الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم الإيداع: 2023/DS/59
رقم التسجيل: 2023/AR/04

الأدب الشّعبي في الدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الباحث:
عمار بحاير

إشراف الأستاذ الدكتور:
رشيد قريبع

لجنة المنـــاقشة:			
لبندة خراب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1	رئيسا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1	مشرفا ومقرّراً
أحلام العلمي	أستاذ محاضر أ	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 1	عضوا مناقشا
اصالح جديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشاذلي بن جديد، الطارف	عضوا مناقشا
إبراهيم لقان	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة	عضوا مناقشا
عواطف سليماني	أستاذ محاضر أ	جامعة عباس لغرور، خنشلة	عضوا مناقشا
السنة الجامعية: 2023م/ 2024 م الموافق لـ 1444 هـ			

إهداء

إلى كل شهيد ناضل في سبيل تحرير الوطن.

إلى أبي رحمه الله.

إلى أمي المدرسة الأولى حفظها الله.

إلى زوجتي الصابرة وإلى أبنائي رحيق ويعقوب

حفظهما الله وحنين ولقمان رحمهما الله.

إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة

قسنطينة1، الذين لا ننسى فضلهم سواء من كان على قيد

الحياة أو من توفي رحمه الله.

إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث.

أحمد بورقبة و السعيد زعباط و بوخميس صنوبر.

أهدي هذه القراءة الناظرة في الأدب الشّعبي والدّراسات

النقدية الجزائرية الحديثة.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدّمة

مقدمة:

تعدّ دراسة الفولكلور وموادّه والاهتمام بالأدب الشّعبيّ كمًّا وكيفًا عند علماء الغرب من أهمّ المؤشّرات التاريخية الدّالة على معاينة النّصوص الشّعبية وإحيائها، وإن تميّزت الدراسات الأدبية –عمومًا– بالنّزوع القومي، وفي حين جاء الاهتمام بالموادّ الشعبية عند العرب متأخّرًا نتيجة ظروفٍ وأسبابٍ مختلفة كالعامل السياسي، فتبلورت فكرة دراسة الأدب الشّعبي أوّلاً في مصر ثمَّ انتشرت في باقي البلدان العربيّة، ويعود الفضل البارز إلى دور الجامعة في بلورة التّأسيس لدراسة الأدب الشّعبيّ وأنساقه، وبنفس النزوع العلمي لعبت الجامعة الجزائرية دورًا فعّالاً في إعادة بعث التوجّه نحو الجمع والتّصنيف والدّراسة لموادّ الأدب الشّعبيّ الجزائري الحديث –خصوصًا– في ظلّ انتشار الجامعات عبر أنحاء الوطن.

وأمام لحظة التّحوّل الحداثي وانفتاح الخطاب النّقدي على جميع المستويات ازداد الوعي العلميّ بجمع التّراث وتدوينه خوفًا من الضّياع من جهة، و من الجهة الأخرى بناء حركيّة في المنجزات الشّعبية العلمية، ولا سيماَ أنّ الأدب الشّعبيّ أصبح قوّة حيويّة في الفكر الإنساني المعاصر؛ لأنّه يعمل على تحقيق الوحدة الاجتماعية والحضاريّة وغيرها، كما يُخفى قوّة باطنة لا تزال تنتظر التّناول والاكتشاف والغربلة.

إنّ هذا التّخطّي العلمي سمح بانتشار الدّراسات النّقدية؛ فاتجه الخطاب إلى استثمار الأدب الشّعبي وأشكاله خدمةً للعلوم والفنون، وصارت النصوص الشعبية تدرس وفق مختلف المقاربات النّقدية المعاصرة.

إنّ الأدب الشّعبيّ أدب عالميّ، ولا مناص من خلق التجدد المعاصر في دراسته، ونعتقد أنّه تجاوز مرحلة الدّفاع عنه إلى مرحلة الانتشار الواسع، والدراسات النقدية الجزائرية بكل صنوفها سمحت بتجاوز تلك المرحلة الأولى، أضف إلى ذلك إلى ما يقدمه من روابط متعددة لكل الخطابات، هذه النظرة العلمية المعاصرة ساهمت في إضافة لبنة جديدة قصد قراءة الأدب الشعبي ومعرفة وضعيته.

من هذا المنطلق جاءت الدّراسة الموسومة بـ " الأدب الشّعبي في الدّراسات النّقدية الجزائرية الحديثة "كواحدةٍ من الدّراسات المهتمّة بالأدب الشّعبي، فكانت بواعث هذا الاختيار الرغبة الذاتية التي كان مصدرها التخصص في الأدب الشعبي، أضف إلى ذلك المساهمة في إثراء المكتبة الجزائرية التي تكاد تفتقر إلى الدّراسات المتخصّصة في الأدب الشّعبي، وأيضًا نزوع وطني، وإن سبقت الكلمة الشّعبية خدمة هذا الوطن في أحلك مراحله الحديثة، وتكمن أهمية البحث في تجديد دراسة الأدب الشعبي وفق الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة قصد التأسيس لمرحلة نقدية، وكذا استثمار البحث حسب ما تقتضيه الضرورة.

أما الأهداف الرئيسية تروم في معرفة وضعية ومستويات الأدب الشعبي من خلال الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة، ولاسيما التعرف عن طريق التحليل على مختلف القضايا النقدية التي اشتغلت عليها الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة.

وبعد النظر في عتبة البحث باعتباره دالاً على تحديد الدّراسات النّقدية الجزائرية الحديثة التي اهتمّت بالأدب الشّعبي بدا لنا أن نحدّد الدّراسات النّقدية المتخصّصة وغير متخصّصة، ثمّ هناك دراسات نقدية نظريّة أو تطبيقيّة أو هما معًا و الدراسات التي تشتمل

على قضايا نقدية و مقاربات مرتبطة بالنقد، و ما على ذلك من تفسير أو مقارنة أو معالجة أو نقد للنقد، وعقب القراءة الحواريّة لأهم الدّراسات التي نذكر منها:

– دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثورة (1830م ـ 1945م) للتلي بن الشيخ؛ والذي ركز في هذه الدراسة على الأدب الشّعبي من حيث الاهتمام، وكشف دوره الفعّال في الثّورة الجزائرية وبيان تطوّره، فخصّص الشّعر الاجتماعي بخطاب حجاجيّ لتوضيح أبعاده النّفسية والاجتماعية، وذيّلت الدّراسة بملحق شعري يتضمّن أغراضًا شعريّةً كالشّعر السياسي والاجتماعي.

– الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائرية لمحمد عزوي؛ ناقش الباحث مفهوم القصّة وعلاقتها بالأشكال النّثرية الأخرى، كما استند إلى دالّة البناء في النّصوص القصصيّة الشّعبية، ثمّ بيان ضروب الرّمز ودلالته فيها، أضف إلى هذا تقديم نماذج تطبيقية قصد إبانة سمات الرّمز، واشتملت الدّراسة على ملحق للنّصوص القصصيّة مشفّرة بالعنوان واسم الرّاوي.

– مناهج دراسات الأدب الشّعبي لأمينة فزاري؛ عالجت الباحثة المناهج التّاريخيّة، والأنثروبولوجيّة، والنّفسية، والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشّعبية، والتّراث، والفولكلور، والحكاية الشّعبيّة دراسة نظرية تخلّلتها نماذج تطبيقيّة.

– دراسات نقدية في الأدب الشّعبي لـ " بولرياح عثماني"، درس الباحث الشّعر الشّعبي والأغنية الشّعبية والأمثال الشّعبية بمنطقة الأغواط من منظور نقدي مستندا للدّراسة البلاغية والفنّية.

– البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري لـ "عبد الحميد بورايو" دراسة في النّقد التطبيقي لبعض المناهج شملت الحكاية الخرافية وقصص كرامات الأولياء، وتحليل بعض الأساطير، وكذا البعد التداولي للمثل والقصة الشّعبية مثل قصص "بني هلال".

– دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية لسعيد سلام تناولت الدراسة حضور الأمثال الشعبية في نماذج من الرواية الجزائرية وهي: رواية الخنازير لعبد الملك مرتاض ورواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش لواسيني الأعرج ورواية هموم الزمن الفلاقي، لمحمد مفلاح ورواية خيرة والجبال لمحمد مفلاح ورواية تجربة في العشق للطاهر وطار ورواية الورم لمحمد ساري وأخيرا رواية متاهات ليل الفتنة لحميدة العياشي.

– الأدب الشعبي في مدينة قسنطينة لمحمد العيد تاورته، تلك الدراسة تم فيها تقديم الأطر النظرية للأدب الشعبي بشكل نقدي، إلى جانب الدراسة التطبيقية.

إنّ موضوع بحثنا فرض علينا رسم دائرةٍ نسبية في مخيّلتنا تتضمّن أهمّ القضايا الأدبية والنقدية التي أُثيرت من قبل الدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة، وبعد التعامل مع النصوص بالقراءة والمقارنة تجلّت لنا القضايا الأساسية التي كانت محل اهتمام من قبل الدارسين، وبناءً على ذلك جاءت الأطروحة للإجابة على مجموعة من الأسئلة التي ترسم تلك الدّائرة وفق نص العنوان.

ما مدى اهتمام الدّراسات النّقدية الجزائرية الحديثة بالأدب الشّعبي وأشكاله؟ ومن ثمّ هل يمكن أن نقيس أو نطلق حكمًا في الدّالة الزّمنية للموضوع لمعرفة وضعية الأدب الشّعبي؟

ماهي أهم قضايا و موضوعات الادب الشعبي التي قدمتها الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة؟ وما القراءة المقدمة في مكوناتها؟

ما المنحى الذي يمكن رسمه للأدب الشّعبي في ضوء تلك الدّراسات؟ أليس من النقد المعاصر طرح قراءة ثانية حول قضية دراسة الأدب الشعبي حسب المناطق الجغرافية وبشكل متجدد ايجابي تحكمه معطيات المرحلة، مما يفرض علينا سؤال النمطية الايجابية والدرس المقارن؟

إنّ وحدة أنساق الأدب الشّعبي مع بقية العلوم والفنون تقتضي توضيح تلك العلاقة، فما هي تجلّيات علاقة الأدب الشّعبي بأدب الطفل والمسرح الجزائري؟

إنّ الأطروحة بهذه الصيغة– حسب حدود علمنا– جديدة؛ إذ لم نجد دراسة بهذا العنوان في الأدب الشّعبي الحديث؛ لذا يمكن اعتبارها . إن شاء الله . من البحوث التأسيسية، خاصة في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر أو تكون نقطة انطلاقٍ للباحثين في هذا المجال ونأمل أيضا أن تفتح آفاقا مستقبلية للمتلقّي بكل أنواعه.

وطبقًا لموضوع الأطروحة تأتي الخطّة المنهجية لتحدّد لنا هندسة مكوّنات الفكرة قيد الدّراسة، حيث قسمنا خطّتها إلى مدخل وستة فصول.

في المدخل تعرّضنا إلى عرضٍ عامٍّ لنشأة الأدب الشّعبي وعلاقته بالفولكلور، ثمّ قدّمنا مناقشةً عامّةً حول إشكالاته من خلال رؤية الباحثين لمفهومه وماهيته، وآثرنا أن نختمه بجدولٍ دالٍّ على حضور أشكال الأدب الشّعبي و مصطلحاته في القرآن الكريم من باب الإبانة والإحالة وتدعيم الخطاب الحجاجي.

الفصل الأول تحدثنا عن أشكال الأدب الشّعبي في إطار إشكالية المصطلح، فعرضنا المواقف والمفاهيم قصد توضيح بعض المسائل الغامضة في توظيف المصطلح مع تقديم مفاهيم للأشكال الشعبية المرتبطة بالأدب الشعبي من أجل تحديد سمات كل شكل.

وعقب ذلك يأتي الفصل الثّاني ليعالج إشكالية المناهج، حيث خصّصنا الدّراسات النّقدية الجزائرية الحديثة التي تطرقت إلى النّص الشّعبي في ضوء المناهج الحديثة وهذا ليس من باب العرض؛ بل عملنا على تحديد منطلقات الدّارسين في كيفية مقاربة المادة الشّعبية، أضف إلى هذا قدّمنا مثالاً للناقد الجزائري عبد الحميد بورايو في إطار النقد التطبيقي قصد توضيح علاقة النصّ الشّعبي بالمنهج، وكشف المقاربات المنهجية التي استعان بها، ولا سيما في الحكايات الشّعبية.

أمّا الفصل الثالث درسنا قضية الالتزام في النّص الشّعبي الجزائري الحديث تحديدا في الشّعر الشعبي والأغنية الشّعبية؛ إذ كشفنا تمظهرات الالتزام السياسي والاجتماعي والقومي، في ضوء الدراسات الحديثة مع الاستعانة بمدونة شعبية.

وأما الفصل الرابع قمنا بدراسة ثنائية التأثّر و التأثير؛ فحدّدنا مكوّناتها بشكل غير اعتباطي، مثل دراسة الأثر الدّيني في الأدب الشّعبي الحديث، والتناصّ في ظلّ الدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة التي لم تُغفل هذه القضية النّقدية، والهدف منها بيان حضور أشكال الأدب الشّعبي في الفنون الأدبية، مع تسويغ هذا التفاعل.

الفصل الخامس تناولنا قراءةً حول الدّراسات الشّعبية الجزائرية الحديثة من باب التطوّر التاريخي، وتوقّفنا عند المرحلة الأخيرة بشيء من النقد التي بدت لنا من المنجزات

العلمية القيمة، فكان الطّابع الجغرافي المتجدّد لدراسة الأشكال الشّعبية الجزائرية معلمًا إيجابيًّا فرضته معطيات المرحلة في ظلّ نقص الدّراسات المقارنة، وتضمن هذا الفصل مقاربات بيانية قصد إبانة تلك القراءة.

وأخيرًا في الفصل السادس كشفنا عن حضور الأدب الشّعبي في أدب الأطفال والمسرح الجزائري بالوقوف عند العناصر الشّعبية الموشحة فيهما.

وتستند هذه الفصول على أطرٍ نظرية موجزة يُلزمها الطرح المنهجي، وأيضًا تم الاستعانة بمدوّنات شعبية قصد التوضيح والإحالة و المقارنة وتجنب التكرار في بعض القضايا، كما تمّ تذييل البحث بخاتمةٍ اشتملت على أهمّ النتائج المتوصّل إليها، ثمّ تأتي ملاحق تحتوي على مدوّنات شعبية في الشعر الشعبي والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية، وكذا حوارٌ نقديٌّ مع الناقد عبد الحميد بورايو خاص بإشكالية المناهج.

أمّا الصعوبات التي واجهتنا في إعداد هذا البحث، فقد كان في طليعتها مسألة حصر الدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة، فلا يمكن على وجه الإطلاق الوقوف عند كل الدّراسات المشار إليها في عنوان البحث، وإن كانت موجودةً فهي غير متاحةٍ بالشكل الكافي للباحث خاصة المتخصصة؛ ممّا تحتم علينا البحث عليها في مكتبات بعض الولايات الجزائرية.

فالعنوان كان مفتوحا على كل الدراسات بأنواعها، رغم ذلك رصدنا في حدود الإمكان ما يخدم بحثنا في مجاله الزمني. أما المنهج الذي استند إليه البحث فهو المنهج الوصفي القائم على التحليل و التفسير و المقارنة و المناسب لطبيعة البحث، كما استعنا بالمنهج التاريخيالذي يتجلى في بيان نشأة الأدب الشعبي وفي بعض الأطر النظرية لقضايا البحث

وكذا دراسة مراحل تطور الدراسات الشعبية الجزائرية و المنهج الإحصائي في مواطن ذكر الأرقام و الإحصاء و توظيف البيانات و المقاربات.

وفي ختام هذا التقديم أشكر أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور رشيد قريبع على توجيهاته العلمية القيمة ورعايته لمسار البحث وصبره على الباحث. والله الموفق.

مدخل: في الأدب الشّعبي

أوّلاً: الإطار التاريخي والمفاهيمي

1. مفهوم الأدب الشّعبي وعلاقته بالفولكلور.

2. حضور أشكال الأدب الشّعبي في القرآن الكريم.

مدخل: في الأدب الشّعبي

أولا: الإطار التاريخي والمفاهيمي

الدّارس للأدب العالمي يكتشف حضور الأدب الشّعبي بأشكاله الفنّية في الخطاب الأدبي والنقدي، هذا من جهة والجهة الأخرى يكتشف نواته الأولى قد تجلّت في دراسة مواد الفولكلور العالمي.

وعلى هذا الأساس نطرح الإشكالية التالية: ما علاقة الأدب الشّعبي بالفولكلور؟

إنّ تجلّي أهمية الأدب الشّعبي وانتشاره لمرتبط بدراسة مواد الفولكلور في الغرب سواء أكان إيجابيا أم سلبيا على ثقافتنا العربية؛ إذ يقول الباحث طلال حرب في هذا الموقف المرحلي: "وإذا كان الاهتداء بما توصّل إليه الغربيون يقوم بدور إيجابي في بعض الأحيان، كلفت الانتباه إلى أهمية الأدب الشّعبي مثلاً، إلاّ أنّه يرمي بثقله الكبير، ويحدّ من الحركة الفكرية الفاعلة في معظم الأحيان، فما أن يتوصل الغرب إلى أمر ما حتى نجد فريقًا كبيرًا من الباحثين يجنّد نفسه للقيام بمهمّة وطنية طليعية، هي في حقيقتها إدخال قيسري لنتاج ثقافتنا وتراثنا في أطر غريبة عنه، ونابعة من نتاجات مختلفة تمامًا"[1].

فالغرب كان سبّاقًا في دراسة مواد الفولكلور بمختلف أبعاده ونتج عنه ظهور الاهتمام بالمواد الشّعبية في مختلف الأمكنة الجغرافية.

[1]– طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 8.

وتبعا لذلك، يفرض علينا البحث تقديم إطارٍ تاريخيٍّ يوضّح أسبقية ظهور الدّراسات الفولكلورية الغربية والتي ساعدت على تأسيس علم الدّراسات الشّعبية بعد ذلك، ومن أجل ذلك نقدّم ماهية الفولكلور وكذا توضيح الخريطة الجغرافية التي اهتمّت به.

❖ **ماهية الفولكلور:**

الفولكلور مصطلح انجليزي يرجع استعماله للعالم الانجليزي "ويليام جون تومز" سنة 1846م ليحلّ محلّ التعبير الشائع آنذاك وهو الآثار الشّعبية القديمة، وليدلّ به "على فرعٍ جديدٍ من الدّراسات المنبثقة عن علم الأنثروبولوجي كان قد ظهر وراج رواجًا واسعًا في منتصف القرن الماضي"[1].

وبالتالي تكون مرجعية علم الفولكلور مستمدّة من العلوم الإنسانية مثل علم الأنثروبولوجيا، علم الإثنولوجيا، هذا الأخير الذي يهتمّ بعقد المقارنات، ومن روافده كذلك علم التاريخ ودراسة الأساطير والطقوس الدّينية والجغرافيا.

والفولكلور كلمة مركّبة من كلمتين Flolk وتعني الناس أو الشعب، وLore وتعني الحكمة أو المعرفة، ويكون المعنى بمجموعها حكمة الشعب أو معارف النّاس.

واقترح و س. تومز(W.S. Thoms) كلمة فولكلورعام 1846 لاستبدال عبارة "آثار شعبية" المستعملة إلى حينه. تعني هذه "الكلمة المركبة السكسونية" وفق مبتدعها "معرفة الشعب"

[1]–محمود ذهني: الأدب الشّعبي العربي مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، دار الاتحاد العربي للطباعة، 1972م، ص 19.

(the Lore of the People) المكوّنة من المعتقدات والعادات والخرافات والتقاليد والطقوس والآداب الشفهية. وبالرّغم من اعتمادها بسرعة في انجلترا، أخذت هذه الكلمة وقتًا أطول لتفرض نفسها بفرنسا. يعود الاهتمام بالإنتاجات الشّعبية في أوروبا إلى القرن الثامن عشر، بفعل الحركة ما قبل الرومنطقية والمعارضة المتنامية ضد عقلانية عصر الأنوار المهيمنة*.

وأمّا هدفه هو دراسة الجوانب المادية واللاّمادية مثل دراسة العادات والتقاليد، دراسة الفنون الشّعبية وغيرها.

وقد كان القرن الثامن عشر بداية الاهتمام بالمواد الفولكلورية خاصةً بظهور الرومانسية والثورة على الخطاب العقلاني، ممّا أدى إلى انتشار الحركة العلمية الفولكلورية والتي وضعت أسس نظرية العلم الفولكلوري.

ولقد ساعد ظهور المدارس الفولكلورية في أوروبا بناء حركية أدبية بلورت النزوع حول جمع ودراسة مختلف المواد الفولكلورية، وإلى وجود معطيات علمية وتاريخية وسياسية واجتماعية وثقافية ساعدت في بناء هذا الاهتمام وتوجيهه، أضف إلى ذلك الروافد العلمية . التي ذكرت سابقاً. في تعريف الفولكلور، ولعلّ النّزوع القومي والوطني كان من أهمّ الأسباب التي ساهمت في البحث عن جينالوجيا الشّعوب، وممّا أدّى إلى ظهور مدارس فولكلورية متعدّدة، ولا بأس أن نشير بإيجاز إلى أهمها.

* بيار بونت وميشال إيزار وآخرون، تر: مصباح الصمد: معجم الإيثنولوجيا والأنثروبولوجيا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع مجد، بيروت، لبنان، ط2، 2011م، ص 708.

كانت ألمانيا رائدةً في بلورة الخطاب الشّعبي القومي، إذ قدّمت للأدب الشّعبي عنايةً بالغةً في جمع الأغاني الشّعبية خدمةً للأدب القومي الألماني، ومثلها "هردر" وقد وضّحت الباحثة روزلين ليلى قريش هذا الفضل بقولها: "فاعتنى بالأغاني الشّعبية عنايةً كبيرةً جدًّا وبذل جهودًا ضخمةً للبحث عن أصول هذه الأغاني"[1].

هذا الجهد الذي بذله "هردر" في جمعه ودراسته للأغاني الشّعبية كان نتيجة الفراغ الرّوحي والقومي الذي أحسّ به الشّعب الألماني، وممّا أدّى إلى دراسة المؤلّفات الشّعبية الألمانية وإعادة بعث الأدب الشّعبي القومي.

ونستنتج من ذلك أنّ الفعل القومي الوطني كان سببًا محرّكًا في دراسة أشكال الأدب الشّعبي.

وتجدر الإشارة أنّ اهتمام الألمان بالمادة الفولكلورية كان قديمًا، فقد ظهرت مع نهاية القرون الوسطى بعض الكتب التي اهتمّت بالشّعوب والأقوام نحو كتاب "جرمانيا" GERMANIA لتاسيتوس والذي نشره في القرن الخامس عشر ولقي اهتمامًا كبيرًا من طرف الباحثين الألمان، وتمّ إعادة طبع الكتاب عدّة مرات.

وقد انتقلت الروح العلمية في دراسة المواد الفولكلورية إلى أدباء الإنجليز؛ إذ حذوا حذوى "هردر" في جمع الأغاني الشّعبية والبحث عن أصولها، وزاد البحث عن الأجناس الشّعبية الأخرى كالشعر والقصص والأسطورة بغية تأسيس القومية الإنجليزية وبناء الحسّ المشترك لوحدتها الشّعورية، وتؤكّد الباحثة روزلين ليلى قريش في هذا الشأن "بقيت الجماهير

[1]– روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م، ص 19.

الإنجليزية متعلّقة بالأساطير الشّعرية الشّعبية اللّطيفة تلك الأشعار التي تبقى في الأذهان فهي ذات إيقاع قوي وبسيط في الوقت نفسه ولها موسيقى متكرّرة وتكرار مستحب، فقد اتجهت أنظار من الأدباء الإنجليز كاديسيونوجراي إلى هذه الأشعار ونشرت أبحاث عديدة تهدف إلى إحياء النصوص القديمة"[1].

هذا النّشاط العلمي الذي درس الآداب الشّعبية قد أثّر في إحياء الأجناس الشّعبية بالدّراسة والتّحليل، مع تقديمها للجماهير بطريقة بسيطة، ذلك ما فعلها الأخوان "جريم"، فقد قاما بتبسيط المادة الفولكلورية وجعلها في متناول الجميع دون المساس بالمنهجية العلمية من تحليل وشرح وتصنيف، أضف إلى ذلك التنظير للحكايات الأوروبية والحفاظ على التراث الشّعبي، وقد عبّرت الباحثة "روزلين ليلى قريش" عن هذا النّزوع الوطني "كانا يشعران أنّهما يؤدّيان خدمةً وطنيةً حيث أنّهما... للحفاظ على الكنوز الوطنية الشّعبة"[2].

ولا شك أنّ هناك معطيات أخرى ساهمت في ذيوع وانتشار الوعي العلمي لدراسة الفولكلور، فقد ساهمت الثورة الفرنسية في خلق توجّه جديدٍ نحو تمجيد القوميات. وتطوّر هذا الإنجاز مع ظهور الرومنسية التي فتحت نوافذًا للأدب الشّعبي من أجل الدّراسة والمقارنة والتنظير، وأكّد الباحث سعيد أراق بن محمد: "والواقع أنّ النّزعات القومية الأوروبية ارتبطت

[1]– روزلين ليلى قريش: المصدر السابق، ص 16.

[2]روزلين ليلى قريش: المصدر نفسه، ص 20.

أشدّ الارتباط بنشوء الدولة القومية، وإذا كانت الملامح الأولى لهذه النزعات قد تحدّدت منذ نهاية القرن الثامن عشر"[1].

وزاد الاهتمام بدراسة المادة الفولكلورية إلى مناطق جغرافية أخرى، مثل روسيا التي مثلها "فلاديمير بروب" في مرفولوجيا الحكاية الخرافية، حيث أبدع في جمع الحكايات الشّعبية وتصنيفها ودراستها حسب الوظائف، وعرض تسويغًا لعنوان كتابه "تعني كلمة مرفولوجيا دراسة أشكال، وفي علم النبات فإنّها تنطوي على دراسة الأجزاء للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع، وبشكل آخر، فإنّها تعني دراسة البنية"[2].

ونسوق مثالاً آخر في دراسة الفولكلور بفرنسا، هذه الأخيرة أنشأت مدرسة أندريه فاريجينياك، وركزت على البعد النفسي في دراسة الشّعب من خلال ميوله وأذواقه.

وبصورة عامة، تلك مختلف المدارس الفولكلورية التي درست المواد الفولكلورية بطريقة علمية، بشتّى أشكالها، ونتج عن ذلك زيادة الوعي العلمي لدراسة الآداب الشّعبية رغم اختلاف التوجّهات والمنطلقات ومواد الدّراسة بين الباحثين والأدباء، والذين يرجع إليهم الفضل في تأسيس وبلورة علم الفولكلور والذي نشأ منه الأدب الشّعبي*.

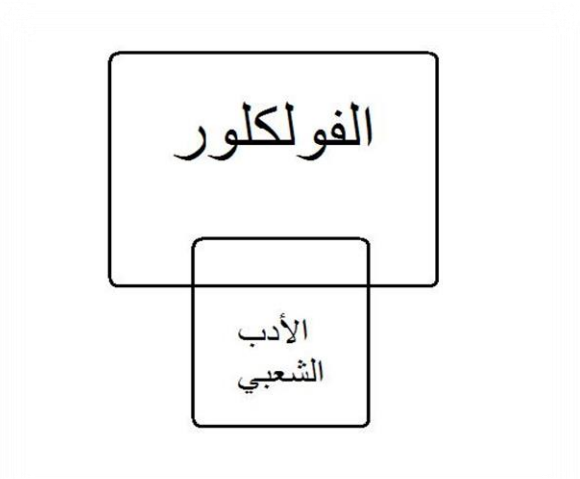
---

[1] سعيد أراق بن محمد: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص 173.

[2] فلادومير بروب: تر عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، مرفولوجيا القصة، شراع للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1996م، ص 15.

* الأدب الشعبي هو جزء من الفولكلور، باعتبار هذا الأخير شاملا لمختلف العناصر أي أن مادة الأدب الشعبي محتواة في الفولكلور.

ولا ضير أن نقدّم شكلا توضيحيا يبيّن علاقة الأدب الشّعبي بالفولكلور.



مخطط يوضح دراسة الفولكلور وعلاقته بالأدب الشّعبي الحديث

وفي الثلث الأخير من القرن العشرين، انتقل البحث في المواد الفولكلورية خاصة المادة الشّعبية، إلى البلدان العربية، وقد كانت مصر رائدةً في المبادرة لدراسة فنون الأدب الشّعبي وأشكاله، ثم انتشر البحث العلمي في مختلف الجامعات العربية "ويمكن القول إنّ الانطلاقة كانت من مصر وعلى وجه التحديد منذ ثلاثينيات القرن العشرين ميلادي ق20م"[1].

وكما استنتجنا–سابقًا. أنّ الأدب الشّعبي ترتّب عن دراسة الفولكلور، لذا يقودنا الطّرح المنهجي إلى مُساءلة الأدب الشّعبي من حيث المصطلح والمفاهيم التي أثيرت حوله، فما هو الأدب الشّعبي؟

[1] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، المناهج التاريخية والأنثروبوبوجية والنفسية والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشعبية، التراث الفولكلور الحكاية الشعبية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 2010م، ص 61.

1. مفهوم الأدب الشعبي:

إنّ الحديث عن الأدب الشّعبي لا يعتبر من قبيل الإشارة أو الإيماء، بل يعتبر ضرورةً أدبيةً وعالميةً نتيجة ارتباطه بالمعارف الإنسانية، لكن الإشارة تبدأ من تحديد مفهومه ونقد القضايا الأدبية والنقدية المتّصلة به في الشق الاصطلاحي.

لقد ظهر مصطلح الأدب الشّعبي في العصر الحديث، وهو مصطلح عربي* يتألف من ألفاظ عربية خالصة، وهناك بعض الدّارسين من استعار المفهوم من الكلمة الغربية فولكلور.

والناظر في الدّراسات النقدية للأدب الشّعبي وأبحاثه الأدبية يلحظ عدّة تصوّرات وقضايا قد تجلّت في تحديد إشكالية المصطلح وبيان مفاهيمه ومكوناته واتجاهاته وأيضا المفاضلة بين الأدب الشّعبي والرّسمي أو العلاقة بينهما، دون أن ننسى دراسة أجناس الأدب الشّعبي ووظائفه.

وكما أن التدقيق الاصطلاحي يلزم مناقشة جملة من المفاهيم والآراء عند الباحثين والمفكرين حتى نعرف عناصر الإشكالية ونشير في البداية إلى وجود تداخل بين المفاهيم، والتي غالبًا ما تعتمد على التركيب المجمل وإظهار العناصر المشكّلة للأدب الشّعبي وفي هذا الإطار يقدّم محمد سعيدي تعريفًا دلاليًّا لذلك " أنّ الأدب الشّعبي هو ذلك الأدب الذي أنتجه فرد بعينه ثم ذاب في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها مصوّرًا همومها وآلامها في

* نشط هذا المفهوم تحديدا في الجامعة المصرية من قبل الدارسين أمثال: نبيلة ابراهيم، أحمد رشدي صالح، فاروق خورشيد...

قالب شعبي جماعي يتماشى ونظرتها ومستواها الفكري واللغوي وموقفها الايديولوجي إزاء المجتمع."[1].

والملاحظ في نص التعريف هناك تحديد لخصوصية الأدب الشّعبي في استمراريته ودوره المضموني في إطار الالتزام بشكل شعبي جماعي الذي يعكس المستوى الفكري واللغوي، بيد أن هناك إبداعات فردية، ويتجاوز التصوير النفسي من ألم وهم إلى قضايا أخرى، ثم نكتشف في تعريف آخر لبولرباح عثماني الذي اعتمد على محمد سعيدي في تقديم المفاهيم، فقد استنتج القيمة الفنية والثقافية والفكرية للأدب الشعبي " وهكذا نقول إنّ الأدب الشعبي بشتى أشكاله وألّوانه أداة خفية وصورة فنية لتفاعل التيارات الحضارية القديمة والحديثة. ومهما يكن من أمر، فإن الدراسات على اختلاف رؤاها ومناهجها وأهدافها تبقى مهمة في كونها أثبتت واعترفت بشيء اسمه الأدب الشعبي كموضوع يستحق الدراسة لقيمته الثقافية والفكرية وكإنتاج فكري وثقافي أنتجه الشعب، غني بدلالته وأبعاده الثقافية والنفسية والاجتماعية"[2].

نستشف من هذا التعريف الدّلالي التركيز على القيم التي يحملها الأدب الشعبي وأبعاده المختلفة، وأن مصدره الشعب، ويربط بين الماضي والحاضر.

ونستحضر موقفًا آخر مغايرًا للمفهوم الأوّل الذي اهتم بالجانب الوظيفي، حيث ترى الباحثة "روزلين ليلى قريش" أنّ الأدب الشّعبي مدلوله مرتبط بالقصة "وذلك اتّخذت كلمة

[1] بوولرباح عثماني :دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط1،2009 م، ص.18

[2] محمدسعيدي :الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،1998 م، ص 16.

قصة في هذه الدّراسة مرادفًا للأدب الشّعبي الذي يدور موضوعه حول محاكاة الواقع أو ما يتصوّر أنّه الواقع واسترجاع عنه بواسطة كلمة"[1].

ولا يمكن من باب المنطق أن نجعل الجزء مرادفًا للكل، أضف إلى ذلك أنّه لا نستطيع أن نضع جنس القصة مرادفًا للأدب الشّعبي، وقد قصدت الباحثة من هذا الحكم استيعاب القصة للفعل السّردي الذي يشترك مع جميع الفنون السّردية، لذا الأدب الشّعبي لا يمكن اعتباره قصةً فحسب بل يتجاوز هذا الجنس، فهو "السجلّ الأدبي والفكري للإنسان الشّعبي في تعاطيه مع الكون والطبيعة وقضايا المجتمع والسياسة. وهو يقدم هذا السجل الأدبي والفكري بأشكال متعدّدة"[2].

ويفهم مما سبق وجود مساحةٍ كبيرةٍ يشملها الأدب الشّعبي باعتبارها سجلاً أدبيًا وفكريا يخدم الإنسان ّ، ونسجل حضورًا متعدّدًا لأجناسه ممثلة في: القصة والأسطورة، الحكاية الشعبية، الحكاية الخرافية، الشعر الشعبي الأمثال والحكم، وغير ذلك.

والملاحظ في تعاريف الأدب الشّعبي حضور تجلّيات الالتزام في التعبير عن مختلف المواقف عبر الأزمنة، ونأخذ مثالا: "أنّه . الأدب الشّعبي . جزء من الأدب العام، وهو رافد من روافد الثقافة الوطنية، لأنّ معظمه يعبّر عن الحياة الوجدانية للمجتمع من أفراح وأقراح، وعادات، وتقاليد منذ القدم"[3]. وفي هذا التعريف تطرح إشكالية الأدب العام وعلاقته بالأدب

[1] روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 101.

[2] طلال حرب: أولية النص، ص91.

[3] محمد العيد تاورته: الأدب الشّعبي في مدينة قسنطينة، منشورات البيت، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، ص 7.

الشّعبي، فالتعريف يظهر لنا علاقة الجزء من الكل، فما المقصود بالأدب العامي؟ وكيف ينظر إليه بجانب الأدب الرسمي؟

إن الأدب الشّعبي مصطلح عربيّ ظهر في العصر الحديث، لكن جينالوجيا الدّراسة لإرهاصاته قديمة*، وقد تجلّت حركته العلمية بتطوّر الوعي العلمي لأهمّيته المعاصرة، وهذا ما نلحظه في تدريس الجامعات العربية، وتوجيه البحوث العلمية لأشكاله المختلفة، ويصاحب هذا التوجه زيادة الرغبة في جمع التراث الشّعبي، وكشف قيمه الفنّية والجمالية، أضف إلى ذلك فضل الباحثين والدّارسين من خلال آرائهم الحصيفة في الدراسات بكل صنوفها.

والنّاظر في هذا المصطلح يلمس وجود عدّة مفاهيم متداخلة وحدود فاصلة في مدلوله، ومردّ ذلك اختلاف منطلقات الدّارسين وتباين نظرتهم إلى هذا المصطلح، ممّا نتج عن ذلك حضور إشكالية المصطلح، الذي تميّز بالغموض والشمولية وكثرة المسمّيات والمناقشات حول مدلوله، ولا بأس أن نعمّق هذا الطرح بمحاورة الأستاذ محمود ذهني باعتباره من الذين قدّموا عدّة مفاهيم للأدب الشّعبي، حسب ملاحظتنا لهذه القضية، وتلك القراءة تندرج ضمن الإشكالية المطروحة وبعد قراءتنا لهذا الكتاب.

بادئًا ببدءٍ نسجّل الصورة القاتمة التي قدّمها الباحث لما يعانيه هذا الأدب "من خلطٍ واضح بين أسمائه ومسمياته . عربية كانت أو أجنبية . إلى تداخل في مفاهيمه وميادينه

* إن دراسة المادة الشعبية والفولكلورية العربية لقديمة بدليل وجود مصادر تراثية مثل: ألف ليلة وليلة، السير العربية وغير ذلك.

ومعالمه، وإلى إقحام للسّقيم والتّافه والمتخلف، وإلى التخلص من قواعد اللغة وعلومها، وإلى ضحالة في الأفكار وسذاجة في المعاني وإسفاف في التعبير...كل هذا صدر تحت شعار "الشّعبية"، وكأنّما تعني الهبوط والانحلال والجهل والتخلف...وهكذا أصبح الأدب الشّعبي موضة العصر، يتسلّق إليه كل من لم يستطع الوصول إلى إنتاجٍ أدبيٍّ محترم، وكل من أخفق في دراسة جادة مثمرة، وكل من عجز عن إتقان اللغة العربية كأداة للتّعبير الفنّي، وكل من رأى في وسائل الإعلام الحديثة مولد رزق سخي سريع العطاء"[1].

إنّ النص يبيّن الصور السلبية للأدب الشّعبي وأسباب انحطاطه، لكن أين نضع الصور الايجابية المشرقة لهذا الفن إذا أردنا الطرح الموضوعي؟ فالأدب الشّعبي له قيمة تتجاوز هذا التوصيف السلبي، ومادام يعاني من إشكالية التداخل بين الأسماء والمسمّيات فإنّ علومًا أخرى تتّصف بهذه الإشكالية مثل إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي الحديث، وأضف إلى ذلك أنّ الاختلاف ليس عيبا ولا ينقص من تقدير قيمة الشيء، وهذه المبررات لا تمثل الأدب الشعبي، لأن صاحب التعريف نسي المساحة الإبداعية فيه، وحتى باللغة الفصيحة – إن جهلت – المعنى العميق له وقضاياه لا تستطيع فهمه، وبالتالي نحكم عليه بالدونية والسطحية ويصير ملجأ لأصحاب العجز اللغوي.

وممّا يترتّب عن تداخل المفاهيم هو الثّراء وتنوّع الأفكار ورسم حركية هذا الأدب التي تدلّ على تقدم الفكر والسرّ في ذلك أنّ الأدب الشّعبي أدب حيّوي ولا أدب عقيم كما يُرَى، فالطّرح الموضوعي والحرّية في التفكير والنقد البنّاء من الأسس الحاضرة في أنساق

[1] محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 17، 18.

الأدب الشّعبي، وبمعنى آخر ليس شرطًا أن تتوافق الآراء على حدّ سواء، فالتنوّع يولد الثراء والتطوّر الفكري بمختلف أبعاده.

وأمّا حديثه عن دونية الأدب "إلى إقحام السّقيم والتّافه والمتخلف" فهذا الحكم يدلّنا على سذاجة قيمة هذا الأدب، وهذا التضييق لا يليق به، وربما الشيء التافه له قيمة، فالدراسات الأنثروبولوجية الحديثة بصنوفها تأخذ الكلام العادي، أو اللهجات بعين المجهر في دراسة الشعوب ومعتقداتهم وثقفاتهم.

أمّا التعريف الثاني الذي يخلط فيه بين الأدب الشّعبي والأدب العامّي "هو الذي يعرّف الأدب الشّعبي بأنّه الأدب الشفوي يتناقله الناس كلامًا دون تدوين في مقابل الأدب الرّسمي الذي يلزم له تدوين"[1].

والمتأمّل في هذه المقارنة يلحظ وجود فرق بين الأدب الشّعبي والأدب العامّي، فلا يمكن اعتبارهما شيئًا واحدًا، وهذه المقارنة دافع عنها محمود ذهني "وهذا التعريف . كسابقه . إمّا أنّه أهل الأدب العامّي، أو إنّه لم بفرق بينه وبين الأدب الشّعبي واعتبرهما شيئًا واحدًا، وفي كلتا الحالتين يكون تعريفًا خاطئًا لأنه بُني على أساس خاطئ"[2].

وربّما يعتقد أنّ الأدب العامّي عنده يعتمد على المشافهة دون الكتابة، فالمشافهة خاصيةٌ تلحق بالأدب العامّي لا الأدب الشّعبي، وإذا ربطنا معطيات هذا التعريف، فمحمود ذهني من جهة يجعل المشافهة خاصية للأدب العامّي والجهة الأخرى يؤكّد أنّ الأدب

[1] محمود ذهني: المرجع السابق، ص 54.

[2] محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 54.

الشّعبي يتمّ تداوله مشافهة "والأدب الشّعبي قد يعتمد على المشافهة في تداوله"[1]، ففي السابق يصرح بأنّ اللّغة لا تصلح كأساس لتعريف الأدب الشّعبي، وفي نفس الوقت يؤكّد أنّ معظم الأدب الشّعبي يتمّ تداوله مشافهةً، ويقول أيضًا "الأدب الشّعبي اعتمد على النقل الكتابي مثلما اعتمد على النقل الشّفوي سواء بسواء[2].

صحيح أنّ فلسفة أنواع الخطاب المعاصر تعكس الأدب الشّعبي والأدب الرّسمي، وحقا أنّ المشافهة خاصية كانت أكثر شيوعًا للتراث الشّعبي، وكذا الأدب الشّعبي مثل الأدب الجاهلي قد وصلنا عن طريق الرّواية قبل ظهور الكتابة، وفي المقابل نجد الأدب الشّفوي والمدون مثل قصص ألف ليلة وليلة، إلاّ أنّ النقل الشّفاهي يتعرّض للزّيادة أو النقصان أو الحذف أو التحويل.

ويستمرّ محمود ذهني في تقديم تعريف ثالث للأدب الشّعبي مقارنًا بينه وبين الأدب الرّسمي: "ويكتفي بالتفرقة بين الأدب الرّسمي والأدب الشّعبي على أساس أنّ الأوّل هو المعروف القائل والثّاني هو المجهول القائل"[3]، ويرى محمود ذهني أنّ هذا التعريف يعتمد على شخصية القائل، ودعم ذلك بأمثلة توضيحية تفنّد هذا الحكم، فهناك أعمال شعبية مجهولة القائل لكنّها تعتبر من عيون الآداب العالمية مثل الإلياذة والأوديسا، والأدب الرّسمي ليس كلّه معروف القائل، فمثلاً نجد أعمالاً أدبيةً مجهولة القائل نحو المجموعات الشّعرية لأبي تمام التي لم يورد أسماء أصحابها.

---

[1] محمود ذهني: المرجع السابق، ص 55.

[2] محمود ذهني: المرجع نفسه، ص 55.

[3] محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 58.

ويظهر أنّ محمود ذهني لم يعجبه هذا التفريق ويؤكّد بقوله: "إنّ اتّخاذ شخصية القائل كمفرق بين الأدب الرّسمي والأدب الشّعبي يعتبر أساسًا غير سليم لإقامة تعريف عليه نظرًا لكثرة الشّذوذ في الجانبين ممّا يجعل التعريف غير جامع وغير مانع"[1].

وفي موقف آخر يتّخذ الحكم نفسه عندما أراد تحديد مجموعة من الصّفات التي تميّز العامّي عن الأدبين الشّعبي والرّسمي.

وإذا كانت اللّغة العامّية متّصلة بالأدب الشّعبي بحكم نظامه الشّفوي وبالمقابل اللّغة الفصيحة متّصلة بالأدب الرّسمي بحكم نظامه المكتوب رغم وجود التّداخل اللّغوي بين الأدبين، ونقارب ذلك بالجدول التوضيحي التالي:

الخصائص	النظام الشّفوي	النظام المكتوب
اللّغة العامّية في الأدب الشّعبي	++	+
اللّغة الفصيحة في الأدب الرّسمي	+	++

وقد أرجعت الباحثة "أمينة فزازي" تعدّد مفاهيم الأدب الشّعبي إلى اختلاف وجهات النظر وتباين المشارب الثقافية والفكرية، وتعدّد المقاربات المنهجية، وفي أبحاثها قد عرضت مجموعة من التعاريف لتصل إلى نتيجة مفادها اختلاف مدلولات الأدب الشّعبي، وهي بمثابة سرد لعناصره وخصائصه على شكل تقابلات؛ أي المقارنة بين الأدب الشّعبي والأدب الرّسمي وكذلك الأدب العامّي، ونستدلّ بهذا الموقف "والرّأي عندي أنّ الأدب الشّعبي أو الأدب العامّي أو أدب العاديين أو أدب الأمّيين كلّها مصطلحات ذات مدلول واحد، ولا فرق

[1] محمود ذهني: المرجع نفسه، ص 58.

بينها لأنّ الأساس في هذا الأدب أن يكون من الشّعب وإليه ولهجته هي اللّهجة المحلّية التي يفهمها جميع الناس"[1].

والحقيقة أنّ المصطلح الشائع بين الجامعات العربية أو الدرس العلمي في هذا الحقل ينزع نحو الأدب الشّعبي، وعلى هذا الأساس نعتقد أنّ الكلام العادي لا يرادف الأدب الشّعبي بمفهومه العلمي، كما لا ينحصر في المحلّية فقط، بل يتجاوز إلى العالمية وفق الخطاب المقارن العالمي المشترك ونعتقد أن الاستنتاج التي وصلت إليه أمينة فزازي بوجود تشابه بين المصطلحات المشار إليها التي أّساسها اللغة لا يمنع من ملاحظة التمييز بين المصطلحات، فيكون الأدب العامي مرتبطا بالبيئة واللهجة والمشافهة والأدب الشعبي يتجاوز ذلك إلى العلمية والشمولية وتوظيف اللغة الفصيحة والعامية ويكون شفاهيا وكتابيا، رغم وجود التوسل بالكلمة والمشافهة كنقطة تشابه بينه وبين الأدب العامي وأيضا الكلام العادي لا يرتقي غالبا في خلق الابداع الذي يتميز به الأدب الشعبي مشافهة وكتابة.

وناقش التلي بن الشيخ قضية المصطلح في الأدب الشعبي بتقديم الآراء وإبداء موقفه منها ويكشف في هذه التسمية

وذهب "التلي بن الشيخ" إلى أنّ تسمية الأدب الشّعبي بالأدب العامّي يرجع إلى سبب سياسي "ونحن نرجّح أنّ تسمية الأدب بالشّعبي لا تخلو من تأثيرات سياسية، ذلك أن وصف الأدب الشعبي بالأدب العامي يوحي بأنّ وضع الطبقات الشّعبية يختلف عن مكانة الخاصة،

[1] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 47.

ولم يقتصر اتّجاه الفكر المعاصر على الأدب الشّعبي، وحده، وإنما شمل مختلف حياة العامة "[1].

ومن المفيد أنّ تلك الإشكالية المتعلّقة بالتأليف الجماعي للأدب الشّعبي ذات أهمية بالغة، والسبب في ذلك خضوعها لعدّة معطيات تحدّد عملية التأليف، ونختار منها ما يخدم تلك القضية.

فليس من المعقول أن تجتمع مجموعة من الناس لتؤلّف آدابها، لأنّ النص الشّعبي نتاج الموهبة الفردية، وثمّة عدّة عوامل تجعله نتاجًا جماعيًّا خاصّة عامل التغيير أي: انتقال النص الشّعبي من مكان جغرافي إلى آخر، ومع طول الزمن يصبح عرضةً للتغيير، وزيادةً على ذلك عامل النسيان، وكل فرد يضيف للنّص الشّعبي صورةً جديدةً، وكذلك طريقة النقل الشّفاهي تساهم في إحداث التغييرات، وبالجملة كل هذه العوامل تجعل من النّص الواحد عدّة نصوص، ونستنتج من هذا التناسل غير منتظم إن صح التعبير. تبني جماعة نتاج الفرد وتداوله بترديد مختلف، وينتج عن ذلك التحويل أو التعديل، والنص بهذا الشكل يبقى معادلا للتغيير.

وتجدر الإشارة إلى حضور أسماء الشعراء في آخر القصائد، ويذكر الشعراء في نظمهم –أحيانا. التواريخ، ونعتبر هذا من الخصائص الشكلية للقصيدة الشعبية والمهم أنّ تبنّي النص الشّعبي من قبل الجماعة واستخدامه للتعبير عن حاجاتهم يعطي لهذا النص

[1] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، 1830–1945م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص 79.

شعبيته ويوضّح التلي بن الشيخ هذا الموقف بقوله: "غير أنّ ممارسة الجماعة للنص الأدبي في الواقع هو أنّ الجماعة يجدون في النص ما يعبّر عن حاجاتهم ويلبّي رغباتهم، وكون النص يحقّق "ذاتية" الجماعة، ويصوّر وجدانها بالطريقة التي تفهمها، وتتذوّقها، لا يعني بالضرورة أنّ الأثر المعروف المؤلّف عاجز . دائما . عن تحقيق هذه الوظيفة، زيادة على أنّ اشتراط "التجهيل" سوف يؤدّي إلى إلغاء الأدب الشّعبي المعاصر"[1].

وعليه، فالنص الإبداعي الجمالي سواء كان فرديًّا أم جماعيًّا فهو يعكس الواقع الإنساني الواحد الذي يعايشه الفرد أو الأمّة بغية تحقيق المنفعة، وإذا أردنا المقارنة فهناك إبداعات خاصة بالأدب الرّسمي كانت ألوانًا شعبية، ونصل إلى نتيجة تؤكّد وجود العلاقة التكاملية بين التجربة الفردية والجماعية وكلّ منهما يكمّل الآخر رغم وجود التأثير والاستمرارية التي تفصل بين التجربتين ولا يمكن إلغاء الابداع الفردي لأنه مستمرّ، ولا تزال القصائد الشعبية تنسب لأصحابها.

والتعريف الآخر الذي ناقشه محمود ذهني هو الذي يرى فيه أصحابه أنّ الأدب الشّعبي هو "الأدب الذي يقدّم للطبقات الهابطة من الأمّة بمفهومها الاجتماعي أي الطبقات الفقيرة الجاهلة، أو بمفهومها السياسي الذي يعني الطبقات الكادحة من عمّال وفلاحين"[2].

[1] التلي بن شيخ: دور الشعر الشّعبي الجزائري في الثورة، ص 76-77.

[2] محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: ص 63.

يرتكز هذا المفهوم على لفظة الشّعبي محصورة على الطبقات الدنيا وهذا الحكم غير صحيح، فاللّفظة تعني مجموع الناس على اختلاف طبقاتهم وانتماءاتهم والحصر غير مسوغ لأنّ مصطلح الشعب عام ويشمل كل الطبقات.

وتابع محمود ذهني تحليلاته حول الأدب الشّعبي، فأضاف التقسيم المكاني كأساس التفرقة بين الأدب الرّسمي والشّعبي وقد أظهر تعجّبه من التعاريف التي انطلقت من هذا التقسيم، حيث عارض باحثًا مصريًا اعتمد معيار البيئة في تقسيم الأدب "أمّا أعجب التعاريف التي حاولت أن تعرّف الأدب الشّعبي فيعود إلى أولئك الذين اعتمدوا على التفرقة المكانية بين الأدب الرّسمي والأدب الشّعبي، فقالوا أنّ الأوّل هو أدب المدينة والثاني هو أدب الريف"[1].

وإذا كانت البيئة المصرية زراعية فهناك بيئات أخرى كالبيئة الصحراوية والبيئة الساحلية، ممّا نتج عن ذلك وجود مشكلة في الانتماء وهذا الباحث المصري في رأي محمود ذهني قد اعترف بوجود الأدب الذي يقسّم حسب البيئة "وقد اضطرّ إلى الاعتراف بذلك حين حاول أن يقدّم الألوان المختلفة للأدب الشّعبي مقسمه إلى أدب العمال وأدب الفلاحين وأدب سكان السواحل وأدب أهل الواحات"[2].

ولا شكّ أنّ هناك فرق بين الحديث عن الانتماء المكاني والانتماء المناخي، وزيادة على ذلك يعتبر هذا التقسيم غير مؤسس ولا يعكس الصورة الحقيقية للأدب بصورة عامّة

[1] محمود ذهني: المرجع السابق، ص 68.

[2] محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 68.

فعندما نقول أنّه يوجد أدب القرية وأدب المدينة* فالأول يصدر عن الفلاحين وينسب للأدب الشّعبي، والثاني ينسب للأدب الرسمي، فأين نضع العلاقة المتكاملة بين الأدبين؟

وبالتالي هذه التفرقة غير صحيحة؛ لأنّ القرية هي جزء من المدينة، أضف إلى ذلك الأدب الرّسمي وله حضور في البيئتين، ونفس الشيء للأدب الشعبي.

واستخلص محمود ذهني من تحليل هذه المعضلة إلى وجود سوء فهم لكلمة شعبي، والحقيقة أنّ هذا التقسيم ـ حسب البيئة ـ يفتقر للعلمية، وفكرة التقسيم الجغرافي محدودة بسبب انتشار الأدب الشعبي في كل المناطق الجغرافية.

وانتقل محمود ذهني إلى فحص مدلولات الأدب الشّعبي مؤكّدًا على الناحية المضمونية منه، ويرى أصحاب هذه الفكرة أنّ الأدب الشّعبي يتناول المواضيع القومية المتّصلة بالشّعبي، وأكّد على هذا الحكم "وقد آثر مضمون الأدب الشّعبي في بعض النّاس حين وجدوا أنّه يمسّ عادةً الجوانب القومية التي تهمّ الشّعب كلّه...لهذا عرّفوه بأنّه الأدب الذي يتناول الموضوعات القومية التي تهمّ أفراد الشّعب، ولكي يقنعوا أنفسهم بصحة تعريفهم أطلقوا عليه اسم "الأدب الشّعبي القومي"[1].

وثمّة تأكيد على النّزوع الوطني والقومي الذي يعكس الأدب الشّعبي الذي يعتبر "مرآة ودليل، ولا شكّ في أنّ له دوراً مهمًّا في استمرار الوجود وفي المحافظة على الروح القوميّة الجماعية، وذلك بتمجيد البطولات، وترسيخ العادات وتاريخ الحوادث، وفي كل هذا إثارة

* قام الباحث حسين نصار بهذا التقسيم أي: التقسيم البيئي.

[1] محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 49.

للحسّ الوطني وللعزّة القومية، ويتميّز الأدب الشّعبي عن الأدب غير الشّعبي في أنّه أوسع انتشاراً، وأسرع تداولاً، على ألسنة النّاس، يحاورهم ويثيرهم ويلازمهم في سهراتهم وأعراسهم ومآتمهم"[1].

ونستشّف من هذا التعريف التركيز على أهمّية الجانب الوظيفي للأدب الشّعبي خاصة في اهتمامه بالقومية والوطنية، لكن هناك وظائف أخرى يقدّمها هذا الأدب مثل: الوظيفة التعليمية والأخلاقية والنفسية والترفيهية والاجتماعية، ولا يمكن حصر فعل القومية بالأدب الشّعبي وحده، فالأدب الرسمي بأجناسه وأنساقه يهتمّ بدراسة الجوانب القومية والوطنية مثل ما هو موشحًا في الشّعر العربي الحديث والمعاصر.

وبصورة عامّة، اهتم محمود ذهني بقضية المضمون بقوله: "وكما كان المضمون هو أهمّ الجوانب التي يعتمد عليها الفنّ عامّة والأدب على وجه الخصوص والأدب الشّعبي بصفة أخص"[2].

وإجمالاً، هذه معظم التصوّرات التي ناقشها محمود ذهني راسمًا بذلك مساحة تشتمل على عدد كبير من مدلولات الأدب الشّعبي، ونعتقد أنّها مفيدة للدّارسين رغم وجود مآخذ وتأويلات غير مسوغة، فالباحث قدم خطابًا مكثّفًا حاملا لتعاريف الأدب الشّعبي فضلاً عن مناقشة أهمّ عناصره وصفاته. ولعلّ من أهمّ القضايا التي تناولها الباحث هي الجانب المضموني للأدب الشّعبي العربي والتي خصّص لها فصلاً لذلك، وقدمت الدراسات النقدية

[1] نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981م، ص 192.
[2] محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 84.

الجزائرية الحديثة مرجعا مفيدا في طرح ومناقشة مدلولات الأدب الشعبي سواء من حيث السمات التي تدل عليه أو اتجاهاته، لذلك تعددت التعاريف، ووجهات النظر في هذا المصطلح.

ويمكن أن نقدّم في ظلّ هذا الإطار المفاهيمي تعريفًا عامًّا للأدب الشّعبي انطلاقًا من مهمّة الأدب المقارن الذي يهتمّ بالعالمية، ونقول: "الأدب الشّعبي هو أدب عالمي يتوسل بخطاب له خصائصه الشكلية والمضمونية، فهو حي في حياة الإنسان، ويبقى نافذة لكل العلوم والآداب والفنون، ويرمي من وراء ذلك إلى تأسيس الوحدة المعرفية الإنسانية العالمية قصد فهم التميز وعناصر التلاقي خدمة للشعوب وهذا دال في المرجعية الدينية.

ويمكننا أن نردف إشكالية فرعية في ظل مناقشة مفاهيم الأدب الشعبي، وهي مصطلح الشعبية، وللتوضيح هذه القضية نعود إلى النصوص المعجمية

إذ جاء في لسان العرب في مادة "شعب": الشَّعب بتشديد حرف الشّين وفتحه: الجمع، والتفريق، والإصلاح، والإفساد: ضدّ. والشّعب: القبيلة العظيمة، وقيل: هو القبيلة نفسها، والجمع شُعوب. والشَّعب: ما تشعّب من قبائل العرب والعجم[1].

وفي المعجم الوسيط: الشّعب: الجماعة الكبيرة ترجع لأدب واحد، وهو أوسع من القبيلة والجماعة من الناس تخضع لنظام اجتماعي واحد، والجماعة تتكلّم لسانًا واحدًا (ج) شعوب[2].

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، المجلد الثامن، 2004م، ص 74-75.

[2] المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2005م، ص483.

أمّا المنجد في اللّغة والإعلام: الشّعب ج شعوب: البعد، البعيد، يقال ماء شعب: أي بعيد، الجيل من النّاس.

والملاحظ على هذه الدّلالات أنّها مرتبطة بمجموع الأفراد أي: الشّعب تعني القبيلة العظيمة، والشّعب أوسع من القبيلة، وتدلّ كذلك على جيل من الناس[1].تلتقي مدلولات الشعب بالأصل القبلي الذي يدل على الجماعة، وبالتالي يكون الشعب أوسع من القبيلة.

أما في القرآن الكريم، فقد وردت كلمة الشعوب بصيغة الجمع لقوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وأُنْثَى وجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِير** ﴾[2]. "يخبر تعالى أنه خلق بني آدم، من أصل واحد، وجنس واحد، وكلهم من ذكر وأنثى، ويرجعون جميعهم إلى آدم وحواء، ولكن الله [تعالى] بث منهما رجالا كثيرا ونساء، وفرقهم، وجعلهم شعوبًا وقبائل أي: قبائل صغارًا وكبارًا، وذلك لأجل أن يتعارفوا، فإنهم لو استقل كل واحد منهم بنفسه، لم يحصل بذلك، التعارف الذي يترتب عليه التناصر والتعاون، والتوارث، والقيام بحقوق الأقارب، ولكن الله جعلهم شعوبًا وقبائل، لأجل أن تحصل هذه الأمور وغيرها، مما يتوقف على التعارف، ولحوق الأنساب، ولكن الكرم بالتقوى، فأكرمهم عند الله، أتقاهم، وهو أكثرهم طاعة وانكفافًا عن المعاصي، لا أكثرهم قرابة وقومًا، ولا أشرفهم نسبًا، ولكن الله تعالى عليم خبير، يعلم من يقوم منهم بتقوى الله، ظاهرًا

[1] المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط40، 2003م، ص 390.

[2] القرآن الكريم سورة الحجرات، الآية رقم 13.

وباطنًا، ممن يقوم بذلك، ظاهرًا لا باطنًا، فيجازي كلا بما يستحق"[1]. وبالنظر في الآية الكريمة نجد عطف القبائل على الشعوب بصيغة الجمع، فالشعو تتألف من القبائل، وهي تأخذ المرجعية الدينية، ثم نجد في القرآن الكريم ذكر الفئات الأخرى والتي تدل على الجمع أيضا، مثل: المهاجرون والأنصار والتابعون والسابقون، وكذلك فئات ارتبطت بالاسم الموصول (الذين) أو بالنداء (يا أيُّها)، ونحيل المرجعية الدينية في نهاية المدخل على شكل جدول.

أما مصطلح الشعبية في الدراسات الأدبية والنقدية فقد أخذ حيزا في الأدب الشعبي المصري خاصة عند نبيلة إبراهيم، وفي الجزائر مثلا أبدت أمينة فزازي رأيا في صفة الشعبية " والرأي عندي أن صفة الشعبية تل على أن الأدب الشعبي هو في الوقت نفسه من إنتاج الشعب وموجه إليه"[2].

فهي تقر بأن مصدر الأدب الشعبي هو الشعب، والشعبي ما يلازم ويكون له اتصال بالشعب، وهو ما عبر محمد سعيدي بعد اعترافه بإشكالية هذا المصطلح بين الباحثين " أما لفظة شعبي، فهي أكثر أشكالا وتعقيدا. واختلف مدلولها من ميدان إلى آخر. ومن باحث إلى آخر... فالشعبي هو ما اتصل اتصالا وثيقا بالشعب أما في شكله أو مضمونه، وأي ممارسة اتصفت بالشعبية تعني أنها من إنتاج الشعب أو أنها ملك الشعب"[3].

---

[1] عبد الرحمن بن ناصر بن عبد الله السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1 1420هـ -2000 م، ج: 1، ص 801.

[2] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 37.

[3] محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 9.

نستنتج من المفهومين وجود تطابق في تحديد صفة الشعبية؛ إذ تعود إلى الشعب ومن إنتاجه. وقد انتشر مصطلح الأدب الشعبي رغم تنوع الاتجاهات والمفاهيم في دراسته.

وثمّة عدة مرادفات توظّف للدّلالة على الشّعب، وعلى سبيل التمثيل العامّة والسّواد الأعظم والجمهور والنّاس والورى والعوامّ والقبائل وما إلى ذلك، كما نجد ارتباط كلمة شعب في مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية وغيرها، فمثلا: الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشّعبية، موسيقى شعبية، مقهى شعبي، باسم الشّعب، ألعاب شعبيّة، الشّعب الجزائريّ، دار الشّعب، مأكولات شعبية والتراكيب كثيرة في هذا الحقل .بناء على ما سبق نسجل حضور مصطلح الشعبي في القرآن الكريم والحياة العامة، والدراسات اتجهت إلى تفضيل هذا المصطلح، إلا أنه هناك مصطلحات أخرى توظف أحيانا بنفس المدلول مثل: الأدب الهامشي والأدب العامي، هذا الأخير عرفه محمد عيلان والذي سماه أيضا بأدب اللهجات " يرتبط بالبيئة ويعبر عن احتياجات الإنسان فيها وفي الوطن الواحد في مجال الحياة اليومية، وبلهجات متباينة لا يتجاوزها إلى ما هو أسمى فكريا وفلسفيا بالمفهوم المدرسي (بمعنى أن لغته لا ترقى إلى التعبير عن الفكر)، ولعل ما يلاحظ على لغة الأدب العامي أنها مختصرة ومتطورة ويصعب كتابة أصواتها في كثير من الأحيان."[1].

وإن تقاطع الأدب الشعبي مع الأدب العامي في بعض السمات إلا أن الأدب العامي يتميز بلغة غير راقية فهو مرتبط باللهجات والأصوات وحسب محمد عيلان يشبه الأغنية

[1] محمد عيلان: محاضرات في الادب الشعبي الجزائري مع ملحق لنصوص مختارة، قصص، حكايات، أحاجي، أمثال، نوادر شعبية، دار العلوم للنشر، عنابة، الجزائر، ج1، 2013 ص43.

من زاوية الإيقاع والحركة والتعبير بالكلمة بينما الأدب الشعبي فهو أدب راق شكلا ومضمونا فهو دال على الزمن، ومبدعه يكون مجهول المؤلف أو معروف، والشّيء نفسه قد يكون شفويًّا أو مدوّنًا، ويتميز أيضا بطابع جماعي واجتماعي وانعكاسي يصوّر الهموم والآلام ومختلف الحالات النّفسية والعقلية، ويتجاوز المستوى الفردي الجماعي إلى الطّابع القوميّ والعالمي رغم وجود الخصوصية في الأنساق الاجتماعية «وهي فكرة تقتضي بأنّه يكون الأدب الشّعبي _ كلون من التّراث، أو كشكل من أشكال التّعبير الشّعبي – نقطة تحوّل هامّة في الأدب العالمي كلّه، فلقد أصبح من الحقائق المؤكّدة بأنّه لا يوجد أدب في العالم إلاّ وقد تأثّر بالأدب الشّعبيّ الذي أفرزته المجتمعات المختلفة»[1].

وهنا نتجاوز الانصراف الذّهني حول تيمة الأدب للشّعبي ومميّزاته إلى البعد العالمي كما وضّحه علي بولنوار ولاشك أنّ هذا النّقاش يضيء الدّرس الجامعي لدى الباحثين، وأما خصائص الأدب الشعبي في حاضرة بكثافة خصوصا في الدراسات النقدية المتخصصة كما لاحظنا سابقا، ونضيف إليها ما أورده أحمد زغب في تحديد خصائصه " يكاد يتفق الباحثون، على أن الأدب الشعبي لأية أمة، كيفما كان طابعه الحضاري والثقافي والتاريخي، يمتاز بأربع مميزات هي: العراقة والواقعية والجماعية والتداخل مع بقية المعارف والفنون الشعبية الأخرى"[2].

[1] علي بولنوار: الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010م، ص 3.

[2] أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2008م، ص 11.

نلاحظ من خلال المميزات المقدمة تجنب اقحام مجهولية المؤلف والشفوية واللغة لأنها تحتاج إلى تأويل كما لاحظنا سابقا، وبالنسبة للعلاقة يكون التداخل أيضا مع الفنون غير شعبية كفن المسرح وفن الموسيقى وفن التشكيلي وفن التاريخ.

وتؤكّد الشّواهد السّابقة تباين مفاهيم الأدب الشّعبي وتشابهها في بعض المكوّنات والخصائص، وتمّ أيضًا مناقشة هذه الإشكالية بين التّفصيل والإيجاز في أهمّ دوال الأدب الشّعبي وهي: العراقة والشّفوية واللّغة والواقعية والمؤلّف والجماعية والعلاقة مع الفنون والجغرافيا والنّزعة، إضافة إلى ذلك قضية الجانب الشّكلي والمضموني.

وبالنّظر إلى الأدب الشّعبي من النّاحية النّقدية فإنّنا يمكن إضافة عناصر أخرى تندرج ضمن الإشكالية المطروحة هي: التأثير والتأثّر، والطّابع العالمي، والطّابع الإبداعيّ المتجدّد، والمساهمة في وحدة العلوم والفنون وتعدّد أشكاله.

ولا ضير أن نقدّم تعريفًا للأدب الشّعبي بمنظور أوسع؛ الأدب الشّعبي هو أدب عالمي دالّ على وجود خصائص شكليةٍ ومضمونيةٍ وتعدّد أشكاله وخطاباته، يتوسّل بالطابع الإبداعيّ المتجدّد، ويشكل امتداد مع معظم الفنون والعلوم.

عطفًا على هذا التركيب المجمل نقول: أنّ الدّراسات الشّعبية في أمريكا وأوروبا قد انطلقت مبكّرا على غرار الدّول العربية فجاءت متأخرة، وهو تحصيل حاصل إذا نظرنا إلى الظروف العامّة، وبنفس المنوال سبقت الجامعة المصرية في دراسة مواد الأدب الشّعبي لتلتحق الدّول العربية بتفعيل وإعادة التوجّه نحو دراسة التّراث الشّعبي بكل أشكاله وقضاياه، فكانت إشكالية المصطلح في تحديد مفاهيم الأدب الشّعبي من أبرز القضايا التي أشيرت

في الدّراسات النقدية ليأخذ مفهوم الأدب الشّعبي حمولات معرفيةٍ متعدّدةٍ ومتضاربةٍ، وأحيانًا متقاربةٍ خاصةً في مسائل الدّوال السابقة التي ذكرناها. أضف إلى ذلك وجود بعض ملامح المحاكاة في بعض التّعاريف.

إذن فالأدب الشّعبيّ من حيث المفهوم هو أدب الإشكالية كبقية بعض الفنون؛ لأنه يتأرجح بين عدة تعاريف وأراء وممّا فتح المجال للباحثين بتقديم مفاهيم متباينة حسب منطلقاتهم وخصائص المادة الشّعبية مما ساعد على ظهور دراسات في البلاد العربية، وحبّذا أن نتجاوز التّعاريف التي تنظر إلى الأدب الشعبي نظرة دونية لا فائدة فيه، إلى النظرة العلمية العالمية في مقاصده ووضعيته الراهنة كفن أدبي قائم بذاته، أي: نقدم تعاريف بنظرة معاصرة هادفة دون إلغاء ماضيه، وتوجيه إلى الانفتاح على النقد الثّقافيّ والأدب المقارن والتوق إلى الوحدة العربية العالمية، في ظل احترام خصوصية كل منطقة جغرافية بم تحمله من مواد شعبية والتعارف بين الشعوب والقبائل من المقاصد الدينية، لذا يجب أن نستثمر في هذا التواصل بين الشعوب، بالنظرة التي أشرنا إليها سابقا و يبقى الأدب الشعبي حاملا للإبداع الجماعي و الفردي*[1] فهو يتجدد بإستمرار و يتميز بالخيط الرفيع الذي يربط الماضي بالحاضر و المستقبل. ونضيف مصطلحا آخر يوظّف في الأدب الشّعبي هو التّراث الشعبي، هذا الأخير الذي يتميز بالشمولية، والأدب الشعبي جزء منه، ويمكن توضيح هذا المصطلح وفق ما قدّمته الدّراسات بالمفاهيم التالية:

* ينظر المحلق رقم 1 شاعر شعبي من الجلفة يبدع معلقة في الشعبي الشعبي (فط القلب)

التراث في القرآن الكريم

أما مصطلح التراث فقد ورد في عدة مواضع في القرآن الكريم:

جاء في سورة الفجر "وَتَأْكُلُونَ التراثَ أَكْلًا لَمًّا"[1].

فالمقصود بالتراث هو الميراث، وأكلا لما تعني الجمع بين الحلال والحرام.

فكلمة التراث تحمل أنواعا كثرة فمنها التراث المادي والتراث المعنوي والتراث العقائد.

هذا الأخير ما أشارت إليه الآية الكريمة "فخلف من بعدهم خلف ورثوا الكتاب"[2].

وتعني عدم استفادة بنو إسرائيل للكتاب والتوراة فالتراث من خاص بالعقيدة.

وفي موضع آخر نجد دلالة التراث غير مادية في قوله تعالى: ﴿ **فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا** ﴾[3].

فالمقصود من الوراثة هي النبوة والحكمة والعلم والفضائل دون الإرث المادي.

وعلى نقيض ذلك نجد التراث السلبي قال تعالى: {إِنَّ الذِينَ أُورِثُوا الكِتَابَ مِنْ بَعْدِهِم لَفِي شكٍّ منْهُ مُريب"[4].

نلاحظ أن كلمة التراث جاءت على صيغة الفعل، فالوراثة هي فكرية سلبية أي: ورثوا فكر آبائهم المنحرف، فسلكوا طريق الضلال.

---

[1]– القرآن الكريم: سورة الفجر الآية 19.

[2]– القرآن الكريم: سورة الأعراف الآية 169.

[3]– القرآن الكريم: سورة مريم الآية 5 و6.

[4]– القرآن الكريم، سورة الشورى الآية 14.

نستنتج مما سبق حضور كلمة تراث في النص القرآني بألوان مختلفة فهناك التراث المادي مثل: الأموال، وتراث عقائدي وتراث شعبي وتراث فكري سلبي وغير ذلك.

ونسجل أيضا أن كلمة تراث وردت بالقرآن الكريم بصيغة المصدر والفعل.

وإذا رجعنا إلى الدراسات النقدية نكشف حضور هذا المصطلح بأبعاده المعجمية والمفهومية، وأيضا من حيث الأصناف مثل التراث الشعبي الذي عرفته أمينة فزازي كما يلي: "هو ما بخلفه الأجداد للأحقاد والأجيال السابقة للأجيال اللاحقة من عادات وتقاليد وأخبار وروايات وثقافة شعبية"[1].

تلك الوراثة الفطرية بين الكبار والصغار تنطوي على النقل والتأثير، وبالتالي تكون الأسرة النواة في صناعة التراث، وقد تمكن عبد الحميد بورايو في دراسة ميدانية بمنطقة بسكرة فهم طريقة نقل التراث خصوصا النص الشعبي "وتعد العائلة هي المؤسسة الثقافية الأولى التي يتلقى فيها الفرد الخبرات الثقافية على شكل تراث يحمله الكبار في العائلة، وهم الأب والأم والأبناء الأكبر سنا والجد والجدة وزوجات الأبناء.

وهذا التراث المتوارث الذي يحمله المسنون وكبار الأبناء، ينتقل إلى سائر أفراد العائلة وهو يتقبلونه لا إراديا، لأنه يلبي حاجتهم النفسية، وينمي قدراتهم العقلية واللغوية"[2].

كلما عرفنا قيمة هذا التراث في وجودنا وتفاعلنا ازدادت الرغبة في جمعه ودراسته، وهذا ما جعل الباحثين يولون اهتماما للدراسات الميدانية قصد تدوينه ومن ثمة فحصه، تلك

---

[1]– أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص67.

[2]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م، ص 16.

الضرورة أكدها محمد عيلان بقوله: "إن العناية بالتراث الشعبي لا تأتي فقط من جمعه والحفاظ عليه، بل بنقله وعرضه والتأثر به حين يجب التأثر، وتوفير مجالات اللقاء والتواصل والتلاحم بين عناصر التراث وبين حملته، ومنحهم الفرصة للاطلاع والتأثر والتأثير، وإتاحة فرص التنافس والبحث والكشف واستخراج الكامن منه، والحي على السواء، وعرضه ودراسته"[1].

يحمل هذا النص رسالة علمية لدراسة التراث واستثماره في خدمة الإنسان والثقافة، ولا يتأتى ذلك إلا بخلق استراتيجية تعمل على ربط الماضي بالحاضر بصورة ابداعية جمالية خاصة في ظل التطور التكنولوجي المعاصر في مختلف الميادين.

ويكون التراث وليد تراكمات في جميع المناحي فهو يتميز بالطابع الجمعي، فلا يمكن نكرانه لأنه جزء من كيان الأمة، وبهذا وضح إدريس قرقوة "أن التراث شكل أو نمك روحي ممتد عبر حقب زمنية طويلة، جمعي شارك فيه مجموع الأجداد والآباء والأسلاف يشمل جملة كبيرة من التراكمات لمختلف النشاطات الإنسانية فردية كانت أو جماعية ولعديد التيارات الفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية وإن تناقضت أحيانا"[2].

وفي السياق نفسه وضح أهمية الاستفادة من التراث؛ لأنه يلعب دورا حيويا وفعالا في حاضرنا فالنص المسرحي يستلهم من التراث الشعبي ويضفي عليه جمالية وتأثير في

[1]– محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري مع ملحق بنصوص مختارة، قصص، حكايات أحاجي، أمثال نوادر شعبية، دار العلوم للنشر، عنابة، الجزائر، ج1، 2013م، ص51.

[2]–إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ج1، 2009م، ص 31.

المتلقي، يصف التراث الشعبي بالمساحة الشاملة التي تخدم مختلف الفنون والعلوم فهو "كل يتصل بالتنظيمات والممارسات الشعبية الغير مدونة والغير مقننة والتي لا تستمد خاصية الجبر والإلزام من قوة القانون والدستور الرسمي للدولة أو السلطة السياسية وأجهزتها التنفيذية المباشرة بقدر ما تستمدها مباشرة من خاصية الجبر والإلزام الاجتماعي غير المباشر، سواء ما يتصل منها بالعادات والأعراف والتقاليد والمعتقدات المتوازنة أو ما قد تعرضه الظروف والتحولات الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية المتغيرة من نماذج جديدة لمظاهر السلوك الشعبي بمختلف أشكاله"[1].

وتعقيبا على هذا التعريف يمكن القول إنّه إذا نظرنا إلى الإنسان باعتباره المحور الثابت في التراث الشعبي، ومن ثمة المجتمع، فقد يستمد التراث من السلطة السياسية باعتبارهم أفراد داخل منظومة المجتمع.

أما بالنسبة لمكونات التراث الشعبي نجد الأدب الشعبي بأشكاله الشعرية والنثرية، لذا يكون التراث الشعبي بأنواعه أعم من الأدب الشعبي " ولايزال العالم العربي يحاول الاتفاق على معنى محدد لتلك المواد والآثار الشعبية. ورأى بعض العلماء ترجمة مصطلح الفولكلور، ومنهم من فضل التراث الشعبي، ومنهم من استخدم المأثور الشعبي[2].

بناءً على ما سبق تتضح علاقة مصطلح الأدب الشعبي بالفوكلور والأدب العامي والتراث الشعبي، فهناك حدود فاصلة بين تلك المصطلحات، ووجود تلاقي في بعض

[1]– إدريس قرقوة: المصدر نفسه، ص 40.

[2] محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، ص 48.

المكونات. ففي التراث الشعبي دلالة زمنية على الماضي، والأدب الشعبي تربطه تلك الدلالة، أيضا له أبعاد في الحاضر والمستقبل، ويشتركان في التوسل بالكلمة والشعبية.

2. حضور القرآن الكريم في الأدب الشعبي وأشكاله:

إنّ الناظر في القرآن الكريم يكتشف حضور المرجعية الدينية لمصطلحات الأدب الشعبي وأشكاله لبيان المنظومة الاصطلاحية في النص القرآني، ولو من باب الإحالة.

ويمكن أن نلخّص حضور المصطلح الشعبي وروافده في مواطن من القرآن الكريم و لا نقصد المقارنة و الجدول التالي يوضح المصطلحات و روافدها:

المصطلح وروافده		الآيات القرآنية الكريمة	السورة	رقم الآية
مصطلح الشعب		يقول الله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ (13)﴾	الحجرات	13
فئات الشّعب	الأفواج:	يقول الله تعالى: ﴿ يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا (18)﴾	المرسلات	18
		يقول الله تعالى: ﴿إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ والْفَتْحُ (1) ورَأَيْتَ النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللَّهِ أَفْوَاجًا (2)﴾	النصر	(01 . 02)
	الناس:	يقول الله تعالى: ﴿ سَيَقُولُ السُّفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا ولَّاهُمْ عَنْ قِبْلَتِهِمُ الَّتِي كَانُوا عَلَيْهَا﴾	البقرة	142
		يقول الله تعالى: ﴿ فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا ولَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وقُودُهَا النَّاسُ والْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ﴾	البقرة	24
		يقول الله تعالى: ﴿ أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وتَنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ وأَنْتُمْ تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ (44)﴾	البقرة	44
المؤمنون	الأمة	يقول الله تعالى: ﴿ وَنَزَعْنَا مِنْ كُلِّ أُمَّةٍ شَهِيدًا فَقُلْنَا هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ﴾	القصص	75
		يقول الله تعالى: ﴿وَلَوْلَا أَنْ يَكُونَ النَّاسُ أُمَّةً وَاحِدَةً لَجَعَلْنَا لِمَنْ يَكْفُرُ بِالرَّحْمَنِ لِبُيُوتِهِمْ سُقُفًا مِنْ فِضَّةٍ وَمَعَارِجَ عَلَيْهَا يَظْهَرُونَ (33)﴾	الزخرف	33
		يقول الله تعالى: ﴿ أُولَئِكَ هُمُ الْمُؤْمِنُونَ حَقًّا لَهُمْ دَرَجَاتٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ ومَغْفِرَةٌ ورِزْقٌ كَرِيمٌ (4)﴾	الأنفال	04
		يقول الله تعالى: ﴿ قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ (1)﴾	المؤمنون	01

فئات بعد أسماء موصولة	الأنصار	يقول الله تعالى: ﴿ وكَأَيِّنْ مِنْ قَرْيَةٍ هِيَ أَشَدُّ قُوَّةً مِنْ قَرْيَتِكَ الَّتِي أَخْرَجَتْكَ أَهْلَكْنَاهُمْ فَلَا نَاصِرَ لَهُمْ (13)﴾	محمد	13
		يقول الله تعالى: ﴿فَمَا لَهُ مِنْ قُوَّةٍ ولَا نَاصِرٍ (10)﴾	الطارق	10
		يقول الله تعالى: ﴿قَالَ الْحَوَارِيُّونَ نَحْنُ أَنْصَارُ اللَّهِ آمَنَّا بِاللَّهِ واشْهَدْ بِأَنَّا مُسْلِمُونَ (52)﴾	الصف	52
	المهاجرون	يقول الله تعالى: ﴿وَالسَّابِقُونَ الْأَوَّلُونَ مِنَ الْمُهَاجِرِينَ والْأَنْصَارِ والَّذِينَ اتَّبَعُوهُمْ بِإِحْسَانٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ ورَضُوا عَنْهُ وأَعَدَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي تَحْتَهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا ذَلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ (100)﴾	التوبة	100
		يقول الله تعالى: ﴿ لِلْفُقَرَاءِ الْمُهَاجِرِينَ الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ وأَمْوَالِهِمْ يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ ورِضْوَانًا ويَنْصُرُونَ اللَّهَ ورَسُولَهُ أُولَئِكَ هُمُ الصَّادِقُونَ (8)﴾	الحشر	08
	"آمنوا " بعد أسماء موصولة	يقول الله تعالى: ﴿ وإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا﴾	البقرة	14
		يقول الله تعالى: ﴿ وبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾	البقرة	25
		يقول الله تعالى: ﴿ فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ﴾	البقرة	26
		يقول الله تعالى: ﴿ إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا والَّذِينَ هَادُوا والنَّصَارَى والصَّابِئِينَ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ والْيَوْمِ الْآخِرِ وعَمِلَ صَالِحًا فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ ولَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ ولَا هُمْ يَحْزَنُونَ (62)﴾	البقرة	62
	الفئة	يقول الله تعالى: ﴿ كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ واللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ (249)﴾	البقرة	249
		يقول الله تعالى: ﴿ قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتَا فِئَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وأُخْرَى كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُمْ مِثْلَيْهِمْ﴾	آل عمران	13
		يقول الله تعالى: ﴿وَمَنْ يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُ إِلَّا مُتَحَرِّفًا لِقِتَالٍ أَوْ مُتَحَيِّزًا إِلَى فِئَةٍ فَقَدْ بَاءَ بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ومَأْوَاهُ جَهَنَّمُ وبِئْسَ الْمَصِيرُ (16)﴾	الأنفال	16
	الكافرون	يقول الله تعالى: ﴿ أُولَئِكَ هُمُ الْكَافِرُونَ حَقًّا وأَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ عَذَابًا مُهِينًا (151) ﴾	النساء	151
		يقول الله تعالى: ﴿ ومَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الْكَافِرُونَ (44) ﴾	المائدة	44
		يقول الله تعالى: ﴿ ويَأْبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتِمَّ نُورَهُ ولَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ (32)	التوبة	32
	الأسطورة	يقول الله تعالى: ﴿ وإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (31) ﴾	الأنفال	31
		يقول الله تعالى: ﴿ وإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (24)	النحل	24
		يقول الله تعالى: ﴿ لَقَدْ وعِدْنَا نَحْنُ وآبَاؤُنَا هَذَا مِنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (83)﴾	المؤمنون	83

	يقول الله تعالى: ﴿ وقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وأَصِيلًا (5)﴾	الفرقان	05
	يقول الله تعالى: ﴿ لَقَدْ وعِدْنَا هَذَا نَحْنُ وآبَاؤُنَا مِنْ قَبْلُ إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (68) ﴾	النمل	68
	يقول الله تعالى: ﴿ والَّذِي قَالَ لِوَالِدَيْهِ أُفٍّ لَكُمَا أَتَعِدَانِنِي أَنْ أُخْرَجَ وقَدْ خَلَتِ الْقُرُونُ مِنْ قَبْلِي وهُمَا يَسْتَغِيثَانِ اللَّهَ ويْلَكَ آمِنْ إِنَّ وعْدَ اللَّهِ حَقٌّ فَيَقُولُ مَا هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (17) ﴾	الأحقاف	17
	يقول الله تعالى: ﴿ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (15) ﴾	القلم	15
الثقافة	يقول الله تعالى: ﴿ واقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وأَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ والْفِتْنَةُ أَشَدُّ مِنَ الْقَتْلِ﴾	البقرة	191
	يقول الله تعالى: ﴿ فَخُذُوهُمْ واقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وأُولَئِكُمْ جَعَلْنَا لَكُمْ عَلَيْهِمْ سُلْطَانًا مُبِينًا (91) ﴾	النساء	91
	يقول الله تعالى: ﴿ فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِمْ مَنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ (57) ﴾	الأنفال	57
	يقول الله تعالى: ﴿ إِنْ يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاءً ويَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وأَلْسِنَتَهُمْ بِالسُّوءِ ووَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ (2) ﴾	الممتحنة	02
القصة	يقول الله تعالى: ﴿ لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى ولَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وهُدًى ورَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ (111) ﴾	يوسف	111
	يقول الله تعالى: ﴿ تِلْكَ الْقُرَى نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَائِهَا ولَقَدْ جَاءَتْهُمْ رُسُلُهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ فَمَا كَانُوا لِيُؤْمِنُوا بِمَا كَذَّبُوا مِنْ قَبْلُ كَذَلِكَ يَطْبَعُ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِ الْكَافِرِينَ (101) ﴾	الأعراف	101
	يقول الله تعالى: ﴿وكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ ومَوْعِظَةٌ وذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ (120) ﴾	120	هود
الالتزام	يقول الله تعالى: ﴿ وكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ ونُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنْشُورًا (13) ﴾	الإسراء	13
	يقول الله تعالى: ﴿ يقول الله تعالى: ﴿ ولَوْلَا كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِنْ رَبِّكَ لَكَانَ لِزَامًا وأَجَلٌ مُسَمًّى (129) ﴾	طه	119
	يقول الله تعالى: ﴿ قُلْ مَا يَعْبَأُ بِكُمْ رَبِّي لَوْلَا دُعَاؤُكُمْ فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَامًا (77) ﴾	الفرقان	77
الأمثال	يقول الله تعالى: ﴿ إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَنْ يَضْرِبَ مَثَلًا مَا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا﴾	البقرة	26
	يقول الله تعالى: ﴿ سَاءَ مَثَلًا الْقَوْمُ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا وأَنْفُسَهُمْ كَانُوا يَظْلِمُونَ (177) ﴾	الأعراف	177
	يقول الله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (24) ﴾	إبراهيم	24
	يقول الله تعالى: ﴿ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا عَبْدًا مَمْلُوكًا لَا يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ ومَنْ رَزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنْفِقُ مِنْهُ سِرًّا وجَهْرًا هَلْ يَسْتَوُونَ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ (75) ﴾	النحل	75
التراث	يقول الله تعالى: ﴿ثُمَّ أَوْرَثْنَا الْكِتَابَ الَّذِينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِنَفْسِهِ ومِنْهُمْ مُقْتَصِدٌ ومِنْهُمْ سَابِقٌ بِالْخَيْرَاتِ بِإِذْنِ اللَّهِ ذَلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ (32)﴾	فاطر	32
	يقول الله تعالى: ﴿ونُودُوا أَنْ تِلْكُمُ الْجَنَّةُ أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ (43)﴾	الأعراف	43

	يقول الله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا﴾	الفجر	19
الخبر	يقول الله تعالى: ﴿وَتِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي أُورِثْتُمُوهَا بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ (72)﴾	الزخرف	72
	يقول الله تعالى: ﴿وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا (68) ﴾	الكهف	68
	يقول الله تعالى: ﴿كَذَلِكَ وقَدْ أَحَطْنَا بِمَا لَدَيْهِ خُبْرًا (91) ﴾	الكهف	91
	يقول الله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ مُوسَى لِأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَارًا سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ (7) ﴾	النمل	07
	يقول الله تعالى: ﴿يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا﴾	الزلزلة	04
النبأ	يقول الله تعالى: ﴿ عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ (1) عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ (2)﴾	النبأ	02 ـ 01
	يقول الله تعالى: ﴿ لِكُلِّ نَبَإٍ مُسْتَقَرٌّ وسَوْفَ تَعْلَمُونَ (67)﴾	الأنعام	67
السحر + العصا	يقول الله تعالى: ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ (107) ونَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ (108) قَالَ الْمَلَأُ مِنْ قَوْمِ فِرْعَوْنَ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ (109) ﴾	الأعراف	107 ـ 108 ـ 109
	يقول الله تعالى: ﴿فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُبِينٌ (32) ونَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ (33) قَالَ لِلْمَلَإِ حَوْلَهُ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ (34)﴾	الشعراء	32 ـ 33 ـ 34
	يقول الله تعالى: ﴿فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ (45) فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ (46) قَالُوا آمَنَّا بِرَبِّ الْعَالَمِينَ (47) ﴾	الشعراء	45 ـ 46 ـ 47
الآلهة	يقول الله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ لِأَبِيهِ آزَرَ أَتَتَّخِذُ أَصْنَامًا آلِهَةً إِنِّي أَرَاكَ وقَوْمَكَ فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (74) ﴾	الأنعام	74
	يقول الله تعالى: ﴿قُلْ لَوْ كَانَ مَعَهُ آلِهَةٌ كَمَا يَقُولُونَ إِذًا لَابْتَغَوْا إِلَى ذِي الْعَرْشِ سَبِيلًا (42) ﴾	الإسراء	42
	يقول الله تعالى: ﴿وَاتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ آلِهَةً لِيَكُونُوا لَهُمْ عِزًّا (81) ﴾	مريم	81
	يقول الله تعالى: ﴿ أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ والْعُزَّى (19) ومَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَى (20)﴾	النجم	19 ـ 20

وتبعا لطرح مسألة المصطلح في مفاهيم الأدب الشعبي يوضح لنا الجدول المرجعية الدينية لأنساق الأدب الشعبي، وبعضها يتم توضيح دلالاتها في الفصل الأول، وتجدر الاشارة أننا ذكرنا في هذا الجدول عينة من العناصر التي تمثل المصطلح، وما يطابقه في القرآن الكريم.

ونستنتج حضور مكثف للمصطلح الشعبي في النص القرآني، و يندرج هذا ضمن الخطاب الحجاجي الديني و كذا الرد على كل من أراد التقليل من مركزية مصطلح الشعب

وفئاته، أو يقدم توصيفات سطحية للأشكال الشعبية. ونعتقد أن فهم الأدب الشعبي بمنظور نقدي يلزم الاطلاع على الخلفية الدينية.

و زيادة على ذلك نؤكد على حظور الطابع الشعبي في القرآن الكريم و كذلك الخطاب الواقعي كالسحر و الأسطورة و الخرافات و غيرها فهذه الأشكال القديمة قد عبر عنها الدين الإسلامي في سياقها، و لا تزال أثارها قائمة إلى يومنا هذا.

الفصل الأول: إشكالية المصطلح في الأشكال الشّعبية

أولاً: الشّعر

ثانيًا: النثر

الفصل الأول: إشكالية المصطلح في الأشكال الشّعبية

أولا: الشعر

تعتبر إشكالية المصطلح من المعضلات المعاصرة نتيجة تداخل المصطلحات فيما بينها واختلاف المنطلقات والمرجعيات وكذا الترجمات، وهي لا تخصّ الأدب الشّعبي وحده بل هي موجودة في شتىّ العلوم والآداب، ولا ريب أنّ المصطلحات هي مفاتيح العلوم، إذ عرّفها النّاقد يوسف وغليسي: "المصطلحات خلاصات العلوم ورحيقها المختوم، هي التّواصل المعرفي ومفاتيحه الأولى"[1].

وقد حظيت إشكالية المصطلح بعناية بالغة في الدّراسات الشّعبية الجزائرية نظريًّا وتطبيقيًّا، وسجّلت حضور الاختلاف في توظيف المصطلح وبيان حدوده مع المصطلحات الأخرى، وفي هذا الإطار نقدّم مجمل المصطلحات والمفاهيم التي تمثّل أشكال الأدب الشّعبي في ظلّ الدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة.

الشّعر الملحون والشّعر الشّعبي:

القارئ للدّراسات الشّعبية وعناوينها يكتشف أحيانًا توظيف مصطلح الشّعر الملحون وأحيانًا توظيف مصطلح الشّعر الشّعبي، ولذلك نتفحّص هذه الإشكالية أوّلاً في النص المعجمي ثم في الدّراسات الشّعبية.

في البداية نقرأ مصطلح الملحون في النصوص المعجمية للنظر في دلالاته. جاء في أساس البلاغة: لحن: لَحَنَ في كلامه إذا مَالَ به عن الإعراب إلى الخطأ أو حرَّفَه عن

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر، ص 11.

موضوعه إلى الألغاز... ومن المجاز: قدح لاحن ليس بصافي الصوت عند الإفاضة... وإذا صفا صوته قيل: معرب"[1].

أمّا في لسان العرب وردت مادة "لحن" تبعا لاشتقاقاتها اللّغوية بدلالات مختلفة نذكر منها: لحن: اللَّحن: من الأصوات المصوغة الموضوعة، وجمعه ألحانٌ ولحونٌ، ولحَّنَ في قراءته إذا غرَّدَ وطرَّبَ فيها بألحان، وفي الحديث: اقرأوا القرآن بلُحونِ العربِ، وهو أَلْحَنُ النّاس إذا كان أحسَنهم قراءةً أو غِنَاءً.

لحَنَ الرّجل يَلحَن لحْنًا: تكلَّم بلغته.

وأَلْحَن في كلامه أي: أخطأ.

اللَّحن: الميل عن جهة الاستقامة، اللّحْن بالسكون: الفطنة وخطأ سواء.

قال ابن الأعراب: واللّحَن بالتحريك اللّغة، وقد روي أن القرآن نزل بلَحَن قريش أي بلغتهم.

اللّحْن: الذي هو الغِناء وترجيع الصوت والتطريب[2].

إذن نستنتج من الدّلالة المعجمية ارتباط مادة "لحن" والميل عن الإعراب أو الاستقامة وكذلك الصوت أو الطّرب، هذه الدلالة الأخيرة نكتشفها مثلا في الشعر البدوي على لسان ابن خلدون بقوله: " وأهل المشرق من العرب يسمون هذا النوع من الشعر بالبدوي. وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية. ثم يغنون به ويسمون الغناء

[1] الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ط1، 1998م، ص 735.
[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، مجلد 13، 2004م، ص 183، 184.

به باسم الحوراني نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام، وهي من منازل البادية ومساكنهم إلى هذا العهد"*؛ فالمعنى هنا نسب إلى ضرب من النظم الذي يعتمد على التلحين والغناء.

ونتساءل كيف وظّفت دلالة هذا المصطلح مع الشعر؟ وهل هناك تحديد يبرّر اللّحن؟

وللإجابة على هذا التساؤل نعرض النصوص التي تساعدنا على فهم هذا الإشكال.

يستعمل الباحث عبد الله ركيبي مصطلح الشّعر الملحون قائلا: "لمّا كان" الشعر الملحون" تقليدًا للقصيدة المعربة فإن الفرق بينه وبينها هو في الإعراب، فهو إذن من "لحن" في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللّغوية المعروفة"[1].

وقد برر هذا الاختيار في توظيف مصطلح الملحون في حاشية الفصل الثالث باعتبار ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي التي عنيت بدراسة هذا الشعر الذي يعتمد على اللهجة العامية لأنه يعبر عن مزاج العامة من الناس ويربط عبد الله ركيبي ظهور الشّعر الملحون في الجزائر بمجيء الهلاليين: "وبالنّسبة للجزائر، يمكن القول بأنّ الشّعر غير المعرب جاء مع الفتح الإسلامي، ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعدّدة"[2].

وهناك من ربط ظهور اللّحن بالفتوحات والاختلاط في المشرق العربي، ويرى البعض الآخر أنّ ظهور الزجل كان بالعراق.

---

* ابن خلدون: المقدمة، ضبط وشرح، محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2012م، ص 533.

[1] عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981م، ص 363.

[2] عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، المصدر نفسه، ص 363...

أمّا في المغرب العربي فقد ارتبط اللّحن بظهور الزجل والموشّحات في الأندلس. لكن له أصول تعود إلى العهد الأموي، ثم انتشر في باقي البلاد الأندلسية. ويؤكّد ذلك الباحث عمار يزلي "لقد انتشر اللّحن بشكل واسع ابتداءً من العهد الأموي فالعباسي فالأندلسي ليعمّ بذلك كافّة الأطراف في البلاد الإسلامية العربية أي منذ القرن الثالث للهجري"[1]. وبالتالي شاعت الموشحات والأزجال في الأندلس، وثمة صلة بين الزجل في الأندلس والزجل في المغرب من حيث اللغة العامية، لكن الزجل الأندلسي له خصائصه الذي لا يمكن اطلاقه على الزجل المغربي" فإنه كان فقط عنوان بحث من صميم الشعر المغربي؛ لأن المغاربة يطلقون مصطلح الزجل على شعرهم الشعبي، وما يقصد به من تسمية الزجل في المغرب سوى ما كان شائعا في الأندلس"[2].

وإذا تابعنا اللّحن في خطابه التاريخي نكتشف أنّ اللّغة لم تكن بمنأى عنه، وقد عرض في هذا المجال الأستاذ جلايلي نماذج ومواقف من اللّحن عند الملوك والنحاة، وأعطى أخيرًا خلاصةً هي: "ومهما يكن من آراء وتساؤلات في هذا الموضوع فإنّ لغتنا العربية لم تسلم من اللّحن أو التعثّر، بل إنّ النماذج التي تناقلتها المصادر العربية والتي تؤكّد ممارسة اللّحن في كلام العرب صور طبيعية لتطوّر الإنسان واللّغة"[3].

[1] عمار يزلي: ثورة النسا، أهازيج على الثورة الجزائرية، جمعية البيت للثقافة والفنون، منشورات البيت، 2009م، ص 38.

[2] لوصيف لخضر بن الحاج: الشعر الشعبي الجزائري قضاياه وإشكالياته دراسة، مؤسسة البيت، الجزائر، 2014م، ص 16-17.

[3] أحمد جلايلي: تأملات في اللّحن والإعراب، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الثالث، ماي 2004م، ص 106.

