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

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 جزائرالقرن 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 الداي . ولعلّ 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 نخبويا متجانسا و قويا ليضطلع بمهمة المقاومة الثقافية التي كان على الشعب أن يخوضها في النصف

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

(1انظر في هذا المجال :

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

(2)عمار إيزلي : ثورة النساء ـ أهازيج عن الثورة الجزائرية ، منشورات البيت ـ 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 ديسبارميه : « 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 يبكون 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 باشروا مهمتهم تلك منذ الأيام الأولى من سقوط العاصمة في أيدي الفرنسيين ، « فالشاعر الحاج المختار ناث سعيد من قبيلة آث بوعكاش ـ تيزي وزو ـ 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 دوالة ، الذي خاض معارك عديدة ضد فرنسا ، وسجلها في شعره ، مثل قصيدته الرائعة « معركة سوق إيواضيين »... وعلي أوفرحات 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 الملحون ، ليسوا دوما من المحترفين الذين يمتهنون 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 صدى 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. 0PU .Alger 1998 (réédition). P192.

(2)حميد بوحبيب : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات و الوظائف) مقاربة أنثروبولوجية ، دار التنوير ـ ط1 الجزائر 2013 . ص83ـ84 .

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

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 نبيّن كيفية إنتاج القصائد الشعرية المرتبطة بتيمة السجن ، من خلال دراسة مدونة شعرية شفوية متجانسة .

تتشكل هذه المدونة من عشر قصائد سداسية من نمط « الإيزلي » ، تمثل تنويعا على تيمة واحدة هي « الحظ العاثر » ، والشكوى والأنين من تقلبات الدهر رواها لنا السيد احمذ آمليكش سنة 2008 ، وقد كان مدّاحا يغشى الأسواق ويروي الأشعار في السبعينيات من القرن الماضي ، وقد قابلناه في حانة في مدينة البويرة وقدبلغ من العمر79سنة ، وكفّ عن ممارسة مهنة المدّاح ، ولم يعد يتذكر الكثير من الشعر ، ولكن هذه المقطوعات علقت في ذاكرته لأنها كما يقول« موزونة جيدا وفي موضوع واحد» (اتسويخذمن سالميزانْ ، أو يرني اتسمشابينْ 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°éd. 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°cycle sous la direction de Camille Lacoste Dujardin .EHESS .1982.

مقطوعات مرتجلة تمثل تنويعا 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 أوعلى يساره ، بالرد عليه ، وهكذا إلى أن يلقي كل واحد مقطوعته وفي الأخير تتعالى الأصوات: يرْحمك الله ، رحمة الله على من أنجبك (آكيعفو ربي ، آذْيرْحم الوادينْ إيكيد يسعانْ) ، وقد يبدي البعض رأيه ، ويعلق على مقطوعة ، أو يفضل مقطوعةعلى أخرى .

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

المقطوعة المحورية

ثضرى ييذي آمو غربالْ	حدث لي ما حدث لغربال
إيوْمي ثرّزْ اثزايارْثْ	مكسور الدور الخشبي
اعْرَقني مرّه لشغالْ	نسيت كل أشغالي
ثاعْكومْتْ ثرزايي ثوياثْ	والأعباء تثقل كاهلي
أوروفيغْ آس آملالْ	لم أرَ يوما مشرقا
آيمىّ الزهريوْ آنداثْ	أماه! أين حظي أين !

التنويعة الأولى

اشبيغْ الماعونْ يرزنْ	شبيه حالي بمحراث مكسور
سنذنتْ آرْ الحيظ يقيمْ	أسندوه إلى جدار وتركوه
غونفنتْ آكو ويذْ إيكرزنْ	يتحاشاه الحرّاثون
ذي الشثوه حدْ ورثيدّيمْ	ولم يستعمله في الشتاء أحد
أوروفيغْ آسْ إيڤـرزنْ	لم أصادف يوما سعيدا
آيمّى الزهريوْ ذوڤـزيمْ	أماه ! حـظي مبـتور

