صنعة الإبداع والإضافة في الخطاب الشعري الشعبي

the vocation of creativity and the renewal in folk poetic discourse

أ. مصطفى درواش‡

تاريخ الاستلام: 22-11-2018 تاريخ القبـول:29-09-2019

ملخّص: تعد صنعة الإبداع معلما حضاريا وحداثيا، تشكلت بفعل الارتقاء في الإحساس والفكر وبأثر آخر من الربط بين المتباعدات، وخرق المتداول إلى المختلف. ولأن الشاعر ذات أقرب إلى الاختلاف منه إلى النسج على الموال والمكرر قولا ومقولا، فإن الشعر الشعبي لم يعد خطاب العامة في تلقائيته وسهولته. إن نزعة التحول والمناقشة والانتشار من الأمور المؤثرة في ولوج خطاب الشعر الشعبي، عالم الكتابية والاختصاص والخصوصية.

الكلمات المفاتيح: البادية، الشفاهية، الشعبي، المعلومة، المدينة، الصنعة، الكتابية.

ABSTRACT: The vocation of creativity is a cultural and modernist milestone that is formed by the elevation in thought and feeling as well as the break of the conventional and the adoption of new paradigms, and because the poet is closer to the difference than to the fami , folk poetry is no longer a mass speech for the reason that the trend of mutation and controversy has greatly contributed to the entry of folk poetry into the world of writing and specialization.

Keywords: orality– folk– city– vocation– difference– writing– the badia

المقدّمة: يندرج هذا العنوان ضمن اختصاص المصطلح النقدي الذي يؤطر للمفاهيم والتصورات والرؤى، عندما يراد لها أن تقنن وتنظم، وتأخذ بعدا معرفيا، تصير بمقتضاه مشروعة ومتداولة. فإن لمفاهيم الصنعة والإبداع والإضافة حضورا في عالم الكتابة الفنية في طابعها الاستثنائي، الذي

‡ جامعة تيزي– وزّو، الجزائر، البريد الإلكتروني: Droueche2010@hotmail.com (المؤلّف الرسل)

يفترض أنها تتميز به من سائر الخطابات، عندما يتعلق الأمر بالجميل والممتع، وضمن عوالم مليئة بأسرار الكشف والإدراك والتعقيد. كل ذلك يحتكم إبداعيا إلى ملكة الخيال، التي يستقيم بها القول والمقول.

هل الشعر الشعبي، يصدر عن ذات معقدة في تواصلها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي فيقال عنه إنه خطاب انفتاح وإختلاف، لا أدب انغلاق ومطابقة؟ هل هو منافس للفصيح وخصم له، أم هو شعر نمطي، يتكرر (التجارب) لا يتميز فيه الشعراء، لأن معجمه واحد وصوره واحدة؟ هل وظيفته التحايل فنيا على المتلقي لكسب ماله ووده ورضاه؟ هل الشعر الشعبي يشترط المعرفة يعلمها الشاعر ويتقنها ويستغلها، أم أنه لا يتعدى عتبات الموهبة والسليقة والنسخ والتكرار؟ هل هذا الشعر شعر مناسباتي لا يصلح هكذا للإضافات الجادة في توليد الرؤية؟ ما المؤثر جماليا فيه: معجمه، تراكيبه، بناؤه البلاغي، مضامينه، بساطته، أغراضه، أنساقه الثقافية؟ هل هو خطاب معلومة تهدف إلى الاستهلاك فتجعله مقبولا. ما الذي يهبه حضوره وتألقه: المهرجانات؟ أم ما يؤلف فيه من بحوث ودراسات تفحصه وتحلله وتسوق مبررات قراءته والتخصص فيه؟ هل يحمل قضية جوهرية ببصيرة وشمولية، كالقضية الوطنية بكل تفصيلاتها وتداعياتها لإضافة الشرعية عليه؟ هل يملك هذا النمط من القول جمهورا مثقفا متخصصا؟ أم أن جمهوره الذي لا يملك رصيدا معتبرا من الثقافة والنظر والتدبر؟ هل يمثل الشعر الشعبي الجزائري معارف ومعلومات وافية عن الجزائر، حتى يمكن وصفه بأنه قطب من أقطاب الهوية الوطنية تعلق الأمر بالتأريخ للأحداث ومواكبتها بأشعار؟ أم يمكن القول أخيرا، إنه إرث شفهية في الممارسة، يحكمه الآن والسرعة ولا يمثل –مقايسة بالفصيح–إلا مادة ثقافية هشة وبسيطة ومحدودة، لا تحتاج إلى دليل وتبرير، حتى من الدارسين والمريدين. إن هذه الأسئلة وسواها المتضمنة، يحتكم فيها إلى معايير نقدية في المساءلة والاختبار في أكثر مما يمكن – كالعادة– أن تستند إلى حجج التأصيل، لهذا الخطاب على مستوى ما تفيض به المناهج من آراء واجتهادات وتصورات خاصة ومختلفة. بيان ذلك اعتماد

تجربة الشعر الشعبي الجزائري، الذي لا يمكن بأي حال أن يستقل بجهود منهجية وقراءات تصنيفية نهائية، تجعل منه آية في خرق المتداول، إلا ما تعلق بقناعات ومواقف من الشعراء، الذين أثرت فيهم أحداث الجزائر في سيرورتها التاريخية الطويلة فأنشدوا ودونوا أبدع ما عبرت عنه الذائقة الجماعية، واحتفظوا بذكر متألق.

1 حداثة الاختيار والممارسة: عرف الشعر الشعبي من الوجهة الوظيفية والقدرات الإنشائية آراء متباعدة، إلى درجة الرفض والخصومة والتجاوز. فهو نظم يغلب عليه طابع شفاهي لا يدقق النظر ويسلم للعادة والمبادئ الفطرية، التي لا يكاد يحيد عنها في سياقاته التاريخية. تحكمه تفسيرات تتصف بالعموم، حولته إلى حالة لا أثر فيها إلا نادرا للعطاء والإضافة والحذق والبراعة. يؤلف بأسلوب فاقد للتوازن بلاغيا وإيقاعيا لا يثير مفاجأة ودهشة. وأن أجمل ما فيه كما جرت العادة، عندما يلقى أو ينشد أو يتغنى به حيث يتمكن ويتبنى وينتشر. فالشاعر فيه يستخدم وسائل صوتية وحركية تعتمد التبسيط لكنها تضاعف من وقعه. إنها قدرة هذا الشعر على التعجيب بالإمتاع، الذي يستجيب لأفق انتظار المتلقي، الذي يعشق هذا النمط من الخطابات القولية. الشاعر فيه يملك مؤهلات شاعرية آنية، لها جاذبية. نص يجمع بين تشكيل الصورة وأدوات الإثارة والإقناع في استحضار ما يثير إعجابا وقبولا. ولأنه لا يملك إستراتيجية، يصير بها ثريا في استغلال طاقات اللغة وإبداعات الخيال، باستثمار ما يدر به العقل والتقنية من معارف العصر وعلومه ومبادراته إضافة إلى المعارف الأدبية والثقافية، التي يضطلع بها في المقام الأول من لا يدخر جهدا لتفعيل الكتابة وطبعها بميسم خاص.

إن العفوية والسهولة في الاستحضار والقول والإلقاء، أمور لم تعد خاصية لهذا الشعر والقول الفصل فيه، لأنها أحكام مبتسرة غير معللة، ولا تستند إلى دلائل موضوعية لا تقبل النقض أو التعديل. تضلل أكثر مما تهدي، ذلك أن المسموع منه والمكتوب حاليا ينطوي على ثقافة ومعرفة على الرغم من نوعية المستوى العلمي للشاعر. ثم إن الفرضية التي يتبناها العنوان – موضوعا

إشكاليا – أن الشاعر الشعبي اليوم يمكن أن يوصف بأنه متتبع ومطلع وحريص على الإفادة من منتجات ذهن الآخر– الذي يكون أيضا شاعرا فصيحا– لتكريس الاختلاف. لم يتم هذا إلا بعد مراحل شاقة وعسيرة من الملاحظة والتجريب والمراجعة، لإدراك المعرفة الصحيحة لما اعتقد – ضمنيا–أن الصنعة هي أداة ناجعة وعملية في ولوج فضاءات الحداثة الشعرية تحويرا تثبيتا وباستغلال عطاءات الطبع الموهوب في إدراك مراتب ثقافة الاختيار والعدول. هذا يتطلب إحساسا وصبرا وقدرة في التحكم، لا مناص منها في منطق الممارسة الشعرية. تلك هي أهمية المصطلح النقدي في ضبط عناصر الإبداع، ذلك: " أن فائدة مصطلح ما مسألة ترتبط بتنوعه وتميزه معا"[1] وبخاصة: "...أن العلماء يحصلون علي المعرفة من خلال اختيار الفرضيات"[2] مما يقتضي تقييده بمعايير علمية، هي نقطة الارتكاز فيه. وهي من نتائج التواصل مع خبرات العقل العارف. ثم إن الخطاب الأدبي هو على جانب من التعقيد والتشابك، يتأثر كذلك بالأهواء والمقاصد والغايات. إنه: " كيان متعدد الوجوه على نحو متأصل، تعرفه الجماعات المتصارعة بطرق لا يمكن التوفيق بينها ممكنا أحيانا بسبب الاختلاف في افتراضاتهم السابقة، ومصالحهم وغاياتهم "[3].من هنا يأتي المصطلح ليختبر إجرائيا حيثيات الكتابة الفنية، لترتسم في إبداعات النصوص وأشكال تلقيها.

