النظرية الشفوية وتطبيقها على الشعر الجاهلي والشعبي من خلال نماذج مختارة

The Oral Theory and its application on the pre-Islamic and popular poetry through selected models

د.أحمد قنشوبة-جامعة الجلفة
(*guenchoub72@yahoo.fr*)

مُلخّص البحث

اهتمت النظرية الشفوية في دراستها للشعر الجاهلي وللشعر النبطي الشعبي على التقاليد الشفوية التي يتم من خلالها إنتاج القصيدة وتداولها بين المبدع والمتلقي، مراعية في ذلك الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية التي طبعت عملية الانتاج والتداول. وانطلاقا من التشابه الواقع بين القصيدة الجاهلية والقصيدة الشعبية الجزائرية الحديثة، فإننا سنحاول أن نطبق بعض مقولات هذه النظرية على مدونة جاهلية ومدونة شعرية شعبية جزائرية، لنرى مدى صلاحية هذا المنهج للتطبيق على هذين المتنين الشعريين، هادفين في الوقت نفسه إلى محاولة الوقوف على القواسم المشتركة بين الشعر الشعبي والشعر الجاهلي.

Abstract

The Oral Theory was concerned in its examination of the pre-Islamic poetry and popular Nabati poetry with the oral traditions by which the poem is produced and circulated between the creator and the recipient, taking into consideration the historical, social and cultural circumstances, which stamped the process of production and deliberation. On the basis of the similarity between the pre-Islamic poem and modern Algerian folk poem, we shall try to apply some of the arguments of this theory to a pre-Islamic poem and an Algerian folk poem to see the validity of the application of this approach on these two poems, and at the same time, we shall try to identify commonalities between folk poetry and pre-Islamic poetry.

لقد وقع اختيارنا على المنهج الشفوي ومحاولة تطبيق بعض مقولاته ومبادئه على المتن الشعري الشعبي الجزائري الملحون، من أجل الوقوف على أهمّ التقاليد الشفوية التي تغلب على القصيدة الجاهلية من جهة، والقصيدة الشعبية الجزائرية، التي رغم الحضور القوي لذات الشاعر الشعبي فيها، إلا أن ثقافة الشاعر الشفوية والسياق التداولي لها -والذي هو في الأغلب الأعمّ سياق شفوي- غلب على الشعراء، ودفعهم دفعا إلى أن يراعوا دائما -بشعور أو بدون شعور- حقيقة أنّه سيؤدي القصيدة واقعا أو افتراضا أمام جمهور متلق حاضر.

والحقّ أنّ نظرية الصّيغ الشفوية (Oral formulatic) التي تأسست على يد ميلمان باري، المتخصص في الأدب الكلاسيكي، وألبرت لورد أستاذ الأدب السلافي هي من أهم النظريات التي ربطت الفولكلور بالأدب.

وقد اعتمد مؤسسا هذه النظرية على دراسة قدرات الفنان الشعبي، وأسلوبه في الأداء؛ كوسيلة أساسية لدراسة الملاحم والشعر القصصي(البالاد)، والشعر الرومانسي، والحكايات الشعبية. وقد أراد أن يبرهن على أنّ الملاحم اليونانية المشهورة؛ كالإلياذة والأوديسا إبداع شفهي، استخدم فيه هوميروس الشاعر المعروف أشكالا صياغية، تشبه إلى حدٍّ كبير أساليب الصياغة الشفهية المعروفة لدى منشدي الملاحم المحدثين.

وبعد وفاة باري عام 1935، أكمل تلميذه لورد بحثه، الذي شاركه فيه أيضا، ليصدر في عام 1960 كتابه المشهور (the singers of tales) الذي طور فيه نظريته القائلة بالقدرات الإبداعية للفنان الشعبي، والتي تتمثل في حفظ الفنان ذخيرة من الصّيغ الشفوية، وعددا من الوحدات العروضية، ومجموعة من القصص، ومنهجا في التأليف، يساعده على ارتجال ملاحمه الطويلة، التي ربما جاوزت آلاف الأبيات.[1]

بين الشفهية والكتابة:

هناك فروق واضحة بين عالم الشفوية وعالم الكتابة، إن على مستوى التفكير، أو على مستوى الأداء، ومن أهم هذه الفروق:

-كل من اللغة المكتوبة واللغة الشفهية تفرض على مستعملي اللغة جملة من الاعتبارات المختلفة، من حيث كيفية الإحداث؛ إذ لدى المتكلم من المؤثرات مصدرها نبرة الصوت، وملامح الوجه، وأشكال الوقفة، والحركات..

-المتكلم لا يوجّه أداءه هو فقط، بل كيفية وقوع ذلك الأداء في نفس المتلقي، وليس لديه مع ذلك كله تسجيل دائم لما ذكره سابقا، كما أنه لا يملك أية ملاحظات مدونة، تذكّره بما يريد قوله لاحقا..

-يتميز نظم اللغة المحكية بكونه أقلّ إحكاما من اللغة المكتوبة؛ فاللغة المحكية تضم عددا كبيرا من الجمل غير التامة، وتأتي غالبا في شكل وصلات بسيطة متعاقبة، من أشباه الجمل..[2]

-وتتميز اللغة الشفاهية باحتوائها عددا غير قليل من المتعلقات.

-في اللغة المكتوبة علامات لغوية كثيرة، تستعمل لصنع العلاقات بين الجمل المتممة الموصولة: عندما / في حين / بينما، إضافة إلى العطف مثل: و، لكن، ثمَّ.

