

الرواسم والصيغ أو آليات النظم في الشعر الشفوي. أشعار السجن أمودجا.

بوحبيب حميد*

Summary

In this article we have tried to show, from a corpus of anonymous oral poetry the apparent improvisation in some verbal jousting as those taking place in the prison (the subject of our article) , is in fact an illusion. The structural analysis of poems identified the archetypes and the modal formulas that structure texts in depth and govern the way each verse poet, so that each piece (izli, sizain) is unique and stereotyped both. This kind of approach is based on the theory of orality to understand the mechanisms that determine the specificity of the oral poetry, particularly in marginal oratory contests.

إن الاستعمار ، بالإضافة إلى كونه منظومة ذات طبيعة استلابية ، شكل بالنسبة إلى جزائر القرن التاسع عشر صدمة تاريخية عنيفة ، نتج عنها وضع من المواجهة الشاملة بين منظومتين حضاريتين مختلفتين⁽¹⁾ اختلافا بنيويا وجوهريا . وفي أثناء تلك المواجهات كان على أشكال التعبير الشعبية بمختلف أنواعها أن تتأقلم مع الوضع الجديد ، لتضطلع بوظيفة المقاومة الثقافية ، لتواكب ما عرف في تاريخنا الحديث بالمقاومات الشعبية.

وفي هذا يقول عمار إيزلي: «يشكل الشعر الملحون بالإضافة إلى الأغاني الفولكلورية والأهازيج إحدى أهم الأشكال الفنية التي استوعبت النضال التحرري في الجزائر منذ عشية الاحتلال الفرنسي ، وسقوط حكومة الادي . ولعل الإنتاج العامي في هذا المجال أكثر عمقا وأكثر وصفا وانتشارا من نظيره الفصيح»⁽²⁾.

إن هذه الحقيقة ليست غريبة على الإطلاق ، لأن العهد التركي في بلادنا لم ينتج مؤسسات صلبة كفيلة بإنتاج ثقافة رسمية أو خطابا نخويا متجانسا و قويا ليضطلع بمهمة المقاومة الثقافية التي كان على الشعب أن يخوضها في النصف

*كلية الآداب و اللغات ، جامعة آكلي محند أو لحاج البويرة .

(1)انظر في هذا المجال :

Turin (Yvonne) :Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale, 2 °Ed, ENAL, Alger 1983.

(2)عمار إيزلي : ثورة النساء - أهازيج عن الثورة الجزائرية ، منشورات البيت - الجزائر ، 2009 ، ص 44 .

الثاني من القرن التاسع عشر.

على هذا الأساس وحده يمكن فهم التطور المذهل للشعر الشعبي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، يقول جوزيف ديسبارمييه : « رأينا في موضع آخر غير هذا ، أن الشعراء الشعبيين المحليين في الجزائر انشغلوا طيلة النصف الثاني من القرن التاسع عشر بمواساة ذويهم عقب هزائمهم والغني بمناقب الأبطال... ووصفناهم وهم سيكون بعد ذلك على أنقاض الحضارة المغاربية ، ويسخرون من مستحدثات حضارة الغزاة المنتصرين... يبقى لنا الآن أن نتابع روحهم الوطنية في أعمالهم وتأثيرها في نفسيات معاصريهم ، خاصة من خلال الشعر البطولي» (1).

ولم ينتظر الشعراء قيام الثورات الشعبية الكبرى للمشاركة في المقاومة الثقافية ، بل باشرؤا مهمتهم تلك منذ الأيام الأولى من سقوط العاصمة في أيدي الفرنسيين ، « فالشاعر الحاج المختار ناث سعيد من قبيلة آث بوعكاش - تيزي وزو- مثلا التحق بالعاصمة على رأس جماعة من الفرسان ، للتصدي للاجتياح ، وله في ذلك أشعار عديدة. نفس الشيء يقال بخصوص شاعر آخر هو الحاج رابح من بني دواله ، الذي خاض معارك عديدة ضد فرنسا ، وسجلها في شعره ، مثل قصيدته الرائعة « معركة سوق إيواضيين»... وعلي أفرحات من آث عيسي ، وقد شارك في معركة ضد الجنرال راندون ، وسجل ذلك في مطولات عديدة» (2).

إن الشعراء الشعبيين في بلاد القبائل ، على خلاف ما هو معروف في الملحنون ، ليسوا دوما من المحترفين الذين يمتنون فنون القول والبلاغة ، لأن الشعر في هذه الثقافة الشفوية كان مظهرا من مظاهر النشاط الجمعي ، وفي هذا يقول هنري باسي : « أن تكون شاعرا عند البربر ، فإن ذلك لا يعني أنك صاحب حرفة ، باستثناء بعض المناطق. إن الشعر شكل من أشكال النشاط الاجتماعي يشارك فيه الجميع ، أو يكادون. وهذا ما يعطيه أكثر من أي مكان في العالم، دلالة التعبير الدقيق عن المشاعر الجماعية ، وفي المقابل ، لا قيمة لهذا الشعر العفوي إلا بمقدار ارتباطه بالظروف الضيقة التي تحيط به» (3).

إننا نجد صدق تلك المقاومة في الأشعار التي واكبت كبريات وقائع غزو

(1) J.Desparmet, Les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja. in Revue Africaine n° 83 année 1939. OPU .Alger 1998 (réédition). P192.

(2) حميد بوحبيب : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات و الوظائف) مقارنة أنثروبولوجية ، دار التنوير- ط1 الجزائر 2013 . ص84-83 .

(3)H.Basset :Essai sur la littérature des berbères. Editions AWAL - Ibis Presses. Reéd ; 2001. p180181 -

بلاد القبائل ، من حملة الماريشال بوجو على واد الساحل عام 1848 ، وحملة الجنرال بليسيي سنة 1851. ونجد في تلك الأشعار « كلمات لاذعة جدا موجهة إلى كل من يستسلم أو يناور ويتردد ، كما نجد نداء إلى المقاومة العنيدة يوجه إلى جميع القبائل ، ونجد أيضا بكائيات تندب القدر القاسي وتبكي مصير البلاد بعد أن دخلها النصارى»(1).

