الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieure et de la Recherche Scientifique
جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة–
Université Akli Mohand Oulhadj -Bouira-
جامعة البويرة
كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: دراسات أدبية

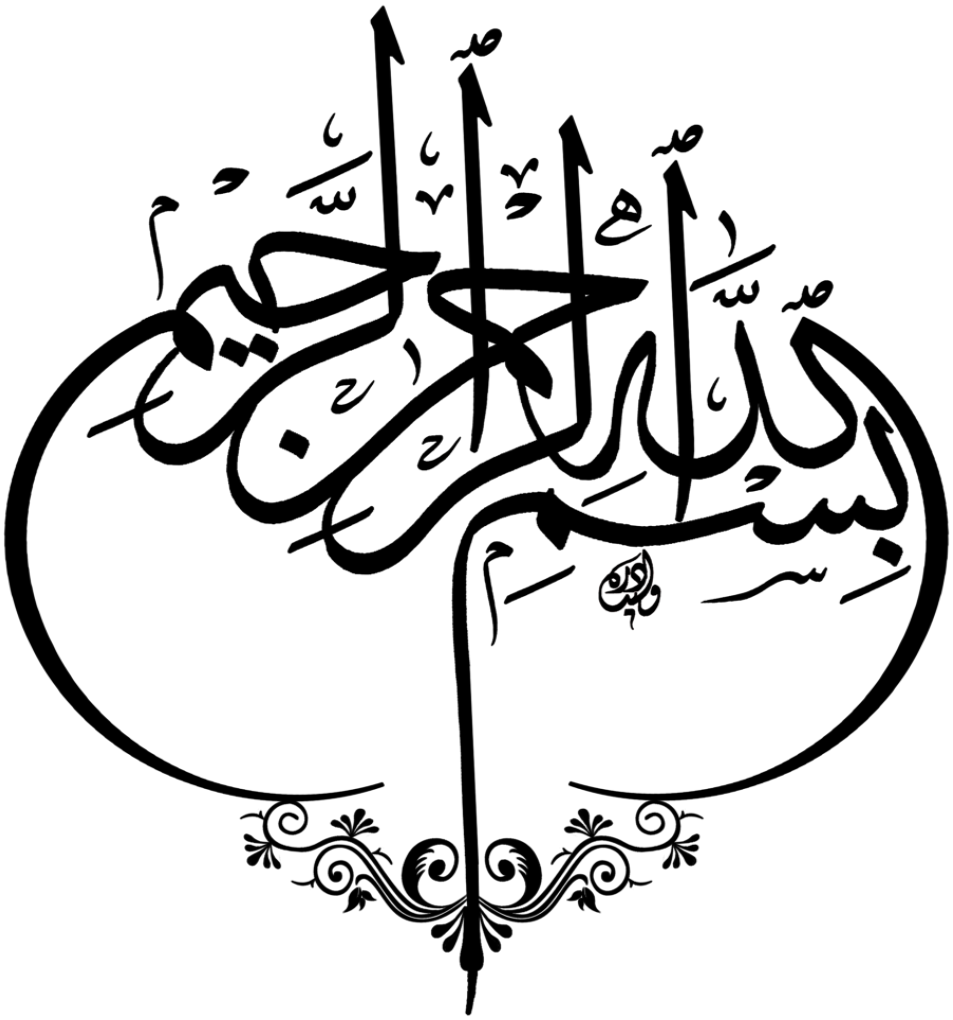
# ملامح الشفوية في ديوان بالأحمر والأسود لحميد بوحبيب

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الليسانس

من إعداد الطالبات:
– سلامي آية
– قطاف ليديا

الأستاذة المشرفة:
أوديحات نادية

السنة الجامعية: 2023–2024


بسم الله الرحمن الرحيم

# شكـــــــر وعرفـــــــان:

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة "**الدكتور أوديحات نادية**" على ما قدمته لنا من دعم في إنجاز بحثنا، توجيهها القيم و بإفادتها لنا بالمعرفة و بطرق البحث و منهجيته،

نشكر جميع أساتذة و رئيس قسم اللغة العربية و آدابها و كل إطارات القسم و عمال المكتبة.

كما نتوجه بالشكر إلى كل من دعمنا في إنجاز هذا البحث المتواضع.

# إهـــــــــــــداء :

بكل حب أهدي ثمرة جهدي هذا:

إلى الغالي الذي أفنى من عمره السنين لأصل إلى هذا المستوى "**أبي الكريم**"، فأحييك تحية علم ومحبة، وأشهد أنك علمتني أن أكون للعلم طالبة شغوفة، أن أقتل الحروف إحياء وتحديثا، أن أضحك للصعاب في كل آن، أن أعتمد على نفسي و أن أكسر قيود التهاون، أن أرفع بيدي مشعل العطاء مثيرا أبدا لوجه الله عزو جل فإليك يا والدي أهدي ثمرة جهدي، أطال الله عمرك.

إلى التي شاء الله أن يجعل الجنة تحت أقدامها، فأفنت شبابها في تبليغ الرسالة المقدسة، وأثارت بنور حبها المتدفق. وحنانها الفياض درب حياتي "**أمي الغالية**" أطال الله عمرها.

إلى كل أخوتي وجميع أفراد العائلة.

وإلى كل من ساهم معي في هذا العمل

إلى صديقات دربي اللواتي وقفن معي في أصعب أوقاتي

وإلى جميع صديقاتي من نسيهم قلمي وذكرهم قلبي.

**آيــة**

# إهـــــــــــــداء :

بكل حب أهدي ثمرة جهدي هذا إلى من أحمل اسمه بكل افتخار وأرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار "**والدي العزيز**".

إلى ملاكي في الحياة وإلى معنى الحب والحنان والتفاني وإلى نسمة الحياة وسر الوجود إلى من كان دعاوها سر نجاحي أغلى الحبايب "**أمي الحبيبة**" وإلى من له الفضل الكبير في تشجيعي وتحفيزي ومن منه تعلمت المثابرة والاجتهاد وإلى من بهم أكبر وعليهم أعتمد وإلى من بوجودهم اكتسب القوة ومحبة لا حدود لها وإلى من عرفت معهم معنى الحياة إخوتي وأخواتي.

إلى من تحلوا بالإخاء والوفاء والعطاء والي من تميزوا بالوفاء والعطاء.

إلى من برفقتهم في دروب الحياة دروس الحياة السعيدة والحزينة سرت وإلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير اصدقائي الأعزاء.

بالتوفيق من الله وبدعاء من الأم لم يبق سوى خطوات قليلة لأنهي مسيرتي الدراسية،

شكرا لكل من مد لي يد العون.

**ليـديا**

# مقدمـــــــة

الحمد لله خالق الألسن واللغات، وضع الألفاظ والمعاني الذي علم آدم الأسماء كلها، وأظهر شرف اللغة وفضلها، والصلاة والسلام على سيدنا محمد أفصح الخلق لسانا وأجودهم بيانا وعلى أله وصحبه أعوانا وأنصارا أما بعد:

لقد اخترنا قضية الملاح الشفوية في الديوان الذي قمنا بدراسته لما رأينا عزوف الطلبة عنه والإقبال على العلوم الأخرى التي لا غنى عنها ولحبنا الكبير لهذا الموضوع الشيق وشغفنا بما خلفوا من إرث عظيم، وأردنا أن نطل على هذا الكنز الدفين ونغوص في أعماقه.

حيث أن الشفوية كان لها الدور في ارتقاء اللغة والشعر بعد اعتماده كدراسة وكمعيار تقاس به اللغة، وبعد اطلاعنا على هذا الديوان تبادرت في أذهانا الإشكالية التالية: كيف تجلت الشفوي في ديوان بالأحمر والأسود لحميد بوحبيب

وقد تفرعت عنها جملة من التساؤلات:

1- ما المقصود بالملامح الشفوية؟

2- هل معنى الشفوية متفق عليها؟

3- ما مدى تقارب الشفوية عند العرب والغرب؟

4- هل هنالك اختلاف في الخصائص؟

5- ما هي أهم أبعاد الشفوية؟

وقد تضمن بحثنا جانبا نظريا و آخر تطبيقيا، فالنظري يتناول مباحث أساسية، عرفنا فيها الشفوية لغة واصطلاحا وتطرقنا إلى الشفوية عند الغرب والعرب وخصائص الشفوية أما الجانب التطبيقي فقد خصصناه لدراسة الديوان من حيث الخصائص.

فقد واجهتنا بعض المصاعب نذكر منها:

1- صعوبة الحصول على المراجع لاسيما ما تعلق بالملامح الشفوية.

2- غياب الكتب في المكتبات العمومية والخاصة.

3- ضيق الوقت المخصص للبحث نظرا لطبيعة الموضوع الذي يحتاج إلى فترة أطول.

لكن استطعنا الحصول على بعض المراجع التي استخدمنها في البحث ولها فائدة لاسيما الديوان الذي تناولناه، ولا ندعي الكمال لبحثنا، فبعد الإطلاع عليه تكتشف مضمونه لدليل على الجهد الفردي الذي بذلناه، ونتمنى من الطلبة مستقبلا مواصلة البحث عن هذا الموضوع الشيق والكشف عن جوانب أخرى.

في الأخير نشكر الله تعالى عظيم الشكر فهو أهل الحمد والشكر وبعده نتقدم بالشكر الجزيل للمشرفة على بحثنا الأستاذة أوديحات نادية وكل من ساهم في إعداده سواء من الناحية المادية أو المعنوية حتى لو بالكلمة الطيبة.

# الفصـــل الأول:

# من الشفويـــة إلى التدويـــن

**أولا : تعريف الشفوية.**

**1- لغة:**

عـن المتعـارف عليـه أن فـي المعـاجم اللغويـة العربيـة أن مصـطلح الشـفوية أو الشفاهية أو المشافهة تفيد المخاطبة والمواجهة، حيث جاء في معجم مقاييس اللغة: "...المشافهة بالكلام مواجهة من فيك الى فيه، ورجل شفاهي عظيم الشفتين[1]"، كما جاء في لسان العرب "... المشافهة المخاطبة من فيك إلى فيه، والحروف الشفهية: الباء والفاء والميم ولا تقل شفوية (...)[2]".

وجاء في معجم محيط المحيط ما يشاكل ذلك في القول بأن: "الحروف الشفهية هي الباء والفاء والميم يجمعها قولك بفم(...) والمشافهة المخاطبة مواجهة من فيك إلى فيه. والمحدثون أطلقوها في الإجازة المتلفظ بها تجوزا. والمشفوه الذي كثر سؤال الناس إياه حتى نفذ ما عنده[3]".

وكلها دلالات لغوية متقاربة لمصطلح الشفوية ولا تكاد تخرج عن الحقل الدلالي للخطاب.

---

[1]أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء معجم مقاييس اللغة تحت عبد السلام محمد هارون دار الفكر لطباعة والنشر والتوزيع، ج3، ص 200.

[2]ابن المنظور لسان العرب دار المعارف، د م .د.ت. ص 2294.

[3]المعلم بطرس البستاني محيط المحيط مكتبه لبنان، بيروت، طبعه جديدة 1987، ص 473.

**2- اصطلاحا:**

يتضح لنا أن لفظة الشفهي تعني كل الكلام الذي ينقل شفويا عبر الصوتين كما ورد أيضا في نفس المعجم شفهية oralité "مدونة شفوية تخضع للرواية والنقص، وتخضع للرواية والنقص، وتخضع لصياغات عديدة تتسب لقائلين مجهلين، لكن المدونة أخدت تخضع للتسجيل لحفظ التواريخ منسية ودراستها اثنيا وانثروبولوجيا "[1]، ومن هذا يتوضح لنا أن الشفهية هي المدونة التي تخضع لحفظ التواريخ وتسجيلها.

أما في المعجم اللغوي لمصطلحات الأداب المعاصرة أن شفهي "كل ما ينتقل شفويا عبر الصوت في معارضة الكتابي، ويدخل ضمن تقاليد شفوية الأغاني الحكايات، وهي ثقافة تعتبر بدائية أثناء( أنثروبولوجيا) لكنها تعبر عن وسائل شعوب ما قبل المدنية، قبل أن تتحول الى تسجيلات و موضوع دراسة الأدب المعتمدة كرافد معرفي"[2] وقد ورد في المعجم أيضا مفهوم آخر وهو تقليد شفهي "نمط أقوال غير مدونة في الأعراف الاجتماعية، ويندمج ضمن الاصطلاح كل الحكايات والخرافات والألغاز والأغاني وكل ما تختزنه الذاكرة لارتباطه بالأثنولوجيات"، ومن التعريفات السابقة نقول أن الشفوية تعني كل ما يتداول عبر الصوت شفويا ،كما أنها تخضع للرواية فهي مدونة في الأعراف الاجتماعية القديمة.