يمثل مصطلح الصنعة بديلا حضريا وحداثيا وعمليا، لجملة الآراء التي احتكم إليها الخطاب الشعري الشعبي، حيث أن الشاعر عوض أن يستجيب لذاته، فإنه أيضا يستجيب لثقافة أخرى، لا عهد له بها، كالقول في مفاهيم ومصطلحات العولمة والتقنية والاقتصاد والنص التفاعلي والنقد الالكتروني. ومن ثم، قد يشعر بأن مجده بدأ يأفل بفعل ما تفرضه العولمة مثلا من ضغوطات وإملاءات، تدفع إلى تعديل المعرفة بالسابق والراهن واللاحق، إذ إن هناك مسلمات كثيرة، لا ضرر في أن تراجع وتناقش لتضبط، لتعلق ذلك بوجاهة الحجج، التي يفترض أن تحوز على الأولوية ويعول عليها كأحكام ونتائج ولتجنب الأقوال المجانية، غير المبررة من ناحية الإنتاج وتلقي الإنتاج وقراءته ليستوي النظر. من هنا تتضاعف حاجة الشعر الشعبي من الناحية النقدية للصنعة التي

ترمز في أكثر تجلياتها وآلياتها وتقنياتها إلى مسؤولية الإنسان وسعة أفقه فيما يعمل ويختار ويسلك وينتج. إنها ترتبط بشرط الإتقان والإحكام. إلا أن هذه المسؤولية ليست مطلقة مثلما هو الحال مع مصطلح الطبع، الذي ليس فعلا إنسانيا صرفا. فهو يدل على المطلق بعلة، ذلك أن الفاعل فيه هو الله تعالى، الذي هو مصدر العلم واليقين والمعرفة والحسم لهذا وردت صيغة (ط ب ع) في إشارات الله تعالى إلى الكفار ودالة على العقاب من اللامتناهي والكلي، نحو قوله تعالى:" أولئك الذين طبع الله على قلوبهم وسمعهم وأبصارهم← النحل/108». وقوله: " طبع على قلوبهم فهم لا يفقهون ←التوبة/87". وأكد ابن منظور في معجمه، أن صيغ (ط ب ع) مجتمعه ترمز إلى: "الخليقة والسجية التي جبل عليها الإنسان" [4]. بل إنه يوسع من دلالات المصطلح، ليجعله عاما في سلوك الإنسان وهيئته ليظهر: " في مأكله ومشربه وسهولة أخلاقه وحزونتها وعسرهاوسرها وشدته ورخاوته وبخله وسخائه" [5]. ثم إنه كثيرا ما ارتبط الطبع بالعادة: " العادة توأم الطبيعة"[6] ليتحول بشكل تعسفي في المشترك العام إلى صورة للتكرار والنسخ والتقليد، لا سيما في أحكام النقد المعياري في مداخله اللغوية والنحوية والبلاغية والإبداعية، التي حاول في ضوئها أن يلزم المحدث العباسي بعدم الخروج على قاعدة الأول الشفاهي، مصدر الإنجاب والجودة والتفوق (تعارض عقيم غير دال). فلا غرابة مثلا في مراحل البناء والتأسيس النظري والتطبيقي أن يؤثر عمود الشعر في تبني ثقافة اليسر والبداهة في ابتكارات الشعر العباسي وحتى في الشعر الشعبي العربي، على الرغم من أن أصحابه لا علم لهم تقريبا. يستثني بعض من العارفين بالتراث النقدي بأبوابه وعيارا ته ومواقفه الرافضة للإضافة والاختلاف على مستوى المنجز من البديع والتشكيل الاستعاري وتوليد المعاني هنا يتوحد هذا الشعر مع الثقافة الشفاهية، التي أصل لها أبو علي المرزوقي (في شرحه لديوان حماسة أبي تمام) إبداعا ونقدا وتبنيا وانتشارا وبأثر آخر من الآمدي والقاضي الجرجاني. أما الشاعر الشعبي، فإنه لم يكن كذلك بدعا من تصورات الشاعر الفصيح في أغلب الآراء شيوعا لأنه شغل في كثير مما قال وأنتج بصياغة المشاهد الحسية على نهج الثقافة العربية الأولى، التي

لا تسمح مبدئيا بالتمايز بقدر ما تسمح بالتأليف في المشابه والمطابق. هذا التأليف الذي استهلكته التفاصيل الحسية في صيغه البلاغية والتعبيرية، وحتى التقعيدية. وكأنها جزء مكون لهويته، فكرا وإبداعا وممارسة. إلا أن الهوية، مادامت مشكلة لماض وحاضر، فإنها في بعدها الاجتماعي والعقيدي، قد حققت أيضا للشعر الشعبي تواصلا وانفتاحا واختيار الغرض والإبانة عن مصدر وحتى مكانه وتاريخه.

رأى جابر عصفور –وفي السياق نفسه–أن الشاعر المطبوع (المحدث)، هو في منظور الذوقيين الخلص، من: " ينطبع بنمط الأعراب الفصحاء، فيردون شعره إلى أصل كل طبع، حيث (البادية) التي يعود إليها شوقا (كل حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم). هذه الدلالة لا تتباعد بنا في النهاية عن معنى (التقليد) أو معنى (الجبر). إنها تتضمن معنى (التقليد) بما تنطوي عليه من مدلول يجعل من كل نمط متأخر مجلى متكرر النموذج المتقدم، سابق في الوجود والزمان والرتبة"[7].إن النزعة الشفاهية المهيمنة هي حال البدوي في بساطته وسذاجته. وشعراء الشعر الشعبي في البدايات الأولى كانوا أشد ارتباطا، بل تعلقا بالبوادي والقرى. وكانوا أبعد عن وسائل الحضارة. هذا إلى جانب اعتقاد ذاتي، وهو أن الطبع مصدره البادية، لا المدينة. أما الآن فإن الأمر يختلف: البادية تأثرت بوسائل الحضارة في عالم المدينة، مما يشجع على القول بالصنعة في ترقية طبع الشاعر الشعبي. مع الإقرار الأدبي والنقدي أن الطبع كثيرا ما يخون صاحبه، حين يود استدعاء القول دون تهيئة. لهذا ليس غريبا أن يوصف بأنه يمثل نصا مرحليا، تظهر فيه الأشياء مباشرة، يحكمها انفعال سرعان ما ينتهي عند حدود المعنى الظاهر.لقد كان الطبع موصوفا إلى حد كبير بأنه ثابت ونهائي ومن أعلى علاماته الإفصاح والإفهام مضامين وتشكلات لغوية. ويزداد هذا المصطلح حضورا وتحكما، عندما لا يستخدم الشاعر معارفه. وهوما ينطبق كذلك على أشعار شعبية كثيرة، قبل أن تتعرض لهزات معرفية وحضارية متنوعة ومختلفة نهضت بها، وتمثل بدائل لعالم البادية، الذي ظل حاضرا ولم يحجب لتبقى الفجوة ضئيلة. حتى أن السماع متوقف

على طبع الشاعر. هل ينظم الشعر ليمتع به أم ليتعلم به. وفي التراث الأموي أنشد الراعي النميري قصيدة في مدح عبد الملك بن مروان وعندما وصل إلى قوله:

أخليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بكرة وأصيلا عرب نرى الله في أموالنا حق الزكاة منزلا تنزيلا

عقب الخليفة:" ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام وقراءة آية " [8].

إلا أن الطبع عليه بتغيير مجرى مساره، إذا رغب في أن ينتج ولايكرر. لهذه العلة سأل أدونيس: " هل يخرج الطبع عن مداره؟ "[9] . يبدو أن عددا لا بأس به من الشعر الشعبي الجزائري كما لوحظ في المهرجان الثقافي الوطني للأغنية البدوية والشعر الشعبي –في طبعته العاشرة في منطقة تيسمسيلت من 30– 05جويلية 2013، ينحو هذا المنحى، إلا أن القارئ أو السامع يعجب ويتأثر؟ مع الإقرار بأن السامع هو الأساس لأن الخطاب موجه إليه. ولوانه قد يؤسس أحكامه على ارتجالية ونسبية، لعدم وضوح مفاهيم أخرى مشكلة للإبداع، كمصطلح الصنعة، الذي ورد منسوبا إلى الله تعالى، نحو قوله: " ثم جئت على قدر يا موسى واصطنعتك لنفسي ←طه/ 40،41". وقوله: "صنع الله الذي أتقن كل شيء إِنه خبير بما تعلمون ← النمل/ 88". في حين إن أكثر صيغ مادة (ص ن ع)، يكون فيها الإنسان هو الصانع (الفاعل) بإرادة وحضور وقصد ومسؤولية واختراع وتنفيذ، نحوقوله تعالى: " وتتخذون مصانع لعلكم تخلدون ←الشعراء/ 129". والقصد بالمصانع الحصون والقصور المشيدة ←(العمران).

