تجاه المحبوب، وما تعرفه من هزات عاطفية مرتبطة بتصرفات المحبوب وردات فعله الموزعة بين الوصل والهجران وبين فرحة اللقاء وألم الفراق وقد حاول الشاعر أن يصور هذه المعاناة، وصورة المحبوب متكررة في النصوص الشعرية إما في شكل شكوى أو شوق وتصوير للألم الذي تركه ذلك الفراق وهذا ما تجسده شدة الشوق وآلامه وما نلمسه في العديد من النصوص الشعرية حيث يقول أحد الشعراء:

أَلَا سُرُونُ مُؤْرَايَ جَا جُ لَعَشَ أَحْمَامَ * * * تَبْكِينِي الْأَشْوَاقَ كَمَا يَبْكِي الْحَمَامَ دَاخِلَ عَشِهِ

أَلَايَ تَنْوَعَدَّابَ أُمَّ يَبُيْضَ أُمَّ سَ وَسَ * * * يَتَعَذَّبُ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ²

الشاعر هنا يشبه نفسه بالحمام الذي يهدل باكياً في الليل، وهو تصوير عن الألم الذي يعاني منه في الليل بسبب اشتياقه للحبيب، فتشبيهه جاء ليبين ذلك الألم الدائم وهو ما يعاني منه في الليل والنهار، فالألم هنا سببه الحنين والشوق للحبيب والبيتان يصوران المعاناة التي يعيشها.

وقد صورت الشاعرة مشري يمينة الشوق للحبيب في قولها:

1- فواز الشغار، المؤسسة الثقافية العامة (الأدب العربي)، دار الجبل، ط1، بيروت، 1990، ص93.

2- ذكي بوشتي ومحمد المسعودي، مختارات من الغزل الأمازيغي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2006، ص26.

دَفَعْتِنِي بَلِيْبَارِي أَدْمِي سَاَح *** نَظْم فَيَا وَمَرْكَبْنَا النُّوَاَح
 أَسَأَلْت نَفْسِي فِي الْمَسَاءِ وَالصَّبَاَح *** قَاتَلَهَا صَاَرِحِي نَرْتَاَح
 جَوْرَت عَنِي أَدْلَكْتَنِي فِي لَمْرَاَح *** سَمَعْت النَّاس بَصِيَاَح
 وَجَدْت قَلْبِي أَبْيَضَ أَوَّلِينَ نَرْتُو مُرْجَاَح *** سَنِينَ طَوِيلَةً وَأَنَا صَاَبْرْتُلَهَا صَبْرِي مُرَاَح¹

حاولت الشاعرة أن تتفحص دور الرجل/الذكر لتجسد الحالة الشعورية التي يعيش فيها الرجل، فالأبيات تصور المأساة الشعورية المتولدة عن الألم الذي يتركه الحبيب من حيث المعاني والدلالات، ذلك أن قضية الغزل في الأغلب نابعة من المرأة أو عنها، من خلال تجسيد الجمال الخلفي والأخلاقي للحبيب ما يولد علاقة الحب بينهما، وهي علاقة شعورية تكتمل بعد الزواج وقد جعل الله المودة والرحمة بينهما، والغزل من بين الفنون الشعرية المستقلة في الشعر عموماً لتحققه منذ القديم في الشعر الجاهلي، والنص أعلاه صورة موجزة عن الغزل في الشعر الشعبي فهو تصوير لحالة شعورية تولدت عن انفصال الأنثى عن الذكر، فعبرت الشاعرة عن الإحساس أو العاطفة التي تواجه أي فرد، بألفاظ توحى إلى الحالة الشعورية التي وصلت إليها كلفظة (دفعتيني/ الطعن) (أدلكتيني/ الدلك أو العجن)، وهذا تعبير عن الأثر الذي تتركه المرأة في الرجل أو العكس، وهذا ما نلمسه في الأبيات الأخيرة من نفس النص حيث تقول:

يَا رَبِّي فَرَعٌ عَنِّي صَبْرِكَ نَرْتَاَح *** قُوْتَهَا عَقَبْت فِي لَفَاتِ وِرَاَح
 أَنَا بِالْعَسَلِ أَلْفَمَهَا أَهِي بِالْخَنْجَرِ كِي الدَّبَاَح *** حَسِبْت رُوْحِي مُضْرِبَةً وَيَخِيْطُ فَيَا الطَّرَاَح
 الْمَسْلَةَ أَتَشَلُّ فِي لَحْمِي بَلَا مَا يَخْضَرْنِي الْجَرَاَح *** نُصْبِرُ نُصْبِرُ وَسَعَاتِ نَقُولُ أَحْ

إن المعاناة المجسدة في نص الظالمة ظلمتني تصور ما يعانيه الرجل من قساوة الحبيب واللامبالاة التي تتميز بها المحبوبة، وفي الأبيات تصوير لشدة معاناة تباريح الشوق وآلامه، فقد

1- مشري يمينة، وصايا العصامية، ص158.

فقدت الاحساس تجاه الأشياء خاصة في الصورة الأخيرة التي تبين مدى الصبر عن ألم الفراق، ومدى الصبر الذي يحمله الحبيب، فالشطر الأول من البيت الثالث يبين لنا الحالة التي يصل إليها الرجل في حالة الفراق، وهو شعور لا إرادي سببه الشوق للحبيب، وهو يشبه الشعور الذي أطلقه الشاعر توفيق ومان في نص محبوب قلبي إلا أن معاناته أقل من تصوير معاناة الشاعرة حيث يقول:

وينك يَا مَحْبُوبَ قَلْبِي وَبَيْنَ نَعِيشِ

ذَاكَ الْقَلْبِ وَفِيهِ نَارُكَ وَبَيْنَ يَرْوَحِ

سَلْتَاكَ وَأَنْتِي حَارَةٌ مَا جَاوَبْتِي

رُحْتِي خَلِيَّتِي الْخَاطِرُ ذَا مَجْرُوحٍ¹

فما يستوقفنا في الصور الموظفة في النصين أن الشاعران يعبران عن شعور ذواتنا وذلك بفضل تقنية الجمع لا الاستفراء بشخص معين، فلا يعلم القارئ المقصود من النص غير الإيحاء العام، والصور الموظفة سواء عند الرجل أو المرأة وهذا ما يساعد في إنجاح التعبير الفني للشعراء، وإذا كان الغزل يحمل الكثير من العتاب والشكوى بين المحبين فإن هذا ناتج عن التكبر والإهمال والتجاهل ما يولد الحب بين الطرفين، ويسبب هذا الحب أصبحت الحبيبة ملهمة للشاعر، وقد وجد الشاعر الحدائي نفسه مجبرا على تصوير حبه للمحوبة من خلال ما يلاقيه من عذاب وألم، بقالب مستحدث وأكثر إيحاء كقول رشيد بلمومن في نص "ريقي":

عَرَفْتُ الْمَا يُنْشَفُ بِ الرِّيحِ وَالْحَمَانِ

أَنَا رِيْقِي نُشَفُ مِنْ صَبْرِي عَلَيْهَا وَعِنَادُهَا

تَفَرَّقْتُ عَضَايَا وَصَعْبُ الْجَمْعِ وَاللَّمَانِ

1- توفيق ومان، غارت شوقتي مني، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2019، ص81.

الكبدة تشكيلي حُرْفَتْها والقَلْب رَأْدُها.¹

يمتاز الغزل في الشعر الشعبي بغزارة المعاني وعذوبة اللفظ باعتبار المسافة الكامنة بين الأنا والآخر، فكثيراً ما نجد الشاعر منفعلًا بموضوع المرأة ولهذا ينطلق من ذاته وليس من موضوعه، وبهذا استطاع الشاعر في نصه الذي عنوانه بـ "ريقي" أن يعكس الحالة النفسية التي يعيش فيها ويصور ذلك الشوق الغالب على نفسيته، بتوظيفه لصور وألفاظ معبرة مثل الصورة الأولى، التي شبه فيها اشتياقه لها بحالة الظم الشديد الذي يعاني منه الإنسان عند انقطاع الماء، فالمرأة بهذا التصوير عنصر أساسي في حياة الإنسان كالماء، أو أي عنصر لا يمكن أن يعيش الإنسان بدونه.

إذا كان تصوير الشاعر يعكس الحالة الشعورية التي يغلب عليها الشوق والحرمان، فإنه بعد الفراق يكثر من الشكوى والأنين من هجران الحبيبة، لذا يقول بلمومن في نص آخر:

رديلي من وقتي اللحظات ودقائق

من غير اللأيق هكذا طائر بعثرتيه

بجنبك كنت وأنا ليك حان شايق

رديلي ألي باقي وما زال ما نثرتيه²

استطاع رشيد بلمومن من خلال نصه أن يصور ذلك الصراع القائم بينهما من خلال الإفراط الذي عانى منه، والوقت الذي أضاعه معها وهذا دليل على حبه وارتباطه الشديد بها وهو الذي جعله يتحسر في شكواه وتضرعه منتظراً جواباً شافياً، فهذا النوع من الشعر يسعى إلى تصوير العواطف وما يلاقيه الشاعر من ألم البعد ومرارة الهجران، والاكثار من الشكوى والألم الشديد الذي يسببه الفراق، والخوف من اللائمين والشامتين الذين يسخرون من فراق الأحبة.

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص 77.

2- المرجع نفسه، ص 75.

2-2- الرثاء:

من المعروف أن الرثاء غرض من أغراض الشعر العربي وهو من أقدم وأهم فنون القول التي مارسها الانسان لارتباطه بحقيقة كونية كبرى هي الموت، وبما أن الموت قدر يعيشه الإنسان فهذا ما جعل له مكانة أساسية في الحياة الانسانية فليس هناك في " العالم أمة لم تعرف الرثاء، كما ليس فيه أمة لم تعرف الموت"¹ ولهذا يمكن اعتباره من أكثر الأغراض الشعرية ارتباطا بالوجدان البشري، ففقدان الانسان العزيز يخلف أثرا عميقا من الحزن والألم، خاصة إذا كان الميت قريبا للقلب كالوالدين والأبناء والأصدقاء.

يفتح فراق الوالدين مساحات كبيرة من الحزن والألم لدى الأبناء والذي لا يمكن أن يحس به غير الذي فقده، فيحاول الشاعر إيصال ذلك الاحساس لآخر في قوالب شعرية تصف ذلك الألم الداخلي، فالألفاظ التي يعبر بها الشعراء تنقل ذلك الواقع الشعوري وتساعد المتلقي على تحديد مستوى الحزن والألم، فالشعور واحد عند الجميع إلا أن الإيحاء اللغوي يختلف من شاعر لآخر، وهذا ما يتجلى في قول الشاعرة مشري يمينة التي تصف الحالة التي تعيشها بعد الفراق الأبدي لوالدها:

واش ندير راني توحشتك ألميمة

حتى وذنك صم ما يسمعو مني كليمة

ريبتيني وأنا حبيبتك ألعيمية

البعد والظروف ونطل عليك أنا اليتيمة²

إن الذكريات التي عاشتها الشاعرة مع والدتها جعلتها تشتاق وتحن لها ولكلامها، والنص يعبر عن الألم الداخلي الذي تعاني منه خاصة عند استرجاع الذكريات ولا سيما في المناسبات

1- شوقي ضيف، فن الرثاء، دار المعارف، د.ط، مصر، 1955، ص99.

2- مشري يمينة، بالقيم والأعمال تصلح الأجيال، دار هومة، الجزائر، 2001، ص79.

والأعياد ما يذكرها بكل صغيرة وكبيرة، وهذا ما صوره كذلك رشيد بلمومن في نص " عيد وموت" الذي يستحضر فيه وفاة والدته التي صادفت العيد يقول:

لو الفرحة...

لي زاعمها

يا عيد بيدك،

ما خليتو دا ما..

بجنتها ... خضرا نباتة

بين يدينا ويديك جا

يا العيد سيدك...

كأنوا داها الموت

يوم العيد.. فينا شماتة¹

فكم من شخص فقد عزيزا عليه في العيد فجعلت من الفرحة حزنا لفراق ذلك الشخص، والنص يصور فرحة العيد والحزن المصاحب للموت الذي يعدُّ قدرًا من عند الله لا يفرق بين الأيام والأعياد، فعدم تكامل فرحة العيد بوجود الأم جعل الشاعر يؤنب العيد الذي توفيت فيه والدته فلو وهذا تصوير عميق عن مدى حب الوالدين. وهو ما قائلًا:

جرأ الموت عل العيد

جا يا ما يريدك...

كل ما هل العيد

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص120.

قُلُونَا سَلْ

قَطَّعَهَا بِالْفِرَاتَةِ¹

فالموت ذكره تتجدد مع كل عيد أو موسم يمر على الشاعر فيفتح بذلك جراحا وذكريات مع والدته، كما يذكره بضرورة الترحم عليها وزيارة قبرها وهذا ما صوره الشاعر عبد القادر في العديد من قصائده كقوله:

المُيْمَةَ كَانَتْ رِيَايَةَ * * * * * وَنَمَصَرَ بِيَا ثَمَصَار

كَلْمَتِي هِيَ شَقْوَايَا * * * * * وَعَلِيَا شَرِنْتَ الْمُرَار

يَا رَبِّي ثَقْبَلْ دُعَايَا * * * * * اجْعَلْهَا فِي دُونَ الْمُخْتَار

احشَرَهَا جُورَ الصَّلَايَةِ فِي * * * * * الرُّوْضَةِ تُصَلِّي مَعَ الْأَبْرَار²

إن ارتماء ذات الشعراء في أحضان الذكريات التي تجمعهم بالوالدين والأحباء له دلائل وأهداف، فمن خلالها يحققون نوعا من الاستذكار لدى المتلقي، والعلاقة التي كانت تجمعهم والخصال التي تميز الميت فلا غرابة من أن يظهر الشاعر في حالة من الضعف والحزن والألم.

2-3- شعر المناسبات والمواسم:

2-3-1- موسم الحصاد: يعتبر من أبرز المواسم التي يجتمع فيها الفلاحون ففيه تتم

عملية الحصاد والدرس ففي القديم كان السكان يعتمدون على المنجل الناس البسطاء أين تنتشر التويذة ويكثر التعاون بينهم فيتجاوز عدد الفلاحين الخمسين في جو ديني محض إذ تكثر الصلاة على الرسول في كل أطوار عملية الحصاد حيث يتقدم الشيخ الكبير وينشد أنشودة الحصاد المتمثلة في:

1- المرجع السابق، ص121.

2- عبد القادر صيدون، 300.

صَلَّى اللهُ عَلَى الْمُحَمَّدِ **** صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ
 صَلَّى اللهُ عَنْهُ دَائِمًا **** جُنَّةٌ وَكَثُرُوا نَعَائِمُ
 صَلُّوا عَنْوَةً ظَاهِرًا **** وَالْمُخْتَارُ سَيِّدُ الظَّاهِرِ
 صَلُّوا عَلَى سَيِّدِنَا ** وَمَالِنَا يُحِيدُنَا ** وَتَرَحَّلُوا مِنْ دَارِ لُدَارِ
 وَنُعِيطُوا لِلْيَبْنِيِّ ** هَاكِدَا تَفْنَا الْأَعْمَارُ ** وَمَا يُدُومُ إِلَّا رَبِّي¹

يحمل الشعر الشعبي دلالات عديدة تمس القضايا الاجتماعية والثقافية فيما يخص الانسان والبيئة التي ينتمي إليها، فالشاعر الشعبي شأنه شأن أي شاعر مبدع، فهدفه الأول والأسمى هو نقل الصورة العامة للمجتمع من خلال تصوير الطبيعة الانسانية، والتي تتميز برمزية معينة عن المجتمعات الأخرى، يسعى من خلالها الشاعر رسم صورة المجتمع الذي يتميز بمميزات قلما نجدها في مجتمعات أخرى، وقد ارتبط الشعر الشعبي بمجموعة من الاحتفالات والطقوس والمعتقدات* التي ترتبط بالغناء والرقص والموسيقى والتي تقام في الأعياد الدينية كالمولد النبوي وأيام الصيف والحصاد وليالي السهرات وأيام الأفراح والأتراح وأثناء عودة الحجاج وكذا الطقوس الجنائزية.

2-3-2- الولادة:

يعد مولد الطفل في عائلات المجتمع البراجي بمثابة الحدث المفرح، إذ تفتح في تلك البرهة مداخل السماء والجنة على الوالدين والأقارب، ذلك أن عنصر الذكر في الوسط المنزلي هو رمز شرفها وعظمتها وقوتها وعزتها وديمومة نسلها، فيعلى من وزن المرأة التي توصف باللبوة، وتحضر أشهى الأطباق الشعبية، حيث أن المرأة المذكار ينتابها الاعتزاز والكبرياء وكأن على رأسها تاج

1- الراوي: الحاج لشهب بن حمدات، المهنة/ بناء، من مواليد 1948، بالبيت، في 20-10-2016.

*- يقصد بالطقوس والمعتقدات تلك التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية والتي لها صلة بالجانب الروحي من حياة الانسان ويندرج ضمن هذا التعريف تلك الممارسات والشعائر الأسطورية التي كان يقوم بها البدائيون لتأمين حياتهم من الشر والأخطار. عن: كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والاصول) اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2004، ص119.

مرصع، أما المرأة المئناث* فتمنى لو أن الأرض انشقت لتبتلعها فيعتريها الحزن والشعور بالذل.¹ ما يجعل النساء تطلق العنان لكل ما يختلجها من فرح بميلاد الطفل أو مدحا بالمرأة والرجل من ذلك أشويق شريفة القبائلية في ميلاد الطفل في قصيدة "ليلول وقشيش ذي الحارة" قولها:

يْفْرُحُ وول يزلّي ايكري

يفرح القلب ويذبح الكبش

التجرة تمقرا تمغي

الشجرة قطعت ونبتت

سي ثمي يلها الصبر وين يطف ذي سيدي ربي

الصبر جميل لمن يحسن الظن بالله

يفرح وول يزلّي أنعلوك

فرح القلب ويذبح الكبش

الشجرة تمقرد لخلوف

الشجرة ظهرت فيها

وين يطفن ذي ربي لا خوف²

من يتمسك في الله فلا خوف عليه

يعد ميلاد الطفل الذي طال انتظاره في الأسرة القبائلية بمثابة رمز للشرف والعظمة والقوة لاستمرار نسلها، خاصة بعد الكلام الذي ينتشر بين الناس على المرأة التي يطول عدم انجابها حيث يذبح الأب الكبش فرحا وردا على كلام الناس، فيعلى من مكانة الأم وبيبارك لها الأقارب ويعدون لها أفضل الأطباق التقليدية كمرقة الفول والعدس.

2-3-3- الزواج واستقبال العروس:

تستقبل العروس في المجتمع القبائلي بغناء مجموعة من النساء، اللاتي يرتلن قصائد تعرف باسم أشويق ن تسليت / Achwiq N Teslit أو حفل استقبال العروس فتمتدح العروس والعريس وأهلها، والنساء يتطرقن في أشعارهن إلى موضوعات مختلفة حسب المقام كأن يثنين

*- المرأة المئناث هي المرأة التي تلد الإناث فقط.

1- ينظر: حورية بن سالم، أثر اللغة العربية في تكوين الأدب الشفوي الأمازيغي، ص333.

2- na chrifa. lloul waqchiche.album1998. <https://www.youtube.com/watch?v=PpTpMRamK7s>

على العروسين وأهليهما وجمال العروس وكذا الثناء على أهلها وتربيتها وأصالة عرقها يوم خضب الحناء وكذا ذكر أخلاق الرجل وفحولته وتربيته وشرفه وأصالة عرقه.¹ ومن ذلك هذه الأغنية الشعبية التي تقول فيها شريفة القبائلية:

بسم الله أنبدو	بسم الله نبدأ
آنبدو ذ الخير	نبدأ بالخير
كميني آئسليت آ لعيون الطير	أنت أيتها العروس يا عيون الطير
بسم الله نبديو	بسم الله نبدأ
آنبدو ذق الريح	نبدأ بالهناء
كتشيني آ يسلي آ يثري ن الصبح	أنت أيها العريس يا نجم الصباح
بسم الله آ نبديو	بسم الله نبدأ
آنبدو ق يماس	نبدأ بوالدته
أترباد تاحمامت يوغيتس أوغيلاس ²	ريت حمامة تزوجها أسد

ملاحظة:

يعد " أشويق/Achwiq " من أبرز فروع الشعر الشعبي القبائلي النسائي حيث أن المرأة القبائلية تعبر من خلاله على كل ما يختلج نفسياتها، ويحمل هذا النوع الشعري أبعادا رمزية وأخرى

1- صبرينة حفاد، الشعر النسائي في قرية رافور (البويرة) مقارنة انتروبولوجية رمزية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو، الجزائر، 2012-2013، ص62.

2- CHERIFA: Achewiq n'teslit (louanges à la mariée) "lloul aqchich" (Chants Kabyles)
<https://www.youtube.com/watch?v=DYNbYpV5-EQ>

أنتروبولوجية عديدة، لعل من أبرزها ذلك المقعد الروحي الذي يتجلى في تشكيل النساء لحلقة يرتلون فيها مختلف القضايا التي يعشنها.

يأخذ الشعر النسائي أبعاداً رمزية عديدة فالمرأة تعبر عن شعورها أثناء جني الزيتون والنسج واعداد الكسكسي وأثناء مداعبة الأطفال، وهناك من الأشعار ما يستذكر الثورة التحريرية ووصف المجاهدين والشهداء، ومنهن من تصف الحال الاجتماعية التي تعيشها كالفقر والمرض والغربة، والملاحظ أن هذا النوع الشعري تؤديه مجموعة من النساء اللاتي تشبعن بالحياة الاجتماعية، ولعل المرحومة شريفة القبائلية المنحدرة من منطقة الماين بولاية برج بوعرييج إحدى أبرز النساء القبائليات اللواتي حاولن أن ينقلن هذا الموروث الثقافي لخارج الجزائر، حيث أنها برعت في الأغنية الشعبية ما جعلها تصل إلى العالمية .

3- النزعة الدينية:

إن الدين هو كل تلك الممارسات والشعائر الدينية التي يمارسها الفرد والتي تتحكم في تصرفاته وتضع الأسس لتعاملهم، فالصلاة والزكاة والصوم والحج والأعياد تقوم بدور بارز في قيام العلاقات الاجتماعية فالصلاة مثلاً هي من الشعائر والممارسات الدينية الهامة التي لا يجب التهاون في أدائها حيث يقول المثل الشعبي: لا تعزيني في ولدي اللي مات، عزيني في وقت عصر الجمعة اللي فات" ويقال أيضاً: "لي يصلي ويخلي في النار مدلي" فهذا دليل على مكانة الصلاة بين أفراد المجتمع الواحد.

أما الشعر الشعبي الديني هو ذلك " الشعر الصادر عن نفس مفعمة بالعاطفة الدينية، ويتعرض الشعراء فيه إلى موضوعات ذات ارتباط مباشر ببعض المسائل والقضايا الدينية، التي يرى الشاعر أنه من الضرورة الوقوف عند بعض من تفاصيلها من ناحية، ومن أجل إفادة أكبر شريحة من الشعب بما يريد أن يوصله لهم من معلومات أو مشاعر بلغتهم البسيطة.¹ والغرض

1- عاشور سرقمة، الشعر الشعبي الديني في مناطق الصحراء الجزائرية - شعراء منطقة توات عينة- مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد3، غرداية، 2008، ص9-12.

من هذا الشعر هو التحدث على نعمة الإسلام وعبادة الله عز وجل ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم وذكر خصال الصحابة والتابعين من العلماء والفقهاء ومرامي هذا الغرض الشعري تتمحور في العديد من الأهداف تذكير الناس بدينهم ودعوتهم إليه والتشبيث به.

استقى الشعر الشعبي موضوعاته وأساليبه الفنية من الدين الاسلامي، ويعود ذلك إلى النشأة الدينية للشعراء الشعبيين الذين تكونوا في الزوايا بحفظ القرآن الكريم وسنة نبيه، بذلك شق الشعر الشعبي الديني الجزائري طريقه وحط رحاله وتمكن من قصائد الشعراء بفضل هذه الدوافع والنوازع فانتشرت المدائح الدينية والمولوديات.¹

يعد المدح من أقدم الأغراض الشعرية التي تهتم بالحديث عن مناقب وخصال الأفراد، أو يخلد مواقف جسدها الانسان، وأيا كان الأمر فالمدح يرتبط بقيم إنسانية وأخلاقية فاضلة حققها الممدوح وكان لها أثرها وتأثيرها في الحياة الإنسانية. أما المدائح النبوية هي "من فنون الشعر التي أذاعها التصوف، فهي لون من ألوان التعبير عن العواطف الدينية وباب من الأدب الرفيع لأنها لا تصدر إلا من قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص."²

يتمثل المديح النبوي في مدح الرسول (ص) بذكر محامد صفاته وأخلاقه ومولده والتقرب منه والثناء عليه وذكر سيرته، حيث أن الاتجاه إلى مدح الرسول (ص) يتجلى في التعبير عن حبه والتقرب إليه أو وصف مواقفه وسيرته التي هي المثل الأعلى للشاعر المتدين "يقول الشاعر "عبد القادر صيدون" في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة " أهلا بالضيف اللي جانا":

وَأَصْلَاةَ عَلِيٍّ مُحَمَّدٍ * كُنْ لَيْلَةً وَنُجُومًا

يَا زُنْحِي فِي طَهِّهِ * الْأَمْجَدُ نَبِيَّنَا الْمُخْتَارُ

صَلُّوا عَنَّا يَا إِخْوَانِي * عَلَى مُؤْلِ التَّاجِ الْمَدَانِي

1- ينظر: عبد اللطيف حني، مجلة المدائح النبوية، جامعة الطارف/ الجزائر، 2012، ص66.

2- زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، المطبعة العصرية، بيروت، 1935، ص17.

مُحَمَّدُ يَا ضَيِّ عِيَانِي ** يَا نُورَ الْأَنْوَارِ
 صَلُّوا عَنِّي يَا فُوهَامَةَ ** عَلَيَّ النَّبِيُّ زَيْنُ الثُّبَامَةِ
 وَمَنْ نَزَلَتْ عَنِّي الْفَمَامَةُ ** وَتَفْتَحْتُ الْأَنْوَارِ
 صَلُّوا عَنِّي الْجَوَالِيَّةُ ** عَلَيَّ النَّبِيُّ سَيِّدُ الرَّجَالَةِ¹

تمتاز القصائد التي نظمت في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم بالصدق والاخلاص والنقاء من كل شائبة ، فهي تهدف إلى وصف جماله ورفاعة اخلاقه وذكر سيرته، واستحضار واقعة (غار حراء) ومن بين القصائد في هذا الشأن قول الشاعرة طيب شريف يامنة* في قصيدة سيدنا الرسول:

هو اللي بلغ الرسالة ويوم الحشر يشفع فينا

الحمامة ولدت في الغار *** ودرقت النبي المختار

هاهي قلبت الكفار قالو هذي الطريق ماهي ممشية

العنكبوت دارت سداية والرسول ماهوش هنايا ** راهو في حماية مولايا وهو صاحب الرسالة²

كما دعا الشاعر عبد القادر صيدون إلى السير على نهجه والافتداء به والتحلي بأخلاقه الحسنة، والصلاة عليه دائما في قوله:

صَلُّوا عَلَيَّ بِنِ يَمِينَةٍ ** مُحَمَّدٌ مَن يَشْفَعُ فِينَا

بَعَثُوا رَبِّي رَحْمَةً لِيْنَا ** وَعَدُّوا لِلْكَفَّارِ

وَالصَّلَاةَ عَلَيَّ بِلِقَاسِمِ ** أَبِ الزَّهْرَةِ زَيْنِ الْخَاتِمِ

1- ملحق النصوص، ص298.

*- طيب شريف يامنة بنت بلقاسم، من مواليد 1948/11/03 بالرابطة ولاية برج بوعريرج.

2- طيب شريف يامنة، حنايا الروح، دار النشر جيطلي، الجزائر، 2013، ص08.

حَبو ربي يَا مَنْ تَقْهَم * * وَعَطَاهُ الْأَسْرَار

إن العلاقة بين الدين والشعر هي علاقة قديمة في المجتمعات العربية والإسلامية من خلال النماذج الشعرية والقضايا الدينية المترتبة عن آراء وقناعات الشعراء، ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم أحد هذه القناعات الشخصية، دون تهميش القضايا الأخرى المرتبطة بالطابع الديني كالتصوف وذكر محاسن الأولين شرح تعاليم الدين.

كما أن الشعر المستحدث لا يخلو من الموضوعات الدينية التي تتفاوت بين المديح والتذكير بالدين ومقوماته، وقد وردت النزعة الدينية على شكل رموز أو صور مكثفة أو مضمرة تجبر القارئ على إعادة القراءة والتمعن في الكلام لفهمه، وهذا ما رسمه رشيد بلومون في العديد من النصوص التي غلب فيها تكثيف الصور الدلالية يقول:

كانت صلاة

فرض كفاية

وكانت غير جدة تصلي

كنا نصوم

نص اليوم

ونجمعها بنصاص

ليام الجاية...¹

يعج النص بالعديد من الصور الدلالية التي تعد استرجاعات لأحداث عاشها الشاعر في صغره وقد عاشها كل فرد في المجتمع، فالصيام عبادة فرضها الله عز وجل على كل بالغ مكلف، إلا أن الأطفال كانوا يعيشون حياة لا تشبه حياة الكبار فالأطفال يصومون ساعات أو نصف نهار

1- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، دار الجزائر تقرأ، الجزائر، 2017، ص19.

فقط، وهذا سعي من الوالدين ليتقبل الطفل عبادة الصيام أو الصلاة في الصغر، وقد جاء النص للتذكير الصلاة والصيام وتثوير للموضوع الديني.

4- الأبعاد الوطنية:

الشعر الوطني هو ذلك الشعر الذي يكتبه الشاعر مضمناً إياه المعاني والمشاعر الوطنية، من انجذاب وارتباط وتوقير وإجلال للوطن، بالإضافة إلى إبراز نطاق تعلق الشاعر ببلده بكل تفاصيله، والتعبير أيضاً عن الشوق إليه، كقول الشاعرة مشري يمينة في قصيدة " الوطن جباد":

قلبي شوق لوطني مسقط راسي * * * سفرت وقصدت بن عمي لخميسي

فرح بيا وقد رني ورفع لي راسي * * * نظمت قصيد وهذا ما لقبت أنواسي

في عرشي ينزل عليا الالهام ويتحرك احساسي * * * لا حدود للقلم هو أجود أفراسي

حببت نكتب أنشودة على وطني برصاصي * * * تنفجر كأنها عنصرا أو حاسي¹

ينتقل الشاعر الشعبي من منطقة لأخرى أو يعرف بإقليم ما في قصائده إن كان في وطنه أو يعبر عن وحشته العارمة له إن كان خارجه ويعرف الشاعر بأرضه تارة ومسقط رأسه تارة أخرى فتتكرر تسمية مناطق، ذلك أن الخطاب الأدبي الشفوي ذاكرة خارجية قدر له أن يكون الوسيلة الوحيدة التي تملكها الجماعة الشعبية من أجل إدراك العالم ونقل المعرفة وتوجيه السلوك.² كقول الشاعر عبد القادر صيدون في قصيدة حاسي مسعود:

يَا سَيِّدِي الْمُدَيْزِ بَاغِي نْتَجَوْل * * * سَرَحْنِي نُرُوخ لِحَاسِي مَسْعُودْ

ضَايِقْ حَالِي، زَاهِ حَالِي مَدْرَوْل * * * رَانِي بَعَيْتْ نُرُوزَهَا بِلَادْ الْجُدُودْ

1- مشري يمينة، بستان الحكمة، ص88.

2- عثمانى بولرباح، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2008، ص28.

بَلَادَ الْجُدُودِ وَالتَّارِيخِ يُدَلُّ * * * الهَوَارِي جَاكَ يَا حَاسِي مُسْعُودُ

هَآؤ دَمَ الشَّهِيدِ عَنكَ يَنْهَاطِلُ * * * وَمَنْ أَجَلَّكَ ضَحَاؤُ وَتَبَقَى لِلْخُلُودِ¹

ويقول أيضا في قصيدة أهلا بالضيف اللي جانا معرفا بالمنطقة التي يقطن فيها وهي قرية الصمة، إحدى قرى بلدية بن داود والتي تتميز بكثرة شعرائها ورواتها الذين يحملون خصائص البدو وسكان مناطق المسيلة المجاورة لهم:

نُورِيْلَكَ أَرْضُ بِلَادِي * * * لِي رَانِي فِيهَا سَكَانُ

عَيْنُ الصَّمَّةِ أَرْضُ جِدَادِي * * * يَرْوِي مِنْهَا لِي عَطْشَانُ

يَا رَبِّي تَقْبَلْ مَوْلَادِي * * * يَرْجِعْ وَطْنِي كَيْمَا كَانَ

وقول الشاعرة مشري يمينة في قصيدة " مسقط رأسي أولاد حناش":

حببت نكتب أنشودة على وطني برصاصي * * * تتفجر كأنها عنصر أو حاسي

يحيאו ولاد بلادي هما ناسي * * * والرجوع إلى الأصل فضيلة وأنا في الوطن انقاسي

لي مالوش خير في أهلو عاري من اللباس * * * قالولي أنتي منين ماكيش منا هذا سؤال غيلاسي²

كما يضاف إلى الشعر الوطني كل ما هو سياسي وأخلاقي وثقافي وحتى ما هو ثوري وهذا راجع إلى وحدة المجتمع الجزائري، ولأن الوطن يحمل العديد من القضايا الذاتية والموضوعية التي يعايشها الانسان، فقد صور رشيد بلمومن الواقع المزري الذي تعيش فيه الجزائر في العديد من النصوص بتمرير مضمرات ثقافية للقارئ تبرز الحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، يقول:

في بلادي

1- ملحق النصوص، ص 305.

2- مشري يمينة، بستان الحكمة، ص 88.

عجايب تظهر

هاذي دعاوي ولا زهر

بلا مطر

ينبت فيها دين... نابي... وقمر¹

إن الدلالة التي أفضى إليها نص رشيد بلمومن هي وضعية خاصة بالوطن حددها بصور ورموز تخفي وراءها صدق الشاعر، بابتدائه للنص بالكلمة المفتاحية " بلادي" والتي تحمل العديد من القراءات كالتحسر، تعدد المشاكل، التعبير الجماعي الذي يشترك فيه كل الأفراد، فالاستقراء العام للنص يؤدي إلى انبعاث داخلي في حيز جغرافي واسع هو الجزائر بمؤسساتها الحكومية، الادارية، الاجتماعية، والتي تنخر في المجتمع حيث يعدد قائلًا في النص نفسه: في بلادي/ الليل كي الشمس/ يشرق/ فيه الخيط لبيض/ مَ لسود يفرق/ فيه الجن تسرق/ الانس تسرق/ الملايكة ثاني/ تسرق/ لا شي يفرق/ حتى يغرب الليل / والكل يسرق/ فالشاعر جمع بين كل الطوائف الاجتماعية ولم يفرق بينهم في طابع الفساد، والألفاظ ما هي إلا رموز تشير إلى أشخاص وسلطات ادارية، مواطنين، وعنوان النص www.3klia.dz يشير إلى أنها عقلية جزائرية يشتركون فيها أثرت في البلاد، فارتبط النص بواقع الوطن الذي يعيش فيه ويضمن له تواجده فينتكون بذلك استقراء عام للعلاقات التي تتصارع في داخله.

المبحث الثاني: التصنيف وفق المعيار الشكلي

يتصف الشعر الشعبي بالعديد من المميزات الشكلية والخصائص الفنية والجمالية الظاهرة والمضمرة، أو ما يمكن تسميته " شكلا" أو بناءً عاما يميزه عن بقية الأشكال الأدبية الأخرى، فهو يتميز بمجموعة من المميزات التي تتشابه مع بعض الأنواع الأدبية الأخرى كالحكاية الشعبية والخرافية، ومن هنا يجدر بنا إيجاد قواعد ثابتة للتصنيف تتشابه وإياها، فعن "فريدريش

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص143.

فونديرلاين" Frédéric Van Der Line في تمييزه للحكاية الخرافية عن غيرها من ألوان أشكال التعبير الشعبي بما أسماه "الإحساس بالشكل" هذا الإحساس بالشكل أي السعي وراء نظام محدد في التفضيلات يخضع لقواعد محددة ولا يشمل الحكاية الخرافية، وحدها، وإنما يشمل كل الأنماط الشعبية الأخرى، هو الذي حدد شكل الحكاية الخرافية، وأرغم أدباءها المشهورين في عالم الأدب أو غيرهم من المجهولين في الأوساط الشعبية، كما أرغم القصاص جميعا على أن يخضعوا لهذه القواعد.¹

لا يبعد الشعر الشعبي عن هذا الرأي فهو يبني على تلة من المحددات التي تشبه محددات الحكاية الشعبية وبهذا يستطيع الدارس تمييز كل شكل عن الآخر، فمعظم المنظرين للشعر الشعبي يصنفونه انطلاقا من طبيعته الشفوية والكتابية، الفنية والجمالية أو من صفته خلال القالب التقليدي والحداثي وهذا راجع إلى " التطور العاصف والمتسارع الذي شهده عالم الإبداع الأدبي المعاصر الذي جرف معه كل تلك الثوابت النقدية التي شيدت عليها نظرية الأجناس الأدبية، فلم يعد النقاد يأبهون بتصنيف الأعمال وفق المعايير المحددة سلفا لهذا الجنس أو ذلك، بل إن الخروج عن المعايير أضحي علامة حداثية تدل على مدى تحرر الأدباء من قيود الخانات النقدية الضيقة".²

لقد بات من الضروري أن نميز بين ما هو تقليدي وما هو مستحدث من حيث الشكل والبنية، ومن حيث المضمون والدلالة، وعلى الشعراء أن يجددوا في طرق التعبير ومختلف الأدوات الفنية المتماشية مع الفلسفة الرامية إلى تغيير الرؤى والأشكال والقوالب، بكسر كل تلك المعايير الشكلية التقليدية، والتحرر من القيود والأشكال القديمة، وهذا ما أشار إليه تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov بأن أجناس القرن التاسع عشر لم تعد بأجناس تماما في نظرنا كالرواية والشعر؛ والتي أخذت بعد التفكك وإعادة البناء، وهو ما حدث لهيرمان بروخ Hermann broch الذي تلقى ضغطا رهيبا من الأدب فلم يعد يستطيع " التمييز بين الأجناس وأراد تحطيم الحدود،

1- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 64. عن: فريد ريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، تر: نبيلة ابراهيم، دار نهضة، القاهرة/ مصر، 1965، ص123،122.

2- حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي السياق والبنيات والوظائف مقارنة أنثروبولوجية، ص257.

فعدم خضوع الكاتب للتمييز بين الأجناس ما هو إلا دليل على حداثة أصيلة لديه تمكنه من الفصل بين الأجناس وقرائنها.¹

لقد كان الشعر التقليدي* مقبولا في الزمن الذي كان فيه غرض القصيدة محصورا في التعبير عن العواطف وإعادة صياغة الأشياء كما هي، أما فكرة تشكيل القصيدة فتتبع من الإقرار بأن هذه الأخيرة لم تعد مجموعة من الخواطر والأفكار أو الصور، ولكنها بناء منظم ومندمج الأجزاء، ومن ذلك فقد كان الغرض من تغيير الشكل الشعري المتوارث والمتعارف عليه جعل هذا البناء أكثر تنظيما وتماسكا، ما خلق نوعا من الانسجام والترابط العضوي بين التجربة الشعرية المعاصرة والأدوات الفنية المعبرة عنها، فالشعر التقليدي يبقى ذو مكانة أساسية على الرغم من الانتشار الكبير الذي يعرفه الشكل الجديد، إلا أنه يبقى مرجعية أولية للشعراء بالنظر إلى العديد من الارتباطات كالوزن، اللغة، طبيعة التصوير، البناء.

على الرغم من القالب الذي انبنى عليه الشعر التقليدي والمسافة الزمنية التي تربطه بالشعر الشعر العربي إلا أن الشعر الجديد جلب نظاما مختلفا ورؤى بديلة تساهم في تغيير القراءات النقدية ذلك أن فلسفة الشعر الجديد أصبحت قائمة على حقيقة جوهرية وهي أننا لا نشد المضمون على القالب أو الإطار، وإنما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب.²

وهو الرأي الذي يذهب إليه الناقد المعاصر غالي شكري من أن الفلسفة الجمالية للشعر المعاصر تتبع من صميم الخلق الشعري وطبيعته الفنية، وما على الشاعر إلا أن يشكل القالب

1- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002، ص21.

*- الشعر التقليدي مصطلح مأخوذ من النقد القديم، إذ وصف هذا النمط بأنه يلتزم بهيكل القصيدة القديمة، ويحافظ على الوزن والقافية والوحدة العضوية، إضافة إلى تقليد القدامى في صورهم وألفاظهم وتراكيبهم، ولم يحفل شعراء هذا النمط بالموسيقى الداخلية، إلا ما جاء غفوا في شعرهم، حيث كانوا ينظرون إلى الشعر بمنظار لغوي، أي أن الشعر عندهم لا يعد شعرا إلا إذا التزم حسن الصياغة اللغوية والوزن. عن: رمضان مسعودي، اللغة الشعرية في معمار الشعر التقليدي والشعر الوجداني الجزائري، مجلة التعليم، المجلد 5، العدد 14، الجزائر، ماي 2018، ص 527.

2- ينظر: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981، ص16.

الموسيقي الذي تقتضيه الدفعة الشعورية في مجملها.¹ ذلك أن الهدف من وراء هذه الثورة الأدبية تجاوز مجموع الأشكال الجاهزة والعزوف عن اللغة المتحجرة، ومن جهته يعالج ابن طباطبا قضية العناصر المختلفة التي تدخل في تكوين معاني القصيدة وتأليفها كي تكون كلا متكاملًا وبناءً قائمًا، وإن كان أحيانًا يدخل في جدلية اللفظ والمعنى وأسبقية أحدهما على الآخر² والقصيدة الشعبية الجزائرية تستند إلى العديد من المقومات والخصائص الفنية التي مكنتها من الامتداد والانتشار، فهي تقوم على أسس لغوية وفنية جعلت منها شكلا تعبيريا قائما بذاته.

يميز بعض الدارسين بين نوعين من الأغراض الشعرية التقليدية من ناحية والحدائية من ناحية أخرى، فيما يرفض آخرون تبني هذا التقسيم ويفضلون عليه تقسيما آخر يقوم على الفصل بين ما هو شفوي وما هو مكتوب، والواقع أن الأمر سيان باعتبار أن ما هو تقليدي يكون دائما شفويا وشعبيا ومجهول المؤلف ومن ابداع جماعي، في حين تتناول الابداعات الشعرية عند الأمم ذات التقليد الكتابي مواضيع حديثة تتسم بالذاتية في التعبير، مؤلفها معروف حيث يتبنى عمله ويستفيد من حقوق التأليف ويكون ابداعه مكتوبا ونخبويا وراقيا.³ ومن هذا المنطلق نستطيع تقسيم الشعر الشعبي في منطقة برج بوعريريج إلى؛ قالب تقليدي شفوي أو مكتوب يخضع لقوانين متعارف عليها بين الشعراء والمتلقين، وآخر مستحدث مكتوب يساير مرحلة الحدائة الشعرية والذاتية في التعبير عن المواضيع الراسخة في الذهن.

1- القالب التقليدي:

يلتزم الشاعر الشعبي بمحاكاة النصوص الشعرية القديمة، والتقليد هنا يكمن في شفوية القصائد والطابع الخاص الذي ألفه المتلقي، والتمسك بثوابت القصيدة العربية والتعامل مع التقليد الشعري بوعي عميق فقد " كان الكلام الشعري العربي خاضعا لميتافيزيقية البداية والنهاية بعد أن

1- ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص 115.

2- أحمد قنشوية، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، منطقة شمال الصحراء أنموذجا، 1850، 1950، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، باتنة/ الجزائر، 2007/2008، ص 46.

3- ينظر: بلال حكيم، الشعر القبائلي في الدراسات الفرنسية، ص 47.

قدهما قالب واحد تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية، ومن ثم توافق الزمان الأوحد مع النفس الأوحد داخل القصيدة مما جعل الشعر غناء ينبني إيقاعه على النمطية والتكرار.¹

يمكن القول أن القصيدة الشعبية القديمة باتت قاسية على ذاتها في الوزن والقافية إلى غاية الانفراد الذي جعل الشاعر يبرز تمكنه من اختيار قافية لصدر البيت وأخرى لعجزه، والذي يرتكز على مجموعة من المحددات يمكن أن نجملها في ما يلي:

1-1- البناء الخارجي:

لا يختلف الشعر الشعبي عن الشعر الرسمي في الغالب من حيث البناء الخارجي الظاهر للمتلقي، فهو يقوم على نفس المقومات التكوينية كنظام الأبيات والالتزام بالقافية الواحدة وحرف الروي، إذ لم تكن قصيدة الشعر الشعبي الجزائري تخوض شكلا معقدا في الجانب الهيكلي والبنائي بل كانت تتميز بالبساطة والمرونة وهو ما يبرز مدى تأثر هذا الشعر بالشعر العمودي، البيتي الخليلي الفصيح، ومهما يكن فإن القصيدة الشعبية مبنية على وحدة أساسية هي الشطر فقد تختلف القصائد من حيث بنية الأبيات والفقرات التي تكونها هذه الأبيات أو الأشرط أو الفقرات وتكون مختومة أو منتهية غالبا بقافية.²

من بين أشكال الشعر الشعبي المنتشرة في المنطقة شكل المبيت والذي يعرف عند الشعراء الشعبيين على أنه يبنى من شطرين متقابلين وتكون هناك قافيتان واحدة في الشطر الأول والأخرى في الشطر الثاني حتى نهاية القصيدة، وهذا الشكل الشعري موجود في العديد من المناطق وقد نظم الشعراء على منواله قديما وحديثا، من بينهم الشاعر عديلية السعيد بن بلقاسم يقول:

يا طالب وعلاش ذي السورة جات * * * كي تقرا تفسيرها راه بجودو

ت _____ و _____

1- محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، مصر، 1981، ص45.

2- بولرباح عثمانى، البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 28، البحرين، 2015، ص56.

فإذا أردنا دراسة وتحليل البنية الخارجية لهذا البيت نلاحظ أنه يتكون من شطرين متساويين في عدد المقاطع الصوتية، وتكرار حرف الروي والقافية في جميع الأبيات، الأول ينتهي بحرف التاء والآخر بحرف الواو وهذا على طول القصيدة، ذلك أنه وبالرغم من التطور الذي حدث للقصيدة العربية خلال القرنين الأول والثاني الهجريين إلا أن البناء الشكلي للقصيدة العربية أصبح تقليداً فنياً له من السيطرة والقدرة على الاستمرار والتجديد والحياة ما لم يكن غيرها، ما ينفي قدرة الأنماط الجديدة على إزالة القديمة إلا أنها تعيش معها جنباً إلى جنب.¹ وكذلك الأمر في الشعر الشعبي الذي ظل قائماً على نظام المبيت

1-2- البنية الداخلية :

لا يخفى على الدارس للنصوص الشعرية ضرورة الاحاطة بمجموع المكونات الداخلية والخارجية والتي تتكون من " اللغة الشعرية والألفاظ، التراكيب، الجمل، والأساليب والأبيات والبناء بهذا المعنى نادراً ما يختلف من غرض لآخر أو من شاعر لآخر منذ نشوء القصيدة العربية قبل الإسلام إلى العصر الحديث إلا في حالات قليلة".²

إن الحديث عن البنية العميقة للشعر الشعبي التقليدي يرتبط بازدهار المنهج البنيوي الذي " أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفاً من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشارك، وإلى ما هو علمي، وإلى ما هو منطقي، كما أثبت هذا المنهج خصبه، فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقلية البدائية، كما في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي".³ وهذا دليل على نجاعة المنهج البنيوي في دراسة النصوص الشعرية وتمكنه من الكشف عن بنيتها التركيبية وتحديد خصائصها الفنية.

1- أيمن السيد الصياد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص، دراسة في المضامين وآليات النص، دار الكتب العلمية، المدينة المنورة/السعودية، 2014، ص35.

2- علي حسين يوسف، بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف، مجلة أهل البيت عليهم السلام، العدد 19، العراق، 2016، ص408.

3- يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، ط4، بيروت، 1999، ص48.

تتميز بنية النص الشعري الشعبي بابتدائها بمقدمة استهلالية أو مطلعية؛ ذلك أن المطلع هو أول ما يواجه السامع من القصيدة، وهو بمثابة العنوان للقصيدة أو المدخل إليها، فقد أكد البلاغيون القدماء على أهمية المطلع في الشعر فقالوا: أحسنوا الابتداءات فإنها دلائل البيان¹.

كما أن الشاعر القديم قد أدرك بأن أي قصيدة لا بد أن يكون لها بداية ونهاية محددتان، كذلك لا بد أن تكون هناك روابط داخل هذه القصيدة تحكم ربط هذه الأجزاء بعضها ببعض إذا ما أراد الشاعر الانتقال من غرض إلى غرض مثلاً ... أو ما يسمى بالتخلص والخروج، إذن فأجزاء البناء الهيكلي الرئيسية في القصيدة الشعرية هي مبدؤها وتخلصها وخاتمتها.²

3-1- الاستهلال

استقرت الرؤية النقدية والتصنيف النبوي لأجزاء القصيدة العربية التقليدية على حصر المطلع في البيت الأول، حيث أن معظم النصوص الشعرية التقليدية تبتدئ ببيت من الحكمة أو بالتسمية (بسم الله)، أو (الحمد لله)، أو الشكوى، فالشاعر يحاول أن يوفر حسن التلقي لشعره، لأنه يعرف حالة الناس الذين يعيش بينهم ويخاطبهم ويوجه لهم شعره، لذلك فإنه يحسن مخاطبتهم في بداية القصيدة ونهايتها.

لقد كان الشاعر العربي قبل الإسلام يفتتح قصيدته بالوقوف على الأطلال، ووصف آثار الديار، وظل الشعراء في العصر الإسلامي ملتزمين بهذا النهج عامة، لم يشذ عنه إلا شعراء الغزل العذري، فقد شغلهم حبهم عن الالتفات إلى فنون الشعر الأخرى ووقفوا شعرهم على الغزل وحده.³ فالاستهلال كان الهدف الأول من ورائه هو " شد المتلقي للتجربة والتمهيد لتلقي معطيات التجربة التي قصد الشاعر أو الكاتب عرضها، وجب أن يراعي فيه عنصر الاعتدال الحجمي والنسبي، فلا

1- أيمن السيد علي الصياد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص، ص40.

2- المرجع نفسه، ص37، عن: صلاح عبد الحافظ، الصنعة في شعر المتنبي، دار المعارف، الاسكندرية/ مصر، 1983، ص411،412.

3- ينظر: رمضان عمر، قراءة في بنية القصيدة الجاهلية اللغة والايقاع معلقة امرئ القيس أنموذجاً، مجلة الشرقية، المجلد25، العدد 02، اسطنبول/ تركيا، 2004، ص177.

يستأثر بحصة الأسد من حجم النص فيفوت على المبدع والمتلقي الغرض الأصلي الذي صيغ النص من أجله.¹

يمكن التمييز بين نوعين من القصائد:

- قصائد يكون فيها الاستهلال والمطلع عنصرا بنائيا داخلا في بناء القصيدة مكملا لها بحيث لا يمكن لها الفكاك عنه، وتحقق القصيدة من خلاله جزءا من وحدتها العضوية.² بحيث يفتتح الشاعر الشعبي في الغالب قصائده ببيت أو بيتين بالبسملة أو الصلاة على الرسول وفق الطريقة النثرية وهذا عائد إلى تمكن العقيدة الإسلامية من نفوس الشعب الجزائري الذي جعل الاسلام شعارا لثورته وضمناه أول بنود نداء ثورة أول نوفمبر فكان هدف المجاهدين إقامة دولة وفق مبادئ الاسلام؛ كقول الشاعر عبد القادر صيدون في قصيدة " حاسي مسعود":

بِسْمِ اللَّهِ بَدِيتُ نُكْتُبُ وَنُسَجَلُ *** الْوَقْتُ لِلَّيْ فَاتُ مَا عَنَدُو حُدُودُ

رَانِي هَارِبُ لَيْكَ بَاغِي نْتُوَسَلُ *** نَطْلُبُ فِ التَّسْلِيمِ مَا لَرَبِّ الْمَعْبُودُ³

وقوله أيضا:

بِسْمِ اللَّهِ مُفْتَاخُ أَبْوَابِ الْجَنَّةِ *** يَا سَعْدُ اللَّيْ قَامَ بِفُرُوضِ الصَّلَاتِ

جَنَاتُ الْفِرْدَوْسِ فِيهَا يَتَمَنَى *** وَالطَّايِعُ يَرُوحُ لَيْهَا فِي الثِّيَابِ⁴

أو الحمد (الحمد لله) كقوله :

الْحَمْدُ لِلَّهِ بِالْعِلْمِ يَنْوَرُ *** سَمِيعٌ وَبَصِيرٌ قَوْلُكَ نَسْمَعُ لَيْه

1- مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984 ص97.

2- أحمد قنشوية، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، ص93.

3- ملحق النصوص، ص304.

4- ملحق النصوص، ص303.

أَفْتَحْ عَنِّي يَا اللَّهُ كُونْكَ حَاضِرٌ *** وَأَزْرُقْنِي بِالشَّيْءِ لِي رَاكٌ مَخْبِيَةٌ¹

كما قد يكون المطلع مشكلا من عدة أبيات أو مقطعا كاملا مثلما نجده في تكوين الشعر الشعبي القبائلي، كقول الشاعر يحي حدوش في قصيدة "أورفغ الشهيد" أو "حلمت بالشهيد".²

ذالواجب أد نسمكثي آس أمنزو نالثورة لنستحضر يوم اندلاع الثورة

ذقي افغن يرقازن إمزورا يوم خرجت أولى قوافل الأحرار

لدزابر أتسيد حرن لتحرير الجزائر من برائن الاستعمار.

أو مثلما حدده شعراء الحدائي فيكون المطلع مفتاحا لبقية المقاطع أو لازمة تتكرر لتسهيل عملية التلقي، كقول رشيد بلومون:

الحيرة أنك // تطرح سؤال

جاوب عليه

تسمع روحك وتضحك³

تسهل المقاطع الاستهلالية في توجيه قراءة النص فتسمح بمعرفة موضوعه كاملا أو علامة من علاماته الخاصة، فالسطر الأول في نص "حلمت بالشهيد" يظهر أن الشاعر يعالج موضوعا وطنيا، يصف مرحلة الثورة التحريرية ويوم اندلاعها، فلا يمكن للشاعر أن يتخلى على هذا المقطع الذي يعد مفتاحا للقصيدة ومعرفا بها، فهو بنية نصية أساسية تحافظ على اتساق وانسجام النص ومؤشرا رئيسيا في البنية التقليدية للقصيدة الشعبية، بينما يختزل المقطع الأول من نص "حيرة" المضمون العام ويساعد القارئ في تفكيك شفراته وفهم النصوص الأخرى.

1- ملحق النصوص، ص 300.

2- يحي حدوش، قال الشهيد، مجموعة شعرية، ترجمة: عبد القادر عبيدي، دار الأمل، تيزي وزو الجزائر، 2015، ص 89.

3- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص 19.

- وهناك من القصائد التي نحس فيها بأن الاستهلال ما هو إلا حلية وعنصر تقليدي؛ يوظفه الشاعر ليبين أنه انطلق في عملية انشاء القصيدة.¹ وهو ما اتخذته الشاعرة طيب شريف يامنة في قصيدة الرسول (ص) من ديوان حنايا الروح :

صلو صلوا يا لبنات على صاحب المعجزات *** هاو نشر دين الاسلام كسر بيه كل الآلهات

صلو صلوا يا رجال على النبي زين الأفعال *** نشر فينا الإيمان وعلمنا كل الحنان²

وقول الشاعرة مشري يمينة في أول نص لها بالديوان سأثبت وجودي بإذن الله:

كنت بالأمس في الريف أمية ** وبالطموح والارادة سأحقق الأمنية³

يمثل الاستهلال الذي يوظفه الشعراء في بداية النص الشعري مفتاحا من مفاتيحه، وعنصرا كلاميا يؤسس لأول عملية تواصلية بين الشاعر والمتلقي، فالجمل الاستهلاكية كالبسمة أو الصلاة على الرسول ركن أساسي في بناء النص الشعري، لا نقل أهمية عن بقية الأركان التي يمكنها أن تدعم وظيفة الاتصال فتثبتها أو تقطعها، وهذا في سبيل الاستئناس وجذب المتلقي، فقد تمكن القارئ من تفكيك النص وشرح مضامينه وفق المعطيات الدلالية والتركيبية.

1-4- الاختتام وتوقيع النصوص:

يحرص الشاعر على إبراز الاستهلال والاختتام، في معظم القصائد باعتبار أنّ هذه العملية من السمات الهامة والخاصة بالأسلوبية، وهذا ما يؤكد ميشال ريفاتير Michel Riffaterre في تعريفه للأسلوب وعلاقته بالمتلقي: " هو إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل المتلقي على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة"⁴ وما

1- أحمد قنشوية، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، ص93.

2- طيب شريف يامنة، حنايا الروح، ص08.

3- مشري يمينة، بستان الحكمة، ص22.

4- خالد عيقون، التحليل البنيوي الشكلاني لجماليات الخطاب السردية، مطبعة الزيتونة، ط1، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص51.

قيل عن الفواتح من الناحية الدينية ينطبق على الخواتم، إلا أن الفكر الديني في الخواتم قد ترتبط أحيانا بالصلاة على النبي وآله وصبحه أجمعين، كقول السعيد بن النايلى في آخر القصيدة :

صَلُّوا يَا نَاسَ عَلَيَّ النَّبِيِّ *** وَأَخْزُوا مِنْ وِلَادِ عَلِيٍّ وَمَنْصُورٍ¹

وقول عبد القادر صيدون:

أَرَبِّي يَا خَالْفِي عَنكَ نُوصَلُ *** وَالصَّلَاةُ عَلَيَّ أَحْمَدُ بَيْنَهَا نُوصَلُ

مُحَمَّدَ الْهَاشِمِيَّ دَيْمًا مَوْجُودٌ²

كما يمثل توقيع القصائد سمة بارزة لدى شعراء الشعر الشعبي، فهو تقليد سار عليه الشعراء بذكر أسمائهم في القصائد قصد التعريف بأنفسهم وبعائلاتهم، وهو ما خلد القصائد لأصحابها خاصة في طورها الشفوي، وهو ما دفع بشعراء الشعبي إلى توقيع القصائد بذكر أسمائهم أو كنياتهم أو الدمج بينهما مخلدين أسمائهم رغم التناقل الشفوي بين الناس؛ كقول الشاعر عبد القادر صيدون في قصيدة حاسي مسعود:

دَيْرُ بَرَايِي تَوْبُ لَهِ وَأَسْتَغْفِرُ *** وَالْمَسْجِدُ مَفْتُوحٌ صَلِّيْ وَقُتَّكَ فِيهِ

مَنْ نَظَّمَ الْأَبْيَاتُ أَسْمِيَّ عَبْدَ الْقَادِرِ *** ابْنُ الْمُفْتِيِّ مَعْرُوفٌ نُسَخَةٌ مِنْ أَبِيهِ³

وقوله أيضا:

رَبِّي يُكُونُ مَعَاكَ وَنْتَ تَحْمِينَا *** وَالْجَزَائِرُ قَانِيَّةٌ بَيْنَكَ تَقَوَاتُ

مَنْ نَظَّمَ الْأَبْيَاتُ نُورِيَّكَ سَمَايَا *** وَعَبْدُ الْقَادِرِ صَيْدُونُ مَنْ نَظَّمَ الْأَبْيَاتُ⁴

1- ملحق النصوص، ص308.

2- نفسه، ص306.

3- نفسه، ص302.

4- نفسه، ص305.

أو كتوقيع الشاعر عديلية السعيد بن بلقاسم:

وَالْمَعِيزُ وَالْقَلَمُ وَبَلُّ وَبَقَرَاتٌ *** يَتَوَزُّو رُوجَ وَالْعُقْرُ وَالدُّو

بِيَهُمْ حُبُّ الْهَاشِمِيِّ شَافِعُ الْأَمْوَاتِ *** تَاجُ الْعُدُولِ بِيَهُ رَانَا نُنْسَعُدُو

وَاللِّي جَابَ الْقَوْلُ وَرُنُو صَحَّ ثَبَاتٌ *** وَالشَّيْخُ السَّعِيدُ يَنْظُمُ قَصِيدُو¹

يؤدي كل من الاستهلال والاختتام دورا كبيرا ومهما في بناء النص الشعري الشعبي، فإذا كان الافتتاح تحضيريا للدخول في حالة معرفية يتمكن القارئ من خلالها فهم النص، فإن الاختتام فهو آخر شيء يبقى عالقا بذاكرة المستمع، ولهذا فإن موقف المتلقي أو المستمع من النص يتأثر باستهلاله واختتامه بنسبة كبيرة.

2- القالب المستحدث:

يقع الدارس للشعر الشعبي في معضلة تصنيف شكله الجديد أو المستحدث، فقد عرف الشعر الشعبي في العقود الأخيرة ظهور نوع شعري مخالف للقالب التقليدي خاصة في المغرب الأقصى، مع الشاعر أحمد لمسيح² الذي يعد سباقا إلى تطوير البناء الشكلي والفني لهذا الفن، فقد خرج من الشفوي إلى الكتابي مؤسسا لنوع يجمع بين الفصيح والشعبي، ما جعله يواجه في السبعينيات ظروفًا سياسية وسوسيو ثقافية صعبة.

تأثر لمسيح في كتاباته الشعرية بتجربة أدونيس في الشعر العربي، كما تأثر بالهوى اليساري ومفرداته داخل ما تمليه هذه الكتابة، قبل أن يستقلّ بأسلوبه الشعري الذي قدّمه للقارئ، وبهذا أصبح رائدًا للقصيدة الزجلية الحديثة في المغرب والوطن العربي، وقد شكّلت باكورته الشعرية "

1- ملحق النصوص، ص 297.

2- من الشعراء المجددين، ولد سنة 1950 بسيدي اسماعيل بالمغرب، متحصل على الاجازة في اللغة العربية سنة 1977، له مجموعة من الدواوين: رياح.. التي ستأتي 1976، ظل الروح 1998، خيال الما 2004.

رياح... التي ستأتي" (1976) أول عمل زجلي حديث داخل الشعر المغربي، في وقت كان يُنظر فيه إلى الشعر بالعامية بازدياء وتعالٍ، ولهذا يلاحظ القارئ تطوّر تجربة أحمد لمسيح الزجلية التي أسست أفقاً شعرياً وكتابياً جديداً يضاهي نظيره الفصيح.¹

إن القارئ لتجربة أحمد لمسيح تتراءى له العديد من الجماليات؛ الشكل من ناحية واللغة والتصوير من ناحية أخرى، وهذا يعدّ تأسيساً لنوع شعري جديد، فالتحليل الدقيق لعناصر النص يبين الأجزاء المضمرة في الوحدات الأساسية، والتي يسعى القارئ إلى تفسيرها، ومن بين الأمثلة قول لمسيح في نص "خيال الما" الصادر سنة 2004:

يا شيخي يا مول الثوب النوراني

مسح عرقي

نقي دواخلي،

اعصرني، را الزمان زامت.

طويري نوى يهجر

والطير ما يدي عشو معاه

قداامي: خيالي شامت²

إن تفكيك وحدات النص تعطي لنا نشاطاً قرائياً يعمد فيه الشاعر إلى الحفاظ على الارتباط الوثيق بالنصوص التي يتناولها في ديوانه، والمعنى العام لصورة (الشيخ) تدل على الشخص المصرح له بتعليم وتوجيه المريدين والدرأيش فينظر إليه على أنه سيد الروحية، فالعبارة الصوفية

1- ينظر: الشاعر أحمد لمسيح: انتصاري للكتابة بالعامية كان بمثابة مرافعة فنية، حاوره: عبد اللطيف الوراري، 12/سبتمبر/2019، <https://www.alquds.co.uk>.

2- توفيق ومان، أنطولوجية الزجل والملحون في الشعرية المغربية الجزائرية، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، 2008، ص15.