---

[1] معجم الموحد، لمصطلح معاصرة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مطبعة أمنية، الرباط، د ط ، 2015، ص 112.

[2] المرجع نفسه، ص 112.

**- في اصطلاح العرب :**

يعتبر مصطلح الشفوية في الجاهلية مصطلحا مهيمنا في هذه المرحلة التاريخية المؤسسة للأدب العربي، فقد تعرض المفكر ابن خلدون في مقدمته إلى شفوية لغوية فيقول" أن العرب أنشدوا الشعر وغنوه بالملكة والفطرة ولم تكن لديهم قواعد تنظم ذلك وإنما كانوا يعتمدون الذوق والحس، ولما كان السمع أبا للملكات اللسانية وتغيرت ملكة العرب اللسانية" ألقى السمع من المخالفات للمتعربين بعد اختلاطهم بأهل الحظر من ذوي الألسنة غير العربية"[1].

فقد تميز العرب القدامى بالفصاحة في الحديث وكان هذا فطرة وسليقة، رغم أنه لم يكن لهم مناهج يتبعونها قبل أن يتهافت الباحثون العرب إلى التنظير للشعر الشفوي واستخراج القواعد والأوزان والأحكام، ويرى الفارابي هو الآخر أن الشفوية الجاهلية الشعرية متميزة، وأكد على أهميتها وتفردها عن الشعرية الكتابية في العصور اللاحقة فيقول أن الموسيقى المقرونة بالقول الشعري هي الطبيعة على الاطلاق. "وتعد من حيث التأثير والتخيل في المكانة الأولى، ومن هنا يوليها العرب وأهل الشرق بعامة عناية فائقة، لكونها طبيعة للإنسان. فهذه الموسيقى المقترنة بالقول الشعري تكسب النفس لذة وراحة وسماعا جميلا، وتفندها تخيلات توقع فيها تصورت وتزيد في عواملها الانفعالية والتأملية[2]".

[1] أدونيس، الشعرية العربية دار الأداب بيروت، ط 3، 2000، ص 15.

[2] المرجع نفسه، ص 19-20.

أما بالنسبة للجاحظ فسلك طريقا آخر مخالفا تماما في التعريف بالشفوية الجاهلية وذلك عن طريق فصل الشعر عن الفكر فقد جعل من "الشعر نقيضا للفكر، إذا البيان الشعري هو كما يقول: مالا تستعن عليه بالفكر وما كان غنيا عن التأويل[1]"، فهو ضد فكرة أن الشعر يتضمن الفكر ولا الفكر يتضمن الشعر، وقد فصل بينهما " توكيد لجمالية شفوية الجاهلية وانحياز للبداوة الصافية ضد المدينة الهجينة، وترسيخ لصورة معينة من الشعر هي صورة الغنائي –الإنشادية وربما نجد في هذا كله ما قد يفسر دلالة الأهمية التي كان يوليها النقاد لمفهوم البداهة في الشعر– مرادفا للعفوية والفطرة ونقيضا للتحبير والصفة"[2].

**– في اصطلاح الغرب:**

إن اللغة الشفوية أداة للتخاطب اليومي، ووسيلة من وسائل التواصل وتعتبر الأصل الأول لكل أشكال التواصل اليوم، وتكون بطابع شفوي، حيث يعرف موريس هويس Maurice Houis النصوص الشفهية بأنها: "تلك التي تتميز بترقيم موقع يجعل من السهل على المتكلم تخزينها في ذاكرته، وعلى الجمهور فهمها"[3]. أي ان اللغة الشفوية تسهل على القارئ عملية الحفظ لأنها تمتاز بمرونة لغوية عالية وهذا ما يجعلنا نستغني عن الشكل الكتابي، "يحيل إذا مفهومها إلى مفهوم التقاليد الشفهية والتقاليد

[1] أدونيس الشعرية العربية ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 23–24.

[3] لويس جان كاليفي، التقاليد الشفهية ، ذاكرة و ثقافة تر : رشيد برهون هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ط 1 ، 2012 ص 63.

الكتابية على شكلين من التواصل اللغوي يحددان بدورهما نمطين من المجتمعات"[1]، أي أن هناك نوعين من المجتمعات، مجتمع ذو ثقافة شفوية يعتمد على الذاكرة في حفظ تراثها، ومجتمع يعتمد على الثقافة الكتابية التدوينية، "وتعد مهارة حفظ الكلام مسألة لها قيمتها المتعارف عليها في الثقافات الشفهية، لكن الطريقة التي تعمل بها الذاكرة اللغوية في أشكال الفن الشفهي جد مختلفة كما تخيله عامة الكتابين في الماضي، ففي الثقافة الكتابية يتم الحفظ الحرفي عموما من خلال نص يعود إليه الحافظ كلما دعت الضرورة كي يحسن مستوى حفظه ويختبره"[2]، وقد شاهدنا في العصر الجاهلي تحديدا –الثقافة العربية القديمة– انتشار اللغة الشفوية التي كانت تعتبر مركزا يعتد به في شتى المجالات إلى أن جاء الدين الاسلامي الذي قلب الموازين فصارت الشفوية هامشا والكتابة مركزا.

وقد صرح جاك دريدا بأنه: "ليس هناك علامه لغويه قبل الكتابة ولكن ليس هناك من علامة لغوية بعد الكتابة أيضا إذا عدنا الى المرجع الشفاهي للنص المكتوب"[3]، فهو ينطلق من النص الشفهي (النص الأصلي) للتقنين إلى العلامات اللغوية في النص المكتوب، كما أنهم كانوا يهتمون بالصوت باعتباره المركز المهيمن، بينما تحتل الكتابة دور الهامش لذلك "اتخذ الصوت موقعا مركزيا في الثقافة الغربية على حساب

---

[1] لويس جان كاليفي، المرجع السابق، ص 13.

[2] والتر أونج، الشفهية والكتابة، ترجمة حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأداب، الكويت، د ط، 1994، ص 104.

[3] والتر أونج، المرجع السابق، ص 104.

الكتابة التي همشت، واعتبرت كائنا دخيلا لا وظيفه له غير تشويه مقاصد الكلام وتحريفها، والابتعاد عن بريق الحقيقة"[1]، وهنا يتبين لنا اتصال بين ثقافتين –الثقافة العربية والثقافة الغربية– في اتخاذ نصوص الشفوية أصلا يعود اليه الباحثون عند التنظير.

ويعتبر المجتمع اليوناني القديم والمجتمع العربي القديم بالإضافة إلى المجتمعات الإفريقية والهندية وغيرها من المجتمعات الشفوية التي يكمن إبداع الشاعرية في نصوصها والمتميزة والمغيرة للثقافة والتقاليد الكتابية، فالأدب عرف شفويا يتناقل عبر الموجات الصوتية، "ولكي نعرف ما الثقافة الشفهية، وما طبيعة مشكلتنا تجاه هذه الثقافة، قد يساعدنا أولا أن نتأمل في طبيعة الصوت نفسة من حيث هو الصوت"[2].

"فمصطلح الأدب Littérature برغم صياغته أساسا للدلالة على أعمال مكتوبة قد امتد ليشمل ظواهر مشابهة، مثل السرد الشفاهي التقليدي في ثقافات لم يمسها الكتابة"[3].

**ثانيا: أبعاد مصطلح "الشفوية أدونيس نموذجا".**

مصطلح "الشفوية" لأدونيس يحمل أبعدا مختلفة ومتباينة ومن بينها ما يلي:

[1]بن علي لونيس: ثقافة البربري قراءات نقدية مفتوحة، فيسبرا للنشر، الجزائر، ط 2012، ص 141، 142.
[2]والتر أونج، المرجع السابق، ص 74.
[3]والتر أونج، المرجع السابق، ص 48–49.

**1- البعد الفني:** بمنظور أدونيس في "الشفوية" بأنه ذلك الإلقاء الارتجالي ذو الصبغة الجمالية طاغية تميز القصيدة الجاهلية في ذلك العصر وفي هذا ما يلمح "إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعيدون إنشاد الشعر موهبة أخرى، تضاف الى موهبة قوله، والحق أنه كان للموهبة الإنشاد، أهمية قصوى في امتلاك السمع، أي في الجذب والتأثير خصوصا أن السمع للجاهل أصل في وعي الكلام وفي الطرب، فهو كما يقول ابن خلدون(( أب للملكات اللسانية))"[1]، ومن هنا فإن الشعرية الشفوية تكمن في الأساس على طريق الإنشاد والإلقاء فيمزج بين الموسيقى مع الكلمات الشعرية يخلق ويولد لنا جمالية الشعر الجاهلي.

"أما إنشاد الشعر ذاته، فقد كانت له في الجاهلية، تقاليد خاصة استمرت في العصور اللاحقة، كان بعض الشعراء مثلا، ينشد قائما، وكان بعضهم يرفض كبرياء، أن ينشد إلا جالسا. وكان بعضهم يقوم بحركات من يديه أو من جسمه كله، كالخنساء التي كانت فيها يروى، (تهتز... وتنظر في أعطافها)، وفي هذا ما يحقق في الشفوية اللقاء بين فعل الصوت وفعل الجسد، فعل الكلمة وفعل الحركة[2]".

فقد كان تركيز الشعراء الجاهليون على حركة الجسد لما له من إماءات تحفيز القارئ والسماع الجيد، وهذا الفن لا يجيده كل الشعراء فمنهم من يحظى به ومنه من يخفف به وقد نجد بهذا الصدد أن أدونيس أشار إلى قلة الشعراء المجيدين لهذا الفن

[1] أدونيس، المرجع السابق، ص 07.

[2] أدونيس، المرجع السابق، ص 07.

فيقول: "من بين الشعراء الذين عرفوا بإجادة الإنشاد في الجاهلية، الأعشى (أعشى قيس)، وقد سمي بصناجة العرب، وقيل أن معاوية كان يدعوه بهذا الاسم، ولهذه التسمية تعليلات شتى: قيل سمي بذلك لأنه كان "يطرب إطراب العرب"، أو لأنه كان ((يتغنى)) بشعره، أو لأن العرب غنت كثيرا في شعره أو ((لجودة شعره)) أو (( لحسن إنشاده)) وكلها تعليلات تربط الشعر بالإنشاد والغناء"[1]، وهذا ما تشير إليه كلمة الفرزدق خاطب بها الشاعر عباد العنبري بعدما سمع إنشاده: "إنشادك يزين الشعر في فهمي"[2].

**2- البعد الديني:** كما قلنا سابقا كان الشعر يلقى شفاهة، شعرا مسجوعا يؤثر في سامعه فيقيده بأنغامه الساحرة، ويغرد بروحه الى عالم مملوء بالعواطف والأحاسيس، أي كانت غاية الشعر استهداف القلب والعقل.

فنجد أن السجع قد ارتبط بالكهان "وسجع في الجاهلية ضرب من الكلام التزم فيه الكهان السجع، لا يفارقونه وربما ورد في كلام غيرهم كالسجع في بعض الخطب والوصية والأمثال والكهان -كما تصورهم أخبار العصر الجاهلي- طائفة من الناس كانت تدعي التنبؤ ومعرفه المغيبات. وكل كاهن يدعي أن له رأيا أو تابعا من الجن يسرق له السمع، وينظر حجب الغيب ويستطلع ما سيكون. وكان العربي جاهل يصدق الكاهن أحيانا، ويفزع إليه يستشيره في المعضلات ويستنصحه في جلائل الأعمال

[1] المرجع السابق، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

كعقد حلف"[1]، إلا أن السجع فقد تراجع في العصر الإسلامي الأول مع مجيء الإسلام الذي عارضه بقوة في أسلوبه لأنه يحجب الرؤية الواضحة. "فنهي الرسول صلى الله عليه وسلم عنه في حديث مأثور: "إياكم وسجع الكهان"، وبالتالي فإن النصوص الشفوية الجاهلية، الكهنونية تحولت إلى نصوص شفويه اسلامية النغم والموسيقى، لها التأثير العميق والواضح على الروح والعقل"[2].

**3- البعد الاجتماعي:** كان على المجتمع العربي في العصر الجاهلي أن يكون مجتمعا شفويا، وهذا راجع إلى تنقلاته الكثيرة وعدم استقراره في مكان واحد فقد كان الشعراء معرضين للترحال فخانهم الوقت للتدوين والكتابة واكتفوا بالإلقاء الشفوي مما جعل عدم وجود كتب يحمل الأدب الجاهلي، " استخدم عبارة الشفوية لأشير من ناحية، إلا أن الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، ومن جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي بل وصل مدونا في الذاكرة عبر الرواية"[3]، مما أدى وساهم في صيام معظمه -وخاصة النثر- ولو فطن الرواة وحفظت الشعر والأدب والأخبار إلى تدوين الأدب الجاهلي على هذا النحو، أو على نحو قريب منه لو وصلنا أكثر الأدب الجاهلي صحيحا موثوقا. والحق أن كتب

[1] غازي طليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، قضاياه، أغراضه، إعلامه فنونه، دار الأرشاد، حمص، سوريا، ط 1،1992، ص 55.