-كثرة الكلمات القائمة على الوظيفة الانتباهية بغرض إقامة الاتَصال بين طرفي الخطاب.[3]

-في اللغة المحكية يؤدي السياق والمقام دورا في الخطاب الشفوي، ويملأ الفراغات، ويبرِّر عدم حضورها: حين تجاهل الخليفة هشام بن عبد الملك علي زين العابدين، قال له الشاعر الفرزدق:

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته*** والبيت يعرفه والحلّ والحـــرم

هذا ابــن خير عبـــاد الله كلهــم*** هذا التقي النقي الطاهر العلم

إذ يؤدي السياق المقامي للشاعر والمتلقي والحاضرين دور تعريف المقصود بكلمة: هذا..

الشعر الجاهلي والتقاليد الشفوية:

تحضر في المتن الشعري الجاهلي عدة مؤشرات وخصائص، تدل على شفويته، منها ما يتعلق بالخصائص الشكلية للنص، ومنها ما يتعلق باللغة الموظفة والمعجم، ومنها ما هو متعلق بالمضامين الحاضرة في نصوصه..

-كما يفسر ذلك هيكل القصيدة، من حيث الاهتمام بحسن المطالع، لجعل السامعين أكثر شوقا، لتتبع ما يعرض عليهم الشاعر من بضاعة شعرية، جمالها أو قبحها يتوقف -إلى حدّ بعيد- على حسن الأداء، وبراعة الاستهلال. ثم هناك ظاهرة التخلص أيضا، من حيث أنها أداة تنبيهية للانعطاف الذي يحدث في موضوع القصيدة، وهو في ذاته تقليد شفوي يدلّ على التقاليد الشفوية للقصيدة. وكذا ظاهرة الخاتمة، إذْ عُني الجاهليون كثيرا بها، وأمعنوا في تجويدها؛ لأنها آخر معنى يبقى في الأذهان، وفي الشعر الجاهلي نهايات جميلة أعجبت النقاد قديما، ومن ذلك قول تأبط شرا:

لتقرعن على السنّ من ندم *** إذا تذكرت يوما بعض أخلاقي

أو في قول امرئ القيس:

ألا إنَّ بعد العدم للمرء قنوة *** وبعد المشيب طول عمر وملبسا

وأوجز لبيد حكمته في إحدى قصائده، فقال:

وإنا وإخـــوانا لنا قـد تتابعوا *** لكالمغتدي والرائـح المتهجر

هل النفس إلا متعة مستعارة *** تعار فتأتي ربها فرط أشهر[4]

-ثم في مستوى آخر هناك الوحدات الموضوعية، التي تتراكم (الثيمات) في القصيدة: الطلل - وصف الرحلة - وصف المرأة - وصف الناقة -.. والتي يستدعي بعضها أحيانا البعض الآخر، فتصبح مع الوقت والعادة رموزا وأدوات وتقاليد جاهزة للتعبير عن مشاعر معينة (حزن - حنين - تعبير عن ضياع - تعبير عن قلق وجودي...).

-تواتر الصيغ الإنشائية والخبرية في المقدمة الطللية، التي تتخذ اتجاها واحدا نحو إحداث حوار في الطلل، يدور حول الديار وأصحابها، وإعلان الشوق للراحلين عنها.

-وجود صيغ شفوية تتكرر في القصيدة، ويعتاد عليها الشعراء بوصفها تقاليد شفوية، أو قوالب جاهزة، تساعد على التذكر والارتجال[5]، مثل قولهم: قفا نبك - بلغَا - أبلغ - ألا من مبلغ؟ - لمن طلل؟ - لمن الديار؟ لعمرك..خليليَ

امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقوله في قصيدة أخرى:

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان *** ورسم عفت آياته منذ أزمان[6]

وقول امرئ القيس أيضا:

لمن طلل أبصرته فشجاني *** كخطّ زبور في عسيب يمان[7]

ثم قول زهير:

لمنْ طللٌ برامةَ لا يريمُ *** عفا وخلا له حقبٌ قديمُ لمن طلل[8]

وقوله:

لَعَمْرُكَ ما قَلْبي إلى أهْلِهِ بِحُرْ *** وَلا مُقْصِرٍ يَوْماً فَيأتِيني بِقُرْ [9]

وقول النابغة:

لعمرك ما خشيت على يزيد *** من العجز المضلل ما أتاني [10]

وقول زهير:

لعمرك والخطوب مغيرات *** وفي طول المعاشرة التقالي[11]

وقول النابغة الذبياني:

ألا من مبلغ عني حريما *** وزبان الذي لم يرع صهري[12]

وقال عامر بن الطفيل:

ألا من مبلغ عني زيادا *** غداة القاع إذا ازف الضراب[13]

وقال بدر بن حذار:

أبلغ زيادا وحين المرء مدركه***وإن تكبس أو كان ابن أحذار[14]

وكذا النابغة:

أبلغ بني ذبيان أن لا أخا لهم *** بعبس إذا حلوا الدماخ فأظلما[15]

ويقول زهير:

أبلغ بني نوفل عني وقد بلغوا ***مني الحفيظة لما جاءني الخبر[16]

- تظهر الشفوية أيضا في العناية بالموسيقى الداخلية للقصيدة، كما هو الحال في معلقة زهير مثلا، وهي التي بنيت على الظهور، والتكرار الواضح لحرف الميم في القصيدة كلها، ويكفي أنْ نلاحظ البيت الأول لنكتشف ذلك:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ *** بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ

- بالإضافة إلى ظاهرة التكرار، التي تظهر خاصة في الرثائيات الجاهلية، كقول المهلهل يرثي أخاه كليبا:

ذهب الصلح أو تردوا كليبا *** أو تحلوا على الحكومة حلا

ذهب الصلح أو تردوا كليبا *** أو تذوقوا الوبال علاً ونهلا

ذهب الصلح أو تردوا كليبا *** أو نذيق العداة شيبا وثكلا

ذهب الصلح أو تردوا كليبا *** أو أذيــق الغداة شيبان ذلا

وهنا يصبح هذا الشعر الشفوي تمثيلا لطقوس الموت والرثاء في المجتمع العربي آنذاك، والتي تعتمد أساسا على تعداد مناقب الميت لإثارة الأشجان..