وقد فضّل التلي بن الشيخ تسمية الشعر الشّعبي، وأشار إلى ذلك في الحاشية بقوله: "فضّلنا إطلاق مصطلح الشّعر الشّعبي على غيره من المصطلحات مثل: الملحون، أو الزجل، والشّعر العامّي"[1]. وبين أيضا أنّ إطلاق مصطلح الزجل على الشعر الجزائري غير صحيح، كما أن تأثير الموشحات والأزجال كان محدودا على الشعر الشعبي الجزائري.

والدراسات تشير إلى هذا المصطلح في الشعر الشعبي المغربي، وكذا مصطلح النبطية في الخليج العربي.

وقد نقد التلي بن الشيخ إشكالية التسمية بجعل الشّعر الشعبي قريب من الحديث العامّي "لهذه الاعتبارات نعتقد أنّ إطلاق الشّعر العامّي على الشّعر الشّعبي خطأ، وأنّ هذا الأخير يتميّز بمجموعة من الخصائص لا نجدها في الشّعر العامّي، الذي هو إلى الحديث العادي أقرب منه إلى الشعر"[2].

وتبعا للشعر الشعبي الذي يتميز بالجانب الفني والإبداعي فإنه يرقى على الشعر العامي، ولا بأس أن نوضح هذه القضية بنموذج لشاعر شعبي جزائري معاصر " محفوظ بلخيري " نظم قصيدة طويلة في الغزل عدد أبياتها أربع مئة وثمانية عشرة، وأصبحت مادة شعبية للدراسات الأكاديمية نظرًا لجانبها الفني وتعدد مستويات القراءة في أنساقها * وأمّا

[1] التلي بن الشيخ: دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثورة 1830-1945م، ص 365.

[2] التلي بن الشيخ، المصدر نفسه، ص 379.

* ينظر بلخيري، شاعر شعبي من الجلفة يكتب قصيدة غزل حيرت دكاترة المشرق، تناولتها 544مذكرة لسانس و13 رسالة ماجستير وثلاث أطروحات دكتوراه، جريدة الشروق، الأربعاء 28 نوفمبر 2018م العدد 6006، ص 20.ومناسبة قصيدة فط القلب هي أن الشاعر رأى حلما (زهرة جميلة وعندما يسقيها تذبل وتموت)، وذات يوم رأى في المنام شيخا فسر له هذا الحلم، وقال له إن زوجتك إذا بقيت عنده ستموت لا محالة، ونصحه بأن يطلق زوجته قبل أن تموت، فقام بتطليق زوجته التي أحبها، وتحولت المأساة إلى إبداع رائع، لذا آثرنا أن نسجل أبياتا من القصيدة في الملحق، ومن قبيل

الأستاذ العربي دحو فيوافق التلي بن الشيخ في اصطلاح الشّعر الشّعبي، وعند عرضه لتسميات الشّعراء لشعرهم يقول: "ومن ثمّ يحقّ للشاعر الشّعبي أن يختار هو الآخر أيّ اسم خطر له على البال، ووجد أنّه يناسب قصده وغرضه، وأمكن لنا بعد ذلك إطلاق مصطلح الشّعبية أو الشّعر الشّعبي على هذا النّوع من الشّعر كان "زجلاً" أو "موشّحًا أو "ملحونًا" أو "كلامًا" أو "نظمًا "أو "ميزانًا"، أو غيرها من الأسماء التي أطلقها الشّعراء على شعرهم"[1].

وعلى نقيض ذلك يفضّل محمد المرزوقي مصطلح الشّعر الملحون باعتباره أعمّ من الشّعر الشّعبي.

"أمّا الشعر الملحون، الذي نريد أن نتحدّث عنه اليوم فهو أعمّ من الشّعر الشّعبي...وعليه فوصف الشّعر بالملحون أولى من وصفه بالعامّي"[2]. فضل محمد المرزوقي مصطلح الملحون بدل الشعبي معتمدا على مبدأ العموم. واختيار مصطلح الملحون وارد عند الدارسين، ومن المفاهيم الواصفة له " وهذا النمط العادي من الشعر، هو أنه لم يدون وبقي إقليمي النزعة عامي الصبغة، لأنه لا يصور إلا النزعات الإقليمية والمفاخرات الشعبية كالغزل العامي والمدح والهجاء المحليين، وهذه كلها اعتبارات محلية تخف وتتهافت إذا

الإشارة حضرت ملتقا علميا وطنيا بجامعة سكيكدة يوم 12، 13، ديسمبر 2018م، فألقى أحد الحاضرين قصيدة شعبية مؤثرة بعنوان آثار الطلاق، وكأن موضوع الطلاق يلهم الشعراء الشعبيين، بناء على ذلك نكتشف سمة الإبداع الشعبي المعاصر الذي يتجاوز الكلام العادي.

[1] العربي دحو: الشّعر الشّعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس 1945-1962، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، الجزء الثاني، ص 30.

[2] محمد المرزوقي: الأدب الشّعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، 1967، ص 51.

جاوزت حدودها الإقليمية فلا يهتز لها أحد ولا يرويها أحد ولا يتأثر بها أّحد، إلا الأقاليم المجاورة لإقليم الشاعر"[1].

يفهم من هذا التعريف أن الشعر الملحون يغلب عليه الطابع الإقليمي ويتضمن العامية، وبالتالي يصف الشعر الملحون بالشعر العامي، وهنا يطرح إشكالية المصطلح في التسمية؛ لأن هذا الاتجاه يستند إلى اللغة العامية " الشعر العامي عندنا في الجزائر يشتمل على كثير من أغراض الشعر الفصيح وفي المواضيع التي يتناولها كالمدح والهجاء والفخر إنما هو في العمق وقوة التأثير والتأثر على مقدار ما تستطيع اللغة العامة أن تقوم به في باب المعاني العميقة، وترمي إليه من الأغراض البعيدة ". [2] وعلى نفس الخط يختار عبد القادر فطيس مصطلح الملحون بيد أنه يضمن مصطلح الشعبي " الشعر الملحون هو شعر الجمهور وشعر الإنسان الجزائري الذي عبر عنه ومثله أصدق تمثيل، فوجود الرابط اللغوي المشترك بين الشاعر الشعبي والشعب الجزائري أقام التوازن المعرفي بينهما، وفتح أبواب الفهم والاستيعاب والتواصل، واتساع المجال الخطابي والدلالي بينهما." [3] يحيل النص أن صفة الشعبية تنسب للشاعر بينما مصطلح الملحون ينسب للشعر، وفي تحليل الرابط اللغوي في الشعر الملحون لم يكتف الباحث باللغة العامية فقد أضاف اللغة المتفاصحة واللغة البدوية القريبة بالفصحى واللغة التي تتعامل باللهجات التي تشتمل على مفردات أجنبية.

[1] عثمان سعيدي: محمد البشير الإبراهيمي التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2010م، ص32، 33.

[2] عثمان سعيدي: محمد البشير الإبراهيمي للتراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، المصدر نفسه، ص 25.

[3] عبد القادر فيطس: التشكيل الفني للشعر الملحون الجزائري مهاد نظري ودراسة تطبيقية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014م، ص 223.

وعليه يمكن أن نقول أن مصطلح الملحون قديم؛ إذ ارتبط اللحن بكثرة في العصر العباسي والملاحظ في عناوين المؤلفات يكتشف الانشغال عليه مثل: لحن العامة للكسائي (ت 244هـ)، لحن العامة لابن هشام، لحن الخاصة لأبي هلال العسكري (ت 395هـ)، ما تلحن به العامة لأبي عباس ثعلب (ت291هـ)، وغيرها ثم نجد توظيف المصطلح في عصر الضعف عند العلامة ابن خلدون، وأبو منصور الحوالقي (ت1144هـ) في كتابه "إصلاح ما تغلط فيه العامة "، فعندما نتأمل في هذه العناوين ن استخدام هذا المصطلح بمشتقاته للدلالة على انتشاره، والتركيز على قضية الخروج عن قواعد اللغة وبعد ذلك انتشر هذا المصطلح في العصر الحديث نحو ما نجده في بلاد المغرب العربي، لكن بعد اهتمام الجامعات بالأدب الشعبي، نكتشف جنوح معظم الدارسين إلى مصطلح الشعر الشعبي، فالشعر الملحون يحيلنا إلى القدم والخروج عن قواعد اللغة من حيث النطق، والنظر إلى القصيدة شكلا ومضمونا وارتباطه بتأثيرات خارجية كتأثير الأزجال والموشحات والاختلاف لا يزال يطال هذه التسمية ومبرراتها، فثمة اتجاه يفسر اللحن بأنه مشتق من التلحين أي: الغناء وكأنه يضارع الشعر الذاتي الغنائي القديم الفصيح؛ لأنه يغنى.

ويرى عبد الكريم قذيفة في هذا الموقف "ونحن نرجح هذا الرأي لارتباط الشعر الملحون عبر التاريخ بالغناء والإنشاد"[1].

[1] عبد الكريم قذيفة: من فحول الشعر الشعبي الجزائري أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء – الرواد، منشورات أرتيسنيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007م، ص14.

أمّا مصطلح الشعر الشعبي وخاصة في الجزائر فهو الأكثر حضورا في الدراسات الشعبية الحديثة لأنه يتبع مصطلح الأدب الشعبي الأكاديمي. ففي دراسة لعبد القادر بن سالم بمنطقة بشار وتحديدا "العبادلة "يقول أن هناك " خصوصيات هي التي أدت بالشعر الشعبي بمنطقة العبادلة إلى أن يصل إلى مرحلة النضج إن على مستوى اللغة أو على مستوى الصورة الفنية."" [1] إن ما يقدمه الشعر الشعبي من مستوى جمالي واقترابه من الأدب الفصيح يتماشى ومفهوم الأدب الشعبي وهو ما وصل إليه التلي بن الشيخ في عرضه لإشكالية المصطلح " وفي تصورنا أن اطلاق الشعر الشعبي يتماشى ومفهوم الأدب الشعبي، اسوة بالأدب العربي، وأن الأدب الشعبي هو جزء من الأدب العربي الرسمي وليس بديلا عنه، أو نقيضًا له"[2] وقد سبق ابن خلدون الإشادة بالملكة الفنية للشعر الشعبي وتتجلى في الملكة البلاغية؛ إذ فصل بين الجانب الإعرابي والجانب البلاغي " ولهؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة وفيهم الفحول والمتأخرون . والكثير من المنتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصا علم اللسان، يستنكر صاحبها هذه الفنون التي لهم إذا سمعها ويمج نظمهم إذا أنشد ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها وفقدان الإعراب منها. وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم. فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له طبعه وذوقه ببلاغتها إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره، وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة. إنما البلاغة

[1] عبد القادر بن سالم: الأدب الشعبي بمنطقة بشار دراسة ونصوصّ ، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1999م، ص55.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص 388.

مطابقة الكلام للمقصود ولمقتضى الحال"[1] وبالتالي فإن الشعر الشعبي له مستوى بلاغي رغم وجود قصور نحوي فيه. هكذا يمكن القول إنه مهما تعددت المصطلحات والمفاهيم يبقى المصطلح الشائع الموحد الذي يشتغل عليه أغلب الدارسين هو مصطلح الشعر الشعبي بدليل الدراسات الجزائرية الحديثة التي تختار غالبا هذا المصطلح.

الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية شكل من أشكال الأدب الشعبي، لها خصوصياتها وأهدافها، وهي جزء من الثقافة الشعبية، وتبقى من المصطلحات التي حملت مفاهيم مختلفة، وكل باحث يخلق مفهوما لها.

وإذا أردنا تحديد ماهية هذا المصطلح عن طريق التقسيم ثم الجمع، فالتقسيم نبدأه بمدلول الغناء، "الغناء من الصوت: ما طرب به. وقد غنى بالشعر وتغنى به، قال:

تغنَّ بالشـــعر، إما كنت قائله إنّ الغناء لهذا الشـعر مضـمار

أراد "إن التغني" فوضع الاسم موضع المصدر، وغناه بالشعر وغناه إياه. ويقال: غنى فلان يغني أغنية وتغنى بأغنية حسنة وجمعها الأغاني، وغنى بالرجل وتغنى به: مدحه أو هجاه. وغنيت الركب به: ذكرته لهم في الشعر. وغنى الحمام وتغنى: صوت."[(2)] إذن فالدلالة المعجمية تؤكد لزوم الغناء بالصوت.

[1] ابن خلدون: المقدمة ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2012م، ص 533-536.

[(2)] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد الحادي عشر، ص 95، 96.

والغناء منذ القديم أصله الصوت، وإن ارتبط بالشعر القديم وسمي الشعر الغنائي لأنه كان يغنى أثناء الرحلة أو حفر الآبار ثم هناك أغاني وأناشيد إسلامية، صاحبت الغزوات الإسلامية بنشر فن الغناء في العصر العباسي إلى أن حسب المناطق في عصرنا الحديث. وقد ربط الأستاذ "عبد العزيز شويط" الغناء بالقيمة الفنية الجمالية "الغناء الذي احتاجت إليه العرب فأخذت الموسيقى الطبيعية على شعره ليلائم سجيتها الغنائية الوجدانية وليفدي إحساسها بالطرب ويعبر عن انفعالاتها المختلفة"[1].

والغناء مرتبط بالكلمة واللحن والموسيقى أو الدف أو الآلة...أما مدلول الشعبية فقد ذكرناه سابقا وفي هذا المصطلح قد تكون الأغنية مصدرها فردا ثم تنتشر وتتداول بين الناس أو الشعوب، أي يتردد مشافهة بين الأفراد وكما تطرأ عليها بعض التعديلات فتصبح شعبية. وقد استنبط الدارسون " بعض الخصائص التي تميز الأغنية الشعبية من أهمها: الشفاهية الأصالة والارتباط بالتراث الثقافي، الأداء الدرامي، الإرسال الثقافي بين الجامعة المحلية غير معروفة المؤلف، الاستمرارية...لأن الأغنية الشعبية في واقع الأمر ليست نمطا واحدا ثابت (دوجماطيقي) وإنما هي شكل فني سبق أن تغير وما زال في تغير مستمر طالما أن أفراد الشرائح المجتمعة يتغيرون بحكم الظروف الثقافية والاقتصادية والسياسية." [2] تبقى خاصية التغير لصيقة بالأغنية الشعبية بحكم المتغيرات الجديدة التي تطرأ على المجتمعات

[1]–عبد العزيز شويط: ثنائية إيقاع الشعر وإيقاع العصر في الشعر العربي القديم، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب، جامعة جيجل، الجزائر، العدد 3/2، م2004\ 2005م، ص 149، 150.

[2] ياسمين فراج: الأغنية الشعبية في مصر مقاربة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2018م، ص 16–17.

وهي أيضا مستمرة، وتتوسل بالكلمة للتعبير عن مختلف الأذواق الشعبية، فتنوعت والتزمت بمختلف القضايا، حيث يؤكد طلال حرب" على أصالة هذا الفن، والتصاقه بحياة الإنسان الشعبي في مرافقها كافة، إذ ليس هناك مناسبة إلا وعبر عنها الإنسان الشعبي بالأغاني التي صورت أفكاره وأحلامه وتطلعاته. "[1] والأغنية الشعبية لها بعد عالمي، فكل الشعوب تمجد أغانيها، وتستحضرها في المناسبات بتفاعل يعكس العلاقة بين هذا الشكل الشعبي والإنسان، كما تكون في مواقف مصحوبة بالرقص الشعبي.

وسنتعرف أكثر على مفاهيم هذا الشكل الشعبي وخصائصه ووظائفه عند الباحثين والدارسين، حيث عرفها الباحث عبد القادر *نطور* بقوله: "الأغنية الشعبية هي التي تتواتر شفاها بين أفراد الجماعة مكتسبة صفة الاستمرار لأزمنة طويلة، وليست بالضرورة مجهولة المؤلف، كما أنها في رحلتها الطويلة عبر الأجيال قد يتناولها التعديل والتغيير بالزيادة أو النقصان. أي أنها إبداع جمعي وفني مأثور وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع"[(2)].

ونكتشف من خلال هذا المفهوم معطيات هامة تحدد الأغنية الشعبية من حيث الخصائص والمنطلقات والشروط ونلحظ غياب والإشارة إلى وظائفها ودورها وتنوعها، فهي تعبر عن وجدان الأمة وتعكس واقعها بمختلف مظاهره ولها عدة وظائف منها الاجتماعية والحضارية والثقافية، مع ذلك تبقى ثرية ومتعددة اللسان والأنواع مثل: الأغنية الثورية، أغنية الأفراح.

---

[1] طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ص 162.

[(2)] عبد القادر نطور: الأغنية الشعبية في الجزائر بمنطقة الشرق الجزائري نموذجا مخطوط، رسالة دكتوراه علوم، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري قسنطينة، 2008م، 2009م، ص 20.

وقد تكون فردية من إنشاء الإنسان ومعلومة المؤلف خاصة في الحياة المعاصرة، وهي مصاحبة للإنسان، وتتميز بخاصية التحويل كما جاء في التعريف.

وقد واكبت الأغنية الشعبية[1] مختلف مراحل الإنسان، وعكست تاريخه الثقافي وعبرت الباحثة سعيدة حمزاوي عن هذا الالتزام: "بالكلمة واللحن الشعبي...حافظت الأغنية الشعبية على التاريخ الثقافي للأمم والحضارات، ونقلت بكل صدق وأمانة خصوصيات المجتمعات البدائية المحضرة، عن طريق تصوير البني الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وأهدتنا فكرا شاهدا على مراحل التطور الإنساني عبر الأزمة."[2]. وهي بهذا الشكل لعبت أدوارا مهمة في حياة الإنسان، ونقلت لنا خصوصية كل مجتمع، فكانت في الجزائر تشبه الرئة التي يتنفس بها الإنسان في الفترة الاستعمارية، وأوجدت لنفسها مصطلحا فرعيا يسمى الأغنية الثورية.

وينوه الباحث محمد سعيدي عن دورها ماضيا وحاضرا بقوله: "لا يمكن الحديث عن أشكال التعبير الشعبي دون الحديث عن الأغنية ودورها الريادي في التكفل بالقضايا الوطنية ماضيا وحاضرا، فلقد أدى المغنون دورا أساسيا في توعية الجماهير الشعبية إبان الثورة

---

[1] ظهر الاهتمام العلمي بالأغنية الشعبية في انجلترا دراسة وجمع الشعر الغنائي القديم وكذلك التيار الرومانسي وكان رائد الاهتمام "هردر" في كتابه "أصوات الشعوب من أغانيها "، وفي تراثنا العربي نجد كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني.

[2] سعيدة حمزاوي: العادات والمعتقدات في الأغنية الشعبية الأوراسية، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر العدد 10، مارس 2011م، ص 321.

التحريرية، فكان المغني اللسان الناطق للثورة حيث تفاعل معها تفاعلا ثوريا وفنيا، الأمر الذي أهله لأن يكون مناضلا مجاهدا بامتياز "[1].

وضمن هذا المحتوى الذي يمثل الخطاب السياسي لأغنية الثورية يوضح الباحث جلال "خشاب" دور الأغنية الثورية مشيرا إلى خطابها التاريخي "كالأغنية الثورية التي أرخت للثورة وخلدت صانعيها، نهتز لها على الرغم من بعد موقعها الجغرافي لأنها تحرك مشاعرنا وتجعلنا نؤمن بهذا الانتماء المتأصل في النفوس لا نبحث على صاحبها، هل هو من شرق الجزائر أو من غربها؟ إنا نبحث بداخلها عن ذواتها وما فجرته فينا من اتحاد وشموخ".[2])فالأغنية خلقت الوحدة الوطنية والوحدة الشعورية والوحدة الاجتماعية، وصنعت من رسالتها التزاما في مختلف القضايا. وهي لم تختلف مع الشعر الشعبي الثوري في أداء هذا الالتزام.

وبصورة عامة تشترك الأغنية الشعبية مع الأدب الشعبي باعتبارها ضربا من ضروبه، وكذلك في بعض الخصائص، وهذا ما عبر عنه الباحث "حلمي بدير" في هذا التوصيف "وهي النوع الثاني من الأنواع الأدب الشعبي يتميز بسمة رئيسية في الأدب الشعبي برمته، وهي مجهولة المؤلف، وعامية اللغة، ويرتبط هذا النوع الفني بالوجدان مباشرة بمعنى أن هذه الميزة خاصة لا يشاركه فيها فن آخر كالأمثال مثلا، أو السير الشعبية، فالوجدان هنا

---

[1] محمد السعيدي: أشكال التعبير الشعبي والوعي الوطني، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، منشورات المجلس، 2005م، الجزائر، ص 285.

[2] جلال خشاب: ثقافتنا الشعبية وتحديات العصر، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، منشورات المجلس، 2005م، الجزائر، ص 438.

عنصر رئيسي يعبر من خلاله الشاعر الشعبي عن آمال وآلام وتجارب الأمة، وليس عن حكمتها أو خلاصة تجربتها فحسب."[1] وعليه تبقى الأغنية الشعبية حية وكائنة في الحقل الشعبي فهي تعيش مع الإنسان، وكأنها رفيقته في الحياة، وهي أيضا " مرجع أمين لدارس الآداب الإنسانية ومؤرخ العادات والطقوس الشعبية والقيم الاجتماعية، بل هي صورة تعكس جانبا مهما من جوانب حياة الشعب في لحظات إبداعه وفترات مرحه وتأجج عواطفه"[2].

وهي كتاب فيه مختلف القيم والخطابات، ورغم هذا فهي لا زالت تحتاج إلى الجمع والتصنيف والمقارنة والدراسة. وهذا المصطلح باب من أبواب الأدب الشعبي ويشترك مع الشعر الشعبي في بعض الخصائص كالجماعية واللحن ومجهولية المؤلف في بعض الحالات والشفوية والتوسل بالكلمة، وربما هناك من يخلط بين المصطلحين*، لذا تتميز الأغنية الشعبية من الناحية الشكلية بالقصر، فهي مرتبطة بالغناء والموسيقى والإيقاع والرقص، ونضيف حضورها في النص الأدبي سواء كان فصيحا أو شعبيا مثل حضور الشعر الشعبي.

---

[1] حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003م، ص 43. 62.

[2] بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 49.

* في ديوان الشعر الشعبي للعربي دحو الذي استعنا به في دراسة الالتزام لاحظنا الجمع بين النصوص الشعرية الشعبية والأغنية الشعبية دون عنونة لذلك، وهي عملية غير مقصودة تدخل في إطار الجمع.

ثانيًا: النثر

القصة الشعبية:

ورد في لسان العرب في مادة قصص، القصة: الخبر وهو القصص. وقص على خبره يقصه قصا وقصصا: أورده، والقصص: الخبر المقصوص، بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه، والقصص بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب... وتقصص كلامه: حفظه، وتقصص الخبر: تتبعه. والقصة: الامر والحديث. واقتصصت الحديث: رويته على وجهه، وقص عليه الخبر قصصا...والقاص: الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها...وقص آثارهم يقصها قصا وقصصا وتقصصها: تتبعها بالليل، وقيل: هو تتبع الأثر.

أي وقت كان، قال تعالى: فارتدا على آثارهما قصصا، وكذلك اقتص أثره وتقصص، ومعنى فارتدا على آثارهما قصصا أي رجعا من الطريق الذي سلكاه يقصان الأثر أي يتبعانه[1].

هذه بعض دلالات القصة التي تدور حول الخبر وتتبع الأثر والحديث والكتابة، ومنها ما وردفي النص القرآني [2]، وإن كان القرآن الكريم يخاطبنا أحيانا بالخبر وأخرى بالنبأ ومرد

([1]) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004، ط3، المجلد الثاني عشر، ص 120، 121.

[2] قال تعالى" نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ" يوسف 3.
"لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى ولَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي "بَيْنَ يَدَيْهِ وتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وهُدًى ورَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ" يوسف 111.
"نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُمْ بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آَمَنُوا بِرَبِّهِمْ وزِدْنَاهُمْ هُدًى" الكهف 13.
"فَارْتَدَّا عَلَى آَثَارِهِمَا قَصَصًا" الكهف 64.

ذلك الدلالة الزمنية وهنا لا نفاضل بين القصة الأدبية والقرآنية، لأن المفاضلة في أصلها باطلة.

إن هذا الإطار المعجمي يدفعنا إلى اكتشاف مفاهيم القصة الشعبية وتشابكها مع مصطلحات أخرى.

لقد أعطت الباحثة روزلين ليلى قريش محددات عامة في باب أنواع القصة ذات الأصل العربي، وذكرنا-سابقا-محددا ومشتملا على ترادف بين الأدب الشعبي والقصة الشعبية وربطت تنوعها وفقا لأهداف "فهي تتنوع وفقا لأهداف ثلاثة، بوجه عام وهي تمجيد أقوال الأجداد الأبطال، والتداول الفني للأساطير القديمة، والتسجيل الواقعي لأحداث الحياة اليومية، وما إلى ذلك"[1].ويمكن ذكر بعض خصائص القصة الشعبية، فهي نص ذو طابع حكائي شعبي واقعي موشح بالعناصر البطولية والأسطورية والخرافية والرمزية فيه التزام ومرامي عديدة، يخدم الفرد والأسرة والمجتمع والوطن.

ركزّ التلي بن الشيخ على أن القصة تعبير عن واقع نفسي "وفي تصورنا أن القصة الشعبية يمكن اعتبارها واقعية إذا ما نظرنا إليها من زاوية نفسية، أي أن القصة الشعبية تطرح واقعا نفسيا لا واقعا اجتماعيا، ومن هذا المنظور حافظت القصة الشعبية على استمراريتها، وصلاحها لأنها تنطبق على أي مجتمع قديما وحديثا، وأن يتعلق الناس بترديدها والحفاظ عليها لأنها تعبر عن حالات نفسية مثالية تشعر كل الشعوب بالحاجة إليها»[2].

---

[1]رزولين ليلى قريش: القصة، الشعبية ذات الأصل العربي، ص 102.

[2]– التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص 147.

نظر التلي بن الشيخ للقصة الشعبية من زاوية الوظيفة التي تؤديها الوجدان.

ولو سلمنا بالوظيفة النفسية للقصة فهي أيضا مرتبطة بالمجتمع من حيث التداول والتعبير عن الواقع فتكون الوظيفة الاجتماعية ملازمة للوظيفة النفسية.

أمّا تأثيرها فهو ملازم للحالة النفسية أي لها واقع على نفسية المتلقي، فيتم تحقيق الحاجة الوجدانية.

والدراسات متعددة التي قدمت الإطار النظري للقصة الشعبية انطلاقا من استنطاق المعاجم إلى بيان دلالتها من القرآن الكريم، ليتم في الأخير مناقشة الآراء والمفاهيم ثم تقديم تعريف للقصة الشعبية، فمثلاً يقف امحمد عزوي بتحديد المعنى المعجمي للقصّة ثمّ يأتي بآيةٍ قرآنيةٍ من سورة الكهف حيث جعل مفهوم النبأ هو الخبر، ومنه يستند في تعريف القصة بقوله: «فالقصة تخبرنا عن مجموعةٍ من الأحداث الدّائرة في الإطار العام للنص أو أنها تتبع الأحداث المتعاقبة التي تحركها شخصيات القصة، وتبقى الرّواية تشير وراء أثرها من البداية إلى النهاية»[1].

رغم وجود عدة آيات قرآنية تدل على القصة إلاّ أنّه اكتفى بواحدة التي تبدأ بالفعل "نقص"، ونشير هنا أنه ليس دائما معنى النبأ هو الخبر في النص القرآني.

فالنبأ مرتبط بدلالة زمنية في الماضي، وأما الخبر مرتبط بدلالة زمنية في المستقبل مثل قوله تعالى: ﴿ **يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا** ﴾*.

[1]– امحمد غروي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م ص 16.

*القرآن الكريم: سورة الزلزلة، الآية 4.

وبالمقارنة بين المعنى المعجمي والمعنى الاصطلاحي نلاحظ وجود تقارب بينهما أي أن تعريف القصة الشعبية يرتكز على الإخبار.

وتجدر الإشارة أن هذه الدراسة اهتمت بالجانب الرمزي في النصوص القصصية الشعبية، ففي دراسة الكائن الآخر فيها يصرّح امحمد عزوي بقلة ورود الكائن "خطّاف العرايس".

«والحقيقة أن هذا الكائن لم أجده إلاّ في نصٍ واحدٍ من بين النصوص المتوفّرة لدي أو التي كنت قد سمعتها، وهذا الكائن يتمثّل خطّاف العرايس، وهو شخصيةٌ مجهولةٌ الأوصاف وكلّ ما يعرف عنه أنّه يترصّد العروس إذا كشفت عن وجهها يخطفها ويذهب بها بعيدًا إلى مكانٍ شبيهٍ بالمكان الأسطوري، أو هو إلى المكان الخرافيّ أقرب منه»[1].

قدّمنا هذا النصّ لبيان تداخل القصّة الشّعبية مع العناصر الأسطورية أو الخرافية هذا من جهةٍ، والجهة الأخرى أنّ هذا الكائن قد حصلنا عليها في مدونةٍ شعبيةٍ جمعتها وربّما تفيد المقارنة وإحالة القارئ أو الباحث في المستقبل لوجود هذا الكائن الخرافي*.

ويرتبط القصص الشعبي بالتاريخ، فيكون هناك تشابك بين الماضي والحاضر؛ " لأن هذه القصص تربط بين الماضي والحاضر أو بما ترك الماضي في الحاضر، الأمر الذي

[1]– امحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، ص 143.

*ينظر الملحق رقم5 وعنوان المدونة: مخبلة شعورها التي تشتمل على المكون الخرافي "خطاف لعرايس".

يفتح الباب واسعا للاستطرادات الكثيرة التي تؤدي حتما إلى التداخل الدائم بين أصل القصة حول البقايا التاريخية وأبطالها التاريخيين والحياة اليومية الاجتماعية الحاضرة "[1].

والحقيقة وجود الخيط الزمني بين الماضي والحاضر يعتبر مسلمة مرتبطة بالإنسان، ويتجلى هذا الربط المنطقي في استحضار الأبطال، فيحدث التفاعل بين التاريخ وما يعبر عنه القص الشعبي مثل تأثير القصص الشفوي الهلالي أو كما يخبرنا عبد القادر بن سالم عن العلاقة بين الشخصيات الدينية والشخصيات الوطنية الجزائرية، " فكان القصاص الشعبي يتحدث عن بطولات علي، وفي نفس الوقت يماثل بينه وبين الشخصيات الوطنية، أو الثورية التي كانت تجابه الاستعمار، مما يبين أن دور هؤلاء القصاصين كان محفزا وملهبا للحماس"[2].

ويبني القاص الشعبي متخيله السردي من رواية الوقائع التاريخية، ومن ثم لا يمكن الفصل بين الحكي والتاريخ، وبين " السرد التخييلي ورواية الوقائع التاريخية، فعندما يتحول التاريخ إلى سرد للأحداث والوقائع يصبح من الصعوبة بمكان الفصل بين التاريخ من جهة والقيمة الأدبية لعملية السرد في حد ذاتها. وبمراعاة المفهوم الشامل للأدب يصبح الملفوظ الصادر عن المؤرخين جزءا من المدونة الأدبية لمجتمع ما، وفي المقابل يصبح السارد

[1] روزلين ليلى قريش: مختارات من قصص شعبية شفوية هلالية، متداولة في واحة سيدي خالد (ولاية بسكرة) ونواحيها الشاسعة مع الشرح والتحليل، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2012م، ص 19.

[2] عبد القادر بن سالم: الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص، ص 22.

التخييلي المقدم للجمهور حلقات القص الشفوية، والمدعم بسلسلة السند، وبصيغة الماضي مدونة تاريخية يؤمن بها كل من الباث والمتلقي بمصداقيتها التاريخية"[1].

يتكئ القاص الشعبي على الماضي لإضفاء المصداقية، والتأثير في المتلقي. نستنتج أن الدراسات الشعبية في السياق السابق وظفت مصطلح القصة الشعبية في بيان علاقتها بالتاريخ، فالقاص الشعبي يتقنع بالتاريخ لإقامة الجسر بين الماضي والحاضر ويربط الوقائع التاريخية بحاضره. وتكملة في تقديم مواطن حضور القصة الشعبية يرى التلي بن الشيخ بأنها متشابهة من الناحية الشكلية في الوطن العربي، وأن القصاص الشعبي له مساحة للتصرف في الأحداث، ومواكبة التطور الاجتماعي موظفا أنماطا في طريقة السرد " فالقصة الشعبية في مختلف أقطار الوطن العربي تتشابه في أسلوبها، وطريقة عرضها للأحداث وأبطالها يحتفظون بنفس الأسماء والغاية التي يهدفون إلى تحقيقها، وإذا كانت هذه الخاصية تؤكد هجرة أنماط القصص الشعبي من بلد عربي إلى بلد عربي آخر، فإن القصاص قد استطاع أن يطور المواقف، ويتصرف في الحدث، ويتنوع في طريقة السرد، حتى تتشرب القصة قضايا المجتمع الجديد، وتتكيف مع أوضاعه، وتلبي رغباته، وتساير مزاجه"[2].

إن الخاصية التشابه التي قدمها التلي بن الشيخ حول القصص الشعبي العربي، لا تمنع من وجود تباين في النصوص القصصية؛ لأنها تحمل رموزا مختلفة، أو تلتقي بروافد أخرى كالنص الخرافي والنص الميثي، ونظرا لاختلاف مجتمعات القص وسياقاتها الخارجية،

[1] عبد الحميد بورايو: القصص والتاريخ، التمثيل الرمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي الجزائري، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وفي علم الإنسان والتاريخ cnrbah، الجزائر، العدد الثاني، 2005م المقدمة، ص1.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الجزائري في الثورة، ص89.

فيكون النص القصصي له بنيته التي تميزه عن غيره، وحتى النصوص المروية متغيرة في حد ذاتها نتيجة تصرف القاص فيها، أما رسالة القاص اتجاه مجتمعه وقضاياه وتنوع وظائف القص الشعبي فتندرج ضمن خاصية التلاقي في الخطاب القصصي الشعبي العربي.

ونظرت الدراسات الأدبية خاصة الشعبية إلى القصة الشعبية من حيث أنواعها، فنجد التقسيم الذي يعتمد على الواقعية وغير واقعية " ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الواقعية في القصص الشعبي واقعية نفسية، وبمعنى أدق، فإن القصة الشعبية تحاول أن تعبر عن شعور نفسي لا مجال لإنكاره بغض النظر عن الواقع الاجتماعي، فالخير والعدل والمساواة بين الناس واقعية نفسية لأنها تستهدف سعادة الإنسان، وغرس القيم النبيلة في عالم يطحنه الظلم والقهر والحرمان"[1].

فسر التلي بن الشيخ الواقعية في القصة الشعبية بردها إلى الواقع النفسي فهي تنطلق من شعور نفسي، وما دامت مرتبطة بالإنسان فهي تحقق الأهداف النفسية والاجتماعية، وأمام تنوع مواضيع القصة الشعبية وما تشتمله من روافد الشيء الذي سمح بوجود عدة تقسيمات وتصنيفات لها"، وهكذا يبدو أن القصة الشعبية تتنوع نظرا لموضوعها وهدفها إلى قصة واقعية من نوعين: القصة البطولية والقصة التي تسجل أحداث الحياة اليومية، ثم قصة خرافية تتداول الأساطير القديمة حسب المفهوم الحالي"[2].

[1] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص17.

[2] روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ص103.

في هذا التقسيم نميز بين القصة الواقعية وغير الواقعية، فالأولى تتلاءم مع القصص البطولي والقصص التي تخدم وتسجل الأحداث اليومية في الحياة، والثانية خرافية تعتمد على الأساطير القديمة، ونذكر بوجه عام نزوع القصة الشعبية إلى العالم الواقعي وليس معناه عدم وجود عناصر خرافية أو أسطورية أو عجائبية، ومشكلة التنصيف مطروحة في الدراسات الأدبية والنقدية، ومع ذلك لا نجد الاختلاف الكثير في التعبير عن الحاجة النفسية للقصة الشعبية ووظائفها وما تحدثه للمتلقي " تستجيب رواية القص لحاجة نفسية وثقافية عند المتلقين فيقبلون على حلقات المداحين أو روايات الحكاية الخرافية بغرض السمر والاستمتاع والتملص من عالم يحكمه منطق الحياة العملية والجدية، والالتحاق بعالم خاضع لمنطق مغاير لا يخضع لنفس القواعد، يتميز بالغرابة والعجيب والخارق ويبعث في النفوس الدهشة ويشجع على الاستيهام والحلم ومعالجة مختلف المواقف المتناقضة والقوى المتصارعة"[1].

قد أضاف عبد الحميد بورايو الحاجة الثقافية للقصة الشعبية والتي تحكمها جوانب واقعية من خلال الإقبال عليها، وتتميز بملامح غير واقعية، وتعمل القصة الشعبية على تحقيق الحاجات النفسية للأفراد، فهي ذات أهداف وقيم تستجيب للطبيعة البشرية وحياتها؛ إذ " تتمثل في تلبية الحاجات النفسية والبيولوجية للفرد، وتنمية سيكولوجيته والتنفيس عن مكبوتاته الجنسية، وتحقيق رغباته التي لا يتمكن من ممارستها في الواقع نظرا لكونها

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث و الدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008، ص 122.

تتعارض مع قيم مجتمعه، أو أنها تخرج عن نطاق حدود قدرته الذاتية المحدودة بطبيعته البشرية، وبالزمان والمكان. وكذلك تحقيقا لميوله ونزعاته في تحقيق الخير المطلق، وخلق عالم مثالي، تزول منه كل العوائق التي تحد من تحقيق ذات الفرد، وهو بمقدار ما يحقق عن طريقها ذاته، يجد فيها تحقيقا لتواصله مع الآخرين، ومشاركتهم في الأحاسيس والمشاعر، وفي أسلوب التعبير عنها"[1].

يعطي النص المقدم في وظائف القصة الشعبية مختلف الأبعاد النفسية والبيولوجية والاجتماعية والتواصلية الناجمة عن التعامل بطريقة مباشرة وغير مباشرة مع هذا الشكل الشعبي، الذي يحقق وظائف على مستوى الفرد والمجتمع. والنص يفتح لنا المجال لذكر وظائف أخرى كالوظيفة الأدبية والاقتصادية والتربوية والثقافية والتاريخية.

إنّ استحضار الأبطال في مجالس الأسر والجماعات يكون بمثابة المتنفس لهم خاصة في المناسبات والقص الشعبي أحد الوسائل الترفيهية الذي يخلق جوا بطوليا يسمح بملأ الفراغ النفسي ويبني نظاما اجتماعيا أساسه استمرارية الأدب الشعبي في مخيلة الأفراد.

لقد "احتفى الجزائريون بالبطولة في الأدب الشعبي، وقد كان هذا اللون حاجة لا غنى عنها في اسمارهم وافراحهم ومآتمهم، في جدهم ولهوهم، بل في إيمانهم وخرافاتهم، وهو اللون الوحيد الذي ابقت عليه الأيام بالنسبة إليهم، لقد مثل الأدب الشعبي حياة الجزائر على اختلاف طبقاتها واتجاهاتها .فلم يخل مجلس أو ندوة فرح أو جلسة مأتم من طرائف هذا الأدب وغرائبه، وكان أبطال أبا زيد الهلالي والجازية وبوسعدية والزناتي خليفة وغيرهم ممن

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص55.

تزخر بهم أساطير الشعب شعرا ونثرا وزجلا ومثلا، وكان هؤلاء الأبطال محل إعجاب أو مثار نكتة وعبرة أو قدوة للآخرين"[1].

وتبعا للدراسات التي ركزت على الجانب الوظيفي للقصة الشعبية، وكأنها تجيب على سؤال مفاده: لماذا تؤثر القصة الشعبية في الأفراد؟

القصة الشعبية نسق من أنساق الأدب الشعبي، تتسم بالبساطة، وتعبر عن الواقع المعيشي للفرد في إطار الجماعة، وما تحمله من أحداث واقعية وغير واقعية فهي تقدم صورا رمزية وبطولية وقضايا مؤثرة في وجدان المتلقي. وإذا أضفنا إليها واقعية الراوي مع حسن اختيار الزمان والمكان وتوظيف وسائل الإقناع*.

فالفراغ النفسي يبقى معادلا لهذا التأثير، وقد وجد الإنسان راحته النفسية في القصة الشعبية رغم بساطتها و" تأتي القصة الشعبية على فلسفة بسيطة، هي تحاول فهم الإنسان للحياة فهما أوليا، في أثناء سعيه نحو التلاؤم مع الواقع، وإرادته في الوصول إلى الراحة والاطمئنان، على الرغم من بساطتها إلا أنها لا تخلو من ذكاء، كما تتسم بالعفوية وعدم التعقيد في تناولها للأحداث والقدرة الفائقة على التأثير"[2].

نجد الحضور النفسي في هذا المفهوم للقصة الشعبية، فهي تكاد تضارع وسائل الترفيه المعاصرة، وكذا قوة التأثير وهو ما اكتشفناه في الدراسات السابقة.

---

[1] أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص 67.

* ينظر التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 109 –117.

مثل: قصة " يا قاتل الروح وين تروح " عنوانها يحمل نصا مؤثرا (المثل الشعبي).

[2] امحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، ص22.

أما إشكالية التداخل بين المصطلحات فهي واردة في الدراسات النقدية الحديثة والتي أبرزنا الحدود الفاصلة بين الأشكال الشعبية، وتتوزع هذه الإشكالية إلى مشكلة التصنيف ومشكلة خلق مصطلحات جديدة. ويضيف في هذا السياق امحمد عزوي انطلاقا من المفهوم السابق للقصة الشعبية قضية التداخل بين النصوص " لأننا إذا عدنا إلى النصوص المروية نجد أنها متداخلة .قد نجد في النص الواحد عدة نصوص، يضم القصة بالمفهوم السابق، ونجد الخرافة، كما نجد فيه الأسطورة هذا التداخل مرده إلى الرواة، حيث يعمدون إلى دمج النصوص، إما لكسب الوقت من حيث الطول وإما لإرضاء رغبة المستمع، حيث يحس أن الرواية لم تحقق رضاه في النتيجة المرجوة التي تخيلها، فيلجأ القاص إلى نص آخر يربط بدايته بعلاقة قريبة مع نهاية النص الأول، وهكذا، أم أن عدة نصوص اختلطت أحداثها في ذاكرة الراوي، مما يضطره إلى دمجها في نص واحد"[1].

برّر امحمد عزوي مسألة التداخل بين النصوص بالراوي الذي يقوم بهذه العملية، وهناك عوامل أخرى منها استعمال بعض الدّارسين الترادف في المصطلحات والتداخل بين الخصائص وعوامل النشأة والانتشار، وتبقى السمات الرئيسية لكل شكل متجلية والاختراق وارد في النصوص الشعبية " وقد تستعمل بعض من هذه المصطلحات استعمال المترادفات كالقصص الشعبي والحكاية الشعبية والخرافة الشعبية، وقد تستعمل دون تمييز بين المصطلح والمفهوم الذي يشمله"[2].

[1] امحمد عزوي: المصدر السابق، ص24-25.

[2] أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، ص 45.

والنص الميثي يدرج ضمن الأشكال الشعبية التي ذكرها أحمد زغب فملامحه نجدها في أغلب النصوص مثل علاقة القصة الشعبية بالأسطورة.

نعتقد أن الميل إلى التقسيمات الرئيسية هو الأفضل، وتجنب التقسيمات الفرعية مثل: الحكاية العجيبة، والإشكال أيضا متصل بالترجمة الأولية، لذا نجد بعض الدارسين من يستند على الترجمة الحرفية للشكل الشعبي. وتكملة لما سبق نواصل في تحليل الأشكال السردية من حيث سماتها وتقاطعها مع بعضها.

الأسطورة:

وإذا فتحنا باب الحقل المعجمي نقول: سطر: السّطر والسّطر الصف من الكتاب والشجر.

والسطر: الخط والكتابة... وقال الزجاج في قوله تعالى: ﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾ خبر لابتداء محذوف، المعنى وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين، معناه سطره الأولون وواحد الأساطير أسطورة، كما قالوا أحدوثة وأحاديث وسطر يسطر إذا كتب، قال تعالى "ن والقلم وما يسطرون "أي وما تكتب الملائكة.

والأساطير: الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها واحدها اسطار واسطارة "بالكسر وأسطير وأسطيرة وأسطور وأسطورة بالضم[1].

ونلخص الدلالة العميقة للأسطورة في كونها أحاديث لا نظام لها وتتميز بالباطل والقدم.

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطبعة بيروت، 2005، ط 4، المجلد السابع، ص 182، 181

والخطاب القرآني دلنا في أكثر في موضع للأساطير وجعلها ملازمة للأولين ونورد على سبيل التمثيل لا الحصر "يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين"[1]؛ أي: ما هذا الذي جئت به إلا مأخوذ من كتب الأوائل ومنقول عنهم، والمقصود هنا الكتب[2]، وفي سورة المطففين﴿ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ ﴾[3]، أي: إذا سمع كلام الله تعالى من الرسول يكذب به ظنّ السوء، فيعتقد أنه مفتعل مجموع في كتب الأوائل[4].

وكلمة الأسطورة في اللغة الفرنسية عبارة عن سرد لقصة شعبية تقليدية خرافية إلى حدّ ما، أو إعادة عرض تقليدي لأحداث أو شخصيات حقيقة بنوع ما التحريف أو التضخيم[5].

أما تشكل الأسطورة يشير معجم "الأثنولوجيا والأنتربولوجيا" في الواقع، لكي تتشكل أسطورة من حدث أو قصة أو سرد، يتسم بالفرادة في البداية، يجب أن يتوافر شرطان أساسيان: من جهة يجب أن تدخل عناصرها في علاقة تطابق دلالي وشكلي مع مجمل أساطير الشعب جهة أخرى يجب أن يمهل ويندثر مصدرها الفردي لكي تصبح قصة عامة، نموذجية: مع كون هذين المظهرين الأساسيين يتشكلان عبر بعد وحيد هو الزمن"[6].

---

[1] القران الكريم، سورة الأنعام الآية: 25.

[2] ابن كثير، التفسير، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، ج3، 1990م، ص 09

[3] القرآن الكريم، سورة المطففين، الآية 13

[4] ابن كثير، التفسير، ص 133

[5]–Alian Rey: le robert micro dictionnaire d´apperntissage de la lanquefrancaise 1988 paris ،p: 759.

[6] معجم الأثنولوجيا والأنتربولوجيا، مصباح الصمد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع "مجد" بيروت، لبنان، ط2، 2011م، ص 68.

أمّا الجانب المفاهيمي في الدراسات الشعبية "فالأسطورة حكاية مقدسة تعمل على التعريف بمعتقدات الجماعة الشعبية ونظامها الديني ومفاهيمها الدينية، تمثل القوى الغيبية شخصياتها الرئيسية الآلهة، أنصاف للآلهة، الملائكة..."[1]. وقبل أن نعلق على هذا التحديد الأخير للخرافة لنتصفح المعجم في مادتي الخرافة والحكاية.

وبهذا الشكل تُعتبر الأسطورة نصًّا أدبيًّا يعكس مراحل التطوّر الفكري فهي «نصّ أدبيّ يحمل سِمات النصوص الأدبية القديمة؛ ولكن قبل أن يكون ذلك كان نصًّا شعائريًّا دينيًّا يميل إلى المقدّس أكثر منه إلى الدنيوي، ممّا جعله على مرّ العصور يحمل الوجهين؛ المقدّس واللاّمقدّس العاكسين لمراحل التطوّر الفكريّ التي عرفها العنصر البشريّ داخل الإطار العامّ للحياة»[2].

إذن فالأسطورة لها ارتباط وثيقٌ بالدّين والآلهة، والحقل الأسطوريّ شامل ومؤثر في الفكر البشري، ويخترق أشكالاً أدبيةً كالقصّة الشّعبية.

أمّا «موضوعاتها تتميّز بالجدّية والشّمولية؛ إذ تدور حول المواضيع الكبرى وأشخاصها، غالبًا ما تكون من الآلهة وأصنافها، ومن الأبطال الموهوبين، ولا يُعرف لها مؤلّف معيّن، ثمّ تأثّرت بما لحق الفكر البشري من تطوّر وما حقّقه من علم، وما قَبِلهُ من أديانٍ كبرى (سماوية) فقدت وظيفتها الأولى وأصبحت حطامًا متناثرًا في حكاياتٍ متفرّقةٍ»[3].

---

[1] أمينة فزازي: مناهج ودراسات الأدب الشعبي، ص 72.

[2] امحمّد عزوي: الرمز ودلالته في القصّة الشعبية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م، ص 27.

[3] امحمّد عزوي: المصدر نفسه، ص 32.

ويمكن إضافة خصائص أخرى للأسطورة من حيث كونها ثرية المواضيع بدليل تنوّع الأساطير، ممّا سمح للباحثين بتحديد أنواع كثيرةٍ للأسطورة، كما نجد هناك أساطير مرتبطةٌ بالدّين وأسماء الأعلام، وأسماء الحيوانات والطيور وغيرها، وإذا نظرنا إليها باعتبارها نصًّا أدبيًّا حسب تعريف امحمّد عزوي، فيمكن الحكم عليه بالطّول أو القصر. ولا بأس أن نقدّم مثالاً عن أسطورةٍ في الجنوب الجزائري: «ومن الأساطير المعروفة بغرداية أسطورة "أبا نوح"؛ وهو سيّدنا نوحٌ عليه السّلام الذي أنقذ قومه من الكفر والجهل، ومن عقاب الله عليهم، فتقول الأسطورة: إنّه عندما كان يعمر في الجبل وقومه تحته يطلبون بأن يرميَ بعض الزّاد من عنده، وذلك من شدّة الجوع والألم الذي أصابهم، فكان سيّدنا نوح عليه السلام يرمي لهم بالخيرات من فوق الجبل»[1]، وأصبحت هذه الأسطورة الشّعبية عادةً تُقام في غرداية في بدايات شهر محرّم.

إنّ الأسطورة لها ارتباط بالحكايات الشّعبية والخرافات الشعبية، فهي أيضًا لها صلةٌ بالقصّة الشعبية؛ بل تُعتبر مصدرًا لها «صحيح أنّ الفاصل بين الأسطورة والقصّة الشّعبية واضحٌ من حيث الفكرة والتعبير؛ لكنّه غير مانع من أن تبقى نوافذ هي أصل البحث في العلاقة»[2].

[1] سرقمة عاشور: الثقافة الشّعبية في مناطق الصحراء الجزائرية، الثقافات الشعبية دراسات في العادات والفنون والإعلام، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2013م، ص 342.

[2] مبروك دريدي: القصّة الشعبية في منطقة الهضاب دراسة، منشورات مديرية الثقافة لولاية سطيف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 76.

وما دام الإنسان وفكره هو أساس البحث، فتكون الأشكال السردية لها صلاتٌ بالفكر الأسطوري رغم تميّزه.

و لبيان الحدود بين الحكاية الشّعبية والحكاية الخرافية نقف عند هذا النص «ولعلّ القارئ بعد كل هذا قد أدرك الفرق الجوهري بين الحكاية الخرافية والحكاية الشّعبية، ولا يكتمل هذا الفرق في أنّ الحكاية الخرافية تعيش في جوّ من السحر، في حين أنّ الحكاية الشّعبية تعيش في جو واقعيّ؛ فالحكاية الشّعبية تعرف كذلك صُنوف السّحر المختلفة، وتعرف أشكال العالم المجهول. كما رأينا في حكاية الإسكندر وحكاية عمر النّعمان – بل إنّ الإنسان في الحكاية الشّعبية يشعُر بعلاقةٍ قهريةٍ بينه وبين هذا العالم، ومع كلّ هذا فإنّ تصوير السّحر والعالم المجهول يختلف كلّ الاختلاف في الحكاية الشّعبية عنه في الحكاية الخرافية، فعلى الرّغم من أنّ الإنسان في الحكاية الشّعبية يُؤمن بالسّحر وبأثره الفعال في حياته، إلاّ أنّه ما زال ينظر إليه بوصفه قوّة منعزلة عن حياته الواقعية، وبالمثل فإنّ العالم المجهول يجذبه إليه، وهو يود معرفته»[1].

لقد حصرت نبيلة إبراهيم مواضيع الحكاية الخرافية في السّحر، رغم وجود قيم اجتماعية وسياسية في النصّ الحكائي كالأسرة، وأيضًا تحمل أيقوناتٍ خرافية كالغول.

ويمكن القول إنّ موضوع السّحر هو تحصيلٌ واقعيّ أو وليد تراكمات وعاداتٍ متوارثةٍ من جيل لآخر؛ بل له مرجعية دينية.

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، مصر، ص 123.

كلا الشّكلين لهما علاقةٌ بالحياة، وأمّا الخصائص فهي مختلفة، بهذا عبّرت نبيلة إبراهيم بقولها: «حقًّا إنّ هناك صلة بين الحكاية الخرافية والأسطورة تتمثّل في كونهما يُحقّقان في الغالب هدفًا واحدًا، وهو إعادة النّظام للحياة، ومع ذلك فإنّ الأسطورة تنتمي إلى سلوكٍ روحيّ آخر غير الذي تنتمي إليه الحكاية الخرافية»[1].

إنّ الطّابع الحكائي له حضور في الأسطورة، وليس معنى وجود علاقة الاحتواء أو السّعي نحو تحقيق هدفٍ واحدٍ أنّه لا توجد السّمات التي تحدّد الشّكل الأسطوري، فالأسطورة «تعني الحكاية التي تختصّ بالآلهة وبأفعالهم وبمغامراتهم. إنّها محاولة لفهم الكون بظواهره المتعدّدة، وهي أيضًا نتاجٌ وليد المخيّلة؛ ولكنّها لا تخلو من منطقٍ معيّنٍ، ومن فلسفة أوّلية حول الوجود الميتافيزيقي لمضمونها علاقةٌ وطيدةٌ بالجانب الرّوحي للإنسان الأوّل، تمثّل نصوصها الجانب الكلامي للطّقوس الدينية»[2].

نستنتج أنّ الأسطورة . عمومًا . تنتمي إلى الحقل الميتافيزيقي والعقائدي، أمّا الحكاية الخرافية فهي «شكلٌ أدبيّ يُعبّر عن رغبة الإنسان في التّغيير، سواء أكان هذا التّغيير يتعلّق بذاته أو بالعالم الخارجي، ولذلك نجد تماثلاً بين نموّ عالم الإنسان الدّاخليّ وتشكّل عالم الحكاية الخرافية، وهي صفة تجعل منه مادةً مغريةً للفرد الشّعبي، الذي يجد فيه كشفًا للعمليات الدّاخلية التي تجري في ذاته، خاصةً في مرحلة الطّفولة، عندما تنشط عملية

[1] نبيلة إبراهيم: المرجع السابق، ص 9.

[2] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، ط1، 2008م، ص 132.

التّغيير، وتلحّ الرّغبة في تحقيق الذّات ومعرفة أسرارها»[1]. وعالم الحكاية الخرافية يشتمل على الغيلان والجنّ فهو عجيبٌ بخوارقه، مما يخلق تأثيرا نفسيا في المتلقي، وتزداد الوظيفة الانتباهية للنص الخرافي عندما تتدخل وظائف الجن والغيلان بأفعال خيالية خارقة غير مستمدة من الواقع.

وتبقى الصّلة بين الأسطورة والحكايات الخرافية موجودة، وذلك بحكم النّشأة «الأساطير نقلت أساطير الأوّلين عن رواياتٍ متسلسلةٍ طالمَا تحدث الناس بها قبل أن يدوّنوها؛ لذلك تراها مشُوبة بحكاياتٍ وخرافات، فتحدّث اليونان أنّ أقدم أبطالهم أبادوا الغيلان وقاتلوا الجبابرة وكافحوا الآلهة، وزعم الرّومان أنّ روملس ريته ذئبة، ورفع إلى السّماء وقصّ جماع الشّعوب عن طفوليتهم أساطير من هذا القبيل لائقة بها عند التمحيص مهما قدم عهدها»[2]. فعامل الزمن والرواية يساهم في خلق هذا التضمين بين الشكلين

والإشكالية ما زالت قائمة في استخدام مفاهيم الأسطورة رغم الإبانة التي تشكّل أهمّ خصائصها؛ لذا يمكن اعتبارها من أنساق الآداب العالمية نظرًا لحيويتها واستمراريتها، ونؤكّد هذا بقول أحد الباحثين: «إنّ تواتر الأسطورة وتناقلها عبر مثاقفة حضارية نامية بين الأمم والحضارات قديمًا وحديثًا لدليلٌ حيٌّ على قدرتها على النفاذ إلى أعماق الرّؤية المعاصرة باعتبار هذه الرّؤية نسقًا عصيًّا على التّحديد الزّماني والمكاني؛ إنّها ممتدّة من الماضي إلى

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 134.

[2] شارل سنيوبوس: تاريخ حضارات العالم، تعريب محمد كرد علي، الدّار العالمية للكتب والنشر، مصر، ط1، 2012م، ص 7.

الحاضر»[1]. تمثل الأسطورة نسقا حيا متجددا لما يحمله من حمولة معرفية ورمزية، فكانت دالا عن حياة الشعوب وثقافتهم في الماضي، وامتدت إلى الحاضر بمنظور عصري، ولها علاقة بالأدب الشعبي، فهي تمتد مع عناصر شعبية وتاريخية " الأسطورة: قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الأدب الشعبي"[2].

إن الشكل الأسطوري يمثل مستويات مختلفة، فهناك مستوى القص والخرافة والسيرة والتاريخ وغيرها إلا أنه يختص بمكونات تحدده مثل المكون الغيبي وحضور الآلهة، والجنوح إلى الخيال.

الحكاية الشعبية والخرافة الشعبية:

يقوم مصطلح الحكاية على مدلولات كثيرة توقفت حول الترجمة ومنطلقات الدارسين ومواقفهم، وإذا اعتبرنا الحكاية خطابا نمهد بشروحات جيرار جينيت، وفي مدخل كتابه خطاب الحكاية بحث في المنهج، كشف عن وجود التباس في استخدام كلمة حكاية، وحسب رأيه لها ثلاثة معاني " فبمعنى أول – هو الأكثر بداهة ومركزية حاليا في الاستعمال الشائع – تدل كلمة حكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث... وبمعنى ثان –أقل انتشارا ولكنه شائع في الوقت

[1] محمد عبد الرّحمن يونس: الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014 م، ص 110.

[2] مجدي وهبه، كمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص 32.

الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظريه –تدل كلمة حكاية على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع هذه الخطبة ومختلف علاقاتها... وبمعنى ثالث – هو أكثر قدما في الظاهر – تدل كلمة حكاية على حدث أيضا، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يروي، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما، إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته." [1].

واختار جيرار جينيت المعنى الثالث في دراسته انطلاقا من فعل السرد في حد ذاته، والحكاية حدث قديم شائع وتمثل الآن نصا سرديا بمفهوم الخطاب.

وبين أيضا تقاطع القصة مع الحكاية في هذه المفاهيم، وتحليل الخطاب السردي يستند على اقتراح طودوروف، الحكاية خطاب بالمعنى الأول، والحكاية قصة بالمعنى الثاني، ومصطلح القصة استعمل عند منظري الحكاية السيميائية*.

تقول الملحمة في الخرافة: حكى، حكى، حكاية، روى وقص.

حكى الحديث: شابه وماثل، يحاكي الشمس حسنا.

حكاية: ج حكايات: قصة ما يحكى ويسرد ويقصد سواء أكان واقعيا أم خياليا: حكاية تاريخية، حكاية من حكايات الجن.

حكاية خرافية: لا صلة لها بالواقع، ولا تخضع حواراتها لما يتوقع من الناحية العقلية.

[1] جرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م، ص 37.

* ينظر جرار جينيت، المرجع نفسه، ص 43.

حكاية شعبية: تتناقلها العامة من الناس وهي ذات طابع فلكلوري[1].

وبالتأمل في دلالة الحكاية نصل إلى وجود مساواة معنوية بين الحكاية والقصة سواء أكانت فعلا أم مصدرا. والحكاية الخرافية هي نوع من الحكايات وتدل كذلك على المشابهة.

وبالعودة إلى أساس البلاغة ألفينا في مادة "حكى": وتقول العرب هذه حكايتنا أي لفتنا، وامرأة حكي: حكاية لكلام الناس مهذار.

ومن المجاز: وجهه يحكي الشمس ويحاكيها[2].

فالمعنى المجازي يدل على المحاكاة والمشابهة.

ونفس الشيء نجد معنى المماثلة عند ابن متطور: حكي: الحكاية: كقولك حكيت فلانا وحكايته فعلت مثل فعله أو قلت مثل حوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية ابن سيده أو حكوت عنه حديثا في معنى حكيته، وفي الحديث: ما سرني أني حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي: فعلت مثل فعله: ... والمحاكاة: المشابهة"[3].

إذن معنى الحكاية حسب الدلالة المعجمية هو الحديث والمشابهة، وأما الخرافة فلها معاني كثيرة نكتشفها من لسان العرب بقول صاحبه: خرف: الخرف، بالتحريك فساد العقل من الكبر... والخريف أحد فصول السنة... والخرافة: "الحديث المستلمح من الكذب، وقالوا: حديث خرافة[4]. والمعنى الأخير نشير إليها بالكذب والتعجب مرتبط بالحادثة المعروفة

---

(1) المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرف بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص 314، 313.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، حققه وقدمه مزيد نعيم، شوقي المهري مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1998، ص 153، 152.

(3) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان–ط4، المجيد 4، ص 188.

(4) ابن منظور: المرجع نفسه، ص 50، 52.

والتي ذكرها ابن الكلبي حسب ابن منظور[1] وعليه فالحديث في الخرافة يتميز بالكذب والتعجب.

وهناك من يجعل القصة الشعبية هي نفسها الحكاية الشعبية "القصة الشعبية أو الحكاية الشعبية، ذلك الموروث المنتقل من جيل إلى آخر، من مكان إلى مكان آخر، ذلك العالم الممتلئ بالمغامرات والمفاجآت، والغرائب، والخوارق، ذلك العالم الذي لا يحدّه حدّ، ولا يعوقه زمان"[2].

ونسب الباحث هنا لبعض سمات القصة الشعبية والحقيقة أنها تشترك في سرد القصص أو المغامرات؛ "فالحكاية الخرافية حكاية شعبية تروي مغامرة بطل ينطلق في سبيل الحصول على شيء ما أو إنجاز مهمة ما...عالمها سحري عجيب، يغلب عليه عنصر الخوارق، وتتنوع شخصياته بين البشر والجن والعفاريت والحيوانات الخرافية أو الأسطورية والجن والشياطين والوحوش...وكثيرا ما يتم فيها تشخيص الحيوانات والجمادات والقيم المعنوية، فتصبح ناطقة متكلمة لها آراء ومواقف وأحاسيس ومشاعر. "[3].

وهذا الاحتواء قد ذكره محمد سعيدي: "الحكاية هي محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجا بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا، اجتماعيا وثقافيا. أما مصطلح الخرافة فهي لصيقة بالمجال القصصي، سواء في التعبير

---

[1] ابن منظور: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] محمد عزوي: القصة الشعبية في منطقة الأوراس، مخطوط ماجيستير، معهد الآداب واللغة، جامعة باتنة، الجزائر، 1994، 1993، ص 37.

[3] أمينة فزازي: مناهج ودراسات الأدب الشعبي، ص 94.

الشعبي الشفوي، أو التعبير المدرسي الفصيح؛ فالخرافة هي حكاية في حد ذاتها، ومنها أيضا الحكاية الخرافية"[1].

وحسب هذا التعريف نستنتج التداخل بين الحكاية والخرافة، وبينما ركز محمد سعيدي على الأبعاد الثلاثة ذات الطابع الجمالي التأثيري للحكاية.

وقد خص عبد الحميد بورايو الطابع الثقافي للحكاية الخرافية الجزائرية "سوف ننظر للحكاية الخرافية الجزائرية باعتبارها عملا أدبيا ذات طابع ثقافي تقدم كيانا متماسكا يعكس رؤيا للعالم منبثقة من الجماعة الشعبية التي تتداول هذا الأثر الأدبي"[2].

وفي موقف آخر للباحثة حورية بن سالم في إطار الخطاب التداخلي بين المفاهيم ترى أن الحكاية الشعبية قصة صغيرة حية. "إنما تعني تلك القصص القصيرة التي لاتزال حية ومتناقلة شفويا بين الناس بشكل خاص، من قصص الحيوان أو الفيلان أو قصص الواقع اليومية، التي قد حدثت أو لم تحدث أو ستحدث"[3].

وهنا توظف الباحثة سمات الحكاية الشعبية وتركز على الأبعاد الثلاثة للزمن.

أمّا مصادر القصة الشعبية يردها التلي بن الشيخ إلى الأسطورة والخرافة "فإن الأساطير والخرافة في الكرامة والوحي والإعجاز إلى درجة يصعب معها التمييز بين ما هو

---

[1] محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 55.

[2] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 70

[3] حورية بن سالم: الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة ونصوص، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر 2010م. ص 74.

أسطوري، وبين ما هو راجع إلى معتقد ديني من الصعب وصفه في سياق الخرافة والأسطورة"[1].

نعتبر مصطلح الحكاية الخرافية من المصطلحات الرئيسية الشائعة في الدراسات الأكاديمية، وهناك من جنح إلى تغيير المصطلح بالحكاية العجيبة، وهو ما ألفناه عند طراحة زهية " ولقد استبعدنا إطلاق نعت الخرافة على هذا النوع من الحكايات "[2].

وفي دراستها التطبيقية حول الحكاية القبائلية العجيبة، اصطلحت تسمية العجيبة بدل الخرافة استنادا إلى بعض كتابات الأنثروبولوجيين عن الشعوب البدائية، وعلاقة ذلك بالتاريخ وكذا المفاهيم المحلية للأنواع الأدبية الشعبية. وترى أيضا ليس كل عجب كذب وفي نظرنا نعتبر العجيب صفة تمثل انفعالا يحدث في النفس عندما نجهل حقيقة الشيء، وتوظف في النصوص الخرافية قصد خلق التأثير والتفاعل، وأغلب الباحثين يفضلون مصطلح الخرافة، وله مرجعية دينية؛ لأن مصطلح العجيبة يستخدم عادة كنوع من أنواع الحكايات الشعبية. وبالعودة عند روزلين ليلى قريش نجدها تستبدل كلمة حكاية بالقصة " فإن قصة الخرافة الشعبية هي قصة اخترعها الخيال الشعبي، أو أضاف الخيال الشعبي جانبا خرافيا للتعبير عن عقيدة خاصة يؤمن الناس بها أو فكرة معينة تتحمس الجماهير لها"[3].

---

[1] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 150.

[2] طراحة زهية: فضاء النوع بين تنظيم الخيال وتنظيم الواقع،دراسة أنتروبولوجية للحكاية القبائلية العجيبة، دار ميم للنشرن الجزائر، ط1، 2011، ص24.

[3] روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ص 162.

ولا شك أن الفعل القصصي له علاقة بنسق الحكاية الخرافية، والقارئ لهذا الاستبدال يجد ربما غموضا في الفهم خاصة عندما نقوم بتركيب مصطلحين في مصطلح واحد.

وبقراءة النص التالي الذي نسقطه على مكونات الحكاية الخرافية " ويدور موضوع الحكاية العجيبة غالبا، حول الملوك والأمراء المميزين بحظوظهم الذهبية التي تتجسد في حملهم شعر ذهبية أو فضية على رؤوسهم، وكذا الغيلان الساعية إلى أكل لحم البشر رغم امتلاكها لفائض من الغذاء، وتسعى الغيلان إلى الزواج من البشر الذين يقبلون مصاهرتها لغرض سد الجوع، والأمراء يقصدون نفس المسعى حين يغريهم جمال بنات الغيلان " لونجا بنت الغولة " وبنات الجن"[1].

هذه العناصر التي ذكرتها الباحثة في موضوع الحكاية العجيبة نجدها حاضرة في الحكاية الخرافية وهي: الغيلان والسلطان والزواج والجمال وأكل لحوم البشر والجن، وعلى هذا الأساس تجمع الحكاية الخرافية بين الواقع والخيال " ظلت الخرافة من أكثر أشكال التعبير حيوية لتمثل العالم وتصويره بطريقة ذكية تجمع بين الجد والهزل بين العبرة الأخلاقية والخيال الجامح."[2].

يمكن القول إنّ مصطلح الخرافة قديم وهو مؤشر للفصل بين الأمور الصحيحة والأمور الزائفة، ولعل العودة إلى علاقة الخرافة بالدين من زاوية فلسفية تؤكد لنا شيوع هذا المصطلح ودوره.

---

[1] طراحة زهية: فضاء النوع بين تنظيم الخيال وتنظيم الواقع، ص27.

[2] حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي مقاربة أنثروبولوجية، دار الحكمة، الجزائر، ص 125.

لقد ميز هيوم بين الدين الصحيح وبين الدين الذي يحكمه الفساد، ويؤكد على الرسالة والوظيفة التي يقدمها الدين الحقيقي للناس " إن مهمة الدين الخاصة هي أن ينسق الناس... ويشيع روح الاعتدال، والنظام والطاعة، ولما كان عمله صامتا ويقوى وحسب دوافع الأخلاق والعدالة فهو في خطر من إغفاله والخلط بينه وبين هذه الدوافع الأخرى"[1].

بهذه الصورة المثالية للدين التي لا يمكن تحقيقها في الواقع؛ لأن الدين في العالم له علاقة بالخرافة والحماسة التي تدل على فساده وضرره، وعادة يتم العثور عليه حسب هيوم "في أشكال فاسدة من الخرافة والحماسة"[2].

فسر هيوم فساد الدين بالخرافة فهو يعتقد أن الدين الصحيح الذي نقيس عليه " شكل مثالي للدين نادر وغير بارز"[3].

يستنتج هيوم أن الدين الموجود في العالم هو الدين الشعبي الذي يتضمن الخرافة والحماسة، فالإنسان لا يعرف الحقائق بسبب الشوائب التي تتميز بها الخرافة مما يؤثر في السلوك الأخلاقي "الحماسة هي نوع من التعصب العاطفي والهوس الديني، والخرافة التي فيها تخشى الشرور المجهولة من طرف فاعلين مجهولين"[4].

من خلال هذه النافذة الفلسفية التي تشير باختصار مواقف هيوم حول الدين والخرافة نستخلص توظيف مصطلح الخرافة في تأثيرها على الدين العالمي، وأنها أس التمييز بين

---

[1] هيوم: محاورات في الدين الطبيعي، ترجمة: محمد فتح الشنيطي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1980م، ص 204.

[2] shanley tweyrman.david hume.critical assessment.volume v.religion.ob-cit.b63.

[3] ibid.b 67.

[4] ibid.b 63.

الدين الصحيح والضار هذا الأخير الذي رفضه هيوم لأنه يتناقض مع منهج البحث العلمي الذي تبناه في مجال البحث الأخلاقي.

و قد حارب العلماء الأباطيل والخرافات في المعتقد الشعبي والتي لم يأت بها الإسلام مثل الدور الفعال التي قامت به جمعية العلماء المسلمين في الجزائر في مواجهة تلك الأفكار الهدامة للدين الإسلامي.

وشاع هذا المصطلح عند تحليلات النقاد، ونستحضر هنا تفسير مخائيل نعيمة لوظيفة الناقد في بيان قوة التمييز بأن هناك خرافات رضعناها من ثدي أمسنا.

الأسطورة:

إنّ المتتبّع للدّراسات النقدية الجزائرية في الأدب الجزائري الحديث بشقّيه الفصيح أو الشّعبي يكتشف حضور مصطلح الأسطورة في بنيات مختلفة منها الجانب المفهومي والوظائفي والتّناصي والجانب المتعلّق بالأنواع.

وهذا المصطلح العالمي له مساحة شاسعة في الأدب العالمي؛ لارتباطه بفلسفة الكون، وكما أشرنا سابقا؛ لأن الأسطورة لها خاصية الاختراق مع الأشكال الشّعبية الأخرى، إلاّ أنّ عناصرها جليّة في إطارها المفهوميّ، وهذا ما نحاول توضيحه في خصوصية هذا المصطلح.

إنّ الأسطورة هي «محاولة فهم الكون بظواهره المتعدّدة، أو محاولة تفسير له، إنّها نشأة توليد الخيال، ولكنّها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أوّلية تطوّر عنها العالم والفلسفة فيما بعد، وعلى هذا فإنّ الأسطورة الكونية شأنها شأن الفلسفة تتكوّن في أولى

مراحلها عن طريق التّأمل في ظواهر الكون المتعدّدة، والتّأمّل ينتج عنه التّعجّب، كما أنّ التّعجّب ينجم عنه التّساؤل»[1].

ركّز أحمد زغب في هذا المفهوم على نشأة الأسطورة، فهي تحمل دلالة فلسفية تأمّلية قديمة خاصّة في الكون، وهو ما نجده في الأسطورة الكونية.

والنّص الأسطوري له سِماته؛ فبالإضافة إلى القدم والنّزوع الفلسفي التّأملي في الكون فإنّ هذا النّص «نصّ أدبي فنّي يحمل سمات النّصوص الأدبية القديمة، ولكن قبل أن يكون ذلك نصًّا شعائريًّا دينيًّا يميل إلى المقدّس أكثر منه إلى الدّنيوي، ممّا جعله على مرّ العصور يحمل الوجهين المقدّس واللاّمقدّس العاكسين لمراحل التّطوّر الفكري التي عرفها العنصر البشري داخل الإطار العامّ للحياة»[2].

يتشكّل كذلك النّص الأسطوري من الجانب الدّيني ويعكس مراحل التّطوّر الفكري الإنساني عبر التّاريخ.

ووصل الباحث امحمّد عزوي إلى تحديد عوالم الأسطورة في القص الشّعبي «ليست قائمة بذاتها مشيرة على نفسها، وإنّما يعطيها لنا النّص القصصي بعد استقرائه والاستئذان في الدّخول إلى عواله، فهو لا يحوي عالمًا واحدًا مميّزًا بل عوالم متعدّدة؛ عالم خرافيّ، وعالم أسطوريّ، وعالم واقعيّ معيشيّ، هذه كلّها تمتزج في عالم كونيّ، من ثمّ تأتي الصّعوبة في كشف هذه العوالم وفرزها»[3].

---

[1] أحمد زغب: الأدب الشّعبي الدّرس والتطبيق، ص 14.

[2] امحمّد عزوي: الرّمز ودلالته في القصّة الشّعبية الجزائرية، ص 27.

[3] امحمّد عزوي: المصدر نفسه، ص 32.

فالأسطورة لها حركيّة النّفاذ إلى مختلف البنيات السرديّة، وهي تشبه الوحدة السرديّة، فنجدها تخترق نسيج النّص القصصي المتنوّع العوالم.

وذكرت الباحثة أنواع الأساطير بشكل نظري وتطبيقي*، نأخذ منها الأسطورة الشّعبية «وهي نوع من الحكايات الشّعبية المحلّيّة التي تنشأ في كلّ زمان ومكان، تعكس الشّعور الشّعبي على بساطته وسذاجته، وتجسّد المعتقد الرّاسخ في الذّهنية الشّعبية في شكل طريق، علاوة على أنّها تعلّل الظّواهر وتفسّرها»[1].

ربطت الباحثة بين الأسطورة والحكاية الشّعبية من باب الكلّ من الجزء، وأساس هذا القرب من الأسطورة هو المعتقد الدّيني الذي لازم المخيال الشّعبي في إطار جغرافي ومثّلت الباحثة بأسطورتين (حمام المسخوطين والغراب).

وقد عرّفها عبد الحميد بورايو «وتعني الحكاية التي تختصّ بالآلهة، وأفعالهم، ومغامراتهم، إنّها محاولة لفهم الكون بظواهره المتعدّدة، وهي أيضًا تفسير له، هي نِتاج وليدُ المخيّلة، ولكنّها لا تخلو منطق معيّن، ومن فلسفة أوّلية، هل الوجود الميتافيزيقي لمضمونها علاقة وطيدة بالجانب الكلامي للطّقوس الدّينية»[2].

* استندت الباحثة على مرجعية نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي مثل أسطورة جلجامين العراقية وألوانها الإثني عشرة.

[1] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشّعبي، ص 89.

[2] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 132.

الأمثال الشعبية

الأمثال الشعبية شكل من أشكال الأدب الشعبي هذا المصطلح سجل حضوره في القرآن الكريم بصيغة المفرد (المثل) أو الجمع (الأمثال) لبيان مقاصد ودلالات للإنسان قصد التذكر وأخذ العبرة خصوصا في القصص القرآني، وهو ما هذا السياق بعض الآيات الكريمة.

قال تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ وَكَانَ الْإِنْسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا** ﴾[1].

أي: بينا للناس في هذا القرآن ووضحنا لهم الأبدر وفصلناها كيلا يضلوا عن الحق[2]. ويخرجوا عن طريق الهدي.

وفي سورة البقرة قوله تعالى: ﴿ **مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الذِي اسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمّا أَضَاءَتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ الله بِنُورِهِمْ وتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لاَ يُبْصِرُون**﴾[3].

وتقدير هذا المثل أن الله سبحانه شبههم في اشترائهم الضلالة بالهدى، وصيروتهم بعد البصيرة إلى العمى لمن استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله وانتطع بها أبصر بها وتأنس بها فبينا هو كذلك إذ طفئت وصار في ظلام شديد لا يبصر ولا يهتدي وهو هذا أصم لا يسمع أبكم لا ينطق أعمى.

---

[1]–القرآن الكريم: سوره الكهف الآية 54.

[2]–ابن كثير، التفسير، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، ج4، ط1، 1990م، ص156.

[3]–القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 17.

وفي هذا المثل دلالة على أنهم آمنوا ثم كفروا كما أخبر تعالى عنهم في غير هذا الموضع.[1]

قال تعالى: ﴿ **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (24) تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ** ﴾[2].

نلاحظ في آية وجود كلمة مثل رمز والأمثال جمع.

وقال الله تعالى: ﴿ **مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ (41)** ﴾[3].

والمقصود من الآية الكريمة أن هذا مثل ضربه الله تعلى للمشركين في اتخاذهم آلهة من دون الله يرجون نصرهم ورزقهم ويتمسكون بهم في الشدائد، ففهم في ذلك كبيت العنكبوت في ضعفه ووهنه[4].

قال تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرآن مِنْ كَلِّ مَثَلٍ لَعَلَّهُم يَتَذَكَّرُون** ﴾[5].

أي بينا للناس فيه يضرب الأمثال، فإنّ المثل يقرب المعنى إلى الأذهان[6].

---

[1]–ابن كثير التفسير، ج1، ص 56، 57.

[2]–القرآن الكريم، سورة إبراهيم، الآية.

[3]–القرآن الكريم، سورة العنكبوت الآية 42.

[4]–ابن كثير التفسير، ج5، ص 197.

[5]–القرآن الكريم: سورة الزمر، الآية 27.

[6]–اين كثير التفسير 62، ص 56.

مواطن الأمثال في القرآن الكريم كثيرة وهي تدل على الأخبار، وتشبيه الحال أو القصة قصد الفهم وأخذ العبرة، وأحيانا نجد كلمة "مثل" مقترنة بأداة التشبيه.

وفي البلاغة هناك عدة آيات كريمة تبدأ بكلمة "مثل" وفي موقف التصوير، أي عقد مماثلة بين صورتين بشرط أن يكون وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد ويسمى هذا النوع من التشبيه: تشبيه تمثيلي.

ليس الاهتمام بالأمثال الشعبية وليد العصر الحديث بل كانت هناك مصنفات هامة حملت أغلب عناوينها كلمة الأمثال نذكر البعض منها:

-جمهرة الأمثال لأبي الهلال العسكري.

-كتاب الأمثال لأبي الهلال العسكري.

-كتاب أمثال العرب المفضل بن محمد الصبي*.

-المستقصي في الأمثال للزمخشري.

مجمع الأمثال للميداني.

تلك المصنفات الشعبية ظهرت في الفترة العباسية تحت تأثير الحركة الأدبية والعلمية التي ميزت تلك الفترة، هذا من جهة، ومن الجهة الأخرى النزوع نحن جمع الأمثال الشعبية نظرا لقيمتها الأدبية والثقافية، فهي صورت الشعب كما يقال عنها.

* يقول إحسان عباس في تقديم وتعليق على هذا الكتاب: "تعد أمثال الضبي أقدم مجموعة وصلت الأمثال وهي لذلك أقدم صورة لدينا من المثل الجاهلي المقترن بالحكاية"، ص5.

وقد زاد الاهتمام أكثر في العصر الحديث بجمعها وتصنيفها وتحليلها بمقاربات متعددة، لأنها تشكل نسقا محوريا في الأدب الشعبي الحديث.

ولم تنظر إليها الدراسات الأدبية والنقدية نظرة جزئية بل شملت مختلف الأبعاد والوظائف والبنى ولا تزال إلى يومنا هذا محل النظر والجمع والقراءة الثانية وغير ذلك.

نقر في البداية وجد حظ للمثل الشعبي الجزائري نظريا وتطبيقيا في الدراسات النقدية الحديثة، لذا أردنا أن نقدم نظرة الدارسين لهذا الشكل المتعدد الجوانب حسب المعطيات التي حصلنا عليها:

في دراسة بلاغية وفنية للأمثال الشعبية بالمنطقة السهبية لبولرباح عثماني قدم فيها مناقشة نظرية لأصل المثل عند القدماء والمحدثين، ثم ثبته إلى إشكالية الخلط بين المثل والحكمة عند الدارسين ليصل إلى هذا التوصيف يقوله" فالأمثال الشعبية تعبير صادق على نفسيو طبقات الشعب، أفراده على اختلاف مشارعهم والوانهم واتجاهاتهم وانماط معيشتهم وهي دليل على تبلور ذوق الجمهور وحسه الحضاري الرفيع، من جهة أخرى يعد المثل أداءً شعبيا اتفق الناس على تقديره والاهتمام به، وحظي بالأنس والألفة لديهم والتسليم بما جاء فيه حتى وإن تضمن إيجابية أو سلبية في التفكير"[1].

ركز بولرباح عثماني في مجال التعريف على مصدر المثل الشعبي ألا وهو الشعب بدون تمييز وكذا البعد النفسي له، بالإضافة إلى النظرة الحضارية للمثل.

[1]–بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص، 67.

وبعد دراسته البلاغية لمجموعة من الأمثال الشعبية بالمنطقة. وذلك بتحديد الصور البيانية والمحسنات البديعية يصل إلى نتيجة محتواها إعادة التأكيد على العناصر التي ذكرها في التعريف السابق، ليضيف علاقة الأمثال الشعبية بالتراث "إن الأمثال الشعبية جزء مهم من التراث والأدب الشعبي لأية أمة تتعرف بها وبواسطتها على نفسية تلك الأمة وخصائصها وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها وضروب حياتها من أجل ذلك كله كان لا بد لأية أمة تريد اللحاق بركب الحضارة الإنسانية والاسهام فيه من الرجوع إلى تراثها، تعيد النظر فيه وتستجلي جوانب الخير فيه"[1].

بفهم من هذا التعريف الثاني التركيز على وظيفة الأمثال الشعبية باعتبارها رمزا للأمة المتحضرة.

وفي دراسة أخرى لعبد الحميد بورايو عرض فيها ضروب المثل الشعبي الجزائري انطلاقا من تعريفه في كتب التراث العربي إلى بيان طبيعته التي يكتشف منها بعض خصائص المثل "للمثل مورد ومضرب، يقصد بالأول الموقف الذي صدر عنه أول مرة قيل فيها، والثاني السياق الذي أعيد انتاجه من خلاله. لهذا وجدنا لعدد من الأمثال قصصا تفسر أصل الوضع، غير أن أغلب الأمثال فقدت مثل هذا الأصل بسبب طبيعة التداول الشفوي، غير أنها ظلت حية ومتداولة"[2].

[1]–بولرباح عثماني: المصدر السابق، ص 84.

[2]–عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، ص 59.

بكلّ سهولة نكتشف ميزة للمثل وهي في القالب من حيث المورد والمضرب لكن الأصل فيه هو التشبيه وأيضا صفة الاستمرارية.

كما ناقش عبد الحميد بورايو في الأخير بعض القضايا المتعلقة بالمثل نحو تحليل المصنفات في الجزائر وتنطق الأمثال الشعبية من أهم خاصية لها هي "الايجاز: فهي قليلة اللفظ كثيرة المعاني وهي تحتوي على نمط من الأخلاق وعلى فلسفة بل على فن الحياة، فإنها تعبر عما تكنه الشعوب في أعماق أنفسهم"[1].

وبهذا التحديد المقارن نرى أن الأمثال الشعبية تضارع بلاغة خاصة الايجاز وهي تعبير عن الحالة النفسية للشعوب من واقعهم العملي للحياة وتعكس أخلاقهم.

وتفسر خاصة للإيجاز من حيث الجمل القصيرة أو القول الموجز وكذلك ما تتفه نصوص الأمثال من تصوير بلاغي، فالعلاقة بين الأمثال الشعبية والبلاغة متلازمة يكون نص الخفي دليلا على المعنى الظاهري لكن في المثل يعتمد على المشابهة بين المعنين.

أما رابح العوبي فيثير إشكالية المصطلح بتسمية المثل الشعبي بالمثل العامي رغم وضوح استراتيجية المصطلح في الأدب الشعبي في الأبحاث الأكاديمية والتوظيف الأكثر شيوعا وانتشارا عند الدارسين في العالم المعاصر. والسؤال المطروح هو: كيف نفسر هذه القصدية في المصطلح؟

[1]–قادة بوتارن: ترجمة: عبد الرحمان حاج صالح: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2013م، ص4.

عنوان الدراسة: المثل واللغز العاميان وفي الشرح والاستشهاد يتحدث عن المثل واللغز الشعبيان. جاء في النص الأول بعنوان المثل العمي الذي قدمه هذا التعريف "المثل ضرب من ضروب التعبير الموجز المرتبط بحالة أو حادثة معينة أو لا يرتبط بها، ويطلق في موقف ما من طريق المشابهة الناتجة عن التجربة، على الألسنة التي تتداوله، ويكسب لهذه الصفة التقليدية التصويرية أو التجريدية، وبالتالي يعكس طريقة التفكير وصيغة التعبير ونمط سلوك أو عادة لفرد أو جماعة"[1].

وأضاف رابح العوبي صفة الشيوع والقبول للمثل الشعبي وتلك الصفة نكتشفها في الحياة العادية وأيضا بتوظيفها في الحياة العلمية.

والباحث قد درس المثل من حيث المفهوم والنشأة وصعوبة معرفة قائل وموضوعاته وأهم خصائصه الشكلية والمضمونية بطريقة تطبيقية.

والمثل الشعبي الجزائري عند محمد عيلان* يعتبر "من أهم الأحباس الأدبية وأكثرها شيوعا وذيوعا بين عامة الناس على اختلاف مستوياتهم ومناحي حياتهم، لما يتضمنه من تجارب وقيم ومواقف، يلجأ إليه الإنسان حين تتعقد أمامه الأمور وننشعب السبل، ويكون في حاجة إلى مواساة نفسه وتعليل المواقف عليه، فيلجأ إلى موروث اجداد متمثلا له ومعزيا نفسه، وراكنا إلى ما تزود به من ثقافة فيحث بالراحة والطمأنينة، ويسلك مسلك من سبقوه

[1]–رابح العوبي: المثل واللغز العاميان، جامعة عنابة، ط1، 2005، ص1.

* لا يفهم عدم توظيف هذا المصطلح في ألف مثل ومثل الكتب ونذكر مثلا: الأمثال العامية لأحمد تيمور، ومن الأمثال العامية المصرية لشرف الدين بن أسد.

في المواقف المشابهة راضيا أو ساخطا، أو متتبعا لسبل معينة عبر عنها المثل، مشيرا إلى طريقة الخلاص منها أو الحكم عليها"[1].

هذا التعريف فيه تركيز على أسباب اللجوء إلى المثل بحكم الرابط بين الماضي والحاضر، ويمكن إضافة مواطن أخرى لتحدد المثل الشعبي الجزائري كقصية التناص في الآداب النثرية أو الشعرية وأيضا في الخطاب الإشهاري*.

ونذكر ملاحظة حول دراسة الموسومة بالأدب الشعبي الدرس والتطبيق لأحمد زغب أنه لما وصل إلى مبحث المثل الشعبي* فقد أوجز في الحديث عن ماهيته ونشاته ووظائفه، حيث أشار إلى صعوبة تعريف المثل الشعبي، وهناك غموض في نشأته، هذه القضايا بينها بوجه عم من كتاب أشكال التعبير في الأدب الشعبي لنبيلة إبراهيم، وقد أورد ذلك منذ بداية المبحث "من الصعب تعريف المثل الشعبي تعريفا دقيقا، ومن خلال التعريفات الوردة في كتاب نبيلة إبراهيم... يمكنه استنتاج أن المثل قدم وجيز يعبر عن خلاصة تجربة، مصدره كامل الطبقات الشعبية يتميز بحسن الكناية وجودة التشبيه له طابع تعليمي ويرقى على لغة التواصل العادي"[2].

---

[1]–محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري: ص87.

* لاحظت وجود لافتة إشهارية على سيارة تابعة لجمعية خيرية مكتوب عليها هذا المثل القديم "امْنينْ طَابتْ تَتْكَلْ" عبارة قصيرة لكنها ذات رمزية مكثفة فهي تدل مثلا على التعاون في الخير.

* الإطار النظري الذي قدمه يتألف تقريبا من ثلاثة صفحات (من ص 88 إلى ص 91).

[2]–أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، ص88.

بالفعل هناك إشكالية في تعريف المثل الشعبي لاختلاف منطلقات الدارسين، لكن هناك بعض الخصائص المشتركة في مفهوم المثل الشعبي وفي سهولة نكتشف تجليات ماهيته اللغوية وخصائصه ووظائفه التي تتضمنها التعاريف.

والتعريف السابق ينطبق عليه هذا الحكم وحبذا لو قدم لنا الباحث نماذج تطبيقية تماشيا وعنوان الدراسة.

إذا كان المثل الشعبي درس ضمن الاشكال الشعبية الأخرى بصورة غير مستقلة، فهناك دراسات مستقلة اهتمت به دراسة وجها.

نظر محمد عيلان في دراسة مستقلة للأمثال الشعبية نظرة أدبية فهي "شكل من أشكال الأدب لها جاذبية هامة. استمدها من تراكيبها ومعانيها، وطريقة إيحائها وإشاراتها إلى الواقف بصورة لا تتوفر في الأشكال الأدبية الأخرى، كما لها من قوة الحجة، ولدقة معانيها وإصابتها من جهة أخرى، ثم لما تبعه في النفس من متعة عندما يدرك المتلقي الحقيقة مما كان غامضا عنده"[1].

إنّ نية المثل من الناحية النحوية والبلاغية جعلته يخلق التميز بين الأشكال الأخرى، فكانت خصائصه الشكلية والمضمونية تساهم في تجلي الإبداع والامتاع.

[1]–محمد عيلان: معالم محوية وأسلوبية في الأمثال الشعبية الجزائرية مع ملحق ب: 300 مثل شعبي جزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، 2013م، ص 7.

ولا ريب أن كثرة وتنوع الأمثال الشعبية سمح بتصنيفها وفق عدة مستويات وأيضا معالجتها بآليات مختلفة، وهذا ما حصل في وفرة الدراسات حولها، ولا يزال نص المثل الشعبي مفتوح للدراسة والاكتشاف.

لقد سيطر التحليل اللغزي البلاغي في هذه الدراسة، إذ أورد محمد عبلان 310 مثل شعبي وظفت في الجانب التطبيقي.

ويدل هذا العدد على غزارة الأشكال الشعبية الجزائرية فكانت معلما لتفكيك مكوناتها وفهمها واستثمارها في خدمة الفكر الإنساني المعاصر.

وبنفس التركيبة التي تهدف إلى دراسة دوال المثل في فضاءه يصرح محمد سعيدي "لقد صنعنا من هذه الأجناس البلاغية محطات أساسية أردنا من خلالها اقتحام الفضاءات النصية الداخلية لنصوص الأمثال الشعبية ومساءلة ما تحتويه من قيد دلالية من جهة، ومن جهة أخرى معرفة ما تزخر به بنيتها من عناصر دالة"[1].

بعد هذا التحديد المنهجي يوضح نظرته إلى المثل انطلاقا من البنية الإيقاعية والتي تتجلى بتحليل العناصر البلاغية الواردة في نصه، حيث "يعد المثل الشعبي خطابا إيقاعيا بالدرجة الأولى وقد أكسبته هذه الإيقاعية الشعرية التي قام بنيانه على حركيتها من جهة ومن جهة أخرى ما زاد في قوة هذه الإيقاعية تلك البنية البلاغية المتعدد ومتنوعة الروافد من تضاد ومقابلة وتوازن وسجع وجناس وتكرار وتشبيه. إن البنية الإيقاعية المحركة

[1]–محمد سعيدي، التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص 5.

لنصوص متنا خلقت موسيقى خاصة ومميزة سواء على مستوى التلقي أي لدى متلقي القول حيث تستسلم حواسها لتلك اللذة التي قد يحدثها النص"[1].

أراد محمد سعيدي التركيز على الجانب الإيقاعي للمثل الشعبي لأنه يشعر المتلقي باللذة والاستجابة وقد عرض مجموعة من النصوص مرتبة ترتيبا ألف بائيا بالتحليل الايقاعي مستعينا بأشكال وجداول توضيحية، ونختار مثالا عن علاقة التضاد "ليعيش بالقوة ليموت بالضعف"

فبين العيش بالقوة والموت بالضعف علاقة تضادية انفعالية ظهرت بشكل جلي على المستوى اللغوي والدلالي الايحائي"[2].

والحقيقة أن ظاهرة التضاد والتقابل واردة في نص المثل الشعبي الجزائري لأنه كما يقال بالأضداد تتميز الأشياء، وتكشف عن عمق الفكرة، ثم انه حلل الأمثال الشعبية باستخراج التشبيه والكناية والاستعارة مبينا أثر تلك الصور في تجلي الإيقاع والدلالة في بنية النص المثل الشعبي وإن ذلك يعود بفضل الاستثمار والتفعيل المعرفي والمنهجي لبعض الأجناس البلاغية سواء ما ينتمي منها إلى علم البديع أو ما ينتمي منها إلى علم البيان... فكانت لهذه الأجناس البلاغية وما تزخر به من أدوات وإجراءات مادة خصبة ساعدتنا على مساءلة النص الشعبي مساءلة إيقاعية والدلالية... وبالتالي إبراز بعض معالمه الخاصة"[3].

نستنتج أن الدراسة البلاغية للمثل الشعبي مؤشر العنصر الايقاعي فيه.

---

[1]–محمد سعيدي، التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ص 5–6.

[2]–محمد سعيدي، المصدر نفسه، ص36.

[3]محمد سعيدي، التشاكل الإيقاعي والدلالي في نص المثل الشعبي الجزائري، ص 91.

ونعلم أن من خصائص البلاغة الإيجاز، فيكون ربما هذا تبرير آخر لتميز المثل بالإيجاز.

وفي نفس الاتجاه العام في تحليل الأمثال الشعبية الجزائرية بإجراء تطبيقي تناول عبد الملك مرتاض بطريقة اللسانيات التداولية الكثير من الأمثال الزراعية والاقتصادية، فتحدث عن مضمونها وعلاقتها بالبناء الاجتماعي والتعبير المنزلي والادخار، ثم انتقل إلى كشف الحيز والزمان فيها، ونها فضلنا أن نسجل موقفه في فلسفة الزمن "نلاحظ أن المبدع الشعبي يتعامل مع الزمان بطرق مختلفة، وبمفاهيم فلسفية متنوعة جدا، بحيث في كل مثل فيه علاقة بالزمنية نجد ضربا من التعامل قد يختلف هذا التعامل مع الزمن في مثل آخر"[1].

يتجلى لنا في هذا النص وجود علاقة بين المثل والزمن وهي متفاوتة بين الأشكال الشعبية هذا من جهة والجهة الأخرى اعتبار هائل المثل "مبد"

فالمثل الشعبي إبداع شعبي ويقوم على فلسفة الزمن والذي تعتبره من مكونات دراسة أنواع الأمثال:

ومن باب التوصيف ذيلت هذه الدراسة المفيدة ب 150 مثل ومعجم خاص بالألفاظ الزراعية الاقتصادية التقنية، وكذا 19 مادة وفكرة تصنيف الأمثال الشعبية هي فكرة عبقرية سواء في الملاحق أو الدراسة أو على شكل ديوان فهي تنم عن وعي علمي بأهمية الجمع حرصنا على ثقافتنا الوطنية "ومن هنا فإن ضياع أي شيء من الإبداع الشفوي الوطني إنما هو ضياع لبنة او ركيزة قد تكون مهمة جدا في ثقافتنا الوطنية، إذن فإن وضع هذه المادة

[1]–عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، العاصمة، 2007م/ ص 73.

التي تتجاوز ألفي مثل وقول مأثور بين أيدي القارئ الخاص والعام إلى جانب ما سبقها إنما يمكن أن يوصل أولا أساس وأخيرا إلى تحقيق سفر شامل جامع كامل لاحقا للمثل الشعبي الجزائري"[1].

فعندما تتأمل في ألفي مثل وقول مأثور ندرك ما يقوم به الدارسين من رسائل وأهمها تدوين المادة الشعبية خوفا من الضياع، فتصبح متاحة للمتلقي بكل أصنافه.

والمثل الشعبي الجزائري لقي اهتماما ملحوظا في الجمع والتصنيف سواء على شكل مصنفات أو ملاحق* من قبل الدارسين وبقراءة الأرقام الواردة في الحاشية نؤكد على انتشار المثل الجزائري وغزارته في مختلف المناطق الجزائرية.

وسايرت الدراسات قراءة المثل وقضاياه نظريا وتطبيقا أو هما معا، كما توقفنا عند البعض منها في بيان نظرة الدارسين للمثل، ونعتقد أننا يمكن أن نساهم في تقديم هذا التعريف للمثل: خطاب متعدد الأوجه يمثل حقوق الجماعة وتحكمه رغم ايجازه خصائصه التشكيلية والمضمونية والملازمة لوظائفه العديدة.

---

[1]–العربي دحو: أمثال وأقوال مأثورة شعبية جزائرية، جمع وترتيب وتقديم، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007م، ص 05.

* نذكر على سبيل التمثيل:

- ملحق عبد الملك مرتاض 150 مثل.
- ملحق محمد عيلان 310 مثل.
- مصنف ابن شنب اشتمل على 3127 مثل.
- مصنف عبد الحميد بن هدوقة 641 مثل.
- مصنف قادة بوتارن 1010 مثل.
- مصنف عز الدين جلاوجي 327 مثل.
- مصنف رابح خدوسي (موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية 3000 مثل).
- أمثال شعبية في أدرار، سرقمة عاشور: 800 مثل.

ونذكر أن الدراسات العلمية الجامعية ساهمت في دراسة أنساق المثل الشعبي الجزائري، ولولاها لخسرنا تقدما في دراسة المواد الشعبية وبقراءة أولية لمجموعة من الدراسات يتبين لنا تنوع عتبات عناوينها.

الأمثال الشعبية الجزائرية بين التأثر والتأثير دراسة تناصية دلالية.

مفهوم التقابل طبيعة الثقافة المأثور الشعبي دراسة تحليلية أنثروبولوجية لمدونة من الأمثال والألغاز الجزائرية.