تعني (ص ن ع) في الخطاب الشعري المهارة وإتقان بلاغة القول. يرتبط هذا المصطلح بالحضارة لباسا ومأكلا ومشربا وعمرانا ونسيجا. ووظف ابن رشد مصطلحي (الصانع/ الصنعة) في بعدهما الفلسفي ومستندهما النظري، للدلالة على العلاقة بين الخالق الأعلى وموجوداته الدنيا على أساس أن الشرع، قد أجاز للفعل معرفة مصنوعات الله والحث على النظر والتدبر فيها. يقول: " إن كان فعل الفلسفة ليس شيئا أكثر من النظر في الموجودات، واعتبارها من جهة دلالتها على الصانع فان الموجودات إنما تدل على الصانع لمعرفة صنعتها. وأنه كلما كانت المعرفة بصنعتها

أتم كانت المعرفة بالصانع أتم" [10]. والمصنوع في منظور أبي العلاء المعري، "ذاك الذي لم تجر العادة بمثله"[11]. لم يكن أمر قبول مصطلح الصنعة يسيرا في مجتمعات محافظة ومرتبطة بالأصول ارتباطا –بقدر ما هو ايجابي –منعها من استقبال نصوص الخرق ومعاودة النظر واستغلال المعارف والكشف والتأمل والاختيار والممارسة. وبالتالي أضحت مفاهيم: الإنفتاح والحداثة والتأويل والباطن والعلم، مما لا يتناسب وطبيعة الشخصية العربية، التي تعتقد بالظاهر في استقبال نصوص الخطاب الشعري الفصيح والواضح والمتداول. وهوما أثر كذلك وبشكل أكثر حدة في الحكم على الشعر الشعبي، تعلق الأمر بالنص أوبقائله ومتلقيه. شعر يشترط فيه أن يصل إلى السمع بدون عوائق، سهل الفهم والاستجابة.

إن الإشكال، سببه الاختلاف في الحكم على مصطلح المعرفة، الذي استقر في عرف الشفاهية العربية بالعلم مجردا. إلا أن الأمور لم تبق على حالها، حيث أن شاعر الصنعة بدأت معالمه تؤثر في تشكل وعي الشاعر الشعبي، الذي بدأ يقتحم مجالات معرفية وعلمية قربته من الفكر الكتابي. وأن القول الشعري أوسع وأعقد وأعلى من الآراء الذوقية المحافظة، التي تتقوى بالانطباعات والتعميمات والآثار المروية. إن الصنعة في أرقى معانيها وأبعادها، هي مسؤولية الإنسان فيما يعمل ويسلك وينتج. مقيدة بالإتقان والبراعة. ثم إن جمال الصنعة، لا يأتي هكذا بدون جهد وتدبر وتمييز ومقارنة وإدراك وحضور وإجادة. لأنها في عمقها عمل وحرفة وتقنية.

لأن الشاعر يملك نواصي القول البليغ، فإن الصنعة كذلك معلم كتابي ورؤيوي وحداثي وحضاري. ثم إن الشاعر الموصوف بصنعة فنه –حتى وإن كان ينتمي إلى ما يسمى بالشعر الشعبي –يكون أكثر دراية بطبائع الإنسان وأسرار العالم، على محدوديتها، لأنه يعتقد بوعي وممارسة بإمكانات الخرق والعدول والاختلاف. يستوعب ثقافة الآخر –ولوعلى مستوى التوظيف المعجمي–علما أنه لا يملك السعة، التي تلاحظ في المعجم الشعري الفصيح. ويكمن الخلل التوظيفي في بساطة أفاق التجريب. مضافا إليه صلة الفصيح المتينة بالمؤسسات العلمية والثقافية والرسمية مع شهرة بعض

أسماء الشعراء الذين عرفوا– بوعي وحضور–كيف يتخطون المحلية إلى رحاب من الانتشار والسيادة أوسع، على نحوما يعرف عن محمود درويش ونزار قباني، اللذين برهنا عمليا على أنهما شاعران مبدعان، يملكان ثروة ثقافية ومعرفية تراثية وحداثية. فالشاعر الأكثر بحثا عن فضاءات السعة والحركة، لا يجد حرجا في اعتماد ثقافة هذا الآخر، وحتى المباهاة بها.

يكشف الاشتغال على النصوص الشعبية الراهنة، أن الشاعر لم يعد مجرد متلق لإبداع الأول ولشروط التلقي السائدة، بل شرع يوسع من لغة السليقة وتجربة الكتابة التي تسند حصن الطبع من حيث هوأصل القول وقطبه، مثلما يذهب أبوحيان التوحيدي في إعلانه: " إن الصناعة بشرية مستخرجة من الطبيعة التي هي إلاهية، ولا سبيل لقوة بشرية أن تنال قوة إلهية بالمساواة. فأما التشبيه والتقريب والتلبيس، فيمكن أن يكون بالصناعة شيء كأنه ذهب أوفضة، وليس هوفي الحقيقة لا ذهب ولا فضة[12]". أضحت الصنعة ترجمة حقيقية ووافية للنزعة الكتابية ومقولات الإضافة والاتساع (الإبداع)، التي تكون فيها الغلبة للمركب على البسيط (لغة ومضامين) والباطن على الظاهر، والحضور على الغياب (الحضور تراثا وحداثة ورؤى). إن هذا المنحى المختلف، يصفه جابر عصفور مادحا وداعيا، لأنه: " وعي مغاير، وبنية إبداع مختلف وطريقة مناقضة في التلقي إنها وليدة معنى مديني ينطوي على التعدد والتباين ويفارق البساطة الوحيدة المرجع، ويرتبط بالنظر العقلي المتأني ويتحدد بالفكر الحواري. الذي يتأسس بتفاعل نظائره ونقائصه وهي قرينة علاقات إنتاج إبداعية تستبدل بآليات السماع تبصر العين، وبالطبع الصنعة، وبالارتجال معاودة النظر وبالإنشاد الجمعي التلقي الفردي، وبالأنا الجمعية التي تختزل المجموع. الأنا الفردية تنقسم على نفسها انقسامها على غيرها" [13].

إن الذي يؤخر انتشار القول الجميل – فصيحا كان أوشعبيا–يتمثل في غياب الحوار أو محدوديته. الحوار صانع للاختلاف والإبداع والرؤى والأفكار والحجج والقناعات والمبررات. وكم هي حاجة شعراء الشعر الشعبي لهذا السند الذي يفتح لهم آفاقا واسعة للحركة والإبداع، بتفعيل الخيال ومواصلة

الكتابة، فضلا عن مزايا الرقي الذوقي والعقلي، نشأة وتكوينا. إن الإشكال الذي ينبغي أن يحسم هوفي الصلة بين الطبع والتكلف وبين الصنعة والتكلف. لأن التكلف، يعطل فعل الطبع والصنعية على السواء. انه في دلالته المعجمية العقيدية لا يتضمنها. من هنا تتأتى ضرورة إعادة النظر، بل مراجعة معايير تأليف الشعر عموما والحكم عليه، باستثمار البحوث، التي تختص بفحصه وتقريبه من المتلقي، والتركيز على التحولات النوعية، التي أصابت المنتوج الشعري الشعبي الجزائري، الذي تكشف بعض نصوصه، على أن الشاعر أصبح يملك حاسة فلسفية، قائمة على الملاحظة والتجربة والنظر إلى الأشياء. إنه لم يعد يرضى بما يمليه عليه طبعه الحاضر في تشكيل جمالية القول والمقول، بعد أن توسعت مداركه فالشاعر المثقف مزود بمعارف مؤسسة، هي هدف من أهداف سلطة المعرفة على الذوق العادي الذي لا يريد أن يتغير لأنه يوهم آخر بأنه ثابت ولو أنه لا يطرح أسئلة كالتي تلاحظ ضمنا وتصريحا في مقولات الفصيح كما حدث لمؤسسة المتن المرجعي العربي منذ العصر العباسي. في هذه الحالة على الشعر الشعبي ألا يتجه جاهدا إلى مجرد إصدار حكم ذوقي جماليا. وليس غريبا أن يبادر الشاعر الشعبي الأكثر ثقافة وتعليما بقراءة المناهج الأدبية يفد منها في تطوير أدوات كتابة نصوصه.

يظل السؤال الآتي عالقا: من يقرأ هل المثقف والمتعلم الذي يتقصى؟ أم الذي لا يتهيأ على هذا؟ وهل يظل مكتفيا بتجربة الطبع والبديهة، على نحو ما عرضها الآمدي في موازنته بين الشاعر العالم والشاعر غير العالم. هذه الموازنة التي مازالت قائمة، تستقطب نصها في بعدهاالشفاهي وسياقها التاريخي. إنها موازنة تنطبق أيضا على ظروف إنشاء القصيدة الشعبية، ومن يؤلفها ولمن هي موجهة أساسا. يقول: " فإن كنت –أدام الله سلامتك – ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحل واللفظ وكثرة الماء والرونق فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة... فأبو تمام عندك أشعر لا محالة " [14]. إن الشعر من حيث هو مقولات وآراء تعترضه أحوال تحول

دون النهوض به لأنها لا تنأى عن الرتابة والتكرار والمشابهة. أحوال ينقلب فيها إلى نمط خطابي يتوخى فيه الإقناع لا الإمتاع وتأسيس الرؤى. لهذا فإن الشاعر الشعبي يحسن به ألا يعطل ملكة الخيال عنده ليقتصر إبداعه على اختيار أوزانه وقوافيه وأصواته ليدلل على أنه يتوافر على حاسة غنائية عالية، يجتهد المتلقي في وصفها ومدحها، كما مدح ابن قتيبة والآمدي المنهج البدوي الأعرابي في القول والمقول.