قائمة على الإيحاء الذي يبدي للمتلقي تأثر الشاعر بالتجربة الصوفية، فالدوال التي وظفها تسعى إلى تطهير الذات والابتعاد عن الواقع العسير بقوله: اعصرني، را الزمان زامت الصعب، واستقرأ قوله طويري نوى يهجر ترمز إلى أنه يريد أن يكون من السالكين المتصوفة والباحثين عن الذات الإلهية، وكأن الطير رمز للحرية تجاوز به الحالة الخارجية ويسعى إلى استخراج الهموم، فاللغة في ذاتها بنية من العلامات تراوغ القارئ ليعيد القراءة والتأويل، فأحمد لمسيح يهدف إلى خلق ترابط لغوي بين النص والمعاني المنتشرة بين القراء، فالمقطع الأول يشير إلى عدم وضوح المعنى، ويسعى المقطع الثاني إلى جعل القارئ باحثاً في بؤر تكشف عن المعنى.

إن الاحتكاك الكبير بين الأدباء والشعراء في المحافل الأدبية والتعليمية خاصة في المغرب، أسهم في تأثر الشعراء من مختلف البلدان العربية على غرار الجزائر، تونس، ليبيا، مصر، لبنان وقد كان في مقدمتهم الشاعر الجزائري توفيق ومان¹ الذي تأثر بهذا النهج الجديد والمعاصر فكان السباق إلى تأسيس هذا النوع الشعري الجديد في الجزائر، ما مكن الشاعر الجزائري من ولوج جميع القضايا العالقة بطرق شعرية حديثة فأصدر ديوان " خبر كان " سنة 2004 وكان أول عمل شعري حديثي متجاوز للقالب التقليدي، حيث يقول:

وين رحى يا فلان

درك الخبر ما بان

رجال كانت صوان

واللاو ف خبر كان.. يا عيب الزمان، وضرك نحكي اللي كان.²

خرج النص عن النظام المكرس من قبل الشاعر وهو النمط العمودي، حيث انفلت من الأصل لتكوين الفرع الذي أصبح نوعاً شعرياً تجاوزياً تتشابه دلالاته مع الواقع، فالأسلوب الجديد

1- شاعر مجدد، من مواليد 1964/11/03 ببسكرة، صدرت له مجموعة شعرية رعدة الغزال 2003، خبر كان 2004، وعدد الكتب المسرحية، والدواوين الشعرية.

2- توفيق ومان، خبر كان، ص 07.

قائم على التكثيف الدلالي الذي يوصل رسائل مضمرة يصعب تفكيكها من القراءة الأولى، فالسطر الأول من النص يفضي إلى التساؤل والاستفهام المفتوح؛ من المقصود بكلمة فلان؟ وما الشيء الذي يتحسر عليه الشاعر؟ هي أسئلة تجذب القارئ لفهم النص بتتبع مقاطعه التسعة، فالمقطع أعلاه بكاء على حال الوطن ومآله، فتشبيه الرجال بحجر الصوان يدل على صلابة الجيل القديم وعدم تأثره بالمؤثرات الخارجية كالاستعمار.

إن انتقال الشعر الشعبي في الجزائر من القالب التقليدي إلى القالب المستحدث، أسهم في تثوير الذائقة الشعرية العالقة بعد أن عرف تهميشا على المستوى النقدي، فكان التجريب فيه سبيلا لإعادته إلى الساحة النقدية، عن طريق اصدار الدواوين الشعرية واقامة الملتقيات الوطنية والدولية للتعريف بهذا النوع بين النخب والطبقات الاجتماعية، وهذا ما أوقع الدارسين والنقاد في إشكالية تجنيسه وتسميته فما هو مصدره؛ هل هو تثوير للزجل المغربي وليد الموشحات الأندلسية؟ أم أنه واقع أدبي نشأ نتيجة التأثير بمبادئ القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة؟ أم أنه نوع مستحدث جمع بين مبادئ القصيدة المعاصرة والزلج المغربي في خضم موجة الحداثة والعولمة الثقافية؟

2-1- التجربة الزجلية:

ساهمت هجرة الأندلسيين إلى بلاد المغرب العربي في تقوية نزعة الشعر الشعبي، بنقل مظاهر كثيرة من الثقافة العربية الإسلامية كالموشحات الأندلسية التي حمل الزجل المغربي بعضا من خصائصها كالجمع بين اللغة العربية واللهجات العامية، والتحرر من الوزن، فقد أشار التلي بن الشيخ إلى " أن ظاهرتي الزجل الذي ابتكر في الأندلس، ووصول العلماء والأدباء كان لهما دور كبير في نقل مظاهر الثقافة والأدب من الأندلس إلى إفريقيا"¹.

كما أشار حسين نصار من جهة أخرى إلى أن المواليا والزلج والكان وكان والقوما تنطوي تحت لواء الشعر الشعبي، ذلك أنها حسب صفي الدين الحلي: "تلك الفنون التي في إعرابها لحن

1- ينظر: التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1990، ص27.

وفصاحتها لکن وقوة لفظها وهن، حلال الإعراب بها حرام وصحة اللفظ بها سقام يتجدد حسنهما إذا زادت خلاعة وتضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة.¹

لقد أطلق على الشعر الملحون بعد الفتوحات الإسلامية اصطلاح الزجل في المغرب العربي والبدوي في المشرق العربي، وسمي هذا الشعر زجلا لأنه يعد للغناء غالبا حيث يقول عنه حجة الحموي: " وإنما سمي هذا الفن زجلا لأنه لا يلتذ به، ويفهم تنغيمه، حتى يغنى به ويصوت،"² ويمنح الزجل ناظمه كثيرا من الحرية ولا يقيد به بصورة محددة، فأوزانه متجددة، وقوافيه متعددة بخلاف بقية فنون الشعر الشعبي.³

وهو ما أشار إليه كذلك ابن حجة الحموي في قوله: "أول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد وأبياتا محررة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض لا يغيره بغير اللحن واللفظ العامي وسموها القصائد الزجلية، وهذه القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفرغ الأوزان المتنوعة وتضعيف لزوميات القوافي، وترتيب الأغصان بعد المطالع والخرجات بعد الأغصان."⁴

كما يؤكد إحسان عباس على أن كتابة الزجل لا تنفي التغني به ذلك أن " الكتابة نقلت الزجل من دور الأغنية الشعبية وساعدت على حفظه وأكدت الاهتمام به، ومعنى ذلك أن القابلية لتلقي الأزجال قد اتسعت وشملت طبقات جديدة من الناس لم تكن ترى في الأغنية الشعبية إلا تلهية عابرة، ولكن ليس هناك ما يحول دون اتخاذ هذا اللون الجديد من الزجل مادة للغناء.⁵ فالزجل الذي أوجده المغاربة أسهم في حفظ الشعر الشعبي وتطويره وتوسيع دائرة الإبداع والتلقي فيه، لينتقل لبلاد المشرق ويكسر الطابع الرسمي هناك ويحول نظام القصيدة العربية.

1- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، ط1، لبنان، 1980، ص159.

2- المرجع نفسه، ص160.

3- نفسه، الصفحة نفسها.

4- نصر أبو اسماعيل، الأصول والفنون شعر الأغاني الشعبية والأهازيج في تراث جبل العرب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص23. نقلا عن: بلوغ الأمل في فن الزجل، ص70.

5- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان/ الأردن، 1997، ص210.

اكتسب الزجل الخصائص التي كان يتميز بها الموشح في الأندلس، ومن ذلك أن شكل الزجل يشبه شكل الموشح، والاختلاف بينهما يقع في اللغة وليس الشكل وهو ما أثر في العديد من النقاد، ذلك أنه حسب "بالنثيا السابق" شعر يصاغ في فقرات تسمى أبياتا، وتبدأ مقطوعته ببيت يعرف بالمركز أو السمط، تليه أغصان ذات قافية واحدة ووزن واحد، يتكون الغصن منها من ثلاث مصاريع أو أكثر، ثم يعقبا بيت في نفس وزن المركز وقافيته.¹ وهذا زجل مصري قديم يفسر هذا التعريف:

نعشوق قمر قد طلع في تمامو

عقلي قمر حين خلع غيم لثامو

سيد السمر بالله مع نوب كلامو

مترك اللحظة أحور

مستعرب اللفظ أسمر

طرفو لي سبا

يفو ق الضبا²

إن التعابير التي حملها الشاعر الشعبي والمشبعة بمؤثرات البيئة والموروث الشفاهي المتناقل، حمل الزجال فيها رؤية من التداخل للقيم والمعايير والحقائق والأساطير، والأوهام الشيء الكثير كما حمل فيها الشاعر المرويات المتناقلة، الحضارية الموروثة منها والمكتسبة التي عرفتھا المنطقة فعبر الزجل عن آنية الحياة وعن تفاصيل من الخبرات التاريخية التي قد تساعد في معرفة جوانب معينة من الطبيعة التاريخية للمنطقة.

1- جمعة حسين يوسف، الزجل الأندلسي بين النشأة والتطور ودراسة في أغراضه، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، العدد 07، المجلد 17، العراق، 2010، ص145.

2- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ط2، ص115.

إذا كان المختصون قد أشاروا إلى اختلاف خصائص الزجل عن خصائص الشعر الشعبي التقليدي، فإن هذا يلغي تسمية الشعر الشعبي بالزجل لاختلاف المحددات الشكلية المتعارف عليها، والقول أن التجارب الشعرية الحدائية تتفق مع الزجل فإن هذا أمر يلزمنا بمقارنة النصوص من ناحية، واستخراج نقاط التشابه والاختلاف من ناحية أخرى، ذلك أن النصوص الشعرية المستحدثة فيها ما يشبه خصائص الزجل، فقد صنف الدارسون "الزجل" من حيث اللغة إلى نوعين: النوع الطبيعي الذي يستخدم اللغة العامية استخداما مطلقا، وهو النوع المعتاد.¹ وهو نوع يشبه قول الشاعر رشيد بلومون:

بغد ما ظل اصباح = بعد ما طلع النهار

والوقت عدّ = والوقت مضى

حزّمها على رأسو شدّة² = ربط رأسه بقطعة قماش

أما النوع الثاني فهو الذي يجمع فيه الزجال بين اللغة العربية الفصحى واللهجات، وقد احتقره أهل الزجل وسموه المزمن ومعناه المستلحق لا الأصيل، كما سمي المزبلج.³ وهو ما يشبه قول الشاعر توفيق ومان:

منذ متى هذا الليل في عينيك

وما شفناش نهارك وقتناش طلع

فكيف أصحو والنوم تمنع

لأنني عاشق ناسك في محراب حاجبيك

أرتل ما تبقى من سنن

1- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ط2، ص114.

2- رشيد بلومون، سيلفي، ص81.

3- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ط2، ص114.

وتوضيت بنور عينيك

وقلت نصلي يا حسراه فهاذ الليل

خانتني رجلي

نحوس على القبلة ما عرفت نولي

طُفْتُ بجدارك سبعا¹

يحمل النص دلالات لغوية وتركيبية سببها المزج بين لسانين مختلفين الأول رسمي والثاني عامي، يجعل النص متفردا لمعاني وأفكار متنوعة منها ما هو جلي وما هو مضمّر من خلال التكتيف والرموز التي وظفها، فأصبح لكل سطر وكلمة دلالة يعمد من خلالها إلى تكوين نصين داخل نص واحد وتوسيع أفق القراءة النقدية، ما يجبرن القارئ على الحفر في دلالة كل لفظة وسطر انطلاقا من السطر الأول حتى آخر النص، وبهذا فإن القارئ يفهم أن الشاعر تجمععه علاقة حب بالنصف الآخر.

نظرت جماعة أخرى إلى الموضوعات التي يتناولها الزجل وصنفته وفقا لها: فما عالج النسيب والغزل والزهر وما اتصل بها سمي زجلا، وما عالج الخلاعة والهزل سمي بلقيا وما كان في الهجاء سمي قرفيا وما كان في المواعظ والحكمة سمي مكفرا.² فالزجل وإن تعددت ألوانه وفنونه فإنه يحقق أهداف الحياة الخاصة والعامة، فالإنشاد والغناء الفردي والجماعي يعبر عن المشاعر ويحيي به المناسبات والمواسم.

2-2- الخروج من التقليدي إلى التشكيل الحدائي

اصطدم متلقي الشعر الشعبي في الجزائر بمنجز شعري مغاير للشكل التقليدي، إثر انتقال الشعراء إلى قالب جديد لافت للنظر، فقد أخذت نصوص الشعر الشعبي هندسة جديدة مشابهة في

1- توفيق ومان، غارت شوفتي مني، ص23.

2- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ط2، ص160.

بنائها للشعر العربي الحر والمعاصر، وهذه الخاصية تدعو القارئ إلى التأمل ومحاولة تفكيك النصوص والبحث عن جماليات هذا التشكيل وغاياته.

إن تحرر الشاعر الشعبي من النمطية التي كانت تحكمه شكل رهانا أكثر تعقيدا من هذا التحرر، فهو يدعو إلى المغامرة من ناحية والتجريب في القصيد الشعبي من ناحية أخرى، وهناك العديد من الرهانات التي تنتظره بإعادة النظر في كيفية تجنيس هذا النوع من الشعر، والاشتغال التقني على النصوص الشعرية وضبطها، من خلال توحيد المصطلحات التي يعمها الغموض والفوضى، ما يشكل عائقا كبيرا أمام القارئ فنجد المصطلح الواحد يحمل العديد من التأويلات؛ فإذا كانت المدارس السيميائية تجمع بأن السيميائيات تهدف إلى دراسة العلامات وأنظمتها، فإن مدرسة باريس تتميز بدراسة وتحديد شكل المعنى في النص الواحد، فهي لا تبحث في النص عن المعنى، ولا عن التركيب أو عن غاياته ولكن عن كيفية قوله لما قال.¹

إن بوارد التجديد الذي عرفه الشعر الشعبي وليد التغيرات الحياتية، التاريخية، الدينية والاجتماعية والثقافية، وقد انعكس هذا التجديد على الأدب الشعبي لأنه على صلة بالمجتمع ومجموع تحولاته الداخلية والخارجية، فهو وليد التجارب التي يعايشها الشاعر في فترة زمنية معينة، ذلك أن: " مفهوم الشعر يختلف من قصيدة إلى أخرى، فكل قصيدة لها كيانها الخاص المنفرد بحيث تتبع قوانينه الفنية من داخله مرتكزة على أرض التجربة الشعورية التي نبتت منها."²

لقد ساهم انفتاح الشاعر الشعبي في تغير الذهنيات والرؤى الشعرية والشعورية، ما جعله يبحث عن قوالب مستحدثة تتماشى والمتغيرات الابستمولوجية، فالنمط الذي أحدثه أحمد المسيح في المغرب وتوفيق ومان في الجزائر يعد ثورة حقيقية على الشعر التقليدي وسبيلا لتطويره واضفاء طابع الأدبية بتوسيع دائرة النقد والقراءة والتأويل، ولعل هذا ما أكد عليه اسماعيل عامود بقوله: " كانت الحرية هي هم الانسان في العصر الحديث، فإن شاعر العشرينات بعد أن توضحت له

1- عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص12، عن: سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2003، ص28.

2- بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، الجزائر، 2018، ص 23.

بعض معالم الطريق الشعري الحديث، لجأ إلى أشكال شتى جديدة،¹ وهذا ما يتجلى في تجربة توفيق ومان التي عرفت منحى تصاعديا فبعد أن كان يكتب في العمودي بات يكتب في الشكل الحر الذي يأخذ أشكالا غير محددة كقوله في ديوانه خبر كان:

باسم الله نبدي كلامي بالسياد * * على البدر الغالي زينت العباد

زينها راه ضناني بن القياد * * والسر هلكني بايت في لسهاد²

استطاع توفيق ومان منذ سنة 2004 أن يفتح على معظم القضايا العالقة حوله، من خلال التناغم الجلي بين الشعر التقليدي الذي برع فيه وفي أوزانه، ما جعله يسير في اتجاهات الحداثة الشعرية وطرح الأسئلة الوجودية والفلسفية، وقد عرفت تجربته تطورا في الشكل والمواضيع بإصداره العديد من الدواوين الشعرية التي أسست للشعر الشعبي المستحدث مثل: ديوان لبسني الكلام، حروف دواخلي، غارت شوفتي مني، وغيرها وهذا ما فتح الباب للعديد من الشعراء إلى الظهور في الساحة الشعرية الشعبية، وكان انتقالهم تنابعا من الشكل التقليدي إلى الحداثي نذكر منهم: رشيد بلمومن، عبد الرزاق بوكبة، أحمد بوزيان، مسعود طيبي، وغيرهم، ومن خلال هذا الطرح يدرك المنتبع لحركة الشعر الشعبي في الجزائر أنه ينقسم إلى معيارين أساسيين هما:

- **الشعراء التقليديون:** وهم مجموع الشعراء الذين يحاكون شعر السماتي، بن قريو، محمد بن قيطون، مصطفى بن براهيم، ... وغيرهم ويعتبرون أنفسهم غائبين أمام نظامهم وأنهم مرجعية أساسية في بناء النص الشعري التقليدي.

- **الشعراء الحداثيون:** هم الشعراء الذين تجاوزوا قالب التقليدي بما يخص الشكل واللغة والوزن، وهؤلاء الشعراء رغم قلتهم في الساحة الأدبية إلا أنهم استطاعوا أن يجذبوا القراء بفضل المعايير التي اعتمدوا عليها في نظم أشعارهم.

1- إسماعيل عامود، الشعر المثور أو قصيدة النثر؟ جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكاتب العربي، العدد 25، دمشق/ 1990، ص03.

2- توفيق ومان، خبر كان، ص79.

3- قالب الشعر القبائلي:

إن الحديث عن الشعر القبائلي ينقلنا إلى العديد من النماذج الشعرية المنتشرة في الجزائر، من بين هذه النماذج شعر "سي موحد أو محمد" في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ميلادي، والذي اعتبر من المؤسسين لحركة شعر المقاومة الوطنية بامتياز، حيث يُجمع المؤرخون أنه قد تتقف بالثقافة الشعبية الأمازيغية العريقة، كما تشبّع بالثقافة العربية الإسلامية في بعديها اللغوي والروحي، ويعد شاعرا صوفيا مثله مثل شخصية الولي الصالح "سي محند أولحسين" الذي لعب دورًا في ترسيخ حب المعرفة والتعلق بالوطن في المخيال الشعبي الأمازيغي لثقافته المشبعة بالتراث الإسلامي.

أدت الطبيعة الشفوية للشعر القبائلي إلى تباين الأشكال والمضامين وتداخلها، ما صعب على المختصين تصنيفه، ذلك أن " الأمازيغ لا يملكون مصطلحا أو لفظا محددًا للشعر، ولكل نوع اسم معين إذ يقصد بالقصة Taqsit الشعر الملحمي (تاريخ، سيرة) ويُشار إلى الشعر الغنائي باسم أسفرو Asefru فيما يُستخدم اسم ايزلي Izli للتعريف بالأنواع الشعرية الصغرى، ويكاد استعمال كلمة أسفرو يعمّم للدلالة على جميع الأنواع الشعرية.¹ فالشعر القبائلي شأنه في ذلك شأن الشعر العربي الذي ينقسم إلى العديد من المسميات بتعدد الأشكال والمضامين ويبقى الشعر يجمعها تحت مسمى واحد، رغم تغير بعض القواعد البارزة كالشكل والوزن والقافية.

إن عدم تحديد مصطلح محدد للشعر القبائلي من قبل المختصين سبب نوعا من التداخل في الأنواع الشعرية، فرغم محاولات العديد من الباحثين إلى تقديم تعريفات خاصة بكل نوع إلا أنهم قد وقعوا في إشكالية توحيد مصطلح خاص به، ذلك أن مصطلح أسفرو هو الغالب على الشعر الأمازيغي والمنتشر في جميع المناطق، لأنه يعمّم للدلالة على جميع الأنواع الشعرية الأخرى مثل:

3-1- تقصيط (Taqsit) : تعرف بالشعر القصصي أو الحكائي وهي التي يعالج فيها

الشعراء مجموع القصص الدينية والتاريخية المعروفة بشكل شعري موزون ومقفى، غير أن بعض

1- بلال حكيمة، الشعر القبائلي في الدراسات الفرنسية، ص40.

الدارسين قد حصروا تفصيلاً في القصص الديني كقصص الأنبياء والصحابة والصالحين فقط، حيث يرى حميد بوحبيب أن: " تسمية تفصيل مشتق من قصة فلان وهي مجموع القصائد التي تحمل طابعا قصصيا، وتحكي عن سير الأنبياء ومعجزاتهم وتروي مآثر الأولياء أو تقدم الحكمة والموعظة في شكل خطاب ديني واضح وكأن أصحابها شبهوها بالقصص.¹ غير أنه يرى من ناحية أخرى أن هذا الطرح لا يجب حصره في القصائد والموضوعات الدينية التي كانت منتشرة في الزوايا لتسهيل تعليم الطلبة، إنما تشمل موضوعات أخرى كالقصائد التاريخية، أو تتخذ شكل حكاية شعبية غرضها التأريخ للأحداث والفخر بالجماعة، ذلك أنها يمكن أن تتخذ شكل الحكاية الشعبية لترسيخ القيم الشعبية.²

3-2- ايزلي izli: هي قصيدة سداسية مجهولة المؤلف في أغلب الحالات، وليس ذلك بسبب نسيان مفاجئ اجتاح الذاكرة الجماعية بل لأن الإيزلي من إنتاج عامة النساء، فهو تعبير عن همومهن اليومية ورغباتهن المكبوتة .. إنه قصيدة الهمس في فضاء محضور وخاص فتأخذ طابعا للنجوى والتأمل.³ وقد عرفته تسعديت ياسين (Tassadit Yassin) في كتابها l'amour chanté en kabylie بأنه: " مقطع شعري مغنى، يتميز بالقصر يقوم مضمونه على موضوع عاطفي أو غزلي.. فهو يشبه الأزجال الأندلسية من حيث المضمون والشكل.⁴ فموضوع الإيزلي هو ترجمة احساس المرأة شعرا، تنقل من خلاله آلامها وآمالها إلى الآخر ما يساعد في التخفيف عن النفس؛ كقول شريفة القبائلية⁵:

ايماولان حملني مي ربح----- عائلتي أحبوني بعد أن أصبحت غنية

1- ينظر: حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي مقارنة أنثروبولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009، ص199.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص199.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص202.

4 -tassadit yacine. L'izli ou l'amour chanté en kabyle. Préface de pierre bourdieu. Ed.alpha. alger.2008.p19

5- لالة الشريفة القبائلية مغنية مختصة في الطابع القبائلي ولاسيما أشويق، اسمها الحقيقي وردية بوشمال، من مواليد 1926/01/09، بالماين برج بوعريريج وتوفيت في 2014/03/13.

أرقازيو إيمليي أسمي شبنغ ----- زوجي يحبني يوم أكون جميلة

أم لمري زفيغ فر ولنيس----- كالمرأة كنت بين عينيه

ما تسورا يجايي ثغلي الصحاو ----- أما الآن تركني بعد أن ضاعت صحتي

يجوج بييد الحنة ذف فاسنيس¹----- تزوج والحنى في يديه

الإيزلي هو شعر قصير مغنى تؤديه المرأة بطريقة إنشادية، تعبر فيه عن حالتها النفسية التي آلت إليها، والنص أعلاه يوحى إلى وضعها مع أهلها بعد أن أصبحت غنية، ووضعها مع زوجها بعد أن كبرت في السن، وهي محاولة لوصف هذه التغيرات وقد جعلت من السطرين الأول والثاني لازمة تعود إليها للتأكيد وتبكي حالتها.

3-3- أسفرو Asefru: هو اسم دال على القيام بالفعل وهو من الفعل (يُسَفِّرا- آذيسفرو)

أي قال شعرا ويقوله، وقد أضيفت لاحقة في بدايته وهي السين المشددة التي تفيد اللزوم ونقل الفعل من المادي إلى المعنوي.²

يختلف التشكيل الهندسي للقصيدة الأمازيغية في منطقة الدراسة عن تشكيل القصيدة العربية أو ما يعرف بالنظام العمودي، الذي يقوم على نظام الوزن والقافية، بل ورث جل الشعراء نظاما خاصا بهم عن الشاعر السي محند أو محند يعرف بنظام التساعيات* وأن الشعراء الذين جاؤوا من بعده قاموا بمحاكاته والتزموا " بالشكل التساعي وذلك بدافع التقليد أكثر منه وعيا واعترافا بقيمته الجمالية والابداعية وقدرته على حمل الصور والمشاعر والتعبير عنها بإيجاز وبلاغة معا سرعان ما تراجعت بعد الحرب العالمية الثانية جراء عودة الصيغة التقليدية وصيغ جديدة ابتكرها الشعراء

1 -na chrifa. Imawlan/ <https://www.youtube.com/watch?v=nuKlGdMzieA>

2- حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي السياق والبنيات والوظائف مقاربة أثرولوجية، ص314.
*- تعتبر تساعيات سي محند أو محند مثالا حيا عن قدرة الشاعر القبائلي على الابتكار والابداع، فقد برز الأسفرو كنموذج لشكل الشعر القبائلي واتخذ الشعراء الذين عاصروا سي محند أو أتوا بعده كقالب صهروا فيه مختلف إبداعاتهم الشعرية. عن: بلال حكيمة، الشعر القبائلي في الدراسات الفرنسية، ص53.

أو نقلوها من ثقافات أخرى، ما يعني أن الصيغ الشكلية للشعر قد عرفت حركة مستمرة من الانتشار إلى الانحسار.¹ وهذا ما يتجلى في قصيدة قديما... والآن (Jadis... et zik ... tura/maintenant) للشاعر السي محند أو محند:

Semmam i medden a metluf	المقطع الأول	سماني الناس بالضائع
Nek heggay lehruf		أنا هَجَيْتُ الحروف
Armi γriy settin hizeb		حتى قرأت ستين حزبا
Ism iw γer madden maaruf	المقطع الثاني	إسمي بين الناس معروف
Tazallit d ssuf		الصلاة بين الصفوف
Deg zik bbwdeγd ttaleb		منذ القديم جابهت الامام
Tura mi tebaay sut llhuf	المقطع الثالث	وبخروجي عن الطريق
Yekfa yi umesruf		انقضى مصروفي
γliy di lkarta ccerb ²		وقعت في القمار والخمر

شكل رقم (1)

يتكون الأسفرو أعلاه من 16 مقطعا تتبني على النظام التساعي، وهذا هو المقطع الأول منها والذي يتكون بدوره من ثلاثة مقاطع صغرى، يبني كل مقطع من ثلاثة أسطر، ينتهي كل من السطر الأول والثاني في كل مقطع بحرف الفاء (F) ، بينما ينتهي السطر الثالث بحرف الباء (B)، فالشاعر هنا اعتمد على نظام موحد يجعله يلتزم به في جميع المقاطع، ذلك أن " الأسفرو

1- ينظر: بلال حكيمة، الشعر القبائلي في الدراسات الفرنسية، ص54.

2- Mouloud Mammeri. Les Isefra Poèmes De Si Mohand – ou- Mhand. Hibr éditions.Algérie. 2018. P 100.

Asefrou قصيدة تلتزم بنظام ثابت، وقد شبهها مولود فرعون بالسونية الفرنسية le sonnet، بحيث تأخذ شكل ثلاثة مقاطع مماثلة لبعضها البعض.¹

التزم الشعراء الذين ينظمون الأسفرو بالنظام التساعي الذي ابتكره سي محند أومحمد، وعيا منهم بضرورة اتباع نظام موحد مع بقية الشعراء ومن ذلك وهذا ما يتجلى في قول الشاعر حدوش يحي في قصيدة نيزي نلموث (احتضار) :

أقلين ذق بريذ ن الموث	المقطع الأول	ها أنذا نحو الموت أسير
يبضد غر ثبورث		عند عتبة الباب يترصدني
ليتسرجو ذقي الصح		ساعة الحقيقة يترصدني
أويذ إيحملن أورثتسوث	المقطع الثاني	لا تنسوا يا أحبائي
فلي كلاس ذعوث		أدعو لي دائما
ربي أذ يسمح		أن يغفر الله لي
الدعوة الخير أور تئسوث	المقطع الثالث	دعوة الخير لا تنقضي
أندا ثدام فلي ذعوث		أينما حللتم رددوها
قرنغ إقلهان ذ سماح ²		جميل العفو بيننا

ملاحظة:

إن المتأمل في النص يلاحظ أنه لا يختلف عن بناء النصوص التي نظمها السي محند أومحمد بحيث أنها بنيت على نظام واحد، بتكونها من ثلاث وحدات في كل وحدة ثلاثة أبيات،

1- Mouloud Mammeri. Les Isefra Poèmes De Si Mohand – ou- Mhand. P 69

2- يحي حدوش، قال الشهيد، تر: عبد القادر عبيدي، ص151.

ينتهي البيت الأول والثاني بنفس الحرف وهو (التاء) أما البيت الثالث فينتهي بحرف (الحاء) ويتكرر هذا الشيء في المقاطع الثلاثة.

_____ ث

_____ ث

_____ ح

إن نظام الأسفرو يؤكد نموذجية شعر السي محند أو محند فهو بمثابة المدرسة والمرجع للشعراء الذين جاؤوا من بعده، فليس من السهل أن تكون شاعرا مؤسسا لنظام عروضي مخالف للعروض العربي، فالمقاطع الشعرية الموزونة تعبر عن النبوغ الذي وصل إليه الشاعر متأثرا بالمحيط الذي كان يعيش فيه.

4- لغة الشعر الشعبي:

إن لغة الشعر الشعبي هي اللغة العامية، أو بتعبير آخر هي اللغة الفصحى التي فقدت خصائصها النحوية وما تبع ذلك من تحديثات وتغييرات وتطورات في الصوت والدلالة، وما حدث لها من تطويع لتعبر عن هموم الناس، وتضمن التواصل الكامل الذي يتساوى الناس أو العامة في معرفته، وعليه فنحن أمام لغة يصعب وصفها وتحليلها فهي لغة ذات مفردات عربية، لكن توظيفها في تراكيب تعبيرية مختلفة جعلها تسقط عنها الكثير من خصائص المفردة العربية في الاستعمال الفصيح.

إن اللغة ترتبط بالبيئة التي نشأ فيها الشاعر وتتأثر بالظروف السوسيو ثقافية، وهي لا تبتعد عن المعجم العربي بل تتخذ من قواعده ومفرداته أغراضا فنية تطيل بقاءه وتجعله مسائرا لقضايا العصر في ظل زخم المعجم اللغوي، وقد ميز المختصون في دراسة الشعر الشعبي بين اللهجات في الجزائر، فاللهجة تتكون من ثلاث مستويات متباينة تتمثل في؛ المتصافح أي اللهجة التي تقترب من الفصحى بصورة كبيرة، والعامي البحت، أي اللهجة الدارجة العادية التي تقترب من

لغة الحديث اليومي، يمكن أن نطلق عليه (اللهجة البدوية) بين شعراء الملحون في البوادي وقاموسها مزيج من اللغة المتصافحة ومن اللغة العامية أو من اللهجة الخاصة لأهل البادية.¹

يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن "العامية الجزائرية يتمثل هيكلها اللغوي العام في هذه اللهجات الإقليمية التي تختلف من جهة إلى جهة، بل أحيانا تختلف من قرية إلى قرية مجاورة لها، وهذه اللهجات تخضع لعوامل لغوية كثيرة، منها ما ينشأ عن الوراثة والطبيعة، ومنها ما ينشأ عن البيئة والجوار، ومنها ما ينشأ عن الاختلاف الناشئ عن اختلاف الجنس واللغة والطبيعة الفيزيولوجية نفسها، فاللغات تتأثر وتؤثر كما يتأثر ويؤثر الناطقون بها لأنها ظاهرة اجتماعية كما ثبت في العلوم الاجتماعية نفسها".²

تميل لغة الشعر الشعبي في منطقة برج بوعريريج إلى اتجاهين؛ الأول اتجاه تقليدي سار فيه الشعراء على المنحى المتعارف عليه متأثرين بمبنى الشعر الرسمي، فاختاروا ألفاظا تمكنهم من مخاطبة الناس وفهمهم لها، ومن ذلك ما يتجلى في قول الشاعر:

عَرْضُنِي وَنَاضَ مَعَايَا * * * وَوَرَالِي الطَّرِيقَ مَنِينِ
قَالِي زَانِي غِي عَزِيبَ هُنَايَا * * * وَكُذَّبَهَا وَحَطَّ الْعَيْنِ
أَحْمَدَ هَـأَيْشَةَ مَصْرِيَا * * * خَلَفَ خُوهَ بُوَجْمَلَيْنِ
خَنْشُوشُو خَلَى زُمْبَايَا * * * فِي فُمُو يَجُو شَبْرِينِ

موضوع النص هجاء عابر سبيل لشخص أوهمه بإكرامه إبتائه حق الضيافة إلا أنه كذب عليه فعبر الشاعر عن سخطه واشمئزازه منه ومن عائلته التي وصفها بأسوأ الصفات، موظفا ألفاظا لا تخرج عن نطاق اللهجة المتعارف عليها في مختلف مناطق الوطن؛ مثل: عزيب= يعمل

1- التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي في الثورة (1830-1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1998، ص431.

2- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص07.

في مكان قريب هايشة= أنثى الحمار، خنشوشو= أنفه، زمباية= ثمار شجرة الصنوبر، وإذا كان هناك بعض الاختلافات، وهذا أمر طبيعي بالنسبة للهجة إذ نلاحظ بعض الاختلافات من ناحية إلى أخرى وحتى من قرية إلى قرية مجاورة ومن عرش لآخر.

بينما سار الشعراء الحداثيون على قاعدة مستحدثة كسروا بها نظام الشعر التقليدي، عن طريق ادخال ألفاظ دخيلة تعد عناصر من الاضطراب الدلالي في بنية النصوص الشعرية، والاجابة عن الاسئلة العالقة في مخيلة الانسان والوصول إلى الحقيقة، لتصبح الكتابة الشعرية وسيلة لإرضاء الطبقة المثقفة، كقول رشيد بلومون في نص وحم القصيدة:

لقصيدة

ودرت اطريق...

هبلت المعاني¹

إن ألفاظ الشعر الشعبي ذات إحياء وجداني، أكثر من مدلولها الفكري والحسي المجردين وهي نظام من التعليمات والإشارات التي لها دلالات مختلفة، وهي ألفاظ تنسم بالجزالة وكثرة الغريب، إذ يعنى بالصناعة اللفظية بحيث تتعدى المعاني من الكلمة الواحدة، وهذا ما يعمده الشاعر الشعبي ليؤثر في المتلقي من خلال اللغة المستعملة، فالألفاظ التي يستخدمها في التغني بالوطن، تختلف عن الألفاظ التي يستخدمها في الأعراس والعمل والموت وغير ذلك، أما أسلوب الشعر الشعبي فهو أسلوب بسيط وهو أسلوب الكلام الجاري في حديث الناس، وهو أسلوب حوارى يتعدى فيه الشاعر ويتجاوز ضمير المتكلم إلى التعبير بضمائر أخرى وهنا يستفيد الشعر الشعبي من القصة والتفصيلات المثيرة الحية.²

1- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص81.

2- يوسف العارفي، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان - دراسة اتوغرافية-، مذكرة لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو/ الجزائر 2012، ص59. نقلا عن: عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط3، مصر، د.ت، ص301.

إن فن الألفاظ التي يوظفها الشاعر في نصوصه، ما هي إلا انعكاس للهجة المنطقة التي ينتمي إليها الشاعر فنراها متكيفة مع اللغة العامية، وإن كان هناك بعض الاختلافات، وهذا أمر طبيعي بالنسبة للهجة إذ نجد هناك بعض الاختلافات بين جهة وجهة وحتى من قرية إلى قرية مجاورة لها فالشاعر البدوي يوظف الرمل والخيمة والفرس، والحضري يوظف ألفاظا مرتبطة ببيئته كالبحر والغابات والوديان.

المبحث الثالث: التشكيل الموسيقي للشعر الشعبي

تعتبر قضية الموسيقى الشعرية من بين القضايا التي شغلت الدارسين للشعر الشعبي، لما تتضمنه من تناقضات وتساؤلات نقدية أبرزها؛ ما هي أوزان الشعر الشعبي؟ هل يحمل نفس خصائص العروض والقافية الموجودة في الشعر العربي؟ أم أن الشاعر الشعبي ابتكر نظاما موسيقيا مغايرا وخاصة به؟ أم أنها بين هذا وذاك؟.

أشار إلى هذه القضية أمين نخلة في مقدمة ديوان والده بقوله: "والشعر العامي في لبنان، على اختلاف طرائقه، يقوم على إيقاع سماعي، لا على تفاعيل مقيدة، فهو في الوزن ومخارج الحروف وموضع الحركات وتراكيب الألفاظ، والنطق بها وكتابتها، يخضع للنغم وربما نظم بعض أنغامه إلى أوزان الشعر الفصيح."¹ فالشاعر الشعبي انتهج النظام نفسه الذي سار عليه الشاعر العربي قديما قبل ابتكار الأوزان الخليلية، فكان الشعر سماعيا بالدرجة الأولى ولم يرقم على أوزان مقيدة، فسار هذا الأخير على نهج الشاعر العربي وأوزان الشعر الفصيح، فاعتمد على وحدة الوزن والقافية.

من أبرز السمات التي تميز الشعر عن غيره من الكلام عموما هي تلك الموسيقى الجلية والتي ترتبط مع عناصر أخرى، حتى تصل التجربة الشعرية للقارئ أو المتلقي، وتنقسم موسيقى الشعر إلى علم العروض والقافية اللذان يعدان أساسيان لدراسة أوزان الشعر.

1- جورج زكي الحاج، أوزان الزجل ... وأوزان الخليل، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2008، ص21.

إن دراسة البنية الموسيقية للشعر الشعبي تكشف عن الجوانب الإيقاعية والموسيقية الكبرى المقيدة (الأوزان) كيفما كان نظامها والأسس التي بنيت عليها، والمكونات الإيقاعية الصغرى الأساسية (القوافي) وجميع المكونات الإيقاعية الأخرى، ولا تتم دراسة التشكيل الموسيقي للشعر الشعبي وهندسته الإيقاعية إلا من خلال تحديد أنماط البناء الإيقاعي للأوزان في هذا الشعر، حيث تعد البنية الوزنية أو العروضية في الشعر أمرا مهما ولها دور كبير البنية التوازنية والدلالية للقوائد الشعرية لأن هناك مظهرات إيقاعية تتولد من الأوزان الشعرية المستخدمة.¹

ويقول جرجي زيدان في كتابه تاريخ آداب اللغة العربية: " وللشعر العامي أوزان بعضها يشبه أوزان الشعر الفصيح وبعضها لا مثيل له في الأوزان المعروفة.. والذي نراه أن الأوزان العامية التي ليس لها مماثل في الأوزان العربية الفصحى مأخوذة في الغالب عن أوزان الشعر السرياني.² بمعنى أن الشاعر الشعبي قد سار على أوزان الشعر الفصيح تارة، وحاول ابتكار أوزان مخالفة لا مثيل لها تارة أخرى، حيث يرى جورج زكي الحاج أن: " أشعار اللغات المتحدرة من أصول واحدة كالعربية والسريانية لها أوزان متشابهة تماما، وإن اختلفت تسميات البحور في كل منها، فالبسيط الخليلي هو إما المتوازي أو الوفاي في بحور الزجل، والرجز الخليلي يدعى اليعقوبي في الزجل، والهزج الخليلي يشبه المتناهي في الزجل.³ فبحور الشعر العربي والشعبي واحدة في كليهما، ذلك أن الشعبي ابن العربي الفصيح وما هو إلا تكوين من مفردات ولهجات أخرى، وما النظرة الدونية للشعر الشعبي إلا عداوة مصطنعة بين الشعراء همها هدم الآخر والحقيقة أنهما متكاملين.

يحتل الوزن في القصيدة الشعبية أهمية كبرى حيث يركز المستمعون على هذا العنصر في القصيدة أثناء أدائها، ذلك أنه من بين أهم وسائل التعبير الفنية التي يعتمد عليها الشعراء في نظم قصائدهم، ومن أهم العناصر التي يقوم عليها بيت الشعر، ووزن البيت هو سلسلة السواكن

1- نعيمة العقريب، الشعر الملحون الجزائري، بنياته وجمالياته دراسة في المنجز النصي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2015/2014، ص 148، نقلا عن: حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في " أنشودة المطر"، للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002، ص85.

2- منير الياس الغساني، الزجل تاريخه أدبه أعلامه قديما وحديثا، المطبعة البوليسية، بيروت، 1952، ص31.

3- ينظر: جورج زكي الحاج، أوزان الزجل... وأوزان الخليل، ص21.

والمتحركات المستنتجة منه، مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران، التفاعيل، الأسباب والأوتاد.¹ ذلك أن بنية الوزن شبيهة إلى حد كبير ببنية اللغة... فكل لغة تتكون من وحدات صوتية هي الحروف، وهذه الحروف تجمع لتكون كلمات، والكلمات بإضافة بعضها لبعض تكون الجمل، والجمل بتجاورها تنشئ النصوص.

ولهذا نلاحظ أن الشعراء يحتاطون من الوقوع في الأخطاء العروضية خوفا من النقد، ولإثبات تميزهم ومستواهم الشعري، فبالرغم من أن الكثير منهم لا يدركون القواعد النظرية التي يقوم عليها علم العروض، إلا أن واقعهم الشعري يثبت أهمية هذا العنصر، فاهتمام الشعراء بالعروض واضح وجلي في أشعارهم ومن ذلك ما ذهب إليه الشاعر عبد القادر صيدون في قوله:

الشعر الملحون هو لي يقهر * * * * * ويبينك سر قلبك ومعانيه

الشاعر موحال تلقاه يودر * * * * * ويحاذر غ الجبل لما يصري فيه²

على الرغم من أن شعراء الشعبي لا ينظمون إلا على وزن واحد وقافية واحدة، إلا أن الأقدمين من الدارسين لم يتعرضوا لضبط قواعد النظم العامي، عدا انطوان الراهب التكريتي المونوفيويتي المعروف بأنطوان البليغ الذي صنف كتابا في الفصاحة والخطابة ينطوي على خمس مقالات، أفرز المقالة الخامسة منه للنظم، وقد نشر كتابه هذا المثلث الرحمات البطريرك رحمانى سنة 1909، ومن ذلك الحين أي في عهد انطوان التكريتي (820 م) دخلت القافية في النظم العامي الذي كان يجهلها قبل ذلك.³

اتخذ دارسوا الشعر الشعبي من نظام المقاطع أسلوباً لدراسة الموسيقى الشعرية، وأكبر عائق هو الخلاف الواقع بين كل شاعر وآخر من ناحية، وكل دارس وآخر من ناحية أخرى، واختلاف كل منطقة على أخرى، فمنهم من سار على أوزان الخليل ومنهم من قام بتعديلات طفيفة عليها،

1- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1998، ص7.

2- ملحق النصوص، ص291.

3- منير الياس العساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه قديما وحديثا، ص32.

غير أن منير الغساني ذهب إلى القول بأن جميع تفاعيل أبحر الشعر الفصيح يمكن صياغتها أو أخذها بشرط أن يراعى بأخذها مجموع حركات البيت وعدد حركات كل شطر من البيت، ومن ذلك إمكانية تحريك الساكن، وتسكين المتحرك وذلك بدون قيد ولا شرط.¹

إن المشكلة التي يعاني منها الشعر الشعبي إلى يومنا هذا هي عدم توحيد النظام الموسيقي، وابتكار نظام عروضي خاص به تلزم الشاعر أن يسير عليها ويتبعها ذلك أن: "الواقع الإيقاعي معقد جدا فهناك العشرات من النماذج الشعرية ولكل أنماذج إمكانيات كثيرة بعضها لازم وبعضها اختياري."²

والمشكل يظهر جليا في الخلاف بين الشعراء والدارسين من بلد لآخر ومن شاعر لآخر، بداية بالتسمية المختلفة حيث نجد ما يطلق عليه الزجل، وآخر العامي، وآخر الشعبي وهكذا ما يجبرنا على دراسة كل نمط وفق نظامه الموسيقي الذي بني عليه، وربما هذا يساعد الشاعر ولا يقيد كما حدث للشاعر العربي الذي قيدته أوزان الخليل، وهذا ما توصل إليه الأقدمون عندما استعملوا في منظوماتهم الشعرية ضربان من النظم وهما: المتوازي والمختلف وجعلوا للمتوازي دعامتين موزونتين أو دعامة واحدة، أما المختلف فتختلف حركاته ودعائمه وجعلوا للمتوازي 13 بحرا والتي تتجلى فيما يلي:³

البحر	عدد أشطره أو دعائمه	عدد حركات البيت بمجموعه	عدد حركات الشطر الأول	عدد حركات الشطر الثاني
الأسواني	2	6	3	3
المتساوي	2	8	4	4
المتوسط	2	10	5	5

1- ينظر : منير الياس الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه قديما وحديثا ، ص33.

2- مصطفى حركات، أوزان الشعر، 1998، ص8.

3- منير الياس الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه قديما وحديثا، ص33.

6	6	12	2	المتقارب
7	7	14	2	المزدوج
8	8	16	2	المتفاوت
9	9	18	2	المتناهي
10	10	20	2	السرّيع
11	11	22	2	البسيط
12	12	24	2	اليعقوبي
	13	13	1	الوفائي
	14	14	1	المتوازي
	15	15	1	الكامل

جدول رقم (4)

1- النظام المقطعي:

إن القواعد المؤسسة لدراسة البحور الشعرية وأوزانها في الشعر العربي، هي قواعد تشبه المسلمات في العلوم التجريبية، فالشاعر مقيد فيها بنظام موسيقي وآخر عروضي لا يمكن أن يتجاوزه، ذلك أن الإيقاع في القصيدة عنصر يميز الشعر عما سواه، زد على ذلك أنه يضيف للعناصر اللغوية مميزات لا يحظى به الاستخدام العادي، إذ يشير بوريس توماشيفسكي Bouris Tomachevski إلى أن: "أي نظام وزني محدد يقصد به إلى خلق التوازن في البيت الشعري يفضي إلى اعتبار ما هو متوقع من نبرات وزنية، وكأي منهج اعتباري كهذا فإن النظام المشار إليه لا يتجلى بكامل وضوحه عبر القراءة العادية للشعر، ولا حتى خلال الإنشاد، فالتقطيع رغم أنه أمر اصطناعي فهو ليس عملية تحكّمية صرفة، بل إنه أمر طبيعي في الدلالة على سلامة الشعر فهو ليس إلا توضيح أكيد للوزن".¹ غير أن أندريه بيلي Andrei Belyi عارضه في قضية التقطيع حيث يقول في هذا الموضوع: "إن التقطيع شيء لا وجود له في الحقيقة، فالشاعر في

1- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري "بنية القصيدة"، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص74.

داخله لا يقطع الشعر ..¹ بمعنى أن عملية التقطيع الشعري وظيفة الدارس وليست وظيفة الشاعر.

إن البحث عن القواسم المشتركة بين العروض الخليلي وأوزان الشعر الشعبي، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى نظرية شاملة لهذا الأخير فيما يخص الوزن والإيقاع، فارتأى بعضهم اعتماد النظام المقطعي على أساس أوزان الخليل الفراهيدي وبعضهم نفى وجود أوزان خاصة بالشعر الشعبي، ومنهم من دعا إلى التوأمة بين أوزان الشعر الشعبي والشعر الفصيح، نذكر من ذلك رسالته عبد العزيز المقالح في اليمن والموسومة بـ"الشعر العامي في اليمن" والتي لم يهتم فيها بأنواع البحور الشعرية، وكذا محاولة عباس الجراري في المغرب ورسالته الموسومة بـ"القصيدة الزجل في المغرب" والتي أكد فيها وجود أوزان خاصة بالزجل أو الشعر الشعبي لكنها تختلف عن أوزان الخليل الفراهيدي، وبعضهم من سار على مقاييس الشعر العامي السرياني كدراسة الباحث جورج زكي الحاج في لبنان والموسومة بأوزان الزجل... وأوزان الخليل، منطلقا من رؤية منير الخازن الذي أشار بدوره إلى إمكانية صوغ تفاعيل الأبحر العامية من تفاعيل الشعر الفصيح باعتبار أن: " السريان قديما بعكس العرب لا فرق عندهم بين الألفاظ والأفعال والتفاعيل، كما كان واجبا في الشعر الفصيح، سواء أكانت حركاتها خفيفة أم ثقيلة، قصيرة أم طويلة، فإن الوزن في الشعر السرياني لا يختل بته إذا اشتملت ألفاظه على حرف متحرك فساكن أو متحركين فساكن، بل يجوز الابتداء بساكن والتقاء الساكنين معا."² وهذا راجع لقدم العامية وملازمتها للفصحى ما يسمح بصوغ بحور الشعر الشعبي من الشعر الفصيح.

كما استطاع مصطفى حركات أن يزيل بعض الغموض عن عروض الشعر الشعبي في الجزائر، إذ أعطى في كتابه " أوزان الشعر الشعبي " أمثلة عن الأوزان التي يحتويها والطريقة التي تساعد الباحث في الكشف عنها من خلال الاعتماد على النظام المقطعي الذي يتكئ فيه الدارس على حساب عدد المقاطع الصوتية في كل بيت شعري، ومنه تتحد الأوزان، كأن تقول وزن المثني،

1- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة"، ص74.

2- منير الياس الغساني، الزجل تاريخه، أدبه، أعلامه قديما وحديثا، ص33.

الثلاثي، الرباعي، الخماسي، السداسي، السباعي، ووزن العشاري (10) وغير ذلك من الأوزان، وهو ليس ببعيد عن النظرية التي جاء بها منير وهيبة الخازني بالاعتماد على حساب المقاطع الصوتية، مركزين على الأسباب والأوتاد لتشكيل المقاطع الصوتية، إذ يسمى السبب مقطعا وكذلك الوند، ومجموع الأسباب والأوتاد تشكل مقاطعا ويكون ذلك وفق ما يلي:

سبب = 0/ ، / ويرمز له ب: س

وند = 00/ ، 0// ، 0/0/ ويرمز له ب: و

يختلف النظام العروضي للشعر الشعبي عن الشعر العربي من منطلق أن الشاعر العربي لا يستطيع أن يبتدئ كلامه بساكن، ولا أن يجمع بين ساكنين في إلا في آخر الصدر أو العجز (فَعُولٌ، مُسْتَفْعَلَانٌ، ..) وهذا لا يحدث إلا في العلل والزحافات أو في الضرورات الشعرية، وإذا التقيا في النثر أو في التقطيع العروضي حذف أحدهما.¹ عكس الشاعر الشعبي الذي يمكنه أن يبدأ بيته بساكن لفظا وكتابة شرط أن لا يحسب هذا الساكن في الوزن وإلا اختل النظام الموسيقي؛ وتكرر هذه الحالة في الشعر الشعبي ومثال على ذلك قول الشاعر:

مُنُوْحَشْهَآ قَلْبِي رَاهَ طَابَ * * * * وَسَهْلِي يَا خَالِقِي فِي مَلْقَاهَا²

0/0/0/ 0/ 0/0/ 0/ 0/ // // * * * * 00/ 00/ 0/0/ /0/ /0/

كما يمكن أن يلتقي ساكنان في وسط الكلام، وفي آخره وأينما كان، لكنهما يحسبان عند الوزن ساكنا واحدا كقول الشاعر عبد القادر صيدون من قصيدة زلزال بومرداس:

آتِينِي بَخْبَارَ قَلْبِي يَنْهَى * * * * بَيْرَا قَلْبِي تَزُولُ عَنِي ذِي لَمَحَاتٍ³

00/ 0/ 0// 0/0 0/0/ 0/0/ 0//0 0/0/ 0/0 0/ 0/ 0/

1- ينظر: جورج زكي الحاج، أوزان الزجل... وأوزان الخليل، ص 27.

2- ملحق النصوص، ص 307.

3- نفسه، ص 303.

إذا تتابعت الحركات إلى أكثر من ثلاث، وبلغت الفاصلة الكبرى وما فوق، يفصل بين الحركة الثالثة وما بعدها بالإشباع.

إن أصغر مكونات الوزن هي السواكن والمتحركات، وتجمع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد ومن هذه الأسباب والأوتاد تتكون التفاعيل، وتجاور التفاعيل يعطينا وزن الشطر، والشطران يؤلفان البيت، والأبيات تنشئ القصيدة.¹ كما تتركب التفاعيلات على الشكل الآتي:

سبب خفيف (0/)، سبب ثقيل (//)

وتد مجموع (0//)، وتد مفروق (/0/)

فاصلة صغرى (0///)، فاصلة كبرى (0////)

ونادرا ما تتتابع الحركات لتصل إلى ثلاث، وذلك بحسب لهجة كل منطقة لكنها لا تتعدى هذا العدد.² ويقوم نظام المقاطع في الشعر الشعبي على متحرك مفرد (/) أو متحرك مع ساكن (0/) ذلك أن الودت المجموع في الفصحى (0//) يساوي حركتين في الزجل (/) و (0/) والودت المفروق في الفصحى (/0/) يساوي حركتين في الزجل (0/) و (/) والفاصلة الصغرى في الفصحى (0///) تساوي ثلاث حركات في الزجل (/)، (/)، (0/) والفاصلة الكبرى إن وجدت (0////) فإنها تساوي أربع حركات في الزجل (/)، (/)، (/)، (0/).³

مثال تطبيقي:

أخذ نص " يا طالب وعلاش ذي السورة جات " للشاعر السعيد بن عديلية الشكل التقليدي العمودي ذي الشطرين، إذ يتساوى الشطر الأول مع الشطر الثاني في عدد المقاطع الصوتية.

يَا طَالِبَ وَعَلَاشْ ذِي السُّورَةِ جَاتْ *** كَمِي تَفَرَّا تَفْسِيرَهَا رَاهْ بَجُودُو

1- ينظر: مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص18.

2- جورج زكي الحاج، أوزان الزجل وأوزان الخليل، ص28.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص28.

_____ ت _____ و _____

فُلْ هُوَ اللهُ وَعَلَى اللهُ تَسَمَاتٌ *** أَحَدُ اللهُ لَا وَاحِدٌ وَخُدُو

_____ ت _____ و _____

وإذا طبقنا النظام المقطعي على البيتين نلاحظ أنهما يتكونان من شطرين متساويين في عدد الحركات والمقاطع الصوتية، والتي تصل إلى عشر مقاطع في كل شطر والمجموع هو عشرون مقطعا، وهذا ما يطلق عليه بالعشاري نظرا لعدد المقاطع وقد يحدث خلل أو زحاف يجعل الشطر الأول بتسع مقاطع والشطر الثاني بإحدى عشر مقطعا حسب الدفعات الشعرية.

يَا/ طَأْ/ لِبْ/ وَعَدْلَاشْ/ ذِي/ ال/ سُورَةَ/ جَاتْ/ كِي/ تَقْتَرَا/ تَفْ/ سِيْزْ/ هَا/ رَأْ/ هُ/ بْ/ جُو/ دُو

0/0/ 0/0/0/ 00/0/ 0/0/0/ 00/ 0/0/0/0/ 00/0/0/ 0/0/

س س س س س و س س س س س و س س س س س و س س س س س

يتضح من خلال هذا التقسيم أن عدد الحركات والسواكن قد تساوت في البيت، والملاحظ في مختلف الأبيات أن نظام السكون يغلب في كل شطر، فهي تقع على النظام نفسه، حيث يبدأ البيت بحركة ثم سكون، وهو ما يسمى بالسبب الخفيف، وهو ما يتكرر في نهايته، بحيث ينتهي بحركة فسكون، أي سبب خفيف آخر.

أما فيما يخص التفعيلات، فنلاحظ أن هناك من التفعيلات ما يوافق التفعيلات الخليلية والتي نتجت عن التقطيع السابق، كتفعيلة «فعلن» و«فعلاتن» وهما من البحرين الرمل والمتدارك، وعليه فإن النظام العروضي للشعر الشعبي نظام متفرد أخذ عن الشعر العربي بعض الخصائص العروضية، فاجتهادات جورج زكي الحاج في لبنان وعباس الجراري في المغرب وعبد العزيز المقالح في اليمن هي تأكيد على عدم توصل الباحثين إلى نظام موحد، غير أن نظرية منير وهبية الخازني تساعد في إزالة بعض من الغموض الذي يعترى أوزان الشعر الشعبي، إذ توحي لنا أنه من الضروري تسمية القصائد وفق عدد المقاطع الصوتية فذات الحركات العشر تسمى بقصائد

البحر العُشاري وهكذا لتجنب الوقوع في المغالطات العروضية، ولسيما أن الشعر الشعبي قائم على العامية التي يغلب عليها التسكين، ما يغالط الدارس لأوزان الشعر وتطبيق أوزان الخليل عليها، كما أن تعدد الأنواع الشعرية وتداخلها أسهم في خلق نظام عروضي متداخل، ذلك أن العديد من الشعراء لا يدركون القواعد النظرية التي يقوم عليها نظام العروض كقول الشاعر:

فَرُوجِي أَحْمَرُ وَزَيْنُ * * * * مُخَلَطٌ مَن كَلَّ أزيَاش

00/ 0/ 0/ 0/ 0/// 00/ 00/ 0/ 0/ 0//

مَا يُنْقَبَشُ مَنَ الأَلُوْنِيَّةُ * * * * يُنْقَبُّ قَي لِي كِيْفَاش

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0// 0// 0/ /0 00/ 0/ 0/

يتضح من خلال تقطيع البيت الأول أن هناك اختلافا بسيطا في عدد الحركات والسواكن، فالملاحظ هنا وجود وتد مجموع (0//) حركتان فسكون، وكذلك فاصلة صغرى (0///) ثلاث حركات فسكون، ويظهر من خلال هذا التقطيع أن الشاعر قد التزم بخمس حركات في كل شطر مما يبين أن الشاعر لم يلتزم بنظام الحركات العشر في كل شطر بل كسر تلك القاعدة العروضية ونظم وفق خمس مقاطع صوتية، غير أن الشاعر لم يلتزم بنفس النظام في البيت الثاني بانتقاله لستّ مقاطع ما يبين عدم انضباطه بعدد الحركات.

نستطيع التمييز بين أشكال القصيدة الشعبية من خلال عدد الأبيات والأشطر الشعرية ومن هذا نستطيع تحديد الوزن، غير أن هناك بعض النصوص الشعرية التي تتكون من ثلاثة أشطر فنقول أنه مثني أو مثلث أو مربع أو خمس وهكذا، ومن بين نماذج الثلاثي أو المثلث نستشهد بقول الشاعر:

يَا فَصَابِي يَا فَصَابِي جِيْبُ هُوَايَا * * * * وَجِيْبُ هُوَايَ مُسَقَّمُ زَيْنُ

00/ 0// 0/ 00/ 0/ 0// 0/0/0 00/ 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/

نَفَرَجَاكَ فِـي دُونِ الشَّيْبَابِ انْتَيْسُنْ¹

00/ 0/ 0/// 00/ 0/ 0/ 0/ 0//

يتضح بعد التقطيع أنّ الشاعر لم يلتزم بعدد معين من الحركات والمقاطع الصوتية، ففي الشطر الأول من البيت الأول التزم بتسع حركات في الشطر الأول، وبست حركات في الشطر الثاني وبثمانية في الشطر الثالث، وهذا يدلّ على أن الشاعر لا يدرك القواعد النظرية للعروض فإذا زاد عدد الحركات أو نقص في حدود ما يسمح به النظام العروضي فإنّ ذلك يعد من باب الزحافات والعلل والوزن المكسور، فالشعراء الشعبيون منهم من التزم بنظام وزني معين يعكس وعيهم ونضجهم الفكري، ومنهم من اتّسمت قصائدهم بالفوضى والاضطراب، فكانت متحررة من قواعد اللغة ومن الأوزان.

2- القافية

القافية عند العرب هي " مرادفة للققا ثم للمؤخرة عامة، ثم اشتقوا الصيغ المتعددة لما لحظوا فيه التتبع سواء أكان حقيقياً أو مجازياً، ومن المجالات التي استخدموا فيها الكلمة الشعر.²

لقد استعمل العرب هذا المصطلح في أشعارهم، فجمعها قواف، والقافية آخر كل شيء والقافية منطقة ما وراء العنق، وقد أطلق العرب عليها هذه التسمية "في أول الأمر على آخر البيت، دون أن يحددوا قدراً معيناً منه، ثم اتسعوا بها فأطلقوها على البيت كله، ولم يقف الأمر عند هذا النطاق بل ازداد حتى حوى القصيدة.³

ومن وظائف القوافي أنها تلعب دورين أساسيين هما:

- ✓ تعزيز مفهوم اللغة وتقوية موسيقاها.
- ✓ تعزيز للإيقاع وتقوية لمفهومه السحري، بالمعاودة والتكرار.

1- ملحق النصوص، 307.

2- حسين نصار، القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، مصر، 2001، ص21.

3- المرجع نفسه، ص22.

فالقوافي تؤدي وظائف عظيمة المفعول وقوية الأثر، كما تعد أيضا " مظهر من المظاهر الدالة على نفسية الشاعر الشعبي منذ القدم حيث كان يميل إلى الحداء والغناء المنفرد.¹ ويمكننا التمثيل ببعض الأبيات واستخراج القافية منها كقول الشاعر:

شُوف لخليل ما يعدي من مخنات **** في يوم العيد أمرؤ يذبح ولدو

0/0/ 0/0/ 0 /0/ 00/0/ 00/0/ 00/0/0/ 0/ /0 0/ 00/ /0 0//

و س و س س س س س و س و س و و و و و و و

القافية الأولى في الشطر الأول هي: (00/0/) مخنات

القافية الثانية في الشطر الثاني هي: (0/0/) ولدو

وقول الشاعر:

يا موطن عيد عني واستنني **** وتتاخذ منك بعض المعلومات

00/ 0/ 0// 00/ 00/ 0/ 0// 0/ 0// 00/ 0// 00/ 0/ 0// 0/

القافية الأولى هي: (0// 00/) واستنني

القافية الثانية: 00/ 0/ لومات

وبهذه الطريقة يمكننا التعامل مع بقية أبيات القصيدة واستخراج قوافيها المزدوجة، ويدخل في تشكيل وتركيب القافية حروف هي: (الروي، الوصل، الردف، الخروج، التأسيس، الدخيل) وهي موجودة في الشعر الشعبي كما هي في الشعر الرسمي الفصيح.

1-2- الروي:

1- مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر العربي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2002،

وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، فتبنى عليه، ويتكرر إلزاماً في كل بيت من القصيدة فتنسب إليه، فيقال: قصيدة بائية، أو رائية، أو دالية. وجميع الحروف الهجائية تصلح أن تكون رويًا ما عدا الأحرف التي ليست من أصل الكلمة، بل هي زائدة على بنية الكلمة.¹ وحرف الروي في هذه القصيدة هو حرف "الدال" الذي يتكرر في جميع أبيات القصيدة، كقوله:

هَجِيرَةٌ مَا دَرَاتَشْ بِخَبْرِ الْمَمَاتِ * * * يَا عَجَابًا الْأَبُ كَيْفَاشْ يَذْبَحُ وَنُدُو

نَاضُ سَيْدِي قَامَ بِفَرْضِ الصَّلَاتِ * * * وَغَلَى الْبَابَ كَانَ مُسْرَجَ عَوْدُو

2-2- الوصل:

وهو حرف مد أو هاء ساكنة أو متحركة يتلوان الروي المتحرك، ومن ثم كانت حروف الوصل أربعة، هي: الألف والواو والياء والهاء.

وحرف الوصل في القصيدة كما يظهر في المثال السابق هو الواو (ولدو، عودو، ...)

2-3- الردف:

هو حرف لين ساكن - ألف أو واو أو ياء - قبل الروي بلا فاصل، مثل قول الشاعر:

الدُّنْيَا وَالْآخِرَةُ سُنْتُ نَهَارَاتِ * * * الْيَوْمَ السَّابِعُ تَمَّ سَيْدِي مُورَادُو

فالألف في كلمة (مورادو) ردف والدال روي والواو وصل.

يَلَا كَاشُ حَاجَةٌ تُزِيدُهَا مَنْ عِنْدَكَ هَاتِ * * * رَانِي صَابِرٌ لِلصَّبْرِ لِيَهْ نُرِيدُو

فحرف الياء في كلمة (نريدو) هنا هو الردف.

ويمكن القول بعد هذا الايضاح العام والمختصر عن القافية والروي وغيرهما، القول بأن موسيقى القافية لا تختلف عنها في الشعر الرسمي.

¹- مصطفى حركات، أوزان الشعر، ص136.

