

جامعة مولود معمري - تيزي وزو

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم اللغة والثقافة الأمازيغية

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

فرع: الأدب الأمازيغي

من إعداد الطالبة: بلال حكيمة

الموضوع:

الشعر القبائلي

في الدراسات الفرنسية

في الفترة الممتدة من 1867 إلى 1962

لجنة المناقشة:

الدكتور: محمد يحياتن، أستاذ محاضر بجامعة الجزائر..... رئيساً

الدكتور: عبد الحميد بورايو، أستاذ محاضر بجامعة الجزائر..... مشرفاً ومقرراً

الدكتور: عثمان حشلاف، أستاذ محاضر بجامعة الجزائر..... عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 2001-2002





إهداء



إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله

حكيمة

مُتَكَلِّمًا:

بغض النظر عما قدّمه أ. س بوليفة A. S. BOULIFA من إسهامات في جمع وتدوين الشعر الشفوي القبائلي خلال الفترة الاستعمارية للجزائر، فإن إصدارات الباحثين الأوروبيين والفرنسيين منهم بوجه خاص، تمثل تقريبا جملة ما كُتب ونُشر بخصوص هذا الموضوع.

ولئن كانت القراءة الأولى لما توفّر لدينا من دراسات فرنسية للشعر في المجتمع القبائلي تعطي الانطباع بأنه لا يعدو أن يكون خطابا استعماريّا خالصا يخدم الأهداف السياسية لفرنسا ويساهم في تحقيق أغراضها العسكرية، فإنّ هذا لا يمكنه أن يبرّر الإهمال والتّجاهل اللذين لقيتهما هذه الأبحاث - حتّى وإن كانت توافق وتسائر الإيديولوجيا السائدة آنذاك - لأنّ في ذلك نكرانا صريحا وانتقاصا كبيرا ممّا تتسم به هذه النصوص من قيمة علميّة.

وكلّ عمل بشري، فإنّ هذه الدّراسات لم تكن بمنأى عن بعض النقائص، ومن هنا جاءت ضرورة إعادة قراءتها والتّمعّن فيما جاء فيها سعيا وراء إبراز وإدراك الأسس والخلفيات المعرفيّة التي انطلق منها الباحثون الفرنسيون لبناء تصوّراتهم وآرائهم عن الشعر القبائلي من جهة، ومحاولة التّحقّق من صحّة ما ورد فيها وعدم التّسليم بها كحقائق وبديهيّات، وهو ما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع.

موضوع بحثنا إذا هو الشعر القبائلي من خلال ما كتبه الفرنسيون في الفترة الممتدة من 1867 إلى 1962، وسنحاول من خلاله دراسة وتحليل وجهة نظر هؤلاء الباحثين حول إبداع أدبيّ يعدّ باعتراف منهم، الأفضل والأكثر تعبيراً عن أحاسيس وأفكار المجتمع القبائلي.

وقد كان حصر الموضوع من بين أهمّ الصّعوبات التي واجهتنا أثناء قيامنا بهذا العمل، إذ إنّّه كان علينا أن نتغاضى ونصرف النظر عن عدد كبير من النّقاط التي لم نكن نريد الخوض فيها من قبيل توضيح الجانب الإيديولوجي، أو إجراء مقارنة بين الشعر القبائلي والفرنسي.

ولبلوغ ذلك اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي الذي يندرج في إطار نقد النقد. وركزنا اهتمامنا على استخراج وتصنيف المعطيات والمعلومات الواردة في هذه الدراسات بخصوص أشكال الشعر القبائلي ومضامينه والوظائف التي كان يضطلع بها في المجتمع آنذاك، وحاولنا في الأخير تحليل ونقد الرؤية المنهجية من حيث إبراز إيجابياتها وتوضيح سلبياتها.

ونظرا لطبيعة الموضوع، فقد تعذر علينا الوقوف عند كل ما كتبه ونشره الفرنسيون في تلك الفترة، وكان علينا الاكتفاء بالمصادر المنشورة والمتوفرة في المكتبات، واضطررنا إلى الاستغناء عن تلك التي لم يكن بمقدورنا الاطلاع عليها أو حتى على نسخ مصورة منها.

تتألف إذا المدونة التي اعتمدنا عليها أساسا من عدد محدود من المصادر الهامة والمعروفة الصادرة في غضون الفترة الممتدة من 1867 إلى 1962، وكان أولها وأبرزها كتاب أ. هانوطو A. HANOTEAU "أشعار شعبية من قبائل جرجرة" "Poésies populaires de la kabylie du Jurjura" ثم رسالة هنري باسيه "مقال عن أدب الأمازيغ" "Essai sur la littérature des Berbères" مع الإشارة أحيانا إلى المقالات التي كتبها لوسيان وارين وغيرهما والتي تضمنتها المجلة الإفريقية ومجلة "دراسات ووثائق بربرية" Etudes et Documents Berbères، رغم أنها ليست ذات أهمية وقيمة كبيرة، مقارنة بالمصدرين السابقين.

وكانت جدة الموضوع وراء قلة المادة المرجعية التي كان أغلب ما توفر منها مكتوبا باللغة الفرنسية، وجاءت في شكل مقالات متفرقة في مجلات ودوريات مختلفة ومتعددة تطلبت منا جهدا كبيرا في جمعها أولاً، وترجمتها ثانياً.

ورغم تشعب الموضوع وتعدد سبل البحث فيه فإنه كان لزاماً علينا الاختصار والتركيز على عدد محدد من النقاط التي خصصنا لكل منها جزءاً من البحث.

وكانت مسألة الشفوية أول ما تطرقنا إليه نظراً لعلاقتها الوثيقة بموضوع البحث، وحاولنا من خلالها توضيح وتحديد المقصود بالأدب الشفوي عامة والشعر

خاصة، على ضوء المصطلحات والمفاهيم التي اعتمدها الباحثون الفرنسيون في دراستهم للشعر القبائلي. وقد تعرضنا في نفس السياق إلى عدد من الصفات التي جاءت لصيقة به على نحو البدائية والشعبية والفولكلور، وركزنا في الأخير على ظاهرة برزت في دراسات في الأدب الأمازيغي وتتعلق بتحول النصوص الشعرية ذات الطابع الشفوي إلى نصوص مدونة، وتحدثنا عن انعكاسات وتبعات ذلك على طرق ومناهج البحث في ميدان الشعر القبائلي.

وتعرضنا في الفصل الثاني إلى قضية لا تقل أهمية عن الأولى، حتى أنه بإمكاننا اعتبارها لب الموضوع، ويتعلق الأمر بالمسألة الشعرية، ونعني بها ما تعرض إليه الشعر القبائلي من أغراض ومواضيع، وما جاء فيه من أشكال، وذلك في ما جمعه الفرنسيون من نصوص شعرية. وقد حاولنا من جانب آخر الإحاطة بالأسس العروضية التي استخلصها هؤلاء الباحثون من الشعر القبائلي، وقواعد النظم التي اعتمدها للحكم على قيمته الأدبية في ظل غياب شبه كلي لأية نظرية شاملة ووافية متعلقة بالعروض في الشعر الأمازيغي عامة والقبائلي خاصة.

وجعلنا من الفصل الثالث والأخير فضاءً لحصر أهم النقاط التي غيبتها - عن قصد أو دونه - الباحثون الفرنسيون، كما حاولنا إبراز وإظهار العناصر التي كانت وراء غموض الرؤية المنهجية والنقائص التي سجلناها في تلك الدراسات ولكن دون نية المساس بقيمة هذه الأبحاث أو التقليل من شأنها.

وجاءت الخاتمة في شكل حوصلة لأهم ما وصلنا إليه من نتائج.

وإذ نعترف بأننا تغاضينا عن الكثير مما كان يجب التطرق إليه وأغفلنا جوانب أخرى أو لم نوفها حقها كاملاً، فإننا نتمنى أن نكون قد فتحنا باباً من أبواب البحث والنقاش وساهمنا بقدر يسير في إثراء المساهمات المنصبة في هذا الاتجاه، والرامية إلى معالجة موضوع لم يحظ إلى يومنا هذا بما يستحقه من اهتمام باعتباره يسلط الضوء على أوائل المحاولات والاجتهادات التي دشنت مسار الدراسات النقدية في مجال الأدب الأمازيغي.

لم يكن بإمكان هذا العمل أن يتمّ لولا أنّه حظي برعاية الكثيرين ممّن لم يخلوا علينا بمساعداتهم، ونخصّ بالذكر الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو الذي تفضّل مشكوراً بالإشراف على البحث، والذي لم تمنعه انشغالاته - على كثرتها - من توجيهنا وإرشادنا، فله منّا كلّ الامتنان والتقدير على حلمه وصبره علينا أولاً، وعلى جهده ونصحه لنا ثانياً.

الفصل الأول

الشعر القبائلي

بين الثقليين والتجفيف

مُهَيِّد:

أردنا من خلال هذا الفصل تسليط الضوء على مسألة الشفوية وما أفرزته من مصطلحات رافقت الشعر القبائلي وارتبطت به في أغلب ما أنجزه الباحثون الفرنسيون من دراسات في هذا المجال.

ونشير في هذا المقام إلى أن عدم وجود أي نظرية عامة للشفوية، لا سيما في الأدب الأمازيغي، قد كان وراء ظهور عدد من المشاكل، خاصة عند محاولة تعريف وتحديد المفاهيم العامة والتمييز بين مصطلح وآخر بدقة، مما جعلنا نلجأ إلى آراء عدد من النقاد مختلفي المذاهب والمناهج.

وإذ حاولنا الإحاطة بما تمثله الشفوية لباحثين نشؤوا وعاشوا في كنف مجتمعات تقدّس الكتابة وتكرّسها في شتى مجالات الحياة، فإننا من جهة أخرى بحثنا عن مظاهر التقليد والتجديد كما يراها هؤلاء الدارسون، وكذا تجلياتها من خلال ذلك الجنس الأدبي الذي اعتبره الفرنسيون الأكثر تعبيراً عن أحاسيس المجتمع القبائلي، وأحسن وسيلة للتغلغل في الروح التي أنتجته، ونعني به الشعر.

وقد عمدنا في الأخير إلى تبيان وتوضيح العناصر التي اعتمدها الباحثون في حكمهم على الشعر القبائلي وعلى علاقة هذا الشعر في حد ذاته بالمجتمع الذي أبدعه، وذلك من خلال ما توفر لدينا من دراسات ووثائق حول هذا الموضوع.

أولاً - التقليد في الشعر القبائلي

لعلّ أول ما يلفت انتباه القارئ أو الباحث في ميدان الأدب الأمازيغي هو كون أغلب ما كتب ونشر عنه من مراجع ودراسات هو من تأليف باحثين أوروبيين مع احتكار شبه كلي للفرنسيين بحكم الظروف التاريخية التي سادت الجزائر في الفترة الممتدة من سنة 1830 إلى 1962.

لقد صاحب دخول الجيوش الفرنسية إلى منطقة القبائل واستقرار الآباء البيض في عدد هام من قراها حركة ثقافية واسعة، حيث شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر نشر بعض الدراسات حول المجتمع القبائلي بصفة عامة وتناولت عاداته وتقاليده وخصائصه التاريخية والجغرافية ضمن ما يسمّى الإثنولوجيا الكولونيالية والتي سعى من خلالها المؤلفون والباحثون إلى تمهيد الطريق أمام الجيوش الفرنسية للتوغل في منطقة القبائل وساعدهم في ذلك ما جمعوه - قبيل سقوط مدينة الجزائر - من تقارير ورسائل تحوي معلومات كثيرة عن لغة سكان المنطقة.

لقد أولى الباحثون الفرنسيون بالغ الأهمية لجمع ودراسة الأدب الأمازيغي بأجناسه المختلفة، فكان ذلك شيئاً يحسب لهم، إذ إنهم ساهموا، دون قصد في غالب الأحيان، في التعريف بالأدب القبائلي من ناحية وحفظه من الزوال من ناحية أخرى، فقد حولوا جزءاً هاماً مما تحفظه الذاكرة الجماعية من أشعار وقصص وحكايات من حالة الشفوية التي طبعته على امتداد قرون عدة إلى نصوص مدونة ومكتوبة، وكان أن انفردت فرنسا دون غيرها وخلال قرن كامل بحركة ثقافية اهتمت بالمجال الأمازيغي، جمعت بين البحث والتعليم والنشر¹.

وتميّزت هذه الفترة التي خاض فيها الباحثون الفرنسيون حقل الدراسة في ميدان الأدب الأمازيغي بإنجاز أبحاث ودراسات عديدة حملت بين طياتها نصوصاً نثرية وشعرية كثيرة متفاوتة من حيث القيمة الأدبية.

1 - S. CHAKER, *Imazighen Ass-a*, Bouchène, 1990, p. 85.

لقد نال الشعر الأمازيغي عموما والقبائلي خصوصا حصّة الأسد، وحظي باهتمام واسع النطاق من طرف الدارسين الفرنسيين، فكان صدور « أشعار شعبية من قبائل جرجرة » سنة 1867 لمؤلفه أدولف هانوطو Adolphe HANOTEAU الحلقة الأولى لسلسلة طويلة من المنشورات الفرنسية التي توالى صدورها على امتداد ما يقارب قرنا من الزمان كان آخرها - قبيل استقلال الجزائر « سلسلة وثائقية بربرية »¹ التي أسسها الآباء البيض في قلب منطقة القبائل (الأربعاء ناث يرائن) عام 1947 والتي لم تتوقف عن الصدور إلى غاية منتصف السبعينيات.

1 - مراحل الدراسات الفرنسية للشعر القبائلي:

عرفت إسهامات الباحثين الفرنسيين في مجال البحث والدراسات الأمازيغية فترات من النشاط وأخرى من الركود، بدءا بتاريخ نشر أولى النصوص والتي يعود تاريخها إلى فترة ما قبل الاستعمار وانتهاء بآخر ما أصدره الآباء البيض في منطقة القبائل.

وتوخيا للدقة والموضوعية، فإنه من الضروري أن نشير إلى أن ما نتحدث عنه في هذا المقام لا يمثل سوى ما ذاع وشاع من الدراسات، بمعنى ما نشر منها في شكل كتب أو مقالات في مجلات أو دوريات حالفا الحظ في الاطلاع عليها، فقد كان الباحثون الفرنسيون بتعدد مشاربهم واختلاف ميادين اهتمامهم وتخصّصهم يرفقون أبحاثهم ودراساتهم بعدد من النصوص النظرية أو الشعرية التي اتخذوا منها مادة علمية، درسوا على ضوئها اللغة والمجتمع القبائلي، مع أن أغلبها لم يلق ما يستحقّه من اهتمام وتثمين، كما أن عددا من المنشورات وردت دون إشارة إلى اسم مؤلفها، مثلما كان الحال بالنسبة لمجموعة شعرية تحمل عنوان "محاولات شعرية" صدرت عام 1957، وتضمّ نصوصا أصلية مرفوقة بترجمتها الفرنسية وبعض الملاحظات العامة، ولم يذكر ناشرها - المجهول أيضا- عن قائل تلك الأشعار سوى أنه فتاة من منطقة عين الحمام - Michelet سابقا.

1 - Fichier de Documentation Berbère.

من الصعب التحقيق للدراسات التي قام بها الباحثون الفرنسيون في مجال الأدب الأمازيغي عامة والقبائلي خاصة خلال الفترة الاستعمارية في الجزائر، ومع ذلك حدد بعض المهتمين بميدان الدراسات الأمازيغية اللسانية والأنثروبولوجية¹ على وجه الخصوص ثلاث فترات هامة - يمكننا أن نعتمدها أيضا في مجال الأدب - رغم أن الاهتمام لم ينقطع تماما بين مرحلة وأخرى، بل وقد تداخلت أحيانا وتزامنت إلى درجة أنه لا يمكن تمييزها.

بدأت المرحلة الأولى إذا قبيل دخول الجيوش الفرنسية إلى الجزائر، إذ إن عددا من التقارير وكتب الرحالة أشار إلى وجود اللغة الأمازيغية وأورد بعضها من كلماتها ونصوصها، إلا أن ما نشر في تلك الفترة لا يكتسي أهمية كبيرة بالنظر إلى محدوديته كما وكيفا.

وجاءت بعدها مرحلة الاستكشاف التي قادها عسكريون، وكان الهدف منها غالبا التعرف على سكان هذه المنطقة والتعريف بلغتهم وعاداتهم وإنتاجاتهم الفكرية. وقد أفرزت هذه المرحلة كتباً ومصادر هامة، غير أنها حملت من المعلومات التاريخية والجغرافية واللغوية أكثر مما حوت من نصوص، وكثيرا ما اعتبر النص في تلك الحالات وثيقة استعلام عن الحياة الاجتماعية لسكان منطقة القبائل، كما أن أغلب النصوص المنشورة تناولت الفترات والأحداث التي كانت تربطها علاقة مباشرة بالاستعمار، حتى أن أول قصيدة صنفها هانوطو في كتابه تتحدث عن سقوط مدينة الجزائر باعتباره أول اتصال بين الجيوش الفرنسية والجزائريين، كما أن خلاصة ما جمعه لوسياني LUCIANI ورين RINN مشكّلة من قصائد عن ثورة المقراني وما تلاها من أحداث بعد قمعها وإخمادها.

1 - Voir S. CHAKER, *Imazighen ass -a*, Ed. Bouchène, Alger, 1990, p.19. et F. COLONNA, «Une fonction coloniale de l'ethnologie dans l'Algérie de l'entre deux guerres; La programmation des élites moyennes», *Communication au III colloque de l'association internationale des sociologues de langue française*, Hammamet, 27 sep - 2 oct, 1971.

لقد أوصى هانوطو HANOTEAU من جاء بعده بالاهتمام بجمع أشعار أخرى من هذا القبيل حتى يتمكن الدارسون من مقارنة ما نشره في عصره وما جاء بعده للوقوف على حقيقة أحاسيس الجزائريين تجاه الجيوش الفرنسية.

وقد اهتم الباحثون، وكان أغلبهم عسكريين، في هذه المرحلة بالبحث في كل ما يتعلق بالبنية التنظيمية والاجتماعية وما يتصل بالحياة الدينية والعادات والتقاليد واللغة والأدب، تسهيلا لمهمة الجيوش في إحكام قبضتها وفرض سيطرتها الكاملة على المنطقة. وقد أفرزت هذه المرحلة كمًا غزيرًا من المنشورات.

وجاءت المرحلة الثالثة تنويجًا للمرحلتين السابقتين، وتميزت عنهما بقدر من الاحترافية والتخصص في تناول المواضيع، وتولّى فيها دراسة الإبداعات الفكرية والأدبية باحثون جامعيون شكلت بحوثهم وأعمالهم مراجع لا يمكن الاستغناء عنها لقيمتها وأهميتها الكبيرتين.

ونشير في الأخير إلى أنّ منطقة القبائل عرفت حركة نشر كبيرة على يد الآباء البيض الذين استقرّوا فيها، ولكن أعمالهم لم ترق إلى مستوى سابقهم (الجامعيين) من حيث العمق في معالجة المواضيع رغم أنهم جاءوا بعدهم بفترة وجيزة، فقد اكتفوا بجرد الأشعار والحكايات والأمثال وتصنيفها في مدونات وكتب، وقدموها للجمهور مجردة من أي تحليل أو تقييم.

لقد عرفت كل مرحلة بأسماء تركت بصماتها في ميدان الدراسات الأدبية الأمازيغية عموماً على غرار هانوطو HANOTEAU وفوكولد FOUCAULD وباسيه BASSET (الأب رونييه René والأبناء: هنري Henri وأندري André) وغيرهم ممن لا يتسع المجال لذكرهم في هذا المقام.

وقد أثر اختلاف مكانة هؤلاء الباحثين وتكوينهم (عسكريون، جامعيون، رجال دين) على مدى موضوعية وجدية العمل تبعا للأهداف المبدئية التي رسمها كل واحد منهم، ووفقا للإطار الذي تمت فيه الدراسة، والهيئة التي أشرفت على إنجازها والتي تكون قد فرضت وجهة نظرها ورسمت معالم البحث من قريب أو

بعيد، فليس سرّاً أنّ الكثير ممّا كتبه ونشره هانوطو على سبيل المثال كان تحت رعاية وإشراف الحكومة الفرنسية القائمة في الجزائر آنذاك.

2 - عن الشعر القبائلي والشعر الشعبي:

يتكوّن الموروث الثقافي الأمازيغي من تراكم نتاجات أدبية مختلفة ضاربة في القدم، وتشمل إلى جانب المرويّات النثرية من قصص وحكايات وأمثال وأحاجي، رصيда معتبرا من الإبداعات الشعرية التي عبّرت عن الانشغالات اليومية للإنسان.

لقد أبدع الشعراء في منطقة القبائل كثيرهم في بلاد الأمازيغ منذ قرون غابرة في تأليف ونظم الأشعار، بل وقد احترف بعضهم ذلك وجعلوا منه مصدر عيشهم وقوت يومهم.

يرى دورسنفيل DORSINVILLE أنّ « المجتمع الشفوي الذي يفتقد طابع الكتابة يحسّ بضرورة إيجاد وسيلة للحفاظ على هويته وأصالته وكان ملاذه في ذلك الآداب الشفوية الناقلة لإرثه الثقافي والتاريخي»¹، ولذلك لم يكن الشعراء قبل وخلال الفترة الاستعمارية الفرنسية يدوّنون أشعارهم في كتب ودواوين²، فظلّوا يتداولونه ويتوارثونه شفاهما جيلا بعد جيل، معتمدين على ذاكرتهم وقدرتهم الكبيرة على الحفظ رغم أنّ النصوص الشعرية قلّما تسلم من عيوب الانتحال والتشويه، ولم يكن ما وصلنا من أشعار سي محند أو محند مثلا بمنأى عن ذلك، إذ إنّ بعض النصوص التي جمعها بوليفة ومن جاء بعده، ورد مرفوقا بروايات أخرى لا يمكن الفصل في هوية قائلها وصحة نسبها، وغير ذلك من الأمثلة كثير.

تميّز إذا الشعر القبائلي قبل وخلال القرن التاسع عشر بطابع الشفوية شأنه في ذلك شأن غيره من الأجناس الأدبية النثرية من حكايات وقصص وأمثال وكلّ

1 - R. DORSINVILLE, *Les contes de la forêt Atlantique*, ENAL, 1986, p. 6.

2 - يستثنى من ذلك عدد من الذين التحقوا بالمدرسة الفرنسية ومن أشهرهم بلعيد آيت اعلي الذي جمعت أشعاره بالإضافة إلى إبداعات أخرى نثرية في كتاب "كراريس بلعيد" "Les cahiers de Belaïd" الذي نشره ج. م. داليه J.M.DALLET في "سلسلة وثائقية بربرية".

ما كان يمثل الموروث الشعبي في تلك الفترة، غير أن الذاكرة القويّة لأفراد المجتمع كانت خير بديل عن الكتابة، فقد سمحت لكمّ هائل وهامّ من الأشعار بتجاوز عقبة الزمن وتحدي معضلة النسيان.

بيد أنه، ولئن كان الأدب القبائلي في غالبته شفويّاً، فإنّ الكتابة لم تكن غائبة عن المجتمع الذي أنتجه، فقد كانت اللغة العربية وحروفها متداولة في أوساط فئة معيّنة من الناس ممّن اصطّح على تسميتهم "المرابطون" بحكم أنّهم كانوا يتكفّلون بنشر دين الإسلام وتعاليم القرآن بين عامة الناس. هذا، بصرف النظر عن حروف التيفناغ التي استعملها الأمازيغ قديماً كنظام كتابة خاصّ بهم، ولكن الظروف التاريخية التي مرّوا بها جعلتهم يعزفون عنها في العصر الحديث، واستعاضوا عنها بأبجديات الأقوام التي حلّت ببلادهم تباعاً، فانحسر وجودها وقلّ استعمالها إلا في مناطق ضيقة من الوطن مثلاً هو الحال عند التوارق.

وفي هذا السياق، ذكر مولود معمري أنّ عدداً من القصائد الشعريّة ومنها كتاب "المرسل" تمّ تدوينها وتداولها وحفظها بالحروف العربيّة، فقال: « لا زلنا نحتفظ ببعض المجموعات الشعريّة المخطوطة والتي يعود تاريخها إلى أواخر القرن التاسع عشر والتي يحتمل أن تكون بعض المقاطع الشعريّة التي تحويها أقدم من ذلك بكثير»¹.

غير أنّ ذلك لم يمنع ضياع ونسيان كمّ معتبر من الأشعار سواء لأنّه لم يكن بمقدور الذاكرة الشعبية احتواءها والاحتفاظ بها كلّها، أو لأنّ من كانوا آخر من يختزنونها في ذاكرتهم قد رحلوا إلى الأبد حاملين معهم ذلك الإرث الثمين.

ومهما كانت القيمة الأدبيّة لتلك الأشعار، فقد كانت ستسمح لنا ولا ريب، بالاطّلاع على أحوال الناس وأوضاعهم في فترة من التاريخ ذهب صنّاعها واندثرت آثارها، ولم يبق منها إلا القليل من النصوص والقصائد التي تناثرت أبياتها بين صفحات كتب، اجتهد أصحابها وجمعوا فيها ما استطاعوا، قبل أن

1 - M. MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, Maspero, 1980, p. 11.

تتطفي شمعة آخر من كانوا يحتفظون بها، ولولا ذلك، ما كان لنا أن نسمع ربّما عن شاعر في مثل عظمة يوسف أوقاسي، رغم الكمّ الغزير الذي نظمته من الشعر. إن تحديد مثل هذه الحالة من الشفوية يثير نوعا من الجدل ويتطلب قدرا كبيرا من الحيلة والحذر، فإذا كانت صفة الشفوية التامة¹ تنطبق على بعض الأجناس الأدبية القبائلية من حيث أنها شفوية المصدر والمنشأ والحفظ مثلما هو الحال مثلا بالنسبة للأشعار التي تصاحب أداء الطقوس أو الأعمال اليومية والتي اصطلح على تسميتها أشعارا تقليدية، فإنّ جزءا آخر من الموروث الشعبي القبائلي نشأ في بيئة يسودها ما يدعوه بول زومثور Paul ZUMTHOR "شفوية مختلطة"، فالشفوية في هذه الحالة « تتواجد مع الكتابة، لكن تأثير هذه الأخيرة يبقى خارجيا جزئيا ومتأخرا »².

تتداخل المفاهيم كلّما تعلّق الأمر بمحاولة تحديد مصطلح الشعر الشعبي وتعريفه بدقة، إذ إنّ المصطلح "شعبي" في حدّ ذاته يثير عدّة تساؤلات ويفتح مجالا واسعا للغموض والإبهام، فهو حين « يقترب بلفظة شعر أو أدب، قد يقصد به طريقة إيلاغ وتداول الخطاب الثقافي، أو يُشار به إلى الطبقة التي تحمل هذا التراث، ويُقصد به أحيانا أخرى أشكالا من التفكير والكلام والسلوك التي يعتقد أنها مميزة »³.

كلّ هذه التعاريف التي أوردها بول زومثور لا تكفي لحصر مفهوم لفظة "شعبي"، ولا تجيب تماما عن السؤال المطروح، فهناك عوامل عدّة تتداخل وتتفاعل لتجعل من تحديد ما هو شعبي وما ليس كذلك مسألة معقّدة للغاية.

يربط بعض الباحثين وجود الأدب الشعبي في مجتمع ما ببنية ذلك المجتمع في حدّ ذاته، ففي « المجتمعات التي تطوّرت إلى درجة إقامة نظام دولة، تحدث

1 - Voir P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Ed. du Seuil, Paris, 1983, p.36.

2 - *Idem*, p.36.

3 - *Ibid*, p. 22.

ضغوط ومنافسات بين طبقتين من الثقافة إحداهما سائدة والأخرى مسودة»¹، وفي هذا إشارة إلى الصراع الضمني القائم من جهة بين الثقافة الرسمية التي تحتكرها نخبة المجتمع وتحظى باهتمام ورعاية السلطة أو الطبقة الحاكمة، ومن جهة أخرى ثقافة نشأت بين أحضان الشعب وتبناها أفرادها.

لقد ورد في "نشرة لجنة اللغة والتاريخ والفنون الفرنسية" الصادرة عام 1854، أن « الشعر الشعبي يولد تلقائيا بين أحضان الجماهير، وهو مجهول المؤلف »²، ومنه يتجلى أن المعيار المعتمد في تعريف هذا المصطلح هو العفوية ومجهولية المؤلف، عكس الأدب الراقي الذي يحتفظ باسم مؤلفه.

غير أن هناك تعريفا آخر يعتمد أساسا على طريقة تناقل هذا الشعر، فالشعر الشعبي عند م. بيدال Menendez PIDAL هو « كل ما ألف منذ زمن قريب، منتشر في أوساط جمهور عريض نوعا ما خلال فترة قصيرة نسبيا، يكون خلالها شكل هذا الشعر ثابتا تقريبا »³، وفي المقابل نجد "الشعر التقليدي"، وهو « عبارة عن مقاطع شعرية ليست فقط متلقاة بل مستوعبة جماعيا من طرف جمهور عريض، في حركة متواصلة وطويلة من التنوع وإعادة الخلق والإبداع »⁴، ولنلمس هنا أن ما يجعل الشعر شعبيا هو حالة الاستقرار والثبات التي تلازمه.

إن أول ما يلفت الانتباه في الكتاب الذي نشره هانوطو "أشعار شعبية من قبائل جرجرة" هو أن عنوانه ليس بالبراءة التي يبدو عليها، فإذا علمنا - كما ذكرنا سابقا - أنه أول وأهم دراسة صدرت في مجال الأدب الأمازيغي، فإن الأمر يدفعنا للتساؤل حول ما يمكن أن يخفيه هذا العنوان من أحكام وخلفيات ذهنية مسبقة، ويستوقفنا كذلك للبحث عن المقصود بلفظ "شعبي"، أهو إشارة إلى من ألف هذه الأشعار؟ أم إلى من يهتم بحفظها وإبلاغها؟ أم إلى قيمتها الأدبية؟ « هل ينطبق هذا

1 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p.23.

2 - Ibid.

3 - Ibid.

4 - Ibid.

المصطلح على صفة أو وظيفة الشعر؟ هل تحدّد هذه الصفة إنتاجات شفوية مميزة أو استراتيجية اتصال وإيلاغ محدّدين، هل يشير بصفة مبهمّة إلى مجموعة بشرية متماسكة ثقافيا واجتماعيا¹، أو لأنّه وبكل بساطة، « يوجد متعلمون يعتبرونها غريبة، فانشغلوا بها واهتمّوا بدراستها، ولذلك فإنّ هذا المفهوم لا يشير إلى أي واقع ملموس ومحدّد، بالإضافة إلى أنّه يزداد تشعبا وتحوّلا بمرور الزمن »².

من المؤكّد أنّ هانوطو اعتمد هذا التعريف أو ذاك ليصف ما جمعه من أشعار بالشعبية، لكنّ الأهمّ هو أنّه وضع هذه الأشعار في الضفّة المقابلة لشعر آخر، أرقى منزلة وأعلى مرتبة، ونقصد به الشعر الذي أنتجته الشعوب المتحضّرة، فيكون قد خلق ثنائية أولى هي:

ثقافة (شعر) شعبية ≠ ثقافة (شعر) راقية.

وتتجلى هذه النظرة بوضوح من خلال ما كتبه هانوطو في مقدمة كتابه، فنحن نلمح العلاقة التي يقيمها بين المجتمع ودرجة تطوّره من جهة، والشعر (الأدب) الذي ينتجه هذا المجتمع من جهة أخرى، « فغالبا ما يكون أدب شعب ما تعبيرا دقيقا عن مدى تطوره الثقافي والذهني »³، ويضيف المؤلف « أنّ هذه الميزة تكون أكثر دقّة وصحّة إذا كان الشعب متأخرا عن ركب الحضارة، ففي هذه الحالة، لا يكون الأدب من إبداع طبقة متعلّمة - مختلفة غالبا عن باقي أفراد الشعب - بل هذا الشعب نفسه »⁴، وسكّان منطقة القبائل خير مثال عن ذلك في رأيّه، ولا يمكن في أي حال من الأحوال أن « نجد عندهم أدبا يرقى إلى مستوى أدب الأمم المتحضّرة »⁵، ومن ثمّ فإنّ ما يبدعونه لا يزيد عن كونه أدبا شعبيا شفويا يتناقلونه شفاهًا.

1 - A.AKOUAOU, « Poésie orale berbère: Statut, formes et fonctions », ROMM, N° 44, Edisud, 1987, p. 70.

2 - P.ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, p.23.

3 - A. HANOTEAU, Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura, Imprimerie Impériale, 1867, p. I.

4 - Idem.

5 - Ibid, p.II.

لقد اختزل هانوطو في بضع كلمات عددا كبيرا من الأحكام التي درس على أساسها وانطلاقا منها الشعر القبائلي، فهذا الأخير شعبي، شفوي، مجهول المؤلف (إبداع جماعي)، ومن إبداع عامة الشعب لأنه غير مكتوب.