يحفل الشعر الشعبي بمقومات النص الفصيح، القطب والأنموذج ما يؤهله للمصاحبة، التي لا تشترط المنافسة، ولا تصدر عن نزوع إقصائي. إذ الشاعر لديه إستراتيجية في بناء عمله لا سيما في الإنتاج الذي يطغى عليه العنصر الشفاهي كالاستهلال بالحمد والصلاة والتسليم على الرسول الكريم، حتى كاد هذا أن يتحول إلى عرف بديل عن طلل البادية في عالم الارتحال والحلول (البسملة كما تؤكد بحوث شعبية جزء أساس من بنية النص) بغية ربط السابق باللاحق. هذا الربط الذي أسهم بشكل ملحوظ في إخراج نصوص الشعر الشعبي من كونها لا تعدو أن إنتاجا حصل وثبت إلى كونها حالة إنتاجية لا تتوقف ولا تنتهي. إنه الرأي الذي قالت به الناقدة جوليا كريستيفا في بحوثها النصية، حيث تحول عندها مصطلح النص: " إلى مجال يلعب فيه ويمارس التحويل الابستيمولوجي والاجتماعي والسياسي" [15]. لما يفيض به من مزايا، تؤهله للانفتاح والتعددية، فهو: "خطاب متعدد ومتعدد اللسان ومتعدد الأصوات غالبا..."[16]. إن الشاعر الشعبي مضطر– حداثيا–أن يغير مثلما تغير العالم بالعولمة وتكنولوجيا الاتصال والتواصل، التي يقول عنها أدونيس إنها: " عقيدة التطور"[17]. إلا أن العولمة لا ينبغي أن تشكل عائقا يحد من:" التأكيد على القيم المؤسسة للكائن الإنساني المحافظ على هويته. وهذه القيم هي الإبداع، الشعر، الحب، الصداقة والجمال" [18] ليحافظ الإنسان على إنسانيته، التي تحميه من أن يصير مجرد آلة تتحكم فيها برمجة فاقدة لحرارة الإحساس بالأخر وتلك مهمة لا يعجز الشعر من حيث هو فطنة وشعور عن أدائها على الوجه الأمثل.

2 هل يخرق الشعر الشعبي التلقي الشفاهي؟ ما يثيره سماع الشعر الشعبي من استجابات وأحوال في المعرفة والإمتاع، يمكن أن ينظر إليه في ضوء ملاحظات ذاتية –ليس من باب سوق الحجج بأحكام مسبقة – واجتهادات ذات صفة جماعية، في الربط والتحليل. أرى أنه ليس بحاجة إلى إعادة بعث محاولات التأصيل لنظرية القراءة وجمالية التلقي التي تكرر تواترها في نصوص التوثيق بشكل عملي، وأحيانا لمجرد الإحالة. من هنا كان تبرير النزوع نحو البحث في علاقة المتلقي، كحضور وأثر وإسهام في مقاربة الخطاب الشعري وبخاصة الشعبي منه (حفاظا على التسمية المتداولة). واستنادا إلى قناعات التحول والاجتهاد والإضافة، التي تتصل عضويا بكل من عمل الشاعر وعمل المتلقي، سامعا أم قارئا، بحجة أن أكثر رواد الشعر الشعبي، هم من الطبقة البسيطة في فهمها وتحليلها وتبريرها.

عندما يتهيأ الشاعر للقول فإن ذلك ليس من قبيل الصدفة، أن يقصد إلى ما يسمعه أويقرأ له حتى في الموضوعات الأكثر ذاتية وخصوصية، حيث لا تلبث أن تظهر صورة الآخر وبإلحاح في صياغة لغة التصور أو الموقف. ويأخذ الأمر سعة وجدية، حين يكون التفاعل والتواصل على أعلى درجة من الحضور والقناعات. هنا يشعر الشاعر بجدوى ما يكتب ويعاني ويكابد. وكم كان الشاعر في أبجديات التراث الأدبي والنقد يسعد لما يقوم مخاطبا جمهوره (تغمره سعادة التفوق). وفي الاتجاه الآخر–وليس على النقيض– فإن المتلقي يسمو ذوقه بالكلام الجميل إلى حد الارتباط المتكامل. ينفتح الشعر بالسماع والقراءة ويتمكن. والشاعر قبل التأسيس الحضاري والعمراني، كان يتخذ من (الإنشاد) في الأندية والمجالس الخاصة والعامة، وسيلة عملية ومثمرة في العبارة عن نضجه واستواء أدوات الإبداع فيه – الشاعر الشعبي، لا يختلف في هذا المضمار لأن حلقات السماع ومجالسه وأيامه، تتشابه وتتكرر–كان المتلقي في الشعر الفصيح يعلق ويعقب ويبدي امتعاضا أواستحسانا. وكان الشاعر وهوالذي يبادر أحيانا بإبداء الرأي من ذلك خطاب مروان بن أبي حفصة، للغوي والنحوي يونس بن حبيب: " قد قلت شعرا أعرضه عليك؛ فإن كان جيدا أظهرته

وإن كان رديئا سترته"[19]. إن الشاعر الشعبي تعنيه القضية في الغالب، حيث أنه تعود أن يقول والمتلقي يسمع ويطرب أو يتعجب في أكثر المقامات والأحوال (يفهم)– على وفق الموضوع وكيفيات صياغته لاقتراحه – لكن هل كان يتوسم في الآخر الذي يتوجه إليه بالخطاب، الخبرة والإنصاف والثقة في الفهم؟

احتل (الإنشاد) مقاما رفيعا، واتصل اتصالا مباشرا بالسماع، الذي عده الإمام الغزالي: " أول الأمر"[20]. بل إن الجاحظ ذكر أن الله تعالى قد: " جعل اللفظ للسامع"[21] وفيه يصدر حكمه. ولأهمية الإنشاد، وضعت له شروط، تتمظهر في: " فهم المسموع وتنزيله على معنى يقع للمستمع ثم يثمر الفهم والوجد، ويثمر الوجد الحركة بالجوارح"[22]. ولوأن القصد هنا يكمن في أثر الخطاب الشعري الصوفي. الشاعر بحاجة إلى سماع الآخر إليه. والمتلقي تنفتح أحاسيسه وفؤاده وجوارحه بالقول البليغ. إنه بالسماع يتسع الشعر، معجما وتراكيب وصورا ومضامين، ويتمكن حتى في غياب النظرة الكلية المتأنية. أما الإنشاد فإنه نهج الشاعر في التعريف بمنتوجه والدعاية له فضلا عن عناصر الارتجال والبداهة في مواجهة جمهور، يفترض أن يكون متذوقا وعارفا. والمتلقي ذاته لا يرغب في سماع صوت لا يستسيغه ويطرب له. وكل شاعر فاقد للإنشاد، لا يكون شاعرا رسميا في منطق المؤسسة الشفاهية، مهما تكن نوعية المهارة في التأليف والصقل.

تطرق أدونيس–والأمر ينسحب على الشعر الشعبي–إلى ما يحكم الإنشاد بالسمع استنادا إلى تداوله في تلقي الخطاب الشعري الجاهلي: " إن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله"[23]ذلك تواتر ذكره وتردد في كثير من مصادر البلاغة والنقد دليلا على القول والنظم مع الإشارة إلى حضور المقياس الأخلاقي في ذكر مساوئ الغناء والنظم والتلحين والطرب. مع أن الغناء، الذي هو ضرب من الاستقبال، استخدمته الثقافة الشفاهية في تقويم الإيقاع إذا شذ عن العادة في السماع. كما أنه عد أثرا من آثار ثقافة المجتمع وميوله ومعارفه. لكن هذا لم يحل دون تأكيد الربط بين الشعر والتطريب، إلى أن صار معلما له في التواصل مع الأخر.

ولهذا قرر ابن الجوزي أن:" إنشاد الشعر لا يطرب كما يطرب الغناء"[24]، لان الغناء مشروط بالآلات، التي تظهره وتميزه، هنا كانت حاجة الشعر الشعبي، كذلك إلى الغناء والترديد والحفظ. لأن الغناء يضمن له حضوره وتداوله وشدة أسره. السامع لمأثورة (حيزية) مغناة من شيوخ الأغنية الجزائرية أمثال عبد الحميد عبابسة ورابح درياسة، يقف على أهمية الألحان في شيوع الإبداع الفني. لهذا فإن الإنشاء مقترن بطبيعة الصوت، الذي يتكفل بتأديته، إلى جانب لغة النص نسيجا واستواء. وقد أكد الجاحظ أن الصياغة الجميلة مدعاة إلى قوله وإنشاده[25]. كما استحضر أدونيس خطاب الفرزدق لعباد العنبري، بعد أن سمع إنشاده، فقال: إنشادك يزين الشعر في فهمي[26]. وهنا تتدخل مهمة الشاعر الشعبي: هل ينظم الشعر ليمتع به أم يعلم به؟

قد يكون المتلقي الواحد سببا في تنميط القول والمقول. ولأن الأدوات تختلف قربا أوبعدا، فإن السماع المتعدد والقراءات المتعددة، سبيل إلى انتشار الشعر الشعبي وتبنيه وتفضيله والمفاخرة به في المجالس. مع ضرورة مراعاة المقام الذي يفرض على الشاعر أن يحسن القول ويتقن بلاغته ليكون القصد واضحا، مما يعضد أوجه القرابة بين البلاغة والتلقي. ذكر المبرد أنه: " قيل للعتابي: ما أقرب البلاغة؟ قال: ألا يأتي السامع من سوء إفهام القائل، ولا يأتي القائل من سوء فهم السامع"[27]. فالبلاغة أن يبين الشاعر ويفصح ويعدل عن العادي والنمطي، حيث أنه: " متى تشاكلت الأقاويل الشعرية مع إدراك السامع لفحوى الخطاب، كانت البلاغة وكان البيان"[28]. والأمر سيان بالنسبة للشاعر الشعبي، الذي عليه أن يبحث عن الوسائل العملية والمثمرة التي تكثف الاستجابة والرضى والانشراح والاجتهاد في بلوغ مقاصد المتلقي وأحواله النفسية.