التنويعة الثانية

آقلييى ابحالْ آيدّيذْ	أراني مثل قربة
ما سغرْسنْتاسْ ثْذوكمارْ	تقطعت عليها الحبال
يسّنْغلْ آمانْ ڤـوبريذْ	ينزّ منها الماء على الدروب
ساخّامْ اورْ ديوي لقرارْ	فلا يوصل قطرة إلى الدار
غاس اولا ذڤـوآسْ العيذْ	حتى في يوم العيد
آيمىْ الزهريوْ يعقرْ	حظي يا أماه عاقر

المقطوعة الثالثة:

اشبيغْ آمقـورْ إيصدذنْ	شبيه حالي بمنجل عتيق
يوقـي اوحدّاذْ آثْيظرقْ	يأبى الحداد إصلاحه
غاسْ مابغانْ آتسّيرْذنْ	حتى لوأرادوا غسله
اصذيذْ يوقـي آسْيَظلقْ	فالصدأ أبدا يلازمه
شذهاغْ ثاحبولتْ اقـّيرْذَنْ	أحلم برغيف من قمح
آيمّى الزهريوْ يعوَقْ	أماه! حظي أسير حائر

التنويعة الرابعة :

آقلبيي آمْ ييرْ قرذاشْ	أراني مثل قرداش رديء
يحفى يرنى آقلوقل	كهام ، ويده تتململ
لا ذسّنْ فلي وارّاشْ	يتضاحك عني الصبيان
آياندا تسقرغْ ثزقلْ	كيفما فعلت ، يخيب مسعايَ
يفغبيذْ الكيلْ سطاشْ	طفح بي الكيل
آيمّى الزهريوْ يروْلْ	أماه ! حظي تولى وهرب !

التنويعة الخامسة:

اشبيغْ الغيظة انتيلوثْ	شبيه حالي بمزمار القربة
آتسشوفْ آتسوغالْ آتسنسْ	تنتفخ ، ثم تفرغ من الهواء
أكيغتسيذْ سِيالْ ثامورْثْ	زرت كل بلاد وريف
اسثقساغد اميالْ الجنسْ	وسألت الناس من كل جنس
ذالحبْسْ اورنَسعي ثاكورْثْ	هذا سجن بلا أبواب
آيمّى الزهريوْ يطسْ	أماه ! حظي دوما نائم

التنويعة السادسة:

اشبيغْ آسبسي نالكيفْ	شبيه حالي بغليون كيف
يرغى يدّوخونْ يالْ آسْ	حريق ودخان كل يوم
آيا كنْ خذمغْ كيفْ كيفْ	عبثا أحاول ، عبثا
ملمي تسفسيغْ ثكرَسْ	أحلها ، ومن جديد تنعقد

نوذاغتسيدْ سي يالْ الريفْ	زرت كل بلاد و ريف
آيمّى الزهريوْ يكحسْ	أماه ! حظي منكود

التنويعة السابعة

ثظرى ييذي آمْ اثْشمّاعْثْ	مثلي ، مثل الشمعة
اثْفتسي شْويط شْويط	تذوب قليلا قليلا
خاسْ ما ثسمودّودْ ثافاثْ	ولئن جادت بالنور
ثيمستْ اثزذغاسْ ثيميط	فإن النار في أحشائها
وي خذمنْ اكرى يوفاثْ	سيلقى كل جزاءه
آربي الزهريوْ ثنغيط .	فيا رب ، قتلت حظي !

التنويعة االثامنة

اشبيغ الفوشي يركانْ	مثلي مثل بندقية عتيقة
يحصلْ لمذك ذي ثْموغاشْ	علق المدك في ماسورتها
أكيغدْ اورْ اجّيغْ آمكانْ	لم أترك بلادا ، إلا و زرتها
اخّومسغْ آكو غورْ لعراشْ	واشتغلت خماسا لدى القبائل
ذي الصحرا عْرقني ايبرذانْ	تاهت بي الدروب في الصحراء
آيمى الزهريوْ إيظاشْ	أماه ، حظي تائه شارد !

التنويعة التاسعة

اشبيغْ آقرثيلْ آقذيمْ	شبيه حالي بحصيرة عتيقة
يقرسْ يوغالْ ذامشّوشْ	تقطع ، و غدا رثّا باليا
آلاغْ يعيى سي التسخميمْ	دماغي مرهق من فرط التفكير
يقورْ ووليوْ ذاقاشقوشْ	والقلب جفت شراينه
آسغاريوْ أورْ يتسلقيمْ	حطبي من نوع لا يلقّم
آحنّى الزهريوْ إيقوشْ	أماه ! حظي جاف ذابلْ !