إن تحرر القصيدة الحدائثة من القيود التقليدية جعل الشاعر يعبر عن قضاياها في صور فنية تتوافق وحالاته النفسية والشعورية، فالتخلص من وحدة الوزن والقافية ليس عجزاً من الشعراء بل هو محاولة للتخلي عن النظام الموسيقي والسعي إلى رسم نظام جديد يعبر فيه عن القضايا الشعرية فقد ساهم النظام الجديد في كسر تلك القيود وتخطي مشكلة النظام الموسيقي.

الفصل الثاني

إشكالية التجريب وقضايا التشكيل في الشعر الشعبي

بمنطقة برج بوعريرج

المبحث الأول: التحولات الشعرية في ضوء الحركات النقدية

المبحث الثاني: ملامح وتقنيات التشكيل البصري

المبحث الثالث: بلاغة الصورة الشعرية

المبحث الأول- التحولات الشعرية في ضوء الحركات النقدية

يتفق العديد من الدارسين والنقاد على أن مهمة النقد الأدبي هي التحديد الواضح لحدود ومقومات الأعمال الأدبية، بما في ذلك تحليل وتفكيك الأعمال المكتملة وغير المكتملة ما يسمح للقارئ بالاقتراب منها، وإن كان يعترف النقد بذلك الأديب وعمله الأدبي وحقه المشروع في التجديد وفق معايير يحددها مسبقاً أو وفق ما يقتضي العمل الأدبي، فإن هذا ما سمح للشاعر بأن يبتكر أصنافاً جديدة ومختلفة عن المؤلف جعلت النص الواحد بمسميات عديدة ومتداخلة كالشعر الحدائثي، والتجريبي، أو الزجل، أو الشذرة، وغيرها من المسميات التي تصنف وفق الشكل أو المضمون على أنها تجديد أو تجاوز للشكل التقليدي.

يعتبر النص الشعري الحديث والمعاصر من بين الظواهر اللافتة في سياق التحولات الشعرية، من خلال سعي الشعراء إلى التجاوز والتخطي والابداع، في استجابة واضحة لنداءات الحداثة والعولمة الثقافية، وقد اتصف الشعر الشعبي بالطابع التقليدي والكلاسيكي نظراً لارتكاز الشعراء على القواعد العامة للشعر العربي كالوزن والقافية.

عرف الشعر حركية انتقالية من الشكل التقليدي إلى الشكل الحر ما أحدث تطوراً عميقاً على القصيدة الشعبية، الأمر الذي ساعد في ظهور أنماط إبداعية جديدة أو مستحدثة تدرج تحت مسمى " التجارب الزجلية"، فكان هذا التجاوز للنموذج السائد إعادة إنتاج جديدة للشعر الشعبي لأنه يعيش حركية كبيرة وغير معهودة إذ أنها " لم تقف على الخروج عن أحادية الوزن والقافية- مثلما حاول البعض تصويره تقزيماً وتضييقاً لحدائته- بل كان خروجاً جماعياً كحركة¹ وهو الأمر الذي ابتدأه الشاعر المغربي أحمد المسيح في سبعينيات القرن الماضي، متأثراً بنظرة أدونيس الحدائثية والذي تجاوز بدوره الدلالات المعهودة والعلاقات اللغوية والتصويرية المألوفة نحو نوع جديد من الكتابة، يرتبط بالقدرة على التوليد الدلالي لما يقارب الأعماق الروحية التي تعيشها الذات

1- سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2020، ص01.

الشاعرة أثناء الكتابة.¹

اشتغل العديد من الدارسين على مجموع التحولات الشعرية التي أسهمت في انتقال الشعر العربي من مرحلة إلى أخرى، ما ساعد في تحرر القصيدة العربية من نمطية الأسلوب والإيقاع وجاهزية الدلالة والمعنى، فقد اجتهدوا في بنية القصيدة المستحدثة لتنهض بذلك النماذج المستهلكة في بنية الشعر التقليدي، والذي مس بنية الزمان، الوزن والقافية، والتشكيل البصري (المكان) وكذا البنية النحوية والدلالية والظاهرة البلاغية.

إن حداثة التشكيل الشعري تتمثل في مختلف التقنيات والآليات الفنية التي يستطيع أن يصور الشاعر من خلالها رؤاه ومواقفه، ذلك أنه ابتعد عن سطوة الأشكال والتراكمات البلاغية وكذا عن ثقافة التقليد والاستهلاك، ليقدم أنموذجا تجريبيا قائما على اختراق آليات الوعي المعرفي والجمالي السائد، والشعر الشعبي لا يختلف عن الشعر العربي إلا في اللغة المستعملة (العامية)، فهو قائم بحد ذاته ولا شك أن التجديد قد مسه وهو يتفاوت من شاعر لآخر، وهذا التفاوت راجع إلى ارتفاع نسبة الوعي لدى الشعراء والاختلاط بالآخر واندماج الثقافات ما ساعد في البحث عن التميز والاختلاف.

إن استلهاش الشاعر الشعبي للمنجزات البصرية في أعماله الشعرية ساعده على حمل قضايا وتجارب العصر وفق أسس شعرية مستحدثة، - التجريب الشعري- كسر بها قالب البصري والسماعي المألوف متمردا على القيود الكلاسيكية؛ ذلك أن معظم الدراسات المعاصرة تتفق على أن مجتمع الألفية الثالثة أصبح مجتمعا تحكمه جملة من التعارضات والاضطرابات المتعاقبة، وهو شعور مقلق ينتاب الإنسان فيما يتعرض له من استلاب فرضته كاريزما تأثيرات الآخر، سعيا للخلاص من مشهدية تبديد الهامش، وإدخال الثقافات ذات الطابع القومي في تناولها للحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية،² فالشعر الشعبي يربطه بمرحلة الحداثة وتأثيراتها فتح العديد من

1- ينظر: سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص07.

2- ينظر: عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 2019، ص15.

التناقضات حول اطلاق تسمية خاصة به، إذ أنه يتداخل مع مصطلحات عديدة كالمعاصرة والكتابة والحادثة والتجريب وغيرها؛ فالمعاصرة ذات دلالة زمنية تجعل الشاعر مرتبطا بتلك الفترة الزمنية، حيث يشير جابر عصفور إلى أن " ارتباط المعاصرة بالعصر يجعل المصطلح وعاءً زمنياً يعرف ظهور شعراء كالبياضي والجواهري معا في مستوى زمني واحد فتظل سمة المعاصر حائمة حول البعد الزمني.¹

بينما يرى البعض أن مصطلح الكتابة الجديدة قد راج مع الشعرية العربية المعاصرة لدى جماعة من الشعراء النقاد، في تنظيراتهم لممارساتهم الإبداعية، من أجل إضاءة نهجهم الشعري الذي قد لا تبدو ملامحه واضحة من خلال النصوص ذاتها.² بينما تتجاوز الحداثة كل ما هو معروف وشائع فهي ليست مرادفة لا للجددة أو المعاصرة أو أي مصطلح آخر بل إنها متحررة من الزمن وتجاوزته.

إن عدم تمكن النقاد والمختصين من توحيد مصطلح يربط بين الشعر الشعبي وظاهرة التجريب التي أوجدها بعض الشعراء في الوطن العربي، تكمن في عدم التعميم لهذه الأشكال المستحدثة وكذا التقنيات المبهرة، والصور الجديدة المليئة بالإثارة والدهشة في صورها المتركمة بتراكم صناعة الثقافة تحت مظلة العولمة، ذلك أن شكل الكلمات والحروف وصورة النص على الورق وما فيه من حذف وفراغات عناصر مهمة في استقبال المتلقي للنص، لكن السؤال الذي يبقى مطروحا هاهنا: هل للشاعر الشعبي الأحقية في الممارسة النقدية وطرح تسمية خاصة بهذا الأنموذج الجديد؟ هل يمكن التنظير لهذه التجربة الشعرية من منطلق الآليات والتقنيات الحداثية التي بموجبها تأسس هذا الأنموذج؟ وهل إطلاق تسمية لهذا النوع ليس أمرا مبكرا بالنظر لقلّة التجارب الشعرية؟

1- إشكالية التسمية والانتقاء للشكل الجديد

1- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 20.

2- سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر 2020، ص31.

إن الحركية التي عرفها الشعر الشعبي تعد انفتاحاً على نمط جديد من الكتابة الشعرية، ذلك أنها نشأت نتيجة اختلاف الأفكار والتوجهات الفكرية والتسابق لابتكار تقنيات مغايرة لتلك المألوفة، تأثراً بالتجريب في الشعر العربي المعاصر وتمزداً على النمط الجاهز والمكسر، وعلى رؤية العالم المحافظة والسعي للتخلص من جبة الأب، وهي روح للمغامرة وجسر للانعتاق من السلف، والبحث عن الآفاق الجديدة في الإبداع.

لقد ارتبط الشعر المستحدث أو المنتشر في الساحة الأدبية بمصطلح الحداثة*، ذلك أنه يعتبر من أكثر المصطلحات النقدية التي تعددت فيها اجتهادات النقاد بحسب مناهج الدراسة أو زوايا النظر أو الخلفيات الابستمولوجية الكامنة. كما أن شعرية ما يسمى اليوم بـ" ما بعد الحداثة**" Postmodrenism هي الطريقة التي نكون بها قادرين على تقديم أدب الحاضر ونظريته ونقده.¹ غير أن اطلاق مصطلح الحداثة على الشعر الشعبي المستحدث أمر مستعجل؛ ذلك أن الشعراء في أنفسهم يعتبرون أن هذه الكتابات ما هي إلا تجارب في الشعر الشعبي شبيهة بسمات الشعر العربي المعاصر، وهو الأمر الذي ساعد الشعراء في انتاج الدلالة عن طريق التأثير في القارئ قبل المستمع.

إن التداخل بين المصطلحات المرتبطة بالشعر ناتجة عن تلك الصفة التي ألصق بها الشعر، فعلى الرغم من أن "الباحث يميل إلى استخدام المصطلحين (معاصر) و(جديد) في

*- الحداثة أو modernité يمكن فهمها على أنها المرحلة التاريخية التي جاءت ما بعد التقليدية والتي ميزتها النزعة الصناعية والرأس مالية، والدولة القومية، وبشكل متزايد الأشكال السوفيسيتيكية المتعلقة بالرقابة الاجتماعية. وتتكون مؤسسات الحداثة كما يرى جدنز من الرأسمالية، التصنيعية، القوة العسكرية والمراقبة وهي مؤسسات دينامية وتوسعية بطبيعتها. ينظر: كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2018، ص197.

**- مفهوم ما بعد الحداثة يشير إلى المسائل الجمالية والثقافية والفلسفية، ومع ذلك فإن هذا المفهوم بصفة خاصة هو تصور مُمرح concept de périodisation تأسس وفق بارامترات مؤسساتية محددة من التكوينات الاجتماعية. ومن ثم فإن مصطلح ما بعد الحداثة تجريد يشير إلى فترة تاريخية تالية للحداثة. ينظر: كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص197.

1- عبد الله أحمد هوار، ما بعد الحداثة، البنيوية، والنسوية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2018، ص12.

دلالاتهما الزمنية، إلا أنه يقترح استخدام مصطلح (حداثي) بدلا من حديث صفة للشعر وللشاعر درءً للتداخل وانسجاما مع القاعدة المعيارية للنسب من (حادثة).¹ فالحداثة هي المصطلح المرادف لكل إبداع أدبي يبني على اكتشاف ما لم يكتشف، ويصل إلى ظواهر لم يصل إليها أحد من قبل، والحداثة موقف يسمح للإنسان بالاستمرار والتجدد، حيث يقول يوسف الخال: " في كل شيء إبداع مرتبط بالحياة، وموقف كياني نتيجة عقلية حديثة تنظر للوجود بمنظار هو خلاصة التجربة الانسانية في الحياة والفكر، كما انتهت إلينا اليوم، وكذلك هو الحال بالنسبة للشعر، فهو حركة إبداع تماشي الحياة في تغييرها الدائم."²

بينما يرى غالي شكري أن " الحداثة في الشعر العربي والأوروبي على السواء ليست عنصرا تراثيا كاللغة والأوزان والصور والموضوعات الأدبية التي تدخل في باب " موروث الشعر" وإنما هي مفهوم جديد يغاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث."³ وهذا لا يعني بأن الحداثة تسير في الاتجاه المعاكس للتراث فهي " لا تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة بمعنى مواكبة التقدم الحاصل على المستوى العالمي."⁴ بمعنى أن الحداثة تسير تطور الشعر ولا ترفضه كما يرفضه بعض الشعراء، ومن هنا نستطيع القول أن الشعر الشعبي مرتبط بحركة الحداثة الشعرية التي يعرفها العالم، فعلى الرغم من كسر القالب التقليدي المتعارف عليه إلا أن النص الشعري يبقى مواكبا للتقدم ومجموع المتغيرات الحاصلة على مستوى النصوص الأدبية.

لقد أضحى الشاعر الشعبي غير ذلك الذي كان قديما، فقد أصبح متحررا من جميع القوالب الكلاسيكية كقواعد النظم من وزن وقافية واتباع للنظام العروضي المتعارف عليه، فقد " خلع عن

1- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص24.

2- عبد المجيد زراقت، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص200.

3- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ص08.

4- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1991، ص15.

نفسه صفة الناظم إلى الأبد ليحاول في أثناء كل هذا أن يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإحياء بعالمه الجديد".¹

مما جعل الشعر يحمل أشكالاً وأساليب تعبير مختلفة، عكس النظام الذي كان يسير عليه الشاعر الكلاسيكي، فالحادثة إبداع وخروج عما سلف، نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبديلاً جذرياً وحقيقياً انعكس في تعبير جديد.

إن التأسيس لحادثة الشعر الشعبي في الجزائر أصبح أمراً ضرورياً، وهذا راجع إلى انتشار هذا النوع المستحدث بين العديد من الشعراء، ما يلزم بضرورة تصنيفه وتوحيده باتباع نهج متعارف عليه يساير الزاهن ويزيل كل العقبات أمام القارئ، فقولنا حسب أدونيس بحدثة الشعر يشمل بما لم يكن معروفاً في الماضي ذلك أن الحادثة هي خروج عن الأصول فنذكر دلالة الربط في ذلك التنظير بين الأحداث الذي يخالف القديم وبيدع الجديد والمخالف للمألوف.²

وفدت الحادثة الشعرية كرد فعل على المغالاة في تقديس الأنماط البلاغية والعروضية القديمة، ولتجاوز أحادية الشكل والمعنى عملت على توحيد الشكل والمضمون، فلم يعد مضمون الشعر المستحدث مكرراً بين الشعراء بل صار انبثاقاً للتجربة الوجودية لكل واحد، وبهذا يصبح معنى النص فعلاً لبنائه، حيث يقول أدونيس في هذا الصدد: "المعنى هو فعالية الكلام أي فعالية العلاقات التي ينتجها الكلام، يكون المعنى غنياً بقدر ما تكون هذه العلاقات غنية وفي هذا الحيز يمكن القول أن الشكل هو المعنى"³ بمعنى أن الشكل يتجسد من المعنى في حد ذاته، ولا يفرضه الشاعر أو أي نمط آخر.

إن الرؤية التي جاء بها أدونيس لتشكيل الشعر العربي المعاصر أو ما يعرف بنمط التجريب فتحت على النصوص مجالات واسعة لا نهاية لها من الأشكال، إذ يصبح لكل نص

1- عبد الغفار مكاي، ثورة الشعر الحديث من بودليير إلى العصر الحديث، ج1، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، مصر، 1972، ص29.

2- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989، ص83

3- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، بيروت، 1989، ص194.

شكله الخاص، وهو الأمر الذي أطلق عليه مسمى التجريبية، بقوله: " أعني بالتجريبية المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماط، وابتكار طرق جديدة.¹ إنها دعوة صريحة لتجاوز الأسس الكلاسيكية كالوزن والقافية والشكل العمودي، ليشمل أبعادا مختلفة من كلمات وفواصل ونقاط وبياضات، فعن طريق التجريب في الشعر استطاع أدونيس أن يثري الحركة الشعرية بمفاهيم وأنماط جديدة كقصيدة النثر والقصيدة المركبة، التي تتألف فيها الوزنية مع النثرية تمهيدا لإعادة النظر في الأنواع الأدبية"² ويمكن حصر مقولات أدونيس حول الحداثة الشعرية في أن الحداثة أخذت في الشعر سبيلين يسيران عبر ديناميكية الهدم والبناء هما:

- التحرر من القيم والنماذج القديمة.

- التأسيس لعالم شعري جديد، ومنطق مغاير.³

فالحداثة الشعرية تعمل على تغيير المتعارف عليه وتحرير الذات من سلاسل التقليد والعمل على تأكيد حق المساءلة والتجريب، إذ أنها سعت نظريا إلى تطبيق ما يلي:

1- هدم المعايير الفنية القديمة، وعلى رأسها العروض ليحل محلها الايقاع، وإقامة الصورة على مبدأ الرمز، والاسهاب في المجازات.

2- الاهتمام بالهندسة المعمارية، والشكل البصري للنصوص.

3- تثوير اللغة الشعرية واخراجها من الطابع المعجمي المباشر، وفتحها على لا نهائية الدلالة.

4- الخروج من النمطية إلى خلق فضاءات غير مألوفة من بينها القناع والتناص والرموز بأنواعها.

1- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص355.

2- ينظر: أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 73-74.

3- سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص29.

5- الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى ما سمح بتأسيس معمار نصي جديد.¹

استطاع الشعر الشعبي بثوبه الجديد أن يكون أقوى اتجاه على مستوى أنواع الأدب الشعبي، فقد عرف الشاعر والنص تحرراً من الثبات لم يعرفه أي نوع آخر، فالنص الشعري أصبح نصاً مكثفاً ومتشعباً لا تحكمه رؤية الشاعر ولا قراءة القارئ، فقد أصبح فضاءً أدبياً للسؤال الملازم عن السكون والحركية ومنفتحا على كل الاحتمالات.

2- سؤال التجريب / الهدم وإعادة البناء:

يعد سؤال التجريب في الشعر من أبرز الأسئلة التي تبحث في مظاهر التحول الشعري، بانتقال الشعراء من المظهر التقليدي إلى مظهر التجريب وإعادة البناء، فقد بات سؤال التجريب ضرورة تفرضها مرحلة الحداثة، فمن خلاله يحاول المبدع "معارضة المنجز الفني المتحقق بحثاً عن رؤى جديدة وأسلوب جديد يبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز التعامل المألوف نحو آفاق لم تكتشف من قبل."²

وبالتجريب يتجاوز الشاعر النمط التقليدي، من خلال البحث عن رؤى وأساليب جديدة لم تكتشف من قبل، ومن خلاله يستطيع أن يصور قناعاته الشخصية أو الجماعية في الشكل الذي يلائمه ولاسيما حينما يكون نصاً تخطى الأشكال السابقة، فالتجريب هو فعل مقصود راجع إلى التأثير أو إلى التلقائية المحضنة فهو عمل فردي صادر عن استجابة داخلية أو لمتغيرات سوسيو ثقافية تسهم في تغيير الذائقة الشعرية.

تستدعي طبيعة الشعر الشعبي في قلبه التجريبي قراءة جديدة ومغايرة، يستطيع القارئ فيها أن يستتق النص في ضوء ما يحيل عليه من تأويلات وتصورات، فتتفتح بذلك على واجهات مستحدثة، وما دام الشعر ظاهرة مفتوحة دائماً فهو يؤجل المدلول ويبتعد عن أي تمركز دلالي مكرس، حيث يشير امبرتو إيكو Umberto Eco إلى أن " كل نتاج فني هو نتاج مفتوح على

1- سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص30.

2- سليمان البكري، التجريب في القصة والرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000، ص12.

الأقل من حيث كونه يقبل أن يؤول بطرق مختلفة دون تضييع فرادته¹ فعلى الرغم من أن الشعر الشعبي قد فقد العديد من مميزاته الفنية والجمالية وحتى الفكرية بالانحلال مع مرحلة الحداثة، إلا أن ظاهرة التجريب التي مست النص الشعري جعلت منه نتاجاً أدبياً مفتوحاً، يسمح للمتلقي بأن يؤوله وفق رؤيته وحدود معرفته، وهو الأمر الذي أسهم في تغير العديد من القراءات والمفاهيم.

رغم أن معظم الشعراء الحداثيين وطأوا باب الشكل التقليدي، إلا أن كتاباتهم الأخيرة كانت تمهد للخروج من هذا قالب، بالانفتاح على التجريب وإعادة البناء والهيكلية التي بدأها أحمد المسيح في المغرب، فكانت النصوص الأولى قريبة من أسلوب الشعر العربي المعاصر الذي تميز بتوظيف الرمز والاسهاب في التكثيف الدلالي ما سمح بتجاوز النص القديم، غير أن هذه الرؤية التي عرفها الشعر الشعبي في أواخر القرن العشرين، يرى بعض الدارسين أن بوادرها قد ارتسمت منذ القرن التاسع عشر في إحدى قصائد أحمد بن قيطون، والتي استطاع فيها أن ينقل بكلماته المعبرة كل ما كانت تعيشه منطقة بسكرة إبان الحقبة الاستعمارية والتي أرخ فيها لمعركة الزعاطشة ولقائدها ابن عياش الذي عرف بشجاعته وقوته حيث يقول:

ماجاش بن عياش

راعي الأشهب يا بني رياش

زدموا وما ولاش

رجع السرسور ظهراني

يا راعي الصبار

ثاني ثاني عيادي لخبار

أنا راه قلبي طار

عن خوتي الأبطال بعدوني²

إذا كان التجريب استجابة داخلية من الشاعر ورد فعل لمتغيرات سوسيو ثقافية، فكرية وابداعية، فإنه يلجأ إليه لارتياح عوالم مجهولة، تمكنه من تجنب المعاني المباشرة، ووصف

1- قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، مساهلة تطور إشكالية المضامين الفكرية والشكلية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 14، الجزء الثاني، 15 جوان 2018، ص195، عن: Umberto eco, l'ouvre ouvert, 1962, ed, coll, points, paris, 1965, p17.

2- أحمد فنشوية، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية منطقة شمال الصحراء أنموذجاً، ص361.

المضامين والايديولوجيات الخاصة، فالمتأمل للمحاولات الأولى للتجريب يلاحظ أنها قد سايرت رغبة الشعراء في تجاوز النمط القديم، ذلك أن: "حادثة الشعر الحر انطلقت في تجاربها الريادية الأولى من هاجس المغامرة الشكلية لذا تركزت مسوغات التجديد في اطلاق القصيدة من قيود القافية الموحدة وعدد التفعيلات الثابتة في كل بيت، ورأى المجددون أن ذلك يعطي الأسلوب الشعري مرونة ليستوعب السرد القصصي والدرامي والملحمي مما كان غائبا بسبب عائق القافية والتفعيلات المحددة ووحدة البيت"¹ وهذا ما تجلّى في شعر رواد الشعر الشعبي بصيغته الحداثيّة كتوفيق ومان ورشيد بلمومن وغيرهما حيث يقول توفيق ومان في ديوان لبسني الكلام:

هجرت لشيخي وتحت جناحه عُرست الراس

ها بن موسى جبرني باش ننعم بشوية نعاس

يا شيخي رجّلي جلال سكاتي

وأغرسلني الفايذة في وقاتي

وُشّهذُ الكلام ساروت حياتي

ف برج البحري

نقشتُ القصيدة على صَدْرَ مولاتي²

فالشاعر في هذا النص أدخل ببناء الشعر الشعبي التقليدي بانتقاله من نظام الأبيات إلى نظام الأسطر، ومن نظام الشكل إلى نظام المعنى بصب الرموز والايحاءات التي جعلت من النص بنية قادرة على استيعاب مختلف المعاني الكلية، وجعله بناءً مفتوحاً على القراءة المختلفة والمتعددة، فهذا دليل على أن عملية التجريب ليست قائمة على التغيير في الشكل فقط، بل امتدت

1- حاتم الصكر، مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1999، ص35.

2- توفيق ومان، لبسني الكلام، فيسيرا، 2013، الجزائر، ص51.

إلى مختلف أدوات التعبير اللغوية والايحائية، فالسلوك الشعري يعد عاملا للكشف عن الذات الأخرى التي يسعى إلى الوصول إليها، وملتقى النص يلحظ أن الشاعر قد تعلق وتأثر بالأولياء الصالحين فألبس نصه لباسا صوفيا يوازي شعر المتصوفة الذين من قبله، فيجسد فيه حب الولي والاستئناس به، فهذه الأسطر تصف العلاقة القائمة بين العبد وربّه، أو بين الروح والجسد، فالهجر الذي صورّه هو انتقال مرتبط بالحب، وهذا ما ذهب إليه كذلك رشيد بلمومن في تجربته الأولى الذي تحول من البناء العمودي (نظام الأبيات) إلى التجريبي (نظام الأسطر) حيث يقول:

عَظْمَ الرِّيحِ يَشْتَدُّ بَجَرِ الغَيْمِ

وَعَظْمَ لُسانِ يَشْتَدُّ بِالقَوْلِ الحَقَّانِي

وَعَظْمَ الكَبْدَةِ لِأَنَّ مَ عِيونِ الرِّيمِ

لِعَظْمِ مَ العَشْقِ يُلِينُ وَيَطْرَأُ دَخْلانِي¹

إن هذه المحاولات الشكلية التي خرجت عن قالب التقليدي، هي رغبة في التجديد والتطوير من قبل الشعراء التقليديين الذين يسعون إلى الريادة والاستكشاف والتجريب في اللغة وشكل النص، ذلك أن: "التجريب الإبداعي لا يقوم به الناشئون إنما الأدباء الموهوبون وما من شاعر أو روائي إلا وقد أضاف من خلال التجريب بعدا جديدا إلى الفن الشعري والروائي، وأثبت أنه غير خاضع وغير مستسلم لكل المواضع المعروفة بالتجريب."²

قدم التجريب في الشعر الشعبي مشروعية الوجود والاستمرار والتطور لهذا الفن الأدبي، فعلى الرغم من قلة التجارب الشعرية إلا أنها سعت إلى نقل الشعر من دائرة التهميش والانغلاق الذي كان يعيشه إلى واجهة النقد والدراسة، فالنصوص الحداثيّة في حالة من التطور والبناء الدائم، يمرّ فيها الشاعر بمراحل عديدة أبرزها التخلص من قالب الشعر التقليدي أو نظام الشطرين، فنظام

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص53.

2- عبد العزيز المقالح، ثمرات في شتاء الأدب العربي، دار العودة، ط1، لبنان، 1983، ص124.

القطع الشعرية، وصولاً إلى التشكيل الحر الذي لا يحدد بشكل معين بل وفق الدفعات الشعرية للشاعر كقول رشيد بلمومن في نص درجعة نحو الأعلى:

أنا من عمّر سطلّ العشرة بَ العشريّن

وأنا من زرزح أحلامُوف العقبّة

وأنا من الضربة والضربة ربّيت عمريّن

عمُرُ وهبتو لَ رّوح والثّاني لَ لكتبة¹

حاول رشيد بلمومن في تجربته الحدائية الأولى - سيلفي - أن يعتمد على نظام القطعة الشعرية، وهي عدم الاحتفاظ بالشكل العمودي أو نظام الأبيات فجاءت معظم نصوصه - وهي في حدود 68 نص - وفق نظام القطع، ومزج في النصوص الأخرى للديوان بين المألوف والغريب، إلا أنه ومع تعدد التجارب انتقل تجديده من القالب الشكلي إلى اللغة والصورة والأسلوب الاستعاري، فقد عمل على إنتاج حداثة شعرية تمس الجانب الخارجي والداخلي لتأتي نقيضاً للقالب التقليدي وتتماشى مع عملية التجريب في الشعر العربي المعاصر، فيعطى له حق الوجود والاستمرار، وهذا مثال على تطور البنية الشكلية في تجربة بلمومن، يقول في نص " غريلة":

غرّبات لخليب مَن ابياضو

ورزعت لبياض.. على كف اسحاب

وعجنت الريح بمواج فاضو

ورشيتك بريح الغيث... يلامس اتراب

بعدن طالت لشواق.. زادو اعراضو²

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 19.

في ظل الحركة التجريبية للشعر حاول بلمومن من خلال نصه ونصوص أخرى أن يتحرر من الأنساق الثابتة في الشعر التقليدي، بفتح مجال التأويل والقراءة الفردية والجماعية، والتحرر من النظام الدقيق، فكانت هذه المحاولات التجريبية الأولى للتجديد الشعري عند الشاعر ذلك أن جذورها الأولى تعود إلى الشعر المقطعي والأندلسي، حيث أن عملية التجريب في الأدب تصاحب مجموع التحولات الاجتماعية والفكرية والسياسية التي شهدتها الساحة العربية، فهو حالة مرتبطة بمرحلة الحداثة وآلية من آليات التحول الأدبي، ومؤشر حقيقي على تجاوز القديم وتمرد على النموذج السائد، ما فتح المجال للشاعر بالتخلص من النموذج القديم للشعر الشعبي واتباع نظام مستحدث، حيث يقول في نص جرح انهار:

جرح انهار

ينزف ضي

لحم بنادم

يتاكل ني¹

يعبر النص عن قضية النميمة داخل المجتمع الجزائري، وقد شبه هذا الفعل بأكل لحم الانسان نيئا، والنميمة هي نقل الكلام بين الناس بما يفسد بينهم ويوقع العداوة، فهذه الكلمات كفيلة بأن يختزل العديد من المعاني، وتصبح مهمة الشاعر أن يطرح أسئلة ويعبر عنها بمفردات تعبيرية قادرة على وصف تلك الرؤية، والتي تصب في مجرى واحد هو السؤال الذي يعد هاجس النزوع لكتابة نص خارج عن المؤلف .

لقد كان هذا الإحياء بمثابة ضرورة نوعية في طريق التطوير ومن ثم فإن الخروج عن الشكل التقليدي وتطور شكل القصيدة إلى تشكيل فني أزال بذلك مكان البيت الشعري، ما جعل التجديد الشكلي أهم مظهر ثوري في الشعر الشعبي، لأنه إعلان مباشر عن الثورة والاحتجاج على الثبات

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص18.

والتكرار. ومن هنا ندرك حسب أدونيس كيف نشأ الشعراء والأدباء منذ الخمسينيات بين تقليدين ثقافيين؛ تقليد للذات (القديمة الأصولية) وتقليد للآخر (الحديث الأوروبي الأمريكي) فهذان التقليدان يطمسان كل بخصوصيته وآليته،... فالأول يطمسها بحجة العودة إلى الأصول في التراث العربي ويطمسها الثاني إما جهلا بها وإما انبهارا بالآخر يصرف الذات عن الاستبصار في هويتها الخاصة وفي ما يميزها.¹

المبحث الثاني: ملامح وتقنيات التشكيل البصري

لقد حاول شعراء الشعبي تخطي الصبغة المعهودة لنظم القصيدة الشعبية بالانتقال من الشفاهية* إلى الكتابية أو من التشكيل (الصوتي/ السماعي) إلى التشكيل (الكتابي/ البصري) عبر مراحل عديدة وتجارب مختلفة ساهمت في الانتقال التدريجي للنص الشعري عندما انتقل به من الصوت إلى الصورة ليكون بذلك قد أحيا وظيفة الصفحة الطباعية، وأخرجها من مجال التجاهل والتناسي التي بإمكانها استيعاب التجارب الشعرية.² فالشاعر استطاع أن يعيد بناء الشعر لغة، شكلا ومضمونا وأصبح تلقينه يقوم على حاسة البصر، وعلى آليات جديدة تنسجم والشكل الجديد الذي شكلا ومضمونا.

ساعد هذا الانتقال إلى ابتكار طرائق جديدة لإعادة تشكيل النص الشعري الذي بُني على نظام محدد، بإثراء النصوص بإمكانيات غير مألوفة لدى القارئ تحاكي الذائقة الشعرية والمحيط الذي يقيم فيه للشاعر، فأصبح الخطاب الشعري في ظل مرحلة الحداثة يختبر وسائل جديدة لم يلتفت إليها الشاعر التقليدي في التعبير؛ كالتكثيف الدلالي، والتعويل على تقنيات التشكيل البصري.

1- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، لبنان، 1989، ص86.

*- إن كان سؤال الشفاهية سؤالا عن الأصالة فإن ذلك يشمل فيما يشمل سؤال الرواية، ورواية الشعر الجاهلي كانت شفوية بالفعل وبالاصطلاح على مدى زمن طويل استمر حتى بعد أن تم تدوين الرواية ذلك لأن التدوين لم يكن نقلا للشفاهي إلى الكتابي ولكنه تسجيل خطي للرواية الشفوية وهذا أبقى الشفاهية بكل شروطها وصفاتها ونتائجها. عن: عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1994، ص10.

2- سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، ص138.

أسهمت الكتابة والطباعة في إعادة تغيير أسلوب التعامل مع الشكل والفضاء واللغة من حيث الاختيار والتوزيع، ذلك أن الشعر يجنح نحو التركيز على اقتصاد العلامة واستغلال طاقتها التبليغية كأشكال سماعية أو بصرية، وما الانجازات النصية الشعرية بين شعر مجسم، وميكانيكي ومشهدي، أو صوتي أو متعدد الأبعاد إلا حصيلة لاشتغال الشعراء على لغتهم الخاصة كأسلوب ومعطى ذاتي خارج عن الزامات اللغة.¹ وهو الأمر الذي جعل الصفحة البيضاء كمختبر في خيال الشاعر لمحاولة تجريب أشكال شعرية تستوعب رؤيته وكذا راهن الكتابة الذي يتطلب نظرة مخالفة، وهذا ما يجعل الفضاء النصي قد انتقل من مجال مفتوح إلى بنية مرتكزة على مجموعة من التراكمات والدلالات النصية .

سمح هذا التغيير للشاعر الشعبي بأن يطلق العنان لكل ما هو مكبوت في النفس، ويعبر بذلك عن القضايا الذاتية والفلسفية ويعمل على تثير المرويات الشعبية العالقة في المخيلة، فبعد أن كان المعبر عن مجتمعه وعشيرته أصبح معبرا عن ذاته ودواخله، وقد ساعده في ذلك اعتماده على تقنيات التشكيل البصري التي تضم العتبات النصية، هندسة البياضات، إدخال بلاغة الصمت والتفاوت الموجي والعديد من الخصائص الأخرى التي تهيمن على معظم الدواوين الشعرية الجديدة.

يعتبر التشكيل البصري عنصرا طارئا على النص الشعري في شكله الحدائي، والذي استطاع أن يستقر مع المكونات اللغوية والتركيبية حتى يلتحم بهما ويحققان دلالاته، والشاعر الشعبي في منطقة برج بوعرييج، لم يكن بعيدا عن التحولات التي طرأت على الشعر الشعبي في الوطن العربي، فأخذ يستثمر طاقاته المتاحة حتى يرافق الركب من الشعراء الحدائين، وقد تمظهر النص الحدائي ضمن الفضاء البصري/ القصيدة البصرية والذي أثار العديد من القضايا النقدية المرتبط بالنص والفضاء النصي، وأساليب المعمار الحديث والبياضات التي تلف النصوص، ما فتح مجال القراءة والتأويل عبر مجموعة من التقنيات والآليات الحدائية وهي:

1- ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1991، ص07.

1- العتبات النصية ودلالاتها:

اهتم النّقد الحديث بدراسة النص وكل ما يحيط به، ومما ركّز عليه تلك العناصر المحيطة به وقد سماها الدّارسون بالعتبات النصية، والتي تساعد في فهم النص الأدبي، فهي: "مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وغيرها من بيانات النّشر المعروفة التي تشكّل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقلّ أهميّة عن المتن الذي يحيط به، بل إنّه يلعب دورا هاما في نوعية القراءة وتوجيهها." ¹ تمثل العتبات في الوعي النقدي الجديد بنيات دالّة لها نفس الدّرجة من التّعقيد من قبيل بنية النص وأفق التّوقّع، وتعتبر ملفوظات مشتّقة بذاتها لها نظامها وقواعدها تجذب اهتمام القارئ وتوجّه قراءته.

أورد جيرار جينيت G.genette تعريفا مفصّلا للمناس في كتابه عتبات 1987 Seuil، فصنّفه من بين أنماط المتعاليات النصية (التناص، المناص، النص اللاحق إلى جانب المناص) والشّعريّة عامّة، فالمناص عنده هو " كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قارئه وبصفة عامّة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله والرجوع منه." ²

وضع جيرار جينيت مصطلح المناص (Le paratexte) الذي عرف عدة ترجمات في النّقد العربي منها ترجمة محمد بنيس بالنص الموازي ومختار حسن بالتوازي النصي، محمد الهادي المطوي بموازي النص ويمثّل عنصرا في ظاهرة المناصية (La para - textualité)، والمناص (paratexte) ³ مصطلح مركّب من جزئيين:

1- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النّقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص16.

2- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى النص المناص)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، لبنان، 2008، ص43.

3- فريزة رافيل، التشكيل الدلالي في رواية السمك لا بيالي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2013، ص28.

1- مقطع (para) في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدة معاني:

- معنى المشابهة والمماثلة والمجانسة والملائمة وكذلك معنى الظهور والوضوح والمشكلة.

- معنى الموازي والمادي والمساوي للارتفاع والقوة.

- معنى الزوج والقرين والوزن بين مقدارين والعدل والمساواة بين شخصين.

- معنى تحاذي الجمل بعضها البعض.¹

نلاحظ أنه كلما أحقنا تابعة (para) بلفظة أخرى حملت معنى: التوازي المصاحبة أو

المحاذاة.

2- أما بالنسبة للمقطع الثاني (texte): " فهو في معظم اللغات الأوروبية الحديثة يعني

باتفاقها النسيج، نجده على ذلك في الفرنسية "texte" وبالإسبانية "texto" وبالإنجليزية "text"

والروسية "tekta" وقد أخذت هذه الألفاظ كلها من أصل واحد هو اللاتينية التي تطلق على

النص "textus" ويعني في هذه اللغة المفترضة النسيج.² فالنص نسيج من قبل المؤلف لأفكاره

وألفاظه بأناقة وجمالية.

اعتنى الشعراء الشعبيون بقيمة الفضاء البصري والطباعي والذي يمثل العتبات النصية

كالغلاف، اسم المؤلف، اسم المؤلف،... والتي تشكل بعدا بصريا يساهم في إنتاج الدلالة، ذلك "

أن الخارج النصي له تأثير على القارئ فطريقة تقديم الغلاف واختيار لوحته التشكيلية، بالإضافة

إلى كتابة المقدمة، واختيار عناوين القصائد من رف الشاعر لها ما يسهم تحديد دلالة النص

الشعري.³ فالعتبات النصية مرتبطة بالمتن أو أنها مشتركة مع الفضاء البصري لإنتاج الدلالة التي

يسعى الشاعر للوصول إليها وعلى القارئ الكشف عنها.

1- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيار جينيت من النص إلى النص المناص)، ص، ص: 42، 41.

2- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 2007، ص45.

3- بومدين ذباح وأحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، ص38.

1-1- الواجهة الأمامية:

تعتبر الواجهة الأمامية أو الغلاف من أهم عناصر تلقي النص الأدبي، لذلك فهو "يعد العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، لذلك أصبح محل عناية واهتمام الشعراء الذين حولوه من وسيلة تقنية معقدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والمواجهات الفنية المساعدة على تلقي المتون الشعرية."¹ فالغلاف من الموجهات الفنية التي يوظفها ويختارها الشاعر لمساعدة القارئ على تلقي النصوص الشعرية.

يحمل الغلاف كما هائلا من الشفرات القابلة للتأويل، فهو يفتح أمام المتلقي أبواب تناول النص الأدبي من عدة مستويات دلالية وبنائية وتشكيلية ومقصدية، فالغلاف يوضح البؤر والتهيئات الدلالية العامة، وغالبا ما نجد عليه اسم المؤلف وعنوان المؤلف وجنسه وحيثيات الطبعة والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية (الخلفية)، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تركي العمل وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا.²

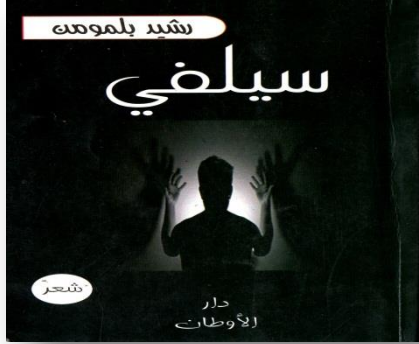
أنت الواجهة الأمامية لأغلفة الدواوين كعتبة أساسية تساعد القارئ على اقتحام العالم النصي، وذلك لما يحمله من مؤشرات وأيقونات تجلّت في؛ اسم المؤلف، عنوان المؤلف، جنس المؤلف، دار النشر، وخلفيات تحاكي المحتوى .

عرفت القصيدة الشعبية بمنطقة برج بوعرييرج أنماطا عديدة على المبنى والمعنى خاصة بعد اتجاه بعضهم إلى خلع عباءة الشعر العمودي، كتجربة رشيد بلمومن في ديواني " سيلفي " و " بعض الشك .. قصيدة " أولى التجارب له في الشعر الشعبي بصيغته الحدائثية، حيث مزج في الأولى بين التقليدي والحدائي، وعمل على تطوير التجربة في الثانية، وتعد التجريبتان علامتان بارزتان في الشعر الشعبي بمنطقة البرج، نقل فيهما القارئ إلى تشكيل شعري مغاير فبعد أن كان الشعر الشعبي نسا سماعيا يرتبط فيه الشاعر بالمتلقي بشكل مباشر، أصبح الشعر نسا بصريا مرتبطا باهتمام القارئ بالفضاء البصري، وسنركز في دراستنا على أهم التقنيات التي وظفها

1- محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2008، ص133.

2- ينظر: جميل حمداوي، السيميوتيقا والعنونة، العدد 25، عالم الفكر، الكويت، 1997، ص107.

الشاعران رشيد بلمومن وعبد الرزاق بوكبة في دواوينهما، حيث يواجه القارئ عتبة غلاف الديوان التي تتقبل العديد من القراءات.



- رشيد بلمومن: من بين الشعراء الشعبيين الذين اختاروا الاشتغال وفق الكتابة الجديدة، من خلال ديواني " سيلفي " الذي صدر سنة 2015 عن دار الأوطان وديوان "بعض الشك.. قصيدة" الذي صدر سنة 2017 عن دار الجزائر تقرأ، أما الديوان الأول فيغلب عليه اللون الأسود، ويتوسط وجوده

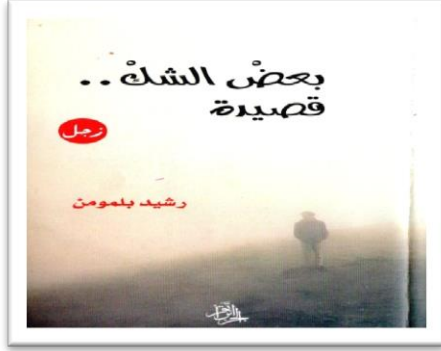
رجل رافعا يديه بالدعاء، ويلفه السواد من جميع الجوانب ويقابله النور من الأمام. وهذا التعدد والتنوع في الألوان راجع إلى تعدد القضايا التي طرحها الشاعر (حب بإبعاد، تنشف العين، زرزيحة، حرية، روح الشك، ..) كما أن الغلاف يحمل اسم المؤلف (الشاعر رشيد بلمومن) باللون الأسود واطار يلفه باللون الأبيض، أما العنوان فهو باللون الأبيض سيلفي، بالاضافة إلى جنس المؤلف (شعر) ودار النشر (دار الأوطان).

إن طغيان اللون الأسود على الواجهة الأمامية أمر متعمد من قبل الشاعر وهذا راجع في اعتقادي إلى تنوع القضايا التي تطرق لها، ذلك أنه لم يقف على موضوع واحد فقط عرج على السياسي والثقافي والاجتماعي، واللون الأسود يوحي للقارئ إلى سوداوية القضايا المطروحة كالشك الوجودي، الآلام النفسية (نص روح الجرح) الفراق (نص تأريخ)، فتوظيف اللون الأسود تعبير عن القلق والألم الذي عاشه الشاعر.

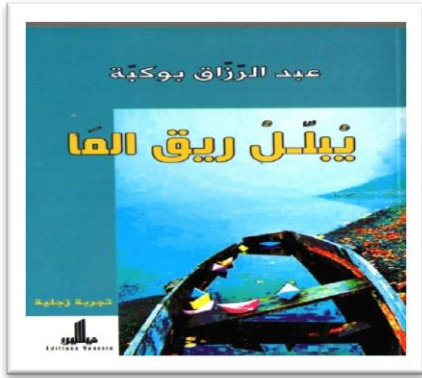
أما اللون الأبيض الذي وظفه في كتابة العنوان (سيلفي) وجنس المؤلف (شعر) ودار النشر (دار الأوطان)، فيشير إلى السلام والهدوء والنقاء ويمكن أن يرتبط بالأمل أو ما يتمنى الشاعر بلوغه حيث أن هذا اللون " استطاع أن يحمل دقائق التجربة الإنسانية من آلام وفرح وسلام التي أسقطت عليه تجاربها، فارتبط عندها بالسلام والصفة والمحبة.¹

1- ينظر: محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، دحلب للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2007، ص95.

أما ديوان بعض "الشك.. قصيدة" فهو تجربة تجديدية ثانية للشاعر يصرح فيه بمجموعة من القصائد الشعبية بأسلوب تجديدي حدائي، ويأتي الديوان في 136 صفحة ويحتوي 83 نص يحمل رؤى مغايرة للماضي والتقليدي يربط فيها الشاعر بين الماضي والحاضر ويبني نصوصه انطلاقاً من معرفة ميتافيزيقية، يصعب على القارئ فهمها.



يمكن الولوج لديوان "بعض الشك .. قصيدة" من خلال خلفية الغلاف التي تمثل سفر شخص نحو الضوء/ المستقبل وتاركا ورائه الظلام/ الماضي، فمن يكون هذا الشخص؟ هل هو الشاعر؟ أم المتلقي؟ أم أنه الناقد؟ كلها أسئلة تراود القارئ أو الدارس. يعلو ذلك الضوء عنوان الديوان باللون الأسود وبينهما قرص أحمر اللون كتجنيس للديوان.



انخرط عبد الرزاق بوكبة كذلك مع الأسماء التي اختارت الكتابة وفق التجريب في الشعر الشعبي، من خلال ديواني؛ يبلل ريق الما الصادر عن دار فيسيرا سنة 2013 وديوان ظلك فليل الغابة شجرة الصادر عن دار بوهيما سنة 2018.

أما ديوان يبلل ريق الما فهو عمل شعري حدائي مجدد للتجربة الشعرية الشعبية، يمكن الولوج له من خلال خلفية الغلاف التي جاءت في لوحة فنية متعددة الألوان يغلب عليها اللون الأزرق، اللوحة هي لقارب في البحر على يمينه أزهر وجبال متداخلة الألوان، يعلوها عنوان المؤلف باللون الأصفر، واسم المؤلف باللون الأبيض، ليضع في الجانب الأيسر السفلي جنس المؤلف باللون الأصفر، ودار النشر باللون الأسود.

1-2- عتبة اسم المؤلف:

حظيت عتبة اسم المؤلف باهتمام الدارسين في النقد الجديد في إطار ما يعرف بالنص الموازي، فالمؤلف هو منتج النص ومالكه، وتعد عتبة اسم المؤلف " من الإشارات المهمة المشكلة

لعتبة الغلاف الخارجي فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، كما يأخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدا إيحائيا وتنسيقيا جماليا، فموضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه في وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى.¹

إنه من المكونات البارزة في الغلاف التي تجذب القارئ للاطلاع على مضمون العمل الروائي بالإضافة إلى أنّ اسم المؤلف يؤثر تأثيرا كبيرا على المتلقين وخاصة إذا كان معروفا في الساحة الأدبية.

إنّ القارئ لديوان "سيلفي" يلاحظ أنّ اسم الشاعر "رشيد بلمومن" ورد أعلى صفحة الغلاف، باللون الأسود يلفه اطار باللون الأبيض فمن الواضح أنّ الشاعر يريد إبراز حضوره من الوهلة الأولى وإثبات ملكيته لهذا الديوان الشعري، بينما ورد اسمه في ديوان بعض الشك قصيدة في منتصف الغلاف باللون الأحمر الذي يدل في علم النفس على الاشراق والاثارة والمشاعر القوية حيث يربطونه بالحب إلى جانب الراحة الداخلية.

1-3- بلاغة العنونة:

يعتبر العنوان المدخل الأساس للولوج إلى العالم الباطني للمؤلف الأدبي مهما كان جنسه، لذا عدّ من أهم العتبات النصية المحيطة بالنص الرئيس حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية إن فهما وإن تفسيرا وإن تفكيكا وإن تركيبا² فهو عبارة عن فلاشات تضيء درب المتلقي وتوجّهه إلى عالم دلالي معين.

يرى أمبرتو إيكو Umberto Eco أنّ "العنوان نوع من التدخل من لدن المؤلف في شؤون القارئ، إذ ليس عليه (المؤلف) أن يقدم تأويلا لعمله".³ فالعنوان إذن هو " عبارة عن كتلة مطبوعة

1- روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006-2007، ص50.

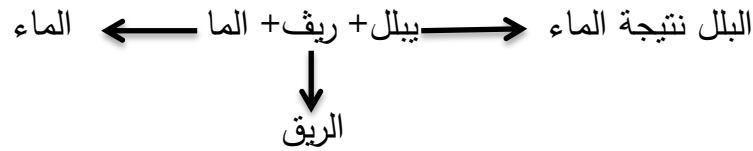
2- ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، شبكة الألوكة، ط1، 2014، ص42.

3- هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015، ص45.

على صفحة الغلاف الحاملة لمصاحبات أخرى مثل: اسم الكاتب، دار النشر، ...¹ فقد يكون إما كلمات أو جمل وحتى نصوص.

يوحي عنوان سيلفي للقارئ العديد من التساؤلات والقراءات، ماذا يقصد الشاعر بسيلفي؟ هل هي مقتطفات من حياته، هل هي أفضل ما عاشه الشاعر أو ما يعيشه الانسان في حياته، بالنظر للبياض الذي يلفه السواد أم أن السواد في الحياة يغلب البياض، هي قراءات يتركها الشاعر للقارئ، ومن هنا أصبح الغلاف يلعب دورا مهما في كتابة الشعر الحدائي، بينما فتح العديد من التساؤلات في ديوانه الثاني من منطلق أنه ديوان فلسفي بامتياز يتجلى ذلك من خلال العنوان الذي يتكون من ثلاث كلمات بعض+ الشك+ قصيدة فمن خلال شكه الدائم والمستمر شكل للقارئ العديد من النصوص الفلسفية التي تتطلب تمعنا وتفكيراً أو عودة بالذاكرة والمخيلة.

لا تختلف رؤية بلمومن عن بوكبة ذلك أنهما عمدا إلى تحرير النص الشعري الشعبي من جبة النمط التقليدي، فبوكبة يميل إلى الجانب الطبيعي أما بلمومن فإلى الجانب الفلسفي والعقلي، فعنون الديوان الأول ورد بعنوان: "بيلل ريق الماء" المتكون من ثلاث مفردات:



شكل رقم (3)

وقد ورد العنوان باللون الأصفر الذي يمثل قمة التوهج والاشراق وهو من أكثر الألوان إضاءة ونورانية لأنه لون الشمس ومصدر الضوء وهبة الحرارة والحياة، مصداقا لقوله تعالى: "قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لُونُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاطِرِينَ"². غير أن اللون الأصفر قد يحمل في كنهه الحزن والهم والذبول والموت والخوف لما يحمله من شحوب وكآبة وقلق وربما ترتبط هذه الدلالة بالخريف وموت الحياة والطبيعة، مصداقا لقوله تعالى: "كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ

1- عبد الحق بلعابد، عتبات جيران جينيت (من النص إلى المناص)، ص67.

2- سورة البقرة، الآية69.

نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيحُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ¹

بينما عنون ديوانه الثاني ب: ذلك فليل الغابة شجرة، متكونا من أربع مفردات توحى إلى الطبيعة، فالظل هو ذلك الظلام الذي يسببه جسم ما عندما يحجب الضوء من الوصول إلى سطح ما، أما الليل فهو الفترة الزمنية بين غروب الشمس وشروقها، والغابة فضاء مختلف التضاريس يتضمن الأشجار أساسا والشجيرات والأعشاب، والشجرة هي إحدى مكونات الغابة تنمو بشكل عام على اليابسة وتوجد في جميع أنحاء العالم.

يعتبر العنوان في التجربة الشعرية الشعبية بمثابة أول نافذة تفتح آفاق التخيل وتشعره على عوالم عديدة، تسمح بالدمج بين المعرفي والروحاني والعمل على ابتكار رؤية تنتقل من اللغة المعهودة التي لا تجسد المأمول إلى اللغة الإيحائية التي تجعل القارئ يعاني في فهمها، فقد سعت الشعرية الحديثة إلى أن تسلك آفاقا عديدة في التجريب، لتصل بين النص والمتلقي في أولى معظم الشعراء المجددين اهتماما كبيرا بالبياض الذي يحيط بالنصوص، ما يمكنهم من دس مضمرات ثقافية وأخرى فلسفية تجبر المتلقي على فك رموزها وتأويلها، وهو الأمر الذي يتركه الشاعر " للمتلقي قبل أو بعد الكتابة، لينتج الدلالة الموجودة وراء البياض وأن يشارك الشاعر في عمليته الإبداعية، الأبيض في القصيدة يفرض على القارئ أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة فيسقط ما يدركه من معنى في البياض على سواد القصيدة، قد يضيف معنى جديد إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها.²

2- الفضاء الطباعي واقتصاد العلامة اللغوية

تولدت نزعة الاهتمام بحدائث التشكيل البصري والفضاء الطباعي نتيجة التكتيف الدلالي وتجاوز المتعارف عليه وتوجه الشعراء إلى التركيز واقتصاد العلامة في الرسالة الشعرية.³ كما أنه

1- سورة الحديد، الآية 20.

2- عبد الرحمان تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، مصر، 2003، ص100.

3- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص07.

هذا التوجه نابع عن الثورة النفسية في مجال التمثيل وإعادة إنتاج الواقع.¹ وبهذا أصبح الفضاء الطباعي قادرا على احتواء العديد من العلاقات غير اللغوية كتوزيع السواد على البياض، وكذا علامات الترقيم كالنقطة، والفاصلة ونقاط الحذف وغيرها من العلامات السيميائية الدالة.

2-1- البياض والسواد لتشكيل الغريب:

لم يعد الشعر الشعبي في شكله الحدائثي مجرد تشكل لغوي في قالب وشكل معلوم مسبقا، بل أصبحت عناصر الشكل ذات أهمية كبيرة تساعد المتلقي في التعامل مع النص، ذلك أن الشاعر استطاع أن يكسر النمط المعروف، ما سمح له بالتلاعب بالأبعاد الهندسية للنص الشعري والتحرر من الوزن والقافية، وإخفاء المقصود وراء البياض أو الكلام المحذوف.

يعتبر البياض أحد أهم التقنيات التي يلجأ إليها الشعراء المعاصرون، فهو تقنية دخيلة على الشعر العربي المعاصر ولم تكن موجودة في الشعر العربي القديم خاصة أن الشعر كان شفويا سماعيا، يكون الشاعر فيه ملقيا والمتلقي مستمعا وأحيانا ناقدا، أما بعد تحول التشكيل الصوتي/ السماعي إلى تشكيل بصري/ كتابي، فإن الشاعر أصبح يلجأ في النص الشعري المعاصر إلى ترك مساحات بيضاء دون كتابة، قصد إشراك القارئ/ المتلقي في تأويل ما لم يقله النص ما جعل الشكل الكتابي يلفت الأنظار بوصفه عنصرا دالا مندمجا مع الوحدات الدلالية للنص فقد " نطقن الشعراء المحدثون لقيمة الفضاء البصري وسعوا لاستثماره وتوظيفه باعتباره طاقة فنية معطلة في ما مضى."² ما سمح للشعراء بالتححرر من الشكل الواحد وتفجير النصوص وفق أشكال لانهائية، فأعطت الأولوية لأشكال بصرية جديدة، في ضوء تلويناتها في الإيقاع والمقاطع الصوتية.

اهتم العديد من الباحثين بمفهوم البياض أو توزيع السواد والبياض على فضاء الورقة، من ذلك "محمد الماكري" الذي يشير إلى أن البياض والسواد على الصفحة، يسير في نفس اتجاه

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص41.

2- سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر الحديث، ط1، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، 2011، ص108.

توزيعهما على السطر، ذلك أن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي، والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، ويعد اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الأسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة عن الذات.¹

بينما يرى الباحث الجزائري عبد الكريم شرفي أن البياض يتمثل في "مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها."²

إذا كان الشعر الشعبي القديم شفويا سماعيا لا يُعنى بالتمظهر الطباعي والاشتغال الفضائي، فإن الشعر الحدائثي هو بصري مقروءة تخلص من التوازي العمودي للأبيات والتقابل الأفقي للأشطر، ذلك أن المعنى هو "نتاج جدلية قائمة بين بياض الورقة الحبلية المسكوت عنه وسوادها المصرح به."³ كما أن البياض يتشكل عبر عمل واع من قبل الشاعر ذلك أنه "مظهر من مظاهر الابداعية، وسبب لوجود النص وحياته (...). إن البياض لا يجد معناه (...). وامتداده الطبيعي إلا في تعالقه مع السواد."⁴

2-1-1- الشكل والبناء العام:

يتجلى التشكيل البصري للشعر الشعبي الممارس في السطر الشعري من خلال الكلمات الموجودة في السطر الواحد والطريقة التي اعتمدها الشاعر في توزيعها، والمسافة التي يقطعها

1- ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 104.

2- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص255.

3- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل "قراءة في مشروع إمبرتو إيكو"، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص157.

4- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج 15، ع2، مصر، 1996، ص99.

السطر الشعري من نقطة انطلاقه إلى نقطة توقفه.¹ حيث أنه يرد في عمومه على شكل مقاطع متفردة، يتكون فيها كل مقطع من مجموعة من الأسطر، أو الجمل، أو الكلمات، وقد يختلف عددها أو طولها من مقطع لآخر ومن نص لآخر وفق الدفعة الشعرية لكل شاعر، وقد يكرر بدوره - السطر الأول- (المطلع) في جميع المقاطع كما قد يقتصر تصويره على مقطع واحد في كل صفحة، ويأخذ البياض فاعليته في بناء الهيئة العامة للنص، ويظهر هذا الشيء جليا في شعر رشيد بلومون حيث يقول في نص " مليون بيك":

مليون بيك _____ كلمتين
 الباقي منك// نبخرو _____ ثلاث كلمات
 ونخبه عند السحابة _____ ثلاث كلمات

(فراغ)

فايض _____ كلمة واحدة
 نجمعك رغاوي _____ كلمتين
 نفقس الرغوة// في وجهي _____ ثلاث كلمات
 ونتوضى بيك _____ كلمتين

(فراغ)

لمنامة دهشت بيك _____ ثلاث كلمات
 سلفت غفية _____ كلمتين
 والباقي سرقاتو// خبات يدها ع الضو// _____ خمس كلمات

1- محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 171.

فتالها الليل¹ _____ كلمتين

شكل رقم (4)

ينبني نص " مليون بيك" على مجموعة من المقاطع الشعرية، ولكل مقطع عدد من الأسطر المتفاوتة الطول، ونعني بتفاوت طول الأسطر: "تفاوت طول سطرين شعريين متوالين أو أكثر تفاوتاً كمياً من حيث عدد الكلمات."² فقد تجاوز الشاعر نظام القصيدة العمودية وأزال نظام القافية والوزن لينتقل إلى بناء حر قائم على استنابات شكل شعري غير مألوف وذلك باعتماد العامية الممزوجة باللغة الفصحى.

إن التلاعب بالبياض والسواد جعل من الشاعر يعيش في حالة من الصراع الحاد، وهذا يتجلى في البياض الذي يلف النص وكذا الفراغ الذي يفرق بين كل مقطع وقد أنهى كل سطر ببياض تفرضه الدفقة الشعرية، التي تكون تابعة للتدفقات الموجية الشعرية للشاعر ومن هنا يلحظ القارئ ذلك التفاوت في طول الأسطر، يتشكل المقطع الأول من ثلاث أسطر وكل سطر من وحدات إيقاعية على النحو التالي:

(وحدتين إيقاعيتين) _____

(ثلاث وحدات إيقاعية) _____

(ثلاث وحدات إيقاعية) _____

لف النص البياض من كل الاتجاهات وجعل الشاعر من كل سطر علامة فارقة في مخيلة القارئ تجعله ينتبع كل كلمة وكل سطر بطبيعة البياض الذي فرضته الموجة الشعرية ليترك المجال مفتوحاً لكل تأويل ويلاحظ من خلال هذا المقطع أن البياض قد هيمن على الفضاء السطحي للورقة.

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص28.

2- محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص172.

من الصعب فهم النص وتحليله من الوهلة الأولى، فهو تجربة شعرية وشعورية للشاعر وكل تأويل للنص قد يمحيه الزمان والقراءة تختلف من قارئ لآخر، خاصة وأن البناء الشكلي العام للنص يختلف عن المؤلف، ما يجعل تجربة رشيد بلمومن في هذا النص ومختلف النصوص تتدرج تحت قبة التشكيل الحداثي، وفي نصه هذا يجسد إحدى الصور المتعالية التي تطرح الكثير من الأسئلة، بداية من العنوان "مليان بيك" بمعنى ممتلئ بك" والتي توحى إلى الاكتفاء الذاتي والشخصي، فما المقصود من العنوان ومن النص كاملاً؟ فهي مجرد إحياءات رمزية غير مباشرة قائمة على المنافرة والتجريب والمراوغة والاختلاف.

يتألف نص "مليان بيك" من العديد من المقاطع في أربع صفحات يلفها البياض من كل جانب، أما النص أعلاه هو وقوع الشاعر في هاجس البحث عن القصيدة التي اكتفى منها، وقد جعل من المقطع الأول صورة شعرية تسمح له بمعرفة محددات هذا الهاجس أو السؤال الذي يطرحه القارئ، إذ أن هذه الفاعلية تستلزم من الشاعر التلميح لها، وتستوجب على القارئ الكشف عنها، ويبقى البياض الذي تركه والفراغ الذي تركه محايداً إلى حد بعيد ذلك أنه: "يكتشف فيه ليس الوضوح الذي نظن بل الغموض الذي نتجاهله... لأنه منفتح على الآخرين ويدفعهم إلى الانطلاق فيه".¹ فقول بلمومن "ونخبه عند السحابة" دلالة على أن الشاعر من أهل العلم ذلك أن الغيوم والسحاب تدل على الرفعة والحكمة، فلماذا رفع الشاعر ما تبقى من معرفته للسحاب دون غيرها من الأشياء، فهذا دليل على قدرته في التصوير البعيد الذي لا يدركه القارئ من الوهلة الأولى.

أما المقطع الثاني فهو سطوة واضحة للتراكم الصور البلاغية التي توحى إلى الهاجس الذي يثير الشاعر والذي جعله يبحث في جزئيات الكتابة، بالتحليل والتمحيص بقوله "نفس الرغبة// في وجهي/ أي أن يبتعد عن المحاكاة والاستهلاك الجاهز ليُجعل من الصورة الموجودة في المقطع

1- ناصر سطمبول، بلاغة الصمت وأيقونة البياض مقارنة تحليلية لبصرية القصيدة العربية المعاصرة، مجلة سيميائيات، م9، ع1، الجزائر، 2013، ص122. نقلاً عن: إبراهيم محمود، أقتعة البياض، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع، العدد33، المجلد 09، بيروت، 1998، ص38.

الأول حقيقية بعد أن كانت مناما أو حلما، بمعنى جعل الكتابة ملجأ لاختراق الوعي واسترجاعات زمنية، تتمثل في قوله:

مليان بيك

بعض وقتك

خببتو فا البارح // كنت بيك سارح¹

حمل الشاعر نص " مليان بيك " العديد من الموضوعات والأسئلة الفلسفية التي أجاب عليها عن طريق المناقشة والمراوغة، وترك القارئ يبحث عن إجابات أخرى لها عن طريق تفكيك وقراءة النص من جميع الاتجاهات، فجعل البياض يهيمن على الورقة من ذلك تتشكل الأبعاد الدلالية للبياضات التي تكونت والشعر الشعبي الحدائثي.