وإن كان إ. لاير E. LAYER لم يشرح ولم يعرض أسباب ذلك، فإنه وبعد نصف قرن من صدور كتاب هانوطو، نشر كتابا يحمل نفس العنوان تقريرا "أشعار شعبية قبائلية"¹، ورغم أنه لم يكن بنفس أهمية سابقة فإنه يعطي انطبعا بأن النظرة التي حملها وتبناها الباحثون والمهتمون بالأدب الأمازيغي في تلك الفترة لم تتغير ولم تتحول عند البعض منهم حتى بعد الاستقلال.

4 - عن الشعر القبائلي والأدب الشفوي:

يعرف تودوروف TODOROV مصطلح الأدب بأنه « الكلام الذي يثير متعة واهتمام المستمعين والقراء، والذي يجب أن يدوم وبالتالي فهو أرقى من الكلام اليومي »². ويؤيده في الرأي إ. أونيفر E. UNIVER، فالأدب عنده « كلام يجب أن يخلف المتعة أو الاهتمام المتواصلين عند مستمعيه وقرائه [...] وهو بالتالي أرقى من الكلام اليومي العادي »³. وفي كلا التعريفين السابقين اللذين لا يختلفان في شيء، تركيز على عنصر المتعة الذي يوفره الكلام الأدبي ويميزه عن الكلام العادي، والأهم من ذلك أن هذين التعريفين يتفقان على أن الكتابة ليست شرطا لتصنيف أي عمل ضمن خانة الأدب، بمعنى أن الطابع الشفوي لأي أدب لا يلغي ولا ينفي أدبيته في أي حال من الأحوال، ومن هنا جاء تعريف الأدب الشفوي بأنه « التعابير غير المكتوبة المبدعة من قبل فرد أو شريحة اجتماعية، راقية في شكلها ومضمونها، وضعت لتردد وتبلغ في وسط نفس

1 - E. LAYER, *Par monts et par vaux, Poésies populaires kabyles*, Académie des sciences, belles lettres et arts de Rouen, 1913.

2 - T. TODOROV, « Poétique », *Encyclopaedia Universalis*, N° 14, S.A., 1985, p.872.

3 - E. UNIVER, « Poétique », *Encyclopaedia Universalis*, N° 18, 1992, p.515.

الشريحة الاجتماعية وتشكل مؤلفات تمثل ثقافتها الخاصة»¹. ومن خلال ما سبق ذكره، نلمس التأكيد على الكلام الراقى كعامل حاسم ومحدد لمعنى الأدب، وأن الكتابة، عكس ما يراه الفولكلوريون، ليست شرطا ضروريا لإضفاء صفة الأدبية على أدب ما، فهي مجرد وسيلة إبلاغ. وببساطة، يصدق قول ب.ق. بيرنيه التي كتبت بهذا الشأن « نحن نعرف منذ زمن بعيد بأن الأدب مختلف عن الكتابة، وبأن كل ما هو مكتوب ليس بالضرورة أدبا، وبأن ما هو شفوي يمكن أن يكون أدبيا إذا وضع في إطار تقليد وشكل معينين»².

ومع أن الشفوية سبقت الكتابة حتى في المجتمعات المتحضرة، فقد « أهملت طويلا باسم العلم العقلي الغربي الذي يعتبر الخطاب الشفوي هشا وغير موثوق به»³، وقد كان الباحثون الفرنسيون ينظرون إليها نظرة سلبية من حيث أنها تعني ركود وتوقع المجتمع في درجة أدنى مما بلغه الإنسان الغربي من تطور وحضارة، ورغم أنه من « العقيم أن ننظر إلى الشفوية بطريقة سلبية واستخلاص خصائصها مقارنة بالكتابة، فالشفوية لا تعني الأمية»⁴، إلا أن كثيرا ممن اهتموا بالأدب الأمازيغي في تلك الفترة تبّنوا النظرة التطورية التي تجعل من الكتابة عنصرا هاما وميزة ضرورية للأدبية، فهذا هانوطو في مقدّمة كتابه يقرن بين هذا وذاك، ويرى أن المجتمع القبائلي بدائي لا شيء سوى لأنه يفتقر إلى نظام كتابة خاص به، وقد نهج هنري باسيه في دراسته عن الشعر والأدب الأمازيغي نفس الطريق، وأكد على أن الأدب الأمازيغي ككل بدائي لأنه غير مكتوب، وبهذا اعتبرت الكتابة عند كليهما - هانوطو وباسيه - عاملا حاسما يحدد مدى تطور الشعب والمجتمع، وحيث إن الشعر القبائلي من إبداع شريحة اجتماعية واسعة

1- C. LACOSTE- DU JARDIN, « Littérature orale et histoire », Littérature orale. Actes de la table ronde. Juin 1979, OPU, 1982, p.81.

2 - P. GALAND-PERNET, «Littérature. Article BERBERES », Encyclopædia Universalis, Corpus 3, 1985, p. 489.

3 - K.ABDOU, «Discours scientifique et Discours de l'ouvrage», Actes du colloque international sur l'oralité africaine, Alger du 12 au 14 mars 1989, t. I, 1992, p. 69.

4 - P. ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, p.26.

لا تكتب ولا تدون ما تُولفه، فقد اعتُبر شعرا شفويا وشعبيا في حين اعتُبر الشعر الفرنسي (وهو نموذج المقارنة) والعربي كذلك راقيا ونخبويا، إلا أن الطابع الشفوي للأدب والشعر القبائلي على وجه الخصوص لا يشك ولا يمنع أدبيته مثلما ذهب إليه المهتمون بالفولكلور أثناء الفترة الاستعمارية، لأن وجود الطابع المكتوب لا يلغي بتاتا الطابع الشفوي، بل قد يتكاملان في مسار الإرث الثقافي للأمة، فقد نشأ الأدب الشفوي في غياب الكتابة عند المجتمعات القديمة، وتتوفر عناصر الكتابة أصبح مكتوبا ومستقرا وبعيدا عن عوامل التحريف والتشويه.

شفوية الشعر في نظر هانوطو ذات علاقة مباشرة بتراجع اللغة الأمازيغية أمام اللغة العربية بعد دخول الإسلام، ورغم أنه لم يتحدث عن ظروف وكيفية حدوث ذلك، فقد أشار إلى واقع وطبيعة اللغة التي تتخذها أجناس الأدب الأمازيغي وسيلة للتعبير عن ذاتها، إذ كرست اللغة الأمازيغية منذ قرون ومورست كلغة شفوية بالدرجة الأولى، ولم تتصل بالكتابة إلا عن طريق التدوين بحروف غير حروفها الأصلية.

ومع ان أي نص شعري يمر عادة بمراحل متعددة انطلاقا من تأليفه وتبليغه وتلقيه وحفظه وإعادة روايته، وكون هذه المراحل قد تمت شفويا هو الذي يصنع منه نصا شفويا، فإن هانوطو حصر الشفوية في طريقة وأسلوب الإبلاغ فحسب، واعتبر أن تناقل وتداول الشعر من جيل إلى آخر شفاهة يكفي لجعل منه شعرا شفويا.

لقد أجمع جلّ الباحثين الفرنسيين على مدى نصف قرن شمل أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين على تصنيف الشعر الشفوي في مرتبة أدنى من تلك التي يحتلها الشعر المكتوب، ففي « نفس الوقت الذي جمع فيه كمّ معتبر من النتاجات الأدبية الأمازيغية، قُدمت للجمهور الغربي مقترنة بصفة لصيقة يصعب التخلّص منها، فهي شعر شعبي مع كلّ ما تحمله هذه اللفظة من احتقار وتعالٍ لدى باحثين متمسكين بتقاليد الكتابة في الأدب، إنها حكايات ترويه النساء لا تفوق من حيث القيمة الأغاني والحكايات الفرنسية التي يجب أن نبحت عنها

في أعماق الأرياف»¹، وهو ما صرّح به هانوطو حين قال: «من غير المتوقع أن نجد عندهم [قبائل جرجرة] أدباً يُذكر ولو من بعيد بأداب الأمم المتحضرة (...) غير أنهم وإن كانوا يفتقرون إلى أدب مكتوب، فالقبائليون يملكون زخما من الأشعار الشعبية التي غالبا ما تُغنى وتتناقل شفاهاً»².

وتطرح مرة أخرى مسألة علاقة الأدب بثقافة المجتمع الذي أنتجه، فالأدب الذي ينتمي إلى مجتمع له تقاليد عريقة في استعمال الكتابة ينتج أدبا راقيا، فيما ينتج المجتمع الغارق في الشفوية أدبا بدائيا شعبيا، ومن هنا تتضح وجهة النظر التي تربط بين حضارة أي شعب بقيمة الأدب الذي يبدعه.

إنّ الطابع الشفوي للشعر القبائلي هو ما جعل الباحثين الفرنسيين ينعته بالشعر الشعبي مقارنة بالشعر الراقى، وفي ذلك إشارة واضحة إلى العلاقة التي يقيمونها بين افتقار المجتمع القبائلي إلى نظام للكتابة والقيمة الأدبية للشعر الذي ينتجه.

وفي هذا السياق، يؤكد هانوطو أنّ الشعر القبائلي بدائي بحجّة أنّ من ألفوه وأبدعوه هم «ناس بسطاء أميون، حيث إنّ المتعلمين من أفراد المجتمع (وأغلبهم مرابطون ورجال دين) يبنّون ويستكرون ويحتقرون هذه الإبداعات الفكرية»³، وهذا ما جعل المؤلف يضع الشعر القبائلي في مرتبة لا تعلو عن مرتبة الشعر الذي اتفق الباحثون على تسميته الشعر الشعبي.

يقرن هانوطو بين الشعر القبائلي الذي يصفه بالبداي من ناحية وشعر الأرياف الفرنسية من ناحية أخرى، معترفا من خلال ذلك أولاً: بأنّ وجود الطابع المكتوب لا يلغي ولا ينفي تماما الطابع الشفوي في مجتمع واحد مثلما ذكرنا آنفا. وثانيا: بأنّ الأعمال الأدبية التي تتسم بالشفوية في هذه المجتمعات تحتلّ المكانة

1 - P. GALAND-PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », Actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence Arabo-berbère. Malte 1972., SNED, Alger, 1973, p. 315.

2 - A. HANOTEAU, Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura, p. II.

3 - Idem, p. I.

الدنيا مقارنة بالأدب المكتوب الراقي، ورغم أنّ الشفوية سبقت الكتابة حتى في المجتمعات المتحضرة، فإنّ افتقار المجتمع القبائلي لطابع الكتابة هو ما جعل هانوطو يصفه بالبدائي والشفوي وذلك وفق مبدأ تطوري تلخّصه الثنائية التالية:

مجتمع شفوي وبدائي ← أدب (شعر) شفوي وبدائي

مجتمع ذو تقليد كتابي ← أدب (شعر) مكتوب وراقي.

ويفسر هانوطو اعتماده هذا المبدأ في حكمه على الشعر القبائلي في مقدمة كتابه، إذ كتب يقول فيما معناه أنّ الشعر القبائلي بدائي لأنّ المجتمع الذي أنتجه أمّي وذو طابع شفوي، ومنه فإنّ المؤلّف أصدر حكمه على المجتمع لا على الشعر، وهو نفس الرأي الذي يؤيّده جورج مارسى Georges MARCY مستعيراً نفس المقارنة من سابقه، إذ يقول: « مثل الكثير من شعوب آسيا المعاصرة أو شعوب أوروبا القديمة إذا ما وضعت جنباً إلى جنب من حيث المستوى الثقافي، فإنّ الأمازيغ يملكون في حالة عفوية نوعاً من الخيال الأدبي الذي عبّروا عنه من خلال إبداعات شعرية لا تعدّ النغم »¹، ونفهم من هذا القول أنّ المجتمعات المتحضرة لم تعدّ تبدع مثل هذا النوع من الشعر، وفي هذا شيء من التّعالي والاحتقار، إذ ما من مجتمع مهما بلغ من درجات التطور والراقي، لا يعبّد في تراثه الأدبي جزءاً ولو يسيراً من النصوص الشفوية لأنّ « حضارة الكتابة لم تسدّ أبداً على الشفوية ولم تتجح في إلغائها من الفضاء الثقافي عبر القرون »².

غير أنّ الأوروبيين ومثلاً جاء على لسان بول زومتور يتقبلون « هذا الواقع [وجود الشعر الشفوي] كأمر بديهي طالما تعلّق الأمر بأعراق إفريقية أو بهنود أمريكا، لكنّه من الضروري بذل جهد لتخيّل وتقبّل فكرة تواجد أي شعر

1 - G. MARCY, « Les Berbères: Vie intellectuelle- Littérature- Croyances- Religion », Etudes et Documents Berbères, N° 4, La Boite à Documents / Edisud, 1988, p. 147.

2 - M. TAIFI, « La transcription de la poésie orale, de la transparence orale à l'opacité scripturale », Etudes et Documents Berbères, N° 11, La Boite à Documents / Edisud, 1994, p. 133.

شفوي حي بيننا [الأوروبيون]»¹. ومردّد ذلك هو أنّ «كلّ إنتاج لغوي ينسب إلى الكتابة، ومنه الصعوبة التي نواجهها في الاعتراف بصلاحية ما ليس مكتوباً وهذا انطلاقاً من نظرة تقديس لكلّ ما هو مكتوب»².

إنّ العلاقة بين جنسية الباحث والأدب الذي يدرسه وطيدة، فليس الأمر سيان بين ما يقوله ويكتبه باحث ينتمي إلى المجتمع الذي أنتج ذلك الأدب الذي يتخذه موضوعاً لبحثه وما يكتبه باحث آخر أجنبي عنه، ويؤكد زومتور ذلك في قوله: «اختلاف المجتمع الثقافي الذي ينتمي إليه المتلقي (باختلاف الظروف والأشخاص) يجعله يرى الشعر الشفوي غرائبياً، مهمشاً ومختلفاً»³، ففي هذه الحالة يخضع الباحث (المتلقي) إلى أحد مبادئ ما يسمّى نظرية التطور التي «تمنع الرؤية الموضوعية من حيث إنّها تنطلق أساساً في حكمها من مرجعية فوقية اعتماداً على كون الأدب الذي يتبناه وينتمي إليه المؤلف حسب رأيه أعلى مرتبة من الذي يدرسه»⁴، وفي هذا شيء من الذاتية والحياد عن الموضوعية.

لم يخف الباحثون الفرنسيون تطرقهم إلى الشعر القبائلي انطلاقاً من نموذج الشعر الغربي الراقى، «فلم يكن هؤلاء الباحثون يُكنّون لثقافة الذين كانوا يدرسونهم أدنى تقدير»⁵. وما يجعل الأشعار التي جمعها هانوطو في نظره أقل منزلة من شعر المجتمعات الراقية، هو كونها غير مكتوبة، ومن ثمّ فهي كما يعتقد لا تزيد قيمة وشأناً عن تلك التي نظمها «الريفيون الأميون في الأرياف الفرنسية»⁶ فكانت المرجعية المعتمدة في هذه الحالة هي القرون الوسطى وهي المرحلة التي شهدت عند المجتمعات الأوروبية الانتقال من الشفوية إلى الكتابة،

1 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p. 10.

2 - *Ibid*, p.10.

3 - *Ibid*, p. 65.

4 - A. BOUNFOUR, «Questions de poétique berbère», *Le nœud de la langue: Langue, littérature et société au Maghreb*, Edisud, 1994, p.65.

5 - S. CHAKER, *Imazighen ass-a*, Edition Bouchène, 1990, p. 19.

6 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p.III.

فكل ما كتب قبل هذه المرحلة ألقى به جانبا باسم التطور، إذ إن « نظرية التطور عند الجامعيين تقوم نكران بل واحتقار الأدب الشعبي الغربي نفسه»¹. وقد ساهم ما سبق ذكره في اختلاف الآراء وتباينها بخصوص تعريف وتحديد المصطلحات والمفاهيم، وهو ما يمكن أن نقوله عن لفظة "شفوية"، فغياب أية نظرية شاملة للشفوية² - باعتبار أن السواد الأعظم من الباحثين انطلق من ثقافة لها تقاليد عريقة في الكتابة - يعود إلى سببين:

أولهما: تعدد الاختصاصات التي تناولت هذا الموضوع بالدراسة، فقد اهتم به كل من الإثنوغرافيين والمؤرخين والفولكلوريين، كل أدلى بدلوه وحاول جاهدا حسب ما أتى له من علم واطلاع تعريف الشفوية وفقا لتخصصه والأهداف التي سعى إلى تحقيقها، فغموض النظرة راجع مثلما لخصه أ. أكواو A. AKOUAOU إلى «توجهات التكوين، الوسائل المنهجية، الفرضيات الأولية، الأهداف المعلنة وغير المعلنة للبحث، وهذه الأسباب الخارجية هي التي تعطل المهمة»³.

وثانيهما: كون لفظة "شفوية" المستعملة في ميدان الدراسات الأمازيغية تطلق على المجتمعات التي تنسم بالشفاهية في كل ما يتصل بالحياة اليومية التي يعيشها أفراد المجتمع ويشمل ذلك معتقداتهم وعاداتهم ونتاجاتهم الأدبية والفكرية وطرق عيشهم ونظرتهم إلى الحياة.

وفيما يذهب بعض الدارسين إلى حصر مفهوم الشفوية في شروط إنتاج الأدب، يرى آخرون أن الشفوية تتعدى ذلك لتشمل الشفاهية والكتابة. وفي ظل كل هذا التباين تطرح مسألة أخرى، هي لا شك مصدر خلاف، ويتعلق الأمر بأدبية الشعر الشفوي ولا أدبيته - إن صح التعبير.

1 - A. BOUNFOUR, « Questions de poétique berbère », p. 65.

2 - Voir P. ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, p. 9.

3 - A. AKOUAOU, « Poésie orale berbère: Statut, formes et fonctions », p. 72.

إن في « تحديد مفهوم مصطلح الأدب عند الغرب، اعتمادا على نظرية التطور إقصاء للأدب الشعبي (الغربي أو غيره)، للأدب المكتوب غير الغربي واللاأدب »¹. وإن كانت الأهداف التي تقف وراء دعاة هذه النظرية واضحة ولا مجال للحديث عنها في هذا المقام، فإنها كذلك تكشف بجلاء عمق الاحتقار الذي يكنه هؤلاء الباحثون للأدب الشعبي عموما.

5 - عن الشعر القبائلي والفولكلور:

تختلف الطبيعة الشفوية للأدب عن الشفاهية في كون الأولى تقع في حدود شفوية الإبلاغ والتلقي فيما تتجاوزهما الشفاهية إلى كل من الإبداع (التأليف) والرواية (التناقل) والحفظ الذي يعتمد على الذاكرة وهو ما يصطلح عليه بالشفوية التامة²، و« إذا كان انتشار التعليم والصحافة قد ساهم في محو الثقافات المحلية القديمة في أوروبا وجعلها ضربا من الفولكلور »³، فقد أدى ذلك بالكثير من الباحثين إلى وضع الأدب في الطرف النقيض للفولكلور، بمعنى أن ما ليس أدبا مكتوبا طبقا للنموذج الغربي هو فولكلور، ويضم الآداب الشفوية التي صنف في مرتبة أدنى من تلك التي يحتلها الأدب المكتوب، « فالدراسات الأدبية المقارنة لا تحب دائما ضم الأعمال المتعلقة بالفولكلور والتي تركت للإثنولوجيين، وحينما يذكر الفولكلور، تتبادر إلى الأذهان الشفوية، بمعنى إبلاغ إرث الماضي من جيل إلى جيل »⁴، حيث تلعب طريقة تناقل وتلقي الإبداع الشعري دورا حاسما في تصنيفه، إذ إن حدوث كلتا العمليتين شفويا يكفي لأن يجعل منه شعرا شفويا وهذا ما يميزه عن الشعر المكتوب.

1 - A. BOUNFOUR, «Questions de poétique berbère », p. 65.

2 - P. ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, p. 33.

3 - Voir Ibid, p. 65.

4 - P. GALAND - PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p.316.

يربط ليفي ستروس¹ Levi STRAUSS ظهور الكتابة بعاملين، يتعلّق الأوّل بوجود نظام دولة، والثاني بالتقسيم الطبقي للمجتمع². وقد غلب الاعتقاد عند اتباع المنهج الرومانسي السائد في تلك الفترة بأن الفولكلور يكون غالبا نتاجا لمجتمع يندمج فيه التقسيم الطبقي، ويتميز بنوع من الشخصية الجماعية ذات الروح والأيدولوجية الواحدة، ويغيب عنه أي شكل من أشكال التعبير الفردي عن النشاط الإنساني، وفي ذلك إشارة واضحة إلى غياب الكتابة التي تسمح بتحديد صاحب الإبداع الأدبي والحيلولة دون ذوبان هويته في شخصية المبدع الجماعي.

« إن علماء الأجناس يقصرون الأدب الشفوي اليوم على الآثار التي لم تُدوّن ويخرجون منه حتى تلك التي نشأت وانتقلت بالمشافهة أولا ثم دونت ثانيا بالكتابة، وهذا الأدب لا يكاد يميز عن التقاليد الشفوية للجماعة ويبدو لنا مشتركا مع فولكلورها وطقوسها وتاريخها»³، وهذا ما حدا بالباحثين الفرنسيين إلى عدم الاكتفاء بالصاق صفة الشفوية على الشعر القبائلي بل جاءت هذه الأخيرة مقرونة بنوع آخر من قبيل البدائية والسطحية والغرائبية والفولكلور وغير ذلك من الصفات التي ظلّت ملازمة له⁴ إلى فجر الاستقلال.

والواقع أنّ « الشعر الشفوي بطبيعته يخرج عن إطار الفولكلور وكيف عن كونه إبداعا جماعيا في حالة واحدة فقط، حينما تتعامل شريحة اجتماعية مدعمة بمحترفين، وتملك تقليدا راسخا وصلبا، مع بعض النتاجات الشعرية بقدر من الاحترام بحيث تبذل جهدا كبيرا للحفاظ عليها دون تغيير»⁵. ويلاحظ هنا التركيز

1 - Voir R. BELLIL, « Oralité - Ecrit dans la culture berbère: Spéculations sur des va- et vient », *Actes du colloque international sur l'oralité africaine, Alger du 12 au 14 mars 1989*, t. I, 1992, p. 159.

2- يعترض رشيد بليل (المرجع السابق) على هذه الفكرة ويعطينا مثال التوارق كنموذج عن مجتمع تقليدي يميل إلى البدائية، بدون سلطة مركزية أو نظام دولة، ولكن أفرادهم يكتبون، ص 160.

3- نخبه من الأساتذة، الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة الطاهر حجار، دار طلاس، ط1، 1985،

ص 31، 32.

4 - Voir P.GALAND-PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 315.

5 - R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Editions du Seuil, 1973, p. 71.

على عنصرين يفتقدهما الشعر القبائلي حسب الدارسين ويساعدان على تمييز الفولكلور عن الأدب المكتوب وهما الاحتراف والكتابة.

ولم يكن الشعر القبائلي بمنأى عن هذه الطريقة في التصنيف، فقد أدرجه الباحثون الفرنسيون على غرار باقي الأجناس الأدبية النثرية الأخرى ضمن الفولكلور، «عوضا عن أدب مكتوب، يملك الأمازيغ أدبا شفويا غنيا جدا يتم توارثه شفاهًا، ويتكون كغيره من فولكلور الدول الأخرى من حكايات وأساطير وأمثال وأحاجي وإبداعات شعرية متنوعة»¹. وتدخل هنا مرة أخرى مسألة الشفوية التي تطبع هذا الشعر فهو فولكلور لأنه يتداول ويبلغ شفويا.

لقد طبعت هذه الرؤية أولى المدونات المكتوبة² والتي يعود تاريخ تأليفها إلى بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فلم يتردد مؤلفها في نعت ما جمعه من أشعار قبائلية بالفولكلورية بالشعر والبدائية والسطحية وغير ذلك من الصفات التي ألصقها هانوطو ومن جاء بعده³ بالشعر القبائلي، فإلى «غاية سنة 1900م تقريبا كان كل أدب غير أوروبي يعتبر فولكلورا»⁴.

ويعود مرة أخرى عنصر الكتابة ليفصل بين الأدب والفولكلور اعتمادا على كون الأول مكتوبا خلافا للثاني، فالفولكلور بكل أشكاله «مرهون بقيامه بالوظيفة التي أنيطت به، وإذا توقف عن أدائها، فإنه يضمحل ويزول إلا إذا دُون في مؤلف أدبي يحفظ له طاقته وقوته الكامنة»⁵.

1 - G. MARCY, « Les Berbères: Vie intellectuelle- Littérature- Croyances - Religion », p. 146.

2 - A. HANOTEAU, Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura, Imprimerie Impériale, Paris, 1867.

3 - هناك من يضع الشعر خارج مجال الفولكلور الذي يشمل الأجناس النثرية وحدها، ولكنه يصف الشعر بالبدائي والبسيط والمحدود من حيث الأفكار والأغراض.

Voir Ch. de PELLAT, « Littérature et Art », Encyclopédie de l'islam, t. 1, Editions G.P. Maisonneuve & LAROSE, S.A., Nouvelle édition, 1975, p. 1220 - 1221

4 - P. ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, p. 24 - 25.

5 - R. JAKOBSON, Questions de poétique, p. 61.

وبالمقابل هناك من يرى أنه « لم تُول الأهمية اللائقة للفرق الشاسع والمهمّ الكائن بين أي نص أدبي وتدوين عمل فولكلوري، إن تدوين هذا العمل يشوّهه بالضرورة ويجعله ينتمي إلى طبقة مختلفة »¹.

وعموماً، فقد كان الشعر القبائلي ضحية المقارنة التي كانت قائمة بين الأدب والفولكلور، وبمعنى أدقّ بين « آداب مكتوبة طبقاً للنموذج الغربي وآداب أخرى شفوية مصنفة ضمناً في مرتبة دنيا »²، بل وأحياناً بين الأدب الشفوي الغربي ذاته من جهة والأدب المكتوب من جهة أخرى، ويتضح ذلك جلياً من خلال الاحتقار والتعالي الذي ينظر عبرهما هؤلاء الباحثون الفرنسيون إلى شعر الأرياف الفرنسية لكونه ظهر وأنتج في القرون الوسطى وتداوله الناس شفويّاً.

5 - عن الشعر القبائلي والبدائية:

إذا كان الباحثون الفرنسيون ومنذ القرن الثامن عشر قد جمعوا بعض الأشعار الأمازيغية التي اتخذوها وسيلة لفهم روح المجتمع الذي أبدعها، فإنهم بالمقابل لم يجدوا حرجاً في وصفه بشئى النعوت، فقد أجمع هؤلاء الباحثون على كون الشعر القبائلي بدائياً بل اعتبروه متحفاً للعناصر القديمة التي يمكن أن نخبرنا عن حال الشعر في القرون الغابرة وتعلمنا عن ظروف نشأة الشعر، ولذلك نجدهم يرفضون تقبل فكرة أن الشعر القبائلي قد سائر حركة التجديد والحدثة التي واكبها وعاشها الشعر في المجتمعات المتحضرة، وكأننا بهم يصرحون بأن مرور الزمن وتقادم عمر الشعر القبائلي لم يؤثر عليه ولم يتأثر بالتالي بما طرأ على الآداب الأخرى - الأوروبية على وجه الخصوص - من تطور وتجدد، ومنه فإنّ الشعر القبائلي ظلّ كما كان بدائياً في رأيهم.

وتطفو إلى السطح مرة أخرى العلاقة القائمة بين تطور الأدب وتطور المجتمع الذي أنتجه. فقد طرح هنري باسيه مسألة تطور الشعر الأمازيغي إثر

1 - R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, p. 69.

2 - P. GALAND-PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 316.

اتصاله بالحضارة الغربية بعد دخول الجيوش الفرنسية، ولكنه ومثلما فعل رونييه باسيه، ركز على الطابع المحافظ والمؤسسات القديمة والحالة الاجتماعية الثابتة¹ ومنه فالأدب الأمازيغي « بدائي لأنه مرتبط بالحالة البدائية للمجتمع الذي أنتجه، وبالتالي فإنه من الضروري بذل جهود جبارة لبلوغ ما كانت عليه الأجناس الأدبية في القرون الوسطى»²، وإذا كان لابد من وضع هذا الرأي في سياقه التاريخي مع الربط بين موقع الباحث والموضوع الذي يتحدث عنه، فإنه من ناحية أخرى يبرز وجهة النظر الذاتية التي انبثق منها.

فهذه ب.ق. بيرنيه P.GALAND-PERNET تفسر مطابقة الشعر القبائلي لما يصفه به هؤلاء الباحثون بأسباب تاريخية باعتبار أن الدراسات الأمازيغية بالنسبة للغرب حديثة نسبيا مقارنة بما جمعه المؤرخون والجغرافيون العرب الذين دفعهم فضولهم للتعرف على البلاد إلى أن يؤرّدوا في تقاريرهم كلمات أو نصوصا قديمة.

وفي هذا السياق، كثرت الأمثلة التي ركز فيها أصحابها على إظهار الصورة البدائية للشعر القبائلي خاصة والأدب الأمازيغي عامة، فقد كتب أندري باسيه مثلا: « عموما، سواء في الأدب أو في غيره، فإن بلاد الأمازيغ تشكل متحفا حقيقيا، فالمقطوعات المهمة قديمة جدا إلى درجة أنها غالبا ما تقصى وتغيب خطأ من تاريخ الآداب، أو يشار إليها على الأكثر سريعا مع شيء من الاحتقار، ومع ذلك فإنها غنية بالمعلومات التي يمكن أن نقيدها بها بخصوص نشأة العمل الأدبي»³.

ورغم أن أندري باسيه لا يعمم هذا الرأي على كل الآداب الأمازيغية، فإنه من ناحية أخرى لا يحدد طبيعة هذه المقطوعات المهمة التي يعتبرها بدائية، وإذ يوافق Ch. R. AGERON الرأي في إضفاء صفة البدائية على الأدب الأمازيغي،

1 - Voir P. GALAND-PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 315.

2 - A. BOUNFOUR, « Questions de poétique berbères », p. 64.

3 - P. GALAND-PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 312.

فإنه يضيف إليها عناصر أخرى فيقول: « مع أنه يمكننا الحديث عن حضارة أمازيغية، فإنها تبدو أصلية نسبيا تحت غطاء من العناصر القديمة، إن الكمّ المحدود من الأدب الأمازيغي الشفوي تماما، يتكون من قصص الحيوان، وحكايات وأغاني تقليدية أو مرتجلة، لكنها مكونة خصوصا من عناصر عربية دخيلة باستثناء بعض القصائد والأغاني الثورية»¹.

سواء تعلق الأمر بعناصر محددة أو بأعمال أدبية كاملة، فإنّ الباحثين الفرنسيين متفقون حول وجود عناصر بدائية قديمة في الآداب الأمازيغية². وكان الأساس الذي اعتمد عليه هؤلاء لتفسير الحال التي كان عليها الأدب الأمازيغي - وبالتالي الشعر القبائلي باعتباره جزءا لا يتجزأ منه - في تلك الفترة وفرضا أنه كان مثلما وصفه هنري باسيه وهانوطو من قبله، هو درجة تطور المجتمع الأمازيغي، فالمجتمع البدائي لا ينتج إلا أدبا بدائيا، في حين ينتج المجتمع المتطور أدبا متطورا وراقيا وفقا للثنائية التالية:

مجتمع بدائي = أدب بدائي.

مجتمع متطور = أدب متطور³.

وكان إجماعا قد وقع بخصوص علاقة حال المجتمع بالأدب الذي ينتجه، فقد ذكر مولود معمري في مقدمة مقاله عن تطور الشعر القبائلي أنه « من الطبيعي أن يكون الشعر البدائي أو نصف البدائي أكثر تعبيرا عن مدى تطور أي شريحة اجتماعية »⁴. وهو ما أراد هانوطو التعبير عنه حين قال بأن الشعر مرآة عاكسة وأحسن تعبير عما بلغه ذلك المجتمع من درجات التحضر والتطور

1 - Ch.R. AGERON, « Civilisation berbère et monde musulman », *Encyclopædia Universalis*, Corpus 3, 1985, p. 487.

2 - Voir P. GALAND PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 314.

3 - Voir A. BOUNFOUR, « Questions de poétique berbère », p. 64.

4 - M. MAMMERI, « Evolution de la poésie kabyle », *Culture savante-Culture vécue*, (Etudes 1938-1989), Editions TALA, 1991, p. 19.

الفكري¹. وحيث إن الشعر القبائلي نشأ في أحضان مجتمع متخلف حسب ما يراه أغلب هؤلاء الباحثين، فإنه ولا بدّ شعر بدائي ومتخلف.

وهكذا تتداخل المصطلحات إلى درجة خلق نوع من الغموض، إذ إن من الباحثين من يقرن بين ما هو شعبي وشفوي وفولكلوري، « فكلّ ما هو موضوع للشفاهية فولكلوري، وما يُنشر ويُوزّع آلياً وميكانيكياً هو شعبي، وهناك من يجعل الأدب الشفوي طبقة ثانوية للأدب الشعبي في حين يرفض آخرون الجمع بين هاتين الطبقتين، ويحتفظون بتسمية "بدائي" لكل شعر شفوي تماماً، والسبب في كل ذلك، رجوعهم الضمني أو العلني إلى علاقة الضد والمقابلة التي تفصل بين الأدبي وغير الأدبي»².