إن الشعراء في هذه الفترة ، وعلى الرغم من كونهم من المغمورين ، لعبوا أدوارا ثقافية حاسمة ، بحيث انبروا لحفظ الذاكرة الجماعية ، واستنفروا القبائل ، وفي ذلك يقول بيار بورديو: « في بلاد القبائل ، تمتع الشعراء بأدوار سياسية هائلة خاصة في أزمنة الأزمات ، حيث تداعى معنى العالم ، و ذلك من خلال القيام بوظيفة التمييز والشرح والإنتاج الرمزي ، فكانوا بذلك في كثير من الأحيان في دور القائد الحربي والسفير»(2).

وعلى كل ، فإن الأعمال الأكاديمية التي رصدت هذه الظاهرة كثيرة ، وليس هدفنا في هذه المداخلة أن نقتفي أثر شعراء المقاومة(3).

إن هدفنا هو أن نبين كيفية إنتاج القصائد الشعرية المرتبطة بتيمة السجن ، من خلال دراسة مدونة شعرية شفوية متجانسة .

تشكل هذه المدونة من عشر قصائد سداسية من نمط «الإيزلي» ، تمثل تنوعا على تيمة واحدة هي «الحظ العاثر» ، والشكوى والأين من تقلبات الدهر رواها لنا السيد احمد أمليش سنة 2008 ، وقد كان مدحا يغشى الأسواق ويروي الأشعار في السبعينيات من القرن الماضي ، وقد قابلناه في حانة في مدينة البويرة وقد بلغ من العمر 79 سنة ، وكف عن ممارسة مهنة المداح ، ولم يعد يتذكر الكثير من الشعر ، ولكن هذه المقطوعات علق في ذاكرته لأنها كما يقول «موزونة جيدا وفي موضوع واحد» (اتسويخذمن سالميزان ، أو يرني اتسمشابين أما من رواها له ، فقد أخبرنا أنه رجل من آث لقصر يدعى حمو ، وكان ذلك في سجن الحرّاش في بداية الخمسينيات ، وبخصوص نمط أدائها ، فالراوية ذكر لنا أنها

(1) المرجع نفسه ، ص 237

(2) Bourdieu (Pierre): Langage et pouvoir symbolique. Editions Fayard. Paris. 2001. 2^{ed}. 303.

(3) من ذلك مثلا :

Ben Brahim Ben Hamadouche (Melha) : La poésie populaire et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962 (2 VOLUMES). Thèse de 3^e cycle sous la direction de Camille Lacoste Dujardin . EHESS . 1982.

مقطوعات مرتجلة تمثل تنوعا على تيمة واحدة ، يقوم المساجين بعقد حلقة في منتصف الزنزانة الجماعية(مرقد) ، ثم يبدأ أكثرهم معرفة بفنون القول ، ويلقي الإيزلي الأول ، ثم ينتظر لحظة من الزمن ، حتى يبادر أحد الجالسين على يمينه أو على يساره ، بالرد عليه ، وهكذا إلى أن يلقي كل واحد مقطوعته وفي الأخير تتعالى الأصوات: يرحمك الله ، رحمة الله على من أنجبك (أكيعفو ربي ، أذيرحم الوادين إيكيد يسعان) ، وقد يبدي البعض رأيه ، ويعلق على مقطوعة ، أو يفضل مقطوعة على أخرى .

وفيما يلي سنقدم نصوص المدونة أولا ، ثم نبين كيفية المقاربة:

المقطوعة المحورية

حدث لي ما حدث لغربال	تضري بيني أمر غربال
مكسور الدور الخشبي	أيومي ثرز اثزايارث
نسيت كل أشغالي	اعرفني مره لشغال
والأعباء تثقل كاهلي	ثاعكومت ثرزايب ثويارث
لم أر يوما مشرقا	أوروفيغ أس أملال
أماه! أين حظي أين!	أيمي الزهريو أنداث

التنوية الأولى

شبيه حالي بمحراث مكسور	اشبيغ الماعون يرزن
أسندوه إلى جدار وتركوه	سندنت آر الحيط يقيم
يتحاشاه الحرأثون	غونفنت آكو ويذ إيكرزن
ولم يستعمله في الشتاء أحد	ذي الشوه حد ورثيديم
لم أصادف يوما سعيدا	أوروفيغ أس إيقرزن
أماه! حظي مبتور	أيمي الزهريو ذوقزيم

التنوية الثانية

أراني مثل قربة	أقليبي ابحال أيديذ
تقطعت عليها الحبال	ما سغرسنتاس ثذوكمار
ينز منها الماء على الدروب	يسنغل أمان قكوبريد
فلا يوصل قطرة إلى الدار	ساخام اور ديوي لقرار
حتى في يوم العيد	غاس اولاذقوأس العيد
حظي يا أماه عاقر	أيمي الزهريو يعقر

المقطوعة الثالثة:

اشبيغ أمقور إيصذن	شبيه حالي بمنجل عتيق
يوقى اوحداداً أئيطرق	يأبى الحداد إصلاحه
غاس مابغان أئسيرذن	حتى لوأرادوا غسله
اصذيذ يوقى أسبطلق	فالصدأ أبداً يلازمه
شدهاغ ناحبولت أئيرذن	أحلم برغيف من قمح
أيمي الزهريو يعوق	أماه! حظي أسير حائر

التنوية الرابعة :

أقليبي أم بير قرداش	أراني مثل قرداش رديء
يحفى يرني أقلوقل	كهام ، ويده تتململ
لا ذسن فلي واراش	يتضحك عني الصبيان
أياندا تسقرغ ثزقل	كيفما فعلت ، يخيب مسعاي
يفغبيد الكيل سطاش	طفح بي الكيل
أيمي الزهريو يروك	أماه ! حظي تولى وهرب !