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] أدونيس، المرجع السابق، ص 05.

اللغة والشعر ننتظر إلا بعد تدوين القرآن الكريم ونصف أي في نهاية القرن الثاني الهجري، أو مطلع القرن الثالث"[1].

**4- البعد الفكري:** بزيادة عن كل هذه الأبعاد التي ذكرناها سابقا فمصطلح "الشفوية" تحمل بعدا آخر وهو بعدا فكريا ساهم في تشكيله فقد ساعد هذا المصطلح في تنمية حب البحث عن الجديد والحداثي وعن كل ما هو مبتكر والرغبة في تجاوز المستهلك القديم.

"وفي هذا ندرك كيف أن اللغة العربية في بنيتها المجازية، أي في بنيتها الشعرية، تكون لغة تشويق للبحث، لمعرفة المجهول، ولتحصيل الكلام، وهي إذن أوسع من أن تنحصر في حدود الواقع المعطى، إن فيها بعدا لا نهاية له في مجال التعبير، الذي يستجيب لبعد لا نهاية له في مجال المعرفة[2]".

ومن هنا نتبين لنا أن الشعر مفتوح يستوعب كل أشكال التحرر من المعطيات الخارجية الجديدة فهو "قراءة للعالم وأشيائه وهذه القراءة، هي في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام والكلام مشحون بالأشياء. وسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام"[3].

[1] غازي طليمات، عرفان الأشقر، المرجع السابق، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 77.

[3] المرجع نفسه، ص 78.

**ثالثا: خصائص الشعر الشفوي الجاهلي.**

يختص الشعر الشفوي بمجموعة من السمات من بينها التكرار واستقلال الأبيات ... إلخ، ومن بينه الخصائص التي ميزت الشعر الشفوي عن باقي الشعر في العصور التي جاءت بعده.

إن كل شعر مقام على صيغة ما من صيغ التكرار ولكن الخاصية المميزة للشعر الصياغي الشفوي والشعر الجاهلي غير مستثنى منه هي تكرار العالية والتي تكرر معها توافقات الكلمات أي القوالب الصياغية، ومن الضروري أن نميز بين أربعة أصناف من التكرار.

- القالب الصياغي الصحيح.
- النظام الصياغي.
- القالب الصياغي البنيوي.
- الألفاظ التقليدية[1].

ومن هنا نتوصل إلى أن الشعر الشفوي يتميز بشعر التكرار وله أربعة أصناف. ولهذا يجب أن نؤكد منذ البداية لتجنب إساءات الفهم على أن الأسلوب الشفوي ليس نظاما صارما وأليا ينحدر بالشاعر إلى مستوى حاسب آلي محض ولكن أداة مرنة للغاية تستحق أن يستعملها فنان عظيم.

[1] جيمس مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضيل ابن عمر العماري، دار الاصالة للثقافة والنشر والاعلام الرياض، ط1، ص 36.

إن الأصناف المرتبة فيما سبق يندمج الواحد منها في الآخر كما أن تعريفها لا يمكن أن يكون الا تقريبا، وهنالك دائما أيضا أمثلة غير يقينية يمكن أن تصلح لأي تصنيف وعليه فإن هذا التصنيف يجب أن لا يؤخذ إلا بمثابة وسائل ملائمة لعمل فوارق أساسية معينة[1].

فالأصناف التي ذكرناها تتداخل فيما بينها وتعريفها تقريبا فقط هنالك وكذلك أن الأمثلة التي قد تكون موجودة في الصنف الأول أو الثاني يمكن أن توجد أيضا في الأصناف الأخرى.

**1- القالب الصياغي:**

وحسب المفهوم الدقيق الذي عرفه باري، فإن القالب الصياغي لا يشمل إلا التكرارات الحرفية أو القريبة من الحرفية فيمكن أن تختلف القوالب الصياغية بل هي تختلف فعلا في الطول من الكلمتين الى ثلاث كلمات وإلى مصارع كامل بل وحتى إلى بيت كامل مثلا: عفت الديار التي نجدها في معلقة لبيد كما نجدها عند امرئ القيس وأيضا :

| | | |
|---|---|---|
| ذكرى الحبيب | معلقة امرئ القيس | ذكرى الحبيب المفضليات |
| و أهلها | ديوان لبيد | وأهلها امرئ القيس |
| فوقفت فيها | المفضليات | فوقفت فيها عنترة |

[1] جيمس مونرو، المرجع السابق، ص 36-37.

لمن الطلل لبيد لمن البطل زهير

كمشي العذارى في الملاء المهدب نجدها عند امرئ القيس كما نجدها عند علقمة

قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل معلقة امرئ القيس

قفا نبك من ذكرى حبيب و عرفان امرئ القيس

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أس وتجمل معلقة امرئ القيس

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أس وتجمل معلقة طرفه[1]

**2- النظام الصياغي:**

إن الاستبدالات الصغرى الملحوظة في آخر مثالين من الأمثلة السابقة يمكن زيادتها زيادة بالغة جدا وهي بذلك تهيء لظهور الأنظمة الصياغية فهذه الأنظمة الصياغية هي تجمعات الأكبر ذات القوالب الصياغية المختلفة والتي ترتبط الواحدة منها بالأخرى بمعنى أنها تشترك في عامتها في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني أن النظام الصياغي مرتبط بعملية الاستبدال اللغوي الهام جدا، إن عدد توافقات الممكنة للكلمة ومع أنه غير مطلق فهو حقا كبير جدا في اللغة المحلية يوميا كما أنه غير مقيد إلا بالاستعمال النحوي.

"إن الكلام الصياغي الشفوي هو بمعنى من المعاني نحو ثان في نطاق نحو اللغة المحلية يوميا، أنه يسمح بتوفقات ممكنة قليله جدا للكلمة، وعلى أي حال فإن الشاعر

[1] جيمس مونرو، المرجع السابق، ص 37، 38.

الشفوي المجيد لا يعيد القوالب الصياغية كلمة بكلمة ، لو فعل ذلك فستنفذ توافقات الكلمة في التعبير عما يريد قوله والواقع أن الشاعر الشفوي يتعلم كيف يستبدل كلمة في نطاق صياغي بكلمات أخرى ذات قيمة إيقاعية مساوية ،وهذا يؤدي الى خلق قوالب صياغية اشتقاقية جديدة يمكن اكتشاف علاقته بالقالب الصياغي الأصلي أو القوالب الصياغية الأخرى في النظام وذلك لاشتراك تلك القوالب في كلمات العامة بينهما ولاشتراكها في نفس الموقع الزمني"[1].

ومن هنا نستخلص ان القوالب الصياغية ترتبط بعضها مع بعض لأنها تشترك في كلمة واحدة في نفس الموقع الوزني كما أن النظام الصياغي مرتبط بالاستبدال اللغوي، فلا يعيد الشاعر الشفوي تكرار كلمة بكلمة فهذا يجعله يقع في نفاذ الكلمات في التعبير عما يريد قوله، بل إنه يتعلم كيف يستبدل هذه الكلمات بكلمة أخرى ذات ايقاع متساوية.

– ومن أمثله هذا النظام الصياغي:

| | |
|---|---|
| حصا قوادمه. | المفضليات |
| زعر قوادمها. | علقمة |
| زعر قوائمه. | المفضليات |
| لا كفاء له. | النابغة |

[1]جيمس مونرو، المرجع السابق، ص 38، 39.

| | |
|---|---|
| لا رشاء له. | زهير |
| لا إرتجاع له. | النابغة |
| لا شوار لها. | زهير |
| لا أنيس بها. | زهير |
| أمسى بن نمشل | علقمة |
| أمس أمامه. | المفضليات |
| امست خلاء وامسي اهلها احتملوا | النابغة |
| كان رحيلي وقد زال النهار بنا. | النابغة |
| تحمل أهله منه فبانوا. | زهير |
| تحمل أهلها منها فبانوا. | زهير |
| تحمل اهلها إلا عرارا. | لبيد |

**أ- القالب الصياغي البنيوي:**

"إن دفعت عملية الاستبدال إلى حالتها القصوى، ولم يترك المحاور لكي يشترك فيها في عامتها القالبان صياغان فإنه قد يثار نقاش بأننا لم تعد تتعامل مع الإطلاق مع التركيب الصياغي. وعلى أي حال، فإنه لمن الواضح وفي عدد ضخم من الحالات أنه يمكن أن نقذف بمجموعتين من الكلمات أو أكثر من مجموعتين في نفس الموقع

الوزني، والتي مع ذلك ليس لها محور، في عامتها وذلك في نفس التراكيب الإيقاعية وأما يشابهها ومرارا حتى في نفس التراكيب النحوية أو ما يشابه تلك التراكيب ويطلق على مجموعات الكلمة هذه القوالب صياغية البنيوية.

وتكثر قوالب الكلمة في هذه اللغة فعن طريق استبدال جذر الحروف الصحيحة لكلمة ما يحذر حروف صحيحة لكلمات أخرى، يمكن أن يشتق عدد ضخم من الكلمات المتشابهة إيقاعا، و إذا رتبت هذه الكلمات في تراكيب نحوية. فإنه ينتج عن ذلك قوالب صياغية بنيوية وعلى هذا فيمكن اعتبارها تجمعات أكبر ذات أنظمة صياغية"[1].

وبهذا نتوصل أن القوالب الصياغية البنيوية تنتج بسبب اشتقاق الكلمات وذلك باستبدال الحروف الصحيحة لكلمة بجذر حروف صحيحة لكلمات أخرى ينتج منها أيضا قوالب صياغية بنيوية ومن هذا نعرض الأمثلة التالية لهذا القالب الصياغي:

| | |
|---|---|
| عرفت الديار | معلقة لبيد |
| عرفت الديار | امرئ القيس |
| زعم الغراف. | النابغة |
| زعم الهمام. | النابغة |

[1] جيمس مونرو، المرجع السابق، ص 43.

| | |
|---|---|
| حان الرحيل. | النابغة |
| عوف الفوارس. | لبيد |
| بعد الفوارس. | المفضليات |
| ظلت تخاجله. | لبيد |
| ظلت تراصده. | المفضليات |
| وإن شفائي. | امرئ القيس |
| وكان شفاء | علقمة |
| كأن دماء | إمرئ القيس |
| رأيت دماء. | المفضليات |
| يرين دماء. | لبيد |
| ضلت ردائي | إمرئ القيس |
| لبيع الرداء | علقمة |
| على ظهر عبر | امرئ القيس |
| على ظهر باز | امرئ القيس |
| على ظهر ساط | امرئ القيس |
| على ظهر محبوك. | زهير |
| على ظهر محروم. | زهير |

| | |
|---|---|
| مرفوعا نصائبه | المفضليات |
| مرفوعا جواشمه. | زهير |
| علمتهم...صبر | عنترة |
| علمتهم...سود الوجوه. | عنترة |
| بيض الوجه | المفضليات |
| وقد اغتدى و الطير في وكناتها | ديوان امرئ القيس |
| وقد إغتدى و الطير في وكناتها | علقمة |

**- الألفاظ التقليدية:**

لقد استعملت في الشعر الجاهلي مرات و مرات كلمات خاصة ،أو كلمات ذات ارتباط بأصل و تاريخ واحد ، وذلك لنقل أفكار و معاني تقليدية محددة .وعلى الرغم من ذلك، فلم يكن من السهل في بعض الحالات جمع أمثلة كافية في أوزان مختلفة و بتوافقات مع كلمات أخرى أي أن نقول:

تحت شروط وزنية مختلفة، ولكن تقود التكرارية التي تعاود بها مثل هذه الكلمات في سياق المعنى إلى الظن بأنها من المحتمل أيضا أن تنتمي إلى تراكيب صياغية[1].

نستنتج أن تكرار المعاني و الألفاظ التقليدية في الشعر الجاهلي و هذا الأخير يستعمل كلمات و عبارات خاصة مرتبطة بأصل واحد و تاريخ واحد.

صنف منفصل خاص بها :

| | |
|---|---|
| بمنى تأبد | معلقة لبيد |
| تأبد | النابغة |
| خلف كما ضمن الوعي | معلقة لبيد |
| كوحي صحائف | عنترة |
| لمن طلل كالوحي | زهير |
| فوقفت أسألها | معلقة لبيد |

[1] جيمس مونرو، المرجع السابق، ص 42-47.