وهذا ما يفسّر تردّد الباحثين الفرنسيين في الإقرار والاعتراف بوجود أدب أو شعر ذي قيمة أدبية خارج الأطر والنظم المتعارف عليها في الآداب ذات التقليد الكتابي.

ومهما كان الأمر، وإن كان ظاهر هذه الدراسات هو شرح وترويج إيديولوجية استعمارية لا نريد الخوض فيها، فإنّ باطنها يحمل خطاباً آخر، يجعل من الأدب الأمازيغي مرحلة أولى وثابتة من مراحل نشأة وتطور الأدب العالمي، رغم أننا نلمس من ناحية أخرى اعترافاً ضمنيّاً بحيوية الأدب الأمازيغي، فكونه يستعير عناصر من آداب أخرى، يعني أنه في حركة وتجدد.

1 - Voir A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. I.

2 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p. 24.

ثانياً - مظاهر التجديد في الشعر القبائلي

لقد ركز الباحثون الفرنسيون خلال الفترة الاستعمارية للجزائر على الطابع التقليدي للشعر القبائلي وذلك لاختلاف خصوصياته الشكلية ومواصفاته الفنية والوظيفية عن تلك التي يتسم بها الشعر في المجتمعات ذات التقليد الكتابي، كما بالغوا في احتقاره وإغفال مواطن الجمالية الفنية فيه إلى درجة أن البعض منهم اعتبره متحفاً لكل ما هو بدائي وقديم، واتخذة حقلاً خصباً للبحث عن عوامل وظروف نشأة العمل الإبداعي عموماً.

وإن كان لاختلاف المشارب الثقافية والمهنية للباحثين دور لا يمكن إغفاله، ومع « علمنا بما تهدف إليه هذه الآراء، فإنها من ناحية أخرى تؤكد حركية الشعر الأمازيغي ومسايرته للعصر»¹. فكان هؤلاء الباحثون، فضلاً عن كل ما هو غريب ونادر، حساسين لخاصية أخرى يتميز بها الشعر القبائلي عن الأجناس الأدبية النثرية ونعني بها تجدد المستمر.

لقد أكد هانوطو على أهمية الوظيفة التي يؤديها الشعر في المجتمع القبائلي بصفته وسيلة تعبير مميزة، مثلما يمثل الروح والفكر الأمازيغي الذي أراد الباحثون الفرنسيون « التوغل فيه لفهم الرجال الذين ينظمون ويرتلون ويغنون مصيرهم»². فالشعر هو خير سبيل « للتغلغل في أعماق الأحاسيس الحميمة [...] من خلال نظرات الروح التي يكشف عنها الشاعر»³. وفي هذا اعتراف ضمني بحركية وحيوية الشعر القبائلي من جهة وتفنيد لآراء من يحصرونه في جملة من العناصر القديمة والجامدة التي لا تصلح حسب رأيهم⁴ إلا لأن تكون أثراً في متحف من جهة أخرى.

1 - A. AKOUAOU, « Poésie orale berbère: Statut, formes et fonctions », p. 71.

2 - Idem.

3 - E. LAYER, *Par monts et par vaux. Poésies populaires kabyles*, p. 3.

4 - Voir A. BASSET, « Littérature berbère », *Histoire des Littératures*, I- Littératures anciennes, orientales et orales, *Encyclopédie de la Pléade*, 1955.

أعاب هانوطو على النصوص الشعرية القبائلية تعدّد الروايات التي دخلت على الأصل بما ناله من حذف وإضافة، ويرجع ذلك إلى طريقة انتشاره التي تشوبها النقائص، مشيداً في نفس الوقت بدور الذاكرة القوية لأفراد المجتمع، وقد غاب عن ذهن هذا الباحث أن تعدد روايات النص الواحد في حد ذاته يُعدّ تجديداً.

وبدا هنري باسيه أكثر إماماً وإحاطةً بهذا الموضوع من مواطنه هانوطو، ولكن آراءه عرفت قدراً من التناقض، فقد ركز باسيه في آخر كتابه¹ على الطابع المحافظ للتنظيمات القديمة والحالة الاجتماعية الثابتة التي « لا يمكنها أن تثمر إبداعات حقيقية [...] والشعر فيها لذلك بدائي من حيث الشكل، والأحاسيس المعبر عنها بسيطة جداً»².

وقد تظن هنري باسيه من جهة أخرى إلى أن الشعر القبائلي يختلف عن باقي الأجناس الأدبية النثرية في كونه أكثر تأثراً ومسايرة لأحداث العصر ومتغيراته، وهو ما جعله يتقبل عناصر جديدة بمرور الوقت.

لقد ذكر باسيه في مجمل حديثه عن مميزات الموروث الشفوي الأمازيغي أنه « من بين كل إبداعات الأدب الشعبي، فإن الشعر هو الأسرع تجديداً»³.

ومثلما لم يحدّد الدارسون الفرنسيون العناصر البدائية التي تحويها النصوص الشعرية القبائلية، لم يهتم باسيه بإجلاء مواطن ومظاهر التجديد الذي تحدث عنه بقدر ما اهتم بالحديث عن العوامل التي ساهمت في حدوثه.

ربط باسيه تجدد الشعر بِقَصَرِ مدّة تداوله ونسبه إلى عوامل عدّة نلخصها فيما يلي:

1 - المواضيع التي تعالجها تلك النصوص الشعرية، إذ يرى أن القصيدة « إن تغنت بمعركة ما، فإنّها تعيش بقدر الجبل الذي شهدها، غالباً أقلّ، ونادراً

1 - H. BASSET, Essai sur la littérature des Berbères, Jules Charbonel, Alger, 1920.

2 - Ibid, p. 307.

3 - Ibid, p.306.

أكثر من ذلك»¹. و «إن تغنت بالمغامرات العاطفية التي عاشها رجل ما، فهي عابرة، تماما مثل تلك المغامرات»²، وهو ما يفسر في رأيه كون الأشعار التي جمعها هانوطو مجهولة أو تبدو كذلك عند بوليفة، لكنه يستثني من ذلك الأشعار التي تصاحب أداء الطقوس، فهذه الأخيرة «تدوم أكثر من الأولى، إنها تقليدية وتروى منذ زمن طويل»³ رغم أن هناك من يعتقد بأنها «تتجدد ليس من خلال الشكل أو المضمون، ولكن من حيث الوظيفة الجديدة التي أعيد بناؤها بصيغة كلية نسبيا في مجتمع يتغير ويتحول باستمرار»⁴.

2 - العامل الثاني في اعتقاده هو افتقار المجتمع القبائلي إلى نظام للكتابة، وفي ذلك إشارة إلى طرق حفظ التراث، ففي المجتمعات التي تملك تقاليد عريقة في الكتابة، يُحفظ بالإبداعات الأدبية بين صفحات الكتب أو المخطوطات، في حين تحل الذاكرة الجماعية محل الكتابة في المجتمعات الشفوية. ورغم ذلك فإنها ساهمت إلى حد كبير في الحفاظ على قدر لا يستهان به من النصوص، إلا أنها غالبا ما تذهب بذهاب أصحابها.

3 - العامل الثالث يتعلق باحتراف المؤلفين إذ نجده يميز بين طبقتين من الشعراء "رجال عاديون" و "شعراء محترفون"، وقد ربط بين احتراف الشاعر وطول الفترة التي يعيشها شعره، فالقصيدة عند باسيه «لا تدوم سوى لفترة إنشادها أو لحظات بعدها، أما النصوص القليلة التي تعيش طويلا فهي من إبداع المحترفين الذين نسوا في أواخر أيامهم، الأبيات التي نظموها بأنفسهم خلال المعارك ضد الفرنسيين»⁵.

4 - وفي الأخير يتفق باسيه مع مواطنه هانوطو على أن قصر عمر الأشعار مردّه «غياب الحس التاريخي لدى سكان جرجرة»⁶.

1 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 306.

2 - Ibid.

3 - Ibid.

4 - P. GALAND-PERNET, « Poésies Berbères », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Editions du CNRS, N° 12, 1973, p. 260.

5 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 307.

6 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. VI.

وتصطدم هنا مرة أخرى « الرؤية المنهجية بالخلفية الذهنية المتعلقة بالبدائية التي تغطي على كتاب باسيه، وتعطي وجها آخر للمعلومة »¹، فالباحث يعود باستمرار ليذكر بشفوية الشعر القبائلي وبدائية المجتمع الذي أنتجه رغم إقراره بحصول نوع من التجدد فيه.

لقد طالت الطبيعة الشفوية في البيئة القبائلية القديمة مختلف الإنتاجات والأشكال الفنية، حيث اعتمدها المجتمع كوسيلة تعبيرية لضمان استمرار التواصل بين الأجيال في نقل التراث الأدبي على مرّ الزمن.

وإن كانت الشفوية قد خلقت للدارس عددا من المشاكل المتعلقة بصعوبة التأريخ للأدب القبائلي، وتحديد مؤلفه وصيغته الأصلية قبل انتحاله، فإن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة للشعراء والرواة، إذ كان المتلقي يهتم بالنص الإبداعي أكثر من اهتمامه بمؤلفه، وكان هذا من بين أهم الأسباب المباشرة التي ساهمت في إحداث عنصر جديد ومميز لهذا الشعر وهو مجهولية المؤلف، حيث يذوب أسم المبدع الأصلي ويتخذ النص الشعري طابعا جماعيا.

الشعر في المجتمع القبائلي القديم نتاج جماعي ليس لأنه فقد اسم صاحبه فحسب، ولكن لأنّ الشاعر كان منبر القوم، والناطق باسمه، والمرّد لمفاخره وأمجاده، متجاوزا حدود التعبير عن الذات الفردية ليدخل في عالم الأحاسيس الجماعية، وقد تعدّاه أحيانا ليصطبغ بالبعد الإنساني كما كان الحال عند الشعراء الرواد².

كان الشعر القبائلي القديم ذا إيقاع بطيء حاله في ذلك كحال ما اصطلاح على تسميته شعرا تقليديا أو فولكلوريا، وكان سيظلّ كذلك لولا فشل ثورة المقراني وما خلفه من آثار جعلت الشعر يخضع لتأثير عاملَي الإسراع والقطيعة في آن واحد، حيث تشوشت الضمائر وتغيرت ظروف الحياة بحدّة، ونالت من القيم المهمة في المجتمع³.

1 - A. AKOUAOU, « Poésie orale berbère: Statut, formes et fonctions », p. 72.

2 - Voir M. BEN BRAHIM, « La poésie orale kabyle de résistance de 1830 à 1862 », Littérature orale. Actes de la table ronde. Juin 1979, OPU, 1982, p. 34.

3 - Voir P. ZUMTHOR, Introduction à la poésie orale, p. 69-70.

وقد اجتمع ذلك في المجتمع القبائلي، وكان لا بدّ للشعر أن يساير هذا التحول، فافتقد الطابع الاجتماعي الذي ميّزه قديما و« اكتسب مسحة ذاتية »¹ اعتبر عنها العديد من الشعراء في قصائدهم.

وتحدّث باسيه عن هذه القفزة النوعية التي عرفها الشعر القبائلي، وربطها بالإضافة إلى العوامل السالفة الذكر، باحتكاك الشعراء واتصالهم بالحضارة الأوروبية، وبما حملته من مظاهر الضياع والانحلال على وجه الخصوص، مؤكداً على أنّ هذه الحركة كانت خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر أسرع بكثير ممّا كانت عليه خلال القرون الماضية مجتمعة²، وهو عكس ما ذهب إليه مولود معمري حين قال إنّ «الثقافات التقليدية لا تعرف التغيرات الحاسمة - بالرغم ممّا يمكن أن تواجهه من أخطار (كالاضمحلال الكامل) - خلال الفترة الاستعمارية، بل بعد الاستقلال»³.

وجاء تقدير هنري باسيه لهذا التحول مبالغاً فيه، إذ اعتبره بمثابة القطيعة بين جيل الشعراء الجدد والقدامى الذين نسوا كما قال: « حتّى الأبيات التي حتّوا بها إخوانهم على القتال والحرب »⁴، وكان السبب في ذلك كما يراه، عوامل خارجية ممثلة في الأحداث السياسية والاجتماعية التي عرفت المنطقة ولقيت صدى كبيراً في الشعر كرد فعل عن الاستعمار، وقد دخل الشعر القبائلي مرحلة انتقالية (غير محددة في الزمن) عرف فيها تحولا جذريا.

اتخذ باسيه من الشاعر القبائلي سي محند أومحمد مثلاً حياً لشعر المرحلة الجديدة، رغم أنّ هذا الاختيار كان على حساب شعراء آخرين ومنهم الشيخ محند أوالحسين، وهو شاعر عاصر سي محند ولا يقل أهمية عنه، ولكنه لم يستقطب اهتمام الباحثين الفرنسيين إلّا لاحقاً في أواخر أّيّامهم بالجزائر، ولعلّ السبب

1 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p.419.

2 - *Ibid*, p. 396.

3 - M. MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, p. 8.

4 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p.419.

الرئيس في ذلك هو الأغراض التي كان يتناولها في أشعاره. فقد طغى الجانب الديني على مجمل قصائده مع ما في ذلك من علاقة بتقاليد الكتابة، وهو ما كان يتعارض مع المرجعية الذهنية التي كان يتبناها الفرنسيون في تلك الفترة.

كان إذا شعر سي محند أو محند بالنسبة لباسيه ولبوليفة من قبله أحسن نموذج عن التوجه الجديد للشعر القبائلي الذي تجسدت فيه التجربة الذاتية للشاعر، إذ كان هذا الشاعر كما ذكر باسيه، ضحية للتنظيم الطبقي الجديد للمجتمع، حيث فقد عائلته، وبدد إرثه وماله ثم غادر قريته مكرها وأضحى غريبا وفقيرا إلا من ملكة الشعر التي حررتة من القيود الثقافية والاجتماعية المتعارف عليها، فأثمرت قصائد وروائع شعرية نفس فيها الشاعر عن آلامه وهمومه وثوراته.

لقد استحدث سي محند أو محند فضاءً شعريا خاصا به، شمل عنصر التجديد فيه كلاً من الصيغة الشكلية والمواضيع الشعرية، وعبر عن تجربته الشخصية التي ميّزها الإحساس بالضيق والتشتت والغربة نتيجة تحطم الأطر الاجتماعية القديمة جرّاء الحملات العسكرية الفرنسية على منطقة القبائل.

اعترف باسيه بموهبة سي محند وتميّزه عن غيره من الشعراء باعتباره رائد الشعر الذاتي في منطقة القبائل، فقارنه بالشاعر الفرنسي VERLAINE باعتبار أنهما سخرا موهبة الشعر للتعبير عن نفس الصراع، لكن المرجعية والخلفية الذهنية للباحث طفت على السطح ورمت بظلالها على موضوعية البحث، فلم تعد الموهبة لوحدها كما قال باسيه تكفي لأن يوضع شاعر مثل سي محند في مصف الشعراء الكبار ويتبوأ نفس المكانة التي يحتلها VERLAINE، لا شيء سوى لأنه « وُلِدَ في كنف شعب فتّي فكان أكثر عنفا وعديم الحيلة »¹، بينما نشأ VERLAINE « في أحضان حضارة متقدمة وولّد بعد قرون من المعارك الأدبية، فكان أكثر رقة وقدرة على التمييز »²، ولأن سي محند أو محند ينتمي إلى بيئة شفووية يعدّ فيها

1 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p.425.

2 - Ibid.

الشعر «تعبيرا عن الفكر الشعبي وشكلا من أشكال النشاط الاجتماعي الذي يشارك فيه كل أو معظم الناس»¹، لم يكن بإمكانه أن يشكّل استثناءً لأنه «ولد في عصر معين وبلد معين وفي ظروف محدّدة وكثيرون هم مثله»²، ف شعر سي محند إذا ذاتي ولكنه يعبر عن أحاسيس الجماعة.

ومع أن باسيه يعترف بأن أشعار سي محند تفوق فنا ما ألف في عصره من أشعار معبّرة عن نفس الأفكار³، وبالتالي تميّزه عن معاصريه ومقلّديه، إلا أن آراء هذا الباحث تتأرجح بين التأكيد على حدوث قفزة نوعية في الشعر القبائلي من ناحية وحفاظه على الطابع الجماعي والشعبي من ناحية أخرى رغم تعبيره عن الذات الفردية، لتبرز الثنائية التالية.

VERLAINE ——— شعر فرنسي متحضّر وذاتي.

سي محند أو محند ——— شعر قبائلي شعبي وجماعي.

وسواء كان سي محند وشعره ردّ فعل عن متغيّرات سياسية واقتصادية حرّكت المجتمع القبائلي جرّاء صدمة استعمارية، أو مرحلة انتقال إلى الشعر الجديد ذي التعبير الفردي مقارنة بالشعر القديم ذي التعبير الجماعي عموما، فإنّ الأكيد أن شعره نابع من تجارب ذاتية عاشها الشاعر وعبر عنها بكل صدق وإخلاص دون أن يتقيّد بمسار سابقه شكلا ومضمونا.

لم تُخفِ الدراسات الفرنسية للأدب القبائلي وللشعر بوجه خاص الجانب الأيديولوجي الذي يقف وراءها، والذي شكّل إلى جانب تكوين الباحث وأهدافه من وراء البحث مرجعية أساسية يعود إليها في حكمه على الشعر القبائلي ومنه على المجتمع ككل، ويتضح ذلك من خلال تأثر الباحثين الفرنسيين بالطابع الكتابي الذي يسود مجتمعاتهم إلى درجة الاعتقاد بأن أيّ إبداع أدبي غير مكتوب لا يمكن أن

1 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p.306-307.

2 - *Ibid*, p.425.

3 - Voir *Ibid*.

يُتسم بقيمة أدبية إلا في حدود أدب القرون الوسطى. وانطلاقاً من هذا كان الأساس في تقييمهم للشعر القبائلي هو طريقة تناقله وتبليغه أكثر منه محتواه ومضامينه.

لقد اعتبرت الشفوية لدى هؤلاء الباحثين سلبية إلى حد بعيد، حتى أن أي نص إبداعي شفوي لا يمكنه في اعتقادهم أن يرقى إلى مستوى آدابهم، ومهما كان الأمر، فقد ترجمت جميع أحكامهم بخصوص هذا الشعر نظرته إلى المجتمع القبائلي من وجهة نظر حاكم على محكوم، سائد على مسود، فلا يمكن لهذا الأخير أن يبلغ درجة التطور التي بلغها الأول دون إعانة ومساعدة منه.

ولكن هذا الوجه هو الظاهر من الأشياء، فلهذه الحقيقة وجه آخر خفي، إنها حكم الفرنسيين على أنفسهم وعلى أدبهم الشفوي الذي أبدعوه قبل أن تعرف الكتابة إلى مجتمعاتهم سبيلاً.

وفي كل الأحوال، ورغم اختلاف المصطلحات والتسميات التي أطلقها الباحثون الفرنسيون على الشعر القبائلي، فإنهم اتفقوا في الأخير على أنه كغيره عند المجتمعات المتخلفة عن ركب الحضارة، لا يمكن أن يكون إلا صورة طبق الأصل عن المجتمع الذي أنتجه، فهو بدائي وشفوي وشعبي.

الفصل الثاني

الشعر القبائلي

في الدراسات الفرنسية

(مختار من مؤلفه)

ملهيّد:

سننطلق في هذا الفصل إلى مسألة أخرى هامة تناولها الباحثون الفرنسيون بالدراسة بقدر يقل أو يزيد من الاهتمام يختلف من باحث إلى آخر كلّ حسب تخصصه وتوجهاته، ونقصد بها الأغراض الشعرية والخصائص العروضية للشعر القبائلي.

لقد جمع الباحثون الفرنسيون كمّا غزيراً من الأشعار اختلفت أغراضها وتنوعت مضامينها فساهموا بشكل أو بآخر في تسليط الضوء على المجتمع القبائلي من خلال هذا الجزء من الثقافة القبائلية والتي حاولنا - بغض النظر عن النظرة الأيديولوجية التي يحملها هؤلاء - تصنيف ما دون منها من نصوص شعرية وتوضيح خصائصها وأسباب اختيارها.

ومثلما كانت الشفوية مصدر غموض وإبهام، فإنّ القواعد والأسس العروضية التي يخضع لها الكلام المنظوم شكلت أرضية بحث صعبة بسبب غياب نظرية عامة للشعرية في الشعر القبائلي باستثناء بعض الاجتهادات التي لم تفصل في قضايا كثيرة.

وكما أنّه من غير الموضوعي أن نحكم على ما كتبه الدارسون الفرنسيون في تلك الفترة عن الشعر في منطقة القبائل على ضوء ما وصلت إليه الدراسات الشعرية والعروضية في أيامنا هذه، فإنّنا سنكتفي بإبراز الأسس والقوانين الشعرية التي استخلصها هؤلاء الباحثون والقواعد التي اعتمدها في التقنين في إطارها الزمني، والبحث عن مدى ومبلغ التأثير بالثقافة الغربية المكتوبة عموماً والفرنسية خصوصاً، مع الإشارة إلى جانب آخر مهم في دراستهم للشعر القبائلي وهو فضاء النص الشعري للقصائد، ونعني به كيفية ترتيب وكتابة النصوص الشعرية كما نجدها في المدونات الفرنسية.

أولاً - مضامين الشعر القبائلي

صرّح هنري باسيه بخصوص قيمة وطبيعة النصوص التي جمعت خلال الفترة الاستعمارية قائلا: « إن كان من القيم لمن يدرس الطريقة التي يتشكل بها الأدب الشفوي أن يجمع بدون تمييز كل ما أنتج في عصر ما، جيده ورديئه، فإننا من وجهة نظر جمالية نسيء إلى هذا الأدب، إذ إننا ندرج نصوصا قيمة ضمن كتلة من الأشعار السطحية والبسيطة ونثبتها إلى الأبد »¹.

وإذ كان باسيه يعترف من خلال هذا القول بالقيمة الأدبية لبعض النصوص، فإن الباحثين الفرنسيين عموما قد وضعوها جانبا، واعتمدوا في تصنيف واختيار الأشعار القبائلية على معيارين: الوظيفة التي يؤديها هذا النوع من الشعر أو ذاك في المجتمع، وما يمكن أن يحمله لهؤلاء الباحثين من معلومات.

يعتبر الشعر في منطقة القبائل من أقدم الأجناس الأدبية وأكثرها انتشارا وتداولاً في أوساط المجتمع، حتى أنه كاد يطغى على الأجناس النثرية على كثرتها وتعدد أنواعها، ورغم الاهتمام الذي لقيته الحكاية مثلا من طرف الدارسين الفرنسيين أو غيرهم، وهو ما يترجمه العدد الهام من الدراسات التي خصّصت لها، فإن الشعر استأثر بحصة الأسد كمّا وكيفاً حتى قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر، « فأقدم نصوص شعرية قبائلية مدوّنة بالحروف اللاتينية يعود تاريخها إلى سنة 1829 ويعود الفضل في جمعها إلى الأمريكي W.HODGSON »².

ولعلّ تعدّد وتباين أنواع الشعر القبائلي هو السبب الرئيس في اختلاف تصنيف الباحثين له، فالأمازيغ لا يملكون مصطلحا أو لفظا محدّدا للشعر، ولكل نوع اسم معيّن، إذ يُقصد بالقصة Taqsit الشعر الملحمي (تاريخ، سيرة)، ويشار إلى الشعر الغنائي باسم أسفرو Asefru، فيما يستخدم اسم إزلي Izli لتعريف

1 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p.308.

2 - Voir M.REDJALA, « La langue et la littérature kabyles », *Encyclopaedia Universalis*, N°13, 1984, p.760.

الأنواع الشعرية الصغرى، ويكاد استعمال كلمة أسفرو يُعَمِّم للدلالة على جميع الأنواع الشعرية¹.

ويميّز مولود معمر² بين ثلاثة أنواع من الشعر:

أولها: الشعر الديني Taqsit، وهو غالبا من تأليف المرابطين، وضع للمتعة، وهو أكثر رقيا من باقي الأنواع.

وثانيها: الشعر الثوري والسياسي، وهو من إبداع عامة الشعب (لا يتطلب الاحتراف) وفي متناول الجميع، وهو شعر مناسباتي يتبع الأحداث ويزول بعد مرورها إلا حينما يكون الشاعر كبيرا (أفصيح)، وهذا النوع من الشعر هو ما يمكننا تصنيفه في خانة الشعر الشعبي من حيث إنه « تراث جماعي مُتَلَقَّى من قِبَل الجماعة ومُخَزَّن بهدف تداوله، يتبنّى الحدث حتّى من حيث الشكل والإثارة والضغوط »³.

وأخرها: شعر الحكمة وبعض الأنواع الأخرى.

وهو ذات التصنيف الذي نجده عند هنري باسيه إذا ما استثنينا منه الشعر الديني، فقد تحدّث هذا الباحث مثلما فعل غيره عن تعدّد المواضيع والأغراض التي تناولها الشعر القبائلي والتي شملت حتّى شعر الحكمة « على بساطته، فإنّ الشاعر لا يبتكره، بل يكتفي باستخلاص الأفكار ممّا يسود في المجتمع من قيم وأخلاق وتجارب السابقين ويضعها في قالب شعري »⁴.

وتطرق الشعر القبائلي كذلك، حسب باسيه، إلى مواضيع كثيرة بعد ثورة 1871، فبالإضافة إلى الأنواع الشعرية التي كانت متداولة قبل ذلك كشعر الغزل، استحدثت مواضيع أخرى، حيث تحدّث الشعراء عن تغيّر موازين القوى في

1 - Voir M. REDJALA, « La langue et la littérature kabyles », p. 760.

2 - Voir M. MAMMERI, « Evolution de la poésie kabyle », p. 23.

3 - A. AKOUAOU, « Poésie orale berbère: Statut, formes et fonctions », p. 72.

4 - H. BASSET, Essai sur la littérature des Berbères, p. 399.

المجتمع وسخرية القدر، وكذا عن مشاعر الغربة والوحدة واليأس، وقد اتخذ سي محند أو محند مثلما ذكرنا أنفا، نموذجا عن شعر تلك الفترة.

ولكن المتصفح للمدونات التي نشرها الفرنسيون يلاحظ ولا شك أن الشعر التاريخي الملحمي طغى من حيث الكم على ما جمع من أشعار، وحظي بالنصيب الأوفر من الاهتمام، فيما جاءت الأشعار التي اصطلح على تسميتها تقليدية في المرتبة الثانية.

لقد خصّص هانوطو الجزء الأول والأهم من كتابه للقصائد التاريخية والسياسية، وضمّن الجزء الثاني منه خليطا من الشعر الغنائي وشعر الحكمة، واحتوى الجزء الثالث والأخير نماذج مختلفة عن الشعر النسوي¹.

1 - الشعر التاريخي والسياسي:

لقد حظيت الأشعار التاريخية باهتمام خاص من لدن الباحثين الفرنسيين، ومع اختلاف النوايا والأهداف التي كانت وراء ذلك - وهو ما لم يُخفِ أغلبهم - فإنها تلتقي غالبا عند نقطة واحدة تتمثل في الحاجة والرغبة في سبر أغوار الروح القبائلية، والتعرف عن كثب على نمط وأسلوب الحياة التي كان يمارسها السكان في تلك الفترة، وطرق تفكيرهم وتعاملهم مع غيرهم من الأقوام، فكان الشعر أفضل سبيل إلى تحقيق ذلك.

لعب الشعر دورا هاما في حياة المجتمع القبائلي إذ عكس الواقع بكل أشكاله، فكان المنبر الذي عبر من خلاله الشعراء وبكل صدق، عن أحاسيسهم ومواقفهم إزاء كل حدث، ومن هنا جاءت أهميته بالنسبة لهؤلاء الباحثين.

يمكننا أن نصنف إذا أغلب ما جمعه الدارسون الفرنسيون من نصوص في خانة الشعر التاريخي، «فالكفاح ضد الاستعمار قد أثر بعمق في شعر مختلف الجماعات الأمازيغية سواء خلال فترة الاحتلال أو حديثا بعد الاستقلال»². لقد

1 - Voir A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*.

2 - P. GALAND-PERNET, « Poésies berbères », p.261.

فجّرت الأحداث التي عاشتها الجزائر عامّة ومنطقة القبائل خاصة أحاسيس عدد كبير من الشعراء ونتج عنها كمّ هائل من النصوص، فكلّما « كان المجتمع ضعيفا ومهدّدا وواعيا بالأخطار التي تتهدّده، كلّما ارتفع صوته الشعري بقوة، فالأغنية تصبح في هذه الحالة سلاحاً »¹.

تمثّل سنة 1871 فترة حرجة من تاريخ منطقة القبائل حيث كانت بمثابة الحدّ الفاصل بين مرحلتين متباينتين على الصّعيدين الاجتماعي والسياسي، إذ شهدت حياة السكّان في المنطقة تحوّلا جذرياً من جوانب عدّة من معيشتهم وشمل كذلك النظم التي كانت تسير وفقها مؤسساتهم وتنظيماتهم الاجتماعية.

مارس المجتمع القبائلي على امتداد القرون التي تلت دخول الإسلام، نفس أسلوب الحياة تقريباً، « فلا استقرار الأتراك في السهول المجاورة، ولا قدوم المرابطين - على كثرتهم - إلى المنطقة غير شيئاً أو خلق أثراً، لأنّ الأول أحاط بالمنطقة دون التوغّل فيها، ولأنّ حركة الثاني ومخلفاته كانت بطيئة المفعول، ولم يُدخل الاثنان معاً في الحقيقة أيّ عنصر جديد على النظام القائم »².

والواقع أنّ تأثير المرابطين كان أبلغ من ذلك قليلاً باعتبار المكانة المميزة التي ساعدتهم على احتلالها علاقتهم بالدين وبوجه خاص القرآن وما يعنيه من كتابة وتعليم، وهو ما جعلهم يحظون باحترام أفراد المجتمع الذين رفعوهم إلى مستوى وسيط بينهم وبين الله، ومع ذلك شكّل المرابطون عنصراً خارجاً عن إطار التركيبة الاجتماعية، فكان لهم وضع خاصّ، يتمتّعون وفقه بكثير من الامتيازات، لكنهم لا يشكّلون طبقة عليا، يقفون على الحياد فيحتكم إليهم المجتمع لحلّ النزاعات والخلافات التي تحتدم بين الأفراد أو الجماعات، لا يسنون القوانين ولكنهم يسهرون على تطبيقها، يشاركون في الحياة الاجتماعية لكنهم لا يخضعون

1 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p. 270.

2 - M. MAMMERI, « Evolution de la poésie kabyle », p. 19.

لأي سلطة وليست لهم سلطة على أحد، يحملون وينشرون إيديولوجية وقيم المجتمع الذي يشكلون أحد أفرادهم.

ثم جاءت ثورة المقراني التي تجند فيها سكان المنطقة بحماس كبير، لكنها باءت بالفشل ومُنيت بالهزيمة وخلفت أثارا جسيمة على المجتمع الذي وجد نفسه أمام وضع جديد لم يألفه من قبل.

لقد مرّت المرحلة الأولى التي امتدّت ربع قرن من الزمن ابتداء من 1857 تاريخ دخول الجيوش الفرنسية، وانتهاءً بعام 1871م الذي شهد سقوط آخر قلاع المقاومة بقمع ثورة المقراني، دون أن يكون للاستعمار أيّ تأثير أو وجود فعلي ومحسوس، فقد ظلّ المجتمع يمارس حياته اليومية من غير أيّ تدخل أو مساس ببنيتها الإدارية أو الاجتماعية من طرف الفرنسيين.

وأقبلت بعدها مرحلة أخرى دخلت فيها منطقة القبائل عهدا جديدا، خضعت فيه على غرار سائر مناطق الوطن، للاستعمار الفرنسي الذي فرض سلطته وأحكم قبضته، فقتل من قُتل ونُفي من نُفي، وقد ترك ذلك آثاره في ميدان الأدب عموما والشعر خصوصا حيث ترجم الشعراء هذه الأحداث في قصائدهم، ونتج عن ذلك زخم من النصوص التي تغنّت بالمقاومة وقائدها السياسي والعسكري المقراني، وقائدها الروحي الشيخ الحدّاد، ومن ذلك ما نشره كل من لوسيانى LUCIANI ورين RINN في "المجلة الإفريقية"¹، رغم عبارات القذح والإساءة التي انطوت عليها.

احتوى كتاب هانوطو عددا لا يستهان به من القصائد التاريخية التي سجّلت للذاكرة أبرز الأحداث التي مرّت بها الجزائر منذ دخول الجيوش الفرنسية، وقد انطلق في جمع مادة « أشعار شعبية من قبائل جرجرة » من وجهة نظر تاريخية يفسرها اختيار وترتيب مواضيع النصوص الشعرية التي تضمّنها كتابه، لكنّ ما يثير الانتباه أيضا، هو أنه استهله بنص يروي وقائع سقوط مدينة الجزائر العاصمة في عام 1830. ولم يكن اختيار هذا النص من باب الصدفة، فهذا

1 - LUCIANI J.D, « Chansons kabyles de Smaïl AZIKKIOU », *Revue Africaine*, N° 43, 1899, p. 17 et s., p.142 et s., N° 44, 1900, p.44 et s. et RINN L., « Deux chansons kabyles sur l'insurrection de 1871 », *Revue Africaine*, N° 31, 1887, p. 55 - 71.