التنوية الخامسة:

اشبيغ الغيظة انتيلوث	شبيه حالي بمزمار القربة
آتسشوف آتسوغال آتسنس	تنتفخ ، ثم تفرغ من الهواء
أكيغتسيد سيال تامورث	زرت كل بلاد وريف
استقساغد امبال الجنس	وسألت الناس من كل جنس
ذالحبس اورسعي ثاكورث	هذا سجن بلا أبواب
أيمي الزهريو يطس	أماه ! حظي دوما نائم

التنوية السادسة:

اشبيغ أسبسي نالكيف	شبيه حالي بغليون كيف
يرغى يدوخون يال أس	حريق ودخان كل يوم
أيأ كن خذمغ كيف كيف	عبثاً أحاول ، عبثاً
ملمي تسفسبيغ ثكرس	أحلها ، ومن جديد تنعقد

نوداغتسيدي سي يال الريف	زرت كل بلاد و ريف
آيمى الزهريو يكحس	أماه ! حظي منكود

التنوية السابعة

نظري بيذي أم اثشماعت	مثلي ، مثل الشمعة
انفتسي شويط شويط	تذوب قليلا قليلا
خاس ما تسمودود ثافات	ولئن جادت بالنور
ثيمست اترذغاس ثيميط	فإن النار في أحشائها
وي خذمن اكرى يوفات	سيلقى كل جزاءه
آربي الزهريو ثنغيط .	فيا رب ، قتلت حظي !

التنوية الثامنة

اشبيغ الفوشي يركان	مثلي مثل بندقية عتيقة
يحصّل لمذك ذي ثموغاش	علق المدك في ماسورتها
أكيغد اور اجيغ أماكن	لم أترك بلادا ، إلا و زرتها
اخومسغ آكو غور لعراش	واشغلت خماسا لدى القبائل
ذي الصحرا عرقني ايردان	تاهت بي الدروب في الصحراء
آيمى الزهريو إيظاش	أماه ، حظي تائه شارد !

التنوية التاسعة

اشبيغ آقرثيل آقديم	شبيه حالي بحصيرة عتيقة
يقرس يوغال ذامشوش	تقطع ، و غدا رثا باليا
آلاغ يعيبى سي التسخميم	دماغي مرهق من فرط التفكير
يقور ووليو ذاقاشقوش	والقلب جفت شرايينه
آسغاريو أور يتسلقيم	حطبي من نوع لا يلقم
آحنى الزهريو إيقوش	أماه ! حظي جاف ذابل !

كيفية المقاربة : سنعرض في البداية المقطوعة الأولى ، التي سميناها ، المقطوعة المحورية ، و نحلل بنيتها الإيقاعية و الدلالية ، للكشف عن الثوابت التي ستغدو في المقطوعات الموالية أساسا للتنوع الدلالي ، ثم نحاول فهم آليات البناء

التي اعتمدها أصحاب النصوص التتويعية التسعة ، من أجل فهم آليات اشتغال الذاكرة الشفوية وكيفية إنتاج المعنى انطلاقاً من رواسم أو صيغ نمطية يتم إدراكها بوعي أو بلا وعي في سياق التلقي الشفوي .

المقطوعة المحورية

حدث لي ما حدث لغربال	نضرى ييذي آمو غربال
مكسور الدور الخشبي	أيومي ثرّز اثزيارث
نسيت كل أشغالي	اعرقني مره لشغال
والأعباء تثقل كاهلي	ناعكومت ثرزابي ثويث
لم أر يوماً مشرقاً	أوروفينغ أس آملا
أماه! أين حظي أين!	أيمي الزهريو آندا

1- البنية الإيقاعية

هذه المقطوعة من نمط يدعى «الإيزلي» وهو مقطوعة سداسية تتشكل من ثلاث مزدوجات شعرية (distiques) ، كل بيت منها يتشكل من سبعة مقاطع صوتية (heptasyllabique) جاء منها المزدوج الأول كالتالي :

ثض / ري / يي / ذا / مو / غر / بال = 7 مقاطع صوتية
أيو / امي / اثر / لث / زا / يارث = 7 مقاطع صوتية

وهو ما تكرر في المزدوج الثاني و الثالث ، بحيث جاءت المقطوعة كلها من 42 مقطعا صوتيا ، في مساواة مقطعية تامة (isométrie parfaite) . أما القوافي فقد جاءت مزدوجة (ل - ث) و متقاطعة (rimes croisées) أي بشكل تناوبي : (أب - أب - أب) ، مع ملاحظة أساسية ، هي أن الروي في قوافي الأبيات الفردية 5-3-1 ، هو روي حقيقي هو اللام الساكنة المسبوقة بألف مد شبيهة بألف التأسيس في القوافي العربية ، بينما الروي في الأبيات الزوجية 6-4-2 هو روي عرضي مشكل من علامة التأنيث (الثاء الساكنة في آخر الكلمة) وضمير الغائب في البيت الأخير .

أما الإيقاع الداخلي ، فقد ميزته علامة صوتية ثقيلة ، لا يمكن أن تغفل عنها أذن المتلقي. إذ ورد مشحونا بأحرف حلقيه جافة ممثلة في الغين ثلاث مرات ، بمعدل حرف في كل بيت ، وأحرف صفيير مفخمة ممثلة في «زز» ثلاث مرات ، بمعدل حرف في كل بيت .

إن هذه البنية الإيقاعية المختزلة ، المسبوكة بإحكام ، بنية موغلة في القدم ، رصدناها في الشعر النسوي على وجه الخصوص ، ولاحظنا أنها متوارثة بشكل مهيم في معظم الشعر الجمعي المجهول المؤلف في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين⁽¹⁾ . مما يدل على أن صاحب المقطوعة المحورية هنا هو سجين ، استوعب هذه البنية في لاوعيه ، بفعل تعود أذنه الموسيقية على ذلك ، من خلال ثقافة السماع وتلقي الأهازيج النسوية المجهولة المؤلف ، خاصة في الأشعار الطقوسية ، أي تلك المصاحبة للعمل الجماعي وطقوس دورة الحياة .