- ارتباط كثير من قصائد الجاهليين بطابع المناسبة[17]، التي تنعكس إذا لاحظنا جيدا في ظاهرة تقسيم الشعر الجاهلي إلى أغراض لها علاقة بمناسبات إنسانية ترتبط بالفرد والمجموعة: رثاء (مناسبات الأحزان والموت) – فخر (مرتبط خاصة بالانتصار في الحروب) - شعر العمل - الحداء - المدح (التكافل الاجتماعي، من خلال مدح الكرم خاصة).

- قدرة الشعر الجاهلي على تصوير المجتمع العربي، حيث اختلاط الذاتي بالموضوعي بالاجتماعي، ولهذا قيل إن الشعر ديوان العرب. وهي من خصائص الشعر الشفوي: الذي يقوم عادة على احترام النظام القبلي، وعلى الطابع البدوي القائم على الحل والترحال، ومراعاة الأعراف والتقاليد، وحضورالأبعاد الأنثروبولوجية والبعد العقائدي.. وإذا أردنا أن نضرب مثلا في قدرة الشعر الجاهلي على تصوير بعض المظاهر الأنثروبولوجية العربية، فستسعفنا كثير من الأمثلة؛ كقول امرئ القيس يصف فرسه:

لَهُ أَيْطَــلا ظَبْيٍ وساقا نَعــامَةٍ *** وَإِرْخاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ
كأنّ على الْمَتْنَيْنِ منهُ إذا انْتَحَى***مَداكَ عروسٍ أو صَلايةَ حنظلِ
كأنّ دِماءَ الهــادِياتِ بنَحْــــرِهِ *** عُصَــارَةُ حِنَّــاءٍ بشَيبٍ مُرَجَّلِ
فَعَنّ لنــا سِرْبٌ كأنّ نِعــــاجَه *** عَــذارَى دَوارٍ في مُــــلاءٍ مُذَيَّلِ

فهنا كلام عن بعض الطقوس الممارسة في المجتمع الجاهلي (عذارى دوار في ملاء مذيل)، وظاهرة دماء الهدي، واتخاذ الحناء من قبل الرجال وسيلة لإخفاء الشيب، ومداك العروس، وهو حجر أملس، يدق به الكحل.

- الاعتماد على السياق الوجودي يدفع مثلا إلى ظاهرة التراكم؛ تراكم الأوصاف[18]؛ مثلا في قول امرئ القيس: مكرٍّ مفرٍّ مقبل مدبر معا..

- طريقة الشاعر الجاهلي في التشبيه من حيث حشد كثير من التشبيهات المتراكمة من جهة، وكذا الانسياق وراء المشبه به، ووصفه بدقة وتركيز، حتى يكاد المتلقي ينسى أحيانا المشبه الذي هو الأصل، وهذا من آثار الشفوية المحكية، التي لا تستطيع العودة إلى الوراء، ومراجعة ما يتم إنتاجه من كلمات.

الشفوية في الشعر الشعبي:

اعتمد الشعر الشعبي الجزائري في مرحلة طويلة من عمره على الأداء والتناقل الشفوي، الذي ضمن له الانتشار والرواج في الأوساط الاجتماعية والشعبية، ولهذا فلا عجب أنْ نجد كثيرا من مظاهر هذه الشفوية حاضرة ماثلة في نصوصه.

ولعل أول ما يطالعنا من هذه المظاهر بمجرد سماعنا لنماذجه هي هذه العناية الكبيرة بمقدمات القصائد، التي تدل على بعض التقاليد التي كان يؤدَّى الشعر وسطها (اجتماع الناس للتفرج على أداء الشاعر في مناسبات معينة)، حيث نجد في استهلال القصيدة كثرة الكلمات القائمة على الوظيفة الانتباهية، بغرض إقامة الاتَصال بين طرفي الخطاب، كقول شاعر ورقلة بن تريبة بلخضر[19] في بداية إحدى قصائده:

لا تامن يا صاحبي في الدهر اشيان*** زاد نقـــص في اصحابو

أو في قصيدة أخرى يبدؤها بالقول:

الدهر يا صاحبي تنقص*** واسقى الملاح كي الدخان المرعوب

لا تامن فيه كي ينكس*** ياسر من حد زلبحو جابو مكبوب

أو قول الشاعر السماتي[20]:

يا خوتي راعوا ترى كانش حاكم***ومدرس علم النسا يعرف معناه

هذه الحوارية التي يريد الشاعر أن يخلقها مع الجمهور المتلقي ترتبط بلحظة حاسمة في القصيدة، هي البداية أو الاستهلال، حيث يتمثل الشاعر لحظة اللقاء ومواجهة الجمهور. ولهذا فهو يعطي كلّ الأهمية في مقدمة القصيدة للوظيفة الاتصالية الاستئناسية، فيضع الخطاب في موضع حواري، ليقع التلاحم بين نفس الشاعر ونفس المتلقي الذي يتقمص روح الشاعر.[21]

نلاحظ هذه الشفوية أيضا في بنية التخلص التي يوظفها الشعراء الشعبيون حين ينتقلون من مقدمة القصيدة إلى ما يمكن أن نسميه موضوعا أصليا في القصيدة، فالملاحظ أن هذه « التخلصات تتخذ شكلا خطابيا، يفترض -من خلاله الشاعر- وجود مخاطب حاضر أمامه،