يهدف الشعر الشعبي، وبخاصة في بداياته الأولى–وهذا أمر طبيعي–إلى تمكين المعنى بلاغيا واجتماعيا. لهذا لابد أن يكون عل قدر من الفطنة والذكاء والبراغماتية في معرف ومطالب الآخر الجمالية والذوقية –وإن لم تصل هذه المطالب إلى مراتب التفسير والتحليل، مقارنة بالفهم– كيف يمكن استغلالها في الاستئثار بكيان المتلقي ورضاه، على الرغم من أن الشفاهية بإملاءاتها

وشروطها ومواصفاتها وعاداتها، ما تزال تتحكم في القول وطرائق استقبال القول، وتحد من استثمار أدوات الخرق والعدول، التي ترتبط بمصطلح (الصنعة)، عندما يتأتى الكلام في وعي الحضور و الاختيار الناجم عن تحولات المفاهيم والمعارف في حضارة العصر الراهن ومكاسبها النوعية.

تتحدد قيمة المسموع أو المكتوب من الشعر الشعبي، بطبيعة الغرض، الذي يكون سمة لشاعر ما، هجاء كان أو فنونا أخرى كالمديح والغزل والوصف أو الشعر المخصص لبيان المبادئ الدينية أو الوطنية أو تلك النصوص، التي جعلت من الثورة الجزائرية ملهمها الأول (الشعر الشعبي الجزائري) أو أشعار تترجم عن حضارة العصر وعلمه وتقنياته. إلا أن ثبات المعنى لا يتيح للقائل أن يضيف ويتفوق. والمتلقي ذاته، لا يروقه دائما ثبات الأشياء العينية، التي ليست ثابتة بالأصل والتي تكرس هيمنة السابق على اللاحق، ليتنازل القول الجميل والبديع عن حلاوته وبريقه ومتعته والإلتذاذ به. إن المتلقي في خضم المدونة الكتابية – منذ عصر الخلافة العباسية –أضحى يفرض منطقه على غير شاكلة الشفاهي بأحكامه الجزئية والنسبية. إنه ليس مستهلكا سلبيا فاقدا للرأي والمبادرة. فقد إنحاز مباشرة إلى خبراته في الاستقبال والتذوق والمعرفة باللغة. وهي أمور لا يتراجع بها الطبع الفطري، بل إنها تجيز له أن يواصل حضوره، ولوفي أعقد الأحوال. ما دام الأمر المنشود، هو الإسهام الفعلي في تكوين هوية للنص الشعري موضع القراءة والتحليل، ولا يتعارض مع مقولة (سلطة المتلقي) على كتابات الإبداع والاختلاف والإضافة، وهوما بدأ يتعامل معه الشعر الذي ظهر فيه وعي الاجتهاد والإصرار بينا مقبولا، وبخاصة من السامع الذي ظل لمدة طويلة مرتهنا بقيود النزعة التبسيطية. أقحم هذا المتلقي نفسه بمحاورة كثير من نصوص الشعر، ونبه الشاعر إلى مواطن الخلل فيما يؤلف من لغة وينشئ من تصورات ومواقف وأغراض.

ناقش شكري المبخوت وظيفة المتلقي (يسميه المتقبل) بمعايير نصوص النقد العربي التراثي، أن الشعر لا يذكر بدون الآخر، الذي هو محور مقاصد القائل، به ينفتح القول ويتمكن. فان النقاد التراثيين يرون: " أن المتقبل موجود على نحو من الأنحاء في النص. فهو يسهم في

فرض البنية التي يجب أن يكون عليها القول... يمسي بمقتضاها معيارا من معايير الجودة وبلوغ المحل الأسمى من الأدبية. إنه متقبل ضمني واعتباري متصور ترسم هياكل النص الموضوعية ملامحه" [29]. ليست الأشعار واحدة في المرتبة فصيحة كانت أم شعبية، فمنها ما ضرب في الآفاق (قصيدة حيزية، قصيدة رأس بنادم...). ومنها ما راوح مكانه وظل حبيسا في زمانه وذات قائله، لسبب بسيط وهو أنه لم يبلغ مصاف جمال الصنعة، فعزف عنه المتلقي، الذي إن غاب سقط الشعر في الحرفية والتوشية والتجريد، الذي يلتبس به المقول على متلقيه.

إن البحث عن وسائل الاختلاف، هو عدة الشاعر، التي يروم بها إلى إرباك أفق انتظار المتلقي، وليس فقط مرضاته. لذلك أكدت جمالية التلقي، كما أراد لها روبرت ياوس:" أن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى أن يخالف المعايير التي نحملها عن موضوع ما... إن العمل لا يفي باستمرار بما ننتظره أو نتوقعه منه، لأن الزمن والظروف تغير معاييرنا"[30]. وهذا إقرار منطقي وعقلاني في الحكم على الأشياء المتغيرة في الأصل. وهي حال عدم كفاية الشفاهية بشروطها وأساليب تقديرها للإبداع الأدبي–هذا يشجع الشعر الشعبي على الارتقاء كتابة ونظرا وإدراكا وتلقيا وانتشارا وتمكنا –ومن هنا حدثت عناية ياوس بالمتلقي الذي لن تكون للعمل الأدبي هوية بدونه. لقد ربط تطور الأدب وفهمه به. إن كل شيء عنده: " إنما يتم من خلال (فهم) سابق للمقولات الأساسية للنوع في شكله وتيماته وأسلوب لغته. أي أن الأعمال المؤسسة إنما تطور في نوعها من خلال تراكم (الفهم) والقراءات المتعددة[31]. في حين اتجه فولفغانغ آيزر إلى إضافات أخرى حيث نراه يركز: "على فهم المعنى في إطار مرجعي"[32]. من خلال فهم المعنى في إطار العلاقة النصية بين المتلقي والعمل الأدبي. وقد لا يبدو الأمر مبررا في الشعر الشعبي قبل أن يتأثر بعلوم العصر ومعارفه ومناهجه وأنماط سلوكه. إن المتلقي، الذي يسعى أولا إلى البحث عن سبل المطابقة. كما يسعى في الآن نفسه إلى تثبيت فكرة تمكين المعنى وبوسائل بلاغية تراثية، حيث: "أن العرب اعتقدوا أن الأساليب التي تدرسها علوم البلاغة... هي وسائل مختلفة، غايتها تمكين المعنى"[33].

لقد اعترضت الشعر الشعبي أحوال من الرقي والسعة في تمكين المعنى، بجمالية صنعته وإلهام طبعه. وعلى المستوى البلاغي كان التشبيه الأداة السائدة، أما الآن أصبح التشكيل الاستعماري في خرق المتداول ظاهرة مميزة. وبالتالي تخطى الشاعر المعاصر شروط المتلقي وتوقعاته الأولى(المطابقة)، وكأنه يطلب من المتلقي أن يعيد النظر في ذوقه وأساليب فهمه. إنها نقلة جمالية وإبداعية على شرط الوضوح والبيان والسهولة، ذلك أن الاستعارة:" واحدة من أهم وسائل الكسر اللغوي الإبداعي للقواعد، فهي تنتهك المفردة من أجل توسيع مداها الدلالي باستخدامها في سياق غير مألوف أو بطريقة لم يسبق الإتفاق عليها" (34).

هل الشاعر الشعبي– راهنا–ملزم بولوج باب المجاز وفتحه على مصراعيه قراءة ونظرا، لحاجته في معرفة الأشياء والعلائق؟ حتى يكون قوله نادرا تطبعه طرافة وغرابة كأن يؤالف بين المتباعدات (قوة الشاعرية والشعور). إن الشعراء يختلفون: منهم من يعمل بجدية، يثابر ليضيف، كأن يحول المجرد إلى فعل شعري، أو يجعل من العادة متعة وإثارة. لا يتحقق هذا الإصرار والأمل، إذا اعتقد هذا الشاعر أنه قد نضج واستوى عوده نهائيا، فهو في مقام المنافسة والمناصرة. إلا أن هذا لا يعني ومن خلال القراءة الأولية، وفي كل الظروف، أن الشاعر الشعبي قد تحكم في ملكات القول البليغ (الجميل والعالي) وأنه صاحب رؤية إبداعية في التحول النوعي من التشبيه (الشفاهي المحسوس) إلى الاستعارة (الكتابي المجرد)، ولوأن النص الصوفي الشعبي اختص برؤية وإشارات أكبر. ما يلاحظ سماعا وقراءة، أن الصور البلاغية، أصابها اتساع فصارت القرينة بعيدة بعد أن كانت قريبة وقوية (علاقة المشابهة)، وبخاصة حين أصبح التشكيل الشعري الشعبي عامرا بالتداخل الايجابي مع أنماط الخطابات السردية كما يتبين من البعد المسرحي للأشكال القصصية، وإن كانت الغلبة هنا لأصوات بأعيانها: صوت الشاعر أوالمرأة أوالممدوح أوالفارس أوالمداح، الذي ينفرد في محافل الشعر الشعبي بخصوصية لا نظير لها. إنه الوجه الثاني لصوت الطبع، ونافذة واسعة للإعلام والدعاية في تثبيت مكانة النص وصاحبه لقدرات ملحوظة في الجذب الجمالي صوتا

وجسدا. يتحكم في السامع بشكل سحري، كأنه يقيده، فلا يسمح له بالحركة خارج الحلقة التي هوعمادها، ولاسيما في أشعار المغازي والبطولات والمآثر. يعرف متى يبدأ أويتوقف أويواصل ومتى يفاجئ (يملك معرفة تلقائية بمستويات النص الشعري، كيف يعلو الأثر والعجب).