2 - الدلالة وتنظيم المحتوى

إن الثقافات الشفوية ، بسبب شفويتها بالذات ، اضطرت إلى ابتداع آليات خاصة لتسهيل عملية الحفظ وتخزين المحتوى . تتلخص تلك الآليات في الرواسم⁽²⁾ والصيغ النمطية التي تشبه قوالب جاهزة ، تستوعب المادة التي يحتاج كل شاعر أو ناظم أن يصبها فيها دون أن يضطر إلى إعادة إنتاج بنيات جديدة. وبمرور الزمن ، ترسخ تلك البنيات في أذهان مستخدميها ، فتصبح صيغا نمطية بالمعنى الذي يعطيه إياها آدم باري ، ورسخه والتر أونج وغيرهما ممن اشتغلوا على الشفاهية ، إذ يقول : «تعد الصيغة مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبر عن فكرة جوهرية بعينها»⁽³⁾.

العناصر الدلالية المحورية:

أ - الذات (هنا ذات الشاعر بضمير المتكلم)

ب - الموضوع (هنا بمثابة معادل موضوعي على شكل مشبه به هنا الغربال) .

ج - النعوت المميزة للموضوع (épithètes pertinentes مكسور الإطار الخشبي

د - النعت المميز للذات ، هنا (نسيت أشغالي ، الأعباء تثقل كاهلي) .

هـ - مناجاة الأم .

و - ذكر الحظ العاثر .

ملاحظة : عدد كلمات المقطوعة المحورية هو 21 كلمة بحساب الزوائد و

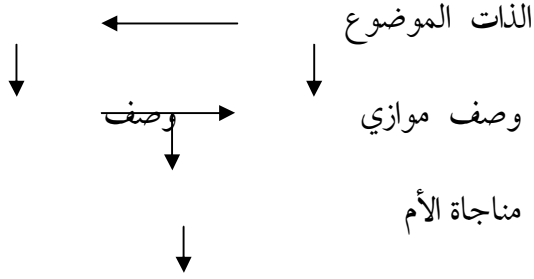
حروف الربط

(1)نظر في هذا المجال كتابنا: الشعر الشفوي القبائلي(السياق والبنيات والوظائف) مقارنة أثروبولوجية ، دار التنوير ، ط 1 ، العزائر 2013 ، الفصل الرابع ، ص338 و ما بعدها .

(2) الرواسم ، ج روسم ، بمعنى الكليشيه ، ويستخدم مصطلح النموذج البدئي أحيانا كبديل .

(3) والتر أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين سلسلة المعرفة ، العدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط 1 ، 1 ، 1994 ن ص80.

لدينا إذن ستة عناصر دلالية يمكن صياغتها في بنية تراكمية ، كالتالي:



الشكوى من الحظ العاثر

هذا عن البنية أو الروسم البدئي في المقطوعة المحورية (la piece axiale) ، وبالعودة إلى صيغة الكلمات في حد ذاتها ، نلاحظ أن الموضوع الذي تم استحضاره في التشبيه ، هو كلمة الغريبال «أغريبال» وهي كلمة من ثلاثة مقاطع صوتية : أ- غر- بال ، ومن المهم هنا أن نحفظ بهذه الملاحظة لأننا سنجد لها مطردة في كل التنويعات الشعرية (les variations) التسعة الموالية للمقطوعة المحورية .

بعد أن عرضنا المقطوعة المحورية ، سنعرض التنويعات التسعة الموالية ، لنرى مدى اطراد البنية الإيقاعية ، وكيف تعامل كل سجين مع الدلالة وتنظيم المحتوى في مقطوعته ، بعد أن تلقى مقطوعات زملائه الذين سبقوه في الإلقاء الشعري :

التنوية الثانية

شبيهه حالي بمحراث مكسور	اشبيغ الماعون يرزن
أسندوه إلى جدار وتركوه	سنذنت آر الحيط يقيم
يتحاشاه الحراثون	غونفنت أكو ويذ إيكرزن
ولم يستعمله في الشتاء أحد	ذي الشثوه حد ورثيديم
لم أصادف يوماً سعيداً	أوروفينغ أس إيقرزن
أماه ! حظي مبتور	آيمى الزهريو ذوقزيم

البنية الإيقاعية :

إن متأمل هذه التنوية الثانية ، سيدرك بسهولة نفس المعطيات الواردة في المقطوعة المحورية : إيزلي سداسي ، مشكل من ثلاث مزدوجات شعرية ، كل بيت في المزدوج الشعري سباعي المقاطع الصوتية ، و عدد المقاطع الصوتية في المقطوعة كلها هو 42مقطعا لا أكثر. وقد جاءت القوافي أيضا متقاطعة من

نمط أب - أب - أب جاء الروي الأول فيها (نونا ساكنة) والثاني (مميما ساكنة) الأول روي عرضي تأتي من صيغة الفعل الماضي المسند إلى ضمير الغائب المذكر المفرد. أما الثاني فهو روي حقيقي.

وعلى المستوى الإيقاعي الداخلي تكررت نفس الأصوات الحلقية : الغين ثلاث مرات ، بمعدل حرف واحد في كل بيت ، والزاي خمس مرات (ثلاث منها أصلية واثنان مكررة) . والتساوي المقطعي هنا أيضا جاء تاما ، بحيث احتوى كل بيت على سبعة مقاطع ... إننا هنا أمام استساخ إيقاعي تام بالمقارنة مع المقطوعة المحورية !