يتواصل معه، فهو لا ينـي يستعمل الأدوات والرسائل والعلامات الأسلوبية التي تجعل هذا المتلقي المستقبل للرسالة الشعرية حاضرا بعقله وعواطفه في عوالم القصيدة، مشدودا إلى مجالها. وفي هذا الجزء من القصيدة قد لا يهتم الشاعر بوجود علقة بين الموضوع أو الجانب الذي طرحه في الاستهلال وبين ما ينوي الانطلاق في عرضه، بقدر ما يهتم بتنبيه المتلقي بأنه جاد في الانتقال في عرض موضوع قد لا تكون له علاقة بالمقدمة، كي يحشد هذا المتلقي فكره وعواطفه نحو هذا القسم الجديد في القصيدة»[22]، على نحو ما نجده عند الشاعر محمد بن عزوز[23] من سيدي خالد، في قصيدته التي يقول في بدايتها:

باسمك يا معبود لابياتي ننظم*** نبدى ذا الميزان وجبت هـــواه
أزكى صلاتي على زين الخاتم*** ماحي كل ذنوب من هو يترجاه
الآل والاصحاب يا غاني عمم*** واللي تابعين كـــل آخر باسماه

ثم ينتقل الشاعر بعد هذا الافتتاح الذي يمثل انطلاقا بالبسملة والصلاة على النبي وصحبه والتابعين، فيقول:

يا سايل نوريك ذا المعنى وافهم***واستخبر ما نظم الشاعر بغناه
تنسى الهم اللي انت منه مهتم*** كم من هايم في همومو نسيناه
هذا الشي مكتوب ربي بيه حكم*** في تاريخنا حل بينا وادركنـــاه

يوظف الشاعر هنا علامات أسلوبية ذات طابع شفوي تواصلي، من قبيل (يا سايل نوريك، واستخبر) اللتان تضمنان استمرار عملية التواصل مع المتلقين، لا سيما وأن هذه العملية تتم وسط التقاليد الشفوية، التي تحكم لحظات التلقي مع ما يرافقها من صعوبات، إذْ إنَ «الشفاهة هي القدرة على التواصل مع الآخرين، وإثبات الذات، ولكن ليس بوسع أي كان ممارسة ذلك، فهي(أي الشفاهة) مواجهة مفتوحة، لا نظام ولا فتيا لها، ولا مكانا محددا»[24]. مثل هذا نلفيه عند شاعر آخر، هو التونسي بن الزبير[25] من سيدي خالد، في قصيده مدح الخالديات، ينطلق من النداء الموجه إلى الحمام، طالبا منه أن يسدي إليه معروفا (مزية)، مادحا إياه بشتى أنواع المدح، محذرا إياه من أخطار الطريق ومصاعبه حين يقول[26]:

ياحمـــامنا دير مزيـــه*** ها الحـــر ولد الدونـان
من قبيل مرسول انبـيا*** صيروك شـــاو الزمـان
ونحذرك تـــاول ليـــا*** شوف هاك تعطى الامـــان!
الطيور راهم قطعيـــه*** والعقـــاب ضربـو مكَان
القريش ناقـل موذيـــه*** سدرى زنـــــادو يخـــشان
والقليز ذاته طرحيـــه*** راه يفوت رمشه الاعيان
روح سير قبل الضحويه*** شورهم امّال الديـــوان

وعلى الرّغم من أنّ الشّاعر يشير في الجزء الموالي إشارة غير واضحة لموضوع قصيدته في قوله:

يا بـــنات مـــول المهريه *** ايلا تـــغيثونى بالقـرآن
ذا الوعد كي طال عليّ *** انـا فنيت والحال اشيـان
اطلقوا رسامي بالنـيه *** قولوا لي اَمس في الامان
بجـــاه ربى مـــــــولايا *** عالـــم الخفايا يا سلطان
انا مسيت لابـــاس عليّ *** راح قاع الضر اللي كان

لكن الانتقال الحقيقى من المقدمة التى تعدّ في نظر الشاعر تقليداً وعرفاً لا بدّ منه في القصيدة يتمّ بشكل واضح، من خلال الاستئناف الذي يعطي القصيدة نفساً جديداً، يغرى المتلقّي بالانتباه من جديد إلى ما سيبدعه الشاعر فى أبياتها، لا سيما وأنَ «المنطوق الشفاهيَّ يكون قد تلاشى بمجرد أن يُنطق به»[27] يقول الشاعر بعد ذلك:

دون نجيب نا لفظ غنايا*** ظروك بغيت نبدا الغيوان
على بنات خـالد ياخويا*** والكـــلام طب ومـــيزان
مثيلهم جبـي الحيحايـه*** والغزال يفلى الاسـحـان

تظهر هذه الشفوية في خاتمة القصائد الشعبية أيضا، إذ يلاحظ اهتمام الشاعر الشعي بها في بناء قصيدته، باعتبار أنّ الخاتمة هي آخر ما يطرق آذان السامعين، وبها يؤطّر الشاعر قصيدته، ويصنع لها بناء مغلقا؛ ويشعر المتلقّين بانتهائها، وتوقّف عمليّة الدفق الشعريّ، وبخاصّة في ظلّ التقاليد الشفوية، التي كثيرا ما تحكم عمليّة إبداع القصيدة، أو

على الأقلّ تحكم عمليّة التواصل بين المبدع والمتلقّي. فكما يرى الشاعر أنّ الإشعار ببداية القصيدة ضروريّ من خلال المطالع، فإنّ الإشعار بالنهاية يحمل الأهميّة نفسها، وقد يتعدّاها أحيانا، «فهو قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى من الأسماع، وسبيله أن يكون محكما؛ لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان أوّل الشعر مفتاحا له؛ وجب أن يكون الآخر قفلا عليه».[28] حتّى إنّ كثيرا من الشعراء قد يذكّرون المتلقّين بنهاية القصيدة باللفظ الواضح، كأن يقول أحدهم: أنهيت القصيدة، وما شابه ذلك من العبارات الدّالّة على ختم القصيدة. مثال ذلك ما نلفيه عند الشاعر السماتي في قصيدته [29]:

يا حاذق الاطيار*** لله ديـــر مزيّـــــه
لتوربة المخـتار*** نعطيك ذي الوصيّه

إذ يقول في خاتمتها:

انتهت ذا الأبيات*** في ذي الحجّـــات
وكان يوم يـات*** وانت افهم معنـايا

إلى آخر أبيات الخاتمة التي تبلغ ثلاث رباعيّات.. ومثاله أيضا خاتمة الشاعر ابن الزبير التونسي في مدحه لسيدي خالد والخالديات (نساء بلدة سيدي خالد) في قصيدته التي ينهيها بقوله:[30]

وابن الزبير جاب القصيّه *** على بنات صيد الويدان[31]
ذا ان شـــا الله يشفـــع فيّا *** ما نشوف صهـد النيران[32]
أنا وذا الجمع الدايـــر بيّا *** الوالدين وزيـــد القربـان[33]
والصلاة على سيد رقيه *** يا ســـــلام في كـل زمـان[34]

إذ إنّ قوله:"وابن الزبير جاب القصيّه"، أو ما معناه أنّ الشاعر قد نظم القصيدة وفرغ منها، فهذا القول إشعار لفظيّ بختم القصيدة وإنهائها..

وقد لاحظ غسّان حسن أحمد الحسن في أطروحته عن الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية أنّ هذا التركيز على ذكر

انتهاء القصيدة هو نوع من الخواتيم التي عرفت أيضا في القصيدة النبطيّة في شبه الجزيرة العربية، وهو يبرّر ذلك بأنّ «الشاعر يعتمد أساسا على الرواية الشفوية، ثمّ إنّ مجالس الشعر يدور فيها الحديث من شاعر إلى آخر، فلا بدّ من إشعار الجالسين بانتهاء القصيدة، ليستعدّ غيره.. هذا علاوة على أنّ السامعين من عادتهم أن يقولوا للشاعر في ختام القصيدة "صح لسانك"»[35].

كما أنّ الشاعر في اتجاهه هذا يرى ضرورة تأطير شعره ببداية ونهاية واضحتين معلومتين، حتى يتحققّ في نظره مفهوم القصيدة الكاملة المحكمة البناء. ولعلّ هذا ما يفسّر ظاهرة أنّ كثيرا من الشعراء الشعبييّن أو رواتهم العارفين بتقاليد رواية الشعر الشعيّ يأنفون كثيرا من تجزيء القصيدة، ومن رواية أجزاء منها فحسب دون النص الكامل للقصيدة من بدايته إلى نهايته، إذ تجدهم ينزعجون كثيرا إذا طلب منهم أن يتوقّفوا عن القراءة قبل تمام النصّ، لأنّ هذا في رأيهم إنقاص من قيمة القصيدة التي لا يتحقّق كمالها وتمامها ومعانيها وبنيتها إلاّ بقراءتها كاملة غير منقوصة.

هذه التقاليد الشفويّة تفرض نفسها أيضا في اختيار المضامين التي تغلب على الخاتمة، إذ يدرك الشاعر سلفا أنّ قصيدته ستنتقل بين الآفاق في أفواه الرواة، وفي المجامع والمناسبات؛ وربّما ضاعت نسبتها إليه، ولهذا يحرص أشدّ الحرص على إثبات اسمه في خاتمة القصيدة بطرق متنوعة، «فالاسم ثقافة شخصية، شيفرة مؤثّرة، وهو كثيرا ما يلفت النظر»[36].

وإمعانا في إثبات هذه النسبة وتوثيقها يسجّل أيضا تاريخ إبداع القصيدة، وقد يسجّل المكان الذي أبدع فيه أبياته، حتى تصبح القصيدة أشبه بديوان مطبوع، فيه معلومات تخصّ اسم الشاعر، وتاريخ الطبع، ومكانه، وقد تصبح وثيقة تثبت جوانب من تاريخ الشاعر، وجوانب من تطوّر شعره، نجد ذلك مثلا في قصيدة السماتي المشهورة[37]:

تحوّل يا كاف كردادة وارحل *** درقت عليّ جبال الطوايه

إذ يذكر اسمه في نهاية القصيدة على النحو الآتيّ:

يا من جيت تسال نا ليّ وامهل *** بعد ربع حروف نعطيك سمايا
سين وميم وتا مع أليـف كمـل *** واذا لم تقرا سمـــاتي يا ذايـا
انا ربّي دارني هاكـذا نعمـــل *** في العشّاق نزيد ليعـة قدّايـا
اللي بيّ فراقـها عنّي طـــوّل *** عين ويا وشين والهـا لدوايا
عيشة يا الاحباب ماهيش هنايا

حتّى إنّ شاعرا مثل أحمد بن معطار[38] من منطقة الجلفة -فيما يذكر الراوي أحمد الكربوب- لم يُعرف تاريخ وفاته وسنوات عمره التي عاشها إلاّ من خلال قصيدة له، لا يذكر الراوي بدايتها، لكنّه يروي خاتمتها، التي قالها أثناء وجوده في البقاع المقدّسة لأداء فريضة الحجّ.