تداولية الخطاب في الأمثال النبوية صحيح البخاري أنموذجا.

سيميائية الأمثال في الخطاب القرآني.

صورة الإنسان في الأمثال الشعبية منطقة برج بوعريريج أنموذجا.

بناء مما سبق نستخلص وجود اختلاف بين الدارسين أي تحديد مفهوم المثل الشعبي، فهناك من ينطق من التعريف اللغوي والخصائص وآخر ينطلق من وظائفه وأبعاده أو ينطلق من التجاه العام للمثل وغيرها من المنطلقات والتوصيفات والقضايا المرتبطة بالمثل. وهذا الاختلاف في المفاهيم لم يؤثر عموما على وجود تشابه في تحديد خصائصه ووظائفه.

وقد استقطب المثل اهتمام الباحثين والدارسين جمعا وتصنيفا ودراسة في مختلف المناطق الجغرافية الجزائرية، وهذا ما يؤكد على غزارته وانتشاره، فكانت نصوصه محل تمحيص وقراءة لقضاياه، وأيضا استجابة للمناهج الحديثة وأضف إلى هذا توظيفه في قوالب

أدبية أخرى كالرواية والمسرح. "يبدو رصيد المثل من الأنواع الشعبية الأخرى أكبر في الروايات، لأن طبيعته مركزة لا تحتاج إلى حيز واسع"[1].

فالمثل الشعبي الجزائري هو بمثابة الاحداثية الكاشفة عن ثقافة الشعب الجزائري في مختلف المناطق، وهو ما اشتغلت عليه الدراسات الأدبية والنقدية الجزائرية الحديثة كمظهر علمي متجدد.

وعندما نقرأ كتاب منطلقات التفكير في الأدب الشعبي للتلي بن الشيخ نجد شرح منطق المثل الشعبي الجزائري بداية بتوضيح علاقته بالقصص والحكاية والحكمة وتحديد مجاله الأكثر شيوعا، ثم حدد لنا خاصية التناقض الظاهري، أو اللفظي في الأمثال الشعبية تتماشى ومنطلقات الأمثال في التعبير، ذلك أن المثل رصد رصدا لقضية ذات موضوع ووضع اجتماعي محدد، ومن هنا يتضح أن التناقض في الأمثال إنما يعبر عن حالات التناقض في العلاقات الاجتماعية المعقدة"[2].

لا يقصد من خاصية التناقض الواردة في النص بانها غير معقولة، بل هناك أمثال متعددة تشمل على موضوع واحد، وتحمل الجانب السلبي والجانب الإيجابي خاصة في القضايا الاجتماعية. ولا عجب في ذلك فإن المثل الشعبي يكشف عن ثقافة عقلية شعب

[1]–عبد الحميد يوسماحة/ الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص 103.

[2]–التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص، 157، 158.

ما بكل ما يحمله من مظاهر، ولا ينظر إلى المثل الشعبي نظرة سطحية لأنه: "دقيق في التعبير والنفاذ إلى الحالات النفسية الكامنة وراء السلوك، فعبر عنها بطريقة جيدة"[1].

إذن فالتلي بن الشيخ ركز هذا الاتجاه في المثل الشعبي منطلقا من السلوك الذي يصدر عن الأفراد في الحياة واستدل على هذا بدراسة عينة من الأمثال الشعبية حسب الموضوعات وهي:

الزواج في الأمثال الشعبية.

الحرية في الأمثال الشعبية.

النفاق الاجتماعي في الأمثال الشعبية.

الحظ في الأمثال الشعبية.

التربية في الأمثال الشعبية.

واللافت للنظر أن التلي بن الشيخ كرر موقفه من المثل الشعبي بعدم الحكم عليه بالسلب أو الإيجاب، لأنه يتعارض مع منطلقاته خصوصا في نقد الظواهر الاجتماعية "فإن المثل يتوجه إلى السلوك الإنساني، وهو لا يطرح قضية خير أو شر، أو انتصار، أو هزيمة، وإنما يضع الإنسان أمام عبرة وعظة، وعلى الإنسان أن يختار ما يشاء، ومن هنا كان –في تقديرنا–وصف الأمثال الشعبية بالسلب أو الإيجاب مناقضا لطبيعة المثل الشعبي ومنهجه في نقد الظواهر السلوكية"[2].

[1]–التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص 159.

[2]–التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، الجزائر، ص 186.

ونعتقد أن المثل الشعبي يحمل جانبا إيجابيا سلبيا فهو نقد للحياة انطلاقا من التجربة مثل قولنا:

الخير مَرَا والشّر مَرَا

فالواقع يؤكد وجود صفات إيجابية في المرأة وصفات سلبية أو هما معا.

فالتجربة في القضايا الشعبية هي "أساس العلم الشعبي والحديث، ذلك إذا فهمناها فهما واسعا، ولكن هذه التجربة قد تكون اجتماعية، فتبدو لنا في العرف أو المصطلح الشعبي سواء في السلوك الاجتماعي أو العادات أو القانون الشعبي"[1].

والأمثال الشعبية لا تحكمها التجربة الواقعية فقط فهي تستند إلى الدين الإسلامي، لذا تعددت وظائفها خاصة الوظيفة التعليمية.

وتنظر أمينة فزازي للمثل الشعبي بأنه "قول شعبي مأثور يمثل خلاصة تجارب حياتية ومحصلة خبرات إنسانية (شعبية فردية أو اجتماعية)، يتميز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وجودة الكتابة، وهو كالعلة ذات الوجهين، وجه يشمل على معنى ظاهر وآخر يمثل معنى خفيا هو المعنى المراد والمقصود، وجه يحيل على الحادثة الأولى التي قيل فيها المثل الأول مرة (المحدد)، وآخر يحيل الحادثة المشابهة للأولى، والتي يعاد فيها ضرب ذلك المثل (المضرب)"[2].

[1]–أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، ص 186.

[2]–أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشعبية، التراث الفلكلور الحكاية الشعبية دار الكتاب (الحديث) القاهرة، مصر، ط1، 2010، ص.

يشتمل هذا التعريف الاصطلاحي على عدة خصائص للمثل، فالإضافة إلى خاصتي التجربة أو الكثيرة، والمورد والمضرب التي اكتشفناها سابقا نلاحظ حضور كلمة القول والتي نستطيع اعتبارها خطاب، وأيضا كلمة الشعبية أي: تميزه بالطابع الشعبي، ومن الناحية الشكلية تدل عبارة (إيجاز اللفظ) وهي خاصية عامة للمثل الشعبي.

وبالنسبة للتشبيه الوارد في النص فهو أيضا يشبه الكناية التي تدل على معنيين، المعنى الظاهري غير مقصود والمعنى الخفي هو المقصود. ولو أردنا المقارنة بين الاهتمام الجزائري والاهتمام العربي في دراسة المثل الشعبي نكتشف وجود خط مشترك في جمع ودراسة وتصنيف حسب الطابع الجغرافي، ولا ضير أن نستحضر بعض الدراسات العربية للوقوف عل هذا المصطلح الشعبي، فكانت المتخصصة في الأدب الشعبي نبيلة إبراهيم تشخص صعوبات المثل نتيجة عدم معرفة قائله، وحتى الزمان والمكان لا نعرفها. فالمثل عندها لون تصويري "فإننا نلاحظ أن المثل الشعبي كثيرا ما يحاول تجسيد الفكرة من خلال الصورة"[1].

إن الامثال الشعبية حاملة لمضامين تتضح أكثر من خلال الصورة، فالموقف هنا بلاغي في فهم الأمثال الشعبية عن طريق الفكرة هذه الأخيرة يركز عليها ظلال حرب في تعريفه للمثل "شكل من أشكال الأدب الشعبي، إنه فكرة وطريقة تفكير غي الآن نفسه، لأنه

[1]–نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما نؤمن به من معتقدات"[1].

نسجل من هذا التعريف بعض خصائص المثل وهي:

- الفكرة وطريقة التفكير.
- الطابع الجماعي.
- التجربة.
- الموقف.

وفي نفس السياق يؤكد عبد الحميد الحُسَامي بأن المثل خطاب مكثف موجز، يختزل تجربة مجتمع ما، يضرب في موقف معين، وليتم تداوله بصيغته الأولى ليعبر عن التجارب المماثلة"[2]

نكتشف في التعريف التعبير الموجز والموقف والتداول والتجارب وتلك عناصر تخص المثل وأما دوره فهو: "تربوي وتعليمي وتثقيفي ل يستهان به، وهو يغطي حياة الانسان في أسرته ومجتمعه ومعتقداته فتهديه إلى الطريق النسب، وتحثه على البعد عن المساوء والمهالك"[3].

---

[1]–طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 142.

[2]– عبد الحميد الخشامي: النقد السياسي في المثل الشعبي دراسة في ضوء النقد الثقافي، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2013م 2014م، ص 25، 26.

[3]عبد الحميد الخسامي: المرجع نفسه، ص 152.

وسقنا هذه التعاريف العربية دون مناقشة قصد أخذ صورة شاملة عن خصائص المثل الشعبي وهي تقريبا متشابهة إلا أن طريقة بناء المفهوم مختلفة، وهذه مجرد مقارنة بسيطة وإنما قد بينا اشكالية مصطلح المثل من المفهوم، واستخلصنا الخصائص منه.

وهناك إشكالية أخرى مرتبطة بالتصنيف وفيها تباين أيضا بين الدارسين دون أن ننسى دور المستشرقين في جمع الموارد الشعبية ومنها المثل الشعبي*هادف بدليل تعدد أبعاده ووظائفه

وأما محم المرزوقي فإنه يفضل تسميتها بالأمثال العامية وهي "عبارة عن حكم جمعت فيه تعابير تمتاز بالإيجاز والبلاغة والفوق، وهي تدخل في جميع مظاهر الحياة"[1].

–نكتشف في هذا التعريف التداخل بين المثل والحكمة والإيجاز، والتفسير عن مظاهر الحياة.

الألغاز الشعبية:

اللغز الشعبي من الأشكال الشعبية القديمة له مرجعية دينية في تاريخ القصص القرآن حيث وظف في قصة النبي سليمان عليه السلام مع ملكة سبأ، وله أيضا علاقة مع أشكال شعبية أخرى كالأسطورة "اللغز شكل أدبي قديم قدم الأسطورة والحكاية الخرافية كما أنه كان يساويهما في الانتشار"[2].

*ينظر مثلا: اهتمام المستشرقين بالأمثال المصرية، "فنون الأدب الشعبي" لأحمد رشدي صالح، ص 27.

[1]–محمد المرزوقي: الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر في تونس، 1967، ص 33.

[2]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 154.

وبالتالي يكون اللغز له ارتباط بالإنسان منذ القدم، ويتميز بصيغة مسألة يكشف عنها بحل، والهدف منها قياس ذكاء أو غباء الإنسان، وأيضا خلق الجو الترفيهي.

فهل تطرقت الدراسات الجزائرية الحديثة لهذا الشكل الشعبي؟ وكيف نقيسه في عصر العولمة؟

بالتأكيد فإن الدراسات الجزائرية لم تهمل هذا الشكل العقلي نظريا أو تطبيقيا، وقد قدمه رابح العوبي بهذا التعريف "اللغز هو تعمية الكلام على السامع بغرض اختبار ذكائه في معرفة الشيء المسؤول عنه بواسطة صفاته البعيدة أو القريبة، المستعارة أو الحقيقية، من طريق الترابط أو المقارنة بين أوجه الشبه والاختلاف"[1].

اللّغز الشعبي نص يتضمن سؤال أو عدة أسئلة تطرح على المتلقي قصد إيجاد الحل بواسطة قرائن، وغالبا ما يخاطب العقل ويكون بقالبين شعري أو نثري.

درس رابح العوبي في الشق التطبيقي نماذج من نصوص للألغاز الشعبية مكتشفا سماتها.

وقد قسمها إلى ثمانية مواضيع:

1-ألغاز في الإنسان.

2-ألغاز في أعضاء الإنسان.

3-ألغاز في الآلات والأشياء المستعملة في حاجات الإنسان.

4-ألغاز في الحيوان ونتائجه.

[1]- رابح العوبي: المثل واللغز العاميان، ص 55.

5-ألغاز في النبات وأزهاره وثماره.

6-ألغاز في الأجرام السماوية.

7-ألغاز دينية.

8-ألغاز في متفرقات.

قمنا بتلخيص هذه العناوين دون التطرق إلى السؤال والجواب "ونحن من خلال تتبعنا للألغاز توصلنا إلى انتقاء "مائة لغز ولغز في ثمانية محاور، تتسم لغتها بالجزالة والقوة وأحيانا بالحوشية الدالة على آثار البادية، كما يدل بعضها على آثار الحاضرة من حيث المضمون والشكل"[1].

تدل هذه النتيجة على الخصائص اللغوية للألغاز الشعبية والتي تتصل بمظاهر البدو والحضر.

يبد أن هناك خصائص أخرى تستنبط من الجانب الشكلي والمضموني والمنهجي لنص اللغز الشعبي، وألفينا ذلك في مبحث لمحمد سعيدي، وقد أعطى مقدمة تعريفية لمفهوم اللغز لغة واصطلاحا، ثم مميزاته ونشأته وأخيرا الدراسة البنائية لمجموعة من الألغاز الشعبية الجزائرية.

[1]- رابح العوبي: المصدر السابق، ص57.

ففي البداية يقول "أن اللغز الشعبي جنس أدبي قائم بذاته له أصوله ومقوماته الفنية واللغوية والبلاغية فهو يعتبر من الأشكال التعبيرية الشعبية الأكثر رواجا وشيوعا كالمثل والنكتة"[1].

عندما نجزأ هذا التعريف إلى قسمين:

الأول اعتبار اللغز الشعبي شكل أدبي له خصائصه التي تحدده.

والثاني يشبه اللغز المثل والنكتة في الشيوع والرواج، ففي القسم الثاني لا نوافق محمد سعيدي –حسب وجهة نظرنا– في وجود هذا التشابه، إذ نعتقد أن الأمثال الشعبية أكثر انتشار ووجودا من الألغاز الشعبية سواء قديما أو حديثا بحكم المصنفات، وأيضا في الحياة المعاصرة انكمش الاهتمام بالألغاز الشعبية بسبب العولمة، والتي من مظاهرها تطور وسائل الاتصال والتكنولوجيا، فأصبحت هناك ألعاب عقلية في الهواتف النقالة، وجداول ترفيهية في الجرائد والمجلات، ونقص التجمع الأسري والجماعي، هذه العوامل وغيرها قد أثرت نسبيا في شيوع اللغز الشعبي، وما نجده إلا قليل في بعض البرامج التليفزيونية وخاصة في المناسبات وكذا البحوث العلمية، بينما المثل الشعبي يوظف بغزارة في التداول الشعبي قصد الإقناع والتوجيه والانتصار وكذا كثرة المصنفات في المثل الشعبي قديما وحديثا، وتفاعله مع فنون أدبية أخرى، وأيضا غزارة وجوده في الدراسات العلمية، رغم اقتران اللغز بأشكال شعبية وأدبية، ويظل هذا الفرق بين الشكلين نسبيا.

وبالنسبة لمميزات اللغز الشعبي يضيف محمد السعيدي خصائص أخرى هي:

[1]– محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 97.

الجمل القصيرة والسجع والجناس والموسيقى والإيقاع الداخلي الخفيف والسريع والتلاعب الصوتي ويكون نص اللغز به قالب شعري كما يكون نثرا*.

وأما من الناحية المنهجية فهو يقوم على نص المقدمة ونص السؤال ونص الجواب.

وهذه المنهجية تختلف عن منهجية المثل الشعبي وتقريبا بنفس الخصائص تحدد أمينة فزازي في هذا السياق الخصائص الأسلوبية للغز الشعبي، فهو يتميز "بقصر العبارة وإيجاز اللفظ وتركيز المعنى وإصابته وجمال التعبير وحسن التشبيه وغلبة السجع والجناس والإيقاع الداخلي للأصوات والانسجام"[1].

يتضح من خلال التعاريف المقدمة سيطرة الإيجاز والسجع والموسيقى في تحديد سمات اللغز الشعبي، وإن كان السجع مؤشرا للموسيقى وموطنه هو النثر، لذا نجد محمد المرزوقي يعرف الألغاز بأنها "الكلمات المسجوعة أو المنظومة التي تلقى في المجالس العامة والخاصة في قالب أسئلة يختبر بها الناس ذكاء بعضهم بعضا، والقاعدة فيها أن يورد اللغز في شبه سؤال منظوم أو مسجوع عن شيء تذكر صفاته البعيدة أو القريبة، ومن تلك الصفات يستطيع المسؤول بإعمال شيء من الفكر الاهتداء إلى موضوع السؤال"[2].

إن اللغز الشعبي نص له بنيته التي تميزه عن بقية الأشكال الشعبية. وقد حظي بالدراسة، وقد عرض عبد ملك مرتاض بشكل مستفيض الألغاز الشعبية لمنطقة الغرب الجزائري، حيث استعان بعدة مناهج في تحليلها.

---

* ينظر محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 48.

[1]– أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 131.

[2]– محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس، ص 42.

وأثناء حديثه عن قيمتها الحضارية يركز على وظيفتها "فحتما يفترض أنه يكون لكل لغز هدف أي أنه للغز الشعبي أو المتمثلة في ربط الصلات الاجتماعية بين الأفراد والجماعات بتجمعهم في مكان معين وزمان معين، وتطارح هذه الألفاظ الشعبية حول موضوعات مختلفة: تتصل بالطبيعة والإنسان والحيوان بوجه عام"[1]، إن اللغز يتجاوز البعد الاجتماعي إلى البعد النفسي والثقافي والترفيهي والتربوي والتوجيهي والتاريخي، وبالتالي له جملة من الوظائف والأبعاد.

أما الخصائص الأسلوبية "أن معظم الألغاز تعتمد على الأسجاع والجمل القصيرة الخفيفة، ومثل هذه الصفات لها التداول بين الناس بسهولة فيحفظونها ويروونها ويشيعونها بين المتلقين"[2].

وزيادة على تلك الخصائص، نجد ضربا من الألغاز التي تترك قرينة دالة عليها، وعلى سبيل التمثيل إذا قلنا "يبدأ بالنون" يلزم أن يكون الحل هو كلمة تبدأ بحرف النون، وهكذا*.

واعتبره طلال حرب "لغة العارفين والحكماء، يختارون من الشيء صفاته الأبعد، أو التي تثير شيئا من الالتباس لتكوين لغزهم، ثم يطرحونه على الآخرين بهدف امتحانهم"[3].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: الألغاز الشعبية الجزائرية، تحليل لمجموعة من الألغاز الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007م، ص 21.

[2]– عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية وقيمتها الحضرية، مجلة الثقافة تصدرها وزارة الإسلام والثقافة بالجزائر، ع55، فبراير 1980م، ص 46.

*هذا الضرب من الألغاز يسمى اللغز اللفظي.

[3]– طلال حرب: أولية النص، ص 154.

من التعريفين السابقين نكتشف طريقة اللغز الشعبي، والهدف من وراءه.

وكبقية الأجناس الشعبية عملت الدراسات الجزائرية الحديثة على جمع وتصنيف ودراسة الألغاز الشعبية، ونستشهد بدراسة للباحث كمال بن عمر بعنوان الألغاز الشعبية في منطقة وادي سوف حيث جمع 430 لغزا شعبيا.

وأيضا دراسة أخرى بعنوان الألغاز الشعبية في دراسة إحصائية تحليلية في مدنية قسنطينة للباحثة رتيبة حميود والتي جمعت 138 لغزا شعبيا.

بوجه عام نقول أن الألغاز الشعبية شكل أدبي قديم، لازم التطور الفكري للإنسان، ولها مرجعية دينية، وقد تداخلت مع أشكال شعبية أخرى، ولقيت اهتماما من قبل الدارسين جمعا وتصنيفا وقراءة ومقارنة، إلا أننا نعتقد هناك تأثيرات العولمة على استخدامها في التجمعات الأسرية، والحياة العامة.

السيرة الشعبية والمغازي:

السيرة الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبي لها وجود منذ القدم، ومشهورات السير الشعبية العربية وهي سبع سير:

1-السيرة الهلالية. 2-سيرة الزير سالم.3-سيرة عنترة بن شداد.4-سيرة سيف الدين بن ذي يزن.5-سيرة الأميرة ذات الهمة.6-سيرة السلطان الظاهر بيبرس.7-سيرة الأمير حمزة البهلون.

وفي الجهاز المفاهيمي للسيرة يقول عبد الحميد بورايو في موقف الرد "السيرة هي عبارة عن روايات ملحمية كتلك الملاحم الموجودة عند جميع شعوب العالم، فيها جانب

كبير من الخيال، وترتكز على بعض الوقائع التاريخية وبعض الأسماء، في نفس الوقت نلاحظ تكيف هذه السيرة مع ظروف المجتمع الجزائري، مثلا: ذياب الهلالي في السيرة الرقية هو من قبيلة صغيرة مشرقية."[1].

ويفهم من هذا التعريف تمحور السيرة حول الجانب التاريخي وبعض الأسماء والنزوع الخيالي.

وتقدم أمينة فزازي تعريفا اصطلاحيا للسيرة الشعبية من الناحية الشكلية والمميزات الخاصة بها قائلة: "فهي القصة المتعلقة بحياة شخصية من الشخصيات أو جماعة من الجماعات أو شعب من الشعوب، وعادة ما تكون تلك الشخصية أو تلك الجماعة ممن أقر التاريخ وجوده وعرفت به الكتب التاريخية."[2].

وبالنسبة إلى نشأة السيرة الشعبية فنعود إلى النظام السياسي الاجتماعي الذي يعتمد على القبيلة، وفي هذا يقول عبد الحميد بورايو "ينتمي أدب السيرة الشعبية إلى ما يسمى بأدب البطولة، وتعود نشأته إلى فترة ظهور النظام الاجتماعي القبلي، عندما ظهر البطل الإنسان، بعدما أفسحت له آلهة الأساطير حيزا لممارسة العقل البطولي، فحقق بذلك البطولة الملحمية التي عبرت عن موقف تمل بالحياة، وإرادة لا تقهر في تغيير شروط الوجود

---

[1] عبد الحميد بورايو: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، الملتقى الوطني 2002، ص 249.

[2] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 107.

البشري، ونقلت الحياة البشرية من طور إلى طور، ظلت هذه البطولة مجسدة من خلال الملاحم وأدب السير الذي تنتمي إليه سيرنا الشعبية."[1].

ونصل إلى تحديد أهم مميزات السيرة الشعبية:

1-شكل السيرة الشعبية هو القصة الشعبية الطويلة أو الرواية الطويلة فهي تتميز بالطول.

2-الاعتماد على الشخصيات المتنوعة خاصة الشخصية الرئيسية أو البطل والتي تسمى السيرة باسمه، والتوكيز على البعد بين الزمان والمكان.

3-الشفوية والشعبية.

وأما المغازي فهي لون من ألوان السير الشعبية العربية، تعود تسميتها إلى العهد الإسلامي في غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم وصحابته اتجاه المشركين، ثم تدوين المغازي مع تدوين الحديث.

"ويمثل هذا اللون من ألوان القصص الشعبي أدبًا ملمحيا يتغنى بالبطولات الحربية، عرف طريقه إلى الصياغة الفنية على يد رواه شعبيين منذ العصور الإسلامية الأولى، وكان للصراع القائم بين العرب وغيرهم من الأمم التي اصدموا بها دور قوي في بعثه وازدهاره"[2].

فالتغني بالبطولات هو من سمات الملحمة لذلك كانت المغازي تشبه الملاحم، ومن ثمة فهي قصة أوجدتها الصراعات والحروب والفتوحات مما أدى إلى رواجها الشعبي.

---

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ص 46.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 34.

وتمثل الغزوة شكلا "قصة مكتملة، لها بداية ووسط ونهاية، وهي في نفس الوقت ترتبط بمثيلاتها بوحدة ملحمية، فالمغازي تسند البطولة لعدد محدود من الشخوص"[1].

وعليه يمكن استنباط أهم ملامح المغازي في كونها ذات طابع تاريخي بطولي خيالي وتوظيفها للخوارق والمبالغة، وكذلك الاهتمام العميق بالشخوص وقد وصل الباحث عبد الحميد بورايو من خلال دراسته الميدانية لطبيعة المغازي المروية في بسكرة[2] إلى عناصر تدخل في تكوين أدب المغازي وهي:

أ-العنصر التاريخي.

ب-العنصر الخرافي.

ج-العنصر لاعتقادي.

د-العنصر الواقعي.

ونقدم خلاصة تركيبية لهذه الأجناس الأدبية، ولنقول إنّها تشترك فيما بينها بخط متصل هو فعل السرد، وكذا وجود جسور مشتركة منها الشعبية، والطابع الحكائي، الاستمرارية، التأثير، البطولة، العنصر الخرافي، لكن هناك حدود بين هذه الأجناس، ويبقى لكل جنس خصائصه التي تميزه عن غيره، ورغم ذلك نجد أحيانا الاختلاف بين الدارسين في توظيف هذه المصطلحات.

---

[1] عبد الحميد بورايو: المضدر السابق، ص 35.

[2] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 93.

الثقافة الشعبية

إن الثقافة في معانيها العامة تعني اعتماد أسلوب في الحياة ينسجم مع مبادئ خدمة المحيط أو هي طريقة حياة شعب ما، وهي تعكس علاقة فرد من الأفراد أو شعب من الشعوب، وقد أخذت حركة فلسفية عند المفكرين ونتج عنها اختلاف في مفهومها تبعا للنظريات والمدارس، كما أنها ارتبطت بالأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، التي قدمت لها شروحا وافية حول العناصر[1]والخصائص "وأعتقد أن الممارسات الثقافية الشعبية أشبه بممارسات اللغة بواسطة عناصرها اللسانية، فكلا النوعين لهما بنية داخلية وبنية خارجية وكلا النوعين لا يتحدد نشاطهما التواصلي إلا من خلال الوسط الاجتماعي الذي يعتمدانه ويتفاعلان معه اتفاقا واختلافا، اطرادا وشذوذا."[2] ولا غرابة في تجلي مفهوم الثقافة بالكل المركب للعالم تايلور.

ولا نريد هنا الحديث عن فلسفة الثقافة، ونظرياتها، وإنما توظيف هذا المصطلح في الدراسات الشعبية الجزائرية.

لقد ذكرت الباحثة أمينة فزازي بعض سمات الثقافة "فالثقافة إذن صنو البساطة والتلقائية والجمال، ومن هنا كانت الفنون الشعبية التقليدية أهم أشكالها، ذلك أن الجماعة

---

[1] من عناصر الثقافة: اللغة، العناصر المادية، العناصر الفكرية والروحية، ومن خصائصها: إنسانية (الإنسان كائن ثقافي)، الاكتساب، البعد الاجتماعي...

[2]عبد الجليل مرتاض: الممارسات الثقافية الشفهية وأثرها في ترسيخ الهوية، ملتقى مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، ص 270.

الشعبية تتلقى ثقافتها جيلا عن جيل، عن طريق الممارسة والتقليد، والذاكرة الجماعية هي أمين سرها وخزينة سرها وكنزها."[1]

وإذا نسبنا تسمية البساطة للثقافة، أليست الثقافة عميقة؟

ويجيبنا عن ذلك أحد الباحثين بهذه الماهية "فالثقافة بمعناها الظاهر هي النفوذ إلى العمق والدخول إلى بواطن الأمور وقراءة ما وراء السطور، والاندماج وعدم الاكتفاء بالسطح والظواهر الخارجية. والأفكار لا تكمل ولا تتكامل إلا بالتلاقح والتبادل والأخذ والعطاء"[2].

إذن فالثقافة عميقة في مدلولها وماهيتها وأبعادها، وتتجاوز البساطة، ولها طبيعة تفاعلية.

أمّا عن أصل الثقافة فيحددها الباحث بأنها شعبية معتقدا أن التراث الشعبي هو الأسبق "فإذا كانت صفة الشعبية التي نطلقها على أي نوع من العلوم تعني البساطة والسذاجة أو البدائية غير المقعدة، فإن كل العلوم قد بدأت على هذا النمط، وهي بالتالي شعبية الأصل... واعتقادنا بأن التراث الشعبي هو الأصل بكل تداعياته ومدلولاته، وهو الأول والسابق."[3]، وللثقافة عدة غايات لارتباطها بالإبداع الشعبي بنوعيه المادي والمعنوي،

"إنّ الغاية من الانكباب على ثقافتنا الشعبية هي الكشف عن المواهب الخلاقة والإبداعات الفذة للعبقرية الشعبية على الرغم من بساطتها، فجاء أثرها عظيما ممثلا في

---

[1] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 31.

[2] قيصر مصطفى: الثقافة الشعبية اسما وبداية وتطورا، مجلة التبيين مجلة ثقافية جامعة، تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، عدد 30، 2008، ص 66.

[3] قيصر مصطفى: المرجع نفسه، ص 69.

إرث هائل جمع الإبداع المعنوي والمادي ينتظر من دارسيه الاهتمام ومن محبيه الرعاية."[1].

ويرى عبد الحميد بورايو بأنها كل لمجموعة من المعطوفات "بأن الثقافة الشعبية هي مجموع الرموز وأشكال التعبير الفنية والمعتقدات والتصورات والقيم والمعايير، والتقنيات والأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية التي تتوارثها الأجيال، ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكيفها مع الأوضاع الجديدة واستمرار وظائفها القديمة أو استناد وظائف جديدة لها."[2]فالثقافة الشعبية لها فلسفة من الزاوية الاصطلاحية، وهي حية، لها رسالة مستمرة، ومكونات متعددة، والتي من خلالها نزن مختلف أنواع الأبنية لشعب من الشعوب.

وممّا لا شك فيه أن تفعيل آليات النقد الثقافي يثمن الدراسات الشعبية لوجود العلاقة بين الثقافة الشعبية والأدب الشعبي.

ومن مميّزات الثقافة الشعبية يذكر الباحث جلال خشاب في هذا الشأن " ومن ميزات ثقافتنا الشعبية والحدة والتكامل لا نعود إليها لاستخلاص القوميات أو التاريخ لها، لأن منابعنا واضحة وأصولنا محددة تألفت فشكلت نتاجا اجتماعيا يؤمن بالتكاتف وبالتآزر سجله التاريخ على مر الحقب والأزمنة"[3]، وتبقى الثقافة الشعبية تعكس مختلف مظاهر الحياة وكذلك الآداب والفنون المتنوعة مثل الفن التشكيلي، فن الغناء...، وهي تلازم الانسان،

---

[1]جلال خشاب: ثقافتنا الشعبية وتحديات العصر، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، الملتقى 2002، ص 435.

[2]عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية والقضايا والتجليات، منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتاب، الجزائر، د ت، ص 07.

[3] جلال خشاب: ثقافتنا الشعبية وتحديات العصر، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، الملتقى 2002، ص435.

ومن خلالها نعرف طبيعة الشعوب وأبنيتهم الاجتماعية والثقافية، وبالتالي تبقى عماد الأدب الشعبي.

عندما نتأمل في هذه الاشكال الشعبية المختلفة و ما تحمله من حمولات معرفية ندرك غزارة الادب الشعبي و إتساعه و مجال الفنون الشعرية و النثرية، و هذكا نسجل وجود إختلاف و تباين الأراء حول مصطلحات الأدب الشعبي بسبب اختلاف المنطلقات و تحديد سمات كل مصطلح، فمثلا نجد تشابه مفاهيم حول بعض المصطلحات.

لقد عالجت الدراسات الأدبية الجزائرية النقدية هذه المصطلحات بالتحليل و المناقشة و بيان أوجه الإختلاف في المفاهيم و الملاحظ أن لكل مصطلح مفهومه و سيماته الخاصة به.

الفصل الثّاني: إشكالية المناهج

أولا: إشكالية المناهج والدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة.

ثانيا: النقد التطبيقي عند عبد الحميد بورايو

أولاً: إشكالية المناهج والدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة.

لقد خضعت مختلف النّصوص الإبداعية للمقاربات النّقدية الحديثة تماشيًا والحركة النقدية التي أثيرت في تقبّل المناهج الغربية أو رفضها أو بلورتها وفق رؤية منهجية، ولا نريد في هذا المقام الحديث عن الجانب النظري والنّقدي لتلك المناهج وسياقاتها التاريخية والفلسفية، بل نريد أن نطرح سؤالاً يتألّف من عنصرين: ما موقع النّص الشّعبي الحديث في ظلّ المناهج الحديثة؟ وما مدَى استجابة الدّراسات النّقدية الجزائرية لذلك؟

رغم خصوصية النّص الشّعبي، إلاَّ أنّه لم يكن معزولاً عن الخطاب النّقدي الحديث، ويتجلّى ذلك في الدّراسات النّقدية الحديثة التي ساهمت في مقاربة النّص الشّعبي للمناهج السّياقية والنسقية، وهذا الحكم ليس خاصًّا بخريطة جغرافية ما، وإن كان منبع تلك المناهج غربيّ، فالتّحوّلات المستمرّة في السّاحة النّقدية العالمية جعلت النّص الشّعبي الجزائري الحديث يتفاعل مع تلك المناهج وفق المعطيات الراهنة والآليات المنهجية التي تسمح بتأسيس قراءة جديدة للنّص الشّعبي من خلال كشف أنساقه وتفسيرها، إذْ «أخذ مبدأ التّأثير والتّأثر يتّسع مداه، لعله ما أضافه ليفي ستراوس في تفسيره للأسطورة يجعلنا نؤكّد أنّ هناك وحدة بنية كونية تشمل العقل الإنسانيّ والحاجات المستمرّة حضاريًّا»[1]، وبالنّظر في أهمّ الدّراسات النّقدية الجزائرية نكتشف الاستجابة للتطوّرات المنهجية، حيث استنطقت النصّ الشّعبيّ للكشف عن أنساقه وفق منطلقات مختلفة، وجعلته متعدّد القراءة بحكم تعدّد المناهج ونذكر في هذا السّياق أمثلة؛ إذ جاء في تقديم الباحثة «أمينة فزازي للمحاضرة الرابعة من

[1] ياسين النصير: المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشّعبية، المركز الثقافي العربي ط1، 1995م، ص 9.

كتابها مناهج دراسات الأدب الشّعبي، فتطرّقت نظريًّا للمنهج التّاريخي والجغرافيّ والمنهج الأنثروبولوجي والمنهج النفسي والمنهج المرفولوجي واستعانت ببعض النماذج التّطبيقية قصد التّوضيح فتقول في تطبيق المنهج الأنثروبولوجي البنيوي عند كلود ليفي ستروس «فدراسة الحكاية الشّعبية أنثروبولوجيا تعني الكشف عن نسق المجتمع الشّعبي وبنيته، ونسق القرابة وبنيتها، فكيفية الطبخ مثلا تكشف عن بنية المجتمع ونسقه وهو مثال ذكرناه سابقا، وهذا يعني أن نتّبع ظاهرة من الظواهر الاجتماعية التي تظهر في الحكاية الشّعبية من خلال عنصر من عناصرها. ثم نستخرج منها نسق المجتمع وبنيته»[1] والمناهج النسقية مثل: البنيوية والسّيميائية والتفكيكية وعلم النّص.

وقبل هذه المرحلةالأخيرة بدأت الصورة تشكّل الخطاب النّقدي عند عبد الحميد بورايو في الاشتغال على النّقد السوسيولوجي وتأثره بـ "لوسيانغولدمان" وإظهار إعجابه بـ "جورج لوكاتش"، وهذا شيء طبيعي تمليه التجربة النّقدية الأولى، والتي تكون محكومة بعدّة معطيات وقناعات شخصية.

ويؤكّد هذا "لقد كان وراء عنايته بالنقد السيسيولوجي في بداية اهتماماته البحثية قناعاتي الإديولوجية ذات التوجّه اليساري، وكان المحيط الذي تكوّنا فيه خلال السبعينيات يعرف انتشارًا لهذه القناعات لأسباب متطوّرة يطول شرحها. كتبت بعض الدّراسات التي تعالج النّص الأدبي من رؤية نابعة من بعض تيارات النّقد السوسيولوجي، وخاصّة التي ترى بأنّ طبيعة شكل الإنتاج الأدبي منه البنويةالتوليدية (لوسيانغولدمان) خاضع لرؤية العالم المشكلة

[1] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشّعبي ص 186.

من طرف فئة اجتماعية لها انتماء طبقي مَا، كما كنت شديد الإعجاب بتحليلات جورج لوكاتش للرواية الغربية الواقعية"[1].

ويتطوّر التشكّل النّقدي إلى مرحلة أخرى بعدما تجاوز الخطاب الأول النّقدي، ويكشف هذا في كتابه"منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة"سنة1984عن المقاربات المنهجية ويفصح النّاقد في قسمه الأول والمعنون نحو منهج لدراسة النّص الأدبي مسألة التّعامل مع النّص الأدبي "لقد طرحها الشّكلانيون الرّوس منذ بداية هذا القرن، وتمحور حولها الجدول في الثلاثينات. أبان نشاط النّقاد الجدل الأنجلوسكون، وكانت من أهمّ المسائل التي طرحها النّقد الجديد بفرنسا...لاشكّ أنّ المناهج النّقدية المختلفة المطروحة في السّياقات الأدبية تثبت جدارتها وتفوّقها أو العكس بحيث تقلّ فعاليتها ويتأكّد فشلها من خلال تعاملها مع النّص الأدبي ومواجهتها له"[2].

وقدّم في البنية التركيبية للقصّة المناهج النّقدية الغربية وروّادها، وعليه فالكتاب يشتمل على مقاربات حول القصّة القصيرة الجزائرية والرّواية الجزائرية، وفحص هذه المقاربات بالنّماذج التّطبيقية مستعينًا بالوسائل الإجرائية من أجل بلورة منهج يستوعب السّرد القصصي. هذا الكتاب يتألّف من مجموعة من المقالات أو المداخلات خاصّة، كما أرّخ صاحبها بين الجزائر وتيزي وزو، وكذا المجلاّت الوطنية.

[1] www.almaktabah.net/vb/shouread.php3t=32501

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م، ص2.

وبدأ الجانب التّطبيقي لهذه المرحلة من التجربة النّقدية لعبد الحميد بورايوبداية من رسالة الماجيستر بالجامعة المصرية عام1978؛ إذ عايش ولاحظ الاهتمام بالأدب الشّعبي ودراساته المتنوّعة، وربما من هنا جاءت فكرة التّأسيس للأدب الشّعبي الجزائري، وحين اكتملت له صورة المناهج النّقدية في تحليل الحكايات ولد كتاب الحكايات الخرافية للمغرب العربي دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات سنة 1992م، حيث اعتمد في تحليل خمس حكايات خرافية مغاربية على البحوث الشكلانية والبنيوية والإناسية، والتي سنتطرّق إليها في إطارها المنهجي، ثم أضاف في سنة 1993م دراسة سيميائية من عيون التّراث الشّعبي المغربي، وهي حكايات ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة بصفة "التحليل السيميائي للخطاب السّردي"سنة2003م.

ولتكون هذه الدّراسة لبِنة في تحديد معلمين لرؤية النّاقد، والتي تبلورت في البحث العلمي لرسالة الدكتوراه، والموسومة بـ"المسار السّردي وتنظيم المحتوى دراسةٍ سيميائيةٍ لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة من السنة الجامعية1995-1996م.وهذان المعلمّان هما: التوجّه نحو التّراث ودراسته، والتوجّه نحو المنهج السّيميائي "لقد دفعنا هذا الثّراء إلى البحث عن تحديد منهج يسمح باستخراج مبادئ تنظيم وقواعد مجموعة الحكايات الخاضعة للتّحليل، وذلك تيسيرًا لمحاولة تقديم تأويل يعتمد على المعطيات البنيوية للمدونة المدروسة"[1].

هذا من جهة، والجهة الأخرى مقاربته للحكاية الشّعبية وفق منهج ابن خلدون.

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السّردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة "مخطوط رسالة الدكتوراه، معهد اللّغة العربية وآدابها معهد الجزائر، 1995-1996، ص2.

هذه الرّوافد النّقدية استعان بها النّاقد في إبداعاته المختلفة والتي تجلّت في بزوغ كتب ودراسات شكلّت حدود الهويّة النّقدية والتّطبيقات التي اشتغل عليها، وقد قدّمنا قراءةً موجزةً حول هذه الكتب في الفصل الأوّل، ولا ضير أنّ نذكر نصوص عناوينها:

-القصص والتاريخ-التّمثيل الرّمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي سنة2005م.

-في الثّقافة الشّعبية الجزائرية، التّاريخ والقضايا والتجلّيات (دون تاريخ الطّبع والمقدّمة تشير إلى2006م).

-الأدب الشّعبي الجزائري دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيرية الشّعبية في الجزائر سنة 2007م.

-البطل الملحمي والبطلة الضّحية في الأدب الشّفوي الجزائري دراسات حول خطاب المرويات الشّفوية الأداء، الشكل، الدّلالة، سنة2007.القصص الشّعبي في منطقة بسكرة سنة 2007م.

- البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري سنة 2008م.

وتكتشف هذه العناوين عن اهتمام عبد الحميد بورايو بالأدب الشّعبي الجزائري نظريًّا وتطبيقيًّا. وبناء مشروع نقدي في هذا المجال، ونضيف إلى هذا المشروع الكتب المترجمة: "مدخل إلى السيميولوجيا "ترجمة سنة1995م.

. "كشف المعنى "في ثلاثة أجزاء 2009م وهي أبحاث ترجمها عبد الحميد بورايو عن اللّغة الأجنبية.

ففي الجزء الذي يحمل عنوان "الكشف عن المعنى في النص السّردي "السّرديات والسّيميائيات (الكشف عن المعنى في الحكاية الشّعبية) وضّح فيه أبحاث (ج كورتيس، حتينتفيلت، جبيزاكامبروبي).

وأظهر موضوع الدّراسة قائلاً: "يقوم موضوع هذه الدّراسة الرّئيسي على النّظرية والتّحليل السّرديين. سيتمّ التّركيز في الأغلب على الهيئات الخيالية للعالم الروائي: السّارد والفواعل والمسرود له"[1].

أمَّا الجزء المتعلّق بالسّرديات التّطبيقية (الكشف عن المعنى في النّص السّردي، فقد أورد أبحاث "م. شاوشبلسس، إ. ملتنسكي، غ. ميلود، ج. بنالشيخ، إ. بانو، ج. موران، ب. بتلهايم، إ. ويمبر")

وعلّق النّاقد على هذه الأبحاث "لدي مجموعة من الأبحاث ترجمتها عن اللّغة الأجنبية متعلّقة بالحكايات الشّعبية، ونشرتها في كتاب كشف المعنى في ثلاث أجزاء على حسب الموضوعات، حيث هناك قسم خاص بالقصص الشّعبي وآخر خاص بالسّرديات، فيما تناول القسم الثالث موضوع السّيميائيات وهي موجّهة للطّلبة لكي يستفيدوا منها"[2].

فبالإضافة إلى ذلك ترجم النّاقد عبد الحميد بورايو كتابًا في مجال الرّواية بعنوان "برنارفاليت" الرّواية مدخل إلى المناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبيّ، وفي تقديمه لهذا الكتاب تحدّث عن المغزى من هذه الترجمة بقوله: "نتوخّى من هذه التّرجمة فتح نافذةٍ على

[1] عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النّص السّردي: السّرديات والسّيميائيات، دار السّبيل للنشر، الجزائر، ط1، 2009م، ص37.

[2] www.srmad.com /vb/shouthread.php?t=2669

ما توصّلت إليه جهود البحث الموجّه بصفة خاصّة لجمهور الطّلبة والدّارسين المتخصّصين في البحث الأدبيّ في اللّغات الأجنبية من أجل الاستفادة منها، وإتاحتها للطّلبة والباحثين في الجزائر وفي البلاد العربية، وكذلك المساهمة في وصل البحث الأدبيّ باللّغة العربية بنظيره في البلاد الأخرى، وخاصة تلك التي قطعت أشواطًا مهمّة في هذا الميدان، والعمل على نشر الوعي النّقدي وإثراء المعارف والمفاهيم المنهجية والاصطلاحية"[1].

ويفهم من الكتب المترجمة أنّ غايتها الاستفادة والتّعرف على الأبحاث الغربيّة، وهي موجّهة خصوصًا للطّلبة.

وفي مجال الحكاية الشّعبية الجزائرية ألّف عبد الحميد بورايو كتابًا باللّغة الفرنسية الموسوم بـ .Les contes populaires algériens 1994 وفعل التجريب القصصي عند عبد الحميد بورايو يرجع إلى اهتمامه بالقاصّ عبد الحميد بن هدّوقة، ونستشهد بالموقفين التّاليين: "منذ منتصف الستّينات أصبح في مقدوري الاطّلاع على انتاج عبد الحميد بورايو بن هدوقة المكتوب من خلال الصّحف والمطبوعات...وكان لهذا الكتاب دورٌ كبير في تكوين الوعي الأدبيّ لجيلي–الذي يطلق عليه في الصّفحات الثّقافية للجرائد العربيّة الجزائرية "جيل السّبعينيات" عبّرت كتاباته عن هموم المجتمع الجزائري وانشغالاته في مراحل الثورة وما بعد الاستقلال"[2].

[1] برنار فاليت: ترجمة عبد الحميد بورايو الرواية مدخل إلى المناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي، دار الحكمة، الجزائر، 2002م، ص5–6.

[2] عبد الحميد بورايو: عبد الحميد بن هدوقة ذكرى مسيرة مثقف وطني وسيرورة وعي منفعل وفاعل. مجلّة اللّغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد 13، 1998م، ص214.

"اتّصلت بالأديب عبد الحميد بن هدوقة بصفة شخصيّة لأوّل مرة سنة1976 بتكليف من الأستاذ الطاهرروابنية بفرض إجراءات حوارٍ حول انتاجية الروائيّ...وتحاورنا حول انتاجه القصصي والمسرحيّ الإذاعي بصفة عامّة وحول رواية ريح الجنوب بصفة خاصّة"[1].

هذه مختلف الأعمال الأدبية والنّقدية التي تعكس جهود عبد الحميد بورايو في الحقل الشّعبي، وكذا التّجربة النّقدية ومراحل تشكّلها، وهذا ما نعرفه في الخطوة التالية، والتي تندرج ضمن المناهج النّقدية الغربية التي استعان بها النّاقد في تطبيقاته.

المرجعية النّقدية والمناهج النّقدية للنّاقد عبد الحميد بورايو.

لا نريد في البداية الحديث عن ماهية المنهج والمناهج النّقدية الغربية المتنوّعة بل هناك خطابًا نقديًّا متعلّقًا بالمنهج وإشكالات عدّة في تطبيق مناهج نقديةٍ ونظرياتٍ أدبية شكّلت فعالية الخطاب النّقدي الغربي في مساره التطوّري "استفاد النّاقد العربيّ منها، وحاول تطبيق مقاربات في مختلف الأجناس الأدبية حسب الرؤية أو التّأويل أو التّأثر.

وعلى سبيل المثال تطبيق الأستاذ عبد الملك مرتاض المنهج البنيوي على الأمثال الشّعبية الجزائرية. لذا يحقّ لنا أن نتساءل عن المرجعيّة النّقدية للنّاقد عبد الحميد بورايو خاصّة في اشتغاله على النصّ الحكائي الشّعبي، فما هي المناهج النّقدية التي اعتمد عليها وروافدها؟ وما النّصّ النّقدي الذي يؤكّد على ذلك؟ وكيف رسم المقاربة المنهجية للحكاية الشّعبية من خلال تطبيقاته النّقدية؟

[1] عبد الحميد بورايو، مجلة اللغة والأدب نفسها، ص216.

إذن نستنتج التّأثير الفعّال الذي أحدثه "بروب" في الساحة النّقدية، ومن النصّ السّابق يتبيّن أسماء الباحثين الذين تأثّروا به أو استفادوا منه، والحقيقة أنّ منهج بروب تعرض لعدّة انتقادات سواء من حيث الوظيفة أو المنهج أو عزل الشّكل عن المحتوى، ففي القصّة الأخيرة أثارها "ليفي شروس "الذي علّق فيه على بحث العالم الرّوسي ووجّه له عدّة انتقادات من بينها أنّ بروب عزل الشّكل عن المحتوى، عندما فرّق بين أفعال الشخوص(الوظائف)من جهة، والشّخوص الذين يقومون بهذه الأفعال، والطريقة التي يتمّ بها تنفيذها من جهة أخرى"[1].

وفاضل ليفي ستروس هنا بين النبوية والشكلانية. وعلى العموم فإنّ منهج بروب يعتبر من الأعمال النيّرة، التي تعكس الخطاب النّقدي في الحكاية الشّعبية (القصة)، وتكمن أهميته في الأثر الذي تركه في أبحاث الباحثين مثل: ليفيشنراوس، "يعدّ منهج بروب إنجازا نقديًا مهمًّا على صعيد تحليل القصص، هذه الأهمية لا تعني كما له، بديل أنّ اكتشاف آليات تشكّل البنية في القصص لا يتواصل إليها إلاّ من خلال تفكيك وحدتها، وثم كشف العلاقات الرابطة بينها وبين وظائفها التي تؤدّيها في نظام الحكي"[2].

ويمكن القول إن منهج فلاديمير بروب سجّل حضوره في مختلف التّطبيقات المنهجية في دراسة الحكايات الشّعبية، وقد طوّعه مختلف النّقاد والدّارسين وفقًا لرؤيتهم النّقدية ومنطلقاتهم.

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص27.

[2] http: /dr-cheikga.blogspot.com/2011/12/blog-post 27.html.

"وهو منهج كما نرى بسيط، يهتم بالشّكل المتمثّل في وظيفة الشّخصية، وهو واحد من العناصر المشكّلة لبنيتها، وبالمقابل أهمل بروب جانب المضمون"[1].

ومن الملاحظات التي سجّلها عبد الحميد بورايو حول هذا المنهج رأى أنّه " يغلب على المنهج الانثروبولوجي البنيوي طابع الذكاء والمنطق والدّقة في إيجاد تناقضات بين الأشياء التي قد تبدو متشابهة، وتشابهات بين الأشياء التي قد تبدو متناقضة"[2]، ومن هذا يمكن القول إنّ منهج بروب ينطلق من قواعد بنائية خدمت النصّ الحكائي وطوّعته، لذا يعتبر أساس المناهج النّقدية، وهذا ما سنكتشفه فيما يلي :

1-المنخد المورفولوجي " fladimir pro

تم تأخير بسبب خطأ مطبعي صفحة 184.

2-منطق الحكي"كلودبريمون" Claude Bremond

لقد استفاد كلود بريمون من إنجازات بروب محاولاً تحقيق تعميم النتائج والتحكم في نمط واحد يقتبس به جميع أشكال التّعبير القصصي، فاستمر في انشغاله على خطاب منطق الحكي؛ إذ يحدّد بريمون في التّمهيد الذي وضعه لكتابه "منطق الحكي "المنطلقات الأساسية التي وجّهت مجهوده في مضمار دراسة هذا المنطق ذاته-فهو يرى أنّ عمل هيتركز-أساسًا-على قراءة كتاب" مورفولوجيا الحكاية" لـ: "فلاديميربروب"، كما يرى أنّ مسألة إمكانية إظهار "متتالية scéquence" من الوظائف تتكرّر من حكاية إلى أخرى"[3].

---

[1] http: //www.adablabo.net/maalam.htm.

[2] عبد الحميد بورايو: القصص والتاريخ، ص 123.

[3] حميد الحمداني: بنية النص السّردي، ص 38.

ومن المنهج المرفولوجي ينطلق كلودبريمون في قراءته لهذا المنهج" وقد ظهرت محاولات عملت على تعليق المنهج، فقام "كلودبريمون "باستنباط منطق القصّة"[1].

إنّ تعميق منهج "بروب"من طرف بريمون يرتكز من منطلقين أساسيين هما:

1-إنّ متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الرّوسية هي دائما متماثلة.

2-إنّ كلّ الحكايات الخرافية، إذا نظر إليها من حيث بنياتها، فإنّها تنتهي إلى نمط واحد.

ولكنه لاحظ أنّ أنواعًا أخرى من الحكي لا تخضع بشكل صارم لهذا النّمط الواحد[2].

وبالنسبة للمتتالية في الوظائف فقد ميّز "كلودبريمون بين نوعين من المتواليات متوالية مركبة ومتوالية أولية، تتألّف من عدّة متواليات أوّلية، أمّا الثانية فيجب ألاّ تكون تأليفا لعدد من المتواليات"[3].

ونلخّص ما قدّمه الباحث حميد الحمداني في قراءته لتأمّلات واقتراحات بريمون في مجال منطق الحكي. وما يعتقده بريمون أنّ خارطة الحكي لا تسلك مسارًا واحدًا كما يرى بروب بل تتفرّع إلى عدّة مسارات، وإذا كانت مسألة الوظائف في ترتيبها الزّمني وتعلّقها بالمنطق والجمال.هذا النّسق لم يفسح المجال لاحتمالات أخرى، ويعلّل هذا بتغيير الوظائف وعدم تسجيله للوظيفة الأولى.

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرّد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص 38.

[2] حميد الحمداني: بنية النص السّردي، ص 39.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 60، 61.

وناقش عبد الحميد بورايو هذه النقطة بقوله: "تعرّض كلورد برومون في مقدّمة كتابه على منطق القصّة إلى تقييم منهج بروب، فشهد له بسلامةِ تحديده للوحدةِ الصغرى للقصّة، وهي الوظيفة التي تمثّل أصغر جزء دلالي في السّرد القصصي، لكنّه اختلف معه فيما يخصّ الوضع الذي تأخذه هذه الوظائف عندما تأخذ شكل تركيب، وفي طبيعة توقف وجود بعضها الآخر، ونوعية العلاقات التي تربط فيما بينها، فرأى أنّ الباحث الرّوسي وقع في ضرب من التعسّف عندما جعل الوظيفة الواحدة ينتج عنها بالضّرورة الوظيفة التالية لها"[1].

وقد أبعد بروب مجموعة من التوقّعات، فالمعرفة في الحكاية نهايتها قد تكون انتصارًا أو هزيمةً، وهو يخرج السّلسلة من جمهورية الوظيفة الأساسية" وقد أدّى هذا الخطأ المنهجي ببروب إلى استبعاد الأحداث التي تعقبها نتيجة سلبية مثل (اختبار، فشل)، وتسلبها دورها الوظيفي الأساسيّ في الحكاية وإعطائها دورًا ثانويًا"[2].

وعلى هذا الأساس ينظر بريمون إلى بنية الحكي على أنّها معقّدة وليست بسيطة كما يتصوّرها بروب، وهي قابلة للاحتمالات في مسار تكونّها، وهنا يعمّم منطق الحكي على أنواع أكثر تعقيدًا من الحكاية العجيبة كالرّواية مثلا، ويهدف من هذا التّعميم كما يقول عبد الحميد بورايو "وهو في مراجعته لنتائج بروب، ومحاولته تعميمها على جميع أشكال السّرد القصصي، ويطمح إلى اكتشاف نسق أوّلي للأدوار السّردية"[3].

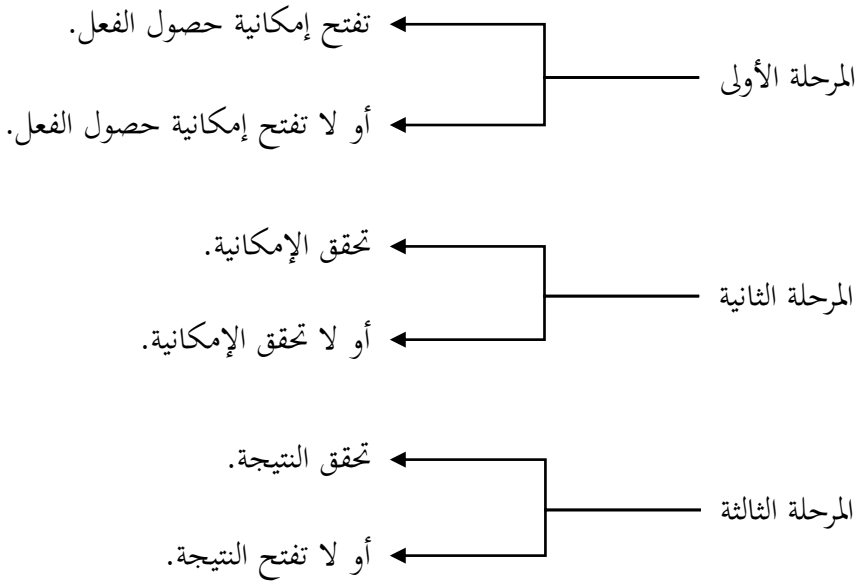
---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرّد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 59، 60.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 60.

[3] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 62.

ويقترح بريمون في مجال منطق الحكي ثلاث مراحل تمرّ بها كل متتالية متحقّقة في الحكي[1].



ومن ناحية أخرى يشير كلود بريمون إلى الدّور السّردي في القصّة وماذا يقصد به "وهو الجانب الذي يخصّص له الباحث دراسته "منطق القصّة "فينطلق من أجل استخراج نسق الأدوار الرئيسية من تعريفه للدّور على أنّه إسناد لسياق حدثي في مراحله الثلاث: الإمكانية، والتحقّق والانتهاء إلى شخص مسند إليه، ويتحدّد هذا الدّور مع منحنى التطوّري الذي تأخذه هذه المراحل الثلاث...ويؤكد كلودبريمون بأنّ الدّور السّردي الذي يسعى إلى اكتشافه ليس هو الدّور الذي يمكن أن يوجد في القصّة، إنّما هو الذي يوجد عن طريق القصّة"[2].

فالدّور السّردي متعلّق –خاصة – بالرّاوي في نطقه أو صمته.

[1] حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص 40.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 63.

ويوظّف بريمون عدّة مصطلحات في الأدوار الرئيسة، وهذا ما لاحظه الباحث "حميد حمداني" والواقع أنّ "بريمون" يستخدم مصطلحات كثيرة وغير ثابتة لتحديد الأدوار الرئيسية في الحكي وفي كتابه منطق الحكي يستخدم بينه مصطلحات تتعلّق بالأدوار الرئيسية، نستطيع أن نقارنها مع مقابلاتها عند "غريماس "وعند "بروب"[1].

وقد اشتغل بريمون على الاحتمالات المتاحة للأدوار الرئيسية في قالب تطبيقي؛ لذا خلص حميد الحمداني في رؤيته للحكي عنده بالتركيز على هذا الاشتغال ويؤكّد هذا "إنّ الدّراسة المنطقية للحكي، وخاصة مثل هاته التي قام بها "بريمون "تبين إلى أيّ حدّ يمكن دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع، وهو يبني عمله الحكائي، وهذه الاحتمالات رغم تعدّدها أحيانًا تبقى محصورة في نطاق محدّد يمكن معه دراستها بطريقة علمية ودون دوران في متاهة الافتراضات والتأويلات الاحتياطية"[2]. وبهذا يركّز بريمون على الاحتمالات والأدوار الرئيسة في العمل الحكائي.

3-المنهج الأنثروبولوجي البنائي "كلود ليفي ستراوس" Claude Lévi-Strauss

يعتبر العالم الفرنسي "كلود ليفي شتراوس "الاتّجاه الثّاني في الفطرية البنائية، وقد سمحت رحلاته المختلفة وأبحاثه[3]في بناء منهج يتقاطع مع العديد من المعارف والفنون"؛

[1] حميد لحمداني: بنية النصّ السّردي، ص 42.

[2] حميد لحميداني: المرجع نفسه، ص 44.

[3] من كتبه اعبد الله عبد الرحمان يتيم: كلود ليفي ستروس قراءة في الفكر الانثروبولوجي المعاصر، إصدارات بيت القرآن، المنامة، البحرين، ط1، 1998، ص 39. لتفكير الجامع، الأسطورة، أنظمة القرابة، أحزان المدارات، الانثروبولوجيا البنيوية.

فقد تجاوزت نظريات ليفي ستروس اليوم المجال الأنتروبولوجي الضيّق لتصل إلى مجالات أخرى في العلوم الاجتماعية والإنسانية، لتصل أيضًا إلى مجال العلقة"[1].

وانصبت جهود كلود ليفي ستروس في معرفة الإنسان في بيئته، هذا الهدف "ما أسماه معرفة الإنسان الكلّي بجميع أبعاده الجغرافية والتاريخية، وذلك من خلال اكتشافات عددًا من الحقائق المتعلّقة بالجنس البشري، وهو في توجّه نحو الشّمولية العلمية، أيّ السعيّ إلى اكتشاف القواعد الجامعة لا ينكر ما بين المجتمعات من اختلافات، غير أنّه كان يرى بأنّ الاختلافات القائمة بين المجتمعات إنّما هي اختلافات تكاملية"[2].فدعوته الأنتروبولوجية محصورة في دراسة الخصائص المشتركة بين كل المجتمعات، والاختلاف يندرج ضمن النّسق التّكاملي.

واقتحم ليفي ستراوس عالم الأسطورة التي هي جنس من تجانس الأدبية الشّعبية، فقام بتحليلها وفق سياقاتها الحضارية، وأعطى شروطًا للأسطورة، فالقصّة الواحدة عنده تؤسّس أسطورة "يرى ليفي ستروي في مجال عمله في الأساطير بأنّ قصّةً واحدةً بحدّ ذاتها لا يمكن أن تؤسّس أسطورة، إنّ أصالة أسطورة معينة تتطلّب من الباحث أن يأخذ بعين الاعتبار جميع الأشكال التي بدت عليها هذه الأسطورة وهي في أمكنة متعدّدة...بمعنى آخر أنّه من الصّعب الادّعاء بأنّه يوجد هناك معنى واحدًا ونهائيًّا للأسطورة"[3].

[1] عبد الله عبد الرحمان يتيم: كلود ليفي ستروس قراءة في الفكر الانثروبولوجي المعاصر، إصدارات بيت القرآن، المنامة، البحرين، ط1، 1998، ص 39.

[2] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 19-20.

[3] عبد الله عبد الرحمان يتيم: كلود ليفي ستراوس قراءة في الفكر الأنثروبولوجي المعاصر، ص 31-32.

وقد أسرد النّاقد عبد الحميد بورايو مصادر منهج كلود ليفي ستروس في دراسته الأساطير، وردها إلى ثلاث مصادر نوجزها كما يلي[1]:

1-التّحليل النّقدي الذي أمدّه بفكرة المعارضة بين الوعي واللاّوعي والعقلي واللاّعقلي.

2-الماركسية التي نبهت إلى مفهوم البنية، وإلى أهمّية ردّ ظاهر الأحداث إلى نمطية ثابتة في العلاقات.

3-الجيولوجيا التي تسعى إلى تفسير التّنوع الظّاهر على الأرض بالتّكوينات الجيولوجية التي تعاقبت على الأرض ومنحتها الخصائص التي جعلتها تبدو على ما هي عليه.

لكن توجد هناك روافد أخرى ساهمت في بلورة الرؤية المنهجية وتشكّلها عند كلود ليفي ستراوسمنها: الفلسفة، التّاريخ، الفكر التطوّري الأنثروبولوجي.

ومن المآخذ التي قدّمها ليفي ستراوس إلى فلادمير بروب "أنّه عزل الحكايات الخرافية عن الأساطير، واعتبر الأولى سليلة الثّانية، أي متفرّعة عنها، ويرى أنّه لا يمكن الجزم بهذا الرأي بسبب عدم وجود المادة الأنثولوجية الكافية التي تسمح لنا بإثبات علاقة القرابة القائمة بين الأساطير والحكايات الخرافية كما وصفها بروب، بل هناك ما ينفي وجود مثل هذه العلاقة بالشكل الذي قدّمه بروب"[2].

إنّ التّمييز بين الجنسين يمكن معرفة الخصائص وزمن رواية كل جنس منها، وهذا التّمييز "كما يقول ليفي ستروس-قد يقدّم فائدة ما للأثنولوجي، لكنّه يقوم على طبيعة الأشياء،

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 20.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 28.

وقد تأكّد أنّ هناك قصصًا تحمل طابع الحكايات الخرافية في مجتمع ما، هي أساطير في مجتمع آخر"[1].

ويقارب ليفي ستروس بين الحكاية الخرافية والأسطورة من حيث التّحليل، واستنتج عبد الحميد بورايو هذا بقوله: "إنّ ليفي ستروس وهو يقترح منهجا في تحليل الأسطورة يطمح إلى أن يشمل هذا المنهج الحكاية الخرافية، وذلك لأنّها من نفس الطبيعة"[2].

وضع كلود ليفي ستروس آليات لتحليل الأسطورة من حيث السّرد والأغراض الأسطورية والدّلالة "وبخصوص دراسة الأسطورة وضع كلود ليفي ستراوس معالجة القصّة على صعيد الدّلالة، واقتراح تحليل لإرساليتها بمعزل عن تطوّرها السّردي، فعوض العناية بطرق السّرد وتقنياته، على الدّراسة أن تهتم بالأغراض الأسطورة التي تتكفّل بأدائها طرق السّرد، تتمّ مقارنة القصص في الاسطورة على ثلاثة أصعدة: صعيد الهيكل l'armature للقصّة بناءً قارا للأسطورة كسرد، وصعيد الإرسالية message الحاملة لدلالة خاصّة تريد القصّة المدروسة إيصالها، ثمّ السننcode الذي يتمّ استكشافه من خلال التماثلات التّي هي عبارة عن علاقات متعادلة بين تقابلات دالّة تتموضع على عدّة أصعدة جغرافية وفلكية وحيوانية[3]هذه الآلية جديدة في التّحليل السّردي، بسبب توظيف المقاربة اللّسانية.

وقدّمت اللّسانيات خدمة لكلود ليفي ستروس في التّحليل والتركيب والمقارنة المنهجية، واستمد "في منهجه على مجموعة مبادئ استمدها من اللّسانيات، من أهمها التّعارض بين

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 28، 29.

[2] عبد الحميد بورايو، المصدر نفسه، ص 29.

[3] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 21، 22.

التزامن والزمنية، وبين الكلام واللّغة، وكذلك التّعامل مع المادة المدروسة باعتبارها نسَقًا مغلقًا يمكن تفسيره بدون حاجة إلى الاستنجاد بتفسيرات خارجية، والاستعانة بمبدئ العلاقات الخلافية والتقابلات الثنائية"[1].

وتجلّت العلاقات الاجتماعية عنده في اهتمامه بنسق القرابة وعلاقة الأسطورة باللّغة...وبالنّسبة للقرابة أحدث ليفي ستروس "انقلابًا جذريًا في الدّراسات الميثولوجية، مستندًا على مكتسبات الألسنية البنيوية: من العبث البحث عن دلالة للقصّة الأسطورية بما أنّها لا تملك دلالة لها وحدها، إنّها لا تتّخذ (أو لا تنتج) معنى إلا بالنّسبة إلى نظام البنى الأسطورية التّي تنتمي إليه (وتشارك فيه)"[2].

وعلى العموم نلخّص ملامح منهج كلود ليفي ستراوس فيما يلي:

تمثيله للاتّجاه البنيوي.

طريقته في تحليل الأسطورة؛ أي التّدرّج من مستوى إلى آخر واكتشاف التقابلات المتوافقة.

المقارنة. (ويأخذ التّحليل الشّكلي مظهر تحليل مقارن)[3].

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 21.

[2] بيار بونت وميشال ايزار وآخرون، معجم الأثنولوجيا والأنثربولوجيا، ترجمة مصباح الصمد: مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2011م، ص 71.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 37

. الاعتماد على أسطورة مرجعية واحدة "لكنّه يستنجد في تحليلها بالسّياق النياسي وبأساطير أخرى من المجتمع نفسه، ثمّ يوسّع المقاربة لتمثيل أساطير تنتمي لمجتمعات مجاورة إلى أن يصل إلى مجتمعات أبعد شريطة أنتكون هناك علاقة بين المجتمعات"[1].

. التحويل (ويعتمد في تحليله لأسطورة أوديب على تكتيك يسير وهو تحويل القضايا الجوهرية في الأسطورة إلى جمل، بحيث تستوعب كل جملة جزءًا من حكاية الأسطورة)[2].

. حضور مختلف العلوم في تحليل الأسطورة مثل: علم الاجتماع، الأثروبولوجيا...

. الاعتماد على النّظامين (الثابت والمتحوّل)"على أنّ كل أسطورة لابد من هذين النّظامين الثابت والمتحوّل"[3].

وبهذا نقول إن منهج كلود ليفي ستراوس أعطى ثماره في التّحليل البنيوي للأسطورة رغم الاختزال في دلالة المحتويات. و"هذا ما دفع ببعض الباحثين إلى القول بأنّ ليفي ستراوس حلّل بنية التفكير الأسطوري ولم يحلّل الأسطورة."[4]، ولم يقدّم كثيرًا في تحليل السّرد نتيجة تداخله مع العلوم الأخرى؛ لذا وصف منهجه بالغموض.

4ـ المنهج السّيمائي الدّلالي جريماس Algirdas Julien Greimas:

إنّ السّيميائية كمصطلح له عدّة تسميات ومفاهيم مختلفة، ومن رواده السّويسري فريديناند دي سوسير، والفيلسوف الأمريكي بيرس، وأعمّ تعريف لهذا المصطلح هو دراسة الإشارة، وبالنّسبة إلى العالم الأول "السّيميولوجيا هي علم يدرس دور الإشارات كجزء من

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 22.

[2] عبد الرحيم الكردي: السّرد في الرواية المعاصرة، ص 55

[3] عبد الرحيم الكردي: المرجع نفسه، ص 56.

[4] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 38.

الحياة الاجتماعية "، أمّا الثّاني بالنّسبة لتشالز بيرس فحلق الدّراسة الذي يسميه "السّيميائية" هو الدستور الشّكلاني للإشارات"[1]، وجاءت السّيميائية كمرحلة بعد البنيوية أو كنقد لها، وكما لاحظنا سابقًا تمثيل كلود ليفي ستراوس للمنهج البنيوين، والذي اعترف جريماس بمجهوداته، إلى جانب دي موزيل في تقديمه "جوزيف كورتيس" مدخل إلى السّميائية السّردية والخطابية"، "فبعض السّيميائيين لم يعرفوا كيفية الاستفادة من أبحاث "دي موزيل" أو "ليفي ستراوس"وما أبرزاه من وجود بنيات عميقة للخطابات مع أنّها كامنة تحت تمظهرات سردية السّطح ذات النّمط البروبي"[2].

ونثير سؤالاً حول منهج جريماس ومنطلقاته: ما هي منطلقات جريماس في مجال السّرد حسب النّاقد عبد الحميد بورايو؟

يحدد النّاقد عبد الجميد بورايو منطلق جريماس قائلاً: ينطلق أ. ج، جريماس من مفاهيم نظرية في مسألة المعنى ضمّنها كتابيه "في المعنى" و"الدّلالة البنيوية"، هادفًا إلى إقامة نموذج عامّ يقنّن التّأليف القصصي باعتباره نظامًا دلاليًّا، وشكلاً من أشكال التّواصل، ساعيًا إلى الإسهام في بناء نظرية عامّة للسّيمياء"[3].

وبنى غريماس نظريته بناءً عن نتائج بروب، ومستعينا بمنهج ليفي ستروس "يتخذ أ.غريماس من النّتائج التي استخلصها بروب كقاعدة لبناء نوعين من النماذج: 1. نماذج

[1] دانييل تشاندلر: أسس السّيميائية، ترجمة: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية لترجمة، ببيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 30.

[2] جوزيف كورتيس: مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 16.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 38.

للأدوار القصصيّة، 2. نماذج للتّحول الذي يصيب محتوى هذه الأدوار، مستعينًا بمنهج ليفي ستراوس في رصده للثنائيات المتقابلة، وتوالدها عن طريق مبدئ الوساطة وإقامة صيغ رياضيّة معادلة للعلاقات القائمة بين عناصر القصّة بمساعدة وسائل مستمدّة من النّطق الحديث وعلم الدّلالة"[1].

وبالنّسبة للعوامل عند غريماس، فقد "استفاد في تحديده لمفهوم العامل في الحكي من الدّراسات الميثيولوجية السّابقة؛ ففي هذه الدّراسات ينظر مثلاً إلى الإله من جانبين: جانب وظيفي، وجانب وصفي"[2].

إضافة إلى العوامل عند غريماس، فإنّه ينظر إلى الوظائف في إطارها السّياقي "فيقوم بتجميع وظائف بروب زوجًا ليختصرها في عشرين وظيفةً، تظهر على شكل ثنائيات، تربط فيما بينها بعلاقة تضمينية"[3].

وهناك شروحات استدلّ بها عبد الحميد بورايو في بيان الوظائف عند غريماس من حيث المقارنة وعلاقة التّضاد والتّماثل، وعلاقة التّضاد والتّماثل والتّناظر"[4].

ومجمل القول في هذا المنهج فهو تتابع للمناهج السّابقة؛ إذ انطلق غريماس وقرأها حسب رؤيته، وعلى الخصوص بروب كلود ليفي ستراوس. فالمنهج الغريماسي يبحث في المظهر الدّلالي. ويبيّن حميد الحمداني فضل جريماس في التّحليل المنهجي للمادة الحكائية بقوله: "والواقع ما قدّمه غريماس في مجال التّحليل العاملي يسهل مهمّة التّحليل، ويجعل

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، المصدر السّابق، ص 39.

[2] حميد الحمداني: بنية النّص السّردي، ص 31، 32.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص 41.

[4] ينظر الشرح: منطق السّرد: عبد الحميد بورايو، ص 41، 53.

دراسة الحكي، وفق خطة علمية في حيّز الإمكان، وأكثر ما تكون الحاجة ملحّة إلى ذلك عندما يواجه النّاقد أشكال الرّواية الحديثة"[1].

وبيّن عبد الحميد بورايو خلاصة "أ، ج جريماس إلى أنّ القصّة وخاصّة الحكاية الشّعبية الرّوسية، وهي تخضع للتّحليل الوظيفي من أجل تحديد طبيعة العلاقات بين وظائفها داخل مظهر الرّوائي تقبل تفسيرًا مزدوجًا يعمل على إبراز وجود نمطين من النّماذج الكامنة خلف هذا المظهر، ويمكن تقسيم القصص بناءً على هذين الصنفين: 1. القصص التي تكون تعبيرًا عن نظام يقدّم على أنّه مقبول، 2. القصص التي تعبّر عن نظام يقدّم على أنّه مرفوض"[2]. ويمكن القول هنا أنّ منهج غريماس يرتكز على التّحليل والتّفسير المزدوج. ومنهجه عمق التّحليل، وله فضل في مقاربة المادة الحكائية وفق المنطلقات السّابقة.

5. منهج "تيزفيتاف تودوروف" Tzvetan Todorov

ينزع تودوروف إلى تأسيس علم السّرد " إلى إقامة قاعدة لعلم لم يوجد هو علم السّرد، ويقترح أن نميّز بين ثلاثة مظاهر عند تحليلنا للقصّة: 1. المظهر الدّلالي، 2. المظهر التركيبي، 3. الصّيغة المحققة"[3].

[1] عبد الحميد الحمداني: بنية النّص السّردي، ص 37.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد: ص 54.

[3] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 55.

ويقصد بالأوّل ماتحمله القصّة من المحتوى أو المعنى، والثّاني في الكيفية التي تأخذ فيها عناصر القصّة وضعها التركيبي ونوعية العلاقات التي تنشأ بينها، والأخير يقصد بها التّعابير المتحقّقة عن طريق اللّغة. يكشف عبد الحميد بورايو نظرة تودوروف إلى جملة بكونها وحدة تركيبية تمثّل الملفوظ السّردي الذي لا يتجزّأ، وتتكوّن من مسند ومسند إليه، وهناك تمييز في مستواها بين اسم العلم، والفعل، والنّعت وتسمى الأصناف الأوّلية.

والعامل عنده من الوِجهة التركيبية هو اسم العلم وقد يكون فاعلاً أو مفعولاً به، لذا يجب إبعاد العامل عن الصّورة النّمطية، وفي هذا فهو يخالف بروب وغريماس؛ فالعامل يدخل في علاقة متغيّرة مع كل المسند "وبسبب هذه الخاصّية يصبح من غير المجدي البحث عن تنميط للعامل، وبالأحرى الحديث عن البطل المعتدي والمانح، وأمثالهم ممّن تحدّث عنهم "بروب" "وجريماس" لأنّ العامل قد يقوم بأيّ دورٍ من هذه الأدوار"[1].

وأحدث تودوروف أربع صيغ في الجملة السّردية مرتبطة بالأفعال والعلاقة الشّرطية، وللأخيار وغيرها بين الإدراك والواقع.

أمّا إدراك الشّخصية للموقف أو الأحداث، فتوجد وجهة نظر أو ما يسمي "بالرّؤية" حسب رأي تودوروف.

وفي تجاوز الجملة إلى المقطوعة نجد أنّ العلاقة السّببية تنطبق في حالات (التّغير، الرّغبة، الدّافع، النّتيجة، العقاب، الافتراض)[2].

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 56.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 52.

وعليه نستنتج اهتمام تودوروف بالجملة السّردية خاصّة البنية اللّغوية، كما أضاف عن سابقيه رؤيته في فعل السّرد "إنّ كون الرّواية المحكية بواسطة الرّسائل تتيح للسّرد إمكانية "التّفتيت" المؤقّت للأحداث، ويعمد التّفتيت إلى زحزحة التطّابق بين النّظام التّتابعي للأحداث الموصوفة، وبين نظام تواليها في الرّواية (يجد الشّكلالنيون الرّوس في هذه الخاصّية التّفرقة الأساسية بين العامل sujet وهو مفهوم النّص، وبين الخرافة fable، وهو مفهوم العالم الممثل"[1].

إذًا نعتبر منهج بروب لبِنة أساسيةً في ظهور مختلف الأبحاث التّي جاءت بعده رغم اختلافها في مسار البحث والمنطلقات والوسائل والنتائج، هذا الاختلاف "يعود للمادة التّي اتّخذوها مجالاً لتطبيق المنهج قصد تعديله وإثرائه، والمنطلقات الفِكرية التي انطلقوا منها، والأهداف التي توخّوا إليها، يتّفقون في عدّة مبادئ حدّدها كلود بريموند في مقدّمة كتابه عن منطق القصّة"[2]. فالسّردية اللّغوية كانت محلّ اهتمام تودوروف في التّحليل.

6-" ابن خلدون "Ibn Khaldoun

لا يمكن عزل الإبداع الأدبيّ عن التّراث؛ فالعلاقة بينها متلازمة، ومن أجل تحديد خصوصية العمل الأدبي وعلاقته بالتّراث "إنّ وقفةً قصيرةً مع رأي ابن خلدون في مسألة الأسلوب، يمكن أن تعيننا على إدراك هذين الوجهين من الظاهرة الأدبية والمتمثّلتين في تمييز النّص الأدبيّ عن غيره من النّصوص.

[1] تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفه، د ط، د ت، ص 35، 36.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 66.

اعتمدت على استقراء كلام ابن خلدون عن الأسلوب نظرًا لكونه يمثّل خلاصةً مركّزة للتّجارب النّقدية العربية السّابقة، ولما يتميّز به من استخدام مضبوط محدّد للمصطلحات، وتحقيقًا لما نصبوا إليه من إقامة وسائل نقديةٍ تعتمد على المنجزات النّقدية التّراثية وتتّخذها قاعدة نظرية تستوحي منها طرق معالجة النّصوص الأدبية مع التنبيه إلى أنّي استخدم الخصوصية هنا بمعنى التفرّد "[1].

بتأمّل في هذا الخطاب النّقدي نستشفّ استعانة عبد الحميد بورايو بابن خلدون في النّقد التّراثي من أجل تأسيس رؤيةٍ نقديةٍ في معالجة النّصوص الأدبية.

واستنتج عبد الحميد بورايو أنّ الأسلوب عند ابن خلدون يشتمل على ثلاثة صفات تحدّده، 1. كونه صناعة 2. صورة ذهنية لتراكيب المنتظمة كلية 3. ينطبق على تركيب خاصّ.

أضف إلى ذلك، استشهد بعدّة نصوصٍ لابن خلدون، وخلص "من على وجود العلاقة بين العملية الإبداعية والتّراث الأدبيّ أو التقاليد الأدبيّة "إنّ التمييز بين المستوى الذّهني المجرّد للظاهرة الأدبية والمستوى المتحقّق لهذه الظّاهرة يكون في إطار حركية العملية الإبداعية في مختلف مراحلها التّاريخية"[2].

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 5.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 7.

وزيادة على ذلك فسّر مراحل إنتاج مادة أدبية وصولاً إلى مستوى الخطاب؛ "إذ أنّ الأديب وسيلته هي اللّغة، ومن ثمّ لابد أن يخضع إلى قواعدها وأصولها، وما تقتضيه ملكتها"[1].

ويربط عبد الحميد بورايو النّقد الأدبيّ بوظيفته في كشف النّماذج والصّور الذّهنية المختفية خلف عناصر النّصوص الأدبية "يصبح من المهامّ الأساسية المنوطة بالنّقد الأدبيّ في تعامله مع النّصوص الأدبية، الكشف عن تلك النماذج أو الصور الذّهنية الكامنة خلف عناصر النّصوص الأدبيّة المتحقّقة، وتمييز ما هو موروث منها عمّا هو مبتكر...، ويجعل من النّقد نشاطًا معرفيًّا لا يختلف عن النّشاطات المعرفيّة الأخرى...، ممَّا يتطلّب من النّاقد التخلّص من تلك الرُّؤى التي تجعل من العمل الإبداعي شيئًا مستعصيًا على الفهم، وكأنّه يرجع إلى مصادر شبه غيبيّة، بل النّظر إليه باعتباره نِتاجًا طبيعيًّا وعضويًّا ذا وظائف يمكن الكشف عنها، وعلى أنّه قابل للتّحليل والتّشريح كأيّ ظاهرة أخرى"[2]. ويُشير هذا النّص النّقدي إلى تقديم معطياتٍ تتعلّق في كيفية تعامل النّقد الأدبيّ مع النّصوص الأدبيَّة، وذكر متطلبات النّاقد وتعامله مع العمل الإبداعي.

وسيأتي بيان مقاربة عبد الحميد بورايو للحكاية الشّعبية انطلاقًا من ابن خلدون. هذه هي المناهج النّقدية والنّظريات التي أشار إليها النّاقد عبد الحميد بورايو في تطبيقاته المنهجية في التّحليل السّردي للنّص الشّعبي.

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 7.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 8.

ونخرج من هذه المعاينة المنهجية النّقدية التي تعكس أهمّ المناهج التي استعان بها عبد الحميد بورايو في تحليلاته ومقارباته الحكائية هذا من جهة، والجهة الأخرى باستراتيجية الخطاب النّقدي لدى عبد الحميد بورايو في معالمها الرئيسية؛ إذ تبدأ بالمنهج الشّكلاني ثمّ البنيوي ثم السّيمائي وكذا إفرازات كلّ منهج وإن دلّ هذا إنّما يدلّ على غزارةِ التّجربة النّقدية عند عبد الحميد بورايو، ومواكبتها التّطوّرات النّقدية الحديثة.

ووجّه اهتمامه كذلك بالمنهج الخلدوني، هذه المناهج التي أعلن عنها في كتبه وأبحاثه ترسم لنا الخطاب النّقدي في المناهج الغربية والعربية، وسنستدلّ بالنّصوص النّقدية التي تكشف عن ذلك في مقاربته للحكاية الشّعبية، ونسوق هنا سؤالاً منهجيًّا؛ كيف وظّف عبد الحميد بورايو المناهج النّقدية في ظلّ مقاربته للحكاية الشّعبية؟

ثانيًا: مقاربة الحكاية الشّعبية

ساهم النّاقد عبد الحميد بورايو مساهمةً كاشفةً في دراسة الحكايات الخرافية أو القصص الشّعبي ميدانيًّا ونظريًّا وتطبيقيًّا، حيث اشتغل في آليات المناهج الغربية، ومقاربتها في خطاب الحكاية المغاربية عمومًا والجزائرية خاصّة، وكان منطق هذا الخطاب هو المادّة الحكائية، كما سعى النّاقد إلى الاستفادة من هذه المناهج في إطار التّحليل والمعالجة، المقارنة والمقاربة دون التّطبيق الميكانيكي لها "حاولت هذه الدّراسة أن تتجنّب قدر الإمكان الاعتماد على التّطبيق الميكانيكي والارتباط الحرفي بالطّرق والمناهج الغربية"[1].

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربيّ، ص 123.

ونربط هذا التقديم بمفهوم الحكاية في إطارها العالميّ والخاصّ النّوعي "لقد تمّت ممارسة الحكايات عالميًّا باعتبارهَا بنيةً سرديةً بسيطةً ومستقرةً إلى حدّ مَا، تتميّز في نفس الوقت بثبات أغراضها ومسارها السّرديّ وبتغيّر دلالتها وصيغ التّعبير عن هذه الدّلالة، ومع ذلك فإنّ هذا الحكم المعتمد على سلامة التقدير لا يكفي لتحديد النّوع.

إنّنا طالما حاولنا محاصرة هذا الأخير، نصطدم في الواقع في الآداب الشّفاهية بمشكل حادّ بشكل خاصّ"[1].

يشير هذا المفهوم إلى سِمات الحكاية من حيث الثّبات والتغيير، وكذلك إشكالية تحديد النوّع في الأدب الشّفوي، أمَّا الإطار الثّاني فهو متعلّق بنوع الحكاية ألاَ وهي الشّعبية "، يمكن القول بأنّ الحكاية الشّعبية في معناها الخاصّ الذي نقصده هنا: أثرٌ قصصيٌّ ينتقل مشافهةً أساسًا يكون نثريًّا يروي أحداثًا خياليةً لا يعتقد راويها ومتلقّيها في حدوثها الفعليّ، تنسب عادة لبشرٍ وحيواناتٍ وكائناتٍ خارقةٍ، تهدف إلى التّسلية وتزجية الوقت والعبرة. الحكاية الشّعبية بهذا المعنى الخاصّ تمثّل النّوع القصصي"[2].

هذا هو المفهوم الخاصّ للحكاية الشّعبية عند عبد الحميد بورايو انطلاقًا من دراستِه لنماذج جزائرية، وعند دراسته للحكاية الخرافية للمغرب العربيّ يشير في عرضه المنهجي إلى الاستعانة بالمنهج الشّكلاني والبنائي.

[1] جماعة من الأساتذة الباحثين: الكشف عن المعنى في النّص السّردي، السّرديات التّطبيقية، ترجمة عبد الحميد بورايو، ص 45.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشّعبي الجزائري دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007م، ص 185.

"تأخذ دراستنا في هذا المجال، والذي تعود ريادته لـ: فلاديمير بروب Proppوكلود ليفي ستراوس. وتمتّ متابعته وتطويره من طرف من جاء بعدهما من الباحثين من أمثال كلود بروموند emondBr وأ. ج. جريماس Gremas وجكورتيس Courtés وآخرين، وتجدر الإشارة إلى أنّه إذا كان هيكل المفاهيم المنهجية المستخدم هنا يتطلّب اصطلاحاتٍ مشتركة أو مشابهة، فإنّه من الضّروري النّظر بعين الاعتبار إلى الشّروط والمعايير الخاصّة بالخطابات المدروسة، فالصّورة التي نكونّها عنها لا يمكن أن تكون إلا خاصة بالوسط الثّقافي الذي أنتجها وتداولها"[1].

إنّ هذا الخطاب النّقدي المتعلّق بالاستعانة بالمناهج الغربية وأبحاثها يدلّ على مقاربة الحكاية بهذه الوسائل الإجرائية مع المحافظة على المادّة الخرافية في وسطها الثّقافي.

يسرد الخطوات المتّبعة في دراسة النّماذج القصصية وفق الآلية التّالية: "تقطيع الحكاية إلى متواليات وتقطيع المتوالية بدورها إلى وظائف وتقطع دراسته الشّخوص في علاقتها ببعضها، مما يسمح لنا بالاستخراج التّدريجي للتّرتيب الذي تنبثق على أساسه الأدوار الفرضية والفاعلية. ويجسّد نظام المتواليات والوظائف العلاقات المتبادلة ما بين القائمين بالفعل عن طريق خطاطة تساعد من أول نظرة على تسهيل فهم مجموع حكاية الأحداث والأطراف المشاركة فيها"[2].

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربيّ، ص 15-16.

[2] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربيّ، ص 16.

وأردف هذه الآلية بشرح المصطلحات الواردة في الأبحاث المنهجية مع تغيير البعض منها في الحاشية، ولنأخذ مثالاً: نقصد بالوظيفة معناه فلادمير بروب بمصطلح onctionF: فعل الشّخصية منظور إليه من خلال مشاركته في تطوّر الحبكة القصصية.

وجاءت مفاصل المقاربة بالعناصر التّالية: المتواليات والوظائف، الوساطة، تصنيف الوظائف، نظام الشّخوص، دلالة الحكايات، التّحليل المقارن.

ونلاحظ هنا بنية وظائف بروب، والتّصرف فيها دون قيد "لقد استعنّا بالترسيمة الخطّية البروبوية، لكنّنا تعاملنا معها بحريةٍ، بحيث راعينا في توزيع وحداتها عدم الاكتفاء بمراعاة ما يتعلق بوجهة نظر البطل وحده مثلما فعل بروب، بل وضعنا في اعتبارنا وجهات النّظر المتعلّقة بالشّخوص الأخرى المشاركة في الحدث"[1].

ويؤطّر تحليل النّماذج بخطوات تنظيمية إذ يقسم النّص في البداية ثمّ يذكر وظائف المتوالية الأولى وانبثاق القصّة، ويأتي فيما بعد وظائف المتوالية الثّانية وانبثاق القصّة الرّئيسة ونظامها وأخيرًا النّظام العامّ للحكاية ومعناها، وهذا ما فعله مع النّموذج الأوّل "حكاية ولد المتروكة "المرأة التي تلد الرجال الشّجعان "والتي يقول فيها: "تمثّل الحكاية "ولد المتروكة" نموذجًا للحكاية الخرافية العالمية ذات البناء المكتمل والمحكم، والتي ينطبق عليها المسار السّردي الخطيّ المستنبط من طرف دارس الحكاية الخرافية الرّوسي فلاديمير بروب، وهي تحكي قصّة إصابة أحد الملوك بأذى ورحيل ابنه "ولد المتروكة" من أجل إحضار نوع من أوراق الشّجر لمداواته"[2].

---

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 17.

[2] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 21

ونحبّذ أخذ أمثلةٍ في الجانب التّطبيقي، ففي تحليله واكتشافه للوظائف في المتوالية الثّانية، نجد مثلا الوظيفة الأخيرة لبروب متحقّقة "الوضعية الختامية: زواج: يتزوّج البطل بأميرة الجند، وتتزوّج الوصيفات أربعين من شباب المدينة، ويعتلي ولد المتروكة العرش"[1].

أمَّا النّموذج الثّاني حكاية "نصيف عبيد "نصف إنسان"، الطّائر العجيب والمرأة قناصة الرجال، يبرز فيها التّحليل المقارن مع الحكاية السّابقة "يعتمد التّحليل المقارن، الذي يتناول حكايتي" ولد الزّوج المتروكة "و"نصف عبيد" على المبدأ الذي يعتبر أنّ الحكايات الخرافية المغاربية كلّها تشكّل نظامًا دلاليًّا، لا يمكن أن يفهم إلاَّ من خلال المواجهة المنهجية بين النّصوص المتوفّرة بين يدي الدّارس، إنّ مقارنةً من هذا النّوع هي وحدها الكفيلة بالكشف عن معنى الحكايتين"[2].أمَّا حكاية لونجة تأخذ من عناصر مقاربتها التّنظيم المكاني وبنية القرابة.

وبعد الإشارة إلى المقارنة بين الحكايات الثّلاث من الجانب العلائقي للصّلات القرابية الأسريّة "العلاقة الواضحة بين صلات القرابة وأماكن اقامة الشّخصيات، يتبيّن لنا أنّ الحكايات الثّلاث موضعه الصّراعات والمنازعات ولحظات الضّغط والفرق فيما بين الشّخوص في مجال العلاقات الأموسية، وهو ما يعني أنّ هذا النّظام يحتوي على عناصر فنائه، ويمكن أن نميّز في جميع هذه الحكايات صنفين من الأماكن أو الفضاءات:

1-فضاءات التّحولات مرضية الموسم بالبطريركية.

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 30.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 59.

2-فضاء التّحولات غير مرضية المرسوم بالأموسية"[1].

وهذه المقاربة استفاد منها الباحث. ليفى ستراوس في نظام القرابة ويقرّ عبد الحميد بورايو قائلاً: ومن خلال اطّلاعي على دراسة نظم القرابة كما تتبدّى في الأسطورة وفق منهج تحليل كلود ليفي سترّوس، استطعت أن أكشف عن تجسيدات لتحوّل نظام الأسرة من الأموسية إلى الأبوسية من خلال عدد هامّ من الحكايات الخرافية التي جمعتها من مناطق مختلفة من الجزائر"[2]. وتأتي المقاربة الأخيرة في حكاية" محذوق ومحروش مع الغولة "، ونشير فيها إلى المقاربة من جانب العالم الدّلالي ودلالة الصّور.

لقد أشرنا-سابقًا-أن استراتيجية الخطاب النّقدي عند عبد الحميد بورايو كانت مرحلية تبعًا لتطوّر الحركية النّقدية والنّظريات والأبحاث الناتجة عنها "إنّ ما عرف في النّقد التّقليدي بالجوانب النّفسية والاجتماعية للظّاهرة الأدبية، وحاولت الدّراسات البنيوية والشّكلانية والتّحليلات النّصية للنّقد الجديد أن تقصيها، أو تدفع بها إلى مواقع متأخّرة، عادت من جديد لتدخل في نطاق مفهوم "الخطاب الأدبيّ، "لكن من خلال فعاليتها وأدوارها المتحرّكة، وفي مستوياتها المختلفة، لا من خلال ثبات المفاهيم المتعلّقة بها"[3].

من هذا المنطلق يدرس عبد الحميد بورايو خطاب الحكاية الشّعبية الجزائرية، ويرى في الخطاب الشّعبي "لقد جاء مفهوم الخطاب الأدبيّ في سياق تطوّر الدّراسات النّظرية والتّطبيقية للعمل الأدبيّ في عصرنا الحاليّ، هيأت لظهوره كل من الشّكلانية والشّعرية

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربيّ، ص 85-86.

[2] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 31

[3] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشّفوي الجزائري، ص 80.

والعلاميّة والدّلالية، وكذلك الدّراسات اللّسانية والنّفسية، هذه التعدّدية المصدرية سمحت لتحليل الخطاب الأدبيّ بتعدّدية المداخل، ووسمته بالأفق اللاّمتناهي لطرق البحث وأهدافه"[1].

ويعرض عبد الحميد بورايو الهدف من المعالجة لمواد الحكايات الشّعبية "تسعى إلى تجسيد ثراء طرق "تحليل الخطاب الأدبيّ الشّعبي "عن طريق تقديم معالجات متنوّعة، الغرض منها توضيح المفاهيم وتأصيلها، وتهيئة الظروف التي تسمح بتراكم العمل التّطبيقي والمنهجي من أجل تحقيق مشروع معرفي يسهم في تحقيق حداثة الدّراسات الشّعبية العربية باعتبارها حلقة هامّة من حلقات الثقافة العربية.

لقد حرصنا في معالجتها المختلفة لخطابات الحكاية الشّعبية الجزائرية على استبعاد المفاهيم؛ وذلك درءًا للمزالق التي تقع فيها عادة التّناولات النّقدية الضحلة"[2].

إنّ الأساس الذي ينطلق منه عبد الحميد بورايو هو الخطاب في مقاربة الحكاية الشّعبية الجزائرية، ويصرّح بهذا "تنطلق في المقاربة المنهجية للحكاية الشّعبية من المفهوم الذي يرى فيها حاملاً لدّلالة ما، يجب أن يهدف البحث إلى الكشف عنها، ولكي يصبح هذا الهدف ممكنًا لابد من اعتماد قراءة مزدوجة لخطاب الحكاية، الأولى خطية تراعي التّسلسل السّردي، تضع في اعتبارها العلاقات السّياقة، والثّانية تعمل على استخراج علاقات التّضاد الكامنة ذات الطبيعة الاستبدالية، تسمح لنا هذه الخطوة المنهجية بالانتقال من تحليل الأشكال إلى فحص المحتوى؛ أي العبور من الدّراسة الشّكلية إلى الدّراسة الدّلالية.

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحيّة في الأدب الشّفوي الجزائري، المصدر نفسه، ص 81.

[2] عبد الحميد بورايو: خطاب الحكاية الشّعبية، مقاربة منهجية مجلة ثقافية، العدد 12 جوان2007، ص 27.

إنّ نقطة الانطلاق هنا هي الخطاب منظور إليه كتتابع للأحداث في مستوى التجلّي"[1].

بالتأمّل في هذا المعرض المنهجي نكتشف الآليات النّقدية الحديثة التي استعان بها عبد الحميد بورايو، ويرسم في خطوة ثانية الخطوط العريضة لتحليل الحكاية الشّعبية الجزائرية وهي:

(المتواليات والوظائف، الوساطة، تصنيف الوظائف، نظام الشّخوص، دلالة الحكايات، دراسة الصّور والتّجسيدات التّداولية، الإدراكي، النّفسي، الاجتماعي، الثّقافي، دراسة السّياقات أو (المقامات) الدراسة المقارنة).

وضّح النّاقد عبد الحميد بورايو هذه العناصر من خلال تحليله لنماذج من الحكايات الشّعبية فكانت البداية مع حكاية الطّامة أم سبعة روس، ونظر في مسارها السّردي بتحديد مختلف المواقف التي "تمثّل تأويلاً لقيمة ما أنجز في المسار السّردي للقصة، يوضّح خاتمة البعد المعرفي المتحقّق في بداية القصة على شكل عمليةٍ إقناعيةٍ (هيمنة وتوجيه) موجّهة نحو ذات الفاعل وصادرة عن المرسل والتّأويل هنا بدوره صادر عن نفس وجهة النظر وموجهة نحو جميع أفراد الأسرة الذين نال كل واحد منهم جزاءه وفق للدّور الذي أدّاه"[2].

أمَّا الدّلالة النّفسية للحكاية فركّز عبد الحميد بورايو على الملامح الشّخصية والصّراع الأدبي واللاّشعور "يظهر في بداية الحكاية أنّ اللاّشعور هو المسيطر، وأنّ الانجذاب نحو الأم هو الطّاغي، ويأتي الإعلان عن يتم أحد الأخوين وتطوّر المسار القصصي نحو أن

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشّفوي الجزائري، ص 82.

[2] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشّفوي الجزائري، ص 90.

يعيش اليتيم"[1].وبنفس الإطار المنهجي درس عبد الحميد بورايو نماذج من الحكايات الخرافية المغاربية دراسة في تجسيد الخيال الشّعبي (الأنوثة المغتصبة) وأعطى لهذه الدّراسات المكوّنات التّالية: البنية الكبرى، المسار السّردي العام، الأدوار الفرضية، الصور والتّجسيدات، السّياق التدّاولي، السّياق الإدراكي، السّياق النّفسي، السّياق الثّقافي.

ويؤكّد السّياق الأخير "إنّ مجموع الرّوايات، موضوع يمثّل ظاهرة ثقافية، عبرت في مراحل إنتاجها وتداولها على مجموعة العلاقات الاجتماعية والوظائف المنوطة بها، وقد تركّزت حول "الأنوثة "في تجلّياتها المختلفة، كموضوع قيمة، وكمصدر لتجديد الحياة، وكنواة للأسرة...لذلك قدّمت القصة المرأة في تحليلها الأنثوي المدعم في مظاهر الطبيعة من الموقف الافتتاحي في القصّة المروية، ثمّ أشعرتنا بوجود تضاد بين هذا الجوهر الأنثوي المنصوب في الكون الطّبيعي والنّظام الاجتماعي ذي الطبيعة الثّقافية"[2].