فوقفت فيها كي أسئلها المفضليات

وقفت أسئلها ناقتى. المفضليات

بسقط اللوى معلقة امرئ القيس.

– يتميز الشعر الشعر أيضا بخاصية أخرى وهي:

**وحدة البيت:**

يجب علينا أن نوضح فكرة أن "كون البيت في القصيدة وحدة مستقلة بذاتها ويرجع إلى ضروريات انشادية وغنائية، و إلى ضرورات تتصل بالسماع والتأثير، وليس إلى الطبيعة العقلية العربية كما يرى بعضهم زاعما أنها عقلية تعنى بالجزء لا بالكل"[1].

ففكرة وحدة البيت بالإيجاز واستقلاليته ترجع إلى ضرورات متصلة بالتأثير والسماع فنستطيع أن نقول:

أن لكل بيت من الأبيات غرضه( مدح أو وصف أو رثاء..)

لذلك "إن القصيدة العربية– منذ عصورها الأولى– قد قامت على وحدة البيت الدلالية أو ما يسمى باستقلالية البيت الشعري في الغالب الأعم، ولعل المزية في ذلك مرجعها

[1]أدونيس، المرجع السابق، ص 12.

إلى الإيجاز، الذي يعبر عن مقدرة الشاعر على التكثيف اللغوي يعني اختزال الدلالة في أقل ما يمكن من الألفاظ "[1].

**أولية الإيقاع:** إن الحداء ضرب من الغناء يقوم على الإيقاع خاصة و لا يحتل النغم فيه إلا منزلة ثالثة بعد الشعر و الإيقاع... و الناقة ...

في أثناء السير مع الحداء لا تنظم حركتها طبق حركة فرضت عليها من الخارج و لكن طبق حركة نفسها...[2]، فإذا حدا كانت حركة الأداء في حدائه مطابقة في سرعتها حركة الناقة... فنستخلص أن الإيقاع بحداء الإبل و أن الناقة عند سيرها تحدث نوعا من الإيقاع و هو ما يعرف بالحداء.

ويقول العياشي في هذا الصدد: "أما إيقاع الشعر العربي فإنه مقيد بمبادئ الإيقاع العامة، و مختص بمبادئ أخرى لا يحيد عنها لأنها من إملاء اللغة العربية و ظرفها المادي".

ومن بين هذه المبادئ الدم و القصر و أن لا يلتقي في الإيقاع ساكنان أبدا و أن لا يكون العنصر الأول ساكنا لكن متحركا خفيفا، وأن يكون العنصر الأخير ثقيلا ممدودا وأن يقوم الإيقاع في تأليفه على مبدأ القيمة المزيدة.

---

[1]أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، تح رمضان عبد التواب، نقلا من مسلم حسب حسين، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها وإتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع ، البصرة، ط1، 2013 ص 245.

[2]محمد العياش، نظرية ايقاع الشعر نقلا عن فضل بنت عمار العماري الشاعر والغناء في ضوء النظرية الرواية الشفوية، ص 56.

كما يقول أيضا: "إن كل مبادئ اللغة العربية مسلطة على إيقاع الشعر العربي يخضع إليها خضوعا تاما ... وأن ايقاع الشعر العربي يخضع في تأليف عناصره الى مبادئ أساسية أتت في معظمها من تأثير اللغة العربية"[1].

نستنتج مما سبق أن الشعر العربي مقيد بمبادئ الإيقاع وأن مبادئ اللغة العربية تسير الشعر ولا يسيرها.

في الإلقاء أو الغناء لابد أن يسير أيضا وفق منظوم متطلبات اللغة و هذا ما أكده العياشي حيث قال :" إن المغني إذا غنى فإنما يغني في شعر طبق قوانين اللغة أيضا فإذا لحنه للغناء فيه اجتهد كي يكون الإيقاع متلائما مع طبيعة تركيبه مع طبيعة اللغة المنظوم فيها الشعر"[2].

وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم أن الشعر مرتبط بفن الغناء، والعامل المشترك بين الشعر و الغناء هو الإيقاع الذي يشترك الشعراء و المغنون في استعماله ،إن تحسس العربي لإيقاع شعره جعله يلجأ إلى الدندنة و الترنم لإضفاء حلاوة و طلاوة عليه ،و لذلك أوصى حسان بن ثابت قائل الشاعر أن يتغنى به:

تَغَنَّ بالشِّعْرِ إمَّا كُنْتَ قَائِلَهُ  إنّ الغِنَاءَ بِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ.

[1] محمد العياش، نظرية ايقاع شعر نقلا عن فضل بن عمار العماري الشعر في ضوء نظرية الرواية الشفوية، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 59، 60.

ولو افترضنا أن( قول الشعر) "في بيت حسان السابق، يعني نظمه فإنه سيعني أن الشاعر حين يعمد إلى الترنم و تهيئة القالب الموسيقي لقصيدته وينطلق منها بعد ذلك، فهو يفعل ذلك إنما ليحقق العذوبة و الجرس اللفظي في شعره و ذلك وصف التغني بالشعر"[1].

ومن خلال هذا يبدو لنا أن العرب من الوسائل التي لجأوا إليها هي الدندنة و الترنم.

لإيجاد إيقاع مناسب لما يريدون التعبير عنه وهذه الحال لكثير من الشعراء حتى يومنا هذا، و بهذا فإن الإيقاع مرتبط بالغناء والحداء كما أنه مرتبط بالوزن والقافية فالشعر مرتبط بالإنشاد فتقيد بالوزن والقافية.

**رابعا: الأوزان والقافية:**

نشأ الشعر مرتبطا بالإنشاد، فتقيد بالوزن والقافية فكان الشعراء يتفقون في تقفية قصائدهم، فيلتزمون رويا واحدا يختم به كل بيت، ثم يستأنفون البيت الذي يليه لينتهي به الذي قبله، وهذا ظاهر جلي في الشعر العربي حتى عرفوه بقولهم:" إنه قول موزون مقفي يدل على معنى"[2]، و"هذا مفهوم مقتصر على الجانب الموسيقي و هو أحد جوانب الشعر.

---

[1] فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، رياض، د ط، ص 63 –64.

[2]أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، نقل عن خان محمد، بنية الخطاب الشعري الإيقاع المغنى ،الملتقى الثالث السيماء والنص الأدبي ص، 172.

كما أن الوزن يلازم الخطاب الشعري وهو جزء من القصيدة لا ينفصل عنها لأنه ينشأ في داخلها مراوحا بين الحركات والسكنات، ولا ينفصل على سياق المعنى فيرتبط به وتضبطه قواعد معهودة ،فيها من المرونة ما يبيح للشاعر أن يتصرف بذوقه و طبعه على سبيل الاختيار في مظاهر الاستعمال"[1].

وبهذا يتولد لنا أن الشعر مقيد بالوزن والقافية، فقد اتفق الشعراء في تقفية قصائدهم، والتزامهم رويا واحدا يخدم به أبيات القصيدة.

إن الوزن ينشأ داخل القصيدة بين الحركات والسكنات، و القافية في آخر كل بيت تحدث إيقاعا يجذب إليه السامع.

يقول النابغة في وصف الثور الوحشي:

كأن رحلي، وقد زال النهار بنا  يوم الجليل على مستأنس وحد

من وحش و جرة موشي أكارعه  طاوي المصبر كسيف الصقيل الفرد

سرت عليه، و من الجوزاء سارية  تجزى الشمال عليه جامد البرد

فإرتاع من صوت كلاب فبات له  طوع الشوامت من فوق و من صرد[2].

ما نلاحظه من خلال اطلاعنا على هذه الأبيات أنها تحدث إيقاعا موسيقيا وذلك بتكرار الحرف الأخير من كل بيت من الأبيات هذه المقاطعة حرف الدال والراء التي تحدث رنينا في الأذن.

[1]خان محمد، " بنيه الخطاب الشعري الايقاع المعنى" الملتقى الثالث للسماء والنص الأدبي ص 175.

[2]ديوان النابغة الذبياني، تر محمد أبي الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، د ط، 1977، ص 17.

كما نشير كذلك أن القافية في القصيدة هي المقام الأول خاصية إنشائية موسيقية من شروطها ألا توضع لذاتها وإنما يجب أن تكون جزءا عضويا في سياق البيت، تتفق مع وزنه و مغناه[1].

ومن هنا نتوصل بنتيجة أن القافية خاصية ضرورية في البيت الشعري ،كما أنها تحتل الدرجة الأولى في القصيدة.

فنجد ابن طباطبا طرح مسألة القافية تحت عنوان قوافي الشعر المحكم النسيج و القافية هي نهاية البيت الشعري الدلالية و مركزه الإيقاعي، فكلما كانت القافية رقيقة مناسبة كان وقعها النفسي وأثرها الجمالي قويا، وعلى الرغم أن ابن طباطبا لم يبين أهمية القوافي نظريا في بنية الشعر العروضية وأثرها في موسيقى الشعر، فإنه قد بين الأوزان التي رأى أنها تنقسم على سبعة أقسام: إما أن تكون على فاعل مثل كاتب و حاسب و ضارب ،أو على فعال مثل كتاب و حساب و جواب، أو على مفعل مثل مكتب ومضرب ومركب، أو على فعيل مثل حبيب وكئيب وطبيب أو على فعل مثل ذهب وطرب وحسب أو على فعْل مثل ضرب وقلب وقطب أو على فعيل مثل كليب ونصيب وعذيب علي هذا حتى تأتي على الحروف الثمانية والعشرين، "فمنها ما

[1]أدونيس، المرجع السابق، ص 13.

يطلق ومنها ما يقيد ثم يضاف كل بناء منها إلى هائها المذكر أو المؤنث، فيقول كاتبه أو كاتبها أو مركبه أو مركبها أو حبيبه أو حبيبها ...الخ "[1].

من خلال ما توصلنا إليه نستنتج أن القافية لها ميزة أساسية في القصيدة و كلما كانت رقيقة كان لها وقع وأثر قوي، كما أن ابن طباطبا يبين أهمية القافية لكنه تحدث عن الوزن فنجد ابن طباطبا يذكر لنا نماذج كثيرة أمثلة للقوافي الواقعة في مواضعها، المتمكنة من مواقعها، قول إمرئ القيس في قصيدته التي يقول فيها:

"بعثنا ربيثا قبل ذلك محملا كذئب الغضا يمشي الطراء و يتقى

يعلق ابن طباطبا على ذلك بقوله: (فوقعت (يتقى) موقعا حسنا)"[2].

وقول زهير بن ابي سلمى:

مخوف كأن الطير في منزلاته على جيف الحسرى مجالس تنتجي

فقوله: (تنتجي) حسنة الموقع جدا.

و قول الأعشي:

وعلمن أن النفس تلقى حتفها ما كان خالقها المليك قضي لها.

فقوله ( قضى لها) عجيبة الموقع[3].

[1] ابن طباطبا العلوي عيار الشعر تح محمود، رغول سلام، مسلم حسب حسين الشعرية العربية أصولها وما فيهمها واتجاهاتها دار الفكر النشر والتوزيع البصرة ط 1، 2013، ص 127.

[2] المرجع نفسه، ص 109.

[3] المرجع نفسه، ص 110 ،111.

نفهم مما ذكرناه سابقا من خلال هذه الأبيات التي ذكرها ابن طباطبا أنه لا ينظر إلى القافية أنها معزولة عن نسيج البيت و إنما يراها منذ مدة فيه ذاتية في ثناياه، فإذا كانت القافية سلسلة مناسبة تستسيغها الأذن و تعذب في اللسان، فإن البيت الشعري يصبح محكم النسيج وفق مصطلح ابن طباطبا، أما اذا كان وقع القافية ثقيلا يحول دون انسياب الصوت ،فإن القافية سوف تحدث خللا مباشرة في بنية النسيج الشعري، إن القوافي التي يضرب بها ابن طباطبا مثلا على القوافي الحسنة، لها أثر ايجابي عميق في أجهزة الاستقبال الحسي اللغوي، وهو في الواقع قواف عذبة سلسة.

وفي استنتاجنا الأخير من خلال كل ما سبق لنا ذكره في هذه الخصائص، أن الشعر الشفوي طغت عليه خاصية التكرار بكثرة وذلك بتكرار الحروف والكلمات والجمل وفي بعض الأحيان نجد تكرار بيت بأكمله إضافة إلى هذا فإن الشعر الشفوي يمتاز باستقلال الأبيات أو ما يسمى وحدة البيت، فنجد أنه يمكن حذف بيت من الأبيات في القصيدة فلا يختل المعنى و قد امتاز أيضا بخاصية أخرى وهي الإيقاع وهو مرتبط بحداء الإبل والغناء، كما أنه مرتبط بالوزن والقافية وهي لها دور في البيت الشعري، حيث يؤدي تكرارها إلى حدوث نغم وجرس موسيقي وهو الإيقاع.