وقد حمل الشاعر عبد الرزاق بوكبة ديواني؛ "يبل ريق الماء" و " ذلك فليل الغابة شجرة" نفس مواصفات الشعر الشعبي الحدائثي لدى أحمد لمسيح وتوفيق ومان و"رشيد بلومون" وغيرهم من رواد الشعر الشعبي الحدائثي، بهيمنة البياضات وكسر البناء الهندسي للشعر الشعبي التقليدي، غير أن تجربته تخالف أسلوبهم من حيث الشكل والتصوير.

يعقب الأكاديمي محمد رمصيص في العتبة الخلفية لديوان " ذلك فليل الغابة شجرة" على أنها تجربة زجلية تتأسس على التنافر الدلالي، وقلب الأدوار منذ العنوان وصعودا، منتجة دهشتها الخاصة، إذ وردت مجمل قصائد الديوان بحجم كف الطفل مراهنه على الكتابة بالبياض، الذي له طعم قطعة سكر تعطيك المذاق الحلو من دون أن تظهر للعين المجردة إنه بياض يقات على وعي الكاتب، الذي بدا وكأنه يكتب بمحاة كبرى بنية توريط المتلقي في قول ما سكنت عنه القصائد.²

1- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص28.

2- عبد الرزاق بوكبة، ذلك فليل الغابة شجرة، تجربة زجلية، ط1، بوهيما، تلمسان الجزائر، 2018، ص110.

يظهر هذا جليا في ديوان "ظلك فليل الغابة شجرة" من البداية حتى النهاية التي تهيمن عليها البياضات/ بلاغة الصمت وكذا التفاوت الموجي، الأمر الذي يبين أن الشعراء الشعبيين قد بدأوا في التحرر من الشعر الشعبي التقليدي وهذا ما لاحظناه في جميع قصائد الديوان، وسنمثل لذلك بقوله:

المسافة اللي بين لبحر والواد بيضا

لونتيا بخطواتك

زاد آمن كل واحد بروحو

وساع

وساع

وضياقت النيات الناشفة.¹

يغلب البياض على المساحة الباقية للورقة بشكل جلي للقارئ، والذي يعبر عن الصراع الداخلي والخارجي الذي يعاني منه الشاعر فيفصح عن ما يخالجه من مشاعر وأحاسيس، فيمكن القول بأن ذلك البياض المحيط بالنص هي المسافة نفسها التي يشير إليها داخل النص والتي حدد موقعها (بين البحر والواد) فالعلاقة بين البحر والواد هي تشبيه بليغ عن طرفين، أحدهما أكبر من الآخر نظرا لشساعة البحر وأهواله بينما يحمل الواد صورة صغرى، تربطهما صورة الماء الذي يدل على الحياة والصفاء وهي تلك المسافة البيضاء، وأن تلك الخطوات المجهولة قد كسرت ذلك المسافة الموجودة بين البحر والواد، وهذا لجعل القارئ يقع في صورة مبهمة تستدعي منه التأمل والانتظار من خلال فعل البياض الذي يلف النص ويحرر العملية التواصلية، فتحسب أن (النص/ السواد) يقع في فضاء (مفتوح/ البياض)، وهو الذي يقبل كل تأويل وقراءة من منطلق أن البحر هو الشاعر والبياض هي حبيبته أو نفسه أو أي شيء آخر، غير أنه أزال هذا التفسير من خلال قوله:

1- عبد الرزاق بوكبة، ظلك فليل الغابة شجرة، ص40.

لونتيتها بخطواتك، بمعنى أن النص في حد ذاته يتكلم عن البياض المحيط بالنص والذي يفصل الأسطر عن بعضها، المنطوق للتعبير عن مشاعره تجاه حبيبته.

أما الصمت/ الفراغ* فهو يعد لغة صامتة مرتبطة بالسواد قابلة بدورها للقراءة والتأويل في فضاء مفتوح، فتوزيع السواد على البياض نوع من التجريب في الشعر الشعبي لدى بوكبة والذي يقوم على التكتيف الدلالي ذلك أن ديوانه: " تجربة شعرية تريد أن تقول الكل بالجزء وفق قانون الندرة، فالبياض عند عبد الرزاق بوكبة ليس محوا ولكنه قول للكلام بالصمت، وتلوين بصري للتعبير عن المعنى، إنه نوع من الموسيقى البصرية".¹

لقد غلب الصمت والبياض على الديوان فالذي يتصفحه يلاحظ تلك الهيمنة الواضحة للبياض على السواد، فكان تعبيره مقتصرًا على مقطع في كل صفحة يحيط به البياض من كل الجهات، ما يجعل الديوان يكسر كل تلك القيود والقوالب التي كانت متوارثة عبر أجيال سابقة، ذلك أنها: " من بين الطرق التي اعتمد عليها الشعراء المشاركة منذ مطلع القرن العشرين فقد أخذ أمين الريحاني وجبران خليل جبران يكتبان فنا أدبيا جديدا جعل النثر الفني له أسلوبا إلا أنه يتميز بعاطفة شعرية وخيال مجنح يرتكز على التشبيهات والرموز والصور".² وهذا ما يتجلى في قوله:

<p>المقطع الأول؛ وقد غلب عليه البياض معلنا عن ضرورة القراءة، والتأمل في الصور الرمزية التي توحى إلى التكتيف الدلالي الذي يربط بين الفضاء والجملة الشعرية.</p>	}	<p>بين الحيط والحيط خيط كفاني باش نفوت كخرجت ليه عريان</p>
---	---	--

*- خصص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرفيعة، وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصة ما كان منها مرثيا، وذلك من قبيل البياضات ورسم القصيدة على صفحة الورقة، والهوامش والتقنيات الطباعية وتشظيي النص وتقطيع أجزائه وغياب علامات الوقف أو الإكثار منها.

1- عبد الرزاق بوكبة، ذلك قليل الغابة شجرة، ص 110.

2- أدونيس، الشعرية العربية، ص 83 .

نوبت نبوسك
 العين حشمت م العين
 بست شبیهتک: قصیدتی.

المقطع الثاني؛ والذي تعمد فيه الشاعر البحث عن
 الحبيبة والشبيهة (القصيدة) وهي سؤال ومبحث الشعراء.

تعد ظاهرة الصمت من بين الظواهر التي نسبت إلى الشعرية العربية الحديثة، حيث أن استغلال الصمت أو البياض له العديد من الدلالات ففيه تغيب لغة الكلام ولا تغيب لغة الدلالة وبقدر هذا الغياب تكون الدلالة أكبر تعبيراً، ذلك " أن ظاهرة الصمت مما يجدر الوقوف به، ومحاورته، للوصول إلى شيء من التمتع به واستبطان روحه لأنها ترسخ في الشعر دلالة الإيحاء التي تكون وليدة العاطفة والانفعال.² ما يعني أن الشكل الكتابي هو شكل حيادي بعيد عن الدلالة والإيحاء وما هو إلا تمظهر للجانب الصوتي والإيقاعي.

إن قضية الشاعر كانت في القديم مع النص الشعري، واليوم أصبحت القضية متعلقة مع متلقي الشعر، إذ أن أدائته وما يتبعها من سماعية أو مقروئية هي التي تصير الشعر شعراً عبر مفاصله.³

حاول الشعراء الشعبيون الحداثيون أن يستفيدوا من الفراغات بشكل مضاعف في بناء نصوصهم الشعرية، ثم أن تطور القصيدة الشعبية على مستوى الصورة الشعرية أسهم كثيراً في تطور بنية الخيال والانتقال من الصورة الشعرية الصغرى إلى الصورة الشعرية الكبرى وذلك من خلال اعتماد تقنيتي التفاعل والتداخل اللذان يعدان وفق النظرية الشعرية الحديثة، شكلان أساسيان في بناء وإغناء الصورة الشعرية الموسعة لأنها حادثة ذهنية قبل أن تكون حادثة محاكاتية واقعية يعمل الشاعر فقط على استرجاعها بواسطة اللغة.

1- عبد الرزاق بوكبة، ذلك فليل الغابة شجرة، ص42، 43.
 2- عبد الله الرشيد، ظاهرة الصمت في الشعر الحديث، مجلة العلوم الانسانية، العدد 24، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، 2014، ص18، عن: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص115.
 3- بلقاسم دكدوك، التطور الشكلي للقصيدة العربية، قراءة في الثورة على الثبات والتكرار، مجلة مقاليد، العدد 6، الجزائر، 2014، ص40.

وهذا ما أشار إليه ميشال بوجواز (Michel Pougeoise) في قوله بأن: "الشعر مثله في ذلك مثل الموسيقى يعقد مع الصمت صلة مميزة وهذا صمت يعد جزءاً لا ينفصل عن الكلام بما أنه يندرج في الحركة الايقاعية للقصيدة ويكون داخلها أيضاً حركة تنفس وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار وتأثر وتساؤل وتفكر أو تأمل".¹ ذلك أن الشعر الحدائي تتحد فيه ثنائية السواد/ الكتابة والبياض/ الصمت، فتكون الورقة بمثابة الحيز الذي يجسد فيه الشاعر الحالة الشعورية بتوزيع السواد على البياض وانتاج الدلالة الشعرية عبر التشكيل البصري.

2-1-2- الحذف والتقطيع:

انتهج الشاعر الشعبي الحدائي منحى مغايراً في الكتابة الشعرية تعلوها دلالات من التشظي والتفكك في النص الواحد، من خلال تقنيات؛ الحذف والتقطيع، التشذير، إحلال التضاد، وغيرها من التقنيات التي جعلت من النص الشعري يأخذ دلالات التشظي والغياب والسؤال الدائم، فبعد أن تمرد الشاعر على نظامي الوزن والقافية انتقل إلى نظام غير مألوف للقارئ يجعله يقرأ ما وراء البياض تارة وما هو محذوف تارة أخرى ليصوغ الحالة التي يعيشها.

يعتبر الحذف من بين التقنيات التي اعتمد عليها الشاعر الشعبي في تجربته الحدائية، ذلك أنه يخفي ما يريد أن يقوله وراء ذلك المحو والذي يفتح مجال التأويل والقراءة، والحذف يعد " بلاغة الغياب الأولى، وهو يصنع مفاجئة فوق فجوة غير منظورة، الحذف نوع من المحو ... إنه يمثل نزوعاً طاعياً إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس، من الأنا أو من العالم كي يؤكد حضور ما ليس ملموساً".²

يفتح النص على باب التأويل والقراءة الفردية وليس إلى ما يرمي إليه الشاعر، وهذا ما جعل من النص الحدائي نصاً فلسفياً وعقلياً قبل أن يكون سماعياً، فتقنية الحذف في الشعر الشعبي

1- أحمد الجودة، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس " السيمياء والنص الأدبي"، مجلة علامات، العدد30، المغرب، 2008، ص15. نقلا عن: Michel Pougeoise, Dictionnaire de Poétique, belin, 2006, P421,

2- وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مجلد 32، العدد 1، مصر، 1997، ص178.

ليست من ابتكار الشاعر الشعبي الحدائي، بل هي ناتجة عن تأثر الرواد كأحمد المسيح وبوعزة الصنعائي وتوفيق ومان ورشيد بلمومن بالرواد في الشعر العربي المعاصر كالسياب وعبد الصبور وأدونيس..، والحذف قد يتخذ أشكالاً مختلفة في النص الواحد ما يجعله "قد يشمل حرفاً واحداً من الكلمة، أو كلمة، أو أن يترك الشاعر فراغاً للقارئ الذي يسعى إلى تأويله".¹

وصور الحذف البصرية هي ثلاث نقاط متتالية (...) أو نقطتان (..) يتركها الشاعر لتعويض المحذوف أو لما لم يقله، والحذف أمر مقصود من الشاعر إما أن يكون لدافع جمالي أو لتحفيز القارئ على تأويل المسكوت عنه أو قراءة ما بين تلك النقاط، وقد يكون السبب يخص الرقابة المطبعية التي ترفض نشر بعض الكلمات المسيئة، فاعتماد الشاعر على تقنية الحذف تسمح بأن يكون القارئ مشاركاً في إنتاج معنى النص، فتتشكل العديد من المعاني والقراءات، بفضل النقاط التي تفتح المجال في استنتاج النص، وهذا ما يتجلى في قول رشيد بلمومن:

باب ربي كان

ديما محلول

.....

وكانت غير جدة تصلي

وكانت اصلاة... نسمة

كانت حشمة

فعل كانت صلاة وقول

.....²

1- موسى رابعة، جمالية الأسلوب والتلقي " دراسة تطبيقية"، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008، عمان، الأردن، ص114.

2- رشيد بلمومن، سيلفي، ص07.

يحضر الفراغ بوصفه عاملا تعبيريا يوازي البنية اللغوية بل يفوقها، فالبياض مجال اشتغال حواس الشاعر الذي أصبح في عالمه الجديد يسمع ما لا يقال، يقرأ ما ليس يكتب، فكلما تقدم البياض توسعت حقول الدلالة وصار أكثر أهمية من السواد باعتباره فضاءً ينهض بوظائف أخرى، فيعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، بالإضافة إلى أنه شكل من أشكال التلفظ عبر الغياب، فالنص يتكلم ويؤسس ضربا جديدا من الشعرية.

يصور الشاعر في النص أعلاه تلك الذكريات التي مرت عليه، ضلت راسخة في مخيلته وسعى إلى استنكارها في قالب مليء بالتساؤلات من ناحية، والفراغات التي تفتح باب التأويل من ناحية أخرى، فترك في البداية فراغا يظهر على أنه نص محذوف، وترك للمتلقي حق تأويله وقراءته فهو يبتدئ نصه بكلمة "باب" من منطلق باب التوبة للإنسان وباب المغفرة لله عز وجل على أن باب المغفرة عند الله مفتوح على الدوام، مصداقا لقوله تعالى: " وَتُوبُوا إِلَى اللَّهِ جَمِيعًا أَيُّهَا الْمُؤْمِنُونَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ"¹ والحذف يعزز قصدية الشاعر ووعيه بتوظيفه للفراغ (...). وما على القارئ إلا قراءة ما بين السطور لفهم الرسالة الدينية التي يوجهها الشاعر للقارئ.

نستنتج أن المتلقي قد أصبح مركزا أساسيا في إنتاج معنى النص، فهو يقرأ ما لا يمكن قوله، باحثا عن المعنى ومعنى المعنى، رغبة من الشاعر في جعل القراءة فعلا معرفيا كقراءة الرواية أو الكتاب النقدي، فبالحذف تتشكل المعاني وبفضل النقاط المتتالية يفسح المجال للقارئ في الكشف عن المسكوت عنه.

أما القطع أو اللقطات الشعرية فهي شكل من أشكال الربط وبقدر ما يكون التعاقب أو الاتصال قائما بين لقطتين متباعدتين في المغزى أو الدلالة تصبح الوحدة التركيبية أكثر تعقيدا وصعوبة، ويبرز هذا الفن في فن السينما ولكنه يتفرد في اللغة الشعرية بخلق حساسية على جانب كبير من العمق والغموض والشفافية في آن واحد.² فالقطع ترد منفصلة عن بعضها كما تتفصل اللقطات في السينما، ذلك أن التقطيع يُمكن الشاعر من تشكيل الرسالة، ويعطل القارئ من

1- سورة النور، الآية 31.

2- وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص 180.

إدراكها، لأن ذلك التقطيع يؤدي إلى جعل النص مجموعة من الوحدات النصية، وللاستدلال على ذلك نستطيع أن نمثل بقول بوكبة:

-أ-

علاش كل ما نساغر نكتب؟

علاش كل ما نكتب نرجع لعتبة بيتي

ونحلم نساغر؟

- ب -

علاش ما تعذرش الرصاصة

كي تعرف باللي غلظت في طريقها؟¹

إن الربط بين القطعتين (أ) و (ب) تُظهر أن القطعة الأولى هي الوحدة الأساسية للشذرة لأنها منبع الحيرة التي يعاني منها، رغم أن هنالك انفصالا امتد للقطعة الثالثة والرابعة ولكن بوكبة حاول أن يقرن بينها بعزل القطعة عن الأخرى وبهذا يستطيع القارئ أن يكتشف الأسئلة التي تغلب على تفكيره، والتي صورها في هاته اللقطات، فطرح سؤال الكتابة داخل الكتابة في حد ذاتها والالهام المرتبط بالسفر أو الواقع الذي يعيشه الأدباء، واستعصاء الكتابة الذي يجره إلى أماكن محددة كالعتبة وفق تصويره، وفراره من الواقع إلى الخيال أو الحلم ليكشف عن واقع الكتابة.

فاللقطة الشعرية الأولى تنتقل القارئ من العالم الواقعي إلى التخيلي فتتكون أجزاء وقطع وتفصلها روابط تبعد كل واحدة عن الأخرى، رغم الأهمية التي تحملها حدود كل لقطة، حيث يرى يوري لوتمان Youri Lotman أن: " اللقطة من حيث هي وحدة مجزأة أهمية مزدوجة فهي تدخل القطع والمقياسية على المكان والزمان في السينما، وهذان المفهومان - الزمان والمكان - متداخلان

1- عبد الرزاق بوكبة، ببلا ريق الماء، دار فيسيرا، الجزائر، 2013، ص23.

بحكم أنهما يقاسان في الفلم بوحدة واحدة هي اللقطة".¹ ولهذا فإن تقطيع الشذرة لعدة لقطات شعرية بمثابة وحدة البيت في الشعر التقليدي، وهذا التقطيع عبارة عن تتابع لقطع تصويرية تتحدد مع الروابط التي فرضها هذا التصوير.

2-1-3 التشذير/ شعر الشذرة

تميزت النصوص الشعبية الحدائية بمميزات مختلفة، فلكل نص خصوصية غير مألوفة لدى القارئ، فقد كسر الشاعر الشعبي ذلك الأفق السائد في الذهنيات، فبعد التخلي عن الشكل العمودي والإيقاع الشعري انبرى العديد منهم إلى دمج الأسود مع الأبيض في أشكال هندسية مستحدثة، ليتخطى النص كقصيدة أو مقاطع إلى جمل وعبارات ممزقة الأطراف أو ما يعرف بالشذرات أو "شعر الشذرة" وهو: "تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة وتفكيك لوحدها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي، إنه تشكيل بصري مواز لمضمون التبعض والتناثر والتشظي".²

إنها نظرة جديدة لابتكار كتابة مغايرة في الشعر الشعبي تتيح الاحتفاء بالبياض والفرح بالكتابي داخل ممارسة شعرية كانت شفوية، ما يتيح للشاعر بناء إيقاع جديد ومخالف ضمن ممارسة شعرية أنهكها الوزن والقافية.

تتطوي عملية التشذير على ما يسمى بالتصدير "fore grounding" لأن اللغة "تستخدم استخداما غير متوقع، لافتا للنظر وغريبا، بحيث تكون الكلمة أو العبارة أو الصورة المشذرة محط اهتمام مفاجئ بما تمثله من تمييز شكلي وموقعي داخل سياق النص"³ ما يعين الشاعر على تلقين الكتابة الدلالية اللازمة في النص الواحد فيفيض المعنى وتضيق الرؤية، فحتى وإن كانت الشذرة لا تتجاوز السطر أو السطرين، الكلمة أو الكلمتين فإنها تصبح بذلك سيدة على ذلك البياض ويبقى

1- يوري لوتمان، سيميوطيقا السينما، تر: نصر أبو زيد، من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس المصرية، مصر، 1986، ص 275.

2- وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، ص 181.

3- المرجع نفسه، ص 181.

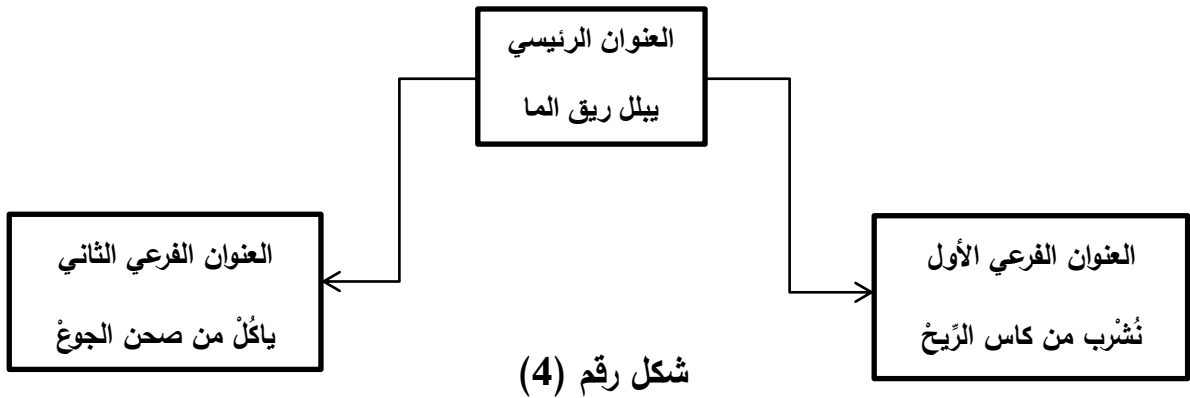
هو مفتاحاً تأويلياً لذلك السواد، فيحسب على الشاعر كل كلمة وظفها وكل فراغ تركه. وهذا ما يتجلى في قول عبد الرزاق بوكبة:

يُبَلِّ ريق الما

يُشْرِب من كاس الرِّيح

يَأْكُل من صحن الجوع¹

لقد جمع الشاعر العناوين الثلاثة للديوان في شذرة واحد عنونها بـ: "الغز"، حيث تفتح هذه الشذرة باب التأويل أمام القارئ من خلال العناوين الثلاثة لكل جزء في الديوان:



شكل رقم (4)

شكلت العناوين الثلاثة شذرة كبرى جسدها في نص "الغز"، حيث أن الشاذر قام بتقطيع أوصالها وجعل منها منبعاً لجميع الشذرات والقطع التي تبرز الخصائص الفنية للديوان فقد كان هدفه "خلق بؤرة دلالية تخترق وتكثف مضمون التجربة الشعرية، التي لا يمكن استغوار كنهها إلا عبر إعادة بناء العلاقة بين المركزي (يبلل ريق الما) والفرعي يشرب من كاس الريح ويأكل من صحن الجوع لتكتمل الغواية التي يستدرجنا إليها الشاذر."²

1- عبد الرزاق بوكبة، يبلل ريق الما، ص159.

2- المرجع نفسه، ص167

إن تقسيم الديوان إلى قسمين أو كتابين أسلوب حدائثي يجعل من العناوين مفارقة شعرية تخلق الرمزية والايحائية في الشعر الشعبي، فلكل كلمة شذرة يسندها بوكبة علاقة بالشذرات الأخرى والمرتبطة بالعنوان الرئيس، بمعنى أن الرمز الطبيعي (الماء) كالمنبع الذي ترتوي منه بقية الشذرات، ومن هنا ندرك العلاقة القائمة بين العناوين والواجهة الأمامية التي يغلب عليها اللون الأزرق، استطاع تنتقل بين الخاص والعام ويحتفي بذاته، من خلال التعريف بالظواهر والحالات في انتمائها الانساني والمطلق، كقوله:

علاش

كل ما نشوف شجرة نرجع ظلها

وتتكسل في حروفي؟¹

استطاع بوكبة أن يكسر أفق توقع القارئ ببعث الدهشة والقلق وفتح باب التأويل، فقد كسر نظام الشعر الشعبي وطرق أبوابا لم يعالجها إلا بعد ارتباطه بمرحلة الحداثة التي حررت الكاتب والشاعر على حد سواء، وجعلت من القارئ عنصرا فاعلا في العملية التواصلية مرتبنا بتغير الأنساق والبنى الشعرية التي تستلزم تغييرا في عملية القراءة .

2-1-4- هندسة الترقيم:

1- الأرقام: تمتزج التجربة الشعرية الحداثية بالحقل الرياضي ليكتسب النص الشعري دلالة جديدة، تنير بعض مغاليق النص فتكون إشارة من الشاعر لتملك دلالة في الموضوع الذي وظفها فيه الشاعر: " ما يؤدي إلى تأسيس بنية متماسكة ومنظومة واضحة تميزت بالتجريد الرمزي للمظهر الرياضي الذي وظف توظيفا فنيا، ولعل ذلك يوحي بمدى ما بلغت مساحه العقل وخصائصه من اتساع وازدياد في نمو مستويات حيز الترميز وتطور أفاقه التجريدي"² بمعنى أن الترقيم هو تقنية

1- عبد الرزاق بوكبة، بيل ريق الماء، ص19.

2- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجا، ص218، نقلا عن: علوي الهاشمي، السكون المتحرك، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1993، ص258.

جمالية مؤسسة لنظام جديد في الشعرية العربية، وهو تطور في نظام الترميز الكامن والذي يولد رؤية مستحدثة لدى المبدع والمتلقي على السواء.

تحمل كل دفعة شعورية مرقمة دلالة غير مباشرة لتكون حيزا لمجموع الاختراقات والتلاقيات، ما يزيد في اتساع الحركية اللفظية والدلالية وتداخل الكتابي مع الشفهي، والسواد مع البياض وما هذه التقنية إلا عملية تجريبية في الشعر الشعبي تزرع فيه نظرة جديدة وغير مألوفة تجبر الدارس على الاهتمام بها، والبحث عن أسبابها ومسبباتها وهذا ما يتجلى في قول عبد الرزاق بوكبة في نص " ظلم خاص":

(1)

ظلموك يا التراب

ربطوك بالواطي

ونت بوهم.

(2)

ظلموك يا لغراب

ولا واحد قالك: يا الزين.

(3)

ظلموك يا القبر: يجيبولك غير الموتى¹

تمثل كل قطعة أو لقطة شعرية صورة مستقلة عن الأخرى تجمعها صورة الظلم التي تتكرر في المقاطع الثلاثة، فالظلم خاص بثلاث عناصر هي: التراب، الغراب، القبر؛ وكل عنصر يتميز بخصائص ومميزات عرفتها مخيلة الفرد وفق الأرقام التي خرج بها، والملاحظ أن المقطع الأول يتكون من ثلاث وحدات، أما المقطع الثاني فيتكون من وحدتين والمقطع الثالث من وحدة واحدة،

1- عبد الرزاق بوكبة، ببلا ريق الماء، ص74.

ذلك أن الانسان خلق من تراب ويعود إلى التراب بقوله: ونت بوهم، وأما الغراب فقد علم الانسان كيف يدفن بعد مماته داخل ذلك التراب، والقبر هو المأوى الأبدى له، فالترقيم هنا يسعى إلى إرشاد القارئ والتفصيل في الأمور.

2- علامات الترقيم: إن التجريب في الشعر الشعبي لا يخلو من الاستعانة بوسائل وتقنيات جديدة مخالفة للمألوف، ومن ذلك علامات الترقيم La Ponctuation وهي علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الجمل أو الكلمات أو حتى الكلمة الواحدة، توضع لإيضاح مواضع الوقف وتيسير عملية استقبال النص المقروء.¹ إنها ليست بعلامات زائدة في النصوص بل تحمل دلالات ذات أهمية كبيرة حيث يتم اللجوء إليها من أجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها في أجزاء غير ملحمة ومبعثرة أي في "كسر لغوية"، لتشير إلى الحدود الموجودة بين أطراف الجمل أو لتقليص الخط البياني للصوت.²

تحمل علامات الترقيم دلالات عديدة عجزت اللغة عن نقلها للمتلقى، من أجل تجسيد المضمير أو المسكوت عنه في النص ذلك أن علامات الحصر، النقطة، نقطتا التفسير، علامات التعجب، أو الاستفسار وغيرها هي تقنيات يلجأ إليها الشاعر للفصل بين الجمل أو المقاطع ولشد القارئ، سعياً منه إلى شحن نصوصه بدلالات جديدة تتوافق مع القرائن اللغوية خدمة في تجسيد دلالة اللغة، وهذا ما يتجلى فيما يلي:

2-1 النقطة: من بين علامات الوقف التي تدرج ضمن علامات الترقيم، فهي تشير إلى نهاية الكلام واستقلاله عن الذي يأتي بعده معنى وإعراباً، وصورتها البصرية³ فقد وظف الشاعر الشعبي النقطة لغاية دلالية، ومن بين الأمثلة قول الشاعر توفيق ومان في نص السماح:

1- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص100.

2- ينظر: كمال خير بك، حركية الحدائث في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009، ص151.

3- محمد الصفراني، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص202.

ويصبح الهجر من الماضي

فمتحف لشباح

وكلمة السماح

عقار السحر والنوااح

السماح.¹

يحتوي نص السماح على تقنية بصرية متمثلة في النقطة التي رصدناها في نهاية النص، بالتالي فإنها جاءت لتفصل بكل ما صرح به الشاعر في البداية، ذلك أن التجريب في الشعر الشعبي متوقف على ما يصرح به الشاعر على الفضاء الورقي، ومن هنا أصبحت النقطة علامة بصرية لها دلالتها فإما أن تكون تجسيدا لدلالة الفعل، أو أن تكون على علاقة بالفضاء اللساني، ومن بين النصوص التي وظف فيها الشعراء النقطة لإنهاء كلامهم قول عبد الرزاق بوكبة:

سكنت فليك

رجعت قمر

يضوي روجو بروحو

ويحلق للشمس ضفرتها.²

يمكن القول بأن النقطة هنا جاءت لإنهاء الكلام أو المقطع الأول من الرسالة التي وجهها بوكبة، فهذه اللقطة الشعرية قائمة على التكتيف الدلالي الذي يخلق الدهشة والغرابة لدى القارئ انطلاقا من الصور التي وظفها، كالليل، القمر، الشمس، وهي تحمل العديد من المعاني وتعطي قراءات مختلفة سيما مع البياض الذي يلفها، فالليل ملاذ للفرار من المتاعب، وهو رمز للمشكلات

1- توفيق ومان، غارت شوفتي مني، ص22.

2- عبد الرزاق بوكبة، ظلك فليل الغابة شجرة، ص09.

التي لا يمكن التعبير عنها، أما استحضار القمر فهو تعبير عن تميزه ورفعته عن بقية النجوم، وأن هذا أعطى الصورة الشعرية مساحة أوسع سيما وأن القمر يستمد نوره من الشمس، فهذه الرموز قائمة على مفارقة القمر يمثله الشاعر والشمس تمثلها الأنتى فلا يستغني أحدهما عن الآخر، تاركا المنطوق للتعبير عن مشاعره تجاه حبيبته.

2-2- نقطتا التوتر: من أبرز التقنيات البصرية التي وظفها الشاعر الشعبي في الشعر الحدائي، وهما وضع نقطتين أفقيتين بين مفردتين أو عبارتين أو أكثر من مفردات أو عبارات النص الشعري بدلا من الروابط النحوية،¹ ويوظفها الشاعر بسبب التوتر المؤقت والذي يدفعه لإسقاط الروابط النحوية، كقول توفيق ومان:

همست للما ما جاووني غليانه

شفت نفحة الخطوات

محنية ف طريق.. معوجة، ممدودة، مسودة²

يصور الشاعر في نصه "حموم الطين" مدى عمق بصيرته في الكشف عن الصعاب التي تعترض طريقه، فصورها على أنها معوجة، وممدودة ومسودة، وأخفى عن القارئ الصورة الأولى فورد هذا التوتر لشد انتباه القارئ والتوقف عند الصورة الكبرى (محنية ف طريق..). ليواصل في القراءة ويفصل بين تلك الصفات بالفواصل، فالنقطتان تشيران إلى توتر الشاعر ومصدر لإثارة القارئ بتلقي النص بصريا، وهذا ما يتجلى كذلك في تجربة رشيد بلومن حيث يقول:

وهاذي قطعة .. ما الجنة مسقية

صبع الشهاد

1- محمد الصفراي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2008 ص204.

2- توفيق ومان، غارت شوفتي مني، 44.

قرطاس وزناد¹

فالشاعر يصور في نصه "حرية" مدى حبه لوطنه فوصفه بأبهى الصور، وأنها من أجمل المناطق فهي مسقية من الجنة، غير أنه وظف تقنية نقطتا التوتر بعد قوله: وهادي قطعة.. ما الجنة مسقية ليبين مدى توتره، وهذا لرسم صفة القراءة البصرية.

2-3- نقاط الحذف: وتسمى "نقاط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع

على السطور متتالية أفقياً لتشير إلى أن هناك بتراً أو اختصاراً في طول الجملة"² كقول بلمومن:

ظَلِّي ...

لُقَاوَهُ...

والتَّيَّة

ظَلِّي³

استعمل بلمومن نقاط الحذف لاختصار طول الجمل وفتح مجال التأويل، ذلك أن الظل هو صورة شكلية يتحكم بها الضوء، ودلالته رمزية تعبر عن ذلك قدرة الله، فقد ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى: "أَلَمْ تَرَ إِلَى رَبِّكَ كَيْفَ مَدَّ الظِّلَّ وَلَوْ شَاءَ لَجَعَلَهُ سَاكِنًا ثُمَّ جَعَلْنَا الشَّمْسَ عَلَيْهِ دَلِيلًا"⁴، وقد استخدم الظل للدلالة على الوقت الذي أساسه الضوء والظلام، كما أنه أحد أساسيات الرسم والتصوير، والشاعر استعار هذه الصورة ليعبر عن حالته الشعورية وظروف عاشها هو في حد ذاته ليجعل منه - الظل - عالماً تخييلياً سارداً فيه مراحل من حياته، ذلك أن الظل يولد ويكبر ويتحرك ويزول ويتجدد وهو ليس كائناتاً حياً بل هو تشبه بالأصل وامتداد له، فالغاية من الحذف هنا جاءت لبتز الكلام وتكثيفه.

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص132.

2- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، ص207.

3- رشيد بلمومن، سيلفي، ص37.

4- سورة الفرقان، الآية45.

2-4- علامات الاستفهام والتعجب: تعتبر علامة الاستفهام من بين التقنيات التي استعان بها الشاعر الحدائي وغرضها الأساسي الاستفهام والتساؤل، وتجلت في العديد من النصوص سيما ديوان بعض الشك قصيدة لرشيد بلومون والذي يلاحظ فيه القارئ كثرة استعمال علامة الاستفهام كقوله:

رحت نسال بعضايا

منين جاو خاوتي

ومنين أنايا

وهو ما يعرفهاش ؟؟؟¹

وظفت علامة لغرض الاستفسار أو الحيرة التي شعر بها الشاعر في صغره، فقد وظفها كعلامة دالة على سؤال من دون جواب، سؤال وجودي كان يراوده في صغره ولم يجد له جوابا، والقارئ لنص " أرشم... أرشم" يلاحظ أنه ينقسم للعديد من المقاطع أو الأسئلة الوجودية التي تدور في عقل الأطفال، ومن بينها " كيف وجد هو وإخوته". ومن بين الأسئلة التي لم يجد لها تفسيراً قوله:

كنا نسال

بلا جواب

وين يسكن ربي ؟؟؟

بيتو وين جاية

ربي كبير م الصفصافة ؟؟؟

قد الرعدة !!!

1- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص19.

كبير على سمايا؟؟؟¹

من الأسئلة التي كانت تتراءى للشاعر في صغره وبحثه عن جواب لها، المكان الذي يتواجد فيه الله (مقر سكنه، بيته، حجمه،...) وغير ذلك غير أنه فهمها بعد أن كبر في السن والمعرفة. رافق الاستفهام الذي وظفه الشاعر الاستعانة بعلامات أخرى كالتعجب الذي يكشف عن انفعال الشاعر عند الاندهاش والتوتر، حيث يعد هذا النوع من العلامات مرآة لأحاسيس الشاعر في موقف التوتر وحالة اكتظاظ التناقضات إنه منبه يحرك التجربة الشعرية التي تملأ النفس حيرة وقلقا واندهاشا.² إذ يعلن الشاعر عن اندهاشه وحيرته في نفس الوقت من الأسئلة التي كانت تراوده في صغره، فعلامات التعجب المرافقة لعلامة لاستفهام نابت عن القلق الذي رافق الاستفهام والحيرة، ما جعل الشاعر يجمع بينهما في قوله: "وين يسكن ربي !!!؟؟؟" فالتعجب هنا جاء للبحث عن جواب، والتعجب في طرح سؤال كهذا !!! فهل يبحث الشاعر في الغيب وهو لا يعلم جوابا شافيا لتعجبه وحيرته، هل هو سؤال فلسفي لا جواب له.

عوضت علامة التعجب حسرة الشاعر الذي كان يعيش في وهم الطفولة وغياب المعرفة والخوف من الاستفسار، وعلامة التعجب التي تكررت مع كل استفهام هي دعوة للتأمل ولفت الانتباه، وتوجيه القارئ للبحث في الدين ووسيلة للتدبر في قراءة النص بشكل غير مباشر، من أجل فك الرسالة التواصلية، وهذه العلامات ما هي إلا وسيلة لإنتاج الدلالة وتسهيل تفاعل القارئ والوقوف على الجملة الواحدة.

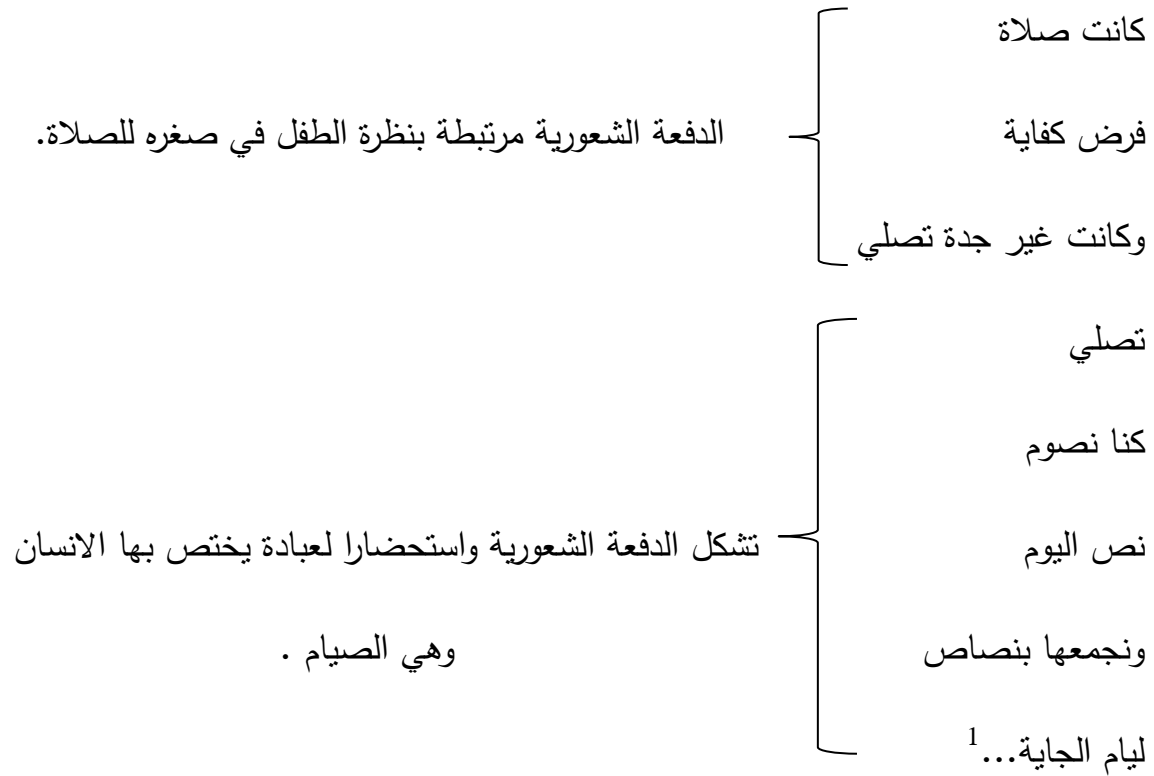
استعمل الشاعر الحدائي العديد من علامات الوقف والترقيم، كالمند النقطي، الفواصل والفاصل المنقوطة، علامات الحصر وهذا لتسجيل سمة التشكيل البصري على الشعر الشعبي، وتجاوز الصور والدلالات المألوفة.

1- المرجع السابق، ص 21.

2- ينظر : نواردة ولد أحمد، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو / الجزائر، 2017/2018، ص 209.

2-2- التفاوت الموجي/ اختلاف الدفقات الشعورية:

إن توزيع الكلمات عبر الفضاء الورقي من بين خصائص الشعر الشعبي الحدائي، فقد تمثلت بنية القصائد من خلال الاهتمام بالأسطر الشعرية والتخلي عن البيت الشعري، ذلك أن الشعراء أولوا أهمية كبيرة لتوزيع السواد على البياض تبعاً للتفاوت بين الأسطر الشعرية أو ما يعرف بالتفاوت الموجي* فالشاعر يجسد ما يختلج حالته الشعورية في القصيدة فيتفاوت معها توزيع أسطرها ويتجلى هذا في ديوان بعض الشك قصيدة، ونمثل لذلك بقصيدة أرشم... أرشم التي تجسد حالة شعورية استرجاعية تنتاب الشاعر مع كل حدث يلاقه في الحياة وهذا ما نلاحظه في قوله:



الشكل رقم (5)

*- التفاوت الموجي هو تفاوت في طول الأسطر الشعرية تبعاً لتفاوت الموجة الشعورية المتدفقة عبر كل سطر. ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 172.
1- رشيد بلومن، بعض الشك قصيدة، ص19.

بنى الشاعر نصه على التفاوت الموجي من خلال تفاوت في طول الأسطر الشعرية المتدفقة منه عبر كل سطر، حيث لا يتجاوز السطر ثلاث وحدات إيقاعية على العموم، فيخضع النص للموضوع والدفعة الشعورية، من خلال تكثيف اللغة وتحميلها دلالات عميقة، لا تفهم إلا بعد تأويلها من طرف القارئ، فالشاعر في نصه يعود بالمتلقي إلى فترة زمنية معينة في حياة الناس قديماً. ومن هنا تغدو الهيئة المعمارية الهندسية للنص جانبا يوحى ويساهم في خلق الدلالة، لأنه يمشط الجسد اللغوي للنص (الدوال) بكل حمولاته الدلالية والتخييلية والرمزية، عبر حركة متغيرة خاضعة لتغير التوترات والتماوجات النفسية.¹

2-7- السؤال الفلسفي/ الاستفهام:

سعى الشاعر الشعبي الحدائي إلى بناء نص شعري مخالف للنص الشعري القديم، رغبة منه في تجاوز الواقع الشعري وعدم الرضوخ لظاهرة أو نظام مهيمن، ذلك أن " القصيدة هي مغامرة الشاعر الطرفية في اللحظة الممتلئة وعيها الحضاري وانقادها الوجداني، وقوة انثيالها خارج جسد الشاعر وأفعاله البيولوجية، مغامرته داخل المستقبل وقد تتحطم هذه المغامرة عند الأبواب أو تتجاوز الآفاق لتدخل الزمن الجديد وهي تحمل ألقا الخاص"² فالسؤال الجوهرى الذى يواجه الشاعر هنا هو تجاوز مشكلة البداية والنهاية التي كان يعاني منها في القديم، بل حت أنها تعدت ذلك المفهوم ليدخل في صراع مع نفسه ووجوديته وكذا مكانته في نقطة معينة، بمعنى أن الشاعر مجبر على طرح أسئلة تفتح له هاجس الكتابة والابداع، من منطلق أن السؤال كما يقول البردوني "مفتاح الأسرار وصيحة الاهتمام"³.

إن القارئ للقصيدة الشعبية بصيغتها الحدائية يدرك أنها قصيدة قد تجاوزت المألوف، انطلاقاً من رؤية جديدة للأشياء غلبت على مخيلة المتلقي، ومن هذه الأشياء السؤال الذي ينطلق منه الشاعر لتحرير العقول من النظرة الأولى ولأن السؤال هو تحرر من الاستسلام والاستهلاك، وهو

1- سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر دراسة في شعر أدونيس، ص137.

2- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الشعر اليميني أنموذجاً، ص49.

3- عبد العزيز المقالح، ثمرات في شتاء الأدب العربي، ص09.

بحث دائم وقلق لاكتشاف المجهول، فهو تَبْنِي لشيء جديد مقابل التخلي عن شيء آخر غير أن هذا التخلي: " لا يعني الرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد هو أعمق مميزات الحركة الشعرية."¹

إن السؤال في الشعر العربي يظل محركا للذات الشاعرة للبحث عن عوالم أخرى، فيترك الشاعر أفق البحث والمعرفة مفتوحا للقارئ، ومن هنا أصبح السؤال شرطا أساسيا في الشعر الحدائثي من منطلق التحولات السوسيو ثقافية ، والشعراء هم الذين حملوا لواء التغيير والتحرير على الصعيدين الفكري والسياسي، والسؤال هو هاجس البحث عن شعر جديد وعن بلاغة جديدة، تتجاوز ما قيل وما لم يقل، شعر الابداع لا شعر التقليد، الشعر الحي لا الشعر الميت، لتتمكن فاعلية الابداع من التفجر والتحقق،² ذلك ن القصيدة الجديدة هي مجرد فعل كتابي حديث يساير حركة التطور التي يعرفها الأدب فالشاعر يسعى إلى خلق واقع مختلف عن النظام القديم.

يطرح رشيد بلمومن الكثير من الأسئلة في ديوانه " بعض الشك قصيدة " والذي اختار أن تكون ممزوجة بين الأسئلة اليومية وأسئلة الذات الوالدين، وتارة عن الوجود، وتارة أخرى يعود بنا إلى الطفولة، فكتب عن الظواهر الوجودية التي يعيشها الانسان ويسعى إلى تفسيرها يقول رشيد بلمومن: " فهمت أن ما كنت أكتبه قد يجيب عن أسئلة الجماعة، لكنه يبقى على أسئلتها الخاصة عالقة من عراقيبها بما جعلني شبيها بسقاء السوق، الذي يسقي الجميع ويعجز عن إيصال الإناء إلى فمه، علما أن طوافه في السوق من أجل الجماعة يضاعف عطشه الخاص، وعلما أيضا ألا أحد يفكر في أن يسقيه لأنه حامل الماء، ومن هنا يقول رشيد بلمومن: قررت أن أطرح قرية القوم وأحفر الآبار التي في أعماقي، فأنا جنئت إلى الحداثة في القصيدة المحكية من جهة إحساسي بالعطش."³ كقوله في وصف الموت تحت عنوان " لون الموت":

الموت	الموت	الموت	الموت	الموت
-------	-------	-------	-------	-------

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص103.

2- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص53.

3- رشيد بلمومن، زجال درس مع ظله على الشمعة نفسها، 2021/07/27. <https://www.ultrasawt.com>

لونو	بارد	نقطة حد	يشوفو لعمى	عاطيه ري صبر
صفر	بلا وجه	الواد	إذا حضر	مستني
	وبلا ظهر	حد الريح		اليوم وشهر
		حد نظر		وهو كل يوم
				معانا ¹

من خلال هذه المقاطع يفتح الشاعر بابا لتفسير ظاهرة الموت كما لم يتخيلها المتلقي، فقد انطلق من سؤال الموت، فانطلق في وصفه له وفي كل مقطع يكرر لفظة الموت كلازمة يكر بها القارئ، فجمع صفاته، فلونه أصفر دليل على الشحوب، وبارد فيصبح الميت باردا، فلا قيمة للوجه والظهر بعد الموت، وأن الموت هو الشيء الذي يراه الناس جميعا حتى الأعمى إذا كان يحتضر. فرشيد بلمومن ينقل القارئ في رحلة طويلة ليبلغ رسالته في رسالة نستطيع القول عنها أنها مشفرة تحتاج إلى قراءة متمعنة ليستطيع الشاعر بدوره أن يطرق نفسية الانسان وخبائاه الداخلية.

المبحث الثالث: بلاغة الصورة الشعرية

إن ملامح التصوير الفني والجمالي في الشعر الشعبي بمنطقة برج بوعرييج، تجاوز حدود الصورة التقليدية القائمة على فنون البيان، وذلك بانتقال الشعراء إلى رسم صور تتبني على الايحائية والرمزية الدالة، والتي تعكس مخيلة الشاعر التي تستند على العناصر المكتسبة، سعيا منه إلى إلغاء دور المتلقي البسيط في صناعة الابداع.

1- مفهوم الصورة الشعرية

تبوأت الصورة الشعرية مكانة بارزة في الدراسات القديمة والحديثة والمعاصرة، باعتبارها وسيلة جوهرية في الشعر، وما يحيط به من مؤثرات، فهي طاقة الإبداع في النص الذي تفتحه

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص84.

على عوالم من الدلالات والقيم الثابتة التي لا تنفصل عن الشعر. إنها ترتبط ارتباطا محكما بالمتغيرات الذاتية والموضوعية للشاعر، فتمنح له القيم الفنية والجمالية، بمعنى أنها القوة الفاعلة والخالقة التي يبرز فيها الشاعر موقفا أو يسجل رؤية جلية لعالمه الداخلي والخارجي، لانتمائها إلى عالم الشعور والواقع الحسي، فهو يأخذ مادة صورته من ذاته أو من الواقع ليعيد تشكيلها وفقا لحركات النفس المتجددة في كل شعور.¹

إن الصورة الشعرية عمل يعرض من خلالها الشاعر مختلف مواقفه وتجاريه انطلاقا من عالم غير مرئي، فيحاول أن يجمع بين المتناقضات من أجل أن يعبر عن تجربته الباطنية، فإن الصورة ماهي إلا نقل ما هو موجود إلى ما هو محسوس. وقد اهتم القدماء بقضية الصورة الفنية وركزوا على التحليل البلاغي، وكشفوا عن أنواعها وأنماطها المجازية، وخصصوا دراساتهم للصور الشعرية عند الشعراء كما انتبهوا إلى ما تحدثه الصورة في المتلقي وما تثيره فيهم من لذة، والتفتت إلى الصلة الموجودة بينهما وبين الشعر.² إن القدماء باختلاف رؤاهم حول تصورهم للصورة الشعرية فقد تعاملوا معها خارجيا بمقاييس بلاغية، ومجموعة من الطرق لأداء المعاني من أجل الوصول إلى استمالة السامع أو القارئ والتأثير فيه، مع مراعاة لمبدأ مقتضى حال المخاطب، ويبدو أنهم أغفلوا الجانب النفسي للشاعر أو لنقل أهملوا المبدع الذي هو الأصل في الشعر.³

ومن الذين فسروا هذه الظاهرة نجد غاستون باشلار الذي يرى " أن الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة، فهي على الدوام تعلو على لغة التواصل العادية، ولهذا حين نعيش الأشعار التي نقرأها فإننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة"⁴. ويقول في موضع آخر " الصورة الشعرية هي بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس"⁵.

1- ينظر: عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري - مهاده نظري ودراسة تطبيقية-، دار هومه، الجزائر، 2014، ص109.

2- المرجع نفسه، ص110.

3- نفسه، ص114.

4- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، لبنان، 1984، ص25.

5- المرجع السابق، ص17.

لهذا فقارئ الشعر يجد نفسه أمام عالم متخيل، عالم مملوء ومتشكل من اللاواقعي، عالم يسمو فوق الأشياء المعتادة والمعروفة لدى القارئ وذلك بلغة خرجت عن معناها المعجمي والدلالي المتعارف عليه.

إن تباين آراء النقاد حول ماهية الصورة الشعرية، وما ينبغي أن تكون عليه من حيث قربها من الواقع أو بعدها عنه، ظاهرة مألوفة بل هي حتمية نظرا إلى تباين الأفكار والأذواق والرؤى الشعرية، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف المذاهب والاتجاهات، وهذه الظاهرة ليست مقتصرة على النقد العربي، وإنما هي من القضايا المهمة التي انشغل بها النقد الغربي في عصوره القديمة والحديثة، فمنهم من كان مدافعا عن الصورة القريبة والمألوفة، ومنهم من كان يدعو إلى الصورة الغريبة والبعيدة، فهناك من الشعراء من كان مولعا بالاستعارات الصعبة والبعيدة المنال¹، ظنا منهم أن هذه " هي جواهر الفصاحة كلما زادت صلابتها توجب أن تزداد قيمة"² وفي مقابل ذلك نجد من يعارض الاستعارات الصعبة، ومنهم من يساندها انطلاقا من أن الشاعر الجيد هو القادر على تناول وتوظيف الاستعارات والتشبيهات الصعبة الفهم.

إن السؤال الذي يتبادر إلى ذهن كل من يريد دراسة الخصائص الفنية للشعر الشعبي، يتمثل في كيفية رؤية الصلة بين الأسلوب الفني والعامية؟ هل في الشكل وحده، أم في المحتوى أم في كليهما؟ وعلى الرغم من أن أولئك الذين استهجنوا الشعر الشعبي - نظرا لخروجه عن الأسس أو الضوابط اللغوية التي يسير على هديها الشعراء، فالحكم على بلاغة هذا الشعر إنما تأتي بمخالطة أهلها وتذوقها بالاستعمال، فتطبيق البلاغة على الشعر العربي ليس كتطبيقها على ما يسمى بالعامي، فلكل بلاغة بينتها ومحيطها الاجتماعي الذي نشأت فيه، ذلك أن أمر البلاغة كأمر اللغة سواء بسواء، ليستا طبيعيتين بل نتعلمها من المحيط عن طريق السمع والفهم والاستعمال والتطبيق

1- ينظر: مسلم حسب حسن، الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، ط1، العراق، 2013، ص296.

2- ك. ك. رثف، المجاز الذهبي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة، بغداد، 1982، ص430.

والتعود والتكرار هذه هي الشروط الأساسية للتمكن من تذوق الشعر الشعبي الذي يحمل صورا شعرية رائعة، والتي لا يفهمها من لم تحصل له معايشة هذه البلاغة وفهم نفسيات متلقيها.

2- الصورة الشعرية في الشعر التقليدي

يصور الشاعر الشعبي في الغالب صورا بلاغية لا تخرج عن الأساليب الشعرية القديمة التي كان يتبعها الشعراء العرب في تشكيل صورهم، إلا أن الفرق بينهما يكمن في أن الشاعر العربي كان متقنا لهذه الأساليب لأنها ناشئة في بيئته، بينما يستخدم الشاعر الشعبي صورا مألوفة اعتاد المتلقي على سماعها، فهذا الخطاب الشعري لا يفهمه إلا من أوتي ملكة فهم هذه البلاغة، والمجتمع الذي يعيش فيه، أي الطبقة الشعبية، لأنها تدرك هذه المعاني عكس المثقف الذي اعتاد على سماع أو قراءة الشعر المضبوط بأحكام القواعد والبلاغة الرسميتين الناشئتين في محيط اجتماعي خاص، ومن ذلك الاكثار من التشبيهات والكنائيات التي تفهم من سياق كلامها وهذا ما يتجلى في التشبيه الذي وظفه الشاعر في قوله:

مُيْمَنَتَا بَرْنُوسِنَا وَحِنَا قِيَاب *** سَاحَتْنَا زُهَبَةً وَحَدَّ مِنْ يَتَخَطَاهَا

ميمنتا كانت تجينا عالباب *** الحاجة الشينة دايمًا ما تخفاها

من غيرك آ "مى" ما صبت أحباب *** زربية زينة توحشت غطاها

مثل الزربية الوالدة والأب *** سال الطلبة يفسرولك معناها¹

تكنم فائدة التشبيه في إيضاح المعنى المقصود مع الإيجاز والاختصار، بما يحصل للنفس من الأنس به بإخراجها من الخفي إلى الجلي الواضح، وما يحصل لها من الأنس بإخراجها مما لم تألفه إلى ما هي به ألف. ² فالشاعر في هذه الأبيات شبه الأم بالبرنوس الذي يقي الرجل من البرد

1- ملحق النصوص، ص307.

2- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص211.

في الشتاء، أو للدلالة الكبيرة التي يحملها البرنوس في الثقافة الشعبية، كما حافظ الانسان على هذا التراث الثقافي، فالأم حسب الشاعر هي برنوس العائلة في غيابهم، أما في البيت الثاني فهو تأكيد على أن الأم تعلم بكل ما يحدث في البيت، وما يحدث لأولادها، وفي البيت الثالث يشبه الأم بالزربية أو الغطاء الذي يوضع في الأرض فيحمي المرء من البرد، والمغزى من الأبيات حسب الشاعر هو أن الوالدين كاللباس الذي يحمينا ومع وفاتهما نفقد هذا الغطاء.

من التشبيهات التي استعملها الشاعر عديلية السعيد التشبيه العادي وهو الذي لا علاقة له بالخيال، إذ أنه يشبه شيئاً واقعياً بشيء واقعي كقوله في أحد الأبيات، مستعملاً كلمة (تقول) والتي تقابلها كلمة (مثل أو تشبه) في اللغة العربية الفصحى، كقوله :

وَالْحَوَاجِبُ تُقُولُ مِنْ حَظِّ الْقَضَاتِ * * * وَالْعَيْنَيْنِ تُوْتُ بِيَانُو يُسَوَادُو¹

فقد شبه حواجب حليلة السعدية مرضعة الرسول صلى الله عليه وسلم - بخط القضاة - والمراد بهذه الصورة أن القضاة قديماً كانوا يمتازون بالخط الجميل، ذلك أن الخط العربي يتميز بالجمالية في تكوينه فارتبط بالكتابة والزخرفة ومن أشهرها الخط الكوفي، المحقق، الريحاني وغيرها، ولأن الحاجب يشبه حرف الباء مقلوباً، فإن الشاعر وظف هذا التشبيه للتعبير عن جمال حاجبي حليلة، فذكر أداة التشبيه - تقول - والتي تقابلها - مثل - في اللغة العربية الفصحى ووجه الشبه خط القضاة، وهذا دليل على تشعب معرفة الشاعر أو توسعه في مجال الخط العربي.

كما وظف التشبيه البليغ الذي حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه في الشطر الثاني من نفس البيت في قوله: (والعينين توت بيانو يسوادو) حيث شبه عيون حليلة السعدية بالتوت واللذان يشتركان في اللون الأسود.

أما التشبيه الضمني فيظهر في قوله:

يُحِي أَنَا فِي اللَّيْلِ كِي نُشُوفُ الرُّؤْيَاتِ * * * وَالْقَمْرُ جَانِي جُلْسُ عَنْدِي وَهَذَا قُدُو²

1- ملحق النصوص، ص296.

2- نفسه، الصفحة نفسها.

والتشبيه الضمني أو التخيلي هو ما لا يكون وجوده في أحد الطرفين إلا على ضرب من التأويل،¹ فالشاعر في هذا البيت تقمص لسان حليلة حينما تذكرت الرؤى التي جاءت من قبل وقد رأت فيها القمر بين يديها، فحليلة تمثلت لها تلك الرؤية بعد أن حملت الرسول بين يديها، والشاعر شبه الرسول بالقمر ضمناً أو تخيلياً فلا يفهم ظاهر التشبيه إلا ضمن الكلام، فوجه الشبه هو الصورة التخيلية التي جمعت بين الرسول والقمر في الحجم والجمال.

أما الاستعارة فهي تشبيه حذف أحد طرفيه وأداته ووجه الشبه فإذا ذكر المشبه به فهي استعارة تصريحية وإذا حذف المشبه به وذكر المشبه فقط فهي استعارة مكنية يرمز فيها إلى المشبه به بشيء من لوازمه.² وهناك من يرى بأن الاستعارة هي "وجه بلاغي تنتقل به دلالة اللفظة الحقيقية إلى دلالة أخرى لا تتناسب مع الأولى من خلال تشبيه مضمّر في الفكر"³. ومنه فمنهم من يقسم الاستعارة إلى قسمين:

الأول : هو أن الاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه

الثاني : هو أن الاستعارة هي عملية نقل المعنى

وقد حدد أبو هلال العسكري الاستعارة على أنها "نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض..."⁴ ومن أمثلة الاستعارة المكنية قوله الشاعر:

هَذَا خَبَرَ صَعِيبٌ هَاهُوَ يَدْرِكُنَا * * * طَاحَ عَلَيِ الْقَيْمِ وَالشَّمْسِ تَمَسَّاتِ

عَدَاوِ الْأَيَّامِ قُرْبَتِ السَّاعَةِ لَيْنًا * * * وَقَطَعْنَا الْأَيَّاسَ وَالْأَعْمَارَ فَنَاتِ⁵

1- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبدیع، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت/ لبنان، 1993، ص221.

2- المرجع نفسه، ص219.

3- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1986، ص69.

4- المرجع نفسه ص70.

5- ملحق النصوص، ص303.

فالصفة التي ترشدنا إلى المشبه المحذوف في قوله: (طاح علي القيم) هي إشارة إلى الهم أو الحزن الذي وقع على الشاعر نتيجة الخبر الذي أدركه، فقد حذف المشبه به (الهم) وذكر المشبه (القيم/ الغيم) الذي ينتقل إلى اليابسة، ذلك أن سقوط الغيم من صفات الماديات، والغيم عبارة عن تجمع لبخار الماء ينتقل من البحار إلى اليابسة.

ملاحظة: إن التشبيهات والاستعارات المكنية كثيرة الذكر في الشعر الشعبي لاقتربها من بعض، ذلك أن التشبيه لا يكون إلا باجتماع أركانه وأدواته التي قد يحذف أحدها حسب نوع التشبيه، بينما تحافظ الاستعارة المكنية على ذكر المشبه ويحذف فيها المشبه به، و فقط فهي استعارة مكنية يرمز فيها إلى المشبه به بشيء من لوازمه، بينما تقل الاستعارات التصريحية والمجازات لأن الشاعر يستخدم صوراً مألوفة اعتاد المتلقي على سماعها، فهي تتطلب إدراكاً للمعاني ودراية بأحكام البلاغة العربية ما أدى إلى الاكثار من التشبيهات والاستعارات المكنية والكنائيات التي تفهم من سياق كلامها.

أما الكناية فهي إحدى مظاهر الصورة الشعرية، وتستمد دلالتها من روح العصر وتقاليده والكناية عند ابن الأثير هي: "من الاكتنان وهو التستر وأصلها كناية وإنما قلبت النون ياءً هرباً من تكرار نونين"¹، كما أنها "فن من التعبير توخاه العرب لاستكثار الألفاظ التي تؤدي ما يقصد من معاني، وبها يتذوق في الأساليب، ويزينون ضروب المعنى، ويكثر من وجوه الدلالة."² وتوظيف الشعراء للكناية في الشعر الشعبي لا يختلف عن توظيفه في الشعر العربي القديم، فهم يكثر من استخدامها في أشعارهم تنميها للمعاني، ومن ذلك استخدام الشاعر لهذا الأسلوب في العديد من المواضع، حيث وردت الكناية في صور موحية ومؤثرة كقول الشاعر:

هُنَقَلُو فِي الْمَنَامِ لَيْلَةَ عَرَافَاتٍ *** نَاضُ سَيْدِي مَرْعُوبٌ مَشَمَطٌ كَبْدُو

1- ابن الأثير الحلبي، جوهر الكنز، الجزء 1، تحقيق: محمد سلام زغلول، دار منشأة المعارف، دط، الاسكندرية، مصر، دت، ص 89.

2- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص 308.

فقوله: (ناض سيدي مشمط كبدو) هي كناية عن اختلاط احساسين؛ الخوف الشديد الذي يصحبه التصديق والقبول لأن الرؤيا من عند الله والأحلام من الشيطان، ذلك أن الشمط هو ذلك الإحساس الذي جاء بعد الاستيقاظ من المنام فهو يوحي إلى الخوف والرهبة الشديدة التي شعر بها سيدنا ابراهيم بعد استيقاظه من المنام فكلمة مشمط إشارة لتلك القشعريرة التي تصيب الإنسان بعد الخوف.

ويقول في موضع آخر:

تُهْبَلُ وَيُصِيبُهَا قَرَامُ الْمَهْبُولَاتِ * * * تُحْزَنُ طَوْلُ السَّنِينِ تَرْجَعُ لَيْكَ عُدُو

فهذا القول: (يصيبها قرام المهبولات) هو كناية تعبر عن الحزن الشديد الذي قد يصيب هاجر فيجعلها مجنونة لفراق ابنها الوحيد، والقرام من الغرام أي الحب الشديد والشاعر أراد أن يجعل من اللفظ تزيينا للمعنى، وإشارة الحزن الشديد من شدة التعلق بالابن.

وخلاصة كل هذا فإن الشاعر فإن الصور التي وظفها الشاعر يسعى من ورائها إلى ترك التصريح منتها التلميح كي يصل القارئ إلى فهم قصد الشاعر الذي يوظف مجموعة من العينات بدقة من معنى وموسيقى وصورة فنية حتى يتم البناء الشعري الذي يعالج موضوعا ما، والصورة الفنية هي: أسلوب يجعل الفكرة تظهر بكيفية أكثر شمولا لا تمنح الشيء الموصوف استعارات من أشياء أخرى تشكل مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب.¹ والشاعر الشعبي رغم عصاميته أحيانا كونه أميا وابن بيئته وواقعيته إلا أنه يجيد استعمال الأساليب البلاغية والتنويع في الصور الفنية.