وعلّل عبد الحميد بورايو في دراسته للمكوّنات الخطابية الثّمانية السّابقة استفادته من مختلف العلوم الإنسانية خاصة منهج علم النّص، ويقول في هذا "أفدت من جميع المبادئ المذكورة من إجراء دراسة متكاملة تستوحي اقتراحات فانديك حول دراسة النّصوص بالاستفادة من مختلف العلوم الإنسانية وفق نظام معيّن يندرج في نطاق علم النّص، قمت بتحليل مجموعة من الحكايات الخرافية الجزائرية التي تشكّل نوعًا فرعيًّا سمّيته حكايات البطلة

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 98.

[2] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحيّة في الأدب الشّفوي الجزائري، المصدر نفسه، ص 128.

الضحية (في مقابل حكايات البطل الملحمي، عن طريق تحديد ودراسة المكونات الخطابية"[1].

يقول عبد الحميد بورايو في الجانب الأوّل «يمثّل "عالم العلامات "الموضوع الأساسيّ للحكاية التي بين أيدينا، إنّ الطّرف المستخدم للعلامة المزيّفة، أو الباب لها هو دائمًا القادر على الفعل والحركة وتحقيق إرادته في توجيه فعل الآخرين لصالحه، بينما الطّرف الذي توجّه إليه يقع ضحية تصديقها والعمل على أساسها"[2].

إذن نلاحظ اشتغال النّاقد على المنهج السّيميائي في دراسة هذه الحكاية، حيث أبرز سِماتها من خلال عناصرها، ويؤكّد هذا الجانب الثّاني، في دلالة الصور «إنّ مفهوم "العلاقة" الذي تتأسّس عليه حكاية "محذوق، محروش مع الغولة "يقوم على العلاقة الثّنائية: محتوى/محتوى، أي على وجود مادة/صورة؛ فإذا حدث تطابق بين الطّرفين سمّيت العلامة "صادقة" وإذا ما لم يحدث هذا التّطابق كانت العلامة "زائفة" "[3].

يمكن القول ممّا سبق أنّ هذه المقاربة تمدّنا بخطاب جماعي يؤكّد الخطاب النّقدي عند عبد الحميد بورايو، والذي أسلفنا ذكره، ونفتح هنا نافذة نقدية تبرهن على الخطاب النّقدي في المناهج التي استعان بها النّاقد "استفادت منهجية التّحليل من الدّراسات البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي ستراوس خاصة، ومن الأبحاث السّردية الشّكلية عند فلاديمير بروب، والدّراسات الدّلالية عند أ، جريريماس، وكذلك الأبحاث الأثنوأدبية thwoE -ttéaireli

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، ص 31.

[2] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 103.

[3] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، المصدر نفسه، ص 104.

عند جوزيف كورتيس، ويمكن تبرير هذه الاستفادة في موقع الحكاية الخرافية ما بين الأسطورة والأدب؛ فهي ترتبط من ناحية بالفكر الميثولوجي، لأنّها سليلة الأسطورة، ومن ناحية أخرى تمثّل الوسيط الثّقافي الذي يسمح بانتقال المكوّنات الأسطورية من الخطاب العقائدي إلى الخطاب الثّقافي ذي الوسائط الجمالية، والطبيعة الفنّية الهدف إلى الإمتاع إلى جانب تمثيله الرّمزي لمنطق الجماعة ورؤيتها للكون"[1].

إنّ استفادة عبد الحميد بورايو كذلك من مباحث كورتيس تتمظهر في البنية السّردية وأشكالها والتقابلات، ونقف في هذا السّياق بقوله في تحديد الأشكال الأوّلية السّردية: "في مقاربة أولى وقبل أيّ التجاء لوسيلة مفهومية لسانية أو سيمائية أكثر صرامةً، نستطيع تناول السّردية من وجهة نظر شاملة إلى حدّ ما، في أفق من صنف يكاد يكون أنثروبولوجيًّا، قريبًا من تجربة حياتنا اليومية؛ لذلك نستدعي تقابلاً معروفًا–حتى وإن كان ذا طبيعة فلسفية"[2].

أمَّا التّقابل في تحليل الخطاب "لتحليل صعيد محتوى خطاب معطي، نفصّل مجموع العالم الدّلالي حسب التّقابل استمرار عكس تغيير، ثبات عكس فعالية، حالة عكس تحول، كما هو الحال في حركية بناء"[3].

ونودّ التّنبيه كذلك في تقديم المقاربة للحكاية الشّعبية عند عبد الحميد بورايو هو تقديم ملخّصات على شكل جداول وأشكال وتقنية المقارنة من أجل التّوضيح وإضاءة التّحليل.

---

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 123.

[2] جوزيف كورتيس، جلينتفيلت، جبيزاكامبروبي: الكشف عن المعنى في النّص السّردي، السّرديات السّيميائيات ترجمة عبد الحميد بورايو، ص 41.

[3] ج كورتيس: ترجمة عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السّردي، السّرديات السّيميائيات، ص 105.

وهناك كيفية أخرى قارب بها عبد الحميد بورايو أشكالاً أدبيةً، هذه الكيفية مرتبطة بالمنهج السّيمائي الذي تبنّاه في خطابه النّقدي، هذا المنهج الذي يختلف عن المناهج السّابقة في توظيف المصطلحات والنّظر إلى النّصوص، والنّص النّقدي التّالي يكشف ذلك" سننطلق في دراستنا للحافز موضوع البحث من التّحديد الذي وصفه (اليازرملتنسكي[1]) في بحثه عن "النّظام الدّلالي للقصّة الأسطورية، ومشكل فهرس السّيمائي للحوافز والموضوعات "...وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ المستلزمات المقصودة هنا في الأدوار التّركيبية، فهي تعني ما سمّاه (فلاديمير بروب) الشّخوص المنفّذة، أو ما سمّاه (أ ج. جريماس) الفواعل ctants A. ستنصب معالجتها على مستوى الحكاية وهو أحد مستويي النّص الذي يشير إليه (تزفيتان طودوروف) ... ما يعنينا هنا إذن، على سبيل الخصوص هو المستوى الأول المتعلّق بالأحداث والشّخصيات مع إدراكنا بأنّ الشّخصية –باعتبارها ممثّلاً حسب اصطلاح جريماس"[2].

وعنوان دراسة "المسار السّردي وتنظيم المحتوى دراسة سيمائية لنماذج من حكايات، ألف ليلةٍ وليلةٍ، تدّل على النّزعة السّيميائية في التّحليل، وباشر في تحديد هذه النّزعة "تندرج دراستنا لنماذج من مؤلف "ألف ليلةٍ وليلةٍ "ضمن الجهود الرّامية إلى اختيار النّظرية السّردية السّيمائية في تحليل نصوص اللّيالي"[3].

---

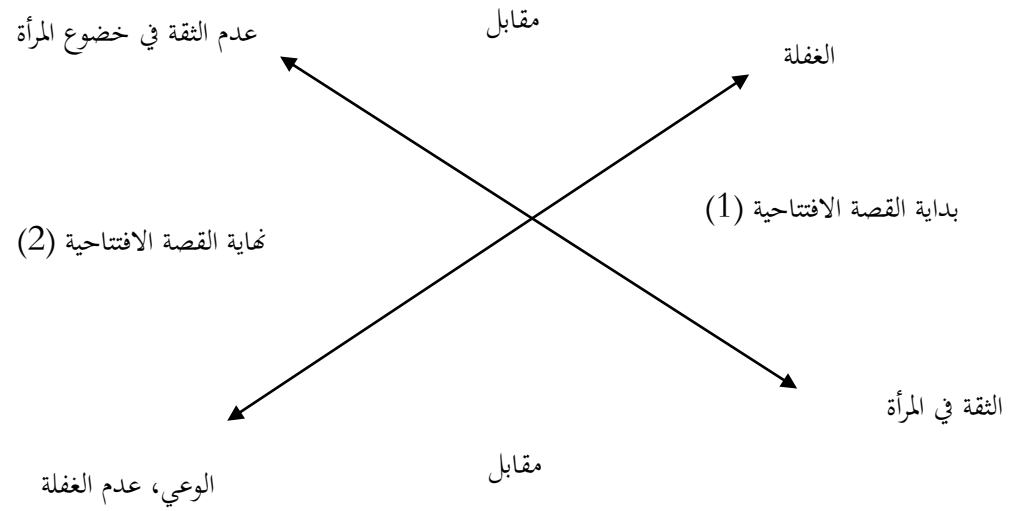
[1] اعتمد عبد الحميد بورايو على أبحاث إ. ملتنسكي في كتابه المترجم "الكشف عن المعنى في النص السّردي السّر ديات التطبيقية".

[2] عبد الحميد بورايو: انتاجية النّص دراسة في أركيولوجية الثقافية الجزائرية من خلال ثلاثة أنماط نصيّة أدبية الأسطورة الملحمة الرّواية، مجلة اللغة الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، دار الحكمة، الجزائر العدد 12، أكتوبر 1997، ص 195-196.

[3] عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيمائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، ص 1.

واشتغل على آليات السّيميائي من خلال التحليل مثل: تحليل البنية العميقة عند غريماس، والمربع السّيمائي عند جوزيف كورتيس، ويقول في شأن تداخل المصطلحات "ونظرًا للتّداخل بين مفاهيم البنية العميقة والبنية الأوّلية للدّلالة والمربّع السّيمائي وإحالة كلّ منها على الأخرى ارتأينا أن نقوم بترجمة تعريفاتها وتحديداتها الواردة بالتّفصيل في قاموس السّيمياء من وضع أ ج. غريماس"[1].

وعند تحليله للقضيتين "الملك شهريار والمرأة العفريت، وضع المربّع السّيمائي التّالي[2]:



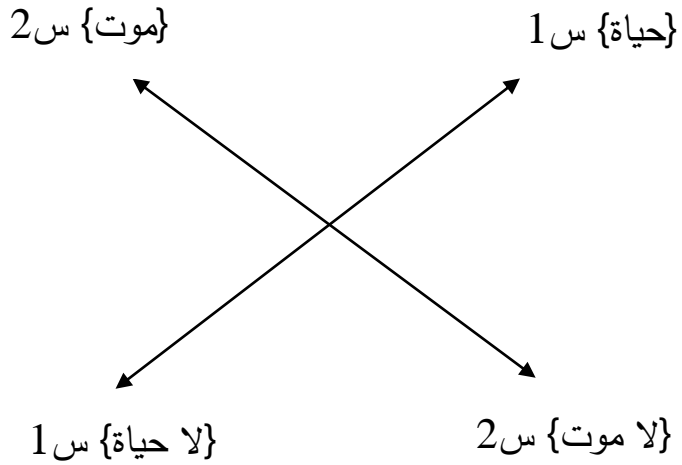
المربّع السّيمائي التّطبيقي

وإذا طابقنا الجانب التّطبيقي عند عبد الحميد بورايو للمربّع السّيمائي بالجانب النّظري عند ج كورتيس الذي يعرفه "قام بإنشائه وتطويره أ. جريماس معتمدًا على منجزات مدرسة براغ وعلى بحوث الأنثروبولوجيا (ك. ليفي ستروس) فالمربّع السّيمائي تجسيد مرئيّ لتمفصل

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 20، والتعريفات الاصطلاحية بداية من الصفحة 229.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 29.

مقولة دلالية، كما يمكن استخراجها على سبيل المثال، من عالم خطاب معطي، مقولة تمثّل اللّب، المستوى، الأكثر عمقًا[1].



وفي السياق التطبيقي نفسه في مقاربة الحكاية الشّعبية، وظّف عبد الحميد بورايو آليات المنهج البنيوي والسيميائي، مقدّمًا السّردية كغاية لذلك.

"سوف تكون "السّردية" هدفنا في التّحليل، غير أنّ هذه السّردية لا يمكن القبض عليها وعلى مكوّناتها والإمساك بمظاهرها إلاّ من خلال "الخطاب "؛ لذلك سوف ننطلق من دراسة البنيات الخطابية التالية: 1-الحقل المعجمي. 2-المقطوعات الخطابية. 3-التجسيديات الخطابية

سوف نعمل على إبراز العلاقات المتعلّقة بالرّؤية والزّمن والمكان...، تسمح هذه العملية بمعالجة أوّلية للمعنى من خلال المظهر اللّفظي للخطاب، بإدراك مراتب التّشاكل

[1] ج. كورتيس: الكشف عن المعنى في النص السّردي السّرديات والسّيميائيات ترجمة: عبد الحميد بورايو، ص 224.

الدّلالي في النّص، وكذلك باكتشاف بنيات: القيم والأدوار الفرضيّة والأعراض وموضوعات القيمة والفاعلين ومختلف الأداءات المشكّلة للبرنامج السّردية"[1].

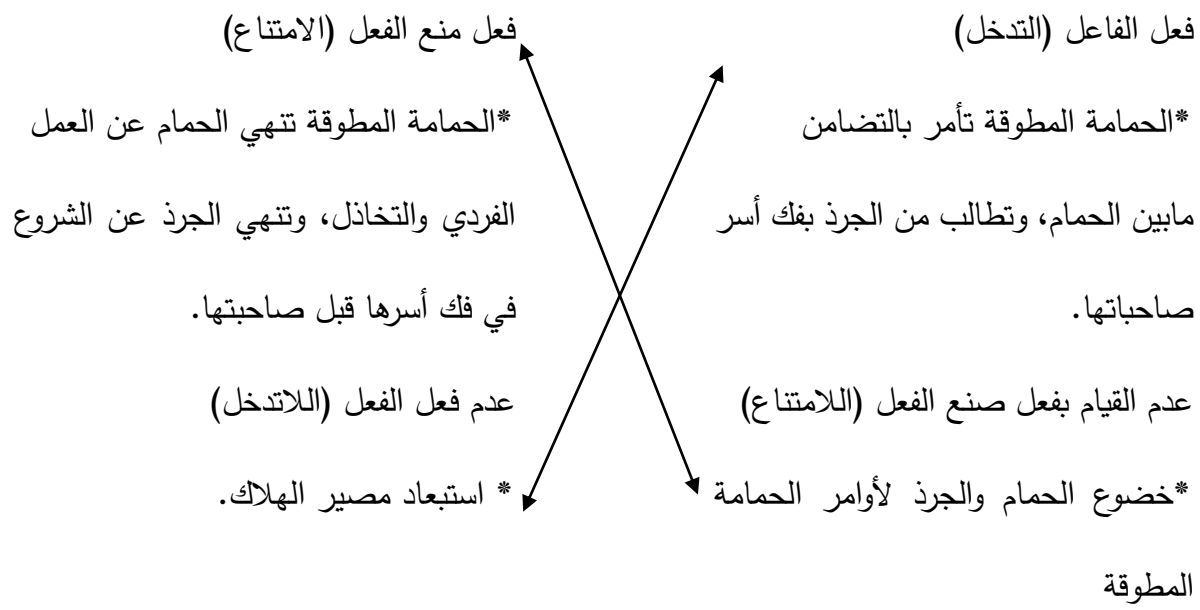
يحدّد عبد الحميد بورايو من هذا النّص مبدأ التّحليل لنص حكاية الحيوان "الحمامة المطوقة"، هذا المبدأ الذي يرتكز على السّردية بمنظور بنيوي سيميائي.

ومن خلال هذا المربّع اكتشف البنية الدّلالية العميقة التي نتجت من الدّلالات للحكاية.

وبعد الدّراسة والتّحليل والتّقويم لنص الحكاية يوظّف المربّع السّيميائي في بيان طبيعة العلاقات بين أطراف الفعل[2].

[1] عبد الحميد بورايو: (نص حكاية الحيوان، مقاربة سيميائية بنيوية، "الحمامة المطوقة" نموذجا)، مجلة اللغة والأدب، معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديسمبر 1999 م، العدد 14، ص 187-188.

[2] عبد الحميد بورايو: المجلة نفسها، ص 199.



المربّع السيميائي يكشف عن طبيعة العلاقات بين عناصر الفعل، قصد كشف للدلالات العميقة للنص الحكائي.

مقاربة الحكاية الشّعبية من خلال منهج ابن خلدون.

قدم الباحث عبد الحميد بورايو مقاربة منهجية للقصص الشّعبي وفق منهج ابن خلدون، وهي محاولة جديرة بالاهتمام، وفي حوار مسجّل مع جريدة الشّعب في كتابه "في الثّقافة الشّعبية الجزائرية "يجيب عبد الحميد بورايو عن سؤال طُرح عليه في هذا الإطار، ونأخذ هذا الجواب كاملاً: "أشير ابتداءً إلى أنّي عرضت محاولة منهجية لدراسة نوع من المادة الشّعبية هي الأدب الشّعبي.

وقد استندت في منهجي التّحليلي للقصص الشّعبي على منطلقات نظرية حدّدها ابن خلدون في كلامه في "المقدّمة" على الظّاهرة الأدبية؛ إذ نجد أنّ ابن خلدون في تناوله لهذه المسألة قد فرق بين مستويين للظّاهرة الأدبية: 1-مستوى مجرّد، 2-مستوى متحقّق، ويتعلّق المستوى الأوّل ببنية العمل الأدبي الكامنة خلف اللّغة، ويتعلّق المستوى الثّاني بهذه البنية

وهي تتحقّق في النّصّ الأدبي المعيّن، ونجد عند ابن خلدون تحديدًا دقيقًا لهذه المسألة، ممَّا يجعل نظرية في الأسلوب الأدبي مؤهّلة لأن تكون قاعدة نظريّة ينطلق منها باحث الأدب عامّة ودراسة الأدب الشّعبي في استنباط وسائل منهجية تعين على دراسة النّصّ، كما أنّها نظرية تمّت بصلات حميمة إلى مناهج النّقد الأدبي الحديثة التي تعمل على وصف النّصّ الأدبيّ في مختلف مستوياته.

ويعتمد المنهج الذي اقترحه لدراسة القصّة الشّعبية على بحث العلاقات التي تربط ما بين عناصر العمل الأدبي المختلفة، ممَّا يمكننا من استنباط نماذج لبنية النّص الأدبي المجردّة أو الكامنة خلف البناء اللّغوي ومعرفة دلالتها الاجتماعية"[1].

إذن منطلق هذه المقاربة هو نظرية الأسلوب عند ابن خلدون، ونستنتج في الأخير أنّ المقاربة المنهجية للحكاية الشّعبية كانت تهدف إلى اختيار المناهج النّقدية المختلفة في بيئة النّص الحكائيّ. هذه المقاربة هي تأسيس لخطاب الحكاية، إذ استطاع النّاقد عبد الحميد بورايو من ترويض مختلف المناهج والآليات النّقدية والاستفادة من مختلف الأبحاث، فجاءت المقاربة متلوّنة وتجمع بين الخطاب النّقديّ الغربيّ والخطاب النّقديّ العربيّ، ونؤكّد كذلك على تجلّي الخطاب النّقدي عند عبد الحميد بورايو من خلال هذه المقاربة، وقد بينَّا ذلك من خلال النّصوص النّقدية.

[1] عبد الحميد بورايو: في الثّقافة الشّعبية الجزائرية، ص 158-159.

وخلص النّاقد عبد الحميد بورايو إلى تحقق الفعل السّيمائي في النّص السّردي "مادام الفعل السّيمائي متحقّقًا في إطار الموضوعات السّردية، يقوم أساسًا في لعبة الاكتساب والتخلّي...فهي كليّتها تستند في مرّةٍ واحدةٍ على البنيات السّردية والبنيات الخطابية"[1].

وعليه فقد طبّق عبد الحميد بورايو مختلف المناهج النّقدية واستفاد من نظرياتها التّطبيقية دون ترديدٍ آلي لهذه المناهج على النّصّ السّردي المغاربيّ والجزائريّ وفق رؤيته النّهجية، وبدون شكّ أنّ هذه التّحليلات قد استفاد منها القارئ وكذلك دعّمت المكتبة في هذا المجال، ومن أجل خلق مقاربات في هذا المجال.

وكما ذكرنا –سابقا –قد حلّل عبد الحميد بورايو حكاية "لونجة" التى تختلف من منطقة إلى أخرى، ونفس الشيء بالنّسبة لحكاية "لونجة والغول "، هذه الأخيرة حملت عنوانًا لرواية "زهور ونيسي"، في إطار توظيف التّراث الشّعبي والتّجريب الرّمزي، كما يقول: يرى عبد الحميد بورايو "تخضع رواية "لونجة والغول "لنفس المنطق الذي خضعت له الحكاية الخرافية التي تحمل نفس العنوان والمعروفة في روايات متعددة في الجزائر"[2].

ولهذا أردنا تحليل حكاية "لونجة بنت الغول " والتي تختلف نهايتها من منطقة إلى أخرى، وحتى في المنطقة نفسها، وهذا ما اكتشفناه في تسجيل الملاحق الخاصّة بحكاية لونجة بنت الغول، وكذلك من خلال قراءةٍ هذه الحكاية التي سجّلتها حورية بن سالم في منطقة القبائل، والتي كانت نهاية الحكاية مأساوية "وتحوّلت لونجة إلى سيارة والسلطان إلى

[1] عبد الحميد بورايو: المسار السّردي وتنظيم المحتوى، ص 273.

[2] عبد الحميد بورايو، البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي، ص 149

سائق" عندما وصل بقربهما داسها السّائق بالسّيارة"[1]، لكن رمزية لونجة للجمال الخارق الذي يشبه جمال الآلهة، والسّلطان، والغول، والصّراع... كل هذه العناصر متوفرّة في أغلب الحكايات، وهذا نعرفه من خلال تحليل هذه الحكاية المحلّية وفق آليات المنهج المورفولوجي.

[1] حورية بن سالم: الحكاية الشّعبية في منطقة بجاية، ص 222.

المنهج الميداني في الدراسات الشعبية

كثيرا ما يعتمد الباحث في دراسة أشكال الأدب الشّعبي على الدّراسة الميدانية في إطار جمع المادة الشّعبية ودراستها، مثل الدّراسات الأنثروبولوجية، أو جمع المواد الشعبية كالألغاز الشّعبية والأمثال الشّعبية والقصص الشّعبي والحكايات الشّعبية والشّعر الشّعبي والأغنية الشّعبية، قد عرف هذا النّزوع في الدّراسة الميدانية في المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الأدب الشّعبي بعدما اتّجهت الدّراسات الأكاديمية إلى الجمع والتصنيف والدّراسة خدمة للأدب الشعبي والفكر الإنساني.

وقد أثيرت إشكالية المنهج في الدّراسة الميدانية بطرح التّساؤلات التالية: ماهي شروط الباحث الميداني؟ وما الصّعوبات التي تواجهه؟ ما هي الخطوات العلمية المتّبعة في جمع المادة الشّعبية؟

لا شكّ أنّ الدّراسات الميدانية قدّمت معطيات حول هذه الإشكالية، ففي جمع المرويات الشّفوية «يُعدّ العمل الميداني من أصعب مراحل جمع ونقل ودراسة المادة الثّقافية؛ لأنّها أولاً مشتّتة بأذهان الناس، وثانيًا أنّ هذه الأذهان تتمتّع بأمزجة متباينة وموروثات مشوّشة تحتاج أن توضع موضعها الصّحيح، وتأخذ سياقها التّاريخيّ والاجتماعيّ، وبما أنّ الجّامع الباحث يُعدّ الجسر الذي تعبر عليه الثّقافة إلى الأجيال؛ فإنّ عليه أن يكون دقيقًا في إخراجها من مجال دورانها غير المستقر إلى درجة الوعي والبناء، ويخلّصها من التّشرذم واللاّتاريخية لتكون بنية التّاريخ»[1]. يقر محمد عيلان بصعوبة العمل الميداني نظرا لطبيعة

[1] محمد عيلان: التراث الشّعبي الجزائري، ص 41

المواد المراد تدوينها فهي موزعة بين الناس، وقد تواجه مواقف سلبية بسبب الذهنيات، لذا يجب على الباحث تحري الدقة والعلمية في نقل المواد الثقافية.

الوسائل:

ونقصد بها وسائل البحث الميداني من آلات التّصوير والتّسجيل الصّوتي وجمع البيانات على شكل بطاقات، أو التّسجيل عن طريق التّدوين في ملف علمي مع مراعاة كيفية نقل المادة الشّعبية في التّوثيق الميداني، وقد قدّم محمد عيلان مقاربة ميدانية «وبناءً على هذا فإنّني أقدّم رُؤيا منهج (للجمع الميداني) وخاماته وتوثيقها، وهي طريقة تستمدّ حضورها من تجارب وصلة بالميدان في مناسبات عديدة، وأمام رواة متباينين وإبداعات مادية متنوّعة»[1].

عرض محمد عيلان هذه الرّؤية المنهجية بتعريف الميدان وخصائصه، ثمّ تحديد الوحدات الثّقافية الخاصة بالمناطق الجغرافية محلّ الدّراسة، فتأتي مرحلة الجمع وشروطه ووسائله، وأيضًا التّعريف بالمادة التي تجمع مع بيان مصادرها خاصة الرواة وصفاتهم وأصنافهم وأخيرًا تحديد منهج العمل في تسجيل المعلومات وتوثيقها.

وقد لخصّ هذا المنهج بعمليتين هما: التصوّر النّظري للميدان والتّقرير الميداني.

الصّعوبات:

والباحث الميداني تواجهه عدّة صعوبات، وهي إشكالية لا تزال قائمة بدليل حضورها في الطّرح المنهجي للدّراسات الميدانية «وتضاف إلى هذا صعوبات أخرى خاصة

[1] محمد عيلان: التراث الشّعبي الجزائري، ص 42

بالتحقيقات الميدانية قاطبة، نذكر منها صعوبة البحث، والالتقاء بالرّواة والمخبرين، واستحالة تسجيل الحكايات العجيبة نهارًا، ممّا تنقل إليهم أو ينتقلون إلينا ليلاً، وهذا في حالة قبولهم اقتراحنا وعرضنا»[1].

ولعلّ مشكلة الالتقاء والاتّصال بالرّواة من أهمّ المشاكل التي تواجه الباحث الميداني سواء الرّجال أو النّساء، أيضًا عزوف الرّواة غالبًا عن القول؛ ممّا يتطلّب ضرورة إقناعهم بأهمّية البحث. ونقل إلينا عبد الحميد بورايو في دراسة ميدانية بمنطقة بسكرة حول القصص الشّعبي عدّة صعوبات لخّصها في النّقاط التّالية:

أولاً: تتطلّب غزارة المادة القصصية المتداولة عملية جمع يقوم بها فريق يمسح المنطقة، ويظلّ أيّ عمل فرديّ عاجزًا عن جمع كلّ التّراث المتداول بين السّكان، وهو ما جعل المادة التي سجلها الباحث تمثّل عيّنة من المادة المتداولة في المنطقة، وقد سعى قدر جهده إلى أن تكون هذه العيّنة شاملة لمختلف الأنماط التي تتناقلها أجيال مجتمع المنطقة، وهي تضمّ مائة وخمسين نصًا.

ثانيًا: لم يتعوّد النّاس على مثل هذا النّوع من الدّراسة؛ ممّا جعل الاتّصال بهم أمرًا صعبًا، وخاصّة في البداية؛ فوجد الباحث صعوبة في إقناع من يتعامل معهم بجدّية هدفه الاتّصال بهم ومحادثتهم في الموضوع.

[1] طراحة زهية: فضاء التّنوّع بين تنظيم الخيال وتنظيم الواقع دراسة أنثروبولوجية للحكاية القبائلية العجيبة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2011م، ص 13.

ثالثًا: قامت التقاليد حائلاً دون تمكّن الباحث من الالتقاء بالرّوايات من النّساء وحضور التّجمعات التي تؤدّى فيها روايتين، ممّا جعله يقتصر على حضور التّجمعات الرّجالية، ويستقي المعلومات عن المرأة الرّاوية من خلال ما يذكره الرّجال*.

وكثير من الدّراسات الميدانية وحتّى وإن أخذت طابعًا أنثروبولوجيًّا تشير إلى الصّعوبات الميدانية في تدوين المادة التّراثية، «ومن التّحدّيات المعاصرة التي قد تواجه الباحث في هذا المجال، وهي امتناع بعض الملاّك عن التّصريح ببعض ما يحملونه من كنانيش ومرويات، ويعتبرونها أحيانًا ميراثًا يجب ألاّ يُسلّم لأحد، وهو ما يعقّد مهمّة الباحث، إلاّ إذا استعان ببعض ممن لهم علاقة وطيدة بهؤلاء الملاك أو يمكنهم التأثير عليهم. »[1]

والخلاصة هناك عدة معضلات تواجه الباحث الميداني وأهمها معضلة المرويات والشفوية التي تحتاج في نظرنا إلى توعية إعلامية وعلمية مع تقديم الحوافز المادية للأفراد قصد الاستجابة لمهمة الباحث أو خلق في كل ولاية مركز بحث علمي متطور يقدم قاعدة بيانات للباحث الميداني.

النّقد التّطبيقي عند عبد الحميد بورايو:

يُعدّ المنهج الطريقة والوسيلة لتحقيق ما نرجوه من أهداف ونتائج في شتّى مناحي الحياة ففي نظر أحد الدّارسين يعني "أسلوبنا في التفكير وخطوات علمية منظّمة تهدف إلى حلّ مشكلة أو معالجة أمر من الأمور، وهو برنامج عمل في البحث العلمي، وفي نقل

* ينظر عبد الحميد بورايو، القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، المقدمة، ص 6

[1] سرقمة عاشور: الثّقافة الشّعبية في مناطق الصّحراء الجزائرية، الثّقافة الشّعبية: دراسات في العادات والفنون، أوراق مؤتمر فيلادليفيا الدّولي السادس عشر، منشورات جامعة فيلادليفيا، 2013م، ص 343.

النظري إلى التطبيق، وفي التخطيط للمستقبل وفق نظرة بصيرة فلا بد . إذن . من طرح إشكالية المنهج"[1].

فالمنهج ضرورة من الضروريات العلمية، لأنّه يعطينا المداخل التي يمكن بواسطتها معرفة أنساق النصوص وتطبيقها وفق مختلف المقاربات والتصوّرات؛ فكانت النصوص محل فحص واهتمام في ظلّ الحركة النقدية رغم الاختلاف في إشكالية المنهج من حيث تقبّل المناهج الغربية أو رفضها أو بلورتها وفق رؤية منهجية، وكذا الصراع بين الماضي والحاضر، والخلط بين المناهج، وبروز إشكالية المصطلح، واختلاف المرجعيات والخلفيات للدّراسة، ومشكلة إمكانية تطبيق المنهج على النص بحكم خصوصيته.

ومعظم الدّراسات النقدية قد عرضت هذه الوضعية في تطبيق المنهج وما ينطوي عليه؛ فمثلاً من العقبات العلمية الاختلاف في توظيف المصطلح المترجم " إنّ المصطلح الوافد . السائد وغير السائد ـ لا يواجه ـ ولا ينبغي أن يواجه ـ بمنهج "العثور"، إنّه لا بدّ من خطّة علميّة شاملةٍ حاسمةٍ لمواجهة ما أسماه بعضهم ب " الطوفان المفهومي"[2].

ولا تزال وحدة المصطلح رسالة لمعظم الدّارسين، ولا ضرر في الاختلاف العلميّ المفيد، وبعد هذا الإطار الموجز تشير إلى مسايرة الحركة النقدية الحديثة للمناهج السياقية والنسقية نظريًّا وتطبيقيًّا، أو هما معًا حسب منطلقات ومرجعيات كل دراسة، فحظي النص الإبداعي لمختلف المقاربات المنهية، " وما دام النص الأدبي يمثّل مادة طبيعية للدّراسة،

[1] يوسف زيدان: مجلّة سلسلة الفلسفة والعلم 1، قضايا العلوم الإنسانية، إشكالية المنهج، كتاب الفلسفة والعلم، (البحث عن منهج للعلوم الإنسانية)، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ص 6.

[2] الشاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، مطبعة آنفو. برانت، فاس، المغرب، ط3، 2004م، ص 55

فإنّ النقد الأدبي المعاصر بآلياته الإجرائية هو الجهاز الأنسب لدراسة تلك المادة النصية، والجمال الذي تتحسّسه في مختلف العمليات الإجرائية مردّه إلى التمكّن من هذه الآليات التي تعجّ بها الخارطة النقدية المعاصرة باتجاهاتها المتباينة"[1].

والنص الشّعبيّ رغم خصوصيته لم يكن معزولاً عن الخطاب النقدي الحديث، ويتجلّى ذلك في الدّراسات النقدية الحديثة التي ساهمت في مقاربة النص الشّعبي سواء المناهج السّياقية أو المناهج النسقية.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما موقع النص الشّعبيّ الحديث في ظلّ المناهج الحديثة؟، وما مدى استجابة الدّراسات النقدية الجزائرية لذلك؟

و بعد النظر في الدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة . حسب حدود علمنا نكتشف الاستجابة للتطوّرات المنهجية من خلال استنطاق النص الشّعبيّ لدراسة أشكاله وفق منطلقات مختلفة؛ فأصبح متعدّد القراءة بحكم التطبيق المنهجي الذي استثمر في معرفة أنساقه وخصائصه.

والدّراسات اهتمت بالجوانب النظرية ففي تقديم أمينة فزازي المحاضرة الرابعة من كتابها "مناهج ودراسات الأدب الشعبي"؛ فتطرّقت للمنهج التاريخي والجغرافي، والمنهج الأثروبولوجي، والمنهج النفسي، والمنهج المورفولوجي؛ ولتوضيح تلك المناهج على الحكاية الشّعبية استعانت بنماذج تطبيقية؛ ففي تطبيق المنهج الأنثروبولوجي البنيوي عند "كلود ليفي ستروس" تقول: "فدراسة الحكاية الشّعبية أنثروبولوجيًّا تعني الكشف عن نسق المجتمع

[1] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م، مقدمة، ص 5.

الشّعبي وبنيته، ونسق القرابة وبنيتها، فكيفية الطبخ مثلاً تكشف عن بنية المجتمع ونسقه، وهو مثالٌ ذكرناه سابقًا، وهذا أن نتبّع ظاهرة من الظواهر الاجتماعية التي تظهر في الحكاية الشّعبية من خلال عنصر من عناصرها، ثم تستخرج منها نسق المجتمع وبنيته"[1]. وهناك من لا يكتفي بدراسة عنصرٍ من عناصر الحكاية الشّعبية؛ إذ يستخدم المنهج الأنثروبولوجي البنيوي لتقديم صورة شاملة عن نسق المجتمع في نظامه الكلّي، وهو ما اتّخذته " طراحة زهية" في دراسة تطبيقية للحكاية القبائلية العجيبة؛ حيث بينت أسسه بقولها: " يبحث عن القانون البنائي المتمثّل في منطق وطريقة عمل المجتمعات الإنسانية، إنّه _ لدى أصحابه_ قانون ثابت متواري وراء السّلوكات والظواهر المجتمعية المختلفة، وهو تعبير عن الحقيقة الإنسانية الثابتة الخفية؛ ولكي يتوصّل الباحث إلى ذلك يتطلّب منه ذلك الانطلاق من ظاهرة ما _ وهي جزء من كل _ والعمل على تحليلها للكشف عن البنية الصغرى من خلالها، ويأتي بعد ذلك تحليل الظواهر الأخرى المتعدّدة المتشابهة معها، قصد الكشف عن البنية والنّظام الكلّي الذي يُعتبر العقلُ الإنسانيّ مصدره... ولمّا كانت الأنثروبولوجيا البنيوية مهتمّة بتحليل عناصر الواقع والخيال لقراءة المعنى الخفيّ، فاستعمل على اقتفاء خطوات رائدها " ليفي ستروس"، في تحليل الأسطورة التي تشبه كثيرًا الحكاية العجيبة"[2].

[1] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 186

[2] طراحة زهية: فضاء النوع بين تنظيم الخيال وتنظيم الواقع، دراسة أنثروبولوجية للحكاية القبائلية العجيبة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2011م، ص 12.

إنّ شرح هذا المنطلق المنهجي تتحدّد الصورة الشّاملة في تحليل الحكاية؛ فيكون الهدف معرفة الحوافز الخفية، ثم تحديد ظاهرة من الظواهر، وأخيرًا بناء المقارنة لتحديد العناصر المشتركة بين الظواهر الأخرى.

وأيضًا الاستعانة " بمنهج ليفي ستروس" الذي يستدعي دراسة مجمل العوامل المرتبطة بالواقع.

أما أثناء رصد الخط التاريخيّ للظواهر المختلفة اقتضت الاستعانة بالبنيوية التطورية " إذ تهتم التطوّرية بما أهملته البنيوية؛ حيث تذهب بعيدًا في تفسيرها التاريخيّ للمراحل التي مرّت بها البشرية، والقوانين المتحكّمة في تحويل وتطوّر المؤسّسات المجتمعيّة، والاقتصادية، والدينية تحوّلاً مشتركًا"[1].

فالدّراسة الشّاملة للمجتمع تتطلّب دراسة مستويات عديدة بحكم تعدّد ضروب الأنثروبولوجيا ووحدتها في بنية العلوم والفنون خصوصًا في الدّراسات الميدانية " فإنّ الدّراسات الأنثروبولوجيا اليوم تتجّه نحو الدّراسات الواسعة والشّاملة، ذلك؛ لأنّ تعقد المجتمع الوطني في ظلّ الدولة الوطنية من جهة، وتسارع وتيرة التنميط الجماعي من جهة أخرى يفرض اختيار مجتمعات محلّية تمثّل الأنماط الاجتماعية الرئيسة، وتركّيز البحث في خصوصياتها بشكل يسمح لاحقًا بدمج النتائج المتحصّل عليها للتعرّف الكلّي كأن نعتمد مثلاً إلى تكليف[2] فرق بحث للتعرّف على الملمح العام الأنثروبولوجي للجزائر الراهنة.

[1] طراحة زهية: المصدر السابق ص 13.

[2] حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشّعبي، مقاربة أنثروبولوجية، دار الحكمة، الجزائر، ص 75_ 76.

يمكننا القول أنّ هذا الاقتراح الميداني لحميد بوحبيب قد لا يصل إلى نتائج دقيقة خاصة في ظلّ تطوّر المجتمع الجزائري في كلّ المناطق، وكذا التراكمات ذات المستويات المتعدّدة التي لا يزال البعض منها مخفيّ، أمّا بالنسبة لعلاقة الأنثروبولوجيا بالعلوم والفنون، نكتفي بذكر الأدب الشّعبي؛ فمثلاً دراسة الثقافة الشّخصية تستند على دراسة الأدب الشّعبي " وتتمثّل هذه الطريقة في جمع الأدب الشّعبي، وتصنيف موضوعاته، والقيام بتحليل مضمون تلك المادة المجمّعة بقصد استنتاج القيم والاتّجاهات العامّة السائدة في ثقافة المجتمع قيد الدّراسة، ثمّ التعرّف بالتالي من خلال تلك النتائج على السّمات الغائبة في الشخصية القومية لذلك المجتمع"*.

إنّ تعدّد المناهج سمح للدّارسن بفحص النصوص الشّعبية وفق ما يتطلّبه المنهج من خصوصية تستجيب للمادة المدروسة أو استخدام عدّة مناهج سواء كانت قديمة أو حديثة في تحليل النصوص وفهمها؛ فكان المنهج البنيوي أكثر رواجًا في التطبيقات السّردية الشّعبية نحو الحكاية الشّعبية، والقصّة الشّعبية؛ "إذ برهن تطبيق المنهج البنيوي في دراسة نماذج النصوص عن جدواه في فهم هذه النصوص، ممّا يجعله مؤهّلاً لأن يلعب دورًا في تجديد فهم تراثنا، وإعادة تقييم أشكاله التعبيرية، كما أنّه مؤهّل لأن يوجد قاعدة لإقامة تصنيفٍ موحّدٍ للتراث القصصيّ الشّعبي العربي يعتمد الملامح البنيوية أساسًا لتمييز الأنماط القصصية"[1].

* ينظر: أحمد بن نعمان: سمات الشّخصية الجزائرية من منظور الأنتروبولوجيا النفسية، ص 274، نقلاً عن عبد الباسط حسن، أصول البحث الاجتماعي.

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، ص 259

فالمسار الأنثروبولوجي حسب منطلقاته " يمكنه الانطلاق من الثقافة أو من الطبيعة النفسية على حدّ سواء؛ لأن أسس التصوّر والرمز موجودة بين هذين الطرفين القابلين للتعاكس، هذا الموقف الأنثروبولوجي الذي لا ينبغي إغفال شيء من المحرّكات الاجتماعية للرموز، والذي يوجّه البحث في نفس الوقت نحو التحليل النفسي والمؤسّسات الطقوسية، والرمزية الدينية، والشّعر، والأساطير، والأيقونات، وعلم النفس المرضي"[1].

إذًا لا يمكن الاستغناء عن الأدب الشّعبي في الدّراسات الأنتروبولوجية حتّى ولو كانت الظاهرة المراد البحث فيها تتجاوز المنطقة الجغرافية، والقصد من ذلك التأصيل لرؤية منهجية شاملة تراعي فيها امتداد مكوّنات الظاهرة لمناطق أخرى. وفي الجزائر هناك دراسات أنثروبولوجية حول ظاهرة الربيع الأمازيغي لم تكتف بمنطقة القبائل، بل تجاوزت الدّراسة مناطق جغرافية أخرى بغية تكوين صورة شاملة حول الظاهرة.

فالعلاقة بين الدّراسة الشّعبية والمنهج الأنتروبولوجي واردة في بعض الدّراسات؛ ففي قراءة نقدية قدّمها حسين خمري للنص الشّعبي من خلال كتاب " القصص الشّعبي في منطقة بسكرة" دراسة ميدانية لعبد الحميد بورايو : "سنعمد إلى قراءة هذا البحث من خلال نظامه المفهومي، وإطاره المرجعي، قصد قياس الانزياحات التي يمكن ملاحظتها إن كانت على مستوى المنهج، أو على مستوى وظيفة المصطلح النقدي أثناء تعامل الباحث مع دراسته للمادة الشّعبية"[2]. سيتم تحليل طريقة مقاربة الناقد للنصوص الأدبية وفق المنهج.

[1] جيلبير دوران: الأنتروبولوجيا رموزها، وأساطيرها، وأنساقها، ترجمة: مصباح الصمد، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص 22.

[2] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدّال، منشورات الاختلاف، ص 435.

إشكالية المنهج:

إنّ استثمار مزايا المنهج البنيوي كما وضحه عبد الحميد بورايو يسمح ببلوغ مرتبة متطوّرة في دراسة المادة الشّعبية وقضيّتها، أمّا بالنسبة للأشكال الشّعبية الأخرى نكتشف الكمّ الهائل من الدّراسات التي تقوم على مقاربة المنهج وفق منطلقات يحدّدها الدّارس وطبيعة المادة المدروسة.

والأشكال الشّعبية المعروفة حظيت بتعدّد المقاربات المنهجية سواء بتحديد المنهج أو استعمال عدّة مناهج؛ فالمثل الشّعبي الجزائري وفق الدّراسات التطبيقية التي استخدمت في تحليلاتها لهذا الشّكل الشّعبي مناهج قديمة أو حديثة، " فسعينا إلى تحليل متننا تحليلاً نصّيًا معتمدين في ذلك طريقة تفتيت النصوص إلى وحدات نصّية صغرى؛ وذلك حتّى يتسنّى لنا القبض على المعنى الممكن وإبراز المعنى الغائب أو المخفي أو المسكوت عنه.

فالدّراسة أردناها دراسة نصّية، تتعامل مع النصوص، وتحاور النصوص وفق أسسٍ ومبادئ نصية استمدت معطياتها المنهجية والمعرفية من الدّراسات البلاغية، واللّسانية، والسردية، والسيميائية، والبنيوية"[1].

نلاحظ أنّ وضعية الانطلاق في تحليل المثل الشّعبي الجزائري تستند إلى عدّة مناهج، انطلاقًا من بنية النص التي تحدّد خصوصيات المثل الشّعبي، هي زاويا مختلفة، وتطبيق المنهج البنيوي على نص المثل الشّعبي الجزائري يبقى نسبيًّا في استخدامه الصارم، ونقصد

[1] محمد سعيدي: التشاكل الإيقاعي والدّلالي في نص المثل الشّعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م، ص 5.

هنا الجانب السلبي في تجزئة نص المثل الشّعبي الجزائري باللّهجة الأمازيغية؛ فهناك من الباحثين من تناول هذه المسألة.

والواضح أنّ هذا المنهج له سلبياته على مختلف الأجناس الأدبية، وأيضًا له إيجابيات في دراسة مختلف النصوص مثل النص الشّعبي " ونظرًا لإثبات نجاعة المنهج البنيوي في دراسة النصوص الشعبية انطلاقًا من التجارب والأبحاث المنجزة، إلى حدّ أن أحدث انقلابًا في جوهر المناهج، واكتسحت مفاهيمه مجال النقد الأدبي المعاصر، اجتهدت في تطبيق بعض المقاربات المنهجية البنيوية معتقدًا أنَّها تساعدني على الوصول إلى كشف طبيعة النصوص التركيبية ودلالتها الأساسية وتحديد خصائصها الفنّية"[1].

إنّ خصوصية النص الشّعبي السّردي جعلته يستجيب لتطبيقات المنهج البنيوي بالنسبة لتحديد البنية المتعلّقة بالنص والمسار الوظائفي، وهو ما فعله خالد بن سعيد عيقون في دراسة حكايات شعبية دراسة بنيوية (البطل علقمة، والأميرة شميسة، البطل علي بوعكاز والعمالقة الثلاثة).

ويمكن إضافة دراسة أخرى لعبد الملك مرتاض في دراسة الأمثال الشّعبية، والمنهج السيميائي أيضًا لقي استجابة من طرف النقّاد والباحثين في مقاربة النصوص الشّعبية؛ ففي دراسة لحكايات "ألف ليلةٍ وليلةٍ"، و"كليلةٍ ودمنةٍ" لعبد الحميد بورايو الذي انطلق من تحديد

[1] خالد بن سعيد عيقون: التحليل البنيوي الشّكلاني لجماليات الخطاب السردي (الوظائف، الشخوص، الزمان، الدّور، الدّلالات)، مطبعة الزيتونة، تيزي وزو، 2006م، ص 6.

المنهج في دراسة الحكاية، " تقوم الطريقة المنهجية التي يقترحها التحليل السيميائي للخطاب السردي على إقامة نماذج منطقية تحكم التحليل الشكلي للمسار السّردي؛ ولانبثاق الدلالة"[1].

وضمن برنامجه التحليلي لهذه الخطابات على الأطراف ودراسة الوظائف، ورسم المربع السيميائي قصد استخراجه على المستوى القيم الدّلالي ليقدّم النتائج في نهاية التحليل.

ثانيًا: النقد التطبيقي عند عبد الحميد بورايو:

يُعتبر عبد الحميد بورايو من النقاد الجزائريين البارزين في الأدب الشّعبي الجزائري، حيث سمحت تجربته النّقدية بتأسيس مرجعيّة نقدية في أنساق الأدب الشّعبي، فكانت منجزاته التطبيقية والنّظرية مواكبة لتطوّر المناهج الحديثة والنّظريات النقدية المعاصرة، وهناك عوامل ساهمت في بلورت تلك التجربة أهمّها التّدريس في الجامعات الجزائرية في تخصّص الأدب الشّعبي والإشراف على مذكّرات الماجستير وأطروحات الدكتوراه، والاهتمام بالملتقيات العلمية الوطنية والدّولية، وأيضًا الاستفادة من الجامعة المصرية والاشتغال بالتّرجمة، ونشر المقالات العلمية، وكذا الحوارات العلمية مع الطّلبة والجرائد.

وقصد بيان تجلّيات النقد التّطبيقي عند عبد الحميد بورايو يلزم قراءة عيّنة من منجزاته النّقدية مع الاستعانة بمواقفه المنهجيّة في الحوارات العلميّة المسجّلة، وحريّ أن نطرح هنا التّساؤلات التالية:

---

[1] عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات "ألف ليلة وليلة" و" كليلة ودمنة"، منشورات الاختلاف، وأشكال التعبير الشّعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص 5.

* عبد الحميد بورايو: أديب وناقد جزائريّ، ولد سنة 1950م بسليانة (تونس) من عائلة جزائرية، ثمّ عاد إلى الجزائر سنة 1964م، تحصّل على ليسانس آداب في قسم اللّغة العربية بجامعة الجزائر سنة 1973م، ثم تحصّل على الماجستير في الأدب الشّعبي من قسم اللّغة العربية بجامعة القاهرة سنة 1978م، ونال شهادة الدّكتوراه في الآداب سنة 1995م، 1996م الموسومة بـ: " المسار السّردي وتنظيم المحتوى دراسة سيميائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، درّس بجامعتي

- ما هي المناهج النقدية التي وظّفها النّاقد في دراساته؟
- ما هي المقاربات التي وظّفها في تحليل الحكايات الشّعبية؟
- ما هي أهمّ القضايا النّقدية التي أثارها في النص الشّعبي الجزائري وما مرجعياته؟

ومن ثمّة ما الأشكال الشّعبية التي سمحت بتأطير منطلقات النقد التّطبيقي خصوصًا في النّص السّردي؟

أوّلا: المنهج المورفولوجي أو الوظيفي: Vladimir Propp

ظهر منهج الشّكلانيين الرّوس formalistes russes بدايةً من سنة1915م، وقد سبقت هذا المنهج جهود فلسفيّة وأدبيّة تبلورت في المنهج البنيوي؛ هذا الأخير استند على عدّة مدارس؛ كالمدرسة اللسانية السوسيريّة، وأيضًا الاتجاه الأنتروبولوجي " ليفي ستراوس"، وسواهم من الرّوافد، بيد أنّ المنهج الشّكلي الرّوسي تشكّل من حلقة موسكو بزعامة رومان جاكوبسون، وجماعة الأوجوياز opojaz سنة 1916م، والتي تسمّى جمعية دراسة اللّغة الشّعريّة، وتبعًا لمنحى الحركة الشّكلية تأسّست حلقة براغ cercle de prague سنة 1926م، وتسمّى أيضًا البنيويّة الشّكلية ورائدها فيليم ما تيسيوس، ثم تأتي فيما بعد جماعة telquel سنة 1960م (تيل ـ كيل) وتعني يحكمها هو " وتنسب هذه التّسمية إلى المجلّة التي تحمل التّسمية نفسها للنّاقد الروائي فيليب صولر philipe sollers، وهناك روافد أخرى قد سبقت هذه

الجزائر وتيزي وزّو، اشتهر بكتاباته حول الأدب الشّعبي الجزائري نذكر منها: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، الحكايات الخرافيّة في المغرب العربي، القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، وغير ذلك، أشرف على العديد من الرّسائل الجامعيّة، وشارك في عدّة ملتقيات وطنيّة ودوليّة، وترجم عدّة كتب خصوصًا في المناهج النّقدية.

الجماعة في تأسيس المنهج البنيوي مثل حلقة كوبن هاغن 1931م، وحلقة نيويورك 1934م*.

وعليه فإنّ "البنيويّة منهج نقدي داخلي يُقارب بين النّصوص مقاربة آنيةً محاينةً، تتمثّل النصّ بنية لغويّة متعالقةً ووجودًا كلّيًّا قائمًا بذات، مستقلاً عن غيره"[1].

وخلا البنيويون الرّوس دراسة العمل الأدبي من الدّاخل، ودون الاهتمام بالمؤلّف وبيئته، فالانسجام الأدبيّ عندهم" خلق بواسطة اللّغة والذي يكتسب أهمّيةً من جديد فيه هو تلك اللّغة التي تعدّ إشارةً وإعلامًا عبر الإشارة، وأمّا الأدب عندهم فيتحلّل إلى أساليب، وإلى مقادير دالّة على معنى، وإلى عناصر يجري استخدامها أثناء عملية بناء ما هو كلّي"[2].

فالتّعامل مع النصّ الأدبيّ يكون بدراسة بنيته وتجزئتها إلى وحدات دون دراسة العوامل الخارجية، وهذه الإشكالية النّقدية أشار إليها عبد الحميد بورايو " لقد نكون مغالين إذا ما قلنا بأنّه أهمّ مشكلة طُرحت في العصر الحديث في مجال الدّراسات الأدبية في مسألة التّعامل مع النصّ الأدبي، لقد طرحها الشكلانيون الرّوس منذ بداية هذا القرن، وتمحور حولها الجدل في الثلاثينيات إبّان نشاط النّقاد الجدد الأنجلوسكسون، وكانت من أهمّ المسائل التي طرحها النّقد الجديد بفرنسا[3]".

* روافد المنهج البنيوي من كتاب مناهج النّقد الأدبي ليوسف وغليسي.

[1] يوسف وغليسي: مناهج النّقد الأدبيّ: مفاهيمها وأسسها، تاريخيّا وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنّشر والتّوزيع، ط1، 2007م، ص 71.

[2] عبد الجليل مرتاض: في عالم النصّ والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007م، ص 49.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر 1994م، ص 2.

ورغم هذا نلحظ التّأثير العميق لكتاب مورفولوجية الحكاية الخرافية لبروب في السّاحة النّقدية الحديثة، حيث تم ترجمة الكتاب إلى عدّة لغات، وقدّم عبد الحميد بورايو قراءةً لجمهور فلاديمير بروب من حيث النشأة وأسئلة الحكاية، ونستشهد بتوضيح علاقة الحكاية الخرافية بالتّاريخ " هكذا إذن يحدّد فلادميربروب الفرق بين البحث عن الشّروط التّاريخية التي أنتجت الحكاية الخرافية وبين التّاريخ في الحكاية الخرافيّة، وهو منظور على جانب كبير من الأهميّة يتوضح من خلال الفرق بين علاقة التّاريخ بالحكاية الخرافيّة باعتباره مضمونًا محمولاً، وبين الشّروط التاريخية الاجتماعية التي أنتجت الحكاية وحمكت تطوّرها وتداولها[1].

ركزّ بروب على ضرورة التفريق بسند التّاريخ الذي يؤرّخ للحقائق، وبين النصّ الحكائي الذي يحمل حقائق تاريخيّة، فحذّر من مشكلة المماثلة الشكليّة» يحذّر بروب وهو بصدد الكلام عن علاقة الحكاية الخرافيّة بمحيطها الثقافيّ والتاريخيّ والفكريّ الذي تكوّنت فيه من مزلق المماثلة الشكلية بين ما حدث في التّاريخ من وقائع وبين ما تسرده الحكاية»[2].

وفي نفس المقارنة يشدّد فلاديمير بروب على الفرق بين المدرسة التاريخية التي انتقدها بحكم السّياق، ويصطلح على دراسته بالدّراسة التكوينية التي تعتمد على البنية، ويضيف إلى وجود العلاقة بينهما بمراعاة الشّرط التاريخي، فهدف الدّراسة التكوينية هو البحث في أصل الظاهرة، والتاريخ يبحث في مسار تطوّرها؛ لأن التكوين يسبق التاريخ «يحرص

[1] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشّعبي الجزائريّ، منشورات بونة للبحوث والدّراسات، عنابة، الجزائر، 2008، ص 11.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 16.

فلاديمير بروب على تمييز بحثه عن أبحاث المدرسة التّاريخية التي انتقدها بشدّة، ويسمّى بحثه دراسةً تكوينيةً gemt ique تراعي الشّرط التّاريخي؛ لكنّها تختلف عن الدّراسة التاريخية البحتة»[1]

صحيح أنّ الدّراسة التاريخية البحتة لها منهجها ومادتها ومصطلحاتها؛ لكن الدّراسة التكوينية في النّصوص السردية تستند إلى دراسة البنية ولها مصطلحات خاصّة، فهي تندرج ضمن البنيوية التكوينية، سوف نوضّح تأثّر عبد الحميد بورايو بهذه القضية البنيوية في دراسته للقصص الشّعبي، أضف إلى ذلك أنّ مصطلح التكوين يظهر عند لوبسيان يوظفه نحو لدمان في الشّرح ودراسة البنية والذي تأثّر أيضًا بنظرية لوكاس في دراسة الرّواية.

ونصل إلى نتيجة محتواها أنّ الأبحاث الشكلانية قد اهتمّت بالجانب الشّكلي ودراسة البنية الداخلية دون الاهتمام بالعلوم الأخرى مثل علم التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع.

تلك النّزعة النّقدية عند النّقاد البنيويين الذين ركزوا «في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عامّ على الجانب الشّكلي الترتيبي البنائي الداخلي؛ لأنّهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيدًا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى، والتي كانت تحتكر البحث فيه، وخاصّةً علم الاجتماع، وعلم النّفس»[2].

إنّ الاتجاه الذي سلكه جروب في دراسته الحكاية الخرافيّة لم يمر دون توجيه النّقد إلى جهود سابقة في الدّراسات البنيوية، وهذا ما أشار إليه عبد الحميد بورايو أنّ كتابه

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 18.

[2] حميد الحمداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الغربي للطّباعة والنّشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000م، ص 11

"الخرافات" للعالم الفرنسي جوزيف بيديي Joseph Bédier والذي نشر في نهاية القرن التاسع عشر، ويؤكّد فضل الباحث الأول الباحثان فسلوفسكي وفولكونف في وصف الحكاية الشّعبية فإنّ بحث فلاديمير بروب الذي تناول جهد سلفه بالنقد سار بالتحليل الشّكلي للقصص شوطًا كبيرًا يعدّ البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ "علم القصّ"، حيث وضع هذا الباحث أسس المنهج البنيويّ عندما كشف عن وجود نموذجٍ فريد للبنية التركيبية للحكاية الخرافيّة الرّوسية»[1].

وبالعودة إلى كتاب مورفولوجيا الحكاية الخرافيّة لبروب نجده في البداية يسوغ بتوظيف المصطلح العلمي " مورفولوجيا"؛ «تعني كلمة "مورفولوجيا" دراسة الأشكال، وفي علم النبات فإنّها تنطوي على دراسة الأجزاء للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقته كل جزء منها بالمجموع، وبشكل آخر فإنّها تعني دراسة دراسة النبتة»[2].

إذن المصطلح مأخوذ من علم النّبات.

أما وظائف فلاديمير بروب هي:

خلص فلاديمير بروب التي أجراها على مئة قصة شعبية روسية إلى واحد وثلاثين وظيفة وهي عل التّرتيب كالتالي:

- أحد أفراد الأسرة يبتعد عن المنزل: (التحديد: الابتعاد éloignement ويشار إليه بالحرف B)
- إبلاغ البطل بالمحظور: (التحديد: التجاوز Transgression ويشار إليه بالحرف y)

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ص 18_ 19

[2] فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة، عبد الكريم حسن، سميرة عبد بن عمو، شراع للدّراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1996م

– الحظر يتعرّض للتّجاوز: (التحديد: التجاوز transgression ويشار إليه بالحرف s)

– يسعى المعتدي للحصول على المعلومات: (التحديد الاستخبار interrogation ويُشار إليه بالحرف E)

– يتلقى المعتدي معلومات عن ضحيته (التحديد الإخبار information ويشار إليه بالحرف c)

– يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته ليستحوذ عليها أو على ممتلكاتها (التحديد الخديعة tromperie، ويشار إليها بالحرف n).

– تستسلم الضحية للخديعة فتساعد بذالك عدوها رغما منها (التحديد: التطور complicité ويشار إليها بالحرف o).

– يقوم المعتدي بإيذاء أحد أفراد العائلة أو إلحاق الضرر به، (التحديد: الإساءة méfait ويشار إليه بالحرف a)

– أحد أفراد العائلة في حاجة إلى شيء ما أحد أفراد العائلة يرغب في اقتناء شيء ما (التحديد: حاجة manage ويشار إليه بالحرف)

– تفشي خبر الإساءة أو الحاجة، فيتم التوجه إلى البطل بأمر أو طلب، ويبعث به أو يسمح له بالذهاب (التحديد: الوساطة، لحظة التحول moment de transition médiation ويشار إليه بالحرف B).

– البطل الباحث يوافق على التحرك أو يقرّره: (التحديد، الفعل المعاكس (début de l'action contraire ويشار إليه C).

– يغادر البطل داره (التحديد: الرحيل le départ ويشار إليه بالسهم).

– يخضع البطل للامتحان أو الاستجواب أو الهجوم... إلخ، وكلّ هذا يعده لتلقّي أداة سحرية، أو مساعد سحري (التحديد: أولى وظائف المانع première fonction du donateur ويشار إليها بالحرف D).

– رد فعل البطل على أفعال المانح المقبل: (التحديد: رد فعل البطل réaction du léro ويشار إليه بالحرف E).

– توضع الأداة السّحرية تحت تصرّف البطل (التحديد: تلقي الأداة السّحرية Reception de l'objetmagique ويشار إليه بالحرف F).

– ينقل البطل أو يقاد أو يصطحب إلى المكان الذي توجد فيه ضالته (التحديد: تنقل في المكان بين مملكتين، أو سفر بصحبة دليل déplacementdansl'espace entre deuxrouyqnnes، voyqgeqvec un guide ويشار إليه بالحرف G).

– يتواجه البطل والمعتدي في معركة: (التحديد: المعركة combat ويشار إليها بالحرف H).

– يرسم البطل بعلامة (التحديد: سمة marque ويشار إليها بالحرف I).

– هزيمة المعتدي (التحديد: انتصار victoire ويشار إليه بالحرف J).

– إصلاح الإساءة البدئية، أو سد الحاجة le Le méfait initial estréporéou manquecomblé (التحديد: إصلاح Réparation ويشار إليه بالحرف K)

– ويعود الطبل (التحديد: العودة Retour ويشار إليها بالسهم).

– مطاردة البطل: (التحديد: المطاردة poursuite ويشار إليه بالحرف p r).

– وتتم نجدة البطل (التحديد: النجدة secoous ويشار إليه بالحرف R S)

– يصل البطل متنكرا إلى داره، أو إلى بلد آخر (التحديد: الوصول متنكرا arivéeincoguito ويشار إليه بالحرف O).

– يكلف البطل بمهمة صعبة (التحديد: مهمة صعبة difficiletache ويشار إليها بالحرف M).

– إنجاز المهمة (التحديد: المهمة المنجزة tacheaccomplie ويشار إليها الحرف N).

– التعرف على البطل (التحديد: التعرف reconnaissace ويشار إليه بالحرف N).

– افتضاح الشرير بطلا مزيفا كان أو معتديا: (التحديد: الاكتشاف découvert ويشار إليه بالحرف T)

– يكتسب البطل مظهرا جديدا (التحديد: التجلي transfiguration ويشار إليه بالحرف T).

– عقاب البطل المزيّف أو المعتدي: (التحديد: عقاب punition ويشار إليه بالحرف U).

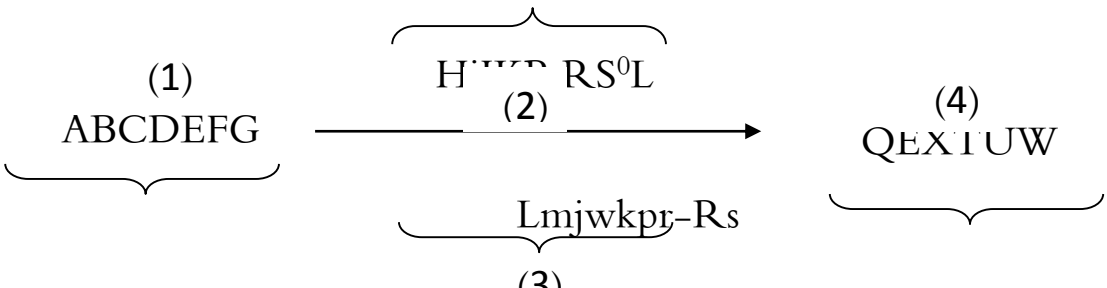
– يتزوج البطل ويرتقي سدة العرش: (التحديد: زواج mariage ويشار إليه بالحرف W)[1].

ولقد اعتبر فلاديمير بروب وظيفة الإساءة وظيفة ذات أهمية في القصة بل هي عمادها "إنّ الأفعال التي تقوم بها الشخصيات في وسط القصّة تكون مدفوعة–في معظمها–

[1] لخصنا الوظائف من الصفحة 43 إلى الصفحة 81، مرفولوجيا القصة، وأيضا واردة في دراسة "الأدب الشعبي الدرس والتطبيق لأحمد زغب، ص 73–74.

بشكل طبيعي–يسير الحبكة نفسه، وليس من بين الوظائف ما يتطلب بعض الدوافع الإضافية إلا وظيفة الإساءة أو إلحاق الضّرر، وهي الوظيفة الأساسية والأهم في >القصة"[1].

أمّا نظام هذه الوظائف وتعاقبها قد رسم لها عبد الحميد بورايو هذا الشّكل".



وهذه تتفاوت في الأهمية، وليس من الضّرورة أن تكون مجتمعة في حكاية واحدة، وهي قد تتواجد في مجموعات ثنائية الحدود أو ثلاثية أو رباعية"[2].

وأصبح منهج بروب مرجعًا للعديد من الباحثين، كما خلق البعض منهم منهجًا موازيًا له أو الاستفادة منه "اتخذ عدد من الباحثين الذين احتملوا بنية القصّة منهج بروب كأساس لأبحاثهم، فحاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقية معيّنة، مع إجراء بعض التّعديلات، وتبني اصطلاحات أخرى، مثلما فعل "دنس" في دراسته لقصص هنود أمريكا الشّمالية، وكشف بعضهم الآخر عن منهج مواز لمنهج بروب مثلما فعل "ليفي شروس"، وعمل آخرون على الاستفادة من المنهج الشكلاني البروبوي، وتعميم نتائجه من أجل الحصول على نموذج عام يحكم جميع أشكالاً للتّعبير القصصي، مثلما فعل "كلود برموند"

[1] فلادميربروب: ترجمة، عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، مرفولوجيا القصّة، ص 93.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص 22.

و"أ. ج. جريماس "وحاول" طودوروف "فيكتابه" نحو الديكاميرون "أنيحوحذو بروب في بحثه عن بنية القصّة، لكنه لم يعتمد على نموذجه الوظائفي"[1].

حقّق منهج فلادمير بروب رواجًا نقديًّا عالميًّا، فصار مرجعًا للعديد من الباحثين في تطبيق أسسه أو الاستعادة منه حسب طبيعة المادة المدروسة، أو وضع منطلقات منهجيّة يتصرّف فيها الباحث حسب رؤيته، خصوصًا في الجانب الإجرائي.

أما الجانب النّظري فقد عبّر عنه –حمد منوّر بقوله: "وكذا مورفولوجيّة الحكاية الشّعبية لـ " فلادمير بروب" التي لا تزال بدورها مرجعًا في إطارها النّظري لكلّ دراسة تتناول موضوع الأشكال السردية»[2].

وبالتّالي يكون منهج فلادمير بروب بمثابة النّواة التي انطلقت منها العديد من الأبحاث رغم وجود إضافات مثل: نلقى مصطلحات جديدة.

الذين اهتمّوا ببنية قصة منهج بروب كأساس لأبحاثهم، فحاول بعضهم تطبيقه على قصص جماعات عرقيّة معيّنة، مع إجراء بعض التعديلات، وتبنّي اصطلاحات أخرى مثلما فعل "رندس" في دراسته لقصص هنود أمريكا الشمالية، وكشف بعضهم الآخر عن منهجٍ موازٍ لمنهج بروب مثلما فعل " ليفي ستراوس"، وعمل آخرون على الاستفادة من المنهج الشّكلاني البروبوي، وتعميم نتائجه من أجل الحصول على نموذج عامّ يحكم جميع أشكال التّعبير القصصي مثلما فعل "كلود برومند" و" إ. ج جريماس"، وحاول " طودورف" في كتابه

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، ص23–24.

[2] أحمد منصور: علم النصّ من التأسيس إلى التأصيل، مجلّة اللّغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، دار الحكمة، ع 12، أكتوبر، ص 22

" نحو الدّيكاميرون" أنّه يحذو حذو بروب في بحثه عن بنية القصّة، لكنه لم يعتمد نموذجه الوظائفي؛ بل استند في تكوينه لنماذج قصص الدّيكاميرون على النماذج النّحوية»[1].

وبعد هذا البيان لتأثير منهج بروب يعلّق عبد الحميد بورايو على النّماذج التي ذكرها بتطبيقات "دندس" حول القصص الشّعبي لهنود أمريكا الشمالي، حيث لم يحدث تحويلات جذرية حول أسس منهج بروب، وأمّا بالنسبة للانتقادات فذكر موقف "ليفي ستراوس"الذي يرى أنّ بروب عزل الشّكل عن المحتوى أو المضمون.

إشكالية المناهج مقاربات عبد الحميد بورايو للمناهج الحديثة:

جهود عبد الحميد بورايو في تطبيق تقديم المناهج بين النظرية والتطبيق وفي دراسةٍ أخرى موسومة ب " البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري" عرض عبد الحميد بورايو في التمهيد اتجاهات البحث في النياسة الأدبية، والتي ذكرناها سابقًا، ثمّ قدّم مقالاً عن تطبيقات خديجة خلاّدي حول الرّوايات الشّفوية لقصص بني هلال؛ إذ يقول في قراءة هذا البحث «حاولت فيها أن تؤلف ما بين عدد المقاربات المتعلّقة بدراسة الدّلالة الأدبية من أبرزها كل من جورج ديميزيل وكلود ليفي ستروس وغريماس وديراند»[2].

هذا الكشف يستدعي استطلاع الباحث عبد الحميد بورايو على تلك الجهود الغربية في مقاربة النصوص السردية؛ فيرى أنّ خديجة خلاّدي قامت «بقراءة مزدوجة، اجتماعية ونفسيةٍ في نفس الوقت حاولت أن توفّق بين مجموعة كبيرة من المقاربات... من جهةٌ أخرى سقطت أحيانًا في التلفيقية لمّا جمعت بين هذه الأدوات المنهجية المتنافرة فجاءت النصوص

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ص 23_24

[2] عبد الميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 22.

انطباعيةً متحذلقة في بعض الأحيان، ذات طبيعة شعرية تجافي طبيعة البحث العلمي الأكاديمي في أحيانٍ أخرى، وكأنّها استطالات واستطرادات لا جدوى علمية منها»[1].

في هذا النصّ النّقدي تتجلى إشكالية تطبيق المناهج خصوصًا في تطبيق عدّة مقاربات منهجية، وإن كانت الغاية منها الاستفادة، وتوضيح الجانب النفسي والاجتماعي لمرويات بني هلال.

وفي الموضوع نفسه عرض عبد الحميد بورايو تجربته في دراسته الأدب الشّفوي، حيث استفاد من جهود كلود ليفي ستروس، «ومن خلال اطلاعي على دراسة نظم القرابة كما تتبدّى في الأسطورة وفق منهج كلود ليفي ستروس، استطعت أن أكشف عن تجنيدات لتحوّل نظام الأسطورة من الأموسية إلى الأبوسية، من خلال عددٍ هامّ من الحكايات الخرافية التي جمعتها من مناطق مختلفة من الجزائر»[2].

وقد عرض عبد الحميد بورايو في التحليل البنيوي للنصوص السّردية على شكل مقارنة بين قصة الشّيخ البودالي خديم سيدي عبد القادر، وقصة ثانية في كتاب "البستان" لابن مريم، كلتا القصّتين تندرجان ضمن قصص كرامات الأولياء الصالحين «سوف نقوم بتحليل النّصين كل واحدٍ على حدى؛ تحليلاً داخليًّا من أجل استكشاف العناصر المكوّنة له، ثمّ تنقل بعد ذلك للدّراسة المقارنة بينهما، في محاولة بيان ما هو مشترك فيما بينهما، وما هو

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 27.

[2] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 31.

ثابت، وما هو متغيّر من أجل تحديد طبيعة النمطين، ثمّ نمرّ إلى معرفة وظيفة كلّ منهما، ومكوناته في الحبكة القصصية»[1].

بهذا الإطار المنهجي يستهلّ عبد الحميد بورايو تحليل النصين مستعينًا بالمقاربة قصد تحديد طبيعة نمط كل نص، وبعد تبيان المكونات الرّئيسة للنّظام العامّ الذي يؤطّر القصّة ينتقل إلى توضيح المسار السّردي لها من خلال اكتشاف بعض الوظائف، والبرنامج السّردي الذي يعكس تمظهرات الحياة الاجتماعية والاقتصادية، ثمّ تأتي الدّراسة المقارنة بين القصتين بتحديد أوجه التشابه والاختلاف، فالقصّتان تنتميان إلى نفس الشكل الأدبي، وهو قصص كرامات الأولياء، بينما التّباين يكمن في أنّ الأولى تنتمي إلى الثقافة الشّعبية والثّانية تنتمي إلى الثّقافة الرّسمية، وتمّ تفسير هذه المقاربة وفق جداول*، وتكملةً لهذا التّحليل الدّاخلي المقارن كشف عبد الحميد بورايو عن مظاهر التشاكل والتّناظر في القصّتين؛ فمثلاً «تقدّم القصيتان تصوّرًا تراتبيا للوجود والمجتمع، وهي تراتبية تأسس عليها المجتمع المغاربي في العصر الوسيط، تراتبية دينية، وتراتبية اقتصادية وتراتبية سياسية»[2].

هكذا ركّز عبد الحميد بورايو في تحليل بنية هذا النمط من القصص على فعل الشخصيات وعلاقتها بالمسار السردي للمدونات الشعبية.

تشكّل دراسة الحكاية الخرافية عند عبد الحميد بورايو موضوعًا ثريًّا في التّطبيقات المنهجية، وبعد أن درس عدّة مدونات شعبيةٍ داخل الوطن نزع الباحث نحو البعد المغاربي

---

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 35.

* ينظر للمزيد: عبد الحميد بورايو، المصدر نفسه، ص 43. 44.

[2] عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 46

في كشف خطابالحكاية المغاربية، فجاءت الدّراسة موصوفة بالتّحديد الجغرافيّ "الحكايات الخرافية للمغرب العربي" وهو العنوان الرّئيس، ثمّ العنوان الفرعيّ "دراسة تطبيقية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات".

وفي مدخل الدّراسة يعرض الرّوافد المنهجية في تحليل المدوّنات «تأخذ دراستنا في حسبانها البحث الشّكلانيّ والبنائي الذي أنجز في هذا المجال، والذي تعود ريادته لـ" فلادمير بروب propp" و" كلود ليفي ستروس، وتمّت متابعته وتطويره من طرف من جاء بعدهما من الباحثين من أمثال "كلود برومونـد Bremond" و"أ. ج. غريماس Gremas" و"ج. كورتيس Courtes" وآخرين...هكذا تعتمد الخطوات المتّبعة في دراسة النّماذج القصصية على تقطيع الحكاية إلى متواليات، وتقطيع المتوالية إلى وظائف، وتقع دراسة الشّخوص في علاقتها ببعضها؛ ممّا يسمح لنا بالاستخراج التّدريجي للترتيب الذي تنبثق على أساسه الأدوار الغرضية والفاعلية، ويجسّد نظام المتواليات والوظائف العلاقات المتبادلة ما بين القائمين بالفعل عن طريق خطاطة تساعد من أوّل نظرة على تسهيل فهم مجموع الحكاية؛ الأحداث والأطراف المشاركة فيها»[1].

يشرح الباحث طريقة تحليل المدوّنات السردية وفق الإطار المنهجي الذي حدّده سابقًا مراعيًا خصوصية الحكايات التي سجلها، الحكاية الأولى (ولد المتروكة)، والثانية (نصيف عبيد) من المنطقة الصحراوية المحاذية بين تونس والجزائر، وهذا التّسجيل كان في إطار

[1] عبد الحميد بورايو: الحكاية الخرافية في المغرب الغربي، دراسة تطبيقية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص 15. 16.

البحث الميداني، أمّا الحكاية الثّالثة (لونجة)، (بقرة اليتامى) في مادّة شعبية تميّزت بالانتشار العالمي؛ لكن بلهجاتٍ مختلفةٍ وتباينٍ في التّسميات.

أضف إلى ذلك عرض الباحث مدوّنات من المنطقة الشمالية التونسية الجزائرية، ومنطقة القبائل الكبرى الجزائرية مترجمة عن الأمازيغية، وروايةٍ مماثلةٍ في مدينة وجدة بالمغرب الأقصى قدّمتها باحثةٌ مغربيةٌ، وقد اطلع عليها عبد الحميد بورايو.

تلك المدونات الشعبية تمثل مثلثا جغرافيًّا رسم من الجزائر وتونس والمغرب بغية كشف دلالة الحكاية المغاربية عن طريق التّحليل المقارن وبيان ما مدى استجابتها للمقاربات المنهجية؛ إذ «تمثّل الحكاية الأولى "ولد المتروكة" أنموذجًا" للحكاية الخرافية العالمية ذات البناء المكتمل والمحكم، والتي ينطبق عليها المسار السّردي الخطّي المستنبط من طرف دراسة الحكاية الخرافية الروسي ذي التّسمية العالمية "فلادمير بروب"، وهي تحكي قصة إصابة أحد الملوك بأذى، ورحيل ابنه ولد "المتروكة" من أجل إحضار نوعٍ من أوراق الشّجر لمداواته»[1].

قسّم الباحث هذه الحكاية إلى متواليتين؛ كلّ متواليةٍ تشتمل على عدّة وظائف؛ فمثلاً نأخذ الوضعية الختامية للمتوالية الثّانية التي كانت نهايتها سعيدةً «زواج: يتزوّج البطل بأميرة الجن، وتتزوّج الوصيفات أربعين من شباب المدينة، ويعتلي ولد المتروكة العرش.»[2].

وأبرز الباحث في تحليل هذه الحكاية على نظام التقابل والتّضاد، وانطلاقًا من الوظائف، وبناء الوضعية الافتتاحية والختامية للمتوالية.

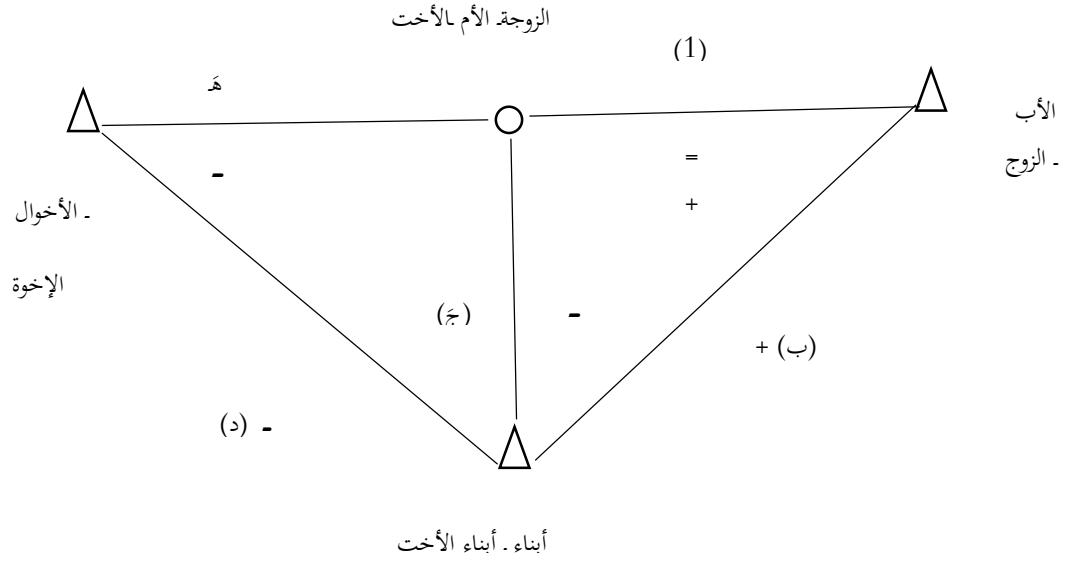
---

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 21.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 30.

«تستند الوظيفة "خدعة" على وجوب التّضاد بين الأخوين من جهةٍ والبطل من جهةٍ أخرى، وهو من نوع: خادع/ مخدوع، ينتهي بخضوع البطل لأنّه كان نائمًا»[1].

ووصل الباحث اعتمادً على نظام القرابة بالنسبة لـ "كلود ليفي ستروس" بتوضيح العلاقات الأسرية «يمكن إذن أن نستنتج بأنّ حكاية " ولد المتروكة" تجسّد عن طريق الرّمز الأدبيّ عملية الانتقال التّاريخي بين نظامين اجتماعيين، هما النظام الأموسي والنظام البطريكي حسب الترسيمة التالية، والتي استعملنا فيها نفس الرّموز والأشكال التمثيلية المستخدمة من طريق الأنثروبولوجين[2].



إذن يسمح تحديد مكونات نظام القرابة بمعرفة العلاقات الاجتماعية بين أفراد الأسرة وفق نظامها ومواقفها.

[1] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 35.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 43.

ويقابل هذا الشّكل الذي يمثّل العلاقات العائلية وتحولاتها شكلا آخر بتغيير السمة السالبة بالسمة الموجبة مع بقاء النظام الأسري نفسه، وهكذا تم تحليل هذه الحكاية بتفسير دلالة بنية المعنى وأيضا تحليل ثنائية (عالم آخر، عالم بشري).

"إن المواجهة ما بين النظامين، والتي تجسدها الحكاية، تسمح بتثمين العلاقات البطريقية في محيط المجتمع التقليدي، وهو النظام الذي يحظر حاليا بمشروعية دينية سياسية من خلال الممارسات اليومية، وكذلك من خلال النصوص التشريعية خاصة منها ما يتعلق بالأحوال المدنية وبالأسرة، إن بنية المؤسسة العائلية في المغرب العربي ما زالت تشابه مع ما قدمته الحكاية، ومواقف أعضاء الأسرة اليوم لا تختلف في عمومها كثيرا عن المواقف التي تشيدها القصة المدروسة"[1].

سمح هذا الاستنتاج بتوضيح رسالة الحكاية المبنية على النظام الأسري التقليدي في مسألة الزواج وآثاره في المعاملات سواء من طرف الزوجين أو الأبناء.

أمّا الحكاية الثانية "نصيف عبيد" فهي مشابهة للأولى من حيث موضوعها الأسري وتعدد الزوجات، وبعد تحليل خطاب الحكاية توصل عبد الحميد بورايو بطريقة التحليل المقارن "إن الهيكل المشترك للقصتين يتطلب في البداية إظهار الانتماء الأبوي للأبناء، ثم التمييز بين علاقتي المودة والتسلط التي تحكم مختلف العلاقات الأسرية"[2].

وركز على العلاقات الأسرية لتسويغ أسباب الفشل وسبيل تحقيق النجاح في هذا الإطار الانتمائي للحكاية.

---

[1]– عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 45.

[2]– عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 42.

ويأتي المثال الثالث بتحليل حكاية "لونجة" بالاستناد على نظام الوظائف، ونظام القرابة، حيث يدل معنى هذه الحكاية التي جمعها الباحث بين الحدود التونسية والجزائرية على أنها مشابهة للحكاية الأولى والثانية في موضوع العلاقات العائلية "أبرزت حكاية لونجة، نفس بنيات القرابة الأبوية (البطريقية) والأموسية التي كشفت عنها حكاية "ولد المتروكة" و"نصف عبيد" عبرت عن نفس وجهة النظر المفاضلة بين النظامين البطريقي والأموسي، حيث تم تثمين الأول وتحقير الثاني"[1].

ويختم عبد الحميد بورايو تحليل الحكايات السابقة بيان وظيفة الشخوص لكل حكاية، إلا أننا يمكن القول أن حكاية "لونجة" تختلف من منطقة لأخرى بالزيادة أو النقصان، وهناك تشابه في الشخوص، والوظائف والوضعية الختامية للحكاية وهي الزواج، وقد نجد تباين في عدد وظائف فلادمير بروب فمثلا عند وقوفنا على حكاية لونجة بالشرق الجزائري وفي منطقة جغرافية حصل الباحث على مدونة شعبية لحكاية لونجة وبعد تحليلها تحصلنا على 21 وظيفة*.

وقد أوردنا هذا المثال في إطار التحليل المقارن الذي يخدم القارئ أو الباحث في الدرس المقارن وغير ذلك.

وتأتي المدونة الرابعة بعنوان "حكاية محذوق ومحروش مع الغولة"، وبنفس التحليل السابق أبرز الباحث الجانب الأسري دلاليا في إطار بنية النص إلا أنه لم يغفل الجوانب السياقية للمدونة بالنظر إلى سياقها الثقافي.

---

[1]– عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 77.

* مدونة الحكاية ينظر الملحق رقم 01 مدونة سردية شعبية.

"ترمي هذه المقاربة التحليلية إلى دراسة النص الأدبي الشعبي باعتباره دالا في ذاته، لذلك سوف نعتمد في التحليل على عناصره المكونة دون اللجوء لما خارجه، وهذا لا يعني بالطبع أننا لا نعطي اعتبارا لما يمكن أن تجنيه الدراسة الأنثولوجية من فائدة، كما لا يعني أننا نغض الطرق عن علاقة الحكاية بالسياق الثقافي الذي أنتجها"[1].

إن دراسة الحكاية بهذا الإطار المنهجي لا يعني الدراسة البنيوية الصرفة، فالنص الحكائي لهذا التطور يخضع للتجاوب الداخلي والخارجي.

وعليه فحص عبد الحميد بورايو النظام السردي لهذه الحكاية بتحليلها داخليا وحصر دلالاتها منها دلالة الصور في الحكاية التي ترتكز على العلامة حيث يكشف "محذوق، محروش مع الغولة" يقوم على العلاقة الثنائية، محتوى/محتوى، أي: على وجود: مادة/صورة، فإذا ما حدث تطابق بين الطرفين سميت العلامة "صادقة"، وإذا لم يحدث هذا التطابق كانت العلامة زائفة"[2].

وسمح هذا الإجراء التطبيقي للعلامة على دراسة نص الحكاية من منظور تقابلي نحو: الصدق والكذب.

وقد سعى عبد الحميد بورايو في دراسة نظام الحكاية بتطبيق المنهج البروبي بدراسة الوظائف والمتواليات والمنهج السيميائي في دراسة العلامة، وأيضا الاستعانة بالأنثروبولوجيا وأبحاث كورتيس.

[1]– عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، ص 99.

[2]– عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 104.

وفي الأخير قام عبد الحميد بورايو بدراسة مدونة في منطقة القبائل "حكاية أعمر الأتان"، البطل حامل الحضارة

بنفس طريقة النظام السردي للمدونات السابقة مستعينا بأشكال وجداول لتوضيح الوظائف والعلاقات والتضاد، إذ أبرز الباحث الدلالة الاجتماعية للنص السردي "وتصور الحكاية قصة صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل تسخيرها لخدمة أغراضه، وتمثل مرحلة الإدراك الموضوعي للحجم الطبيعي لقوة الإنسان والحيوان...

يلعب الحيوان دورا أساسيا في مساعدة الفلاح على استغلال الأرض، ونقل المواد والمحاصيل الزراعية"[1].

لذا تتجلى رمزية الأتان في الحكاية بتوضيح دوره في حياة الإنسان.

لا شك بعد استعراض المدونات السابقة التي فحصها عبد الحميد بورايو وبالتحليل والمقارنة في إطار خلق صورة عامة للحكاية المغاربية رغم اختلاف المناطق الجغرافية وبالتالي نعتقد أنه استطاع أن يظهر اهتمامه المنهجي بصورة تطبيقية للنص السردي الحكائي المغاربي.

تلك المقاربات تكاد أن تجيب عن سؤال المنهج في النص الشعبي المغاربي، فحضرت الدراسة البنيوية وخاصة المنهج البنيوي الأنثروبولوجي والدراسة السيميائية لدراسة العلامة في النص الحكائي وفق تصورات غريماس.

[1]– عبد الحميد بورايو، المصدر السابق، ص 121.

لم يقم عبد الحميد بورايو بالترديد الحرفي للمنهج الغربية بل استفاد منها، وأضاف إليها عناصر تخدم النص الشعبي المغاربي كالسياق الاجتماعي والثقافي، ومعالجة المسار السردي وفق خطوات منهجية.

وقد تجلت أيضا وظائف فلادمير بروب وأبحاث ليفي ستروس وكورتيس لفهم موضوع الحكايات.

والأخير أن نقدم موقفه المنهجي في خاتمة هذا الكاتب "حاولت هذه الدراسة أن تتجنب قدر الإمكان الاعتماد على التطبيق الميكانيكي والارتباط الحرفي بالطرق والمناهج الغربية، وعملت على الاستفادة منها حسبما تحيله ضرورة مراعاة درجة تطور الأبحاث العلمية العالمية في هذا الميدان*.

قد أفضت هذه الدراسة إلى تكريس الدرس المقارن الذي سمح لها بتوضيح الاتفاق بين الأمثلة المدروسة في كشف الانتماء للحكايات الخرافية أي: تحديد مكان العمل الأدبي أيضا وبيان مصير الإنسان وعلاقاته الأسرية والاجتماعية والقيم المنبثقة عنها.

وهذا ما وصل إليه عبد الحميد بورايو في دراسة تلك المدونات المغاربية.

وبنفس الرؤية النقدية قدم عبد الحميد بورايو دراسة ميدانية بمنطقة بسكرة والموسومة بالقصص الشعبي في منطقة بسكرة، فالمادة القصصية المدروسة محددة بحيز جغرافي يوضحه العنوان، وقد تمظهر المنهج البنيوي في تحليل النصوص الشعبية.

* عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ينظر الخاتمة، ص 123.

واتسمت الدراسة كذلك بالطابع الأنثروبولوجي خصوصا في تقديم المجتمع الشعبي في بسكرة، ففي الفصل الثاني ركز عبد الحميد بورايو على أنماط القصص الشعبي مشيرا إلى إشكالية التصنيف في أشكال التعبير الشعبي، وعالج أيضا في هذه القضية القصص البطولية والمغازي والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية وتضم هذه الأشكال تقسيمات حسب كل شكل، فمثلا نجد قصص البطولة البدوية في مجتمع القص البسكري "استقرت فيها قبائل بني هلال منذ القرن الحادي عشر ميلادي السيرة الهلالية، ومازالت ذاكرة مجتمع القص تحفظ بذكرى أولئك الرواة الذين كانوا يتجولون في ليالي الصيف، ويتحلق حولهم سكان القرى ومضارب الخيام، لينشدوا قصصا تتعلق بهجرة الهلاليين من المشرق إلى شمال افريقيا باستقرارهم فيها".[1]وآثرنا هذا النمط لبيان أثر السيرة الهلالية في انتشار القصص الشعبي.

أما الفصل الثالث فقد استعرض عبد الحميد بورايو نماذج من النصوص من النصوص التي جمعها وصنفها منطلقا من دراسة البنية التركيبة الممتدة من المنهج البنيوي فاختار الدراسة التطبيقية لقصص البطولة (قصة غزوة الخندق) والحكاية الخرافية (حكاية ولد المحقورة)، والحكاية الشعبية (حكاية الإخوة الثلاثة).

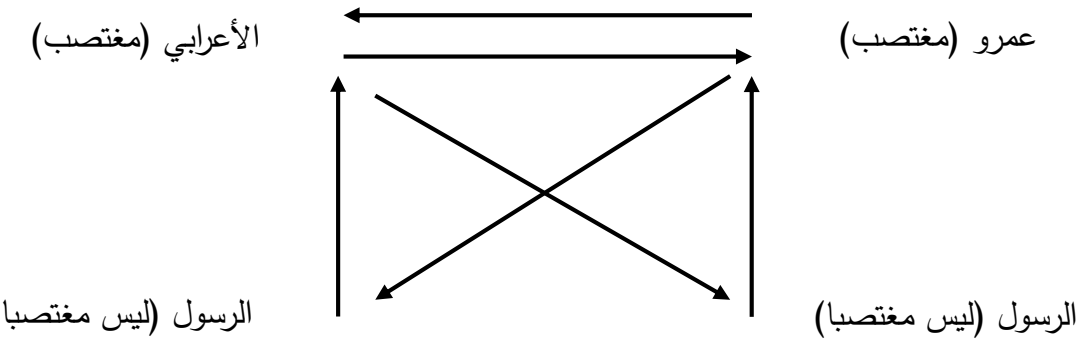
وشرح طريقة تحليل هذه النصوص بشكل دقيق، وهذا ما تتطلبه الصرامة المنهجية فإذا نظرنا إلى النص الأدبي باعتباره مظهرا بنية كائنة تعبر عن نفسها، ومن يفصح عن استفادته من أبحاث تودوروف ثم دراسة الوحدات الوظيفية حسب الأفعال وفق منهج

[1]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبية في منطقة بسكرة، ص 101.

فلاديمير بروب ودراستها دراسة تركيبية على المستوى الدلالي والعلاقات الاستبدالية حسب غريماس.

هذا الطرح المنهجي التمهيدي يكشف عن اهتمام عبدا لحميد بورايو بالمنهج في دراسة المدونات الشعبية، وبهذه الطريقة لا يجد المتلقي إشكالا في فهم مصادر تحليل النص الشعبي.

ولكي يفسر البنية الدلالية يستعين عبد الحميد بورايو بالمربع السيمائي، ونأخذ مثلا في القصة الأولى الشكل الثاني[1]:



أكثر عبد الحميد بورايو أثناء تحليله قصة "غزوة الخندق" بالأشكال وخاصة المربعات السيميائية التي تقدم بصورة جلية التضادات في القصة، وبالتالي أعطى للقصة حقها من التحليل الداخلي الذي ختمه بكشف المدلول الاجتماعي لها.

"بعد أن أعطينا البناء الداخلي باعتباره بنية دالة حقه في التحليل، وكشفنا عن وحدته التركيبية، وبالتالي أجتزنا مرحلة فهمه، يحقق لنا أن تنقل الآن إلى جانب آخر من الدراسة يتمثل في مرحلة شرح النص عن طريق بيان علاقة بنيته بالبناء الاجتماعي"[2].

[1]– عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 153.

[2]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبية في منطقة بسكرة، ص 196.

لذا يمكن القول أن معظم دراسات عبد الحميد بورايو التطبيقية تبدأ بتحليل بنية النص ثم ربطه بالسياق الاجتماعي والثقافي.

وأما المدونة الثانية وهي حكاية خرافية (ولد المحقورة)، والتي رواها محمد إسماعيل من قرية سيدي خالد ببسكرة شرح في تحليلها عبد الحميد بورايو على شكل مجموعات وظيفية (الافتتاحية والوسيطة والختامية)، واستند في ذلك على منهج فلاديمير بروب "ولهذا فإننا سنتتبع أعماله ونرصد توافقها، ودلالاتها، مع تنبيهنا إلى أن مثل هذه المعالجة هي التي اهتم بها "فلاديمير بروب" في دراسة موفولوجية الحكاية الخرافية الروسية."[1].

وكانت نتيجة التحليل الوظيفي لهذه الحكاية هي 14 وظيفة، وأثناء التحليل الدلالي كشف عن التضادات الرئيسية والفرعية برسم المربع السيميائي، وقد ختماها مثل المدونة الأولى بتوضيح المدلول الاجتماعي بواسطة النظام القرابي والقيم المستنبطة منها.

اختار عبد الحميد بورايو حكاية الإخوة الثلاثة لكون المدونة الشعبية الأخيرة في هذه الدراسة الميدانية، إذ يوحي عنوانها بالنظام الأسري وتحديث الزاج، وبتطبيق نظام الوظائف البروبي وصل الباحث إلى ثمانية وظائف، ثم درس التضاد على منوال العلاقات الدلالية السيمائية بصورة المربعات السيمائية كالمدونات السابقة ويقول بصدد التحولات البنيوية في الحكاية "فنجد أن الحكاية الأم قدمت تحولا دلاليا معادلا للتحول الذي أصاب الإخوة الثلاثة أبطال الحكاية، من مرحلة الطفولة إلى مرحلة الرشد، وبعد الزواج علامة هذا التحول من

[1]– عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 205.

المرحلة الأولى من المحيط الفردي للأخوة إلى المحيط الاجتماعي عن طريق دخولهم في علاقات اجتماعية جديدة هي علاقات الزواج"[1].

نلاحظ أن قضية الزواج لها حضور مكثف في الحكايات الشعبية لذا فهي نسق مركزي يصور قضايا تعكسها القيم العديدة مثل: الأبوة والإنسانية والترفيه وأيضا تستجيب لتطبيق المناهج والأبحاث سواء من حيث الوظائف أو العلامة أو الكشف عن المعنى أو تفسير الأبنية وهذا حسب طبيعة المادة الشعبية المدروسة.

ولقد ختم عبد الحميد بورايو بذكر أهم النتائج المستنبطة من هذا البحث الميداني، بقوله النتيجة الأخيرة "برهن تطبيق المتتبع البنيوي في دراسة نماذج النصوص، عن جدواه في فهم هذه النصوص، مما يجعله مؤهلا لأن يلعب دورا في تحديد فهم تراثنا القصصي وإعادة تقييم أشكاله التعبيرية، كما أنه مؤهل لأن يوجد قاعدة لإقامة تصنيف موحد للتراث القصصي الشعبي العربي، يعتمد الملامح البنيوية أساسا للتمييز بين الأنماط القصصية"[2].

وفي نفس المسايرة المنهجية وروافدها لهذه الدراسة نستهلها بقراءة نقدية لحسين خمري في إطار دراسة النص الشعبي، وقد خص هذا الكتاب بكشف نظامه المفهومي وإطاره المرجعي بغية توضيح الانزياحات المرتبطة بالمنهج.

وشرع الناقد بقراءة العنوان ثم طريقة التحليل، ففي العنوان الفرعي (دراسة ميدانية) يقول "فهو يعني أن الباحث قد انتقل إلى المكان المعين ليقوم بدراسة هذا القصص، والدراسة

[1]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 252.

[2]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 299.

الميدانية غالبا ما تكون وصفية أو اجتماعية أو أنثروبولوجية فهل التزم الباحث بهذا العنوان الفرعي"[1].

لا شك أن الدراسة الميدانية تتطلب الاستعانة بعدة مناهج خاصة المنهج الأنثروبولوجي المناسب لفهم وضعية المادة الشعبية في المنطقة الجغرافية بصورة شاملة، وهناك دراسات تستعين بالمنهج الإحصائي.

وفي نفس السياق رأى الناقد حسين خمري "بأن الدراسة التي قام بها الباحث تعتمد على المنهج الأنثروبولوجي أو الاجتماعي، وهو ما حاول الباحث أن ينجزه على الرغم من تعامله في الكثير من الأحيان مع المنهج البنيوي"[2].

وقد جاء في تقديم هذا الكتاب –كما قلنا سابقا–تصريح عبد الحميد بورايو باعتماده المنهج البنيوي في دراسة البنية التركيبية للقصص لكن حسين خمري توقف عند كلمة "الاستعانة" فهي توجي عدم الاهتمام الكلي على هذا المنهج "يعني أنه لم يعتمد المنهج البنيوي وحده، ولكن زاوجه مع المنهج الأنثروبولوجي وخاصة كما طبقه ليفي ستروس ويتجلى ذلك من خلال تركيز الباحث – أثناء –تحليله للنصوص على علاقات القرابة وربطها بعلاقات السرد"[3].

وكما لاحظنا أن القصص الثلاثة مضمونها اجتماعي متعلق بالزواج فلم يغفل عبد الحميد بورايو دراسة نظام القرابة بمنظور أنثروبولوجي، ورغم ذلك لم يسجل دوره في خاتمة

[1]– حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، ص 438.

[2]– حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، ص 439.

[3]– حسين خمري: المصدر نفسه، ص 439.