**خامسا: الفرق بين الأدب المدون و الأدب الشفاهي:**

يختلف التعبير الأدبي المكتوب عن الأدب الشفاهي اختلافا جوهريا لأن القراءة تختلف عن السماع في إيصال المعلومة ،مما يأدي الى اختلافات أسلوبية وهو ما يجعل حدوث احتمال أن يسيئ الكتابي فهم التعبير الشفاهي، لأنهم يختلفان في ثقافتهم (الشفاهي و الكتابي ) فمثلا من اعتاد على التلقي الشفاهي لا يكون الأدب المكتوب سهلا بالنسبة له، فعقلية الشفاهية تختلف عن نظيرتها الكتابية إلى حد أنه يمكننا اعتبارهما نوعين مختلفين من الثقافة.

**1- التوجه الشفاهي و التوجه الكتابي في رواية الشعر:**

انتقل الشعر الجاهلي من جيل إلى جيل بالرواية الشفاهية مدة طويلة قبل كتابته عندما بدأت الثقافة العربية في الانتقال من الشفاهية التي كادت تكون سائدة الى الكتابية وهو تحول جاء بعد كتابة القرأن الكريم.

وقد تحول الشعر الجاهلي من جراء ذلك إلى وثيقة لغوية، صحيح أن المتلقي العربي ظل يقدر فن الشعر الجاهلي، لكن هذا التراث لم يعد مجرد فن كما كان حاله قبل ذلك، و كان من نتائج هذا الموقف الجديد أن انتقلت مسألة تجريح الرواة وتعديلهم من المجال الديني إلى مجال الأدب فأصبح من الأهمية بمكان التثبت من صحة نسبة المادة الشعرية الى زمنها والى قائلها الحقيقيين، ولئن كانت السنة النبوية

الشريفة هي المصدر التشريعي الديني التالي، فإن الشعر الجاهلي أصبح المصدر التالي للقرآن الكريم من حيث التشريع اللغوي والأدبي والبلاغي[1].

وقد كان هذا الوضع الجديد غريبا على الراوي العربي ذلك أن الأداء الشفاهي لصور التعبير المختلفة لا يعرف ما نسميه في مجتمعاتنا الكتابية حقوق المؤلف ، كما لا يعرف ما نسميه النص الأصلي الثابت1، تسمح تقاليد الأداء الشفاهي لتعديل صور التعبير بالزيادة أو الحذف أو التقديم أو التأخير حسب ما يستجد من الظروف أو السياقات (من ذلك مثلا أن يحل لفظ الجلالة "الله" محل أسماء الآلهة المتعددة في النصوص الجاهلية ) في أي تراث شفاهي تؤدى الأغنية و تروى القصة أو القصيدة بطرق أداء مختلفة يفعل ذلك الروي أو المغني أو الشاعر ولا شك أن هذا ما كان يحدث للشعر الجاهلي قبل تدوينه.

بيد أن التقاليد الشفاهية اهتزت بشدة حين بدأت الثقافة العربية في التحول الي الكتابة فظهر بالتالي تقسيم رواة الشعر إلى فئتين فئة الرواة الثقاة من أمثال أبي عمرو بن العلاء والمفضل الظبى والأصمعي، وفئة الرواة الوضاعين من أمثال خلف الأحمر وحماد الرواية أشهر المتهمين بانتحال الشعر الجاهلي.

إن تقسيم الرواة على هذا النحو يمكن النظر اليه بوصفه مظهرا لانقسام أو بالأحرى صراع بين توجهين عقليين يترك أحدهما للنص حرية الحركة والتجدد ولا يهمه

[1] شوقي ضيف، العصر الجاهلي دار المعارف، القاهرة، ط 7، ص 148 ،149.

بله أن يعي فكرة النص الأصلي الثابت، وذلك هو التوجه الشفاهي أما الآخر فيتشدد في الرواية إذ يرى في النص الجاهلي وثيقة ينبغي الحرص علي سلامتها من أي تحريف وذلك هو التوجيه الكتابي، كان التعبير الشعري عند خلف وحماد فنا قبل أي شيء آخر أما عند المفضل والأصمعي فهو وثيقة إلى جانب كونه فنا لذلك فإن التعليقات والشروح المنقولة عن الأصمعي تدل على عنايته بالمطابقة بين الشعر والواقع وينتقد علي سبيل المثال، أبا ذؤيب لأنه حين وصف الحمر الوحشية في عينيته المشهورة جعلها تسلك سلوكا يخالف سلوكها في الواقع، وأرجع الأصمعي ما راه خطأ في الوصف إلا أن أبا ذؤيب لم ير الحمر الوحشية في جانبه الصواب في الكلام عنها[1].

كانت المطابقة، بين المعنى و الواقع تهم الأصمعي لأن الشعر عنده وثيقة أما أصحاب الوعي الشفاهي فلا يحفلون كثيرا بضرورة صدق الشعر في إشارته للواقع وإن اهتم الراوي الشفاهي بمثل هذه الامور، فإن ذلك يعد مشيرا على بدء تسرب الوعي الكتابي الي نفسه.

غير أنه من المهم أن نلاحظ أن التحول من التقاليد الشفاهية إلى التقاليد الكتابية لم يتم دفعة واحدة لأن الرواة من أصحاب التوجيه الكتابي الذين ذكروا فيما سبق لم يتخلصوا تخلصا نهائيا من أثار آليات الوعي الشفاهي يتجلى ذلك فيما يذكر من أن

[1]شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، مكتبة دار العروبة، القاهرة 1965، ص 21.

عمرو بن العلاء وضع بيتا على الاعشى كما فعل الأصمعي شيء من ذلك[1]، مع أن الرجلين كانا عند القدماء والمحدثين من أوثق رواة الشعر، إن مثل هذه الأمثلة تدل على أن أصحاب التوجه الكتابي كانوا أحيانا يصدرون عن بقايا وعي أو لا وعي شفاهي.

**2- الشفاهية والكتابية والتأويل:**

لا يصح الربط بين الوعي الكتابي و الوعي الشفاهي، فالوعي الكتابي يمد النص بحياة لا تنتهي بل لعل إقبال الوعي الكتابي على التأمل في النص المكتوب وإرجاعه بطرق مختلفة من قارئ الي قارئ، ومن جيل الي جيل يحيي النص أكثر مما يحييه الوعي الشفاهي وإن التفرقة بين طبيعة النص الشعري الكتابي والنص الشعري ذي الأصول الشفاهية هي نفسها نظرة كتابية أو تحليلية.

إن استخدام الثنائية الكتابية والشفاهية أمر حديث نسبيا، فإن الدفاع عن الشعر الجاهلي من منطلقات شفاهية كان في أوائل ستينات من هذا القرن، حيث بدأت كتابات مصطفى ناصف و لطفي عبد البديع في الظهور، فمصطلحي الشفاهية والكتابية لم تكن في قواميس هذين العالمين لكن فكرة أن الأدب انعكاس للواقع أو انعكاس لظروف الشاعر التاريخية يمثل إدراكا منهما[2].

[1] طه حسين، في الشعر الجاهلي، مجلة القاهرة، فبراير، 1996، ص 59.

[2] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص ،ج.

لطبيعة الشفاهية للشعر حيث يقول لطفي عبد البديع عن الأدب العربي" أغرقه طوفان التاريخ والجغرافيا في متاهات من السهول الجبال والعصور والأجناس والتوى به علم النفس الى غير غايته".

أما مصطفى ناصف فقد أكثر الكلام عن الطبيعة الطقوسية للشعر مثل التكرار الذي كان موجودا في الموضوعات و التعبيرات و هذا التكرار نبذه بعض أصحاب النظر الكتابي، أما بخصوص قراءة ثانية لشعرنا القديم[1]،وما تضمنته مقدمته من ملاحظات عن سوء فهم الشعر العربي القديم ، فهي كلها نقد لقضية الخلط بين الخطاب الكتابي والخطاب الشفهي رغم أن مصطفى ناصف لم يستخدم مصطلح الشفاهية[2].

وفي كتاب أدب السياسة و سياسة الأدب "سوزان ستيتكيفيتش" و"حسن البنا عز الدين" تعرضوا في مقدمته لنقاط الخلط التي وقع فيها بعض المستشرقين الذين كانوا يرون أن الشعر الجاهلي شيء دوني بسبب جهلهم لطبيعة الشعر الشفاهي كما أن الدراسات مترجمة في هذا الكتاب كانت ذات اتجاه شفاهي و تثبت الدراسة أن الشعر العربي ظل ذا طبيعة شفاهية حتى تحول الشعراء الى قراء وكتاب، وألحق أن الشعر العربي ظل على مدى القرون المتعاقبة ذا طبيعة شفاهية[3]، الذي نقل الشعر من الشفاهية إلى

[1]المرجع السابق، ص،ج

[2]مصطفى ناصف، قراءة لشعرنا القديم، ليبيا، د ت.

[3]والتر أونج، المرجع السابق، ص 83.

الكتابة هو حركة الشعر الحر والمدارس والحركات التي جاءت بعدها و ظلت حركات ترفض لأنها كانت تأتي بتجديدات كتابية تعاكس تماما الوعي الشفاهي.

# الفصـــل الثاني:

# دراســـــة تطبيقيـــــة.

**أولا: ملامح الشفوية في ديوان بالأحمر والأسود لحميد بوحبيب.**

تعتبر الشفوية من تقنيات الأدب الشعبي، وإننا نجد أن بعض الشعراء المعاصرين صاروا يلجئون إلى هذه التقنيات في قصائدهم التي ينظمونها، والشاعر حميد بوحبيب من هؤلاء الشعراء الذين تطرقوا في قصائدهم لهذا النوع من الملامح الشفوية ،وذلك في ديوانه "بالأحمر والأسود"، وقد تمثلت هذه الملامح في القصيدة كما يلي:

**أولا: التكرار.**

يعد التكرار من الأمور التي تساهم في تشكيل الإيقاع الداخلي في النص الشعري، إذ يعتبر من أهم الظواهر التي تميز الشعر حيث يحافظ على تماسكه وترابطه، هذا بالإضافة إلى ما يحمله من دلالات جمالية وإيحائية، وإننا نجد الشاعر يرتكز على التكرار حتى يظهر القيمة الصوتية والجمالية لشعره.

إن التكرار من" كره وكر بنفسه، يتعدى ولا يتعدى والكر: مصدره كر عليه، ويكر كرا تكرارا، عطف وكر عنه رجع وكر على العدو يكر، وكر الشيء وكركره، أعاده مرة بعد أخرى، والكرة: المرة والجمع الكرات ويقال: كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه، وكركرته كركرة إذا ردته والكر الرجوع على الشيء"[1]، أي أن التكرار في اللغة هو من ترديد شيء وإعادته.

[1]ابن منظور، لسان العرب، ج5، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان 1997، مادة (كرر)، ص390.

ويعتبر التكرار في الاصطلاح "إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد."[1] أي أن التكرار هنا يعني أن تتم إعادة كلمة ما أو جملة في موضع غير موضعها الأول وهذا يأتي في النص الواحد.

"ويكون التكرار بترديد لفظة معجمية معينة، وهو ظاهرة إيقاعية موسيقية تقتضي ترديد ملفوظات (حرف، كلمة، جملة، عبارة، صوت...) أكثر من مرة، وهو من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر"[2].

وكثيرا ما نجد هذه التقنية في الشعر، حيث يضفي إليه لمسة جمالية ينتج عنها إيقاع موسيقي جمالي وينقسم إلى عدة أقسام هي:

**ثالثا: تكرار الصوت.**

نجد أن الشعراء اهتموا بتكرار الصوت في الخطاب الشعري سواء كان هذا التكرار في الصوامت أو الصوائت.

وهناك من يسمي الصوامت سواكن بينما يطلق على الصوائت تسمية أصوات اللين، والصوائت ثلاثة أصوات: (الألف والواو والياء)[3].

[1] شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، ط2، دار الفكر العربي، بيروت لبنان 1996، ص171.
[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان2007، ص237.
[3] عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العامة، عالم الكتب للطباعة والنشر، 2002، ص155.