ملاحظة : عدد كلمات المقطوعة المحورية هو 21 كلمة بحساب الزوائد وحروف الربط

الدلالة وتنظيم المحتوى :

رأينا في المقطوعة المحورية وجود ستة عناصر دلالية أساسية ، و قد وردت في هذه المقطوعة الثانية بنفس الصيغة ، وفقا لنفس البنية:

أ - الذات (هنا ذات الشاعر بضمير المتكلم)

ب - الموضوع (هنا بمثابة معادل موضوعي على شكل مشبه به ، هنامحراث) .

ج - النعوت المميزة للموضوع (épithètes pertinentes مكسور و منبوذ .

د - النعت المميز للذات ، هنا (لم أصادف يوما سعيدا) .

هـ - مناجاة الأم .

و - ذكر الحظ العاشر(مبتور) .

ولئن كان السجين الأول قد شبه حاله بغربال مكسور ، فإن شاعرنا الثاني شبه نفسه بمحراث مكسور منبوذ ، وكلاهما أي الغربال والمحراث ، في لغة النصين الأصلية ، كلمتان مشكلتان من ثلاثة مقاطع صوتية : أ - غر - بال - ال - ما عون . مما يدل على أن الشاعرين محكومان ببنية مقطعية صارمة ، لأن المقطوعة كلها مكثفة ولا يجب أن تتجاوز 42 مقطعا صوتيا .

المقطوعة الثالثة :

أراني مثل قربة	أقليبي ابحال آيديد
تقطعت عليها الحبال	ما سغرسنتاس تذكمار
ينز منها الماء على الدروب	يسنعل أمان فووبريد
فلا يوصل قطرة إلى الدار	ساخام اور ديوي لقرار

غاس اولاً ذقوا أس العيد	حتى في يوم العيد
أيمي الزهريو يعقر	حظي يا أماه عاقر

نفس الملاحظة التي أبديناها عن التنويع الثانية ، سواء تعلق الأمر بالبنية العامة (إيزلي سداسي مشكل من ثلاث مزدوجات شعرية) ، أو فيما يخص المساواة المقطعية (كل الأبيات مشكلة من سبعة مقاطع صوتية) ، أو من حيث عدد المقاطع الصوتية الإجمالي (42 مقطعا صوتيا) ، أو حتى من حيث عدد الكلمات الكلي (23 كلمة) ، وكذا من حيث نمط القافية (قافية مزدوجة) متقاطعة : (ذ ر / ذ ر - ذ - ر). إننا إذن أمام استساخ إيقاعي واضح ! أما بشأن الدلالة وتنظيم المحتوى فإننا نلاحظ أن الشاعر الثالث ، قد حافظ على نفس الروس ، وصب فيه نفس العناصر الدلالية الستة : الذات ، الموضوع ، وصف الموضوع ، وصف الذات ، مناجاة ألم ، الشكوى من الحظ العاثر ! وقد اجتهد في الإتيان بتنويع دلالي من خلال إيراد تشبيه مغاير لما أتى به زميلاه . ففي المقطوعة الأولى كان الموضوع هو الغربال وفي الثانية المحراث ، وهنا لدينا القربة (أيديذ) ويمكن إجمال العناصر الدلالية كالتالي:

- الذات (الذات الشاعرة بضمير المتكلم) .

- الموضوع (القربة)

- النعوت المميزة للموضوع (مقطوعة الحبال ، ترشح منها المياه)

- النعوت المميزة للذات (شقي حتى يوم العيد)

- مناجاة الأم

- ذكر الحظ العاثر (حظ عاقر) .

المقطوعة الرابعة :

اشيخ أمفور إيصدذن	شبيه حالي بمنجل عتيق
يوقسي اوحداد أنيطرق	يأبى الحداد إصلاحه
غاس مابغان آسيرذن	حتى لوأرادوا غسله
اصديذ يوقسي آسبطلق	فالصدأ أبدا يلازمه
شدهاغ ثاحبولت اقيرذن	أحلم برغيف من قمح
أيمي الزهريو يعوق	أماه! حظي أسير حائر

استساخ البنية الإيقاعية :

بدا من الواضح الآن ، بعد عرض ثلاث تنويعات ، بأن الشعراء المتناوبين على الإلقاء ، يعمدون دائما إلى استنساخ البنية الإيقاعية المحورية ، ويحترمون أدنى التفاصيل ، بداية من نمط القصيدة المتمثل في الإيزلي بمزدوجاته الثلاث ، وعدد المقاطع الصوتية في كل بيت (سبعة) ، والعدد الإجمالي (42) ... إلخ ، لذلك سنكتفي بما عرضناه من تنويعات ، مع التأكيد بأن نفس الترسيمة واردة بحرفيتها في كل التنويعات التسع التي استنسخت بنية المقطوعة المحورية استساخا تاما ! وهو مال يؤكد طابع النمطية واللجوء إلى ما أشار إليه علماء الشفويات ، أي الرواسم و الصيغ ، بما هي قوالب جاهزة تعين على الحفظ من جهة ، وتقتصد الجهد الإبداعي في الثقافة الشفوية ، وتعيد إنتاج نفس البنيات والأنساق بشكل آلي يذكرنا تقريبا بطريقة النسوة في إعادة رسم الموتيفات و الرموز على أواني الفخار بنفس الشكل عبر القرون ، دون وعي بالهندسة العميقة التي تتحكم في الرمز و لا في دلالاته الأسطورية وبعده السيميوطيقي.

الدلالة وتنظيم المحتوى

صاحب هذه التنويعة ، حذا حذو زملائه الذين سبقوه إلى الإلقاء ، و لكنه عمد إلى تنويع دلالي أساسي ، باستبدال الموضوع ، أي المشبه به ، وأتى بـ «المنجل» كمعادل للذات في محنتها ، وأردفه بنعت مميز هو «الصدئ» ، أي أداة مهترئة فقدت بريقها ووظيفتها ، إلى درجة أن الحداد رفض أخذه فعادة شحذه ثانية ... وفيما عدا ذلك ، فإن الشاعر حافظ على نفس العناصر الدلالية الستة المذكورة آنفا: الذات ، الموضوع ، وصف الذات ، وصف الموضوع ، مناجاة الأم ، ذكر الحظ العاثر ...! مما يعني أن آلية الاستنساخ تشتغل أيضا على صعيد الدلالة. و اختزالا للجهد التحليلي ، سنورد مجمل هذه السمات في الجدول التالي لنستوفي ملامح الصيغة ، أو الروسم البدئي في كل التنويعات التسع التي استنسخت المقطوعة المحورية .