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 للتنويع الدلالي ، ثم نحاول فهم آليات البناء

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

المقطوعة المحورية

ثضرى ييذي آمو غربالْ	حدث لي ما حدث لغربال
إيوْمي ثرّزْ اثزايارْثْ	مكسور الدور الخشبي
اعْرَقني مرّه لشغالْ	نسيت كل أشغالي
ثاعْكومْتْ ثرزايي ثوياثْ	والأعباء تثقل كاهلي
أوروفيغْ آس آملالْ	لم أرَ يوما مشرقا
آيمىّ الزهريوْ آنداثْ	أماه! أين حظي أين !

1ـ 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/ رى/ يي/ ذا/ مو/ غر /بالْ =7 مقاطع صوتية

إيوْ /مي /اثر /زثْ/ زا/ يا/رثْ =7 مقاطع صوتية

وهو ما تكرر في المزدوج الثاني و الثالث ، بحيث جاءت المقطوعة كلها من 42 مقطعا صوتيا ، في مساواة مقطعية تامة (isométrieparfaite) . أما القوافي فقد جاءت مزدوجة (لْ ـ ثْ) و متقاطعة (rimes croisées) أي بشكل تناوبي : (أب ـ أب ـ أب) ، مع ملاحظة أساسية ، هي أن الروي في قوافي الأبيات الفردية 1ـ3ـ5 ، هو روي حقيقي هو اللام الساكنة المسبوقة بألف مد شبيهة بألف التأسيس في القوافي العربية ، بينما الروي في الأبيات الزوجية 2ـ4ـ6هو روي عرضي مشكل من علامة التأنيث(الثاء الساكنة في آخر الكلمة) وضمير الغائب في البيت الأخير .

أما الإيقاع الداخلي ، فقد ميزته علامة صوتية ثقيلة ، لايمكن أن تغفل عنها أذن المتلقي.إذ ورد مشحونا بأحرف حلقية جافة ممثلة في الغين ثلاث مرات ، بمعدل حرف في كل بيت ، وأحرف صفير 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 مهيمن في معظم الشعر الجمعي المجهول المؤلف في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين[1] . مما يدل على أن صاحب المقطوعة المحورية هناوهو 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 ـ 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 ـ الذات (هنا ذات الشاعر بضمير المتكلم)

ب ـ الموضوع (هنا بمثابة معادل موضوعي على شكل مشبه به هناالغربال) .

ج ـ النعوت المميزة للموضوع (épithètes pertinents مكسور الإطار الخشبي

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

هـ ـ مناجاة الأم .

و ـ ذكر الحظ العاثر .

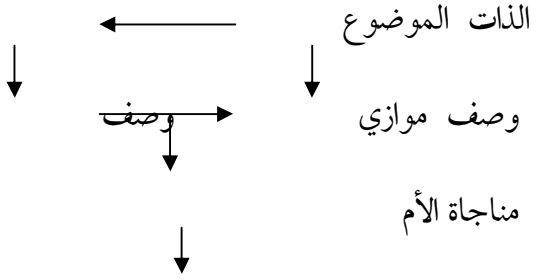
ملاحظة : عدد كلمات المقطوعة المحورية هو21 كلمة بحساب الزوائد و حروف الربط

(1)انظر في هذا المجال كتابنا: الشعر الشفوي القبائلي(السياق والبنيات والوظائف) مقاربة أنثروبولوجية ، دار التنوير ، ط1 ، الجزائر 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 ، ط1 ، 1 ، 1994 ن ص80.