الحدث يمثل بداية العلاقة التي جمعت الطرفين الجزائري والفرنسي وفيه تمّ التقاء الحضارتين وتصادمهما، ومع أنّ هذا ليس أول ما عاشه السّكان في تاريخ ولا أول ما نظم الشعراء، فإنّ هانوطو تجاهل ما سبق ذلك وأنكر كلّ التراث الأدبي الذي كانت تزخر به المنطقة قبل ذلك التاريخ، وبالتالي فإنّ ترتيب النصوص في فهرس المحتويات يحمل أكثر من معنى.

وإذا كان ذلك يكشف عن النوايا والأهداف التي دفعت الباحث إلى جمع هذه الأشعار، وأهمّها الاستعلام عن ردّ فعل الجزائريين تجاه الاحتلال من ناحية، فإنّه من ناحية أخرى يفنّد ويكذّب ما صرّح به المؤلف في مقدمة الكتاب بخصوص غياب الحسّ التاريخي لدى المجتمع القبائلي، وهو ما لا يطابق الحقيقة في شيء إذا ما أخذنا بعين الاعتبار التراكم الكبير من النصوص الشعرية التي لا يشكل ما نشر منها إلّا الجزء اليسير ممّا أبدعه الشعراء بالإضافة إلى «توسّع دائرة النظرة التاريخية من خلال الشعر الشعبي من مستوى محليّ إلى مستوى وطني وأحيانا عالمي خاصة فيما يتعلق بالحرب العالمية، إذ عبّر الشاعر عن المشاعر الوطنية لمواطنيه في كامل التراب الوطني»¹.

وذهب باسيه بهذا الشأن بعيدا حين قال أنّ الأشعار الثورية (التاريخية) التي أبدعها شعراء القبائل لا تؤرخ للأحداث، وإنّما تكتفي بالحديث عن مخلفات الثورة² التي يحصرها في استسلام الشعب ورضاه بالاستعمار كقدر محتوم³. فهل يعود السبب في ذلك إلى «عدم وضع القصائد في إطار زمني ومكاني محدّدين؟»⁴، أم أنّ الجواب يكمن في تلك النظرة السائدة عند الباحثين والتي تُقصي من الحقل العلمي «كلّ شيء يتطور خارج الأصناف العلمية المعرفة من

1 - M. BEN BRAHIM, « La poésie orale kabyle de résistance de 1830 à 1962 », p. 34.

2 - Voir H.BASSET, Essai sur la littérature des Berbères, p. 406.

3 - Voir Ibid, p.412.

4 - M. BEN BRAHIM, « La poésie orale kabyle de résistance de 1830 à 1962 », p. 34.

طرف الغرب والتي تفترض وتستوجب التثبيت كتابيا، وهذا ينطبق على الأدب الشفوي، مثله في ذلك مثل الطب التقليدي أو التاريخ: فالشعوب ذات الثقافة الشفوية التي لا تدرك التاريخ مثلما يُنظر إليه عند الغرب تعتبر وتصنف كشعوب بدون تاريخ¹.

دعا هانوطو غيره من المهتمين بمجال الشعر الأمازيغي عامة والقبائلي خاصة إلى جمع المزيد مما أسماه أشعارا تاريخية سياسية قصد مقارنتها لمعرفة مقدار تغيّر وتحول أحاسيس سكّان منطقة القبائل تجاه الفرنسيين. وفي هذا السياق كتب يقول: « بالمقارنة بعد بضع سنين، بين هذه الأشعار [تلك التي جمعها هانوطو] مع أخرى من نفس النوع [الأشعار التاريخية] التي سوف تُؤلف، يمكننا أن نرسم صورة دقيقة عن التغيرات التي طرأت على مشاعر القبائل تجاهنا [...] »².

ورغم أنه من الصعب أن نسمي شعرا « النثر الرديء غير المقفى وغير الموزون الذي نشره رين RINN في المجلة الإفريقية عام 1887 »³، فإنّ هذا الأخير (رين) اتبع خطى مواطنه هانوطو وسار في نهجه فنشر قصيدتين⁴ مجهولتي المؤلف تناولتا انتفاضة 1871 وتعرّضتا بالهجاء إلى كلّ من بومزراق والمقراني، وقد أشار إلى أنّ مصدر الإلهام فيهما هو الارتياح الذي خلفه قمع ثورة المقراني، وهي وجهة نظر إيديولوجية نعفّ عن مناقشتها في هذا المقام، ولكنها من ناحية أخرى تعلمنا عن طبيعة النصوص التي كان يتمّ اختيارها للنشر في تلك الفترة.

لقد أرفق هانوطو النصوص الشعرية التي نشرها بجملة من الملاحظات أغلبها تاريخية وجغرافية ولغوية، وهو ما لا يدع مجالا للشك في أنّ النص في حدّ ذاته قد سخر واستغلّ في البداية لدراسة المجتمع القبائلي تمهيدا لعمل الجيوش الفرنسية.

1 - K. ABDOU, « Discours scientifique et discours de l'ouvrage », p. 69.

2 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. XI.

3 - M. MAMMERI, « Evolution de la poésie kabyle », p. 21.

4 - L. RINN, « Deux chansons kabyles sur l'insurrection de 1871 », *Revue Africaine*, N° 31, 1887, p. 55 - 71.

وإذا كانت النظرة الوظيفية تحصر البيت الشعري، في هذه الحالة، في التعبير عن حدث هام والاحتفاظ بذكراه، فإنها بالمقابل تنفي عنه كل قيمة أدبية إبداعية وهو ما سعى إليه هانوطو وكثيرون ممن جاءوا بعده.

2 - الشعر التقليدي:

يُميّز بعض الدارسين بين نوعين من الأغراض الشعرية، التقليدية من ناحية، والحديثة من ناحية أخرى، فيما يرفض آخرون تبني هذا التقسيم ويفضلون عليه تصنيفا 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 إبداع جماعي، وهي الصفات التي لازمت الشعر القبائلي في أغلب ما كتب عنه خلال الفترة الاستعمارية، في حين تتناول الإبداعات الشعرية عند الأمم ذات التقليد الكتابي مواضيع حديثة تتسم بالذاتية في التعبير، مؤلفها معروف حيث يبنى عمله ويستفيد من حقوق التأليف ويكون إبداعه مكتوبا ونخبويا وراقيا.

لقد اهتم الفرنسيون بالطابع التقليدي للشعر القبائلي أيما اهتمام إيماننا منهم بأنه يمكن أن يزودهم بما يكفي من معلومات حول نشأة وتكون الأدب الشفوي حتى عند الأمم المتحضرة، فجمعوا مقاطع شعرية تناولت الحياة اليومية لسكان المنطقة وشملت أغاني الذكر، الأناشيد المصاحبة لأداء الطقوس والأعمال اليومية الفردية أو الجماعية وكذا الشعر النسوي بكل أنواعه.

إن ما يجعل الشعر التقليدي مختلفا عما تبذعه المجتمعات ذات التقليد الراسخ في الكتابة حسب هؤلاء الباحثين هو كونه يحوي عناصر قديمة، ومع « أنه متسم بالبساطة البدائية، فإنه يمثل الإنتاج الأدبي الأكثر أصالة »¹. وقد يفهم من هذا القول أن تأثر الشعر القبائلي بما حملته الثقافة العربية والفرنسية من خلال الألفاظ الدخيلة التي أدرجها الشعراء في قصائدهم، وتبنيهم بعض الأشكال أو القوالب

1 - Ch. de PELLAT, « Littérature et Art », *Encyclopédie de l'Islam*, t.I., Editions G.P. Maisonneuve & LAROSE. S.A, Nouvelle édition; 1975, p. 1221.

الشعرية غير المألوفة عند شعراء القبائل وما لذلك من علاقة بالكتابة يُخرج ما ينظمونه من شعر عن إطار الشعر التقليدي.

إنّ الأشعار التقليدية أو ما يدعوه مولود معمري بالأنواع الشعرية الدّنيا «تواصل أداء وظيفتها على شكل طقوس متّفق عليها في وضعيات اجتماعية على مستوى رفيع من الثقافة، وبالتالي فهي محافظة وأكثر استقراراً من الشعر الشعبي»¹.

ويبدو أنّ ما جلب اهتمام الفرنسيين بهذا النوع من الأشعار هو الطابع المحافظ الذي يميزها، فقد استغلّ هذا الجانب لتأكيد بدائية الشعر القبائلي والمجتمع الذي أنتجه.

وقد خصّص هانوطو الجزء الثالث والأخير من كتابه لهذا النوع من الأشعار، وإن لم يأت بسبب واضح لذلك فإنّه كما يبدو وبالإضافة إلى ما ذكرناه آنفاً، حاول أن يضيف على كتابه نوعاً من الشمولية في المضامين بتسليط الضوء على أنواع شعرية مختلفة والنسوية منها على وجه الخصوص تمهيداً لمقاله حول وضعيّة المرأة في المجتمع القبائلي.

1 - A. AKOUAOU, « Poésie orale berbère: Statut, formes et fonctions », p. 72.

ثانياً - الخصائص الشكلية للقصيدة القبائلية

لعبت الكتابة عند الأمم التي تتوسلها كنظام للتعبير والإبلاغ في حقل الإبداع الأدبي دوراً حاسماً وفعالاً، فقد أذابت العراقيل وذهبت معظم الصعوبات التي تخلفها عادة الطبيعة الشفوية في المجتمعات التي لم تترسخ عندها تقاليد الكتابة.

فإذا كانت الكتابة تحفظ النصوص من التأويل والتحريف وتضمن حقوق المؤلف وغير ذلك مما يجنيه النص الأدبي من وراء تدوينه، فإنها فضلاً عما ذكر، ساعدت بقدر كبير على إرساء قواعد النظم الشعري عند الأمم العريقة في الكتابة، والأهم من ذلك كله فإنها سهلت على القارئ تمييز الشعر عن النثر.

« إن الحدّ الفاصل بين الإبداع الشعري وما ليس كذلك يعرف حالة من اللاستقرار أكثر من الحدود الإقليمية الصينية »¹ وتزداد حالة اللاتبات هذه حدة إذا تعلّق الأمر بالشعر الشفوي، فالخصائص الشكلية والجوهرية للقصيدة الشفوية تكون أقل وضوحاً مما هي عليه في القصيدة المكتوبة، حيث يأتي النص الشعري الشفوي في سياق وإطار مختلفين عن النص المكتوب، وتصاحبه عناصر خارجية يصعب فصلها عنه، ومنها طريقة الإبلاغ والظروف المكانية والزمانية التي تحدث فيهما عمليتا التبليغ (الأداء) والتلقي.

ومهما يكن من أمر، فإننا لم نسع إلى حلّ هذه الإشكاليات، ولا التأسيس لنظرية يحدّد من خلالها ما هو شعر أو نثر - فالأمر متروك للمنظرين المختصين - ولكننا حاولنا قدر المستطاع توضيح العناصر التي جعلت الفرنسيين يصنّفون ما جمعوه من نصوص في خانة الشعر، مع ترتيبها حسب الأهمية التي تكنسها كلّ واحدة منها على حدة.

1 - R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, p. 114.

1 - ارتباط الشعر بالإنشاد:

لعلّ أهم ما أثار اهتمام وانتباه الباحثين الفرنسيين هو ارتباط النص الشعري بالإنشاد الموسيقي إذ « يوجد إلى يومنا هذا في مختلف المجموعات الأمازيغية الكثير من النصوص المرتبطة بالإنشاد»¹.

وتعدّ هذه الميزة وثيقة الصلة بالطابع الشفوي الذي نشأ فيه الشعر، حيث يُتخذُ الإنشاد وسيلة للإبلاغ لأنّ «الموسيقى في المجتمع القبائلي تعبّر بصدق عن مشاعر هذا الشعب الذي يقضي حياته في كفاح مستمر من أجل البقاء»².

ويصاحب الإنشاد في منطقة القبائل، الرجال والنساء أثناء قيامهم بالأعمال اليومية الفردية أو الجماعية، كما أنّ بعض الشعراء احترفوا الغناء واتخذوه مصدرا للعيش والاسترزاق مثلما هو الحال عند الطابالة (إضبالن).

وفرضا أنّ الوضع كان على ما وصفه هانوطو من حيث إنّ معظم النصوص التي جمعها كانت، كما صرّح به في مقدّمة كتابه، موجهة للإنشاد³، فإنّه يجب أن لا يغيب عن أذهاننا أنّ هذا الباحث ومن جاء بعده، لم يسجلوا من تلك الأغاني غير النصوص وهو ما يفسّر ترددهم بين تسميتها أشعارا حينا وأغاني أو أناشيد حينا آخر.

« لدراسة أيّ نص أدبي شفوي، فإنّ الناقد، إلى يومنا هذا لا يتمكن ولا يتحكّم في هذا النصّ إلّا بعد تدوينه وكتابته»⁴، وإذا كان تدوين أي نص شفوي لا يفقده بالضرورة شفويته، فإنّ الأمر مختلف بالنسبة للأغنية إذ أنّ تدوينها ينزع عنها حتما الكثير من خصائصها فيُفْرِغها من معانيها، ويجرّدها من السياق الذي جاءت فيه ويبعدها عن ظروف إلقائها وتبليغها والمرتبطة أساسا بالصوت (الموسيقى).

وهنا تكمن المفارقة، فبالرغم من أنّ هانوطو أرفق النصوص بمقاطع موسيقية جاءت لتكون عيّنة عن الموسيقى القبائلية الرائجة في تلك الفترة، فإنّ

1 - P.GALAND - PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 321.

2 - A.S. BOULIFA, *Recueil de poésies kabyles*, Awal, Paris/Alger, 1990, p. 69 - 70.

3 - Voir A.HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p.II.

4 - P.GALAND - PERNET, « Critique occidentale et littératures berbères », *Littérature orale. Actes de la table ronde. Juin 1979*, O.P.U., Alger, 1982, p.61.

النصوص ذاتها لا تزيد عن كونها قصائد مكتوبة لا تختلف في شيء عن تلك التي نجدتها في دواوين شعراء المجتمعات ذات التقليد الكتابي.

وإن كان هانوطو يضيع أحيانا بين مصطلح " شعر " و " أغنية " فإنه والحال هذه، لا فرق إذا غابت الموسيقى وسكت الصوت، ولم يبق من الأغنية إلا حروف صامتة مدونة على الورق.

وهكذا دفعت النصوص الشعرية القبائلية إحدى أهم جمالياتها ضريبة لطبيعة الجهاز العلمي الذي أخضعها إلى وسائل تقنية وانجرت عن ذلك عدد من الصعوبات في الدراسة والتحليل.

2 - الصيغة الشكلية للقصيدة:

تعدّ الكتابة إذا، كما ذكرنا آنفا، وسيلة فعالة لتحديد وإبراز القواعد والقوانين التي تخضع لها القصيدة من حيث شكلها وكيفية ترتيب وتشطير أبياتها على مساحة الورقة.

لكنّ المسألة تصبح أكثر تعقيدا حينما يتعلق الأمر بالشعر الشفوي، فغياب الكتابة يخلق إشكالا حقيقيا بالنسبة لتحديد فضائية القصيدة، وقد حاولت عدة دراسات حديثة الخوض في هذا المجال، إلا أنّ تعدّد الفرضيات والنظريات التي انطلق منها الباحثون أفرز نوعا من التباين في النتائج المستخلصة، بسبب افتقار الشفوية إلى نظرية شاملة تساعد الباحثين أثناء دراستهم للنصوص.

لقد دشنت الدراسات الأجنبية عامّة والفرنسية خاصة مسار انتقال الشعر القبائلي من طابعها الشفوي إلى طابع الكتابة، وشكل ذلك منعطفا حاسما في تاريخ الأدب الأمازيغي، فقد حفظ التدوين المرويات القديمة مما تتعرض له غالبا من أشكال التعريف والتشويه، فضلا عن ضياع مصادرها الحقيقية وذوبان شخصية مبدعها في الملكية الثقافية الجماعية، وساهم إلى حدّ كبير في انتشار النصوص المغمورة من عالم النسيان.

وأُسفرت الطبيعة الشفوية عن تباين واضح في الأشكال والصيغ التي تبناها الباحثون الفرنسيون لتدوين النصوص الشعرية القبائلية وكان ذلك في أغلب الأحيان على حساب القيمة الجمالية لهذه النصوص، إذ أخضعت إلى النماذج الغربية التي تأثر بها هؤلاء دون أدنى احترام لخصوصياتها ومواطن التميز فيها. لم يعرف الشعر الشفوي القبائلي منذ القدم شكلا معينا ومحددا، فالمدونات التي أمكننا الاطلاع عليها تكشف دون لبس أن الشاعر القبائلي لم يتقيد بشكل ونمط واحد في نظم قصائده.

وإذا كانت الدراسات الحديثة قد تطرقت إلى هذا الموضوع فإنها لم تفصل فيه بصفة نهائية لكونه وثيق الصلة بعاملين هامين:

1- علاقة الشكل بالمضمون: يرى بعض النقاد أن هناك علاقة عضوية بين الشكل والمضمون في الشعر، إذ إنه بالموازاة مع ثبات الأشكال، فإن هناك حركية في المضامين، « خلال قرن من الاحتلال، لم يكن الإبداع الشعري سوى تطبيق للصيغ والأجناس القديمة على التجارب الجديدة »¹، وهو ما ينطبق تقريبا على الشعر الشعبي من حيث إنه أكثر مسايرة لما يعيشه المجتمع من أحداث. وهو ما جعل بعض الشعراء يصوغون مضامين مختلفة، غنائية أو غيرها في شكل واحد.

ومن الباحثين من يربط بين شكل معين ومضمون يلزمه باستمرار مما يسهل التعرف عليه، وهو ما نجده في الشعر الديني، إذ إن بعض أنواعه تأتي في أشكال محدّدة لا تتغير مثلما هو الحال في أغاني الذكر، حيث تصاغ الأشعار في شكل سداسي أشطر إلى درجة أن الاسم اقترن بالشكل وصار معروفا به: Sizains dikr وهو ما ينطبق أيضا على الأشعار التي اصطلح على تسميتها تقليدية حيث أنها أكثر استقرارا من الشعر الشعبي في شكلها ومضمونها.

1 - M.MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, p. 12.

وقد ربط بأسيه هذا الاستقرار بالوظيفة التي يؤديها كلٌّ منها في المجتمع، فالشعر التقليدي يكتسي طابع الطقوسية ويصاحب الحياة اليومية - أفراسها وأحزانها - دون أن يناله التغيير في حين يعبر الشعر الشعبي عن آمال وأحلام المجتمع ويعكس كلَّ ما يمرّ به من أحداث ووقائع وهو ما يفسر تنوع المضامين فيه.

2- تطوّر الأشكال الشعرية: إنّ الدراسة الآنية تثبت تزامن عدد كبير من الأشكال بسبب اتساع الرقعة الجغرافية وتأثر الراوي بما يجده في المناطق التي ينتقل إليها، فيأخذ من هنا وهناك ويثري سجّله ورصيده الإبداعي في حركة مستمرة من التجدد.

ومن جهتها تؤكد الدراسة الزمانية تطوّر الأشكال وتغيّرها وزوال أخرى جرّاء الإهمال والنسيان ممّا «أدى إلى اختلاط الأنواع وعدم القدرة على التمييز بين خصائصها الشعرية»¹.

وحّد مولود معمري عدّة صيغ شكلية ترتبط كلّ واحدة منها بنوع شعري معيّن، فميّز بين القصّة Taqsit التي يفوق عدد أبياتها عادة المئة، وأغاني الذكر وعدد أبياتها ستة وكلاهما شعر ديني، وأخيرا الأسفرو وهو تساعي الأشطر وقد استعمل غالبا في الشعر الغنائي، وكلّها أشكال شعرية ثابتة.

تعتبر تساعيات سي محند أو محند مثالا حيّا عن قدرة الشاعر القبائلي على الابتكار والإبداع، ورغم النقاش الدائر حول الصورة التي يجب أن يكون عليها الأسفرو في سطح الورقة، والتقديم الشكلي (الطوبوغرافي) الواجب اتباعه في تدوين وكتابة النصّ الشعري، فقد برز الأسفرو وبامتياز كنموذج لشكل الشعر القبائلي، واتخذ الشعراء الذين عاصروا سي محند أو أتوا بعده كقالب صهروا فيه مختلف إبداعاتهم الشعرية، وقد «أصبح التساعي بعد 1871 قاعدة تقريبا، فانقل من الشعر الغنائي إلى أنواع شعرية أخرى، إذ اعتمد إسماعيل أزيكيو هذه

1 - A.AKOUAOU, « Poésie orale berbère : Statut, formes et fonctions », p. 75.

الصيغة لتأليف قصائده حول ثورة المقراني والتي نشرت في المجلة الإفريقية سنة 1880¹، مثلما فعل كثير من الشعراء بعده.

وإذ جاءت بعض الأشعار التي نشرها هانوطو في كتابه في صيغة الأسفرو Asefru بأشطره التسعة، فإنّ هذه الأخيرة تبلورت وترسّخت أكثر بمجيء سي محند أو محند الذي صاغ فيها إبداعاته « المعبرة عن آلام ومصاعب القرن والمستعمر والذين باعوا له أنفسهم، مثلما عبّرت كذلك عن القلق الشخصي أمام الشيوخوخة والموت »².

وحذا حذوه من جاء بعده من الشعراء، والتزموا بهذا الشكل بدافع التقليد أكثر منه وعيا واعترافا بقيمته الجمالية والإبداعية وقدرته على احتواء الصور والمشاعر والتعبير عنها بإيجاز وبلاغة معاً، وقد أدّى ذلك في كثير من الأحيان إلى انتقال إبداعات سي محند أو نسبة بعض الأشعار إليه، لكن هذه الصيغة تراجعت خاصة عند شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية إثر عودة الصيغة التقليدية (ثنائيات أشطر بقافية متقاطعة) وصيغ جديدة ابتكرها الشعراء أو نقلوها من ثقافات أخرى لا سيما الفرنسية بفضل انتشار التعليم وتجاوز الكتابة في الشعر القبائلي عند زمرة من المثقفين - ومنهم بلعيد آيت علي - مرحلة التدوين والتوثيق إلى التعبير والإبداع الشعري. ومهما يكن من أمر فإنّ الصيغ الشكلية للشعر القبائلي عرفت حركة مستمرة من الانتشار إلى الانحسار، وتزامن بعضها في مراحل عدّة من التاريخ الأدبي الأمازيغي، كما أخضعت أثناء تدوينها إلى نماذج غريبة أحيانا وعربية أحيانا أخرى.

من الصعب تحديد الصيغة الشكلية التي اعتمدها هانوطو في تدوين النصوص الشعرية، ليس بسبب عدم تقيده بشكل معين فحسب، ولكن لأنّ أشكال الشعر القبائلي عموماً تختلف من نوع إلى آخر. وبما أنّ هانوطو كغيره من الباحثين الفرنسيين، وضع الشعر الديني جانبا، ولأنّ صيغة الأسفرو لم تتجسّد في

1 - M.MAMMERI, *Les Isefra, Poèmes de Si Mohand ou Mhend*, Maspéro, Paris, 1969, p. 85.

2 - P.GALAND - PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 320.

الشعر القبائلي ولم تبلغ تلك الشهرة إلا مع سي محند، فقد جاءت القصائد التي جمعها في أشكال مختلفة ومتنوعة.

تفتح إذا مدونة هانوطو مجالا واسعا للتأمل نظرا لكثرة الأشعار واختلاف الأشكال والصيغ التي وردت فيها. لقد اهتم هذا الباحث بالشكل ومنحه الأولوية على المضمون فقال: « كما هو الحال في كل الآداب البدائية، فإن الشكل في هذه الأشعار أهم كثيرا من المضمون، بينما يحدث كل من تشطير البيت الشعري والقافية والسجع وقعا يجب التخلي عن إظهاره »¹، ولكنه في المقابل انتقد الشكل الذي جاءت فيه القصائد، وسبب ذلك هو الحيرة التي وقع فيها أثناء اختياره للصيغة التي يجب أن يكتب بها البيت الشعري.

ولهذا نجده أحيانا يجعل المقاطع الشعرية أشطرا منفردة يلي الشطر منها الآخر، كما هو الحال في هذا المقطع² من قصيدة نسبها إلى محمد الطيب أو تبوداوت من آث عباس - واد ساحل:

Ttel^g yettsubbun d uqsi^h
S^him ay d-yezwar lberq
Yeknan amgu^d yettdeh^{dih}
Ttejra Elayen akk tenceq
At lmal^hed ur yesri^h
Yeq^{de} I tte^ggar leswaq

الثلج يتساقط بكثرة
وقد سبق الغيم البرق
وانحنى الأغصان
وانشربت الأشجار الباسقة
احتجب كل الرعاة
وانقطع التجار عن الأسواق.

1 - A.HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p.II.

2 - *Ibid*, p. 349.

وجاءت المقاطع الشعرية أحياناً أخرى في شكل أبيات ذات شطرين: صدر وعجز، مما يدعو إلى الاعتقاد بأنه عامل بعض النصوص كأنها أشعار عربية الأصل، وفي ذلك نوع من الاستشراق والتأثر بالتقاليد الشعرية السائدة عند العرب قديماً عامة والقصيدة العمودية خاصة. ومثال ذلك¹:

Sidi lhağ Amer

zik d bab n nnser

Yewwi-d lemɛalla

agawa lɛesker

Ay d-refden deg-m a ttwila

mi wwten ad teglu s leɛmer

Ruben-d d uzaɣar

wi zemren ad ten-id-iqamer

كان ذا نصره

سيدي الحاج أعمر

من جنود الزواوة

يقود جيوشاً

كلّما أطلقوا النار أصابوا الهدف

كم حملوا من بنادق

فمن يستطيع مواجعتهم

سلكوا السهول

وقد أشار هانوطو بخصوص قصيدة² (أغنية) لعلّي أو عمروش من آث مدور إلى أنّ ما دفعه إلى جعل كلّ بيت في شطرين هو طول البيت الواحد منها، ورغبة منه في تسهيل الفهم. وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنه تصرف في النصوص كما يشاء.

وفي الواقع، يمكن اعتبار الفترة التي نشرت فيها مدوّنة هانوطو وما حملته بين طياتها من أشعار، بمثابة مرحلة انتقالية عرف فيها الشعر القبائلي تنوعاً في القوالب الشعرية، جمعت بين الأشكال التي صيغت فيها الإبداعات الشعرية القديمة والصيغة الجديدة التي استحدثها سي محند أو محند وكرّسها تلاميذه ومقلّدوه.

وإذا أشار معمري إلى عدم اعتماد صيغة الأسفرو في نظم الأشعار التي يرجع تاريخها إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، فإنّ من ضمن النصوص الثلاث والخمسين التي تشكل مجموعة هانوطو، يوجد قصيدة واحدة ثنائية الأسطر بدأت بتساعي وردت في الجزء الأول لعلّي أوفرحات من بوهينون (القصيدة رقم 5)³,

1 - A.HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. 102.

2 - Voir *Ibid.*, p. 317.

3 - Voir M.MAMMERI, *Les Isefra, Poèmes de Si Mohend ou Mhend*, p.85.

ولكنها تشكّل استثناءً بالنظر إلى طغيان الصيغة التقليدية. فقد جاءت باقي القصائد في شكل ثنائيات ذات قافية متقاطعة (أب × أب) مجمعة في مقاطع يتكوّن كلّ واحد منها من ستة أبيات، ومنه فإنّ صيغة الأسفرو لم تكن غريبة تماماً عن شعراء منطقة القبائل في تلك الفترة إذا اعتبرنا مدوّنة هانوطو صورة صادقة عمّا كان عليه الشعر القبائلي في المرحلة التي سبقت سي محند مباشرة.

لقد تأثر شكل القصيدة الشفوية إثر تدوينها وتحولها إلى نص شعري مكتوب، إذ لم تُراعَ في كتابتها القواعد التي تشكل خصوصية النص الشفوي، ولم يهتم الباحثون بتحديد الأسس التي كانت وراء اختيارهم لهذا الشكل أو لغيره، ولكن الواضح أنّ كلّ واحد منهم تأثر بتقاليد الكتابة التي انطلق منها، وتبنّى النموذج الموافق لاتجاهه الثقافي والأدبي العام، فاعتمده كمرجعية في تدوين النص الشعري القبائلي.

فإذا وضعنا جانباً النصوص التي نشرها رين RINN والتي لا يختلف اثنان في أنها لا تمتّ للشعر بصلة، من حيث أنها جاءت في أشكال غير محدّدة، فإننا نجد أنّ لاير LAYER¹ على سبيل المثال استعار من الشعر الفرنسي المكتوب بعض الأشكال، وحاول أن يقارب بينها وبين نوع من الصيغ التي جاءت فيها بعض الأشعار القبائلية، وتحدّث عن شكل التساعي الشبيه بالسونيه Sonnet المعروف في الشعر الفرنسي.

وقد بلغ التأثير بالتقاليد الشعرية الغربية عند هانوطو مرحلة متقدّمة إلى درجة أنّه نهل من معجمها بعض المفاهيم التي يفترض أنها خاصة بالشعر المكتوب على غرار "حقوق المؤلّف"، وقد جمع أحياناً بين متناقضات كتسمية ما جمعه من الأشعار « أغاني مكتوبة »².

1 - Voir E. LAYER, *Par monts et par vaux. Poésies populaires kabyles*, p.3.

2 - A.HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p.V.

وعموماً، فإنّ « التقييم المادي من الناحية التقنية والترتيب الطوبوغرافي دون تدخل أو تقدير أو حكم نقدي من ناشر النصّ على النص ذاته، يُظهر انعدام أو قلة الاهتمام بقيمته الجمالية [...] »¹. ففي خضم البحث عن الصيغة الشكلية المناسبة لتدوين النصوص الشعرية القبائلية، أهمل الدارسون الفرنسيون القيمة الأدبية للقصائد ولم تحظ إثر ذلك إلا بالقليل من الاهتمام والتقدير.

3 - الصورة الشعرية:

تُعَدّ الصورة الشعرية واحدة من بين أهمّ مقومات الشعر إلى جانب الإيقاع والوزن وغيرهما، وتساهم إلى حدّ كبير في إضفاء القيمة الجمالية والأدبية على القصيدة، كما تعكس قدرة الشاعر على التعبير واستخلاص العبر بأسلوب يخرج عن ألفة الخطاب اليومي، فصفة الشاعر لا تخول في كلّ المجتمعات إلاّ للذي يتميّز عن باقي الأفراد ببلاغة التعبير.

وبخصوص الصورة الشعرية في الشعر الأمازيغي، شكّل ما كتبه جورج مارسى George MARCY الاستثناء حين قال أنّ « الأجناس الشعرية الأمازيغية متنوعة [...] وهي غنية بالصوّر والإحياءات الثمينة »² حيث جاءت آراء أغلب الباحثين الفرنسيين بشأن هذه النقطة - مثلما هو الحال في سواها - منصبّة في اتجاه واحد، وأجمع الكثير منهم على غياب الصورة الشعرية في الشعر القبائلي أو تميّزها بالبساطة والسطحية على أحسن تقدير إذا وجدت.

ورغم اعتراف هانوطو بصدق الشاعر القبائلي في التعبير عن مشاعر الجماهير العريضة وأفكارها، فإنّ « هذه الأشعار [في رأيه] قد لا تزن كثيراً من الناحية الأدبية، ولكنها بالتأكيد على قدر كبير من السذاجة »³.

1 - P.GALAND- PERNET, « Critique occidentale et littératures berbères », p.62.

2 - G. MARCY, « Les berbères : Vie intellectuelle- Littérature- Croyances-Religion », p.148.

3 - A.HANOTEAU, Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura, p.II.

وجاءت آراء باسيه مؤكدة ومؤيدة لرأي مواطنه هانوطو، فقد تحدّث عن محدودية الأحاسيس والصور في الشعر الأمازيغي عموماً وقال: « إن عدد الأحاسيس التي يمكن للشعر البدائي أن يعبر عنها محدود مثلما هو الحال بالنسبة لعدد الصور التي يملكها »¹.

وبما أن هذه الصور تتشكّل من جملة من العناصر التي يتداولها كلّ المشتركين في نفس الرصيد الثقافي، فإنّ ذلك يعني لبعض الباحثين الفرنسيين أنّ الشعر في منطقة القبائل في متناول كل أفراد المجتمع، فأيّ واحد منهم يمكنه أن « يرتّب الكلمات ويستخرج فكرة ويعبر عن تجربة عاشها بتكرار ما قاله من سبقه في صور شبيهة بالأولى »²، وفي حين أنّ الشعر في المجتمعات المتحضرة « يعدّ إنجازاً لا يرقى إليه إلّا نخبة المجتمع بعد التمرين والممارسة »³.