المقطوعة م	نمط القصيدة	بنية البيت	عدد المقاطع و عدد الكلمات	القافية و الروي
المقطوعة م	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ل. ث
التنويعة 1	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ن. م
التنويعة 2	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ذ. ر
التنويعة 3	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 23	مزدوجة : ذ. ق
التنويعة 4	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 23	مزدوجة : ش. ل
التنويعة 5	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ث. س
التنويعة 6	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 20	مزدوجة : ف. س
التنويعة 7	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 21	مزدوجة : ث. ط
التنويعة 8	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 22	مزدوجة : ن. ش
التنويعة 9	إيزلي سداسي	سباعي	42 م / 22	مزدوجة : م. ش

يمكن أن نضيف إلى ما ورد في الجدول أعلاه ، بأن الإيقاع الداخلي في كافة التنويعات ، اعتمد بدرجة أكبر على:

- التساوي المقطعي بين الكلمات المحورية ، وهو ثلاث مقاطع لا أكثر.

- تكرار الكلمات المحورية في كل تنويعة (الأم ، يمي) ، الزهر (الحظ) .

- تكرار حرفي الغين والزاي المفخمة بمعدل حرف واحد في كل بيت في كل المقطوعات المشار إليها ، وقد استوقفنا هذا ، لأن هذين الحرفين (غ ، ز) من الحروف الأكثر تميزا للمعجم الأمازيغي ، والجذر الاشتقاقي (زغ) و (غ ز) وكافة تنويعاتهما حاضر بكثافة في اللغة الشفوية في بلاد القبائل ، وتشكل منه كثير من الكلمات التي تعين مدلولات هامة في حياة الجماعة .

سنحاول فيما يلي اختزال البنية الدلالية التي قام عليها تشكيل التنويعات انطلاقا من رومس بدئي ، في جدول مماثل للجدول الذي اختزلنا فيه البنية الإيقاعية

نعت الحظ	نعت الذات	نعت الموضوع	التنوع الموضوعي	العناصر الدلالية الأساسية	
أين؟	نسيت أشغالي أعباء تثقل كاهلي	مكسور	الغريال	العناصر الدلالية الستة المذكورة	المقطوعة المحورية
مبتور	لم أصادف يوما سعيدا	مكسور منبوذ	المحراث	نفسها	التنوية 1
عافر	شقي حتى في يوم العيد	مقطوعة الحبال ، ترشح منها المياه	القربة	نفسها	التنوية 2
حائر	أحلم برغيف قمح	صدئ .	المنجل	نفسها	التنوية 3
هارب	يديه تتململ	رديء ، يده تتململ	القرداش	نفسها	التنوية 4
نائم	في سجن بلا باب	تنتفخ ثم تفرغ	مزار القربة	نفسها	التنوية 5
منكود	عبثا أحاول	يحترق كل يوم	غليون الكيف	نفسها	التنوية 6
مقتول	0	تذوب قليلا قليلا ، النار في أحشائها	الشمعة	مناجاة الله بدلا من الأمر	التنوية 7
شارد	تشردت في كل مكان ، اشتغلت خماسا .	عتيقة ، مدكها عائق في الماسورة	بندقية	نفسها	التنوية 8
ذابل	دماغه مرهق شرايبي جفت	عتيقة ، بالية	حصيرة	نفسها	التنوية 9

نلاحظ بأن العناصر الدلالية الأساسية لم تتغير على الإطلاق ، باستثناء تعويض الأم بالله في التنوية السابعة ، و مع ذلك لا يعتبر ذلك تنوعا بنويا ، لأن الهدف من المناجاة في كلتا الحالتين واحد : و هو البحث عن قلب رؤوم !

ومن جهة أخرى ، فإن صاحب التنوية السابعة ، لم يورد نعوتا لوصف الذات ، وفي المقابل لجأ إلى إيراد مثل شائع في الحكمة ، وهو « كل سينال جزاء عمله ! » فهل نحن هنا أما انحراف بنوي ؟ الأمر ليس كذلك في اعتقادنا ، بدليل أن الشاعرين الثامن والتاسع ، سرعان ما عادا إلى أصل المقطوعة المحورية أي مناجاة الأم ، بدلا من الذات الإلهية ، مما يعني أنهما لم يتلقيا الاستبدال الذي أقدم عليه زميلهما كانحراف بنوي ، بل كترسيخ لها ، و كأنهم رأوا في المثل الشائع الذي أورده زميلهما نوعا من التلميح الوصفي للذات ، مما يجعل المثل حينئذ ذا دلالة ذاتية ، أي كل سينال جزاء عمله « أنا نلت جزاء أعماله سجننا أما باقي خانات الجدول ، فهي في الحقيقة تبين أن الاستساخ هنا لم يكن حرفيا ولكنه مع ذلك تنوع نمطي أبعد ما يكون عن الابتكار ، إنه دليل على إتقان مبادئ الصنعة والتمكن من شعرية الإيزلي.

والتنويغات الموضوعاتية التي توهمنا بوجود ابتكار دلالي ، هي في الحقيقة مجرد تعمية ، لأن الموضوعات التي اختارها الشعراء التسعة لتكون محورا للصورة التعيسة التي أرادوا رسمها لأنفسهم في السجن ، هي في جوهرها صورة واحدة ، وسنبين ذلك من خلال مقارنة أوجه الشبه .