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



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 الغربال «أغربالْ» وهي كلمة من ثلاثة مقاطع صوتية : أ ـ غرْ ـ بالْ ، ومن المهم هنا أن نحتفظ بهذه الملاحظة لأننا سنجدها مطردة في كل التنويعات الشعرية (les variations) التسعة الموالية للقطعة 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 :

التنويعة الثانية

اشبيغْ الماعونْ يرزنْ	شبيه حالي بمحراث مكسور
سنذنتْ آرْ الحيظ يقيمْ	أسندوه إلى جدار وتركوه
غونفنتْ آكو ويذْ إيكرزنْ	يتحاشاه الحرّاثون
ذي الشوه حدْ ورثيدّيمْ	ولم يستعمله في الشتاء أحد
أوروفيغْ آسْ إيقّـرزنْ	لم أصادف يوما سعيدا
آيمّى الزهريوْ ذوقّـزيمْ	أماه ! حـظي مبـتور

البنية الإيقاعية :

إن متأمل هذه التنويعة 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 ـ أب ـ أب جاء الروي الأول فيها (نْ نونا ساكنة) والثاني (م ْميما ساكنة) الأول روي عرضي تأتى 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 استنساخ 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 ـ الذات (هنا ذات الشاعر بضمير المتكلم)

ب ـ الموضوع (هنا بمثابة معادل موضوعي على شكل مشبه به ، هناالمحراث) .

ج ـ النعوت المميزة للموضوع (épithètes pertinentsمكسور و منبوذ.

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

هـ ـ مناجاة الأم .

و ـ ذكر الحظ العاثر(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 ـ غرْ ـ بالْ « الْ ـ ما عونْ . مما يدل على أن الشاعرين محكومان ببنية مقطعية صارمة ، لأن المقطوعة كلها مكثفة ولايجب أن تتجاوز 42 مقطعا صوتيا .

المقطوعة الثالثة :

آقلييى ابحالْ آيدّيذْ	أراني مثل قربة
ما سغرْسنْتاسْ ثْذوكمارْ	تقطعت عليها الحبال
يسّنْغلْ آمانْ ڤوبريذْ	ينزّ منها الماء على الدروب
ساخّامْ اورْ ديوي لقرارْ	فلا يوصل قطرة إلى الدار

غاس اولا ذقـوآسْ العيذْ	حتى في يوم العيد
آيمىْ الزهريوْ يعقرْ	حظي يا أماه عاقر

نفس الملاحظة التي أبديناها عن التنويعة 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 ـ رْ / ذ ـ رْ/ ذ ـ رْ). إننا إذن أمام استنساخ 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(آيدّيذْ) ويمكن إجمال العناصر الدلالية كالتالي:

ـ الذات (الذات الشاعرة بضمير المتكلم) .

ـ الموضوع (القربة)

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

ـ النعوت المميزة للذات (شقي حتى يوم العيد)

ـ مناجاة الأم

ـ ذكر الحظ العاثر(حظ عاقر) .

المقطوعة الرابعة :

اشبيغْ آمقـورْ إيصدذنْ	شبيه حالي بمنجل عتيق
يوقـي اوحدّاذْ آثْيظرقْ	يأبى الحداد إصلاحه
غاسْ مابغانْ آتسّيرْذنْ	حتى لوأرادوا غسله
اصذيذْ يوقـي آسْيَظلقْ	فالصدأ أبدا يلازمه
شذهاغْ ثاحبولتْ اقـّيرْذنْ	أحلم برغيف من قمح
آيمّى الزهريوْ يعوَقْ	أماه! حظي أسير حائر

استنساخ 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 استنساخا 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 دلالته 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 .

	نمط القصيدة	بنية البيت	عدد المقاطع و عدد الكلمات	القافية و الروي
المقطوعة م	إيزلي سداسي	سباعي	42 م /21	مزدوجة : لْـ.ثْ
التنويعة 1	إيزلي سداسي	سباعي	42 م /21	مزدوجة : نْـ.مْ
التنويعة 2	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 21	مزدوجة : ذْـ.رْ
التنويعة 3	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 23	مزدوجة : ذنْـ.قْ
التنويعة 4	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 23	مزدوجة : شْـ.لْ
التنويعة 5	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 21	مزدوجة : ثْـ.سْ
التنويعة 6	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 20	مزدوجة : فْـ.سْ
التنويعة 7	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 21	مزدوجة : ثْـ.طْ
التنويعة 8	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 22	مزدوجة : نْـ.شْ
التنويعة 9	إيزلي سداسي	سباعي	42 م 22	مزدوجة : مْـ.شْ

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

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

ـ تكرار الكلمات المحورية في كل تنويعة (الأم ، يمى) ، الزهر(الحظ) .