وفي نفس السياق، تلخص ب.ق. بيرنيه P.GALAND-PERNET الإبداع الشعري - والأدبي عامة- في مجرد عملية انتقائية يقوم بها المؤلف أو الشاعر لما يزرخ به الموروث الشعبي من عناصر كالأصوات والإيقاعات والتراكيب والصور التي يعرفها أفراد الجماعة، فيرتّبها بقدر معيّن من المهارة لكنّها رغم تكرارها تلقى صدى واسعاً واستقبالا مفعماً « بالنشوة والتأثر المثيران للدهشة »⁴، وكأنّ الشاعر - المؤلف - والجمهور المتلقي يدوران في دائرة مغلقة يعرف كلّ منهما حدودها وفحواها، لكنّ ذلك لا يمنع عملية الإبداع وإعادة الإبداع من جهة، ولا يؤثر على متعة التلقي من جهة أخرى.

وقد يكون لما تناولته الأشعار التي جمعها الفرنسيون علاقة بحكمهم عليه، فقد حاول E.LAoust في مقاله « أشعار بربرية ضد الاحتلال الفرنسي » أن يظهر

1 - H.BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 307.

2 - *Ibid*.

3 - M.MAMMERI, « Evolution de la poésie kabyle », p. 19.

4 - P. GALAND- PERNET, « Littérature- Article BERBERES », *Encyclopædia Universalis*, Corpus 3, 1985, p. 489.

« كم هي صبيانية وسخيفة أحيانا هذه المشاعر [التي عبّر عنها الشعراء]، تافهة ومبتذلة ، وصورها فقيرة بلا خيال »¹، لأنها جاءت معارضة لما أراد هؤلاء سماعه من أفواه الشعراء، أم لأنها نتاج مجتمع لم يعرف الكتابة إلا في حدود ضيقة المجال؟ ربّما كان هذا الرأي أو ذاك أو كلاهما صحيحًا، ولكن ذلك لا يفسر تمامًا سبب إنكار وتجاهل الباحثين وجود صور شعرية في الشعر القبائلي.

وتعكس مجمل الآراء السالفة الذكر فكرة واحدة، مفادها بساطة ومثاقبة ومحدودية الصور في الشعر القبائلي خاصة والأمازيغي عامة، رغم عدم إقامة الدليل والبرهان، فقد اكتفى معظمهم بإصدار الأحكام بناء على خلفية ذهنية تقوم أساسا على نظرة الحاكم للمحكوم والسائد للمسود من خلال الشعر والأدب عموماً باعتباره أحد الروافد الأساسية للثقافة الوطنية.

4 - اللغة الشعرية:

يجمع النقاد على أنّ اللغة التي تميّز الشعر، على غرار الأجناس الأدبية النثرية، أرقى من لغة التخاطب اليومي من حيث غنى المعجم وبلاغة الصور والتشابه وتنوع التراكيب.

يستعمل إذا « سكان كل قرية [من قرى بلاد الأمازيغ] في تواصلهم لهجة تختلف قليلا أو كثيرا عن تلك التي يتناولها سكان القرية المجاورة، لكنهم في حكاياتهم وأشعارهم يستعملون لغة مختلفة عن اللغة اليومية: لغة أدبية تميّزها التراكيب والألفاظ الأصلية والقديمة أو العربية الدخيلة»²، وفيما يتفق الباحثون الفرنسيون على وجود لغة شعرية عند الأمازيغ، فإن آراءهم تتباين بشأن طبيعتها، إذ يجزم بعضهم³ بأنها لغة شعرية موحدة متفق عليها عند جموع الشعراء، في حين

1 - E.LAOUST, « Chants berbères contre l'occupation française », Mémorial Henri BASSET, t.II, Geuthner, 1928, p. 9.

2- P.GALAND - PERNET, « Les littératures berbères - Article BERBERES », Encyclopaedia Universalis, t.3, 1985, p. 489.

3 - Voir S. CHAKER, « La langue de la littérature », N° 16. Publications Langues' O, N° 71, INALCO, 1984, et M.MAMMERI, Poèmes kabyles anciens, p.17.

يرى الآخرون بأنه « ليست هناك لغة أدبية تمارس من طرف كل الناطقين بالأمازيغية، لكن كل مجموعة كبيرة نسبياً تتفرد بلغة أدبية خاصة بها »¹.

وبين من يحصر وجود هذه اللغة في الشعر ومن يعمّمها على جميع أجناس الأدب، يلتقي الاثنان في تحديد خصائصها ومواصفاتها كاتساع الرقعة الجغرافية التي تتداول فيها وتخطّيها للحدود الإقليمية واختزالها للاختلافات اللغوية والنحوية والصوتية الكائنة بين الجماعات الأمازيغية، بالإضافة إلى « اختلاف [نظامها] النحوي واللفظي عن اللغة (اللهجة) اليومية العادية الموجودة في نفس الرقعة الجغرافية »².

تتميّز إذا اللغة الشعرية بغياب الاختلافات الصوتية وتعدّد الفوارق الشكلية والتركيبية وتنوّع مصادر المفردات وكثرة الألفاظ الأصلية القديمة والعربية أو الفرنسية الدخيلة. رغم أن ب.ق. بيرنيه تميل إلى الاعتقاد بأنها لغات أدبية كثيرة انطلاقاً من إيمانها بوجود آداب أمازيغية متعدّدة.

لقد انتبه بأسيه إلى وجود لغة شعرية في الأدب الأمازيغي عموماً³، لكنّه لمّح إلى ذلك أكثر ممّا صرّح، فشبّهها بالصور المتكرّرة التي يلجأ إليها الشاعر للتعبير عن أحاسيس متشابهة. وبالرغم من أنّه لم يؤل اهتماماً كبيراً لحصر وتحديد مفهوم هذه اللغة الشعرية وخصائصها إذ لخصّها في المعجم اللفظي المنتقى وكثرة الكلمات النادرة الاستعمال، وحيث الإجازات النحوية كلّها مسموحة، فإنّه أشار إلى تكرّرها وإلمام جميع الناس بألفاظها ومعانيها، لاعتقاده بأنّ نظم الشعر في متناول أيّ واحد منهم بلا استثناء.

وإذا كان المعنى القريب لهذا القول هو الإقرار بمحدودية الصوّر الشعرية فإنّ بأسيه يعترف ولو ضمّنيا بوجود لغة شعرية غير محدّدة المعالم. وقد يدعونا هذا إلى التساؤل عمّا إذا كان لهذا الموقف علاقة بمرتبة اللغة الأمازيغية في المجتمع خلال الفترة الاستعمارية، فباعتبارها لغة شفوية، دأب الباحثون

1 - P.GALAND - PERNET, « Les littératures berbères - Article BERBERES », p. 489.

2 - P.GALAND - PERNET, « Poésies berbères », p.259.

3 - Voir ILBASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 307.

الفرنسيون على تصنيفها في درجة أدنى من اللغتين الفرنسية والعربية الفصحى لكون الأولى لغة حضارة ولأنّ الثانية تستمدّ قدسيّتها من القرآن.

وكأنّ باسيه يحاول أن يربط بين مدى تطور اللغة من ناحية ومقدار رقيّها وشاعريّتها من ناحية أخرى في علاقة طردية. فكّلما كانت اللغة متطوّرة كلّما كانت راقية ومعبرة، ومقابل ذلك لا يمكن أن تكون اللغة الشفوية إلاّ بسيطة وسطحية.

واستنادا إلى ما قاله هانوطو، فقد كانت نظرة رجال الدين كذلك إلى الشعر الشفوي القبائلي في غاية السلبية، حيث أنهم استنكروه ونبذوه ليس فقط بسبب مضمونه "الماجن" ولكن لأنّه أبدع بلغة غير لغة القرآن ومن ثمّ لا مجال عندهم للحديث عن قيمته الفنيّة.

والواقع أنّ هذه الظاهرة تطفو إلى السطح كلّما تعلّق الأمر بأدب شفوي « فلدى رجال الدّين أحكام مسبقة، وقناعة راسخة بسموّ الكتابة على الشفوية سواء تعلّق الأمر بالثقافة الغربية أو الشرقيّة، ممّا دعا إلى الاعتقاد بالفقر والبساطة البدائية المميّزة للأشعار القبائلية، ولهذا فإنّه من الضروري الإشارة إلى وجود لغات أدبية وقيمة فنيّة [...] لأعمال سيّدتها وحسنّتها قرون عدّة من التّحكّم والتمكّن من التقنيات الشفوية »¹.

ورغم أنّ وجود لغة شعرية (أدبية) موحّدة - حتّى لا نقول واحدة - يشكّل عائقا حقيقيا وملموسا أمام التأريخ للشعر الشفوي القبائلي وتحديد مؤلّف كلّ قصيدة أو مقطوعة إلاّ فيما ندر²، فإنّ إنكارها وعدم الاعتراف بها كعنصر فنيّ كائن في الشعر الشفوي القبائلي يُعدّ إجحافا في حقّها من حيث أنّها لم تحظ بالاهتمام اللائق والكافي من قبل الباحثين الفرنسيين لأسباب مختلفة.

1 - P.GALAND - PERNET, « Poésies berbères », p.259.

2 - Voir M.MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, p.17.

فإذا كانت إمكانية جهلهم أو صعوبة فهمهم للغة القبائلية¹ وعدم قدرتهم على التمييز بين المستوى التقريري للغة التخاطب اليومي ومستواها الإيحائي مستبعدة، بالنظر إلى العدد الهام والكمّ الغزير من المعلومات والملاحظات التي أرفقها هانوطو مثلاً بالنصوص التي نشرها، والتي تتمّ عن دراية واسعة وتمكّن كبير من اللغة رغم ما وقع فيه من خلط بين المعاني أحياناً، فإنّ الأرجح أن يكون هذا الإنكار ناجماً عن سببين رئيسين وثيقي الصلة بما ذكرناه آنفاً:

أولهما: أنهم انطلقوا من إيمانهم بأنّ الشعر الشفوي بسيط وبدائي في كلّ نواحيه بما في ذلك أسلوبه ولغته التي لا يمكنها أن ترقى إلى مستوى لغات الأمم المتحضرة والراقية.

ثانيهما: وهو أن إقرارهم بوجود لغة أدبية - أو شعرية - عند شعراء القبائل يعني بالضرورة اعترافاً بجهود هؤلاء الشعراء في سعيهم من أجل السموّ والرفع من مستواهم الفكري والثقافي وما يعنيه من حركيّة وتطوّر وفي ذلك تراجع واضح لدى هؤلاء الباحثين عن موقفهم الأوّل القاضي بأنّ جلّ من أنجبتهم منطقة القبائل من الشعراء أميون وبسطاء وبدائيون.

لا يمكن البتّة تفسير ما ذكره لاوست LAOUST عن الشعر الأمازيغي من حيث إنّ « لغته المادية تماماً لا تسمح بالتواصل مع الآلهة »² دون العودة إلى ما يشكل المحيط الثقافي والإطار التاريخي الذي نشأ فيه القائل لنستخلص من ذلك تأثره بالتقاليد الشعرية السائدة في المجتمعات الغربية قديماً والتي يُعرّف فيها الشاعر بمناجاته للآلهة وسموّه بالإبداعات الشعرية إلى درجة كبيرة، والمقارنة هنا واضحة بين مجتمعين يقف أحدهما - حسبهم - عند حدود الأشياء المحسوسة، ويرقى الثاني إلى أسمى مراتب التجريد في اللغة والصور والأحاسيس الشعرية.

1 - Voir H.BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 315.

2 - E. LAOUST, « Chants berbères contre l'occupation Française », p.10.

ثالثاً - الخصائص العروضية للقصيدة القبائلية

إنّ دراسة الشعر الشفوي « في القارات الخمس لم تأت بأي توضيح لمختلف الأسئلة التي يطرحها تحليل الشعر بدءاً بما يتعلق بالأسس الخاصة بظاهرة البيت الشعري. وقد صاحب تعدّد الأبحاث وتراكم المعطيات تغييبٌ تدريجي ثمّ نهائي لكل نقاش حول هذه المسألة [...] وهو ما يفسّره غياب نظرية شعرية تحدّد طريقة تنظيم الخطاب »¹.

وإذا كان الشعر الشفوي الأمازيغي قد حظي، مثملاً هو الحال في المغرب الأقصى بكثير من الاهتمام من طرف بعض الباحثين المعاصرين² الذين حاولوا من خلال دراسات علمية جادة التأسيس لنظرية شعرية تحدّد قواعد النظم والعروض اعتماداً على المناهج الحديثة كالمناهج السنّية، فإنّ مثل هذه الأبحاث لا تزال في بداياتها بالنسبة للشعر الشفوي القبائلي، فباستثناء بعض المحاولات والاجتهادات المحتشمة، فإنه لا يمكننا القول بأنّه توجد نظرية تحصر بالدقّة المطلوبة قواعد النظم في الشعر القبائلي.

إنّ نظرية خاصة بالبيت الشعري من شأنها أن تضع القوانين والأسس التي ستساعد الباحث أو الناقد على « التمييز بين ما هو بيت شعري وما ليس كذلك »³ قبل « التمييز بين البيت المنتظم والبيت غير المنتظم »⁴ ومن ثمّ وجب البحث عن عناصر واضحة (وحدات، أوزان، مقاطع صوتية، نبر...) تحدّد البيت الشعري المنتظم من غيره وتسمح بمراقبة وقياس مطابقة البيت للقاعدة.

يعتمد الشاعر عموماً في نظم الشعر على قواعد وأسس عروضية متعارف عليها ولكنها تختلف من مجتمع إلى آخر، كما أنّه « لا يمكن تحديد مجموع المعاملات

1 - H. JOUAD, « La matrice rythmique - Fondement caché du vers », *Etudes et Documents Berbères*, La Boîte à Documents/Edisud, N° 3, 1987, p. 47.

2 - H. JOUAD et A. BOUNFOUR.

3 - H. JOUAD, « La matrice rythmique - Fondement caché du vers », p. 47.

4 - *Ibid*, p. 47.

والأساليب الشعرية، لأنّ تاريخ الأدب يشهد على تغييرها باستمرار¹، وممّا يزيد الأمور تعقيدا في الشعر القبائلي كونه مصطبغا بالشفوية ولصيقا بفنّ الغناء والإنشاد.

يلعب الشعر في المجتمع القبائلي كما في غيره من المجتمعات ذات الطبيعة الشفوية دورا أكبر من أن يخوض الشاعر بحر البحث عن الأسس والقوانين التي يخضع لها أثناء الإبداع، « فالشاعر لا يعي القواعد التي تتحكم في نظم الشعر حيث يرثها عن الجيل الذي سبقه دون أن يدركها تماما²، ومنه فإنّ « الطابع الإرادي للفعل الإبداعي ليس إجباريا³. ويذهب حسان جواد H. JOUAD إلى عكس ذلك ويرى أنّ الشاعر، خلال قيامه وأدائه للعمل الإبداعي الشعري، يُخضع نفسه إلى نوع من الرقابة الذاتية التي تفرض عليه حسن التصرف والدقة في معالجة المادة الشفوية أثناء أدائها بطريقة تجعلها تندمج في بنية القلب الشعري، بالإضافة إلى القدرة على الحساب وتصحيح النتائج العروضية للخيارات التي يوظفها على المادة الشفوية⁴، وهو ما يفهم منه حضور الفعل الإرادي أثناء العملية الإبداعية عند الشاعر.

إنّ البحث في هذه النقطة بالذات تُعدّ استباقا للأحداث، لأنّ الشعر الشفوي القبائلي لا يزال إلى يومنا هذا يبرز تحت وطأة الأحكام التي أطلقت عليه اعتمادا على أسس وقواعد عروضية مستقاة من الشعر ذو الطابع المكتوب.

لقد كان الشعر الأمازيغي ومن خلاله الشعر القبائلي موضوعا لعدد هامّ نسبيا من الدراسات التي حاولت تسليط الضوء على قضية جوهرية متمثلة في المسألة الشعرية، لكن هؤلاء الباحثين « سرعان ما أيقنوا باستحالة تطبيق مناهج التحليل الكلاسيكي على البيت الشعري الأمازيغي⁵ ».

1 - R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, p.114.

2 - *Ibid*, p. 292.

3 - *Ibid*, p. 114.

4 - Voir H. JOUAD, « La matrice rythmique - Fondement caché du vers », p. 57.

5 - *Ibid*, p. 48.

حاول الباحثون الفرنسيون - ضمناً - إرساء قواعد للشعر القبائلي، واعتماد أسس يستطيعون من خلالها تحديد معالم البيت الشعري وخصائصه، وتمييز النص الشعري عن باقي أشكال الخطاب، ولتحقيق هذه الغاية، كان عليهم في البداية تجاوز العقبات التي تواجه عادة أيّ باحث أجنبي عن مادة بحثه.

وإذا كانت الترجمة ومساعدة المخبرين¹ قد سهّلت إلى حدّ ما عملية التحكم في النص الشعري، فإنّ مسألة الشفوية شكلت عقبة صعباً عليهم تجاوزها.

تختلف القواعد العروضية للشعر الأمازيغي من منطقة إلى أخرى، فإذا كان بإمكان المتلقي للشعر الشلحي أو الأمازيغي (المغرب)، « التمييز بيقين مطلق بين الكلام الشعري وغيره، وتقطيع هذا الكلام على شكل أبيات دون تردّد أو غموض رغم غياب القافية »²، فإنّ هذا الأمر يبدو مستعصياً في الشعر القبائلي لأنّ وجود القافية وعناصر عروضية أخرى ضروري لرسم معالم وحدود البيت الشعري وفصله عن البيت الذي يليه.

ومع ذلك فإنّ هناك عدداً من الأجناس الشعرية القبائلية التي تتميّز عن غيرها بثبات أشكالها وتقيدتها بأسس عروضية محدّدة لم تحظ كلّها بالاهتمام من قبل الباحثين مثلما كان الحال بالنسبة للأسفرو.

يتميّز الأسفرو عن باقي الأشكال الشعرية القبائلية بكونه نشأ وترسّخ كنوع شعري دون أن يناله شيء من التغيير، إذ بالإضافة إلى سهولة التعرف عليه، فإنّه يخضع إلى قواعد عروضية صارمة وواضحة لا يمكن للشاعر الذي يتخذها قالباً يصبّ فيه إبداعاته أن يحد ويخرج عنها، وهو ما يفسّر ربّما لجوء سي محند أو محند في كثير من تسمّياته إلى استعمال الألفاظ الدخيلة والعربية منها خاصة مراعاة للقافية. وإذا كان يفهم من خلال ذلك كون العمل الإبداعي عنده إرادياً، فإنّ لا شيء يدلّ على وعي سي محند أو محند وإدراكه للقواعد التي يسير وفقها البيت والقصيدة الشعرية إلاّ تقيدّه بها إلى درجة تثير الدهشة.

1 - يقصد بهم الذين استقى منهم الباحثون المعلومات، واعتمدوا عليهم في جمع المادة.

2 - H. JOUAD, « La matrice rythmique -Fondement caché du vers », p. 48.

لم يعرف الشعر القبائلي قواعد عروضية خاصة به تشمل كل الأنواع الشعرية أو تحدّد صيغة كل نوع على الأقل، وبدا من خلال بعض الدراسات الحديثة التي قام بها جزائريون ومنهم مولود معمري أنّ الشعر القبائلي يقوم على الكمّ من حيث عدد الأبيات، فقد تكون القصيدة طويلة يفوق عدد أبياتها المئة مثلما هو الحال في القصة (تقصيت) Taqsit أو قصيرة فلا يزيد عن التسعة في الأسفرو Asefru والستة في أغاني الذكر sizains diks.

وباستثناء الأسفرو، ليس من بين هذه الأنواع السالفة الذكر وغيرها من تملك قوانين شعرية خاصة بها، وربما كان لإغفال الفرنسيين المهتمين بهذا المجال في تلك الفترة من تاريخ الجزائر وعدم اكتراثهم بالشعر الديني (القصة وأغاني الذكر) دور في ذلك، بل جزموا بأنّ البقية الباقية مجرد شعر غير موزون وغير مقفى ولا يخضع لأي قواعد عروضية.

وكان الأسفرو سيلقى نفس المصير لو لا الإهتمام الذي حظي به من قبل بعض النقاد والباحثين والأدباء الجزائريين على غرار مولود معمري، سالم شاكر، مولود فرعون وبوليفة.

فالأسفرو واحد من أهم الأشكال الشعرية القبائلية الثابتة، عرف انتشارا واسعا ورواجا كبيرا مع سي محند أو محند حتى قيل أنّه مبدعه، وقد شبّهه الكثير من الدارسين فرنسيين كانوا أو جزائريين بشكل السونيه Sonnet الفرنسي الذي كان سائدا في القرن السابع عشر قبل أن يندثر في القرن الموالي (القرن الثامن عشر) ليعود مرة أخرى مع الرّومانسيين من أمثال قوتيه وبودلير وفيرلين. ويكمن وجه الشبه بينه وبين الأسفرو من حيث الشكل في كون الأول مشكلا من رباعيين وثلاث ثلاثيات أشطر، والقافية فيه أقرب بكثير من قافية ثلاثيات الأشطر الثلاث التي تشكّل الأسفرو.

« الأسفرو مبني على التقطيع الصوتي والقافية، وهي نفس النظرية التي تبناها بن سديرة (1887 BENS DIRA) ودافع عنها فرعون ومعمري ¹، ولكن نظرية تعتمد أساسا على عدد الأَشْطَر والأبيات أو عدد المقاطع الصوتية تطرح عدّة مشاكل بسبب إشكالية تمييز نهاية البيت وتشطيره في الشعر الشفوي لغياب الكتابة وما يعنيه من تصوّر لفضاء النص الشعري، وكذا صعوبة تحديد المقطع الصوتي في الأمازيغية نظرا لوجود الصوامت، وتتالي الصوائت والصوائت المشدّدة.

وزغم الكمّ الغزير من الدراسات التي خصّصت للأسفرو، فإنّ الآراء لم تفصل بعد في القواعد العروضية التي تتحكم فيه فعلا، والجدل لا يزال قائما حول دور كلّ من القافية والمقاطع الصوتية والإيقاع والنبر وغيرها من العناصر الشعرية، مع أنّ العلماء والباحثين أجمعوا على أنّه شكل ثابت مكوّن من ثلاثة مقاطع، يتكوّن كلّ مقطع بدوره من ثلاثة أشطر أو أبيات ذات قافيتين، فالأسفرو «كلّ متكامل، مقاطعه الثلاثة لا تكتمل إلّا ببعضها ولا يمكن في أيّ حال من الأحوال إعادة ترتيب الأبيات فلكلّ مقطع دورٌ معيّن في القصيدة» ²، «ومثلما لا يمكن الاستغناء عن أي بيت من كلّ مقطع فلا يمكن كذلك الاستغناء عن أي مقطع من القصيدة» ³. فمضمون كلّ مقطع متكامل مثل القصيدة ككلّ.

ولعلّ تميّز سي محند أو محند وعبقريته تكمن هنا، إذ رغم ما عرف عنه من كسره للقيود وميله إلى الارتجال، فقد تقيّد بهذا الشكل في جلّ أشعاره، أو على الأقلّ تلك التي وصلتنا منه، إلى درجة أنّه جعل منه صيغة مثالية.

1 - S. CHAKER, « Structures formelles de la poésie kabyle », *Littérature orale. Actes de la table ronde*. Juin 1979, O.P.U, 1982, p. 40.

2 - M. MAMMERI, *Les Isefra, Poèmes de Si Mohand ou Mhend*, Maspéro, 1969, p. 79.

3 - *Ibid*, p. 80.

القافية في الشعر القبائلي:

في محاولتهم لإبراز القواعد العروضية التي يقوم عليها الشعر القبائلي، لجأ الباحثون الفرنسيون على اختلاف مشاربهم الثقافية إلى استخلاصها انطلاقاً من الشعر الذي نشأ في إطار التقليد الكتابي، متجاهلين بذلك أهم خاصية تميز الإبداعات الشعرية القبائلية ونعني بها الشفوية.

وإذا كان النص المكتوب لا يطرح إشكالا للباحث، حيث يساهم تدوينه إلى حد كبير في تحديد شكله وتمييز حدود أبياته دونما حاجة إلى القافية فإنه من الصعب الاستغناء عن هذه الأخيرة في حالة القصيدة الشفوية لكونها " معلماً لنهاية البيت الشعري" حيث اعتمد عليها النقاد للفصل بين الأبيات سماعاً.

تلعب القافية في مختلف الإبداعات الشعرية العالمية دوراً حاسماً، إذ هي واحدة من أهم الخصائص والقواعد التي تدخل في صياغة البيت الشعري، وقد اعتبرها عدد من النقاد الفرنسيين بديلاً عن الوزن وتعويضاً عنه، بالإضافة إلى أنها في « الأبيات التي تفتقر إلى الانسجام والتآلف في الأنغام، تنذر الأذن بالانتقال من عدد معين من المقاطع الصوتية إلى عدد آخر مماثل، فتتميز بذلك بين المقاسات والأوزان »¹، وتسمح القافية كذلك بحساب عدد المقاطع الصوتية بصفة دقيقة فهي بمثابة علامة لانتهاء البيت الشعري، كما تساعد على توضيح العناصر العروضية التي يقوم عليها وهو ما جعل DUBROCA يقول: « انزعوا القافية التي تحدّد هذا الفضاء فيصبح الشعر والنثر سواء »².

إن اعتماد القافية كمعلم لنهاية البيت في الشعر الشفوي قد يكون كافياً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار صعوبة تمييز العناصر الأخرى، لكن الأمر يختلف في الشعر الناشئ في إطار التقليد الكتابي، إذ إن القافية تتداخل مع عناصر أخرى تساهم كلّها في بناء البيت الشعري.

1 - B. DE CORNULIER, « La rime n'est pas une marque de fin de vers », *Poétique*, N° 46, Seuil, Avril 1981, p.247.

2 - *Idem*, p. 248.

لقد استفاد الشعر القبائلي من الوثبة النوعية التي عرفتھا الدراسات الفرنسية حول النظم والعروض، وكان ذلك تحت تأثير عوامل كثيرة أهمھا الفارق الزماني الذي يفصل بين الباحثين وكذا التكوين والتخصص في ميدان الأدب الأمازيغي، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال التطور الذي عرفتھ هذه الدراسات انطلاقا من هانوطو ووصولاً إلى أندريه باسيه مروراً بأخيه هنري.

وكان تأثر هانوطو بمعاصريه من النقاد الفرنسيين كبيراً، فبعد أن عجز عن تحديد الخصائص العروضية التي يقوم عليها النظم في الشعر القبائلي، اكتفى بالقافية كميزة أساسية وأولاهها أهمية كبيرة بحيث اتخذها، مثلما فعل لوسيانى LUCIANI من بعده، معلماً لنهاية البيت الشعري واعتمد عليها في كتابة وتشطير الأبيات، حتى أنه وفي مواضع عدة نسب بعض الإجازات الشعرية إلى التزام الشاعر بالقافية. وهو ما يفسر ورود اسم أعر أو الموهوب في جزأين في هذا المقطع مثلاً¹:

Akkaten s nnder

D zznad i wumi tebEd lmedda

Welmuhub gedhat Σmer

Yegga-yay- tt-id d lEada

يضغطون بدقة

على الزناد، فتكون رمايتهم بعيدة المدى

أو الموهوب أحسنت يا أعر

وقد أورثها لنا عادة!

وهو السبب نفسه (التزام القافية) الذي أدى كما يرى إلى ورود كلمة "dyafu"

بهذا الشكل في هذا المقطع²:

1 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. 163.

2 - *Ibid*, p.212

Deg Σmer bdu
Lhağ lbay yef lefrac
Ter bit dyafu
Kul llil medbuh lekbac

ابدأ بأعمر
الحاج الباي على الفرش
إلى بيت ضيوفه
في كل ليلة تُذبح الكباش.

ولكنه في الوقت ذاته لم يقف عند نمط واحد، فالمتصفح لكتابه الصادر سنة 1867 يلاحظ دون شك تردد المؤلف بين صيغتين، حيث جاءت بنائية القوافي في نصوص هانوطو متباينة ومختلفة من قصيدة إلى أخرى، فمنها ما ورد متقاطعا (أ ب × أ ب) كما هو الحال مثلاً في هذا المقطع¹:

Sslat yef-k a nnbi ttaher
Amcafe deg yinselmen
Yefdel-ik bab n lamer
Lenwar fell-ak ay dehren
A Sidi efk-ay-d nnser
Ay agellid irezzaqen

الصلاة عليك أيها النبي الطاهر
شفيع المسلمين
فضلك صاحب الأمر
عليك أطلت الأنوار
يا سيدي انصرنا
يا ملك الرازقين

1 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. 98.

ومنها ما كان ذا قافية واحدة، مثلما نراه في هذا المقطع¹:

Tef urumi agi d leqher
Bezzaf i yewɛer
Yeɛğeb-iyi umeḥmud d nnaber
Tarrawt lleḥrar
Kkaten uzzal, jebbden amesmar
Mi kkren i weɛdaw aymen-t am ubisar

هذا الرومي (الفرنسي) قهّار
كثير القسوة أعجبنى ابن محمود، فهو من الأخيار
ذرية الأحرار
يضربون الحديد
يتصدّون للعدوّ ويسحقونه

وقد يحدث أحيانا أن تختلف بنائية القافية (حرف الروي) في القصيدة الواحدة، فالمقطعان السابقان مأخوذان من النصّ نفسه الذي يحمل عنوان "انتفاضة 1856-الهجوم على ذراع الميزان" لصاحبه الحاج محمد بشير من آث بويحي-آث دواله عرش آث عيسي.

وهو ما يعكس تأثره أحيانا بالتقاليد الشعرية العربية المعروفة بالتزام القصيدة إلى آخرها بقافية الشطر الثاني من البيت الأول، وبالأشكال الشعرية الفرنسية أحيانا أخرى.

وقد انفردت مدوّنة هانوطو بورود نصوص ذات قافية أقلّ ما يُقال عنها أنها غير واضحة المعالم، ففي القصيدة التي استهلّ بها كتابه جاءت القافية كما يلي:

Lemxazen n wedrim yemlan
D ddheb yeclawan
Yiwi-ten akk byir ḷhes
Ilamm-iten marican
Lekmendat i d rrayes.

1 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. 99.

خزائن المال المملوءة

بالذهب اللّماع

أخذها بدون حسّ

لمّها الماريشال

الكمدان والرياس

فلا هي قافية متقاطعة (أ ب × أ ب)، ولا هي أحادية القافية.

يبدو أنّ هانوطو لم يكف نفسه عناء كبيراً للبحث بجديّة عن الخصائص الكاملة التي يقوم عليها النّظم في الشعر القبائلي، فرغم أنّه تحدّث كثيراً عن القافية فإنّ « أغلبية الأشعار التي يتشكّل منها [كتابه] ليس لها من الشعر إلّا الشكل، فالقواعد الأساسية للعروض مجهولة تقريباً، التقطيع والوزن فقيران جدّاً حتّى لا نقول تافهان، حتّى أنّ القافية باعتبارها ضرورية وإلزامية في أيّ أغنية أهملت أحياناً »¹.

إنّ اختزال قوانين النّظم والعروض في عنصر واحد تمثّله القافية وإغفال العناصر الأخرى كالوحدات الصوتية والإيقاع والسجع اللفظي لم يكن عند هانوطو على الأقلّ اختيارياً، فقد اعترف في كتابه علناً بعجزه عن إدراك هذه العناصر لأنّها كما يراه « تنتج تأثيراً علينا التّخلي عن إظهاره »² من جهة، ومن جهة أخرى من باب إدراكه بأنّ النصوص الشعرية التي جمعها تتباين من حيث الشكل والخصائص العروضية - إن وُجدت - لدرجة أنّه من الصعب استخلاص القواعد التي يخضع لها الشاعر أثناء قرص إبداعاته. وقد يكون للخلفية الثقافيّة التي انطلق منها هذا الباحث دور في إنكار وجود هذه الأسس حتّى لا يضطر إلى الاعتراف بقيمتها الأدبية ورفع مستواها إلى مرتبة تعلو عن تلك التي صنّفها فيها منذ البداية، ونقصد بها أشعار الريف الفرنسي التي ألّفت في القرون الوسطى.

1 - A. S. BOULIFA, *Recueil de poésies kabyles*, p. 44.

2 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p. IV.

ومن هذا المنظور يكون بوليفة قد بالغ قليلا بمقارنة نصوص مدونة هانوطو بشكل التساعي الذي جعله قاعدة عامة للشعر القبائلي ومعالجة هذا الباحث الفرنسي على عدم التقيد بهذه الصيغة واختيار النصوص التي توافقت، فمثلا ذكر مولود معمري، لم يكن التساعي منتشرا بتلك الصورة قبل سي محند أو محند وهي الفترة التي جمع فيها هانوطو نصوص مدونته. وقد غاب عن ذهن بوليفة أيضا بأن هذا الأخير (هانوطو) ربما لم يسمع بالشاعر سي محند أو محند - نظرا لصغر سنه في تلك الفترة فلم يكن يتجاوز العشرين - وإلا لكان أشار إليه أو أدرج بعض أشعاره على الأقل ضمن كتابه، كما أن هانوطو غير ملام على أن شعراءه لم يحترموا القواعد التي سار عليها سي محند وتبناها في عمله الإبداعي - بغض النظر عن حسن أو سوء اختيار الباحث للنصوص - وهو غير ملوم كذلك على أنه أخذ الأشياء كما قُدمت له فخالف قواعد النظم « خاصة في الجزء الثالث الذي غاب فيه كل من الوزن والقافية وجاءت أشعاره دون ترتيب يقل عدد أبياتها عن تسعة »¹.