البحث، بل ركز على دور المنهج البنيوي في تمييز أنماط النصوص، ولئن طابقنا بين كلمة الاستعانة التي توقف عندها حسين خمري وما أقره عبد الحميد بورايو في الخاتمة بدور المنهج البنيوي، فإننا نجد إشكالية في تحديد المنهج الرئيسي وروافده.

ونود أن نعيد طريقة مقاربة عبد الحميد بورايو للقص الشعبي أي: المزاوجة بين الدراسة الداخلية البنيوية والخارجية السياقية هذه الأخيرة التي اهتمت بالسياق الاجتماعي والاقتصادي وهذا ما لاحظه حسين خمري "من خلال هذه الفقرات ينتقل الباحث من منهج (غريماسي–لفي ستروس) إلى منهج آخر (جينت، تودوروف) أي من الوظيفي إلى الشكلي، إلى المنهج الاجتماعي الغولدماني الذي يربط البناء الذهني بأشكال الإنتاج الفني، وذلك أثناء ربطه للمدلول الاجتماعي للقصص ببنائها الهيكلي"[1].

وبعد تقديم بعض الملاحظات المنهجية الدقيقة لحسين خمري في هذه الدراسة من ناحية سؤال المنهج والمرجعية*.

نستنتج حضور إشكالية المنهج في الدراسات والمقاربات النصية، والمتمثلة في تداخل عدة مناهج في الدراسة، أضف إلى ذلك غياب الشرح الوافي للمناهج التي تستخدم في تحليل المدونات الشعبية، وعدم التصريح بها في بعض الحالات سواء في العناوين أو المقدمات.

أما عبد الحميد بورايو أشار إلى المنهج البنيوي، فدرس الوظائف حسب بروب واستفاد من المناهج الأخرى كما رأينا.

---

[1]– حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال، ص 457.

* هناك ملاحظات أخرى: ينظر ص 435 إلى 457.

وقد غلبت على الدراسة كثرة الأشكال مثل المربعات السيمائية التي تستدعي دراسة العلامة وفق محاولات التضاد التي ترسم العلاقات في القصص الشعبي، وكذا غلبة المراجع الأجنبية التي تحيلنا إلى المنهج ومرد ذلك اشتغال عبد الحميد بورايو بحقل الترجمة، فقد ترجم العديد من الكتب وأيضا الاستفادة منها خدمة للبحث والمتلقي

ومهما يكن فإن هذه الدراسة تبرز استجابة النص الشعبي القصصي للمنهج حسب المنطلقات المنهجية وأيضا تعد من الدراسات الميدانية التي تكشف عن طريقة ومراحل المنهج الميداني.

وبالنظر إلى الدراسات التي اهتمت بالمنهج السيمائي نجد دراسة سيمائية الموسومة بالمسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيمائية من حكايات ألف ليلة وليلة، وهي عبارة عن رسالة دكتوراه.

إن العنوان الفرعي للدراسة يوحي بالمنهج الذي اتبعه عبد الحميد بورايو، وقد أشار إليه في مقدمة الرسالة، فكانت المدرسة الغريماسية ذات التوجه الشكلاني منطلقا لدراسات مجموعة من حكايات ألف ليلة وليلة، والتي تعامل معها بقوله: "سوف نسعى في كل محاولة من محاولاتنا للتحليل وتحديد الأشكال السردية إلى وضع نموذج خاص يعين الشكل الذي تنتمي إليه المادة المحللة، وإذا ما كانت هذه الطريقة تتطلب عددا من المقدمات المتعلقة بالنوع الخاضع للتحليل (السرد النثري) مثل اختيار النموذج المنطقي المرجعي وتحديد المجالات الخاصة يحدد ما هو سردي وبالهيئات السردية والبنية الفاعلية، وتعتمد على عمليات اختزال مشتركة مع دراسات أخرى مشابهة لها، فإن التحديد نفسه للوظائف السردية

لا يمكن أن يكون إلا خاصا بالعمل المدروس وبالوسط الثقافي الذي كما فيه، فلا شك أن احترام خصوصية النص المعالج يعد أمرا ضروريا"[1].

ومن النماذج التي درستها عبد الحميد بورايو قصة الملك شهريار والتي تتضمن القصص التالية:

-شهريار وشاه زمان.

-المرأة والعفريت.

-شهرزاد وأبيها والملك شهريار.

-الثور والحمار وصاحب الزرع وزوجته.

رسم عبد الحميد بورايو لدراسة تلك المدونات السردية بمعالجة المسار السردي لكل قصة والوظائف السردية بالتمثيل مع دراسة البنيات كالبنية العميقة ثم استنتاج شبكة العلاقات بواسطة المربع السيمائي.

وكما جاء في تقديمه للدراسة، فلم يعمل على تقديم الأطر النظرية فقط بل قدم أمثلة تطبيقية ونأخذ مثالا في تعريفه للمربع السيمائي: "نقصد بمربع سيميائي التمثيل البصري للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية ما.

فالبنية الأولية للدلالة، لما عرفت-في مرحلة أولى-كعلاقة بين حدين على الأقل، لا تستند إلا على تمييز تقابل يميز المحور الاستبدالي للغة، فهي، بالتالي كافية لتكوين استبدال مركب من ع من الحدود، لكنها لا تسمح بشكل كاف بالتمييز، داخل هذا الاستبدال لمقولات

[1]- عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيمائية لنماذج من حكايات ألف ليلة وليلة، دكتوراه علوم، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 1995، 1996م، ص 2.

دلالية مؤسسة على تشاكل (القرابة) ملامح مميزة التي يمكن التعرف عليها فيها، يصبح تضيف للعلاقات ضروريا، لفضله يمكن تمييز الملامح الذاتية المشكلة للمقولة عن تلك التي تكون غريبة عنها"[1].

ركز عبد الحميد بورايو على البنية الدلالية في تحليل محتوى الخطاب السردي موضع الدراسة، حيث خلص بأن "يقع الاستثمار الدلالي عن طريق الانتقاء، المنجز من طرف الأدوار الفاعلية، الأدوار الغرضية التي من أجل تحقيق إمكاناتها، تستغل الصعيد التأصيلي للكلام وتتجلى تحت شكل صور تمتد في تجسيدات خطابية... وما دام الفعل السيميائي متحققا في إطار الموضوعات السردية، يقوم أساسا في لعبة الاكتساب والتخلي على استبدالات وتبادلات للقيم، صيغية أو إيديولوجية"[2].

وفي دراسة تطبيقية ثانية قام عبد الحميد بورايو بتحليل نماذج من القصص من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة نذكر ما يلي:

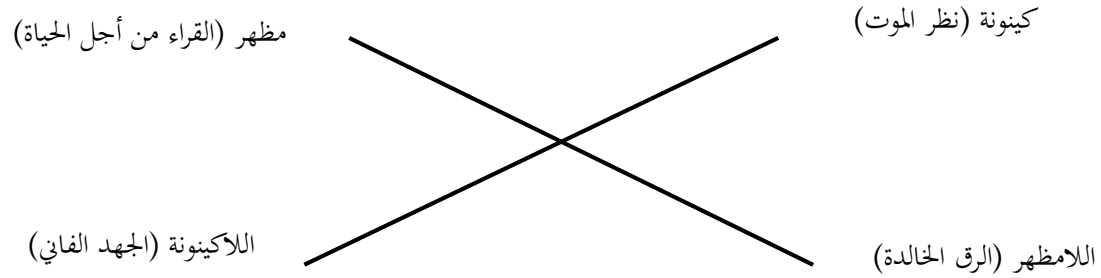
- قصة الملك شهريار.
- قصة الصياد والعفريت.
- قصة الحمامة المطوقة.
- قصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين.

[1]– عبد الحميد بورايو: المسار السردي وتنظيم المحتوى دراسة سيمائية نماذج من حكايات "الف ليلة وليلة"، ص 232.

[2]– عبد الحميد بورايو، المصدر نفسه، ص 272، 273.

حلل تلك المدونات وفق خط منهجي عام إذ "تقوم الطريقة المنهجية التي يقترحها التحليل السيميائي للخطاب السردي على إقامة نماذج منطقية تحكم البناء الشكلي للمسار السردي ولانبثاق الدلالة"[1].

وبنفس الطريقة المنهجية السابقة درس عبد الحميد بورايو المدونات بيان المسار السردي، والوظائف والبنية الدلالية والبنية العميقة ليكون في الأخير المربعات السيميائية الناتجة عن بنية العلاقات فمثلا نأخذ المربع السيميائي الناتج عن البنية الدلالية العميقة[2].لقصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين لابن المقفع.



وهنا نخلص على استجابة النص الأدبي سواء أكان فصيحا أم شعبيا لمختلف المقاربات المنهجية، وهو دليل على إثراء المنجز النقدي نظريا وتطبيقا، ونجمل أهم النقاط البارزة في إشكالية المناهج:

– إشكالية المنهج في حد ذاته، فلا يخلو منهج من مآخذ على النص الأدبي بصورة عامة.

[1]– عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي دراسة الحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، (الملك شهريار، الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة، الحمامة والثعلب ومالك الحزين)، منشورات الاختلاف عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ص 5.

[2]– عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 99.

– الجمع بين عدة مناهج، وقد يجد القارئ غير متخصص صعوبة في الفهم أو عدم التمييز بين الإجراءات المنهجية.

– الخلط بين المناهج، وأيضا تجنب التصريح بالمنهج المعتمد في الدراسة.

–كثرة المصطلحات أو اشتقاق مصطلحات أخرى.

– إشكالية التصنيف في دراسة المواد الشعبية.

بصورة عامة تبقى إشكالية المناهج خاضعة لثنائية التأثير والتأثر، ولا مانع من خلق منهج عربي يخدم الأدب بكل صنوفه أو تطوير مناهجنا القديمة نحو منهج ابن خلدون، والاهتمام أكثر بالدراسات البلاغية والفنية.

والنقد العربي تأثر بالمناهج والمدارس الغربية بدرجات متفاوتة وترتب عنه اختلاف وجهات النقاد في النظر إلى سؤال المناهج.

وفي الجزائر أردت أن أسجل قراءات لبعض النقاد المعاصرين في نظرتهم لهذه الإشكالية من خلال جريدة جزائرية * و لا بأس أو ندون عناوين دراساتهم كما يلي:

– قلولي بن ساعد: الاقتراض النقدي حتمية مؤقتة ومديونية المعنى تبقى قائمة.

– محمد الأمين بحري: الناقد العربي استفاد من معاملة النص من وجهة النظر الغربية.

– عبد القادر رابحي: الخطاب النقدي في صورته العربية سيظل خاضعا لتصورات لم يبدعها.

* جريدة النصـــر: كراس الثقافة، النقد العربي والمناهج والمدارس الغربية، قصـــة هيمنة، الثلاثاء 23 مارس 2021م، العدد 16484، ص 14، 15.

– محمد بكاي: لا يمكن إنكار حركة التأثير التي مارستها المدارس النقدية الغربية على سيرورة النقد العربي.

سجلت عناوين المقالات فقط والتي من خلال قراءتها نستنتج قضية تأثر النقد العربي بالمدارس الغربية.

من هنا يمكن القول أن إشكالية المناهج غير مختصة بالأدب الشعبي بل تتعدى إلى بقية الفنون والعلوم، والنصوص الشعبية قد استجابت لمعظم المناهج والنظريات النقدية في حوار أجرته جريدة الشعب مع عبد الحميد بورايو نأخذ منه هذا التساؤل ما مدى إسهام المناهج في تطور الدراسات الشعبية؟، فكان الجواب "لا شك أن المنهج دور هام وأساسي في تطور الدراسة الشعبية من ناحية الكيف، ونجد أن هذه الدراسات قد عرفت مناهج مختلفة منذ بداية ظهورها في القرن التاسع عشر، وهذه المناهج كانت دائما محكومة بشروط الظروف التاريخية والجغرافية التي ظهرت فيها ومدى تطور مناهج البحث في مختلف العلوم الإنسانية ونوعية المادة التي اتخذتها موضوعا لدراستها، هذا بالنسبة للوضع العام في الدّراسات الشعبية في العالم، أما بخصوص مناهج الدراسة المتبعة في الجزائر، فهي ما زالت في بداية الطريق، ولم يتضح خطتها المستقل بل نعتمد أساسا على مناهج العلوم الإنسانية كالتاريخ والأدب وعلم الاجتماع وعلم النفس."[1].

[1]– عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 160، 161.

إذن بعد بيان أهمية المنهج في الدراسات والوضع العام في الجزائر انتقل عبد الحميد بورايو إلى توصيف وضعية الجزائر التي لم تتطور مع الوضع العام للمناهج النقدية العالية، وما هو كائن فهو مقاربة المادة الشعبية وفق المناهج السياقية أو مناهج العلوم الإنسانية.

أما الحوار الثاني الذي قامت به جريدة "اليوم" فتختار السؤال الخاص بالمناهج الحداثية والذي يخدمنا في هذا السياق، فكانت صيغته كما يلي: المناهج الحديثة التي نبتت في تجربة أخرى، هل يمكن تطبيقها على تراث مختلف؟

فكان جواب عبد الحميد بورايو بضرورة الاستفادة من المناهج الغربية بحكم العلمنة وتطور البحث العلمي بشرط ضرورة مراعاة طبيعة المادة المدروسة "وبالتالي فنحن نستفيد منها باعتبارها تندرج في نطاق تطور البحث الأدبي الذي يساهم فيه أشخاص ينتمون لمختلف الحضارات واللغات، فدور المؤسسة الأدبية والعلمية الغربية يتوقف عند حدود المناخ الملائم للبحث، أما الدارسون الذين ساهموا في تطوير الوسائل المنهجية فينتمون لشعوب مختلفة فمنهم الأسيويون والأوروبيون والأمريكيون والأفارقة، يبقى أن الباحث عليه أن يراعي طبيعة المادة موضوع الدراسة"[1].

نستطيع القول مما سبق أن عبد الحميد بورايو استفاد من المناهج الحديثة نظريا وتطبيقا خاصة في دراسة أشكال الأدب الشعبي الجزائري والمغاربي، وأيضا استفادته من البحوث النقدية التي ترجم البعض منها فكانت المقاربات في المنهج البنيوي والمنهج السيميائي والمنهج الأنثروبولوجي حاضرة بشكل مكثف في الدراسات التطبيقية، حيث يقدم

[1]– عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 174، 175.

المادة الشعبية بشرح المنطلقات المنهجية التي تسمح له بتحليلها، وغالبا ما يجمع بين عدة مناهج في دراسة مدونة شعبية.

فمثلا يدرس الوظائف وفق منهج فلادمير بروب، ثم يقوم بتحليل نظام القرابة وفق كلود ليفي ستروس.

لم يقم عبد الحميد بورايو بالتطبيق الحرفي للمناهج الغربية بل تعامل معها بم يخدم النص الشعبي وخصوصيته، وبالتالي جمع بين صرامة المنهج وطبيعة النص، وبذلك استطاع أن يؤسس لخطاب نقدي في الأدب الشعبي الجزائري، أما الإشكالية المناهج هي متعددة الأوجه يمكن وبعبارة أخرى استجابة النص الشعبي لأهم المناهج الحديثة. ولا بأس أن نشير إلى حوار علمي أجراه الباحث مع الناقد عبد الحميد بورايو نريد أن نعرف رؤيتكم العامة فيما مدى توافق النص الشعبي مع هذه المناهج؟

حرصت في تطبيقاتي على استخدام المناهج الحديثة، والتي رأيت أنها تفيدنا في تحليل المواد الأدبية الشعبية مثل الإثنوأدبيّة والأنثروبولوجيا والسيميائيات والتداولية الخ... نظرا لكونها توفر مادّة مناسبة للكشف عن طبيعة مواد الثقافة الشعبية وخاصة الأدب الشعبي، وبهدف تعليمي يرمي إلى توجيه الطلبة نحو العناية بالبعد المنهجي، واختيار المنهج المناسب للمادة المدروسة ولغرضنا من البحث، والعناية بخاصة بالبعد الثقافي، باعتباره مادة دالّة بالنسبة للإنتاج الجمعي يمكننا من التعرف على الذات الجمعية للمجتمع

الجزائري والكشف على بعض المراحل التاريخية وما ظهر فيها من تصورات للكون والعلاقات البشرية[1].

تلك أمثلة تكشف عن المواقف النقدية للناقد عبد الحميد بورايو، وأيضًا مواقف النقّاد الجزائريين في نظرتهم للمناهج النقدية الحديثة، والدّراسات النقدية بكل صنوفها بيّنت مختلف المقاربات للنّص الشّعبي الجزائري الحديث، و قد أخذت إشكالية المناهج حيزا في الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة نظرا لتعدد المناهج و الرؤى النقدية و نتج عن هذه الحركية إختلاف في توظيف المصطلحات النقدية سواء من حيث الترجمة أو خلق مصطلحات أخرى،

و نؤكد على النصوص الشعبية الجزائرية الحديثة التي لم تكن بمنأى عن تلك الحركة في مجال مقاربات النصوص بمختلف المناهج الحديثة فكان المنهج البروبي و السميائي والنظريات النقدية المتعددة حاضرة في الدراسات النقدية الحديثة و يرجه ذلك إلى التواصل و القراءة المتعددة " و هنا لابد أن نميز بين القراءة النقدية المنفتحة و القائمة على منهج منظومي تطوري، يثري الأداء الإبداعي و يحدده بإستمرار و بين القراءة النقدية الأحدية التي تسقط في خطأ الرؤية الأفقية و التراكمية المعرفية".[2]

و هكذا قدم النقاد الجزائريين مختلف الدراسات النقدية الحديثة مسايرة للتطور المعرفي.

[1] انظر الملاحق، حوار علمي مع الناقد عبد الحميد بورايو، ص 3

2 عزيز العكايشي : أجرأة الخطاب النقدي الحديث، مجلة الاداب، كلية الاداب و اللغات، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة قسنطينة، العدد8، 2005م، ص 155.

الفصل الثّالث: الالتزام في النص الشعبي الحديث

تقديم نظري

1. الالتزام السّياسي
2. الالتزام الاجتماعي
3. الالتزام القومي

تقديم نظري:

يكشف الدارس للنصوص الشعبية الجزائرية الحديثة، حضور الالتزام وقضاياه المختلفة، وأنواعه فيها، ولهذا تروم هذه الدراسة استنطاق بعض النصوص انطلاقا من مدونة شعبية جزائرية حديثة، للكشف عن رسالة الشاعر الشعبي الجزائري اتجاه وطنه، وأمته العربية في ظل الوجود الاستعماري، أضف إلى ذلك أنها تجيب عن سؤال هو: ما هي تجليات الالتزام السياسي والالتزام الاجتماعي والالتزام القومي في النص الشعبي الجزائري الحديث؟

الالتزام في الشعر الشعبي الجزائري الحديث.

إن البحث في مصطلح الالتزام قديم في التراث الأدبي، تدل عليه مجموعة من الألفاظ مع أن الغرض من ذلك ليس التأصيل مثل مَا هو في العصر الحديث؛ إذ بالعودة إلى الشعر الجاهلي يتجلى لنا الالتزام عند الشعراء في المجالات الآتية الالتزام السياسي المشهور عند دريد بن الصمة في تكريس النظام القبلي، والقيم الحاضرة في الشعر الجاهلي، وإذا بحثنا عن تطور الالتزام عبر العصور، ألفينا ارتباطه بعدة قضايا حتى وصوله إلى الخِطاب الأدبي والنقدي الحديث؛ إذ ارتكز على حرية المبدع، ووظيفة الإبداع ورسالة الأديب وغيرها من العناصر التي تحدد أطراف الالتزام وقضاياه، والدراسات النقدية الجزائرية الحديثة عالجت أهم قضايا الالتزام وضروبه.

وإذا أردنا الحديث عن الالتزام في الشعر الجزائري الحديث، يكون ضروريا التطرق إلى الالتزام في النص الشعبي الجزائري الحديث، من باب الإحاطة والشمولية، لتحديد معالم الالتزام ولا ضير أن نقدم إطاراً نظرياً موجزاً عن مفهوم الالتزام لغة واصطلاحا.

الالتزام لغة:

جاء في معجم لسان العرب " والفعل لزم يلزِمُ، والفاعل لازم والمفعول به ملزوم، لزِم الشيء يلزَمه لزماً ولزوماً ولازمه ولِزاماً والتزمه إياهُ فالتزمهُ، ورجل لزمة: يلزم الشيء ولا يفارقه والالتزام: الاعتناق "[1].

وفي هذا السياق سجل القرآن الكريم معنى الالتزام أكثر من موضع لقوله تعالى: ﴿ **قُلْ مَا يَعْبَأُ بِكُمْ رَبِّي لَوْلَا دُعَاؤُكُمْ ۖ فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَامًا**﴾[2]، فيكون العذاب والهلاك ملازما للكافرين في الدنيا والآخرة، ونجد ملازمة الشيء في قوله تعالى: ﴿ **وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ ۖ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا**﴾[3].

وهكذا فالالتزام حقيقة دينية تتماشى وسنة الله في الكون، وكذا ملازمة الشيء حسب الموقف والفعل مع المرافقة دائما.

الالتزام اصطلاحا:

إن الالتزام من القضايا التي لم يتفق عليها الأدباء والنقاد؛ لاختلاف مذاهبهم ومواقفهم فهو لا يقتصر على الالتزام الأدبي والنقدي فقط، بل هناك أنواع من الالتزام الديني والالتزام

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004، ط 3، مجلد 13، ص 195.

[2] القرآن الكريم: سورة الفرقان، الآية: 77.

[3] القرآن الكريم: سورة الإسراء، الآية: 13

السياسي والالتزام العسكري والالتزام الأخلاقي والالتزام الاجتماعي والالتزام القومي والالتزام الفني أي حسب القضية المطروحة. ومن باب الإشارة التاريخية نعرض بعض مواقف الالتزام، فالشعر الجاهلي موشح بالقيم التي تمثل الالتزام، إذ تعكس النزعة السلمية عند زهير بن أبي سلمى مظهرا لذلك بقوله:[1]

وقد قلتما: إن ندرك السلم واسعا بمال ومعروف من القول نسلم.

هذه الإشادة بالسلم والتنفير من الحرب تعكس رسالة الشاعر في زمانه، وتمثل قيمة من قيم الالتزام السياسي.

والحقيقة أن أهم التزام على الإطلاق هو التزام الرسول صلى الله عليه وسلم اتجاه دينه وأمته، حيث أخرج الناس من الظلمات إلى النور استجابة لخطاب الله تعالى: ﴿ **الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ (1)** ﴾[2]، أضف إلى موقفه من الشعر والشعراء مثل ما ورد في سورة الشعراء.

لكن روح التفاخر والعصبية الجاهلية قد تم بعثها مرة أخرى في العصر الأموي في إطار الالتزام القبلي، حيث توضح الباحثة " مي يوسف خليف " هذا المظهر في قولها " ومن هنا ظلت القصيدة الأموية في إطارها القبلي أقرب ما تكون إلى الالتزام الفني لهذا الشكل الموروث الأمر الذي بدا أكثر انتشارًا أو سيادة في دواوين الفحول الكِبار، فكان

[1] زهير ابن أبي سلمى: الديوان، دار صادر، بيروت، ص 79.

[2] القرآن الكريم: سورة إبراهيم، الآية: 1.

علامة بارزة من علامات التزامهم القبلي من ناحية، ومؤشر من مؤشرات التزامهم الفني من ناحية أخرى"[1].

وإن ربطت الباحثة بين الالتزام الفني والالتزام القبلي، يبقى هذا الأخير جلياً في البيئة الأموية مثل ما نجده عند الشاعر الأموي الكميت بن زيد الذي مثل الالتزام السياسي في عصره، وحقيقة ذلك دفاعه عن بني هاشم في أحقيتهم في الخلافة. ويمكن أن نلمس مَا تذهب إليه الباحثة ضمن ظاهرة شعر النقائض.

أما في العصر الحديث، فقد اتخذ الالتزام عدة مفاهيم ومواقف، ونورِد هنا مفهوما لعبد المجيد دقياني "أن الأديب الذي يتربع على عرشه في برج عاجي بعيدا عن هموم مجتمعه ليس أديبا ملتزما، فالذي لا يصور حقائق مجتمعه ويوجهها إلى ما ينبغي أن يتجه إليه، ويبصر الناس بما يضرهم ليجتنبوه وبما ينقصهم ليسعوا إليه، يبقى عمله يجنح عبر أجنحة الخيال ولا يكتب له العمر الطويل"[2].

نستشف من هذا التعريف أن مفهوم الالتزام مبني على رسالة الأديب اتجاه مجتمعه والتفاعل معه، ويقارن بين الأديب الملتزم الذي يهتم بمحيطه الاجتماعي، وبين الأديب غير ملتزم الذي لا يعرف هموم، وقضايا هذا المجتمع.

---

[1] مي يوسف خليف: أبعاد الالتزام في القصيدة الأموية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ت، ص 35.

[2] عبد المجيد دقياني: الالتزام في الشعر محمد بلقاسم خمار، منشورات مخبر وحدة تكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، دار علي بن بوزيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، ط1، 2015 م، ص 129.

أما في الغرب فكان الالتزام وليد المذاهب الأدبية والفلسفية كالواقعية الاشتراكية والوجودية

وهذه الأخيرة مثلها جان بول ساتر الذي بنى نظريته على الالتزام، وجعل مفهومه لا ينطبق على بعض الفنون. " الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب"[1].

وكانت معضلة سارتر متعلقة باللغة، وكذا الغموض الذي وظفه في التفريق بين الشعر والنثر، إلا أنه أسس لمفهوم الالتزام في الأدب الذي ربطه بمسؤولية الأديب وحريته خدمة لمجتمعه. ونسوق هذا الموقف على سبيل الإشارة لأن هذا الإطار النظري متشعب.

وعليه تبقى الكلمة سلاحًا للتعبير بصدقٍ عن موقف معين في المجتمع وتحمل المسؤولية مهما كانت نتيجتها، والحركة الشعرية الحديثة في الجزائر لم تخرج عن هذا الإطار

وكما قُلنا سابقًا إن الشعر الجزائري الحديث واكب وسجل مختف القضايا السياسية والاجتماعية والقومية في الجزائر، فهل عبر النص الشعبي الجزائري الحديث على هذه القضايا؟

[1] جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، مصر، د ت، ص 9.

1. الالتزام السياسي.

الشعر الشعبي الجزائري:

أحدث الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر تأثيرًا عميقًا على المجتمع الجزائري تجلى في مظاهر الابادة وطمس الهوية الوطنية والتضييق على الدين واللغة العربية والعلماء والشعراء وغلق المساجد والمدارس ومَا إلى ذلك من الأفعال الشنعاء. هذه البيئة أفرزت التأثير الأكثر عمقا على فرنسا فكانت الثورة الجزائرية العظمى، هذا الوضع ولد ردة فعل تمثلت في حركات النضال بالسلاح وبالكلمة، وها هو الشعر الشعبي الجزائري يؤرخ ويواكب مختلف الحوادث السياسية " وينطبق على شعرائنا الشعبيين خصوصًا أولئك الذين عاشوا خلال فترة الاحتلال الفرنسي والذين التزموا لقضايا وطنهم التزاما عفويًا فلم يهادنوا الاستعمار طيلة وجوده بالجزائر "[1].

إن هذا الالتزام يستحق التعظيم والإشادة به، فرغم الحصار الطويل بقى الشاعر الشعبي متمسكًا بوطنه ووجوده، بل تجاوز إلى تخليد الثورات الجزائرية، ويؤكد التلي بن الشيخ على هذا الفضل بقوله: " لقد استطاع الشاعر الشعبي أن يخلد تاريخ الثورات الجزائرية المتكررة بطريقة نعتبرها من أهم ما قدمه الشعر الشعبي لدارسي الثورة – في تلك الظروف – دراسة تكون أكثر عمقًا وأوضح منهجًا من طريقة الاعتماد على الوثائق الرسمية الفرنسية"[2].

---

[1] أحمد أمين: صور مشرقة من الشعر الشعبي، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص 5.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 243.

إضافة إلى ذلك عبر الشاعر الشعبي عن التزامه العفوي بصدق مع رسم رِسالته في السراء والضراء، ونوضح من خلال " تجاوب الشاعر الشعبي مع تاريخ الوطن وسجل كل محطاته ونضالات شعبية، فجاءت القصيدة الشعبية مفعمة بالحماس، والصدق، والوطنية فغنى الشاعر وفرح بالانتصارات، كما بكى وتألم للانكسارات"[1].

ونفهم من هذا الموقف وجود عناصر الالتزام الوطني المرتبط بالحالة السياسية ونكتشف هذا أكثر يقول التلي بن الشيخ: " إن الشعر الشعبي قد عبر عن فترة الاحتلال تعبيرًا أمينًا، وصادقًا فصور حياة البؤس، والشقاء، وسجل آلام ودموع وأعطى الجراح والمتاعب كل عواطفه ووجدانه"[2].

فالنص الشعبي يعكس الالتزام السياسي الذي تمظهر خاصةً في التمسك بالوطن رفض والاستعمار، حيث تناولت الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة هذه القضية في عدة مواطن، ونورد هنا موقفا للعربي دحو في مقاربته للشعر الشعبي العربي في الجزائر فبعدما قدم مجموعة من النماذج الشعرية لعدة شعراء وصل إلى وجود وحدة في الموقف.

والالتزام بالقضايا السياسية خاصة الثورة التحريرية من أجل الوصول حد إلى "الكشف عن وحدة الموقف وشموليته في كامل الوطن من لدن شعراء القصيدة الشعبية لأن القضية المتناولة لا تعني شاعرًا دون آخر، ولا منطقة دون غيرها، ومنها كذلك جعل المتلقي

[1] محمد سعيدي: أشكال التعبير والوعي الوطني، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، ملتقى وطني، 2002، ص 101.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1945) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 362.

وبخاصة من الأجيال الجديدة في مركز القضية عَسَاه ينتفع بذلك من جهة، ويقتفي الأثر لفتح آفاق النص الشعبي في شتى قضايا الشعب المعني بها، وبخاصة ما يتعلق بالثورة التحريرية، وقبلها شتى المقاومات، والقضايا العربية على الإطلاق"[1].

تلك الخلاصة تقدم خاصية أخرى للالتزام وهي الأثر الذي يتركه النص الشعبي في المتلقي من تفاعل واستمرارية.

وإذا أخذنا على سبيل المثال لا الحصر مسألة الالتزام السياسي في الشعر الشعبي الجزائري الحديث فإننا نجد دواوين شعرية زاخرة بهذا الضرب من الالتزام، وبناءً على الدراسات النقدية السابقة لا بأس أن نقدم نماذج من الالتزام السياسي من مدونة شعبية لعربي دحو:

التغني برمزية نوفمبر:

غرة نوفمبر الجزائر واش تخمم واش تخير.

راه العالم فيه حَاير وتنشط لخيار[2].

هكذا نكتشف دلالة نوفمبر بالنسبة للوطن، فقد تجاوز أبعاده إلى العالم، كما أن الشاعر الشعبي يمجد الأحداث السياسية والتاريخية ويلتزم بها.

[1] العربي دحو: مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 2007، ص 65.

[2] العربي دحو: ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية بالعربية والأمازيغية (الشاوية)، ثالة، الابيار، الجزائر، ط 2، ص 13.

ومن تجليات الالتزام السياسي نجد التعبير عن الوطن والظلم:

بـــلادي يـــا بـــلادي علـيـك بـنـيـت سَـــــاسِـــــي
عـــلـــى جـــالـــك خـــرجـــت خـــــلـــــيـــــت أم اولادي
فـــرانســـــا مـــا خـــلاتـــلـــي غير جلـدي على عظـامي[1]

هذه الصورة الحية تمثل النزعة الوطنية حيث أرّخ الشاعر الشعبي للثورة الجزائرية، وجعلها مصدر إلهامه وهذا ما يوضحه النص الآتي:

يا وطني عليك نظمت الأشـــعار تاريخ الثورة مســجل في الكراس.
يـا لجزاير يـا الغـاليـة أم الثوار أول رصـــــاصـــــة انطلقت من
في أول نوفمبر هذا الشيء صار الرابعة وخمسين تاريخ الحماس[2].

ويتجلى الشأن السياسي بحضور حزب الثوار الذي يحمل فكرة الجهاد المستمدة من الدين الاسلامي، والنص التالي يبين ذلك:

حزب الثوار الله ينصر حزب الثوار

اللي قاموا بالدين أجهار[3].

يكشف النص عن العقيدة الدينية للشاعر الشعبي، وربطها بالنضال الثوري، ونلحظ أيضا حضور تراكيب تدل على الدعاء "الله ينصر"، وفي نفس السياق نقرأ هذا النص الشعبي من ولاية المدية

جبل اوريس اللي الناس تعاني ليه

خرجت ليه ابطال من كل عماله

[1] العربي دحو: الديوان ، ص 16.
[2] العربي دحو: الديوان نفسه، ص 24.
[3] العربي دحو: الديوان نفسه، ص 61.

واحد ناقل مزبرة واخر خديمه

كي ننظر للبر داير شعاله

يا ربي هذا الجيش اللي تبغيه

انصرهم يا خالقي عالجهاله

كرسينا غير النصارة عاشت فيه

سبانيول وجونيف والكفر حاله[1].

بالإضافة إلى الدعاء بنصرة الجيش يربط الشاعر بمخاطبة الآخر في الألفاظ النصارة وسبانيول وجونيف والكفر وبالتالي يتجلى الخطاب السياسي الذي يعكس التزام الشاعر بنقل صورة حية عن الصراع، فيشيد بجيشه وأبطاله وذكر اسم الجبل الرمز (اوريس).

أي: جبل الأوراس، أضف إلى ذلك مخاطبة الآخر بالتوصيف الديني وذكر الدول.

ومضامين الشعر الشعبي ثرية بمكونات الالتزام السياسي، ورغم الاستعمار استطاع الشاعر الشعبي أن يتعامل مع الوضع بروح جهادية، ورسم استراتجية شعرية لمواجته "أحدث دخول الاحتلال إل بلادنا تحولا كبيرا، حيث بدأت تظهر قصائد تؤرخ للمقاومة، وتحث على الجهاد، أحيانا بأسلوب مباشر، وأحيانا بأسلوب التورية من خلال التذكير بأّهم الأحداث الجهادية في التاريخ الاسلامي، وقد كان للمداح في الأسواق، وللبراح في الأعراس

[1] لوصيف لخضر بن الحاج: الشعر الشعبي الجزائري قضاياه وإشكالياته دراسة، ص 103.

والمناسبات، ولمرتادي الزوايا والمساجد دور في نشر تلك القصائد والقصص الشعرية المؤثرة"[1].

تلك الاستراتيجية السياسية والشعرية للشاعر الشاعر الشعبي التي قد تبدو بسيطة لكنها عميقة في نشر الأفكار الجهادية والتأريخ للمقاومة الباسلة، فكان يمزج بين حب وطنه ومسقط رأسه

وطني وطني خير من شبعة بطني

وطني وطني خير فراش بطني[2].

إن التعبير عن الوطن لم يبرح مخيلة الشاعر الشعبي الجزائري فهو "من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب عربي اللسان، وطني الشعور، صادق الأحاسيس ولقد لعب الشعر الشعبي دورا بارزا وفي شتى المجالات، ومن أبرز ما تناوله الشاعر الشعبي القضية الوطنية"[3].

بهذا التعريف للشاعر الشعبي الجزائري الصادق نؤكد على أنه ملتزم بقضية وطنه ومناضل بالكلمة الشعبية الخالدة، وبمعنى آخر لم يلتزم الصمت، فكانت وحدة شعرية من كل ربوع الوطن تعكس معاني الالتزام، ومن تجليات الالتزام بالقضية الوطنية تصوير الشعر الشعبي معظم الأحداث السياسية والوطنية، فالشاعر الشعبي لم يكتف بذكر الأحداث بل

[1] عبد الكريم قذيفة: من فحول الشعر الشعبي الجزائري أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة – الشعراء الرواد – ص 23.

[2] عبد الكريم قذيفة: المصدر نفسه، ص 24.

[3] بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 28.

أخذ على عاتقه المهمة الاعلامية " والحقيقة أن دور الشاعر الشعبي كان أعمق من هذه النظرة السطحية، فقد استطاع أن يخلد ثورة الأمير عبد القادر وثورة الحاج المقراني وثورة أحمد باي، وغيرها من الثورات المتتابعة، وأن يوصل انتصاراتها وهزائمها إلى الطبقات الشعبية في ظروف قاسية كاد الشاعر الشعبي وحده يقوم فيها مقام أجهزة الاعلام"[1].

أدى الشاعر الشعبي رسالة نضالية اعلامية ساهمت بتنوير الرأي الجماهيري بالمعلومات حول الوقائع التي تجري على أرضه الطاهرة، وكشف أساليب فرنسا وتتبع أخبار نضال شعبه الثائر، هذا الاتصال والتجاوب سمح بالشاعر الشعبي أن يكون همزة وصل بينه وبين شعبه رغم الحصار المفروض عليه؛ إذ استطاع أن يؤدي مهمة الاعلام والاتصال، وأيضا كانت مواقفه الوطنية كالسيف في الحركة الوطنية " قد لا يتصور البعض أن الشاعر الشعبي قد أسهم في جهود الحركة الوطنية بصورة أو بأخرى، ولم يكن اسهام هؤلاء الشعراء مقتصرا على تبني مطالب الحركة الوطنية التي ينتمي إليها، والتصدي لمهاجمة منافسيها، وإنما كان موقفه داخل إحدى فصائل الحركة الوطنية موقفا وطنيا، معبرا عن آمال الشعب الجزائري وآلامه، فدعا إلى الوحدة الوطنية، ووقف من المتعاونين مع الإدارة الاستعمارية موقفا صريحا وصلبا، بل يمكن القول بأن بعض الشعراء كانوا أشد صرامة، وأكثر صراحة من بعض الشعراء المدرسين، الذين التزموا الصمت حول الأسباب

[1] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص45

التي جعلت الأحزاب السياسية يحارب بعضها بعضا، بدل الاتحاد والاجماع على مواجهة الاحتلال"[1].

تكشف لنا هذه القراءة الناظرة الموضوعية للشاعر الشعبي اتجاه وضعية الحركة الوطنية ومواقف عناصرها، فكانت مواقفه صادقة وصريحة تصب كلها في الوحدة الوطنية، ويكون بهذا الالتزام الوطني قد دافع سياسيا بشعره في نقل صورة الحركة الوطنية بكل أبعادها، والوقوف أمام الذين يساندون المستعمر، ونشير أن فكرة الخونة واردة بكثرة في الشعر الشعبي، ونذك على سبيل التمثيل مقاربة أنثروبولوجية في الأدب الشعبي لحميد بوحبيب، حيث يقدم لنا قراءة حول شعر سي محند تندرج ضمن الالتزام السياسي، وبعد توضيحه ما قامت به السلطات الفرنسية في بداية الأمر من حل المؤسسات التقليدية التي تسمى مجالس القرى (ثجماعيث) وتعويضها برؤساء يمثلون العمالة، وعندما سمع الشاعر هذا الخبر وهو في عنابة فقال رافضا: "

أتـــانـــي خـــبـــر جـــلـــل اســـليغ اس لخبر يوســـاد
في رســـــالـــة وصـــــل ذي ثـــبـــرانـــس يـــوراد
مـــن جـــبـــل آث يـــراثـــن ســـقو اذرار نـــاث يراثن
لـقـد عـيـنـوا رئـيســـــا برزيـدان يتســـوســـمـاد
وقـــانـــونـــا جـــديـــدا ســـــالـــقـــانـــون يـــلاد
والأوغـاد إليـه يتســـــابقون ازوامـل غورس اميزوارن[2].

[1] التلي بن الشيخ: المصدر نفسه "، ص 45.

[2] حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي مقاربةّ أنثروبولوجية، ص 219.

فالشاعر رفض العملاء الذين تم تعينهم من طرف الاستعمار ووصفهم بالأوغاد، وبالتالي يكون هذا الموقف رسالة صريحة من الشاعر اتجاه المستعمر الذي ينعته في مقاطع شعرية أخرى بالخنزير، والهدف من وراء ذلك التركيز على الوحدة الوطنية والتي اهتم بها الشاعر الشعبي اهتماما شاملا، وقد ذكر التلي بن الشيخ نماذج شعرية

تعكس تلك النزعة الوطنية منها هذا النص " ونلمس في شعر محمد عبابسة حماسا وطنيا صادقا تمثل في تكرار مقاطع التأكيد على الوحدة غير ما مرة، ولا نجانب الحقيقة إذا قلنا إنّ الشاعر قد كان من السباقين في الدعوة إلى ضرورة الوحدة الوطنية، وقد أثبت ثورة نوفمبر 54 أن الوحدة هي السلاح الذي يقهر جميع الأسلحة... ويقول الشاعر في مخاطبة الأمة ما يلي:

باتحـــادك راك تـــــــفوزي　　تـدي مـا طلـــــبت وتحـوزي
حقـــك راكـــي تزيـــدي　　صـــــراط الذل المهجـــــور
باتحـــــادك يقـوى عزمـك　　باتحـــادك ينـــف خصـــمك"[1].

إذن تمظهر الالتزام السياسي في الشعر الشعبي بمواكبة المسار السياسي للنضال الجزائري اتجاه المستعمر، وقد رصد الشاعر الشعبي بصدق وأمانة وموضوعية الوقائع التاريخية من ثورات وتمجيد الأبطال وتقديس الجهاد، والدعوة إلى الوحدة ونبذ الخونة، وكشف أساليب المستعمر، وبدون شك كانت الثورة الجزائرية العظيمة من أهم القضايا التي التزم بها.

[1] التلي بن الشيخ: المصدر السابق، ص 59.

والدّراسات في الأدب الجزائري المعاصر قد أشارت إلى الالتزام السّياسي في الشّعر الشّعبي الجزائري؛ منها على سبيل التمثيل؛ أحداث 08 ماي 1945م:

يـــوم اثمنيـــة مـــاي مـــا داروا فـــي جـيش الاســتعمار بظلمــة
فـي هـذا التـاريخ جوزنـا الأهـوال امســجّل شــاهد بيــه أجيــالوا [1]

وعلّق الباحث على هذه القصيدة بذكر الأفعال الشنعاء التي قام بها المستعمر من قتل ونهب وسجن وتدمير، كما ذكر الأماكن وأسماء الشّهداء، وتوجيه دعوة للجهاد، وفي نفس السياق حول التأريخ لهذه المجازر وآثارها النفسية العميقة يقدّم الشاعر الشعبي بقوله: "الصورة من آلام ودموعٍ، فسوف يبقى ما وراء الصورة (المكتوبة) أعمق وأكثر إيلامًا، يقول الشاعر:

قصـــــة يوم ســـطيف متـاهـا مــازالــت في القلوب مكميــة
محــاين قويين شـــفنــاهــا كيّتهم في الــدّليــل مقــديــة

قصة يوم سطيف مروية [2]

لم تبرح مجازر 08 ماي 1945 م مخيال الشاعر الشّعبي، حيث ساير مختلف الحوادث بالتعبير عنها والتأريخ لها، وهذا يعتبر مظهرًا من مظاهر الالتزام السياسي*.

[1] محمد العيد تاورته: صدى أحداث (8 ماي 1945) في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، ع 8، 2005م، ص 194.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 330

* لاحظنا بعض الدّراسات الأدبية في أدب الحركة الوطنية الجزائرية الاعتماد على الأدب الشّعبي، مثل مقال الأستاذ محمد العيد تاورته، وكتاب نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير

2. الالتزام الاجتماعي:

لا شك أن التأثير السياسي على الحياة الاجتماعية علاقة متداخلة، والصورة القاتمة التي رسمتها فرنسا في الجزائر بكل أشكال الظلم والقتل والتعذيب قد أثّر تأثيرا بالغا على النظام الاجتماعي بكل فئاته، فحصل تردي الوضعية الاجتماعية من فقر وحرمان وجهل وتشريد وهجرة، وغير ذلك من أشكال المأساة الاجتماعية بكل أبعادها.

وإذا كان الالتزام السياسي مرتبط بالالتزام الاجتماعي رغم وجود حدود بينهما، فما هي مظاهر الالتزام الاجتماعي؟

التعبير عن المأساة الاجتماعية وأبعادها النفسية

إن القارئ للشعر الشعبي يكتشف حجم المعاناة الاجتماعية وأثارها على نفسية الفرد والبيت الشعري التالي يلخص ذلك:

جـــهـــل ومـــرض وفـــاقـــه والظلم يـاســـر فوق الطـاقـة[1].

وفي سياق آخر يصور الشاعر الشعبي حال المضربين

لمـا يبلغني حـالتهم تشـــيـان نبكي بـالـدموع عن المحزنين[2].

فالشعر الشعبي ينقل لنا الحالة الاجتماعية المزرية التي كان يعيشها الشعب الجزائري بل يتجاوز ذلك إلى التعبير عن الحقائق النفسية الأليمة، وهذا ما يمثل مظهرا من مظاهر الالتزام الاجتماعي.

[1] العربي دحو: الديوان، ص 93.

[2] العربي دحو: الديوان، ص 77.

أما حضور المرأة الجزائرية في الشعر الشعبي الجزائري قد ورد في سياقات متعددة نسجل منها البكاء على الأولاد.

طـلـت امـيـمـة وابـكـات قـالـت هـذا ولـدي لي مـات
الـحـريـة راهـي جـات وافـرنسـا رحـلـت ولات[1].

إنّ المواقف التي عبر عنها الشعر الشعبي الجزائري الحديث في تصوير المعاناة الاجتماعية التي مرت بها المرأة الجزائرية بكل أبعادها وبيان نضالها بالكلمة الصادقة اتجاه وطنها ليشير إلى حقيقة الالتزام الحق، وما النصوص الشعرية الشعبية الثورية الحديثة إلا معلما كاشفا لضروب الالتزام، وهذا ما أدى تنوع موضوعات الشعر الشعبي الحديث هذا الأخير لقد صور "تصويرا وافيا الظروف العامة التي فرضت على الشعب الجزائري أنماطا من الحياة لا عهد له بها، وساير تغييرها، وترصد منعرجاتها، ورغم ما عرفته العلاقات الاجتماعية من تقلبات كان لها الأثر الواضح في موضوعات الشعر الشعبي"[2].

وعليه فالشاعر الشعبي الجزائري قد نقل إلينا وثيقة تاريخية تمثل الالتزام الاجتماعي، من خلال الكلمة الصادقة، والتعبير عن المأساة الاجتماعية وأبعادها النفسية للشعب الجزائري "نحو شعب ديست كرامته، وكبلت ارادته بأغلال الفقر والجهل والطغيان. ويأتي تصوير الشاعر لذلك الواقع في صورة مؤثرة لا تخلو من نظرة واقعية حصيفة:

يـا الأمـة بـركـاك الـنـوم حـالـك راه حـال هـمـوم
فـقـر وذل وعـار مشـوم شـوفي بنـاتـك قرصـونـات

[1] العربي دحو: الديوان، ص 251.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة (1830 – 1945 م) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص 249.

شـــوف بنـاتـك وين تـدور عـنـد الـغـربـاء خـدمـات
داروهـم مـثـل وصـــيـفـات عملـه فيهم كـل شـــرور"[1].

بالنظر في هذا النص تتجلى المعاناة المتعددة الأوجه، فهناك الفقر والذل، وعمل المرأة الجزائرية عند الأجانب، فهذا التصوير الواقعي يدل على موقف الشاعر الشعبي في نقل ما جرى في الواقع الجزائري.

الأغنية الشعبية:

الأغنية الشعبية شكل من أشكال الأدب الشعبي الجزائري وسجلت حضورا مكثفا في الحياة الاجتماعية والسياسية التي مر بها المجتمع الجزائري، وهي عدة أنواع مثل أغنية الأفراح، أغنية الفلاحين، الأغنية الثورية، وما إلى ذلك.

ومصطلح الأغنية الشعبية لقي اهتماما كبيرا عند الباحثين رغم وجود الاختلاف في تحديد مفهومه، ولا باس أن نعرض بعض التعاريف التي تؤطر هذا المصطلح؛ إذ عرفها الأستاذ الدكتور عبد القادر نطور بقوله:

"الأغنية الشعبية هي التي تتواتر شفاها بين أفراد الجماعة مكتسبة صفة الاستمرار لأزمنة طويلة، وليست بالضرورة مجهولة المؤلف، كما أنها في رحلتها الطويلة عبر الأجيال

[1] التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص 57_ 58.

قد يتناولها التعديل والتغيير بالزيادة أو النقصان أي أنها إبداع جمعي وفني مأثور وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع "[1].

نستنبط من هذا النص شمولية خصائص الأغنية الشعبية باعتبارها شكلا من أشكال الإبداع الجماعي وتمثل القيم الجماعية وتصور الآمال والطموحات اتجاه الحياة وقدم الأستاذ الدكتور محمد عيلان تعريفا في هذا السياق:

«لأنها تتضمن قيم الشعب وعاداته وتقاليده عبر تاريخه، وتصور آماله وطموحه ومشاعره إزاء الحياة»[2].

وقد وردت مجموعة من التعاريف للأغنية الشعبية في الدراسات النقدية والأدبية ونكتفي بهذين التعريفين ونؤكد على دور الأغنية الشعبية الثورية التي واكبت النضال السياسي في الجزائر، وكان دورها شبيه بدور السلاح في المعركة، فمثلت الموقف الصادق والمصاحبة للحوادث التاريخية مما نتج عن ذلك تحقيق الالتزام بأبعاده، "ولأنها كانت تصور ما يعانيه الشعب من إحساس بالظلم، وتعبر عن آلامه وحزنه العميق"[3].

وما زالت أمهاتنا وجداتنا يرددن الأغاني الشعبية وهو دليل على استمراريتها وتأثيرها في الأجيال المتلاحقة.

---

[1] عبد القادر نطور :الأغنية الشعبية في الجزائر بمنطقة الشرق الجزائري نموذجا، رسالة دكتوراه كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري قسنطينة،2009-2008 م، ص.20

[2]محمد عيلان :التراث الشعبي الجزائري دراسات وبحوث ميدانية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة رغاية، الجزائر،2007 م، ص.166

[3] عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والإشهار الجزائر، ط 1، 1981 م، ص 377.

نقدم هنا صورة الطائرة الفرنسية –خاصة–الطائرة الصفراء التي لم تبرح المخيال الشعبي، فتعلقت بالأذهان والألسن والزمان. كما نورد هنا بعض النماذج التي تعكس الالتزام السياسي.

الـطـيـارة الصـفـره بـركـاي مـتضـربـيـش
الـطـيـارة الصـفـراء تـمشـي بـالـدفـيـلـي[1].

ونفس الشأن نجد توصيفا وحضورا للطائرة الكحلة:

الـطـيـارة الـكـحـلـة تـمشـي بـالـعسـاس
الـطـيـارة الـكـحـلـة واتـبـردي بـالـنـيـران[2] .

إن القصدية من استعمال الطائرة بكل ألوانها هو زرع الخوف والإبادة، وبيان التفوق العسكري، وكل ذلك زاد صمود الشعب الجزائري المناضل، فكان التعبير عن العواطف الصادقة وأثر تلك الطائرة.

"الـطـيـارة الـلـي بـيـكـات في شـهـر رمضـان اللي فات.
سـمـعـت لـمـيـمـة وبـكـات قـالـت بـابـا راه في الحيـاة.
مـا تـبـكـيـش يـا عـيـنـيـا مـا تـبـكـيش غـيـر مـن والـه.
ابكي غير على الشـهـداء الـلـي خـلاو لـيـتـامـى.

هذه الأغنية الشعبية تمس أعماق النفس الإنسانية في تصوير بكاء المرأة على الشهيد، وفي نفس الوقت تسجل الحوادث بزمانها، وبالتالي فهي تجمع بين الالتزام السياسي والالتزام الاجتماعي.

[1] العربي دحو: ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية بالعربية والأمازيغية (الشاوية)، ص 290 –294.
[2] العربي دحو: الديوان، ص 293.

وعليه نؤكد على دور الأغنية الشعبية الثورية في تأسيس خطاب الالتزام في الأدب الشعبي الجزائري الحديث بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية.

وتعتبر مصدرا من المصادر التاريخية خاصة في مرحلة الوجود الاستعماري، وقد قدم محمد عيلان في مقال صحفي عن مراحل الأغنية الشعبية الثورية مستنتجا خصائصها، ولا ضير أن ننقل أهم خاصية لها " أنها لا تتجه اتجاها عاطفيا ذاتيا فتعبر برومانسية عن مشاعر مبدعها، بل تتجه اتجاها استشرافيا، في نوع من التوق إلى الحرية والاستقلال"[1].

حقيقة أن النص الشعبي الجزائري الحديث يحمل قضايا أدبية ونقدية هامة مازال يحتاج للدراسة والنظر في محتوياته بغية إضافة لبنة في الدراسات الشعبية الحديثة، وما قضية الالتزام إلا واحدة من تلك القضايا.

3. الالتزام القومي

أ-القضية الفلسطينية

الدارس للشعر الجزائري الحديث يكتشف حضور قضايا الالتزام وأبعاده خاصة في السياق التاريخي الذي يمثل مرحلة الوجود الاستعماري في أرض الجزائر، فكانت الكلمة سلاحا للنضال عن الوطن والتعبير عن المعاناة الاجتماعية والنفسية للشعب الجزائري – كما تحدثنا سابقا –وقد تجاوز هذا النضال الحدود الجغرافية إلى البلاد العربية المسلمة،

[1] محمد عيلان، جريدة الخبر الاغنبة الشعبية الثورية الجزئرية مصدر من مصادر كتابة تاريخ ثورة نوفمبر، العدد 36/90 02 نوفمبر 2018.

فتبلورت النزعة القومية عند الشعراء الجزائريين أمثال مفدي زكرياء وأبو القاسم خمار وصالح خباشة.

والشاعر الشعبي لم يكن بمنأى عن هذا الاتجاه القومي، فقد حضرت القضية الفلسطينية في النصوص الشعبية الجزائرية الحديثة والتي ربطها الشاعر الشعبي بثورته المباركة، ونؤكد هذا الربط بعنوان قصيدة المجد الخالد للشاعر "بلعيد علي"، حيث صور في البداية معاناة الشعب الجزائري ليختم قصيدته بيت محتواه يبقى خالدا فعلا في الشعر الشعبي الجزائري الحديث.

تحيا فلسطين وجميع العربان: ويعيش السلم في أرجاء المعمورة[1].

والناظر إلى هذا البيت يجد نصرة فلسطين أولا ثم جميع العرب ثانيا، وحضور النزعة السلمية العالمية وهو تلازم منطقي بين محتوى الشطرين ولم يغفل النص الشعبي القدس الشريفة باعتبارها رمزا دينيا في أرض الأنبياء والمرسلين وموضع الإسراء والمعراج، لكنها في يد الصهاينة الذين عبثوا بها وبشعبها خرابا وقتلا وحصارا ويسوق شاعر شعبي لك الحقيقة:

والقدس الشـــريف في يد الكفره	أرض الله والأنبياء والمرســـلين
وشـــعب فلســـطين يطايش بره	هارب من الموت متشرد مسكين.
غزة يـــا إخوان رجعـــت مجزره	اليهود إذ بحو فيهم حيين[2].

[1] محمد عيلان: (الأغنية الشعبية الثورية الجزائرية مصدر من مصادر كتابة تاريخ ثورة نوفمبر)، جريدة الخبر، العدد 9036، الجمعة 02 نوفمبر 2018 م، ص 6.

[2] العربي دحو: الديوان، ص 125.

إنها صورة حية لواقع مر يعيشه الشعب الفلسطيني، بمختلف مظاهره وما الوعي الذي ترجم هذه الصورة إلا دليل على الروابط الدينية والإنسانية التي جمع الشاعر الشعب الجزائري وأمه الرؤوم الثانية فلسطين.

وفي الخطاب القومي نفسه يكشف الشاعر الشعبي الجزائري هدف اليهود ضد الدين الإسلامي راجيا العون من الله تعالى لتحقيق الحرية والانتصار، والأمل في زيارة بيت المقدس وقد عبر الشاعر عن هذا المعنى بقوله:

انصـــرنا يا ربي عالقوم الكفرة اليهود واعنوهم عـديـان الـدين
أو تتاحد العرب أو ترجع في مرة وأنصــر يا رب جيش المسـلمين
بيت المقدس أن شاء الله تصبح لإبراهيم الخليل نمشـــوا زائرين[1].

ويفهم من الأبيات تعلق الشاعر الشعبي الجزائري بفلسطين؛ لأنها أرض الله المقدسة فهو يدعو الله تعالى أن ينصر فلسطين وجيش المسلمين ولا يؤمن إلا بالوحدة العربية، وهذا الحماس القومي وصفه الأستاذ العربي دحو بالشامل "بل شعور جمعي وطني عام، يأمن به الفلاح، والطالب والأم والعامل، والجندي، وكل أفراد الشعب"[2].

هذه مواقف صادقة من شعراء شعبين جزائريين عبروا من خلالها على مساندتهم للقضية الفلسطينية وما يحصل على أرضها من أخطار داخلية وخارجية.

ب-تونس

[1] العربي دحو: الديوان، ص 204.

[2] العربي دحو: الديوان، ص 205.

ليس غريبا أن يربط الشاعر الشعب الجزائري مشاركته الوجدانية ومواقفه اتجاه البلدان العربية المجاورة لذا نجده يصور خطابا تفاعليا يمثل النزعة القومية اتجاه تونس بحكم خضوعها لنفس المستعمر.

يا فرنســـا أســـفيها تونس راك نبض الحق ســـكتيها الجزائر عرفوا
عرفوا الحقيقة ايجيبوا الاســتقلال يجيبوه بكل طريقة بالسيف عليك يا

يقارن الشاعر الشعبي هنا بين استقلال تونس والجزائر، وأن الشعب الجزائري له دراية بسياسة فرنسا، ولا يتحقق استقلال الجزائر إلا بلغة السيف.

وفي سياق آخر يقدم الشاعر الشعبي الجزائري صورة متكاملة للنضال التونسي والجزائري ضد الاستعمار الفرنسي.

ثــارت تونس والجزائر اعوانــه أو قــهــروا الاســـــتــعــمــار.
الاســـتعمـار شـــعلـت نيرانـه أو وقــدت فــيــه الــنــار.
دارت تونس إذاعـة موصـــــانـة أو منها طلع صـــوت الأحرار.
شـــعــب الجزائر زاد إيمــانــه أو طـــلـــع الـــلـــوعـــا ر[2] .

أضف إلى ذلك سجل النص الشعبي الجزائري الحوادث المشتركة بين البلدين وعلى رأسها حادثة ساقية سيدي يوسف.

والنص الآتي يكشف عن الاتحاد بين البلدين في مواجه المستعمر الفرنسي، والتأكيد على تميز الحادثة التاريخية التي سجلها التاريخ.

تونس والجزائر قــاموا في مرا ذلك اليوم اتحدوا فيه الجيشين.

[1] العربي دحو: مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، ص 105.

[2] العربي دحو: الديوان، ص 204.

أتفكر ساقية سيدنا يوسف واقرا سـال الرجـال المؤرخين[1].

ومن الواضح في هذا النص حضور الالتزام السياسي بمصاحبة الالتزام القومي.

وفي نص آخر يؤكد الشاعر الشعبي الجزائري الرابطة الأخوية بين الجزائر وتونس، ومشاركتهما في محاربة الاستعمار الفرنسي، كما يوجه نقدا لتلك الحادثة محتواه التفاهم بين الجيشين وكذا زوال الفتنة هذه الموضوعية التاريخية يسجلها النص التالي:

في السـاقيـة مـانـا تخلطنـا أو زادت فتنـة فوف فتنـة.
احـنـا وتـونـس وخـيـتـنـا ديمـا اتخلط في العـديـان
ثـمـيـك عـرفـوا قـوتـنـا أو كسـرنـا جيش الخسـران.
مـن بـكـري قـديـم الـزمـان تـونـس والـجـزائـر أوخـيـان[2].

رسالة الشاعر الشعبي الجزائري واضحة فهي تحمل قيم الأخوة والنضال سويا ضد المستعمر الفرنسي.

ج/ مصر

إن النص الشعبي الجزائري الحديث ليعتبر مصدرا من مصادر كتابة التاريخ، وفي نفس الوقت يكشف عن الوحدة الشعورية بين الجزائر والبلدان العربية، فكانت مصر من البلدان التي ساندت الثورة الجزائرية والشاعر الشعبي الجزائري يكشف عن نزوعه القومي اتجاه مصر ورئيسها جمال عبد الناصر.

مصر لحنينه

يـا مصـر يـالـحـنـيـنـه مـا يـديـك النيف علينـا.

[1] العربي دحو: الديوان، ص 201.

[2] العربي دحو: الديوان، ص 203.

بـــلادنـــا قـــعـــدت ارهـــيـــنـــا يـــاربـــي فـــرج عـــلـــيـــنـــا[1] .

يفهم من هذا النص توجيه دعوة إلى مصر من أجل المساعدة بحكم الشعور الأخوي والعربي ثم نكتشف تسويغ هذا النداء القومي بأن الجزائر أصبحت رهينة لفرنسا.

ثم يطلب الدعاء لله بأن يفرج ويزيل الظلم على أرض الجزائر الطاهرة.

وفي نص ثان نلحظ توجيه الدعوة إلى القائد جمال عبد الناصر

جمال عبد الناصر

عش يا جمال عش ياجمال.

عين الجزائر يااوليدي.

يحيا الشمال الإفريقي[2].

نستنتج تغني الشاعر بالشخصية التاريخية المصرية جمال عبد الناصر، وتنبيهها بأهمية الجزائر التي لا يمكن الاستغناء عنها وأردف مشيدا بالوحدة الإفريقية.

والشاعر الشعبي الجزائري ملتزم كذلك بقضايا المغرب العربي وحتى الشعوب الإفريقية.

يرجع الازدهـــار لمغربنـــا الكبير وشـــعوب إفريقيا العيش الرغيد[3].

وعطفا على ما سبق نقول إن الشاعر الشعبي الجزائري لم يكن منغلقا على قضيته الأساسية، بل ساهم في نقل القضايا العربية بصدق وتفاعل رافضا الاحتلال بكل أشكاله متمنيا الازدهار لكل الشعوب العربية والإفريقية، بل مؤمنا بالنزعة السلمية العالمية.

---

[1] العربي دحو: الديوان، ص 305

[2] العربي دحو: الديوان، ص 307.

[3] العربي دحو: الديوان، ص 74.

ومن النصوص السابقة إلا تأسيس لمفهوم الالتزام القومي انطلاقا من الثورة التحريرية "ويقتفي الأثر لفتح آفاق النص الشعبي في شتى قضايا الشعب الغني بها، وبخاصة ما يتعلق بالثورة التحريرية، وقبلها شتى المقاومات، والقضايا العربية على الإطلاق"[1].

ومن خلال استنطاق النصوص الشعبية السابقة نصل إلى تجلي رسالة الشاعر الشعبي الجزائري والتزامه بقضايا وطنه مع ربطها بأمته العربية، فكانت النزعة القومية التي تفاعل معها ورسم أبعادها، وهي مازالت حاضرة وأساسية إلى يومنا هذا في تأسيس مكانة الجزائر العربية والعالمية.

إنّ النص الشعبي الجزائري الحديث لينم عن وعي ثقافي عفوي كبير بتسجيل مختلف القضايا المتعلقة بالالتزام وضروبه من جهة، وبتمثيل رسالة الشاعر الشعبي الجزائري الصادقة المتفاعلة مع الأحداث السياسية والاجتماعية والقضايا القومية متطلعا إلى حياة تسودها الحرية والسلم العالمي من جهةّ أخرى، وفي الخطّ نفسه يبقى الالتزام مرتبطًا بالوعي التاريخي؛ وهو ضرب "من الالتزام برسالة الشّاعر المفكّر نحو وطنه وأمّته؛ فهو حامل المشعل، وعلى هديه تسير الأمة، وأوّل طريق يجب أن يبصر هو طريق الماضي الذي على أساسه يُبنى الحاضر"[2].

ومن خلال رصد النصوص الشعرية الشعبية الجزائرية الحديثة يكون الالتزام بهذا المفهوم قد كشف تجليات الالتزام السياسي بتمجيد الوطن، وذكر الحوادث التاريخية خاصة

[1] العربي دحو: مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، ص 65.

[2] إبراهيم لقان: قضايا الالتزام في الشّعر الجزائري الحديث، 1925م ـــ 1962م، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللّغات، جامعة قسنطينة، 2015/ 2016 م، ص 115.

الثورة التحريرية الكبرى، وكذا تقديس الشهداء، واستحضار صورة الآخر بوسائله وسياسته الاستعمارية مثل صورة الطائرة.

ثم نجد تجليات الالتزام الاجتماعي بتصوير المعاناة الاجتماعية والنفسية للشعب الجزائري من ظلم وفقر وجهل وخوف، وما معاناة المرأة الجزائرية في تلك الفترة إلا دليل على عمق الأثر الاجتماعي والنفسي.

وأخيرا يتمظهر الالتزام القومي في نصرة القضايا العربية، والسعي نحو الوحدة العربية ونشر السلم العالمي استنادا بأخذ العبر من ثورة الجزائر العظيمة، فحضرت فلسطين المقدسة وتونس ومصر في النص الشعبي الجزائري الحديث لتكريس النزعة القومية والوحدة الشعورية.

تلك أهم تجليات ضروب الالتزام في النص الشعبي الجزائري الحديث، و يمكن إستنبط ظروف أخرى للالتزام و قضاياه سواء في الشعر الشعبي أو النصوص السردية الشعبية من خلال ما تتضمنه من قيم إنسانية كالشجاعة و الصبر و مساعدة الآخرين.

الفصل الرابع: دراسة ثنائية التّأثّر و التأثير

1. الهجرة الهلالية
2. ألف ليلة وليلة
3. الأثر الصوفي
4. الأثر الدّيني
5. كليلة ودمنة
6. التناص

التأثير والتأثر

إنّ قضية التّأثير والتأثر لقديمة قدم الإنسان نفسِه، وهي من أهمّ القضايا الأدبية والنقدية، ولا نغالي إن قلنا لا يخلو أيّ أثر أدبي أو نقدي من فعل هذه القضية الطبيعية، فالإنسان لا يستطيع أن يعيش بمفرده، ولا أمّة أن تحيا لوحدها، ومن قبيل الإشارة أردنا أن نذكر بعض مظاهر هذه القضية في تاريخ الشّعوب.

الدّارس للآداب الأجنبية يلحظ تأثّر الرومان باليونان نتيجة شعور الرومان بالقوّة العسكرية، وخورهم في القوّة الأدبية، هذه الأخيرة التي خلقتها اليونان فلسفةً ومنطقًا وشعرًا وتاريخًا ونقدًا[1]، فكانت ملحمة الإلياذة والأوديسة لهوميروس، وبهذا التفوّق العبقري لهذا الشاعر اليوناني تأثّر فرجيل الروماني وأنشأ الإلياذة.

وجسور التأثّر والتأثير بين الأمم فيه شروحات كثيرة، ونختصر بهذا الموقف "لقد وصل إلينا الأدب الإغريقي من خلال الرومان، أي أنّه وصل إلينا باللغة اللاّتينية، إلا أنّ الجانب الأكبر من المعارف الإغريقية التي تضمّنت العلم والفلسفة، وصلنا عن طريق البزنطيين من خلال الترجمة العربية عن الإغريقية، وقد نمّى العرب هذه المعارف، وانتقلت عنهم في العصور الوسطى إلى اللّغة اللاّتينية، لقد كانت إسبانيا وصقلية جسرين

[1] أول كتاب نقدي كان لأرسطو" فن الشعر".

للمشروعات الضخمة للترجمة في القرن الثاني عشر التي انتقلت عبرها المعارف العلمية من العرب إلى غرب أوروبا، التي كانت آنذاك في مرحلة بدائية"[1].

وفي تاريخ العرب نستكشف عدّة مواطن لهذه القضية بدءًا من تأثير المعلّقات في الشعراء والقبائل، ثمّ نجد أعظم تأثير حدث في تاريخ الإنسانية نزول القرآن الكريم وتأثر الناس به بمختلف أطيافهم، والذي مازال إلى يومنا هذا، ولعل أكبر بيئة تجلّت فيها قضية التأثير والتأثّر هي البيئة العباسية بسبب الامتزاج القوي بين الدّماء والعادات والأفكار بين أبناء الأمة العربية وغيرها من الأمم الأخرى أدّى ذلك إلى امتزاج الثقافات المختلفة الهندية، الفارسية، اليونانية، ويعود هذا إلى ما هيأت له الكتب المترجمة.

ولم يكن الأدباء والنقّاد ولاسيما الشّعراء بمعزل عن هذه البيئة، ونذكر في هذا السّياق تأثّر أبو نواس[2]بالثقافة الهندية، ونقل أبو العتاهية مراثي فلاسفة اليونان للأسكندر المقدوني، وأيضًا تأثير الثقافة الفارسية في الشّعر والشّعراء من خلال العادات والتقاليد والمأكل والتجارب والسّياسة والشورى وغيرها منذ ظهور كتابي الأدب الكبير والأدب الصغير لابن مقفع، ومن يرجع إلى بشار بن برد يأخذ من المشورة الفارسية هذه المحاكاة:

ولا تجعل الشــورى عليك غضــاضــة فــإنّ الــخــوافــي قــوّة لــلــقــوادم.

[1] أ. لرانيلا: الماضي المشترك بين العرب والغرب أصول الآداب الشّعبية الغربية. ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة: فاطمة موسى، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة، الكويت، 241، 1999م، ص 11.

[2] استعنّا ببعض المعلومات بتصرف من كتاب العصر العباسي الأول لشوقي ضيف.

والملاحظ في هذا العصر التأثّر الواسع للثقافة اليونانية بمختلف أصنافها، ومن مؤشّرات ذلك تأثّر الفلسفة الإسلامية بها، بيد أنّ الحركة النحوية العربية لم تتأثّر فهي عبقرية عربية صرفة.

وتجدر الإشارة كذلك إلى التأثير الذي أحدثته الفرق الفلسفية المتنوّعة كالمعتزلة في الأدباء وغيرهم، وإذا مضينا إلى موطن آخر نلمس تأثّر العرب وشعرائهم بالأزجال والموشّحات والغناء، وهذا ما نوضّحه فيما بعد، أضف إلى ذلك هناك موطن آخر تظهر في عودة أوربا إلى دراسة التراث اليوناني والروماني لتجعل منه أساسًا للبعث الحضاري، وتبلور هذا في ظهور حركة فلسفية أدبية ومذهبية[1]في أوربا، وحصل من هذا التطوّر ظهور المذاهب الأدبية؛ فكان تأثّر العرب بها بدرجات متفاوتة فظهرت المذاهب الأدبية، وبعد ذلك برزت المناهج[2]السّياقية، ثم النظريات النّقدية في قالب المناهج النقدية الحديثة[3]، الذي نجد تمظهراته حتى في المدارس العربية مثل: مدرسة ابن العميد، مدرسة ابن المقفّع، مدرسة الجاحظ، مدرسة أبي تمام والمتنبي، مدرسة ابن خلدون، ... وفي العصر الحديث نجد مدارس لها علاقة تأثّرية بالمدارس السّابقة نحو: طه حسين، العقاد، البشير الإبراهيمي...، وبعد هذا التقديم المعرفي المعروف نقترب من هذا السؤال هل عكست ثنائية التأثير والتأثّر الدّراسات الشّعبية الجزائرية الحديثة.

[1] المذهب الكلاسيكي، الرومنسي، الواقعي، البرناسي، الرمزي، السريالي، الوجودي.

[2] المنهج التاريخي، المنهج النفسي، المنهج الاجتماعي، المنهج التكاملي.

[3] البنيوية، السيميائية، التفكيكية، القراءة والتأويل، علم النص.

1. الهجرة الهلالية:

إنّ هجرة بني هلال إلى المغرب لحدث تاريخي له مآخذ، وفوائد في شتّى المجالات، والحديث هنا يدور حول الأثر الذي تركته الحركة الهلالية في الأدب الشّعبي، ونستعين هنا بدراسة للباحثة روزلين ليلى قريش حيث تؤكّد على الدّور الذي لعبته الهجرة الهلالية "فإنّ هجرة بني هلال قد لعبت دورًا هامًّا في تعريب المغرب ونشر اللّغة العربية فيه[1].

إلى جانب ذلك نقل بنو هلال عاداتهم وتقاليدهم وما يتمسّكون به من صفات البداوة والشّهامة والكرم، وأدخلوا كذلك" في المغرب العربي أدبهم الشّعبي الذي يحتفظ بكلّ ذلك بصفة خاصّة وجميلة..."[2].

وتقرّ الباحثة بالانتشار الواسع والعميق للقصص التي أدخلوها بنو هلال في المغرب العربي مع رواية سيرهم المشهورة، وفي الجزائر تفشّت الجازية وما تحمل من دلالات الإعجاب بالمرأة البدوية، وتمجيد الفروسية والبطولة.

وهناك دراسة علمية قام بها الباحث بوخالفة عزّى فناقش فيها مختلف القضايا المتعلّقة بتغريبة بني هلال، وأخذنا منها بعض المعطيات التوظيفية.

---

[1] روزلين ليلى قريش: القصة الشّعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ص 25.

[2] روزلين ليلى قريش: المصدر نفسه، ص79.

وحين وصفه لأثر الأدب الهلالي في مختلف البيئات العربية باعتباره قاسمًا مشتركًا مصرّحًا"؛ فقد صار الأثر الأدبي الهلالي الواسع الانتشار، تراثًا عربيًّا مشتركًا، تتداوله الأجيال الهلالية من شبه الجزيرة العربية إلى المناطق التي استقروا بها"[1].

وأصبح الميراث العربي حتميةً مشتركةً تحكمه ثنائية التأثير والتأثّر، "فلا الهلاليون استطاعوا أن يتخلّصوا من إرثهم العربي الجاهلي، في الأرض الجديدة، ولا البربر استطاعوا –من جهتهم–أن يتجنّبوا ويدفعوا عنهم ذلك التأثير والتأثّر بجيرانهم الهلاليين وبما حملوه معهم من ميراث عربي"[2].

وأمّا تأثير الهلالين في الشّعر وأغراضه فقد بدَا واضحًا، فبدخول الهلاليين وبني سليم وإضافة عنصر جديد إلى الشّعب المغربي حول الجنس العربي، أصبح الشّعر الشّعبي المنظوم باللّهجات العربية واقعا لا يمكن تخطيه في القرى والبوادي، بل راح هذا الشّعر يتناول أغراضًا مختلفة ومعبّرة في واقع جديد مقارنة بالشّعر العربي الفصيح.

وتأكيدًا لما ذكرته الباحثة روزلين ليلى قريش منا لانتشار الواسع للقصص الهلالي يؤكّد الباحث ذلك "فقد جاء الهلاليون بتراث قصصي عربي آخر وبخاصّة تلك الأعمال التي سجّلت انتصاراتهم في طريقهم إلى إفريقية[3]. إذن فالهجرة الهلالية لها حمولات شعبية عربية انعكست على الأدب الشّعبي، وتجلّى فيها التأثير والتأثر.

---

[1] بوخالفة عزى: تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشّفوية الهلالية الجزائرية، مخطوط شهادة دكتوراه دولة، قسم اللّغة العربية وآدابها جامعة الجزائر 2002 /2003، ص34.

[2] بوخالفة عزي: المصدر نفسه، ص 37.

[3] بوخالفة عزي: المصدر نفسه، ص 38.

إنّ الهجرة الهلالية* من بلاد الحجاز إلى المغرب العربي حملت في طياتها أبعادا سياسية وأدبية، فحصل تأثيرها على الأدب الشعبي والحياة العامة "قد أدخل بنو هلال معهم أدبا شعبيا عربيا أصيلا"[1].

هؤلاء بنو هلال وفي رحلتهم وتركوا تأثيرا "فقد صار الأثر الأدبي الهلالي الواسع الانتشار، تراثا عربيا مشتركا، تتداوله الأجيال الهلالية من شبه الجزيرة إلى المناطق التي استقرّوا بها"[2].

فأصبح الميراث العربي قاسما مشتركا "فلا الهلاليون استطاعوا أن يتخلصوا من إرثهم العربي إلى هلي في الأرض الجديدة، ولا البربر استطاعوا ـ من جهتهم ـ أن يتخبوا ويدفعوا عنهم ذلك التأثير والتأثر بجيرانهم الهلاليين وبما حملوه معهم من ميراث عربي[3].

ومن أجل توضيح تمظهرات تأثر الأدب الشعبي الجزائري بالأدب الهلالي نذكر ما يلي:

* الهجرة الهلالية كانت بعد زوال الدولة الفاطمية وتاريخ مجيئ الهلالين هو 460هـ ودخلوا الجزائر عبر ثلاث جهات هي: جهة السواحل وجهة الهضاب وجهة الصحراء، وأن بني هلال هم قبائل موطنهم الجزيرة العربية ونجد الحجاز وكانوا يتمسكون بالنظام القبلي.

[1]– روز لين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص78.

[2]– بوخالفة عزي: تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشفوية الهلالية الجزائرية، مخطوط شهادة دكتوراه دولة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2002م/2003م، ص34.

[3]– بوخالفة عزبي، المصدر نفسه، ص37.

1-القصص الشعبي:

تشير الدراسات الجزائرية الحديثة على وجود عوامل في انتشار القصص الشعبي، ومنها الأثر الهلالي فمثلا الإشادة بالبطولات فإن "القوال الصحراوي فيذكر البطولات العربية وفي طبيعتها، البطولات الهلالية التي تمثل نماذج البطولة للأجداد الغابرين وتاريخهم المجيد"[1].

إن البيئة الصحراوية الجزائرية ساعدت على استحضار البطولات وما تعلّق بها من قيم الشجاعة وسمو الأخلاق.

ولقد لعبت السيرة الهلالية دورا مهما في قصص البطولة البدوية فكانت الشخصيات الأساسية واردة في القصص الشّعبي الجزائري وأهمها الجازية وذياب بن غانم وأبو زيد والخليفة الزناتي "وتمتاز هذه القصص عن غيرها بجوها القبلي حيث تأخذ المرأة الهلالية مكانا خاصا بها، وذلك في الحرب وأيضا بمشاركة الرجل فيها"[2].

وقصد مقاربة التأثير الهلالي في الأدب الشعبي الجزائري نواصل مع دراسة ميدانية لروزلين ليلى قريش في منطقة في منطقة سيدي خالد ببسكرة، ولفهم هذا التأثير وذكرت الباحثة عدّة عوامل منها؛ رمزية المكان "ومن جهة أخرى يوجد عامل آخر لعب –بدون شك–دورا قويا في تلوين الرواية المحلية بالمؤثرات الهلالية فهذا مرتكز على وجود أماكن مشهورة تنتمي جذورها إلى الأبطال الهلاليين الأوائل، فتعتقد الرواية الشعبية المحلية أن

[1]– رزلين ليلى قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ص 111، 112.

[2]– روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ص 126.

هؤلاء الأبطال هم الذين بنوها في الزمن الماضي، أو قاموا بأفعال هامة في بعض النواحي الأخرى، فتركوا فيها مؤثرات دامت حية في تلك الأماكن التي استمرت تحمل طابقا هلاليا خاصا يلون القصص المحلي تلوينا هلاليا قويا"[1].

وفي هذا نسجّل الأثر الجغرافي الهلالي في القصص الشعبي الجزائري، فعندما يذكر هذا المكان "شافية ذياب" الذي وصفته ليلى قريش ببرج مراقبة لأنه يقع في مكان مرتفع، فهو يرمز للبطل ذياب هلالي حسب الرواية المحلية، وبموقعه الاستراتيجي يشرف على المنطقة، كما يسمح له بمراقبة مواشيه، كما يسند لهذا المكان عنصر آخريُسمّى ببئر ذياب"*.

أما المدونات الشعبية التي دونتها الباحثة ميدانيا فهي حافلة بما "يروى في تاريخ وصول الهلاليين عبر الصحراء في مواكبة تغريبتهم استقرارهم هناك، ثم وفي قصص مختلفة، تارة مرتكزة على موضوع واحد وتارة أخرى متداخلة في مغامرات حيث ذياب يحتل مكان الصدارة بشجاعته النادرة وذكائه الحاد وتعلقه الشديد بالجازية، وحينئذ تحتل الجازية معه مكان الصدارة في الرواية"[2].

وازداد تعلق مجتمع القص بهذين الشخصين[3] الرئيسيين بغية محاكاة تلك المغامرات أو إبراز القيم المصاحبة لهما

---

[1]– روزلين ليلى قريش: مختارات من قصص شعبية شفوية هلالية متداولة في واحة سيدي خالد (ولاية بسكرة) ونواحيها الشاسعة مع الشرح والتحليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2012م، ص14.

* توصف المكان: روزلين ليلى قريش، المصدر نفسه، ص 15، 16، 17.

[2]– روزلين ليلى قريش: المصدر نفسه، ص 21.

[3]– من مظاهر التأثر بالشخصين وجود أسماء جزائرية بنفس الشخصيتين

قدمت روزلين ليلى قريش مجموعة من النصوص المروية في جوها الهلالي مستعملة على العموم تقنيتي التلخيص والمقارنة والتعاريف، إذ أبرزت من خلال تلك المدونات* حضورًا مكثّفًا لذياب الهلال والجازية بطريقة رمزية، نتبع عن ذلك خلق أسطورة محلية في شأنيهما.

أضف إلى ذلك وصلت الباحثة إلى نتائج بعد تحليلها لهذه المدونات الشعبية نذكر واحدة منها "وفيما يخص بذياب الهلالي وحده، هذا البطل الأسطوري والتاريخي معًا المشهور في الناحية كلها، فتوجد في طليعة ذكره الخاص هذه القصص المركزة على تكوينه عندما كان طفلا ثم شابا، فمن خلالها يبدو بجلاء ما كانت الخطوط العريضة لمزاجه، وما كان يتميز من خصائص عملت في تكوين شخصيته وشهرته في الفروسية النادرة"[1].

فالدراسات النقدية الجزائرية الحديثة قد أوضحت تأثير الهجرة الهلالية في القصص الشعبي الجزائري بصورة ملحوظة رغم التغييرات التي تطرأ في إطار القصة إلا أن رمزية الشخصيات المحورية والقيم المتعلقة بها بقيت حاضرة في النصوص الشعبية، وأكد الدارسون أيضا على التأثير أيضا في الشعر العربي الجزائري "والراجح أن العامل الذي كان له الأثر الكبير في ظهور الشعر الشعبي هو هجرة القبائل الهلالية في منتصف القرن الخامس الهجري، حيث يمكن القول بأن دور الهلاليين كان فعالا خاصة في الشعر الشعبي.

* للمقارنة مع مدونة شعبية ينظر الملحق رقم 40 بعنوان: ذياب الهلالي، نكتشف وجود قيم الفروسية وأيضا الحيلة والذكاء والجمال.

[1]– روزلين ليلى قريش: المصدر السابق، ص 251.

أما التلي بن الشيخ فيربط بين كتاب ألف ليلة وليلة والقصص الشعبي في البعدين الاجتماعي والسياسي "وحين يتعرض القصاص الشعبي إلى موضوع الصراع الاجتماعي والسياسي، كما نجده في مجموعة ألف ليلة وليلة، فإنه يعطي الأهمية الكبيرة لحياة السلطان، أو الوزير أو المقربين من السلطان"[1].

يتضح مما سبق أن الخطاب السردي الشعبي الجزائري بأنساقه تضمن تراثا شعبيا مستوحى من أهم المصادر الأدبية، "إذ ما يروجه الرواة في كامل أنحاء الجزائر متشابه، وقد قرأنا وسمعنا إلى قصص شعبية مترجمة من الأمازيغية إلى العربية وتأكدنا ذلك، فهي كلها مستوحاة من التراث المكتوب مثل "ألف ليلة وليلة" و"سيرة عنترة"...

وقد لفت انتباهي إلى أن أسماء الأبطال مشتركة في بعض القصص كالسلطان "هارون الرشيد"[2].

ونضف إلى هذا التأكيد أن التأثير بألف ليلة وليلة وغيرها من الكتب التراثية لا يخص القصص المترجم من الأمازيغية إلى العربية، فهي ظاهرة عامة في القصص الشعبي الجزائري.

[1]– التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830–1945م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983م، ص 87.

[2]– محمد الأمين: الشعر الشعبي الجزائري أصوله ووحدة مصادره، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، ملتقى وطني 13، 14 أكتوبر 2002م، منشورات المجلس، الجزائر 2005م، ص 120و103.

2. ألف ليلة وليلة

من المتفق عليه بين النقّاد والأدباء والباحثين أنّ حكايات ألف ليلة وليلة ذات إبداع جماعي مشترك أي: عبقرية أنتجتها الشّعوب، وقد شبّهها أحد الباحثين بالقصر الذي يحتوي على ثلاث أجنحة. "الجناح الأول يشتمل على نصوص من أصل فارسي وهندي، والجناح الثاني على روايات ترجع إلى عهد العباسيين، أمّا الجناح الثالث والأخير، فهو يصوّر لنا تاريخ مصر إبّان عهد الفاطميين، واتّفق كل المتخصصين في ألف ليلة وليلة على هذا الترتيب الذي نجده في بعض الأحيان، واضحًا كل الوضوح، وأحيانًا أخرى، مستترا خفيا"[1]، ولاشكّ أنّ هذا الإبداع تفاعل مع مختلف البيئات منها البيئة الجزائرية، ولنبيّن أثره في الدّراسات الشّعبية الجزائرية.

يحصر الباحث عبد الحميد بورايو في توضيحه للحكاية الشّعبية في منطقة بسكرة لما تحتوي على حكايات خرافية تروى في مجالس السّمر العائلي وفي تجمّعات شبان الحيّ المتقاربين في العمل، مثل الحكايات المستقاة من كتاب "ألف ليلة وليلة" حكايات "مريم الزنادية" و"عبد الله البحري" وما يروى عن" هارون الرشيد"[2].

وبالتالي هناك تأثير لحكايات ألف ليلة وليلة في مجتمع القصّ بالمنطقة، لكن يشير الباحث من خلال حواره مع مجتمع القصّ إلى حدوث انقطاع لهذه العادة بسبب عزوفه عن الروايات المقروءة وتفضيله للرّوايات الشفوية، وكذا الهوّة الواسعة بين اللّهجة الوطنية ولاسيما

[1] مزيان فرحاتي: ألف ليلة وليلة، الحكايات، موفم للنشر، الجزائر، 1988، الجزء الأول، المقدمة.

[2] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص 199.

اللّغة العربية، وبينما كانت روايات ألف ليلةٍ وليلةٍ ذات طابع فصيح ونضيف، لهذين السببين سبب آخر هو انتشار الإعلام مثل استعمال التلفزيون.

ورغم هذا الانقطاع عن ألف ليلةٍ وليلةٍ لكل هذه الأسباب "فإنّ هذا الكتاب ترك بصمات قويّة على ما يتبادل شفاها في المنطقة، إذًا أصبح الرّواة يردّدون منه قصصًا بكاملها، ويتناقلونها فيما بينهم، ولاشكّ أنّ فنّه القصصي كان له أثر قوّي على تطوّر فنّ الحكاية الشّعبية البسكرية"[1].

ونصل من هذا إلى وجود جاذبية ممتعة لروايات ألفِ ليلةٍ وليلةٍ وتركت أثرا بارزًا في مجتمع القصّ البسكري، وهذا دليل على ثقلها في تطور الحكاية الشّعبية.

أمّا الكيفية التي يتعامل معها الرّاوي "يحافظ الرّاوي البسكري، وهو يؤدّي قصّة من قصص ألف ليلة وليلة على الخطّ العام للقصّة وشخوصها الرئيسة، فيحتفظ لها بالشكل الذي جاءت عليه بنيتها التركيبية من حيث ترتيب عناصرها الأساسية التي تدفع بحركة القصّة إلى الأمام، ويعمل العناصر الثانوية التي تبطئ حركة جريان الحدث الرئيس فهو لذلك يقوم بعمل اختراعي للقصّة الأصلية "[2].

إذًا لا يوجد ترديد حرفيٌّ لقصص ألف ليلة وليلة بل يقوم الرّاوي باحترافية بجعل عملية القصّ ذات حركة فعّالة عن طريق تجنّب التفاصيل.

---

[1] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 120.

[2] عبد الحميد بورايو: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، ص121.

يعد كتاب ألف ليلة وليلة من الكتب العربية التراثية الهامة رغم وجود إشكالية في أصله وقصصه وزمانه، وحينما نتحدث عنه ينتابنا انفعال يحدث في النفس من حيث العبقرية في إبداع هذه الحكايات وأيضا الرقم "ألف ليلة وليلة".

وقد وصف مزيان فرحاتي هذا الكتاب بالقصر الذي يحتوي على ثلاث أجنحة "الجناح الأول يشتمل على نصوص من أصل فارسي وهندي، والجناح الثاني على روايات ترجع إلى عهد "العباسيين"، أما الجناح الثالث والأخير، فهو يصور لنا تاريخ مصر إبان عهد الفاطميين واتفق كل المتخصصين في ألف ليلة وليلة على هذا الترتيب الذي نجده في بعض الأحيان واضحا كل الوضوح، وأحيانا مستترا خفيا"[1].

غير أن هناك اختلاف بين الدارسين العرب وفي الغرب لعل أصل هذا الكتاب "أليس هو الكتاب ذاته الذي جهر العرب، كما جهر الغربيين منذ القرن الثامن عشر–قرن التنوير كما يسمونه–؟

وقد عكف الدارسون خلال عدة قرون على البحث عن أصل الكتاب –الذي يختلفون حوله–فيتأرجح –حسبهم–بين هندي وفارسي ومصري، وتركي...، ويزداد هذا الخلاف حدة من تعلق الأمر بالقصة الإطار، كما تتجه الأبحاث نحو الزمن الذي كتبت فيه الليالي، والبحث عما إذا كانت قد كتبت دفعة واحدة أم على مراحل، كما يكثر التساؤل عن كاتبها أو مؤلفها: أواحد هو أم جماعة"[2].

---

[1]– مزيان فرحاتي: ألف ليلة وليلة، الحكايات، موفم للنشر، الجزائر، 1988م، ج1، المقدمة.

[2]– سامية عليوي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية أسطورية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018م، ص 35.

مكتشف من خلال النصين وجود تباين في أصل الكتاب، فالنص الأول أضاف المصدر العباسي، والنص الثاني أصناف العنصر التركي... وأما المصادر الأخرى فهي متشابهة.

ويصرف النظر عن الاختلاف الحاصل حول هذا الكتاب يبقى مضمونه* ومحاور قصصه تحمل دلالات رمزية في الظلم والمرأة والخيانة والتحدي وغيرها.

فأصبحت الليالي اليوم مدرسة للأدباء والدارسين، حيث بلغ تأثيرها لحالات واسعة وفي هذا الصدد تذكر سامية عليوي "ولم يقتصر تأثير الكتاب على التنبيه إلى البحث عن أصله أو تقليده فحسب، بل أدخل مواضيع يعينها إلى الأدب الغربي كقصص الحيوان، وكذلك أدخلت هذه الموضوعات في الفنون الأخرى كلها، فدخلت الموسيقى والرقص والرسم والنحت والتمثيل، بل وحتى الفنون القتالية"[1].

وقد امتد تأثيرها على الشعر العربي المعاصر ومنه الشعر الجزائري المعاصر*، والأجناس الأدبية والروايات وكذا الأدب الشعبي والخطاب الاشهاري والحياة العامة كالأسماء وما إلى ذلك.

وبالنسبة إلى تأثير ألف ليلة وليلة في الأدب الشعبي فلم تغفل الدراسات هذا التأثير، حيث يقر بذلك عبد الحميد بورايو في دراسة ميدانية لمنطقة بسكرة "من أهم المصادر المدونة

---

* هذا الوصف مكرر

* ينظر ملخص قصص الليالي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر لسامية عليوي، ص 38، 39.

[1]– سامية عليوي: المصدر السابق، ص 46.

* ذكرت الباحثة سامية عليوي أمثلة: عبد الله شريط في قصيدة شهرزاد، الأزهر عطية في قصيدة "زمن الرحيل"، جازية نحنوح في قصيدة "شهريار يعاين قامته في بركة الدم".

للحكايات الشعبية الرائجة في منطقة بسكرة كتاب "ألف ليلة وليلة"، وقد حاول الباحث أن يتبين مدى رواج هذا الكتاب بين الناس، فعرف أنه متداول"[1].

ووصل إلى عبد الحميد بورايو وجود تأثير عميق لهذا الكتاب في الحكاية الشعبية في منطقة بسكرة، بل عمل على تطويرها، "فإن هذا الكتاب ترك بصمات قوية على ما يتبادل شفاها في المنطقة إذ أصبح الرواة يرددون منه قصصا بكاملها، ويتناقلونها فيما بينهم، ولا شك أن فنه القصصي كان له أثر قوي على تطور فن الحكاية الشعبية البسكرية.

يحافظ الرواي البسكري، وهو يؤدي قصة من قصص ألف ليلة وليلة على الخط العام للقصة وشخوصها الرئيسية، فيحتفظ لها بالشكل الذي جاءت عليه بنيتها التركيبية من حيث ترتيب عناصرها الأساسية التي تدفع بحركة القصة إلى الأمام، ويهمل العناصر الثانوية التي تبطئ حركة جريان الحدث الرئيسي فهو بذلك يقوم بعمل اختزالي للقصة الأصلية"[2].

وقد قدم عبد الحميد بورايو أنموذجا عن هذا التأثير والذي لم يكن ترديد حرفي لحكايات ألف ليلة وليلة فالراوي يتصرف في النص بالمحافظة على الشكل العام للحكاية، ويجري تعديلات مثل: "تحديد الأمكنة التي ذكرتها رواية ألف ليلة وليلة وهي القاهرة والإسكندرية والقسطنطينية وبغداد ودمشق، واكتفى بالقول بأن البطل فرج من مدينته وقصد مدينة ثانية، هي مدينة قسنطينة"[3].

---

[1]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، ص 119.

[2]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 120، 121.

[3]– عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 122.

وأيضا استبعد الراوي وصف حياة القصور وعادات الملوك والحكام الوارد في الكتاب نظرا لاختلاف البيئة والإطار الحضاري، الذي تتميز به الليالي عن البيئة البسكرية.

وقدمت روزلين ليلى قريش مبحثا عن القصة الشعبية الجزائرية وعلاقتها بألف ليلة وليلة "وتأثرت البيئة الجزائرية بذلك مثل غيرها من البيئات العربية والعالمية، فقد احتفظت الأوساط الشعبية الجزائرية بقصص عديدة استعارتها منه روجتها رواجا كبيرا كقصة "السندباد البحري ورحلاته السبع" وقصة "التاجر والعفريت" وقصة "علي بابا واللصوص الأربعين" وغيرها من القصص السابقة، وإذ تغير السرد فيها لكثرة تداولها الشفوي، فقد بقيت الرواية الشعبية تحتفظ بالموضوع وحركته المتطورة نحو النهاية مع أغلب العناصر القصصية التي تمتاز بها قصص ألف ليلة وليلة "كالبيئة وللأشخاص والحيوانات والجن وغيرها"[1].

إذن فإن تأثير كتاب ألف ليلة وليلة في القصص الشعبي الجزائري قدم على إضافة لانتشار القصص الشعبي، "ولم يقتصر تأثير كتاب "ألف ليلة وليلة" في الأوساط الشعبية الجزائرية على رواج قصص مقتبسة منه أو المحافظة على أبطالها المشهورين بل يتعدى إلى التحوير المحلي نفسه الذي يخلق قصصا بأسلوب مصطبغ بصيغة "ألف ليلة وليلة"[2].

لذلك كانت خاصية التنوع من خواص القصص الشعبي الجزائري.

---

[1]– روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، 2007م، ص 214، 215.

[2]– روزلين ليلى قريش: المصدر نفسه، ص 215.

ويمكن توضيح ما بينته روزلين ليلى قريش في مسألة التأثير بذكر عناصر شخصيات القصة وهي الحيوان، المرأة ومظاهر السحر والجن والبيئة، هذه الأخيرة "التي اتحفظت بوصفها القصة الشعبية الجزائرية من أصل ألف ليلة وليلة" فهي نتحصر في حياة القصور وجوار السلاطين الذين يتمتعون برخاء العيش واللهو والطرب و ساهموا حسب التلي بن الشيخ"[1]. في تعريب الجزائر–فقد أسهموا في بلورة الشعر الشعبي"[2].

إن ارتباط الشعر الشعبي بالهجرة الهلالية يحيلنا إلى نشأة الشعر الشعبي وهذه القضية قد أسهبت فيها الدراسات في وجود وجهات نظر في النشأة إلا أن عنصر الأثر الهلالي له حضور في طرح هذه الإشكالية "يمكن القول بأن تطور الظروف الاجتماعية والسياسية وما أدخلوه الهلاليون من لهجات غير معربة كان من بين العوامل التي ساعدت على عودة الشعر العربي من جديد، مثلما كان قبل الفتح الإسلامي"[3].

وبحكم الجوانب التاريخية تعرض الأدب الشعبي لعدة آثار ساهمت في تنوعه وظهور "ونذكر بهذا الصدد ما خلفته أشكال الأدب الأندلسي من آثار على الأدب الشعبي المغاربي، وكذلك ما حمله بنو هلال من تراث عربي تمتد جذوره إلى العصر الجاهلي"[4].

---

[1]– روزلين ليلى قريش: المصدر السابق، ص 218.

[2]– التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830، 1945، ص 392.

[3]– التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1990، ص 26.

[4]– محمد الأمين: الشعر الشعبي أصوله ووحدة مصادره، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، ملتقى وطني، تيارت، 13، 14 أكتوبر 2002م، منشورات المجلس، الجزائر، 2005م، ص 83.

النصوص السابقة التي أوردناها في توضيح تأثر الأدب الشعبي الجزائري بالهجرة الهلالية تؤكد على وجود بصمة بني هلال على أشكال الأدب الشعبي كالقصص والحكايات والشعر الشعبي.

ج-أثر الموشّحات والأزجال.

أقرّت مختلف الدّراسات الشّعبية على وجود أثرٍ للموشّحات والأزجال في أشكال الأدب الشّعبي الجزائري، ونقف عند بعض المواقف التي تؤكّد ذلك، فالباحث محمد الأمين يوضّح الآثار الشّاملة للأدب الأندلسي على الأدب الشّعبي المغاربي "ونذكر في هذا الصّدد ما خلّفته أشكال الأدب الأندلسي من آثار على الأدب الشّعبي المغاربي، وكذلك ما حمله بنو هلال من تراث عربي تمتدّ جذوره إلى العصر الجاهلي"[1].

ونجد موقفًا آخر يوضّح فيه التأثير الكبير للموشّحات والأزجال الأندلسية. في الشّعر الملحون "لقد أبدع الشّعر الشّعبي الجزائري، ونقصد به هنا بصفة خاصّة ما أطلق مصطلح -الشعر الملحون-في ظلّ قيم فنّية ورثها من الشّعر العربيّ القديم، وكان للموشّحات والأزجال الأندلسية تأثير كبير فيه"[2]، لكنّ هذا التأثير الكبير لا ينفي عدم وجود وشّاحين جزائريين، أو تأثّر كلّي للشّعر الشّعبي بالموشّحات والأزجال؛ بل هناك إبداع صرف للشعر الشّعبي في بيئةٍ جزائريةٍ رغم وجود الجسور المفتوحة من رحلات متساوية بين البيئات. ويبقى تأثير الموشّحات والأزجال واردًا نتيجة عوامل كثيرة "ولربّما هناك من يقول هذا من الشّعر فيريد أن يعيش ويرى النّور وهو على قيد الحياة فينسبه إلى الأندلس ليستمتع به

[1] محمد الأمين: الشّعر الشّعبي الجزائري، ملتقى 2002، ص83.