تثير البحوث المتخصصة، إلى هيبة المستعمر الفرنسي من حلقات المداح، التي يقيمها ويتجمع فيها الجزائريون، ليفضح لهم خطر فرنسا على الوطن والدين واللغة والاقتصاد. إنه معلم شعري في تعضيد التواصل الاجتماعي. علم الناس أن الجهاد رسالة مقدسة، وأن الجزائر وطن لا بديل عنه. المداح قيمة إجرائية في صنعة الشعر وخرق المطابقة، مضافة إلى عنصر الإنشاد والإلقاء. ويكاد يكون حالة ثابتة في الكسب المادي والامتلاك الشفاهي، مع أن معارفه ومعلوماته – مقايسة بالشاعر–محدودة. بيد أن السؤال بالشعر، كثيرا ما ضيق الدائرة، إلى حد الاختناق على الشاعر والمداح على السواء وقلل من شأنهما. إذ كيف أن يسألا دون إخلاص في الإحساس والقصد، ودون إيلاء كبير الأهمية للحالة الاجتماعية والمادية للإثنين. إنه إصرار غير مبرر – كان ينبغي التريث في الحكم بمقتض الحقيقة لتصحيح المعلومات والرؤى–في أن يكون الشاعر نائبا عن الأحاسيس يصوغها، دونما زيف أو مبالغة، وعليه لا يجوز أن يكون على نحوما يؤمن عبد الرحمن شكري: "مثل أولئك الذين يقيسون إجادة الشاعر بعدد القصائد التي نظمها في مناسبة أوحدث، مما يدل على فساد الأذواق ومهانة الشعر التي حولت مهمته إلى مصنع للأوزان"[35]. إلا أن مبررات الكسب المادي مقبولة في سماع قصص المداحين. ثم إن الأكثرية من الجمهور الحاضر، تنبىء عن اتجاه يكاد يكون واحدا في الذوق والفهم مما قلل من حركية الشعر الشعبي إذ تعرض لضرب من التهميش، جعله شكلا من أشكال المهرجانات والأعياد الوطنية والدينية، حتى يمكن القول، إن الشاعر الشعبي في مراحله الأولى، هو شاعر الذاكرة، ما دام ليس مستعدا ولا معنيا باستغراق الأشياء على صعيد التواصل مع الحضارة بعلومها ومفاهيمها وتصوراتها. مع أنه يملك خبرة الحضور والإلقاء، إذا تعلق الأمر بالبديهة في القول، مقارنة بالاختلاف الذي يتجسد

عمليا بتجديد العلاقات والرغبة في إزالة الألفة. انه لا يكفي أن يبرهن الشاعر على أنه مصدر في المعرفة والأخبار والقصص والمعاني ووحدات اللغة، ليقال عنه إنه فحل في خلد الثقافة الشفاهية بل هو كنظيره في الشعر الفصيح، حقيق به أن يستغل المعلومة، لا أن يرددها مباهيا، هجاء ومدحا وغزلا أو تاريخا، في شكل خطابات مكرورة.

اتخذ الشاعر الشعبي من التاريخ أداة لبعث قصص وأحداث وبطولات ومنجزات. واختلف الشعراء في توظيفه، إلا أنه نظم وتخصص: "لا يمكن استخدامه إلا بقدر ما يؤثر في شروط الإبداع ويلعب دورا في توجيه الحقل الشعري ويحفز على بروز الاتجاهات"[36]. يذهب محمد بنيس في إحدى محاضرته إلى القول إن: " العمل الأدبي هو الذي يلتزم فيه الكاتب بالمحافظة على حرية الإبداع على المفاجئ، على المجهول"[37]ولا يحصل ذلك بالنسخ والمعاودة، بل بالاختلاف والتغيير والإضافة، وهي صفات يتكفل بها جهد الصنعة ورؤاها وتقنياتها، خصوصا أن " بناء العمل الأدبي يعتمد عدم التساوي بين عناصره المختلفة، أي أن البناء ليس ثابتا، بل هوحركي..."[38]. مما يعني أن الشعر ينطوي على أسرار وبناءات، ليس من السهل استغلالها في إقناع القارئ أوالتكهن مسبقا بسحر التأثير والتوجيه، ولأن المسألة تبقى إشكالا: كيف يفهم النص؟ إن هذا الإشكال له صلة بالمسار التاريخي في نشأة الشفاهية وأثرها، في استمرار تداول الشعر الشعبي، إذا ارتبط الأمر باحتفالات ومهرجانات، يباغت فيها النص متلقيه بظهوره إنفتاحا ومرونة واستيعابا. ما جعل الشفاهية، تتشكل تشكلا مغايرا لإنتاج تحولات في الفهم والعلم. حدث هذا للشعر الفصيح في بدايات الجمع والتوثيق، حيث اعترضه عارض الظهور والخفاء على الرغم من كثرة الرواة المشتغلين به لصلته بالبعد الرسمي. ثم إن الإحاطة–بإقرار من العلماء والرواة– بكل الشعر، مما يعجز عنه البحث والجهد، لأسباب متداخلة وموضوعية وغير موضوعية، لخصها ابن قتيبة في الآتي: " والشعراء المعروفون بالشعر عند عشائرهم وقبائلهم في الجاهلية والإسلام أكثر من أن يحيط بهم

محيط أويقف من وراء عددهم واقف، ولو أنفذ عمره في التنقير عنهم واستفرغ مجهوده في البحث والسؤال...هذا إلى من سقط شعره من شعراء القبائل ولم يحمله إلينا العلماء والنقلة "[39].

تطرق الأستاذ أحمد الأمين إلى الأدب الشعبي، مادحا ومقدرا جهد قائليه المسهمين في إثرائه وتنويعه، ليعلن أنه: " أصبح من المسلمات بأن الفنون الأكثر تعبيرا عن حاجات الوجدان الشعبي وعن الهوية والثقافة الوطنيتين"[40].أما عدم عناية الباحثين والدارسين –وهم جزء محوري في فكر التلقي وتحفيزه وتوجيهه–إلى مقامه وثقله، ليأخذ مكانا يليق به، فإنها غير مبررة في رأيه وهي:" بعيدة عن الموضوعية، تبررها مواقف إيديولوجية بحتة لا علاقة لها بالبحث العلمي"[41].وكان هذا الموقف سببا وخيما في ضعف تداوله وتبنيه، اذ: " أهمل وضاع منه أكثره لم يحفظ منه سوى القليل الذي حافظ عليه بعض الرواة..."[42]. إن الاجتهاد بين ابن قتيبة وأحمد الأمين، يكاد يتطابق في تحميل الآخر–ولعل كثيرة ومتباينة إلى حد ما – ما اعترض الخطاب الشعري من مثبطات، حالت بينه وبين تداوله إمتاعاواقتداء.

ليس الإشكال الحقيقي في تهميش أدب أوخطاب في حقب زمنية معينة، أوبمحاولة الضغط عليه بدعوات وبأمثلة نمطية، تستغل كتحفظ وجيه في سؤال الإبداع. إذ إن هناك عنصرا آخر كثر الخوض فيه وهو الارتكاز المسبق على معيار المفاضلة والترجيح. يلام فيه عناية الشعر الشعبي بالمضمون (المقول المرجعي)–بصرف النظر عن حمولته الإيديولوجية–في غياب جودة صنعته الجمالية. لهذا هاجم الباحث أحمد الأمين هذا الحكم وعده ضعيفا، تفنده المنظومات الشعرية الخالدة لعبد الله بن كريو والسماتي ومصطفى بن إبراهيم، لصدورها عن تجارب ثرية وجادة، تجمع بين خصوصية القول وخصوصية الوطن [43]. قد يفقد هذا الخطاب عموما وضوحه وخواصه البنائية والبلاغية، إذا نزع إلى الإيديولوجي أوحاول أن يبشر بموقف اقتصادي أو إنساني، وهو الذي تخصص في الجزائر مقاومة وثورة وكفاحا وبناء ومنجزات لاسيما إذا كان هذا الشاعر يعتقد أنه

يملك حرية البوح والجرأة – دون رقيب– بمعتقده وانتمائه بشكل صريح، لتطغى مقاصد المؤلف على مقاصد النص الجمالية.

احتضنت الشعر الشعبي الجزائري وجدانات وأفكار وشخصيات ومؤسسات ومواقف، ودون أن يذهب التفكير – إلا فيما ندر – إلى منافسة الفصيح الذي احتضنته الأحوال نفسها، وبشكل أكثر رحابة. ولوأن أحمد الأمين له رأي آخر–لا يخلومن أثر التخصص والمعايشة – يرفع فيه من منزلة الشعر الشعبي، ليكسب سلطة، وأنه ليس أقل شأنا في التلقي والحضور. بل إن علائقه بالفصيح لها من الصدى والأثر، ما يثمنها: " خاصة وأن كبار الشعراء الملحون الجزائريين كانوا بين أفراد النخبة ذات الثقافة التقليدية العربية الاسلامية، وكان بينهم من شغل مناصب مهمة مثل القضاء، من أمثال المنداسي وعبد الله بن كريو ومصطفى بن إبراهيم... بل إن منهم من كان ينظم شعرا في الفصحى وبالدارجة بنفس المستوى كالمنداسي"[44]. وأورد نظما للمنداسي أبان فيه عن تأثر بين بمعلقة شاعر الثقافة الشفاهية امرئ القيس.