وسار هنري باسيه في نفس النهج الذي رسمه لنفسه منذ البداية في دراسته للشعر الأمازيغي، حيث كثرت في كتابه العبارات التي يفهم منها تردده بين الدراسة الموضوعية من جهة، وإسقاط الشائع من الأحكام دون التوقف عند الخصوصيات الجوهرية التي تميز هذا الشعر عن غيره من جهة أخرى.

وفيما يصرح بأن قواعد العروض في الشعر الأمازيغي عرفت تطورا ملحوظا بدرجة متفاوتة من منطقة إلى أخرى حيث إنها « أقل دقة وغنى في الشعر القبائلي منها في العروض الترقى »²، فإنه بالمقابل، وكمواطنه هانوطو يقر بفشله في تحديد القوانين الأساسية التي يقوم عليها النظم في الشعر الأمازيغي عامة، ويعترف بأنه « لا يمكن الإلمام بإيقاع معظم الأشعار الأمازيغية لأنه بدائي وشديد الاختلاف عن إيقاعاتنا، وربما أيضا لعدم تقيد والتزام الشعراء به بما فيه الكفاية »³.

1 - A.S. BOULIFA, *Recueil de poésies kabyles*, p. 45.

2 - H.BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 396.

3 - *Ibid*, p. 309.

ويقف هنري باسيه عاجزا عن تحديد طبيعة العناصر الأخرى التي من المحتمل أنها تدخل إلى جانب المقاطع الصوتية في بناء القصيدة¹. وقد تبني أسلوب التعميم في حديثه عن التقفية أو السجع اللفظي (Assonance) واعتمادهما في تصنيف كل من الشعر القبائلي والترقي في مرتبة أكثر تطورا من باقي الإبداعات الشعرية الأمازيغية، وزاد على ذلك عنصر القافية باعتباره ناتجا عن التقفية، لأن القافية كانت وإلى غاية القرن السابع عشر لا تختلف عن الإيقاع من حيث المعنى، ولم يفصل النحويون ومنظرو الأدب بينهما إلا بظهور الشعر النثري في أوائل القرن الثامن عشر².

اعتمادا على مدونة هانوطو كعينة، حاول هنري باسيه حصر النماذج التي جاءت فيها القافية فذكر أنها غالبا ما تكون متقاطعة تبعا لعدد من القواعد التي لم يحرص على توضيحها، ولكن صيغة الأسفرو طغت وسادت في الشعر القبائلي حتى بعد سي محند أو محند وهو - كما يرى هنري باسيه - ما تؤكد الأشعار التي جمعها بوليفة.

ورغم اهتمام هذا الباحث بالتقريب عن إيقاع الشعر الأمازيغي فإنه سلم في الأخير بضرورة تلقي « تربية صارمة وتدريب مكثف حتى يصبح قارئين على تذوقه [الإيقاع]، حتى أن المعنيين أيضا لم يفكروا في وضع قواعد يتبعونها طبيعيا³، وهذا في الواقع » اعتراف بالفشل من قبل المحلل بعدم قدرته على وصف وإظهار هذه القواعد⁴.

وجاءت دراسة أندريه باسيه André BASSET في سياق محاولة جادة لوضع الإشكالية في إطارها الصحيح، لكنه كان أشد حذرا من سابقه فاكتفى، كمرحلة أولى، بذكر الآراء المختلفة التي تناولت قوانين النظم والعروض في

1 - Voir H.BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 309.

2 - Voir G. DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Bordas, 1991, p.19.

3 - H.BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 307.

4 - A.BOUNFOUR, « Questions de poétique berbère », p. 68.

الشعر الأمازيغي، وتطرق من خلال مقال له حول هذا الموضوع نشر سنة 1952¹ إلى بعض القواعد التي انطلق منها عدد من الباحثين في دراستهم للعروض واستعرض وجهات نظرهم بخصوص إمكانية تطبيقها على الشعر الأمازيغي. وقد اعتمد الباحث في هذه الدراسة على نموذجين من الشعر الأمازيغي، أولهما "أحواش" Aêwac في المغرب وثانيهما "أهال" Ahal عند التوارق ليؤكد أن الإيقاع هو أهم عنصر في العروض الأمازيغي بسبب ارتباط النظم بالإنشاد².

فالموسيقى عنده وعند شارل دو فوكولد Ch. De Faucauld تسبق النظم، بمعنى أن كلمات الأغنية تأتي بناءً على الموسيقى التي تصاحبها.

ويرى أندري باسيه أن في البيت الشعري سجعاً (أو تقفية)، وهو الذي يحدد نهاية البيت بالإضافة إلى حركة (نبرة) آخر البيت التي تحدث عنها فوكولد، وهذا ما يشكل تراكمًا للمعالم المحددة لنهاية البيت الشعري.

وفي دراسة أخرى³ مكّمة لمقاله الأول الذي كان فيه ميّالا إلى الاستكشاف والعرض، جاءت أفكاره أكثر إحاطة ونضجا في النقد والتحليل وانتقل من عرض الفرضيات المختلفة إلى مرحلة التحقق منها بتطبيقها على النصوص التي اختارها، وخلص في الأخير إلى أنه لا بدّ من مراجعة مجمل المسلمات التي سادت وشاعت عند أغلب النقاد والدارسين - فرنسيين كانوا أو جزائريين - في تلك الفترة من التاريخ الأدبي الأمازيغي باعتبار أن قواعد العروض في الشعر القبائلي لا تقوم فقط على القافية أو عدد المقاطع الصوتية، وأكد أندري باسيه فرضية أن الباحثين - خريجي المدرسة الفرنسية - إنما حاولوا تطبيق القواعد الشعرية الفرنسية على الشعر القبائلي بغض النظر عن الاختلافات الجوهرية

1 - André BASSET, « Sur la métrique berbère », *Etudes et Documents Berbères*, La Boîte à Documents/Edisud, N° 2, 1985, p.p. 85 - 90.

2 - *Ibid.*, p.87.

3 - André BASSET, « Remarques sur la métrique dans quelques vers kabyles », *Etudes et Documents Berbères*, La Boîte à Documents/Edisud, N° 5, 1989, p.5 -21.

الكائنة بينهما، ودعا في آخر مقاله إلى ضرورة إعادة النظر في هذه المسألة باعتبار أن أيّ « نظرية للعروض في الشعر الأمازيغي لا يمكن أن تقوم بدون أن تتفق مع البنية اللسانية للغة ووجهة النظر الموسيقية »¹.

وبين المتردد في آرائه والمقرّ بفشله، تبقى مسألة إنشاء نظرية شاملة للقوانين العروضية في الشعر الأمازيغي عامة والقبائلي خاصة تطرح نفسها بالإحاح إلى يومنا هذا. وإذا كان لجوء السواد الأعظم من الباحثين الفرنسيين إلى الشعر المكتوب كنموذج للمقارنة واستنباط القواعد تفسره صعوبة إدراك الأفعال الشعرية في الشعر الأمازيغي للأذان الأجنبية، فإنه لا يجب إغفال الجانب الآخر من الحقيقة، فدراسة الشعر الشفوي القبائلي يُعدّ أمراً شائكا نظرا للغموض والجدل القائم حول القوانين التي تحكمه، وبدل اتهام الباحثين الفرنسيين بالتقصير يجب الاعتراف بأنّ « هذا النقص ليس دليلا على الجهل أو عجز المنهجية بقدر ما هي علامة التأخر النظري في مجال الشعرية الأمازيغية، إذ إنّ طريقة الانتقاء تعطي الأفضلية للمدلول على حساب الدال »².

وخلاصة القول، فإنّ الدراسات الفرنسية للشعر القبائلي من حيث شكله ومضمونه تتدرج ضمن محاولة لإخفاء أهمّ الخصائص التي تميّزه، إذ اكتفى أغلب الباحثين بإسقاط الأحكام الشائعة على بنيات ومضامين هذا الشعر دون مراعاة مميزاته.

فإضافة إلى الطريقة الانتقائية التي تمّ بها اختيار النصوص خضع تدوينها أيضا لقوانين غريبة عن الشعر القبائلي بحكم كونه شفويا بطبيعته، فقد اكتفى أغلب الباحثين بالمعالجة السطحية للقصائد من حيث طريقة كتابتها والقواعد التي يسير وفقها النظم في الشعر القبائلي، وانصبّ القسط الأوفر ممّا كتب عن هذا الموضوع على المقارنة بين الشعر القبائلي والشعر الفرنسي رغم وجود بعض الدراسات الجادة التي حاولت تجاوز هذه السلبيات والاعتماد على أحدث النظريات النقدية، بعيدا عن الانبهار الغرائبي أو التحيز الذاتي.

1 - A. BASSET, « Sur la métrique berbère », p.90.

2 - A. BOUNFOUR, « Questions de poétique berbère », p. 68.

الفصل الثالث

الرؤية المنهجية والنقاط المخفية

في الدراسات الفرنسية

للشعر القبائلي

ملهيّد:

إنّ الحسم بصفة نهائية في عدد كبير من النقاط الهامة المتعلقة بالدراسات الفرنسية للشعر القبائلي خلال الفترة الاستعمارية يبدو أمرا مستعصيا نظرا لاستحالة إدراك الواقع الثقافي السائد آنذاك، وتصوّر الجوّ العام الذي جرت فيه البحوث، فما كتبه هؤلاء الباحثون أنفسهم لا سيّما خلال القرن التاسع عشر، لا يعطينا عنه فكرة واضحة وشاملة، كما أنّ إسهامات الجزائريين في هذا المجال جاءت متأخرة نسبيا، لأنّ التعليم لم يشمل كلّ المناطق ولم يستفد منه إلاّ القلّة القليلة من أفراد الشعب الجزائري.

ومهما يكن من أمر، فإنّ الفترة الزمنية التي تفصلنا عن تاريخ صدور أول مدوّنة تناولت بالدراسة الشعر القبائلي يفوق القرن، وهي فترة عرفت على الصعيدين المحلي والخارجي تحولات كبيرة مسّت جوانب عدّة في شتّى الميادين السياسية والاقتصادية، وصاحبته حركة ثقافية واسعة تنوعت فيها المذاهب الأدبية والمناهج النقدية.

وقد اختلفت توجّهات الباحثين الفرنسيين الذين اهتمّوا بدراسة الشعر الشفوي القبائلي وتباينت محاور اهتمامهم، فتناولت المضامين أحيانا والأشكال أحيانا أخرى، فيما تطرّق عدد منهم إلى مسائل وجوانب مرتبطة بالشعر وعلاقته بالمجتمع.

وإذا كان تكوين كلّ باحث والأهداف التي سعى إلى تحقيقها من خلال دراسته، بغض النظر عن الرؤية الأيديولوجية، قد فرضت عليه اتباع هذا المنهج أو ذاك، فإنّه لا يمكن إغفال الموقف الذي اتخذته كلّ منهم إزاء موضوع بحثه، ممّا ساهم بشكل كبير في رسم معالم المنهجية المتبناة من طرف أغلب الدارسين. وهذا ما سنحاول توضيحه في هذا المقام، مع الإشارة إلى أهم النقاط التي غيّبها الفرنسيون أثناء جمع وتدوين ودراسة الشعر القبائلي.

أولاً: الرؤية المنهجية

لقد قيل الكثير بشأن الدراسات التي نشرها الباحثون الفرنسيون في مجال الشعر الشفوي القبائلي خلال الفترة الاستعمارية حتى أن بعض النقاد والمؤرخين أدرجوها في إطار السياسة الفرنسية الخاصة بمنطقة القبائل.

وبصرف النظر عن صحة ما روج له هؤلاء أو عدمها، فإن الدراسات الفرنسية التي صدرت خلال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ساهمت إلى حد كبير في إعطاء وجه جديد للإبداعات الأدبية الأمازيغية، إذا سمحت بجمع الأشعار والحفاظ على التراث الشفوي من كل ما يمكن أن يلحق به من ضياع وتشويه وانتحال، وذلك عن طريق تحويله إلى نصوص مدونة¹.

ورغم كثرة المؤلفات التي خصّصها الفرنسيون لمنطقة القبائل، فإن معظمها ركّز على الإبداع الشعري عند قبائل جرجرة، وقد غلب الكم فيها الكيف إذا أخذنا بعين الاعتبار قيمة النصوص وطبيعة الدراسات التي أرفقت بها.

تأثرت نوعية وكمية البحوث الفرنسية عموماً بعدد كبير من العوامل الخارجية وأهمها مسار المؤلف والمحيط الثقافي الذي نشأ فيه والظروف التي أدت فيها الدراسات بالإضافة إلى قلة الباحثين وضعف تكوينهم²، كما نتجت عنها نظرة إيديولوجية معينة كانت غالباً ما تقف وراء الدراسة وتساهم بقسط وافر في توجيهها، وقد انعكس ذلك بوضوح على موضوعية النتائج وصحتها. ومع هذا أجمعت الآراء حول ضرورة التغاضي عن الجانب الإيديولوجي ومحاولة إبراز الأهداف التي سعى إلى تحقيقها الباحثون من خلال دراستهم للأدب الأمازيغي.

1 - Voir S. CHAKER, *Manuel de linguistique berbère*, Bouchène, Alger, 1991, p. 7.

2 - Voir P. GALAND-PERNET, « Critique occidentale et littératures berbères », p.60.

أ - اختيار المنهج:

يرى مولود معمري أنه « ليس هناك منهج برئ، والموضوعية ليست في أغلب الأحيان حينما نتحدث عن البشر إلاّ واجهة لأحكامنا المسبقة وللأشياء التي نحن إليها أو لمصالحنا »¹، فكيف وإلى أي مدى يصدق هذا القول بالنسبة للدراسات الفرنسية ؟

إذا نسبنا العيوب التي تنسم بها الدراسات الفرنسية إلى احتقار هؤلاء الباحثين لكل ما هو أجنبي والتعالي عليه، أو جهلهم بالشيء وسوء تقديره، فإننا نكون قد أطلقنا أحكاما مسبقة، كمن يردّ على وجهة نظر ذاتية بأخرى، ومع ذلك فإنّ ما ذكرناه يشكل جزءا من الحقيقة باعتبار أن هذه العوامل، مركبة مع أخرى، هي التي أدت إلى ما سماه كثير من النقاد انسدادا في الدراسات الأدبية الأمازيغية عموما. فأين يمكن هذا الانسداد، وما الذي ساهم في حدوثه؟

تعددت المناهج المعتمدة من قبل الباحثين الفرنسيين لدراسة الشعر الشفوي القبائلي خلال الفترة الاستعمارية للجزائر، واختلفت بحسب توجهات كل باحث وتكوينه مما أثر على طبيعة علاقته بموضوع بحثه، فالمسافة التي تفصل بالضرورة الملاحظ عن الشيء الملاحظ تكفي لتغليط وتحريف النظرة منذ طرحها كاختلاف جوهري بين "أنا" (الباحث الفرنسي) و"ذاك" (الشعر الشفوي القبائلي). وهو ما يفسر إلى حد كبير الرؤية المنهجية التي تبناها هانوطو ومن جاء بعده في دراستهم للشعر القبائلي.

« خلال الفترة الاستعمارية [للمنطقة]، التي نستطيع أن نحددها من 1870 إلى 1960، لم يستفد البحث الأدبي الأمازيغي شيئا من الممارسات الدقيقة لفقه اللغة والتي كان يعتمد عليها آنذاك العلم الغربي في الدراسات الأدبية الكلاسيكية أو الحديثة (والمستعملة إلى يومنا هذا في دراسة علم الاجتماع الأدبي)²، ويبدو ذلك

1 - M. MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, p.15.

2 - P. GALAND- PERNET, «Critique occidentale et littératures berbères », p.62.

مقصوداً، فلم يكن الهدف من تلك البحوث في غالب الأحيان إظهار وتثمين القيمة الأدبية والجمالية للنصوص من خلال دراسة علمية وموضوعية، بقدر ما اعتبرت هذه الأخيرة مصدراً للمعلومات حيث اتخذ علماء اللغة الأشعار كعيّنة عن اللغة الأمازيغية كلّما توفّرت النصوص الأصلية.

ولأنّ الأدب (أو الآداب) الأمازيغي بدائي كما يصفه أغلب الباحثين الفرنسيين، فقد شكّل أرضية بحث خصبة ومفضّلة، إذ لجأ الباحثون بعد 1870 إلى المنهج المقارن الذي يعتمد أساساً على المقارنة بين النصوص والبحث عن مواضيع مشتركة لحضارات مختلفة ومتباعدة (مركزها الغرب) وتصور النموذج الأصلي للنص، وقد أدّى ذلك إلى «تشتت العمل الإبداعي وتجزؤة وإهمال وظيفته وقيّمته الجمالية، وفي ذلك إنكار وتجاهل للفعل الإبداعي، ليس بسبب الإيديولوجية ولكن بسبب المنهج المستعمل»¹ كما ترتّبت عن تطبيق هذا المنهج على الشعر القبائلي آثار سلبية أخرى حيث «اقتصرت دراساتهم على الجزئيات بهدف إخفاء حركيته وتطوّره»².

ب - آثار انتقال النصوص الشعريّة من الشفوية إلى الكتابة:

إنّ ارتباط الإبداع الشعري في البيئة الشفوية بالإنشاد الموسيقي يعدّ واحداً من أهم وأبرز الخصائص التي يجب على الباحث استحضارها لدراسة الشعر الشفوي. والمجتمع القبائلي على غرار باقي الجماعات الأمازيغية لا يكاد يستغني عن الإنشاد لتبليغ الإبداعات الشعريّة خاصة ما صنّف منها في خانة الشعر التقليدي الذي قال عنه الحسين المجاهد أنّه «لا ينفصل عن فني الغناء والرقص، إذ يعتبر ظاهرة جماعية تندمج في المناخ الثقافي وفي الحياة اليومية للمجتمع الذي يتمخض عنها، والذي بتوسّلها للتعبير عن أفراحه وأحزانه وانشغالاته، فيكون انبثاقها مقرونا بالمناسبات الاجتماعية والدينية التي توقّع حياة الأفراد والجماعات»³.

1 - P. GALAND- PERNET, «Critique occidentale et littératures berbères», p.63.

2 - P. GALAND- PERNET, «Tradition et modernisme dans les littératures berbères», p. 316.

3- الحسين المجاهد، «الأدب الأمازيغي بالمغرب»، مدخل للأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي،

الدار البيضاء، 17-18 ماي 1991، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص 14.

وقد شكّلت هذه العلاقة التي تربط الشعر بالإنشاد عائقاً أمام الباحثين الفرنسيين في دراستهم للشعر القبائلي لا سيما ما تعلّق منها بتحوّله من الشفاهية إلى الكتابة وما ترتّب عن تدوين النصوص الشعرية من لبس وغموض في تحديد المصطلحات وتمييز الأنواع الشعرية فقد « أظهرت دراسات أولية (بوكوس 1985) فرضيات تفيد بعدم كفاية أساليب الاستنتاج الكتابي في تدوين الأدب الشفوي نظراً لما يفقده معها من مكونات أساسية حين يختزل في مجرد الرموز الحرقية الممثلة للأصوات»¹.

ويرى بعض الباحثين المعاصرين أنّ هناك «من المضامين من ترتبط بشكل معيّن وتتميّز باسم محدّد وتعرف بموسيقاها [...]»² ومنه فإنّ تدوين الأشعار يضع جانباً الموسيقى التي تصاحبها ويجعل منها مجرد حروف صمّاء مرتّبة ومنسوخة على الورق، وهو ما يؤثّر سلباً على الدراسة من حيث صعوبة تحديد النوع الذي ينتمي إليه النص.

إنّ المتصفح لكتاب هانوطو على سبيل المثال يلاحظ ولا شكّ ذلك التردّد الكبير في تسمية النصوص، فنجدّه يدعوها شعراً تارة وإنشاداً أو أغنية أو مقطعاً تارة أخرى مع أنّه يصعب تحديد مفهوم كلّ منها وتمييزها عن بعضها بعدما أضحت مجرد نصوص مكتوبة لا تختلف عن الشعر الناتج عن التقليد الكتابي في شيء.

لقد تأثرت النصوص الشعرية القبائلية كثيراً جرّاء إغفال الطابع الشفوي الذي نشأت فيه، فالشعر القبائلي كما هو حال الشعر الأمازيغي عموماً « مصطبغ بالشفهية والجماعية واللّتين تجعلان منه إنتاجاً مرهوناً بظروف تواصلية مباشرة، يفقد بدونها أهمّ مقوماته ووظائفه، ذلك أنّ الشاعر - المغني لا يؤدي مهمّته كاملة إلا في محفل جماهيري يتكامل فيه دوراً المرسل والمتلقّي»³. ومن ثمّ فإنّ تدوين

1 - الحسين المجاهد، «الأدب الأمازيغي بالمغرب»، ص. 19.

2 - P. GALAND-PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p. 320.

3 - الحسين المجاهد، «الأدب الأمازيغي في المغرب»، ص 14 - 15.

النصوص الشعريّة ينتزعها عنوة من وسط الشفوية دون مراعاة خصائصها ومميّزاتها، فإضافة إلى كون « التقديم المادّي للنص قد أهمل الجانب الجمالي »¹، فإنّ « البيت الشعري الذي يقوله شخص ما أو عدّة أشخاص في ظروف معيّنة وغالباً أثناء أداء الطقوس [...] يتجاوز كثيراً الحدود الشكلية للنص »².

اختلف الباحثون الفرنسيون بشأن تحديد فضائية البيت الشعري وتشطيره وتباينت آراءهم تبعاً للتكوين الذي تلقاه كلّ واحد منهم، فاعتمد بعضهم قوانين النظم العربي، وتأثّر البعض الآخر بالشعر الغربي وأخضع الشعر القبائلي لقوانينه، ومنهم من لجأ إليهما معاً مثلما فعل هانوطو، إذ نجده أحياناً وكما سبقت الإشارة إليه، يصرع البيت الشعري إلى شطرين، صدر وعجز، ونراه أحياناً أخرى يتخذ من أشكال الشعر الغربي المكتوب نموذجاً صاغ فيها بعض الأشعار القبائلية.

والخلل لا يمكن هنا في جعل البيت الشعري أحادي أو ثنائي أو ثلاثي الأشرطة - فالنقد الأمازيغي لم يستقرّ بعد على الصيغة أو الصيغ المثالية التي يجب أن يبنى عليها البيت - بقدر ما في ذلك من مقاربة غير مبرّرة بين عمليتين إبداعيتين مختلفتين تماماً من حيث أصل المنشأ ووسائل التبليغ وظروف التلقي والحفظ.

لقد أخضع الدارسون الفرنسيون الشعر الشفوي القبائلي لخصائص الشعر المكتوب وحاولوا كتابته وتدوينه ليبتدؤوا كذلك، معتمدين على قوانين الشعر عند الأمم ذات التقليد الكتابي غير أنّ النص الشعري الشفوي لا يحمل في حقيقة الأمر عناصر دقيقة متعارف عليها تجعل الباحث يجزم بأنّ عليه مثلاً التوقف عند حدّ معيّن من الكلام المنظوم للدلالة على نهاية البيت وبداية بيت شعري آخر، أو أنّ كثرة هذه العناصر أحياناً وصعوبة تقنينها يقف حاجزاً أمام كلّ من يحاول رسم حدود البيت الشعري الشفوي وتحديد مميّزاته وخصائصه ولنا في تساعيات سي محند أو محند

1 - P. GALAND - PERNET, «Critique occidentale et littératures berbères », p. 63.

2 - M. MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, p. 11.

والنقاش الدائر حول كيفية ترتيب أبياتها وكتابة أشطرها خير مثال¹.

يتميّز النص الشعري الشفوي في الواقع بكونه يستطيع أن يُصنّف في قوالب مختلفة إذ أنّه بالإمكان جعل نفس القصيدة أحادية أو ثنائية أو ثلاثية الأشطر دون أن يغيّر أو يؤثر ذلك في معنى النص شيئاً، في حين تبقى القصيدة المكتوبة رهينة شكلها الذي وضعه الشاعر المبدع أو كما كرّسها التقليد ورسّختها الممارسة.

والواقع أنّه إذا كان وجود الكتابة قد سمح وسهّل عملية تقنين الشعر وتحديد قواعده التي على المبدع أن يخضع لها في نظم الشعر، فإنّ غيابها في وسط الشفوية التي نتجت عنه أغلب النصوص الشعرية القبائلية والأمازيغية عموماً لا يمنع عنه صفة الإبداع الشعري، فقيمة النص ليست في شكلها بل فيما تحمله من معنى، وهذا الأخير بدوره لا يمكن في طريقة ترتيب البيت الشعري بقدر ما يعبر عنه السياق الذي جاء فيه والظروف التي تمتّ فيها عمليتي التبليغ والتلقي.

ج - اختيار الرواة والمخبرين:

اعتمد الباحثون الفرنسيون في جمع النصوص الشعرية القبائلية وترجمتها إلى الفرنسية على أشخاص اختلفت مشاربهم وتفاوتت مستوياتهم العلمية والثقافية، وقد ساهمت الإدارة العسكرية الفرنسية في كثير من الأحيان في اختيارهم وجلبهم من مختلف المناطق.

وإذا كان دعم الحكومة الفرنسية، وإشرافها على معظم البحوث التي أنجزت في هذا المجال، واحداً من أهم العوامل التي كان لها تأثير مباشر على موضوعية ونزاهة الدراسات من حيث أنّ المخبر يضطرّ غالباً إلى تصفية المعلومات وتشويه النصوص وفقاً للمكانة التي يحتلّها أو التي يسعى إلى بلوغها والمصالح التي يودّ تحقيقها، فإنّ انتقاء المخبرين والرواة في حدّ ذاته لا يقلّ أهمية.

1 - Voir S. CHAKER, « Structures formelles de la poésie kabyle », *Littérature Orale. Actes de la table ronde. Juin 1979*, O.P.U, Alger, 1982, p.38 - 47. et M. MAMMERI, *Les Isefra. Poèmes de Si Mohand ou Mhand*, Maspéro, Paris, 1969.

وفضلاً عن ذلك، فإن ظروف الرواية تفرض على الراوي أن ينتقل من لغة النص الأصلية إلى لغة أخرى يفهمها الباحث الأجنبي وفي ذلك تحول من طريقة معينة للتواصل إلى أخرى، مع ما يعنيه من تباين في نظرة كل منهما إلى العالم¹، كما أن اختلاف ظروف الأداء بسبب نوعية وطبيعة الجمهور تؤدي حتماً إلى اختلاف نسبة التجاوب، فالأمر ليس سريان إذا ما تعلّق بجمهور عادي أو بباحث له نظرة أخرى وخطاب آخر، خطاب البحث والاستقصاء والسؤال الذي يقوم منذ اللحظة التي يكونان (الراوي والباحث) فيها معاً، بتثبيت الخطاب الشفوي كتابياً وهذا ما يحوله ويغيّره².

لقد انتقد بوليفة في كتابه "مجموعة أشعار قبائلية" الفرنسي هانوطو وأعاب عليه سوء اختيار الشعراء إذ جعل من المدّاحين (إمدّاحن) محترفين في نظم الشعر، فيما لم يكونوا في واقع الأمر إلا رواة له، وقد كان الطبايلة (إظبالن)، كما وصفهم أقل شأناً.

لعب المخبرون دوراً لا يستهان به في توجيه الدراسات الفرنسية، كما أثّرت ثقافة الرواة والعلاقة التي جمعتهم بالباحثين إلى حدّ بعيد في انتقاء الأغراض الشعرية من جهة، وفي مدى مراعاة صحة الرواية ومطابقتها للأصل من جهة أخرى.

ولم يعتمد الباحثون الفرنسيون من الرواة إلا من تيسر لديهم شيء من الثقافة والعلم، وهو ما لم يكن يحظى به إلا نخبة المجتمع من الأثرياء، أو رجال الدين الذين سبق أن تحدّثنا عن موقفهم من الشعر والشعراء.

وعلى هذا الأساس كان سي مولى ناث امروسي سعيد واعلي على رأس قائمة المخبرين والرواة الذين تعامل معهم هانوطو ولوتورنو LETOURNEUX

1 - Voir K. ABDOU, « Discours scientifique et discours de l'ouvrage », *Actes du colloque international sur l'oralité africaine, Alger du 12 au 14 mars, 1989*, Pub- CNEH, t.I, 1992, p70.

2 - Ibid, p. 71.

خاصة في كتابهما عن العادات والتقاليد في منطقة القبائل. وتكفي كلمة "سي" التي تنصّدر إسميهما للدلالة على مكانتهما في المجتمع.

وإذا كان الحال على ما وصفه هانوطو، ورغم أنه لم يرَ داعيا إلى التمييز بين الرواة والمنتجين المبدعين، فإنّ ما أورده هذا الباحث أو غيره من نصوص بأملاء من هؤلاء المخبرين ولا شكّ فيه قدر قليل أو كثير من التشويه والتّحريف إرضاءً للباحث أو خوفا ممّن يدعمه، ولنا في الأشعار التاريخية وما تناول منها الأحداث التي التقى فيها المستعمر بالمستعمر خير مثال، فقد جاء أغلبها ساخطا على زعماء المقاومة ومنقّدا لهم من ناحية، ومشيدا بالسياسة "الحكيمة" التي انتهجتها فرنسا في الجزائر وبما جلبته من حضارة من ناحية أخرى، وقد تناولت واحدة من القصائد الثلاث التي أوردها لوسيان في المجلة الإفريقية للشاعر اسماعيل أزيكيو، كلاً من المقراني وأخيه بومزراق بالنقد والتّجريح.

وخلاصة القول أنّ المخبرين يتصرفون في النصوص كما يشاءون، وغالبا ما كانوا مثلما أشارت إليه تسعديت ياسين « يتلاعبون بالباحث خاصة حينما يكون أجنبيا، فلم يكن المذّاحون (إمّذاحن) كما ذكر بوليفة في حقيقة الأمر إلاّ باعة متجولين يتاجرون بالثقافة ولا ينتجونها كما كان يعتقد هانوطو»¹.

1 - A.. S. BOULIFA, *Recueil de poésies kabyles*, p.27.

ثانياً: النقاط المغيبة

أ - اختيار الشعراء والنصوص الشعرية:

بعض النظر عما تحمله بعض آراء الباحثين الفرنسيين من تناقضات صريحة، والتي يفسرها تردّد هؤلاء بين اعترافهم بقيمة الشيء (الشعر القبائلي) وضرورة التقليل من شأنه - لاعتبارات سبق الحديث عنها - فإنّ ما كتبه الفرنسيون عن الشعر القبائلي يكشف للقارئ بعض التوجّهات والخلفيات التي استند عليها السّواد الأعظم ممّن تناولوا هذا الموضوع في حكمهم عليه.

من البديهي أنّ الاحترافية عند الشاعر - أيّا كانت جنسيته - تعني من بين ما تعنيه أنّ ملكة الشعر لديه لا تعترف بالحدود، ولا تقف عند موضوع أو مستوى معيّن، ولكن الأمر كما يبدو يختلف في رأي بعض الباحثين الفرنسيين عندما يتعلّق الأمر بالشعر القبائلي، فقد ورد في مقدّمة مقال عن الأدب الأمازيغي نُشر في موسوعة الإسلام (Encyclopédie de l'Islam) على لسان صاحبه أنّه «يوجد عند الأمازيغ شعراء محترفون حقيقيون تقف حدود الإلهام لديهم عند الحبّ والحرب [...]». إنّ شعراء مثل القبائلي محند أومحمد والترقي داسن Dassin اكتسبوا فعلاً بعضاً من الشهرة على المستوى المحلي، لكنّها عابرة، لأنّ إبداعاتهم التي ظلّت شفوية نسيت بسرعة في بلاد لا يوجد بها رواة¹.

وإذ يبدو من خلال هذا الرّأي أنّ قائله مستشرق ومتأثر إلى حدّ بعيد بالتقاليد الشعرية عند العرب، وهو ما نلمسه من خلال ربطه بين قصر عمر الأشعار وغياب الرواة الذين يلعبون دور الحافظ والنّاقل للتراث الشعري فإنّ المثير للاهتمام فعلاً، هو أنّ من ذكره كمثال عن الشعراء الذين ضاعت أشعارهم، يعتبر في عصرنا هذا واحداً ممّن نحفظ له بأكبر عددٍ من النصوص الشعرية. ومع أنّ هذه الأخيرة ذات مصدر شفوي بحت، فقد حالفها الحظ في أن تُدوّن ويعاد تدوينها

1 - Ch. de PELLAT, « Littérature et Art », *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle édition, t. I, Editions G.P, Maisonneuve & LAROSE, S.A., 1975, p.1221.

مرتين في غضون نصف قرن من الزمن، فبعد أن نشر بوليفة كتابه "مجموعة أشعار قبائلية" في بداية القرن العشرين (1904) والذي خصص فيه لأشعار سي محند أو محند الجزء الأول، جاء مولود فرعون ومن بعده مولود معمري وأعادوا نشر تلك القصائد وغيرها مما جادت به قريحة الشاعر أو ما نسب إليه، وصارت في متناول الجمهور العريض، ومن ثم حفظت من الضياع والزوال.