[2] أحمد الأمين: صور مشرقة من الشّعر الشّعبي الجزائري، ص252.

ويمتّع الآخرين، وبذلك يساعد على إعدام الرابطة التي تربط الأرض بالإنسان الجزائري لكنّه يضمن له الحياة والبقاء مع الموسيقى، هذه العوامل كلّها مجتمعة ومتفرقة لا تبعد أبدًا فكرة أنّ كل ما تغنّت به الجزائر من موشّحات وأزجال مستوردة من خارج حدودها"[1]، وعليه فقد أثارت عدّة دراسات شعبيّة هذه القضية نحو التلي بن الشيخ، عبد الحميد بورايو.

3. الأثر الصوفي:

سجّل الأثر الصّوفي حضوره في النّص الشّعبي الجزائري قديمًا وحديثًا، والدّارس لشعر محمد ابن مسايب تتجلّى له النّزعة الصّوفية، فالتصوّف من الحقول المعرفيّة، له فلسفة خاصة به، ومصطلحات تحدّده، وخطابات متنوّعة توضّح رسالته، وبيئة تميّز مصادره ووسائله، وندعم هذا التقديم برأي الباحث "سعيد جاب الخير". لا شكّ أنّ التصوّف بوجه عام والطرق الصوفيّة بشكل خاصّ، كان لها تأثير كبير على الثقافة الشّعبية والفنون في الجزائر والمنطقة المغاربية عمومًا، وقد توسّلت المرجعيات الصّوفية من الزهاد والعارفين وشيوخ الطرق، منذ وقت مبكّر بالفنون والثقافة الشّعبية لتقوم بوظيفتها في نشر وتجذير خطابها الدّيني والرّوحي والاجتماعي وحتى السياسي أحيانًا في الطبقات السفلى من المجتمع (البسطاء والفقراء) التي شكّلت الخزان الذي لا ينضب والمحرك الأقوى لدواليب الحركة الصّوفية من خلال تركيز شيوخ الطرق عليها والتصاقهم بها في اليومي المعيشي، وحتى

[1] جلول يلس، أمقران الحفناوي: التراث الغنائي الجزائري الموشّحات والأزجال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، ج2، ص 11-12.

في الشّعار الذي اختاروه لأنفسهم وتسموا به (الفقراء). وفي هذا الإطار يأتي الشّعر الشعبي (الملحون) على رأس الوسائل التي وظّفتها الطرق الصوفية في نشر تعاليمها"[1].

وإن كانت دلالة التصوّف عموما تعني صفاء القلب والسّريرة، والتسامح، فإنّ "شعر التصوّف هو عبارة عن نصوص متميّزة ببنياتها الإفرادية، وببنى تراكيبها، وبنائها الفنّي، فباثّوه يوظّفون مصطلحات خاصة بفنّهم قد تعزب معانيها عن الإفهام، وتتضبّب رموزها على أيّ متلقّ لم يهضم بدقّة القواعد الأساس لتشكيل أيّ خطاب شعريّ يهدف إلى التصوّف، ويعمل على الوصول إلى أعلى الذوبان في عالم الرّوح"[2].

فالخطاب الصوفيّ له سِمات خاّصة به، وأضف إلى هذا يتشكّل من بيئة متعدّدة الروافد، والشّاعر الشعبي يستفيد بما تمدّه له هذه البيئة لتشكيل هذا الخطاب "إنّ الشاعر الشّعبي (أو شاعر الملحون) يمتصّ جانبًا من التصوّف ثم يعيد نسجه وتنظيمه وفق ما تزوّد به من علوم ومعارفَ دينيةٍ. وهنا نلاحظ أنّ الشّاعر الشّعبي لا يجهل الأبعاد الحضارية لخطابه، فهو يستفيد ممّا تعطيه الجماعة الشعبية كما يستفيد من مؤهّلاته الاجتماعية والثقافية...وغني عن القول أنّ الشاعر الشّعبي الصوفيّ متأثر بالثقافة الدّينية والشّعبية التي أخذها من محيطه والوسط الذي عاش فيه. هذه الثقافة التي تعتبر زادًا معرفيًّا متنوّعا تقدمه

[1] سعيد جاب الخير: العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر محمد بن مسايب نموذجًا، التصوف في الأدب الشعبي الجزائري، الملتقى الوطني الأول حول التصوف في الأدب الشّعبي دورة الشاعر أحمد بن معطار، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2007، ص 33ـ34.

[2] محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، د ت، ص107.

(الجامعة الشعبية) المتمثّلة في المساجد والزّوايا"[1]، ومن معطيات هذا الخطاب تأثّر القصص به"، وقد بدأت تظهر هذه الطرق في المنطقة منذ نهاية القرن الحادي عشر. ويرجّح الباحث أن تكون معظم هذه القصص قد نشأ في مجالس الجماعات الصوفية التى سبقت الإشارة اليها كجزءٍ من الطقوس التي تؤدّيها الجماعة. في "حضرة" الولى، وسجّل الباحث نصوصًا منظومة لهذه القصص تنشد على شكل مدائح، وتمثّل المدائح جزءًا من أداء مثل هذه "الحضرات". وقد انتقلت من هذه الجماعات إلى الأوساط الشّعبية الأخرى عن طريق دعاة الطرق الصوفية والرّواة المحترفين الذين كان بعضهم أعضاء في هذه الجماعات الدّينية، ولقد ارتبط التأثير الصوفي بالدّين في تأسيس الخطاب الصوفي.

وإلى جانب ذلك توجد تأثيرات أخرى في الأدب الشّعبي مثل تأثير التراث الإسلامي وكذلك تأثير التراث الغربي، هذا الأخير نكتشفه على سبيل التمثيل في وجود الألفاظ الفرنسية في الشّعر الشّعبي الجزائري. إلى جانب ذلك نجد الأثر الدّيني في الأدب الشعبي.

4. الأثر الديني:

وهنا نطرح السؤال التالي: ما تجليات الأثر الديني في الأشكال الشعبية؟ ومن ثمة ما الدراسات الدالة عليه؟

لقد أثّر الدّين الإسلامي تأثيرًا عميقا في الأدب الجزائري الحديث، سواء أكان فصيحًا أم شعبيًّا، وذلك بحكم العقيدة الإسلامية للمجتمع الجزائري، فظهر النزوع الدّيني للأديب

[1] سعيد جاب الخير: العلاقة بين التصوّف وشعراء الملحون في الجزائر محمد بن مسايب أنموذجًا، الملتقى السابق، ص 40، 41.

الجزائري متضمّنا في الدواوين الشعرية والدّراسات الأدبية والنقدية والأجناس الأدبية وغير ذلك، وبعد المعاينة لفت انتباهنا الشّعر الدّيني؛ ذلك الشعر الذي مثّله عبد الله ركيبي بقوله: " هو النافذة الوحيدة التي بقيت للأدب العربي في الجزائر يتنّفس منها، فالشّاعر حين أحسّ بالضيق على حريته وحرية شعبه، انكفأ على نفسه يجتر أحزانه ويصوغها في قصائد دينية يرثي بها واقعه أو عصره، أو أنّه من خلال الدّين كان يحثّ الشّعب على المقاومة والنهوض، وقد انعكس هذا كلّه في قصائد الشّعراء، شكلاً ومضمونًا "[1]، وازداد وعي الشعب الجزائري عندما وجد نفسه وجهًا لوجه مع المستعمر، الذي كان هدفه الأوّل طمس مقوّمات الشخصية الجزائرية، وعلى رأسها الدّين الإسلامي، وتعويضه بالدّيانة المسحية، لكن هذا الهدف المباشر لم يتحقّق بسبب تمسّك الشّعب الجزائري بدينه، وتفطّن الحركة الإصلاحية في الجزائر بنوايا فرنسا، فكانت جمعية العلماء المسلمين بالمرصاد لأعداء الدّين واللّغة العربية والتاريخ، والثابت أنّ الدّين الإسلامي " قد لعب دورًا هامًّا في الحياة السياسية في القرن الماضي وأوائل هذا القرن بوجه خاص، بحيث كان يحرّك الأحداث السياسية ويدفع الجماهير إلى أن تناضل ضدّ الأجنبي المحتل، وضدّ أطماعه وأهدافه الاستعمارية. وحين ظهرت الفكرة الإصلاحية اتخذت من الدّين أحد المقوّمات الأساسية في الدّعوة إلى النهوض والتطوّر، بل ركّزت عليه بوصفه قوّة روحية توحّد النّاس وتكتّلهم ضدّ الأعداء، واعتمدت عليه في محاربة الخلافات التي انتشرت بين أبناء الشعب، وفي الردّ على "الفرنسة " وعلى

[1] عبد الله ركيبي: الشّعر الديني الجزائري الحديث، المقدمة، ص 7.

الفكرة "الصليبية " التي جاء بها جيوش الاستعمار الفرنسي"[1]. وبالتالي كان الدّين الإسلامي جدارًا منيعًا ضدّ نوايا الاستعمار، هذا من جهة، والجهة الأخرى كان مصدرًا للجهاد والتعاون والوحدة، والدّفاع عن الوطن بكلّ الوسائل، والتاريخ يذكر لنا جانبًا من سياسة الاستعمار في تحويل المساجد إلى كنائس، وزرع التفرقة بين أبناء الشّعب الواحد، وتفضيل لغة المستعمر على اللّغة العربية، واستعمال بعض الكتّاب في دراسة اللّهجات الجزائرية قصد إظهار الفروقات بينها، وربطها بوجود البربر، إلاّ أنّهم نسوا شمولية الدّين الإسلامي، و"تجاهلوا أنّ البربر مسلمون، وهم لا يقلّون عن غيرهم من الجزائريين غيرة على الإسلام، وتمسّكا بمبادئه، بالإضافة إلى تأثير مبادئ الإسلام حتى في النماذج المعبّرة بلهجات غير عربية، ولم يهتمّوا بدراسة الجانب الفنّي والوطني في الأدب الشعبي "[2].وقد استوحى الأديب الشّعبي معاني الوجود والإبداع والوحدة الوطنية من الدّين الإسلامي، هذا الأخير يعتبر من أهمّ مصادر الأدب الشّعبي على الإطلاق، فكان "رافدًا من روافد الإثراء للأدب الشّعبي، ومنبعًا من منابع الايحاء والتواجد، يستمدّ منه الأديب الشّعبي ملامح الإبداع والإمتاع"[3].

وبعد تحديد انزياح الشّاعر الشّعبي للدّين الإسلامي، نجد تعلّقه بالوطن، فكان النّضال ضدّ الاستعمار وأشكاله. إنّ هذه الصّلة بين المكوّن الدّيني والوطن تجلّت في" تصوير الشّعراء الشعبيين لما جرى في الوطن، وكذلك رفضهم الدّائم للاستعمار وكلّ ما يتصل

[1] عبد الله ركيبي: المصدر نفسه، ص 5، 6.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشّعر الشّعبي الجزائري في الثورة، ص 92

[3] التلي بن الشيخ: المصدر نفسه ص62

به"[1]، وبهذا الفعل النبيل تجسّد مفهوم التزام الشّعراء الشعبيين لمختلف الأحداث؛ إذ نقلوا إلينا الحقائق الشّاملة بأصواتهم ليستفيد منها كل جيل، تلك الرّسالة ترجمت في نصوصهم الموشّحة بالمكوّنات الدينية.

والطرح المنهجي يحتّم علينا تحديد أهمّ الأشكال الشّعبية الفنّية التي تبنّت الأثر الديني، وكذا استنطاق مجموعة من النصوص في إطار الدّراسات الجزائرية الحديثة.

الأثر الديني والأشكال الشعبية

أولا: الشّعر الشّعبي: ينفتح الشّعر الشّعبي الجزائري الحديث على مجمل القضايا – خاصة – في المرحلة الاستعمارية، ومن تلك القضايا الثورة العظيمة التي اقتلعت جذور المستعمر، حيث كانت المرحلة الحاسمة من النّضال الثوري الطويل، ومن الطبيعي أن يواكب الشّاعر الشّعبي هذا المسار مستندًا على النص الدّيني، وسوغ العربي دحو هذه العلاقة "لأنّه النص الذي لا يختفي عندهم أبدًا، فهو يسري في عروقهم في مختلف مراحل حياتهم، حتى في أحلك أيامهم كأيام الثورة التحريرية مثلا، وهذا يرجع إلى تمكّن الدّين الإسلامي من أعماقهم فهم عندما يتغنّون بالثورة التحريرية يربطون أفعال أصحابها بالدّين، أي يتصوّرون ألاّ فرق بين قتالٍ من أجل تحرير الوطن، وقتالٍ من أجل نشر العقيدة، فكلا القتالين في سبيل الله وكل من انضمّ إلى صفوف الثورة التحريرية فهو في سبيل الله أيضا"[2].

[1] العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، ج1، ص 53.

[2] العربي دحو: المصدر السابق، ص 63، 64.

يقدّم لنا هذا التسويغ وجود تلازمٍ بين النزعة الدّينية والنزعة الوطنية، كلتا النزعتين ناضل من أجلهما الشعب الجزائري، لأنّه آمن بحقيقة الجهاد ونصرة الله له، والنصّ التالي يبين ذلك:

للدّين والوطن احنايا جاهدنا كمثل الأجداد في وقت السادات.
في كل الأعمال رب ناصـــرنا أحنا جند ليه في ساير الأوقات[1].

يربط الشاعر في هذا النص صورة الجهاد من أجل الدّين والوطن بصورة جهاد الصحابة رضوان الله عليهم، ثم يقرّ بنصرة الله في جميع أعمالهم. فالمعطى الدّيني يتجلّى في الألفاظ التالية: الدّين، رب، جاهدنا، السادات، ناصرنا. وزيادة عن هذا فإنّ مضمون النصّ يتمحور حول فكرة الجهاد، حيث جاءت بصيغة الفعل الماضي تأكيدًا للتضحية الجماعية، وعليه نجد كلمة الجهاد ترد بكثافة في النصوص الشّعبية وبصور مختلفة من حيث البناء النحوي، وتبقى اللّفظة الإسلامية الأساسية التي دفعت الشعب الجزائري للنضال ورفض الاستعمار امتثالاً لأمر الله تعالى. ويخلق الجهاد الجو الحماسي والبطولي، وعدم الخوف من الموت مهما اختلف الزمان والمكان، في هذا السياق يدلّنا الباحث عبد القادر بن سالم في دراسة للشعر الشعبي بمنطقة بشار بمقطع شعري على لسان الشاعر "عبد الرزاق داودي".

اســـمع يـا فـاهم المعـاني في يوم جا استعمار داخل البلاد
خرجوا الأبطـال يـا محـاني حصـــروه دوي مثيع لا شـــايط
يشـــهـد حـاســـي الزعفراني ذاك اليوم كتبــه رب جهـاد[2].

[1] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 361.
[2] عبد القادر بن سالم: الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص، ص 62.

نلاحظ ارتباط الجهاد بالحوادث التاريخية بذكر المكان والزمان، وجاءت كلمة جهاد بصورة المصدر لتدلّ على المكون الدّيني المرتبط بالحدث التاريخي.

وهناك دراسة أخرى للعربي دحو في مقاربته للشعر الشعبي العربي، اكتشفنا منها النزوع الدّيني في النصوص المقدمة، وإن كانت مزيجًا بين الشعر الشعبي والأغنية الشعبية، وحتى في ديوانه الشعبي، ونودّ أن نقدّم مثالاً عن تقديس الشهداء.

ارحم يـا ربي الشـــهـدا لبرار اســقاقو الوطن بدمهم راه محرر
مليون ونصـــف شـــهداء الثورة جـنـــة الـخـلـود لـلأبـرار دار
ارحـمـهـم رب راهـم امـتـعـي وعنـد الله بجنـة الرضـــوان[1]

يتبوّأ فضل الشهداء مكانة عظيمة في مخيّلة الشاعر الشعبي، فهو يدعو لهم بالرحمة، لأنّهم ضحّوا بأنفسهم من أجل وطنهم، وأيضا يصرّح بمصيرهم الخالد وهو الجنة. وقد وظّف في هذا النص تكرار الألفاظ الإسلامية، وهو من باب التأكيد المفيد، كما أنّ ظاهرة التكرار شائعة في النصوص الشعبية، والشّواهد الشعرية التي تدلّ على الأثر الدّيني كثيرة، وتكاد كل النصوص الشعبية تضيء بالمكوّنات الإسلامية خاصة في النص الشّعبي الثوري الحديث.

ونستطيع أن نضيف رافدًا آخر في هذا الإطار يندرج ضمن الأغراض الشعرية وهو المدح، ومن الدّراسات الشعبية التي اهتمت بهذه القضية دراسة موسومة بـ "الشّعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة " للباحث علي بولنوار، ففي الفصل الثاني درس المدائح النبوية في الشعر الشعبي التي يقول فيها "في هذه المدائح تتداخل أشياء كثيرة، ففي القصيدة

[1] العربي دحو: مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، ص 62-63-64

الواحدة يتعرض الشاعر لمجالات عديدة، كذكر صفات النبي _ صلى الله عليه وسلم _ وأخلاقه وعلامات نبوته، وكذا الشفاعة والمعجزات والغزوات، بل ولقد وجد من الشعراء من كتب قصة رسول الله صلى الله عليه وسلم كاملة منذ ولادته وحتى وفاته "[1]. نكتشف من هذا النص المرجعية الدّينية للشاعر الشعبي، والتي تتضّح أكثر في تقديم نماذج شعرية من الدّراسة، ففي ذكر مولد الرسول صلى الله عليه وسلم ونسبه، ويرسم الشاعر الشعبي "أم هانئ " جانبا من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم في صباه:

عبد الله ولد عبد المطلب آمنة بنت وهب من لمجاد
حملت برسول ما حست بتعب كيفاش تتعب حامله خير العباد
وضعت في يوم والناس والأرض هي بشرت محمد زاد[2]

فالشاعر يشير إلى جانب من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم في نسبه ويوم مولده، والبركة التي صاحبته. ولم يغفل الشاعر الشّعبي معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم، فراح يخبرنا عن معجزة شقّ الصدر.

مكبر حاله صلبت هو يلعب حكم جبرائيل من دون
شقل صدر طول وجبد القلب خرّج علقه لونها داكن شواد[3]

وصفت معجزة شقّ الصدر للرسول صلى الله عليه وسلم بشمولية، فبعد بيان الهيئة يأتي جبريل ليحدّد المقصود، ثم وصف عملية الشقّ، وبالتالي عناصر المعجزة تم استحضارها.

[1] علي بولنوار: الشعر الشّعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010م، ص 109.
[2] علي بولنوار: المصدر السابق، ص 117.
[3] علي بولنوار: المصدر نقسه، ص 118.

ويتابع هذا الشاعر في عرض جوانب من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم.

عاش اتيم رســـولنا ياك أتعذب وتـلاوح بـين لـعمــام والأجـداد
صـــابر للقضـــاء أتقول عبد عاقل متأدب مهوشـــي شـــراد[1].

إنّه ترديد لما هو في السيرة النبوية، فالبيت الأوّل يذكّرلنا الرسول صلى الله عليه وسلم في صباه، والبيت الثاني يشير إلى بعض أخلاقه الحميدة التي عرف بها منذ طفولته.

ويعرج بنا الشّاعر بهذا التصوير الشعري القصصي إلى غار حراء الذي اختاره الرسول صلى الله عليه وسلم.

وقصـــــد جبـل النور واختـار غار حراء هـ عاجب ساكن لرفاد
ذا لعلا هـ ســـاعد باش إراقب وفكر في خــالق رب العبــاد[2].

فرمزية غار حراء المكانية توحي بالعزلة والتأمل ونزول الوحي على الرسول صلى الله عليه وسلم، أضف إلى ذلك تمثّل من أهم المحطّات التاريخية في السيرة النبوية، وكما شكّلت كذلك حادثة الإسراء والمعراج محطّة دينية في مخيّلة الشاعر الشعبي.

جاء جبريل ســـاقل براق أركب للمقدس أداه صـــلى للأســـياد
هذا المعراج شــاف فيه العجائب البيت المعمور حد معراج ما زاده
شـــاف الجنــة أنهـارهـا غير شاف النار شاعله تحرق لجساد[3].

بدون تورية يصف الشاعر عامر أم هانئ رحلة الإسراء والمعراج ذاكرا بعض ما رآه الرسول صلى الله عليه وسلم في تلك الحادثة، وتبعًا للمقتطفات الشّعرية السابقة تابع الشّاعر رصد غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم، وتصوير فتح مكة، وحجّة الوداع، ثم وصف

[1] علي بولنوار: المصدر نفسه، ص 119.
[2] علي بولنوار: المصدر السابق ص 120.
[3] علي بولنوار: المصدر نفسه ص 124.

المعجزات، وأخيرا ختم قصيدة السيرة النبوية بالصلاة والسلام على النّبي صلى الله عليه وسلم، وهذا السياق لا يمكن ذكر الشواهد الشّعرية التي وظّفها الباحث، لكن حاولنا عرض ملخص لهذه القصيدة الرائعة، والتي نراها صورة مشرقة في الإبداع الشّعري المتضمن السّيرة النّبوية، إذ بدا الشاعر كأنّه مؤرّخ إسلامي. نستنتج ممّا سبق تجلّي الأثر الدّيني في الشعر الشّعبي من خلال المدائح النّبوية، كما نكتشفه في أشعار المتصوفة "تجسّد الشعر الشّعبي الديني–بشكل خاص–في المدائح الدّينية، وقصائد المناسبات وأشعار المتصوّفين والمجذوبين والأولياء الصالحين"[1].

فالحقل المعجمي والدّلالي لأشعار المتصوّفة يدلّنا على تجلّي النزعة الدّينية في القصيدة. ويتّضح ممّا سبق التأثير العميق للدّين الإسلامي في الشّعر الشّعبي الجزائري الحديث، وقد أكّد التلي بن الشيخ ذلك " أنّ الشاعر الشّعبي بالرغم من انتشار الأمّية بين الشّعراء الشّعبيين، فإنّه يستمّد الألفاظ والمعاني من أنماط التراث القومي وخاصة القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف، وقد يضمن أحيانًا آية من القرآن الكريم، أو نصًّا من الحديث، وأحيانا أخرى يقتبس المعنى من أحدهما، أو من الشعر العربي"[2]. وهذا التأثير نكتشفه في اللّغة والمضامين والأشكال والأغراض وغير ذلك، تلك المساحة الدّينية التي انطلق منها الشّاعر الشّعبي خاصة في الحقليين الدّلالي والمعجمي.

[1] أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي ص 173.

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة ص 428.

الأغنية الشعبية:

لا ريب أنّ تأثير الدّين الإسلامي في الشّعر الشّعبي الحديث سيكون كذلك ممتدًّا إلى الأغنية الشّعبية –خاصة–في المرحلة الاستعمارية، وفي دراسة ميدانية قدّمها الباحث محمد عيلان عن الأغنية الشّعبية الأمازيغية الثورية في منطقة آريس وصل إلى استيعاب الأغنية الشّعبية للأحداث التاريخية، وتماسها مع حياة الناس ونقلها لمختلف مظاهر النّضال، والنص التالي يكشف عن نداء الثورة الشّاملة.

باش انسرق افرانسا لازم انحن

امال ذراري آذ بطلن القهاوي اتحونا

اتهيوين الحجوب آندم[1].

الخطاب فيه تلميح بالجهاد والالتزام بالكفاح ضدّ فرنسا، ولا يكون إلا بمغادرة الشباب المقاهي والتوجه للجبال، وترك الخرافات بالنسبة للبنات. وفي نفس السياق الدّيني المتعلّق بالقيم نجد تأكيدًا على فكرة الجهاد من خلال بث الحماس في نفوس المجاهدين، والسعي في تحقيق مبدأ التعاون، لذا نجد توجيهًا للمرأة الجزائرية بترك الزينة واقتناء الحلي، والتوجّه نحو حياكة الألبسة لتدعيم الثوار في الجبال.

بركاث أورغان أثبرذيين

أملاون اذراري آرقين

[1] محمد عيلان: التراث الشعبي الجزائري ص 167.

ابل يعلاون ابزين ذقلو لاغ إذ فلاون[1].

دعا الإسلام إلى التعاون والتكافل بين الأفراد خاصّة في وقت المحن، وكأنّهم أسرة واحدة ذات هدف واحد وهو الجهاد ضدّ فرنسا الظالمة.

وإذا كان النص الأول فيه تلميح بالجهاد نجد في مواطن أخرى التصريح بهذا المكون الدّيني دون تورية.

اسمحيلي آلميمة اسمحيلي في جهادي

اسماح الربح البابا ولدي

مرسولة من عند العالي[2].

ينقل لنا هذا النص لحظة مؤثّرة بين الأم والابن قصد السماح له للجهاد في سبيل الله، فمن جهة نجد برّ الوالدين، والجهة الأخرى الإيمان بقدسية الجهاد في سبيل الوطن، هذه التضحية الصادقة مصدرها القرآن الكريم﴿ **إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ ورَسُولِهِ ثُمَّ لَمْ يَرْتَابُوا وجَاهَدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وأَنْفُسِهِمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أُولَئِكَ هُمُ الصَّادِقُونَ** ﴾[3].

إنّ فكرة الجهاد لم تبرح مخيّلة الشعب الجزائري، فجاءت الأغنية الشّعبية حاملةً لهذه الفكرة مصحوبة بنداءات الثورة وهذا ما نلحظه في النصوص التالية:

أحميده أوليدي

يـا حـمـيـدا يـا ولـيـدي وأنـطـهـلالـي فـي أولادي

[1] محمد عيلان: التراث الشعبي الجزائري، ص 176.

[2] محمد عيلان: المصدر السابق، ص 168.

[3] القرآن الكريم، سورة الحجرات، الآية 15.

رانـي فـي الـجـهـاد امـرنـدي نـمـوت فـي الـغـابـة مـنـيش

إنّه نداء ثوري خاصّ بالمرأة يكشف حالتها النفسية نتيجة فراق الأولاد الذين توجّهوا بعزيمةٍ إلى الجهاد، والموت من أجل وطنهم.

أمّا النداء الثوري الخاص بالأبطال أثناء الثورة التحريرية الكبرى نختار هذا النص الخاص بالبطل مصطفى بن بولعيد.

يا آبن بولعيد يسـأل عنك أقرين يـقـول حـافـظ عـلـى الـديـن

هـذه ثـورة الـمـجـاهـديـن فـابن بولعيـد أسـد الأوراس

التاريخ يشهد عليه[2].

بتحديد أوجه التشابه بين النصين نجد نداء الثورة ملازمًا لفكرة الجهاد، أضف إلى ذلك توظيف الوصية؛ لأنّ الخطاب محصور بين عنصرين، وهو تأكيد على الوحدة الشعبية. ويمكن القول حضور الأم –غالبا–في النص الثوري الجزائري الخاص بالأغنية الشّعبية التي تمثّل فكرة الجهاد.

قـولـوا لـيـومـه مـا تـبـكـيش وليـدك راح يجـاهـد مـا يوليش[3].

إنّه خطاب حيّ ينقل لنا اللّحظة بين فراق الابن عن أمه من أجل تلبية نداء الوطن، وإن كانت الأم تبكي على ابنها فهي مطمئنة، لأنّها تعرف حقيقة الجهاد.

وقد علّقت الباحثة حورية رواق على نص شعري مأخوذ من مدوّنة شعبية للعربي دحو:

[1] العربي دحو: الديوان، ص 310.

[2] العربي دحو: المصدر السابق، ص 317.

[3] جميلة فلاح: أهازيج من الأوراس، ص 94.

زوج اذراري طلعوا الجبـال والغـابـة غطـات عليهم
إذا عـاشـوا الحريـة ليهم وإذا مـاتوا الجنـة ليهم.

والأغنية تكشف أيضًا عن النظام الأخلاقي الإسلامي الذي نص عليه القرآن الكريم والسنة النّبوية الشّريفة، وهي ضرورة طلب رضا الوالدين واستئذانهما في الجهاد، ويأتي ردّ الوالدة في ربط حب الوطن بالقضاء"[1].

إذن تجليات الخطاب الدّيني في النص الشّعبي الثوري تستند على مضامين الجهاد، لذا نلحظ منطلقات حبّ الوطن والنّضال من أجله مستمدّة من الدّين الإسلامي، ولا عجب في ذلك في خلق الشّاعر الشّعبي للنص الديني" لأنّه النص الذي لا يختفي عندهم أبدًا، فهو يسري في عروقهم في مختلف مراحل حياتهم، حتىّ في أحلك أيامهم كأيام الثورة التحريرية مثلاً، وهذا يرجع إلى تمكّن الدّين الإسلامي من أعماقهم، فهم عندما يتغنّون بالثورة التحريرية يربطون أفعال أصحابها بالدّين، أي يتصوّرون ألاَّ فرق بين قتالٍ من أجل تحرير الوطن، وقتال من أجل نشر العقيدة، فكلا القتالين في سبيل الله وكل من انضم إلى صفوف الثورة التحريرية فهو في سبيل الله أيضًا"[2].

بهذا التفسير الذي قدّمه العربي دحو بخصوص ربط الدّين بالوطن يتّضح الاتجاه الدّيني للشاعر الشّعبي، والأغنية الشّعبية لم تخرج عن تمثيل التلازم في الثنائية (الدّين، الوطن)، كلتا النزعتين ناضل من أجلهما الشّعب الجزائري، فجاء المكوّن الدّيني متفاعلاً مع الوطن، وهذا النّداء الثوري التالي يبيّن لنا هذا التفاعل

[1] حورية رواق: جماليات قصيدة الثورة "الأغنية الشعبية نموذجا "، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع9، ماي 2010م، ص 203.

[2] العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ج1، ص 63، 64.

يا بن بولعيد راه يسال عليك

قالك الجهاد على البلاد

والجهاد في سبيل الله[1].

إنّ النص يمجّد البطل مصطفى بن بولعيد، ويشير إلى التلازم بين الجهادين، وفعلا إنّ " العقيدة الإسلامية كانت المحور والمحرّك لجهاد ونضال الشاعر من أجل البقاء والوجود"[2].

وهكذا جاءت النصوص الشّعبية الثورية حاملة للقيم الدّينية التي جاء بها الدّين الإسلامي، والتزم بها الشاعر الشّعبي، وتعكس مفهوم الالتزام الدّيني من حيث القيم.

ويتمظهر الأثر الدّيني أيضًا في الأغنية الشّعبية الدّينية خصوصًا في المناسبات التي تمثّل النظام الاجتماعي للشعب الجزائري، فغالبًا ما نجد البسملة والحمدلة وتراكيب دينية، وأدعية دينية، والصلاة والسلام على رسول الله، نحو ما نراه في ختان الأطفال والأعراس والمناسبات الوطنية والدّينية.

وبقراءة النصوص التالية نلحظ توزّع المكوّن الدّيني.

النص الأول

يـــا الصـــلاة أعلـــى النبـــي يـــا الصـــلاة أعلـــى النبـــي
يـــا الصـــلاة أعلـــى النبـــي صـــــلي عليـــــه وســـــلم.

النص الثاني

[1] العربي دحو: المصدر نفسه، ص 106.

[2] لتلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة، ص 245.

لا إلـــــــــــــــه إلا الله لا إلـــــــــــــــه إلا الله

لا إلـــــــــــــــه إلا الله محمـــــــــد رســـــــول الله.

النص الثالث

مكـــــــــة الخضـــــــــراء مـــــــن البحـــــــور تبـــــان

الكســـــــــوة جديـــــــــدة جابوهـــــــــا لخـــــــــوان[1].

فالنص الأول يوظّف في مطلع الحفلات والأفراح الاجتماعية، وفيه تأكيد على الصلاة على رسول الله، بينما النص الثاني يوظّف كذلك في المناسبات الاجتماعية، ويكون في الختام، ويتضمّن التوحيد والشهادتان، وقد نجد هذا النص في مطلع المناسبة. أمّا النص الثالث نكتشف فيه استحضار مكة المكرمة وهي مكان مقدس، يأتي إليها الناس من كل فج عميق لأداء مناسك الحجّ والعمرة، وفيها ولد الرسول صلى الله عليه وسلم، تلك الرمزية الدّينية جعلتها تحتلّ مكانة سامية في نفوس المسلمين، وكذا اهتمامهم بها من تجديد الكسوة، واظهارها في حلّة جميلة. نستشّف من النصوص السّابقة الأثر الدّيني شكلاً ومضمونًا في الحياة الاجتماعية. وضمن هذه المعالجة في الدّراسات الشّعبية الجزائرية الحديثة، قدّمت الباحثة سعيدة حمزاوي قراءةً حول العادات والمعتقدات للأغنية الشّعبية الأوراسية، وفي سياق الحديث عن مضمونها ودورها في تقويم السّلوك الإنساني سجّلت هذا النص الذي جاء في قالب وصيّة من إنسان حكيم إلى الشباب:

أونصيكم يا شبان

ثلث مسائل في الدنيا

[1] العربي دحو: المصدر السابق، ص 64، 65.

اللبسة وركوب الخيل

والركعة في المدينة[1].

يطلعنا النص على ثلاثة وصايا مستمدّة من الدّين الإسلامي، فالأولى تشير إلى اللّباس أو الكسوة، والثانية ركوب الخيل، والثالثة الرحلة إلى الحجّ، والصلاة في المدينة. وإن كانت هذه الوصايا توجيهية في الدنيا، فمصدرها القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وإذا أردنا التمثيل عن الوصية الثانية فهناك مواقف للرسول صلى الله عليه وسلم اتجاه الخيل، وبالنسبة للقرآن الكريم نذكر سورة العاديات، لقوله تعالى: ﴿ **وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا (3) فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا (4)**﴾"[2].

مجمل القول في تقدير المعطيات السّابقة أنّ الأثر الدّيني كان أكثر عمقًا في الشّعر الشّعبي والأغنية الشّعبية، بحكم العقيدة الإسلامية، فتنوّعت المكوّنات الدّينية في النص الشّعبي الحديث، ونتج عن ذلك توزّع القيم في بنيته ومضمونه. هذا النزوع الدّيني للشاعر الشّعبي يكشف عن الالتزام بأهم القضايا الدّينية والوطنية والاجتماعية وغير ذلك.

الأثر الديّني في الخطاب السّردي الشّعبي

لم يبرح الأثر الدّيني للأنظمة الاجتماعية القديمة وحتى الحديثة، فالإنسان كائنٌ اجتماعيٌّ ثقافيٌّ يتّكىء دائما للدّين، ويحتكم إليه، تلك الممارسة الدّينية التي يقوم بها الإنسان

[1] سعيدة حمزاوي: العادات والمعتقدات في الأغنية الشعبية الأوراسية – قراءة في المضمون والوظيفة –الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 330.

[2] القرآن الكريم، سورة العاديات، الآية.[1 ـ4]

في حياته تترك بصماتها في الإنتاج الأدبي، وسنقف عند سِمات النص الشّعبي السّردي في ظلّ الدّراسات الشّعبية الحديثة، ثم نوضّح الأثر الدّيني في ذلك.

وما أجمل النصوص الشّعبية السّردية التي تتوافق وتعاليم الدّين الإسلامي، فهي تقدّم لنا قاعدة بيانات حول التفاعل الحاصل، رغم ما نجده من تناقضات أحيانًا مثل الأثر السّلبي للأسطورة، وتبقى " النصوص القصصية الشّعبية الجزائرية، مهما تعدّدت وتنوّعت واختلفت مصادرها وأصولها، فإنّها لا تبتعد عن المسحة الدّينية الإسلامية، تتحكّم فيها معايير وقيم نابعة من الدّين الإسلامي، حتّى وإن بدت على بعضها تضارب مع هذه المعايير كالتي تتحدث عن الزواج بسبع نساء (مثلاً). غير أنّ الرّوح الإسلامية هي السائدة، وهذا طبعًا نتيجة تأثير الوسط الاجتماعي الذي يدور فيه، وهو وسط إسلامي يسقط فيه فكره الدّيني ومعتقداته الدينية "[1].

يكتسي الوسط الاجتماعي أهميّة بالغة في تنشئة الفرد، لذلك يرتبط الإنسان بالقيم الإسلامية التي تنظّم حياته الاجتماعية.

لقد عرض الباحث امحمد عزوي نماذج تطبيقية للنص الشّعبي القصصي، حيث استنتج حضور الدّلالات الدّينية فيه، ذاكرًا الآيات القرآنية الدّالة على ذلك، ففي النص "قاضي الحمام" حلّل سلوك الفرد وتصرفاته في النسق الاجتماعي والسياسي والأخلاقي الذي يحكمه، ثمّ وصل إلى ارتباط هذا النص بالقيم الدّينية، "إلاّ أنّ دلالته تثير كثير من القضايا التي تتصل بحياة الإنسان، كالاستغلال والأمانة والخيانة والظلم والجشع...وغيرها،

[1] امحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية، ص 170ـ171.

وحاول من خلال أحداثه المتتابعة أن يضع نموذجا من شخصية القاضي لتصبح رمزًا دالاّ للعدل والمساواة"[1].

تلك القيم الاجتماعية قد جاء بها الإسلام، حيث رسم طريق الفضيلة، وبيّن ضرورة الابتعاد عن التّصرفات التي تؤذي الإنسان بشتّى الطرق نحو الاستغلال، والنص السّردي الشّعبي الجزائري يحمل المعاني الدّينية، إذ تضمن خصوصًا الجانب الأخلاقي والاجتماعي، إلى جانب الرمز الدّيني، والملاحق نجد فيها تمثيل لذلك، وبعد العرض التطبيقي الذي عرضه الباحث"[2] كشف عن وجود صراع بين المسلمين واليهود، ليجد أيضا الشخصيات الإسلامية والتاريخية مثل: علي بن أبي طالب وهارون الرشيد وعبد الله بن جعفر، كلّ ذلك بطريقة رمزية انطلاقا من استنطاق النص القصصي الشّعبي".

وفي نفس الأشكال السّردية الأخرى، نلاحظ أنّ معظم المضامين الدّينية السابقة ورادة في نصوص المغازي، وثمّة دراسة ميدانية قام بها عبد الحميد بورايو في بسكرة، وبعد تقديم أدب المغازي وعناصره، بين في دراسة الشخوص طبيعة الصّراع الدّيني القائم ذلك" الصّراع بين شخوص المغازي شخوص المغازي صراع بين مسلمين وكفرة، فبينما تقف وراء الأبطال المسلمين قوة روحية تتمثّل في المبادئ الإسلامية، وما ترمز إليه من عدل وخير يؤمن أصحابها بضرورة نشرها في جميع أنحاء العالم ليحقّقوا بذلك مشيئة الله والرسول صلّى الله عليه وسلم، نجد أنّ الدّوافع التي تقف وراء الكفرة تتمثّل في الدّفاع عن السيادة، وفي الطمع

[1] احمد عزوي: المصدر نفسه، ص 176.

[2] امحمد عزوي: المصدر السابق، ص 204ـ205.

والسّيطرة، من أجل هذا تبرز المغازي الصورة المثالية للبطولة الإسلامية "[1]. ويكون بذلك نص المغازي حاملاً للصّراع بين المسلمين والكافرين، وهو تقابل ديني مستمرّ يعكس قوى الخير والشّر، لكن يبقى النزوع البطولي الإسلامي يمثّل القيم الإسلامية العالمية، وأمّا خط الكفرة فهو تحقيق الأهداف الدّنيئة بالتوصيف الوارد في النص، ويمكن إضافة عناصر أخرى كالظلم والخِداع. ولاشكّ أنّ أدب البطولة في المغازي تتجلّى عدّة مكوّنات دينية، ونردف إلى ما سبق ظاهرة الاعتقاد بالرؤيا "ويشغل الجانب الاعتقادي في المغازي جانبًا مهمًّا، فتلعب المعتقدات المتوارثة دورًا هامًّا في مسار الحوادث، فنجد الاعتقاد في الرؤيا يمثّل حلقة مهمّة في تسويغ الأحداث والدفع بنمو الحبكة القصصية"[2]، ومحتوى الرّؤيا يكون مثلاً حول الشخصيات الإسلامية منها رؤية فاطمة الزهراء زوجها الإمام عليّا في المنام وهو يصارع ثعبانًا، والرؤيا لها مرجعية دينية، ولا يختلف نص الغزوات عن النصوص الشّعبية السّردية الأخرى في تضمين أبطال الفتوحات الإسلامية، فيحاكي عنصر البطولة تلك الأبطال في شتىّ الأقطار، وفي هذا الإطار يذكر لنا عبد الحميد بورايو أمثلة تعكس هذا النص الذي "يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية ويتغنّى فيه الرّواة ببطولات الفاتحين، ويأتي في طليعة هؤلاء الإمام علي بن أبي طالب بالنسبة لفتوحات الشّام واليمن، وعبد الله بن جعفر بالنسبة لفتوحات إفريقية، ثمّ المقداد بن الأسود الكندي والزبير بن العوام، وخالد بن الوليد، وعقبة بن عامر"[3]، فالجانب البطولي يضفي على النص الترديد الإسلامي في اختيار الفاتح، ممّا يؤدّي إلى تجلّي

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 91.

[2] عبد الحميد بورايو: المصدر السابق، ص 96.

[3] عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 70.

القيمة الجمالية والتاريخية رغم اختراق أحيانا العنصر الخرافي فيه. ويشتغل أيضا نص الغزوات على توظيف الجنّ والسّحر، وكلا العنصرين لهما مرجعية في الدّين الإسلامي "وفي المقابل يكون السّحر والجنّ القوى الخارقة التي يتعرّض فرسان المسلمين لعدوانهما، ويستعين بها أعداؤهم، ويمثّل الرسول صلى الله عليه وسلم كذلك القوّة التنبّئية"[1].

وقد أرشدنا سابقًا الباحث امحمد عزوي في دراسة القصة الشّعبية إلى رمزية السّحر والجنّ، ودورهما في الفعل السّردي. وهذا يدفعنا إلى القول بأنّ المكوّنات الدّينية لا تخلو من الخطاب السّردي الشعبي بكل ضروبه، ولا نقصد هنا بنية النص فقط، بل العناوين باعتبارها خطابًا تحمل أيضًا أثرًا دينيا؛ ففي دراسة أنثروبولوجية للمرويات الشّفوية القبائلية للباحث حميد بوحبيب قد نبّه لهذه القضية "وفرس المقابر هذه تسمّى في بلاد القبائل ـ وبالضبط في البويرة ـ (آجذعون نآث لا خرث) والترجمة الحرفية هي حصان أهل الآخرة، وهنا نلاحظ التذكير بدل التأنيث من جهة، ومن جهة أخرى ورود كلمة الآخرة ـ وهي كلمة قرآنية بامتياز ـ ممّا قد يعني أنّ هذا المعتقد وليد التأثّر بالمعتقدات الشّعبية العربية، أو قد يكون سابقًا لدخول الإسلام ثمّ طبع بالمفهوم الإسلامي للموت والآخرة"[2].

وكم هي كثيرة الألفاظ الإسلامية في الأشكال السّردية الشّعبية سواء في التسميات أو العناوين أو في بنية النص.

الأمثال الشعبية

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة، ص 88، 89.

[2] حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي مقاربة أنثروبولوجية، ص 116.

من عطاءات الأمثال الشّعبية أنّها تتميّز بالانتشار والشيوع في الأوساط الشّعبية، فهي صوت الشّعب، أضف إلى ذلك تختلف من حيّز جغرافي لآخر، وليس معناه عدم وجود التشابه بين الشعوب رغم الاختلاف الصوتي واللّغوي. فحظي هذا الشكل الفنّي الشّعبي قديمًا وحديثا بالجمع والتصنيف والدّراسة، كما وضع تحت مختلف المقاربات النقدية الحديثة، وكذا الدّراسات البلاغية والفنّية. وإذا كان المثل حاضرًا في القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف، فإنّ تأثيره في الآداب والفنون كان قويا، وقد استوقفت الدّراسات هذه الميزة، ومن أمثلة تأثّر المثل الشّعبي بالدّين الإسلامي ما تناوله الباحث بولرباح عثماني في دراسة الأمثال بالمنطقة السهبية دراسة بلاغية فنّية، إذ يصرّح في التقديم " فمن فقه الدّين الإسلامي وتشريعه وفلسفته ضربوا أمثالهم واتخذوا حكمهم من مثل (الضرورات تبيح المحضورات)، فهذا القول نص فقهي صريح، ومن القرآن الكريم يقتبس الأدب الشعبي بعض آيات قرآنية بنصّها الحرفي، وأحيانًا يذكر الشاعر الشّعبي بعض الآيات الكريمة ضمن أشعارهم أو حتى مأثوراتهم الشّعبية مع تحريف لغوي بزيادة حرف أو إحداث تعبيرات صوتية أو لغوية كالنحت والإبدال"[1].

وبصورة عامّة فالقرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف مصدران أساسيان للمثل الشعبي بطريقة اقتباسية أو بطريقة دلالية متعددة الطرائق كمثل الكناية، ويكتشف في بعض الأحيان القيمة الدّينية في الأمثال من خلال المضمون، ولا بأس أنّ نقدّم مثالاً وضّحه الباحث بولرباح عثماني "يحوس على الغولة وين تغرست"[2].

[1] بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 22.

[2] بولرباح عثماني: المصدر نفسه، ص 79.

المثل يحمل صورة بلاغية هي الكناية عن التدخل في شؤون الآخرين، أو السّؤال عن الأمور التافهة، أو الفضولية، وهذا المعنى وارد في القرآن الكريم "**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَسْأَلُوا عَنْ أَشْيَاءَ إِنْ تُبْدَ لَكُمْ تَسُؤْكُمْ**"[1]، فالكفّ عن فعل تجاوز الحدود سواء أكان بالسؤال أو معرفة أسرار الغير يمثل توجيهًا دينيا، وهو ما يفهم من هذا المثل. ومن الدّراسات الميدانية الشّعبية المهمّة التي تؤكّد ما قلناه سابقا، ما فسّره الباحث المتخصص في التراث الشّعبي الجزائري محمد عيلان للأمثال الشعبية في حقل الأنواء والفلاحة بالهضاب العليا؛ إذ بيّن مدلول المثل مصحوبا بالخطاب الحجاجي خاصّة القرآن الكريم، وثمّة أمثلة كثيرة منها "اجرحني نعطيك"[2]. يقال هذا المثل في الأرض يتوجّب حرثها، وأيضًا في المرأة من أجل الإنجاب، وكلاهما يعطي ثمارًا، الأولى الغلال والثانية الأبناء، وقد عبّر القرآن الكريم عن ذلك مجتمعين في سورة الكهف﴿ **الْمَالُ والْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا** ﴾[3]، وفي آية من سورة البقرة على لسان النساء﴿ **نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ** ﴾[4]. وقد يفهم القارئ من هذا المثل الحثّ على العمل، فالعمل الإنجازي مرتبط بنتيجة.

أمّا الألفاظ الإسلامية فهي حاضرة بكثافة في الأمثال الشعبية الجزائرية "واللي ما شتى الله لا عجلة باه شتى"[5]

[1] القرآن الكريم: سورة المائدة، الآية 101.

[2] محمد عيلان: التراث الشعبي الجزائري، ص 115.

[3] القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية 46.

[4] القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 223.

[5] محمد عيلان: المصدر السابق، ص 120.

قراءة أوّلية لهذا المثل نكتشف توظيف أعظم لفظة دينية، وهي الله، وهو المعبود الواحد، فالإنسان مرتبط دائما

بالله في شتّى أعماله، وفي موطن آخر نكتشف استخدام لفظة مسكين بصيغة المفرد للتعبير عن عنصر من عناصر الطبيعة "اخرج البحري مسكين"[1]. لكن في القرآن الكريم جاءت بصيغة الجمع في سورة الكهف "﴿ **أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ** ﴾[2]، وبدون صعوبة نكتشف الكثير من الألفاظ الدّينية وظّفت في الأمثال الشّعبية نذكر منها الليل والنهار والشجرة والرمان والقمح والشّتاء والصيف والسماء والماء والعدد سبعة. ومعظم تلك العناصر تنتمي إلى الحقل الطبيعي. يمكن القول أنّ منطلقات الأمثال الشّعبية تعكس الثقافة الشّعبية التي تحكمها الخصوصية البيئية، وسيطرة العنصر الدّيني كان واضحًا في بنية المثل الشّعبي رغم وجود أمثال تتعارض وتعاليم الدّين الإسلامي، ولا ضير أنّ نقدّم مثالا مشهورا في المجتمع الجزائري "الخير مرا والشر مرا" وربما يحمل هذا المثل موقفا نقديا في المرأة من خلال تجارب الحياة، ويصبح مقبولاً في مضمونه للكثير من الناس، لكن الشيء غير المقبول ألاّ ننقص من قيمة المرأة ومكانتها في المجتمع، أو نحكم موقفًا سلبيا عاما بهذا القياس الوارد في المثل. وجاء في شرحه أيضا " أنّ للمرأة دورا هامّا، فإنّها قد تكون سببًا في سعادة بيتها أو في شقائه إما بفضائلها ومساوئها، وإمّا لأنّها تحمل معها سعدا أو نحسا.

[1] محمد عيلان: المصدر السابق، ص 123.

[2] القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية 79.

وهذا يدلّ على اهتمام العرب الكبير باختيار الأزواج"[1]. وحقيقة مدوّنة قادة بوتارن في الأمثال الشعبية الجزائرية غنيّة بالمكونات الدّينية لأنّها موزّعة ومقسّمة حسب الأبواب والأجزاء مثل الباب الخامس الخاص بالدعاء بالخير والشر.

الألغاز الشعبية

يعتبر اللّغز الشّعبي شكلاً من أشكال الأدب الشّعبي، وله تأثير في الحياة الاجتماعية والسياسية والدّينية لما له من خصائص في اختبار الذكاء، وقوّة التأثير، والتاريخ الإسلامي يذكر لنا في عهد الملكة بلقيس والنبي سليمان عليه السلام. وتناولت نبيلة إبراهيم هذا الشكل الشّعبي بشيء من التفصيل؛ إذ نقلت عن فريزر في كتابه (العناصر الفولكلورية في العهد القديم) المحاورات التي درات بين النّبي سليمان عليه السلام والملكة بلقيس لنمثّل بلغزين منها، فكان اللّغز الأول بهذه الصيغة، "ما معنى أنّ سبعة وجدوا مخرجًا، وتسعة وجدوا مدخلا، واثنين إنساب منهما مجرى؟ فأجاب سليمان على التو: أمّا السبعة فهم سبعة أيام الحيض، وأمّا التسعة فهم تسعة شهور الحمل، وأمّا الاثنان فهما الثديان، وأمّا الواحد فهو الطفل، ثم سألته ما هو الشيء الذي لا يسير حينما يكون حيا، حتى إذا مات تحرك؟، فأجاب إنّه الشجرة التي لا تسير وهي حية، فإذا قطعت وصنعت منها السفينة تحركت السفينة في عرض البحر"[2]. وبعد اكتمال الألغاز اعترفت الملكة بلقيس بتفوّق النّبي سليمان عليه السلام، وقد نقل محمد سعيدي في دراسته اللّغز الشّعبي تلك المحاورات الإسلامية،

[1] قادة بوتارن: ترجمة، عبد الرحمن حاج صالح، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ط2، 2013، ص 150.

[2] نبيلة ابراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 157.

فالأثر الدّيني جلي في الألغاز سواء من الجانب التاريخي الإسلامي أو الجانب المضموني، وإذا أردنا التحديد نكتشف الألفاظ الإسلامية مثل: الحيض والسفينة والشجرة والبحر والعدد. واللاّفت للنظر أنّ الدّراسات الميدانية في الأدب الشعبي وأشكاله زاخرة بالأمثلة التي تخدم هذا الموضوع، ونورد مثالاً من هذه الدّراسات التي قام بها الباحث كمال بن عمر من وادي سوف في دراسة الألغاز الشّعبية في المنطقة، وبعد القراءة ميزينا بعض الأمثلة التي يتجلّى فيها الأثر الدّيني وهي كما يلي بشكل اللّغز وجوابه:

تهبط ريشة يهبط الريش كله "الإمام والمصلين."

إذا مشى يمشي بكله وإذا رجع يرجع بالزيادة إلقاء السلام بلفظ السلام كله، السلام عليكم، أما ردّ السلام فيكون بالزيادة، وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

تستحي من الشمس وتقابل القمر المرأة.

إخوانها ذكور وهي أنثى وحيدة

واسمها مشهور من مدة بعيدة

بفضلها المبرور يدعم رصيده صلاة الجمعة.

تبدأ بالصاد والصاد شجرة متينة

فيها خمسة أغصان: ثلاثة في الظّل

واثنين في الشمس ديمة الصلوات الخمس.

اتوضئ ما صلى ولبس ما خلى وراح ما ولى الميت"[1].

بقراءة جواب هذه الألغاز نقف على الأثر الدّيني الذي تمحور أساسًا حول الصلاة التي هي عمود الإسلام، وما دامت الألغاز تنطلق من الشّعب في ممارسته الدّينية الراهنة، فيكون الانعكاس الدّيني في اللّغز جليًّا، فحقيقة الموت تلاحظ في الوسط الاجتماعي، وتؤخذ منها العبر. فالحضور الدّيني في نص اللّغز الشّعبي طبيعي لأنّه ينطلق من عقيدة الشّعب الجزائري، ومن هذا الحضور كذلك نجد ركنًا آخر من أركان الإسلام وهو الصوم" على هدية من الرحمن للرجال والنسوان.

ما ياكلها كان مريض العلة وإلا خارج الملة"[2].

وبصورة عامة تحمل الأشكال الشّعبية في ثناياها المكوّنات الدّينية، التي كانت حاضرة بقوة نتيجة التأثير الدّيني الذي ساهم في الإنتاج الشّعبي، وأصبح مصدرًا من مصادر الأدب الشّعبي الجزائري الحديث. تلك الأشكال بمحمولاتها الدّينية تبقى مادةً حيّة لبناء مختلف الوظائف والأبعاد، وتعكس تفاعل الفرد في مجتمعه وأمته مع مراعاة ظروف البيئة.

التأثير:

سنتحدث عن قضية التأثير والتي أشار إليها مختلف الباحثين في الدّراسات الشّعبية الجزائرية، ولتوضيح هذه القضية بعمق يتحتّم علينا مرافقة قضية التناص لبيان تجلّيات هذه

[1] كمال بن عمر: الألغاز الشعبية في منطقة وادي سوف جمع وتصنيف ودراسة، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006 ـ 2007م، ص 53، 56، 57، 101، 108، وينظر أيضا الملاحق ص 167، 188.

[2] رابح العوبي: المثل واللغز العاميان، ط1، 2005م، ص 38.

القضية في تأثير الأدب الشّعبي بأشكاله في الرّوايات الجزائرية، وكذلك مظاهر التأثير في الحياة العامّة.

5.كليلة ودمنة

كتاب كليلة ودمنة من أروع الكتب الأدبية التي عالجت القضايا السياسية والاجتماعية بطريقة رمزية؛ وذلك بتوظيف الحيوانات، وهذا الكتاب أصله أربعة عشرة بابا؛ يبدأ الباب الأول بهذه التسمية "باب الأسد والثور"، وينتهي بالباب الرابع عشر " باب الحمامة والثعلب ومالك الحزين"، وكل باب يحمل مثلاً يجيب عن مغزى القصّة المقدّمة؛ فالباب الأخير مغزاه "باب من يرى الرّأي لغيره ولا يراه لنفسه"[1]، وهو يندرج ضمن آداب النصيحة.

وقد أحدث هذا الكتاب تأثيرات على الأدب الشعبي، وترسّخت في مخيال القاص الشعبي توظيف الحيوانات في القصص الشعبي أو محاكاة بعض القصص على ألسنة الحيوانات كما هو الحال في كتاب كليلة ودمنة.

إنّ كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع من الكتب الأدبية التراثية الهامة، ونظرا للعوامل السياسية والاجتماعية التي ظهر فيها الكتاب في ذلك الزمن، لجأ الكاتب إلى معالجة قضايا واقعة بطريقة رمزية على ألسنة الحيوانات، فكانت قصصه تحمل عناوين باسم الحيوانات ومضمونها تقديم حكمة أو رسالة هادفة، أو قيما متعددة كالقيمة الاجتماعية والسياسية

[1] ينظر: ابن المقفع: كليلة ودمنة، تنقيح ونشـــر، الأب لويس شـــيخو اليســـوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1965م، ص 249

والأخلاقية، وكان هذا الكتاب مدرسة قد تأثر بها الكثير من الباحثين والدارسين في عصور لاحقة، ويشتمل على ستة عشر بابًا؛ فالباب الأول يحمل عنوان: باب الأسد والثور، إلى أن يأتي الباب الأخير الذي يحمل عنوان: الحمامة والثعلب ومالك الحزين، وتلك العناوين تشتمل على مثال أو مغزى؛ فمثلا الباب الأخير هو باب من يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه *وبناء على ذلك نطرح السؤال التالي:

هل توجد علاقة بين كليلة ودمنة والأدب الشعبي الجزائري الحديث؟

للإجابة عن هذا السؤال نقف عند بعض النصوص التي أوردتها الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة.

في تصنيف روزلين ليلى قريش للقصة الشعبية الجزائرية أوردت علاقة بعض المدونات الشعبية بكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع "ومن هنا تبدو لنا فيه ثلاثة نقاط هامة تكشف عن العلاقة بين القصص المرية والقصص الأصلية، أولا الحديث حول السلطان ومعاملته للناس، ثانيا إدخال الحيوان في القصة ليقوم بدور إنساني، وأخيرا توضيح أهمية أدب النفس في الحياة وضرورة الصداقة ومنافعها في الدين وفي الآخرة"[1].

فالبعد السياسي الذي له تأثير على الحياة الاجتماعية هو الملمح الأساسي في "كليلة ودمنة".

* ينظر: ابن المقفّع: كليلة ودمنة، تقديم ونشر، الأب لويس شيخو الياسوعي، المطبعة الكاثولوكية، بيروت، لبنان، 1965م، ص 249.

[1]– روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي: ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007م، ص 212.

فإذا كان السلطان يمثل المؤسسة السياسية، فكيف تم توظيفها في القصص الشعبي؟

"أما القصة الشعبية فقد استخدمت شخصية "السلطان" في نسج حكايات عديدة تتناول حالة اجتماعية يظهر فيها واضحا الحكم الاستبدادي، وتارة يبدو السلطان في القصة الشعبية الجزائرية أنه شخصية إنسانية حقيقية"[1].

وفي نفس السياق فصلت روزلين ليلى قريش عن طريق المقارنة بين قصة شعبية جزائرية وكتاب كليلة ودمنة لابن المقفع.

إن السلطان في الرواية الشعبية يشبه الأسد في الغابة من حيث قوته وسلطته وعدم الاهتمام بالآخرين وبالتالي اختفاء العدالة.

هذا من جهة والجهة الأخرى هناك تأثر بالأسلوب المنطقي لابن المقفع وهذه خاصة من خصائصه مدرسته في الكتابة.

"فالقصة كما تظهر تستعمل أسلوبا منطقيا غير أن أسلوبها القصصي الساذج يخفف من صلابتها.

ومن هذا الوجه تبدو علاقتها "بكليلة ودمنة التي هي امتزاج الأسلوبين المنطقي والقصصي إلى حدّ بعيد جدا"[2].

وفي النهاية تصل روزلين قريش بمقارنة النصوص الشعبية الجزائرية التي دونتها وثم قامت بتحليلها إلى وجود العلاقة القائمة بين القصة الشعبية الجزائرية وكتاب كليلة ودمنة

[1]– روزلين ليلى قريش: المصدر السابق، ص 212.

[2]– روزلين ليلى قريش: المصدر نفسه، ص213.

"ونستدل من ذلك على أن لكتاب كليلة ودمنة أثرا قويا وبعيد المدى في القصة الشعبية الجزائرية"[1].

وليس معناه أن هذا الأثر مرتبط بمنطقة جغرافية دون أخرى، فقد سجلنا مدونات* شعبية تحمل دلالات من كتاب كليلة ودمنة سواء من حيث ذكر أسماء الحيوانات أو القيم والآداب المستنبطة منها.

وعالجت دراسة أخرى هذه القضية في بلاد القبائل إذ بين حميد بوحبيب في مدونات شعبية خاصة بالخرافات القبائلية التي جمعها فرويبينوس الألماني جماعة مترجمين فرنسيين، فكانت في أغلبها تحمل عناوين باسم الحيوان "ابن آوى".

تلك المدونات التي تحمل أسماء حيوانات لا شك أنها لها امتداد إلى كتاب كليلة ودمنة.

وفي قراءة أنثروبولوجية وفق النسق الأسطوري بين حميد بوحبيب من خلال "عرس الذيب" الدلالات الرمزية منها تحرير الجنس والزواج وعلاقتها بالبنية الاجتماعية "وخرافات بلاد القبائل على بساطتها وسذاجتها الظاهرة تحمل حقا كل مميزات أشكال التعبير الشعبية الأصلية التي –تحلل بطريقة رمزية–كل التوترات الأخلاقية والفكرية في علاقتها بالآليات التي تتحكم في جميع أشكال السلطة"[2].

---

[1]– روزلين ليلى قريش: المصدر السابق، ص 214.

* ينظر المدونات الشعبية تحمل الرقم 35 السلطان والغزال والمدونة الشعبية رقم 28 محاكاة لقصة باب الحماة والثعلب ومالك الحزين، ومدونة شعبية رقم 23 (الثعلب والهرة).

[2]– حميد بوحبيب، مدخل إلى الأدب الشعبي مقاربة أثروبولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائرن 2009م،ص 14.

إذن فالأبعاد السياسية والاجتماعية في النصوص.

6. **التناص**:

يحتلّ مصطلح التناص مساحات شاسعة في الدّراسات النقدية الغربية والعربية، وعرف هذا المصطلح بعدّة تسميات ومفاهيم وتحوّلات من حقول منهجية مختلفة، ومادام المبحث يروم حول تجلّي قضية التأثير والأثر من زاوية التناص سنكتفي بتقديم موجز لهذا المصطلح.

عرفت أنماط التناص في الدّراسات الغربية عند الروسي باكتمن، والناقدة البلغارية جوليا كريستيفيا (التصحيفية والإيدولوجية). وتودروف الذي ميّز بين التناصية الخارجية والتناصية الداخلية، وجيرار جينيت الذي أدرج التناص ضمن التعالي النصي وجعل للتناص حضورا متبادلا بين النصوص، وله عدّة أشكال، وأورد هذا بقوله: "يعرف بأنّه علاقة من الحضور المتبادل لنصين أو أكثر...أي بحضور فعلي لنص آخر، وشكله الأكثر حضورًا والأكثر حرفية هو الممارسة التقليدية للاستشهاد بفتح الأقواس أو دون مرجع محدّد، وبشكل أقلّ تضمينًا وأقلّ مشروعية مثل السّرقة الأدبية، والتي هي استعارة غير مصرّح بها، ولكنّها حرفية..."[1].

وإن كان من أشكال التناص فتح الأقواس، فهناك من يرى عكس ذلك "فالتناصية: قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتمًا على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها، استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين"[2].

[1] Gérard genette: polimpsestes la littérature du second degré editionfrence 1982.p 08

[2] محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز النماء الحضاري، حلب سوريا، ط1، 1998، ص 38.

وهناك جهود نقدية غربية قد أشارت إلى هذا المصطلح ونكتفي هنا بإقرار هذا الفضل الذي يعود إلى جوليا كريستيفيا في وضع هذا المصطلح في أواسط الستينيات من القرن العشرين رغم وجود امتداد قبلي له...وقد استدلّ به الباحث عز الدين مناصرة في موقف حديثه عن التناص في الغرب.

"النص إنتاجية وترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع ملفوظات، مقتطفة من نصوص أخرى"[1].

وأخذ مصطلح التناص في المقابل عند العرب عدّة مفاهيم وتسميات، ويرجع هذا إلى الجهود النقدية العربية نحو: محمد بنيس، محمد مفتاح، شربل داغر، عبد الملك مرتاض، وهناك عوامل أدّت إلى هذا التلوين في المصطلح من الترجمة، ومقاربة كل باحث لذلك، وأفرز هذا الاختلاف صناعة من المصطلحات نذكر منها: (الامتصاص، التحويل، التمطيط، التداخل التعالق، السرقة، اللّواقح، التفاعل، الحوار...)

وعليه فالمصطلح الشائع بين الدّارسين هو مصطلح التناص، وغم عدم استقراره في الخطاب النقدي العربي أو هذا ما أشار إليه الأستاذ يوسف وغليسي "إذ نشير إلى أنّ مقولة التناص في الخطاب النقدي العربي الجديد لم ترتبط بإطار منهجي محدّد، بل ظلّت تتراوح بين التخوم، وتنتقل من حقل منهجي إلى آخر، دون مستقر لها"[2].

---

[1] قرأنا مقالاً ليوسف وغليسي التناص والتناصية في الخطاب العربي المعاصر، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، العدد 09، 2008.

[2] يوسف وغليسي: التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي، مجلة الآداب، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 09، 2008م، ص 199.

القارئ للرّوايات والقصص الجزائرية يلحظ حضور التراث الشّعبي المحلّي أو العربي أو العالمي بشتّى أشكاله بدرجات متباينة سواء في العنوان أو المحتوى أو هما معا.

ويرجع هذا إلى ثراء المادة الشّعبية باعتبارها آلية فنّية ذات أبعاد مختلفة في النص الرّوائي، ونعتقد أنّ هذه حقيقة لا يختلف فيه اثنان، ونسوق هنا موقفا لـ" بلحيا الطاهر" "إنّ عظمة هذه المادة الشّعبية الغنية بمحتواها وشكلها كان له الأثر الواضح في سبب تعلّقنا به واختيارنا له حيث سحرنا بجمال ما يحمله من معانٍ إنسانية خالدة، وتصوّرات للأمور الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، الشيء الذي جعلنا نلاحظ تأثيراته المختلفة على مستوى بناء الهندسة المعمارية للنصوص الروائية، خاصة وأنّنا نعتقد أنّ سرّ نجاح الرّوائي يكمن في مدى قدرته على تخطيط الرّسم البنائي لهيكل الرّواية، إذ إنّ الرّواية النّاجحة هي التي استطاع صاحبها أن يحسّن معمارها الفنّي"[1].

هناك من ينظر إلى التّناص باعتباره رافدًا للمناهج الحديثة «يُعدّ التناصّ مصطلحًا من المصطلحات السّيمائية الحديثة، ومفهوم له فعاليته الاجرائية، كونه يقف راهنًا في مجال الشّعرية الحديثة، والتحليل البنيوي، وهو مظهر استقطب كثيرًا من الباحثين ورواد الدّرس السّيميائي في أوروبا وفي البلدان العربية»[2].

[1] بلحيا الطاهر: التراث الشّعبي في الرّواية الجزائرية دراسة، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 2000، ص 5.

[2] مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2005م، ص 134.

فالتّناص أصبح مادّة من مواد تحليل الخطاب الأدبيّ الحديث، وإن ارتبط بالحركة الأدبية والنقدية المعاصرة الوافدة، فإنّ النصّ الإبداعي يتكئ على النّص الجمعي في إطار التّفاعل الطبيعي؛ لأنّ النصّ كائن اجتماعي كما جاء في هذا التوصيف الاستنتاجي ليوسف وغليسي «أجمعت الرؤى النّقدية الجديدة على نفي وجود نص بكر، صاف، خالٍ من آثار الملامسات النصيّة، فكأنّ النصّ اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد، هو فرد كلامي من قبيلةٍ لغويةٍ وثقافيةٍ، تتوقّف حياته فيها على التّواصل مع سائر أفرادها»[1].

و يبقى التناص كظاهرة أدبية و نقدية تعكس ثنائية التأثير و التأثر أو التفاعل بين النصوص بحكم التواصل و الأثر الاجتماعي و الثقافي و مواكبة التطور الحاصل في النظريات النقدية المعاصرة.

وهناك من ينظر إلى التّناص بهذا التّوصيف المركّب «الإشكالية التي لا تزال لا أوّل لها ولا آخر، والتي من غاياتها الفنّية تذويب نص في نص، أو إدراج نص في نصّ آخر

[1] يوسف وغليسي: التناص والتناصية في الخطاب النّقدي المعاصر، مجلة الآداب، كلّية الآداب اللغات، قسم اللغة العربية وآدابه، جامعة قسنطينة، العدد9، 2008م، ص 178.

دونما إعلانٍ عن ذلك، أو اعتراف نزيه به... فكأنّ التّناصية رفض للإبداع وتكريسٌ للتقليد، وتحفيز على السّرقة الخفية من كثير من الوجوه...»[1].

وينفرد التّناص بتقنية كمصدر للتّواصل والتّعبير عن شتّى المواقف رغم ما قيل عنه في ماهيته وقضاياه، وهو آلية من آليات التّفاعل، وبيّن الناقد حسين خمري هذه الوظيفة بقوله: «أنّ آليات التّناص تخضع لاشتغال الذاكرة واسترجاع النّصوص والجمل والصور، سواء كان ذلك بطريقة واعية، أو غير واعية، الصّاعدة من عمق التّاريخ، أو القادمة من الثقافة المحيطة، وبهذا العمل فإنّ التناصّ يوحد/ ينظّم النصوص (المناصات) ويصيغها في شكل تعالقٍ داخل فضاء نصي جديد»[2].

إنّ التناصّ بأشكاله يعطي شحنة إيجابيةً للنص إذا وظّف بطريقة صحيحة، ويبقى ضرورة تحكمها النصوص الجديدة، عكس ما وصفه عبد الملك مرتاض بالسلبيّة، وإن كانت بعض الأوصاف صحيحة، وكما أنّ الإبداع له منطلقات فأين مهمّة القارئ أو النّاقد؟

ومهما اختلف الدّارسون حول إشكالية التناصّ تبقى حدوده واضحة المعالم، ويتّخذ التناصّ في الأدب الرسمي أشكالاً مختلفةً ، ونودّ هنا أن نوضّح الأشكال الشّعبية في الأدب الرسمي وفق الدّراسات النقدية الجزائرية المعاصرة _ حسب حدود علمنا_ لأنّه لا يمكن

[1] عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص 58.

[2] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعاني إلى سيميائية الدّال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 260_ 261.

مسح كل الدّراسات الحديثة، وقد ألفينا تباينًا في تحديد الأثر الشّعبي في الأجناس الأدبية، فهناك الموروث الشّعبي، التراث الشّعبي، الشّعرية، التناصّ، وغير ذلك.

أولا: الرّواية والقصة

لقد تضمّنت الرواية المعاصرة أشكالاً مختلفة للأدب الشّعبي، وينطبق هذا الكلام على الرّواية العربية، وحتى العالمية، وتبقى الغايات متباينة من درسٍ لآخر، وذلك حسب النّظام النّصي، فقد تكون الغاية فنّية، أو رمزيّة، أو استنطاق البيئة، أو الرّبط الماضي بالحاضر، أو بناء الذّاكرة، وغيرها، ونسوق هنا غايةً من الغايات الوظيفية بهذا التأكيد " إنّ توظيف التّراث في الرّواية المعاصرة هو بحث عن بناء الذّاكرة والمحافظة على الطّاقة الرّمزية للهويّة في مختلف أبعادها، وترسيخ القدرة على العودة إلى الأصل، هذه هي الغاية من توظيف التّراث، فليس غايته إذا الدّفاع عن الهوية إزاء الغرب الاستعماري، أو مجرّد التّغني بالماضي، وإنّما هو إعادة بناء الذّاكرة الاجتماعية بصفتها عنوان الهوية، إذ المجتمع الذي لا له لا هوية له»[1].

إذن هذا الاحتواء للتّراث الشّعبي بطريقة مباشرة أو بطريقة متخيّلة في الرّواية المعاصرة يندرج ضمن التّفاعل المتجدّد لتقديم مواقف إزّاء مرحلة تاريخية معيّنة أو تنبيه القارئ إلى إعادة القراءة، وهذه سمة من سمات الخلق الأدبي.

[1] صالح بن الهادي رمضان: النّقد الرّوائي العربي وقضايا المرجع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2013م، ص 19.

لم تنفرد الرّواية الجزائرية المعاصرة بتوظيف عناصر التّراث العربي؛ بل امتدّ إلى أجناس أدبيّة أخرى كالمسرح، وأدب الأطفال، والسينما، وهو دليل وحدة التّراث الشّعبي مع بقية الفنون، فجاءت الدّراسات الأدبية والنقدية للرواية المعاصرة لتكشف ما مدى استثمار الرّواية عبر مراحلها لهذا التراث الثّري.

قدم عبد الحميد بوسماحة دراسة بعنوان " الموروث الشّعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، وفي التّمهيد لم يحدّد مفهوم مصطلح الموروث؛ بل ربطه بمصطلحات هي: التّراث الشّعبي والثقافة الشّعبية، الأدب الشّعبي.

جاء الجزء من الدّراسة بتوضيح تجلّيات الاحتفالية في الرّوايات؛ كتقسيم العمل والعلاقات العائلية، ثم يأتي توظيف المعرفة الغيبية، حيث بيّن كيف اقتحم الرّوائي المعتقدات الشّعبية في نصوصه السّردية «وهكذا قدّم المؤلّف معتقدات التراث الشّعبي في رواياته باعتبارها حقائق امتزج فيها الدّين بالطّرقية، والخيال بالواقع، اعتمد عليها الإنسان الشّعبيّ في حياته بجميع أبعادها الزّمنية، ويرى من خلال أعماله وتصورها أنّ البيئة الشعبية مقيّدة لا تقوم في الصّراع على إرادتها البشرية؛ لأنّ حرّيتها قِوى مجهولة، فكانت هذه المعتقدات أو الكثير من عناصرها السّلبية المسؤولة المباشرة على فشل تغيير العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية والفكرية في الريف»[1].

[1] عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشّعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، بن عكنون، الجزائر، 2008 م، ص 98.

وفي حوارٍ أجرته جريدة اليوم مع عبد الحميد بورايو حول استلهام التّجارب الإبداعية للأدب الشّعبي، فأجاب بعد شرحٍ وكر بعض الأمثلة «يمكن القول بصفةٍ إجماليةٍ أنّ التناص مع الإبداعات الشّعبية يمثّل ظاهرةً أساسيةً في الرّواية والقصّة الجزائريتين، ولا يمكن لأيّة دراسةٍ موضوعيةٍ ومعمّقةٍ أن تتجاوز هذه الظاهرة أو تتجاهلها؛ لذا أرى شخصيًّا أنّ مبحث "التناص" في الأدب الجزائري الحديث يشكّل وسيلةً فعّالةً بين أيدي الباحثين في ميدان الأدب الجزائريّ الحديث والمعاصر يُساعد على اكتشاف مظاهر العلاقة المعقّدة بينه وبين التّراث الشّعبي الجزائري؛ فالظاهرة المثارة هنا في هذا السّؤال تتجاوز التوظيف بمفهومه البسيط إلى علاقةٍ متعدّدة الجوانب لا يمكن إدراكها إلاّ من خلال منهج بحث علميّ مناسب»[1].

فالتّناص يشكّل ظاهرةً أدبيةً ونقديةً، وهو يحتاج إلى منهج بحث حسب رأي عبد الحميد بورايو والدّراسات الحديثة التي تناولت هذه الظاهرة في الرّواية والقصّة وغيرها؛ إذ كشفت عن حضور عناصر التّراث الشعبي الجزائري في المنجزات الإبداعية؛ لكن السؤال المطروح بصيغةٍ قياسيةٍ هل كلّ عناصر التراث الشعبي وظّفت في الإبداع الأدبي في ظلّ ثراء وتنوّع المادّة الشعبية؟ وكيف اقتحمت تلك العناصر؟

سوف نوضّح نماذج من الدّراسات التي تدلّنا على ما مدى استجابة النصوص الإبداعية للتّراث النصّي الجزائري.

[1] عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشّعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجلّيات، منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتّاب الجزائريين، ص 172.

عرض عبد الملك مرتاض دراسة نقدية في النقد الروائي الحديث وكان النص الروائي: لطاهر وطار في رواية "اللاّز"، وتمكّن من تحديد ثلاثة أضرب من التراث الشّعبي التي وظّف في الرواية، فحضرت الأمثال الشعبية بقوة ثم المعتقدات الشعبية وأخيرا الأساطير.

واستهلّ عبد الملك مرتاض بتوضيح دلالة العنوان: اللاز "ويعني هذا اللفظ في العامية الجزائرية، وذلك (آت من التأثير اللغوي الفرنسي في هذه العامية، ولا سيما الشائعة في المدن (الجزائرية)، الشخص ذا النزعة الشيطانية أو الشخص الذكي اللبق، أو الشخص الذي يتطير منه"[1].

مهما تعددت دلالة العنوان، فهو لفظ شعبي حشد الطاهر وطار مجموعة من الأمثال التي وجهت في بناء علاقات الشخصية، حيث كشف عبد الملك مرتاض تكرار المثل الشعبي الجزائري "ما يبقى في الواد غير حجاره" تسع مرات في النص الروائي.

عندما نعود إلى نص الرواية نجد اختلاف في نص المثل اللغة وطريقة القصر، وليكن المثال الأول:

"ولا يبقى في الواد إلا الحجارة"[2].

نكتشف لغة النص المثل فضيحة، وطريقة القصر بالنفي والاستثناء (لا، إلا).

والثاني: "ما يبقى في الواد غير حجارة"[3].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في "اللاز" دراسة في المعتقدات و الأمثال ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 10.

[2]– الطاهر وطار: اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981م، ص43.

[3]– الطاهر وطار: اللاز: ص 67.

نلاحظ أن التعبير فصيح وطريقة القصر مختلفة (ما، غير)، أما التعبير الوارد بكثرة (ما يبقى في الواد غير حجاره) كما ذكرنا عبد الملك مرتاض الذي فسّر مضمونه بالبقاء للأصلح.

ويقدم عمر بن قينة قراءة في هذه القضية "وتأتي في مقدمة هذه الشخصيات شخصية (اللاز) الذي حملت الرواية اسمه، فيد بدأت وبه انتهت، وظهر على مسرح الأحداث وقد تجاوز الخامسة والعشرين من عمره، وهو لا يفتأ يردد المثل الشعبي "ما يبقى في الواد غير أحجارو" لأكثر دلالة، وقد حاول الكاتب إعادة بشكل التعبير لأصله الفصيح "ما يبقى في الواد غير حجارته" مع اهماله حف التاء في (حجارته) فصار التعبير "حجاره" وهو تحويل فاشل في الصياغة الشعبية"[1].

ومهما يكن من حذف وتحويل للمثل الشعبي الجزائري تبقى دلالته الأساسية قائمة في النص الروائي.

وهكذا كشف عبد الملك مرتاض في تحليلاته بأن الأمثال حققت الجانب الفني بواسطة الأمثال الشعبية على لسان الشخصيات، هذه الأخيرة التي درت سلوكها في الرواية بواسطة نصوص المثل الشعبي، بالإضافة إلى دراسة دلالة الخير والزمان في الرواية ليصل في الأخير إلى تحديد أشكال البنية والخصائص الإيقاعية للأمثال الشعبية، مستعينا بجداول وأرقام إحصائية من أجل إعطاء صورة لخصوصية تلك الأمثال الشعبية في النص الروائي.

[1]– عمر قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009م، ص222.

وفي مضمون التجربة تمّ استدعاء هذا المثل المشهور "اسأل المجرب ولا تسأل الطبيب"*.

هذه الأمثال وغيرها يقول في شأنها عبد الملك مرتاض "أن الأمثال الشعبية التي وردت في نص (اللاز) وظفت توظيفا فنيا لائقا بمقامها، ملائما في معظم الأطوار، لموقعها في الخطاب، سردا كان أم حوارا، وواضح أن ورود هذه الأمثال كان في الحوار أكثر من السرد.[1]

والدارسة لم يكن هدفها تعيين الأمثال الشعبية الحاضرة في الرواية؛ بل كانت كاشفة لقضايا متعلقة بها خاصة في تفاعل الشخصيات ومواقفهم.

وقد أضافت أيضا بيان مظاهر المعتقدات الشعبية من الجانب الغيبي والاعتقاد ببركة الأولياء ورمزية العدد الفولكلوري (الرقم 7)، وتضمين لبعض الأساطير "لم يبرح نص اللاز في توظيف الأساطير الشعبية محليا وعالميا، وقد ورد في بعض النص ما يومئ إلى تضمين أسطر تبين اثنتين فقط، أحدهما إسلامية واقصد إلى ما ارتبط ببعض أبطال الإسلام مغالاة وتحريفا للتاريخ وإحداهما الأخرى إغريقية"[2].

* ينظر المزيد من الشروحات في مضامين الأمثال الشعبية التي وظفت في رواية " اللاز، " عبد الملك مرتاض، المصدر نفسه، ص39، 40، 41، 32، 43، 44، 45، 76، 47، 48، 49.

[1].عبد الملك مرتاض المصدر نفسه، ص 26

[2]– عبد الملك مرتاض: توظيف عناصر التراث في اللاز دراسة في المعتقدات و الامثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص36.

ناقش عبد الملك مرتاض في هذه القضية مسندا للنقد الأسطوري، وتم استدعاء دالة حيزية الأسطورية ودالة أسطورة أديب وربطها بسلوك وأفعال بعد توطن وشجاعة عبد الله بن جعفر.

تلك الدوال الأسطورية ربطها بنصوص في الرواية، وقد تبين "أن النص يوظف الأسطورة ليبين تخلف الذهنية المتدينة من وجهته، وليبين، نتيجة لذلك تطور الذهنية الشيوعية وصلاحها للحياة من وجهة أخرى، وهنا أيضا إذن نلمح نيلا مقصورا من الدين ورجاله، ودعوة خفية إلى الإلحاد من خلال الرسم الفني للشخصيين: احداهما راقية وهي زيدان الشيوعي، واحداهما الأخرى متخلفة فكريا، وهي المسؤول السياسي الذي كان معلم القرآن من قبل"[1].

بشيء من التفصيل النظري في التناص وقضاياه قدّم سعيد سلام دراسة مفيدة حول التناص التراثي في الرواية الجزائرية، ولما وصل إلى الجانب التطبيقي في بعض النصوص الروائية الجزائرية، أخذنا الجوانب المتعلقة بالأدب الشعبي، حيث يذكر في الفصل الثاني تناصًا في التراث العربي الإسلامي في رواية ألف وعام من الحنين لرشيد بوجدرة.

فإذا كان العدد 7 الذي سماه عبد الملك مرتاض بالعدد الفولكلوري له دلالات مختلفة، فإن قراءة الرقم (1001)* عند سعيد سلام يحيلنا إلى تناص ألف ليلة وليلة "يلاحظ قارئ

[1]– عبد الملك مرتاض، المصدر السابق، ص 33.

* يوظف هذا الرقم حاليا في الخطاب الإشهاري التجاري في نوع من القهوة الجزائرية تحت رقم 1001.

الرواية أن الرقم هنا يتناص في الرواية مع قصة (اللّيالي) القديمة، ويستند عليها الكاتب في كثير من تصوراته وخيالاته ويستحضر مادتها الخام للكتابة الروائية"[1].

إنّ مادة الحكي في اللّيالي ارتبطت بعددها ونهايتها، فتمّ بناء تناصّ طول الزّمن والحالة النفسية من الليالي في الرواية بشكل فنّي، وهو ما يعكسه البطل في النص الروائي.

"يُعدّ الشّكل الجمالي الذي صبغه بوجدرة على شخصية بطل روايته ذات الغرائبي، والتي وصفها بصفاتٍ نقرّ بها من مفهوم البطولة من النمط الخرافي أكثر من العقلية ذات الحدود المنطقية التي تقع في دائرة الإدراك البشري"[2].

ويتمثل النمط الخرافيّ في عقد مشابهة بين اللّيالي والرّواية من عدة عناصر، فكانت شخصية البطل والطابع الحكائي، وذكر بعض اللاّزمات مثل: (كان يا ما كان)، "ونعود إلى التأكيد بأن التشابه بين (الليالي) والرواية يكاد يكون كاملا وشاملا في اعتماد كل واحد منهما على الذاكرة الشعبية في تحليل التاريخ فإذا كانت الأولى تتأسس على مبدأ (احكي لي حكايتك وإلا قتلتك) هو الذي يحرّك كل السلسلة ويخترقها من الرّأس إلى القدم دون توقّف، باعتباره مبدأ تدشينيا موجها لمصير شهرزاد"[3].

إذن تأسيس الرّواية من على الذّاكرة الشّعبية، وهذا ما اكتشفه سعيد سلام في بناء التناص المتعدّد الأهداف ومنها: استدعاء ألف ليلة وليلة في قالب جماليّ نقديّ.

---

[1]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010م، ص238.

[2]– سعيد سلام: المصدر نفسه، ص 239.

[3]– سعيد سلام: المصدر نفسه، ص 241.

أظهر سعيد سلام في رواية "صوت الكهف" لعبد الملك مرتاض أنساقًا تراثية عملت كوسيط تفاعلي بين الماضي والحاضر، وكذا دمج البنية التراثية في مضمون الرواية، وقد أشار أيضًا إلى نزوع كاتب الرواية للأدب الشعبي وأشكاله "تمثل الأسطورة عنصرا حيويا يرتبط بشخصيات رواية "صوت الكهف"، ويلتصق بجلودهم ويلازم ذهنياتهم، ويتدخّل في مجرى حيواتهم، وتوجيه سلوكاتهم، ويبدو اهتم كاتب الرواية بوضوح هنا بالفولكلور والأدب الشعبي، والذي كتب بعض الدراسات والأبحاث فيه، الشيء الذي ربما ساعده على تصوير بيئة الرّبوة العالية الخرافية، وسبر غور حياة شخصياتها التي تتحرّك وفق هذه الخرافة"[1].

شرع سعيد سلام بكشف نسق الأسطورة في نسيج الرّواية فما هي العناصر الأسطورية التي وظفها في ذلك؟

لقد أورد خمسة عناصر تعكس البنية التراثية؛ إذ "تحتفل رواية "صوت الكهف" بالجو القصصي الأسطوري الذي تختزله الذّاكرة الجماعية، والذي يتكئ على السحر والخرافة والمعتقدات الشعبية المستمدّة من التراث الدّيني الذي تتخذه الرواية بطانة لأحداث قصصها الأسطورية، مثل قصص الغول التي قهرها الإمام عليّ، ويونس مع الحوت، وشعيب مع موسى، وودعة مجنية سبعة، وعزة ومعزوزة إلى غير ذلك من عناصر التراث الأخرى التي أسهمت في صنع حركية نص الرواية الدّاخلية وأضفت عليها شيئًا من المتعة والتشويق"[2].

[1]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 275.

[2]– سعيد سلام: المصدر نفسه، ص 281.

فعندما ناقش سعيد سلاّم عنصر "الغول" وبين دلالاته توقّف عند حكاية لونجة بنت الغول التي تندرج ضمن الخطاب السردي الشّعبي والذي يتألّف من مسار سرديّ ووظائف متعدّدة، ويشمل مضمونه عدّة قيم ورموز، وقد ذهب سعيد سلاّم إلى أنّ الغول يرمز للاستعمار الفرنسي، ولونجة تدلّ على الثورة المسلحة.

أما قصة ودعية مجنية سبعة فهي أيضًا واحدة من القصص الشعبي الجزائري التي تعكس الصراع بين الخير والشرّ في النظام الأسري، ومن مظاهر شخصياته الدّور الذي تقوم به شخصية "الستوت" في بناء السرد الخرافي.

ثم يأتي النسق الثاني في تناص الرّواية مع التراث الشّعبي، وهو الأمثال الشعبية التي قد تفطن الكتاب والرّوائيون لأهمية هذا النوع الأدبي فضمّنوه إبداعاتهم وأدمجوه بحوار بنيات رواياتهم، وذلك للكشف عن سلوك الشخصيات، وعن انتمائها الطبقي، ونزوعها الفكري في صورة مناجاةٍ ومونولوجٍ داخلي أو في شكل حوار عادي مع نفسها أو مع الغير"[1].

لا أعتقد أنّ الرّوائيين تجاوزا توظيف الأمثال الشعبية في رواياتهم بل هناك قصدية فنّية أو حتمية تناصية تساهم في خلق الشخصيات وسلوكهم ومواقفهم ونظرًا للخصائص الشّكلية والمضمونية التي تميّز نسق الأمثال؛ يوضح سعيد سلام أبعاد توظيفها في "صوت الكهف" بقوله: "يوظّف مجموعة كبيرة من الأمثال، ويضمّنها داخل روايته وهي التي سنقوم بإيرادها بنصها الأصلي، ثم نعلق عليها من حيث معناها ومبناها، ومدى انطباق ذلك

[1]– سعيد سلام: التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 296.

وانسجامه مع بنيات نص الرواية، وهذا من خلال حوار الشخصيات أو من خلال ورودها في السّرد"[1].

استخرج سعيد سلام واحدًا وعشرين مثلاً شعبيّا من نص الرواية بشرحه وبيان سبب تضمينه في نص الرّواية، ونذكر حسب ترقيم الباحث مثالين:

-المثل رقم 15: بلغ السيل الزّبى: مثل فصيح عربي قديم يدلّ على تجاوز الحدّ.

-المثل رقم 7: الشمس لا تتغطى بالغربال: مثل شعبي يدلّ على كشف الحقيقة.

يؤكد سعيد سلام في الختام "أنه الروائي قد ضمن نص روايته هذه البنيات التراثية لإقامة التماثل بين الماضي والحاضر، ووفق في توظيف معظمها داخل مفاصل روايته، في محاولة منه ليجعل المتلقي يقترب أكثر من مضمونها، ويبلغ رسالته دون ضجيج أو شعارية، وقد أضاف بذلك أبعادًا جديدة، وقيما عديدة لنص روايته من دون الإخلال بالبناء الفنّي واللّغوي له، بل زادته تماسكا وانسجاما"[2].

إنّ حسن اختيار الأمثال الشعبية ودمجها في سياق الرواية يعطي إضافة جمالية وفهم عميق لمقاصد الروائي، فيكون هناك تلوين فكري في نصوص الرواية التي تساهم في إبانة مضامينها، وكما أنّ الأمثال الشعبية تتميّز بالإيجاز، وما تحمله من مضامين وخصائص بلاغية تجعلها محل حضور مكثّف في النصوص الروائية، وصارت تمثل تيمة في تحليل الخطاب السردي الحديث بوجه عام.

---

[1]- سعيد سلام: المصدر نفسه، ص 297.

[2]- سعيد سلام: المصدر السابق، ص 308.

ويعود مرّة أخرى سعيد سلام إلى الأسطورة ونتاجها في رواية "هابيل" لمحمد ديب، ليبين علّة لجوء كاتب الرواية إلى القصص الأسطورية "لتفسير الإشكالات الاجتماعية المعقدة تفسيرا جماليا، وذلك بالبوح للشعب الجزائري عما يشعر به من همّ وغمّ إزاء قيمه الجمالية والأخلاقية المتدهورة، فهو يحاول أن ينقل هذه القصص الأسطورية من مضمونها الغيبيّ إلى حياة القرن العشرين التي تخضع لأنظمة وقوانين وضعية صارمة، فهو يعطي بطل القصة الأسطورية القديمة (هابيل) دورًا جديدًا في الحياة الحاضرة، ويزوده بما يعينه على العيش في خضم الحياة اليومية المعقدّة، والأخطار المهدّدة له بالموت في كل وقت"[1].

بالنظر في نص التبرير نلحظ توظيف الأسطورة من جانبها السّلبي إلى جانبها الإيجابيّ الذي يخدم المجتمع في حياته اليومية.

وتتعلق المتناصات داخل الرواية كما حددها سعيد سلام بالشرح في الشخصيات التالية*:

- قابيل وهابيل ومجنون ليلى.
- إسماعيل.
- سيدة الرحمة (مريم العذراء).
- صابين.
- نهاية العالم.

[1]– سعيد سلام: المصدر نفسه، ص334.

*للتفصيل والشرح ينظر سعيد سلام، المصدر نفسه، ص 337، 138، 339، 340، 341، 342، 343.

- العربة الجهنمية.

وينتقل سعيد سلام إلى رواية الحوات والقصر عند طاهر وطار ليدل على بعض التناصات في الرواية ومظاهرها، فكانت أولها تناص الرواية مع حكاية الصياد في الليالي: نذكر على سبيل التمثيل حسب الدراسة قضية الظلم والبيروقراطية بين الحكام والمحكومين، و"قضاء الليالي وأجواءها نجده يتذكر ويتشابه في كثير من الأحيان في الرواية ونكتفي بمثال قصر السلطان الذي يطابق قصور الليالي"[1].

والتناص الآخر هو السندباد البحري الذي يرمز للرحلة البحرية والمغامرات العجيبة، فتم تغيير الرحلة البحرية بالبرية عن طريق القرى السبع "أما علي الحوات، فكان يهدف من القيام برحلاته، البحث عن وسيلة يمكنه بها مقابلة السلطان لتقديم تهانيه بمناسبة نجاته من الاغتيال، وقد عرض نفسه لكثير من الشدائد والأهوال والمخاطر في سبيل ذلك"[2].

وتجدر الإشارة أنه هناك، تناصات أخرى أخذت الطابع الخرافي فشملت الحكايات الخرافية والأساطير، وما إلى ذلك من الأشكال الشعبية.

وقد عني أيضا سعيد سلام بدلالة الأرقام (7، 8، 4، 3، 1) والتي تنعت بالأعداد الأسطورية، فكانت منتشرة في الرواية "ونستخلص من الصياغة الجمالية للأعداد الأسطورية في الرواية أنها ظاهرة فنية جمالية وظفت لتعطي مزيدا من الوصف والتصوير لسلوك

[1]– سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 371.

[2]– سعيد سلام: المصدر السابق، ص 368.

الأشخاص وتصرفاتهم، بحيث تنسجم مع ما يتصوره المجتمع الشعبي عنها وعمّا يفتقده فيها منذ القديم"[1].

وقد صارت ظاهرة التناص الرقمي في أغلب الروايات الجزائرية وحتى في عناوين ومضامين الأشكال الشعبية.

أما النموذج الأخير الذي اختاره سعيد سلام في رواية نواز اللوز لواسيني الأعرج، في متابعة تحليل التناص التراثي دل أن صاحبها استلهم من سيرة في هلال ما يخدم الرواية انطلاقا من عنوانها الفرعي: "تغريبة صالح بن عامر الزوفري"

وصرح بوجود تطابق بين التغريبة الحاضرة والتغريبة التاريخية المستحضرة "نشعر عند قراءة (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) وكأننا نقرأ تقريبية بني هلال التاريخية، حيث تتداخل معها على أكثر من صعيد وتتفاعل معها على أكثر من مستوى، فالتقابل أو الأزدواج ما بين التغريبتين يمكن أن يكون حكيا أو قولا على قول"[2].

ونبه أيضا إلى مكونات أخرى تعكس هذا التفاعل كالفرس الأسطوري والأغنية الشعبية الجزائرية (يا صالح) وكلام القوال والبراح، والأمثال الشعبية*.

هذه العناصر حددها سعيد سلام بالأمثلة والتعليق.

---

[1]– سعيد سلام: المصدر نفسه، ص 382.

[2]– سعيد سلام: المصدر نفسه، ص 419.

*نجد بعض العناصر واردة أيضا في رواية "كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج، ومنها يقول القاص على أطراف السوق الشعبية كان البراح يحذر الناس من مغبة رفض الزكاة: يا ديوان الصالحين، يا ديوان الصالحين.

وحين وصل إلى تناص المثل الشعبي في الرواية يذكر أن "هناك أمثال كثيرة تتخلل الرواية وتأتي كمناص على أفواه الرواة أو الشخصيات لتحقيق مواقف معينة أو تدعيمها في الرواية، وهي تكثر حتى يصعب حصرها"[1].

وبالتالي فالمثل الشعبي الجزائري، يشكل نصًّا هامًّا في الرواية الجزائرية الحديثة، لأن الروائي يقحمه في النص الروائي قصد تأدية مواقف للشخصيات، وتوشيحه لتحقيق أبعاد معينة.

أجرى واسيني الأعرج مقاربة بين رواية "نوار اللوز" والسيرة الشعبية، ويظهر جليا في استلهامه سيرة بني هلال.

"يبدو التناص في الرواية من خلال محاولة استثمار مضامين سيرة بني هلال لا سيما فيما يتعلق بأسماء الشخصيات، فبالقدر الذي توجد فيه شخصيات في سيرة بني هلال لها علاقة بالطيبة، وأخرى تسعى وراء مصالحها المشبوهة، توجد شخصيات أخرى من النوع نفسه في رواية نوار اللوز، مع أن القارئ يكون إزاء تغريبة حديثة هي تغريبة "صالح بن عامر الزوفري"، فإن تغريبة بني هلال يمكن أن تقرأ في إطار رواية "نوار اللوز"[2].

نستنتج أن السيرة الشعبية تعتبر رافدا من روافد التناص في الرواية الجزائرية كما لاحظنا في هذا النموذج، والسر في ذلك يعود إلى وجود تفاعل فني، وكأن الرواية تمتص عناصر السيرة الشعبية لنمو مسارها السردي، فالسيرة "تمثل فن من الفنون الأدبية لاشتمالها

---

[1]– سعيد سلام: المصدر نفسه، ص 433.

[2]– فتحي بوخالفة: التراث السردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ع5، ماي 2005م، ص 238.

على أغلب الفنون القولية والحركية التي عرفها الإنسان وأبدع فيها، ففي السيرة تكمن الأغنية والأحجية، والمثل واللغز والحكمة، وفي السيرة تسكن الحكاية والمسرحية، وفي السيرة بيرز الشعر ديوان العرب ومنتهى فنهم، وإذا كانت السيرة تقوم كظاهرة فنية على علم التاريخ فإنها تقوم كذلك على اللغة بكل مستوياتها الفصيحة والعامية، مقدمة بذلك أنموذجا فنيا راقيا"[1].

إن خصائص السيرة الشعبية جعلتها تحتل مساحة ودالا تاريخيا في الإنتاج الروائي، وهذا لا يقتصر على الرواية الجزائرية بل يمتد إلى الرواية المغاربية*.

وعليه يمكن القول إنّ هذه الدراسة الدالة على التناص لسعيد سلام ساهمت نظريا وتطبيقيا في تقديم أنماط التناص في النصوص الروائية الجزائرية بصورة فنية ودلالية، وسجلت الدراسات الجزائرية الحديثة حضور أشكال الأدب الشعبي في النصوص الروائية.

وتماشيا مع نفس الخطاب نقدم دراسة ثانية لسعيد سلام الموسومة بـ "دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية".

وقد فضلنا ذكر أسماء الروايات وأصحابها من باب التلخيص والإيجاز بغية توضيح الدراسة الثانية لسعيد سلام تجنبا للتكرار وفق الجدول التالي:

عنوان الرواية	المؤلف
-الخنازير	عبد الملك مرتاض

[1]- صالح جديد: الخصائص اللسانية والفنية للسيرة الشعبية العربية، مجلة اللسانيات واللغة العربية، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية جامعة باجي مختار، عنابة، ع2، ديسمبر 2006م، ص 383، 384.

*ينظر مثلا: بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد لعبد القادر بن سالم، رواية " وراء السراب قليلا": لابراهيم درغوثي، ص 87.