القصيد	نص التشبيه	الدلالة
الصورة المحورية	شبيه حالي بفرجال مكسور	اللاجدوى
التنوية 1	المحراث مكسور	نفس الشيء
التنوية 2	القربة مقطوعة الحبال	نفس الشيء
التنوية 3	المنجل صدئ	نفس الشيء
التنوية 4	القرداش ردين	نفس الشيء
التنوية 5	مزمار القربة	الخواء
التنوية 6	غليون الكيف	الحرقه والأسى
التنوية 7	الشمعة	الحرقه والأسى
التنوية 8	بندقية عتيقة	اللاجدوى
التنوية 9	حصيرة بالية	الهوان واللاجدوى

أما القواسم المشتركة بين هذه الأسماء التي جاءت لتكون في سياق التشبيه كمعادل موضوعي للذات السجينة المعذبة ، فهي :

كلها أدوات ، أي مصنوعات حرفية ، و بالتالي فهي ثقافية و ليست طبيعية .
- كلها شائعة في الفضاء القروي شيوعا كبيرا ، ما عدا غليون الكيف ، مما يدل أن صاحبه عاشر أوساطا حضرية عمالية . فغليون الكيف المرتبط بشخصية الشاعر الجوال سي محند وامحمد كان شائعا في نهاية القرن التاسع عشر ، يوم لم تكن السجائر « اللغائف » معروفة ، وكان يتخذ من خشب البلوط والزيتون ، وكذا من الفخار والسيراميك ، وأحيانا من الفضة والنحاس ، وتوضع فيه عبوة التبغ ، ممزوجة بكمية من الكيف .

أما مزمار القربة (الغيظة ان تيلوث) ، المعروف بالفرنسية (cornemuse) فهي آلة موسيقية نفخية تتخذ من جلد الماعز والغنم ، ويوضع في فوهتها مزمار ، وهي معروفة في بلاد القبائل ولكنها أقل شيوعا من الناي ، وهي من الآلات التي كانت يوما خاصة بالعازفين العبيد في الأسواق .

وبقية أسماء الأدوات الحاضرة في المدونة ، كلها من متطلبات العالم القروي الفلاحي: المنجل ، المحراث ، القربة ، الغربال ، القرداش ، الحصيرة البندقية العتيقة. أما الشمعة فهي أيقونة راسخة في المخيال الجمعي ، كرمز للذوبان والاحتراق من أجل الغير. إن هذه القواسم المشتركة تؤكد على أن خيال الشعراء

الذين أنتجوا هذه التنويعات ينتمي إلى نفس الفضاء ، ويعتمد على التجسيد المعتمد على البحث عن المقارنة بين الذات والموضوع ، من خلال أوجه الشبه المادية القريبة من الإدراك الحسي. بمعنى أنهم لم يذهبوا بعيدا لاستحضار صور من الخيال الإبداعي التجريدي ، وليس هذا غريبا لسبيين على الأقل :

1- الأول لأن سياق الإلقاء أقرب إلى الارتجال المعتمد على المعارضة والمحاكاة.

2- الثاني ، لأن الثقافة الشفوية التي ينتمي إليها هؤلاء الشعراء ، تعتمد أساسا على القرب من الحياة اليومية ن والبعد عن التجريد.

إن هؤلاء الشعراء ، لم يصفوا السجن ، ولم يذكر أحد منهم الزنزانة والقضبان والعذاب والوحشة إلى غير ذلك من الموتيفات الشائعة في أدب السجون ، بل اكتفوا بالحديث عن ذواتهم ، مقارنين إياها بما رآه كل منهم ممثلا لانعدام الجدوى والعبث والحزن والاحترق . وهم في ذلك يسلكون سلوك الشعراء الشفويين الأفارقة . وفي هذا يقول العالم الفرنسي بول زومتور: « إن الشعر الشفوي الإفريقي يجسد خصب هذا التحالف بين قاعلة لا حياد عنها ، عفوية لا تنضب ... إنه لا يصف شيئا ... بل يكتفي بربط علاقات بين صور يعكسها على شاشة مستقبل يسعى إليه ، إنه لا يستهدف المتعة (حتى وإن كان يحققها) بل يرغم الحاضر على أن يتخذ معنى ، من أجل استعادة الزمن ، كي يستنفذ العقل ذاته ، ويفسح المجال للدهشة»(1).

خاتمة

لقد كشفت هذه الدراسة المقتضية ، على آليات اشتغال الذاكرة الشفوية وكيفية إنتاجها نصوصها الإبداعية

- لقد تبين أن الشعراء يستسخون البنات الإيقاعية والأنماط الشعرية في قافيتها وبنيتها الصوتية استنساخا كليا غير واع ، لأنهم تربوا على ثقافة السماع والتلقي الشفوي ، وتدرت أذنه الموسيقية على أنماط وصيغ بعينها ، فجاءت إعادة إنتاجها موهمة بالإبداع والتجديد ولكنها في الحقيقة ، مجرد إتقان لفنون الصنعة وبراعة في استيعاب الأشكال والبنات ، من دون حاجة إلى موضعتها وإدراكها تقديا ، بل و دون حاجة حتى إلى إعطائها أسماء و مصطلحات تميزها . فالشعراء هنا لا يعرفون حتى المصطلحات القاعدية مثل : المقطع الصوتي ، البنية ، البيت ، القافية ...إلخ

- شكل التكرار آلية من آليات الحفظ وإعادة الاستساخ ، سواء تكرار حروف الروي ، أو البنية السباعية للبيت ، أو حتى على المستوى المعجمي ، إذ

(1) Zumthor (Paul) : Introduction à la poésie orale .Editions du SEUIL. PARIS ; 1983.p 127 ;

تكررت كلمة أماه ثمانني مرات ، أي استحضرها كل الشعراء تقريبا كما تكررت كلمة « شبيه ، أشبه » ومرادفاتهما في بداية كل تنويع .