وإن كانت أشعار سي محند أو محند قد نالت حقها من الاهتمام والتقدير، فإن ما نظمته الشاعر يوسف أوقاسي مثلاً من قصائد ظلت تتداول عبر القرون شفاهاً، ومع أن أغلبها شمله النسيان، فإن ما سلم منه حملته ذاكرة الناس وتوارثته عبر الأجيال عقوداً عدة حتى بلغ النصف الثاني من القرن العشرين، وهو ما سمح لمولود معمري بجمعها في كتابه "أشعار قبائلية قديمة"، مما يدعو إلى الشك في صحة المقولة «مع رحيل كل شاعر، ترحل أشعاره إذا كانت شفوية»¹، أو على الأقل عدم صلاحيتها في جميع الأحوال.

لكن تدوين هذه الأشعار لم يمنع في حقيقة الأمر ضياع بعضها وتعرض بعضها الآخر إلى التحريف والانتحال. فهذه ظاهرة قلما ينجو منها الشعر الشفوي، ومن مظاهرها المعروفة أن تنسب الأشعار، أيًا كان مؤلفها، إلى شاعر كبير ومعروف مع ما يمكن أن يطرأ على النص ذاته من تغيير، وهذا ما يستوجب الحيلة والحذر عند تدوين أي نص شعري ونسبته إلى شاعر أو آخر. لقد دأب الناس على رواية أو إنشاد النص الشعري دون إعارة أي اهتمام لاسم صاحبه، وانجر عن ذلك بمرور الوقت وترسخ العادة ما اتفق الدارسون على تسميته مجهولية المؤلف، وهي إحدى أهم مميزات وخصائص الأدب الشفوي.

غالبا ما يقرن الدارسون بين شفوية الشعر من جهة ومجهولية المؤلف من جهة أخرى، لأن الشعر في هذه الحالة يصبح نتاجا جماعيا تنتقله الأجيال المتعاقبة دون أن يبقى لاسم مؤلفه مكان في الذاكرة الشعبية، فتنبأه شرائح الشعب

1 - R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, p.61.

العريضة وتأخذ على عاتقها مسؤولية إبلاغ وحفظ هذا التّراث الشعري الذي يدخل حينئذ في إطار الشّفوية التّامة لكون القصيدة، بدءاً بتأليفها وانتهاء بحفظها وروايتها، تمرّ بمراحل تميزها حالة الشفوية.

يرى المهتمّون بالفولكلور أنّ مجهولية المؤلّف لا تعني بالضرورة كون القصيدة من تأليف جماعي، فمن الطّبيعي أن يكون صاحبها شاعراً واحداً اجتمعت الظروف وجعلت منه مؤلّفاً مجهولاً.

ويحدث في حال مجهولية المؤلّف أن يحلّ الراوي محلّ صاحب القصيدة وينتحل صفة المؤلّف إمّا لأنّه يجهل اسم صاحبها، أو لأنّه وببساطة يتجاهله، فيتصرّف في القصيدة كما يشاء، ويترك بصماته فيها بما يضيفه ويدخله عليها من تغيير. وقد يتعدّد رواة القصيدة الواحدة في نفس العصر أو على امتداد الزّمن، ولنا أن نتصوّر ما تتعرّض له بمرور الوقت من أشكال الانتحال والتّحريف، وما يخلفه ذلك من تعدّد في الروايات واختلافها باختلاف الرّواة.

أثار سي سعيد بوليفة في كتابه « مجموعة أشعار قبائلية »¹ قضية هامّة تتمثّل في اختيار الباحثين الفرنسيين للنصوص الشعريّة وطريقة انتقائهم للشعراء، وإن كان يعترف بأهميّة ما نشره هانوطو من أشعار، فإنّه يعيب عليه « كون ما جمعه وصنّفه من نصوص، يميّز بقيمة أدبية نسبية، من تأليف شعراء ثانويين، وهو إمّا لسوء التّأويل أو لسبب آخر، لا يعطي إلّا صورة ناقصة عن روح وتنظيم المجتمع القبائلي »². ويضيف بوليفة: « لم يلتق هانوطو، للأسف، إلّا شعراء مناسبات، مثلما هو الحال بالنسبة لإضبالن [الطبابلة] وإمداحن [المداحون] ممّن فرضت عليهم ظروف الحياة أن يصبحوا شعراء »³.

لقد حاول بوليفة من وراء هذه الأحكام تفسير النّظرة الضيّقة - حسب رأيه - التي كان يحملها هانوطو عن المجتمع القبائلي من خلال ما جمعه من نصوص

1 - A. S. BOULIFA, *Recueil de poésies kabyles*, Ed. Awal, Paris/Alger, 1990.

2 - *Ibid*, p. 46.

3 - *Ibid*, p. 45.

شعرية قبائلية، واعتمد في طرح هذه المسألة على بعض العناصر، أهمها كون الباحث الفرنسي صاحب "أشعار شعبية من قبائل جرجرة" غريبا عن المجتمع القبائلي، لا يفقه من لغته وعاداته الشيء الكثير، ويتحدث من موقع ملاحظ تفصله عن موضوع بحثه مسافة معتبرة وفق ثنائية: أنا - ذاك. كما أن الوسطاء والمخبرين الذين استعان بهم لجمع المدونة يحتلون مكانة دنيا مثلما هو الحال بالنسبة لإضبالن وإمداحن، فهم لا يمثلون نخبة المجتمع وما يزر به من تراث أدبي.

- والواقع أن هانوطو لم يتردد في الإفصاح عن هدفه من وراء نشر هذه القصائد، ولم يخف أنه إنما سعى إلى « تزويد اللغويين وعلماء الإثنوغرافيا بنصوص أصلية تساعد في دراسة لغة ونمط معيشة سكان منطقة القبائل »¹، وهو ما جعل هذه الأبحاث تدرج ضمن ما يسمى الإيديولوجية الاستعمارية التي كان يخدمها هؤلاء الباحثون لا سيما وأنهم كانوا ينتمون إلى الجيش الفرنسي، فهانوطو مثلا عسكري برتبة عميد، وقد أنجزت جل أعماله برعاية ودعم الحكومة الفرنسية وأحيانا بطلب منها²، لكن هذا لا يفسر ولا يبرر تماما قيامهم بهذه البحوث، إذ كانت التقارير الرسمية تكفي لتلبية الغرض العسكري وما كان هناك داع أو حاجة إلى نشر هذه الدراسات ووضعها في متناول الجمهور العريض.

وما من شك في أن هانوطو، حين جمع الأشعار التي دونها في كتابه "أشعار شعبية من قبائل جرجرة" قد اعتمد على مخبرين أو وسطاء من منطقة القبائل يتوفر فيهم قدر من التعليم، فالباحث مهما كان تكوينه وإلمامه بلغة القوم الذين يدرسهم لا يمكن أن يعي معاني الكلمات ويدركها تمام الإدراك خاصة إذا ما تعلّق الأمر بالشعر. وقد أشار باسيه³ إلى المشقة التي واجهها الفرنسيون للتوغل بدقة في معاني أغلبية الأشعار الأمازيغية وهي كما قالت ق. بيرنيه⁴ صعوبات متعلقة بالمادة اللغوية

1 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p.I.

2 - Voir S. CHAKER, *Manuel de linguistique berbère*, Bouchène, Alger, 1990, p. 54.

3 - Voir H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 315.

4 - Voir GALAND-PERNET, « Critique occidentale et littératures berbères », p. 60-61.

التي أدت بها الأعمال الأدبية ومنها كثرة الإجازات النحوية وثرأ المعجم اللفظي بسبب اختلاف اللهجات وطغيان الأشكال الشفوية، بالإضافة إلى وجود لغة أدبية يعجز الأجانب على تمييزها مثلما يفعل الناطقون بالأمازيغية.

وليس خفيًا على أحد أن القلة القليلة من سكان المنطقة الذين نالوا نصيبا من التعليم هم طبقة مميزة في المجتمع حددهم هانوطو في « زمرة من المرابطين الذين يتلقون في المدارس القرآنية القليل من التكوين الذي يحويه التعليم الإسلامي»¹، وكان هؤلاء « يضمنون أنه من غير اللائق استعمال لغة أخرى غير لغة القرآن، وبما أن لا أحد غيرهم يعرف القراءة، صارت القبائلية لغة غير مكتوبة»²، ومن هنا، تتضح ملامح الطبقة التي كان هانوطو يتخذها وسيطا للوصول إلى الأشعار.

وإذ أشرنا سابقا إلى الغموض الذي يلف من ذكرهم هانوطو في كتابه من حيث كونهم مؤلفين أم مخبرين لا سيما وأنهم مرابطون، وهم الذين قال عنهم هذا الباحث « الناس المتعلمون [المرابطون] يحتقرون عموما هذه الإبداعات الفكرية التي ينتجها رجال الشعب الأميون»³، فإننا نميل إلى الاعتقاد بأنهم رواة أكثر منهم مؤلفين، ويحق لنا إذا أن نتساءل عن سبب إرفاق أسمائهم بالنصوص. قد يكون الجواب على هذا السؤال في ما ذكره معمرى حين قال أن: « المرابطين يحتكرون التعليم وبالتالي يجدون الوقت الكافي لنظم الشعر»⁴، فاسماعيل أزيكيو حسب ما أورده باسيه من عائلة مرابطية لكنه، وخلافا لما صرح به هانوطو، ألف عددا من القصائد التي وصلنا منها بعض ما نظمه عن ثورة المقراني⁵، وباعتبار أن فكرة إنكار وإغفال إمكانية أن يكون الشعر القبائلي من نظم ناس متعلمين وثيقة الصلة بما تحدثنا عنه بشأن علاقة المجتمع القبائلي - والشعر الذي

1 - A. HANOTEAU, *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*, p.II.

2 - Ibid.

3 - Ibid.

4 - M. MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, p. 32.

5 - Voir H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 412.

ينتج - بالكتابة، ويصب في نفس الاتجاه، فلا يدعو أن يكون المرابطون، إذا صح ما قاله هانوطو، رواة ومخبرين، مما يعني أنهم ولا شك تعرّضوا للشعر الشفوي القبائلي الذي نقلوه بشيء من التشويه والتحريف.

ومما يؤسف له في هذا السياق أيضا، هو أن هانوطو لم يكلف نفسه عناء كتابة نبذة عن سيرة حياة كل شاعر تعرّفنا به وبمكانته في المجتمع، فقد كان هذا كفيلا بإزاحة الغموض الذي يكتنف هذه المسألة والحسم فيها نهائيا.

وإذا كان هانوطو يسمي ما نشره من نصوص شعرا شعبيا وشفويا، فإننا لا ندرك السبب الذي جعله ينسب هذه القصائد إلى مؤلفين تحوم حولهم هالة من الغموض والإبهام من حيث هم مبدعوها أو رواتها.

ليس هناك ما يجعلنا نقطع الشك باليقين سوى أن بعضا ممن ذكرهم هانوطو قد وردت سيرتهم في كتاب معمرى "أشعار قبائلية قديمة"¹، ومنهم محند سعيد آث الحاج من آث بودرار، وعلي أوعمروش مما يدعو إلى الاعتقاد بأنهم كانوا شعراء. وفي هذه الحال، لا شيء يبرر تصنيف هذه الأشعار ضمن ما يسمّى شعرا مجهول المؤلف. بالإضافة أن مجهولية المؤلف لا تنفي فردية الإبداع. ومنه فإن صفتا الشفوية والشعبية لا تنطبقان عليه إلا في حدود عملية التداول والتناقل وكون هذا الشعر متبنّى من طرف الشعب.

إن غياب أية مدونة من تأليف جزائري تؤرخ للشعر في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر خلق صعوبات جمة بحيث أننا اليوم لا نستطيع الحكم بموضوعية على قيمة الأشعار ومكانة الشعراء الذين نشر الباحثون الفرنسيون أشعارهم.

بعد قرابة نصف قرن من صدور مدونة هانوطو، نشر بوليفة أول مجموعة أشعار قبائلية من تصنيف جزائري، غير أن المتصفح لهذا الكتاب يدرك ولأول وهلة ذلك البون الشاسع بين المدونين شكلا ومضمونا.

1 - انظر الصفحتين 205 و 259 (في الهامش) من كتاب مولود معمرى المذكور

فمن حيث الشّكل، وردت جلّ القصائد على نمط واحد، تتشكّل كلّ قصيدة من تسع أبيات موزّعة على ثلاث مقطوعات متساوية، تعتمد نظام قافية ووزن معيّن يتكرّر في غيرها مع اختلاف القوافي. أمّا من حيث المضمون، فقد جاء الكتاب في جزأين، خصّص بوليفة الجزء الأول منه للشاعر سي محند أو محند، وصنّف في الجزء الثّاني نصوصا لشعراء مجهولين.

وما يثير فعلا في هذا الكتاب هو أنّ بوليفة لم يذكر أيّا من الشعراء الذين تحدّث عنهم هانوطو، فيما تصدرت أشعار سي محند أو محند قائمة النصوص المنشورة. وإذا كنّا نستطيع أن نفسّر هذه الأخيرة بكون المؤلّف عاصر الشاعر سي محند أو محند وعاش فترة نبوغه وشهرته في المنطقة، فإنّه من الصّعب تفسير غياب أسماء شعراء هانوطو في كتابه.

هل يمكن أن نفسّر تجاهل بوليفة لهؤلاء الشعراء بالفارق الزمّني الذي يفصل هانوطو عن بوليفة مثلاً؟ أم أنّ السبب متعلّق بهؤلاء الشعراء في حدّ ذاتهم، فشهرة الشاعر لا تتجاوز في أحسن الأحوال القبائل المجاورة لقبيلة الشاعر، ولذلك بدا الشعراء الذين ذكرهم الباحث الفرنسي مجهولين لدى الجزائري بوليفة إذ اقتصر هذا الأخير على جمع أشعار أشهر شعراء عصره وأغفل التعريف بأصحاب النصوص الأخرى كأنّه اعتبرهم أقلّ قيمة وشأنا من سي محند أو محند فلم ير داعيا لذكرهم.

ومهما كان الحال، فإنّ موقف بوليفة إزاء ما نشره هانوطو من أشعار كان نخبويّا وانتقائيّا، حيث استهان بالروّاة الذين لا يتمتّعون في رأيه بأيّة قيمة اجتماعية مثلما يفهم من تعليقه المذكور، ولعلّ لذلك علاقة بانتماء بوليفة إلى فئة المرابطين حسبما يدلّ عليه اسمه "سي سعيد" وهم الفئة المتعلّمة والمتعالية على الثقافة الشعبيّة، أو أنّ الأمر يندرج في إطار النظرة الذاتية التي تبنّاها للرّد على هانوطو والدّفاع عن المجتمع القبائلي، بحيث اتخذ من إبداعات الشاعر سي محند أو محند نموذجا مثاليا موحّدا وقاعدة لا يجوز الخروج عنها في الشعر القبائلي، وفي ذلك شيء من المبالغة.

وكان بإمكان بلعيد آيت علي أن يضيء بعض الجوانب لو أنه قام بتدوين أشعار غيره مثلما فعل بأشعاره الخاصة وهو المتعلّم والمتشبع بثقافة شعبه والراغب في الحفاظ عليها وعلى تراث أجداده، رغم أنه ذهب في ذلك مذهباً آخر سعى من خلاله إلى التجديد في شكل وطبيعة ما جمعه من نصوص نثرية.

لم يسجل التاريخ إبان المرحلة التي جمع فيها هانوطو تلك الأشعار على المستويين المحلي أو الوطني أحداثاً كبيرة جداً، فالتوغل الفرنسي في منطقة القبائل سنة 1857م لم يؤثر كثيراً في المؤسسات والبنى الاجتماعية القائمة آنذاك، كما أن الفترة التي اهتم بها هانوطو لم تعرف بزوغ أسماء كبيرة في فضاء الشعر، وإذا كان يوسف أوقاسي قد اكتسب شهرة واسعة النطاق في منطقة القبائل، فإن ذلك سبق دخول الجيوش الفرنسية بما يربو عن قرن من الزمن، وفيما عداه لم يبلغ أي شاعر آخر ذلك القدر من الشهرة في الفترة الاستعمارية باستثناء اثنين كتب التاريخ اسميهما بأحرف من ذهب، سي محند أو محند والشيخ محند أو الحسين، فقد تجاوز ذكرهما حدود القبائل والمدن، مع أنه كان لكل منهما نهج مختلف عن الآخر في أسلوب الحياة وفي الأغراض الشعرية التي تناولها في قصائده.

لقد أغفل هانوطو ساهيا أو متعمداً ذكر أيّ منهما، لأنهما على الأرجح لم يبلغا بعد في تلك المرحلة التي ألف فيها كتابه ذلك الصيت الذي عرفا به. وكان الأمر سيظل على تلك الحال، وكانت السنون ستطوي صفحة مضيئة من صفحات التاريخ الأدبي القبائلي لو لا أن بوليفة تدارك الأمر فنشر نصوص سي محند أو محند قبل وفاته بقليل¹، وكان لابد من انتظار مرور ما يربو على نصف قرن عن وفاة الشيخ محند أو الحسين لترى إبداعاته الشعرية النور ضمن «سلسلة وثائقية بربرية» على يد الآباء البيض²، قبل أن يخصص لها مولود معمري كتاباً يليق بمقامه كشاعر ورجل دين³.

1- توفي الشاعر سي محند أو محند عام 1906م وكان الشيخ محند أو الحسين قد توفي عام 1901.

2 - J.M.DALLET, *La légende d'un saint, cheikh Mouhand ou Elhoucine*, F.D.B, Fort National, 1967.

3 - M.MAMMERI, *Inna-yas Ccix Muhend, Cheikh Mouhand a dit*, Edition Inna-yas, Alger, 1990.

إنّ إبعاد بعض المضامين أو الأنواع الشعرية ومنها الشعر الديني على وجه الخصوص، عن حقول الدراسة ودوائر البحث التي أسّسها الفرنسيون وتجاهلهم لها قد يعود بالدرجة الأولى إلى ما يربط هذه الأشعار بطابع الكتابة، وانتمائها إلى ما يسمّيه زومتور "الشفوية الثانوية"، حيث « يُعاد تركيب الشفوية في هذه الحالة انطلاقاً من الكتابة »¹ في وسط تسود فيه على قيم الصوت في الاستعمال والخيال.

فإذا كان باقي الأغراض الشعرية التي تحدّثنا عنها سالفاً تنتج ممّا يدعوه زومتور بالشفوية التامة²، فإنّ الشعر الديني يشذّ عن القاعدة من حيث أنّه ذو مصدر مكتوب، وهو حال قصص السيرة التي يزخر بها التراث الشعري القبائلي من قبيل قصة سيدنا يوسف وسيدنا موسى عليهما السلام.

وقد جعلت هذه العلاقة الكائنة بين الشعر الديني و"الكتابة" العربية، عدداً من المهتمّين بميدان الشعر الأمازيغي يقلّلون من قيمته، فقد صرّح أحدهم بأنّ «الإبداعات الدينية جاءت في شكل أبيات لمساعدة الذاكرة، لكنّ عيبها أنّ فيها نسبة مرتفعة من الألفاظ العربية».³

هل يمكن إذا، إضافة إلى كلّ ما سبق ذكره، أن نفسّر سوء اختيار الأشعار بالفترة التي جمعت فيها؟ أم أنّ « نقص الوثائق والظروف التاريخية التي تمّت فيها الدراسات هي التي تقف وراء الآراء السلبية التي كوّنها هؤلاء الباحثون عن الفنّ والإبداع الشعري الأمازيغي »⁴.

رغم أنّ النصوص التي دوّنها الفرنسيون هي كلّ ما نملكه من مراجع حول ما كان عليه هذا الشعب العريق في القدم، ومع أنّ الذاكرة الشعبية لم تصمد كثيراً أمام تعاقب الأجيال وتراكم الأحداث، فإنّ ما أدلى به بعض الباحثين الفرنسيين ألقى الضوء على جانب آخر من الرصيد الشعري الذي تعمّد هؤلاء إخفاءه ونكرانه، فقد

1 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p. 36.

2 - Voir *Ibid*.

3 - P. GALAND-PERNET, «Critique occidentale et littératures berbères», p.54.

4 - P. GALAND-PERNET, «Poésies Berbères», p. 259.

اعترف هنري باسيه¹ بأن اختيارهم للنصوص لم يكن موضوعيًا أو بريئًا، إذ أهملت بعض القصائد الجارحة للفرنسيين أو بُترت أجزاء منها لأنها تشكّل كما يقول: «إبداعات الناقمين الذين يتمنون انتصار أعدائنا، لذا فإنّها لا يمكن أن تُنشر»²، ممّا يعني أيضًا أنّ الشعراء كانوا يسجّلون مواقفهم وأحاسيسهم عقب أيّ حدث تاريخي مهمّ، وخير مثال على ذلك ما جمعه هانوطو ومن جاء بعده.

ويتبيّن لنا أنّ ما نُشر من قصائد شعرية لا يشكّل في أيّ حال من الأحوال جملة ما أنتج في تلك الفترة، ولا يعدو أن يكون ما وصلنا منه عبر الباحثين الفرنسيين إلا جزءًا يسيرًا من التراكم الأدبي الشعبي الذي لا يكفي لإعطائنا فكرة تامة وشاملة تسمح بالحكم عليه.

ب - تغييب سياق النص الشعري ومناسبته:

أحدثت المدونات الفرنسية تحولًا جذريًا بالنسبة لشعر ظلّ يبدّع ويبلّغ ويحفظ شفاهة لمدة قرون، فكان تدوين النصوص الشعرية الشفوية بغض النظر عن الحروف المستعملة بمثابة الانتقال من سجلّ إلى آخر، أو بمعنى أدق من الشفوية إلى الكتابة.

أرفق معظم الدارسين الفرنسيين دراساتهم بمقاطع شعرية اعتمدوها كعينة عن الشعر القبائلي، وقد اكتفى بعضهم بإدراج النصوص المترجمة إلى العربية أو الفرنسية، فيما نشر البعض الآخر، وهم قلّة، نصوصًا أصلية منسوخة بحروف عربية أو لاتينية.

وإذا كان عدد من هؤلاء الباحثين قد أساء إلى الشعر القبائلي أكثر ممّا أفاده حين أورد نصوصًا شعرية ذات قيمة أدبية دنيا كما هو الحال بالنسبة للنصوص التي جمعها رين RINN ونشرها في المجلة الإفريقية، والتي قال بشأنها مولود معمري أنّها «لا ترقى إلى مستوى الشعر، وليس لها منه إلا الشكل»³، فإنّ ذلك

1 - Voir H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 410.

2 - H. BASSET, *Essai sur la littérature des Berbères*, p. 427.

3 - M.MAMMERI, «Evolution de la poésie kabyle», p. 21.

لا يجب أن يغطي جانباً آخر إيجابياً، فقد كان للفرنسيين فضل كبير على الشعر القبائلي في تلك الفترة، ويكفي أن ما جمعه هانوطو، رغم ما يمكن أن يقال عن اختياره للأشعار وإهماله لبعض الأغراض، يضيء جزءاً معتبراً من التاريخ الأدبي القبائلي القديم.

ومهما كانت النقائص والعيوب التي اتّسمت بها « أشعار شعبية من قبائل جرجرة »، فإنّها تمثّل إلى يومنا هذا المدوّنّة الفرنسية الوحيدة التي ضمّت ذلك العدد الكبير من النصوص، فقد جاء فيها ما يزيد عن 420 مقطعاً تراوح عدد أبياتها بين 4 و32 بيتاً. فهي من حيث الكمّ على الأقلّ أهمّ ما نشر في تلك الفترة مقارنة بما نقله وأورده "لوسيان" و "لاير" LAYER وغيرهما من أشعار. وكان بإمكان مدوّنّة هانوطو أن تكتسي قيمة أدبية أكبر لو أنّه ميّز الأشعار التي ذكر أنّها أصلية وكتبت بإملاء من الشعراء أنفسهم، عن باقي النصوص الشعرية وهي ذات الهفوة التي وقع فيها بوليفة، ربع قرن بعد ذلك، حين لم يميّز بين النصوص التي قرأها على الشاعر سي محند أو محند وتأكد من صحتها عن غيرها ممّا جمعه من أفواه الرّواة أو كراريس بعض المدرسين.

تعدّ دراسة هنري باسيه عن الأدب الأمازيغي من أغنى وأهمّ البحوث الفرنسية في هذا الميدان من حيث وفرة المادة العلمية وتنوّع الأطروحات والقضايا التي تناولها وتطرّق إليها الباحث، بالإضافة إلى كونها شملت أغلب الأجناس الأدبية، لكنّ باسيه لم يكلف نفسه عناء تدوين نماذج شعرية إلاّ ما اقتبس من مقاطع مترجمة إلى الفرنسية استقاها من مؤلّفات غيره من الباحثين. فلقارئ كتابه *Essai sur la littérature des Berbères* يلمس بوضوح لجوء المؤلّف إلى مدوّنتي بوليفة وهانوطو، حتّى أنّه نقل من مدوّنّة هانوطو حرفياً صفحات كاملة¹.

ومع ذلك، فإنّنا لا نستطيع اتّهام هؤلاء الباحثين الفرنسيين بالإهمال والتقصير وتحميلهم المسؤولية كاملة عن ضياع جزء كبير من التّراث الشعري

1 - الصفحتان 397 و 398 من كتاب هانوطو.

القبائلي، خاصة إذا علمنا أن بوليفة على سبيل المثال خصص مدونته للشاعر سي محند أو محند وبعض مقلديه على حساب كل ما أبدعه شعراء تلك الفترة.

وفي نفس السياق، تُطرح مسألة جوهرية أخرى تتعلق بانتقال جزء من الرصيد الشعري الشعبي القبائلي من حالته الشفوية إلى نصوص مكتوبة وهو ما يحسب لصالح الباحثين الفرنسيين، لكن ذلك خلف آثاراً سلبية كثيرة على القوائد الشعرية.

لقد تحدّث "ب. زومثور" P. ZUMTHOR عن مسألة تدوين الأدب الشفوي قائلاً: « إن تثبيت أي نص أو قصيدة شفوية عن طريق الكتابة لا يعني بالضرورة تخليها عن طابع الشفوية»¹، ولذلك فإن النصوص التي جمعها "هانوطو" و"لوسيان" وغيرهما ممن اهتم بنشر جانب هام أو يسير من الموروث الشعري القبائلي قد فقدت الكثير من خصائصها حينما دُوِّنت على الورق، وبدأت كأنها انتزعت من وسطها الطبيعي دون مراعاة خصائصها الجوهرية، وجاءت مبتورة ومنقوصة من الأشياء التي كانت تزيل عنها ما يكتنفها من غموض وإيهام.

إن اهتمام الباحثين بجمع أكبر عدد ممكن من الأشعار أدّى إلى إغفال الخصائص المميزة للنص الشعري الشفوي التي لا يمكنه أن يقوم بدونها لأن «الكتابة تحدّ من المدى التعبيري للشعر المنتوج شفويًا»².

وحيث أن الفرق بين أي نص شعري مكتوب وآخر شفوي يكمن في كون هذا الأخير مجموعة من العناصر المختلفة شكلاً والمتكاملة مضموناً، فالقصيدة الشفوية إذا عُرِلت عن السياق الذي جاءت فيه والمناسبة التي استدعت أدائها تأتي مبتورة ومنقوصة المعنى، فالظروف التي تحيط بالقصيدة والسياق العام الذي تُبلّغ فيه تُساعد المتلقي بقدر كبير على فهم المعاني والأفكار التي يحاول الشاعر

1 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p. 37.

2 - M.TAIFI, «La Transcription de la poésie orale ; de la transparence orale à l'opacité scripturale », *Etudes et Documents Berbères*, N° 11, La Boîte à Documents/ Edisud, 1994, p.140.

إيصالها إلى جمهوره، وغياب هذا الجوّ الخاص يضيف على النصوص نوعاً من الغموض في أغلب الأحيان.

ولذلك فإنّ تدوين أيّ نصّ شعري شفوي لا يعني « تثبيت القصيدة بل نصّها فقط »¹ مع ما ينجرّ عن ذلك من إغفال لظروف ووضعية الرواية والإلقاء.

لا يمكن لأيّ نصّ شعري أن ينتج من فراغ، لأنه يأتي كردّ فعل عن إحساس أثاره موقف ما عاشه الشاعر، فإذا عبّر عنه شفويّاً كان لا بدّ من توفير وتهيئة جوّ ملائم وظروف خاصة لأدائه.

وإذا كان الجمهور المتلقّي، سواء كان شخصاً مفرداً أو جمعاً كبيراً من المستمعين، من أهمّ الشروط الواجب تحقيقها حتّى تتمّ عملية تبليغ النصّ الشعري الشفوي، فإنّ المناسبة التي قيل فيها وعنّها النصّ، والسياق الذي جاء فيه لا يقلان أهميّة عن القصيدة نفسها، فكثير من الأشعار تفقد معناها ويصعب استيعابها إذا لم يأت الباحث على ذكر الظروف التي أحاطت بأدائه.

وإذا كان ما دونه "رين" L. RINN²، ومن بعده "د. لوسيانى" D. LUCIANI³ من أشعار يتضمّن مناسبة النصّ باعتبارها سرداً لوقائع ثورة المقراني، وبغض النظر عن النقاط التي ركّز عليها الشعراء والموقف الذي اتخذوه من قائدي المقاومة، فإنّ أشعار مدوّنة هانوطو جاءت مبتورة من أهمّ عناصر ومقومات النصّ الشفوي ونقصد بها المقام والسياق الذي اقترن وأحاط بإبداع وإلقاء القصائد.

لقد حفظ التدوين التراث الشعري الشفوي القديم من الضياع واستقرّ بفضل به شكله المكتوب، فشكّل ما جمعه الفرنسيون ذلك التراكم المتوفّر في كتب ومجلات مطبوعة، لكن إشكاليات تحول الشعر الأمازيغي عامّة من الشفوية إلى الكتابة لم

1 - M.TAIFI, «La Transcription de la poésie orale ; de la transparence orale à l'opacité scripturale », p. 147.

2 - L.RINN, « Deux chansons kabyles sur l'insurrection de 1971 », *Revue Africaine*, N° 31, 1887.

3 - D.LUCIANI, « Chansons kabyles de Smaïl AZIKKIOU », *Revue Africaine*, N° 43/44, 1899/1900.

تحتفظ بما يلزم من تثمين ونقد، فكتابة الشعر لم تتم في غالب الأحيان إلا لأغراض تدوينية وتوثيقية سعى من خلالها الدارسون إلى سبر أغوار الروح الأمازيغية، واستكشاف كل ما يتعلق بحياتهم اليومية وعاداتهم ولغتهم، والبحث في جغرافية المنطقة وتاريخها مثلما فعل هانوطو.

ومع أن « كتابة النص الشعري تشوّه معناه وتغيّره »¹، فإن « الناقد لا يتحكم في النص إلا إذا كان مكتوباً »² وغالبا ما كان هذا الانتقال من طابع إلى آخر على حساب مميزات النص الشفوي نفسه. فالنصوص الشفوية « لا تحتفظ بحيويتها وتكامل عناصرها ومقوماتها الشكلية والجمالية والإبداعية إلا في صيغتها وإطارها الطبيعيين، حيث تفقد الكثير من كل هذه العناصر الأساسية حين تنقل عبر قناة الكتابة المخصصة للأدب و التعبيرات ذات التقليد الكتابي أصلاً »³

ومن خلال ما سبق ذكره، يتضح لنا أن الدراسات التي يمكن إدراجها في إطار النقد الأدبي الأمازيغي بشكل عام وما تعلق منه بالشعر الشفوي القبائلي بشكل خاص، قد أغفلت عن قصد أو بدونه إبراز خصوصيات النص الشعري الشفوي، فالشعر الأمازيغي عموماً كما ذكرنا آنفاً « مصطبغ بالشفوية والجماعية اللتين تجعلان منه إنتاجاً مرهوناً بظروف تواصلية مباشرة يفقد بدونها أهم مقوماته ووظائفه »⁴.

إن تحول أي نص شعري من حالته الشفوية إلى أثر مكتوب يجردّه ويحرّمه حتماً من عدد كبير من العناصر التي تساعد الباحث على تأويله وتفسيره سواء على مستوى الشكل وما يتعلّق به من اختيار للأوزان والقوافي وانتقاء للألفاظ والمعاني وتوظيف الصور الشعرية وما إلى ذلك ممّا يعمد إليه الشاعر من مواد

1 - P. GALAND-PERNET, « Critique occidentale et littératures berbères », p. 64.

2 - Ibid, p.61.

3 - الحسين المجاهد، « الأدب الأمازيغي بالمغرب » ص 9.

4 - نفسه، ص 14 - 15.

لصياغة أفكاره والتعبير عن أحاسيسه، أو على مستوى المضمون وما يقترن به من اختلاف الأغراض وثراء الأفكار وصدق الأحاسيس المعبر عنها.

ومن أهم هذه العناصر ضرورة « توفر قدر كبير من المعرفة الاجتماعية واللغوية لنسيج الاتصال الذي وُظف فيه النص، ومعرفة كل من المرسل (المبدع أو الناقل) والمتلقي (المستمعون مختلفون)، والإحاطة بظروف الأداء، فكل هذه الأشياء مهمة بقدر أهمية النص ذاته»¹.