يقول المنداسي:

طال الليل لوصل سلمى هل من فجر ما شطك بعذاب قلبي ديجور

أينما رمت أخرك يلقاني صدر مثل البحر من أولك واقف محصور

غطى السهل ظلامك الساجيوالواعر ما ير جالك منتهي وأنا معذور

جد بصبح فريح كم ياليل تدر بدرا يرك الزهر تتجلى وتغور[45]

إن الأمر طبيعي، ولا يحمل أي إساءة إلى إبداع الشاعر الشعبي والتفكير الشعبي، لأن الشعر –في الأساس– طبع واستثناء واجتهاد في خرق العموم وتطويق المشابهة (صنعة). وعلى نحوما يظهر فرق توظيف الصورة البلاغية (الليل) بين امرئ القيس والمنداسي حيث اقتنع أحمد الأمين أن المنداسي تخطى ببراعة، صور الإحباط واليأس ليتخذ من الليل صورة تنبض بالحركة وتتزين بالألوان المتلألئة[46]. وهذا تحول ملحوظ باتجاه الكتابة والإضافة، يتجذر أكثر في الحداثي

من الشعر الشعبي الجزائري ويتعذر معه الاحتجاج للمكرور والمطابق، من حيث هو عبارة عن تواصل مع الأصول، من وجهة نظر متدنية لا متعالية.

إن تواصل الشعر الشعبي في راهن القول مع المتلقى، تترجمه قصائد كثيرة لشعراء حداثيين، كونوا لأنفسهم طبقة كتابية (صنعة) باستغلال تعدد الثقافة وتنوع مراجعها. حصل هذا مع الشاعر ابن كريو الذي يكشف ما ألفه عن كنوز وأسرار وجهود، تلاحظ أيضا من الباحثين والنقاد، أمثال الباحث الأكاديمي الأستاذ عبد الحميد بورايو. وفي هذا استعلاء حتى على البعد الاصطلاحي الذي يجعل الشعر الشعبي أقل شأنا من الفصيح (شعر النخبة) الذي يحمل السمة الأرستقراطية في أغراضه وبلاغته ومعجمه ونقده.

ثم لم يظل – شعبيا– بسيطا، وهو الذي أسهم بفاعلية في إماطة اللثام عن التفاوت الطبقي، دون أدلجة فكرية، ثم لا يعقل –هكذا–أن يكون أي مجتمع مجهزا سلفا لقبول آراء تهمش بنوع من الاستخفاف أعرافه وشريعته وفهمه. إن الشاعر الشعبي، حتى وإن ازدرى خمول المجتمع وسكونه وعدم قابليته على التغيير، لتحسين وضعه الاقتصادي فانه لا ينفصل عنه ولا يتعالى. إن الباحث في هذا الحقل الإبداعي والمعرفي، ليس نقيضه منه أن يراجع المسلمات والمعارف السابقة والقائمة، لهذا الخطاب.

إن الرغبة في تحول نوعي، بفعل محاولات التجريب والعدول عن معهود التلقي وتوقعاته المتواترة – دون فجوات–لا تعني أن الشعر الشعبي الجزائري – مثلا–يفتقر إلى الاحتفالية والانشقاق عن تفاصيل الحياة اليومية المؤطرة بمناسبات تشارك في توطيد البحث التاريخي. حينما يأتي الكلام في كيفيات الإحساس والتفاعل، فإن الشعر عموما كما يؤمن أحد الباحثين في مجال الأدب لشعبي: "لا يتناول الحدث بوصفه مستقلا قائما بذاته، أوبوصفه منجزا، وإنما يتناوله بصفته حركة وسيرورة أي بوصفه حدثا رمزا[47]. فلا عجب أن يكون موردا ثريا يحفل بالتحدي والرفض والتمرد، ويكرس الوحدة والترابط والتفاعل. ومن ثم:" كان التواجد في كامل أنحاء الوطن عامل وحدة شعبية، برزت

في الإبداع الذي واكب تحركات الجماهير هنا وهناك معبرا عن مآسيهاوآلامها وآمالها[48]".وبما أن الإسلام هوعقيدة الأمة الجزائرية وحصنها المنيع الضامن لوحدتها وتماسكهاوجهادها وإبداعها فقد أكثر الشعراء من ذكر فضائل هذه الشريعة وفعلها في اندحار أطماع الغزووالاستغلال والهيمنة. من ذلك، أن مفهوم الجهاد الذي اتخذ أيضا بعدا وطنيا في رأي الأستاذ غيثري سيدي محمد، عند شعراء الشعر الشعبي، تلقيا ونفوذا: " أخذ قيمته من القداسة التي يحتلها عند المسلمين وماله من أجر عظيم في الدفاع عن الوطن. فالجهاد عندهم مصدر الهام البطولات وسر الانتصارات ولذلك كان للشعراء مصدر إلهاومكمن الإبداع، فهوأداة تحرير الوطن وهووسيلة توحيد الأمة في الوطن العربي[49]" من ذلك ما نقله الأستاذ عمر ديدوح، عن أحد الشعراء طالبا من الآخر إخباره وإعلامه بأحوال أبناء الوطن:

يا اتصال يا خويا وأعطيني لخباري

القومي والرومي أشعلوا في النار

الجندي مسكين أكافح ليله ونهار[50]

إن المؤسسة العربية – مجردة من عيارات الترجيح والغلبة –هي أيضا أحد بناءات الوحدة الوطنية. والشعر الشعبي الغالب، صيغ بها، مع فروق في استغلال أصولها ومعجمها وتراكيبها وتقنيات بلاغتها، حيث يرى الأستاذ غيثري أن: " المتتبع لألفاظ اللغة العربية المستعملة في الشعر الشعبي يجدها تعود في عمومها إلى أصول عربية، بل إن الجذور الواردة فيها هي عربية فصيحة، وإنما يكمن الاختلاف الوارد بينهما في النطق عادة...[51]". ومثل هذا التلاقي والإفادة، يعزز رغبات المتلقي في السماع والقراءة، لا سيما إذا كانت معلوماته بالعربية –قواعد وممارسة –تحفز على المبادرة بالتحليل والمقارنة.هذا بالإضافة إلى اختلاف بعض الألفاظ وتعذر معرفة معانيها الحقيقية أوالمجازية دون سند معجمي– لأثر البيئة مصدر الكتابة –وهوما يضيق من عمق إمكانات التأثير في التلقي، مع القناعة المبدئية بأن الشاعر الشعبي الحداثي الأكثر

إنتاجا وتنوعا، لم يعد مشدودا إلى ثقافة البعث والمعاودة. كما أن الشاعر الشعبي الجزائري، لم يغلب معجمه اللغوي، لأنه في أشعار المناسبات الوطنية ومهرجانات الثقافة، يفكر خارج المرجعية المقيدة.

لا يقنع الشاعر المبدع بالمعلومة كيف تصل إليه – هوبمثابة المتلقي–وممن تصل إليه لأنه يؤكد على معرفة دقائق الأمور، ودون أن يرتد إلى سارد وإخباري للأحداث والوقائع. يتجلى الفاصل، حين يبادر في البحث عن مناحي بناء المعلومة بتخطيه لتفاصيل الخاصة، التي هي في السائد موتيفات ذات دعائم دينية أووطنية أواجتماعية، مع أفضلية عدم تغييب التداخل بينها وسواها في تفكير الشاعر، إلى أن أصبح الأمر نهجا راسخا في عرف الثقافة الشفاهية الشعبية. وهذا يعني أن الطبع ليس لديه السلطة الكاملة والنهائية في قيادة عملية التأليف والتخطيط لها. ثم إن الأمر لا يذعن لعامل الصدفة والتلقائية في وقت بدأ البحث في وعي الكتابة (الصنعة) يأخذ مسارا منظما، ينتصر فيه الاختلاف على المماثلة والمسلمة والحضور على التبعية والرسوخ في فهم النصوص من زاوية حداثية. يتواصل البحث، تلقيا وتبنيا، بتعقيب أحد الباحثين على بعض التوجهات، فيؤكد أنها محدودة في أفقها، حتى في فهم القصد المنهجي من مصطلح (الأدب الشعبي)، للحد من قيمه الجمالية والاجتماعية. من ذلك مشكل النسبة. يقول مبررا ومحتجا إن: "عدم انتساب الأعمال الشعبية إلى قائلها ربما تعود إلى أن الناس لم تهتم بالمؤلفين، بل قصر اهتمامهم على النصوص، من هنا سقطت الأسماء وبقيت النصوص...[52]". بل إنه يقرر: " أن تعريف الأدب الشعبي بمجهول المؤلفوالأدب الرسمي بمعروف المؤلف غير سليم، لأن معرفة المنشئ لا تطعن في الشعبية كما لا تثبت الرسمية[53]. وهذا ما لا ينسجم معرفيا ونقديا مع الفكر البنيوي اللغوي الذي عني بوصف الخطاب الشعري، من خصوصياته اللغوية والتقنية (النصية)، رافضا أي ربط له بالمقولات السياقية، ومنها شخص المؤلفالذي قال بتهميشه وموته في إطار مركزية الوظيفة الجمالية في مقابل نظيرتها الإبلاغية التي تجعل الشعر يقال ليستهلكه المجتمع كمنتوج جاهز ومنته وكامل. إنه لكي