- على مستوى الدلالة وتنظيم المحتوى ، كشف التحليل على أن الشعراء يستوعبون العناصر الأساسية التي يتلقونها بسرعة فائقة ، مما يدل على ملكاتهم التجريدية الأكيدة ، إذ استطاع كل واحد منهم أن يعيد إنتاج العناصر الدلالية الستة بطريقته ، بمجرد أن استمع إلى المقطوعة المحورية .

- اتخذ التنويع الموضوعاتي ، على مستوى التشبيه طابع المنافسة و الملاسنة الشعرية ، وكأن كل واحد يريد أن يثبت أنه أشقى من زميله ، وأن التشبيه الذي أتى به أكثر دلالة على حالة النكد والحظ العاثر ، وهذا شكل من أشكال لهجة المخاصمة التي تحدث عنها والتر أونج ، باعتبارها سمة من سمات التفكير الشفاهي .

- اتسمت التنويكات التسع كلها بنمط تفكير تقليدي ، بحيث يعزو كل شاعر حالته التي إليها إلى الحظ العاثر ، المنكود ، المبتور... مما يدل على أن نمط التفكير القدري هو السائد في أوساط هذه الجماعة القروية من الشعراء ، والتفكير التقليدي الذي نقصده هنا ، بمعنى عدم القدرة على التخلص من آليات ذهنية غيبية تحجب الرؤية ، وتمنع من إدراك أسباب الظواهر . أجل ، ففي الحقيقة سبب وجود هؤلاء الشعراء في السجن ليس حظهم العاثر ، بل الاستعمار بما هو ممارسة قهرية استلابية .

- إن مقولة الرواسم و الصيغ أو القوالب الجاهزة في الثقافة الشفوية ، تشكل خاصية مميزة للشعر بالدرجة الأولى ، ومن جهة أخرى ، فهي مفهوم إجرائي يمكن التأكد من فعاليته بدراسة مدونات شعرية من ثقافات مختلفة ، لأن القاسم المشترك في نهاية المطاف كما يقول والتر أونج هو أنه : « في الثقافة الشفاهية الأولية ، عليك لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعال ، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر ، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي ، وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع متوازنة ، أو في جمل متكررة أو متعارضة أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة ، أو في وحدات موضوعية ثابتة .. » (1).

وهذا بالذات ما فعله شعراؤنا المغمورون في هذه التنويكات التسعة .

(1) والتر أونج: الشفاهية والكتابة ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت . 1994 . ص 94 .

- فقد كشف التحليل ، بأن آلياتهم في النظم تقوم أساسا على:
- السماع ، واستحضار النماذج والصيغ القبيلية التي رسخت في ذكراتهم انطلاقا من الأهازيج والمقطوعات الجمعية المجهولة المؤلف التي داعبت طفولتهم في كنف الثقافة الشفوية .
 - التركيز الشديد عند الإصغاء لصاحب المقطوعة المحورية التي سيدور حولها النظم ، للتمكن من رصد عناصرها الأساسية سواء على مستوى الإيقاع ، أو على مستوى الدلالة وتنظيم المحتوى.
 - استتساخ بنية المقطوعة المحورية ، بفضل صب الدلالات المطلوبة داخل البنيات والرواسم القبيلية ، وصياغة المضمون العام في صيغ نمطية ، مع محاولة استلهاهم التجارب الذاتية وصهرها داخل الهرم العام لنمط القصيدة (إيزلي ، أو اسفرو ...).
 - إن هذا النمط من اشتغال الذاكرة ، لا يعني عدم وجود مساحة للإبداع والتميز ، لأن تجارب الشعراء مع اللغة ، وقدرة كل واحد منهم على استيعاب السنن الثقافي العام للجماعة هو الذي يحدد مسألة الإبداع في الثقافة الشفوية ، و ليس العبقورية الفردية المتمردة عن كل الأعراف الشعرية السابقة ، مثلما قد يحدث في الثقافات الكتابية.

الهوامش والإحالات

- انظر في هذا المجال :
1. Turin) Yvonne) :Affrontements culturels dans l'Algérie coloniale, 2^e Ed, ENAL, Alger 1983.
 2. عمار إيزلي : ثورة النساء - أهازيج عن الثورة الجزائرية ، منشورات البيت - الجزائر ، 2009 ، ص 44 .
 3. J. Desparmet, Les chansons de geste de 1830 à 1914 dans la Mitidja. in Revue Africaine n° 83 année 1939. OPU .Alger 1998 (réédition) . P 192.
 4. حميد بوحبيب : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات والوظائف) مقارنة أنثروبولوجية ، دار التنوير - ط1، الجزائر 2013 . ص 83-84 .
 5. _ H. Basset : Essai sur la littérature des berbères. Editions AWAL_ Ibis Presses. Reéd ; 2001. p180181 _
 6. المرجع نفسه ، ص 237 .
 7. _ Bourdieu(Pierre) :Langage et pouvoir symbolique. Editions Fayard. Paris. 2001. 2^e éd. 303.
 8. من ذلك مثلا :
 9. Ben Brahim Ben Hamadouche (Melha) : La poésie populaire et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962 (2 VOLUMES) .Thèse de 3^e cycle sous la direction de Camille Lacoste Dujardin .EHESS .1982.
 10. انظر في هذا المجال كتابنا : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات والوظائف) مقارنة أنثروبولوجية ، دار التنوير، ط1 ، الجزائر 2013 ، الفصل الرابع ، ص 338 و ما بعدها .
 11. الرواسم ، ج روسم ، بمعنى الكليشيه ، ويستخدم مصطلح النموذج البدئي أحيانا كبديل .

12. والتر أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ن سلسلة المعرفة ، العدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ط1 ، 1 ، 1994 ن ص 80.
13. Zumthor(Paul):Introduction à la poésie orale .Editions du SEUIL.PARIS ; 1983.p 127 ;
14. والتر أونج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت. 1994. ص 94 .