وقد جاء في ديوان بالأحمر والأسود عدة قصائد تحمل هذا النوع من التكرار منها صوت الألف الذي قد تكرر في قصيدة (آآآآآآآه) ل(133) مرة:

تلك اللغة

هي اللغة

تعتصر خاصرة الأرض

كيما تقول غبينة الإنسان

وتصرخ في وجه الريح:

آآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآآه

ولا تنتهي الآه

إلا بالطوفان

يغمر آلهة الأرض

وينقذ الإنسان[1]

يعتبر الألف من الصوائت التي تحمل صوتا مجهورا، إن الشاعر بتكراره لهذا الصوت يظهر لنا انفعاله وقوة حسرته، كما أنه يساعده في إبراز مشاعره ومصيبته، فصوت الألف له نبرة موسيقية عالية، وشاعر باستخدامه له يوحي لنا بحزنه العميق وألمه الداخلي الذي أخرجه من خلال هذا الصوت العالي المسموع.

[1] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود – قصائد نثرية، ط1، دار التنوير، الجزائر 2014، ص86.

كما نجد في قصيدة (العبط) تكرارا لصوت آخر وهو صوت الراء والذي تكرر (55) مرة على طول القصيدة:

قد لا يدركني الصباح

وفي جنح الليل قد أهوي كسير الجناح

قد تسقط صورتي من ألبوم النهار

ولكني الآن في حل من رجس الأقدار

أغشى مجالسكم

أغري هواجسكم

وتحميني الأشعار[1]

يعد تكرار هذا الصوت في القصيدة كتعبير من شاعر على أحزانه وآلامه، فهو من الحروف المجهورة التي لها صوت مسموع، وبذلك فإن الشاعر قد استخدمه حتى يسمعنا أحزانه التي تتأجج في داخله وتثير آلامه وذكرياته.

**رابعا: تكرار الحرف.**

يعد هذا النوع من التكرار من الأساليب اللغوية التي تمنح النص الشعري جرسا موسيقيا جماليا، وهذا يتشكل من خلال تكرار الحرف الواحد، مما يترك أثرا دلاليا يوصل به الشاعر أحاسيس عميقة في داخله.

[1]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص68.

وبالعودة إلى مدونة بالأحمر والأسود فإننا نجد هذا النوع في قصيدة (تداعيات العدم) حيث تكرر حرف الألف الممدودة في كلمات من القصيدة منها: (الخواء، مرايا، نثار، الفراغ، ثنايا، حكايا...).

افتح عينيك

حدق في مرايا المساء

هذا نثار الأيام على السطوح

وما تبقى من عرش البهاء

ها أنت

ها زيتونك يغفو[1]

يعتبر حرف الألف الممدودة من الحروف المميزة التي لها صوت متصاعد، وقد وظفه الشاعر حتى يستخدم صداه الصوتي في تعبير عن مشاعره ويترجم لنا أحاسيسه، كما قد استخدمه حتى يعطي القصيدة جمالا في الإيقاع الموسيقي.

**خامسا: تكرار الكلمة.**

إن تكرار الكلمة يعتبر ظاهرة صوتية حديثة تسهم في تحقيق فاعلية الخطاب الشعري وتتجلى هذه الفعالية في إنتاج الدلالة أحيانا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص أحيانا

[1]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص65

أخرى، وفي بعض الأحيان يمزج بين الإيقاع والدلالة، ولهذا النوع صورتان هما: تكرار الكلمة بمعناها وتكرار الكلمة بمعنى مختلف[1].

ولهذا نجد أن معظم الشعراء يلجئون إلى تكرار الكلمات وذلك لأثرها في القصيدة، إذ أن لها دلالة إيحائية تحقق الميزة الصوتية والدلالية في آن واحد، والكلمة عند الشعراء لها قيمتها ووزنها الخاص، حيث من خلال تكرارها يتم إيصال المعنى وتأكيده عند المتلقي.

وجد هذا النوع من التكرار في ديوان بالأحمر والأسود في قصيدة (مرتبة الرجل الذي لم يمت)، إذ نجد الشاعر قد كرر كلمة (أين) وهي اسم ظرف، محاولا بذلك شد انتباه القارئ وتقويه المعنى المراد الوصول إليه ورسم إيقاع موسيقي جمالي، أما من الناحية الدلالية فتكراره لهذه الكلمة يدل على أنه يريد إيصال فكرة ما للمتلقي وأن يظهر عمق صلته ب (أحمد) من خلال البحث عن مكانه والاستفسار عنه.

أين أحمد؟

أين عمي أحمد؟

أين أناقة الشعر

ونشوة الخمر

ورعشة السحر

[1] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص321.

أين ذاك الأبي الذكي

أين البريء الجريء

أين ذاك البدوي المتحضر أين؟[1]

**سادسا: تكرار الجملة.**

يعد تكرار الجمل أحد أنواع التكرار التي يستخدمها الشعراء، ونجد تكرار التراكيب اللغوية كاملة، ووظيفة هذا النمط من التكرار أن الشاعر يتخذ من الجملة المكررة مرتكزا ليصبح التكرار وسيلة لإثراء الموقف وتأكيد المعنى والإلحاح عليه[2].

إذ نجد أن الشعر يستخدم هذا النوع من التكرار وفي الأغلب في بدايات القصائد، ثم يعتمد على تكرارها وذلك من أجل المحافظة على الموضوع الأساسي للقصيدة.

وهو ما نلاحظه في قصيدة (مواويل القالة)، حيث يبتدأ قصيدته بجملة (يا مرجان القالة) والتي يكرر استخدامها في أماكن أخرى في القصيدة محاولا بذلك التأثير على المتلقي، وإعطاء القصيدة حركية وتدفقا في اللغة، ولعل الغرض الأساسي لاستخدام الشاعر لهذا التكرار هو الحفاظ على الفكرة الأساسية للقصيدة والتي تتمثل في :

أجمع الأصداف

أناغي رذاذ الموج

وأسخر من رؤيا العراف

[1] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود ، ص95.
[2] شفيع السيد، المرجع السابق، ص186-187.

فيا مرجان القالة...

كانت الشمي بهية وكان للوطن جلاله

يا مرجان القالة يا قمري، وا يا هاله[1]

**1- استخدام الأمثال الشعبية:**

يعد مصطلح الأمثال الشعبية متجذرا من كلمتين هما المثل والشعب، وكلاهما مرتبطان ببعضهما البعض، يقول ابن منظور في لفظة شعب "والشعب شعب الرأس، وهو شأنه الذي ينظم قبائله وفي الرأس أربع قبائل، والشعب القبيلة العظيمة، وقيل الحي العظيم يتشعب من القبيلة وقيل هو القبيلة نفسها والجمع شعوب والشعب والقبائل الذي ينتسبون إليه أي يجمعهم ويضمهم، والشعب القبائل وحكى ابن كلبي عن أبيه الشعب أكبر من القبيلة، ثم الفصيلة ثم العمارة ثم العصارة ثم الفخذ[2].

أي أن الشعب هو ربما يكون القبيلة نفسها وبعضهم يقول أنه أكبر من القبيلة وهو أكبر تجمع لشعوب.

في حين أن كلمة شعبي فهي تدل على اتصالها بالشعب وبكل ما يخصه إذ أن "الشعبي غير الشفوي وغير الشعوبي، فالشعبي ما تصل اتصالا وثيقا بالشعب إما في

[1] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ، ص36.
[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان 1968، ص2269-2270.

شكله أو في مضمونه، وأي ممارسة اتصفت بالشعبية تعني أنها من إنتاج الشعب أو ملك للشعب"[1].

أما فيما يخص لفظة مثل فيقول: "الجذر الثلاثي مأخوذ م–ث–ل مثل بكسر الميم كلمة تسوية، يقال هذا مِثلهُ ومَثله كما يقال شِبهه وشَبهُهُ بمعنى؛ قال ابن بري: الفرق بين المماثلة والمساواة، أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنسين والمتفقين، تقول: نحوه كنحوه، وفقهه كفقهه ولونه كلونه، وطعمه كطعمه فإذا قيل هو مثله على الإطلاق فمعناه أنه يسُدُ مسد، وإذا قيل هو مثله في كذا فهو مساو له في جهة دون جهة."[2]

ومن جهة أخرى نجد مفهوما اصطلاحيا للفظة المثل ذكره الفارابي قائلا: "المثل ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوا فيما بينهم وفاهوا به في السراء والضراء، واستدروا به الممتع من الدر ووصلوا به المطالب إلى المطالب القصية وتفجوا به عن الكرب والكربة وهو من أبلغ الحكمة لأن الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى من النفاسة."[3] أي أن المثل هو ما شاع بين الناس واستحسنوه فجعلوا منه عامل مهم في تأثير والتأثر.

في حين أن كلمة المثل الشعبي تعد عند كل قوم "خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم وهي أقوال تدل على إصابة المعنى وتطبيق المفصل، هذا من ناحية أما من

[1] محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر1998، ص09.
[2]ابن منظور، لسان العرب، ص 610.
[3]الفارابي، ديوان الأدب، تح: أحمد مختار عمر، مجمع اللغة العربية، ج1، القاهرة2003، ص74.

ناحية المبنى فإن الشرود يتميز عن غيره من الكلام بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة وحقائق واقعية بعيدة كل البعد عن الوهم والخيال، ومن هنا تتميز الأمثال عن الأقوال الشعرية"[1].

وخلاصة لما سبق نقول أن المثل الشعبي هو ذلك القول المأثور البليغ الذي يحمل معنى حكيما يعبر عن تجارب شعب من الشعوب.

وقد لاحظنا في مدونة بالأحمر والأسود بروز عدة قصائد استخدم فيها الشاعر أمثالا شعبية متداولة في منطقة الجزائر منها ما ذكره الشاعر في قصيدة **(الناس في بلادي)**، حيث أدرج المثل المتداول في الجزائر بكثرة وهو **(هكذا ولا كثر)** بقوله:

يطرق قدور ساعة

ثم يرفع إلى السماء نضرة خائرة

ويعود!

عيناه آهلتان بالنجوم

يتمتم آيتين بالدارجة

ويسرف في الوجوم

ويرمي في وجه الأقدار تعويذته

«هكذا ولا اكثْر»![2]

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة دار الغريب للطباعة، القاهرة، ص174.
[2] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص 09.

هذا المثل في العامية يعني "الحمد لله أنه حدث هذا فقط ولم يحدث أكثر منه"، ولقد استخدم الشاعر هذا المثل في القصيدة وكأنه يصف أحوال البلاد وأحوال الناس فيها بأنها بخير ، وقد ربطه بالتعويذة التي تربط بالقدر فقد أظهره بأنها تعويذة تقف في وجه الأقدار وتمنح قائلها الطمأنينة.

كما نجده استعمل مثلا آخر في قصيدته **(مرتبة الرجل الذي لم يمت)**، وهو مثل متداول عند العرب يوحي إلى المكر والخديعة **(أضرب أخماسا في أسداس)** قائلا:

يغيب عنا أحيانا

فيختفي سحر الجلسات

وتموت الدهشة في ثمالة الكؤوس

«واش بيك آحمد؟»

«أضرب أخماسا في أسداس، وضاع مني طرف الخيط يا حميد!»[1].

هذا المثل يوحي بالمكر والخديعة كما ذكرنا سابقا وهو معروف عند العرب، استخدمه الشاعر حتى يراوغ في الكلام ويظهر ما في نفسه ولكنه يفشل في ذلك ويظهر لنا حالته بعد أن قال أنه قد ضاع منه طرف الخيط، أي أنه لا يستطيع الوصول إلى تلك المرحلة من المكر والمراوغة في مشاعره وأحاسيسه.

[1]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص 96.

## 2- اللغة العامية:

تعتبر اللغة العامية هي اللغة التي تتداول بين الناس في الحياة اليومية باعتبار أنها: "هي اللهجة المنطوقة في عصرنا الحالي المنحدرة من الفصحى، المنطوق بها في عصر الفصاحة العفوية ولهجاتها، والتي أصابتها تغيرات كثيرة بعد اختلاط العرب بغيرهم، كسقوط الإعراب في جميع الأحوال وغيرها، لأن لغة التخاطب اليومي في النثر عرضة للخطأ بخلاف لغة الكتابة"[1].

أي أنه تعتبر تلك اللغة التي تستعمل في العصر الحالي بين الناس في الحياة اليومية للتواصل.

كما تعتبر اللغة العامية هي: "ما يشار إليه في الثقافة العربية باللغة الدارجة أو العامية وقد ينعتونها بلغة العامة، وسواء أأخذت هذه التسمية أم تلك، فهذه اللغة تختلف في بنيتها قليلا أو كثيرا عن بنية اللغة الرسمية أو النموذجية وبخاصة في الأداء النطقي، ولأهمية هذه الخاصية النطقية سميت باللغة المحكية، وهي أيضا تسمى بالعامية نسبة غلى عمومها وانتشارها بين العامة على وجه الخصوص"[2].