ـ 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 تمييزا للمعجم الأمازيغي ، والجذر الاشتقاقي(زغ) و(غ ز) وكافة تنويعاتهما حاضر بكثافة في اللغة الشفوية في بلاد القبائل ، وتتشكل منه كثير من الكلمات التي تعيّن مدلولات هامة في حياة الجماعة .

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

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

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

ومن جهة أخرى ، فإن صاحب التنويعة 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 بنيوي ؟ الأمر ليس كذلك في اعتقادنا ، بدليل أن الشاعرين الثامن والتاسع ، سرعان ما عادا إلى أصل المقطوعة المحوريةأي مناجاة ألأم ، بدلا من الذات الإلهية ، مما يعني أنهما لم يتلقيا الاستبدال الذي أقدم عليه زميلهما كانحراف بنيوي ، 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 أعمالي سجنا أما باقي خانات الجدول ، فهي في الحقيقة تبين أن الاستنساخ هنا لم يكن حرفيا ولكنه مع ذلك تنويع نمطي أبعد ما يكون عن الابتكار ، إنه دليل على إتقان مبادئ الصنعة والتمكن من شعرية الإيزلي.

والتنويعات 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 .

القصيدة	نص التشبيه	الدلالة
الصورة المحورية	شبيه حالي بغربال مكسور	اللاجدوى
التنويعة 1	المحراث مكسور	نفس الشيء
التنويعة 2	القربة مقطوعة الحبال	نفس الشيء
التنويعة 3	المنجل صدئ	نفس الشيء
التنويعة 4	القرداش رديئ	نفس الشيء
التنويعة 5	مزمار القربة	الخواء
التنويعة 6	غليون الكيف	الحرقة و الأسى
التنويعة 7	الشمعة	الحرقة و الأسى
التنويعة 8	بندقية عتيقة	اللاجدوى
التنويعة 9	حصيرة بالية	الهوان و اللاجدوى

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 .

ـ 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 وامحند كان شائعا في نهاية القرن التاسع عشر ، يوم لم تكن السجائر «اللفائف» معروفة ، وكان يُتخذ 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 تيلوثْ) ، المعروف بالفرنسية(cornemuseفهي 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 ، الحصيرةالبندقية 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 هـذه التنويعـات ينتمـي إلى نفـس الفضـاء ، ويعتمـد علـى التجسـيد المعتمد على البحث عن المقارنة بين الذات والموضوع ، مـن خـلال أوجـه الشـبه المادية القريبة من الإدراك الحسي. بمعنى أنهم لم يذهبوا بعيـدا لاستحضـار صـور من الخيال الإبداعي التجريدي ، وليس هذا غريبا لسببين على الأقل :

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

2 ـ الثاني ، لأن الثقافة الشفوية الـتي ينتمـي إليهـا هـؤلاء الشـعراء ، تعتمـد أساسا على القرب من الحياة اليومية ن والبعد عن التجريد.

إن هؤلاء الشعراء ، لم يصفوا السجن ، ولم يذكرأحد مـنهم الزنزانـة والقضـبان والعذاب والوحشة إلى غير ذلك من الموتيفات الشائعة في أدب السجون ، بـل اكتفـوا بالحديث عن ذواتهم ، مقارنين إياها بما رآه كل منهم ممثلا لانعدام الجـدوى والعبـث والحزن والاحتراق . وهم في ذلك يسلكون سلوك الشـعراء الشـفويين الأفارقـة . وفي هذا يقول العالم الفرنسي بول زومتور: « إن الشـعر الشـفوي الإفريقـي يجسـد خصـب هذا التحالف بين قاعدة لا حياد عنها ، عفوية لا تنضب .... إنـه لا يصـف شـيئا ... بـل يكتفي بربط علاقات بـين صـور يعكسـها علـى شاشـة مسـتقبل يسـعى إليـه ، إنـه لا يستهدف المتعة (حتى وإن كان يحققها) بل يرغم الحاضر على أن يتخذ معنى ، مـن أجل استعادة الزمن ، كي يستنفد العقل ذاته ، ويفسح المجال للدهشة »(1).