يحافظ الشعر الشعبي على كثير من أسماء مؤلفيه وعلى وجه الخصوص في المنتوجات الحداثية (الكتابية)، التي تجعل مقولة إن الفصيح معروف المؤلف لا تستقيم، استنادا إلى فلسفة القراءات النصية. يقول رولان بارت، إنه لا بد دائما من أن: "نحرر الأثر الأدبي من إرغامات القصد. ونلتقي مجددا بالدرجة الأسطورية للحواس. إن الموت، بمحوه توقيع الكاتب يؤسس جوهر الأثر الذي هولغز[54]". وحتى يحرر الباحث هذا الأدب من نزعات الإقصاء، اعتقد أن النص الشعبي، منبعه جهد فردي لفنان موهوب[55]. ويتفاعل مع فضاء هذا الأدب، منافحة وانتماء، إلى أن يقول: " إن الأدب الشعبي هوالأدب الرسمي بلغة عامية ملحونة[56]".في ظل التراجع عن التعامل الفعلي بقواعد العربية وأصولها وأشكال ممارستها، يأتي هذا الصنف من الخطاب ليحمس المتلقي بمبادرة قراءته والتمتع بهوالبحث فيه. وهوما يسعف على الاعتقاد به وانتشاره، ليمثل هوأيضا سلطة قائمة. وإذا كان الإشكال في لغة هذا الأدب وإيقاعات شعره، فهل هذا يجعله في رتبة الفصيح؟

إن الرغبة العملية في التعريف بهذا الأدب وتحليله وتقديمه في صورة أكثر إشراقا وأثرا وبالتركيز أيضا على عناصر التحويل فيه والتواصل معه، من شأنها أن تسهم في نشره بطباعته وتوزيعه وإغراء المتلقي بالاقتراب منه لاقتنائه وتبنيه بالدعاية له. وبخاصة أن الشاعر الشعبي تحركت آلته الإبداعية والاجتماعية والاقتصادية، فبدأ يعشق القول في مخترعات الحداثة وأنماط اللباس والأكل، قبولا أورفضا. ولوأنه أحيانا لا يتميز من الشعر التعليمي والوعظي في فضح السلوكات وتعرية أنماط التصرف بغرض التنبيه والتنوير والتخلي، وبلغة إشارية، أكثر منها إيحاء وخيالا. لهذا تكثيف الكتابة النقدية والتحليلية في توصيف الشعر لشعبي، حق مشروع في عالم التأليف الحداثي، وفي مقولات العولمة الاقتصادية والتقنية. ويبقى أخيرا، السؤال شاهدا على واقع الشعر الشعبي: هل مسألة طباعته، يمكن أن يتكفل بها ماديا الشاعر نفسه؟ أم مرتبطة إجراء بمعرفة دور النشر؟ وهل هي تشجع على طباعة الشعر الشعبي مقدرة في ذلك الرصيد المادي

طلبا وعرضا، من باب أن هذا المنتوج سلعة ذات طابع تجاري تحتكم إلى شرط جودة صنعة التأليف والإخراج لتبرير قراءته وتبنيه مما يكسبه شرعية مبررة.

خاتمة: على ضوء محاولات رصد علاقة الخطاب الشعري الشعبي بالاحتكام إلى عاملي الاختيار والإضافة، فإن هذا الصنف من الخطابات ينطوي على ممارسة إبداعية مستقلة عن بديهيات الضوابط القارة التي لا تملك القدرة على مواجهة التحولات النوعية التي تمثل إضافة معرفية وجمالية لهذا الشعر والتي من شأنها أن تسهم في انتشاره فتتداوله الألسن والأسماع والقراءات وأبحاث التخصص بالدعاية والنشر (البعد التجاري والمالي). من هنا يمكن القول إن الشعر الشعبي بصنعة الاختلاف والمعرفة قابل للارتحال إلى فضاءات إبداع الاجتهاد الذي تستقطب به منجزات الإنسان الأدبية والنقدية.

الهوامش:

1- بول ب. آرمسترونج، القراءات المتصارعة/ التنوع والمصداقية في التأويل، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت 2009، ص 178.

2-المرجع نفسه، ص 79.

3-المرجع نفسه، ص 177.

4-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، م8، دار صادر بيروت (د. ت)، ص 232.

5-المرجع نفسه، ص 232.

6-أبو عثمان عمروبن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج 4، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل' بيروت (د . ت)، ص 33.

7-جابر عصفور، قراءة محدثة في ناقد قديم (ابن المعتز)، مقالة في مجلة فصول، م6 ع1 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985، ص 113.

8–أبوعبد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، الموشح، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965، ص 249.

9–علي أحمد سعيد أدونيس، ديوان مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت (د.ت)، ص 61.

10–أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد، كتاب فصل المقال، تحقيق ألبير نصري نادر، دار المشرق، ط 5، بيروت 1987، ص 27.

11–ينظر: أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق محمد عزت نصر الله، المكتبة الثقافية بيروت

(د.ت)، ص 146.

12–أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ج 2، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، دار المكتبة العصرية، بيروت 1953، ص 39، 40.

13–جابر عصفور، الشفاهية والكتابة، مقالة في مجلة العربي،ع 432، س 37، وزارة الإعلام، الكويت 1994، ص 77.

14–الحسن بن بشر بن يحي الآمدي، الموازنة، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد القاهرة 1944، ص 11.

15–جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء 1997، ص 13.

16–المرجع نفسه، ص 13.

17–علي أحمد سعيد أدونيس، الهوية غير المكتملة، ترجمة حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1 دمشق 2005، ص 45.

18–المرجع نفسه، ص 45.

19-المرزبانين، ص 74.

20-أبو حامد بن محمد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج 2، دار القلم، بيروت (د.ت)، ص 246.

21-أبوعثمان عمروبن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 1، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت 1969، ص 45.

22-المرجع نفسه، ص 263.

23-علي أحمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972، ص 245.

24-جمال الدين أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي، تلبيس إبليس، تحقيق أحمد حجازي السقا، مكتبة الثقافة الدينية القاهرة (د.ت)، ص 341.

25-ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 66،67.

26-ينظر: علي أحمد سعيد أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط 2، بيروت 1989 ص 9.

27-أبو العباس محمد يزيد المبرد، الكامل في اللغة والأدب، ج 2، تحقيق تغاريد بيضون ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت 1989، ص 406.

28-شكري المبخوت، جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، دار الحكمة تونس 1993، ص 18.

29-المرجع نفسه، ص 15.

30-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، ط 1، عمان 1997، ص 102.

31-المرجع نفسه، ص 139.

32 -المرجع نفسه، ص 151.

33 –المرجع نفسه، ص 68.

34– ارمسترونغ، القراءات المتصارعة، ص 100.

35–ينظر: عبد الرحمن شكري، مقدمة ج 4 من ديوانه، جمع وتحقيق نقولا يوسف، منشأة المعارف، ط 1 الإسكندرية 1960، ص 289.

36–جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ دار توبقال، ط 1 الدار البيضاء 1996، ص 51.

37–محمد بنيس، ضرورة الأدب في البحث في العلوم الإنسانية، محاضرة ألقاها بجامعة محمد الخامس أكدال منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 2010، ص 15.

38–المرجع نفسه، ص 21.

39–أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، الشعر والشعراء، ج 1، طبعة دي غويه، مراجعة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت (د.ت)، ص 8، 9.

40–أحمد الأمين، مظاهر الشعر الشعبي الجزائري أصوله ووحدة مصادره، مقالة في مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، أعمال الملتقى الوطني، (تيارت 2002)، الجزائر 2005، ص 83.

41–المرجع نفسه، ص 84.

42 –المرجع نفسه، ص 84.

43–المرجع نفسه، ص87.

44–المرجع نفسه، ص89 ،90.

45–المرجع نفسه، ص91.

46–المرجع نفسه، ص 91.

47-عبد القادر خليفي، الشعر الشعبي البطولي ودوره في وحدة المجتمع، مقالة في مجلة المجلس الأعلى للغة العربية أعمال المتلقي الوطني، (تيارت 2002)، الجزائر 2005، ص 128.

48-المرجع نفسه، ص 129.

49-سيدي محمد غيثري، شعر الثورة وأثره في توجيه الوحدة الوطنية، مقالة في مجلة المجلس الأعلى للغة العربية أعمال الملتقى الوطني (تيارت 2002)، الجزائر 2005، ص 397.

50-محمد ديدوح، الدور الإعلامي للشعر الشعبي في تفعيل المشاعر الوطنية، مقالة في مجلة المجلس الأعلى للغة العربية، أعمال الملتقى الوطني (تيارت 2002)، الجزائر 2005، ص 357.

51-غيثري، مقالة، ص 393.

52-علي بولنوار، في مصطلح الأدب الشعبي، مقالة في مجلة معارف، ع 4، عدد خاص ببحوث الملتقى الدولي الثاني (النص والمنهج)، جامعة البويرة 2008، ص 203.

53-المرجع نفسه، ص 204.

54-رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغاربية للناشرين المتحدين، ط 1، الدار البيضاء 1985، ص 65.

55-ينظر: بولنوار، مقالة، ص 205.

56-المرجع نفسه، ص 216.