إذا فاللغة العامية حسب هذه التعريفات هي تلك اللغة المحكية المرتبطة بالفصحى ولكنها أقل درجة منها إذ أنها لا تخضع لضوابط اللغة العربية المتعارف عليها، بل هي مجرد لغة تستعمل في تواصل الناس مع بعضهم في الحياة اليومية.

---

[1] كريمة أوشيش، التداخل اللغوي في اللغة العربية "تداخل العامية في الفصحى لدى تلاميذ الثالث من التعليم الأساسي"، مذكرة ماجستير، المدرسة العليا للأساتذة والعلوم الإنسانية، الجزائر 2003-2002، ص42.

[2] كمال بشر، فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2003، ص321.

وقد لاحظنا في المدونة وجود عدة مقاطع استعملها الشاعر باللغة العامية الجزائرية وكانت لها عدة مدلولات نذكر منها:

نجد في قصيدة (اعترافات الرجل الذي لم يكن في الصف)، أنه قد استخدم كلمة عامية وهي (المقنين) قائلا:

في رقعة خارج الملكوت

وقفت عاريا

إلا من حماقتي

وما ترسب في من جبروت

صليت لظلي ركعتين

ودعت أشبح الهجيرة

وتركت في قفص «المقنين»

رسالة ولوزتين[1]

وكلمة (المقنين) هي لفظة عامية تطلق على طائر الحسون، وهو ذو صوت جميل، وزقزقاته لها نغمات كالموسيقى، يراها البعض رنة حزينة يطلقها بسبب سجنه في القفص، وقد ذكره الشاعر في قصيدته وكأنه يخبرنا بأنه كهذا الطائر حزين لحال بلاده التي آلت إلى الهلاك في وقت العشرية السوداء.

[1]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص 15.

كما نجده في قصيدة أخرى والتي جعل اسمها بلهجة العامية وهي (وليد باب الله)، والتي تعني "وليد باب الله: عبارة شعبية تعني عابر السبيل والفقير، والطيب."[1]وكأن الشاعر ينادي على الفقراء وعابري السبيل ويذكرنا بحالهم قائلا:

فيافيك موغلة في ذهول

كثبان من الوجد

تناغيك

وفي القلب آثار الظلول

طهر مقامك

يا ابن الله

أنثر عطرك في شهقات الحلول

أوقد شموعك

بدد

ضياءك في الحقول![2]

ثم بعد ذلك نجد قصيدة أخرى وردت فيها كذلك عبارات بالعامية وهي قصيدة **(مرتبة الرجل الذي لم يمت)**، إذ نجده قد ذكر جملة مفادها **(كيفك حبيبي اتوحشناك)** جملة باللغة العامية تعني "كيف حالك لقد اشتقنا لك" قائلا:

[1]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص21.
[2]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، المرجع السابق، ص20.

وكان أحمد يترقرق بالأشعار والطرف

يلقاك مبتسما في وجه الدنيا

يحرف قبعة «البيري» نحو اليسار

يلتف بمعطف الكشمير

ويحث الخطى إلى البار:

«كيفك حبيبي اتوحشناك»[1].

هذه الجملة تقال في العامية عندما يشتاق أحد ما إلى أحد وتكون له مدة طويلة لم يره فيها.

كما نجد في نفس القصيدة جملة أخرى ذكرت بالعامية وهي (واش بيك آحمد) قائلا:

يغيب عنا أحيانا

فيختفي سحر الجلسات

وتموت الدهشة في ثمالة الكؤوس

«واش بيك آحمد؟»[2].

وهذه الجملة تعني "ما بك" وتقال في العامية حينما نرى شخص وهو في حالة سيئة وليس بخير، وهو بهذا يسأل عنه وعن أحواله.

[1] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، المرجع السابق، ص93.
[2] المصدر نفسه، ص96.

**سابعا: استخدام شخصيات من الأدب الشعبي (الآلهة).**

نجد أن معظم الشعراء المعاصرين قد تفطنوا لاستخدام خاصية استحضار شخصيات إما تاريخية أو أدبية في أشعارهم وذلك للرمزية التي توحي بها "فقد تفطن الشعراء المعاصرون غلى هذا المعين الزاخر بالرمز المليء بالإيحاء"[1]، واننا نجد الشخصيات الأسطورية مثل الآلهة وغيرها مما هو متداول بين الناس ومتأصل فيهم هي الأخرى حاضرة في أشعار الشعراء المعاصرين إذ تعتبر "الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية وهي بمعناه الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدرة، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرا لا يخلوا من نزعة تربوية تعليمية"[2]، فالأساطير باختلاف حكايتاها تعتبر جزءا من حياة الإنسان، فبعض الأساطير نجد أن الإنسان يفسر بها الظواهر التي تحدث له في حياته اليومية، ورغم أنها مجهولة المؤلف إلا أنها تبقى راسخة وحاضرة في أذهانهم.

تعتبر الأسطورة كذلك "مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم الفترات والعهود الإنسانية، تكون حافلة بمختلف أنواع المعجزات التي يختلط فيها الواقع بالخيال ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونباتات ومظاهر كونية بعالم ما فوق

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 2006، ص 574.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر1984، ص288.

الطبيعة من قوى غيبية آمن بها الإنسان الأول، واعتقد بألوهيتها، فتعدد نظرة الآلهة مقترن بتعدد مظاهرها المختلفة"[1]

وظف الشاعر في ديوانه بالأحمر والأسود مجموعة من الأساطير المتداولة بين الناس منها ما هي حكايات شعبية ومنها ما هي أساطير تتحدث عن الآلهة، فنجد مثلا قصيدة (ترنيمة الخواء) التي ذكر فيها آلهة الخصب وهم "إنكي" و "أوزيريس" و "أنزار" قائلا:

أردد أغنية قاتمة للفقر، وأهتف كالمجذوب:

أيا آلهة الخصب!

إنكي

أزيريس

وأنت يا أنزار!

ما هذا القحط، ما هذا الدمار![2].

أولا سنذكر الإله إنكي وهو إله المطر في الأساطير السومرية، أما أزيريس فهو إله الخصوبة والزراعة والبعث عند القدماء المصريين، أما أنزار فهو إله الماء في الثقافة الأمازيغية وهو الذي ينزل الغيث على الناس، نرى أن الشاعر قد استخدم هؤلاء

[1] آمن داود، الأسطورة في الشعر العربي، مكتبة عين الشمس، القاهرة، ص 19.
[2] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، المرجع نفسه، ص 14.

الآلهة في ثلاثة حتى يظهر لنا ويرمز لشدة القحط والجفاف الذي تعاني منه البلاد وربما هو يرمز لقلة المطر وربما يرمز بهم إلى جفاف العاطفة وكثرة الأحزان والآلام.

ونجده كذلك في قصيدة أخرى بعنوان (ذهول في زنزانة)، قذ وظف حكاية شعبية متداولة بكثرة في شمال إفريقيا وهي (حكاية لونجا) قائلا:

خلف القضبان لم أعد وحدي

لم أعد وحدي منذ بحر

وسبع شموع

وفي غبش السجن

تتفلت القسمات من قيد الزمن

أندس في حكاية لونجا

وأوقد حفنة أفيون

ألتقط حبات العمر[1].

حكاية لونجة بنت الغول أسطورة أمازيغية تحكي عن فتاة فائقة الجمال لكن أبويها كانا غولين، نجد أن الشاعر قد استحضر حكايتها في قصته وكأنه بذلك يظهر لنا معاناته في السجن كما كانت هي تعاني من القلق والخوف فقد ظلت وحيدة دون أن يتقدم لها أي شخص، فهو كذلك خاف أن يبقى وحيدا في عتمات السجن دون صديق يشاركه همومه.

[1]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ، ص 40.

ونجد كذلك استحضاره لحكاية شعبية متداولة في الجزائر تحكي عن قصة حب بين فتاة وابن عمها وهي قصة (حيزية) وذلك في قصيدته (مرتبة الرجل الذي لم يمت) قائلا:

تلقاه طفلا منسيا في مهد الواحات

يموت ويحيا، يحيا ويموت جليلا

يعود إلى سيدي خالد كلما هبت رياح الشجن

يجالس أطياف القوالين

ويغازل الرمال والخيام والنخيلا

وكان لأحمد قلب رهيف

يطوف ما يطوف

ثم يأوي إلى جزر السراب

يتسلل منا أحيانا

فيغدو راوية للشعر

معلما للسحر

يقرع أجرس الفجر

ويزور حيزية في هودج من ضباب[1]

[1]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص 94.

لقد استحضر الشاعر قصة حيزية وهي قصة حب بين حيزية وابن عمها سعيد، حيث وافت المنية حيزية وتركت خلفها سعيد حزينا عليها وهي مدفونة في منطقة بسكرة سيدي خالد، وهو ما ذكره الشاعر في قصيدته وكأنه بهذا يرمز لحزنه على فقيده أحمد إذ أن هذه القصيدة كتبها إلى صديقه الذي توفي وتركه، فهو يشاركنا أحزانه ومشاعره اتجاه صديقه باستحضاره لهذه القصة.

كما نجده في قصيدة أخرى بعنوان (ترنيمة للإله الريح) قد استحضر أسطورة فينقية وهو إله الريح (أيول) قائلا:

سأبدأ الآن

ولست مسؤولا عن الضباب

ليلا تأتيني الكلمات

في بهاء الأشعار واشتهاء الصلوات

وأصلي

مضرجا بالهزائم

موغلا في الفلوات

يلقاني أيول

وألقاه بالبسمات

أيا إله الريح

أنا أعشق طقوس النار[1]

نجده في هذه القصيدة قد ذكر إله الريح وهو بهذا يرمز بأنه يريد أن تذهب أحزانه وآلامه في مهب الريح التي تأتي من هذه الآلهة، وهو على طول القصيدة يناجيه ويكرر اسمه، كما أنه ربما يرمز لتغيير الأقدار بتلك الريح.

**1- استخدام التفاصيل الواقعية المستمدة من البيئة الخاصة بالراوي أو المتلقي:**

نجد أن معظم الشعراء يحاولون رسم بيئتهم وواقعهم المعاش على شكل قصائد شعرية يقدمونها للناس، يضعون فيها أحاسيسهم ومكنوناتهم الداخلية، وربما يخبروننا بما عاشوه في حياتهم الواقعية، كما نجد أن بعض الشعراء يحاكون واقع أمتهم وشعبهم فيؤلفون أشعارا عن ألام أممهم، وتعتبر الواقعية "الوجود الإنساني بأطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية كافة"[2].

يعتمد الشعراء على الواقعية حتى يظهروا ارتباطهم بمجتمعاتهم وواقعهم "فهم يستنبطون انفعالاتهم من منطق النظرة الموضوعية التي يرونها من فوق، من فضائهم الرحب، بينما عامة الناس لا يرونها إلا في أشكاله اليومية"[3]، إذا فالشعراء يروون أن العاطفة والخيال لا يمكنها أن تصور الواقع والحياة الطبيعية بكل صورها الحقيقية فقط الواقعية هي من تفعل ذلك.

---

[1] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص101.

[2] رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، ط1، دار الفارابي، بيروت لبنان 2008، ص72.

[3] نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر 1984، ص231-232.

ونجد الشاعر في ديوانه بالأحمر والأسود قد ضمن العديد من الواقعية فيه، وقد استمدها من بيئته التي يعيش فيها، فمثلا نجد استخدامه للغة العامية وهي المتداولة في بيئته، كما نجد استخدامه لبعض القصص الشعبية الأمازيغية التي تروى، ونجده كذلك يصف بعض من حياته وحياة شعبه في العشرية السوداء حينما كان منتشرا بما يسمى الإرهاب.

لعل أول قصيدة تواجهنا جاءت بعنوان (الناس في بلادي)، حيث نجده يصف حالة الناس وآلامهم وحالة البلاد الحزينة التي آلت إليها يقول:

وتعال أخبرك بنسغ الصلوات

والرعشة الثائرة:

زلزال، فيضان، وإرهاب أعمى وبصير

فهل هذه البلدة ياالله

من طينة كافرة!![1]

فهو هنا ينظر إلى الحالة التي آلت إليها البلاد من كوارث طبيعية، وكوارث في حق الإنسانية التي تسبب بها الإرهاب آنذاك، وهنا يظهر لنا بصورة واضحة استخدام الشاعر لصورة واقعه وواقع المتلقي الذي سيقرأ القصيدة ويتذكر حالة البلاد في تلك الفترة التعيسة.

[1] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص 08.