3- رمزية التصوير في الشعر الحدائي

تعتبر الصورة الشعرية مكونا أساسيا في بنية النص الشعري، فهي تعمل على تفاعل الشاعر بالمتلقي من خلال لغة شعرية تستند إلى المجازات والاستعارات والتشبيهات، وهي ليست مستحدثة

1- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي، ط1، بيروت، 1985، ص422.

فيه بل هي جزء أساس من مبنى القصيدة، فقد ارتبطت القصيدة العمودية ببعض القيود والقوالب الخارجية المفروضة عليها، الأمر الذي جعل الشاعر يسعى إلى بلورة فكرته في صورة جزئية لا تخرج عن اطار البيت الشعري ولا تتجاوز أسسه وأبعاده المألوفة ومن ثمة جاءت صورة جزئية محصورة في الاستعارة والكناية والتشبيه.¹

انفتحت الصورة الشعرية على الرمز والأسطورة في الشعر الشعبي التجريبي، تجاوزا للصورة القائمة على أوليات البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل، في نطاق توافق بين مشاعر الشاعر وقصدية التعبير، فإذا كان الشعراء قديما يستعملون الصورة للتزيين فإن شعراء العصر الحديث يستعملونها للتعبير، كوسيلة فضلى لصوغ تجاربهم، والبوح بحالاتهم ونمط من التفكير والتعبير معا وبهذا تكون وجهة الصورة تأثيري، فالشاعر يستخدم الصورة ليؤثر بها فيشكلها من عالمه الذي يحيط به أو من عالمه النفسي،² ذلك أن السمات التي يتميز بها النص القديم كانت دورا تحسینيا ترتبط بنفسية الشاعر، المتولدة من المحاكاة وحب الناس للتأليف.

عمد الشاعر الشعبي إلى إثراء نصه بمخصابات تثري دلالاته وتمنحه قدرا من العمق الفكري والموضوعي، ويعد الرمز من أهم المخصابات التي يستدعيها الشاعر من حقول معرفية، كالحقل الأسطوري أو الحقل الديني أو الطبيعي، ذلك أنه " يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة وإنما بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها"³ والرمز أحد الأمور التي تدل على شيء ما له وجود قائم بذاته يمثله ويحل محله، بمعنى أن الشاعر يوظف رمزا معيناً ليبدل على شيء آخر، فالرمز أحد صور التمثيل غير المباشر الذي لا يسمى الشيء باسمه، وهو قد يستخدم كوسيلة من وسائل التعبير⁴ وتوظيف الرمز في ثنايا القصيدة الشعبية يكون إما من إبداع الشاعر، أو يكون مستقى من الحقول الدينية أو الطبيعية أو التاريخية أو الأسطورية،

1- ينظر: فريدة سويظف، مظاهر التجديد في القصيدة العربية: قراءة في الشعر المعاصر، مجلة عود الند، العدد 93، 2014، ص.18

2- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري، ص.115.

3- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص.552.

4- ياسمين عبد الناصر، الرمزية الدينية زهراء الشرق، القاهرة، د.ط، 2006، ص.16.

لغاية عرضها الإحالة على مرجع ما يحاول الشاعر من خلاله التعبير عن مقصديته ويكون في قالب جمالي تجريدي.

إن الصورة الشعرية جوهر دائم في الشعر فكلما تغيرت مفاهيمها تغيرت معها تلك الصور الفنية، ذلك أنها تعبر عن رؤية الشاعر للواقع فتصور أفكاره ومشاعره وخياله وتبين شخصيته فهي وسيلة جوهرية يستخدمها في صقل ونقل تجربته الشعرية، وهذا ما سعى إلى تصويره الشاعر الشعبي الذي وظف الرموز الإيحائية القادرة على خلق وابتكار رؤية جديدة ومخالفة للصور القديمة وهذا ما يتجلى فيما يلي:

- رموز الطبيعة: تعتبر الطبيعة ومختلف مظاهرها من بين منابع التصوير الشعري الفني عند الشاعر الشعبي الذي استلهم منها مادة شعره وحاول أن يجسدها في شكل معين، ونمط معين فيستقي مادته ليسقطها على موقف أو موضوع ما، وذلك لما تحمله من دلالات متعددة بأشكال مختلفة فعالم الطبيعة على حد قول ابن عربي: "صورة في مرآة واحدة من مرايا مختلفة"¹ فالشعراء يستثمرون صور الطبيعة كالماء، الجبال، الأشجار، السماء، وغيرها من الرموز التي تستمد حيويتها من خلال تأثيرها على الانسان، وتظهر فاعلية الرموز من خلال المظاهر التصويرية والاختزالات اللاشعورية للشعراء والتي يمكن نحصرها في مظهرين هما:

- أنسنة مظاهر الطبيعة:

يأتي أسلوب أنسنة الطبيعة في طليعة الصور الشعرية التي وظفها الشعراء الحداثيون، والتي تتميز بقوة تأثيرها الجمالي لما لها من طاقة ابداعية وتخيلية تجذب القارئ، والرموز الطبيعية تقوم على إخراج الأشياء والكائنات الحية من طبيعتها الوجودية لتكتسب حقائق وجودية جديدة مغايرة لما هي عليه في الواقع.² ذلك أنه أسلوب تصويري يجعل من مظاهر الطبيعة ذات وظيفة جمالية،

1- عاطف جودة نصر، الرمز الشعرية عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د.ط، القاهرة/ مصر، 1998، ص283.

2- ينظر: مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، ص338.

وينقلها من طابعها الجامد إلى الطابع الحي وهو الأمر الذي يعرف بالتشخيص أو أنسنه الطبيعة بجعل الطبيعة الجامدة زاخرة بالحياة والحركة.¹

تتجلى مظاهر تشخيص الطبيعة في نصوص عبد الرزاق بوكبة، الذي اختار من عناصر الطبيعة عنوانا لديوانه " ظلك قليل الغابة شجرة" فكل من الظل؛ الليل؛ الغابة؛ الشجرة، هي مظاهر أساسية للطبيعة لا يمكن الاستغناء عنها، فيقوم الشاعر بتصوير عناصر فاعلة فيما بينها، بإضفاء عنصر الحركية عليها فهي ليست جامدة بل إنها كيان حي، لأنه لا ينقلها مباشرة كما تفعل آلة التصوير، إنما يسعى إلى كشف أسرارها والعلاقات بين عناصرها، ويعمل على مزج عواطفه ومشاعره بمظاهرها² فبعد الرزاق بوكبة يصور عالم الطبيعة المندمجة مع الانسان في مختلف نصوص الديوان، فارتسمت صورة شعرية مليئة بالدلالات والصور الشعرية؛ كقوله:

تشوف لبحر

بصقة مرا متخومة

على ذيك

عمرها ما دفعت فلوكتها ليه.³

يبني هذا النص على رمزية البحر لدى الشاعر، ذلك أنه مكان تتجدد فيها صور الابداع الالهي، فالبحر شأنه شأن النص فهو عميق يغوص فيه المرء ليخرج المعاني كما يخرج الصياد السمك، وللإنسان علاقة وطيدة مع البحر في مختلف الأنواع الأدبية كالرواية والقصة، والأسطورة وقد ورد ذكره في القرآن والسنة، كقوله تعالى: " إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنْفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنْزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِنْ مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ

1- ينظر : المرجع نفسه، ص338.

2- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري (دراسة نقدية)، دار هومة، د.ط، الجزائر، 2005، ص123.

3- عبد الرزاق بوكبة، ظلك قليل الغابة شجرة، ص 89.

فِيهَا مِنْ كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَّاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ﴿146﴾" الآية 146 من سورة البقرة، فالبحر والسفن من الآيات العظيمة التي دعا الله إلى التمعن في أسرارها، وللبحر في الشعر دلالات تعبيرية ورمزية متنوعة فهو يحمل استخدامات عديدة تؤدي وظيفة في الصورة الشعرية الرمزية في الايحاء والمغزى، فهو عالم مجهول مليء بالمخاطر، غير أنه مكان يدل النفس على الراحة والسكون، وهو من الصور التي توحى إلى الغرق والضياع أو الموت والهلاك، إذن فالبحر يدل على الموت ولكنه أيضاً يدل على الميلاد والحياة والتجدد، لذا تعددت استخداماته في الانتاج الشعري، فالشاعر يمثل تجربة شعرية ابداعية متألفة في مخيلته الواسعة ليكسر بواعث الظلام والمجهول والضياع، فحاول أن يصورها في نصه، بتشبيه البحر ليزاق امرأة، رفضت أن تدفع بسفينتها إليه خوفاً وقلقا من هذا الدفع، فالبحر من تصوير الشاعر هو رمز للوطن والهموم التي يعاني منها الانسان ما يجعله يعيش حالة من الغربة، فمن خلال هذه الصورة يتضح أن البحر رمز للهجرة والغوص في المجهول والموت، فحالة البحر هي الصورة العميقة الكبرى التي عمل الشاعر على تشخيصها، وهو من الصور الرمزية التي تطرق إليها الشعراء العرب منذ القديم كقول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي

فقلت له لما تمضي بصلبه وأردف اعجاز وناء بكلل¹

فالبحر آية عظيمة من آيات الله عز وجل للإنسان ، وهو عالم آخر يثير في قرارة الانسان المشاعر والأحاسيس المختلفة، فيثير فيه الخوف والرغبة والاضطراب والقلق، كما يبعث فيه الارتياح والاطمئنان والسلام، فاستقى الشاعر هذه العظمة ليحمله رمزا للهموم التي يعيشها الانسان.

كما حاول الشاعر رشيد بلومون تشخيص ظاهرة طبيعية لا تقل أهمية عن البحر، وهي الوادي الذي يعد عنصراً أساسياً في الطبيعة، فكلاهما مصدران للماء والرزق وقد تعرض له في

1- امرئ القيس، الديوان، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2004، ص48.

العديد من النصوص الشعرية الحدائثية، وهذا ما يتجلى للقارئ في ديوان سيلفي حيث يقول في أحد النصوص:

لواد...

لهفة

لا يطيق راحة

لا وقفة

راس الما

يحفى

كي حاول

يشفى

على راس الجبل¹

يحمل الوادي دلالات عديدة فهو يرتبط عادة بالحياة، شأنه في ذلك شأن المنبع، البئر، البحيرات وما إلى ذلك من مصادر الماء، والشاعر أشار إلى الوادي في نصه على أنه (لهفة) أي سريع السيلان مع كثرة الأمطار فتجده في جريان مستمر، لا يوقفه إلا الحر الشديد الذي يوقف المنبع الذي يسيل منه "لا يطيق راحة// لا وقفة" ، والمعروف أن الوديان تسيل من أعلى الجبل إلى سفحه، غير أنه أشار إلى أن الماء يجد صعوبة في السيلان عكس الاتجاه الأول أو من الأسفل إلى الأعلى ذلك أن الماء يجد صعوبة في الصعود من الأسفل إلى الأعلى، حيث يقول: راس الما// يحفى// كي حاول// يشفى //على راس الجبل، أي أن الماء يجد صعوبة الرجوع إلى الأصل الخلف والماء يصعب عليه العودة في حال الانطلاق، والمغزى من هذه الصورة أن

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص23.

الإنسان إذا نزل للأسفل يصعب عليه العودة إلى الأصل، وهذا أكده في نسه " زرزيحة" الذي صور فيه الصعوبة التي يلاقيها الماء للعودة إلى قمة الجبل حيث يقول:

الما...

جرب العقبة

تهرسو ركايبو

طلع لراس لجبل

ويدا يعايبو

ضحك لجبل

ودرياه

ف لحدورة¹

إن المرجعية التي انطلق منها الشاعر في النص السابق لا تختلف هذه المرجعية، ذلك أن المعروف في الماء أنه يقضي على كل شيء أمامه، ما عدا المرتفعات جرب العقبة // تهرسو ركايبو // طلع لراس لجبل بمعنى أنه لم يتمكن من بلوغ الجبل، والرمزية من العودة للجبل ومجاراته هي كإصرار الانسان ومكافحته للوصول للقامة التي يصادف فيها كل أنواع الصعاب، فيسقط وينهض، وإذا وصل وتمكن من مكانه ووقع في يوم من الأيام يلقى كل أنواع الصعاب.

- اللجوء إلى الطبيعة:

لجأ الشاعر الشعبي إلى الطبيعة من أجل بناء نصوصه الشعرية ليمثل بيئته ومحيطه أو حالته الشعورية، مثال الشعر العربي الجاهلي الذي كان يعبر فيه الشاعر عن البيئة الصحراوية،

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص82.

والقارئ له دور في تأويل وتحديد المعنى الذي يريد أن يوصله الشاعر، حيث يتوسط العلاقة الموجودة بين الرمز والموضوع وهذا التوسط هو التأويل، ومن بين الصور التي لجأ إليها الشاعر الحداثي قول عبد الرزاق بوكبة في نص "ارتباط خاص":

سكنت في السحاب

يومين

عطشت للتراب

وبكيت

ما يروي لرض غير العطشان¹

تعكس السحب أو الغيوم في الغالب حالة الطقس من خلال أشكالها وألوانها يمكن للناس التكهن بأنها ممطرة أو متلجة، وقد استخدمها الشاعر للتعبير عن حالته ومزاجه غير المستقر، والارتباط الخاص الذي يقصده هو ارتباط المطر بالسحاب وبالأرض، وينشأ تأثير المطر على الأرض العطشانة ومن هنا يتضح لجوء الشاعر للطبيعة للتعبير عن أحاسيسه.

1- رمزية الليل:

يعد الليل من الظواهر الكونية التي اهتم بها الشاعر العربي فقد كان من المصادر التي يستمد منها المعاني فيستوحي الصور الشعرية، فاتخذه ملاذا يفر إليه من متاعبه وكان جانبا مظلما عند بعض الشعراء ومنهم من اتخذه ستارا أو رمزا يعبر فيه عن مشكلات الحياة في جميع وجوهها، ولفظة الليل تشير إلى العديد من الدلالات الموضوعية المتنوعة والمتعددة التي تشمل المظاهر الاجتماعية السياسية والوطنية والقومية، بالإضافة إلى المظاهر الاجتماعية والذاتية ما يجعل من القارئ يقف على أثر جميع الجوانب السلبية والايجابية وانعكاسها على رؤى الشعراء

1- عبد الرزاق بوكبة، ببلا ريق الماء، ص47.

والتعبير عنها بواسطة رمز الليل، وقد ورد الليل في عديد المواضع من الذكر الحكيم كقوله تعالى: "هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا" ﴿53﴾ الآية 53 من سورة يونس. فالليل آية عن السكينة والراحة والهدوء للإنسان بينما خلق الله النهار للسعي والعمل، ويقول امرئ القيس في الليل: وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بأنواع الهموم ليبتلي

فالليل هنا يعكس حالة الشاعر فقد شبه ظلام الليل بأمواج البحر، الذي أرخى عليه الهموم، وقد سلط الشاعر الشعبي الحدائي الضوء على هذه الظاهرة واتخذها ملجأً له في السراء والضراء، غير أن هذا ليس مستحدثاً في الشعر بل هو مواصلة لما عمل عليه الشاعر العربي الذي كان يصف كل ما تقع عليه عينيه وتروق له نفسه من مظاهر الطبيعة، وهذا أكبر دليل على أن الشعراء الشعبيين لم يخرجوا عن نظام القصيدة العربية، باعتبارها المنبر الأساس لبناء الشعر العربي، وهذا ما يتجلى في قول رشيد بلومون الذي يصف الليل فيجعلك تغوص في نصه وتبحث عن تفسير وتأويل كل سطر حيث يقول في نص " لو كنت ليل:

لو كنت ليل

كنت لونت الظلمة

وكنت رسمت

قوس قزح

من ضوء القمر¹

إن من يتابع سيرورة الليل وصوره يكتشف حجم القلق الذي يجسده والدلالات التي ينتجها، فالشاعر حاول أن يمازج بين دلالة الليل والظلام بالنور والقمر فخلق نوعاً من التضاد المتمثل في

1- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص40.

بعوالم محسوسة اقترنت بضوء القمر، وإشارة منه للحزن والتشاؤم الذي يلف صورة الليل، فابتدأ نصح ب: لو وهو حرف شرط غير جازم يفيد التعليق في الماضي أو المستقبل، ويستعمل في الامتناع أو في غير الامكان، والرمزية من هذه الصورة الشعرية أنّ الليل رمز يُخرج صورة الكآبة المحكومة بالخوف والقلق الذي ينتاب الإنسان، وضوء القمر فسحة أمل لدى الشاعر لخلق المستحيل، فقد شكّل الليل في النص صورة تخيلية عامة فهو الذي قسّم نصح "لو كنت ليل" إلى عشر مقاطع، يبتدئ كل مقطع ب: "لو" فيخيل للقارئ أن الشاعر يناجي نفسه ويحاور ضميره، فيكون محل الليل ويجعل منه صفة تخيلية ترتسم معالمها مع وحدة المقطع، وقد أشار إلى صورة الليل في نص "أسئلة الليل" يقول:

الليل...

في برّ

صبت عليه النو

تشمخ دلاّفو*

الليل

يخاف الضو

الشمس تفرّف

سوافو¹

إن الليل ظاهرة كونية ملازمة للإنسان ومن مصادر الراحة النفسية والجسدية له، وهو من محددات الزمن فتارة يطول وأخرى يقصر، فهو طويل على المتألمين، وقصير على المحبين، وهو

*- برنوسه الرث

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص56.

في صراع مع النهار كصراع النور والظلام، فالشاعر أردف الليل بثلاث نقاط توحى إلى الدلالات الكثيرة التي يحملها في طياته، فهو من مباحث الهموم وجامعها إذ يجمع فيه الإنسان ألم النهار وتعبه، فالصورة الشعرية الأولى هي استعارة مكنية شبه فيها الليل برجل تبلل برنوسه بماء المطر، ووجه الشبه أنه يرتدي برنوسا، وتوحى إلى أن الشاعر اتخذ من الليل رمزاً ليخيل لنا أنه شيء مادي وملمس تأثر بالمطر، والحقيقة أنه جعل منه صورة عن الإنسان المثقل بالمهموم التي يعاني منها في النهار، وتأتي الصورة الثانية لتبين لنا خوف الليل من النهار كخوف الباطل من الحق، وأن هذه المزوجة بين الليل والنهار هي هروب من الواقع إلى الخيال.

2- رمزية الريح: يعد الريح من أبرز الصور الرمزية التي يكررها الشاعر الشعبي الحدائي في مختلف النصوص، ولعل القارئ يلاحظ اهتمام الشعراء بهذا الرمز، فما هي دلالاته وما الغرض من استخدامه؟

يعد الريح من أهم العوامل الطبيعية التي ارتبطت بالإنسان منذ القديم فهو مؤثر طبيعي من شأنه التغيير والبناء، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم كقوله تعالى: **وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ يُرْسِلَ الرِّيحَ مُبَشِّرَاتٍ وَلِيُنذِرَكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَلِتَجْرِيَ الْفُلُكُ بِأَمْرِهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ** ﴿46﴾ " الآية 46 من سورة الروم، فالرياح هي التي تسبق المطر وتبشر الناس بالخير والرزق، وتحرك السفن في البحر، وقد وردت كذلك في قوله تعالى: **" وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ ۖ حَتَّىٰ إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ ۚ كَذَٰلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ** ﴿57﴾" الآية 57 من سورة الأعراف.

وبمراجعة الدواوين الحدائية نلاحظ أن مفردة الريح قد وردت في العديد من المواضع والنصوص وأن قراءة الشذرات من النصوص التي يشكل الريح جزءا من تكوينها، تستدعي منا مقارنة دلالات الريح بعنوان النص، فالريح في بعده الرمزي لا يخرج عن هذه الدلالات الثقافية وهو تجسيد للحركة الدائمة الدالة على صراع الشاعر مع نفسه ما جعله يلجأ للريح باحثا عن ذاته ووجوده وهذا ما يتجلى في قول بوكبة في نص " ريح التوطئة":

يا صوت الريح في وزن الكاف والنون

جود علي برقصة..

بلاك نكون ..

بلاك نلون روحي بروحك

ونرسم

وجهي بريشة الريح.¹

تتطوي الشذرة على هذه الظاهرة الطبيعية التي ألفها فلا يستطيع العيش من دونها، فالريح هنا منبرٌ للبحث عن الذات ودلالة على التغيير الذي لا يتم إلا بالحركة والإنسجام مع المناخ المعيش بقوله: ونرسم.. / وجهي بريشة الريح. فالموضوع الرئيس هنا هو الهروب من الحاضر والامتزاج بالواقع، فهو يقدم نوعاً من الاندماج الداخلي بين النفس البشرية التي لا تهدأ والريح التي تصطنع، فيحول وضعه وحالته كما يحول الريح قوته من مكان لآخر، فالشذرة بُنيت على الريح لأنه يصور حالته الفلقة وتصوراته المتجددة.

إن قراءة وفهم النص الشعري الحدائي تحتاج إلى التركيز وإعادة رسكلة المفاهيم العالقة في المخيلة، ذلك أن الشاعر شأنه شأن القارئ فهو يبحث عن معنى الرمز الطبيعي الموظف في النصوص، كالشفرات التي تحتاج إلى تدليل وقراءة معمقة، وهذا ما يتجلى كذلك في شعر رشيد بلمومن الذي اختار الطبيعة كملجأ لإضفاء مدلولات معينة عليه كقوله في نص "نقلة الريح":

ربيت نقلة الريح

غرستها على وسادة

بات حلمي يطير

1- عبد الرزاق بوكبة، ببلا ريق الماء، ص07.

ريشني .. ريشة.. ريشة

وشفت روعي نطيح

نطيح

من فوق صفصافة

كبر الريح

...حكمت ف يدو

سمح فيا

وفكرني في الشهادة¹

ينطلق الشاعر من هذه الظاهرة الطبيعية - الريح - الذي يدل على القوة وسرعة التحرك والتشتت، وهو رمز من الرموز الطبيعية التي تقضي إلى دلالات في قالب فني جمالي، وتوحي إلى لحظة آنية في اتخاذ قرار سريع كسرعة الرياح، فيلجأ الشاعر إليه خوفاً من الوقوع، وهذا ما يجعله يتشبث في حلمه رغم الحواجز والمطبات التي يجدها في طريقه، كالريح الذي يولد صغيراً ويكبر تدريجياً حتى يصبح عاصفة هوجاء، وكذلك الإنسان يبقى صامداً أمام جميع الصعاب إلى أن يصل لهدفه، ومم لا شك فيه أن الشاعر يقصد أمراً معيناً بالريح، فإما أنه هو أو ذاته المضطربة أو أي إنسان يمر بصعاب عديدة في حياته ما جعله يشبه نفسه بالريح.

كثيرة هي منابع التصوير الشعري التي اتكأ عليها شعراء الحداثي، غير أن هذه الرموز التي عرجنا عليها هي الأكثر تكراراً وحضوراً، وكأن الشاعر أراد أن يمثل من خلالها آلامه وهمومه الشخصية والقومية والوطنية فأوغل في الأسطورة والرمز، حيث استطاع أن يضعنا في عمق تجربته الشعرية، فالرموز شكلت صورة عامة للمعاناة والهواجس التي تحكم الفرد، مؤمناً بالانبعاث والتجدد وقد عبر عن ذلك من خلال الرموز التي توحي للحياة والامل في تحقق الأمنيات واعتبار

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص63.

أن الغد أفضل فباتت رموز الطبيعة علامة للتفاؤل بالإصلاح والازدهار وأمنية تمنى الشاعر أن تتحقق.

الفصل الثالث

الشعر الشعبي في منظور الدراسات الثقافية

المبحث الأول - تداعيات المركزية الشعرية

المبحث الثاني - الشعر الشعبي بين مقصدية الشاعر وقراءة المتلقي

المبحث الثالث - صورة المرأة وهاجس اثبات الوجود

توطئة:

اعتنت الدراسات الثقافية* بالأدباء والأعمال الأدبية وكذا المرجعيات الثقافية المؤسسة لمختلف النصوص الأدبية، باستخلاص وجهات النظر التي تساعد في الكشف عن علاقات النص بالواقع والثقافة، وبما أن الشعر أحد فروع الأدب فإنه يشكل انعكاسا لما هو خارجي في إطار ربطه بالعلاقات المحيطة به، وتسعى المقاربات الثقافية إلى الكشف عن مختلف العلاقات والممارسات التي تسهم في تشكل المعنى واشتغاله، بالتوغل في تفرعات الأنساق وربطها بآليات ومناهج تُعنى بدراسة الماهية والتشكل النصي.

إن الشعر الشعبي هو حقل مستقل بذاته له عناصره الذاتية ووحداته الصغرى والكبرى، ومن خلال تفكيك هذه العناصر والبنىات يتمكن الدارس من معالجة عموم الظواهر الانسانية، بتناول العلاقة التي تجمع بين الأجزاء فتُحدد النسق الذي تتبعه، فالبنوية على سبيل المثال اهتمت بنسق اللغة من منطلق أنها معيار لتجليات الكلام كله، فنسق اللغة هنا هو الكل والكلام هو الجزء. إن الوقوف على البنى الظاهرة والمضمرة للشعر الشعبي يقودنا إلى الحفر عن بنى أعمق تعد هي المسؤولة عن توجيه الدلالات النصية، فيفتح النص الواحد على مجموعة من المواضيع المتخذة من الأنساق المضمرة غطاءً لإنتاج المعنى وبناء الدلالة، والتي لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الالتجاء إلى آليات واتجاهات حديثة مغايرة للبنوية عرفت باسم " اتجاهات ما بعد البنوية كالتفكيكية والسيميولوجيا، والتأويل وجمالية التلقي، حيث تولدت هذه المناهج من نقاط اقتراب أو افتراق عنها تحولت فيما بعد إلى خيوط نظرية وإجرائية قائمة من جوهر البنية وطابعها الاشكالي".¹ ما يؤدي إلى اختبار مدى قوة التصوير البلاغي التي وصل إليها الشاعر الشعبي،

*- هي مجال دراسي متداخل التخصصات يكشف عن الآليات التي يكشف من خلالها إنتاج وغرس الثقافة أو خرائط للمعنى، ويمكن فهمها كإنشاء خطابي؛ مجموعة من الأفكار والصور والممارسات التي توفر طرقا مختلفة للحديث حول موضوع معين، كالأنشطة الاجتماعية أو المواقع المؤسساتية، بمعنى أن الدراسات الثقافية تتضمن طرقا منظمة للحديث حول أشياء العالم بالنفاهة حول مجموعة من المفاهيم المفتاحية: كالتفصيل، الثقافة الخطاب الأيديولوجيا، الهوية الثقافية الشعبية، السلطة، التمثيل والنص. ينظر: كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص، ص:194/195.

1- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2001، ص18.

بالنظر إلى علاقة النص بالمرسل والمتلقي والرسالة، وهنا تتجلى أهمية هذه العلاقة التي تنشأ بسبب مجموع التراكمات الثقافية.

إن الكشف عن مختلف التصورات الفنية والجمالية تبقى معطلة ولا تظهر فاعليتها إلا من خلال ربطها بمجموعة من العوامل التاريخية والنفسية والاجتماعية... وما يتعلق بمقام النص أو سياقه الخارجي لأن تجربة كل شاعر تحتل العبور من منطقة تعبيرية إلى أخرى بنسب متفاوتة.¹ إن الاتجاهات التي اعتمدها الشعراء في مدى تصوير القضايا العالقة خلق اختلافات عديدة على مستوى التيمة المهيمنة، فتدعو القارئ من خلالها إلى التأمل وإعادة القراءة والتفكير والبحث عن جماليات النص بطرق تختلف عن القراءة العادية للمتلقي، وهذا ما يستدعي تطبيق آليات للتفريق بين ما هو تعبير مباشر ومضمر، وما هو محافظ على شعريته، وذلك للرد على مجموعة من التساؤلات المتمثلة في: ما هو واقع الشعر الشعبي في منظور الدراسات الثقافية؟ هل يمكن فك شفرات النصوص وتحديد معانيها المضمر والكشف عن الرسالة التي يخفيها الشاعر؟ هل يمكن الفصل بين النصوص التقليدية والمستحدثة من جانب ثقافي واجتماعي خصوصا أن معظم النصوص التقليدية هي نصوص مكرسة مقارنة بالنصوص المستحدثة؟

المبحث الأول - تداعيات المركزية الشعرية

عرف الشعر العربي مجموعة من التعارضات والاضطرابات المتعاقبة، نتيجة تأثيرات داخلية وخارجية خلقت نوعا من الاختلال وفقدان للتوازن في المنظومة الثقافية، بوصفها " الملاذ الوحيد لخلاص الذات في مواجهة الآخر، والرغبة في ادخال ثقافة الأطراف ذات الطابع القومي، وتناول الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية بشكل مختلف، تعمه الفوضى والتعميم الفائض للأشكال الهلامية، والتقنيات المبهرة والصور المتوهجة بأجوائها المليئة بالإثارة والدهشة، في صورها المتراكمة بتراكم صناعة الثقافة تحت مظلة العولمة".² وهذا ما يؤدي بنا إلى القول بضرورة تجاوز المرتكزات الأولى التي أصبحت غير قادرة على الابتكار في مقابل الأفكار الحداثية التي أصبحت

1- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، ص25.

2- ينظر: عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل، ص15.

تكشف الحقائق وكل ما هو زائف ولعل هذا ما تجلّى في الرؤية الجديدة التي يسير عليها الأدب العربي والعالمي.

إن انهيار مركزية الشعر العربي في أربعينيات القرن الماضي، فتح المجال لكل شاعر شعبي بمواجهة الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي، بترسيخ ظاهرة التحرر من أي قيد والتملص من أي رقابة أيا كان نوعها حتى وإن كانت ذات طابع سياسي لا سيما " أن صناعة الثقافة بلغت من الأمية حدًا جعلها تسهم في خلق نظام يوازي نظام العولمة الداعية إلى هدم كل ما هو مركزي من ثقافة قومية، وقطع الروابط الاجتماعية، وتفكيكها مقابل ترسيخ النزعة الفردانية.¹ ما فتح المجال إلى انفتاح القريحة الشعرية للشاعر الشعبي؛ فبعد أن كان همّه جماعيا يحيي المناسبات والاحتفالات أصبح فرديا يعالج القضايا الخاصة والعامة من وجهة نظر فردية تحاكي الواقع الاجتماعي ما وسع من دائرة النقد والتأويل.

إن انفتاح الشعر الشعبي على النزعة الفردانية فتح له المجال للانقلاب على قالب التقليدي وصناعة قالب مستحدث خاص به، وهو ما مكن الشعراء من معالجة القضايا العالقة بطريقة مستحدثة قائمة على التكتيف الدلالي والاسهاب في استخدام الرموز كمضمرات ثقافية، لا يمكن فهمها إلا من خلال تفكيكها وربطها بالواقع والرهانات المستقبلية، وهذا يعد الانهيار الثاني للمركزية النصية بعد انهيار مركزية الشعر العربي، ما يبشر بعودة النص الشعبي إلى الساحة النقدية من باب واسع يساعد الشعراء الشعبيين في بسط هيمنة الشعر الشعبي دون النظر لقالبه، أو لغته .

1- هوية النص الشعري:

تناول العديد من المختصين في الأدب الشعبي مصطلح "الشعر الشعبي" بالدراسة والتحليل، مستقرئين جميع القضايا والأسئلة الإشكالية العالقة التي من بينها هوية النص، طبيعته، علاقته مع الفروع الأخرى، وواقعه وكذا رهاناته المستقبلية، غير أنهم لم يتمكنوا من الوقوف على مفهوم موحد له دون العديد من المصطلحات والمفاهيم الأخرى، وذلك بسبب تعدد المقاربات والرؤى

1- عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل، ص16.

النقدية التي تختلف قراءتها ورؤيتها لهذا النوع الأدبي، وهو ما جعله كمجال أدبي متماسك يضم العديد من الموضوعات التي تميزه عن غيره من الفنون الأدبية، إلا أن تحديد مميزاته الشكلية والموضوعية خلق تصورات نقدية متباينة بين الدارسين ذلك أن "هذه المقاربات والتوجهات هي في الحقيقة لا تقدم مفهوما واضحا للنص، وإنما تحاول رسم حدود في نظرتها إليه.."¹

إن إهمال النصوص الشعرية الشعبية واستبعادها من حقل الدراسات النقدية والثقافية، خلق حولها نوعا من التزاحم والاختلاف النقدي، من منطلق أن النص الأدبي شعرا كان أو نثرا يجب أن يحظى بالقبول لدى المهتمين والنقاد وأن النص إذا انزاح عن المركزية (الشعر الرسمي) يقابل بالرفض والتهميش، وهذا ما أشار إليه سعيد يقطين بقوله بأن: "الابداعات التي تم التركيز عليها تدخل في نطاق النص، والتي أهملت فتخرج من ذلك النطاق لتدخل في دائرة اللانص"².

إن هذه النظرة النقدية للنصوص الشعرية الشعبية وضعت هذا الجنس الأدبي في قائمة النصوص المهمشة وفي دائرة اللانص، ذلك أن أي نص مهمش لا يُعترف به نقديا، غير أن هذا النص الذي عرّف تهيمشا ووضع في دائرة اللانص، قد بات يكسب دلالات جديدة تتداخل مع مصطلحات أخرى كالخطاب والنص والعمل الأدبي، ويتداخل مع النص المؤسساتي المركزي الذي يحقق التمايز والتنوع وفرض التجانس الداخلي والخارجي.

إذا كانت الآراء النقدية بتعدد مشاربها تولي اهتماما خاصا بالطبيعة اللغوية للنص أيا كان نوعه، فإن هناك اتجاهات أخرى توسع من هذا المفهوم ليشمل عناصر غير لغوية، يرتبط فيها النص بمفهوم الثقافة، وهنا تظهر خبرة المؤلف في التفسير وقدرة القارئ على فكه* وهو ما يتطلب

1- لطيفة الهباشي، استثمار النصوص الأصلية في تنمية القراءة الناقدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص37.

2- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ المغرب، 1997، ص51.

*- تعتبر المعاني مستقرة ومثبتة في شيفرات للمعنى، والتفسير بشكل عام يشير إلى عملية تكون العلامات من خلالها منظمة داخل شفرات، بينما يشير فك التفسير إلى عملية التلقي التي بواسطتها يعطي القراء معنى للشيفرات ويولدون معاني عبرها. ينظر: كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، تر: جمال بلقاسم، رؤية للنشر والتوزيع، 2018، ص117.

قارئاً فداً يستطيع قراءة تلك الشفرات النصية، ذلك أن النص نتاج مشترك بين المبدع وثقافة المتلقي، فيحقق حدًا غير قابل للتجسيم من الدلالات الكلية لأنه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى ومن الإرجاعات والأصداء... ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط، أي ينثر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه.¹ وهو الرأي الذي يؤكد عليه عبد الملك مرتاض في أن النص هو ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضا هو المائل بين ثنايا النص؛ هو ما يشخص بين الأسطر، فالنص كتابة والكتابة قراءة والقراءة تأويلية مهياة للتلقي المفتوح إلى يوم القيامة.²

كما أن النص لا يتحقق مفهومه إلا إذا أضيف إلى مدلوله اللغوي مدلولات أخرى، وهذا ما يؤكد عليه رولان بارث Roland Barthes الذي دعا إلى التركيز على اللغة ودورها في تشكيل العمل الأدبي " باعتبار النص جملة لغوية كبرى، يصح علينا تحليلها، كما يصح على الجملة اللغوية الكبرى العادية، ما دامت عبارة عن نسق من العلامات المتمفصلة صوتيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا.³ فالنص إذن هو جملة من التداخلات والتحويلات اللغوية التي تنشأ نتيجة القراءة والكتابة في حركة دائرية لا نهائية، تبدأ من العدم إلى الوجود ومن اللامعنى إلى بناء المعنى بفضل مجموع السمات اللفظية التي تؤسس لوجوده، فهو ثمرة اتخذت من البياض فضاء بعيد الامتداد مفتوح الدلالة على ما لا نهاية من المعاني.

يتضح لنا عند قراءة النص الشعري ذلك التداخل الموجود بين مصطلحي النص والخطاب، وهو الأمر الذي أدى ببعض الباحثين إلى قصر مفهوم النص على المظهر الكتابي وهو في المقابل خطاب أيضا، لكنه خطاب لغوي يتكون من الصوت والتركيب والدلالة، وهو بذلك إبداع أدبي ينتج لأنه يجسد معناه من لدن المتلقي، أما الخطاب فقد اقتصر مفهومه على الهيئة الشفوية لأنه يمثل وحدة لسانية ترتسم في الملفوظ اللغوي.

1- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998، ص64.

2- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه، ط3، الجزائر، 2015، ص03.

3- محمد محمود، تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، الدار البيضاء، مجلة البحث البيداغوجي، ديداكتيكا، المغرب، 1993، ص30.

قد يتضمن النص الشعري بنيات عديدة كالزمان والمكان والمادة الحكائية والشخصيات والحوار بينها، "وقد لا يشكل سوى بنية واحدة هي البنية الكبرى والتي تمتاز بالشمولية والتحكم في نسيجه الداخلي، كما أنها تساهم في توازنه وجمالية طرحه، بالإضافة إلى إغلاقه وتماسكه، فيصبح بذلك نصا معلقا ذو بنية مفتوحة، أما أنه نص معلق فلأنه لا يقبل أي إضافة لغوية، وبنية مفتوحة من خلال إحالة الوحدات النصية إلى المرجعية أو من خلال التفاعل النصي ودينامية النص".¹

إذا كانت تطلق تسمية "الوحدات الكبرى" على الوحدات البنيوية الشاملة للنص وعن كيفية تحديدها فإن من الملاحظ أن القارئ يحتاج من النص عناصر مهمة تتباين بتباين المرجعيات الثقافية لكل واحدة منها، كالزمان والمكان والشخصيات والمادة الحكائية " وقد لا يشكل سوى بنية واحدة هي البنية الكبرى والتي تمتاز بالشمولية والتحكم في نسيجه الداخلي، كما أنها تساهم في توازنه وجمالية طرحه، فيصبح بذلك نصا معلقا لأنه لا يقبل أي إضافة لغوية وذو بنية مفتوحة تحيل إلى الوحدات النصية أو إلى المرجعية أو من خلال التفاعل النصي".²

يمكن أن تتغير البنية الكبرى من نص لآخر، باختلاف المعارف والاهتمامات من قارئ لآخر ذلك أن "البنية الكبرى للنص ذات طبيعة دلالية مشروطة بمدى التماسك الكلي للنص، فإن الذي يحدد اطارها هو المتلقي، لأن مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضيفه القارئ على النص".³

كما أن النص الشعري حسب محمد مفتاح لا يختلف عن أي خطاب أدبي آخر يتشكل وفق مبادئ تحكم أي نص مهما كان نوعه، ومفاهيم نوعية خاصة بالخطاب الشعري دون غيره من النصوص والتي تتمثل في:

1- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص439،438.

2- ينظر : المرجع نفسه، ص438-439.

3- ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص254-260.

1- المقصدية: أي أن كل جملة في النص ورائها مقصدية أولى تتجلى في بعض الحالات مثل الاعتقاد والخوف والتمني والرغبة والحب والكراهية، وثانوية هي ما يعرفه المتلقي من مقاصد المتكلم والحالات التي وراءها.

2- التفاعل: وهو ناتج عن المقصدية، ويقصد به علاقة المرسل بمتلقيه، سواء أكان ذلك المتلقي فردا أو جماعة موجودا بالفعل أو القوة.

3- التملك: هي تلك القدرات الفيزيولوجية والنفسانية وما حصله من التعلم والمحاكاة، ذلك أن الاستعدادات الفطرية للإنسان قابلة لأن تسعفه كلما أثارها وتزوده بالبنيات والأطر التي يتحرك ضمنها.

4- الزمان والفضاء والانسجام: من بين الثوابت النصية التي تضمن انسجام النص إذ ليس هناك نص بدون رسالة موجهة إلى متلق حقيقي أو مفترض تحتوي على معلومات متراكمة تيسر فهمها وتأويلها، غير أن بعض النصوص المعاصرة والحداثية أصبحت تفاجئ المتلقي فقد يكون النص عبارة عن أصوات مشتتة أو كلمة مشطورة تحمل دلالة ملائمة ومنسجمة.¹

إن هذه الآليات وغيرها حسب محمد مفتاح حتى وإن كانت متجلية في نص معين مهما كان نوعه، فإنها لن تسعف القارئ من الربط بين معاني النصوص المشتتة ما يستدعي اللجوء إلى تقنية الاستنباط ليملاً الثغرات الموجودة في النص، دون أن يتخذ من ملء الفجوات ذريعة للتأويل الخاطئ، بل عليه التقيد بقواعد القراءة والتأويل القائمة على مراعاة الانسجام المعرفي والقدرة على الربط بين مقصدية الشاعر ورؤية المتلقي.

نستنتج من هذا كله أن القارئ أو الناقد يخضع لخصائص النص وهويته، ذلك أنه لا يستطيع أن يتجاوز هذه الخصائص النوعية ويسقط على النص ما يشاء من رؤى تنظيرية وتأويلية، بل يربطها بمجموع النصوص والمعاني المطروحة في طريقه ويتخذ من الرموز التي وظفها الشاعر

1- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1987، ص: 50، 51، 52.

سبيلا للوصول إلى مبتغى النص، ذلك أن النص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه)، وهذه الهوية مرتبطة بالسياق الذي لا يكون إلا بوجود نصوص تجتمع على مر الأزمنة لينبتق السياق منها، فيعتمد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجود النص.¹

فالشعر الشعبي باعتباره نصا يعزز وجوده بتضافر عناصره الداخلية والخارجية، فقد يكون مكتوبا أو مسموعا، كما قد يكون مغنى فيصبح أغنية شعبية، كما قد يكون صورة أو كلمة، جملة أو فقرة، في ما يعرف بالقالب المستحدث، فالمهم ليس في شكله بغض النظر عن الدلالة التي يحققها والرسالة التي يعبر عنها، والمهم في النص ذلك الأثر الذي يتركه في مخيلة المتلقي، ذلك أن معظم التسميات تتفق على أن النص هو " ذلك الكيان المتطور الذي يمكننا من استكشافه والولوج في أغواره فندخل إليه على أنه جسد وننظر فيه عضوا لنستبين العلاقة ما بين كل عضو والآخر ثم لننظر أيها أهم وأخطر للنص."²

يلعب القارئ أو المتلقي دورا بارزا في قراءة النص وتحديد انتمائه، ومقارنته مع النصوص الأخرى كالتفريق بين النص المكتوب* والمقروء، ذلك أن الشعر يعد من بين النصوص التي اتسمت بالشفافية والكتابية، فالنص المقروء يتصف بسمات النص الحدائي والذي كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة، يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة، بينما يقتضي النص المكتوب التأويل المستمر والمتغير عند كل قراءة فيتحول القارئ إلى منتج ثان، فهو عملية إنتاجية وليست استهلاكية.³ وهذا ما سنعمل على استظهاره في النصوص المستحدثة التي أسهب فيها الشعراء من توظيف الرموز والصور الإيحائية.

1- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص11.

2- ينظر: عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993، ص103.

*- هو ذلك النص الذي يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ولغات ثقافية متباينة وهو الأمر الذي يكسب النص تعددية المعنى التي لا تقبل الاختزال، ولا يسعى إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره. ينظر: حياة بوجلط، الشعرية وسياقات التلقي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2019، ص25.

3- ينظر: حياة بوجلط، الشعرية وسياقات التلقي، ص25.

2- تمظهرات التداخل النصي:

أثار النص الشعري الكثير من الأسئلة النقدية والثقافية وهذا راجع إلى الجدل القائم حوله منذ القديم، ذلك أنه يعرف انفتاحاً على مختلف السياقات والنصوص السابقة، فلا يستغني فيه الشاعر عن الظروف الأولى التي حضنته من بداية تكوينه إلى غاية خروجه للدراسة والتأويل، وهو طاقة روحية وشعورية كامنة داخل النفس، لا يمكن أن يتجسد دون غيره من النصوص السابقة التي تشكل تفاعلاً نصياً تربطه بذاكرة القراءات المنسية.

إن تفاعل النص الشعري مع غيره من النصوص هو أمر متعارف عليه منذ القديم، فقد تظن النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة التداخلات النصية، خاصة في الخطاب الشعري والقصيدة العربية التي لا يمكن عزلها عن مختلف النصوص والكتابات التي لا حدود لها، وبذلك تتضافر النصوص مع بعضها في صنع تلك الرابطة النصية لتحتضن في شباكها المرفهة ابداع الحاضر والماضي معاً، جاعلة منها امتداداً للنص الآخر وتوسيعاً لمقولته وسجايها، وهكذا يكون النص نسيجاً من الاقتباسات والإحالات والأصداء، دون أن يعني ذلك تطابقاً أو تماثلاً بين لحظات الابداع.¹

ومن تضافر هذه النصوص ينشأ عمل ابداعي (نص) يجمع نصوصاً عديدة ومختلفة المشارب، فيتكون بذلك نص يجمع بين الدلالة والانتاجية الغزيرة، التي تظهر من خلال استكشاف النصوص المشار إليها، أو المرجعية التي عاد إليها الشاعر تضميناً وإيحاءً فلا يمكن القبض عليها إلا بتفكيكها والحفر في مكوناتها.

يرى حميد الحمداني أن مهام النص قد تغيرت من المهمة التواصلية إلى المهمة الانتاجية، ما أدى إلى تعدد الرؤى والقراءات، وجعل النص في الطبقة المركزية ونقل الكاتب إلى الهامش، حيث ينظر إلى النص على أنه محاولة دائمة لتعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه، وتحريك

1- ينظر : علي جعفر العلق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، عمان، الأردن، 2002، ص51.

فعالية التوليد، وذلك على مستوى الدال والمدلول معا، بحيث تبدو الكلمة داخل النص وكأنها تعبر عن أصوات متعددة أو على الأقل تسعى لأن تكون موقع لقاء ثقافات ومواقف متعددة.¹

إن الحديث عن تعدد الثقافات والأصوات النصية في النصوص الإبداعية من بين القضايا التي تطرق إليها ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin تحت مسمى الحوارية " Dialogism " وهو مدلول يشير إلى الحوارية بين النص وقارئه و بين النص و كاتبه، غير أن الناقدة جوليا كريستيفا استثمرت مفاهيم واجتهادات هذا الأخير وأشارت إلى مفهوم جديد هو " التداخل النصي " Intertextualité الذي يحيل إلى تجمع العديد من النصوص، ذلك أن الكاتب يخزن في ذاكرته الأفكار والمعاني ويستحضرها في كل قراءة محاولا تسخيرها في انفتاح الدلالة، وللتداخل النصي حسب كريستيفا وظيفة أيديولوجية يؤديها كل مستوى من مستويات النص باعتباره علامة.²

أما الناقد الفرنسي رولان بارت فقد تحدث عن مفهوم التداخل النصي بوعي أكثر، حيث رأى أن كل نص هو تناص، وأن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، ومن خلال هذه النصوص تدرك الثقافة السالفة والحالية، فالنص ما هو إلا نسيج من استشهادات سابقة.³ أما جيرار جينيت فذهب إلى القول بأن التداخل النصي هو ذلك التواجد اللغوي لنص في نص آخر، سواء أكان هذا التواجد نسبيا أم كاملا.⁴

كان مصطلح التناص الذي أوجده كريستيفا هو مقاربة لمفهوم الحوارية الذي جاء به باختين.⁵ والحوارية عند باختين تتجلى في ثلاثة مظاهر مكونة للنص:

1- حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2003، ص21.

2- المختار حسني، التناص المفهوم وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص28.

3- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2001، ص36.

4- عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011، ص52.

5- ينظر: حياة بوخاط، الشعرية وسياقات التلقي في أشعار نزار قباني، ص28.

2-1- التهجين: يعرفه ميخائيل باختين على أنه: " المزج بين لغة وأخرى في نطاق القول الواحد، أو هو اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين، تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي، في نطاق لهجة واحدة، قومية واحدة فالتركيب الهجين يرتبط ارتباطا وثيقا باللحظة اللغوية الاجتماعية، ومن صفات التركيب الهجين أنه نسق يزاوج بين اللغات فنيا لإنارة لغة بلغة أخرى، وعادة ما تكون هذه اللغة هي اللغة المثيرة.¹

توظيف التهجين سبيله هو إنارة وعي بوعي آخر أو لغة بلغة أخرى في إطار ملفوظ واحد، ويظهر في الشعر الشعبي توظيف مجموعة من الملفوظات الدالة بوضوح عن التهجين، إذ يمكن أن يضم التهجين لهجات مختلفة اجتماعيا لا تختلف في نشأتها عن اللهجات المحلية التي تنتشعب عن اللغة الأصلية ويستمد منها أصول مفرداته ووجهة أساليبه وتراكيبه وقواعده، وكلاهما تلقائي النشأة ينبعث عن مقتضيات الحياة الاجتماعية وشؤون البيئة، والسبب في نشأة اللهجات الاجتماعية يرجع إلى اختلاف طبقات الناس في الإقليم الواحد.²

تملك اللهجات المحلية خصوصية إقليمية وميزة مرتبطة بالمكان، وفي الشعر تظهر أنماط لغوية تفصلها مجموعة من الفروق التي تجعل لكل صوت خصوصية لسانية، جسدها الشعراء الشعبيون في شعرهم ومن ذلك ما استحدثه رشيد بلمومن في ديوان "سيلفي" الذي وظف فيه التهجين القصدي عن وعي، ليضيء به الوعي اللساني الأجنبي عن العامي، حيث أنه يتجسد في نص قلب سيلونسيو / قلب صامت:

ضبطت قلبي ع درجة سطاش 16

وضبطت رنتو عل الهادي والصامت

أوف لايين عليا وبشبكة ما تغطاش

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص102.

2- علي عبد الواحد وافي، اللغة والمجتمع، دار النهضة، ط1، مصر، 1951، ص134.

وعلى غيري شمسو ضوات وعامت¹

فتوظيفه لوعي لغوي متداول في الشارع الجزائري " سيلفي" الذي يعني التقاط صورة ذاتية أو من نفس الشخص باستخدام آلة تصوير أو باستخدام هاتف ذكي مزود بكاميرا رقمية، تشير إلى أن الشاعر متأثر بالواقع الاجتماعي المعيش، فالألفاظ التي وظفها الشاعر في النص ونصوص أخرى لم تخرج عن نطاق اللهجة المتعارف عليها في مختلف مناطق الوطن فقد أصبحت متكيفة مع اللغة العامية، وإن كان هناك بعض الاختلافات، وهذا أمر طبيعي بالنسبة للهجة حيث أن هناك بعض الاختلافات بين جهة وجهة أخرى.

فالشاعر ويتوظيفه لهذه الملفوظات وأخرى يعي مدى إضاعة الأجنبية على العامية، لهذا فإن هذه الملفوظات المهجنة هي قصدية وواعية امتزج فيهما وعيان لسانيان الأول هو اللغة العربية المشخصة للكاتب، والثاني هو ذلك الوعي اللساني للغة الأجنبية المشخصة.

إن عنوان النص "سيلونسيو" وكلمة "أوف لاين"، كلمتان غريبتان عن المعجم العربي، ما يولد لدى القارئ قراءة ثانية تتركز على المعنى والدلالة، وسبب التوظيف، فمن التهجين اللغوي تولدت الصورة المضمره التي يصور بها الشاعر حالته النفسية والاجتماعية التي صارت مرتبطة بالعولمة والتطور التكنولوجي، وبما أن عنوان الديوان يوحي إلى كلمة غير عربية فإن هذا ولد نصوصا تحمل في طياتها أبعاد عولمية، كنص www.3klia.dz بمعنى عقلية جزائرية، ومن هنا تطرح اشكالية النص وتأثير العولمة الثقافية.

2-2- العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات: وتتجسد على سبيل المثال في الحوارات

الايديولوجية والثقافة غير المباشرة، وتتمثل في الأنا والآخر وتصوير الفكر الايديولوجي الخاص بالشاعر، والعلاقة القائمة بين المثقف والسلطة أو بين الأنا والآخر كوصف الذات في مقابل الغير، كقول رشيد بلومون:

ياسايل عن نسبي ليك جوابي

1- رشيد بلومون، سيلفي، ص114.

أنا من بلاد الرُّجلة وتُرَابُ لَحْمِزْ

أنا موْمَني حُر من أوْلاَدِ شِلاَبِي

أنا من طِيرِ الحَجْلةِ ونَسَرَ لَسْمَرِ¹

إن الاعتماد على أسلوب الحوار الفردي شكل نصا مصورا لهذا الصراع، حيث أن الشاعر لجأ إلى الافتخار رغبة منه في وصف الحالة الايديولوجية الخاصة به في مقابل الآخر، وهو الأمر الذي يوجهه لخدمة أغراضه وتحقيق أهدافه الخاصة بشكل نسبي، ما يسهم في خلق مجال واسع لتداخل الأصوات وتعددتها ما يثري تنوع الأساليب، وهو ما يغذي الاطار الحوارى للنص الشعري.

2-3- الحوارات الخالصة: وهي كالحوار العادي بين الشخصيات الحكائية.² والتي تتجلى

بكثر في الشعر الحكائي أو الذي يدور بين عدة شخصيات أو بين شخص يحمل مجموعة من الآراء كقول الشاعر:

خَرَجْتُ لِرُؤُوجِهَا لَقَطْتُ الْأَصْنَـوَاتِ * * فَالْتَأُو جَيْبَ نَافَتِكَ وَأَيَا نُصُدُو

فَالْهَا مَآكِي زُوجَتِي وَنَتِي هَيْهَاتِ * * فَسَمْنُؤُو بِإِلَالِهِ رَازِقِ عِبَّـآدُو

وَفِي قَلْبُو يُقُولُ هَذِي خِيَارِ الْجَارِيَّاتِ * * يَخِي هَادُو حَنَا وَهَادُو قَاعِ عَدُو

فَأَتْلُو يَا الشَّيْخَ نَعْطِيكَ مَارَاتِ * * يُخِي قُدَاهُ نَ مَنَامِ عَلَيْكَ نَعِيدُو³

إن مصطلح التناص أريد به تقاطع النصوص وإقامة الحوارات فيما بينها، ويشير إلى الاقتباس الواعي لنص داخل نص آخر، حيث تشير جوليا كريستيفا من خلال مناقشتها لأعمال باختين ومفهوم الحوارية، فإن مفهوم التناص يشير إلى تراكم وتوليد المعنى عبر النصوص، حيث

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص10.

2- ينظر : حياة بوخلط، الشعرية وسياقات التلقي في أشعار نزار قباني، ص28.

3- ملحق النصوص، ص287.

تعتمد المعاني على معاني أخرى مولدة أو مستخدمة في سياقات مغايرة ، وكل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحويل عنه، وينطلق رولان بارت من منجزات كريستيفا ليوسعا ويشرحها حيث أعلن عبارته الشهيرة " موت المؤلف " مبينا أن النص لا يملك معنى مفردا نابعا من فاعل موحد، ولكنه مصوغ من اقتباسات ثقافية قائمة مسبقا.¹ بمعنى أن التناص يكون في كل نص مهما كان جنسه تبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي النهاية تتحد معه، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة.

عرف التناص على أنه مجرد تقاطع لعدد من النصوص والأفكار في هيكل واحد، أو أنه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية القديمة، غير أنه لم يكن يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص، سواء على مستوى الدلالة النصية الحاضرة أو على مستوى دلالة النصوص المحضونة ، ولهذا ميز ريفاتير بين مصطلحي تقاطع النصوص والتناص.²

إن القارئ للنصوص الشعرية الشعبية يلحظ ارتباطها بنصوص أخرى تم استهلاكها بطريقة تستدعي حضورها في مخيلة المتلقي، فالتناص في نص ما يقتضي من الشاعر أن يمتلك أفقا معرفيا رحبا أو خلفية معرفية تكون له مرجعية ثقافية لبناء نصوصه الشعرية، ما يشكل نصوصا شعرية مترابطة ومتقاطعة مع نصوص دينية أو أدبية أو سياسية، والهدف من ورائها إثراء العمل الشعري وكذا رسم صورة شعرية عامة مرتبطة بذلك العمل.

إذا كان النص الشعري يستدعي مختلف النصوص والثقافات من حيث التأسيس لها تاريخيا وفلسفيا وسوسيو ثقافيا فإن ذلك يستدعي البحث عن كيفية اشتغالها كآلية للإنتاج من جهة وآلية القراءة والتفكيك من جهة أخرى، فقد أكثر الشعراء من استخدام التناص لرغبتهم في تعميق الخلفية السوسيو ثقافية للقارئ، باقتطاع بعض الأجزاء من النصوص السابقة أو إضافة أجزاء إلى النص السابق وهذا ما يتجلى في قول رشيد بلومون:

1- ينظر: كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص 139.

2- ينظر : حياة بوجلط، الشعرية وسياقات التلقي، ص 30.

لو كنت ليل.

ما رضيت نكون حكاية

ما رضيت نكون

بقرة اليتامى بلا ربيع

ما رضيت نكون مقيدش

بلا موسيقى¹

إن ما يلفت النظر في النص هو لجوء الشاعر إلى التراث الشعبي واستذكار الحكايات الشعبية - بقرة اليتامى ومقيدش-، وهما حكايتان شعبيتان كانتا ترويان على الأطفال الصغار قديماً، لسيما في ليالي الشتاء حين يجتمع الأحفاد حول الجدات ليستمعوا لهاته القصص، والشاعر كان على دراية بما يمثله هذا الرمز والقاسم المشترك بين الليل وهذه الحكايات، فهو يشير إلى فضاء نصي سابق له فيصبح النص ذو فاعلية أكبر، فقد حمل النص حمولة دلالية تتعلق بالتقليل من أن يكون في مكان الليل، وأن يمتلك القوة أو الطاقة في أن لا يرضى بأن يكون حكاية عادية بل تتجاوز الحكايات الشعبية القديمة.

استخدم الشاعر السعيد بن عديلية في قصيدة يا طالب وعلاش ذي السورة جات التناص بطريقة عفوية وتلقائية، حيث تظهر معالم التناص الديني في القصيدة بسبب المرجعية الدينية التي يمتلكها، فقد تعلم أصول الدين الاسلامي من الزوايا، وقد شكل القرآن الكريم مصدر إلهام بالنسبة للشاعر - عديلية السعيد - حيث وظف منه ألفاظاً في معجمه اللفظي، واستخدم منه بعض الآيات بشكل جزئي، وذكر منه قصة ابراهيم وعبر عنها بالتفصيل ونقل صوراً لمواقف وأحداث مختلفة، حيث يقر السعيد بن عديلية بوحدانية الله تعالى وقدرته وأن الله تعالى فرد صمد واحد لا شريك معه، في قوله:

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص41.

قُلْ هُوَ اللَّهُ وَعَلَى اللَّهِ تَسْمَاتٌ * * أَحَدٌ اللَّهُ لَا وَاحِدٌ وَخُدُو

كُفُؤًا إِلَّا خَالِقَ الْأَصْنَوات * * الرَّحْمَـانِ رَحِيمِ رَازِقِ عِبَادُو¹

إن القارئ للبيتين يلاحظ حرص الشاعر على توظيف التراث الديني، المرتبط بالقرآن الكريم، والذي يمنح شعره ثراءً ويساهم في تقوية نصه وتصوير أفكاره فالتناص هنا من سورة الاخلاص في قوله تعالى: قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ ﴿1﴾ اللَّهُ الصَّمَدُ ﴿2﴾ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ﴿3﴾ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ ﴿4﴾ والشاعر لديه إيمان كبير في أن الله عز وجل هو القادر على كل شيء وأنه الذي خلق الأرض والسموات، الجنة والنار، الملائكة وآدم وحواء، وكل النعم التي ينعم بها الانسان، وهذا ما تجلى في قوله من نفس القصيدة:

الدنيا والآخرة سنت نهارات * * اليوم السابع تم سيدي مورادو

دار الأرض ودار سبع سموات * * الجنة والنار والملائكة شهؤو²

أخذ الشاعر معنى البيت الأول من قوله عز وجل: " وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَلَئِنْ قُلْتُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ " ³ والذي يؤكد فيه الله عز وجل خلق الدنيا والآخرة في ستة أيام، أما البيت الثاني وصف لخلق الأرض والسموات وربطه بقوله تعالى: " اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوْرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ۚ ذَلِكُمْ اللَّهُ رَبُّكُمْ ۚ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ " ⁴ استنبط الشاعر قصة ذبيح الله (اسماعيل عليه السلام) من القرآن الكريم والسنة النبوية، وانعكاسها يتجلى في عدة مواضع من القصيدة كقوله:

شوف الخليل ما يعدي من مخنات * * في يوم العيد أمرؤ يدبج ولؤو

1- ملحق النصوص، ص294.

2- نفسه، ص294.

3- سورة هود، الآية07.

4- سورة غافر، الآية64.

هَنَفَاو فِي الْمَنَام لَيْلَةَ عَرَفَات * * نَاض سِيْدِي مَرْعُوب مَشَبَط كَبْدُو

فالأبيات مستنبطة من قوله تعالى: " فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُيَّيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى ۗ قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ " ¹ ، ذلك أن ابراهيم الخليل رأى في المنام أنه يذبح ابنه اسماعيل وهو ما ذهب إلى تنفيذه لأنه أمر إلهي تكرر له في المنام.

لقد دأب الشعراء على استلهاهم النصوص باختلاف أنواعها، بلفظها أو معناها سعيا منهم إلى اثراء النصوص الشعرية بالألفاظ والدلالات، ما أدى إلى التداخل النصي الذي يستوجب التفكيك إذ ينجم عن ذلك التداخل المتقدم تشظي في الدلالات التي يتضمنها النص، وذلك لهيمنة بعض المواقف اللغوية أو المعرفية السابقة على النص، ويقع على عاتق القارئ تفكيك ذلك التشظي، ومحاولة في ارجاع كل دلالة إلى عنصرها الذي انبعثت منه وبذلك تنتقل السلطة من النص إلى القارئ.²

يسهم هذا التداخل في تبيان المرجعية النصية والكشف عن الدلالة المقصودة، قصد توجيه القارئ إلى نصوص أخرى تجعل منه مشاركا في عملية البناء النصي، فالمعنى المراد إيصاله لا يتم إلا من خلال اكتمال العملية التواصلية المرتكزة على النص المكتوب والنص الأصلي الذي يوجه رسالة مشفرة للقارئ، والهدف منها اعتماد تداخل نصي يضمن حركية نصية، كقول الشاعر رشيد بلمومن في نص ممكن؟؟؟:

أنا ملّي وأنا نشفى

كان الله... وكانت الموت

لا تاخذو ربي سنة...

1- سورة الصافات، الآية102.

2- إيمان مطر السلطاني، التداخل النصي في القصيدة الحديثة شعر عبد الله الجنابي أنموذجا، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 12، جامعة الكوفة، العراق، 2011، ص356.

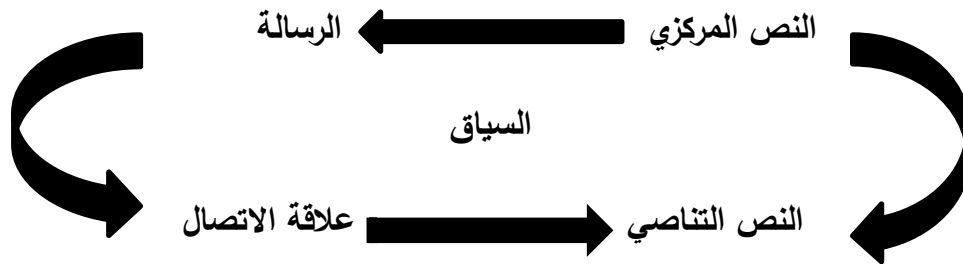
ولا يغفى

ربي هو رب الناس والموت¹

استتبب الشاعر نصه من مرجعية دينية أساسها نص القرآن الكريم والذي يبين صفات الله عز وجل وهي يقظته الدائمة وهذا مصداقا لقوله تعالى: "اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ"²، وهي من أعظم الآيات التي تعلقت بالذات الإلهية والناطقة بربوبيته وألوهيته تعالى، والدالة على أسمائه وصفاته، والنص أعلاه تجلي واضح للتداخل النصي مع النص القرآني فقد استلهم هذه الصفات القائمة على التدبير الإلهي في كل لحظة دون أن يغفل أو يسهو عن أمر خلقه، والشاعر بعودته إلى زكريات الطفولة والأسئلة الوجودية التي كان يطرحها، هي بعد تواصلية بين النصوص.