ويؤكّد الراوي أيضا أنّ وفاته كانت بعد حوالي أربع سنوات من تاريخ قوله للقصيدة، التي يذكر في آخر مقطع من مقاطعها تاريخ ذهابه للحجّ قائلا:

في عرفة قلت هذي القصيدة *** عام تسعة وثمانيين
تاريخ سنين ياسـر معـدودة *** بعد الألف وميتيـن
من هجرة طـــه المداني

وتبرز ظاهرة أخرى أيضا في خواتيم الشعراء، وهي عمدهم إلى ذكر الحروف المكوّنة لاسم الشاعر، من أجل إثبات نسبة القصيدة إلى الشاعر، خوفا من انتحالها أو ضياع نسبتها إليه. ويكثر هذا التقليد وبخاصّة عند الشاعر السماتي، مثل قوله في قصيدته الرباعية المذكورة آنفا، والتي نقرأ في خاتمتها:

انتهت ذي الأبيـات *** في ذي الحـجّـات
وكان يـــوم يـات *** وانت افهم معنايا
أليف حط السيـن *** يا من فطـيـــن
والميم ثابت ويـــن *** والتا تعيّط باليـا
تاريـخ ذي الأوزان *** في شسهـا كـــان
من هجرة العدنان *** طـــــه نبـــيّا

ففي بيئة تعتمد على الرواية غالبا، وعلى التداول الشفويّ للشعر، يحرص الشاعر السماتي على توفير العناصر التي تضمن توثيق اسمه داخل أبيات القصيدة، بشكل يصعب معه حذف هذا الاسم، أو تغييره في أثناء تداول الروايات المختلفة، ولهذا يلجأ إلى تقسيم حروف اسمه وذكرها تباعا في قوله:

أليف حط السين يا من فطـين
والميم ثابت ويـن والتا تعيّط باليا

حتّى أنّ الاسم (السّماتي) يكاد يصبح بالنّسبة إلى صاحبه بمثابة علامة تسوّق شعره، وتضمن للقصيدة الرواج والانتقال بين الآفاق ما دام الاسم مثبتا في نهايتها، «فالاسم هو في الواقع سلعة، وخاصّة إذا عرفناه اسما معروفا، وهو سلعة لها قيمتها المعنوية»[39].

وهناك ظواهر أخرى تؤكد حضور التقاليد الشفوية، منها في الشعر الملحون، ومنها عناية الشعراء بدعم الانسجام الصوتي والموسيقى الداخلية»، خاصة أن « هذا النوع من الشعر يعتمد اعتمادا كبيرا على الإيقاع في التذكر والتداول»، حيث يظهر التصريع في كلّ أبيات القصيد عند كثير من الشعراء، أو على الأقلّ اتحاد نهايات الأشطر الأولى للأبيات، على غرار اتحاد القوافي، وهو ما نلفيه مثلا في مرثية لشاعر من الجلفة، هو أبو بكر بن صولة[40]:

قرة عيني جاتني الاخبار عليك***خبر الشوم يجي على غيلة فـازع
سبقتيلي شوفتك منام نهترف بيك***من ليلتها خاطري منها واجع

أضف إلى ذلك ظاهرة التكرار، التي تسهم بدورها في انسجام النص وموسيقاه الداخلية، مثاله هذه المقاطع للشاعر المذكور آنفا، حين يقول في القصيدة نفسها، متحسرا على فقد ابنته:

ما جيتيني للطراد نموت عليك *** ولا نجيبك بين جنحيا مانـع
ما جيتيني للبعد نتحزم ونجيك ***والله ياو نخوض البحر المايـع
ما جيتيني للشرع نشرع عليك*** الوكلة والبوقاطوات تشـارع [41]
ما جيتيني للخسارة نفديـك*** وحدة مكسوبي والاخرى بالطالع

إذ لا يخفى ما لتكرار عبارة "ما جيتيني" من أثر على الانسجام الداخلي، كما أنها تتوافق مع طقس الموت في الثقافة التقليدية، الذي يعتمد على تعداد مناقب الميت، والإقرار بالعجز أمام الموت.

وقد يلجأ الشاعر الشعبي إلى تقنية التكرار بطريقة أخرى، تضمن للنص انسجاما أكثر بين مقاطعه، وتعطيه تسلسله المطلوب، ونسقه المتوالي عند إلقائه على المستمعين. وبالتالي تتوافر له خاصية الوحدة ظاهرة جلية، ويكون ذلك بطريقة تثبت في الآن نفسه مقدرة الشاعر على استخدام الألفاظ، والتلاعب بها من خلال توظيف ما يسمى في البلاغة: رد الأعجاز على الصدور، الذي قد يظهر في جزء من القصيدة بشكل عادي، لكنه عند بعض الشعراء الشعبيين قد يوظف في كلّ أبيات القصيدة، أو ما يسمى في الشعر الشعبي "بوجناح" حيث يبني الشاعر بداية كلّ بيت على نهاية البيت السابق له، من خلال تكرار كلمة، أو عبارة وردت فيهن، يظهر مثل هذا التوظيف لهذه التقنية في القصيدة للشاعر محمد بيطار[42] حين يقول:[43]

لاه كميت وصايتى ياقاصدني*** تستهزى والاّ لعبْ بيـــــك النّسْيانْ
النّسْيان خْطاك وانت متغاني*** ميّـزْتَكْ ما زال ترجع للنكـــــران
النـكران إذا نكرتو تخبــرني *** على خاطر يلزمك منّـــــو الأَيْمان
اذا حلفت بيــهم واكفيـــــين *** هذا ما يوجب على حد الخدعـــــان
الخدعان علاه ولفي تـنفينــي *** غير اهدر لي بالخبر كمـــا هُو كانْ
كما كانت حدثاتـــك حدثـنـي*** نعرف وصّاتك على نـــار الهُجـــران
الهجران اللي صادها كي هجراني***قول لها: ضري وضرك جاو اقران