كما نجد كذلك يستحضر فترة انتشار الإرهاب في قصيدة أخرى جاءت بعنوان (ذعر في ضباب المرآة) قائلا:

وتقرع أجراس القلب سهوا:

لا لن يأتوا الليلة..

فالقمر التائه في ملكوت الفضاء

لن يرضى

وأنا على موعد

والمواعيد تسحرني برجفة اللقاء

لا لن يأتوا الليلة..

بل سيأتون

هم دائما يأتون

في غلس النزيف

في أمسيات الصيف[1]

يصور لنا الشاعر في هذه القصيدة حالة الخوف التي وصل إليها الناس في تلك الفترة، إذ أن الإرهاب الدموي كان دائما ما يطرق عليهم أبواب بيوتهم وحينا يقتلون منهم وحينا يأسرون بعضهم، فقد كانوا ينتظرون مجيئهم كل ليلة لأنهم تعودوا على

[1] حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص31.

ذلك، وبهذا استطاع الشاعر أن يوصل للمتلقي واقع بيئته التي كان يعيش فيها مستمدا على وقائع حقيقية غير خيالية، حتى يتذكر ويؤمن بما يقرأه.

كما نجده في قصيدة أخرى بعنوان (ذهول في زنزانة)، يصف لنا حالة الذين كانوا في سجن الأنظمة القهرية قائلا:

لا تعرفين سر اكتمال الوحشة

وانتشاء الجراح

في الصلوات الوثنية

وأنى لك أن تعرفي

وبيننا برزخ من الصمت

وفراسخ من النسيان[1].

يصف لنا في هذه القصيدة جزءا من معاناة الذين يقبعون في سجون، فهم يشعرون بالوحدة والوحشة والخوف، بالإضافة إلى ذلك الظلام الذي يحيط بهم خلف قضبان السجن، وهو بهذا يريد أن يوصل للمتلقي مخاوفه وأحاسيسه التي كانت تنتابه في تلك الفترة من السجن.

**2- الارتجال مع الاحتفاظ بالبنى العامة للمادة المنقولة:**

وهو من تقنيات الأدب الشعبي "إذ يجتمع على سبيل المثال نمط سردي أساسي وحرية للمادة المسرودة ضمن حدود التقاليد، وربما كان هذا وراء التشابه في البنية

[1] ، المصدر،ص39.

العامة لكثير من الحكايات الشعبية، في عدد كبير من التقاليد الشفوية[1]، نجد أن الشاعر حميد بوحبيب قد استخدم في ديوانه عدة قصائد ارتجالا، لعل أهم هذه القصائد هي القصيدة التي عنونها ب (في مواساة أبي الطيب) ويقول فيها:

«مالي! أصخرة أنا، لا تحركني

هذه الخمرة، ولا هذه الأغاريد!»

تمر الساعات عجلى

ويندلح الردى شبقا

وتأتي التجاعيد[2].

نجد أن الشاعر هنا قد ارتجل في قصيدته بيتا مأخوذا من شعر أبي الطيب المتنبي، ولعله بهذا يظهر لنا ثقافته الواسعة ومدى اطلاعه على أشعار القدماء.

كما نجد له ارتجالا آخر في قصيدة بعنوان (الناس في بلادي) يقول فيها:

الناس الآن في غل

من سحر الآيات الليلية

يوصدون أبواب الحلم على عجل

وفي القلوب تموت بسمة الأبدية[3].

[1]أقماط مبروكة وبركاني نصيرة، الأمثال الشعبية في منطقة تيمزريت –بجاية- دراسة دلالية، مذكرة ماستر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر2014-2013، ص 05.

[2]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، المرجع ، ص 46.

[3]حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود، ص07.

إذ جاء عنوان هذه القصيدة مشابها لقصيدة كتبها صلاح عبد الصبور وهنا ظهر الارتجال عنده فهو يروي لنا أحداثا تعيشها بلاده بالموازاة مع ما كتبه عبد الصبور عن بلاده، فنرى أنه التزم بالمادة الأساسية وهي عنوان القصيدة (الناس في بلادي) ولكنه تحرر في كتابة النص المسرود.

# الخاتمـــــــــة

تعد دراسة الشفوية في النثر أو الشعر من المواضيع الأقل دراسة وذلك لعزوف الطلبة عليها، بسبب تعدد خصائصه وتشابك في المعاني وكذا اختلاط العربية الفصحى والعامية، لكن على الإنسان أن لا يدعي المعرفة إذا كان جاهلا بلغته وما تحمله من مقاصد وخصائص فاللغة كمثل الملح في الطعام، لكن من المؤسف ما نراه اليوم من الطلبة عزوفهم على الإطلاع ودراسة اللغة والتطرق إلى جوانبها المختلفة فهم لا يعطون للغة قيمتها، وهذا التهميش منبعه التوجيه من قبل أهل الاختصاص وكذا سوء البرمجة من قبل القائمين، أما نحن اخترناه للكشف على بعض غوامض هذه اللغة والتعمق فيها والاطلاع على خباياها.

في نهاية بحثنا وجدنا أن الكتاب يبنون أسقف الدواوين بخصائص تعاكس حياتهم ونمط عيشهم وهذا ما يولد لنا خصائص مختلفة خلال ما وقفنا عليه لكنه باب واسع فمن دخل طلبه وفق ونال.ومن النتائج التي توصلنا إليها:

- تتجلى ملامح الشفوية في ديوان بالأحمر والأسود في جلاء واضح.
- اعتمد الشاعر أساليب شعبية مصقولة في لغة فصيحة راقية.
- المزج بين اللغة العامية التي تعد من الخصائص المميزة للأدب الشعبي واللغة الفصيحة التي تعد من الخصائص المميزة للأدب الرسمي.

ولا يسعنا في الختام إلا أن نتمنى توسيع دائرة البحث العلمي في مجال الشفويات، لأنها تكاد تكون منعدمة.

# قائمـــــــــة المراجـــــع

## أولا: المصادروالمراجع:


**01**- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان 1968.

**02**- المعلم بطرس البستاني، محيط المحيط مكتبه لبنان، بيروت، طبعه جديدة 1987.

**03**- ابن منظور، لسان العرب، ج5، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان 1997، مادة (كرر).

**04**- أدونيس، الشعرية العربية دار الأداب بيروت، ط 3، 2000.

**05**- الفارابي، ديوان الأدب، تح: أحمد مختار عمر، مجمع اللغة العربية، ج1، القاهرة 2003.

**06**- أبو العباس ثعلب، قواعد الشعر، تح رمضان عبد التواب، نقلا من مسلم حسب حسين، الشعرية

**07**- العربية أصولها ومفاهيمها وإتجاهاتها، دار الفكر للنشر والتوزيع ، البصرة، ط1، 2013.

**08**- ابن طباطبا العلوي عيار الشعر تح محمود، رغول سلام، مسلم حسب حسين الشعرية العربية أصولها وما فيهمها واتجاهاتها دار الفكر النشر والتوزيع البصرة ط 1، 2013.

**09**- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء معجم مقاييس اللغة تحت عبد السلام محمد هارون دار الفكر لطباعة والنشر والتوزيع، ج3.

**10**- ابن المنظور، لسان العرب دار المعارف، د لم .د.ت.

**11**- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، نقل عن خان محمد، بنية الخطاب الشعري الإيقاع المغنى ،الملتقى الثالث السيماء والنص الأدبي.

**12**-آمن داود، الأسطورة في الشعر العربي، مكتبة عين الشمس، القاهرة.

**13**- بن علي لونيس، ثقافة البربري قراءات نقدية مفتوحة، فيسبرا للنشر، الجزائر، ط 2012.

**14**- جيمس مونرو، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، ترجمة فضيل ابن عمر العماري، دار الاصالة للثقافة والنشر والاعلام الرياض، ط1.

**15**- حميد بوحبيب، بالأحمر والأسود – قصائد نثرية، ط1، دار التنوير، الجزائر 2014.

**16**- خان محمد " بنيه الخطاب الشعري الايقاع المعنى" الملتقى الثالث للسماء والنص الأدبي.

**17**- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، ط1، دار الفارابي، بيروت لبنان 2008.

**18**- شوقي ضيف، العصر الجاهلي دار المعارف، القاهرة، ط 7.

**19**- شفيع السيد، البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، ط2، دار الفكر العربي، بيروت لبنان 1996.

**20**- طه حسين، في الشعر الجاهلي، مجلة القاهرة، فبراير، 1996.

**21**- عبد الكريم الرديني، فصول في علم اللغة العامة، عالم الكتب للطباعة والنشر، 2002.

**22**- غازي طليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي، قضاياه، أغراضه، إعلامه فنونه، دار الأرشاد، حمص، سوريا، ط 1992،1.

**23**-فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة، رياض، د ط.

**24**- كمال بشر، فن الكلام، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2003.

**25**- لويس جان كاليفي، التقاليد الشفهية ، ذاكرة و ثقافة تر : رشيد برهون هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث ط 1، 2012.

لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، ص ،ج.

**26**- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر 1984.

**27**- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997.

**28**- محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر 1998.

**29**- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975)، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت 2006.

**30**- مصطفى ناصف، قراءة لشعرنا القديم، ليبيا، د ت.

**31**- محمد العياش، نظرية ايقاع الشعر نقلا عن فضل بنت عمار العماري الشاعر والغناء في ضوء النظرية الرواية الشفوية.

**32**- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر 1984.

**33**- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة دار الغريب للطباعة، القاهرة.

**34**- والتر أونج، الشفهية والكتابة، ترجمة حسن البنا عز الدين، المجلس الوطني للثقافة والفنون الأداب، الكويت، د ط، 1994.

**35**- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان2007.

**36**- ديوان النابغة الذبياني، تح محمد أبي الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، د ط، 1977.

**37**- معجم الموحد، لمصطلح معاصرة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مطبعة أمنية، الرباط، د ط، 2015.

**38**- شرح أشعار الهذليين، تحقيق عبد الستار أحمد فرج، مكتبة دار العروبة، القاهرة 1965.

**ثانيا: المذكرات الجامعية.**

- أقماط مبروكة وبركاني نصيرة، الأمثال الشعبية في منطقة تيمزريت –بجاية– دراسة دلالية، مذكرة ماستر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر 2014-2013.

# الفهـــــرس

## فهرس المحتويات


| المحتـــــــــوى: | رقـم الصفحـة: |
|---|---|
| البسملة/ الشكر والعرفان/ الإهداء. | / |
| **مقدمة**..... | 01 |
| **الفصل الأول: من الشفوية إلى التدوين**..... | 04 |
| أولا : تعريف الشفوية..... | 04 |
| 1- لغة..... | 04 |
| 2- اصطلاحا..... | 05 |
| ثانيا: أبعاد مصطلح "الشفوية أدونيس نموذجا..... | 10 |
| 1- البعد الفني..... | 10 |
| 2- البعد الديني..... | 11 |
| 3- البعد الإجتماعي..... | 12 |
| 4- البعد الفكري..... | 13 |
| ثالثا: خصائص الشعر الشفوي الجاهلي..... | 14 |
| 1- القالب الصياغي..... | 15 |
| 2- النظام الصياغي..... | 16 |
| رابعا: الأوزان والقافية..... | 26 |
| خماسا: الفرق بين الأدب المدون و الأدب الشفاهي..... | 31 |
| 1- التوجيه الشفاهي و التوجه الكتابي في رواية الشعر..... | 31 |
| 2- الشفاهية والكتابية والتأويل..... | 34 |
| **الفصل الثاني: دراسة تطبيقية**..... | 35 |
| أولا: الملامح الشفوية في ديوان بالأحمر والأسود لحميد بوحبيب..... | 38 |
| ثانيا: التكرار..... | 38 |
| ثالثا: تكرار الصوت..... | 39 |
| رابعا: تكرار الحرف..... | 42 |
| خامسا: تكرار الكلمة..... | 43 |
| **1- استخدام الأمثال الشعبية**..... | 48 |
| 2- **اللغة العامية**..... | 49 |
| سادسا: تكرار الجملة..... | 44 |

| | |
|---|---|
| 1- استخدام الأمثال الشعبية..... | 45 |
| 2-اللغة العامية..... | 49 |
| سابعا: استخدام شخصيات من الأدب الشعبي (الآلهة)..... | 54 |
| 1- استخدام التفاصيل الواقعية المستمدة من البيئة الخاصة بالراوي أو المتلقي..... | 59 |
| 2- الارتجال مع الاحتفاظ بالبنى العامة للمادة المنقولة..... | 63 |
| **الخاتمة**..... | 66 |
| قائمة المراجع..... | 68 |
| فهرس المحتويات..... | 71 |