خاتـمة

لقد كشفت هذه الدراسة المقتضـبة ، علـى آليـات اشـتغال الـذاكرة الشـفوية وكيفية إنتاجها نصوصها الإبداعية

ـ لقد تبين أن الشعراء يستنسخون البنيات الإيقاعية والأنماط الشعرية في قافيتها وبنيتها الصوتية استنسـاخا كليـا غـير واع ، لأنهـم تربـوا علـى ثقافـة السـماع والتلقـي الشفوي ، وتدربت أذنهم الموسيقية على أنماط وصيغ بعينها ، فجاء ت إعـادة إنتاجهـا موهمة بالإبداع والتجديد ولكنها في الحقيقة ، مجرد إتقان لفنـون الصـنعة وبراعـة في استيعاب الأشكال والبنيات ، من دون حاجة إلى موضعتها وإدراكها نقـديا ، بـل و دون حاجة حتى إلى إعطائها أسماء و مصطلحات تميزها . فالشعراء هنا لا يعرفون حتى المصطلحات القاعدية مثل : المقطع الصوتي ، البنية ، البيت ، القافية ...إلخ

ـ شكل التكرار آلية مـن آليـات الحفـظ وإعـادة الاستنسـاخ ، سـواء تكـرار حروف الروي ، أو البنية السباعية للبيت ، أو حتى علـى المسـتوى المعجمـي ، إذ

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

تكررت كلمة أماه ثماني مرات ، أي استحضرها كل الشعراء تقريبا كما تكررت كلمة « شبيه ، أشبه »ومرادفاتها في بداية كل تنويعة .

ـ 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 .

ـ اتخذ التنويع الموضوعاتي ، على مستوى التشبيه طابع المنافسة و الملاسنة الشعرية ، وكأن كل واحد يريد أن يثبت انه 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 .

ـ اتسمت التنويعات التسع كلها بنمط تفكير تقليدي ، بحيث يعزو كل شاعر حالته التي اليها 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 الاستعماربما هو ممارسة قهرية استلابية .

ـ 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 واتر 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 التنويعات التسعة .

(1)والتر أونج: الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 182 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت . 1994. ص94 .

فقد كشف التحليل ، بأن آلياتهم في النظم تقوم أساسا على:

ـ السماع ، واستحضار النماذج والصيغ القبلية التي رسخت في ذاكراتهم انطلاقا من الأهازيج والمقطوعات الجمعية المجهولة المؤلف التي داعبت طفولتهم في كنف الثقافة الشفوية .

ـ التركيز الشديد عند الإصغاء لصاحب المقطوعة المحورية التي سيدور حولها النظم ، للتمكن من رصد عناصرها الأساسية سواء على مستوى الإيقاع ، أوعلى مستوى الدلالة وتنظيم المحتوى.

ـ استنساخ بنية المقطوعة المحورية ، بفضل صب الدلالات المطلوبة داخل البنيات والرواسم القبلية ، وصياغة المضمون العام في صيغ نمطية ، مع محاولة استلهام التجارب الذاتية وصهرها داخل الهرم العام لنمط القصيدة(إيزلي ، أو اسفرو ...) .

ـ 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 العبقرية الفردية المتمردة عن كل الأعراف الشعرية السابقة ، مثلما قد يحدث في الثقافات الكتابية.

الهوامش و الإحالات

ـ انظر في هذا المجال :

1. Turin) Yvonne) :Affrontements culturelsdansl'Algérie colonial,2°Ed,ENAL,Alger 1983.
2. عمار إيزلي : ثورة النساء ـ أهازيج عن الثورة الجزائرية ، منشورات البيت ـ 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. 0PU .Alger 1998 (réédition) . P 192.
4. حميد بوحبيب : الشعر الشفوي القبائلي (السياق والبنيات والوظائف) مقاربة أنثروبولوجية ، دار التنوير_ ط1، الجزائر 2013 . ص83ـ84 .
5. _ H. Basset : Essai sur la littérature des berbères. Editions AWAL ـ Ibis Presses. Reéd ; 2001. p180181 ـ
6. المرجع نفسه ، ص237 .
7. _ Bourdieu(Pierre) :Langage et pouvoir symbolique.Editions Fayard.Paris. 2001.2°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°cycle sous la direction de Camille Lacoste Dujardin .EHESS .1982.
10. انظر في هذا المجال كتابنا : الشعر الشفوي القبائلي(السياق و البنيات و الوظائف) مقاربة 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 .