–ما تبقى من سيرة لخضر عمروش	واسيني الأعرج
هموم الزمن الفلاقي	محمد مفلاح
خيرة والجبال	محمد مفلاح
تجربة في العشق	طاهر وطار
الورم	محمد ساري
متاهات ليل الفتنة	حميدة عياشي

الروايات المشار إليها في الجدول درسها سعيد سلام على مستوى نسق الأمثال الشعبية كاشفا وظيفتها في ذلك، ونأخذ مثالا في رواية "الورم" لمحمد ساري استنبط اثنين وعشرين "متناصا هي مجموع ما احتوت عليه الرواية، والتي انتزعها الكاتب من الواقع المعيش وخصوصا ما كانت تعيشه الطبقة الشعبية التي ينتمي إليها"[1].

وهكذا نجد تمازج نصوص الأمثال الشعبية مع النصوص الروائية، إذ تساعد على رسم المواقف عند الشخصيات وتبرز ملامح البيئة الشعبية، لأن نص المثل الشعبي يحمل صوتا وثقافة ودلالة تستجيب لبناء الأهداف وتعرية الواقع،

وفي قراءة أخرى لدراسة بعنوان "توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة–قراءة في نماذج–سجلنا نفس مكونات التناص في النصوص الروائية الجزائرية، ولكن بدرجات متفاوتة، فالدراسة كشفت عن حضور الأمثال الشعبية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد

[1]– سعيد سلام: دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012م، ص 197.

بن هدوقة، واستدعاء بالأغنية الشعبية في رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج، فمثلا في التعبير عن الحرقة استدل بهذا المطلع: يا ناري يا ناري[1].

فالأغنية الشعبية لها دور تنفيسي أي: التعبير عن مختلف الحالات النفسية، كالفرح والحسرة والفخر، والنداء في السطر الشعري السابق يحمل بعدا نفسيا نتيجة معالجة ظاهرة اجتماعية وأثرها السلبي في وجدان الإنسان، وبهذا يكون تكرار لفظة "ناري " دليل على الحرقة العميقة.

واشتغلت الدراسة على بيان مظاهر المعتقدات الشعبية وأبعاد توظيفها في رواية "الزلزال" لطاهر وطار، فكان الحديث عن زيارة الأولياء الصالحين والأضرحة والوعدات والسحر والشعوذة، تلك المكونات الشعبية أخذت حيزا في النص الروائي، ولم يتوقف الأمر عند المعتقدات الشعبية بل تعدى أيضا إلى الجانب اللغوي، فظهر مستوى اللغة الشعبية التي استخدمت في بناء الحوار داخل الرواية، وتجلت كذلك في رواية اللاز لطاهر وطار، ورواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي التي وظفت "ألفاظا وجملا وتراكيبا شعبية محطة كي تزيد في تدعيم الملامح الشعبية في الرواية"[2].

ونظرا لأهمية التراكيب الشعبية في بلورة خطاب الجماعة الشعبية وملامحها يكون النص الروائي بهذا الشكل يكاد أن يشخص الواقع بذلك التوصيف الشعبي.

---

[1]– منصوري سميرة: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، مخلوط دكتوراه، ل م د، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2017/2016م، ص 171.

[2]– منصوري سميرة: المصدر نفسه، ص 198.

وروايات أحلام مستغانمي تتضمّن أصواتا شعبية تعكسها عناصر التراث الشعبي، وتطرقت الدراسات النقدية إلى التناص في نصوص الروائية هذه القضية نذكر منها حضور الأمثال الشعبية في رواية نسيان com.

"وقد وظفت الروائية الأمثال ضمن رواياتها ومن بينها نسيان com معتمدة على هذا المستوى أكثر من غيره من المستويات كونه يضمن التواصل مع القارئ بتقريبه من المعنى، فمن الأمثال المذكرة عبر هذا المستوى قولها: "خلات راجلها ممدود وراحت تعزي في محمود" وهو من الأمثال التي استحضرتها من الذاكرة الشعبية الجزائرية"[1].

إذن توظيف الأمثال يعمل على بناء التواصل الثقافي والمعرفي، كما يحيل إلى الذاكرة الشعبية.

وفكرة الانزياح إلى التناص واسعة، بحكم طبيعة الموضوع، وتجربة الروائي، وما مدى تخييله أو إضاءة جوانب من الحياة، فيكون هنالك اتساق بين الماضي والحاضر، وكذا استشراف المستقبل، مما أدى حصول نوع من الخطاب المكثف في دراسة مؤشرات التناص، والحاصل تنوع القراءة والتأويل في دراسة هذه القضية النقدية.

وتعد نصوص عز الدين جلاوجي الروائية مرجعا لدراسة التناص، ولنتوقف عند البعض منها:

[1]– أحلام بن الشيخ: شعرية المثل في رواية نسيانcom، مجلة الأثر ورقلة، ع17، جانفي 2013م، ص 34.

تناولت دراسة على روايتين لعز الدين جلاوجي، الأولى: "سرادق الحلم والفضيحة"، وفي تحليلها من الجانب التراثي بينت الدراسة وجود مظاهر المعتقدات الشعبية نذكر منها: الأولياء الصالحين والسحر والخرافة الشعبية والأمثال الشعبية.

أما الثانية تحمل عنوان: "الرماد الذي غسل الماء" ونأخذ من تحليل الرواية وجود المصطلحات الصوفية والأمثال الشعبية. كلتا الروايتين احتوت على أشكال التناص، وهو ما اتخذته مواقف الشخصيات في إبراز التمظهر الشعبي.

بناء على الروايتين لقد "استقى الروائي عز الدين جلاوجي في روايتين له مادته السردية من الأدب الشعبي، جامعا حكايات وأمثال شعبية ومجريا إياها على ألسنة الشخصيات، ومازجا إياها بالتناص القرآني خالقا بذلك نصين مشبعين بثقافة البيئة المحلية، بكل ما يميزها عن غيرها تأصيلا "للنص الروائي الجزائري"[1].

إن معاينة عناصر المادة الشعبية في تلك الروايتين دلت على أهميتها في بناء هرم رواية "راس المحنة" التي تناولت أوضاع المجتمع الجزائري في التسعينات، فالكاتب "استخدم اللغة العادية محتفظا في الوقت نفسه بقدر من الفصاحة وضوابط اللغة وسلامة العبارة، مستعينا بين الحين والآخر بعناصر التراث الشعبي وتوظيفها داخل النص، كالمثل والأسطورة والأغنية الشعبية، والموال والحكمة والوعظ الديني"[2].

[1]– منى بشلم: أشكال توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، مجلة منتدى الأستاذ، ع20، جوان 2017م، ص 50.

[2]– رزاق محمود الحكيم، المواويل الشعبية وحوار الشخصيات في رواية "راس المحنة" للكاتب عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس سطيف، ع1، أفريل 2004م، ص 90.

بعد هذا الإقرار الذي حدده صاحب الدراسة ذكر نماذج من المواد الشعبية كالأمثال الشعبية وواقع المواويل الشعبية، ونماذج من الأغاني الشعبية، هذه الأخيرة في سياق حديثه عن الخطاب السياسي ومحنة الوطن الجريح يوظف هذا المقطع:

هَذَا وطَنُك وإِلَّا جِيت.

يَا رَاس المِحْنَة لله كَلمْنِي.

حُرْ أَنْتَ وإِلَّا مملوك حَطَّاني.[1]

رغم قصر الأغنية الشعبية إلا أنّها تؤدي وظيفة تناصية مفادها التغني بالوطن وتحقيق المقاصد في التعبير عن العاطفة التي ألمت بالوطن.

وتطرقت الدراسات الجزائرية الحديثة إلى ظاهرة التناص في روايات عبد الحميد بن هدوقة، وأقرت بتلازم أشكال الأدب الشعبي وعناصر التراث الشعبي في بنياتها، وبطبيعة الحال فالنص الروائي مرتبط بزمن، يجعلنا نفسر من زاوية انتشار المعتقدات الشعبية في زمن تأليف الرواية، وعموما هناك عدة قراءات قدمت تسويغا للتناصات الإبداعية التي تم اختيارها في النصوص الروائية لعبد الحميد بن هدوقة، فمثلا احتوت رواية "الجازية والدراويش" جوانب من الفكر الأسطوري ورمزية الأرقام والمعتقدات الشعبية.

[1]– رزاق محمد الحكيم، المصدر نفسه، ص 92.

وعبر سيدي محمد بن مالك عن هذا الاحتواء قائلا: "ويقطع الفكر الأسطوري صلات الجازية بالعالم السفلي ويرتقي بها إلى مقام الآلهة، فهي يتيمة، ماتت أمها أثناء وضعها، وقتل أبوها الذي لا يعرف نسبه بـ "ألف بندقية ودفن في حناجر الطيور"[1].

ارتبط التخييل بشخصية الجازية التي أحيطت بملامح أسطورية، فصفة الجمال تحيلنا إلى جمال الآلهة، حيث قدمت هذه الشخصية بطريقة عجيبة، والنص يشتمل على دلائل تدخل في العالم الأسطوري هي: "مقام الآلهة" و"ألف بندقية"، وحناجر الطيور.

أما المعتقدات الشعبية فتتمثل في التوصيفات المرتبطة بالولي والدرويش والجبل وشجرة الصفصاف، "وترتبط بالمعتقدات القديمة، كذلك الطوطمية التي تظهر في تقديس شجرة الصفصاف، وما سيتبعه من محرمات تحظر قطعها أو حرقها، فهي رمز للأصالة والقوة والشموخ مثل الجبل تماما"[2].

تقديس للأشجار فكرة أسطورية قديمة فمثلا في ألمانيا يقدسون شجرة الصنوبر، لكن فكرة القطع أو الحرق قد تحيل المتلقي إلى الفكرة الدينية في علاقة الإنسان بالشجرة من منظور إسلامي، بالإضافة إلى هذا بينت الدراسة دلالة الأرقام كالرقم سبعة والرقم مئة.

إن الناظر في عنوان رواية لونجة بنت الغول لزهور ونيسي يلحظ دلالته الرمزية بالتراث الشعبي الجزائري، لكن في الرواية يرمز إلى الواقع السياسي الجزائري أثناء الوجود الاستعماري، "لقد استمدت زهور ونيسي في روايتها هذه واقع الثورة وما قبلها وما بعدها

---

[1]– سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيو شعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015م، ص 190.

[2]– سيدي محمد بن مالك: المصدر نفسه، ص 193.

أيضا، فهي تصوير لعالم من المعاناة والأشواق في توقف ما... رمزي يربط التاريخ بالأسطورة والواقع في الوقت نفسه"[1].

فالغول يمثل مكونا خرافيا، غير أنه في الرواية يرمز للاستعمار الفرنسي.

فالأسطورة خطاب تاريخي تدمج بطريقة فنية رمزية في معالجة مشكلات الواقع، وتعبر عن مظاهر البيئة والأنظمة الاجتماعية، لذا تعتبر أحد أنساق الخطاب الروائي الجزائري، ففي أسطورة علي الحوات بين غربة الذات ومتاعب الخطاب يبين لنا الزين نور الدين أن "بناء الخطاب الروائي في شكل الجمالي للأشياء شيء الجن والواد اللذين هما عالمين في محصن الذاكرة الخيالية الشكلية للبناء الأسطوري خروج المكان الوقعي دخول في استثناء القاعدة الكونية لعلي الحوات عبر القرى"[2].

والنزوع الأسطوري يتجاوز الخطاب الروائي الجزائري إلى الخطاب العربي، وهناك دراسة لنضال صالح النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، كشفت عن البناء الأسطوري وأبعاده منها خطاب الأرقام في الرواية وأيضا ذكر أهم الأساطير التي تشتغل عليها الرواية، وعلى سبيل التمثيل والإفادة رواية "الحوات والقصر" لطاهر وطار التي علق عليها بأنها صغيرة الحجم لكنها كبيرة على مستوى الدلالة وتتميز بمستويين، الأول متصل بالواقع الموضوعي والثاني متضاد معه ومفارق له "فكما تجذر الرواية انتماءها إلى العالم

[1]– عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا... وأنواعا وقضايا وأعلاما، ص 260.

[2]– الزين نور الدين: الكتابة والنص، القراءة في مساءلة الذات في الخطاب النصي، نقد، موفم للنشر الجزائر، 2014م، ص 143.

الواقعي، تصوغ في الوقت نفسه، عالما تخييليا منبت الصلة بمواصفات العالم الأول، وموارا بالرموز الأسطورية"[1].

فالتأويل الأسطوري متعدد نكتشفه في شخصية الحوات والأرقام ثلاثة وسبعة وتسعة، والسمكة.

وإذا خرجنا من الرواية إلى القصة القصيرة نلحظ أيضا مستويات نصية تكشف عن تناصات شعبية، ونذهب هنا إلى طرح سؤالا: ما هي أهم التناصات التي أخذت صفة الحضور في القصة القصيرة الجزائرية وبالمتابعة مع بعض الدارسين في تحديد أشكال التناص في النص السردي القصير، حيث نستهلها بالخطاب العددي الذي بات حاضرا وواضحا في الدراسات النقدية.

إن رمزية العدد سبعة دالة في عنوان قصة "الأشعة السبعة" لعبد الحميد بن هدوقة إذ "كان للعدد سبعة دوره المتميز، خاصة وأنه يتكرر فأضفى هالة أسطورية على النسيج القصصي، لما فيها من السخرية ولما يوحي به رمي الحجرات من بعد ديني"[2].

وبالتالي يكون الاشتغال على الرقم سبعة له أبعاد أسطورية وأبعاد دينية، وفي نفس القصة نجد رمزية أخرى في دور الشخصيات مستمدة من عناصر أسطورية "الأشعة السبعة التي ترمز فيها شخصية العملاق الأبيض خاطف العرائس–في الغالب–إلى الاستعمار، أما

[1]– نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص 179.

[2]– عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دراسة الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2008م، ص54.

شخصية الفتاة العذراء الأم التي رأسها شمس ذات أشعة سبعة ترمز هي الأخرى إلى فكرة الأرض أو الوطن"[1]، وخاطف العرائس عنصر وارد في الحكايات الشعبية الجزائرية*. عكس ما يراه امحمد عزوي في دراسته للرمزية القصص الشعبي أنه لم يعثر على هذا المكون الشعبي الذي يتنكر ويقوم بالاختطاف العرائس.

دل مخلوف عامر في رواية "البصمات" لعامر يزلي وجود الطابع الهزلي، وحتى النكتة الشعبية في نسيج القصة "السخرية مرتكز أساسي لتوفير المتعة، وهي تتسم بواسطة التشبيهات الكاريكاتورية الهزلية وبتوظيف النكتة"[2]. وهذه العناصر الشعبية لصيقة بالواقع المعيشي مثل شيوع النكتة في الأوساط الشعبية.

إذن تؤسس القصة القصيرة أنساقا من النص الشعبي من خلال استحضار الذاكرة الشعبية، وتتوزع الأنساق الشعبية حسب المواقف ودور الشخصيات وكذا ربط الواقعي بالمكون التخييلي. وعليه نستنتج حضور المتناصات الشعبية في القصة القصيرة والرواية رغم اختلافهما، وهذا دليل على أهمية الاختراق الوظيفي لهذه الأنساق في بنيات النصوص السردية، لتحقيق السياقات التأثيرية في المتلقي.

بالإضافة إلى ما أظهرته الدراسات في تيمة المتناصات الشعبية في الرواية والقصة القصيرة، قد أبرزت في الشعر الجزائري الحديث وجود عناصر التراث كشخصية السندباد،

---

[1]– أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (في الفترة ما بين 1931–1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م، ص 208.

* خاطف العرائس: عنصر شعبي ينظر الملحق رقم 5 (مخبلة شعورها).

[2]– عامر مخلوف: المصدر نفسه، ص 99.

وهذا كشفه السعيد بوسقطة في ديوان عبد العالي رزاقي (الحب في درجة الصفر)، "لقد تقمص الشاعر شخصية السندباد الأسطورية للسفر عبر ربوع الجزائر والوقوف على جمالها، فهو أسلوب بسيط لم يتجاوز الدور التفسيري يطغى فيها الموقف الأسطوري على الموقف الشعوري، وبنفس الأسلوب استخدم رمز السندباد في قصيدته رسائل شخصية"[1].

السندباد البحري رمز تراثي يدل على الرحلة والأمل والعودة، وتم توظيفه في الشعر العربي قصد بناء التجريب وإضفاء الحيوية في البنية الشعرية.

نحو: السندباد في رحلته الثامنة (شعر خليل الحاوي)*.

نستطيع القول أن ثراء أشكال الأدب الشعبي والتراث العربي تساهم في توظيفه على مستوى الفنون النثرية كالرواية والقصة وأيضا الشعر، وصارت الرواية أكثر الأجناس الأدبية استقطابا لأشكال التناص "إن عظمة هذه المادة الشعبية الغنية بمحتواها وشكلها كان له الأثر الواضح في سبب تعلقنا به واختيارنا له حيث سحرنا بجمال ما يحمله من معان إنسانية خالدة، وتصورات للأمور الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، الشيء الذي جعلنا نلاحظ تأثيراته المختلفة على مستوى بناء الهندسة المعمارية للنصوص الروائية، خاصة وأننا نعتقد أن سر نجاح الروائي تكمن في مدى قدرته على تخطيط الرسم البنائي لهيكل الرواية، إذ أن الرواية الناجمة هي التي استطاع صاحبها أن يحسن معمارها الفني"[2].

---

[1]– السعيد بوسقطة: معايير توظيف التراث في النص الشعري الجزائري الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ع5، 2005م، ص 207.

*ينظر: يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 163.

[2]– بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دراسة منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 2000م، ص 05.

ويتخطى التناص نجاح الروائي إلى إقامة الجسر الفني والتاريخي بين الماضي والحاضر، فهو يتجدد بتجدد النصوص الأدبية.

وهذا التأثير الذي ذكرناه في الدراسات السابقة يدل على وجود تماس بين الأدب الشعبي والأدب الرسمي، وقضية التأثير متبادلة بينها.

وحتى لا نكون في اتجاه خط واحد، فهناك الخط الذي يعكسه بعبارة أوضح، تأثر أشكال الأدب الشعبي بالأدب الرسمي، فإذا أمعنا النظر في الشعر الشعبي الجزائري الحديث نلحظ تأثره بالشعر الجزائري الحديث من حيث الأغراض الشعرية أو الموضوعات، والبحور وأوزانها والرموز وما إلى ذلك.

ففي الأغراض "نجد أن الشعر الشعبي يعتبر امتدادا للشعر الرسمي، بحيث أن الشاعر الشعبي استطاع أن يقلد ويسير على نمط القدماء من حيث الأغراض الشعرية من مدح ورثاء وغزل ووصف مع تباين وجهات النظر في تناولها حسب الظروف الخارجية أو الداخلية"[1].

أما القضايا الأخرى فهي متاحة بوضوح في الدراسات الأدبية كالالتزام وشعر الطبيعة والصورة والإيقاع الموسيقي.

ونقدم ملاحظ أخرى أن مسألة التناص التراثي لا تقتصر على الأدب الرسمي فقط، فهي حاضرة في الأدب الشعبي وأشكاله، فقد نجد قصيدة شعبية تتضمن مثلا شعبيا أو رمزا أسطوريا.

[1]– بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، ص 34.

أو قد نجد مدونة شعبية سردية كالحكاية الشعبية أو الخرافية وهي تشتمل على تناص رقمي مثل العدد سبعة* وباقي الأرقام الأخرى.

يتضح لنا مما سبق تواجد التناص التراثي كظاهرة أدبية ونقدية في مختلف الأشكال الأدبية، وقدبينت الدراسات بأنواعها معالمه نظريا وتطبيقا، فبدت الرواية أوسع الأجناس استقطابا للمتناصّات الشعبية.

ونعتقد حضور الأمثال الشعبية بكثافة في الرواية الجزائرية الحديثة، ونؤكد أن المتناصات الشعبية كبنية تزيد من شعرية النص وتؤثر في المتلقي بحكم محمولاتها الشعبية.

إذن التناص يشبه تقريبا التفاعل الكيميائي في التجارب العلمية، فتكون النتائج في حسن توظيف الإبداعات الشعبية، وكل ما يتعلق بالأدب الشعبي في الإنتاج الأدبي، وقد بينت الدراسات التي أشرنا إليها سابقا من باب التمثيل إلى تنوع المتناصات الشعبية في مختلف البنيات النصية ومستوياتها.

التناص في الشعر الجزائري الحديث:

والملاحظ في نصوص الشّعر الجزائري الحديث حضور التراث العربي الإسلامي، والرّموز التراثية " ومن الرموز الشائعة في النص الشعري الجزائري؛ رمز السندباد، غير أنه لم يوظف بالشّكل والكثافة التي نجدها عند الشّعراء المشارقة، ومع ذلك فإنّ أسطورة السندباد هي أكثر

*ينظر مثلا: الملحق رقم 16 يشتمل على الرقم 3.

الأساطير الشعبية استقطابًا للشعراء الجزائريين، ولا سيما عند الشاعر عبد العالي رزّاقي في ديوانه السابق (الحبّ في درجة الصفر)"[1].

وقد عمد الشّعراء في قصائدهم إلى استدعاء الشّخصيات التاريخية العربية الإسلامية، خاصة المجسّدة لقيم البطولة الرافضة للاستكانة، وفي الجانب التطبيقي مثّل السعيد بوسقطة بمقطع شعري للشّاعر أحد سحنون في ذكرى المولد النبوي الشّريف؛ فكانت الشخصيات الإسلامية، مثل: أبو بكر بن عبد الله، وابن الوليد، وابن عفّان وغيرها.

ويوجد هناك تقاطع بين نصوص الأدب الشّعبي والنصوص الشّعرية؛ إذ نلاحظ "أنّ نصوص الأدب الشعبي، ولا سيما الشعرية منها تتقاطع إلى حدّ التطابق في بعض الأحيان؛ وذلك ما نلحظه عند الكثير من الشعراء، ويعتقد أنّ البيئة المشتركة مع محدودية المواضيع المعرّضة للوصف كانت من الأسباب التي جعلت أدباء الشّعبي ينقضّون على الصورة الواحدة يرسمونها ويجسدونها حسب مشاعرهم وأحاسيسهم دون أن يستطيعوا التخلص ممّا يفرضه عليهم المحيط"[2].

وبدون شكّ نلاحظ حضور الرّموز التراثية في الشّعر الجزائري الحديث مثل: "قارئة الفناجين في شعر يوسف وغليسي" وأيضًا الرّمز الأسطوري (العنقاء)، "إنّ توظيف التراث في القصيدة

[1] السعيد بوسقطة: (معايير توظيف التراث في النص الشعري الجزائري الحديث)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ع 5، ربيع الثاني 1426هـ/ماي 2005م، المطبعة العربية، طالبي أحمد، غرداية، الجزائر، ص 207.

[2] محمد العربي حرز الله: تداول الألوان في الأدب الشّعبي، الأدب الشعبي الجزائري أنموذجا، دراسة، وزارة الثقافة الجزائر، ص 191

الجزائرية المعاصرة بمختلف أنواعه يتجاوز الأبعاد المحدودة إلى أداة رمزية ثرية يوظّفها الشّاعر للتعبير عن رؤيته"[1].

بيّنت الباحثة أنّ التعبير الرّمزي التراثي هو محاولة لكشف المشاكل الاجتماعية والتعبير عن واقع المجتمع الجزائري، كما يدلّ عن التجارب النفسية والشّعورية، أو النزوع نحو الغموض، فطائر العنقاء يتجدّد ويُبعث من جديد، وقارئة الفناجين يُقصد بها العرّافة.

هذه عيّنة من الدّراسات التي كشفت عن تجلّيات حضور التراث في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، ونُجمل القول بأنّ هناك مساحة دالّة على وجود أشكال التناص في مختلف أنساق الأدب الشّعبي الجزائري الحديث.

بناء على ما تم تدارسه في تحديد مجالات التأثير و تأثر نجد وجود تلاقي و مد جسور بين أنساق الأدب الشعبي مع الأداب و معارف المختلفة كما تبرز الأثر الديني في اشكاله بصورة متجلية.

أما التناص في مستقطب في الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة.

[1] آسيا تغليسية: (تجلّيات استدعاء التّراث في الشعر الجزائري المعاصر)، مجلّة كلّية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 18، جانفي 2016م، ص 108.

الفصل الخامس: قراءة في الدّراسات الشّعبية الجزائرية الحديثة

1. المرحلة الأولى (المرحلة الهجينة أو المزدوجة)
2. مرحلة التأرجح
3. مرحلة الانتشار
4. إشكالية النمطية

يكتشف الدارس للدراسات الشعبية الجزائرية المعاصرة انتقالها بعدة مراحل، فكانت لكل مرحلة معطياتها التي تميزها عن الأخرى وفق الإطار التاريخي، وقد عرفت المرحلة الأخيرة حركية أدبية ونقدية ساعدت على انتشار وتطور أنساق الأدب الشعبي الجزائري المعاصر، وقد أفرزت معلما كاشفا ومتجددا في دراسة المدونات الشعبية سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية أو هما معا، ويتجلى هذا المعلم في دراسة الأدب الشعبي الجزائري حسب المناطق الجغرافية، والذي تستدعيه طبيعة المرحلة، لذا يهدف البحث لتقديم قراءة حول المراحل في ظل الدراسات الشعبية الجزائرية المعاصرة، أضف إلى ذلك الإجابة عن سؤال المرحلة الأخيرة من حيث النمط العلمي المتجدد والدرس المقارن. وكما يستند البحث أيضا على مقاربات بيانية لتوضيح القراءة المقصودة.

تقديم:

إن الدارس الحصيف في مجال الأدب الشعبي العربي يكتشف تأخر الدراسات حوله مقارنة بالدول الأوروبية التي كانت سباقة في دراسة مواد الفولكور تماشيا والدراسات الشعبية، لتأتي نقطة الاهتمام بالأدب الشعبي العربي انطلاقا من التوجيه الجامعي، إذ ظهرت دراسات شعبية بمصر ثمّ بقية البلدان العربية، وما دامت الدراسة محددة بمرحلة زمنية أردنا أن نقدم قراءة لمراحل تطور الأدب الشعبي الجزائري الحديث في نطاق الدراسات الأدبية والنقدية سواء أكانت متخصصة أم غير متخصصة.

وحسب اطلاعنا على الدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة –حسب حدود علمنا – بدا لنا أن نحدد ثلاث مراحل تاريخية، وانتخبنا لكل مرحلة اسما خاصا بها، وذلك من باب

التوضيح والتحديد، أضف إلى ذلك لم نعتمد على كل الأشكال الشعبية. وعرفت المرحلة الأخيرة (الانتشار) تطورا بارزا في دراسة أنساق الأدب الشعبي الحديث انطلاقا من المناطق الجغرافية، وهي ضرورة علمية فرضت نفسها من أجل الجمع والتصنيف والدراسة للمواد الشعبية خوفا من الضياع، ويعود الفضل في ذلك على وجه الخصوص للجامعة الجزائرية، والنزوع العلمي بصورة عامة.

الإطار التاريخي للدراسات الشعبية الجزائرية المعاصرة:

1. المرحلة الأولى: المرحلة المزدوجة أو الهجينة.

لما بسطت فرنسا جناحيها على التراب الجزائري، اهتمت بمعرفة ثقافة المجتمع الجزائري ولهجته بغية السيطرة، وإزالة الغموض الجاثم في عقلها، واكتشاف البناء الاجتماعي للمناطق بدراسة مختلف اللهجات على مستوى الوطن حتى تُكوّن صورة واضحة المعالم عن المجتمع الجزائري، وكذا لرسم خريطة داخل وخارج الوطن. فكان الاهتمام أولا بالدراسات الأنتروبولوجية، وقد استخدمت فرنسا في ذلك وسائل شتى منها المجلة الإفريقية، والمؤتمرات العلمية وجهود بعض العسكريين الفرنسيين، وعلى الأخص الضباط الذين قدموا مقاربات حول الثقافة الشعبية من أجل مصلحتهم. "لقد كانت هذه الكتابات موجهة بالدرجة الأولى للقارئ الموظف بالإدارة الفرنسية في الجزائر، لطابعها النفعي الذي ذكرناه، وللقارئ المواطن الأوروبي في الجزائر بالدرجة الثانية، لكي يعرف هؤلاء الناس الذين يعيشون على أرضهم، وقد تضطره الظروف إلى التعامل معهم، وكذلك للقارئ الفرنسي العادي بأوروبا ليأخذ الفكرة

عمن يسميهم أصحاب هذه البحوث بـ "المتوحشين" الذين تقوم بلادهم برسالتها الحضارية اتجاههم"[1].

وزيادة على ذلك أرادت فرنسا معرفة مختلف جوانب الحياة في الجزائر خاصة اللغة فانكبت على دراسة اللهجات وتحديدا اللهجة البربرية في شتى أرجاء الوطن، أضف إلى هذه الجهود هناك من عالج القصص الشعبي «كما تضّمن كتاب رنيه باسيط عند سيدي أحمد بن يوسف قصصا في الكرامات المناقب عن الولي المذكور»[2]. وإنما يدل هذا على اتساع عين فرنسا لدراسة الطرق الصوفية والأولياء الصالحين بسبب انتشارها في القطر الجزائري.

وفي المقابل نجد الاهتمام الجزائري بالتراث الشعبي، فبرزت دراسات حول العادات والتقاليد من خلال مركز البحث الأنثروبولوجي وما قبل التاريخ والإثنولوجيا، الذي أصدر بعدها مجلة "ليبيكا".

وسايرت مختلف الفنون القولية الشعبية المرحلة السياسية الاستعمارية التي فرضت سيطرتها القاتمة على كل شيء، ورغم ذلك احتفظت الذاكرة الشعبية بخصوصيتها، وكان لسان حالها مختلف الضروب الشعبية نحو: الشعر الشعبي وأغراضه والقصص الشعبي والحكايات الشعبية والأمثال والحكم، السيرة الشعبي والأغنية الشعبية والألغاز الشعبية.

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة دراسة ميدانية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 30.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعيبي الجزائري دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصة للنشر، الجزائر، 2007، ص 10.

وهناك نوافذ كثيرة في هذا السياق التاريخي، لذا نكتفي بنافذة في مجال الشعر الشعبي الذي كان أكثر بروزا وانتشارا، ولنتأمل في صوت الأديب الشعبي مخاطبا المستعمر قائلا له: رويدك فنحن في استعداد لخوض معركة شاملة في كل مكان، وهذا ما يفهم من البيتين الآتيين:

أمســـــح زنــادك وخــبّــيــه واربـط عـلـيـه جـرد الـغـراره.
لـقـنــا يـحـيـو الـفـرنســـيـين ويصبح في كل دوّار غاره[1]

وفي قصيدة نظمت سنة 1937م عنوانها "ما نطلبش الاستقلال" نلمس درجة الوعي في معرفة الحق الوجودي.

مــا نـطـلـبـش الاســـتـقـلال مــا إجي الاســـتقلال هـديـه.
نــطــلـــب حــق الاعــتــدال والـعــدل ســـــاس الـحـريــة.
نــطــلـــب حــق الــمســـــاواة مـثـل جـمـيـع الـمـخـلـوقـات[2]

وعند إجلاء فرنسا من الأرض الطاهرة لم يغب الشاعر الشعبي عن التغني بحدث الاستقلال خمسة جويلية 1962 "افرح يا شعب الجزائر".

افـرح يــا شـــعــب الـجـزائـر جــاك عــيــد الاســـــتــقــلال.
خمســـــة جويليـة بيـه تتفـاخر انـتصـــــرت فـيــه الأبـطــال.
اثـنـين وســـــتين يبقى نــاير تاريخه لكل الأجيال.[3]

[1] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، 1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1983، ص 26.

[2] عبد الحميد عبابسة: الشعر الملحون ديوان الفنان الراحل عبد الحميد عبابسة. منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والأنهار، وحدة الطباعة الروبية، الجزائر، 2002، ص 621.

[3] عبد الحميد عبابسة: المصدر نفسه، ص 621.

وقبل هذا الحدث سجل الشعر الشعبي حوادث المقاومة الشعبية "ذلك الشعر الشعبي الذي قيل في الأمير عبد القادر، والبطل المغوار الشيخ المقراني، وفاطمة نسومر والشيخ بوعمامة، وأحمد باي، باي الشرق الجزائري وغيرهم كثير من الأبطال في جهات مختلفة من أرض الجزائر، كعميروش وابن بو العيد وسي الحواس، وابن المهيدي والبركة بطل جيجل في الثورة التحريرية دون منازع."[1].

والحقيقة التي لا ينكرها أي باحث في هذا المجال هي أن الدور الفعال الذي لعبه الشعر الشعبي أثناء الوجود الاستعماري كان بمثابة الإعلام الواعي للجماهير الشعبية. والقارئ للدواوين الشعرية الشعبية يكتشف مختلف الحقائق والأحداث، ومن بين ذلك "الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب" الذي يقول فيه أحمد أمين: " الباحث لم ينس جانبا مهما يتصل بتراثنا الشعبي الأصيل وهو الجانب الذي يتمثل في الأشعار والأغاني التي تتردد في مختلف المناسبات وهذه الأغاني جلها مجهولة القائل لكنها هامة لأنها تتعلق بعاداتنا وتقاليدنا" [2]، وكذلك ديوان الأستاذ العربي دحو في الشعر الشعبي، وديوان ابن مسايب...

ومن المؤكد أن النماذج المقدمة جاءت في مرحلة متأخرة في إطار الجمع والدراسة، وسجلنا هذه النماذج من باب بيان الوجود الفعلي لأشكال الأدب الشعبي. وفي حياتنا اليومية مازال أجدادنا وأباؤنا وأمهاتنا وجداتنا يروون لنا أحداثا تاريخية عن تلك الفترة، وما صاحبها

[1] محمد عيلان: الشعر الشعبي في الجزائر "دراسة في الإيقاع" منطقة تبسة وبئر العاتر، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع11، 1997، ص 107.

[2] سونك: الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب. موفم للنشر، الجزائر، 1994، التقديم، "بدون رقم".

من أغان وقصص وغير ذلك. وكانت الدراسات الشعبية الجزائرية في هذه الفترة قليلة بسبب الجو السياسي الذّي فرضته فرنسا.

ويحق لنا أن نناقش هذه المرحلة من زاوية أخرى لتسويغ تسميتها بالهجينة، ومرد ذلك التمازج الثقافي الجزائري الفرنسي، أو ما يسمى بثقافة الاندماج، فبالرغم من الجرائم التي قامت بها فرنسا في حق الشعب الجزائري وحاولت بشتى الطرق والوسائل كسب بعض النخب الجزائرية المزدوجة اللغة للمرافعة من أجل مصلحة فرنسا، وفكرة الاندماج كانت مطروحة من قبل (الجزائر فرنسية) ونستدل هنا بما جاء في كتاب الأستاذ عبد الله حمادي في ظل قراءته لمجلة "هنا الجزائر" يذكر: "والأستاذ رحاب الطاهر المساهم الدائم في مجال الشعر الملحون، والأستاذ جلول بدوي الدائم بدراسته الأدبية التراثية... والأستاذ أحمد بن ذياب المساهم بدراسته التراثية... والأستاذ بوعلام بن السايح المساهم أحيانا بدراسات حول الأدب والشعر الملحون... والأستاذ عمر راسم المساهم بدراسته حول الفنون والأغاني الأندلسية... والأستاذ سعد الدين بن أبي شنب المساهم بدراسته التراثية وتأملاته حول مزايا اللائكية... والأستاذ عبد الحميد بن حالة المراسل بالفرنسية من تلمسان والحاج سعيد عبد الحليم وغيرهم من الكتاب الفرنسيين أمثال مانويل روبلس والسيدة دي لاكروا"[1]، هذه طائفة من النخبة الذين ساهموا بأعمالهم في هذه المجلة الاندماجية، وقد اصطفينا أقلاما في مجال التراث أو الثقافة الشعبية من خلال المساهمة.

[1] عبد الله حمادي: نفاضة الجراب، تأملات في الأدب والسياسة، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر العاصمة، 2008، ص 76، 77.

تلك المجلة التي حملت لواء الأدب في طابعها العام "من هنا حرص بعضهم على نشر فصول من عيون الأدب العربي القديم، واهتم بعضهم بترجمة بعض روائع الأدب الفرنسي، وحرص بعضهم الآخر على تتبع أخبار الجديد في عالم الكتب والمجلات من المشرق والمغرب دون أن تغلق هذه المجلة الباب أمام الإبداعات الأدبية باللغتين العربية والفرنسية، وكذا الترجمات لبعض القصص القبائلية."[1].

أما غرضها فهو جذب الجماهير الجزائرية حول الثقافة الفرنسية "هكذا تدرجت مجلة "هنا الجزائر" بوتيرة ثابتة، محافظة على خطها الافتتاحي الذي أرادت له الإدارة الفرنسية أن يكون جذابا ومغريا حتى يستقطب عددا أكبر من الأهالي الجزائريين الراغبين في التفتح على ثقافة فرنسا باللغة العربية."[2].

ومما سبق نستخلص تكريس ثقافة الاندماج من طرف النخبة وتحت مظلة فرنسا التي سخرت مجلة "هنا الجزائر" لمصلحتها.

وفي سياق هذه النزعة الاندماجية يضع الأستاذ عبد الله حمادي عنوانا مثيرا آخر" شيوخ الزوايا في الجزائر يبايعون فرنسا "قراءة في وثيقة تاريخية نادرة"، حيث قدم توصيفا لهذه الوثيقة شكلا ومضمونا، ثم استنطق جانبها التاريخي بإيجاز معتمدا على النصوص، ليختم موضوعه ببيان وصية للمسلمين صادرة من السيد ابن الموهوب يختمها بدعاء يقول فيه "اللهم أعن فرنسا التي هي أمنا ونحن أبناؤها إنك على كل شيء قدير..." [3].

---

[1] عبد الله حمادي: نفاصة الجراب، ص 77، 78.

[2] عبد الله حمادي: نفاضة الجراب، ص 84.

[3] عبد الله حمادي: نفاضة الجراب، ص 205.

هذه غرة لإعلان الولاء لفرنسا وخطاب لفكرة الاندماج، ولقد أشرنا سابقا إلى اهتمام فرنسا بالطرق الدينية والزوايا، لذا فالعقل الإنساني يرفض دائما الغموض وينزع نحو الحقيقة، فما أجمل الحقيقة التي تبقى ملازمة للمؤرخ الحق!

ونضيف إلى هذا الخطاب الحجاجي موقفا آخر يوضح الجانب السلبي والإيجابي للزوايا: "وسقط هؤلاء الشيوخ في شبكة الاستعمار يسخرهم لمصلحته فوقعت بينهم وبين زعماء النهضة معارك ظهر إثرها الحق وزهق الباطل، إلا أن هناك زوايا لم تفسد، نشرت الدين والثقافة ونبغ في معاهدها علماء كان لهم الأثر الحسن في النهضة الحديثة لكن الاستعمار قضى على أغلبها واستولى على أوقافها إذ أبت أن تسير في ركابه."[1].

ونستشهد للتأكيد على هذه الفكرة بجريدة جزائرية سايرت الخط الفرنسي في سياسته "من أبرز الصحف الجزائرية التي تمثل هذا الخط جريدة "المبشر" وهي ثاني جريدة في تاريخ الصحافة العربية صدرت بأمر من الملك لويس فيليب (1830-1848) باللغتين العربية والفرنسية سنة 1847، وكانت منبرا رسميا لنقل تعليمات الحكومة الفرنسية إلى المواطنين الجزائريين، فلم تهتم بالنواحي الثقافية والفكرية. وفي مطلع سنة 1865 أخذت "المبشر" تتكلم باسم "مملكة الجزائر" التي تمثل سياسة (نابليون الثالث) لخلق مملكة في الجزائر، واجهتها عربية إسلامية، وقواعدها فرنسية. وبعد فشل هذه السياسة عادت "المبشر" تدعو إلى سياسة الدمج"[2].

[1] محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 326.

[2] نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 71، 70.

وإذا كانت المبشر لم تول اهتمامها بالجانب الثقافي والفكري في بدايتها، فإنها رسمت محور الاندماج. وذكرت الباحثة نور سلمان مجموعة من الصحف والمجلات؛ منها صحيفة فرنسية "بريد إفريقية" صدرت 1845 وكانت نصف أسبوعية شعارها الجزائر فرنسية، وصحيفة عنوانها يمثل رمزا لسياستها وهي "أفريقيا الفرنسية" صدرت 1848 وكانت مع إدماج الجزائر نهائيا بفرنسا[1].

وبناء على ذلك نجد أن هذه المواقف المختلفة المرتبطة بتاريخ الأدب الجزائري، والمحتواة في الأدب الشعبي تؤكد على الخطاب المزدوج (جزائري، فرنسي). وإذا عدنا إلى الخطاب الشعبي بمختلف ضروبه . خاصة الشعر . ألفينا حضوره المستمر والمكثف في تكريس ضروب الالتزام رغم وجود الأثر الفرنسي، وهذه حتمية الصراع بين الأنا والآخر. وظل الشعر الشعبي الجزائري في تماس مع النضال الجزائري، ولم تستطع فرنسا القبض عليه بسبب انتشاره في مختلف المناطق وتجدد طاقاته حيث "كانت الفترة الاستعمارية 1830-1962 مرحلة ازدهرت فيها مختلف فنون القول الشعبية وبخاصة منها الشعر الشعبي، في الوقت الذي غابت فيه الثقافة الرسمية، لأن السلطات الفرنسية أغلقت المدارس وتابعت المعلمين، فاضطر بعض هؤلاء إلى الهجرة مشرقا أو مغربا، فلم يبق أمام جماهير الشعب الجزائري بعد غياب نخبها المتعلمة سوى الكلمة الشفوية المتحررة من كل رقابة"[2].

[1] نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، المرجع نفسه، ص 71، 70.

[2] وذكرت الباحثة نور سلمان في حاشية الكتاب مجموعة من الصحف والمجلات التي كانت تمثل الوجه السياسي الإعلامي الفرنسي في الجزائر، وأعطت تعريفا موجزا للبعض منها، ص 72، 73، 74.

وإضافة إلى هذه الأسباب نجد تعلق الشعب الجزائري بهذا النوع من الشعر لأنه فطري وسريع التأثير وسهل التغني، لذا كان بمثابة الرئة التي يتنفس منها، والشاعر الشعبي كأنه راصد فلكي يشيد بأبطال شعبه وما تقع عليه عيناه من حوادث، وما يصور لسانه من ألوان الحياة في أية إحداثية من معالم الجزائر.

والشعر الأمازيغي لم يخرج عن هذا النطاق، فنجده يخلد الزعماء أمثال المقراني، مثل قصيدة الشاعر الشعبي محند موسى من آيت واقنون، التي يستعيد فيها ذكرى البطل المقراني ويبين بطولته في قصيدة نأخذ منها هذا المقطع الشعري فيقول:

الحـــاج محمـــد آيـــث مقـــران الحـــــاج محمـــــد المقرانـــــي.
ذا قـــــور قـــــر يثـــــران قمـــــر بـــــين النجـــــوم.
ثغابـــــذ آســـــبع أرملـــــي غبـــت يـــا أســـد الرمـــال[1]

فالشعر الامازيغي وثيقة تاريخية للتغني بالبطولات كما سجل صورة الطائرة المخيفة التي تشبه طائر اللقلق حيث نشرت الرعب في نفوس الشعب الجزائري المقاوم ونستشهد هنا بهذا المقطع الشعري من ديوان الاستاذ العربي دحو

هـــــا طيـــــارث اوبـــــلارج اتحـــــوم فـــــو فـــــيلاج
اينـــاس ايمـــه اتـــق الكـــوراج ربـــــــــي ذا فـــــــــراج[2]

ولقد لازم الشعر الشعبي مختلف الحوادث والثورات التاريخية، ونطق لسان الشاعر الشعبي بها توصيفا أو تأريخا أو تغنيا بأبطالها، ومن نماذج ذلك هذه المقاطع الشعرية

[1] عبد القادر خليفي: مقاومة المقراني في الشعر الشعبي، مجلة الآداب، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2005، العدد 8، ص 170.

[2] العربي دحو: ديوان الشـــعر الشـــعبي عن الثورة التحريرية بالعربية والأمازيغية (الشـــاوية)، منشـــورات ثالة، الأبيار، الجزائر، 2007 ص 346.

لشاعر مجهول يشيد بالثورة التي اشتعلت 1870-1871 والتي تزعمها كل من المقراني وابن الحداد.

يـا التـاريخ تكلـم عـاود القصـية بمـــا جـــرى بـــين الرومـــي
خصــال ذوك الســادات تعيـدها مــن عمــل شــيء يــاك انتايــا
طغى الرومي ومازال على البلاد معمد

توحـدت صـفوف العربـان هيـا وقفـت الأبطــال الــزينين ســور
الإخــوان توجــه فــي النــاس لـواش قـال الغبريـني زائـدة تأكـد.
الكبــار اجتمعــوا للــراي فــي مــع عزيــز الشــيخ الحــداد فــي
نقوم نعمل نعمل ثورة ونكسروا الجاحد.

المقرانـــــــي بســـــــلاح عـــــول علـــــى الكفـــــاح.
قـــــــاوم ودار البـــــــراح يـــا أهلـــي المـــوت خيـــر[1].

وناضلت كذلك النساء الجزائريات بشعرهن في سبيل التعبير عن المعاناة ووصف الواقع الجزائري بعد الاحتلال ومن ذلك الشاعرة الشعبية فاطمة الشريف والتي ذكرت اسمها في آخر القصيدة تكشف عن هذه الأوضاع:

يـا محـايني يـا لتمحـاني أشـــت يصـــبر وينســـي.
يـا ظـالـم تـقـيـل بـلادنـا خير مـا يســمعو نـاســي.
لا تقول كلمــة مشــيانــه لا تعيدها يا جوســاســي.
يطيحوك في الأرض أبطـانـة يـزرد كـلالـيـب الضـــرس[2].

[1] جلول يلس، أمقران الحفناوي: المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 70، 71.

[2] جلول يلس، أمقران الحفناوي: المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، ص 98.

وهناك قصيدة مرتبطة بأحداث ثورة المقراني سنة1871 م بعنوان: فرسان طلبوا الزيام:

فرسان طلبوا الزيام لي يجرب وسى جمال فطان ولا حضر تنهاش[1].

والحقيقة هناك نشاط شعري يعكس عدة خطابات، فالخطاب التاريخي بارز في هذه المرحلة، ونضيف مظهرا آخر لهذا النشاط وهو التأثير الصوفي في الشعر الشعبي يقول عبد الله بن قراف:

الصلاة والسلام يا سي محمد.

الصلاة والسلام عن بو فاطمة لمجد.

الصلاة عليه قد أليف قد حبوب وقد الصيف.

قد ثمار وقت خريف ناسوا بيه كي تسعد[2].

وسجل الشعر الشعبي رمزية النضال لأمير عبد القادر، حضورا في الذاكرة الشعبية، حيث نجد الشاعر ابن الصحراء يمدحه في أعماله البطولية ومنزلته.

بـــــن محـــــي الـــــدين راس ذاك الجـــيش الـــزين.
فـــــــارس الأعـــــــراب بالســـيف يقلـــب تقـــلاب.
قـــــــاطع رقـــــــاب القـــــوم النصـــــرانيا.
عبـــــــد القـــــــادر جـــاب معـــاه أعـــلام الخيـــر.
شـــــــباب صـــــــغير يشـــــالي فـــــي الشـــــليا[3].

[1] عبد الكريم قذيفة: من فحول الشعر الشعبي الجزائري، المصدر السابق. ص 25.

[2] عبد الكريم قذيفة: من فحول الشعر الشعبي الجزائري الحديث، ص 18، 19.

[3] عبد الكريم قذيفة: من فحول الشعر الشعبي الجزائري. ص 107.

وهي لا شك فيه كانت حوادث ثورة التحرير العظيمة 1954 معلما بارزا في الذاكرة الشعبية فراح الشاعر الشعبي يستحضر مختلف الهموم والمعاناة منددا بالمستعمر الفاشل أعماله الشنيعة مفتخرا بثورته المجيدة. ومن ذلك الشاعر محمد بالماحي يحيي تلك الصورة القاتمة:

لـــو نحكـــي لـــك واش فوتنـــا ... مـاذا شـفنا مـن الهمـوم أضـرار.
فـــي أول نـــوفمبر ابـــدينا ... ألـف تسـع ميـا اقـدات النـار.
ربـــع وخمســـين لبينـــا ... واطلبنـــاه الواحـــد القهـــار.
يقهـــر الاســـتعمار مولانـــا ... وايشـــتت الظـــالم الغـــدار.
الاســـتعمار الظـــالم أهلكنـــا ... مـــا خلافيهـــا أنثـــى وأذكـــار.
خربهـــا قـــرات وأمـــدينا ... عيطـه كـي جبنـا لهـم أخبـار.
وأوات النيـــران أفزعنـــا ... ذاك اليـــوم أشـــيب المضـــرار.

إن مرحلة تطور الأدب الشعبي تجلت أكثر بداية منتصف القرن التاسع عشر فظهرت حركة نشر المدونات الشعرية أو النثرية في المجلات والدوريات، أو مقالات حتى من طرف بعض الدارسين الأجانب، يحدد عبد الحميد بورايو بعض السنوات التي تعكس الحركة السابقة، ففي الشعر البدوي يصرح بعمل ألكسندر جولي إذ "في مستهل القرن العشرين، وفي سنة 1900 يشرع "ألكسندر جولي" في التعريف بالشعر البدوي الذي تداوله البدو الرحل في بعض مناطق الهضاب العليا والجنوب"[2].

[1] عبد الكريم قذيفة: المصدر السابق. ص 134، 135.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 39.

وفي نشر المدونات المشهورة يؤكد" في سنة 1901 نشر مدونة شعرية للشاعر الذائع الصيت "أبو عثمان سعيد بن عبد الله المنداسي (1583-1677) يتضمن بطولته في مربع الرسول صلى الله عليه وسلم المسماة" العقيقة" وهي من الشعر الصوفي المتميز بمنظومته الرمزية."[1] واعتبر سنة 1940 مرحلة بداية نشر المدونات الشعرية، «تعد سنة 1940 سنة الشعر الجزائري بحق فقد ظهرت فيه عدة مدونات من أهمها كتاب "الديوان المغرب في أقوال عرب أفريقية والمغرب" لطونيك طبع بباريس"[2].

وانطلاقا من الخطاب الشعبي الفرنسي الذي يقابله الخطاب الشعبي الجزائري، وكذا التداخل بينهما يسوغ لنا توصيف هذه المرحلة الأولى بالمزدوجة التي عكست المواقف المختلفة السابقة، وأيضا دور المستشرقين في دراسة المواد الشعبية، والخط الإبداعي الجزائري لا يزال مستمرا في المرحلتين الآتيتين.

دور المستشرقين:

لا شك أن الاستشراق واكب الوجود الاستعماري في الجزائر سواء من طرف الباحثين الفرنسيين أو بعض المواقف الجزائرية.

ومن الدراسات الشعبية في الجزائر ما هو معروف من موقف محمد بن أبي شنب في السياسة "ولعل هذه المسألة المسكوت عنها قصد أحيانا وعن غير قصد أحيانا أخرى ترجع أساسا لموقع الرجل الذي برز كشخصية عليمة وثقافية عامة ونقطة اتصال بين دوائر

[1] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 46.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 46.

البحث العلمي الاستعماري والمؤسسة الثقافية القومية، فحقق إنجازاته في فترة صراع ثقافي حاد بين الثقافتين الفرنسية والعربية، سواء على امتداد رقعة الوطن العربي أو في الجزائر"[1].

إن علاقة محمد بن أبي شنب بالاستشراق الفرنسي حاضرة حيث يذكر عبد الحميد بورايو على رأي أبو القاسم سعد الله بمنح فرنسا وسام فارس جوقة الشرف سنة 1912 لولائه وخدماته وأرسلته في عدة مهمات لأنه كان موضع ثقة رجالها*.

نستنتج وجود عمل مشترك بين محمد بن أبي شنب وفرنسا بدليل هذا التكريم والثقة المتبادلة بين الطرفين.

وقد أورد أيضا عبد الحميد بورايو شهادة المستشرق ألفريد بيل Alfred Bel بهذا التصريح الذي يؤكد العلاقة التي أشرنا إليها سابقا "لقد شرف ابن أبي شنب العلم الفرنسي في مدرسة الدراسات الشرقية الجزائرية التي كونته والتي كان بعد ذلك أبرزها ممثليها وأساتذتها، ولقد شرف فرنسا عندما كان على هذه الأرض الجزائرية واحدا من ألمع أولادها بالتبني ومن اكثرهم اعترافا بالجميل"[2].

هكذا تعاملت المؤسسة الفرنسية مع محمد بن أبي شنب، فحظي بالقبول وحتى في الوسط القومي العربي، وفي الجزائر هناك اعتراف بمكانته العلمية وذلك بفضل نزوعه

---

[1]– عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، ص 105.

* عبد الحميد بورايو: المصدر نفسه، ص 107.

[2]– عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية، ص 110.

الوطني والقومي والأكاديمي وقد قدم في الثقافة الشعبية منجزا ضخما في الأمثال الشعبية واللهجات وأيضا الدراسات العلمية المتعددة الجوانب.

"فقد اهتم بالتراث الشعبي الجزائري وتعبيرات اللهجة المحلية النمطية والاهتمام بالتراث العربي الإسلامي بالإضافة إلى دراساته الأكاديمية الأخرى"[1].

وفي دراسة أخرى كشف عبد الحميد بورايو اهتمام المؤسسة الاستعمارية بالدراسات الأنثولوجية والأنثروبولوجية قصد كشف الثقافة الشعبية الجزائرية والتي "هي الرصيد المعتمد في الاستكشاف العلمي للمجتمع الجزائري، فوظفت نتائج دراستها في خدمة الاحتلال منذ البداية، وقام ضبط عسكريون بتسجيلها من أفواه أهلها وتحليلها ودراستها عن طريق أكثر المناهج استجابة للغرض المقصود من طرف الإدارة الاستعمارية، وهو احكام السيطرة على الأهالي.

ثم اتجهت الحكومة الفرنسية في مرحلة أخرى هي مرحلة تكريس الدراسات العلمية لخدمة أغراض السيطرة الإدارية على المناطق التي تم إخضاعها نهائيا"[2].

إن اهتمام فرنسا بجمع التراث ودراسته كان نتيجة حتمية سياسية قصد السيطرة على الشعب الجزائري والتحكم فيه، لكن هناك من الناحية العلمية إشارة إلى تدوين التراث ودراسته وهذا النزوع بينه أحمد أمين في تقديمه لديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب ولذلك لا ننكر أن المستشرقين–بمختلف اتجاهاتهم ومهما كانت نواياهم–كانوا أول من دون

[1]– الطيب ولد العروسي: أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2012م، ص 51.

[2]– عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 8.

جزءا لا يستهان به من هذا التراث الضخم، بوضعهم قام بدراسته لنوايا استعمارية فركزوا على مضامينه لمعرفة نفسية الشعب أكثر، قصد السيطرة عليه والتمكن من إخضاعه نهائيا*

إذن تتضمن هذه المرحلة الهجينة ما فعله المستشرقين في دراسة التراث الجزائري دراسة علمية لكن أهدافهم إستعمارية و نذكر على سبيل التمثيل تقسيم الجزائر على حسب اللهجاتن المفاظلة بين اللغة العربية و اللهجات و إحياء النزعة البربرية و نسجل هنا موقفا لأحمد بن نعمان " يصرف النظر عن الإرهاصات الأولى لهذه النزعة التي تعود لأواخر القرن الماضي و أوائل هذا القرن و التي بدأها المستشرقون و المبشرون ثم تولى أمرها بعض من تأثروا بأفكارهم من الأهالي ذوي الثقافة الفرنسية "[1]. يكشف هذا النص عن ظهور النزعة البربرية التي مثلها المستشرقون في بيان خطر اللغة الفصيحة على اللهجة البربرية.

هذه بعض تمظهرات المرحلة المزدوجة التي جمعت بين الاهتمام الجزائري و الاهتمام الفرنسي.

2. المرحلة الثانية: بين الاهتمام واللاّاهتمام أو التأرجح.

لم يهتم الدارسون كثيرا بالحقل الثقافي الجزائري خاصة الأدب الشعبي في السنوات الأولى من عهد الاستقلال بسبب استمرار المد الفرنسي في توجيه وظيفته للمرحلة الانتقالية سياسيا وثقافيا التي تتطلب وجود الموارد المالية والوسائل العلمية، وأهل الاختصاص في مجال البحث العلمي، واستمر مركز الأبحاث السابق "يصدر دوريته "ليبيكا" ويرسل ببعثاته نحو

* ينظر أحمد أمين "التقديم" سونك، الديوان المغرب في أقوال عرب افريقية والمغرب، وأشار أيضا إلى ما فعله الباحث سبونك في دراسة الشعر والأغاني واللهجات لسكان شمال افريقيا، والمنطقة المغاربية.

[1] أحمد بن نعمان: فرنسا و الأطروحة البربرية، الخلفيات، الأهداف، الوسائل و البدائل، شركة دار الأمة للطباعة و الترجمة و النشر و التوزيع، الجزائرن ط2، 1997م، ص 27.

مناطق الهقار والصحراء في منطقة الجنوب الغربي، مهتما بصفة خاصة بالحفريات والنقوش في الجبال الصخرية وبالأدوات المنزلية وبالفخار خاصة." [1].

إلى جانب الدور السياسي نجد المهرجانات الشعبية والفلكلورية التي كانت تحت وصاية وزارة الثقافة دون أن ننسى دور الإذاعة الوطنية في مجال العناية بالموروثات الشعبية الشفوية "مثل الشعر الملحون والأمثال والأغاني والبوقالات، وأصدرت مجلة آمال الصادرة عن وزارة الثقافة عددا خاصا بالشعر الملحون سنة 1969."[2].

ورغم دخول الأدب الشعبي الجزائري الجامعة في فترة السبعينات استمر التأرجح بين الاهتمام واللااهتمام بسبب مواكبة التطور العلمي التكنولوجي، ونقص الفعالية في المحافظة على التراث الشعبي والتقليل من نشأته بسبب عدم تقديم صورة واضحة له وإن كانت فهي تتسم بالانكماش.

وقد فسر الأستاذ عبد الحميد بورايو هذا الانكماش بسبب التوجه المتناقض لأفراد النخبة المثقفة في فترة ما بعد الاستقلال، وصدر هذا الصراع بين التوجه الثقافي الوطني المفرنس، والتوجه القومي العربي الإسلامي.

ويمكن هنا أن نضيف معطيات أخرى في هذه المرحلة منها الصراع السياسي والثقافي بين المحافظين والمجددين، وكذلك اللغة الرسمية واللهجات المحلية خصوصا اللغة الأمازيغية، والنظرة الفرعية الأدب الشعبي الجزائري، وجهل الكثير من الناس وحتى من المتعلمين والمثقفين بأهميته العميقة، ومما زاد في ذلك نقص الإعلام والدراسات، وكذا النظرة

[1] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 28.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 28.

الهامشية للأدب الشعبي سواء بجهل أو بعلم، فكانت مواقف تحذر من خطر الأدب الشعبي على اللغة العربية.

والجامعة الجزائرية كانت تقدم دروسا حول مفاهيم الأدب الشعبي وألوانه، وهي غير كافية نظرا لأهمية المقياس الذي نظر إليه من زاوية غير أساسية، وكان بإمكان السلطات الرسمية إنشاء جامعة شعبية تهتم بفروع المعرفة في هذا الحقل، وهذه الفرضية تبقى ضرورة لتحقيق وحدة هذا الأدب مع بقية العلوم والفنون.

فالمراكز الثقافية والمعاهد المختصة في الأدب الشعبي الجزائري والثقافة الشعبية وغيرها تبقى غير كافية، وطرحنا هذه الفرضية من باب الأهمية والحيطة من أجل إنقاذ التراث الشعبي من خلال الجمع والتصنيف والتأليف والتدوين والدراسة والمقارنة والنقد، وكذا التعمق في معرفة الخصوصية الوطنية والثقافة الجزائرية وتقديم الأبحاث العلمية في هذا الفضاء العلمي. وهناك اهتمام تجلى في الأبحاث العلمية والدراسات الشعبية والثقافية والمهرجانات الشعبية، والنشاط الشعري، وما إلى ذلك. كل هذا عكس التزاما لهذا الأدب، حيث كانت ترافع من أجله، وترد على خصومه، ونعتبر ذلك في مجال الاهتمام. نستطيع القول في هذه المرحلة وجود ثنائية تقابلية بين الاهتمام واللااهتمام فرضتها المعطيات السابقة، ومناخات البيئة الجزائرية، ورغم هذاما زال هذا الانكماش الأدبي نسبيا مستمرا، لتأتي المرحلة الثالثة التي فتحت آفاقا في دراسة أنساق الأدب الشعبي الجزائري الحديث.

3. المرحلة الثالثة: الانتشار والدراسة.

تلونت هذه المرحلة بحركية التصنيف والجمع والتعليق وانتشار الدراسات الشعبية بمختلف أطيافها. ويمكن أن نحدد هذه المرحلة نسبيا من نهاية الثمانينيات إلى يومنا هذا. والقارئ للكتب المطبوعة في هذا الفضاء يلحظ انتشار دوائر كثيرة في مجال البحث العلمي خاصة الرسائل الجامعية من ماجستير ودكتورة، وكذلك القضايا الثقافية، وبجدر بنا أن نؤكد دور الجامعة الجزائرية في تأسيس المرجعية العلمية للأدب الشعبي من خلال توجيه الطلبة إلى البحث في هذا الحقل الثري الذي مازال يحتاج إلى التنقيب والاكتشاف. وكذلك جهود الباحثين الجزائريين في هذا المجال أمثال: العربي دحوو عبد الحميد بورايو وروزلين ليلى قريش وغيرهم، وتجلت هذه الجهود في حركية من الدراسات الشعبية، والدراسات التي وظفت في هذا البحث دليل على ذلك، وبالنسبة للحركة الشعرية يؤكد عبد الحميد بوراو "وقد تركزت مثل هذه الدراسات في مناطق عرفت حركة شعرية مستمرة لفترة طويلة في حياتها بحيث ظهر عدد من الشعراء لفتوا الانتباه بمواهبهم وبقدراتهم الإبداعية"[1]، وعند روزلين ليلى قريش تطلق على هذه الفترة "بمرحلة الأبحاث والدراسات التي عالجها ولا يزال يعالجها الكثيرون[2]. وتقصد هنا المرحلة الثانية في العناية بالأدب الشعبي العربي.

[1] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص 48 ـ 49.

[2] روزلين ليلى قريش: القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 22.

ومن الملاحظ عموما في هذه الفترة زيادة درجة الوعي بدراسة التراث الشعبي سواء من طرف المؤسسات المختلفة أو الجامعة الجزائرية أو المراكز الثقافية. ويتجلى ذلك من خلال:

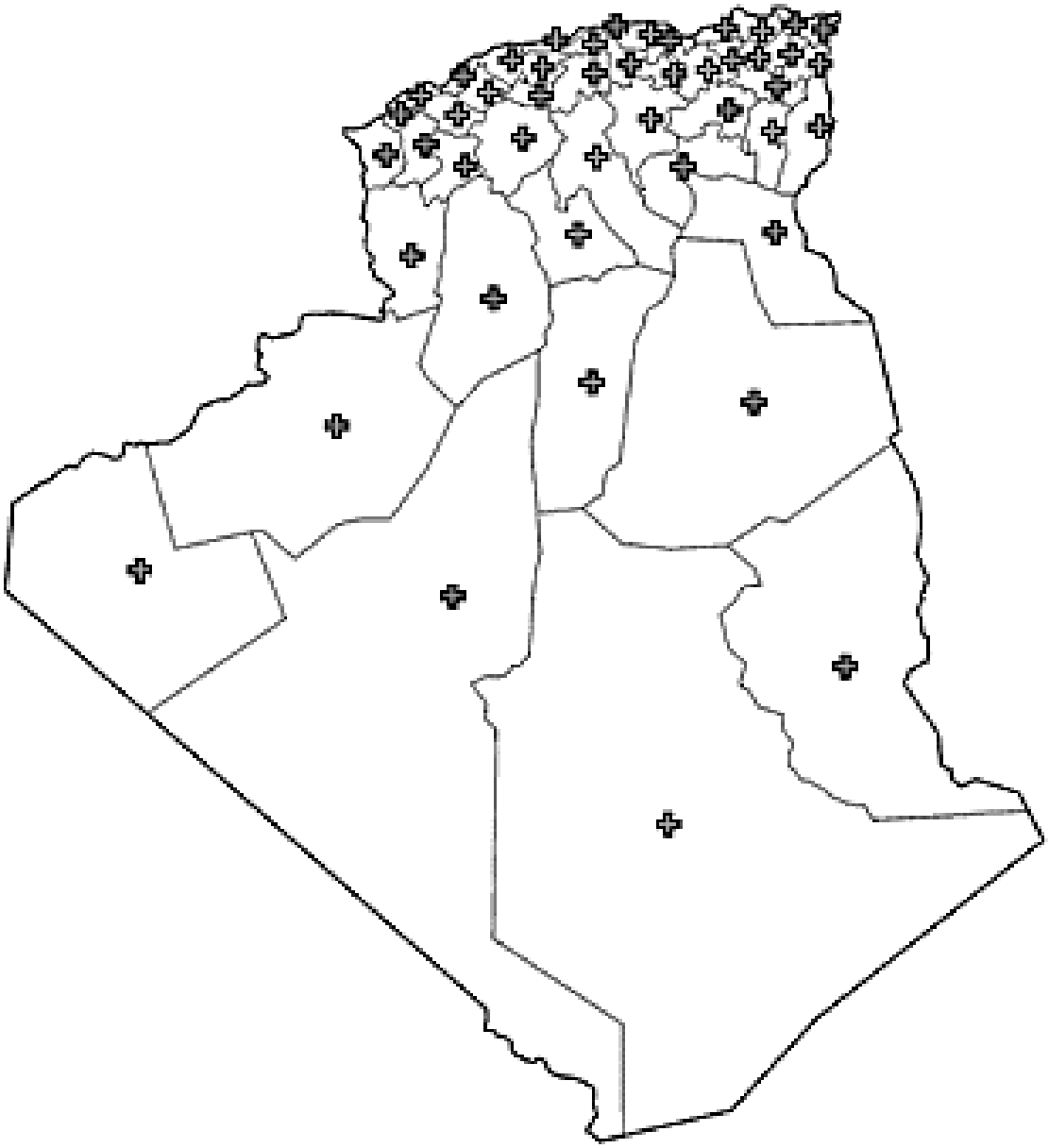
- عقد الملتقيات العلمية والمهرجانات الثقافية (الوطنية والدولية) وفتح التخصص في أغلب الجامعات.
- دور الإعلام السمعي البصري في التعريف بمختلف الجوانب المتعلقة بالأدب الشعبي.
- دور المجلات الأكاديمية والثقافية والصحف في التعريف بقضايا هذا الأدب وتقديم مقاربات منهجية ودراسات علمية تخدم مختلف أجناسه، وتدعم الحركة الأدبية والنقدية.
- دور الرسائل الجامعية في جمع ودراسة الأدب الشعبي بضروبه المختلفة في شتى المناطق، وتعدد الخطاب والقراءات في الأدب الشعبي الجزائري، أضف إلى ذلك تقديم مقاربات نقدية حول النص الشعبي، وعلاقته بالنص الفصيح مثل التناص.
- أثر الأدب الشعبي في الأدب الرسمي أو التفاعل الحاصل بينهما.
- دور وزارة الثقافة ووزارة المجاهدين وكذلك المؤسسة العسكرية في تبني بعض القضايا المتعلقة بالأدب الشعبي كالتاريخ والطبع والهوية والقومية والخطاب السياسي وأيضا علاقة الأدب الشعبي بالسياحة والتنمية المحلية والاقتصادية مثل الخطاب الإشهاري.
- معرفة اهتمام الدول بالأدب الشعبي الجزائري، زاد من دائرة الاهتمام به والدراسات الشعبية الحديثة والمعاصرة والدواوين الشعرية التي جمعت وطبعت تعكس الحركية والفاعلية لهذه المرحلة، والبحث العلمي مازال مستمرا في أنساق الأدب الشعبي.

وقد بيّنت الدّراسات أهمّية الجامعة في بعث الاهتمام بالدّراسات الشعبية الجزائرية "وفي السنوات الأخيرة بدا أنّ دائرة الاهتمام قد توسّعت أكثر خاصّة مع وجود الجامعة بحيث حدثت نقلة نوعية في مجال تدريس موادّ الفولكلور، وكذا عقد النّدوات والملتقيات التي شرعت تبحث في جوهر المادّة الشّعبية[1]، أمّا التلّي بن الشيخ فقد سبق للإشارة إلى الدّور الفعّال من قبل الدّارسين سواء عن طريق احتكاكهم بالغرب، حيث وجدوا الاهتمام بالمواد الشعبية ممّا جعلهم يوجّهون أنظارهم إلى الدراسات الشعبية في أوطانهم العربية أو عن طريق تفعيل الدرس الجامعي "وقد عمد هؤلاء الدّارسون إلى تحليل الأدب الشّعبي ، ودراسته بطريقة منهجية حديثة بغية إبراز خصائصه كفنّ له مقوّماته وأساليبه الخاصّة، ومنحاه في التعبير، وكان لهذه النظرة الجديدة للأدب الشعبي تأثيرها في الجامعات والمعاهد العليا، حيث أصبح الأدب الشعبي مادة تدرّس إلى جانب الأبد الرسمي في بعض الجامعات، واتسع مجال الدراسات أبحاث في هذا الموضوع"[2].

وبعد انتشار الجامعات عبر الوطن ازداد الاهتمام بدراسة الموادّ الشعبية، ولا بأس أن نرسم مقاربة لمرحلة الانتشار بالخريطة الجغرافية التي تقدّم لنا صورة شاملة عن تطوّر الأدب الشّعبي الجزائري وأنساقه عبر مختلف الولايات.

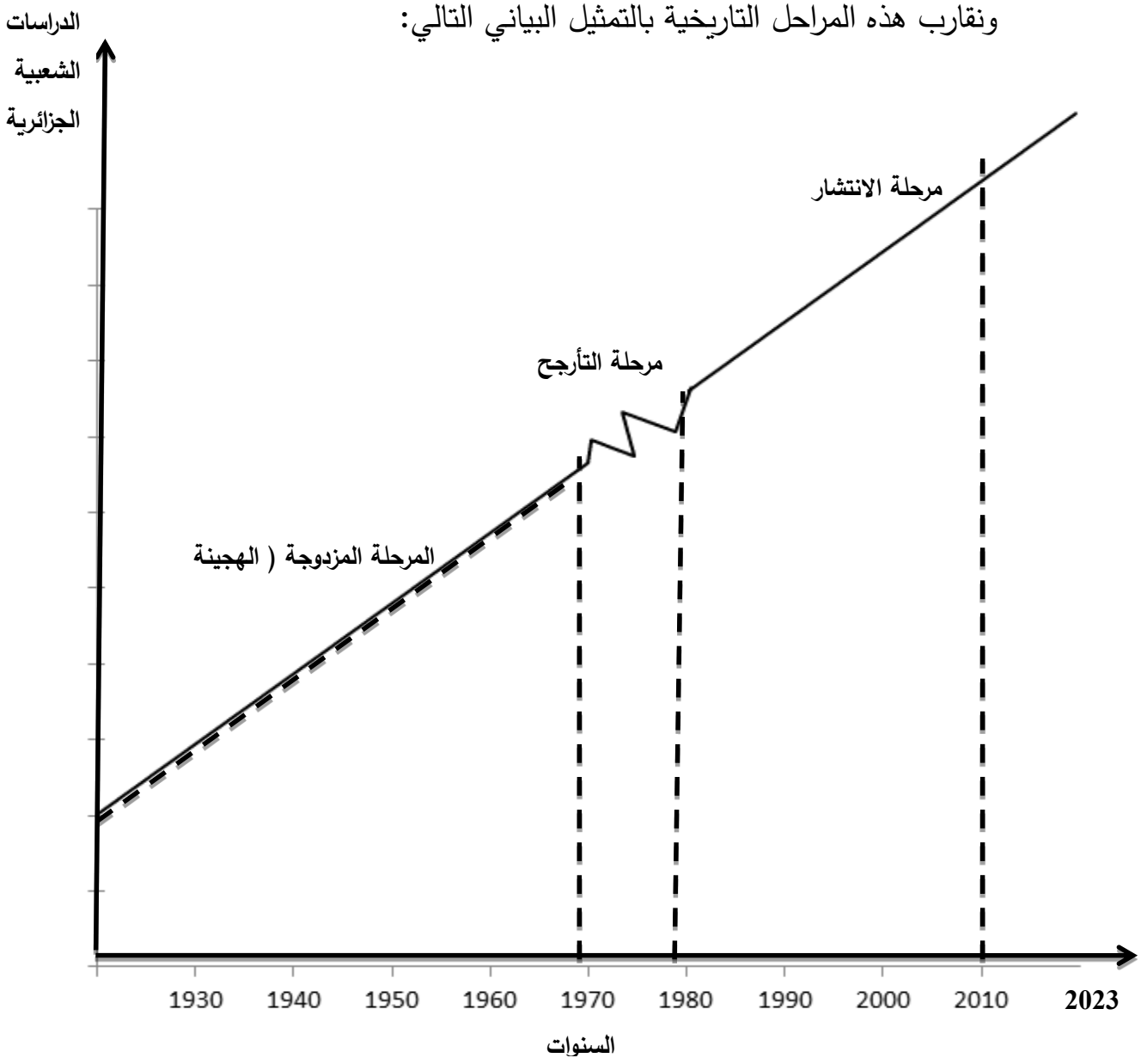
[1] عبد القادر بن سالم: الأدب الشّعبي في منطقة بشار، دراسة ونصوص، ص 16

[2] التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص 73.



خريطة الجزائر تمثّل تطور وانتشار الأدب الشعبي الجزائري الحديث عبر مختلف الجامعات.

ونقارب هذه المراحل التاريخية بالتمثيل البياني التالي:



- **الخط المتقطع يمثل الاهتمام الفرنسي و دور المستشرقين**
- **الخط المتصل الدراسات الشعبية الجزائرية**

مقاربة بيانية توضح المراحل التاريخية للدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة

الطابع الجغرافي المتجدد في دراسة الأدب الشعبي الجزائري الحديث:

عرفت المرحلة الأخيرة بتطور أدبي ونقدي نتيجة التوجه العلمي لدراسة النص الشعبي الجزائري الحديث وفق المقاربات المنهجية الحديثة، وأيضا النزوع نحو الجمع والتصنيف والمعالجة حسب الإطار الجغرافي، ومن خلال قراءتنا للدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة –حسب حدود علمنا– حضور الطابع الجغرافي خاصة في عتبة عناوين الدراسات التطبيقية أو النظرية أو هما معاً. وتتجلى من خلال دراسة أجناس الأدب الشعبي حسب المناطق، وهو تحصيل حاصل لمعطيات المرحلة الأخيرة التي تميزت بالانتشار كما قلنا سابقا، إذ قدمت لنا قاعدة للدراسات تسمح للباحث الانطلاق منها، وتكوين صورة مشرقة لأدب الشعبي الجزائري الحديث، ونستعين بنماذج تعكس هذه الصورة الإيجابية.

- القصة الشعبية في منطقة الهضاب.
- الشعر الشعبي بمنطقة المسيلة.
- شعر الغزل الشعبي في منطقة بوسعادة.
- صورة الإنسان في الأمثال الشعبية منطقة برج بوعريريج.
- الأدب الشعبي بمنطقة بشار.
- القَصص الشعبي في منطقة بسكرة.
- الأدب الشعبي في أم البواقي.
- الأدب الشعبي في قسنطينة.
- الحكاية الشعبية في منطقة بجاية.

هذه عينة من الدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة حسب المناطق الجغرافية، فهي تدل على الانزياح نحو جمع المادة الشعبية ودراستها حتى يتسنى للباحث معرفة الأدب الشعبي وأنساقه في تلك المنطقة هذا من جهة، والجهة الأخرى أفرز هذا النزوع العلمي الإيجابي – حسب تصورنا – نمطا أو معلما في دراسة الأدب الشعبي وفق المناطق في ظل قلة الدراسات المقارنة، ولا بأس أن نستدل عن ماهية النمط في العلوم الأخرى.

وبالعودة إلى معجم الأنتروبولوجيا، نجد مدلوله "عرف الأنتروبولوجيا، كما في كل علم آخر غير الرياضيات، يسند استعمال فكرة النمط بشكل واضح نوعاً ما إلى الكيفية التي يستخدم فيها منطق الرياضيات مفهوم النمط. إذ ينتمي النمط كعرض شكلي إلى عالم مؤلف من توليد أنماط، ولا يطرح بخصوصه مسألة تمييز تعريفي بين الحقيقة والمثالية."[1].

ويفهم من هذا أن فكرة النمط مرتبطة بعلوم شتى، وقد أعطى ك. ليفي–ستروس وضعية محددة لاستعمال النمط في العلوم الاجتماعية "تتشكل الأنماط، أي أغراض التحليل البنيوي من العلاقات الاجتماعية لكون هذا التشكيل ضرورياً لإثبات البنى الاجتماعية."[2].

وإذا كان الهدف من النمط عند ليفي–ستروس هو تحقيق الأغراض وفق دراسة البيئة، فالنمط "محاولة جعل تعقيد الغرض يقتصر على شيء يسيطر عليه الخطاب العلمي في

[1] بيار بونت وميشيل أيزار وآخرون: ترجمة مصباح الصمد، معجم الإيتنولوجيا والأنتروبولوجيا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع مجد، بيروت، لبنان 2011، ص 924.

[2] بيار بونت وميشيل أيزار وآخرون: ترجمة مصباح الصمد، معجم الإيتنولوجيا والأنتروبولوجيا، ص 924.

هذا الاعتبار نخلق كلنا أنماطاً دون أن ندري من اللحظة التي ينبغي فيها أن نلبي تطلب فهم أمر ما"[1].

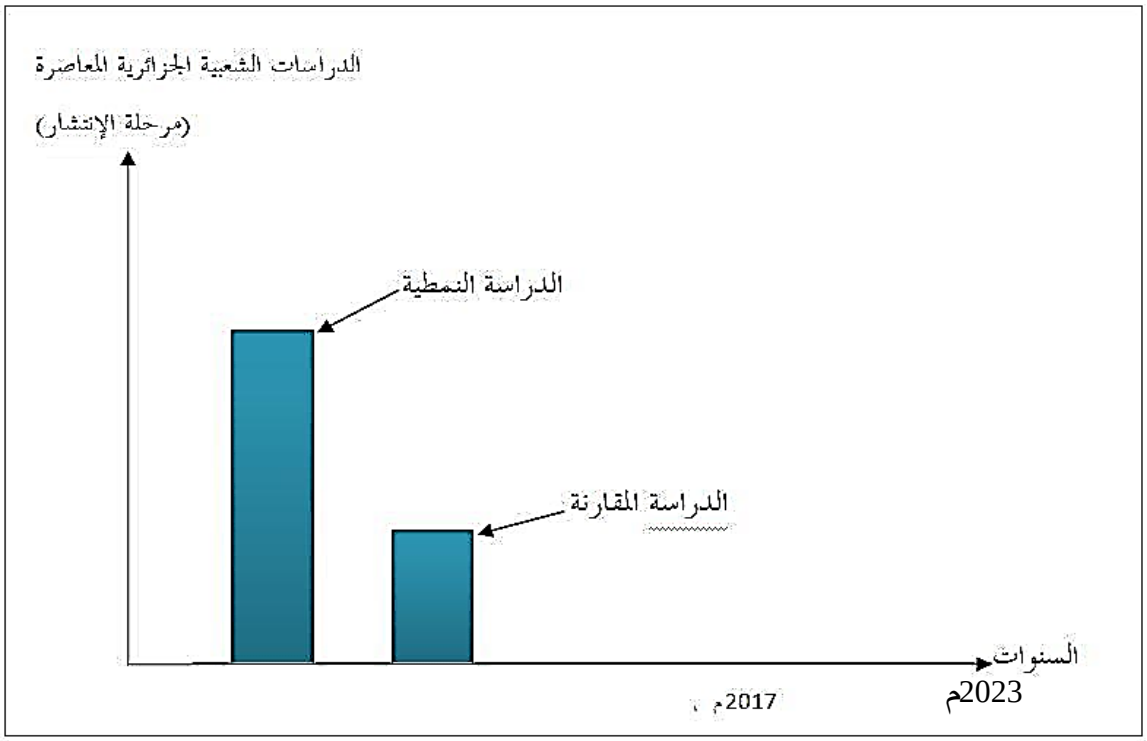
إنّ عملية خلق النمط في العلوم الاجتماعية يمكن مقاربتها في الآداب الشعبية، فالدارس يستطيع أن يخلق نمطا وفق أنماط قبلية، وكأنه يمارس عملية قياسية نكتشفها خاصة في العناوين.

وكما لاحظنا سابقاً أن دراسة الأدب الشعبي تتم وفق المنطقة الجغرافية، مما أدى إلى خلق خطا نمطيا جغرافيا ايجابيا، وليس معنى هذا أنه لا توجد دراسات خارج عن هذا الخط النمطي الإيجابي، لذا نعتقد ضرورة خلق توازن بين الدراسة الجغرافية النمطية الإيجابية والدراسة المقارنة لأن الأدب الشعبي أدب عالمي يحتاج أكثر إلى المقارنة الاقليمية والعالمية رغم وجود الاختلاف بين الشعوب في الخصوصية الثقافية والأنثروبولوجية، وهذا ما يسعى إليه الأدب المقارن" وفي حالة الأدب المقارن لا تستمد المقارنة مشروعيتها النظرية والمعرفية إلا من فرضية وجود حالة اختلاف وتباين بين الآداب"[2].

وعليه لم يهتم الباحثون كثيراً بالدرس المقارن الحديث في الدراسات الشعبية الجزائرية المعاصرة رغم وجود دراسات مقارنة، ونوضح بالمقاربة البيانية التالية:

[1] بيار بونت وميشيل أيزار وآخرون: ترجمة مصباح الصمد، معجم الإيتنولوجيا والأنتروبولوجيا، ص 925.

[2] سعيد أراق بن محمد: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2015، ص 209.



إذن لقيت المرحلة الأخيرة في الدراسات الشعبية الجزائرية المعاصرة اهتماما كبيراً من قبل الدارسين والباحثين في مختلف أشكال الأدب الشعبي الجزائري حسب المناطق الجغرافية أو ما نستطيع توصيفه بالطابع الجغرافي، وهذه الدراسات تنم عن تطور الوعي بأهمية المادة الشعبية هذا من جهة، والجهة الأخرى دور الجامعة الجزائرية في بناء هذه الحركية والانتشار.

وقد أفرزت هذه الدراسات تجلي الدراسات الشعبية الحديثة حسب المناطق الجغرافية، وهو مؤشر ايجابي على تنوع وغزارة المواد الشعبية في ظل نقص الدراسات المقارنة لهذا الأدب باعتباره أدب عالمي، يطمح إلى تحقيق الوحدة المعرفية بين الشعوب، من أجل التواصل ومعرفة البناء الاجتماعي والثقافي والسياسي للشعوب وكذا تفعيل الوحدة الوطنية

الأدبية من خلال دراسة أوجه التشابه والاختلاف بين الدراسات الشعبية حسب المناطق الجغرافية.

ولا يفهم من الدراسة النمطية الجغرافية المتجددة الجانب السلبي، بل هي ترسم معلما كاشفا عن حركية الابداع في النص الشعبي الجزائري المعاصر، ويبقى هذا البحث مجرد قراءة قابلة للنقد، أو منطلق لدراسات أخرى، فلإضافة ما تطرقنا إليه في هذه القراءة للدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة خاصة في المجال الشعري نرى وجود مراحل متباينة في دراسة أشكال الأدب الشعبي الجزائري الحديث، فكنت المرحلة الأخيرة أكثر إنتشارا وازدهارا في الحركة الأدبية و النقدية لأسباب كثيرة أهمها الاهتمام الجامعة الجزائرية بالأدب الشعبي فأصبح أكثر حضورا في المجلات العلمية و الدوريات، و كذا المنجز العلمي الجامعي و المهتمين بهذا الأدب الغزير.

الفصل السادس: علاقة الأدب الشعبي بالفنون

1. علاقة الأدب الشعبي بالمسرح الجزائري

2. أدب الأطفال

1. علاقة الأدب الشعبي بالمسرح الجزائري

ظهر المسرح العربي بصورة جلية في العصر الحديث نتيجة عدة عوامل أهمها تميز الفكر البشري بالتأثير والتأثر وأيضا الحاجة النفسية والاجتماعية والفكرية والثقافية لهذا الفن المرتبط بالواقع وميول الكاتب له، فإن "لغته وأدواته الفنية ملائمة لموهبة الكاتب أما غايته مرتبطة بالواقع الموجود والرجوع للعالم الخارجي"[1].

إضافة إلى شروط الفن المسرحي الذي يعتمد على الحوار كعماد له فإنه نظام بشرط أن يتسم بالبيان على صد رأي توفيق الحكيم "للمسرحية عندي اعتبار خاص، ذلك لأن الحوار –بما فيه من إيجاز وتركيز– هو القالب الأدبي القريب إلى سليقتي الحبة للنظام، فالفن عندي نظام، والنظام عندي هو الاقتصاد، أي البيان بلا زيادة ولا نقصان!"[2].

إذن فالعمل المسرحي يستدال إلى شروط منها الكاتب وموضوع المسرحية وعناصرها الفنية وطبيعة المتلقي والرسالة المراد تبليغها واللغة الموظفة في ذلك:

وبهذا التقديم الموجز للفن المسرحي وعناصره خاصة من حيث اللغة والغاية والمضامين والمتلقي، يمكن أن نطرح سؤالا محتواه ما علاقة الأدب الشعبي بالمسرح الجزائري؟

إن المسرح الجزائري هو وليد البيئة الجزائرية بالنظر إلى منتجيه، وأيضا هو معادل لثنائية التأثير والتأثر التي تميز بها المسرح العربي بصورة عامة كما ذكرنا في التقديم.

---

[1]– عبد المالك مرتاض: النص الظادبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، البجزائر، 1983، ص 15

[2]– توفيق الحكيم: فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ط2، 1973م، ص 142

وقد مر المسرح الجزائري بعدة مراحل أو محطات تاريخية وكل مرحلة لها سماتها ومعطياتها التي تعكسها. وهذا ما وقفت عليه مختلف الدراسات الأدبية والنقدية في جوانب النشأة، أو الدراسات التطبيقية التي رافقتها.

وحتى لا نخرج عن نص السؤال السابق، فإننا نوجه التحليل إلى الجانب الوظيفي لإبانة العلاقة بين عناصر الأدب الشعبي والنص المسرحي قصد فهم مستويات الرابطة بينهما. كشفت الدراسات الجزائرية الحديثة أن اللغة العامية لازمت ميلاد المسرح الجزائري باعتبارها لغة السواد الأعظم عند الشعب الجزائري في تلك الفترة، ورغم بساطتها، فكان تأثيرها في المتلقي فعالا واستطاعت إضفاء الواقعية في المشاهد المسرحية، إلا أنها أثارت إشكالية في توظيفها بجانب الفصحى "وأننا مهما بالغنا في تضخيم قيمة اللغة في المعادلة المسرحية، فإن دورها لا يتعدى الوسيط المحدود الصلاحية، إذ تحتاج هذه اللغة إلى وسائط أخرى معززة كالإيماء والحركة والألوان والفراغ والموسيقى والسينوغرافيا..."[1].

فاللغة العامية هي ميزة للأدب الشعبي، لكنها سيقت في الإنتاج المسرحي كوسيط برأي الباحثة، وهناك معطى الحتمية التي فرضها الجو السياسي والثقافي خصوصا في الطور الأول في النشأة. ومعظم الدراسات عالجت الأطوار التي واكبت تطور المسرح الجزائري بالشروحات، وتقديم لكل طور تسمية تعكسه حسب نظرة كل دارس، ولمسنا وجود تقارب في تحديد الأطوار، بالأخص الطور الأول، لذا نجد المرحلة الأولى لنشأة المسرح

[1]– صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه علوم كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة1، 2012م/2013م، ص 39.

الجزائري أنها تتضمن اللغة التراثية الشعبية، لتحقيق الجانب الوظيفي للمسرحية الذي يظهر – في نظرنا –من خلال عنصرين هما:

1–إحياء التراث الشعبي الجزائري لغة وأشكالا خاصة أنساق الأدب الشعبي.

2–تحقيق رسالة المسرحية بحكم تأثيرها وتجاوبها مع الجمهور بمستويات مختلفة.

وأعتقد –في الحياة العالمية المعاصرة–يجب النظر إلى اللغة العامية نظرة معاصرة دون تقليص من دورها، وهذا لا يعني إغفال مركزية الفصحى في عالميتها، وهذا ما نلحظه في الدراسات الأنثروبولوجية التي تدرس كل مستويات اللغة لتعرف مثلا مستوى الثقافة عند شعب ما ولهجاته.

إن توظيف اللغة الشعبية في المسرح الجزائري كان تحصيل حاصل بسبب الأثر الاستعماري ووضعية الحياة الثقافية، لهذا نجد تقارب في توظيف اللغة التراثية ومستوى الجماهير، ونمثل في هذا السياق بتجربة ولد عبد الرحمان كاكي، فكانت معظم أعماله المسرحية تسير على خط التراث الشعبي الجزائري "إن تجاربه المسرحية التي قدمها، صاغها بلغة شعبية عامية تتوافق مع معادلته الموضعية في استلهام التراث الشعبي وتكييفه وعصرنته حسب روح العصر وأذواق الجماهير الشعبية فإن تجربته في استخدام لغة شعبية التي قدمها في شكل خطاب مسرحي جديد تناول فيه مواضيع في التراث الشعبي، فمسرحيات "كل واحد وحكمه" و"بني كلبون" و" ديوان الملاح" و" القراب والصالحين" وغيرها من أعماله المسرحية[1].

[1]– بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، حوليات مجلة التراث، ع6، 2006م، ص 71.

فمن باب التأصيل المسرحي الأخذ بأهمية التراث الشعبي في مراحله الأولى سواء في الجانب التطبيقي أو تنوع المضامين إذ ستهل مهمة بناء المسرح الجزائري وهذا ما نلاحظه في تجربة ولد عبد الرحمان كاكي*، فكانت دعوته "إلى استلهام التراث الشعبي في صياغة أعماله المسرحية أكسبته لغة درامية أصيلة نثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه، فقدرته على استيعاب معطيات هذه اللغة التراثية وتفجير طاقاتها، عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار وأساليب التعبير الدرامي المؤثر في الجمهور المسرحي"[1].

فلم يأخذ المسرحي الجزائري تراث غيره أو تأثر تأثيرا عميقا بالمسرح الأوروبي، بل تفاعل مع تراثه الجزائري هادفا لتحقيق وحدة بين الماضي والحاضر ونتج عن ذلك حضور استجابة واسعة للظاهرة المسرحية، واستعملنا كلمة ظاهرة دلالة على التميز والانتشار والتأثير "فقد أدرك المسرحي الجزائري أن توظيف التراث يحقق له تواصلا بين القديم والحديث لذلك التفت إلى تراثه لما يحفل به من حضور دائم في وجدان الجماهير الشعبية، ولما له تأثير قوي مباشر في حياته اليومية من خلال الأشكال المسرحية التراثية كمسرح الحلقة، القوال، الراوي والمراح وحتى تلك الظواهر الاحتفالية القابلة للتمسرح للفنون الشعبية المختلفة (حمداوي، عيساوي، الديوان الشعبي)، وأشكال أخرى مرتبطة بالطقوس الدينية والاحتفالية المختلفة للمجتمع الجزائري في أفراحه وأقراحه"[2] يفهم من ذلك أن فنون القول الشعبية المستمدة من البيئة الشعبية تمظهرت في المسرح الجزائري[3]، ونظرا لثراء المادة التراثية وتنوعها، لجأ إليها المسرحي إلى توظيفها في قالب جمالي يحقق أهداف عديدة منها خدمة التراث الشعبي، هذا الوعي المناضل الدال على محطة تاريخية قد أشار إليه معظم الدارسين، فمثلا يقول عبد القادر إيكو ساني: "تعد قضية العودة إلى التراث قضية ذات أهمية وهي عملية واعية لها أسبابها وعواملها، كونه التراث يمثل وجدان الأمة وعملية وظيفية تنسج من جماليات الثقافة الشعبية، إذ استطاع المسرح الجزائري تشكيل التراث تشكيلا

---

* ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحي جزائري ابن مدينة مستغانم.

[1] بوعلام مباركي: (لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية)، المجلة نفسها، ص 73، 74.

[2] دريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، ط1، 2009م، ص 20.

[3] – صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، ص59.

جماليا، مخرجًا إياه من بيئته الطبيعية إلى خشبة المسرح من خلال شخصيات عديدة، كالقول والمداح والراوي"[1].

وإن أثيرت إشكالية العامية والفصحى في المسرح الجزائري، وحتى في المسرح العربي، فإن استلهام التراث الشعبي الجزائري له عدة دوافع ساهمت في رسم ملامح التجربة المسرحية الجزائرية، واستعملت العامية في ثوب جمالي فني من أمثال عبد القادر علولة وزياني شريف عياد، عز الدين جوبي وولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة، واستمر هذا التفاعل المبني على تمثيل حياة الإنسان في محيطه إلى الحياة المعاصرة* لكونه أحد المداخل في نقد الظواهر ومسايرة التحولات.

ومهما ينظر إلى العامية من بساطة وضعف في اعتماد قواعد اللغة، إلا أنها واكبت قضية الالتزام الاجتماعي والسياسي من خلال التعبير عن القضايا الوطنية والاجتماعية بصدق وحرارة ومحاولة تقديم الحلول، ونشر القيم كي يرأب الجانب السلبي من أفراد المجتمع، أو يتورى بطريقة رمزية لرفع الحواجز بكل أنواعها.

ففي لغة مسرحية "جحا " توضح صورية غجاتي تمظهر مبدأ "الالتزام" "وهكذا ساهمت اللهجة العامية في ميلاد المسرح الجزائري، وساعدت في فتوحاته لخلق جمهور مسرحي

[1]– عبد القادر إيكوساني: (المسرح والتراث، نشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية)، مجلة إشكالات، المركز الجامعي لتامنغنست، الجزائر، ع1، فبراير 2017م، ص 239.

* ينظر مثلا دراسة لخديجة مريبعي الموسومة بتوظيف التراث في النص المسرحي المعاصر، مسرحيتا "حياة" لعبد الوهاب بوحمام وتغريبة جعفر الطيار "ليوسف أوغليسي" أنموذجًا.

وفي لتقاليده المسرحية ضمن اتجاه الالتزام بمبدأ التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية للشعب الجزائري"[1].

إن النظر في هذا النص يستدعي إبانة لإشكالية حاضرة وهي: هل العامية يمكن اعتبارها لهجة؟ فهناك من يقول: اللغة العامية. باعتبار العامية الجزائرية قريبة من الفصحى أو هي مزيج بين الفصحى والعامية، أما الطرح الثاني لماذا لم يكن ميلاد المسرح الجزائري باللغة الفصيحة؟

والتبرير في هذا الطرح يوجهنا –لا محالة–إلى معطيات تلك المرحلة خاصة الحالة الثقافية والسياسية ومستوى درجة الوعي عند الجماهير الشعبية.

إذن نستنتج أن وظيفة العامية والعناصر الشعبية لهما علاقة بميلاد المسرح الجزائري. وتبعا لإشكالية اللغة المسرحية التي أثيرت سابقا، نبهت صورية غجاتي إلى تجدد هذه الإشكالية في الخطاب المعاصر، قائلة: "والمثير للاستغراب في هذه المسألة الإشكالية، أنها مازالت تطرح بنفس الحدة والجدل الحمادي الذي طبعت به في الخمسينيات، وما زال دعاة العامية يتحججون بالجمهور الذي لا يتفاعل مع لغة لا يوظفها في حياته اليومية"[2].

بالنظر في هذا الموقف الذي دعمته برأي هيثم يحي الخواجة (محاور في المسرح العربي)، حيث تحدث عن دور التلفزيون في نشر اللغة الفصحى" ونقدم قراءة في هذه المسألة.

---

[1]– صورية غجاقي، النقد المسرحي في الجزائر، ص 59.

[2]– قاسمي كاهنة: (المسرح الجزائري، النشأة والتطور) مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، ع1، جانفي 2020م، ص5.

إن استعمال اللغة الفصيحة نسبي في الجزائر فهي لغة هجينة بين العامية والفصيحة وأيضا اللغة الأجنبية، ونلحظ هذا المزيج اللغوي في خطابات عدّة –وليس دائما–وهذه مسألة واقعية لأن اللغة الفصيحة لا توظف في جميع المجالات رغم أنها لغة القرآن الكريم والعرب. والتلفزيون لا يساهم وحده في نشر اللغة الفصيحة رغم وجود العامية في برامجه وخطابه الإشهاري.

فإذا وصلنا إلى توظيف اللغة الفصيحة في جميع المجالات فسيكون هناك مسرحا فصيحا والكلام العادي يبقى تأثيره قائما، فالمنافسة والاختلاف من خصائص الفكر البشري وأقدم هنا مثالا عن نجاح المسرح الجزائري باللغة الفصيحة ما نجده عند مسرح الطفل خصوصا في المدارس والجمعيات الثقافية، لكن للأسف أعمالهم مغمورة فهي تحتاج للنشر والدراسة.

إذن العامية لا تعيق المسرح الجزائري إذا نظرنا إليها نظرة معاصرة بشرط سيطرة اللغة الفصيحة عليها تماشيا والحالة النفسية والثقافية لإنسان المعاصر. أما شيوع اللغة الفصحى في كل المستويات قولا وفعلا باعتبارها رمزا للأمة كما فسرها الرافعي، في تلك اللحظة يمكن أن تضمحل العامية نسبيا في المسرح الجزائري نصا وخشبة. وبالتالي لا ضرر في حسن توظيف العامية في المسرح الجزائري بحكم واقع اللغة العربية الفصيحة.

أما الأشكال الشعبية الأخرى كالحكايات والقصص والسير والأساطير والأمثال الشعبية والحكم، وكل ما يتصل بالثقافة الشعبية الجزائرية، ساعدت المسرحي في وجود تلاقي جمالي مفيد يتجلى من خلال إحياء التراث الشعبي، وربطه ما يناسب المسرحية بواسطة الأشكال

الشعبية، فتتحقق للمسرحي بنية نصية ناتجة عن البحث في العناصر الشعبية التي تجسد الواقع، وتبني الطريقة التمثيلية التي تسمح بمادتها حدوث التأثير والقبول.

فقد بينت صورية غجاتي الاتصال المشار إليه في تجربة كاكي يقولها: "فجدد في البحث والتنقيب في تراثنا الشعبي عن أشكال الفرجة التي يزخر بها، وتوغل بين فئات العمال والفلاحين والصيادين مستنطقا ذاكرتهم الشعبية من حكايات وأساطير وأشعار وموشحات، وأهازيج ومواويل ورقصات... غير أن هذه الثقافة الشعبية كمادة خاصة إلى ثقافة مسرحية في النظرية والتقنية"[1].