إن دور لسانيات النص حسب جون كوهن تتناول النص من خلال وصفه بأنه وحدات كبرى أو جمل متوالية، إلا إذا وجدت خاصيته الأولى، وهي كونه واردا في الاتصال، فالانشغال السابق بالجمل التوضيحية المنعزلة عن مواقف النصوص الاتصالية يتحول الى اهتمام جديد بحدوث التجليات الطبيعية للغة³ واشتملت وقائع الدراسة حسب دي بوجراند على تركيب سطحي من كلمات مفردة أو جمل مفردة ولكنها تقع في نصوص ذات معان قصد بها الاتصال

4 " comunucation



شكل رقم 06

1- رشيد بلمومن، سيلفي، ص16.

2- سورة البقرة، الآية255.

3- دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1998، ص71.

4- المرجع نفسه، ص71.

ففي الشكل هدف وبناء محكم وسياق خاص يجعل من القارئ باحثا عن الدلالة لتوليدها في النص عن طريق تفكيكها وربطها مع النصوص فيصبح النص الحاضر وعاءً للنصوص السابقة، ذلك أن النص التناصي الذي قام به الشاعر في نصه هو اقتطاع وتحويل للنص القرآني، وتداخل نصي تتقاطع بفضل نصوص أخرى، فالقارئ النموذجي يتمكن من ادراك التناص بفضل مفردات ومعاني موضوعة في النص قصد تمكينه من العودة إلى نصوص ومعاني أخرى.

المبحث الثاني - الشعر الشعبي بين مقصدية الشاعر وقراءة المتلقي

إن تلقي الشعر الشعبي بطابعيه القديم والحديث خلق تداخلا بين العوامل النصية والسياقية، وطغيان بعضها على البعض أدى إلى تهميش الشعراء، ذلك أن الخصوصية التي يمتلكها النص الشعري أضحت محصورة في عمليات التأويل المقترن بالتفاعل النفسي والايديولوجي للقارئ، ما مكنهم من تمرير مقاصدهم الكلامية التي يدركها المتلقي من خلال القراءة " التي تختلف باختلاف المنهج والأداة الاجرائية فإذا كان التلقي البنوي يعتمد على فكرة النسق والبنية في فهمه للنصوص وتأويله لها وذلك بعزلها عن ملامح شكلية، فإن القراءة الثقافية تولي اهتمامها بالجانب الثقافي وتحاول من خلاله الكشف عن مغالق النص ودهاليزه المظلمة.¹

ارتبطت المناهج النقدية الحديثة بأصول ومراحل معرفية قائمة على الاهتمام بالمؤلف والنص والقارئ، فقد اتجهت نظرية التلقي لتصحيح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية وأبرزها رفض المؤلف فكانت كرد فعل على هذا الانغلاق النصي وكذا الانطواء النقدي الذي مهد لظهور مجموعة من الاتجاهات عرفت بما بعد البنيوية، والتي تمثلت بأربع نظريات نقدية هي القراءة والتلقي والتفكيك والسيميولوجيا، وكان لجميعها الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقاربة النقدية المعاصرة التي تنتظر إلى النص والقارئ على أنهما من المستويات التي تستفيد منهما عملية القراءة والتأويل.²

1- ينظر : خديجة ابراهيمي، تلقي النص الشعري من منظور النقد الثقافي، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 13، العدد2، الجزائر، 2020، ص70. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/117216>

2- ينظر : بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، ص32.

إن بناء المعنى وإعادة إنتاجه بمرجعيات ثقافية حديثة من أولويات اتجاهات ما بعد البنيوية، فقد فتحت إجراءات نظرية التلقي المجال والحرية في التحليل والتأويل للقارئ باعتباره أحد عناصر العملية التواصلية، فلا بد من جعله عنصرا مكملا لفهم النص فلا يقف النص لوحده محورا للدراسة بل يكمل كل عنصر الآخر، وهنا يتضح دور المتلقي في بناء المعنى وإعادة إنتاجه وهذا بفضل العناية التي حظي به القارئ والنص في نظرية التلقي التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية في فضاء التحليل وإعادة الاعتبار إلى القارئ.

يستدعي فهم النص الشعري الشعبي القديم أو المستحدث تفعيل فعل القراءة والتأويل التي تقوم على المساواة، بربط النص بالمؤلف أو عزله عنه فإذا عزلنا النص عن المؤلف فإن معناه يتعدد بتعدد القراء وقد يتعدد عند القارئ الواحد لتكون القراءة بذلك عملية إبداعية ثانية ترافق العمل الأدبي، حيث أن نظرية التلقي قد اتكأت على القارئ وعدت التأويل مبدأ أساسيا لسبر أغوار النص.¹ ولأن التأويل ينطلق من مبدأ الإدراك والابتعاد عن المقصدية الظاهرة للنص الأدبي، فإن الأمر يتعلق بسياق وتأثير النص وتأثر المتلقي به من جهة، والسعي إلى كشف المقصديات المضمره من النص الذي يحمل في طياته رؤى مختلفة سعى الشاعر إلى توظيفها داخل النص أملا في تحقيق أكبر عدد من القراءات.

يُعد مصطلح التأويل من أقدم المصطلحات في الدراسات النقدية، وترجع فكرة الاهتمام به إلى تفسير الكتب المقدسة، وقد عرف تطورا مع تطور المناهج والدراسات الفكرية والنقدية، ليصبح تحليل النصوص الأدبية وتفسيرها محور التأويل وإعادة بناء المعنى، وهذا التفسير لا يقف عند حدود النص ومقاصده إنما يتجاوز ذلك، بالبحث فيما يجعل النص أدبيا ولا شيء يضمن هذه الأدبية غير القراءة والتأويل وذلك بالمساواة والبحث في مكونات النص.

إن تأويل النص الشعري يتطلب خيالا واسعا قادرا على متابعة الإنزياحات والإيحاءات على قدر من الخبرة والمعرفة، ذلك أن الوقوف أمام تعددية المعنى يلزم القارئ حدسا تأويليا عميقا،

1- حياة بوجلط، الشعرية وسياقات التلقي، ص28.

وخبرة وفهما وكثيرا من السؤال والحوار، وهي أساليب نادت إليها جمالية التلقي في علاقتها مع التأويل حيث منحت للقارئ ملكية النص كي يعيد بناءه بما يستجيب مع أفق انتظاره.¹

سعت نظرية القراءة والتأويل التي نشأت وتطورت في ألمانيا إلى أن تبحث في مفهوم المقصدية، الذي يسعى فيه البعض إلى البحث عنها في النص، وليس قصد الكاتب، باعتبار أن النص انفصل عن صاحبه، والبعض يركز على دور القارئ في تأويل الصور والدلالات التي تتموضع داخل النصوص، وبهذا فإن القارئ يحدث تغييرا جذريا فيما ينظر إليه على أنه المعنى الأصلي للنص، ومن جهة أخرى اعتبر البعض الآخر أن المقصدية هي نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والامكانيات النصية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنص ولا للقارئ.²

تعامل القارئ في القديم مع النص في سياق يتشكل من المؤلف والمتلقي، والرسالة ونوعها وزمانها ومكانها.³ محلا بذلك شكله الخارجي فقط وبنيته الدلالية والمعجمية، وهذا ما ذهب إليه جاكوبسون الذي يرتبط عنده مفهوم التأويل بمفهوم الوظيفة المهيمنة، التي تمارس سيادتها على بقية الوظائف الأخرى، فهو يظهر مدى اسهام القارئ والمؤلف في بناء مورفولوجية النص وهو بذلك تجسيد لحضور سلطة المتكلم وقصديته، وهو الأمر الذي عبر عنه أدونيس في قوله "إن القارئ الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة، وإنما بحضورها كشكل تعبيرى."⁴

غير أن هذا لا يعني أن مهمة القارئ تتمثل فقط في دلالية النص وأغراضه وجمالياته بل تتعدى ذلك لتصل إلى صاحب البحث في ايديولوجيته وكشف شفراته الداخلية، لبلوغ المقاصد والأغراض التي لا يصل إليها غير القارئ النموذجي الذي تتوافق معارفه اللغوية والجمالية مع ما جاء صاحب النص الأدبي وفي هذه الحالة على صاحب النص أن يضع في حسابه بأن هذه

1- حياة بوجلط، الشعرية وسياقات التلقي ص35.

2- ينظر : حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص، 105، 106.

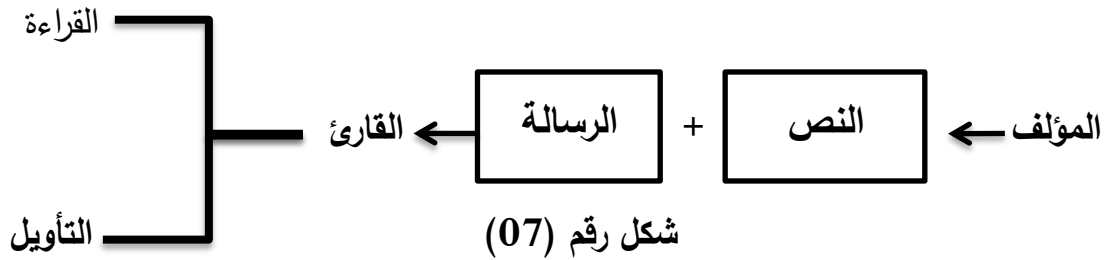
3- ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991، ص297.

4- أدونيس، زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1972، ص72.

القدرات اللغوية والمعرفة الخاصة به كمبدع أول هي نفسها التي يعتمدها القارئ كمبدع ثان.¹ بمعنى أن صاحب النص والقارئ يشتركان في النص فالأول منتج والثاني منتج بفعل القراءة التي تساعد في بلوغ المقصدية الخطابية.

إن غوص القارئ في أعماق النص ومواصلته عملية البحث عن المعنى الذي أراده المؤلف، يعد عنصراً مهماً في تحقيق عملية التواصل بينه وبين المبدع وهذا ما يمنح القارئ استراتيجية هامة يسميها " امبرتو ايكو " الآلية التوليدية، فقد يضيف القارئ للنص أحياناً ما لم يخطر على بال المؤلف، ومعنى ذلك أن النص ناتج من لدن القارئ وبالتالي يستطيع " هذا الأخير أن يتحرك تأويلياً ويتحرك المؤلف توليدياً."²

يسعى القارئ على الدوام إلى مسائلة المؤلف في كل قراءة، فالنص غالباً ما ينتظر قارئاً يشغله ويحركه وهذا يساعد القارئ على الاقتراب من معنى النص، ومن هنا ستكون للقارئ حرية في توليد المعاني التي توحى بها الألفاظ خارج نطاق أي مقصدية، فالمؤلف يكتب، والقارئ يقرأ ويفسر وفق معايير ومرجعيات مخزنة يربطها بالنص، وهذا ما يبينه الشكل أدناه:



من خلال الشكل يتوضح أن المؤلف يبعث رسالة مضمرة داخل نصه والقارئ يعمل على تفكيكها من خلال القراءة، وبفضل القراءة التي يربطها بمختلف المرجعيات يستطيع تأويله وفهم الرسالة المضمرة للقارئ العادي، وبهذا فإن قراءة ما وراء البياضات تسمح له بالكشف

1- امبرتو ايكو، القارئ النموذجي طرائق التحليل السردى الأدبي، تر: أحمد بوحسن، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص160.

2- المرجع نفسه، ص158.

عن غوامض النص وفصله عن علاقاته الأولى التي تربطه بالمؤلف، ومن هنا فإن عملية التلقي على عنصرين هما القراءة والتأويل.

1- تجليات الأنساق الثقافية في قصيدة "يا طالب وعلاش ذي السورة جات"

إن مقصدية الشعر الشعبي متعلقة بظروف إنتاجه، وأنواع المتلقين في سياق معين، غير أن الشاعر يضمّر مقاصده الدلالية لتصبح الدلالة مكيدة تغالط المتلقي وتشوش المقاصد التي يريد إيصالها للمتلقي، وهذا ما يستدعي استحضار السياق الثقافي الذي يفسر النص الشعري كظاهرة ثقافية، فيتخذ القارئ من مرجعيات النص الأولية كاللغة والبعد الزمني أو المكاني لاستكشاف الأنساق المضمرّة داخل النص.

ما يبرز في الشعر الشعبي بمنطقة برج بوعريّيج والتي يقف فيها الشعراء أمام عدة عوالم تجعل المتلقي أو القارئ ينتقل من المألوف إلى الغريب ومن اليسير إلى العسير، لتتنفي مقصدية الخطاب بين عالم الشاعر وأفق انتظار المتلقي الذي يجد نفسه في حيرة أمام لغة مكثفة وخطاب مضمر، ما يجعل العبارة أو الدلالة تضيق لتتسع المقصدية وتتشعب ما يطرح علينا مجموعة من الأسئلة الإشكالية لعل أبرزها:

ما هي الأنساق الثقافية المتضمنة للخطاب الشعري الشعبي في منطقة برج بوعريّيج؟ هل بقيت المقاصد الخطابية المتضمنة في الشعر التقليدي رهينة الحمولات الدلالية للنص الشعري الشعبي، أم أنها تعدتها لتضع المتلقي أمام إشكالية فهم الخطاب؟ وهل أصبحت النصوص الشعرية ما بعد الحداثيّة مضمرات ثقافية تستوقف القارئ وتضعه أمام مغالطات تخرجه عن سياق النص إلى سياق التأويل المفتوح؟

1-1- الأنساق الثقافية في الشعر الشعبي التقليدي:

يزخر الشعر الشعبي بجملة من الرسائل والخطابات الثقافية الكامنة خلف صور أدبية ظاهرة، تستدعي من المتلقي أن يفككها ويقرأها وفق مرجعيات ثقافية تسمح له بقراءة ما لم يقله النص بفك شفرات النصوص وتأويل الخفي منها ذلك أنه؛ من سنن النقد الثقافي أن يستفيد من مناهج التحليل

المعرفية من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساني.¹

إن استتطاق الأنساق الثقافية المضمره وتأويلها يصل بالمتلقي إلى أبعاد لم يكن يرتجيبها الشاعر نظرا لاستعانتته بمدلولات معينة تملك العديد من التأويلات لدى القارئ؛ حيث أن النقد الثقافي يقوم على فكرة جوهرية هي نقد الأنساق الثقافية المتضمنة للخطابات الأدبية والثقافية والتي تظهر بدورها في كيفية استهلاك المنتج الثقافي العربي منذ القديم ولها تأثير في عملية انتاج الشعر أكثر من تأثيرها في تلقي الشعر والنسق الثقافي بدوره يكون لدى القارئ والمستقبل.²

إن وراء كل صورة أدبية دلالة تجعل القارئ يقع في إشكال فهمها وتأويلها ذلك أن النسق هو " دلالة مضمره مصنوعة من مؤلف ولكنها منغرسه في الخطاب، مؤلفتها هي الثقافة ومستهلكوها هم جماهير اللغة من كتاب وقراء حيث يتساوى الصغير مع الكبير والرجال مع النساء والمهمش مع المسود."³

لا يختلف فهم النص الشعري الشعبي عن فهم النص الفصيح ذلك أن الشاعر الشعبي يستعين بنفس المدلولات الثقافية التي تحملها القصيدة الفصيحة، ما جعل المتلقي يغترف مجموعة من التصورات الذهنية التي خلقها الشاعر لدى المتلقي بفعل تجسيد الباطن في الظاهر، ونتيجة وصف حالة يقينية على الرغم من غموضها وغرابتها، فهنا تكون اللغة الشعرية قادرة على التعبير عن أعماق الحس الوجداني وتجسيده.⁴ كما أشار الغداني إلى العنصر النسقي كعنصر فهم لمعنى الرسالة وما تحويه من أنساق داخلية غير ظاهرة للقارئ، وأن النسق الثقافي المضمّر ليس في وعي القارئ ولا في وعي المؤلف، وإنما هو نسق ثقافي مضمّر تواجد مع تراكم العمليات

1- عبد الله محمد الغداني، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ط1، القاهرة، 2010، ص34.
2- ينظر: عبد الله مطلق نهار الحربي، الأنساق الثقافية في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (213هـ - 276هـ) دراسة تحليلية، رسالة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير، جامعة اليرموك، العراق، 2013، ص 16.
3- عبد الله محمد الغداني، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص82.
4- ينظر: يوسف اسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص84.

الثقافية.¹ والتي تحتاج بدورها إلى أدوات نقدية عالية التركيز تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكشف عن هذه المضمرات.

1-1-1- النسق الأنثروبولوجي:

إن استكشاف الأنساق المضمر في العديد من نصوص الشعر الشعبي القديم/ التقليدي بمنطقة برج بوعريريج، يشير إلى أنها متعددة ومتداخلة فيما بينها باعتبار أن الشاعر يستوحي نصوصه من مرجعيات مختلفة ومسايرة للواقع الذي يعيش فيه آنذاك، فمن بين الأنساق المضمر التي يضمنها الشاعر في قصائده عن وعي أو عن غير وعي؛ النسق الأنثروبولوجي الذي يعد من أبرز ما اشتمل عليه الخطاب الشعبي القديم، ذلك أن "الأنثروبولوجيا" أو "علم الإنسان" حسب قول بواس Boas تدرس الإنسان ككائن اجتماعي، ويشمل موضوع دراستها جميع ظواهر الحياة الاجتماعية الإنسانية دون تحديد زمني أو مكاني،² فهي تشمل سلوك الإنسان ونتاجه الفكري والمادي والاجتماعي؛ وهذا ما يتجلى في قصيدة الشاعر عديلية السعيد بن بلقاسم* "يا طالب وعلاش ذي السورة جات" الذي استحضر فيها العديد من القضايا الدينية والاجتماعية والتراثية والأسطورية التي تشمل مجال الأنثروبولوجيا ومن ذلك قوله:

لُحَقَاتُو لُبْلَادَهُمَا فَرْحَاتٌ وَنُـوَاتٌ * * وَالْعُصْنُ نَ يَفَاتُ حُ وَرْدُو
وَالْمَعِيْرُ وَالْقَالِمُ وَبِلْ وَبَقْرَاتٌ * * يَتُو رُوْجُ وَالْعُقْرُ وَوَلْدُو³

1- عبد الله مطلق نهار الحربي، الأنساق الثقافية في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (213هـ - 276هـ) دراسة تحليلية، ص16.

2- مبروك دريدي، مطبوعة علمية في مقياس الأنثروبولوجيا، جامعة سطيف، الجزائر، 2014-2015، ص27
*- شاعر شعبي من منطقة بن داود إحدى بلديات برج بوعريريج، حافظ لكتاب الله حيث تعلم في زاوية الصمة وهو ابن شيخ المسجد، عرف في فترة الاستعمار والسنوات الأولى للاستقلال، حيث كثف أشعاره الدينية والثورية لإيقاظ همم الشعب الجزائري وقد ظهر في الإذاعة الجزائرية بعد الاستقلال عدة مرات وألقى الشعر فيها، فرغم أنه توفي سنة 1972 إلا أنه خلف العديد من القصائد والدواوين الشعرية الشفاهية التي لم تدون إلى يومنا هذا، وقد أكد على أنه نظم قصائد ودواوين عديدة وطويلة على جل الأنبياء .

3- ملحق النصوص، ص296.

يشير الشاعر في البيتين إلى الطابع المعيشي البسيط والخاص بالإنسان العربي منذ القديم وهو الفلاحة أو الزراعة، ومن ذلك ترقب الغيث الذي يطول في الصحراء والبادي وقد كان قدوم النبي صلى الله عليه وسلم رضيعاً إلى قبيلة حليمة السعدية فأل خير وبركة عليهم حيث جلب معه الأمطار، فبمجرد وصوله إلى قبيلة حليمة حتى ارتوت الأرض بأمطار الرحمة، ومن ذلك أن الماشية ولدت التوائم والشجر تفتقت أوراقه بغير وقت، فالنسق الأنثروبولوجي حاضر هنا؛ بتصوير إحدى الظواهر الاجتماعية للإنسان العربي في البادية.

يلاحظ كذلك أن هناك قسمان رئيسيان للأنثروبولوجيا هما الأنثروبولوجيا الطبيعية والأنثروبولوجيا الثقافية،¹ أما الأنثروبولوجيا الطبيعية فهي النوع الأقدم لاهتمامها الكبير بالإنسان بيولوجيا ومورفولوجيا حيث تدرس الإنسان جسماً، بتوظيفها لعلوم الوصف (التشريح، الطب، الجيولوجيا،...) مستخدماً نتائجاً في التدليل على خروج الإنسان من الدراسة الحيوانية² وهذا ما الشاعر أن يصوره في قوله:

دَارَ الرُّوحُ الْقَائِمَةُ فِي وَسْطِ الدَّاتِ * * الْقَلْبُ فِي صَنْدُوقِ يُكْمَدَا جَسْدُو

دَارَ جُـوَارِحُ فَايْتَيْنِ النَّاعُورَاتِ * * فِي الرَّاسِ الْعَيْنَيْنِ ضَوَايَةَ يُقْدُو³

أرسى الشاعر في قوله مفاهيم تكوينية وأخرى تدللية واصفة للإنسان ومميزة له، بوصفه له على أنه مخلوق من عند الله ميزه بصفات لتركيبه البيولوجي، فانطلق من الموروثات الدينية الإسلامية، فقد وردت نفس الصورة في سورة البلد: أَلَمْ نَجْعَلْ لَهُ عَيْنَيْنِ ﴿8﴾ وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ ﴿9﴾ وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ ﴿10﴾. الآيات 10/9/8 من سورة البلد، فهو بهذا الوصف لم يبتعد عن وصف الله للإنسان على أنه جعل له عينين يبصر بهما ولساناً ينطق به، وهي نعم إلهية تدل على قدرة الله وصفات تميز الإنسان عن سائر خلقه.

1- ينظر: مبروك دريدي، مطبوعة علمية في مقياس الأنثروبولوجيا، ص 27-28.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

3- ملحق النصوص، ص 294.

1-1-2- النسق الديني:

يعد الدين ومختلف ممارساته من أبرز مقومات الثقافة في جميع المجتمعات، فقد أسهم علماء الأنثروبولوجيا اسهاما كبيرا في دراسة الظاهرة الدينية بجميع أشكالها وممارساتها على أساس " أن الدين هو ظاهرة مميزة لكل المجتمعات الإنسانية السابقة واللاحقة"¹ وذلك بتصوير العقائد الدينية أنها قائمة على فكرة الإله والآلهة، أما الممارسات الدينية ما هي إلا وسيلة ربط الصلة بالإله فمن الصعب عزل الواقع الديني عن المجتمعات حتى وإن كانت بدائية، فمفهوم الدين بالنسبة للرحالة هو مجموعة من العبادات والعقائد والمواقف العقلية والطقسية والإيمانية التي تتوجه مفاهيم تتعلق بالعالم الآخر.²

ظل الشاعر يبحث عن يقين وجود الله والآخرة بالانطلاق من فكرة مترسخة في عقيدة التوحيد والذي صورته في بداية القصيدة حيث استهلها بتناص مباشر لسورة الإخلاص في قوله:

قُلْ هُوَ اللهُ وَعَلَى اللهُ تَسْمَاتٌ * * أَحَدٌ اللهُ لَأَ وَاحِدٌ وَخَدُّو
كُفُّوًا إِلَّا خَالِقَ الْأَصْنَوات * * الرَّحْمَانُ رَحِيمٌ رَازِقٌ عَبَادُو³

يتشكل النسق الديني لديه - الشاعر - بطريقة ظاهرة راجعة لإيمانه الكبير بالله عز وجل، الركن الرئيس في الإسلام، فقد توصل السوسيولوجي "دور كايم" إلى القول بأن الدين هو مجموعة متماسكة من العقائد والعبادات المتصلة بالأشياء المقدسة مميزة ونهاية، بحيث تؤلف في وحدة دينية كل من يؤمن بها.⁴ فأصبحت الطقوس والشعائر الكلامية والحركية كالعبادات والصلوات من صلب الممارسات الدينية التي يرتبط بها الإنسان وقد صورها الشاعر في قوله:

1- بودون (ر)، وبوريكو (ف)، المعجم النقدي لعلم الاجتماع ، تر: سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، مادة الدين، الجزائر، 1986، ص316.
2- ينظر: كلود ريفر، الأنثروبولوجيا- الاجتماعية للأديان، ترجمة وتقديم: أسامة نبيل، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص34.
3- ملحق النصوص، ص294.
4- النشار علي سامي، نشأة الدين النظريات التطورية والمؤلهة، مكتبة الخالجي، مصر، دت، ص28.

نَاضُ سِيْدِي قَامَ بَقَرَضُ الصَّلَاتِ * * وَعَلَى الْبَابِ كَانُ مُسْرَجَ عَوْدُو¹
 الصلاة هي الركن الثاني في الإسلام وتعني صلة العبد بربه، وهي ركن ثابت في جميع
 الأديان السماوية السابقة وإن كانت تختلف من الشعائر والحركات إلا أن هدفها واحد، والشاعر
 يشير إلى أن سيدنا ابراهيم الخليل كان مواظبا على صلاة الصبح وأن معشر الأنبياء أمروا بفرض
 إقامة الصلاة ما يؤكد قوله تعالى: " مَا كَانَ إِبْرَاهِيمُ يَهُودِيًّا وَلَا نَصْرَانِيًّا وَلَكِنْ كَانَ حَنِيفًا مُسْلِمًا وَمَا كَانَ
 مِنَ الْمُشْرِكِينَ"²

فقوله تعالى إثبات على أن إبراهيم كان حنيفا متبعا لأمر الله، وأن الأنبياء الذين سبقوا
 سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم كانت ملتهم الاسلام، هذا من بين الأمور التي شجعت علماء
 الأنثروبولوجيا على دراسة الديانة كشيء قائم في حد ذاته بدلا من أن تكون نتيجة لأسباب أخرى،
 ففي الوقت الذي ينظر فيه إلى الدين على أنه نظام ثقافي فإن علماء الأنثروبولوجيا يركزون على
 الكيفية التي يستخدم بها الناس الديانة للعثور على معنى للحياة والكون وكل شيء ومن أهم ابعاد
 الديانة كنظام ثقافي: الرموز والطقس والأسطورة.³ التي تختلف من مجتمع لآخر ومن حضارة
 لأخرى ذلك أن رمزية الصلاة ومختلف العبادات والطقوس عند المسلمين تختلف عن رمزيتها عند
 غيرهم.

1-1-3- النسق الرمزي:

يعتبر "إدوين بيفان" Edwyn Bevan أن الرمز قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال الحياة
 كلها بمعنى أن يركز على علاقة الأشياء الموجود بالإدراك الانساني ومدى تأثيرها فيه أكثر مما
 تدل عليه بحسب الظاهر، حيث يقسم الرموز إلى نوعين: الرمز الاصطلاحي: ويعني به نوعا من

1- ملحق النصوص، ص294.

2- سورة آل عمران، الآية67.

3- بريان م. هويل و جينيل وليامز باريس، المدخل إلى الأنثروبولوجيا الثقافية من منظور مسيحي، تر: إدوارد وديع عبد
 المسيح، مرا: محمد حسن غنيم، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/ مصر، 2015، ص254.

الإشارات المتواضع عليها كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها. والرمز الانشائي: الذي يقصد به نوع من الرموز لم يسبق التواضع عليه.¹

تصور الأنساق الرمزية وقائع حقيقية أو خيالية لتحمل عبء التجربة الشعرية شعبية كانت أم رسمية، والنص بجميع مقاطعه يحتوي على العديد من الرموز والصور المضمره التي تحمل دلالات وإيحاءات مستتبطة من مرجعيات ثقافية عديدة كالدين والمجتمع والموروث الشعبي... ، وذلك عن طريق تفجير مجموع العلائق التي تنظم هذه التراكيب البعيدة عن المنحى الانطباعي الذي لم يعد ينفذ حيث يقول السكاكي: " إن المفردات رموز على معانيها ... ذلك أن صفة اللفظ بمدلوله صفة من الصفات المميزة لحقل العلامات التي لها طبائع التركيبي لمدلول اللفظ وما ينجر عنه من إشارات وعلامات سيميائية.."² إذ يثبت في المقطع الاستهلاكي للمتلقي على أنه من الشعراء المحافظين على البناء الشكلي للقصيد التقليدية، بحيث يغلب على هذا المقطع نسق الخلق أو نسق تكوين الإنسان والأرض، الأمر الذي يؤكد على أن لكل بداية نهاية فالشاعر انطلق من أصل التكوين الذي يحمل رمزية كبيرة لدى المسلمين.

من بين الرموز التي وظفها الشاعر في قصيدته والتي تحمل العديد من القراءات والتي لا تفهم إلا من خلال سياقها:

الشيخ الكبير (عالم الإنسان) الغراب (الحيوان / الطير) الجبل (المكان/ الأشياء..)

1- رمزية الشيخ الكبير (الشيب):

تشير شخصية الشيخ الكبير في القصيدة إلى أنه شخص غير مرغوب فيه، فقد وصفه الشاعر على لسان إبراهيم عليه السلام أنه ساحر وكذاب يريد تفرقة الابن عن أبيه، وهي من بين الصور التي تتكرر في التراث الشعبي كالقصص الشعبية والأساطير ولا يخفى هذا الشيء في

1- أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط1، مصر، 1977، ص، ص:33،34.
2- حورية بن سالم، أدبية أشكال التعبير الشعبي الأمازيغي، مجلة تحليل الخطاب، العدد 1، دار الأمل، الجزائر، 2006، ص91.

النصوص الشعرية التي تعد جزءاً مهماً في التراث الشعبي، والقصيدة تدخل في الشعر القصصي الذي يروي للمتلقى قصصاً دينية كقصّة ابراهيم وابنه اسماعيل، وهو ما حاول الشاعر تصويره في قوله:

رُكِبُوا فُوقَ جُودٍ جَا بِيَهُمْ هَبَاتٌ * * صَابُوا شَيْبَ كُبَيْزٍ كَلَمَهُمْ وَخُدُو
وَحَاكَى اسْمَاعِيلَ قَاضِي لَلْمَمَاتِ * * جَابَكَ بَابَاكَ فِي بِلَاصَةِ عَيَادَتُو¹

توحي كلمة "شيب كبير" إلى "الشيخ الكبير" أي الرجل الكبير في السن الذي ضعف بصره وابتيض شعره وانحنى ظهره، وقد ورد تصوير الشاعر له على أنه شخص التقى به ابراهيم واسماعيل في الطريق فنبأ اسماعيل بخبر الممات، والحوار الذي دار بينهما تحذيره من موته المحتوم في قوله - جابك باباك في بلاصة عيادتو - أي أن والدك أحضرك كقربان لله عز وجل وتنفيذا للرؤيا التي راودته عدة مرات، غير أن صورة الشيخ في علم تفسير الرؤى تحمل العديد من التفسيرات فهي تؤول على أنها بشرى للرأي وأنه سيبلغ مكانة عالية، ومن يرى شيخاً يهودياً فتلك إشارة على دنو موته، وهنا تقترن الصورتين معا فرؤية الشيخ ترتبط بوفاة اسماعيل ورفعة مكانته، كما أن الشاعر لم يصور صفات هذا الشيخ أو كيف تصور لهما (ملكا كان أم شيطانا) ولا مكان اللقاء في الحقيقة أم في المنام. ويبرز ذلك في الحوار الذي دار بين الأب وابنه في قوله:

قَالُوا يَا بُنَي هَذَا خَبِيثٌ سَحَاوٌ وَبِهَاتٌ * * خَبِيثٌ فَصَدَى بُنَي لَلدِينِ عُدُو²

فالشاعر يؤكد على لسان ابراهيم عليه السلام أن الشيخ ليس على دين التوحيد بل أنه يتصف بالخبيث والكذب، وهنا جاء خبر التفنيد من قبل الوالد حتى وإن كان صادقا، وهذا دليل صحة قولنا بأن اسماعيل قد قرب أجله وفي نفس الوقت سيبلغ مكانة عالية، فالشيخ في النص صفة من الصفات المميزة التي تجذب القارئ باعتباره صورة رمزية عن حقيقة جسدها الشاعر في قوله.

1- ملحق النصوص، ص294.

2- نفسه، ص294.

2- رمزية الغراب: إن رمزية الغراب في الشعر الشعبي تتقارب مع رمزيته في الشعر العربي القديم، ذلك أن الشاعر الشعبي ينطلق من مرجعيات وخلفيات ثقافية ترسخت في مخيلته الذهنية، فالغراب عند العرب القدماء نذير شؤم وبلاء يتشام الناس من نعيه ومن رؤيته وكأنه ينبئ بالشر، فهو من شرار الطير.¹ له دلائله من حيث التشاؤم في قول الشاعر:

صَابُو غُرَابٍ طَائِرٌ بِالرِّيْشَاتِ * * وَيُرْفَرْفُ فَوْقَ رُؤْسِهِمْ حَبْرٌ جَسَدُو
وَيَحَاكِي اسْمَاعِيلَ قَاضِي لَلْمَمَاتِ * * هَاؤُ مَدِيكَ بِأَبَاكَ فِي بِلَاصَةِ عِيَادَتُو²

تتواصل صورة الغراب عند الشعراء الشعبيين مع الصورة الراسخة عند الانسان العربي في القديم فقد سُمي بغراب البين وفراق المحبين، لأن العرب كثيرا ما يربطونه بالشؤم والحزن، وهي نفس الصورة التي كانت ستصيب ابراهيم عليه السلام وزوجته بفراق اسماعيل فالشاعر وظف صورة الغراب للرمزية التي يحملها عند العرب . وجاء تأكيد كذبه في قوله:

قَالُوا خَلِينَا مُنْوَ دَا شَيْنُ الصِّفَاتِ * * شَيْنُ الرِّيْحَةِ لَاهَ دَا الْخَبْرُ يُعِيدُو³

صورة الشؤم التي يتصف بها الغراب هي وسيلة من الشاعر لتبيان الحالة التي مر بها قبل ذبح ابنه، فالشاعر حاول أن يصور المراحل التي مر بها ابراهيم قبل التوجه لذبح اسماعيل، لكن السؤال المطروح هنا؛ كيف كلم الغراب البشر؟ وكيف مزج الشاعر بين ما هو حقيقي بما هو خيالي، فأنج قصة شعبية في بنية الشعرية؟ هي أسئلة كثيرة يطرحها القارئ على نفسه بالنظر لطبيعة القصة التي أخذت بعدا دينيا قبل أن تكون قصة خيالية في تصورات الشاعر الذي وظف هذه الرموز التي أضافت بعدا جماليا للنص.

1- ينظر: الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، ج2، مصر، 1950، ص431.

2- ملحق النصوص، ص 294.

3- نفسه، ص294.

3- صورة الجبل: يعتبر المكان وثيق الصلة بالشعراء منذ القديم إذ يعتبرونه عاملا مهما في تحريك شاعريته، والمكان الطبيعي هو الذي لم تتدخل يد الإنسان في إقامته وتشكيله إذ يوجد بصورته منذ الأزل بصورته الخاصة وخاصياته وخواصه المميزة،¹ والجبل أحد الأماكن التي ذكرها الشاعر في القصيدة والتي تملك رمزية خاصة في الشعر العربي وفي التراث الشفوي وكذا والتراث الاسلامي حيث يقول الله عز وجل في سورة الحشر: " لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْنَاهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴿21﴾" والشاعر السعيد بن عديلية استوحاه كعلامة واضحة، في قوله:

لَحْفُوا لِلْجَبَلِ كَلْمَهُمْ بِأَصْوَاتٍ * * بَلْقَطَةَ جَائِرَةٍ وَالْأَسْيَافِ تَزْعُدُو²

فالجبل له رمزية الوقار والهيبة منذ القديم ذلك أن الشاعر صور خبر الممات الذي كان مؤكدا في الحالة الثالثة بعد صورتني الشيخ والغراب. في قوله:

قَالُوا يَا بَابَا هَذَا الشَّيْ حَقُّ ثُبَاتٍ * * وَأَبُ الشَّايِبِ وَغُرَابُ اللَّهِ كُذَّبُو
وَمَا الْجَبَلُ لَيْمًا يُسْمَعُ رُوعَاتٍ * * وَآلِي عَنْدُو حَسَابُ عَنْدُ رَيْي جَوَادُو³

إن صورة الجبل في الأدب الشعبي مكان للضياع والفقء، إنه ارتفاع وحاجز ونهاية، والشاعر استعمل الجبل لواحد من هذه المعاني بعد إحاطته بهالة من الضبابية وعدم التحديد، بث فيه الأصوات والكلام الغامض والغريب، وفي وصفه هذا تهويل للوصف نفخ للأصوات بث للحركات، فإذا كان الضياع والفقء مقصدا وصفيا للشاعر لصعوبة الجبل الذي تملأه أصوات بعيدة ومتوعة وأصوات مخيفة وكأن الطريق مزلق من مزلق الهلاك، كما أنه وصف للارتفاع والنهاية فهي من المعايير البصرية لأنها معايير بصرية يدركها المتلقي من خلال الوصف المبالغ فيه، والغريب أن

1- سعيد يقطين، قال الراوي، البنات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1997، ص255.

2- ملحق النصوص، ص294.

3- نفسه، ص294.

التصديق بالخبر جاء في المرة الثالثة أي بعد الشيخ والغراب حيث تأكدا من أن أمر الذبح الإلهي صحيح وليس كذب:

نطق الخليل قالو ذا كلامو صح ثبات * * * وكونك صبار يا بني لوعدو

أمر ربي عليك ذا حد الحيات * * * كونك صبار يا اسماعيل لوعدو¹

ورد الرمز الثلاثي (الشيخ، الغراب، الجبل) كصورة إيحائية يبين فيها التريث والمراحل التي مر به ابراهيم قبل الذبح، وأن أمر الذبح جاء على مراحل حتى عرف أن رؤيا الذبح حقيقية وليست من الشيطان، فقد ورد في تفسير ابن كثير أنه لما أمر ابراهيم بالمناسك عرض له الشيطان عند السعي فسابقه فسبقه ابراهيم، ثم ذهب به جبريل إلى جمرة العقبة، فعرض له الشيطان، فرماه بسبع حصيات حتى ذهب، ثم عرض له عند الجمرة الوسطى فرماه بسبع حصيات، وثم تله للجبين، وعلى اسماعيل قميص أبيض، فقال له إنه ليس لي ثوب تكفني فيه غيره، فاخذه حتى تكفني فيه فعالجه ليخلعه، فنودي من خلفه، " أن يا ابراهيم قد صدقت الرؤيا" فالتفت ابراهيم فإذا بكبش أبيض أقرن أعين.²

1-1-4- النسق الأسطوري:

يختزن الرمز الأسطوري معاني ودلالات كثيفة تساهم في إعطاء النصوص الشعرية بعدا فنيا وجماليا، نظرا للعلاقة الوطيدة بين الشعر والأسطورة فكلاهما متصل بالتجربة الإنسانية ومعبر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية، وارتكاز الشعراء عليه في نتاجهم هو عودة إلى منابع التجربة الإنسانية، ما يجعل النص الشعري نصا قابلا لتداخل أجناس وفروع أدبية أخرى تسهم في ثرائه وتفتحه على مختلف النصوص السابقة، فالأسطورة من أعمق أشكال التعبير الشعبي فهي من حيث الشكل حكاية وتحكمها أسس السرد الحكائي من حبكة وشخصيات، وكثيرا ما تأتي في قالب

1- ملحق النصوص، ص294.

2- أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط1، بيروت، 2000، ص1590.

شعري ساعد في تداولها وانتشارها كملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة التي استقت موضوعاتها من التراث الشعبي العريق.¹

يتداخل تكوين العالم والخرافة والأخلاق والدين والحكاية في بناء الأسطورة بشكلها السردي والذي تلعب فيه الشخصيات دور البطولة، والشعر بصفته مزج بين الواقع والخيال فإنه يخاطب الأشياء وكأنها تحاوره، فالرمز الأسطوري سواء أكان أحاديا أو متعددا (بالنسبة للمؤمن تبقى الآلهة كما هي) كأى عمل مكتوب أو شفهي يتطلب في كثير من الأحيان تفسيراً لخلفيته الشعرية.²

كما أن الأديان السماوية أولت اهتماما خاصا ببداية الخلق، شأنها في ذلك شأن الأساطير قديما ذهبت لتفسير الظواهر الغريبة، كنشأة الكون، ظهور البشر، الموت والحياة وغيرها، وتعتبر الأسطورة التكوينية من أبرز أنواع الأساطير المنتشرة قديما بين البشر ذلك أنها كانت تصور للإنسان عملية خلق الكون ومختلف مراحل تكوينه، ويقصد بعلم الأساطير تلك المنتمية لنفس الثقافة، التي تم تجميعها دون اهتمام بالتماسك الموضوعي،... بالإضافة إلى أن كثيرا من الأساطير تم تصورهما في عصور مختلفة ومن خلال مؤلفين مجهولين، لا وجود لدين دون إيمان المجتمع بالأساطير. فإذا قيل للذين لا يؤمنون بما جاء به الدين يقولون أنه أحاديث الأولين من قبلهم، مصداقا لقوله تعالى: " وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَآذَا أَنْزَلْنَا رَبُّكُمْ قَالُوا أُسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ"³

لقد كان العرب منذ القديم منقسمين إلى طوائف متعددة، منهم من أنكر الخالق، ومنهم من أقر به ومنهم من أنكر البعث، وقد ورد هذا الوصف في قوله تعالى من سورة الزمر: وَلَئِن سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ"⁴ وقد ورد فيهم قوله تعالى من سورة الجاثية: " وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُم بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ"⁵ فقول

1- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، قراءة في المكونات والأصول، ص32.

2- كلود ريفر، الأنثروبولوجيا- الاجتماعية للأديان، ترجمة وتقديم: أسامة نبيل، ص100.

3- سورة النحل الآية 24.

4- سورة الزمر، الآية38.

5- سورة الجاثية، الآية24.

المشركين هنا جاء تكذيباً منهم بالبعث بعد الممات، وأن ما يهلكهم إلا الدهر ومرور الليالي والأيام وطول العمر؛ إنكاراً منهم لأن يكون هناك إله يفنيهم ويهلكهم، وما لهؤلاء المشركين من علم بذلك، ما هم إلا يتكلمون بالظن .

بينما يعتقد اليهود أن الله فرغ من صنع الكائنات في ستة أيام، واستراح يوم السبت، وأخيراً خلق الإنسان وشكله على صورته كما يشكل صانع الفخار فخاره ثم نفخ فيه روحاً¹ وهذا ما صورته الشاعر في المقطع الأول من قصيدته حيث وصف خلق الله عز وجل للكون وللإنسان في قوله:

الدُّنْيَا وَالْآخِرَةَ سُنَّتْ نَهَارَاتُ * * الْيَوْمِ السَّابِعِ تَمَّ سَيِّدِي مُورَادُو
دَارَ الْأَرْضِ وَدَارَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ * * الْجَنَّةَ وَالنَّارَ وَالْمَلَائِكَةَ شَهْدُو
اخْلُقْ آدَمَ مِنْ طِينٍ حَوًّا مَنُوجَاتٍ * * السَّلَامَ وَكَفْرَيْنِ جَمِيعِ عِبَادُو²

وردت الأبيات كتأكيد على أن الله هو خالق الدنيا والآخرة، السماوات والأرض، الجنة والنار وآدم وحواء، فالمرجعية التي انطلق منها الشاعر هي مرجعية دينية ترسخت في ذهنه، وردت في قالب شعري للرد على الحكايات الشعبية والأساطير التي تتحدث عن تكوين السماوات والأرض، فلكل صورة أوردتها الشاعر مرجع في القرآن الكريم وسنورها فيما يلي:

الصورة الرمزية	الآية	الأسطورة
خلق السماوات والأرض	" إن ربكم الله الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش يغطي الليل النهار يطلبه حثيثاً والشمس والقمر والنجوم مسخرات بأمره ألا له الخلق والأمر تبارك الله رب	إن الله تعالى لما أراد أن يخلق السماوات والأرض خلق جوهرة خضراء أضعاف طباق السماوات والأرض، ثم نظر إليها نظرة هيبية فصارت ماء، ثم نظر إلى الماء فعلى وارتفع منه زيد ودخان وبخار، وأرعد

1- محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، ط4، بيروت، 1993، ص158.

2- ملحق النصوص، ص294.

من خشية الله فمن ذلك اليوم يردد إلى يوم القيامة... ¹	العالمين" سورة الأعراف/الآية 54	
كان في بدء العالم ماء ثم خطر لمردوخ الإله الأعظم أن يخلق زوجها وبث منهما رجالا كثيرا ونساءً واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام إن الله كان عليكم رقيبا. سورة النساء الآية 01.	يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها وبث منهما رجالا كثيرا ونساءً واتقوا الله الذي تساءلون به والأرحام إن الله كان عليكم رقيبا. سورة النساء الآية 01.	خلق آدم وحواء

جدول رقم (4)

ارتبط الانسان منذ القديم بتأثيرات الطبيعة، فظهرت العديد من الأساطير والممارسات العقائدية التي دعت إلى تقديسها والايمان بها، ومع مرور الحقب الزمنية امتد أثرها لتكون دينا تؤمن به مختلف الطوائف البشرية، وبما أن الشعر من أقدم فنون التعبير الكلامية استطاع أن يلتحم بالأساطير لخلق نص تتوفر فيه خاصية الترميز التي لا تتيسر في فهم المتلقي، وما يوحي إلى سعة الشاعر وقدرته في ربط النص الشعري بمختلف الأساطير.

1-1-5- النسق الحواري

يعد الحوار من أبرز الأساليب التبليغية التي تعتمد على الحكاية الشعبية العجيبة وهو تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفيته، سواء كان موضوعا أو غير موضوع ولتبادل الكلمات بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي.³ فالحوار يلعب دورا مهما في عملية التبليغ والتواصل النصي بكشف طبيعة الشخصيات ودفع الأحداث وكسر شعرية النص بتطوير الحبكة القصصية.

1- محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، ص159

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- فايزة بن كروش، الحكاية العجائبية بمنطقة برج بوعرييج - دراسة في بنية السرد، ص137، نقلا عن: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 2002، ص79.

استغل الشاعر النمط الحوارى التناوبى الذى يدور بين شخصيتين أو أكثر، فنظام السرد فى القصيدة قائم على صيغتي الوصف والسرد، بحيث يحتوى صوراً وحركات وأحداثاً، وهذه الصور بدورها تشكل السرد بمفهومه الدقيق فالقصيدة تنكئ على النسق الحوارى الذى يعد من أبرز الوسائل التى يعتمدها الشاعر فى رسم الشخصيات والكشف عن أبعادها ويساعد فى تحليل صفاتها، وقد يستغل الشاعر عدداً من الأدوات السردية فى تشكيل بنية الخطاب الذى يضمن بعداً نفسياً يعبر عن الرؤية الجمعية من ذلك الحوار الذى دار بين ابراهيم عليه السلام والوحوش والسحب والصوت الذين جاؤوا عند سماع خبر ممات سيدنا اسماعيل عليه السلام؛ وحيث يقول :

وِحَاكِي اسْمَاعِيلِ قَاضِي لِمَمَاتٍ * * هَاو مَدِيكَ بَابَاكَ فِي بِلَاصَةِ عَيَادُو
 قَالُوا خَلِينَا مَثُو دَا شَيْنِ الصِّفَاتِ * * شَيْنِ الرِّيحَةِ لَاهَ دَا الْخَبْرُ يُعِيدُو
 لَحَقُوا لِلجَبَلِ كَلْمُهُم بِأَصْوَاتٍ * * بَلْقَطَةِ جَايْرَةَ الْأَسْيَافِ تُرْعَدُو
 وَحَاكِي اسْمَاعِيلِ قَاضِي لِمَمَاتٍ * * هَاو جَابِكَ بَابَاكَ فِي بِلَاصَةِ عَيَادُو
 قَالُوا يَا بَابَا هَذَا الشِّي حَقْ ثَبَاتٍ * * وَأَب الشَّايِبِ وَغُرَابِ اللَّهِ كُذْبُو¹

إن القارئ لهذه الأبيات يلاحظ ذلك الطابع الحوارى الذى دار بين ابراهيم وابنه، ما جعل القصيدة نظاماً حكاياً متكوناً من حوار ووصف وسرد، فالحوار القائم بين الشخصيات والسرد المرتبط بها جعل من القصيدة شعراً قصصياً حكاياً يمكن أن يُلقى فى المجالس والمناسبات الدينية، من منطلق أن الشاعر يقص علينا قصة من قصص الأنبياء فى قالب حكاى مرتكزاً على مرجعيات دينية استنبطها من القرآن والسنة النبوية، فمزج فيها بين الحقيقى والخيالى لجذب القارئ وتمكينه من التوغل فى عوالم نصية متعددة ومتداخلة.

المبحث الثانى - استراتيجية قراءة النص الحداثى

ساهمت مختلف التغيرات والتطورات التى مست القصيدة العربية فى تبلور اتجاهات متصارعة حول الشعر العربى الحديث بين أنصار الأدب الفصيح أو الاتجاه المحافظ وأنصار

1- ملحق النصوص، ص294.

الدعوة إلى الأدب العامي أو الاتجاه التمردى الداعي إلى التجاوز والتخطي.¹ ما أسهم في خلق تصور ذهني جديد يتماشى والقدرات الذهنية للمتلقى، ذلك أننا نلمس مظاهر التطور في الأدب؛ فلغة الأدب المعاصر تختلف عن لغة الأدب القديم في الموضوعات وكذا المضامين والأشكال والتقنيات والوزن والقافية.² ما جعل تأويل النص الشعري المستحدث مختلفا عن تأويل النص الشعري القديم/ التقليدي، ذلك أن الخطاب الشعري الشعبي في أي منطقة متعلق بظروف عديدة ومختلفة، كاختلاف البيئة (الريف، المدينة،..) ومؤهلات الشاعر الثقافية (السن، المستوى التعليمي،...) وكذا تأثير موجة العولمة ومختلف تأثيراتها على الشاعر والمجتمع .

مكن هذا الأمر الشاعر من جذب المتلقي لهذا النوع الشعري الجديد باعتبار الشاعر يعالج قضايا الراهن ويوظف صورا ومصطلحات منتشرة بين أفراد المجتمع الواحد، فهو يراعي مؤهلات القارئ و قدراته المعرفية، ما يقتضي تحول القارئ نفسه إلى نص والكاتب إلى قارئ له حتى تتم عملية إدراك أفق انتظاره لتحديد استراتيجية النص الابداعي المناسبة.³

وهذا الأمر بدوره رهين بمختلف الحملات الدلالية المرتبطة بفترة زمنية معينة تجعل المتلقي أمام إشكال فهم هذا الخطاب ذلك أن لغة الشعر هي لغة إحالية، تحاول أن تتعد قدر المستطاع عن اللغة المعجمية التي حرص واضعوا المعاجم والقواميس على الحفاظ عليها من حيث هي الخيط الرابط بين كل أبناء الأمة.⁴

يرى أدونيس أن معظم الشعر الذي كتب في عصر النهضة ما هو إلا معارضة للقديم بحجة التجديد،⁵ وهو الأمر الذي أوجده الشاعر الشعبي الحداثي بتصويره لمجموعة من الأفكار المكثفة

1- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة؛ قراءة في المكونات والأصول، ص13.

2- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار الحداثة، لبنان، 1986، ص114.

3- ابراهيم سعدي، القارئ وانتاج النص " قسم البرابرة" نموذجا، مجلة تحليل الخطاب، العدد 3، دار الأمل، 2008، الجزائر، ص309. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16237>

4- فريد ثابتي، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة تحليل الخطاب، العدد الثالث، دار الأمل، الجزائر، 2008، ص170. <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16227>

5- ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، ص 84.

في قطعة شعرية سريعة الإيقاع تولد أنساقا متداخلة تواكب الراهن، وتمتج مع القارئ النموذجي الذي يملك نظرة مختلفة عن القارئ القديم ذلك أن اللغة والتراكيب والأشكال الحداثيّة ساهمت في تغيير الرؤية النقدية والتصورية للشعر الشعبي، فهدم هيكل القصيدة التقليدية التي نظم على منوالها ابن قيطون عبد الله بن كريب وغيرهما من أوائل الشعراء الذين أسسوا للقصيدة الشعبية في الجزائر يعد تجاوزا ومعارضة لمجموع الرؤى والأنماط الشعرية الكلاسيكية.

من هذا المنطلق المعرفي لتطور نظام الشعر الشعبي يتحتم على الدارس أو الناقد الاعتماد على مجموعة من العناصر الاجرائية التي تمكنه من فهم مقصدية الشاعر، كالمراجعيات الثقافية المترسخة في ذهنية القارئ وفاعليتها في الكشف عن السؤال المعرفي والثقافي الموجود داخل النص المقروء، ما يتطلب من الدارس وعيا ثقافيا ومراجعيات سوسيو ثقافية، ليتمكن بدوره من تحديد صلة النص بالرصيد الثقافي للشاعر.

إن الكشف عن الفكرة الجوهرية للنص يقودنا إلى رصد التفاعل القائم بين مرجعية النص الثقافية ووعي الشاعر نفسه، ولفهم مقاصد الأخير ننطلق من الخلفية الثقافية للنص فتأويل مقاصده ما يفتح المجال لفهم العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى داخل النص، ذلك أن تطور مصطلح القراءة للنص أزاح مصطلح التحليل بعد أن جاءت مصطلحات جديدة لتوضع في مكانها ذلك أن النص الشعري عند أدونيس ليس له معنى بل هو حركية من الدلالات، بتعبير آخر لا يقدم اليقين بل الاحتمال، بمعنى أنه يتجدد مع كل قراءة لا ينتهي ولا يستنفد.¹

إن الممارسة النقدية للنص المستحدث تكشف عن جوانب التقاطع، والتداخل، والإحالة، ما يبرر أهمية النص بنعته كوسيط بين الأنساق الثقافية ومقصدية الشاعر من جهة، وعن وعي الشاعر بالنص والثقافة من جهة أخرى، فالقراءة الثقافية هي كشف عن الكم المتراكم من العلاقات الثقافية والجمالية للنص الشعري الذي يحمل في طياته العديد من الأسئلة السوسيو ثقافية، والقراءة المتجددة تساعد في تطوير النص بإلغائه أو دعمه وتصحيحه.

1- ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص27.

ولهذا فإن القراءة الثقافية للنص هي ابتكار لمواكبة نظرة الشاعر، ذلك أن قراءة النص الشعري بما هو خارج عنه إلغاء له وقراءته بذاته إلغاء لتاريخيته أو لاجتماعيته، فأدونيس يرفض القول بتفسير النص وإحالة الألفاظ إلى مجموعة من المعاني، فهذا لا يتوافق مع القراءة الحفرية التي تحيل النص إلى نوع من اللذة التي تجعله في حوار مفتوح دائما وقابلية الخوض فيه مسموحة.¹ ذلك أن النص يعج بالفجوات والفراغات التي ينبغي من القارئ أن يفككها ويملاً فراغاتها على النحو الذي يلائم فكر الشاعر وليس من منظور جمالي بل يخضع لمنظور النص الذي يفتح على معارف مختلفة، وانطلاقا من هذه الآراء تتراءى لنا مجموعة من الأسئلة:

- كيف يمكن استكشاف وتفكيك خبايا النص الحداثي، وما هي الاجراءات الثقافية التي

تمكننا من فهم النصوص؟

1- المفارقة الشعرية كنسق مضمر:

تستعمل المفارقة (Paradoxe) " للدلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة، وأن الرأي المفارق ليس رأيا فاسدا اضطرارا، ولكنه مخالف لمعتقدات الناس، والأولى أن يسمى إغرابا، لأن من يغرب في كلامه يأتي بالغريب البعيد عن الفهم.² فهي ممارسة انسانية خالصة تلامس عمق المتلقي، حين يجد نفسه ضمن وقائع متعارضة يصعب الحكم على ظاهرها، أو تقبلها على الشكل المتناقض الذي تبدو عليه، وتتجلى من خلال سلوكات الانسان وأفعاله ترتبط في الأصل بجوانب عاطفية فيه، والمفارقة تتكئ على أسس ذهنية فيتولد عند بعض القراء وعي عميق بما تشتمل عليه الحياة من متعارضات يقف الإنسان أمامها مذهولا، ووعي آخر أشد حدة ومفارقة يسيطر على الذات حين تتساوى أمامها الأشياء المتناقضة جميعا وتنال القيمة نفسها، كأن تصبح الحياة كالموت، والبعيد كالقريب والظاهر كالخفي.

1- ينظر: عماد حسيب محمد، بنار النص، قراءة تفكيكية في الشعر الحداثي، ط1، دار أطلس للنشر والإنتاج الاعلامي، الجيزة، 2009، ص. ص: 53/52.

2- محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة الشعرية في القصيدة الجزائرية، دار فيسيرا، الجزائر، 2013، ص40، نقلا عن: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، د.ط، ج2، بيروت/ لبنان، 1982، ص402.

إن ما يجعل من الشعر الشعبي نصا مغايرا عما سواه من النصوص هو إدراك المتلقي لأهمية بعض الأنساق اللغوية ومقدرتها في خلق الشعرية، وهو ما يتجلى في المفارقات اللغوية التي يقمها الشعراء في سياقات مخالفة للمعنى الأصلي، فتتحول تلك العلاقة الموجودة بين اللفظة والسياق إلى بؤرة لخلق طابع شعري، غير أن هذه المفارقة الفاصلة بين المعنى الحقيقي والمخفي تمنح القارئ قراءة واعية ومتعددة.

تتعدد أنواع المفارقة الشعرية بين ما هو ذاتي ويشمل الأسئلة الوجودية والأفكار التي تجعل الانسان صانع مفارقة وضحتها في الوقت ذاته، كما يكشف القارئ عن النوع الثاني من خلال ملاحظة التضاد الذي يوظفه الشاعر والذي يقف مانعا أمام تفسير الكلام باعتبار ما تؤدي إليه البنية السطحية للنص، أما المفارقة الأخيرة فهي السخرية المرتبطة بالتضاد والتنافر فقد يكون التهكم والسخرية من العوامل المهمة التي تؤدي إلى قلب المعنى وتغيير الدلالة إلى ضدها.¹

تمكن الشاعر الشعبي من مخاتلة القارئ بتغيير سبل الكتابة والطرح الموضوعي، فبعد أن كان النص الشعري قائما على تصوير قضية محددة أصبح قادرا على التجدد والانفتاح على آفاق وتصورات أخرى، ذلك أن الكلام الشعري غير الكلام العادي ونقيض له، وأن ما يجعله بهذه الصفة تلك الرؤية العميقة التي ينظر بها الشاعر إلى الأشياء وإلى العالم، ذلك أنها رؤية تترفع على أن تكون مجرد وصف تسجيلي أو تأريخي لأحداث العالم بل تقترح نفسها كمحاولة جادة لإعادة خلق العالم داخل كينونة لغوية.²

أشار عبد الرزاق بوكبة إلى أننا لا يمكن أن نسمي عملا جديدا " تجربة" إذا لم يضيف لما سبقه، على مستوى الذات الكاتبة نفسها على الأقل ذلك أنه لا يمكن إغفال التطور على مستوى العبارة والعمارة والهاجس والسؤال.³ فمن بين الشعراء الذين اتخذوا من المفارقات الشعرية سبيلا لتضليل القارئ وادخاله في صراع داخلي وخارجي، الشاعر "رشيد بلمومن" الذي له ديوانين "

1- ينظر: محمد الأمين سعدي، ص، ص، ص: 43، 46، 51.

2- ينظر: محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، 2013، ص، ص، 58، 59.

3- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص138.

سيلفي" و "بعض الشك ... قصيدة" وهما التجريبتان اللتان تتقلان القارئ من نمط تقليدي إلى آخر حدائي.

فقد جنسه الشاعر رشيد بلمومن في الزجل (تجربة زجلية) والزلج كما أشرنا سابقا هو: " من أشهر الفنون العامية، وقد اتفق الدارسون على أن مخترعه هم أهل الأندلس وقد سمي بالزلج لأنه لا يتلذذ به، ويفهم تنغيمة حتى يغنى به ويصوت، ويمنح الزجل ناظمه كثيرا من الحرية، ولا يقيده بصورة محددة فأوزانه متجددة، وقوافيه متعددة بخلاف بقية فنون الأدب الشعبي.¹

لا يتقيد الشاعر في الديوان الثاني بصورة محددة، فيعتمد على المفارقات التي من التأثير على القارئ ما يجعله قادرا على الغوص في المعاني المخفية للنص، وبما أن المفارقة تمكنا من الولوج إلى أعماق النص، ويعد نص " نعيط فيا" مفتاحا لبقية النصوص الأخرى لانطلاقه من ثنائية ضدية أساسها الشك واليقين في قضية الموت والحياة التي تجعله في صراع داخلي مع ذاته. فما هي مسببات هذا الصراخ؟ وما هي المضمرات التي يخفيها داخل نصه؟ وما تأثيرها على بقية النصوص وهل لها دور في التأسيس للمفارقات النصية الأخرى؟

تتجلى المفارقات الشعرية في ديوان بعض الشك..قصيدة، ويمكن ملاحظتها بنويها على مستوى النصوص باعتبارها أنظمة ذات علاقات داخلية بين عناصرها، وخارجية مع السياقات السوسيو ثقافية، وقد امتزجت هذه المفارقات مع النصوص الشعرية ما ساعد الشاعر على إخفاء مقصديته، وهذا الاختلاف الدلالي خلق في النصوص تلاعبا بالمفردات القصدية وغير القصدية ما خلق تداخلا بين البنى والمعاني اللفظية، وولد ثنائيات ضدية كالموت والحياة، الشك واليقين، الدنيا والآخرة.. وبتفكيك هذه الثنائيات ينكشف المعنى الحقيقي للقارئ، وتبقى مقصدية الشاعر مخفية بسبب تعدد القراءات للنص الواحد والذي سنعمل على كشفه في نماذج شعرية تحمل نفس الأبعاد وتختلف في المواضيع؛ وهذا ما يتجلى في:

1-1- البحث عن الذات:

1- ينظر: حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص133-134.

يعج ديوان بعض الشك قصيدة بالعديد من المفارقات على اختلاف أنواعها وتوجهاتها، ما ساعد على تصوير الأوضاع الاجتماعية، فالقارئ يلحظ تعبير الشاعر عن الذات والعالم بشكل عام، فهو يطرح أسئلة مركبة ومرتبطة بالفرد، ويقترح اجابات افتراضية أو محتملة تجمع في داخلها التناقض والتواصل الذي يربك بينها، وقد يجد القارئ نفسه مجبرا على قراءة النص الأول " نعيط فيا" الذي يصور الأبعاد النفسية والفلسفية العميقة للشاعر والتي تنقل القارئ إلى فضاء مفتوح ما يسمح له بفهم الحالة النفسية المتمثلة في "الصراخ الداخلي" الذي يعاني منه الشاعر في معظم نصوص الديوان، ذلك أن الصراخ يعتبره مصطفى محمود: خراب للنفوس وتمزق للأرواح، سببه الأول اعتقاد أصحابها أنهم يعيشون في عالم بلا إله،.. وأنهم يبحثون عن عدل دون اعتقاد في عادل... ويحاولون النهوض بحياة يعتقدون أن مصيرها التراب.."¹

إن كبت الأفكار داخل النفس الإنسانية يؤدي إلى خلق أمراض نفسية يعاني منها الانسان، وهو الأمر الذي جعل الشاعر في صراع داخلي يدخله في حالة من الشك الوجودي (الحياة/ الموت)، فالسبب الرئيس في ذلك هو اعتقاده بأنه موجود بسبب تفكيره الواسع، فالعنوان هنا فاتحة لنص يلخص الفكرة العامة له، وهو أيضا بمثابة بصمة تميّزه عن غيره من النصوص الشعرية، تجذب القارئ إليها فإن لم يحصل هذا الانجذاب بمصيصة العنوان لا سبيل آخر للإيقاع به، فهو يؤدي دورا في إسعاف المتلقي على فهم النص.

إن عنوان النص يحمل للقارئ صورة مبهمّة تجعله يغوص في مجال فلسفي يوصله إلى أن السعادة هي التي تجعل من الإنسان صامتا لا يخرج ما في دواخله ويعبر عنها، فالشاعر قد أكد سعادته الأبدية من خلاله - العنوان-، من منطلق "أن البيوت السعيدة لا صوت لها ولا أحد يتخذ منها مادة للكلام ولا أحد يروي عنها قصة أو يكتب رواية أو ينتج فيلما ... ذلك أن السعادة بدأت والسعادة عنوانها الصمت، فالسعادة في معناها الوحيد الممكن هي حالة الصلح بين الظاهر والباطن، بين الانسان ونفسه والآخرين، وبين الإنسان والله.² بمعنى أن جسد الفرد وروحه كالبيت سعادته تكون بصمته فكلمة الإنسان زاد شقاؤه في الحياة بينما تقوم السعادة الدنيوية على

1- مصطفى محمود، الروح والجسد، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1998، ص13.