من مظاهر الشفوية أيضا الصيغ اللغوية الجاهزة التي يستدعيها الشاعر في سياقها اللغوي المناسب، مثل هذه المجازات التي كان يوظفها الشعراء الشعبيون في وصفهم للمرأة مثلا، على غرار استعمالهم لعبارات: (خوّاضة مايا - مصبوغة الأهداب - عارم الاوكار - خاوية المحزم...) إلخ. يظهر في قول ابن قيطون[44] مثلا في قصيدة حيزية:

خطفت عقلي راح*** مصبوغة الالماح

بنت الناس المـــلاح*** زادتـــي كيّـــه

أو قوله:

كثرت عنّي هموم *** من صافي الخرطوم
ما عدتـش نقـوم *** فـــي دار الدنيـــا
واذا نحلـــف وراس*** مصبوغة الانعاس
ما نحسبش النـاس *** لـــو نجـــي ميـــه

وكذا في قوله:

نبكي بكي الفراق *** كبكي العشّـــاق
زادت قلبي فـــراق *** خوّاضـة مايـــا

و في قول الشاعر:

عزّوني يا صـغار *** في عـارم الأوكار

وقد وجدنا هذه الصيغ الشّفوية حاضرة أيضا لدى السماتي، مثلا في قوله:

ربي سيـدي طالت الغربـة بيّ *** عيّاني ذا التّل روحي ضاقت فيه
شاهي نخطر شور خواضه مايا *** شرماطة قلبـي الحال ضياق عليه

أو في قوله:

خرجت عارم الأوكار تركي يا دلالي***بعســـــاكر وضاربة النـــــوبة
درعت منو شبهت الـبـدر العـــالي***وجاوبتني بحديث صعب كي الخطبة

الهوامش والمراجع المعتمـــــدة

(1) ينظر: حصة الرفاعي، الفلكلور والعلوم الإنسانية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، فصلية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، عدد60، سنة 15 خريف 1997، ص 49-52.

(2) ينظر: ج براون- ج يول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزلطيني، منير تركي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997/1418، ص 05.

(3) عبد الجليل مرتاض، التحليل اللساني البنيوي للخطاب الشفوي، مجلة الأثر، مجلة الآداب واللغات، كلية الآداب، ورقلة، ص10.

(4) يحيى الجبوري، الشعر: خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت ط7، 1997/1415، ص258.

(5) أحمد زغب، الأدب الشعبي: الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار الوادي، ط1، 2008، ص 36.

(6) الأعلم الشنتمري، أشعار الشعراء الستة الجاهليين، ج 1، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، 1981، ص 80.

(7) نفسه، ص 78.

(8) نفسه، ص334.

(9) المصدر نفسه، ص 91.

(10) نفسه، ص 240.

(11) نفسه، ص 341.

(12) نفسه، ص 224.

(13) نفسه، ص 239.

(14) نفسه، ص 224.

(15) نفسه، ص 237.

(16) نفسه، ص 315.

(17) أحمد زغب، مرجع سابق، ص34.

(18) المرجع نفسه، ص36.

(19) ولد الشاعر سنة 1883 بقرية المخادمة، بمدينة ورقلة، واسمه عبد القادر بن لخضر بن قدور بن ميدونة، وقد شبّ على حبّ الترحال، واشتهر بشيخ الغزوات، ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم والسلف الصالح، وكان من شيوخه الذين صقلوا شعره الشيخ قدور بن لخضر بن بيتور (شيخ متليلي). وقد ظلّ يتدفق شعرا، إلى أن وافته المنية سنة 1976 بالمخادمة.

(20) هو الشيخ السماتي أحمد بن بوهالي بن عبد الرحمن، يرجح أنْ يكون تاريخ ميلاده ما في الفترة الممتدة ما بين 1868 و1872، ولد في أولاد جلال في قبيلة من أكبر قبائل المنطقة أي أولاد ساسي. وكانت عائلته تتنقل بين سيدي خالد والصحراء، وقد ورث عنها هذه العادة، فقد كان السماتي يتنقل ما بين بلدة وأخرى، وما بين زاوية وأخرى، وقد يقيم أحيانا مدة معينة في الصحراء..وقد زار كل المدن الجزائرية الكبرى تقريبا. ويقال إنّ السماتي عانى من مرض السّلّ، وأنّ زوجته وولده أصيبا بالمرض نفسه. تلقى السماتي ثقافة دينية في الزاوية المختارية، وجزء من شعره موجه إلى شيخ الزاوية محمد الصغير. يقال إنّ أبا السماتي قام بحرق كلّ ما كتبه ابنه بعد وفاته. ينظر:

- Ahmed Lamine, La poesie populaire Algerienne à Sidi khaled et sa region – wilaya de Biskra – Algerie de 1850 à 1950 et ses relation avec la patrimoine culturel Arabo-Islamique, These de doctorat de 3 e cycle sous la derection de M ame le prof Jean Molines, sept 1983, Univèrsitè d' Aix – Marseille (Faculté des Lettres) , pp 57-58-59.

(21) سيزا قاسم، القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002، ص99.

(22) أحمد قنشوبة، البناء الفني في القصيدة الشعبية الجزائرية: منطقة شمال الصحراء أنموذجا 1850-1950، أطروحة دكتوراه العلوم، غير منشورة، إشراف: د.العربي دحو، جامعة باتنة، 2008، ص 99.

(23) اسمه هو عليات محمد بن عزوز. وقد عرف بسم ابن عزوز الخالدي. ولد سنة 1897، وأرسله والده الذي كان فلاحا لدراسة القرآن والعلوم المرافقة في الزاوية. وغادر في شبابه سيدي خالد إلى فرنسا، وكان أثناء العطل يعود إلى سيدي خالد، وأحيانا يذهب إلى طولقة أو بوسعاده أو الجزائر. يقال أنّه كانت له علاقة بالجنّ، لكنّ ابن أخيه الذي التقيناه في سيدي خالد ينفي عنه هذا الزعم.