لقد اهتم هانوطو بتدوين قسط وافر من المعلومات عن لغة سكان جرجرة وتاريخهم وأنسابهم وجغرافية المنطقة التي عاشوا فيها - ويعيشون - ولكن مغالاته في حشو صفحات كتابه بهذه الملاحظات، وإن كان أغلبها لن يحد عن الحقيقة في كثير من الأحيان مما يجعل منها وثيقة هامة للغويين والمؤرخين، جعلته يخرج عن صميم الدراسة الأدبية النقدية التي لم يخصص لها إلا حيزاً ضيقاً تضمنته مقدمة الكتاب.

ولعل هانوطو كان أكثر حظاً من باسيه لكونه تعامل مع النصوص الشفوية مباشرة، وهو ما كان سيسمح له بتحديد الفاعلين الرئيسيين في عمليتي الإبداع والتبليغ، باعتبار أنه كان على اتصال بالشعراء المبدعين والرواة الناقلين، لو أنه أولى هذه النقطة ما تستحقه من اهتمام، بينما اكتفى هنري باسيه بالعودة إلى ما سبق نشره من نصوص لا سيما مدونتي هانوطو وبوليفة كما ذكرنا آنفاً.

وحيث أنه « لا يمكن دراسة أي نص شعري شفوي إذا فصلناه عن الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها، والمكانة التي يخولها له المجتمع والتقليد الذي ينتسب إليه علناً أو ضمناً، وكذا الظروف التي يروي فيها»²، فقد حاول بعض الباحثين توضيح الجانب الوظيفي للنصوص الشعرية والدور الذي تضطلع به في الحياة الاجتماعية، لكن ذلك لم يتجاوز في أغلب الأحيان حدود النظرة الفولكلورية التي تمّ على ضوئها حصر وظيفة الشعر في مرافقة الطقوس الدينية أو الفلاحية

1 - P.GALAND-PERNET, « Critique occidentale et littératures berbères », p. 62.

2 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p. 39 – 40.

ومصاحبة الأعمال اليومية التي يمارسها أفراد المجتمع، وهو ما كان يصطلح على تسميته شعراً تقليدياً.

وفيما عدا ذلك، اقتصر النقد الفرنسي للشعر القبائلي في معظم ما نشر منه على دراسة بعض النصوص الجزئية التي لا يمكننا أن نحدّد وفقها الاتجاه العام والإطار الفني الذي أبدع فيه الشعراء قصائدهم في تلك الفترة. فانصب اهتمام بعض الباحثين الفرنسيين بشكل عام على « العناصر التقليدية للأعمال الأدبية الأمازيغية دون مراعاة شموليتها والإطار الاجتماعي الذي تدخل فيه أثناء الحكم عليها، وقد غطّى ذلك حيويّتها ومرونتها»¹، فيما ركّز البعض الآخر على البحث في ظروف وشروط نشأة الأدب الشفوي وهو ما حال في أغلب الأحيان دون تقديمهم لنصوص كاملة وتامة المعنى ومعروفة المؤلف، وذات قيمة أدبية ملموسة.

تمثّل كلّ قصيدة شفوية في ثقافتها الأصلية كلاً متكاملًا، فإذا ما انتزعت من بيئتها ونقلت عبر الوسائل والقنوات الخاصة بالثقافة ذات التقليد الكتابي، تعرّضت إلى شتى أنواع التحريف والتشويه وضاعت في وسط ينزع عنها جوهرها وخصائصها ويحرمها من حيوية التبليغ وانسجامه.

ولهذا فإنّ دراسة النصوص الشفوية يجب أن تتمّ « على ضوء معارف سابقة، بمعنى أنّ النظرة لن تكون شاملة إذا لم يكن الباحث ملماً بالسياق الذي جاءت فيه، أمّا دون ذلك فإنّها ستكون فولكلورية»².

وعموماً، ورغم اعتراف بعض الباحثين الفرنسيين بحركيّة وتطوّر الشعر القبائلي، فإنّ الأحكام المسبقة تغلبت على الدراسة الموضوعية، وكان الاعتماد على المقارنة بين التقاليد الشعرية عند الأمم ذات الطابع الكتابي من جهة، وبين شعر الجماعات التي تتوسّل الشفوية لتتأقّل إبداعاتها الفكرية واحداً من أهم العيوب والنقائص المنهجية التي ميّزت الدراسات الفرنسية في تلك الفترة.

1 - P. GALAND-PERNET, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », p.318.

2 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p. 42.

ج - تغيب الروايات:

هل يمتل ما جمعه ودوته الباحثون الفرنسيون من كلام منظوم كل الرصيد الثقافي الذي رواه أو أبدعه الشعراء في منطقة القبائل في تلك الفترة ؟ إن الحسم في مثل هذه المسألة يبدو مستعصيا إذا أخذنا بعين الاعتبار كون أغلب ما جمعه الباحثون الجزائريون الذين عاصروا هانوطو أو ياسيه مجرد عينات استعانوا بها لدراسة أو تعليم اللغة القبائلية¹ ولم تتجاوز في أحسن الأحوال مدونة خصصت لشاعر معين² ولعدد من النصوص مجهولة المؤلف.

لقد جمع مولود معمري ونشر عددا لا يستهان به من الأشعار القديمة لكنها لا تكفي لأن نخبرنا عن تلك الحقبة من التاريخ الأدبي، وهو ما يمكن قوله عن مدونة بوليفة - رغم أنه عاصر أنبع شعراء ذلك العصر وأهمهم سي محند أو محند والشيخ محند أو الحسين، وعاش في فترة كانت فيها للشاعر مكانة كبيرة مثلما كانت الأشعار حية في ذاكرة الرواة، لكنه اكتفى بشاعر واحد وليته وفاه حقه كاملاً، فقد ذكر أن ثلث النصوص التي وردت في الكتاب، لا غير، هي من نظم الشاعر، وأن القلة القليلة فقط تمت قراءتها والتأكد منها من قم سي محند، لكنه لم يحددها. ومن هنا جاءت أهمية النصوص التي أوردها الفرنسيون، والتي لا يمكن التحقيب للشعر القبائلي في تلك الفترة دون أخذها بعين الاعتبار.

ومهما كان الأمر، فإن ما سجله الباحثون الفرنسيون من نصوص شعرية محفوظة في الكتب أو متناثرة هنا وهناك في صفحات المجلات والدوريات لا يمتل إلا مرحلة من المراحل وطورا من الأطوار التي مرت بها النصوص انطلاقا من إبداعها إلى آخر مرة رويت فيها - بحضور هؤلاء الباحثين - وهم بذلك إنما دونوا ودرسوا من كل نص رواية واحدة ووضعوا جانبا ما سبقها من الروايات وأغفلوا ما طرأ عليها من تغيير قبل أن يسجلوها بالشكل الذي نعرفه.

1 - A. S. BOULIFA, *Méthode de langue kabyle (cours de deuxième année)*, Jourdan, Alger, 1913, et B. Ben SEDIRA, *Cours de langue kabyle*, s. éd., Alger, 1887.

2 - A. S. BOULIFA, *Recueil de poésies kabyles*, 1990.

إنّ عدم تماثل الخصوصيات المميّزة لكلّ من الشعر الشفوي والشعر المكتوب واختلاف الطبيعة الشفوية للإبداعات الشعرية القبائلية عن التقليد الكتابي الذي ألفه الباحثون الفرنسيون وثيق الصلة بما وقع فيه هؤلاء من أخطاء وهفوات في معالجتهم للشعر الشفوي القبائلي.

لقد أسفرت الطبيعة الشفوية للشعر القبائلي عن تعدد النصوص، وهو ما جعل البعض¹ يرى أنّ كثرة الإبداعات الأدبية الأمازيغية عموماً شكّلت عائقاً أمام دراسات نقدية جادة، فإضافة إلى الرصيد الثقافي الذي تشترك فيه المجموعات الأمازيغية، فإنّ كلّ واحدة منها تمتلك إبداعات أدبية خاصة بها زادها تنوعاً كثرة الشعراء وتعدّد الروايات .

« إنّ للكتابة خاصية التثبيت والتجميد في حين أنّ الشعر الشفوي يحيا ويتغيّر باستمرار »²، وإذا كان تدوين النصوص الشعرية « لا يعني إطلاقاً تحويلها إلى تراث مكتوب »³، فإنّه ولا ريب يفقدها حيويّتها وحركيّتها، ويسلبها سرّاً بقائها واستمراريتها عبر الزمن، فقد ظلت النصوص الشفوية تعيش من خلال تعدد الروايات الناتجة عمّا يطرأ على الصيغة الأصلية من تغيير.

والنص الشفوي غالباً ما يكون عرضة لجملة من العوامل التي تجعل منه نصّاً مغايراً بدرجة تقلّ أو تزيد عن النص الأصلي ومن ذلك « أن تتسبب القصيدة إلى غير قائلها وقد تختصر وتختزل أبياتها وتؤول معانيها أو ينالها شيء من التحريف »⁴، فيصبح لكلّ قصيدة روايتان أو أكثر تشكّل كلّ واحدة منها نصّاً مستقلاً بذاته.

« اقترن مفهوم الأدب الشفوي مثلاً هو حال الأشعار الأمازيغية بعدم وضوح معالم وحدود النصّ لكونه يعيش ويتداول ويتكيّف ويعاد خلقه باستمرار »⁵، وهذا ما

1 - Voir P. GALAND- PERNET, « Critique occidentale et littératures berbères » p.61.

2 - M. TAIFI, « La transcription de la poésie orale, de la transparence orale à l'opacité scripturale », p.134.

3 - P. ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, p.37.

4 - M.MAMMERI, *Poèmes kabyles anciens*, p. 17.

5 - P. GALAND- PERNET, « Poésies berbères », p.259.

جعل النصوص الشعرية القبائلية لا تحظى بما تستحقّه من اهتمام ودقّة في الدراسة، إذ كان على الباحثين أن يجمعوا « كلّ رواية بحرص شديد مع الإشارة إلى ظروف إبداعها وأدائها»¹، وهو ما لا نجده في معظم ما كتب عن الشعر القبائلي خلال الفترة الاستعمارية، ممّا يعكس قلة اهتمام الدارسين الفرنسيين بهذا الموروث الثقافي.

لقد اكتفى أغلب هؤلاء الباحثين بالمعالجة السطحية للنصوص دون مراعاة الوظائف الاجتماعية للشعر الشفوي القبائلي وخصوصياته البنيوية والتواصلية، وجاءت دراساتهم له محدّدة في الزمان والمكان، وكأنهم تبنّوا مبدأ الأنية، فاقنصر اهتمامهم على رواية واحدة لكلّ نص مأخوذ من منطقة معيّنة في فترة معلومة، ولم تستفد بذلك الدراسات الشعرية الأمازيغية من المناهج النقدية السائدة آنذاك على غرار المنهج المقارن الذي عرف رواجاً واسعاً في تلك الفترة، حيث كان الأدب يُدرس من وجهة النظر الزمانية انطلاقاً من نشأة النصّ إلى تطوّره وانتشاره مثلما كان متعارفاً عليه في دراسة الحكاية الشعبية.

1 - P. GALAND- PERNET, « Poésies berbères », p.259.

خاتمة

رغم كل ما قيل أو يقال عن الدراسات الفرنسية في ميدان الشعر القبائلي، فإنه ليس بالإمكان الاستغناء عنها بحجة أنها تتم عن طرح إيديولوجي بعيد عن المعالجة العلمية وما تتطلبه من موضوعية في تناول مثل هذه المواضيع، فإذا كان هذا هو حال الدراسات التي قام بها العسكريون والتي استغلّوها لإحكام السيطرة على أهالي المنطقة، فإن الأمر يتجاوز ذلك بكثير فيما نشره الجامعيون من بحوث، ومنه فإن الخلل ليس في الغرض من الدراسة بقدر ما يكمن في طرق معالجتهم للشعر القبائلي، كما أن استغلال هذه الدراسات أحياناً لأغراض سياسية لم يكن عيبها الوحيد، فالجانب العلمي لهذه الأعمال يكشف عن ذاتية مفرطة لدى هؤلاء المؤلفين في تناولهم للشعر القبائلي وعن أخطاء منهجية ومعرفية ناجمة غالباً عن قلة معرفتهم بالمجتمع القبائلي تختلف حسب تكوين وتوجه كل باحث، ويمكن أن نجملها في النقاط التالية.

أولها أن الباحثين الفرنسيين حينما تعرّضوا لهذا الموضوع فإن ذلك لم يكن من قبيل البحث عن مراحل تطور الشعر القبائلي عبر التاريخ، إذ ذهب بعضهم إلى حدّ اعتباره متحفاً لكل ما هو قديم، فأنكروا عليه إمكانية التطور والتجدد وحصره في مجال الفولكلور بما يعنيه من ثبات وركود، وجاءت آراؤهم على إثر ذلك آنية ومتسرعة.

كما أن محدودية تاريخ المدونات جعلت الباحثين لا ينظرون إلى أبعد من سنة 1830، وكأن ما أبدعه الشعراء في منطقة القبائل قبل هذا التاريخ اندثر ولم يعد له أثر يُذكر. ويبدو أن ذلك يعود أساساً إلى ما لهذا التاريخ من علاقة بالجيش الفرنسي وحملاتها على الجزائر، إذ أنه دشّن أول اتصال بين الفرنسيين والجزائريين، ولم يكن الباحث الفرنسي العسكري التكوين يولي أية عناية لما أبدع أو نظم قبل تلك الفترة، ولنا في مدونة هانوطو خير مثال.

لقد اهتمّ الفرنسيون إذاً أيّما اهتمام بكلّ ما تلا الحملة الفرنسية على المنطقة ووضّعوا جانباً كلّ ما سبقه وكانت حجّتهم في ذلك غياب الحسّ التاريخي عند السكّان بما للتاريخ من علاقة وثيقة بالكتابة والتّدوين، كما نلمس في ذلك إنكاراً للدّور الهام الذي لعبته - ولا تزال - الذاكرة الشعبيّة في تسجيل الأحداث عند المجتمعات المتفق على تسميتها بالشفويّة.

لقد جاء الباحثون الفرنسيون مثقلين بأفكار مسبقة ليس عن الشعر القبائلي فحسب، بل عن الشعر الشّفوي عامّة وشعر الأرياف الفرنسية خاصّة، فلم يكفّوا أنفسهم عناء ومشقة الدّرس والتحليل، واكتفوا بإسقاط الشّائع من الأحكام على بنيات ومضامين الشعر القبائلي دون الإشارة أو التّوقف عند ما يميّزه عن غيره ممّا أبدع عند الأمم الأخرى من خصوصيات جوهريّة، كما أنّ الأهداف المسطرة والوسائل المستعملة جعلت هؤلاء الدّارسين يحدّون عن موضوع بحثهم، فنجدهم تارة يحكمون على المجتمع لا على شعره، وتارة أخرى يقيّمون الشعر الشّفوي الفرنسي من خلال الشعر القبائلي، وتجاوزوا ذلك أحياناً في محاولة منهم للبحث عن نموذج أصلي للشعر.

لقد جعل الباحثون الفرنسيون من الشعر الفرنسي المكتوب المرجعية الأساسيّة التي يعودون إليها لتقييم وتحليل الشعر القبائلي، ثمّ استنباط قواعده سواء من حيث الشّكل أو المضمون، متّخذين بذلك من الشعر الفرنسي نموذجاً مثاليّاً يقاس عليه باعتباره أكثر رقيّاً وتطوّراً كما وضع هؤلاء الباحثون من جهة أخرى الشعر القبائلي في نفس مستوى شعر الأرياف الفرنسية ثمّ حكموا عليه وعاملوه معاملة النّصوص الشعريّة المكتوبة، فقد نحى هؤلاء الشّفويّة جانباً، مع أنّها من أبرز مميّزات وخصائص الشعر في منطقة القبائل، وقارنوه بشعر مكتوب ومدوّن ضارب في أعماق التقليد الكتابي، وهذا ما يفسّر استخدام بعضهم لبعض المصطلحات اللّصيقة بالأدب المكتوب على غرار حقوق المؤلّف والأغاني المكتوبة.

وبالغ الباحثون في الاهتمام بالخلافات الكائنة بين الشعر الفرنسي والشعر القبائلي أكثر منه بالخصائص المميزة لهذا الأخير، وهو ما لمسناه في مواضع عدة منها عدم قدرتهم على تحديد المصطلحات والتمييز بينها بدقة، وعجز هنري باسية عن استخراج القواعد العروضية التي تتحكم في الشعر القبائلي، وخلصوا في الأخير إلى أن هذا الشعر بدائي وشفوي وفولكلوري لأنه نتاج مجتمع غابت عنه الكتابة، مثلما يفتقر لأي شكل من أشكال الثقافة والتاريخ، عكس الشعر الفرنسي المكتوب الذي ينتمي إلى مجتمع ذو تقاليد في الكتابة ومن ثم فهو ذو ثقافة وتاريخ وفكر.

وهنا يكمن الخلل الثالث، فليس هناك تناقض بين الشفوية والكتابة وبين التقليد والحدث لأن الثاني امتداد للأول في كل المجتمعات حتى الأوروبية منها.

إن ضعف الثقافة النقدية عند بعض الباحثين الفرنسيين لا سيما العسكريين منهم و تسرعهم في الحكم على العمل الإبداعي تبعا لأفكار مسبقة أسفر عن نظرة جزئية للعملية النقدية سواء كانت ممارستهم للنقد خدمة للأدب أو لم تكن، كما أن نقدهم لم يكن هادفا ولا موضوعيا، وكانوا أبعد ما يكون عن فهم وإثراء رسالة الشاعر وإعطائها أبعادا جديدة.

ومهما يكن من أمر فإنه لا بديل لنا عن هذه الدراسات النقدية نظرا لما تمثله من قيمة خاصة من ناحية المدونات وما احتوته من أشعار وتراث أدبي باعتبار أنها تشكل كل ما نملكه عن تلك الفترة من التاريخ، كما أن تجاهلها يعني بالضرورة طي صفحات عديدة من التاريخ الأدبي القبائلي وإحالتها إلى ما يحيط بالقرون الغابرة من ظلام وإيهام.

يعد القرن التاسع عشر بمثابة مرحلة بارزة في مجال الأدب الأمازيغي عامة والشعر القبائلي خاصة، فهي غنية بالمعلومات التي يمكن أن نخبرنا عن الشعر والشعراء في تلك الفترة التي لا تبدأ مع سي محند أو محند أو الشيخ محند أو الحسين.

ومن هذا المنطلق، فإنه وبدل أن نتهم الباحثين الفرنسيين بالتقصير، وجب علينا الاعتراف بأنهم فتحوا أبواباً كثيرة أمام الباحثين المهتمين بهذا الميدان للبحث والاستقصاء، وكفي أن ما خلفوه يعتبر اللبنة الأولى لما وصل إليه النقد الأمازيغي الحديث. ورغم أنهم لم يجيبوا عن كل التساؤلات المطروحة ولم يحسموا في جوانب كثيرة، فإنه يجب التنويه بأن عدداً منها حاول معالجة بعض القضايا التي ينبغي أن يتجه إليها اهتمام الباحثين في مجال الدراسات الأمازيغية كخطوة أولى في طريق تأسيس نظرية نقدية خاصة بالشعر الأمازيغي عموماً تكون قائمة على أسس علمية وموضوعية حديثة، باعتبار أن ما نتوفر عليه إلى يومنا هذا لم يتجاوز في غالب الأحيان حدود الاجتهادات والمحاولات التي لم تبلغ بعد درجة إنشاء نظرية شاملة. وهو ما يمكن تحقيقه انطلاقاً من تثمين التجربة الفرنسية في نقد الشعر القبائلي والسعي لإجلاء مواطن الضعف فيها وتجاوز سلبياتها باعتبارها متناً يمكن الاعتماد عليه.

ومنه، فإن الدراسات التي اتخذت من الأدب الأمازيغي عموماً والعملية الإبداعية الشعرية في المجتمع القبائلي خصوصاً موضوعاً للبحث، فرضت نفسها في ظل ذلك التحول الجذري الذي عرفه الشعر القبائلي بعد إتاحة فرص التعليم لبعض أفراد الشعب الجزائري وتفتح سكان المنطقة على العالم الخارجي لا سيما بعد الحربين العالميتين اللتين شهدتا نزوح عدد كبير من المهاجرين إلى أوروبا وفرنسا تحديداً بحثاً عن العمل.

لقد ساهمت هذه العوامل إلى حد كبير في بروز منحى جديد في الشعر القبائلي، إذ أنه تحول من نتاج مجتمع غارق في الشفوية إلى عمل يتبنى ويخضع لتقاليد الكتابة في كل مراحل الخلق والإبداع بدءاً بالتأليف وانتهاءً بالحفظ والتدوين، وقد أصبح بإمكان بعض الشعراء والرواة كتابة ما أبدعوه وتسجيل ما ألفه غيرهم من الشعراء والمبدعين مثلما فعل بلعيد آيت علي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الشعر القبائلي انتقل إلى الشفوية المسموعة - مثلما هو الحال في باقي المجتمعات - بعد مرحلة قصيرة من الكتابة والتدوين دون أن تكون له نظرية للشفوية أو للعروض كغيره في الثقافات الأخرى تتيح للناقد إمكانية التمييز ببساطة بين الحديث من الشعر وقديمه، وتحديد القواعد والقوانين الثابتة فيه أو المتغيرة، وهو ما يعجز عنه حينما يتعلّق الأمر بالشعر القبائلي إذا ما عرض عليه نصّان مدوّنان مختلفان من حيث المنشأ والفترة التي أبدعا فيها. لذلك وجب البحث أيضا عن المعايير التي يمكن اعتمادها للتمييز بين الشعر الحديث والشعر التقليدي.

المصادر والمراجع

I - المصادر:

- 1 - BASSET André, « Remarques sur la métrique dans quelques vers kabyles », Etudes et Documents Berbères, 1989; N° 5, La Boîte à Documents/ Edisud, p. 05-21.
- 2 - BASSET André, « Sur la métrique berbère », Etudes et Documents Berbères, 1987; N° 2, La Boîte à Documents/ Edisud, p. 85 - 90.
- 3 - BASSET Henri, Essai sur la littérature des Berbères, Jules Charbonel, Alger, 1920.
- 4 - BASSET René, PELLAT (de) Charles, « Article: BERBERES », Encyclopédie de l'Islam, Ed. G.P.MAISONNEUVE & LAROSE. S.A, Paris, t.I, 1975.
- 5 - HANOTEAU Adolphe, Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura, Imprimerie Impériale, Paris, 1867.
- 6 - LAOUST Emile, « Chants berbères contre l'occupation française », Mémorial Henri BASSET, Geuthner, Paris, t.II, 1928, p.09 - 20.
- 7 - LAYER E., Par Monts et par Vaux. Poésies populaires kabyles, Lainé Ed., Rouen, 1913.
- 8 - LUCIANI J.D, « Chansons kabyles de Smaïl AZIKKIOU », Revue Africaine, N° 43, 1899, p. 17 et s., p.142 et s., N° 44, 1900, p.44 et s.
- 9 - PELLAT (de) Charles, « Littérature et Art », Encyclopédie de l'Islam, t.I., Editions G.P Maisonneuve & LAROSE. S.A, Nouvelle édition, 1975,, p.1220 - 1222.
- 10 - RINN L., « Deux chansons kabyles sur l'insurrection de 1871 », Revue Africaine, N° 31, 1887, p. 55 - 71.

II - المراجع:

1 - الأدب العام:

- 1 - ABDOU Kamal, « Discours scientifique et Discours de l'ouvrage », Actes du colloque international sur l'oralité Africaine, Alger du 12 au 14 mars 1989, Pub. CNEH, Alger, t.I, 1992 ; p.69 - 72.
- 2 - CORNULIER (de) Benoît, « La rime n'est pas une marque de fin de vers », Poétique, Avril 1981 ; N° 46, Seuil, p. 247 - 256.
- 3 - DESSONS Gerard, Introduction à l'analyse du poème, Bordas, Paris, 1991.
- 4 - DORSINVILLE R., Les contes de la forêt Atlantique, ENAL, Alger, 1986.
- 5 - JACKOBSON Roman, Questions de poétique, Editions du Seuil, Paris, 1973.
- 6 - TODOROV Tzevtan, « Poétique », Encyclopaedia Universalis, 1985 ; N° 14, sans éd., p.872.
- 7 - UNIVER E., « Poétique », Encyclopaedia Universalis, N° 18, sans éd., p. 515 - 518.
- 8 - ZUMTHOR Paul, Introduction à la poésie orale, Seuil, Paris, 1983.

2 - الأدب الأمازيغي:

- 1 - AIT FERROUKH Farida, « Le chant kabyle et ses genres », Encyclopédie berbère, N°XII, Edisud, Aix-en-Provence, p.1862 -1869 .
- 2 - AKOUAOU Ahmed, « Poésie orale berbère : statut, formes et fonctions » ; Berbères : une identité en construction, Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, 1987, N° 44, Edisud, p.69 - 78.
- 3 - AKOUAOU Ahmed, « Littérature orale: du corpus à la description », Tafsut: Etudes et Débats, 1983, N° 1, p.41 - 50.
- 4 - BELLIL Rachid, « Oralité - Ecrit dans la culture Berbère, Spéculations sur des va-et-vient », Actes du colloque international sur l'oralité Africaine, Alger du 12 au 14 mars 1989, Pub. CNEH, Alger, t.I, 1992, p.159 - 162.

- 5 – BEN BRAHIM Malha, « La poésie orale kabyle de résistance, 1830 – 1962 », Littérature Orale. Actes de la table ronde, Juin 1979, OPU, Alger, 1982, p.34 – 37.
- 6 – BEN SEDIRA Belkacem, Cours de langue kabyle, sans éd., Alger, 1887.
- 7 – BOULIFA Si Ammar Ben Saïd, Méthode de langue kabyle (Cours de deuxième année), Jourdan, Alger, 1913.
- 8 – BOULIFA Si Ammar Ben Saïd, Recueil de poésies kabyles, Awal, Paris/Alger, 1990.
- 9 – BOUNFOUR Abdellah, « Questions de poétique berbère : I- Methodes en littérature berbère », Le nœud de la langue : Langue, littérature et société au Maghreb, Edisud, 1994, p.63 – 71.
- 10 – BOUNFOUR Abdellah, « Transformations et enjeux de la poésie berbère », Annuaire de l'Afrique du Nord, 1984, N° 23, Editions du CNRS, Paris, p. 181 – 188.
- 11 – CHAKER Salem, « Documents sur les précurseurs : Deux instituteurs kabyles: A. S. BOULIFA et M.S. LECHANI », Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée, 1987, N° 44 (2), p. 97 – 115.
- 12 – CHAKER Salem, « Eléments de prosodie berbère », Etudes et Documents Berbères, 1991, N° 8, La Boîte à Documents/ Edisud, p.5.
- 13 – CHAKER Salem, Manuel de linguistique berbère, t.I, Bouchène, Alger, 1991.
- 14 – CHAKER Salem, Imazighen ass-a, Bouchène, Alger, 1990.
- 15 – CHAKER Salem, « Structures formelles de la poésie kabyle », Littérature Orale. Actes de la table ronde. Juin 1979, O.P.U, Alger, 1982, p.38 – 47.
- 16 – CHAKER Salem, « La langue de la poésie kabyle », Cahiers de Littérature Orale, 1984, N° 16, INALCO, p.131 – 140.
- 17 – GALAND-PERNET Paulette, « Les littératures berbères », Encyclopaedia Universalis, Corpus.3, Paris, 1985, p.486 – 491.
- 18 – GALAND-PERNET Paulette, « Critique occidentale et littératures berbères », Littérature orale : Actes de la table ronde. Juin 1979, O.P.U, Alger, 1982, p.54 – 70.

- 19 – GALAND-PERNET Paulette, « Tradition et modernisme dans les littératures berbères », Actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence Arabo-berbère, Malte, 1972, SNED, Alger, 1973, p.312 – 325.
- 20 – GALAND-PERNET Paulette, « Poésies berbères », Annuaire de l'Afrique du Nord, Editions du CN RS, Paris, 1973, p. 259 – 264.
- 21 – JOUAD Hassan, « La matrice rythmique. Fondement caché du vers », Etudes et Documents Berbères, 1987, N° 3, La Boîte à Documents/Edisud, p. 47 – 59.
- 22 – LACOSTE- DUJARDIN Camille, « Littérature orale et histoire : Fonctions historiques d'un corpus de littérature orale paysanne algérienne », Littérature orale : Actes de la table ronde. Juin 1979, O.P.U, Alger, 1982, p.81 – 106.
- 23 – MAMMERI Mouloud, Culture savante, culture vécue (Etudes 1938 -1989), Editions TALA, Alger, 1991.
- 24 - MAMMERI Mouloud, Poèmes kabyles anciens, Maspéro, Paris, 1980.
- 25 – MAMMERI Mouloud, Les Isefra. Poèmes de Si Mohand ou Mhand, Maspéro, Paris, 1969.
- 26 – MAMMERI Mouloud, Inna-yas ccix Muhend-Cheikh Mohand a dit, Edition Inna-yas, Alger, 1990.
- 27 – MARCY Georges, « Les Berbères: Vie intellectuelle, littératures, croyances, religion », Etudes et Documents Berbères, 1988, N° 4, La Boîte à Documents/Edisud, p.143 – 156.
- 28 – REDJALA M'barek, « La langue et la littérature kabyle », Encyclopaedia Universalis, 1984, N° 13, S.A., France, p. 760 –761.
- 29 – TAIFI Miloud, « La transcription de la poésie orale, de la transparence orale à l'opacité scripturale », Etudes et Documents Berbères, 1994, N° 11, La Boîte à Documents/ Edisud, p.133 – 147.
- 30 – للمجاهد الحسين، « الألب الأمازيغي بالمغرب »، مدخل للأدب الأمازيغي، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي، الدار البيضاء، 17 و 18 ماي 1991، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص 9-21.

فهرس الموضوعات

1مقدمة

الفصل الأول

5 الشعر القبائلي بين التقليد والتجديد

6تمهيد

7أولاً: التقليد في الشعر القبائلي

81 - مراحل الدراسات الفرنسية للشعر القبائلي

112 - عن الشعر القبائلي والشعر الشعبي

133 - الشعر الشعبي

164 - عن الشعر القبائلي والأدب الشفوي

235 - عن الشعر القبائلي والفولكلور

266 - عن الشعر القبائلي والبدائية

30ثانياً: مظاهر التجديد في الشعر القبائلي

الفصل الثاني

الشعر القبائلي في الدراسات الفرنسية

38

(مضامينه وخصائصه)

39تمهيد

40أولاً: مضامين الشعر القبائلي

421 - الشعر التاريخي والسياسي

472 - الشعر التقليدي

49ثانياً: الخصائص الشكلية للقصيدة القبائلية

501 - ارتباط الشعر بالإنشاد

512 - الصيغة الشكلية للقصيدة

583 - الصورة الشعرية

60	4 - اللغة الشعرية.....
64	ثالثاً: الخصائص العروضية للقصيدة القبائلية.....
69	القافية في الشعر القبائلي.....

الفصل الثالث

الرؤية المنهجية والنقاط المغيبة في الدراسات الفرنسية

78	لشعر القبائلي
79	تمهيد.....
80	أولاً: الرؤية المنهجية.....
81	أ - اختيار المنهج.....
82	ب - آثار انتقال النصوص الشعرية من الشفوية إلى الكتابة.....
85	ج - اختيار الرواة والمخبرين.....
88	ثانياً: النقاط المغيبة.....
88	أ - اختيار الشعراء والنصوص الشعرية.....
97	ب - تغييب سياق النصّ الشعري ومناسبته.....
104	ج - تغييب الروايات.....
107	خاتمة.....
112	المصادر والمراجع.....
112	I - المصادر.....
112	II - المراجع.....
113	1 - الأدب العام.....
113	2 - الأدب الأمازيغي.....
115	فهرس الموضوعات.....



تصويبات

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
3	4	دراسات في الأدب	دراسات الأدب
22	2	تقوم نكران	تقوم على نكران
25	11	بالشعر	(تُحذف)
42	17	الوقع	الواقع
43	11	خلق	خلف
45	2	تاريخ	التاريخ
49	الأخير	تكتسيها	تكتسيها
51	21	التعريف	التحريف
59	9	وفي حين	في حين
60	14	التشابه	التشابه
61	16	الإجازات	الجوازات
70	10	الإجازات	الجوازات
71	6	الفرش	الفراش
76	5	Aêwac	Ahwac
	16	وخلص	وخلص
80	7	إذا	إذ
82	21	بتوسلها	بتوسلها
84	11	يمكن	يمكن
85	2	في الواقع	(تُحذف)
	10	يمكن	يمكن
87	6	إرضاءاً	إرضاء
92	1	الإجازات	الجوازات
93	14	بالإضافة أن	بالإضافة إلى أن
	15	فإن صفتا	فإن صفتي
	الأخير	المدونتين	المدونتين
94	6	وما يثير فعلاً	وما يلفت الانتباه فعلاً
98	10	ذكر	ذكر
102	20	يروي	يروي