2- ينظر: المرجع السابق، ص16، ص20.

الصمت، وهي تشكل بذلك التكامل الحاصل بين كل من الإنسان ونفسه والإنسان والآخرين وكذا الإنسان وربه، وهنا قد تتكون السعادة بمفهومها العام، غير أن الشاعر في حالة من الصراع الداخلي نتيجة ذلك الكبت الذي قد يؤدي إلى تمزق الروح وانفجارها.

ينطلق الشاعر في نص "نعيط فيا" من فكرة جوهرية تحمل العديد من الصور المضمرّة ، أبرزها فكرة الشك في الوجود الذي أوجده "رينيه ديكارث"، إذ استخدم الشك المنهجي بهدف اكتشاف ما إذا كانت هناك حقيقة ما لا تقبل أي شك . فوجد تلك الحقيقة في الصيغة الجازمة " أنا افكر إذن أنا موجود" cogito. Ergo sum أي أنا أفكر لذلك فانا أكون وما دمت أشك فإنني يجب أن أكون موجوداً، وإلا ما أمكنني أن أشك ففي فعل الشك ذاته يتجلى وجودي¹ فبمجرد التفكير فإن هذا الأمر يثبت وجود الانسان حتى وإن كان مخطئاً من منطلق أن الأنا عند ديكارث هي كل الوجود ولا علاقة للغير به خصوصاً الجسد الذي يعده جزء من الطبيعة ولقد شك ديكارث في كل شيء موجود حيث يرى أن هذا الشك لا يمكن أن يمتد الى الوجود نفسه لأنه في فعل الشك ذاته يتجلى وجوده، وقد صور الشاعر "رشيد بلمومن" هذه الذات المقتدرة والحرّة التي عولت على نفسها، وأن شكه سمح له بأن يحكم على الأشياء المادية حيث يقول:

لُو

سَاخ

شَكِي

مَا نَضْمَنْش لَرَض

يُدْهَش المَوْتُ فيَا // يَخَافُ مَنِي²

انطلق الشاعر من مجموع العمليات العقلية والنفسية التي تنتابه على الدوام، في حوار داخلي يجعله يكبت هذه الأفكار التي تراوده ولا يتركها تخرج للعلن، ذلك أن كلمة "ساح" تتفرع إلى العديد من التأويلات فهي تشير إلى الانسكاب والتدفق بمعنى الانتشار بين الناس، فقد أسبق

1- فريدريك كوبلستون، تاريخ الفلسفة الحديثة من ديكارث إلى ليبنتز، ترجمة وتعليق: سعيد توفيق ومحمود سيد أحمد، مراجعة وتقديم: غمام عبد الفتاح إمام، المجلد الرابع، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013، ص133.

2- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص09.

الكلمة بأداة شرط تشير إلى أن شكه لو يخرج للعلن فلن تكفيه الأرض، إلى حد وصوله إلى مرحلة اليقين بأن هذا الشك مولده هو الشيطان الذي يقول فيه ديكارت بأنه "الشك المغالي الذي يصبح ممكنا من خلال الافتراض الخيالي بوجود شيطان خبيث، فإذا كنت مخدوعا، فإنني يجب أن أكون موجودا كي أنخدع إذا كنت أحلم فيجب أن أكون موجودا كي أحلم."¹

إن اليقين الذي يعيش فيه الشاعر يجعله يلعن هذا الشك، والحقيقة التي توصل إليها من منطلق الصيغة التي جاء بها أوغوسطين: إذا كنت مخطئا، فأنا إذن موجود si fallor sum أي إذا كنت مخدوعا فأنا إذن موجود.²

فالشاعر انطلق من حقيقة وجوده التي وإن كانت خاطئة فإنها تثبت هذا الوجود وتحقق السعادة الكاذبة التي عنوانها الصمت والصرخ الداخلي أي عدم الافصاح عنها للغير حيث يقول الشاعر في هذا الصدد:

يَلَايْمَنِي قَلْبِي

نَلْعَنُ الشَّيْطَانَ

نُسَكِّرُ الرُّجَاةَ

/ عَلَى رُوجِي

وَنُعِيطُ فِيهَا³

لقد ساهمت هذه الأفكار في أن يغلق الشاعر على نفسه ولا يصرح بها لغيره، فيحبسها في داخله حتى تتحقق السعادة التي يراها من منظوره الميتافيزيقي، كون السعادة لا تتحقق إلا

1- فردريك كويلستون، تاريخ الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى لينتزر، ص134.

2- المرجع نفسه، ص134.

3- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص09

بالصمت، فحتى وإن كانت أفكاره صائبة أو خاطئة فإنه قد أثبت وجوده كإنسان، ما جعله يقع في حيرة داخلية تركز على البحث عن ذاته حيث يقول في النص الثاني " حيرة":

الحيرة أنك // تطرح سؤال

جاوب عليه

تسمع روحك

وتضحك¹

يفتح الشاعر من خلال نصه المتكون من 9 مشاهد العديد من الثنائيات التي تولد الاختلاف والتداخل، فتبرز بشكل مباشر ثنائية الحضور والغياب* - حضور القارئ/ غياب الشاعر - انطلاقاً من فكرة جاك دريدا الذي يرى أنها جاءت لنقد توجه الخطاب الفلسفي الغربي، وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمتها وممارساتها، وتحويل معادلته المعرفية من ميتافيزيقيا الحضور إلى غياب المعنى وتعدده.² وهذا المبدأ الذي استأثره الشاعر جاء ليتمركز حول ذاته ويسلط الضوء على مؤسساته الفكرية، وقد عملت هذه المفارقة في خلق الكثير من الأسئلة الوجودية التي تتباين بين ما هو يومي يقضيه الفرد داخل مجتمعه، وبين ما هو ذاتي يقوم على تصوير حالته الشخصية التي تعينه على الانفلات من البساطة في الطرح.

إن الهدف من اعتماد الشاعر على فلسفة عقلية في كتابته، هي محاولة إخراج النص الشعري من كيان أحادي الدلالة إلى منظومة لا نهائية من الدلالات التي يكون الشاعر فيها قد

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة ، ص10.

*- الحضور والغياب في الشعر العربي المعاصر ظاهرة نشأت بسبب تغير مفهوم الشعر وانقلاب الشعراء عليه، فلقد كان الشعر في كثير من البيئات العربية والعالمية بانه الناطق بلسان الواقع والمعبر عن الأحداث التي تتفاعل معها الذات والمتكلم باسم العواطف والأحاسيس فقط. للمزيد ينظر: محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة، ص63.

2- ينظر: عماد حسيب محمد، بنار النص، قراءة تفكيكية في الشعر الحدائثي، ص76.

أعطى للقارئ الحرية الكاملة في قراءته وفق مقدرته المعرفية، وهذا ما يعبر عنه التشكل الفلسفي للشاعر الذي أعطى للعقل دوراً فاعلاً في بناء النص.

من بين الظواهر الفنية في النص انفتاح الشاعر على رؤى واسعة تقوم على مجموعة من المتتابعات التي تتسم بالوصف أو السرد، وذلك بخلق متاهات نصية تشوش على القارئ للقبض على معانيها، ما يؤدي إلى اضطراب النصوص واهتزازها، فلا يمكن القبض على المقصدية في الشعر إلا من خلال التفكيك الذي يقضي بحرية الرؤية في استخلاص المعاني.

إن تناوب الأفكار التي صورها الشاعر في نص "حيرة.." محاولة لتوسيع دائرة النقد والقراءة الثقافية التي توصل القارئ إلى حقول لا متناهية، بفضل التفكيك والتقويض الذي يقوم به الناقد وهو ما ينتج عن تفكيك الأنظمة اللغوية للنص الواحد، ما يوصلنا إلى الحدود التخيلية للشاعر التي رسم من خلالها بعداً جمالياً للكتابة، فانقسام النص لعدة مشاهد سردية هو محاولة لتصوير أكبر عدد من التصورات في نص حيرة، والحيرة هنا تعني السؤال الدائم والبحث عن الأجوبة الصريحة لمحطات عاشها الشاعر ويعيشها الإنسان، واللازمة أكبر دليل على حرص الشاعر في خلق حب التفكيك والتأويل.

إن ارتباط الشعر الحداثي بالسرد المشهدي قد ساعد الشاعر في الانفتاح على أماكن وأزمنة متداخلة في نص واحد من خلال تتابعها بشكل عنقودي، بمعنى أن النص الواحد يحتوي عدة مشاهد مصورة لأحداث تتقل حالة من التوتر والقلق الذي تعيشه الذات، وتوضح هذه المعاني من خلال التصوير المشهدي الذي يظهر في النص، حيث تتكرر لازمة " الحيرة أنك" في المشاهد التسعة، ففي المشهد الأول؛ يصور الشاعر الحيرة على أنها سؤال افتراضي قد يقع في بال الإنسان فيجيب عليه، ويشارك نفسه هذا الجواب فيقبله وهو في حالة اللاشعور، ليعبر عن هذا الجواب بالضحك لغرابة السؤال وضحكه المفاجئ.

أما المشهد الثاني الذي صورته الشاعر هو انتقاله من التصوير اللاشعوري إلى الشعوري، ذلك أن الحيرة التي يعاني منها في المشهد الثاني توحى إلى التقليد الذي تعاني منه الذات، أثر الحرص الذي جعل منها تفكر في المستقبل ولم تنتهي من قيود الماضي حيث يقول:

الحيرة أنك

تلوح خطوة ل غدوة

وانت نسيت تنوض

م البارح¹

فالمشهد يحيل القارئ إلى نوع من التوبيخ على الذات المتعلقة بالمستقبل، فالخطوة هنا هي طموح الذات في التحرر المصير الذي كانت تعاني منه من قبل، فلم تكن هذه الحيرة نتيجة التفكير في المستقبل بل الحيرة في عدم الخروج من واقع الذات القديمة، فتخفيض نسبة حضور الشاعر في بناء النص ساعد في فعالية القراءة لأن القارئ هو المعني لأنه المعني بالدرجة الأولى بثقافة الغياب، وهو المدرك لعملية الحضور والغياب داخل النص، وتفكيك المشهدين يظهر أثر القارئ في فهم التوجه الميتافيزيقي للشاعر الذي فضل الكلمات التي تستدعي التأمل في ظل غياب الشاعر، فالكتابة هنا جاءت للكشف عن المتاهة التي تظهر في المشاهد النصية، ونقد هذه المشاهد يحيلنا إلى تأزم بنائها ما يؤدي إلى دخول القارئ العادي في متاهة قائمة على التناقض في الطرح الذي يوصل القارئ إلى معاني مغلقة غير قابلة للتأويل أو الوقوع في الهرطقة.

1-2- النص المتناقض/ التضاد والتنافر:

يضع الشاعر في مخيلته طرفين مكتملين غير متشابهين، فتحدث مفارقة التضاد والتنافر بين المواضيع أو دلالة الألفاظ، ذلك أن هذه المفارقة كما يقول فلايشر fleischer وميشيل michel

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص10.

هي نوع من الدلالة المحولة في مقابل الدلالة الأولية، إنها تصوير آخر للمعنى يؤول إلى المعنى العكسي ومن أجل ذلك يترجم أو يحول إلى ضده،¹ فالتصوير الشعري الذي يقوم على ثنائية التضاد ليس مقتصرًا على الشاعر بل حتى القارئ، فقد جعل من النص فضاءً للتناظر الدلالي ليعكس حركية التلقي، ويجعل من العملية الأولى (نص، لفظ، علامة،) تمثل البناء والثانية تمثل الهدم وبهذا فإن النص الواحد يحمل دلالتين متناقضتين، يربطهما مساحة التوقع التي يفرضها النص على التوقع ففي نص "فحولة"، يفتح الشاعر مساحة للقارئ لسد الفجوة الواضحة بين العنوان (فحولة) واللازمة (نصغار) حيث يقول:

نصغار

وانا نكتب لقصيدة

نُخاف نُشك

في فحولتي²

يحمل النص من خلال عنوانه دلالة التناقض لأن كلمة الفحولة من المصطلحات التي أطلقها العرب على قوم من الشعراء، وقد أرادوا بالفحولة الجزالة أي؛ الفخامة في الأساليب وقوة التراكيب، وضمير المتكلم هنا زاد من تنافر العنوان واللازمة التي فرقت بين فحولة الشاعر والخوف من كتابة القصيدة، وهو الأمر الذي فتح باب التأويل أمام المتلقي، ذلك أن الشاعر بتوظيفه لكلمة (نصغار) يسقط على نفسه الفحولة التي يدعيها، والصفات التي يوردها في الشذرات الأخرى لم تلغ خوفه حيث يقول:

نسلخ الما

1- محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة، ص46.

2- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص23.

نَقَى الظُّمَّة

نقفز م فوق الرِّيح

ندخن السحابة

ندخن السحابة

نعري الشيخ على صدري

نُتعلّم نكذبُ ونُلونُها

بالما¹

إن الصور الشعرية التي تتبعث من الشاعر لم تصفح له بأن يجعل من نفسه شاعرا أمام القصيدة، فهي تنهياً دائماً لاستقبال شيء مدهش يغلب مكانتها، وهو بخوفه وشكه في فحولته ينقل النص من نص عادي إلى نص يسد به اشكالية يواجهها في حد ذاته، اشكالية الوجود؟ ومكانته أمام النص التقليدي الذي أثبت الشاعر فيه فحولته، فعلى الرغم من التخيل الذي وصل إليه الشاعر يبقى نصه محل شك واستصغار لدى القارئ الافتراضي الذي يكتسب صورة ثانية تزيد النص صورة جمالية من خلال قراءته.

يخاثل الشاعر القارئ من خلال هذه المفارقة التي يصعب كشفها أو فهمها لأنها تجمع بين متناقضات مختلفة في نص واحد، فقد تتجاوز التضاد اللغوي لتتحقق على مستوى المعنى العميق وهي رؤية الشاعر للأمور، ذلك أن التعبير على موضوع يقبل التناقض يقتضي وجود رؤيا واصفة وأخرى قارئة تقبل جميع الرؤى.

1- رشيد بلومن، بعض الشك قصيدة، ص23.

إن تأثر رشيد بلومون بالشعر الشعبي المغربي جعله يرسم هذه المتناقضات من من خلال الأسلوب الشعري الذي اتبعه والقائم على السؤال الدائم والبحث في الوجود، متأثراً بكتابات أحمد لمسيح الذي أصدر مجموعة شعرية بعنوان "قتلتني القصيدة"، والتي تجسد وتجاوز سؤال الموت، وكذا أحمو الحسن الأحمدى الذي يكتب وفق نفس الأسلوب الشعري، حيث يقول أحمو الحسن الأحمدى باحثاً عن القصيدة:

كنت دواية

وكنت قلم

الورقة كانت حلم،

عليك نوشم

عليك نزمم

نربي شي كذبات

نكتبهم باش تحن القصيدة¹

انطلاقاً من التراكيب اللغوية التي استخدمها الشاعر والتناقض الذي يشد انتباه الدارس في النص لبلوغ الهدف (القصيدة)، فإن مفارقة التناقض الحاصل بين زوايا النظر تظهر لنا الموقف على عكس حقيقته، فنص حيرة ينطوي في جوهره على تضاد ولا تدركه إلا من خلال إدراك التناظر الحاصل بين الألفاظ الذي استعان به رشيد بلومون، فقد ذهب الدكتور ناصر شبانة إلى التأكيد بأن مهمة اللغة صارت أكثر تعقيداً ويجب أن تتخلى عن قيود المعنى حتى شروط التلقي، حيث يقول:

1 - أحمد لمسيح، 2022/01/08. <https://web.facebook.com/profile.php?id=100069262996309>

لا بد من انفصال آخر وآخر هذه المرة ينأى باللغة تماما عن التبعية للمعنى، بل قد يصل بها الأمر بها إلى ان تكون نقيضا مباشرا للمعنى في بعض الأحوال.¹

2- المفارقات الزمنية:

يعتبر الزمن عنصرا فاعلا في بناء النص الشعري فالشاعر يحتاج إلى نظام زمني لخلق تتابع في الأحداث، فتارة ما نجده يوزع الأزمنة على فضاء النص الواحد فيخدم حركيته ويهيئ أرضية بنائه ما يساعد في قراءته والنظام الزمني حسب جيرار جينيت هو: دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما أو مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك.² ومنه فإن قراءة ديوان بعض الشك قصيدة يحدد لنا مفارقات زمنية تفرز حركتين زمنيتين هما الاسترجاعات والاستباقات، والمفارقات الزمنية هي؛ خروج الشاعر عمدا أو عن غير عمد عن الترتيب الزمني، وتتجلى في تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

2-1- الاسترجاعات الزمنية:

الاسترجاع حسب تزفيتان تودوروف العودة إلى الوراء،³ وهو حسب جيرالد برنس " مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، إنها استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر"⁴ ويتجلى في شعر رشيد بلومون بسياقات مختلفة، ليعيد القارئ إلى أحداث الماضي، ومنها قوله:

1- ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعد يوسف، محمود درويش انموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص17.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.ب، 1997، ص47.

3- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1990، ص48.

4- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد امام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص16.

الحيرة أنك

تعاود صغرك

تلقى روحك كنت كبير

وأنت تسأل السما

تقفز مرات

يمكن تقيس السحاب¹

ورد هذا الاسترجاع في المقطع السادس من النص الثاني، واصفاً الحيرة التي انتابت الشاعر في حاضره، ويعودته للماضي فإنه يشغل القارئ بقراءة الحكايات التي ضمنها داخل كل شذرة، وبهذا يكون الشاعر قد استرجع أحداث الماضي وعرف بنفسه أو واقعه الاجتماعي والثقافي، الذي يمثل طبيعة الفرد في المنطقة من منطلق الرؤية الوجودية التي يطرحها في مخيلة القارئ وبهذا يكون قد تمكن من خلق تداخل روحي بينه وبين المتلقي.

إن الاسترجاع هنا سرد حكايات وومضات من حياة الفرد يعيشها في صغره والشاعر قام باستنكارها، والسؤال الذي يتجدد في كل مقطع هو تمهيد للسؤال وللاسترجاع الذي يظهر في النص الرابع " طاب الطين " حيث يقول:

طاب الطين

كُبر السؤال

فُلْتُ من بين

1- رشيد بلومن، بعض الشك قصيدة، ص 11.

اصباعي¹

فالشاعر من خلال هذا المقطع كسر خطية الزمن التي ابتدأها في النص الثاني بإثبات وجوده المتقدم عن القارئ ووضعه في متاهة زمنية، وبهذا خلق لنفسه وجوداً، على الرغم من أنه على دراية بالأحداث، فهو في موقع السارد العليم وهذا ما تؤكد في النصوص الأخرى باعتبار الشاعر مسترجعاً وقاصاً لأحداث سابقة وعلى دراية بها وأنها تمر على حياة الفرد وتدور في مخيلته.

يعود الشاعر في نصوصه إلى أحداث عاشها في الماضي ليوهم القارئ بأنه يتجه إلى الوراء، غير أن الكتابة هنا في اتجاه حقيقي وخطي يبقى الشاعر فيها مجرد سارد لأحداث عاشها في الماضي تتدمج مع حياة القارئ ما يولد صورة استرجاعية في مخيلة القارئ.

استطاع الشاعر من خلال الاسترجاعات التي تروي واقع اجتماعي وثقافي خاص به وعام مرتبط بالأفراد، وبهذا تتوالى الحكايات والاسترجاعات التي صورها بطريقة شعرية أو في قالب شذري، تظهر لبنته الأساسية من خلال اتباع المنحى التتابعي للأحداث التي تروي واقعا تاريخيا أو سياسيا أو دينيا وحتى فلسفيا، باعتبار أن الشاعر فضل التصوير الميتافيزيقي لفه الأشياء في عديد من النصوص والعنوان أكبر دليل بانطلاقه من مبدأ الشك الذي يمكنه من تصوير ما يخدمه.

إن هدف الشاعر من استرجاع الأحداث في قالب شذري هو تعريف الشاعر بنفسه وكذا مقدرته على التصوير خاصة إن كان التصوير بطابع رمز وبطريقة مكثفة تستلزم تفكيك الوحدات النصية لبلوغ مقصدية الشاعر المضمر، وبهذا فإن التصوير والتوالي في الاسترجاعات هو استئثار للقارئ لتفكيك ما لم يقله النص، حيث لا تخلو الاسترجاعات من اخبارنا بحال الشاعر نفسيا واجتماعيا وبهذا يصور ما هو مادي وما هو ميتافيزيقي بهيمنة رموز على شخص الشاعر السارد كالريح والليل والقبر والتراب والطين وغير ذلك حيث يقول:

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص13.

كنت ريح

كي كان قلبي فارغ

الريح بلا وطن

بلا دين

بلا جنسية¹

لقد وردت هذه الاسترجاعات الزمنية بطريقة متواصلة في نصوص الديوان، لزرع صفة التواصل الداخلي والخارجي، باعتبار أنها بنى أساسية في بناء النص الشعري من ذلك الرموز والصور الشعرية التي تحيلنا إلى ملامح الصورة القديمة، فالقراءة العميقة للنص توجي إلى التغير الذي حصل للشاعر، فتشبيهه نفسه بالريح يشير إلى أنه مر بالعديد من المراحل في حياته، منها السهل والصعب، وهو الذي ترك أثر صورته في نصوصه، ذلك أن الريح ظاهرة طبيعية ترتبط حركيتها بآثارها على الطبيعة فإما التدمير/الخراب أو إعادة البناء والتجديد، فالشاعر يعيش في حالة من العذاب الداخلي الممتلئة بأمل التحرر والخروج من قفص كبير، فلو ربطنا النص بالعنوان نلاحظ أنه كان يفكر في الطيران/ الخروج من الوطن الذي اعتبر نفسه غريباً فيه بقوله؛ الريح بلا وطن، بلا دين، بلا جنسية، والريح يحمل دلالة عامة ويقراً على أنه أي شخص يفكر في الخروج من الوطن.

إن حياة الشاعر في قلب مستمر جعله يصفها بالريح الذي يؤدي إلى التدمير وتغيير المعالم، والشاعر بتوظيفه لرمز الريح يؤكد طبيعة الاسترجاع الزمنية، كيف كان؟ وكيف أصبح مع مرور الزمن؟ فذات الشاعر تعاني من تغير أحوالها ما جعلها دون وطن ولا دين ولا جنسية، فهذا تهكم على الوضع الذي يعيش فيه الشاعر.

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص26.

إن الاسترجاع في الشعر الحدائثي لم يصبح جليا للقارئ ففي بعض النصوص لا يستخدم الشاعر غير مجموعة من المفردات التي تتطلب قراءة متمعنة وربط بين العنوان والرموز الدالة، ذلك أنه جعل القارئ يغوص في معاني النص، ففكرة نظير كما يقول الشاعر تنتاب الشاعر مع كل شك في الوجود وحتى قبل ولاته، حيث يقول:

فكرة نظير

جاتني مع الشك

الشك في عرف الشجرة

الشك في جيه الريح¹

وهكذا فإن استرجاع الأحداث مرتبط بأبعاد فلسفية أساسها الشك واليقين الذي يعاني منه الشاعر، والذي جمعه في نصوص مرجعيتها الأساسية هي الشك في كل شيء، وهذا الشك عانى منه الشاعر في صغره ووصفه في نصوص يدعي الشاعر أنها قصيدة، ومن هنا يتضح أن الشاعر مدرك أنه في صدد كتابة مشروع شعري شعبي بدأ يعي أسئلة الكتابة التي تتطلب قراءً يدركون المعاني المضمرة.

2-2- الاستباق:

الاستباق هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث أو الإشارة إليه مسبقاً،² وعليه فإن الاستباق في السرد الحكائي أو الشعري إذا ما اعتمده الشاعر فإنه يقدم تمهيدا لما سيحدث لاحقا، بطريقة مضمرة تعمل تحقيق الحدث على الرغم من تلاعبه بالمسار الزمني فقد استغل الاستباق الزمني

1- رشيد بلومون، بعض الشك قصيدة، ص27.

2- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د.ت، ص80.

ليحدد لنا المستقبل وهذا ما يتجلى في الاستباق الذي بنى عليه الشاعر فكرة موت الربيع حيث يقول:

عَدْمُوهُ حَتَّى مَاتُ.

الرَّبِيعُ...

يَبْسُتُ زَرْيَعَتُو

مَا كَانَتْ هَذِي طَبِيعَتُو

كِي كَانَ حَاكِمَ فَمَّو¹

النص يضيف للديوان حسا طبيعيا بتوظيف الشاعر لرمز من الرموز الطبيعية يمثل ظاهرة فصل الربيع الذي يتصف بالبهجة والزينة والاحضرار والذي تبرز فيه زخارف الطبيعة، وقد اختزل الشاعر النص كاملا باستباقه لحال الربيع، حيث صرح قائلاً: **عَدْمُوهُ حَتَّى مَاتُ**. والنقطة الواردة تثبت أنه استبق العمل الشعري كاملا في البداية، وما جاء بعد ذلك إنما هو تفسير لسبب الإعدام والموت، وما الربيع هنا إلا رمز وظفه الشاعر ليعبر عن حالته النفسية.

المبحث الثالث - صورة المرأة في الشعر الشعبي النسائي

إن الاهتمام الكبير بالكتابة النسائية (شعر/ نثر) ولد العديد من الأسئلة النقدية التي أثارها النقاد والأدباء وحتى القراء، وذلك نتيجة خوض المرأة الكاتبة أو الشاعرة في قضايا مختلفة تمس المجتمع وحال المرأة داخله، وقد تتوافق الآراء أو المواضيع تارة وتختلف تارة أخرى من امرأة إلى أخرى، إلا أن الأهداف الرئيسية لهذه الكتابات هي واحدة سواء أكانت في الشعر أو النثر في الأدب العامي أو الفصيح.

1- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، ص33.

إن اهتمامات المرأة الشاعرة تصب في الأغلب حول تكوين الأسرة والمجتمع ومعاناتها في اثبات وجودها داخل المجتمع الذكوري الذي يرفض تحرر المرأة في جميع المجالات، ما جعلها تتخذ منه مبدأً لتصوير حقيقة الطبقات الدنيا في المجتمع، وهذا من باب تقريب المتلقي لها، ذلك أن الواقعية في الأدب تجعل منه وسيلة لكشف المشاكل والقضايا الاجتماعية عن طريق تحليل الواقع وفهمه.¹

وهذا يعكس قانون الخطابات الاجتماعية والثقافية والايديولوجية، فغالبية الشاعرات تشكلن فكراً وايديولوجياً في فترات سابقة والتي شهدت ظهور أنواع جديدة من المشاركات الاجتماعية والسياسية والثقافية، كالثورة التحريرية والاستقلال، ونظام المجتمع الجزائري القائم على تقييد التحرر النسائي.

إن كتابات المرأة الشاعرة تختلف عن كتابات الرجل وتفكيره وكذا فلسفته، فهو الذي رفع من شأنها معنوياً باعتبارها (الأم، الأخت، الزوجة، الحبيبة.) والشعر يصور الصراع الدائم بين المرأة ووضعها داخل المجتمع، ولعل هذا ما جعل بعض النساء ينقلن حول السلطة الرجالية والاجتماعية، فحارن من أجل تغيير الأحوال الاجتماعية بسبب الهيمنة الذكورية المطلقة، وهي من بين الأساليب التي اعتمدها المهمشون في المجتمع وهو ما يسمح بالحديث عن الثقافة.

اتخذت المرأة مسالك عديدة ومختلفة للتعبير عما يختلج نفسها، فالقارئ للنصوص الشعرية النسائية الشعبية يدرك في طياته ملامح وصفات بارزة تخدم بلاغة المعنى، وتستند في ذلك على كسر المألوف والسائد والعمل على تجاوزه، ما جعلها تلتجئ إلى التمثيل البسيط المتولد عن الظروف الاجتماعية التي كانت تعاني منها المرأة، والمرأة الشاعرة لا توظف هذا الأسلوب اعتباطاً إنما يحمل في طياته دلالات وإيحاءات عن واقع المرأة الجزائرية، ويوضح هذه الفكرة بوشوشة بن جمعة في كتابه؛ الرواية النسائية المغاربية حيث يقول: "كان لظهور مثل هذه الكتابات الصادرة

1- رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق، عمان/ الأردن، 2003، ص152.

عن المرأة أن لفتت نظر النقاد إليها، ليس لما تتوفر عليه من قيم فكرية وجمالية فحسب، بل ولصدورها أساسا عن جنس الأنثى الذي بدأ يعلن عن وجوده ويسجل حضوره في الحقل الأدبي الذي كان حكرا على الرجال أو يكاد.¹

يمثل الشعر الشعبي النسائي في منطقة برج بوعريريج فضاءً مركبا تتمظهر فيه الذات الأنثوية في علاقاتها مع الآخر، والملاحظ أن المنجز الشعري شفافيا أو كتابيا سعى إلى البحث عن الهوية لتفعيل وجود المرأة داخل المجتمع، وكذا قراءة العالم بحسبها الانساني المرهف ورد الاعتبار لها ولوجودها داخله، والسعي إلى إلغاء فكرة الاختلاف التي صنعها الواقع بين الذكر والأنثى، فهل يمكن القول أن المرأة تكتب بشكل مختلف عن الرجل نتيجة الاختلافات البيولوجية والثقافية؟ هل أن معالجة القضايا الاجتماعية والثقافية بطريقة بسيطة هو رغبة في البوح الداخلي، أم أنها تقويض لسلطة الرجل والهيمنة الذكورية ورغبة في التمرد والتحرر؟

1- نسق إثبات الوجود في شعر مشري يمينية:

إن وعي المرأة ونظرتها للحياة وما يحيط بها حرك فيها فعل الكتابة، الذي استطاعت به أن تغوص في هموم المجتمع لكشف الواقع الاجتماعي، فعن طريق الكتابة تستطيع المرأة أن تحقق حضورها الأنثوي، وتثبت وجودها في ظل الهيمنة الذكورية من خلال اكتساب لغة وأسلوب خاص بها يميزها عن الآخر، فتتخطى حاجز الضعف الذي تعاني منه من خلال انتاج نسق لغوي وشعري خاص بها.

صحيح أن الذات الأنثوية ذات مهمشة في الساحة النقدية وفي سجلات الكتابة الشعرية والنثرية، إلا أن المرأة جعلت من الشعر الشعبي منبرا أدبيا خاصا بها، لتكشف به عن قضايا الجنس الأنثوي فتتكلم بلسانهم وتعبّر عن وجهة نظرهم، فقد عبرت عن الأمومة والأسرة وعلاقتها بالآخر، وكذا الحديث عن الوطن الذي يعد حيزا ضروريا لأي فرد، والذي ترى فيه الشاعرة أنها حالة فيه وجزء لا يتجزأ منه ولا بد أن يكونا متكاملان كالروح والجسد، غير أن هذا التعبير لا

1- بوشوشة بوجمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الابداع وملاحم الخصوصية، دار كتابات، ط1، تونس، 2017 ص15.

يتجاوز حدود النص مهما كان نوعه نظرا لما يفرضه المحيط الاجتماعي، وهذا ما عبرت عنه الشاعر مشري يمينة في دواوينها كقولها:

أرض بلادي أولاد حناش بتربتها الزينة وعبادها الصالحين

ومقام الشهيد عالي واعلاوه ألي سقطو فيه أبرار

فيها قمح الوجة شتلة مشتولة وعبادها مكرمين

أولاد قرن الكيش والصرى الثلاثة وبلا ما ننسى ناس البور¹

تكشف الشاعرة عن أصلها وتدافع عنه كمحاولة لإثبات الوجود في ظل وجود الرجل، وفي نفس الوقت تشير إلى انتمائها إلى وطن أكبر وهو الجزائر الذي مثلته بمقام الشهيد، فمن خلال هذا المنطق الذي اعتمدته الشاعرة فإنها تقف موقف مساند للرجل الذي لفت الانتباه من خلال الشعر الوطني، وهو ما جعلها تطرق العديد من القضايا الثقافية التي تمس الانسان من ظلم وقهر وأمية وتعنيف جنسي وجسدي ومعنوي، كتحسرها على بيع أرض والدها في نص أبعثوا رسالة مع الحلم:

أبلادك يا بابا حطوها للبيع ** لحقت الحطبة والمتن والبديع

أبلادك يا بابا سموها الناس ** راقد أو ما فطنت وداك النعاس²

وتعدد الشاعرة كل ما يتعلق بخصوصياتها ومشاكلها وتطلعاتها وعلاقتها بالآخر سعيا منها لإثبات هويتها ووصف ذاتها، على الرغم من لغتها المبسطة التي تقند بها رأي النقاد الذين يتفقون مع رأي غلبت وغوبر بقولهم: وجدنا حالات عدة من النقاد الذين يعرفون المؤلفة بـ "ربة البيت" وبالتالي يرفضون أي شيء تنتجه.³ كقولها في نص علم ومردوم:

1- مشري يمينة، وصايا العصامية، ص172.

2- مشري يمينة، بالقيم والأعمال تصلح الأجيال، ص165.

3- عبد الله أحمد هوار، ما بعد الحداثة، البنيوية والنسوية، ص104.

لقلوب اللي ترحم راهم قلال اليوم ** في المية تلقى واحد يدافع على المظلوم

وكتاه بيان قصيدي اللي راه مغموم ** اطلع يا فجر يزهي قلبي المهموم

الشي اللي راني صنعتو شوفو كيفاه مردوم ** الحواجز عدة ولمن نوجه اللوم¹

إن إثبات وجود المرأة الشاعرة يمكن أن يفتح الجدل في النقد الأدبي، من منطلق مسألة الكتابة الأنثوية، وسيتركز البحث عن ملامح الكتابة التي تبرز الاختلاف مع الكتابة الرجالية، فقد ضلت المرأة تسعى لقلب موازين القوى واثبات وجودها داخل المجتمعات، حيث تكمل في نصها قائلة:

راعيو هذا الانجاز طالع من الصميم ** ما بانش هذي مدة راه ارجع قديم

حببت نبين فني وتشوفوه مخدوم ** يظهر على الشاشة واسمي عليه مرسوم

طفاو علي النور وخلاوني في الظلام ** علمتني التجارب الذكاء والاهتمام²

فعلى الرغم من أنها تكتب بشكل مختلف عن الرجل إلا أن هدفها هو إيصال فكرتها ورسالتها، وهذا الاختلاف متولد عن الاختلافات البيولوجية (كالتجارب الجسدية؛ الطفولة، الرضاعة، الحيض) أو الثقافية (الأمية، الدرجة العلمية) وهو ما أنتج خطابا شعريا مختلفا عن الخطاب الذكوري، فقد تحدثت شوالتر showalter الممثلة الرئيسة للنظرية الأدبية الانكلو-أمريكية في مقالها النقد النسوي في القفار feminist criticism in the wilderness عن نوعين من النقد النسوي؛ الأول وهو الذي يقدم قراءات نسوية لنصوص الذكور التي يتم فيها التشكيك بالقوالب النمطية للمرأة في الأدب، والثاني من شأنه تشكيل اطار انثوي لتحليل أدب النساء وتطوير نماذج جديدة.³

1- مشري يمينة، بالقيم والأعمال تصلح الأجيال، ص118.

2- المرجع نفسه، ص118.

3- المرجع السابق، ص106.

إن ظهور المرأة المتمردة والكاتبة في المجتمع خلق نوعا من المفارقات بوصفها كاتبة أو ناقدة أو شاعرة، وهو ما فتح باب تحرر المرأة من القيود الاجتماعية والأبوية التي تبعتها عن الخارج، فإذا ارتبط الرجل بقوة السلطة الأدبية فإن المرأة ترتبط بغياب مثل هذه القوة وهذا بفكرة عبر عنها أوتو وينغر: "ليس للمرأة حصة في الواقع الأنطولوجي".¹

وقد عرفت المنطقة مجموعة من الأسماء النسائية اللاتي عرفن بعصاميتهن وكفاحهن لتحقيق الأفضل للمرأة الجزائرية كالمغنية شريفة القبائلية، التي نشأت في بيئة متشددة تمنع تحرر المرأة وهو ما جعلها ترحل إلى مدينة أقبو ببجاية لتواصل مسيرتها الفنية، وكذا الشاعرة مشري يمينة، طيب شريف يامنة اللتان حاربنا ظلم المجتمع، وظلم الأمية ومختلف ظروف المجتمع الملتزم إلى بلغتا رسالتهما القائمة على حب الابداع بكسر حاجز الأمية الناتج عن الاستعمار الفرنسي، وبهذا تمكنتا من الكتابة والتعبير الذي يعرف بالعصامية والاعتماد على الذات.

حاولت المرأة أن تحقق هويتها الأنثوية من خلال الشعر الشعبي، باعتبار أن الكتابة تفجير للمكبوت الذي تعلنه في علاقاتها مع المجتمع، فعندما تكتب تستطيع أن تبني وتهدم، تنفي وتثبت،... فهذا البوح الصادق ناتج عن حالة شعورية تتحقق من خلال الكتابة التي تسعى المرأة من خلالها إلى إثبات وجودها، والتأكيد على استقلال كيانها والبرهنة على ما تمتلكه من قدرات فكرية وجمالية، ومواهب هي ليست دون ما يمتلكه الرجل الذي دأب على الارتياح في كل ما ينبثق عن وجودها ويحيط به.²

2- صورة المرأة الأمية والمتعلمة:

يتجلى وعي المرأة الشاعرة عبر تصويرها لقضايا اجتماعية، تحنل موقعا في مصلحة الجماعة، كتصوير حالة المرأة الأمية والمتعلمة، وعلاقتها مع الآخر المركزي (الأب، الزوج، المجتمع بكل قواه الضاغطة، وتصوير حركة التمرد على الآخر بتأسيس ذات مستقلة، وتظهر

1- المرجع نفسه، ص104.

2- بوشوشة بوجمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الابداع وملاحم الخصوصية، ص54.

جملة هذه القضايا في شعر مشري يمينة، التي أخذت من اللغة البسيطة وسيلة للتعبير عما يختلج نفسها من خلال كسر حاجز الأمية والتخلف العلمي عن الرجل ومختلف أفراد المجتمع، بالتعلم والسعي لمحو الأمية التي تولدت عن مجموع الظروف الاجتماعية والثقافية، حيث تقول مشري يمينة في قيمة العلم:

مكانش حاجة قد العلم ألد من لحم الشاة ** الي طعمو يشتهييه غير هو من الشهوات

والي ما يعرفلوش يحسبو سحابة ومشات ** يا أهلي وناسي هذي موهبة من الله جات

بلدتنا صارت بالابراهيمي في القمات ** هو انتقل إلى رحمة الله وترك لنا الشهوات

وفقني يا ذو الجلال ونصير من الشاعرات ** حتى نقدر ندافع بالنور على الظلمات

ويصبح ليا كتيب ينبع من المطبوعات ** ويتسجل اسمي مع صديقاتي الأدبيات¹

رغم الأسلوب البسيط الذي تعبر به الشاعرة عن قيمة العلم في المجتمع ومعانها من الأمية، إلا أنها توجه رسالة للآخر تصور فيها ذلك الصراع الكبير الذي تعاني منه، لتخرج من بوتقة الضلال إلى الانفتاح والتطور والانعقاد من قهر البناء الاجتماعي التقليدي، وإعادة تشكيله بما يتوافق ومشروع تحررها الاجتماعي الذي يستغرق جهدها، لتصبح واحدة من الشاعرات اللواتي يعبرن عن حال مجتمعهن.

إن الشعور باستلاب الهوية وحق التعلم داخل المجتمع، هو تصوير لوعي الشاعرة التي كسرت شبح الأمية، وهي بهذا إحدى نماذج الكتابة النسوية، وقد عبرت عنها في شكل نصوص شعرية وإن كانت أقل اكتمال من النصوص الرجالية إلا أنها نصوص عصامية لها القدرة على معالجة قضايا اجتماعية وأخرى ثقافية، لتبرز بذلك انعكاساتها على الذات والآخر.

يحمل العلم مكانة أساسية داخل المجتمع، من منطلق النزعة النفسية التي يخلقها للمرء، ففيه تتولد نزعة التحدي والرفض للقيم والمعايير الاجتماعية التي علقنت في ذهن المرأة الأمية منذ مرحلة

1- مشري يمينة، بستان الحكمة، ص22.

الطفولة، وهذا ما خلق اختلافا في نظرة الأمية والمتعلمة، وما خلق فيها حب الكتابة والتعبير عن دور العلم في تطوير العقليات، وتكشف هيمنة هذه الأنساق عليها بطريقة تجعلها ترضخ للواقع كما هو، بالإضافة إلى العمومية التي يتميز بها النص من خلال عدم ارتباطه بزمن أو مكان معينين، وبهذا يكسب النص مدى واسعا يتجاوز به المعنى الفردي بل الجماعي ما يجعل الموضوع المتناول رمزيا لبقية المجتمعات العربية التي عانت ولا تزال تعاني من مشكل الأمية حيث نشرت هذه القصيدة في الشعر الملحون اعتراف بالتحدي الذي أبدته، تقول الشاعرة في نص المرأة مدرسة:

مدوا اعتبار للمرأة وخاصة منهن الصالحات

كونت جيل الغد ومارست الصناعات

هي الأم والبنت وعليكم شمعة ضوات

أرحمنا يا مجتمع وشجعنا على الإنجازات¹

هل تتحدث الشاعرة في هذا النص عن المرأة ذاتها أم عن المرأة (الصامتة)، بوصفها المرأة التي يحددها الظرف البيولوجي والثقافي؟ أو بعبارة أخرى هل أصبح تعبير المرأة في حقها بالتعليم والتطور حقا مشروعا. فكما يبدو من عنوان النص (المرأة مدرسة) يمتد موضوع العلم ليصبح معادلا رمزيا للمرأة العربية التي عانت ولا تزال تعاني من مشكل الأمية، فمشكل التعليم دال على المرأة المضطهدة داخل المجتمع، وهذا دال على المناهضة الكبيرة لكل تمييز وعنف ضد المرأة، ما يجعل الآخر فيه دالا على الرجل المتسلط والتقليدي.

تناولت الشاعرة العصامية مشري يمينة موضوع التعليم وسلطت الضوء عليه في العديد من النصوص، باعتبار أنها تخرج المرأة من مرحلة الصمت إلى التواصل الشفوي الذي يضمن اختراق مبدأ الاحتكار الذي سيطر عليه الرجل، حيث تقول: عندما تتحرر المشاعر، تتدفق الأحاسيس وتحل عقدة اللسان، فتترجم هذه الأحاسيس إلى كلمات تبني موضوعات هامة من أعماق المجتمع.²

1- المرجع السابق، ص170.

2- مشري يمينة، بالقيم والأعمال تصلح الأجيال، ص18.

إن هاجس الأمية الذي عانت من المرأة الجزائرية بعد الاستقلال ولد فيها الكثير من التحولات والتصورات والخطابات الأيديولوجية، ذلك أن المرأة التي تكتب استطاعت أن تخرج عن العرف الاجتماعي المعلوم والذي سيطر عليه الرجل، وبعد أن تمكنت من تخطي مجموع الحواجز اعتبرها الرجل غير مبدعة، من منطلق أن أسلوبها لم يصل إلى أسلوب الآخر ما ولد لديها هاجس الكتابة فالسلطة الرجالية جعلت من المرأة تتراجع عن طموحها في بلوغ كتابات الرجل وهذا ما يتجلى في قول الشاعرة:

عدت نخاف من التتلاف * * عندهم ما نسوى راني نتعاف

طيحو بقيمتي والقلب أرهاف * * أصبرت أصبرت جاني بزاف

ما تديني يا رجلي راني عدت أنخاف * * لا ياخذوا عقابي ويطارشوني بالدراف¹

3- صورة المرأة الملتزمة:

الالتزام في الشعر ظاهرة عرفت منذ القديم فهو ضرورة أملتتها مختلف الظروف الاجتماعية والثقافية، والشاعر الملتزم مقدر للفكرة التي آمن بها ما يعني أنه قادر على تحقيقها والدفاع عنها ذلك أن الأديب الملتزم حسب محمد مندور هو المقدر لمسؤوليته إزاء قضايا الانسان والمجتمع في عصره.² إن التزام المرأة الشاعرة بقضية الأنثى الجزائرية هو محاولة لإبراز دورها الذي لا ينبغي أن يكون أقل أهمية من دور الرجل ، بالرغم من الأوضاع التي مرت بها في مرحلة الاستعمار وما بعدها، فاختيار مشري يمينية طريق التحدث عن المرأة وأحاسيسها يستحق التكريم لالتماس روح المسؤولية النضالية، سواء أدبيا أو أخلاقيا بالإضافة إلى اهتمامها بالقضايا الوطنية والاجتماعية كالفقر والزواج وتحرر المرأة الذي جعلت من كتابها مثالا يقتدي به الجيل الجديد، تقول في هذا النص معاناتها الأولى التي بدأت بها:

1- مشري يمينية، وصايا العصامية، ص211.

2- وهبة مجدي والخطيب كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص58.

حسبتوني كرة في الملعب والأرجل تصطاد دفعها** * أيها اللاعبين هذي انسانة كقوا عن ظريها

هذه الموهبة الله عز وجل هو اللي أتى بها ** * قلت هذا شعر الترعوين وطيحنتو بقدرها

لن أنسى ما عانيت والتاريخ يبقى يتفكرها ** * مزقتي الورقة وعلى وجهي رميتها¹

إن الرغبة التي تمتلكها الشاعرة ساعدتها في تجسيد ووصف الحالة السوسيو ثقافية التي تعاني منها المرأة الأمية، والتي جعلتها تمارس قناعتها في التحرر والذي لا يتحقق إلا من خلال النضال النسوي المشترك من أجل خلق جيل متعلم قادر على التعبير، ومجابهة الرجل الذي سيطر على الساحة الأدبية والاجتماعية، فقد واجهت الظروف الصعبة لتعبر عن الظروف السلبية التي عانت منها وتعاني منها أي امرأة جزائرية كالتعبير عن حاجز الأمية والمعاناة التي جعلتها تخرج من بوتقة الأمية إلى العلم فالالتزام في قضايا المرأة والمجتمع تقول:

كنت بالأمس في الريف أمية ** * وبالطموح والارادة سأحقق الأمنية

أكتب الخواطر وفيهم أجد الشهية** * الغيظ أفتح الباب وخرجت الحان خفية

أحكي عن ما مضى وما عملته البيروقراطية** * بإذن الله سأخرج من القبر حية²

إن كتابة المذكرات الذاتية يعد اعترافا شخصيا لحالة شعورية تتوافق مع الحالة النفسية، هربا من القلق النفسي أو تحليلا لظاهرة منتشرة في المجتمع، فالشاعرة تصرح بأنها كانت تعاني من الأمية، إلا أن الطموح والارادة التي كانت تتميز بهما ساعدها في تحقيق الأمنية وهي التعلم، وهذا الطرح يلتبس منه القارئ التحليل الذاتي للواقع الاجتماعي.

تعكس الدواوين الثلاثة (وصايا العصامية، بستان الحكمة، بالقيم والأعمال الصالحة تصلح الأجيال) للشاعرة مشري يمينة حاجة المرأة في التعبير عن الواقع الاجتماعي، فعبرت عن مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية في نصوص تحمل جميع الأبعاد السوسيو ثقافية،

1- مشري يمينة، بالقيم والأعمال تصلح الأجيال، ص109.

2- مشري يمينة، بستان الحكمة، ص22.

وعيا منها بالمسؤولية التي التزمت بها وهي نقل صورة عن الواقع المعيش، فالالتزام هنا يقوم على ضرورة طرح الشاعرة للقضايا الوطنية كحب الوطن، استذكار الثورة، كقولها:

انهض يشهد لأرضك الجزائر * * شي عظيم راه يصير البلاد في خطر

دم ودموع سالوا وكثر التدمر * * شبان راهم يموتوا والشعب متحير

وصلت الرسالة وسكنت القبر * * حسينا بيكم أحياء خطبناكم بشعر

ولي رويتها بالدم قصيلها راهو تكسر * * متحققش حلمك لي كنت فيه تفكر

روحي هي فداك قالها الشهيد الحر * * بلادي يا بلادي ونتي غالية ياسر¹

إن تعلق الشاعرة بالوطن ليس موقفا اختياريًا بل هو دافع ذاتي يوافق متطلبات الأنا الواعية بحب الوطن، ونزعة التحدي التي تتميز بها الشاعرة جعلها ترفض كل المعايير والقيم التي فرضها المجتمع منذ القديم، والناجمة عن شعورها بأن تختلف عن بقية النساء وأنها تمتلك القدرة على التعبير على الرغم من اختلاف المقاييس العلمية مع الرجل إلا أنها عبرت عن احساسها واحساس المرأة الجزائرية التي كانت تعاني من نفس المشكلة الاجتماعية وهذا ما يتجلى في قولها:

الحلم أصبح حقيقة وذا بعد المجهودات * * نخرج من الكوخ المظلم والشمس اعلي ضوات

اتعلمك التجربة وتاخذ منها نصيحات * * والسنين لي ضاعت عوضها وبرهن بالطموحات

قضيت ربع قرن في الجب وخرجت للحياة * * لكل الداء دواء والأمراض عالجوها وبرات²

إن خطاب الأنثى يجسد روح الكفاح ومحاولة إثبات الوجود التي تراود المرأة من القديم، وهو تعبير عن ارادة المرأة في التغيير، بفضل التجارب التي عاشتها والأفكار الجيدة والسيئة التي مرت عليها، فتحولت الذات الأنثوية من مسار الهاجس إلى إثبات الوجود، والتعبير عن حالها يحمل في طياته

1- مشري يمينة، بستان الحكمة، ص102.

2- مشري يمينة، بستان الحكمة، ص101

العديد من الرموز الدلالية، فقد صارت كتابة المرأة أكثر الأجناس الأدبية احتواءً لقضاياها وهمومها وهي التي أتاحت لها فرصة كسر المحضور والبوح عن دواخلها.

خاتمة

رافق الشعر الشعبي مختلف التحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها منطقة برج بوعريريج، وهو الذي وضع بصمته في الأرياف والمدن الواسعة والثرية بآثارها وطبيعتها، وقد أبدع الشعراء في قراءة القضايا العالقة لإثراء الثقافة المحلية محافظين بذلك على تاريخ المنطقة برمتها، وقد لعب هذا الفن دور الموجه للناس بقضاياهم الوطنية والاجتماعية والدينية خصوصا حينما كان الشعب متعرضا لمشكلة الأمية ونقص الوعي اللذان خلفهما الاستعمار الفرنسي فحاول الشعراء توجيه الناس إلى هذه القضايا.

إذا كانت الدراسات الأولى للشعر الشعبي قائمة على الاهتمام بظروف انتاج النص الأدبي، كالدراسات البنيوية والأسلوبية والأنثروبولوجية، فإن المقاربات الحديثة كالنقد الثقافي الذي استعان بالتفكيك والتأويل فقد عمد فيها الدارسون إلى دراسة النص الشعري من جميع جوانبه، الداخلية والخارجية وحتى المضمرة منها والجلي للوصول إلى القيمة الفنية والجمالية للنص الشعري وبحثا عن الآليات والخصائص المستحدثة.

إن البحث في حقيقة النص الشعري يستلزم من الدارس عدم إغفال العناصر الأنثروبولوجية المكونة لبنيته، التي تتألف من عنصرين هما اللغوي والاجتماعي، ذلك أن النظام الاجتماعي فضاء غير محايد وغير خارج عن ايدولوجيا الشاعر والمجتمع، وبذلك يكون النص الشعري تصويرا مباشرا عن واقعه.

إن القراءة النقدية للنص الشعري الشعبي تثبت أنه انعكاس للواقع الاجتماعي، بالانتقال من البنية الاجتماعية إلى البعد الأنثروبولوجي والثقافي، فالقارئ لمعظم النصوص الشعرية يدرك أنها وليدة التداخل الاجتماعي مع الفرد ولا سيما أن مجتمع منطقة برج بوعريريج ثري من جميع الجوانب الاجتماعية والثقافية.

تسعى سوسيولوجيا النص الأدبي إلى دراسة النص من الوجهة الاجتماعية انطلاقا من البيانات اللغوية التي تحمل صورة المجتمع، بالنظر إلى أن الحالة الاجتماعية يمكن أن تنتقل إلى النص والبناء العام، ومن هنا احتل الشعر مكانة هامة بين أشكال الأدب الشعبي الأخرى، كونه

يتميز بخصائص أهله للخلود في صدور الناس وتداوله بين الأوساط الشعبية، بالتعبير عن واقع المجتمع من خلال ارساء أعرافه وتقاليد.

يصنع الشعر الشعبي قيما جمالية وفنية متعددة، تظهر على مستوى البناء والشكل والمحتوى الفكري، وتتمثل في اللغة، الموسيقى الداخلية، الصورة الشعرية، وكل هذه العناصر ساهمت في بلاغة الشعر الشعبي وضمان تداوله جيلا بعد جيل.

عانى الشعب الجزائري قد كثيرا من الاستعمار الفرنسي، وتكمن هذه المعاناة في التشويش على الثقافة الشعبية، من خلال بث البدع والخرافات من جهة واحياء العصبية القبلية من جهة أخرى، إلا أن الشعراء تمكنوا من الحفاظ على التراث الشعبي والقضاء على مخططات المستعمر الفرنسي.

انطلق الشاعر الشعبي من جملة المعارف الثقافية لتقصي التجارب الفردية والجماعية، وكذا مظاهر الحياة اليومية والموضوعات التي تتطلب إجراءات العلوم الاجتماعية ومختلف ميادين العلوم الانسانية، وتسعى مختلف الاجراءات الثقافية لطرح اسئلة جوهرية تختفي وراء الممارسات الرمزية والايحائية.

تمكن الشعراء الشعبيون أن يرتقوا بفحوى القصيدة الشعبية إلى درجة أرقى من الموضوعات التراثية، والانسلاخ عن القصيدة الوجدانية ما جعل الشعراء يتأرجحون بين الذاتية والموضوعية وبين الفردية والجماعية، في مجال صراع الشاعر مع ذاته وواقعه، وما يقدمه هذا الواقع من تغيرات، ثقة منهم بأن الشعر هو ذريعة من ذرائع النضال وتغيير المجتمع.

يزخر المضمون الشعري الجديد بتجربة الذات الشاعرة من زوايا مختلفة تبعا لرؤية الشاعر وخلفياته الثقافية والاجتماعية والسياسية، في تواصل مع الواقع بامتناعه أو قبوله، فتحضر هذه الذات كسؤال شعري جماي تارة، وكمصدر من مصادر الإبداع تارة أخرى، فالشعراء الشعبيون في المنطقة تحدثوا عن الذات الفردية كما تحدثوا عن هموم الحياة والانتصار للحب والحياة في العديد من المواضع.

إن الطابع الغالب والمهيمن على موضوعات ومضامين الشعراء المجددين هو التوجه نحو المستقبل ورفض القوالب الجاهزة، حيث حاولوا تطوير اللغة الشعرية وادماج الكلام اليومي في النسق العام للكلام الشعري، فقد اعتمد الشعراء على التضاد وخلق نوع من التنافر الدلالي داخل القصيدة باعتماد الانزياح مما جعل الشعر يتميز بالغرابة والغموض، الشيء الذي أثر على العلاقة القائمة بين النصوص الشعرية والمتلقي والرسالة، في إطار تحقيق القراءة التفاعلية.

إن التحولات التي عرفت القصيدة الشعبية في منطقة برج بوعريبيج قد أسفرت عن دخول الشعر الشعبي في مرحلة التجريب باعتباره أسلوباً صالحاً لبلورة مدرسة شعرية جديدة تبتعد كل البعد عن النظرية التقليدية.

إن القراءة الواعية للنص الشعري تكشف العلاقة القائمة بين اللغة وبنياتها، وكشف الحضور الميتافيزيقي للشعراء الذين جعلوا أفكارهم حاضرة/ غائبة في النصوص تحت مسمى قراءة ما وراء النص، وقد فتح كل من عبد الرزاق بوكبة ورشيد بلومون المجال لكل تفسير وقراءة .

إن القارئ لشعر رشيد بلومون يدرك أنه أمام ذات شاعرة ينتابها القلق النفسي والكتابي، بالنظر إلى كتابته النابعة من روح الحداثة التي تجمع بين ما هو تراثي من الماضي وما مكنون داخل النفس الانسانية، والمتتبع لدواوينه يدرك أن هناك تشكيلاً بصرياً يجذب القارئ ويجعله يقف أمام فضاء نصي يختلف عن الكتابات الأولى للشعر الشعبي، فقد جعل من البياض دلالة معنوية تفوق مساحة الكتابة، باعتبار أن البياض يجعل من الكتابة في مجال أوسع من القراءة.

إن العناوين التي اختارها الشعراء لدواوينهم تؤثر تأثيراً بالغاً في تلقي الشعر الشعبي، حيث ينظر إليها القارئ كخطوط كبرى تعطي نظرة إيحائية تنتقل دلالة النصوص وتجمعها، وقد شكلت الأغلفة أو الواجهات الأمامية لوحات فنية تتداخل فيها الألوان مع الأشكال لتعطي القارئ انطباعاً عما تحتويه الدواوين.

إن الاشتغال على الأنساق الثقافية المضمرّة؛ حضارية كانت أو تاريخية تنشأ وتتكون عبر البيئة الثقافية والحضارية، فتتخفى وراء هذه النصوص الشعرية، ما يساعد في تلاحم النص وآليات

التلقي الأخرى، ولا يمكن للقارئ أن يقبض على هذه الأنساق إلا بعد تفكيك هذه النصوص واستخراجها سواء كانت مركزية أو مهمشة.

تأتي الحركة الحدائثية للشعر الشعبي (الزجل) كعلامة جديدة ينظر إليها النقاد والدارسون على أنها استحضار لأنواع الشعرية العربية القديمة، فإن ما يلفت القارئ لهذا النوع الجديد من الشعر هو تلك الصور المضمرة، فإن الشعر الشعبي في طبيعته الحدائثية هو شعر منفصل عن الشكل التقليدي بتمهيد أسس فلسفية وميتافيزيقية تتفتح على الفراغ الأخلاقي والثقافي الذي مهد لنشأة أنساق مضمرة تواكب سؤال الراهن.

إن الربط بين طبيعة الشعر الشعبي في صورته التقليدية والحدائثية يؤدي بدوره إلى ظهور أنواع أجناسية غير منظر لها فهي خارجة من مجال التصنيف ذلك أن الحركة الحدائثية فتحت مجالاً جديداً لفتح الطريق للرسالة التواصلية القائمة بين النص والقارئ والرسالة المرجو إيصالها، ما يجعل الشاعر في مهمة جديدة وهي إقناعه بشتى الوسائل .

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

- القرآن الكريم برواية ورش.

- ابن الأثير، جواهر الكنز، الجزء 1، تحقيق: محمد سلام زغلول، دار منشأة المعارف، دط، الاسكندرية، مصر، دت.

- أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، ط1، بيروت لبنان، 2000.

- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، ج2، مصر، 1950.

- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، راجعه: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.

- امرئ القيس، الديوان، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2004.

- توفيق ومان، خبر كان، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، 2004.

- توفيق ومان، غارت شوفتي مني، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2019.

- توفيق ومان، لبسني الكلام، فيسيرا، 2013، الجزائر.

- رشيد بلمومن، بعض الشك قصيدة، الجزائر تقرأ، الجزائر، 2017.

- رشيد بلمومن، سيلفي، دار الأوطان، 2015، الجزائر.

- طيب شريف يامنة، حنايا الروح، دار النشر جيطلي، الجزائر، 2013.

- عبد الرزاق بوكبة، ظلك فليل الغابة شجرة، تجربة زجلية، ط1، بوهيما، تلمسان الجزائر، 2018.

- عبد الرزاق بوكبة، بيلل ريق الماء، دار فيسيرا، الجزائر، 2013.

- مشري يمينة، بالقيم والأعمال تصلح الأجيال، دار هومة، الجزائر، 2001
- مشري يمينة، بستان الحكمة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007
- مشري يمينة، وصايا العصامية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008.
- يحي حدوش، قال الشهيد، ترجمها عن الأمازيغية: عبد القادر عبيدي، دار الأمل، 2015.

3- المراجع:

أ- الكتب:

- أبو يعلى الزواوي، تاريخ الزواوة، منشورات وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2005.
- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق، عمان/ الأردن، 1997.
- أحمد توفيق المدني، هذه هي الجزائر، مكتبة النهضة المصرية، د.ط، القاهرة / مصر، 1956.
- أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط1، مصر، 1977.
- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت/ لبنان، 1993.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989.
- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقى للنشر والتوزيع، بيروت، 2005.
- أدونيس، زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت، 1972.
- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1985
- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، بيروت ، 1989.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979.

- التلي بن الشيخ ، دور الشعر الشعبي في الثورة (1830-1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1998.
- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1983.
- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1990.
- المختار حسني، التناص المفهوم وخصوصية التوظيف في الشعر المعاصر، دار التنوير، الجزائر، 2013.
- أمزيان وشن، إقليم برج بوعرييج عبر مر العصور - دراسة تاريخية- دار جينثلي، برج بوعرييج، الجزائر، 2006.
- أيمن السيد الصياد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص، دراسة في المضامين وآليات النص، دار الكتب العلمية، المدينة المنورة/ السعودية، 2014.
- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2001.
- بوشوشة بوجمعة، الرواية النسائية المغاربية أسئلة الابداع وملاحم الخصوصية، دار كتابات، ط1، تونس، 2017.
- بومدين ذباح، أحمد العارف، لغة الشعر بين التشكيل والتأويل، دار التنوير، الجزائر، 2018.
- توفيق ومان، الثورة التحريرية في الشعر الشعبي الجزائري، دار فيسيرا، 2012، الجزائر.
- توفيق ومان، أنطولوجية الزجل والملحون في الشعرية المغربية الجزائرية، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، الجزائر، 2008.
- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي عتبات النص الأدبي، شبكة الألوكة، ط1، 2014.
- جورج زكي الحاج، أوزان الزجل ... وأوزان الخليل، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2008.

- حاتم الصكر، مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1999.
- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في " أنشودة المطر"، للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2002.
- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، ط1، لبنان، 1982.
- حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، ط2، مصر، 1980.
- حميد بوحبيب، الشعر الشفوي القبائلي السياق البنيات والوظائف، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2013.
- حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي مقارنة أنثروبولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009،
- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2003.
- حورية بن سالم، أثر اللغة العربية في تكوين الأدب الشفوي الأمازيغي - منطقتنا القبائل وبجاية أنموذجاً-، دار الأمل، تيزي وزو الجزائر، 2015.
- حياة بوجلط، الشعرية وسياقات التلقي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2019.
- خالد عيقون، التحليل البنيوي الشكلاني لجماليات الخطاب السردية، مطبعة الزيتونة، ط1، تيزي وزو، الجزائر، 2006.
- خليل العمر معن، التغيير الاجتماعي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.
- زكي بوشتي ومحمد المسعودي، مختارات من الغزل الأمازيغي، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2006.
- رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق، عمان/الأردن، 2003.
- زكي مبارك، المدائح النبوية في الأدب العربي، المطبعة العصرية، بيروت، 1935.

- سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل في الشعر الحديث، ط1، دار اليقين للنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، 2011.
- سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 2003،
- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/المغرب، 1997.
- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1997.
- سليمان البكري، التجريب في القصة والرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000.
- سليمة مسعودي، الحداثة والتجريب في تشكيل النص الشعري المعاصر، دراسة في شعر أدونيس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، 2020.
- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د.ت.
- شابحة بداك، نماذج من الثقافة الفولكلورية للمجتمع الأمازيغي، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2012.
- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، دار الحداثة، لبنان، 1986.
- شوقي ضيف، فن الرثاء، دار المعارف، د.ط، مصر، 1955
- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1986.
- صبحي الطعان، بنية النص الكبرى مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
- صلاح عبد الحافظ، الصنعة في شعر المتنبي، دار المعارف، الاسكندرية/مصر، 1983 .
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

- عاطف جودة نصر، الرمز الشعرية عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، د.ط، القاهرة/ مصر، 1998
- عباس الجراري، الزجل في المغرب " القصيدة"، مطبعة الأمنية، ط1، المغرب، 1970.
- عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011.
- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيران جينيت من النص إلى النص المناص)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، لبنان، 2008.
- عبد الحميد الحسامي، الحداثة في الشعر العربي المعاصر الشعر اليمني نموذجاً، دار التنوير، الجزائر، 2013.
- عبد الحميد بورايو ، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، 2006
- عبد الحميد بورايو بن الطاهر، القصص الشعبي في منطقة بسكرة - دراسة ميدانية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات، فيسيرا للنشر، الجزائر، 2011.
- عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري (دراسة نقدية)، دار هومة، د.ط، الجزائر، 2005.
- عبد الرحمان تيرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، مصر، 2003.
- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- عبد العزيز المقالح، تراثات في شتاء الأدب العربي، دار العودة، ط1، لبنان، 1983.
- عبد الغفار مكاي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ج1، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، مصر، 1972.