(24) إبراهيم محمود، صدع النص وارتحالات المعنى: حقيقة النصّ بين التواصل والتمايز، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، دمشق، 2000، ص 12.

(25) ولد الشاعر ببلدية البسباس التابعة لسيدي خالد، ولا يعلم تاريخ ميلاده بالضبط، إلا أن وفاته كانت بسيدي خالد سنة 1950 في سن الخامسة والسبعين تقريبا، ولهذا يمكن أن نخمّن أنّ تاريخ ميلاده سيكون سنة 1875 على وجه التقريب، وقد كان أميا، وعمل في الفلاحة. للشاعر قصائد في مدح شيخ القادرية المتصوف عبد القادر الجيلاني، وفي الغزوات كغزوة بن جعفر في فتح شمال افريقيا، وله أيضا شعر في التغني بسيدي خالد بن سنان وفضائله.

(26) الراوي ابن الشاعر السيد بولنوار التونسي، أخذنا القصيدة منه بسيدي خالد في بيته، في تاريخ: 21-05 -2004.

(27) والتر.ج.يونج، الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، (سلسله عالم المعرفة)، المجلس العلى للثقافة والآداب، الكويت، 1414 / 1994، ص 101.

(28) أبو علي الحسن بن رشيق، كتاب العمدة في نقد الشعر وتحيصه، شرح وضبط: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، ط 2، بيروت، 1427/2006، ص201.

(29) الراوي: عبد القادر بوهلال، الساكن بالمجبارة أخذنا منه القصيدة في بيته، بتاريخ 11 /09/ 2001.

(30) الراوي ولد الشّاعر السيد: بولنوار تونسي، من مواليد 1948، روى لنا القصيدة في 21 ماي 2004، بسيدي خالد في بيته.

(31) القصيّة: القصيدة – صيد الويدان: أسد الوديان، ويقصد سيدي خالد.

(32) صهد النيران: لهيب النار أو جهنّم.

(33) القربان: بمعنى الأقارب.

(34) سيد رقية: النبي (ﷺ).

(35) غسان حسن أحمد الحسن، الشعر النبطي في منطقة الخليج والجزيرة العربية: دراسة علمية، مؤسسة الثقافة والفنون (المجمع الثقافي)، ط1، أبو ضبي، 1990، ص182.

(36) إبراهيم محمود، صدع النصّ وارتحالات المعنى: حقيقة النص بين التواصل والتمايز، مركز الإنماء الحضاري، ط1، دمشق، 2000، ص05.

(37) الرّاوي: السيد أحمد سعدون، في بيته بسيدي خالد، في 20 ماي 2004.

(38) ولد الشيخ أحمد بن معطار في الزعفران الجلفة في بداية القرن التاسع عشر، حفظ القرآن ودرس مبادئ العلوم الإسلامية بزاوية سيدي علي بن اعمر بطولقة بسكرة، ثم انتقل إلى زاوية الشيخ المختار بأولاد جلال بسكرة. علم القرآن والثقافة الإسلامية ببلدته وكان يقوم أيضا بفض النزاعات بفضل شخصيته القوية وكلمته المسموعة، وبلغت شهرته حاكم مدينة الجلفة آنذاك، فاستدعاه وعينه مكرها قاضيا على بلدته. توفي سنة 1873 حسب بعض الروايات... ودفن بالمكان المسمّى عين الزينة التي تقع على بعد 7 كلم شمال الجلفة. بلغت قصائده 114 قصيدة تيمنا بعدد سور القرآن الكريم.

(39) إبراهيم محمود، المرجع السابق، ص50.

(40) شاعر شعبي مشهور من بلدة الشارف غرب الجلفة، حفظ القرآن الكريم وحاز ثقافة دينية جيدة، اشتهر في الشعر الديني والرثاء خاصة، توفي سنة 1963.

(41) الوكلة جمع وكيل وهو الذي يوكل إليه الدفاع، البوقاطوات: المحامون وهو تحريف للكلمة الفرنسية avocat

(42) يتفق الباحثون على سنة وفاته التي كانت في 1919 في منطقة بريزينة بالبيض، ولا يعلمون بالضبط تاريخ ميلاده، وإن كانوا يصرحون بأنه توفي شابا على سن الخامسة والثلاثين تقريبا، وعلى هذا الأساس فإنّ ميلاده يكون في حدود سنة 1884م. تلقى محمد بيطار من أبيه تربية دينية، فحفظ جزءا من القرآن، ودرس الفقه المالكي، وقواعد العربية. كان عمر الشاعر 20 سنة حين نظم قصيدته المشهورة عن دخول المسلمين إلى إفريقيا الشمالية في الفتح الأول، لكنه سرعان ما ترك هذا النوع من الشعر ليتجه إلى شعر الغزل والشرب..فاز بجائزة

شعرية نظمها الحاكم العام للجزائر على شرف فرنسا سنة 1916، وكانت قيمة الجائزة آنذاك "500 دورو". وقد عانى المرض ابتداء من سنة 1918.

(43) Si Bou hamza, Trois poetes Algeriens, Tome 2, Edition Masonneuse et Larousse, Paris, 1991, p 312.

(44) من مواليد قرية سيدي خالد، معاصر للشيخ السماتي وابن يوسف. توفّي في أواخر القرن التاسع عشر حسب. وقد كان سبب شهرته قصيدة حيزية، التي نظمها، وقد قصده سعيد، وهو ابن عم حيزية ليرثيها، لأنه يجيد الرثاء، وسعيد وحيزية من قبيلة الذواودة؛ أحد بطون رياح من بني هلال، اشتهرت بكثرة شعرائها.