- عبد الغني مندوب، الدين والمجتمع، دراسة سوسيوولوجية للتدين بالمغرب، أفريقيا الشرق، المغرب، 2006.
- عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية، دار صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 2019.
- عبد القادر فيطس، التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري - مهاد نظري ودراسة تطبيقية-، دار هومه، الجزائر، 2014.
- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007.
- عبد الله أحمد هوار، ما بعد الحداثة، البنيوية، والنسوية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2018.
- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998.
- عبد الله الغدامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1994.
- عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993.
- عبد الله محمد الغدامي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ط1، القاهرة، 2010.
- عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.
- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007.
- عبد المجيد زراقت، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991.
- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومه، ط3، الجزائر، 2015.

- عثمانى بولرباح، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2008.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط3، مصر، د.ت.
- عز الدين بلمولود، أعلام من برج بوعرييج، المهرجان الثقافي المحلي للثقافات والفنون الشعبية لولاية برج بوعرييج، 2010.
- عز الدين بلمولود، برج بوعرييج باختصار في التاريخ والآثار، مؤسسة الفانوس للثقافة والفنون، ط2، الجزائر، 2007.
- عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دراسات سيميائية، دار التنوير، الجزائر، 2013.
- علوي الهاشمي، السكون المتحرك، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1993.
- علي جعفر العلق، الدلالة المرئية: قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، عمان، الأردن، 2002.
- علي عبد الواحد وافي، اللغة والمجتمع، دار النهضة، ط1، مصر، 1951.
- عماد حسيب محمد، بئار النص، قراءة تفكيكية في الشعر الحداثي، ط1، دار أطلس للنشر والإنتاج الاعلامي، الجيزة، 2009.
- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1978.
- فريزة رافيل، التشكيل الدلالي في رواية السمك لا يبالى، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2013.
- فواز الشغار، المؤسسة الثقافية العامة (الأدب العربي)، دار الجبل، ط1، بيروت، 1990.
- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والاصول) اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2004.

- كمال خير بك، حركية الحدائثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ط2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009.
- لطيفة الهباشي، استثمار النصوص الأصلية في تنمية القراءة الناقدة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.
- مجيد عبد الحميد، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984.
- محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة الشعرية في القصيدة الجزائرية، دار فيسيرا، الجزائر، 2013.
- محمد الصفرائي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2008.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، 1991.
- محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط5، تونس، 1967.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985.
- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، دحلب للنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2007.
- محمد خطابي، لسانيات النص، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991.
- محمد صالح بن علي، روائع من الشعر الشعبي علي عناد - جمع وشرح وتعليق-، اصدارات دار الثقافة، الوادي الجزائري.
- محمد عابد الجابري، التراث والحدائثة، دراسات ومناقشات، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.
- محمد عبد المعيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحدائثة، ط4، بيروت، 1993.
- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001.

- محمد محمود، تدريس الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، الدار البيضاء، مجلة البحث البيداغوجي، ديداكتيكا، المغرب، 1993.
- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1987.
- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الاسلامي، ط1، بيروت، 1985.
- مرسي الصباغ، قراءة جديدة في الشعر العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2002.
- مسلم حسب حسن، الشعرية العربية، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، ط1، العراق، 2013.
- مصطفى حركات، أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1998.
- مصطفى محمود، الروح والجسد، دار المعارف، ط7، القاهرة، 1998.
- منير الياس الغساني، الزجل تاريخه أدبه أعلامه قديما وحديثا، المطبعة البوليسية، بيروت، 1952.
- موسى ربابعة، جمالية الأسلوب والتلقي " دراسة تطبيقية"، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2008، عمان، الأردن.
- مولود فرعون، يوميات بلاد القبائل، دار تلاتنيتيت للنشر، الجزائر، 2013.
- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعد يوسف، محمود درويش انموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
- نصر أبو اسماعيل، الأصول والفنون شعر الأغاني الشعبية والأهازيج في تراث جبل العرب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.
- نور الدين بكييس ورزقي نوال، مدخل إلى علم الاجتماع، دار الأمير خالد، الجزائر، 2018.
- هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربية، من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015.

- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل " قراءة في مشروع إمبرتو إيكو"، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

- ياسمين عبد الناصر، الرمزية الدينية زهراء الشرق، القاهرة، د.ط، 2006.

- اليمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، ط4، بيروت، 1999.

- يوسف اسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

2- الكتب المترجمة:

- امبرتو إيكو، القارئ النموذجي طرائق التحليل السردى الأدبي، تر: أحمد بوحسن، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992.

- بريان م. هويل و جينيل وليامز باريس، المدخل إلى الأنثروبولوجيا الثقافية من منظور مسيحي، تر: إدوارد وديع عبد المسيح، مرا: محمد حسن غنيم، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة/ مصر، 2015.

- بول آرون وألان فيالا، سوسولوجيا الأدب، تر: محمد علي مقلد، مرا: حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2013.

- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2002.

- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، 1990.

- جاك هارمان، خطابات علم الاجتماع في النظرية الاجتماعية، تر: العياشي عنصر، ط1، الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، 2010.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.ب، 1997.

- دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1998.

- روبير إسكارييت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، دار عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، 1999.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط2، لبنان، 1984.
- فردريك كوبلستون، تاريخ الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى ليننتز، ترجمة وتعليق: سعيد توفيق ومحمود سيد أحمد، مراجعة وتقديم: غمام عبد الفتاح إمام، المجلد الرابع، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2013.
- فريد ريش فون ديرلاين، الحكاية الخرافية، تر: نبيلة ابراهيم، دار نهضة، القاهرة/ مصر، 1965.
- ك. ك. رثفن، المجاز الذهبي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة، بغداد، 1982.
- كلود ريفر، الأنثروبولوجيا- الاجتماعية للأديان، ترجمة وتقديم: أسامة نبيل، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
- مايك كرانغ، الجغرافيا الثقافية، تر: سعيد منتاق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.
- يوري لوتمان، تحليل النص الشعري " بنية القصيدة"، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995.
- يوري لوتمان، سيميوطيقا السينما، تر: نصر أبو زيد، من كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، دار إلياس المصرية، مصر، 1986.

3- الكتب الأجنبية:

-HANOTEAU ET LE TOURNEUX. ET LES COUTUMES KABYLES PARIS :ED OUGUSTIN EDITEUR &1893

- Hanoteau et Letourneux. La Kabylie Et Les coutumes Kabyles, éditions Bouchene 2003 2eme ED Tome 1
- Mouloud Mammeri. Les Isefra Poèmes De Si Mohand – ou- Mhand. Hibr éditions.Algérie. 2018.
- tassadit yacine. L'izli ou l'amour chanté en kabyle. Préface de pierre bourdieu. Ed.alpha. alger.2008
- Umberto eco, l'ouvre ouvert,1962, ed, coll, points, paris, 1965.

ج- المقالات:

- Bordj Bou Arreridj , -Guide Touristique- Direction De Tourisme Et De L Artisanat, Bordj Bou Arreridj .
- Mouloud Mammeri. Les Isefra Poèmes De Si Mohand – ou- Mhand. Hibr éditions.Algérie. 2018
- wilaya de bordj bou Arreridj.invest in algeria. 2013.
- Algérie presse service, la poésie populaire, un document relatait les ères historiques successives, lundi 12 juillet 2021.

د- المجلات والدوريات:

- إبراهيم محمود، أفنعة البياض، كتابات معاصرة، مجلة الابداع والعلوم الانسانية، الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع، العدد33، المجلد 09، بيروت، 1998.
- أحمد الجودة، سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس " السيمياء والنص الأدبي"، مجلة علامات، العدد30، المغرب،2008.

- أحمد قيطون، الشعر الشعبي وإشكالية المصطلح، مجلة الأثر، العدد السادس، الجزائر، 2007.
- إسماعيل عامود، الشعر المثور أو قصيدة النثر؟ جريدة الأسبوع الأدبي، اتحاد الكاتب العربي، العدد 25، دمشق/ 1990.
- إيمان مطر السلطاني، التداخل النصي في القصيدة الحديثة شعر عبد الله الجنابي أنموذجاً، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد 12، جامعة الكوفة، العراق، 2011.
- بلقاسم دكدوك، التطور الشكلي للقصيدة العربية، قراءة في الثورة على الثبات والتكرار، مجلة مقاليد، العدد 6، الجزائر، 2014.
- بولرباح عثمانى، البناء الشكلي للقصيدة الشعبية الجزائرية، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 28، البحرين، 2015.
- جمعة حسين يوسف، الزجل الأندلسي بين النشأة والتطور ودراسة في أغراضه، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، العدد 07، المجلد 17، العراق، 2010.
- جميل حمداوي، السيميوتيقا والعنونة، العدد 25، عالم الفكر، الكويت، 1997.
- حورية بن سالم، أدبية أشكال التعبير الشعبي الأمازيغي، مجلة تحليل الخطاب، العدد 1، دار الأمل، الجزائر، 2006.
- خديجة ابراهيمي، تلقي النص الشعري من منظور النقد الثقافي، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد 13، العدد 2، الجزائر، 2020.
- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مج 15، ع2، مصر، 1996.
- رمضان عمر، قراءة في بنية القصيدة الجاهلية اللغة والايقاع معلقة امرئ القيس أنموذجاً، مجلة الشرقية، المجلد 25، العدد 02، اسطنبول/ تركيا، 2004.

- رمضان مسعودي، اللغة الشعرية في معمار الشعر التقليدي والشعر الوجداني الجزائري، مجلة التعليم، المجلد 5، العدد 14، الجزائر، ماي 2018
- سعدي، القارئ وانتاج النص " قسم البرابرة" نموذجا، مجلة تحليل الخطاب، العدد 3، دار الأمل، 2008، الجزائر، <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16237>
- طالب عبد الكريم كاظم القريشي، الظاهرة الاجتماعية عند إميل دور كايم، (تحليل اجتماعي)، مجلة دراسات إسلامية معاصرة، العدد السادس، السنة الثالثة، 2012.
- عاشور سرقمة، الشعر الشعبي الديني في مناطق الصحراء الجزائرية - شعراء منطقة توات عينة- مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد3، غرداية، 2008.
- عبد اللطيف حني، مجلة المدائح النبوية، جامعة الطارف/ الجزائر، 2012.
- عبد الله الرشيد، ظاهرة الصمت في الشعر الحديث، مجلة العلوم الانسانية، العدد 24، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، 2014.
- علي حسين يوسف، بناء القصيدة العربية بين الاشتراط والتوصيف، مجلة أهل البيت عليهم السلام، العدد 19، العراق، 2016.
- فريد ثابتي، الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة تحليل الخطاب، العدد الثالث، دار الأمل، الجزائر، 2008، <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16227>
- فريدة سويظف، مظاهر التجديد في القصيدة العربية: قراءة في الشعر المعاصر، مجلة عود الند، العدد93، 2014.
- قاسمية هاشمي، تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث، مساهلة تطور إشكالية المضامين الفكرية والشكلية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 14، الجزء الثاني، 15 جوان 2018.
- محمد العربي عقون، الإثنوغرافيا الاستعمارية، شارل فيرو Charles féraud أنموذجا، دفاتر مجلة إنسانيات، العدد 4، وهران، الجزائر، 2013.

- محمد بنيس، بيان الكتابة، مجلة الثقافة الجديدة، العدد 19، مصر، 1981.
- المهدي البوعبدلي، الرباط والفدا في وهران والقبائل الكبرى، مجلة الثقافة الاسلامية، العدد 06، الجزائر، 2010.
- ناصر سطمبول، بلاغة الصمت وأيقونة البياض مقارنة تحليلية لبصرية القصيدة العربية المعاصرة، مجلة سيميائيات، م9، ع1، الجزائر، 2013.
- نصيرة ريلي، الثورة في الشعر الشعبي الجزائري، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، العدد 04، برلين/ألمانيا، 2019.
- وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، مجلة فصول، مجلد 32، العدد 1، مصر، 1997.
- هـ- المذكرات والرسائل الجامعية:**
- أحمد قشونبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية، منطقة شمال الصحراء أنموذجا، 1850، 1950، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، باتنة/ الجزائر، 2008/2007.
- بلال حكيمة، الشعر القبائلي في الدراسات الفرنسية، في الفترة الممتدة من 1867 إلى 1962، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو/ الجزائر، 2002/2001.
- روفية بوغنونط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2006-2007.
- صبرينة حفاد، الشعر النسائي في قرية رافور (البويرة) مقارنة انتروبولوجية رمزية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو، الجزائر، 2012-2013.

- عبد الله مطلق نهار الحربي، الأنساق الثقافية في كتاب عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري (213هـ - 276هـ) دراسة تحليلية، رسالة لاستكمال الحصول على درجة الماجستير، جامعة اليرموك، العراق، 2013.

- نعيمة العقريب، الشعر الملحون الجزائري، بنياته وجمالياته دراسة في المنجز النصي، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2015/2014.

- نوار ولد أحمد، أشكال القصيدة الجزائرية المعاصرة في ضوء نظرية الأجناس الأدبية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو/ الجزائر، 2018/2017.

- يوسف العارفي، الشعر الشعبي في منطقة سور الغزلان - دراسة اثنوغرافية-، مذكرة لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، تيزي وزو/ الجزائر 2012.

و- المواقع الالكترونية:

- مخطوط سيدي بلهاشمي بن بكار، الأشراف (المرابط) في الجزائر، الفصل الأول في ذكر أشراف غريس، <http://TRIBUSALGERIENNES.WORDPRESS.COM/2014/06/05>

-CHERIFA: Achewiq n'teslit (louanges à la mariée) "lloul aqchich" (Chants Kabyles) <https://www.youtube.com/watch?v=DYNbYpV5-EQ>

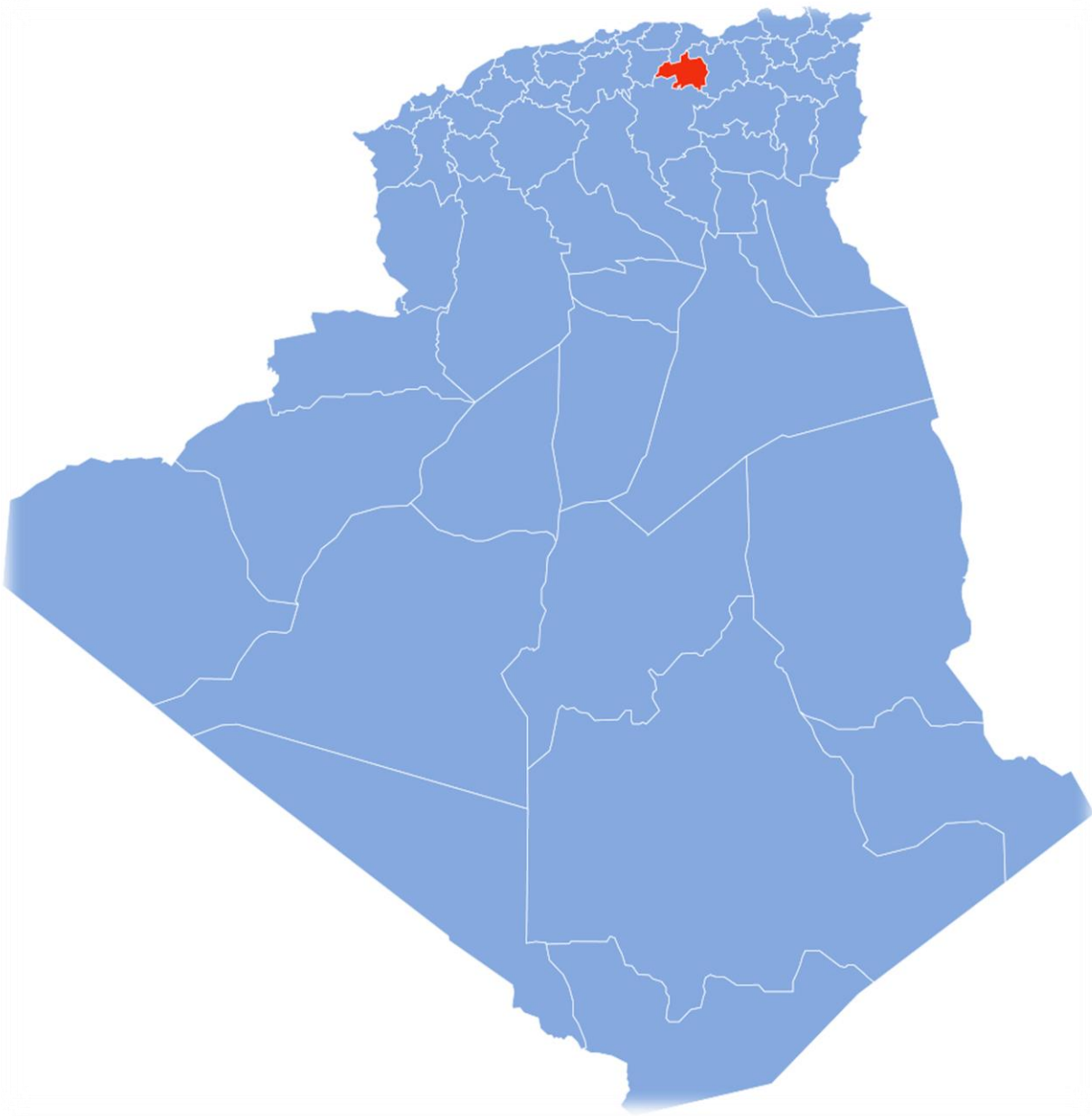
-na chrifa. lloul waqchiche.album1998. <https://www.youtube.com/watch?v=PpTpMRamK7s>

na chrifa. Imawlan/ <https://www.youtube.com/watch?v=nuKlGdMzieA>

- أحمد لمسيح، 2022/01/08
<https://web.facebook.com/profile.php?id=100069262996309>

- جينا من عين مليلة، أغنية ثورية تعود للفنان عيسى الجرْموني تحاكي الوضعية التي كان يعيش فيها
المجاهدون في زمن الثورة <https://www.youtube.com/watch?v=FnQnX2McJNQ>
- رشيد بلمومن، زجال درس مع ظله على الشمعة نفسها، 2021/07/27.
<https://www.ultrasawt.com>
- الشاعر أحمد لمسيح: انتصاري للكتابة بالعامية كان بمثابة مرافعة فنية، حاوره: عبد اللطيف الوراري،
12/سبتمبر/2019، <https://www.alquds.co.uk>

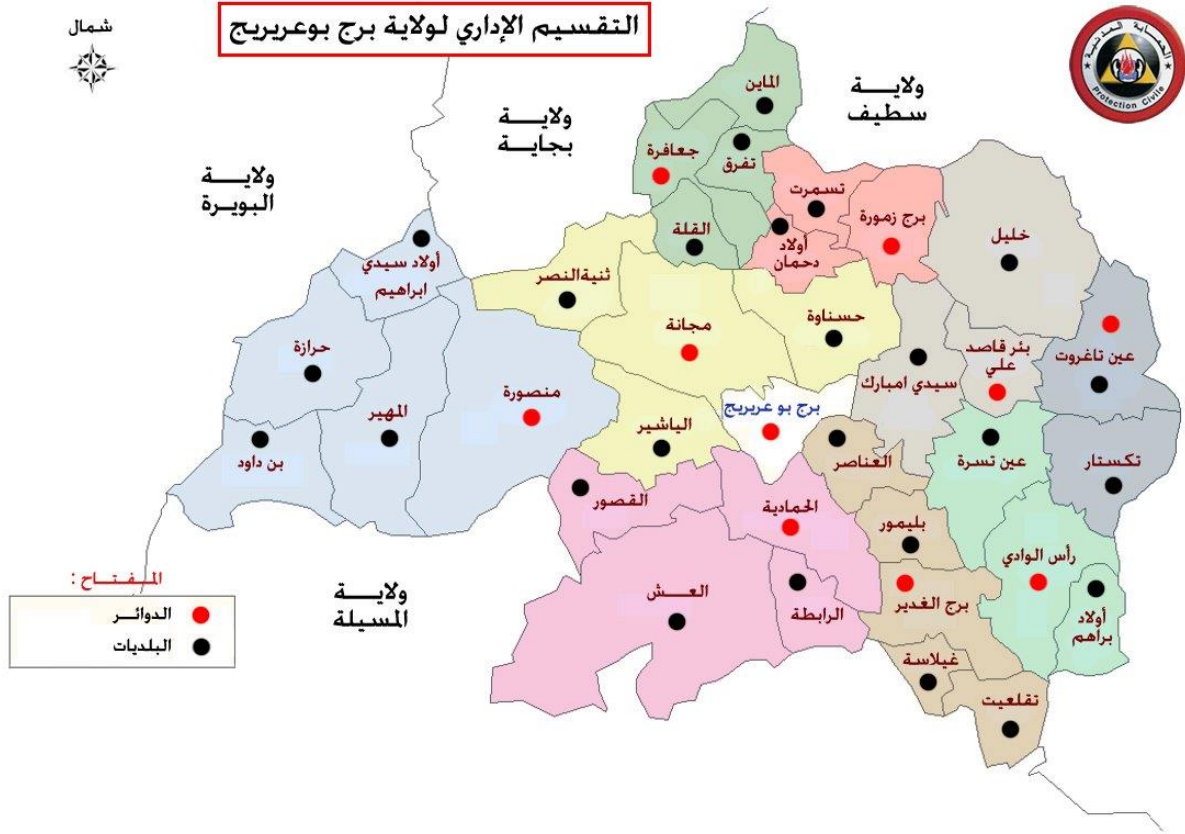
ملحق الخرائط



– موقع ولاية برج بوعرييج¹

1- ولاية برج بوعرييج، تصفح الموقع بتاريخ 2022/01/13 <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

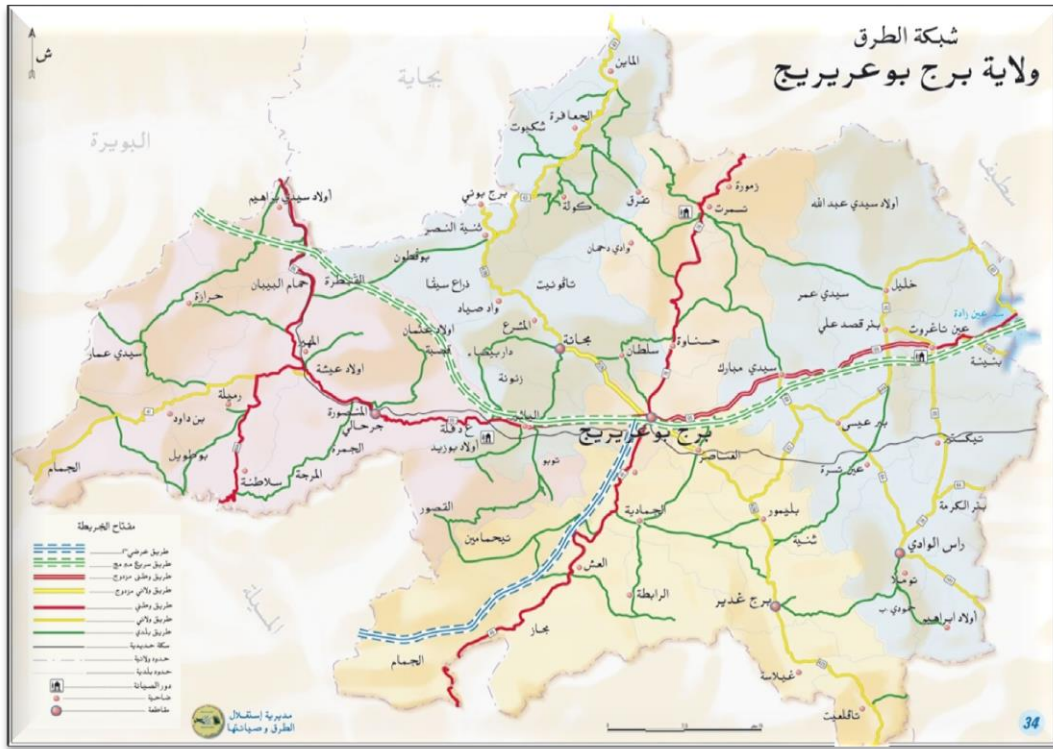
التقسيم الإداري لمنطقة برج بوعريريج: 1



التقسيم الإداري يشمل:

10 دوائر

34 بلدية



– شبكة الطرق لولاية برج بوعريريج: 1

المساحة: 4115 كلم 2

عدد السكان: 628475

الكثافة السكانية 152.73 ان /كلم

10 فروع للأشغال العمومية

06 دور صيانة

الهياكل الأساسية للطرق:

الطرق الوطنية: 304.22 كلم، الطرق الولائية: 297.5 كلم، الطرق البلدية: 1.895.57كلم.

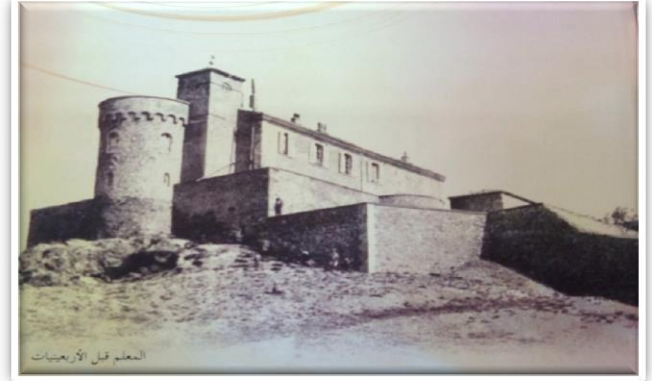
67 منشأة فنية على الطرق الفنية، 18 منشأة فنية على الطرق الولائية، 14 منشأة فنية على الطرق البلدية.

1- الموقع الرسمي لوزارة الأشغال العمومية، http://www.mtp.gov.dz/?page_id=1031.

ملحق الصور



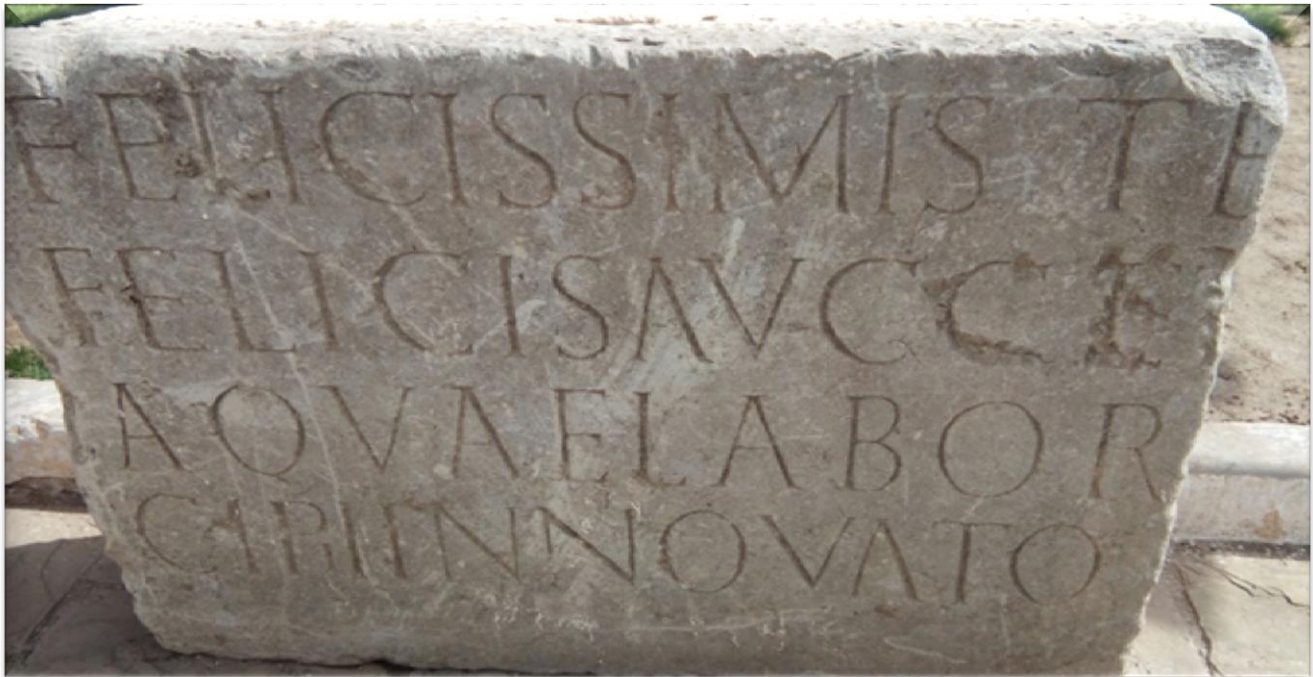
معلم قلعة المقراني سنة 2019



معلم قلعة المقراني قبل الأربعينات



برج زمورة هي دائرة و بلدية لولاية برج بوعريريج تبعد عن مركز الولاية حوالي 30 كلم شمالا، كانت تتبع لعمالة قسنطينة في العصر العثماني و كانت تعرف باسمها برج زمورة نظرا للحصن المتواجد على أعلى قممها، و بعد ذلك تبعت إلى سطيف و بعدها إلى ولاية برج بوعريريج في آخر تقسيم إداري في الجزائر ، وزمورة تعتبر أقدم من الولاية نظرا لتاريخها العريق.



حجارة موضوعة في معلم قلعة المقراني والكتابة باللغة اللاتينية



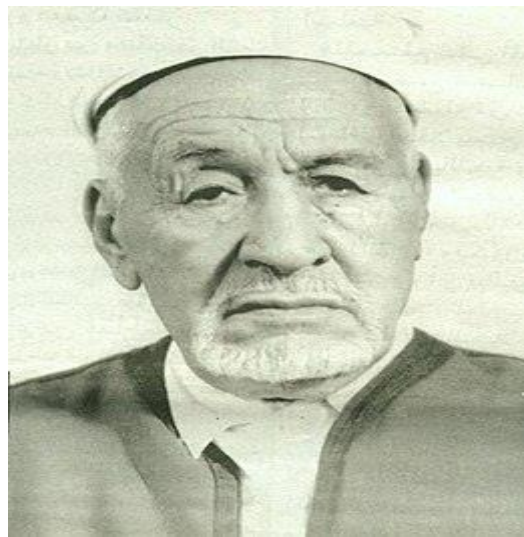
من كتاب مدخل إلى تاريخ برج بوعريريج



- عز الدين بمولود، برج بوعرييج باختصار في التاريخ والآثار



هو أحد قادة الثورات الشعبية التي شهدتها الجزائر في القرن التاسع عشر الميلادي بعد الغزو الفرنسي للجزائر عام 1830، محمد المقراني هو ابن أحمد المقراني أحد حكام (قائد) منطقة مجانة الهضاب العليا، وبعد وفاة الأب عين مكانه ابنه محمد المقراني لكن بلقب منحتة إياه السلطات الفرنسية والذي كان «باشا آغا» وامتيازاته أقل من امتيازات أبيه.



محمد البشير الإبراهيمي 1889-1965 ولد براس الواد بيج بوعريريج، هو من أعلام الفكر والأدب في العالم العربي، ومن أبرز علماء الجزائر، هو رفيق النضال للشيخ عبد الحميد ابن باديس في قيادة الحركة الإصلاحية الجزائرية، ونائبه، ثم خليفته في رئاسة جمعية العلماء المسلمين، وكاتب تبنى أفكار تحرير الشعوب العربية من الاستعمار، وتحرير العقول من الجهل والخرافات.

ملحق النصوص

1- يا طالب وعلاش ذي السورة جات¹

يا طالب وعلاش ذي السورة جات * * * كي تقرا تفسيرها راه بجودو
 قل هو الله وعلى الله تسمات * * * أحد الله لا واحد وحدو
 كفوا إلا خالق الأصوات * * * الرحمن رازق عبادو
 الدنيا والآخرة ست نهـارات * * * اليوم السابع تم سيدي مورادو
 دار الأرض ودار سبع سماوات * * * الجنة والنار والملايكة شهدو
 اخلق آدم من طين حوا منو جات * * * السلام وكفرين جميع عبادو
 دار الروح القايمة في وسط الذات * * * القلب في صندوق يكمندا جسدو
 دار جوارح فايئين الناعورات * * * في الراس العيينن ضواية يقودو
 شوف الخليل ما يعدي من محنات * * * في يوم العيد أمرو يذبح ولدو
 هتقلو في المنام ليلة عرفات * * * ناض سيدي مرعوب مشبط كبودو
 قال ليماه بكري قبل الصلات * * * ولديك أغسلية ينطهر جسدو
 أغسلية بما الورد وعطر شات * * * فصليلو ثياب جديد لبسيهملو قدو
 ناضت يمماه بشهرتو فرحت ونوات * * * في ذلك الليل دارت الحنة ليدو
 هجيرة ما دراتش بخبر الممات * * * يا عابا الأب كيفاش يذبح ولدو
 ناض سيدي قام بفرض الصلات * * * وعلى الباب كان مسرح عودو

1- قصيدة يا طالب وعلاش ذي السورة جات للشاعر السعيد بن عدلية، الراوي عبد القادر صيدون، 2017/10/15.

بصح عنو قال ســـــر وبركات * * * * * وخذا معروف ليه دعواتو صعـدو
 يا كارم يا كريم مقبول الدعوات * * * * * يا ملاك الشبوه ونتا الصمدو
 يلا كاش حاجة تزيدا من عندك هات * * * * * رانـي صابر للصبر ليه نريدو
 ركبوا فوق جواد جا بيهم هبات * * * * * صـــــابو شيب كبير كلمهم وحدو
 وحاكى اسماعيل قاضي للممات * * * * * جـــــابك باباك في بلاصة عيادتو
 قالوا يا بني هذا خبيث سحار وبهات * * * * * خبيث فصدى بنى للدين عدو
 صابو غراب طاير بالريشات * * * * * ويرفر ففوق روسهم يخبر جسـدو
 ويحاكي اسماعيل قاضي للممات * * * * * هاو مديك باباك في بلاصة عيادتو
 قالوا خيلنا منو ذا شين الصفات * * * * * شين الريحة لاه ذا الخبر يعيدو
 لحقوا للجبل كلمهم بأصوات * * * * * بلقطـة جايرة والأسياق ترعدو
 وحاكى اسماعيل قاضي للممات * * * * * هاو جابك باباك في بلاصة عيادو
 قالوا يا بابا هذا الشي حق ثبات * * * * * وأب الشايب وغراب الله كذبو
 وما الجبل ليما يسمع روعات * * * * * ولى عندو حساب عند ربي جوادو
 نطق الخليل قالو ذا كلامو صح ثبات * * * * * وكونك صبار يا بني لوعدو
 أمر ربي عليك ذا حد الحيات * * * * * كونك صبار يا اسماعيل لوعدو
 كي تخشى اسماعيل لجاتو قمات * * * * * من بعد أن فاق ناض يكلم سيدو
 يا بابا لا تقول لمى ولدك مات * * * * * ونذبـح بالسيف ونقطع جادو
 تهبل ويصبيها قـــــرام المهبـــــولات * * * * * تحزن طول السنين ترجع ليك عدو

صبري صبري على مَيَّ ماذا ربات *** ودرت بلا وداع وحسبت نصدو
 وصبرت الصبر الجميل ما سالو دمعات *** ومشى للذبح واستقبل وحدو
 كي تخشى اسماعيل لجاتو قمات *** من بعد أن فاق ما بغى يكلم سيدو
 أحفر للدم لا يبطلك صمالات *** نوح القميص بعدو منو حطو
 جاو الحرات ليه ما دارو حجات *** جاو الأملاك م السما هبطو عندو
 جاو الوحوش ناطقين هو كي مات *** والسحب والصوت يا إلهي معبودو
 قالهم قيثوه لكاش قـدرات *** بأمرري راني نشوف وأنا الجوادو
 ونزل جبريل من سبع سماوات *** في رمش العين دار الحل لحنيو
 جر ابراهيم شفرتو لما وسات *** يستعجب ويقول يا إلهي معبودو
 يا عجابه شفرتي كيفاه رداً *** أنا موسي مطرقو صبي هندو
 من قبل الله جاو في وذنو كلمات *** واصدع الأيمنة صابو عندو
 كبش أكحل في قرونو كتببات *** فدي اسماعيل سرحو هذا شدو
 يا سلاك الصابرين مالمات *** كي مثل ابراهيم هو ووليدو
 والصابر عند الله ينال المرتبات *** واسماعيل وبوه في الجنة خلدو
 من نسل اسماعيل جا سيد السادات *** صاحب جبريل لا نبي يشفع بعدو
 في الليلة المفضلة على الليلات *** ليلة الاثنين ذيك هي مولودو
 ثاني عشر في الشهر في التناش بقات *** والسوسى جابها بحساب عدادو
 وتبشرت الأسلام كي جابه الصفات *** قوم النبي أحمد بالجملة سعدو

جاو المرّضعات غير الجاريات * * * * * مـأبى ع الرضاع كي لحقو قعدو
اليوم السابع سمعو بحليمة جات * * * * * والسعديّة وزوجها خلاتو عندو
لحقت ليّه اتكلمت باسمو صلات * * * * * لقاتو نعلان سلمت فوق خدودو
فرح بيها وجا يشاشي للزيزات * * * * * يصدّر ع الأيمنة يرضع وحدو
زاد عليها النور بالسّر تغطّات * * * * * تتبدل خدودها لكان شماع يجو يقودو
والحواجب تقول من خط القضات * * * * * والعينين تـوت يبانو يسـوادو
الانياب مبرمين من باهي الانعات * * * * * في تصريف الذهب صافي بينا يقودو
والصمايم والعكر شغل الوردات * * * * * عن سيل المزاد يبرير برعدو
خرجت لزوجها لقطت الأصـوات * * * * * قاتلو جيب نـاقتك وأيـا نصدو
قالها ماكي زوجتي ونتي هيهات * * * * * قسمتلو بالإله رازق عبـادو
وفي قلبو يقول هذي خيار الجاريات * * * * * يخـي هـادو حنا وهادو قاع عدو
قاتلو يا الشيخ نعطيلك مارات * * * * * يخـي قـداه ن منام عليك نعيدو
يخي أنا في الليل كي نشوف الرؤيات * * * * * والقمر جاني جلس عندي وهذا قدو
صدق هو وقال ذا حق ثبات * * * * * قاللها جيبه وأيـاي نصدو
هو ما هزوه والقمامة عنو جات * * * * * لا ريح وقايلة ولا بررد يصيبو
لحاتو لبلادها فرحت ونـوات * * * * * والغصـن يفتـح وردو
والمعيز والقلم وبل وبقـرات * * * * * يتـوزو زوج والعقـر ولـدو
بيهم حب الهاشمي شافع الأمـوات * * * * * تـاج العـدول بيه رانا ننسعدو

واللي جاب القول وزنو حق ثبات *** والشيوخ السعيد ينظم قصيدو

2- أهلا بالضيف اللي جانا¹

أهلا بالضيف اللي جانا *** شهر الرحمة والغفران
 شهر التوبة هـاو صفانا *** نظف جسمك يا إنسان
 هل هلاك يا مولانا *** عنا بالصدق والأمان
 يا ربي تقبل دعانا *** تم حسابو في لامان
 هاكذا ربي وصانا *** هذا ما قال الرحمان
 يا نفسي راكبي غطانة *** لا يغرك فعل الشيطان
 تعياي وتولي ندمانة *** الندمة ما تقيد العصيان
 سيدي ربي كون معانا *** سهلي في كل مكان
 افتح عنا يا مولانا *** ولو سورة م القرآن
 هاكذا ربي وصانا *** صلاة الفجر مع النسيان
 يا نفسي راكبي غطانة *** لا يغرك فعل الشيطان
 تعياي وتولي ندمانة *** هذا ما قال الرحمان
 آسفان اتفكر خير الحنانة *** وأوزن روحك في ميزان
 كل ليلة عنك سهرانة *** وانت في حجرها نعسان
 ترضع م صدر الحنانة *** تشبع ترقد في لامان

1- عبد القادر صيدون، 2017/10/15.

آسفیان ویدن قادی *** فطن نومك يا نعان
 أسلح واركب لجادي *** اركب جاي مع الفرسان
 ناس الصمة ليهم قادي *** واستخبر ثم وش كان
 عين الحمام ليها قادي *** واستخبر عنهم وش كان
 ادي وصاية من عندي *** ألف سلام على السكان
 ألف سلام على سيادي *** من بير العاتر لتلمسان
 عبد القادر هـاو ينادي *** كل كلمة بالميزان
 نوريك أرض بـلادي *** لني راني فيها سكان
 عين الصمة أرض جادي *** يروى منها لي لعششان
 يا ربي تقبل م ولادي *** يرجع وطني كيما كان
 والصلاح على محمد *** كل ليلة ونهار
 يا ربي في طهه *** الأجدد نبينا المختار
 صلوا عنو يا إخواني *** على مول التاج المداني
 محمد يا ضي عياني *** يا نور الأنوار
 صلوا عنو يا فوهامة *** على النبي زين التبسامة
 ومن نزلت عنو القمامة *** وفتحت الانوار
 صلوا عنو يا الجوالفة *** على النبي سيد الرجالفة
 يا محلي ذكر الجلالة *** وبصلاة المختار

صلوا على بن يمينه * * * * محمد من يشفع فينا
 بعثو ربي رحمة لينا * * * * وعدو للكفار
 والصلاة على بلقاسم * * * * أب الزهرة زين الخاتم
 حبو ربي يا من تفهم * * * * وعطاه الاسرار
 صابت على زينب بشري * * * * محمد وصحابو عشرة
 وصلاح النبي بالكثرة * * * * تشفي م الأضرار
 كثر يا مسلم م صلواتو * * * * على النبي شفيح أمواتو
 يحضرنا في يوم ينادو * * * * ينجينام النصار
 يا محمد يا سيدي * * * * يا طب القلب ولكبادي
 تحضرني في يوم الحادي * * * * ومما عندي نزار
 يا محمد ليك الهريفة * * * * نجينا في يوم الغابة
 غرتنا ذي الدين الكابة * * * * وابليس القسار
 يا نفسي يهديك اتوبي * * * * خايف من يظهر عييتي
 حاكم باش نقابل ربي * * * * درت ذنوب كبار
 نتوسلك يا مولاي * * * * من بعد حسني وشقايا
 تجعل في الجنة مأوايا * * * * نولي للحضار
 يا ربي تقبل دعايا اغفر لي * * * * و ارحم قرايا
 عبد القادر ذاك سمايا * * * * استر عيبي يا ستار

المفتي هو بابايا *** وليد الشريفة يا حزار
الميمة كانت رايية *** وتمصر بيها تمصرار
كلمتي هي شقوايا *** وعليها شربت المرار
يا ربي تقبل دعايا *** اجعلها في دوان المختار
احشرها جوار الصلاية في *** الروضة تصلي مع الأبرار
والصلاة على محمد *** كل ليلة ونهار

3- الحمد لله بالعلم ينور¹

الحمد لله بالعلم ينور *** سميع وبصير قولك نسمع ليه
أفتح عني يا الله كونك حاضر *** وارزقني بالشي لي راك مخبيه
كون معايا واه راني متحير *** قداه ن سنة وأنا نتبع فيه
من عندك يجي مكتوب مسطر *** علم الوهبي حد ماهو داري بيه
أتيني برضاك قلبي يتتور *** والشعر الملحون من عندك نديه
الشعر الملحون هو لي يقهر *** ويبيناك سر قلبك ومعانيه
الشاعر موحال تلقاه يودر *** ويحاذر ع الجيل لما يصري فيه
جميع المخلوقات كانا بشر *** جدنا آدم وحوا تسمع بيه
كي خافك ربي وفتحت البصر *** وسلطان الذات في الجسد مساويه
ازرع فيك الروح كلش متوفر *** تنسى ذاك الخير وتولي تعصيه

1- عبد القادر صيدون، 2017/10/15.

هذي بيت العلم وببها نفخر *** فضل الرجال لي سهرائين عليه
 أساتذة واقفة عنو تعقرو *** وتوزع في العلم لأهلو ومواليه
 هذا يقرو وذاك يكتب ويعبرو *** يقرو في التاريخ قلبي واللع بيه
 يا شباب اليوم عينك لا تعثر *** ووريالي في سومي أنك ما تشريه
 دير برايي توب لله واستغفر *** والمسجد مفتوح صلي وقتك فيه
 من نظم الأبيات اسمي عبد القادر *** ابن المفتي معروف نسخة من أبيه
 النعمة صيدون رانني متبرر *** ستة وسبعين سنة في عمري

4- الشهداء الأبرار¹

يا ربي وأرحم الشهداء الأبرار *** واجعل مقامهم في الرضوانية
 نبدا كلامي على السادات الأحرار *** القايمين لي ضربو على الحرية
 يا ربي يا خالقي عالي الأقدار *** يا مجيب تكون في العون معايا
 كلش بأمرك يا عالم الأسرار *** يا عالم بالظاهرة والمخفية
 بسم الله نبدا كلامي شاو نهار *** يا شباب اليوم اصنت ليا
 سجل يا تاريخ ما قال الأحرار *** وانتشرت اخبارهم مدن وقرية
 في الربعة وخمسين تاريخ الثوار *** في أول نوفمبر شاو الشتوية
 في أول نوفمبر كانت عبار *** والثورة بدات بالبندقية
 الراعي والخماس فلاح وتجار *** كلهم متفقيين ضد الرجعية

1- عبد القادر صيدون، بتاريخ 2017/10/15.

لا رجوع فيه ولو تفنى الأعمار * * * تتحدر البلاد م العبودية
المسبل خلوه يمشي في الدوار * * * والفدائي ينفذ العملية
اتصال ما بينا تمشي الأخبار * * * قبل الفجر تكون كلش مقضية
كيما كان الحال مصفي الأخبار * * * مسبل روحو دايمًا للتضحية
في السبعة وخمسين يا بعده نهار * * * في الربعة مارس في الميلادية
بلمهيدي راه في يد الكفار * * * ويعذب فيه الكلب صبحه وعشية
ما يعرفش الخوف كي السيد حيدر * * * يتحدث معاه بالفانتازية
يلاجات الموت ما عندو ما صار * * * كي تبقى مرأة وحدة الجزير تحيا
يلاجات الموت ما عندو ما صار * * * أخرجو م بلادنا يا ذمية
في الثمنية وخمسين تكشفت الأسرار * * * وقع الفتش ما بين ذاك وذايا
الخابين خان ما بقى عنو حوار * * * لي كانو صدقان صبحو عدية
اسمع يا عربي وبركا ما تشطار * * * افتح عينك شوف اصنت لي يا
كاننا متفقين ضد الاستعمار * * * جاويني وعلاه بعث الجنسية
م الفرينة باه يعطوك قنطار * * * وتكرب خاوتك بالبهتانية
اصبحنا كي المال في يد التجار * * * هذا يجي الصباح الآخر العشية
في التسعة وخمسين نحكيك وش صار * * * ما دام العياد راحت ضحايا
قامت الصحراء طاح تكدر تكدار * * * طاحت الظلماء ما شفت لا ذاك ولا ذايا
جبل تامر سركلو بيه الكفار * * * وفي ذاك اليوم فرانس جات قوية

البطل عميروش يا عزيز الثوار *** ما يعرفش الخوف نارو قداية
 ما يرجعش اللور ضد الاستعمار *** بيت كرامات بالربانية
 واستشهد البطل كي اتكشفت الاعمار *** سي الحواس رفاقتو ضد العديّة
 أنا كلامي على أبطال الثوار *** عبد القادر صيدون تم القصيدة

5- قصيدة زلزال بومرداس¹

بسم الله مفتاح أبواب الجنة *** يا سعد اللي قام بفروض الصلوات
 جنات الفردوس فيها يتمنى *** والطابع يروح ليها في الثيبات
 يا مواطن عيد عنّي واستنى *** وتاخذ منك بعض المعلومات
 آتيني بخبار قلبي يتهنّي *** ييرا قلبي تزول عني ذي المحنات
 هذا خبر صعب هاهو يدركنا *** طاح علي القيم والشمس تمسات
 عداو الأيام قربت الساعة لينا *** وقطعنا الآيساس والأعمار فئات
 بعد السبعة جاتنا هزة شينة *** وما درى بيها حد من عند الله جات
 ابكو يا الحباب ما عطاها من محنة *** جماعة باب الواد بيهم الأرض هوات
 ندفنو حيين في وسط السكنى *** ما عرفنا ملي هو حي ملي مات
 عجايز وشيوخ ورجال القمنة *** والصبى مزال يرضع في الزيزات
 رمشتو مالعين كلش خاطينا *** جاويني وش ليك في دار الحيات
 لا زوجة لا بن يتبع فينا *** لا كروسة شابة نعمل دورات

1- عبد القادر صيدون، جمعت بتاريخ 2017/10/15.

عمارة خمسطاش كانت سكنتنا *** اللي كانت عالية هاي توطات
صبحنا في فيطون هو خيمتنا *** هاو صبح الحي يساعد اللي مات
واحد دى فيطون الآخر يستنا *** وما عندوش مقر قولي وين بيات
القهوة اللي جاية في حومتنا *** جاويني أنا خوك عنها وين غدات
الابن الشرقي تقول في معرفتنا *** كي تدخلها تشوف معنى الحياة
مولاهم معروف م رجال القمنة *** نطلب ربي نكون من أصحاب الحياة
ويلا مات يكون من أصحاب الجنة *** بحرمة الهاشمي شافع الأموات
يا ربي يا خالقي وأطف بينا *** سلك يا سلاك قومك هاي قضات
حتى السي بحرون كي هاج علينا *** وتلفت لاسبانيا واسا خصلات
بقوة الإله ربي يحمينا *** وصرفو على بلادنا لاما واسات
تحيا الجزائر ينصر دولتنا *** الجيش الوطني يا زين الخصلات
ربي يكون معاك وأنت تحمينا *** والجزائر قانية بيك تقوات
من نظم الأبيات نوريلك اسمايا *** وعبد القادر صيدون من نظم الأبيات

6- "حاسي مسعود"¹

بسم الله بديت نكتب ونسجل *** الوقت اللي فات ما عندو حدود
راني هارب ليك باغي نتوسل *** نطلب في التسليم م الرب المعبود
كلش بالدليل من عند الكامل *** هذا كون الله من عند موجود

1- عبد القادر صيدون، جمعت في 2017/10/15.

يا سيدي المدير باغي نتجول *** سرحني نروح لحاسي مسعود
ضايق حالي ، راه حالي مدرول *** راني بغيت نزورها بلاد الجدود
بلاد الجدود والتاريخ يبدل *** الهواري جاك يا حاسي مسعود
هاو دم الشهيد عنك يتهاطل *** ومن أجلك ضحاو وتبقى للخلود
مزالو الأبطال عنك تتواصل *** وبروحي نفديك يا حاسي مسعود
هاو ميتيران ناض ما حبش يقبل *** قال هذا بترونا ماناش رقود
جاك شيراك معاه مزال يواصل *** في المرسى الكبير حاكم الحدود
الهواري جاه بجنودو ورحل *** وشعباني كان في الصحراء موجود
يا ميتيران ما بقالك تجهل *** هذا هو وقتكم عندو حدود
أخرج م الحاسي خليني ندخل *** هذي هي بلادنا والناس شهود
لازم عنك هز قشك واتحول *** وما عندكش أب لي اسمو مسعود
هاو الدم أحمر عنك يتهاطل *** وبروحي نفديك تبقى للخلود
يا ميتيران أصلك يهودي والتاريخ يدل *** بن هدوفة مسجلك ماناش رقود
ولد الحمراء كان يكتب ويسجل *** والتاريخ مسجلو هاهو موجود
ارحم يا ربي الأول والآخر *** والزوعامة لي جابوك يا حاسي مسعود
بشارة للشعب والخير وصل *** والخير لي جاك ما عندو حدود
كل شي ممن عند الكامل *** هذا فضل كبير يا بني هاهو موجود
اتريسيتي واجدة هاهي تشعل *** هاذي نعمة جات من حاسي مسعود

من نظم الأبيات رايح مجّول *** من عين الصمة لحاسي مسعود
 عبد القادر صيدون مزال يواصل *** نكافح بلساني على أرض الجدود
 أربي يا خالقي عنك نوصل *** والصلالة على أحمد بيها نوصل
 محمد الهاشمي ديما موجود

7- الأم¹

بسمك نبدا يا الله وانت وهباب **** وسهلي كلمة عزيزة نبداها
 بكات أم الخير قالت ع الزيقاب **** والحنانة مويمتي ما نساها
 وحليل خوي ضرك كثرتلو الأسباب **** والفانتازية نتاعو ينساها
 طاح عليه الثلج بردلو الأجباب **** عاد اللبسة ما يحش لدفاها
 وندر عقلو عاد ماخذ قي لعلاب **** طول الليل يهترف في باسمها
 وندر عقلو عاد ماخذ قي لعلاب **** عاد يقول وكان قي كملت معاهها
 بعد الوالدين ما يبقاو أحباب **** وما يعلم بالكاينة قي مولاها
 ميمتا دايرتتا قع حباب **** ليلة نجلمو عندها فرح وتزاهها
 تقول: سعدي، سعدي بولادي كانوا غياب **** والزيزة سمحت كاش كلمة قلناها
 تقعد في شقي تفتشلي الأجياب **** فولة فرحي دايم في مبداهها
 تسقسيني كانك خاوي ولا خباب **** وأنا راس المال ما درت معاهها
 ومن كنت صغير لاهي بالتجلاب **** ما نعرف طعام ونسقي مولاها

1- الراوي عبد القادر صيدون، عن شاعر مجهول ، القصيدة منتشرة في العديد من المناطق.

وعلى قيلة شدني هاذ الكلاب **** قطنني قلة وغطاني ماها
 حب "مى" في خاطري قادي مشهاب **** هذي مـدة طايلة ما شفناها
 متوحشها قلببي راه طـاب **** وسهلي يا خالقي في لقاءها
 وتشكرني كي نكون أسود قـراب **** في ذرية الناس لا من يهواها
 أنا ولدي زين في الخزة لواب **** عينو كحلة والحاجب واتها
 ميمتنا برنوسنا وحننا قـاب **** ساحتنا رهبة وحد من يتخطاها
 ميمتنا كانت تجيننا ع البـاب **** الحاجة الشينة دايمما ما تخفاها
 من غيرك آ "مى" ما صبت أحباب **** زرية زينة توحشت غطاها
 مثل الزريبة الوالدة والأب **** سـال الطلبة يفسرولك معناها
 بكري كانت ممنة ضرك ضرها طـاب **** قبل الجزار جا الحصاد داهـا
 وليدك راه عاد يضرب ويهـاب **** وما يقضيش الصالحة من مولاها
 ويرد قلبو ودار عليها لوح تـراب **** خزنها تحت اللـود صد وخلاها
 اللي من هو فطين ذا الوجـاب **** يشـري والـدو بسومة ما اقلاها
 واللي جاب القول أصلو من جـواب **** لخضر على ميمتو راه هداها

8- عرضني وناض معايا¹

يا قصابي يا قصابي جيب هوايا * * * * * وجيب هوى مسقم زين

1- قصيدة عرضني وناض معايا من بين القصائد المنتشرة في المنطقة والتي تروي قصة عاشها عابر سبيل لم يكرمه شخص أوهمه بأن ينام عنده وينال حق الضيافة إلا أنه كذب عليه فهجاه الشاعر، النص رواه محمد لشهب بن رابح في يوم 2017/10/15.

نفرجك في نون الشيباب اثيين

عرضني وناض معايا *** وورالي الطريق منين

قالي راني غي عزيز هنايا *** وكذبها وحط العين

أحمد هـ ايشة مصرية *** خالف خوه بوجملين

خنشوشو خلعي زمبايعة *** فمي فموي جو شبرين

محمد كـ ي جا مالغيعة *** حطولو شوشوف زقورور

بعراه اثيين وقـبابي *** يهز نص القلبة بالجور

أحمد د قلمـونة القبـبي *** لون بغلنا المـزورور

لاحـوني فـفي ذاك *** الفـري المـفورور

جـابـولي ذاك الطـعام *** أحمر كـي الزـعـرورور

كـليـتـو رـديـت مـرار *** من قلبـي قـديـت مـضـرورور

حـرايـر البـيت عـجبـوني *** نـدرو لـكـان جـمـهورور

أـمـهـم مـا جـابـها عـري *** مـحـروـقـة كـي القـربـورور

حـطـوف قـنـان مـدريـي *** لـلـحـوض يـكسر في البـورور

صـلـو يـا نـاس عـلى النـبي *** واخـزو مـن ولاة عـلي ومنـصـورور

9- فروجي أحمر وزين

يعد الديك فردا مهما في العائلة الجزائرية وذلك لما يحمله من خير وبركة، فقد قال رسول الله صلى

الله عليه وسلم: (إذا سمعتم نهيق الحمير فتعوزوا من الشيطان، فإنها رأيت شيطانا، وإذا سمعتم صياح الديكة

فاسألوا الله من فضله فإنها رأت ملكا) وهذه القصيدة أطلقها شخص عند سرقة ديكه فعمل على وصفه بطريقة مميزة ، متبعا ذلك بدعوات على سارقه ، وقد توارث الناس حفظ هذه القصيدة جيلا بعد جيل والتي كان يرويها "الشهب رابح بن السعدي" عن شخص مجهول وهذه هي القصيدة:

فروجي أحمر وزين **** مخط من كل أرياش
 ما ينقبش من الدونية **** ينقب قبي لي كيفاش
 كي ندر في الزبالة **** واسا في مخابو حالة
 فاطمة و فاطيمة **** اثنتين خيان حرمة
 ذيك تذبذبيك تشدد **** الباب والطايف مسكر
 تقول لفاو بن ولا سافا **** مابا عليها فقع يصد
 كي حكمو عنو في الزور **** دارو ريشو في المظمور
 زادو عليه حفنة فول **** والمرفقة صارت كيفاش
 يا اللي ديت العوعاش **** تخلى دارك ما تنقباش
 أنا ننده بنت فريوة **** مولات الخيمة المظفورة
 لا ربي ما يعطيلو **** حبة في المظمورة
 أنا نطلب أهل الحمراء **** والطابة لي تقرا ثنا

لا ربي يعطيه جمرة ما تطفاش

10- قصيدة الفلاحين/ الحصادة

صَلَّى اللهُ عَلَى الْمُحَمَّدِ **** صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ
 صَلَّى اللهُ عَنْهُ دَائِمًا **** جُنَّةٌ وَكَثُرُوا نَعَائِمًا

صَلُّوا عَنُوظَاهِرُ **** وَالْمُخْتَارَ سَيِّدَ الطَّاهِرِ
صَلُّوا عَلَى سَيِّدِنَا ** وَمَالِنَا يَحْيِدُنَا ** وَتَرْحَلُوا مِنْ دَارِ دَارِ
وَنُعِيطُوا لِلْبَيْتِ ** هَاكُذَا تَفَنَّا الْأَعْمَارُ ** وَمَا يَدُومُ إِلَّا رَبِّي

11- شاعر العدلان

من شاف ذي الكلمة **** واسمع عبد القادر من الصمة
سيدي بغيت ممي - **** هي والاب يرضوني
نبغي بوي مسكين **** على الصراط تعقبو في الحين
يقولو ذاك فلان **** وهو ضاني شاعر العدلان
نعود أنا فرحان **** نورو كثير يعود عني

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
اهداء	
شكر وعرهان	
مقدمة.....	02.....
مدخل: دراسة الوسط الاجتماعي والثقافي لمنطقة برج بوعريريج.....	07.....
أولاً- دراسة إثنوغرافية للمنطقة.....	08.....
ثانياً- الظاهرة الاجتماعية.....	15.....
ثالثاً- سوسيولوجية الشعر الشعبي.....	28.....
رابعاً- في مفهوم المقاربة السوسيو ثقافية.....	32.....
الفصل الأول- الشعر الشعبي بالمنطقة وسبل التصنيف.....	34.....
المبحث الأول- التصنيف وفق المضامين.....	40.....
1- الشعر الشعبي والنضال الثوري.....	44.....
2- التعبير عن القضايا الاجتماعية.....	53.....
3- النزعة الدينية.....	64.....
4- الأبعاد الوطنية.....	68.....
المبحث الثاني: التصنيف وفق المعيار الشكلي.....	70.....
1- القالب التقليدي.....	73.....
2- القالب المستحدث.....	81.....

91.....	3- قالب الشعر القبائلي.....
96.....	4- لغة الشعر الشعبي.....
99.....	المبحث الثالث: التشكيل الموسيقي للشعر الشعبي.....
103.....	1- النظام المقطعي.....
110.....	2- القافية.....
113.....	الفصل الثاني: إشكالية التجريب وقضايا التشكيل في الشعر الشعبي بمنطقة برج بوعريريج.....
114.....	المبحث الأول: التحولات الشعرية في ضوء الحركات النقدية.....
116.....	1- إشكالية التسمية والإنتقاء للشكل الجديد.....
121.....	2- سؤال التجريب/ الهدم وإعادة البناء.....
127.....	المبحث الثاني: ملامح وتقنيات التشكيل البصري.....
129.....	1- العتبات النصية ودلالاتها.....
136.....	2- الفضاء الطباعي واقتصاد العلامة اللغوية.....
163.....	المبحث الثالث: بلاغة الصورة الشعرية.....
163.....	1- مفهوم الصورة الشعرية.....
166.....	2- الصورة الشعرية في الشعر التقليدي.....
170.....	3- رمزية التصوير في الشعر الحدائي.....
184.....	الفصل الثالث: الشعر الشعبي في منظور الدراسات الثقافية.....
186.....	المبحث الأول: تداعيات المركزية الشعرية.....

187.....	1- هوية النص الشعري
193.....	2- تمظهرات التداخل النصي
203.....	المبحث الثاني: الشعر الشعبي بين مقصدية الشاعر وقراءة المتلقي
207.....	1- تجليات الأنساق الثقافية في قصيدة يا طالب وعلاش ذي السورة جات
221.....	2- استراتيجية قراءة النص الحدائي
241.....	المبحث الثالث: صورة المرأة وهاجس إثبات الوجود
243.....	1- نسق اثبات الوجود في شعر مشري يمينة
246.....	2- صورة المرأة الأمية والمتعلمة
249.....	3- صورة المرأة الملتزمة
254.....	خاتمة
259.....	قائمة المصادر والمراجع
279.....	ملحق الخرائط
283.....	ملحق الصور
288.....	ملحق النصوص
307.....	فهرس الموضوعات

ملخص:

إن حصر موضوع الشعر الشعبي في منطقة برج بوعرييرج دون المناطق الأخرى، مسعى للتحكم في دراسة المادة الشعرية التي تتفرع إلى العديد من الأشكال والمضامين التي تتشابه وتختلف من ناحية إلى أخرى، وبما أن المنطقة جزء من الكل فإن الفواصل النقدية التي قيلت في ثنايا البحث تعبر عن مجموعة من الخصائص المشتركة للشعر الشعبي في الجزائر بغض النظر عن المسميات والأشكال والأجناس، كما أن الولوج في أعماق النصوص الشعرية والتدقيق في الدلالات القريبة والبعيدة منها، يسمح للدارس بالوصول إلى ما لم يكن يرتجيه الشاعر في حد ذاته ولولا ذلك ما استطاع أن يخلق هذا النموذج الحداثي من الشعر.

Résumé:

Limiter le sujet de la poésie populaire à la région de Bordj Bou Arreridj sans les autres régions, est un effort pour contrôler l'étude du matériau poétique qui se ramifie en de nombreuses formes et contenus qui sont similaires et différent d'un côté à l'autre, et depuis la région fait partie de l'ensemble, les virgules critiques qui ont été prononcées dans la recherche expriment Un ensemble de caractéristiques communes de la poésie populaire en Algérie, quels que soient les noms, les formes et les genres, et la pénétration dans les profondeurs des textes poétiques et l'examen minutieux des connotations près et loin d'eux, permet à l'étudiant d'atteindre ce que le poète ne voulait pas en lui-même, faute de quoi il ne pourrait pas créer ce modèle moderne de poésie.