والجدير بالذكر أيضا أن العامية كانت حاضرة حتى في عناوين المسرحيات مثل: مسرحية "جحا" لسلالي علي المدعو علالو، وجحا رمز تراثي فكاهي "ظهرت مسرحية "جحا" لعلالو في 26 أفريل 1926 ودشنت بذلك ميلاد المسرح الجزائري نصا وإخراجا وتمثيلا، وكانت هذه المسرحية مستلهمة من التراث الشعبي من الحكايات والنوادر الشعبية للشخصية الأسطورية جحا"[2]. ويسمح لنا هذا النص بتأسيس العلاقة بين المسرح الجزائري والتراث الشعبي من جهة، وسمات النص المسرحي من جهة أخرى.

أو مسرحية "كل واحد حكموا" لعبد القادر علولة، أو توظيف رمز الغولة وغيرها، مما سبق نؤكد على حضور الثقافة الشعبية في تأسيس المسرح الجزائري والذي تطور فيم بعد بتقنيات معاصرة "إلى أن المسرح له جذور تمتد إلى أعماق التاريخ، فكما كانت له بدايات أو لتجلت في بعض التقاليد الشعبية ثم تبلورت بعد ذلك إلى فن مسرحي قائم بذاته"[3].

---

[1]– صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائر، ص 124

[2] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص 155.

[3] قاسمي كاهنة: المسرح الجزائري النشأة والتطور، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، ع 1، جانفي 2020م، ص 281.

لاحظنا سابقا تمظهر العامية والرموز التراثية في المسرح الجزائري–خصوصا–في مرحلته الأولى كما بينت الدراسات الأدبية والنقدية في ذلك.

ونحن مطالبين –بإبانة الأشكال الشعبية التي تم إقحامها في النص المسرحي الجزائري ونواصل الاستعانة بدراسة إدريس قرقوة في تحليل مضمون تلك الأشكال الشعبية عند تجربة ولد عبد الرحمان كاكي حيث ناقش توظيف الشخصيات التراثية والشعبية في النص المسرحي الجزائري، فكانت مسرحية: العراب والصالحين لكاكي موضع تعيين الأثر التراثي في النص المسرحي الجزائري.

قام إدريس قرقوة بتحليل المكونات الشعبية وبيان مغزاها في بناء الاندماج، فذكر شخصية الدرويش والقراب والمداح والأولياء الصالحين والخديم والروامز المسرحية قصد تعيين الحكاية الشعبية والأسطورة والأمثال الأغاني الشعبية وأيضا الشخصيات التراثية.

تلك القصدية من التوظيف التراثي حققت حسب رأيه وحدة الاندماج "حاول كاكي من خلال توظيف شخصية الدرويش" تحقيق نوع من الاندماج بين الجمهور والعرض المسرحي، عبر ذلك الامتداد الشعبي الطبيعي الذي تحظى به شخصية الدرويش لدى عموم الناس، هذه الشخصية الغريبة الأطوار الغامضة الأفكار والطروحات حينا المدركة لحقائق الأشياء، العارفة ببعض الحقائق الخافية والأمور الغيبية حينا آخر"[1]. لا محالة في حصول التجاوب مشروط بالانسجام المحقق بين المرجعية التراثية والمتلقي، أي هناك شخصيات مؤثرة مثلا

[1]– إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ص 373.

الدرويش شخصية تراثية شعبية ذات حقل دلالي متعدد العناصر كالعراف والكاهن والشيخ الكبير والانسان الذي يصدر كلاما وحركات مبهمة، لكنها ارتبطت في المسرحية لكشف الحقائق بطريقة التضاد.

أما شخصية القراب فهي" شخصية تراثية قام بدمجها في الإطار العام للمسرحية للإسهام في تعميق دلالات النص المسرحي وأهدافه، ويركز ولد عبد الرحمان كاكي على الكلمة لأن لها سحرا وموقفا خاصا عند المتلقي العبارات المسجعة والجميلة الكلام المقفى الذي يخيل إلى المتلقي (الجمهور) وهو يستمع إليه من القراب، كأنه يسمع لشعراء الملحون أو أشعار المداحين"[1].

فعلاً إنّ شخصية القراب أو السقاء قد أخذت حيّزا شاملا في المسرحية كما وصفها إدريس قرقوة، حيث صور دورها وتأثيرها في المتلقي بدور الشاعر الملحون أو المداح، فهو يصدر لغة شعرية مؤثرة في الجمهور، والأمر نفسه عند المداح في الأسواق الشعبية*، فالجمهور يلتف حوله لما له من طاقة قولية مؤثرة فيحصل التجاوب المنشود. ومن هنا نكشف سر نجاح المسرح الجزائري في مرحلته الأولى بسبب حسن توظيف العناصر الشعبية، مثل الشعر الملحون والأغنية الشعبية، هذه الأخيرة التي وظفت بطريقة مناسبة للقراب "فولد عب الرحمان كاكي اتخذ من أسلوب الأغنية الفردية في شخص سليمان القراب

[1]– إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، ص174.

* لا تزال في حياتنا المعاصرة وتحديدا في الأسواق الشعبية ظاهرة تشبه هذه الحالة تتمثل في الطب الشعبي، فيعمل البائع بالتأثير على الشعب باستعمال أقوال مسجوعة وألفاظ مؤثّرة مستمدة أحيانا من الدين الإسلامي والتراث الشعبي.

والجماعة في شخوص الكورس المكونة من جماعتين... لجذب الجمهور وشد انتباهه منذ الوهلة الأولى للعرض لتحقيق اندماج المتفرج مع العرض المسرحي"[1].

فإذا كان المداح يقوم بسرد أحداث الحكاية الشعبية التي تضمنها النص المسرحي بمراعاة الزمان والمكان وترتيب المشاهد تأتي الأسطورة كشكل سردي في شخصية الأولياء الصالحين "أصبحت الأسطورة عند كاكي مرجع ديني (عقائدي) وفني زاخر بمعطيات ودلالات عدة"[2].

ومادامت الأسطورة موشحة بالعناصر العجيبة وكثرة الخوارق والنزوع الديني فإنها عند" (كاكي) جاءت على شكل أحداث أو شخوص تاريخية لكنها لم تفقد أبدا دلالاتها الدينية، أعاد تفسيرها على ضوء فلسفته الخاصة ومنظوره الفكري"[3].

ومثّل إدريس قرقوة أسطورة شعبية وظفها كاكي في مسرحتي "القراب والصالحين" و"كل واحد وحكمه" ويدور موضوع الأسطورة حول الزواج غير متكافئ بين شيخ كبير وفتاة صغيرة ويتدخل الجن في إنقاذ الفتاة من الهلاك وهذه القضية الاجتماعية منتشرة في الواقع الجزائري الشيء الذي "جعل (كاكي) يقف مطولا عند الأسطورة ويجسد محتواها ورموزها، كان وقوفه على الدلالات الأسطورية انطلاقا من وعي عميق بدور الأسطورة في المسرح، ومن العناصر الدرامية للأسطورة نفسها محملا هذه الدلالات رموزا مختلفة تعبر تارة من

[1]– إدريس قرقوة، المصدر السابق، ص 375.

[2]– إدريس قرقوة، المصدر نفسه، ص 388.

[3]– إدريس قرقوة، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الحياة الذاتية للكاتب وتارة أخرى عن واقع المجتمع الجزائري خاصة والمجتمع المغاربي بعامة"[1].

ولعل السر في نجاح توظيف الأسطورة ارتباطها بالإنسان وحالاته النفسية و" كما تفسر الأسطورة بأنها إخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي، والغرض من ذلك حماية الإنسان من نوازع الخوف والقلق الداخلي"[2].

وبالتالي تكون الأسطورة لها وظيفة تطهيرية وهو ما وصل إليه إدريس قرقوة في دلالة أسطورة الأولياء الصالحين، ونظرا "لمكانتها في المعتقد الشعبي وتأثيراتها السوسيونفسية على المجتمع الجزائري، فالأولياء رمز للطهارة والسمو النفسي والروحي"[3].

فإذا نظرنا إلى الأولياء بالصلاح فيلزم حسب التطهير صلاح المجتمع، إذ يتحقق هذا إلا بحدوث التأثير، وهذا ما وصل إليه كاكي في صناعة الاستجابة للمسرح الموشح بالتراث الشعبي الجزائري.

وقد أضاف إدريس قرقوة في دراسته نموذجا آخر لمحمد شواط في مسرحية "الوعدة" والتي من خلالها بين آلية توظيف التراث في نص "الوعدة" دالا عن المكان فيه، حيث ربط الوعدة كموروث شعبي ريفي الذي يعرف بالاجتماع النسوي الموسمي يقام عند زاوية ولي صالح بالحلقة، فيكشف عن هذه العلاقة "فشكلت أغلب شخوص مسرحية "الوعدة" حلقة خاصة داخل فضاء "الوعدة" من جهة وفي إطار النص المخطوط من جهة ثانية لتنتهي النهاية إلى تشكيل حلقة كبيرة على اعتبار "الوعدة" في حد ذاتها فرجة شعبية شكلت ولا تزال في الأرياف جزءا من الواقع الاجتماعي والتقليد المتوارث تؤدي جملة من الوظائف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية بل حتى والسياسية، وتأخذ الحلقة مكانا مركزيا من "الوعدة" نفسها، من خلال أشكال وصيغ وشخوص كثيرة الباعة المتجولون: جماعة حمداوة وعيساوة،

[1]– إدريس قرقوة: المصدر السابق، ص 389.

[2] أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، ص 15.

[3] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص 393.

الشطار والعيارين مما يعرف بأصحاب العصي، المداح، النجار، القوال، أو الراوي، البراح المنشد أو المنشدون لأشعار المديح النبوي، وكل اللقاءات أو الغلات ذات الطابع الجماعية والأقرب شكلا من المسرح"[1].

يستشف من هذا النص تجليات مسرح الحلقة فهو مرتبط بالطابع الشعبي وكذا الفرجة وأيضا يتألف من فئات شعبية مختلفة كالراوي والتاجر وأصحاب العصي*، ومقدم النجار والرواة المنشدين، أضف إلى هذا تعد الحلقة محتواة في الوعدة، إن حضور الأشكال الشعبية مثل: الأسطورة والسير والحكايات الشعبية والطابع الفولكلوري الشعبي في مسرح الحلقة ** دليل على أثر الأدب الشعبي بأشكاله على المسرح الجزائري، ونستطيع القول أن مسرح الحلقة ارتبط بالتراث الشعبي، وهذا الشروع عرف أيضا عند عبد القادر علولة الذي "واصل حفرياته في التراث الشعبي الجزائري، منطلقا من قناعته بصيغة المداح وشكل الحلقة كبديل شعبي تراثي بامتياز قادر على إقامة حوار إيجابي بين فن المسرح في شكل الفرجة الشعبية البديل، والمتفرج الجزائري الذي نأى بجانبه عن هذا الفن في صيغته الكلاسيكية الأرسطية، تلك الصيغة التي كان يشعر أمامها بالاستلاب والغربة والإقصاء"[2] لا مناص من توظيف التراث الشعبي بطريقة تفاعلية في النص المسرحي، وما استلهام المسرحيين لأشكاله الابداعية ومظاهره الفلوكلورية، وما يشمل من معتقدات إلا انعكاسا للتفاعل وإثراء المسرح الجزائري برسم دالة تربط الماضي بالحاضر، وتحقيق الاستجابة المركزية للمتلقي، وكذا التأصيل

[1] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ص 412.

* لها رمز ديني وشعبي.

** عبد القادر علولة مسرحي جزائري اهتم أيضا بمسرح الحلقة أو الدّائرة.

[2]– صورية غجاتي: منمنمات مسرحية مقالات في المسرح العربي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016م، ص 49.

للمسرح الجزائري وفق معطيات كل مرحلة من مراحله. هذا الجسر بين الأدب الشعبي والمسرح الجزائري قد كشفته الدراسات الأدبية والنقدية. وقد مثّلنا سابقًا علاقة المسرح الكاكي بالتّراث الشعبي "أنّه جعل منه مادة درامية، وأعطى من خلال ذلك فرصة للقارئ، أو المتفّرج للتأمّل والتفكير لواقعه، ومن ثم اتخاذ موقف إيجابي حيال ذلك، كما أراد أيضا تقديم رؤاه المستقبلية الهادفة، حيث لجأ إلى الرّبط بين الواقع والحلم، بين التاريخ المكتوب والمتخيّل، وخطا خطوة إيجابية عندما بعث التراث من جديد، وجعلنا نقف أمام أنفسنا أوّلاً، وأمام واقعنا القديم والحديث، للتوصّل إلى نتائج إيجابية"[1]، هذا النص ندعّم به موقفنا اتجاه القضية المدروسة في وجود العلاقة بين التراث والمسرح الجزائري.

و تجدر الإشارة أن معظم الدراسات الأدبية و النقدية لم تغفل أسئلة اللغة في المسرح الجزائري كما لاحظنا سابقا، و لابأس أن نظيف موقفا للناقد محمد مصايف في هذه الإشكالية حيث بين نزوعه إلى توظيف اللغة الفصيحة المناسبة لمستوى الجمهور و ذلك بعدم التركيز على الإعراب و تسكين أواخر الكلمات " و بهذا نكون قد رأينا أن التمثيل لا ينبغي أن يقع إلا باللغة الفصحى و أن هذه يجب أن تكون في متناول الجمهور من حيث الإستعمال، و قصر الجملة و التقليل من اللجوء إلى الفنون البلاغية " [2].

[1] صالح بوالشعور محمد أمين، سوالمي الحبيب: (توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري عبد الرحمان ولد كاكي أنموذجًا)، مجلة التراث والتصميم، المجلّد الأول، ع 1، فبراير 2021، ص 37.

[2] . محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات و وثائق، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1981، ص 82.

و في المقابل سوغ توظيف العامية كمرحلة فرضتها المعطيات السياسية و الاجتماعية خاصة الاستعمار الفرنسي و إنتشار الأمية و أن اللغة الدارجة تعتبر صالحة لترجمة الأعمال الفنية الراقية.

فالناقد يميل إلى تبسيط اللغة الفصحى قصد تحقيق التجاوب و التفاعل و خدمة القضية الوطنية و هو الحل الذي يراه في الخروج من صعوبة الفصحى و فعلا هذا التوجه يخدم المسرح الجزائري و لا يمنع من إدخال بعض الألفاظ العادية خاصة في التعبير الرمزي.

فالأدب الشعبي بأشكاله وأنساقه يعتبر مصدرا من مصادر المسرح الجزائري رغم بروز الاختلاف والإشكالات في بعض القضايا التي طرحنا جانبا منها في السابق وحتى أننا لا نحدد هذه العلاقة التفاعلية بين المسرح الجزائري والأدب الشعبي، فهناك علاقات مع فنون أخرى كالموسيقى والرسم وأيضا امتدادها إلى القصة والرواية والاقصوصة والشعر.

أدب الطفل: علاقة الأدب الشعبي بالأطفال

يتّفق معظم الدّارسين في الوطن العربي على فضل سليمان العيسى في التّأسيس لأدب الأطفال، وأيضًا تأثيره على النهضة الأدبية لشعر الطّفل، لذا يعتبر " مدرسة أدبية وقمّة من القمم الأدبية، أقيمت حوله الكثير من الدّراسات الأكاديمية والخاصّة، وهذه واحدة منها، إذ لا نجد أيّ دراسة حول أدب الطفل سواء أكانت تنظيرية، أو تطبيقية، أو تاريخية لم تتطرّق لسليمان العيسى لأنّه أبرز محطّة من محطّات أدب الطّفل في سوريا والعالم العربيّ"[1].

[1] محمد الصّالح خرفي: أدب الطفل في الجزائر، مجموعة دراسات نقدية، موفم للنشر، الجزائر، 2015م، ص 116

و ينزع كلّ دارس لأدب الطفل إلى التّسليم بإنتاج سليمان العيسى بسبق التجربة لهذا الفنّ*، ولكن في الوقت الرّاهن مجال أدب الأطفال يمكن تفكيكه إلى قضايا من حيث المفهوم و المصادر والاتّجاهات و الوظائف والمناهج و المضامين واللّغة، والأحكام التي تدور حوله. أقرت معظم الدراسات أن هناك عدّة مفاهيم لأدب الطّفل بسبب تباين منطلقات بعض الدّارسين؛ فمنهم من اعتبره "شكل من أشكال كتابة التعبير الأدبي، له قواعده ومناهجه سواء ما يتّصل بلغته وتوافقها مع قاموس الطّفل، ومع الحصيلة الأسلوبية للسّنّ التي يؤلّف فيها، أو ما يتّصل بمضمونه ومناسبته للمرحلة"[1].

صار لزامًا على الباحث أن يحدّد العناصر التي تمثّل أدب الأطّفال، وفي هذا التّعريف ينطلق إبراهيم أحمد نوفل من الشّكل، والخصائص، والمضمون، والسّنّ، وتبقى هذه الشّروط تحتاج إلى إضافات من حيث المادة الموجّهة للطّفل، أو إشكالية السّنّ.

فالقارئ يكون مسوقًا بحكم التّسمية أنّ هذا الأدب موجّه للطّفل، والسّؤال المطروح: أيّ أدب يوجّه للطّفل؟ وما محتوى هذا الأدب؟

وقد فصّل " فاضل الكعبي" هذه الإشكالية بتمديد اتّجاهات أدب الأطفال وهي: أدب يكتبه الأطفال، وأدب يكتب عن الأطفال، وأدب يكتب للأطفال، ليقدّم هذا التّعريف: " من هنا لا بدّ من التأكيد على أنّ أدب الأطفال هو ذلك الأدب الخاص والموجّه للأطفال

* قد لا يشير باحث حول الإشارة التّاريخية لأفضلية سليمان العيسى في التّأسيس لأدب الطفل بحكم القضية التي يريد دراستها.

[1] إبراهيم أحمد نوفل: أضواء على أدب الأطفال، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمّان، ط1، 2014م، ص16

بدقّة. والذي يتبلور في بنية فنّية وأسلوبية مدروسة ومقنّنة بعناية فائقة، لا تحيد أو تنحرف عن خصائص الأطفال ومستوى قدراتهم المتعدّدة، وعليه فإنّ أدب الأطفال هو مجموعة من الإنتاجات الأدبية المقدّمة للأطفال التي تراعي خصائصهم وحاجاتهم ومستواهم نحوهم"[1].

نستشفّ في هذا التّعريف الخاص بالاتّجاه الثّالث التركيز على الطّفل، ويقع المشكل في القيم الموجّهة إليهم وسماتهم؛ وهذا ما دفع ببعض الدّارسين إلى تشخيص الوضعية أدب الأطفال هو: «يعاني من ظاهرتي التّركيز والإهمال، التّركيز على قيم، وإهمال قيم ومجموعات أخرى»[2].

وهذه المعضلة تستدعي الدّراسة العلمية الشّاملة، والتي تكون بمعيّة النّقد المتخصّص الحاضر في مختلف الإنتاجات الأدبية.

هذا الغياب الملحوظ للنّقد قد أكّده الربعي بن سلامة بقوله: «أنّ الدّراسات النّقدية _على الرّغم من ضرورتها_تكاد تكون منعدمة حول أدب الأطفال في الجزائر، مع العلم بأنّ النّقد لا يعني بالضّرورة التّجريح أو التّحطيم كما يظنّ البعض»[3].

وما دمنا ننظر إلى النّقد على أنّه ضرورة، فما سبب غيابه؟

وبعد هذا الاستعراض الموجز لأدب الأطفال الغرض منه التقديم المنهجي فأتى إلى فهم العلاقة بينه وبين الأدب الشّعبي.

---

[1] فاضل الكعبي: كيف نقرأ أدب الأطفال، دراسة ونصوص شعرية وقصصية، ومسرحية، الوراق للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2012م. ص 44

[2] سمروحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية، دراسة منشورات اتّحاد الكتّاب العرب 1998، ص 13.

[3] الربعي بن سلامة: (أدب الأطفال في الجزائر الإبداع والنّقد)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، ع 31، المجلّد أ، جوان 2009، ص 226

إنّ الأدب الشّعبي يحتوي على عدّة أشكال كالشّعر الشّعبي، والأغنية الشّعبية، والأمثال، والألغاز، والقصص، والحكايات، والسّير، والأساطير، وغيره. وتلك الأشكال تشتمل على قيم، وتقدّم للطّفل في وضعيات متعدّدة سواء عن طريق الاقتباس أو الرّمز أو الانتقاء حسب ما يحتاجه الطّفل وفق إدراكه.

فالخطاب الموجّه للطّفل يطرح تساؤلات منها: ما نوعية القيم المراد تبليغها للطّفل؟ كيف تقدّم المادة الشّعبية للطّفل؟ ما مدى تأثير الوضعية الزمانية والمكانية في أدب الطّفل؟

لقد ذهب بعض الدّارسين إلى تحليل هذه الإشكالية المتعدّدة الجوانب؛ فمن زاوية المصطلح بين الربعي بن سلامة وجود تداخل بين مفهومي القصّة والحكاية «يتداخل مفهوم القصّة ومفهوم الحكاية في الكثير من الأحيان تداخلاً يجعل التّفريق بينهما صعبًا، وخاصّة في أدب الأطفال؛ ولذلك لم يتّفق الدّارسون على الحدود التي تفصل بين الحكاية والقصّة»[1].

بالعودة إلى إشكالية المصطلح، في الأدب الشّعبي نجده أنّه هذه القضية مطروحة، فهناك تداخل بين المفهومين مع وجود حدودٍ فاصلةٍ بينها من حيث العناصر المشتملة أو الشكل أو الفصل الفنّي الذي بيّنه الأستاذ الربعي بن سلامة «ليست كلّ حكاية قصّة؛ لأنّ الحكاية لا تصبح قصّة إلاّ إذا توفّرت كلّ عناصر الحبكة، وهو عنصر حديث نسبيًّا»[2].

إنّ تعدّد المصطلحات لا يؤثّر على المزايا التي يمكن تحقيقها اتّجاه الطّفل؛ فعندما لا تحملنا المضامين إلى التناقض وعدم الانسجام مع محدّدات أدب الطّفل تبقى إشكالية المصطلح

[1] الرّبعي بن سلامة: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، دار مداد بونيفار سيتي براس، قسنطينة الجزائر، ط1، 2009م، ص 76

[2] الربعي بن سلامة: من أدب الأطفال في الجزائر والعالم العربي، ص 78.

جزئية؛ لأنّ أدب الطّفل مرتبط بنوعية لها أبعادها النفسية والاجتماعية، وهو «درجة نوعية من الإنتاجية الأدبية أو الفنّية يتساوق وسنّ الطّفل ومقدراته، كالعمل العقلي، ودرجة النّمو اللّغوي، ومختلف ما يعتريه من تغيّرات في أبعادها النّفسية والعاطفية والاجتماعية»[1].

فتنوّع الإنتاج الأدبي الموجّه للطّفل مع مراعاة المحدّدات الخاصّة به يفتح آفاقًا مشرقةً لأصناف الأطفال المرتبطة بالذّوق، والميول، والموهبة، وغيرها.

تشكل القصص الشعبية والحكايات الخرافية أهم مصدر من مصادر أدب الطفل نظرا لتحقيق التفاعل والاستجابة بين النص والطفل، فهي تتميز بعنصري الخيال والعاطفة ورغم حصول فاعل زمني بين القديم والحديث إلا أن حيوية التراث الشعبي وعناصره تجدد في مخيال الطفل "إن ما يكتب للأطفال سواء أكان حقيقة أو خيالا يجب أن يكون قابلا للتصديق وفي كل واقع هناك الكثير من القصص النافعة والمفيدة، إن تراث الحضارة العربية يعج بالقصص والحكايات الكثيرة المتنوعة، ترتب عليها الأحيال، فروت الجدات للأحفاد قصص "الجان والغولة" و"ألف ليلة وليلة" وتناقلت الأجيال هذه القصص بروح العصر للجيل الذي يحيكها ولعل الكل يعلم أن الحياة الشعبية والتراث الأدبي هما صلة الوصل بين القديم والحديث والجسر الذي ترتكز عليه الحضارة الحديثة وكلما كان هذا الجسر قويا ومتينا كانت

[1] نواري سعدوي: (في الطّفولة مراحلها، خصوصيات أدبها)، مجلة النّاص، جامعة جيجل، ع 2، ص 67.

الثقافة واسعة ممتدة قائمة على أصول الأعمدة ذات امتداد تاريخي عظيم يمد الأجيال الصاعدة بزاد ثقافي روحي"[1].

فالمادة الشعبية المقدمة للطفل تخضع للغربلة مراعاة ومستوى الطفل ومرجعيته الدينية والتاريخية والعربية وأيضا يجب أن تتميز لغتها بالسهولة والحداثة لأننا في زمن تطور الإعلام والتكنولوجيا الحديثة، ومهما يكند يبقى سحر القصص القديمة قائما في نفوس الأطفال "إن القصة القديمة محبوبة لدى الأطفال خاصة القصص الشعبية والخرافية، وقد ضاع عدد لا يحصى من هذه القصص على مر العصور كما أنها تؤثر كثيرا في الأطفال، فهي تحدث في نفوسهم سحرا، ذلك لأنها تتوفر على عناصر خالدة"[2].

هذا التأثير ناتج عن حضور القيم الإنسانية في القصص الشعبي، فمثلا قصص البطولة "لفترة يستنبط منها القيم المتعلقة بالفروسية كالشجاعة والحرية ورفض العبودية والخوض في المعركة.

وما أكثر المواد الشعبية التي تزفر بها الجزائر والتي يمكن استغلالها لأدب الأطفال كالقصص والحكايات الشعبية والسير والأساطير لكن في إطار نقدي موضوعي مناسب لشخصية الطفل، وقد أشرنا سابقا في تطور الدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة ومن ضمن الجمع والتصنيف والدراسة، فكانت المرحلة الأخيرة الأكثر انتشارا ولا تزال الجامعة الجزائرية

[1]– جلال خشاب: ثقافتنا الشعبية وتحديات العصر مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، أعمال الملتقى الثاني المنعقد بتيارت 03، 14 أكتوبر 2002م، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر 2005م، ص 436.

*قرأنا رسالة ماجستير بعنوان: القصة في أدب الطفل أحمد خياط أنموذجا للباحثة: حامدي فاطمة، ص 49.

حريصة على توثيق المادة الشعبية بكل صنوفها ودراستها فيمكن تحويل بعض النصوص إلى مسرحيات موجهة للأطفال، وأيضا نشر عدد أكبر من قصص التي تشتمل على القيم التي يستفيد منها الطفل.

ونؤكد علاقة الثقافة الشعبية بأدب الطفل من خلال قول أحد الباحثين "لكن هذا لا يمنع من التفكير في إعلام طفولي يحمل مبادئ وتوجيهات تليق بالنشء، يمكن استلهام منابعها من ثقافتنا الشعبية، وما تغرسه قصصها وحكاياتها الخالدة في النفوس من قيم معنوية كالصدق والوفاء، والاجتهاد في العمل، فيصبح النجاح ممكنا في المجال الإعلامي إذا تحدث فكرة التطويع لثقافتنا الشعبية، والإخراج المتقن كما يكون هذا العمل أداة هامة لربط الخلف بالسلف وتلقينه المبادئ والقيم كالاستعانة بخرافة بقرة اليتامى وما تضمنته من معانى الوفاء والإخلاص وانتهاج الدرب القويم انطلاقا من رسمته لنا العبقرية الشعبية كتحويل الابن إلى غزال لا البنت وتلاقي ما تلاقي من أهوال ومتاعب دون أن تتخلى عن شقيقتها"[1].

تلك الرسالة الهادفة المتضمنة في هذا النص تثمنها والوضعية نفسها في المدونات الشعبية الأخرى التي تزخر بالقيم الهادفة، وبالعودة إلى تحليل الخطاب السردي الشعبي نكتشف تلك المبادئ والقيم التي يستفيد منها الطفل رغم الانزياح إلى اللاواقع، مثل مدونة لونجة بنت الغول الواردة في الملحق الأول.

[1] جلال خشاب: ثقافتنا الشعبية وتحدّيات العصر، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، أعمال الملتقى الثاني المنعقد بتيارت، أكتوبر 2002م، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2005م، ص 436.

ويتضح أن الحكايات والقصص التراثية مصدرية لأدب الأطفال في المصدر الأساسي لأدب الأطفال، قديمة قدم البشرية الإنسانية، وهي متوازنة بين الأجيال المتعاقبة عبر أزمان طويلة تتضمن الأساطير القديمة وحكايات الحيوان وكذا الأغنيات والأناشيد*.

إن المرجعية القصصية لأدب الطفل يجب أن تخضع للنقد الموضوعي، فالأساطير على سبيل المثال تمحل رمزية إيجابية ورمزية سلبية، فلا يمكن تقديم تلك الرمزية السلبية للطفل لأنها لا تتماشى وعقيدته ومقومات شخصيته.

وينبغي أن نشر إلى وجود مسرح الطفل الذي ينطلق أيضا من التراث الشعبي بمراعاة الخطاب الموجه للطفل "فقد تتخذ الكتابة للطفل أشكالا متعددة نذكر منها القصص التي تتفاوت في طولها وقصرها منها القصص الخيالية، الفكاهية، الأساطير والخرافات، وقصص المغامرات وحياة المشاهير وقصص الحيوانات الناطقة وكذلك المسرحيات، وقد تكون أخلاقية تعليمية وتثقيفية أو ترفيهية وفق هدفه المرسوم وموضوعه الذي تدور حوله، وفي غالب الأحيان نجدها تجمع بين جميع المواضيع لتخدم هدفا واحدا"[1].

و نرفق هذا الحكم بنماذج من الدراسات الأدبية و النقدية الجزائرية الحديثة إذ ركزت على مختلف القيم المتضمنة في النصوص السردية الشعبية، و كذا الأبعاد الدينية و التربوية و الأخلاقية و الثقافية مع الإشارة إلى حسن توظيف ما يحتاجه الطفل " إن القيمة التربوية للحكاية الشعبية مشروطة بتوفر عوامل عدة فيها أهمها:

* قرأنا رسالة ماجستير بعنوان: القصة في أدب الطفل أحمد خياط أنموذجًا، للباحثة حامدي فاطمة، ص 49

[1]– إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، ص 335.

إمكانية وصولها للطفل، خفتها، لغة سردها البسيطة، مضمون تعريب من عالم الطفل، و وجود البطل القادر دائما على الإنتصار الشمولي و الإكتمال في الحالة التي ترسمها الحكاية " [1] فالطفل يحتاج في مختلف مراحله إلى الحكايات الشعبية خاصة التي تثيره

و يأخذ منها القيم المناسبة التي تساعده في حياته و تعمل على تنمية قدراته في حل المشكلات التي تعتريه في واقعه " الحكايات الشعبية تهتم في كل مجتمعات العالم بالطفل إهتماما خارقا، لأن الطفل هو بداية الحياة، و هو في ميلاده و نموه رمز حي متجدد يتجدد هذه الحياة، لذلك يقدم له التراث الشعبي الحكايات التي تساعده في التغلب على ما يعترضه من صعوبات في حيته العائلية و الاجتماعية " [2] و هنا نستنتج ضرورة توظيف الجانب العلمي في تقديم هذه النصوص المناسبة للطفل قصد تحقيق التربية السليمة و التمسك بالأخلاق الفضيلة.

و في نفس السياق أكد الباحث إسماعيل سعدي على إستخراج القيم المختلفة من الموروث الشعبي خدمة للطفل حيث وضح الباحث السيطرة الذكورية في الحكاية الشعبية و صورة الحاكم في الحكايات الشعبية للأطفال ليؤكد على منظومة القيم في قصص الأطفال و التي قسمها إلى قسمين :

القيم النبيلة و القيم غير المرغوب فيها " فإن أدب الأطفال عامة و القصة على وجه الخصوص رسالة ترفد القيم في كل ثناياها و في كل خيط من خيوط نسيجها، فتتضمن

[1] . شافع بلعيد نصيرة: الحكايات الشعبية في حياة الطفل بين الإيجاب و السلب، مجلة بحوث سيمائية، جامعة تلمسان، الجزائر، المجلد 10، ع 17، أكتوبر 2022، ص 30.

[2]. شافع بلعيد نصيرة: المصدر نفسه، ص نفسها.

القصص قيما أخلاقية هي من صميم ديننا الحنيف، أو من القيم الإنسانية المتوازنة لا تهن رصدها جميعا" [1]

من خلال تحليل الحكاية وصلت الأستاذة إلى مجموعة من القيم و نظيف في تحليل الحكايات التي تشتمل على القيم ما قدمته الأستاذة قريني نبيلة في حكاية خميميص و يمكن تلخيص ما توصلت إليه في النقاط التالية:[2]

القيم الاجتماعية : الاهتمام بالآخرين و حبهم و مساعدتهم

أ. انتصار الحبر على الشر دائما

ب. عدم الثقة في الغرباء

ج. الاعتماد على النفس لتجاوز المحن و المصائب

د. التحايل على المحتال ينفع أحيانا

هـ. تعزيز الثقة بالنفس و بث الشعور بالتفاؤل و الأمل

و من الدراسات التطبيقية في الحكايات الشعبية ألفينا دراسة لفتيحة خلوفي في حكاية علي و علي، و قد إستعملت المنهج الإحصائي في المرحلة الإعدادية قصد الوصول إلى تفاعل الطفل مع الحكايات الشعبية " إلى جانب هذا كله يؤكد الأطفال على أن البطل في هذه الحكاية كان له الأثر الأكبر في إنجذابهم إليها" [3]

[1] . إسماعيل سعدي : حكايات الشعبية للأطفال بين الحفاظ على الموروث و نمطية ترسيخ القيم، مجلة العمدة في اللسانيات و تحليل الخطاب، المسيلة، الجزائر، مجلد 6، ع 1، 2022، ص 212.

[2] . قريني نبيلة : القيم الأخلاقية و التربوية في الحكايات الشـــعبية، حكاية خميميص انموذجا، مجلة مدارات العلوم الاجتماعية و الإنســـانية، غليزان، اتلجزائر، ع 3، جانفي 2021، ص 334 – 335.

[3] . فتيحة خلوفي : مجلة التعليمية، مجلد 4، ع 11، جوان 2017، ص 182 – 183.

و تؤكد هذه الدراسة على تفاعل الأطفال مع البطل في الحكاية الشعبية.

و بالتالي نصل إلى تنوّع مصادر أدب الطفل في الجزائر الذي يحتاج إلى رؤية نقدية قصد تحقيق ما يطلبه الطفل في الحياة المعاصرة، ويمكن أن نعتبر القصّ الشعبي أكثر انتشارا واستجابة لأدب الطفل،"فأدب الأطفال بأجناسه المختلفة (القصة و المسرح و الشعر ... و غيرها يعد أداة مهمة من أدوات تنشئة الطفولة و له دور ركيز و تأثير جلي في تكوين شخصية هذه الفئة الحساسة من المجتمع التي تعتبر عماد المستقبل و أساسه".[1]

نردف بهذه الرسالة النبيلة التي تهتم بأدب الأطفال برأي آخر قدمه الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو الذي يبين فيه أثر التراث في تجربة الكتابة للأطفال عند أبو *إلياس؛ إذ أوضح أثر الحكاية العجيبة و الحكاية الخلافية على المتلقي المقصود " و ممًا تجدر الإشارة أَنَّ الكاتب كلما استعان بالعنصر المنتمية للعجيب و اقترب من بناء الحكاية الخرافية واستعان بصورها تمكن من تدعيم الطابع الخيالي و تشكيل لحظات الصراع الدرامي التي تشدُ القارئ بينما نجده في بعض هذه القصص يبتعد عن بنية الحكاية الخرافية، و يركز على القيم في صورتها التجريدية عوض تشخيصها فتفتقد القصة للنصر الدرامي و يطغى الخطاب التربوي المباشر على عملية السرد فتضعف الحبكة"[2] يفهم من هذا النص النقدي ما مدى إستلهام الأديب للمكونات الشعبية خدمة لأدب الطفل من خيال و بعد نفسي و قيم متعددة، و خلاصة القول أننا يمكن أن نقر بوجود علاقة عميقة للأدب الشعبي بالفنون.

---

[1] . العياضـــي أحمد : أدب الأطفال بين مراحل الطفولة و جماليات الكتابة، مجلة مهد اللغات، كلية الغات الأجنبية، جامعة جلالي اليابس، سيدي بالعباس، الجزائر، المجلد 2، العدد3، 2020م، ص 39.

* عياش بن سليمان المكنى بأبي إلياس، أديب جزائري ولد بقسنطينة سنة 1914م

[2] . عبد الحميد بورايو : البعد الاجتماعي و النفسي في الأدب الشعبي الجزائري، ص 74.

خـــــاتمة

خاتمة

بناءً على الاستنتاجات السّابقة، ومجمل القول في نتائج كل فصل نسرد أهم النتائج المتوصل إليها في العناصر التالية:

لقد حظي الأدب الشّعبي بالدّراسة والنقد من قبل الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة خصوصًا الدّراسات الأكاديمية، ممّا يجعلنا نحكم عليه بطور الانتشار والاهتمام قياسًا بالأطوار السّابقة، ومن تجلّيات هذا التّطوّر التوجّه نحو الدّراسة الميدانية قصد جمع المواد الشّعبية وتصنيفها وتحليلها في مختلف مناطق الوطن.

انشغلت الدّراسات النّقدية الجزائريّة بكلّ صنوفها بأهمّ قضايا الأدب الشّعبي، وتأتي في طليعتها إشكالية المفهوم والمصطلح، ففي تحديد ماهية الأدب الشّعبي تباينت الآراء سواء في الجزائر أو في البلدان العربية، فكانت المناقشة تدور حول سماته واتجاهاته وعناصره، ونتج عن ذلك كثرة المفاهيم المختلفة نظرا لاختلاف المنطلقات، مع وجود تقارب وتأثر في بعض المفاهيم، لذا بقي تعريفه مفتوحًا للمتلقّي، ولا غرابة في ذلك؛ فهناك فنون تطرح فيها إشكالية المصطلح، ونسجل أيضا المرجعية الدينية للأدب الشعبي وأشكاله في هذه القضية.

أمّا أشكال الأدب الشّعبي فقد عرفت أيضًا اختلافًا بين الدارسين في مفهومها بسبب وجود مغالطاتٍ في توضيح حدودها، فنجد من يستعمل مدلولها بالتّرادف أو عدم إبانة الحدود الفاصلة بينها، وأحيانا خلق مصطلحات جديدة؛ وهو ما نلحظه في الأشكال السردية كالقصّة، الخرافة، والحكاية، والشّعر الشّعبي والشعر الملحون، والأسطورة، أضف إلى هذا

حضور إشكالية التصنيف، وقد ساهمت الدّراسات النقدية في توضيح تلك القضايا بتقديم المدلولات، والآراء بشكل نظري وتطبيقي.

استجابة النصّ الشّعبي بأشكاله لمختلف المقاربات النّقدية الجزائرية من حيث المنهج فاكتشفنا معالجته مثلاً بالمنهج البنيوي، والمنهج السيميائي والمنهج الأنثروبولوجي وفق منطلقاتٍ ومحدّداتٍ منهجيّة نحو دراسة الحكاية الخرافيّة والحكاية الشعبية والقصص الشّعبي، والأمثال الشّعبية، كما نجد الدراسات البلاغية والفنية، وقد أخذت الدّراسات الميدانية حصّة الأسد في بيان استجابة النّص الشّعبي لمختلف المناهج الحداثية، رغم وجود صعوبات تعترض الباحث الميداني، وعلى رأسها إشكالية جمع المادة الشّفوية، وصعوبة الوصول إلى مصادرها قصد تدوينها، وجمع المعطيات التي تقتضيها الدراسة الأنثروبولوجية، وتمثل المدونات الشعبية قاعدة علمية لتحليل الخطاب أو المقارنة، أو تحويلها إلى قصص الأطفال بمنظور علمي وديني، أو مصدرا للفنون والعلوم، وهوما أشارت إليه مختلف الدراسات.

إذن فالدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة رسمت منحى متطورا في وضع النّص الشّعبي بأشكاله تحت مجهر المناهج السّياقية والمناهج الحداثية الغربية، أو التحليلات البلاغية والأسلوبية.

عطفًا على ما سبق نسجّل ملاحظاتٍ أساسية مستنبطة من التحليلات السابقة و هي:

الأولى: حضور مشكلة المصطلحات في تطبيق المنهج، واستعمال أكثر من منهج في دراسة المدوّنات الشّعبية.

الثانية: قدمت الدّراسات النّقدية الجزائرية الحديثة إشكالية المنهج ومختلف المقاربات النقدية المعاصرة نظريًّا وتطبيقًا للقارئ، وتمّ استنطاق النّصّ الشّعبي وكشف أنساقه بالتّحليل والمقارنة.

الثالثة: بعض النّصوص الشّعبية السّردية التي تتميّز-غالبًا-بالقصر لا تستجيب لتطبيقات المنهج المورفولوجي لـ "فلادمير بروب" بسبب قلّة الوظائف.

الرابعة :إهتمام الدارسين بدراسة أنساق الأدب الشعبي سواء كانت دراسات متخصصة أو غير متخصصة و يدل ذلك على إنتشار مرجعية المقاربات الأدبية و النقدية في مختلف صنوف الأدب الشعبي الجزائري الحديث.

و تجدر الإشارة إلى نقص الاهتمام في دراسة بعض قضايا الأدب الشّعبي على شكل بحوث مستقلة، فألفينا قضيّة الالتزام وضروبه التي لم يكن لها الحظ الوافر في تأسيسها سواء من حيث الدراسات المتخصصة أو غير متخصصة مثل: الشعر الشعبي الجزائري الحديث الذي يغفل عنه – أحيانا – في بعض الدراسات المتعلقة بأدب الحركة الوطنية الجزائرية فإذاّ أردنا دراسة الالتزام في الشعر الجزائري الحديث يلزم الحديث عن هذه القضية في الشعر الشعبي الجزائري الحديث من باب الإحاطة، وأيضا أسبقية الكلمة الشعبية في الإشارة إلى الالتزام السياسي، وأما قضية التّأثير والتّأثّر فهي متضمنة في ثنايا المنجزات النّقدية والأدبية، من جهة، ومستقلة من جهة أخرى كقضيّة التناصّ فهي حاضرة في الدّراسات المتخصّصة وغير المتخصّصة، وأيضا ألف ليلة وليلة.

لقد مرّت الدّراسات الشّعبية الجزائرية الحديثة بأطوار متباينة؛ فكانت المرحلة الأخيرة ذات طابعٍ علميّ إيجابيّ ومتجدّد يسمح لنا برسم جغرافيّة الأدب الشّعبي الجزائري الثّري، وتلك السّمة فرضتها طبيعة المرحلة التي تميّزت بالانتشار والدّراسة والتّأسيس، فالرسائل الجامعية العلمية وما تتضمنه المجلات العلمية من مواضيع متلونة في الأدب الشعبي، وكذا الجرائد والملتقيات العلمية الوطنية والدولية، تلك العوامل وغيرها ساهمت في بلورة ذلك التميز، والملفت للنظر قلّة الدّراسات المقارنة التي لا يمكن الاستغناء عنها باعتبار الأدب الشّعبي أدبًا عالميًّا.

لا شكّ أنّ الأدب الشّعبيّ له وحدة مع بقيّة الفنون والعلوم، فأجابت الدّراسات النّقدية الجزائرية المعاصرة عن سؤال الوحدة، وإن كان مظهره فلسفيًّا، فحضرت الأشكال التالية: الشعر الشعبي والأغنية الشعبية والقصص الشعبي والحكايات الشعبية وغيرها في أدب الطفل، وكانت اللغة العامية والأغاني الشعبية والرموز الشعبية والأشكال السردية الشعبية حاضرة في المسرح الجزائري، فالعلاقة متجلية، إذ تدل على حضور أشكال الأدب الشّعبي في القضيّتين المذكورتين بدون حصر، هذا من جهة، والأخرى التأكيد على مصدرية الأدب الشعبي للفنين المدروسين ولا بأس أن نذكر أهم التوصيات منها إنشاء مراكز بحث خاصة بالأدب الشعبي في الجامعات الجزائرية أو قاعدة بيانات للجمع ةالتصنيف والدراسة، إنشاء مكتبة خاصة بالدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة مع تفعيل الدرس المقارن بين الجامعات في هذا التخصص، إستحداث مقياس تعليمية الأدب الشعبي وربطه بالآداب العالمية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم

قائمة المصادر والمراجع

1. إبراهيم أحمد نوفل: أضـــواء على أدب الأطفال، دار ومكتبة الكندي للنشـــر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمّان، ط1، 2014م.

2. ابن المقفّع: كليلة ودمنة، تقديم ونشـــر، الأب لويس شـــيخو الياســـوعي، المطبعة الكاثولوكية، بيروت، لبنان، 1965م.

3. ابن خلدون: المقدمة ضبط وشرح وتقديم: محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2012م.

4. أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م

5. أحمد الأمين: صور مشرقة من الشّعر الشّعبي الجزائري، دار الحكمة، الجزائر، 2007م.

6. أحمد بن نعمان: فرنسا و الأطروحة البربرية، الخلفيات، الأهداف، الوسائل و البدائل، شركة دار الأمة للطباعة و الترجمة و النشر و التوزيع، الجزائرن ط2، 1997م.

7. أحمد بوحاقة: الالتزام في الشّعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 1989.

8. أحمد زغب: الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار الولدي، ط1، 2008م.

9. أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين (1931.1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م.

10. إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م، ط1، ج1.

11. امحمّد عزوي: الرمز ودلالته في القصّة الشعبية الجزائرية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2013م.

12. أمينة فزازي: مناهج دراسات الأدب الشعبي، المناهج التاريخية والأنتروبوبوجية والنفسية والمورفولوجية في دراسة الأمثال الشعبية، التراث الفولكلور الحكاية الشعبية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، ط1،2010م.

13. بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، مقدمة.

14. بلحيا الطاهر: التراث الشّعبي في الرّواية الجزائرية دراسة، منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 2000م.

15. بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي، ط1، 2009م.

16. التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة،1830-1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983م.

17. التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م.

18. توفيق الحكيم، فن الأدب، دار المتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1973م.

19. جلول يلس: أمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشّعر الملحون.

20. جلول يلس، أمقران الحفناوي: التراث الغنائي الجزائري الموشّحات والأزجال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ج2.

21. جميلة فلاح: أهازيج من الأوراس ، منشورات الشهاب ، باب الواد الجزائر.

22. حسين خمري: نظرية النص من بنية المعاني إلى سيميائية الدّال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

23. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2003.

24. حميد الحمداني: بنية النص السّردي من منظور النّقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

25. حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشّعبي، مقاربة أنتروبولوجية، دار الحكمة، الجزائر.

26. حورية بن سالم: الحكاية الشّعبية في منطقة بجاية، دراسة و نصوص، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر 2010م.

27. خالد بن سعيد عيقون: التحليل البنيوي الشّكلاني لجماليات الخطاب السردي (الوظائف، الشخوص، الزمان، الدّور، الدّلالات)، مطبعة الزيتونة، تيزي وزو، 2006م.

28. رابح العوبي: المثل واللغز العاميان، ط1، 2005م.

29. روز لين ليلى قريش: القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007م.

30. روزلين ليلى قريش: مختارات من قصص شعبية شفوية هلالية متداولة في واحة سيدي خالد (ولاية بسكرة) ونواحيها الشاسعة مع الشرح والتحليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2012م.

31. روزلين ليلى قريش:القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2007 .

32. سامية عليوي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية أسطورية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018م.

33. سرقمة عاشور: الثّقافة الشّعبية في مناطق الصّحراء الجزائرية، الثّقافة الشّعبية: دراسات في العادات والفنون، أوراق مؤتمر فيلادليفيا الدّولي السادس عشر، منشورات جامعة فيلادليفيا، 2013.

34. سعيد أراق بن محمد: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م.

35. سعيد سلام: التناص التراثي الرّواية الجزائرية أنموذجًا عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010م.

36. سعيد سلام: دراسات في الرّواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012م.

37. سمروحي الفيصل: أدب الأطفال وثقافتهم قراءة نقدية، دراسة منشورات اتّحاد الكتّاب العرب 1998.

38. سيدي محمد بن مالك: رؤية العالم في روايات عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سوسيو شعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015م.

39. شارل سنيوبوس: تاريخ حضارات العالم، تعريب محمد كرد علي، الدّار العالمية للكتب والنشر، مصر، ط1، 2012م.

40. الشاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، مطبعة آنفو. برانت، فاس، المغرب، ط3، 2004م.

41. صالح بن الهادي رمضان: النّقد الرّوائي العربي وقضايا المرجع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 2013م.

42. صلاح فضل: نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط1، 1998

43. صورية غجاتي: ممنمات مسرحية مقالات في المسرح العربي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2016م.

44. الطاهر وطار: اللاّز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1981.

45. الطاهر وطار: رمانة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

46. طراحة زهية: فضاء النوع بين تنظيم الخيال وتنظيم الواقع، دراسة أنتروبولوجية للحكاية القبائلية العجيبة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2011م.

47. طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1999م، ط1.

48. الطيب ولد العروسي: أعلام من الأدب الجزائري الحديث، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2012م.

49. عامر مخلوف: مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دراسة الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2008م.

50. عبد الجليل مرتاض: في عالم النصّ والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2007م.

51. عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدّراويش، رواية، المؤسّسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1983م.

52. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007م.

53. عبد الحميد بورايو: الأدب الشعيبي الجزائري دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية الشعبية في الجزائر، دار القصة للنشر، الجزائر، 2007.

54. عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشّفوي الجزائري، دراسات حول خطاب المرويات الشفوية، الأداء، الشكل، الدلالة، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م.

55. عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنّفسي في الأدب الشّعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة الجزاير، ط1، 2008م.

56. عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات "ألف ليلة وليلة" و "كليلة ودمنة"، منشورات (.....) وأشكال التعبير الشّعبي بالجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2003م.

57. عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربيّ دراسة تطبيقية في معنى المعنى لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة، الجزائرن 2007.

58. عبد الحميد بورايو: القصص الشعبية في منطقة بسكرة، دراسة ميدانية، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م.

59. عبد الحميد بورايو: القصص والتاريخ، التمثيل الرمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي الجزائري، CNRPAH ، ع2، الجزائر، 2005م

60. عبد الحميد بورايو: القصص والتاريخ، التمثيل الرمزي لحقب من التاريخ الاجتماعي الجزائري، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ وفي علم الإنسان والتاريخ cnrbah، الجزائر، العدد الثاني، 2005م.

61. عبد الحميد بورايو: الكشف عن المعنى في النّص السّردي: السّرديات والسّيميائيات، دار السّبيل للنشر، الجزائر، ط1، 2009م.

62. عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشّعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجلّيات، منشورات رابطة الأدب الشعبي لاتحاد الكتّاب الجزائريين، دار أسامة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د ت).

63. عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984م.

64. عبد الحميد بورايو: منطق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المبطوعات الجامعية، الجزائر، 1994م.

65. عبد الحميد بوسماحة: الموروث الشّعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دار السبيل للنشر والتوزيع، بن عكنون، الجزائر، 2008 م.

66. عبد الحميد عبابسة: الشعر الملحون ديوان الفنان الراحل عبد الحميد عبابسة. منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والأنهار، وحدة الطباعة الروبية، الجزائر، 2002.

67. عبد الرحيم الكردي: السّرد في الرواية المعاصرة.

68. عبد القادر بن سالم: الأدب الشعبي بمنطقة بشار، دراسة ونصوص، منشورات تبيين، الجاحضية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 1999م.

69. عبد الكريم قذيفة: من فحول الشعر الشعبي الجزائري أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة –الشعراء – الرواد، منشورات أرتيسنيك، القبة، الجزائر، ط2، 2007م.

70. عبد الله حمادي: نفاضة الجراب، تأملات في الأدب والسياسة، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون ، الجزائر العاصمة، 2008.

71. عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م، ط1.

72. عبد الله عبد الرحمان يتيم: كلود ليفي ستروس قراءة في الفكر الانثروبولوجي المعاصر، إصدارات بيت القرآن، المنامة، البحرين، ط1، 1998م.

73. عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

74. عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

75. عبد الملك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاز دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

76. عبد المجيد دقياني: الالتزام في الشعر محمد بلقاسم خمار ، منشورات مخبر وحدة تكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها ، كلية الآداب واللغات ، جامعة بسكرة ، دار علي بن بوزيد للطباعة والنشر ، بسكرة ، الجزائر ، ط1 ، 2015 م.

77. عثمان سعيدي: محمد البشير الإبراهيمي التراث الشعبي والشعر الملحون في الجزائر، شركة دار الأمة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2010م.

78. العربي دحو: الشّعر الشّعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس 1945-1962، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، الجزء الثاني.

79. العربي دحو: مقاربات في الشعر الشعبي العربي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، الجزائر ، 2007 .

80. علي بولنوار: الشعر الشعبي الجزائري منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010م.

81. عمار يزلي: ثورة النسا، أهازيج على الثورة الجزائرية، جمعية البيت للثقافة والفنون، منشورات البيت، 2009م.

82. عمر قينة: في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط2، 2009م.

83. فاضل الكعبي: كيف نقرأ أدب الأطفال، دراسة ونصوص شعرية وقصصية، ص 44، ومسرحية، الوراق للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2012م.

84. فلادومير بروب: تر عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، مرفولوجيا القصة، شراع للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، م1996.

85. لبنان ساحة رياض الصلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

86. لوصيف لخضر بن الحاج: الشعر الشعبي الجزائري قضاياه وإشكالياته دراسة، مؤسسة البيت، الجزائر، 2014م.

87. مبروك دريدي: القصّة الشعبية في منطقة الهضاب، دراسة منشورات مديرية الثقافة لولاية سطيف، الجزائر، ط1، 2010م.

88. محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات و وثائق، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

89. محمد السعيدي: أشكال التعبير الشعبي والوعي الوطني، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، منشورات المجلس، 2005، الجزائر.

90. محمد الصّالح خرفي: أدب الطفل في الجزائر، مجموعة دراسات نقدية، موفم للنشر، الجزائر، 2015م.

91. محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

92. محمد العربي حرز الله: تداول الألوان في الأدب الشّعبي، الأدب الشعبي الجزائري أنموذجا، دراسة، وزارة الثقافة الجزائر.

93. محمد العيد تاورته: الأدب الشّعبي في مدينة قسنطينة، منشورات البيت، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر.

94. محمد المرزوقي: الأدب الشّعبي في تونس، الدار التونسية للنشر، 1967.

95. محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مركز النماء الحضاري، حلب سوريا، ط1، 1998م.

96. محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1998م.

97. محمد سعيدي: التشاكل الإيقاعي والدّلالي في نص المثل الشّعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م.

98. محمد عبد الرّحمن يونس: الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، ط1، 2014 م.

99. محمد عيلان: التراث الشعبي الجزائري دراسات و بحوث ميدانية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة رغاية ، الجزائر ، 2007.

100. محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري مع ملحق بنصوص مختارة، قصص، حكايات أحاجي، أمثال نوادر شعبية، دار العلوم للنشر، عنابة، الجزائر، ج1، 2013م.

101. محمد مرتاض: التجربة الصوفية عند شعراء المغرب العربي في الخمسية الهجرية الثانية، ديوان المطبوعات الجامعية، دت.

102. محمود ذهني: الأدب الشّعبي العربي مفهومه ومضمونه، مطبوعات جامعة القاهرة بالخرطوم، دار الاتحاد العربي للطباعة، 1972م.

103. مزيان فرحاتي: ألف ليلة وليلة، الحكايات، موفم للنشر، الجزائر، 1988، الجزء الأول، المقدمة.

104. مولاي علي بوخاتم: الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي عبد المالك مرتاض ومحمد مفتاح، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 2005م.

105. مي يوسف خليف: أبعاد الالتزام في القصيدة الأموية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دت.

106. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، مصر.

107. نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، (دون ذكر البلد)، ط1، 2010م.

108. نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1981م.

109. واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، الجزائر العاصمة، ط 1، نوفمبر 2004م.

110. واسيني الأعرج: مقتطف من واجهة كتاب"رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد.

111. ياسمين فراج: الأغنية الشعبية في مصر مقاربة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2018م.

112. ياسين النصير: المساحة المختفية قراءات في الحكاية الشّعبية، المركز الثقافي العربي، 1995، ط1.

113. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008م.

114. يوسف وغليسي: مناهج النّقد الأدبيّ: مفاهيمها وأسسها، تاريخيّا وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنّشر والتّوزيع، ط1، 2007.

المراجع المترجمة:

1. أ.لرانيلا: الماضي المشترك بين العرب والغرب أصول الآداب الشّعبية الغربية. ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة: فاطمة موسى، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة، الكويت، 241، 1999م.

2. برنار فاليت: ترجمة عبد الحميد بورايو الرواية مدخل إلى المناهج والتّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

3. تودوروف: الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم خشفه، دط، دت.

4. ج كورتيس: ترجمة عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السّردي، السّرديات السّيميائيات.

5. جان بول سارتر: ترجمة: محمد غنيمي هلال، ما الأدب؟، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفحالة، القاهرة، مصر، دت.

6. جماعة من الأساتذة الباحثين: الكشف عن المعنى في النّص السّردي، السّرديات التّطبيقية، ترجمة عبد الحميد بورايو.

7. جوزيف كورتيس: مدخل إلى السّيميائية السّردية والخطابية، ترجمة: جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

8. جيلبير دوران: الأنتروبولوجيا رموزها، وأساطيرها، وأنساقها، ترجمة: مصباح الصمد، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.

9. دانييل تشاندلر: أسس السّيميائية، ترجمة: طلال وهبه، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية لترجمة، ببيروت، لبنان، ط1، 2008.

10. فلادميربروب: ترجمة، عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، مرفولوجيا القصّة، شراع للدّراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

11. فلادومير بروب: تر عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، مرفولوجيا القصة، شراع للدراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، م1996.

12. فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة، عبد الكريم حسن، سميرة عبد بن عمو، شراع للدّراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1996م

13. قادة بوتارن: ترجمة، عبد الرحمن حاج صالح، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، ط2، 2013م.

التفاسير:

1. ابن كثير، التفسير، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر، ج4، ط1، 1990م.

2. عبد الرحمن بن ناصر بن عبد الله السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تحقيق: عبد الرحمن بن معلا اللويحق، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1 1420هـ -2000 م، ج: 1.

المعاجم:

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، 2004م، بيروت، لبنان، ط3، المجلد الثامن.

2. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004م، ط3، مجلد13.

3. ابن منظور:لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مجلد الحادي عشر.

4. بيار بونت وميشال إيزار وآخرون، تر: مصباح الصمد: معجم الإيتنولوجيا والأنتروبولوجيا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع مجد، بيروت، لبنان، 2011م، ط2.

5. الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق مزيد نعيم وشوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون بيروت ،ط1، 1998م :

6. مجدي وهبه، كمال المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط40، 2003م

7. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2005م.

رسائل جامعية:

1. إبراهيم لقان: قضايا الالتزام في الشّعر الجزائري الحديث، 1925م . 1962م، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللّغات، جامعة قسنطينة، 2015/ 2016 م.

2. بوخالفة عزى: تغريبة بني هلال بين التاريخ والروايات الشّفوية الهلالية الجزائرية، مخطوط شهادة دكتوراه دولة، قسم اللّغة العربية وآدابها جامعة الجزائر 2002 /2003.

3. صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، رسالة دكتوراه علوم كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة1، 2012م/2013م.

4. عبد الحميد بورايو: المسار السّردي وتنظيم المحتوى، دراسة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة" مخطوط رسالة الدكتوراه، معهد اللّغة العربية وآدابها معهد الجزائر، 1995-1996.

5. عبد القادر نطور: الأغنية الشعبية في الجزائر بمنطقة الشرق الجزائري نموذجا مخطوط، رسالة دكتوراه، كلية الأدب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري قسنطينة، 2008م، 2009م.

6. كمال بن عمر: الألغاز الشعبية في منطقة وادي سوف جمع وتصنيف ودراسة، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006 ـ 2007م.

7. منصوري سميرة: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة، قراءة في نماذج، مخلوط دكتوراه، لم.د، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2016/2017م.

المجلات والدّوريات:

1. أحلام بن الشيخ: شعرية المثل في رواية نسيانcom، مجلة الأثر ورقلة، ع17، جانفي 2013م.

2. أحمد جلايلي: تأملات في اللّحن والإعراب، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ماي 2004م، العدد الثالث.

3. أحمد منصور: علم النصّ من التأسيس إلى التأصيل، مجلّة اللّغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، دار الحكمة، ع 12، أكتوبر.

4. آسيا تغليسية: (تجلّيات استدعاء التّراث في الشعر الجزائري المعاصر)، مجلّة كلّية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع 18، جانفي 2016م.

5. بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، حوليات مجلة التراث، ع6، 2006م.

6. حورية رواق: جماليات قصيدة الثورة "الأغنية الشعبية نموذجا "، الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع9، ماي 2010م.

7. الربعي بن سلامة: (أدب الأطفال في الجزائر الإبداع والنّقد)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة، ع 31، المجلّد أ، جوان 2009.

8. رزاق محمود الحكيم: المواويل الشّعبية وحوار الشّخصيات في رواية "راس المحنة "للكاتب عز الدين جلاوجي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ع1، أفريل2004م.

9. السعيد بوسقطة: معايير توظيف التراث في النص الشعري الجزائري الحديث، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ع5، 2005م.

10. سعيدة حمزاوي: العادات والمعتقدات في الأغنية الشعبية الأوراسية – قراءة في المضمون والوظيفة –الأثر، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

11. صالح بوالشعور محمد أمين، سوالمي الحبيب: (توظيف التراث والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري عبد الرحمان ولد كاكي أنموذجًا)، مجلة التراث والتصميم، المجلّد الأول، ع 1، فبراير 2021.

12. صالح جديد: الخصائص اللسانية والفنية للسيرة الشعبية العربية، مجلة اللسانيات واللغة العربية، منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية جامعة باجي مختار، عنابة، ع2، ديسمبر 2006م.

13. عبد الحليم منصوري: الأبعاد التراثية للبطل في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، العدد الثاني، ماي2005م.

14. عبد الحميد بورايو: البحث في النياسة الأدبية Etholittérature طبيعته، وتداخلاته مع الدّراسة الاجتماعية للأدب، مجلة اللّغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 15، أفريل 2001م.

15. عبد الحميد بورايو: انتاجية النّص دراسة في أركيولوجية الثقافية الجزائرية من خلال ثلاثة أنماط نصيّة أدبية الأسطورة الملحمة الرّواية.مجلة اللغة الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، دار الحكمة، الجزائر العدد12، أكتوبر 1997م.

16. عبد الحميد بورايو: خطاب الحكاية الشّعبية، مقاربة منهجية مجلة ثقافية، العدد12 جوان2007م.

17. عبد الحميد بورايو: عبد الحميد بن هدوقة ذكرى مسيرة مثقف وطني وسيرورة وعي منفعل وفاعل. مجلّة اللّغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد ،1998م.

18. عبد الحميد بورايو: نص حكاية الحيوان، مقاربة سيميائية بنيوية، "الحمامةا لمطوقة "نموذجا، مجلة اللغة والأدب، معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ديسمبر1999 م، العدد14.

19. عبد العزيز شويط: ثنائية إيقاع الشعر وإيقاع العصر في الشعر العربي القديم، مجلة الناص، قسم اللغة والأدب، جامعة جيجل، الجزائر، العدد 3/2، 2004\ 2005.

20. عبد القادر إيكوساني: المسرح والتراث، نشأة المسرح الجزائري، دراسة الأشكال التراثية، مجلة إشكالات المركز الجامعي لتامنغنست، الجزائر، ع1 فبراير 2017م.

21. عبد القادر خليفي: مقاومة المقراني في الشعر الشعبي، مجلة الآداب ، كلية الاداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2005، العدد 8.

22. فتحي بوخالفة: التراث السردي القديم في الرواية الجزائرية الحديثة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، ع5، ماي 2005م.

23. قاسمي كاهنة: المسرح الجزائري، النشأة والتطور مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، ع1، جانفي 2020م.

24. محمد العيد تاورته: صدى أحداث (8 ماي 1945) في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، ع 8، 2005م، ص 194.

25. محمد عيلان: الشعر الشعبي في الجزائر "دراسة في الإيقاع" منطقة تبسة وبئر العاتر، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع11، 1997.

26. منى بشلم: أشكال توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، مجلة منتدى الأستاذ، ع20، جوان 2017م.

27. نواري سعدوي: (في الطّفولة مراحلها، خصوصيات أدبها)، مجلة النّاص، جامعة جيجل، ع 2.

28. يوسف زيدان: مجلّة سلسبة الفلسفة والعلم 1، قضايا العلوم الإنسانية، إشكالية المنهج، كتاب الفلسفة والعلم، البحث عن منهج للعلوم الإنسانية، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر.

29. يوسف وغليسي: التناص والتناصية في الخطاب النقدي العربي، مجلة الآداب، قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 09، 2008م.

30. شافع بلعيد نصيرة: الحكايات الشعبية في حياة الطفل بين الإيجاب و السلب، مجلة بحوث سيمائية، جامعة تلمسان، الجزائر، المجلد 10، ع 17، أكتوبر 2022.

31. .إسماعيل سعدي: حكايات الشعبية للأطفال بين الحفاظ على الموروث و نمطية ترسيخ القيم، مجلة العمدة في اللسانيات و تحليل الخطاب، المسيلة، الجزائر، مجلد 6، ع 1، 2022.

32. . قريني نبيلة : القيم الأخلاقية و التربوية في الحكايات الشعبية، حكاية خميميص انموذجا، مجلة مدارات العلوم الاجتماعية و الإنسانية، غليزان، اتلجزائر، ع 3، جانفي 2021.

33. . فتيحة خلوفي : مجلة التعليمية، جامعة جلالي اليابس، سيدي بالعباس، مجلد 4، ع 11، جوان 2017.

34. عزيز العكايشي : أجرأة الخطاب النقدي الحديث، مجلة الاداب، كلية الاداب و اللغات، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة قسنطينة، العدد8، 2005م.

35. العياضي أحمد : أدب الأطفال بين مراحل الطفولة و جماليات الكتابة، مجلة مهد اللغات، كلية الغات الأجنبية، جامعة جلالي اليابس، سيدي بالعباس، الجزائر، المجلد 2، العدد3، 2020م.

مراجع أجنبية:

1. Alian Rey: le robert micro dictionnaire d´apperntissage de la lanquefrancaise 1988 paris
2. Gérard genette: polimpsestes la littérature du second degré editionfrence 1982

3. shanley tweyrman.david hume.critical assessment.volume v.religion.ob-cit.b63.

الجرائد:

1. جريدة الخبر، (الأغنية الشعبية الثورية الجزائرية مصدر من مصادر كتابة تاريخ ثورة نوفمبر)، العدد 9036، الجمعة 02 نوفمبر 2018 م.

2. جريدة النصر: كراس الثقافة، النقد العربي والمناهج والمدارس الغربية، قصة هيمنة، الثلاثاء 23 مارس 2021م، العدد 16484.

3. جريدة الشروق، الأربعاء 28 نوفمبر 2018م العدد 6006.

ملتقيات:

1. جلال خشاب: ثقافتنا الشعبية وتحديات العصر مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، أعمال الملتقى الثاني المنعقد بتيارت 03، 14 أكتوبر 2002م، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر 2005م.

2. سعيد جاب الخير: العلاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر محمد بن مسايب نموذجًا، التصوف في الأدب الشعبي الجزائري، الملتقى الوطني الأول حول التصوف في الأدب الشّعبي دورة الشاعر أحمد بن معطار، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائرين، 2007.

عبد الحميد بورايو: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، الملتقى الوطني 2002، ص 249. عبد الجليل مرتاض: الممارسات الثقافية الشفهية وأثرها في ترسيخ الهوية، ملتقى مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، ص 270.

3. غيثري محمد: شعر الثّورة وأثره في توجيه الوحدة الوطنية، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشّعبية، ملتقى وطني، 2002م.

4. محمد الأمين: الشعر الشعبي الجزائري أصوله ووحدة مصادره، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، ملتقى وطني 13،14 أكتوبر 2002م، منشورات المجلس، الجزائر 2005م.

5. محمد السعيدي: أشكال التّعبير والوعي الوطني، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشّعبية، الملتقى الوطني 2002.

6. محمد سعيدي: أشكال التعبير والوعي الوطني ، مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية ، ملتقى وطني ، 2002.

الدواوين:

1. العربي دحو: ديوان الشعر الشعبي عن الثورة التحريرية بالعربية والأمازيغية (الشاوية) ، ثالة ، الابيار ، الجزائر ، ط 2، 2007م.

2. سونك: الديوان المغرب في أقوال عرب إفريقية والمغرب. موفم للنشر، الجزائر، 1994، التقديم، "بدون رقم".

3. زهير ابن أبي سلمى: الديوان، دار صادر، بيروت

مواقع إلكترونية:

1. http:/dr-cheikga.blogspot.com/2011/12/blog-post 27.html

2. http://www.adablabo.net/maalam.htm

3. 9.www.srmad.com /vb/shouthread.php?t=266

4. www.almaktabah.net/vb/shouread.php3t=32501

الحوارات العلمية:

1. حوار علمي أجراه الباحث مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو يوم 2013/11/18

ملاحـــــــق

ملاحق

1. مقاطع من فط القلب للشاعر الشعبي محفوظ بلخيري

فط القلب من الفريســـة يا ســـعد يـامهبلني جيـت للمرســـم عـانيـه
بكري كان متين ســـور و ما يتهد راه ازاو ط كي الطيـار بجنحيـه
يـا بن عمي عـارفـك راك مقيـد من مســـو هوداس لابـد يبليـه
أرقع فيـاســـــال عنـي محمـد لعـل مـا غـاب عن ذهني يوريـه
طامع حين نتوق نجبر من نقصـــد نـاشـــدتني قا الرجل ما راحت ليه
أقســـمت اليمين شـــورو قلت هند نقـدا للمكـان بـالـذات مســـميـه
ظنيـت اللي فـات في الـذهن مجرد طول زماني حافظو راني حاصـــيه
حين لحقتو طـاحـت الدمعـة عـالخد وتلطم قلبي وضـــاق الحـال عليـه
مـا تســـعى جرة من راني رايـد ولا ريحـة تجفي على الـذات تهـديـه
تحلف صـادق ذا الوكر ما شـافو أو لاجـاتو عـارمي ولا تســـميـه
تســـعجب كيفاه ضـــركة يتمرمد وخطـاتو راحـت عبـاد نكـانـت فيـه
فوق ترابو كـانـت الريم تميعـد ليلات الظلمة بقشـــوتها تضـــويه
تلزم عمرو مـا دقش فيـه وتـد ولا فلجـة ســـترتو كـانـت تحميـه
بعيني كانت ســـاترتو طرق جددز غطـاتو عن كـل موقح مـا يـاتيـه
أحمـات حمـالـو قـرايـر ومـزواد وترطـب وجهو قـدام المتلافيـه
وقرس حجيرة طـابع طبق المثرد إلـى عـول منـو الـزوالـي يكفيـه
تترفع ذيـك الطرايق فوق عمـد زادت للقنطـاس نظرة درات بيـه
وتطـابس للأرض مربوطـة بمشـــد ومـا تـدعثر للشـــتـا مـا تعبـا بيـه
لحمتهـا وســـط البدن قـاني كـابـد وزادتها طرق الابل خصـــلة للتيه
كـل فـلـيـج تـمـيـزو راه مـزرد وفي وســـطو زردة من الرعدة تحميه
واه تـبـهـدل بـعـد زقـرة راه جـرد ولا عـاري كـل عـورة تـعـتـريـه
عشـــى مرتع للســـدادي وتكـدد هـا هو قفرة والهوارب مـاتخطيـه

حين أن شـــفتو دار حـالو وتنكـد ولا يهشـــم يســـقف جوفو طـاويـه
عدت نعاود في النظر نقبل ونصـــد فلربمـا الموضـــع قـالط فيـه
أنـولـي ونـروح ونـزيـد نـعـاود نرجع قـابـل للمكـان نثبـت فيـه
نـراعـي لـلـمكـان نـطـلـع ونـهـود من ســـافيل الواد نجبى لأعـاليـه
نســـوكى ونزيـد نرجع نتـأكـد نـامـا نيش مـذهبوولانـاســـيـه
يخي ذاك الصـــمد دارق عالمجبد ظهرة شـــراكـة العنق ينجي ليـه
أبميزي تنطح حجـاروا من قر د لاكركود يحول دونو ويغطيـه
كي تجبى شـــرق البواعج يتحـدد وســط العنق يحانكو ويجي شـــرقيه
واقع في وســـط المدرق مســـقعد بلاصـــو وحدو قا المقطة متكاكيه
يتحـدر غربوا لـواد ومـا يركـد ويجور زبدو على ســـيلو كاســـيه
وطـي منـو ميـز كيـلـو ولا أزود تلقى الحاســـي اللي القواب تعانيه
من بكري معلوم للضـــامي مورد ذا من قبل أجيال تحكي نـاس عليه
ومن البطمة كي تنيشـن شـرق تعد ميز الكيلو كي تجيبو تصـــفى ليه
مـاهو هـاوي يـاك ولامســـرفـد مضـرب موطي زين والرمل ومغطيه
مـاهو شـــي يحراش بحماد مكركد مســـرطـب ويوالم الحـافي رجليـه
مـاهو غبـارة يواتي لبس الجـد فصـــل الحر مزينو نســـيم يجيه
مروح صيفو في الشتا ماهو مصرد طبعو فصل الصر كافي عن غيريه
في مســـــدورة كـافيـة للي يبرد طبعتهـامـازا الرتم تعـاكس فيـه
حتى الحرمـل طـابعو رمـث مزبـد أمـدرق ورقـو الـنـوار مـخـبـيـه
والبـاقـل يزيـان بزهـار ملبـد إيفـاول للخير لبيض متلحفيـه
الشـــيح اللـمـاد فقو يـتـغـمـد يتقمط صـــابي تقول على قـانيـه
مـاظـنـيـت نـروح مـنـو ونـبـعـد ياون غرضـــي طول عمري قاعد فيه
خســـرهـا مـاقـالي للســـر اكمـد حين نســـو لتو علي صـــد لهيه
قتلو عيـب عليـك ظنيتـك جيـد رد علـي فش عن قلـبـي هنيـه
ضـــركـة ليـا قول مرســـم عود مـاتكميش الســـر عني مـا تخفيـه

طـالـب منـك بمـا تعرف تشـــهـد ما قتلك عود كلام أن لا تدري
ســـولتو قـداه ســـؤال مســـرمـد أمبكم عنـي ولانـعرف مـا بيـه
ما جاوب ما فشـــني خان العاهد وماقال المســـكين بخبار نرضـــيه
قلت نســول ذي الحجر عســاه يرد نـدخـل كنهو نعرفو نتعمق فيـه
يا مشـــومني ذي الحجر ماباح لحد من ضـــيقة روحي علاه نحدث فيه
قلـت نبـدل للســـجر راه مقيـد قلبو لعـل نصـــيـب الرحمـة فيـه
ســـولت أعرافو لكل ورقة وعضـــد وجـدورو وجميع زايـد تـابع ليـه
أمـا كـان خليـل لجوارك يقعـد في ذا المضـــرب يايجر تشـــهدش
ما خبر ما دار لي قيمـة وســـرد أمبكم ظنيـت قولي مـا يعنيـه
نطلب ربي يا ســـجر لازم تصـــهد كيمـا نـا قلبي النـار تســـني فيـه
بـجـاه الـعـلـيـم لازم تـتـرمـد يتقطع ورقـك ويبس بـأســـريـه
تـتـعـرى مـن كـل ورقـة تـتـكـرد وينشـف ماك اللي موالف عايش بيه
والصـــالح من نبتك جملة يفســـد وتعشـــي عبرة لغيرك عيظـة ليـه
يا ربي هذا الســـجر ماهو مســـعد يـتـكـلـم ولا يـقـول الـلـي يـبـغـيـه
لا قـدرة من غير حكمـك يـا واحـد أرفق بيـه ولا تقبـل دعوة فيـه
راني نهـذي واه في غيري نجبـد واللي مـا يلقـاش وعلاه نعييـه
حين ان ضـــاق الحال بي يا ســـيد نيقـابلني مـك عيني لعبـت ليـه
مجرب للـدنيـا وفـاهم للمقصـــد أعرفتو من نظرتو حـاكم وفقيـه
دك يـزمـر لـلـخـالـق يـحـمـد فـارح قلبو بـالربيع وزاهي بيـه

الحكاية الشعبية الخرافية الأولى: لونجة بنت الغول.

أ- نص لحكاية الخرافية بالدارجة.

كان بكري في واحد البلاد سلطان من السلاطين، ما عندوش لولاد، ونهار زاد عندو ولد فرح كثيرا، وسماه أحمد، ومن محبتو ليه وخفو عليه مخلاهش يخرج من القصر، حتى نور الشمس ما شافوش، تمضي الليام والليام، وأحمد بن السلطان على هذه الحالة حتى كبر، وصار فتى من الفتيان، كان أحمد الطلعة ومقدود القامة وكان ياكل الكسرة بلا غروم[1]، والتمر بلا نوى، واللحم بلا عظم.

لما كبر أحمد حبو ناس البلاد يخرجوه من القصر، ويشاركهم فرحة الأعياد، راحت مجموعة من الشبان للستوت، وهي مرة حيلية باه تخرج أحمد، قالتلهم الستوت: خلوه علي أنا اللي نخرجو.

ونهار العيد راحت تحت الطاقة تاعو وبدات تقول: للي كلا الكسرة بلا غروم مادالها بنة، واللي كلا التمر بلا نوى ما دالها حلاوة، واللي كلا ومامشش كي لي رحل وما قشش[2]، وهي تدور بالقصر اسمعها أحمد بن السلطان، وقال للخديمة جبيلي الكسرة بالغروم واللحم بالعظم والتمر بالنوى.

تحيرت الخدامة وراحت قالت للسلطان، باباه حاول يمنعو لكن ما قدرش، وأخيرا جابلو ما طلب. شعر أحمد بالبنة، وحكم طرف اللحم مششو، وكي خلص رماه، كي رماه جاء في الطاقة فتكسرت ودخل نور الشمس، وأضاءت الغرفة اللي كان فيها تحير أحمد وفرح، وقرر

يخرج للعالم اللي برا، خاصة بعدما شاف أولاد عمو يفرحوا ويتبارزوا ويتسابقوا بالخيول، فقرر أحمد الخروج على الرغم من أنو أمو وباباه ما حبوش.

أحمد خرج والناس تفرح وتصيح، والنساء تزغرد والكل يقول خرج أحمد بن السلطان، وكل فرسان البلاد طلبوا منو يركب فوق الفرس اللي يحبها، لكن كل فرس يركب عليها تتكسر رجلها، فتحيروا وراحوا للمجرب وحكالو الحكاية.قالهم شوفو الفرس اللي ولدت نهار زاد أحمد، ولازم تكون ما خرجتش من الاسطبل، حوسو ولقاوا الفرس في نفس النهار اللي زاد فيه أحمد.

خرج أحمد بالفرس تاعو، وهي فرس سريعة بزاف ومن الخيول الأصيلة، ولما كان يتسابق مع الفرسان، يحطلها إبرة في ركبتها، باه ما ما يسبقوهش بزاف، ولما يفوتوه الشيء الكثير ينزع لبرة، ويطلق العنان لفرسو، وفي كل مرة يفوز عليهم.

دارت الليام وأصبح أحمد بطل البلاد، وسيرته على كل لسان ونال الحب والتقدير، لكن هذه الشهرة تحولت إلى غيرة من طرف الرجال وكل النساء ولاو يعايروا رجالتهم بأحمد بن السلطان، وكاين حتى اللي طلقوا، كي وصلوا لهذه الحالة راحو لستوت مرة أخرى، بصح باه تبعد أحمد عن البلاد قالتلهم الستوت:جيبولي سبع فيران وخليو الباقي علي.نفذوا ما طلبت منهم الستوت، أخذت الفيران وراحت للعين وين يشرب أحمد الجواد تاعو ودارت روحها تتوضى، وما حباش تبعدلو من الطريق كي جا يشرب الجواد، على الرغم من أنو ترجاهاتبعد وكي ماحبش يشرب الجواد ولما كان راجع قالت:ماذ كدير في روحك ماذ كدير، ما راح تدي لونجة.

رجع أحمد للقصر متحير، ما كلا وما شرب وما تكلم، كي شافو باباه على هذيك الحالة حسبو حاب يتزوج وأحشم يقولهم.راح السلطان للبراح، واطلب منو في كل مكان بلي أحمد راح يخير عروسة، وعلى كل راغبة مهما كان عمرها تجي للقصر في اليوم الفلاني.

جاء النهار الموعود، وجات كل بنت ومرا وعجوز للقصر، لكن المفاجئة أنو أحمد خير الستوت، حاولوا كامل يوقفوه ويمنعوه لكن أحمد قرر قرارا ما يرجعش فيه، قاللهم غير الستوت اللي ندي. وفي الحين داها لدارو، وطلب منها تطبخلو أكلة يحبها وهي الجاري، قالتلو: كيفاه تعبى بماكلتي، لكنو قالها: تعيشي ديريها.الماكلة في يديك حلوة وبنبنة، هي تغرت بكلامو، وقدمت تطبخ اغتنم أحمد الفرصة، وخرج لبرا، ولاح العظام للكلاب، وخلاهم ينابحوا زرب دخل وقال للستوت: اخرجي وشوفي واش صاير برا. قالتلو: ما كاين والو راهم الكلاب حشاك برك.

أصر عليها حتى خرجت، وأحمد كل المغارف، وحطلها في القدرة خيط كبير، وعيطلها، جات تجري، قالتلوواش صرا؟ قالها: كاين خيط في القدرة ازربي جبديه، خافت الستوت تلوح يدها في القدرة، وأصر عليها فلاحت يدها لأن الغارف ما لقاتهمش هي لاحت يدها، وأحمد شد يدها، وقالها: قوليلي شكون هي لونجة واين جات بلاصتها، وإذا ماتقوليش نحرقلك يدك، خافت الستوت وقالتلو بمكانها وقالت: بللي راح يعدي على سبع غوالة وسبع جبال متناطحين، وكي يوصل يلقا راعي لونجة، وهو يخبرك بمكان بيتها.في تلك اللحظة راح أحمد جهز نفسو ودا الفرس وانطلق يبحث عن لونجة، ولما وصل لوحد الواد لقا غول كبير

طويل شعرو ولحيتو سادين الواد، ساعد أحمد وقصلو كل شعر، ففرح الغول وخلاه يقطع وهكذا مع كل الغوالة اللي بقاو.

وكي وصل للجبال كان الجواد تاعو سريع بزاف، فتجاوز الجبال المتناطحة، ووصل إلى بلاد لونجة، وين لقا الراعي تاعها يسرح في الغنم.قالو أحمد: أعطيني حوايجك، ونعطيك حوايجي، وقولي دار لونجة واين جات، فرح الراعي لأن الملابس كانت ثمينة ومليحة بزاف فقالو عن دارها وأنو أمها راهي غولة.

توجه أحمد لبيت لونجة، وهو فرحان، لما وصل وشافها لقاها زينة البنات، في حياتو ما شافش هذا الزين، وجها ضاوي كالمصباح لكن لونجة خافت، وعرفت بلي ماش الراعي تاعها، لكن أحمد قالها الحقيقة راه جا يبحث عليها باه يتزوجها.

قالتلوما تقدرش تديني لأنو مما راهي غولة، وتقدر تكلك وما ترحمش، ما سمعش أحمد لكلامها وأصر أنو يبقى في دارها خافت لونجة عليه من أمها لو تتخبى في المخزن، وكانت عند لونجة فرس اسمها سندرا واحد ما يشوفهاش غير لونجة، وحذرت أحمد أن يشوفها لأنو إذا شافها تدري الغولة بوجود أحمد بن السلطان في الدار.بقى أحمد يتخبى في المخزن كل ما جات الغولة في الليل، لكن واحد النهار حب يشوف الفرس طل عليها، فصهلت سمعتها الغولة، وجات تجري، وفاقت بلي أحمد بن السلطان شاف الفرس، وبدات تقول ريحة أحمد بن السلطان شميتها.وصلت للدار وبدات تحوس على أحمد وتعيط وين خبتي أحمد، قالتلها لونجة أحمد، وشكون أحمد، ولكان بيك الفرس أنا اللي رحت لها وقدمت لها العلف، ومانعرف واش بها حتى صهلت، ومن بعد طلبت لونجة من أمها ترحي القمح وداتلها

الطاحونة قدام المخزن، واين مخبي أحمد، وكي عادت الغولة ترمي ثدياها وراها، خرج أحمد راسو من المخزن ورضع منهم، وعيطت الغولة، وقالت لعبتها بينا يا أحمد، لو كان ماجاش حليبي بين ضروسك، ودمك جخمة، ولحمك قدمة، وعظامك يسمعوهم من سبع بحور لهيه، وكانت هذه الخطة من عند لونجة.

تجي الليام ويجي نهار يطلب أحمد من لونجة تهرب معاه إلى بلاد باه يعيشو في هناء وسلام.لونجة خافت في بداية الأمر لكنها قررت في الأخير أنو لازم تروح على خاطر أمها ما راحش تخليها تزوج بأحمد، وفي أحد الليالي تسناو الغولة حتى رقدت، ولمو حوايجهم وركبوا خيولهم، وانطلقوا، وفي الصباح ناضت الغولةقالت لونجة ماكانش، فعرفت بلي هربوا، انطلقت بسرعة هايلة، ووصلت إليهم لكنهم قطعوا واد كان حامل بعدما قالوا انشف يا واد الحليب انشف، الواد انشف، وكي قطعوا قالوا أحمل يا واد أحمل، الغولة خافت تقطع وبعد ذلك رضات بمكتوب بنتها.ووصاتهم وصاية، وقالتلهم الطير اللي تلقاوه فكوه غير القادر منصور ماتفكوهش، وخبرتهم بأنه راحا تتربط مع الكلاب، ودعتهم وكملوا طريقهم، وفي كل مرة يلقاو طيور مكتفين يفكوهم حتى وصلوا لوحد الطير كبير بزاف عنده سبع ريوس، أحمد من شدة حماسو انطلق واستل سيفو باه يطلق سراحو، هو وصل والقادر المنصور بلعو وطار بيه، بكات لونجة وما عرفتش واش تدير وهي على هذيك الحالة لقات طير عاود رجع، لكن هده المرة تكلم أحمدمن بطن الطير، وعرفت لونجة بلي أحمد مازال حي قالها أحمد: كملي طريقك، ولما توصلي للقصر تلقاي وصيفة تملا الماء من العين اقتليها واسلخيهاوالبسي الجلد تاعها وكي توصلي للقصر ابحثي عن أماكن الحوايك حتى تعرفيهم،

وقالها راحا تباتي مع الكلاب، وقالها ماتخافيش راح نجيك كل ليلة.مشات لونجة حتى وصلت للقصر، وعملت كيما قالها أحمد، وبقات ثم وأحمد كل أسبوع يجيء ويهدر معاها.وكان الخدام لما يروح للقربي وين ساكنا يلقى القربي ضاوي كأنه فيه مصباح، وبمجرد ما يقدم باه يمد الطعام يطفى الضوء ويطيح الخدام، ويتكسر الصحن.

كل يوم على هذيك الحال، حتى الخدام خبر السلطان، السلطان ما صدقش وقالهم احكيولي واش شفتو وسمعتوا.قال الخدام : يامولاي كل مانروح ندي العشا للوصيفة نلقى القربي ضاوي كأنو مليان بالشموع، ونسمع شخص يتكلم معاها وهي تقول: "أنا لبست الغرارة وعايشة بين الكلاب الغدارة".هذا المرة قال لهم السلطان أنا اللي نروح نشوف واش كاين راح في الليل، وبدا يمشي حتى وصل، شاف واش قالولوواسمع كل شيء، ولما راح يفتح الباب كانت راح تحط الغرارة.السلطان قالها: احبسي يا بنتي، وقالها احكيلي واش صرا، الجميع في القصر اندهشوا من جمالها وحسن خلقها.لما حكات للسلطان واش كان يقولها أحمد: قولي لبابا يذبح البقرة الكحلة ويشلحها ويملحها ويحطها فوق البير، الطير اللي يجي يشوشو غير القادر المنصوريخليه.

فرح السلطان وكل من في القصر بأنو أحمد مازال حي، ونفذوا واش قالهم. وكل طير يشوشوه، حتى جاهم طير كبير بسبع ريوس كلا كل اللحم الموجود على البير، واشرب كل الماء، وكي حب يطير ما قدرش، فقالوا أرمي ماكليت ولا نقتلوك، رجع الطير كل الماءوماكلا، وخرج أحمد بن السلطان ولما خرج انقضوا عليه الجنود، وقاموا بقتل الطائر

وإنقاذ أحمد وراحوا نظفوه ولبسلوا لبسة السلاطين، ولونجة ثاني لبسولها لبسة السلطانات، وتزوج أحمد بلونجة، وعاشوا في سعادة حتى اخر العمر.

1. الكسرة بلا غروم: الكسرة بدون قشرتها الخارجية.

2. ما قشش: بلا زاد.

المصدر: خيروش محبوبة، سجلتها خيروش نبيلة.

ونفس الحكاية عند جدة : قديدة أحلام.

ملحق 2

لونجة بنت الغول

كان السلطان الطفل اللي يزدادلو ما يعيش وحد النهار ازداد عندوا طفل وعاشلوا حطوا فالغرفة،كبر الطفل هذاك وكان باباه السلطان ما يخليهش يخرج،يديولوا التمر بلا علف ويديولوا تاكسرة بلا غروم واللحم بلا عظم لساع معدية الستوت سمعت الذكورة اللي قدوا يتوانسوا قالت: أنا اللي نجيبلهم خبروا قالتلهم: واش تقولوا يا صغار،قالها واحد لانت الجيبي لخبرنطق واحد قال بالاك هذي هي اللي جيبنا الصح، قالها رواح يا يما لعجوز انت بلاك الجيبنا خبروا ما تخديش رايوا ،راحت الستوت دارت عمامة و عصية زرقا وراحت عند المو قالتلها الستوت : جيت نستبارك ببني كساع قالتلها المو حتى نقول لبيو كي جا البيو قالها ما تشوفوش قالتلوا: المرة كبيرة يزيد كانش ما يصرى للطفل خليها تشوفوا طلعت الستوتة شافتوا، لقاتو قاعد في الغرفة هذيك يديولوا اللحم بلا عظم والتمر بلا نوى قالتلوا: يا بني اللي كلا وما مشكلي رحل وما قشش راح قالهم بدلولي الماكلا هذي، جيبولي اللحم بالعظم

والتمر بالنوى، قالتلوا الستوت : كول وطيش على الطاقة، كي طيش على الطاقة قالتلوا: طل شوف كيفاه صحابك يلعبوا الربيع دربيع وهوما يتوانسوا ويلعبوا، ويسابقوا بالخيل ،كي طل قالهم اسرجولي العاود نخرج نركب، كي راحوا سرجولو الخيل اللي يركبها الطيح بيه ،راحوا للمجرب قالولوا جرب بالخير ، قالوا السلطان أنا بني العاود اللي يركبوا يطيح به قالهم: شوفولوا العاود اللي زداد معاه فرد نهار ، راح حمد بن السلطان اللي يلقاه يدهموا، تلموا هذوك الذكورة وقالوا هذي جابتلنا علة، قالتلهم الستوت واش بيكم يا ولاد، قالولها: انت اللي خرجتوا وانت اللي دخلوا، راحت دارت شي الشليمة و راحت للعين اللي يشرب العاود منها، وقدمت تصلي قالها حمد : يا مرا لعجوز هذي هزي الشلامة التاعك من الطريق، وهي تصلي ادهملها الشلامة التاعها، قالتلوا: علاه مطير مامدي رداح مخبلة في شعورها، راح بالسخانة على كتافوا، كساع راح لدار قالهم ديرولي الجاري وما دنتوماش اللي ديروه، جيبولي تاع المشة اللي برة، جابولو نساء، عجايز بنات، قالهم مادهوماش، قالولوا مازلت عجوز متقدرش لو كان نجيبوها نجيبوها فالقفة، قالهم جيبوهالي جابوهالوا قالهم هذي هي، ناضت الستوت دارتلوا الجاري نحالها المغارف بعد ما قلها ما لعجوز صبلي طاس تاع الماء من برة، خرجت هي جابتلوا الطاس جات تحرك الطنجرة مالقاتش المغارف قالتلوا واين راحوا لمغارف قالها لوح يدك في الطنجرة ،هي جات تلوح يدها حكملها يدها قالتلوا اطلقني قالها ضرك تقرلي برداح قالتلوا اطلقني ونقولك ،كي قالتلوا اركب العاود وامشي راحت عمتوا وراه قالتلوا حمد رد عودك يرتاح قالها : و الله ماردیت عودي يرتاح حتى نشوف رداح زينة الضباح، كي نشوفها نرتاح كي لابا رجعت لكساع نطق ليه العاود التاعوا قالوا: مولايا يا مولايا اشبح

الدير وارخف اللجام بنات النساء عذبونا الله لايجزيهم بالخير، طاح عليه الليل وبقى يخمم وقال أنا طاح عليا الليل وأنا واين ماشي، لقازوج فريوخات يداقوا على طرف تاع اللحم لكساع قسملهم هذاك الطرف تاع اللحم مدولي شي الريشات وقالولوا كانش ما صابك بخر بيهم، كمل حمد طريقوا لقا راجل جنات وهو الراعي تاع رداح سقساه عليها الداه لدار التاعها خرجت لوصيفة راحت تسقي قالها انت هي رداح قالتلوا والله ماني رداح اذا قاصد الجنة خلخل ركايب وتهنى ولا قاصد رداح كون واين تكون قالها ما لعجوز حكملي العاود نركب، راح مشا لقا خديمة تاع رداح تسقي شافتوا وراحت لخديمة قالت لرداح هذا فارس ما بهاه قالتلها رداح اديولوا الكسرة والعسل ،كي راحت الداتلوا الكسرة والعسل قالها ماينا من العاوايد راحت ولات ليها وقالتلها واش قالها قالتلها رداح خشنلوا من الكلام، راحت هذيك لخديمة وقالتلوا : يا الكافي يا الكافي يا فرس الكافية حنا ولاد كي يقعدوا بين زوج حجار عندنا عار، قالها: واش دخلك فالكلوف يا شوارب الحلوف قول للاك طل تشوف، كساعيتك ركب الفرس التاعوا وراح يروح، راحت ردت عليها بالخبر قالتلها رداح جيبوا يجي هذا سيدك فارس من الفرسان، كي شافها بكم راح روح لدار تاعوا باكم جابولوا الطبة رقاولوا ما فاد والوا قال الضاوي لحبيب واش وصافها يا خالي قالوا عليها عنين مثل الدوالي وحواجبها مثل القياطن عليها شوارب دم الهوارب وعليها خدود مثل الرعود عليها سيقان مثل العنصلا يا ما مركستهم سعايا كساع نوضوا الحرب على جالها وصلوا ليها ركبها البيها على بلة عرجة هي وشي لبنات ووقالهم اللي يعرفها يديها كساعيتك بخر حمد لهلالي بالرويشات جاو لفريوخات يدوروا بالبعير تاع رداح لكسا عداها كي داها وهو مديها ومروح طلت نجمة الصباح نطقوا

بني عموا قالوا: النهار طلع نطق واحد قالهم هاذوا ولاد هلال الضياء التاعهم لاح لكساع ضربت رداح في سدرها وقالت: أنا واين رايح ليهم وطاحت ماتت.

المصدر: جدة قديدة أحلام

ملحق 3

راندة المغبونة

يا مالا واحد النهار وحدة اسمها راندة ماتت أمها وخلاتها عايشة مع خوتها سبعة ذكورة وباباها مازادش تزوج وبقات هي اللي تخدم على خاوتها،واحد النهار بيها كان قاعد يغرس فالبصل راح عندوا خوها تاع راندة الكبير قالوا يا بني هام النسا بلاك نخطبلك وحدة باه تعود تعاون ختك الشتا هاذوا كامل وحدي فيهم ماهيش مليحة كيما راندة سمعتهم الجاجة راحت لعند راندة ولقاتها قاعدة تسرد فالقمح قالتلها اعطيني لوح تاع القمح وطاس ماء ونقولك واش قاعد يقول باباك وخوك اعطاتها راندة كي كلات الجاجة وشبعت قالتلها بيك طامع يخطبك لخوك غضبت راندة وهزت قشها ومشات كيولاو أماليها يحوسوا عليها مالقاوهاش كيراح خوها يشرب فالبير شاف الظل التاعها فالما قاللها"أعطيني سلف الدلالة وانرجعولك من كيكنت خوية وليت سلفي أوجاو كامل أخوتها حتى جا بباها وقالتلوا ايه من كيكنت بابا وليت شيخي وفلخرجا خوها الصغير قالتلوا هدرت معاه ولا كول يوم يجي لعندها ويجيبلها قشوا تغسلوا وكساع كي سقسيوك الغول ما تقولوش كنت عند الختي قولوا كنت عند خوالي حكا الغول حنهار وبقى يقولوا واين كنت قالوا كنت عند راندة قالوا الغول واين هي وكيفاه كانقولولها راح الغول قاللها اختيوا راندة اعطيني سلف الدلال وانرجعولك قالتلوا انت الغول راح الغول عند المجرب قالوا واش ندير حتى يولي صوتي رقيق قالوا المجرب ادهنوا بالعسل وحطوني في غار النمالة واراح لعندها نزلتلوا من الشجرة اداها لعندوا وقاللها ما تدخليش لهاذي الدار دخلت هي والقات الريوس تاع العباد وطاحت عنتات كيجاهو هزها

وقاللها ياخ قلتلك ما تدخلش ليها وراح يصيد الغول وهي خرجت ولقات حمامة قالتلها ارواح اعطاتلها برية قالتلها اديها لبابا فالباطوار اقراها باباه وقال لينقظ بنتي يديها راح واحد يدعى الامير انقذها وداها.

المصدر: حيرش باية.

العمر: 75 سنة.

ملحق 4

الشويخ بوالفول وبناتوا السبعة

وحد المرة شويخ بو الفول ورم الفول وكي ورموا كلاهم وقال لبناتوا روحوا ديو معاكم الغربال وزغدوه ومنين يجي هذاك هو الفول تاعنا قالولوا والله سخفنا عليه وراحوا وداو معاهم داب تاعهم وزغدوا الغربال جا منين الفول تاع الغولة وهوما ماعلبلهمش بلي معندهمش الفتل وبقاو ينحيو وياكلوا شافتهم الغولة وكان طاح عليهم الليل قالتلهم أبنات ختي اكم معروضين تتعشاو عندي ومالقاوش كيفاه يروحوا ولا تاكلهم قالولها هيه أنانا ودخلوا عندها وهي تروح لهذاك الداب تاعهم تاكلوا ودنوا وتقولهم أبنات ختي داب تاعكم ماعندوش ودنوا وهوما فايقين بها ويقولولها هيه نانا معندوش وختهم الخامسة لجايحة تقولها هيه أكدنت كليتلوا ودنوا وخوتها يقولولها اسكت علينا وزادت كلاتلوا ودنوا لخرى وزادت كلاتلوا كرشوا وتقولهم أبنات ختي داب تاعكم معندوش كرشوا وهوما يقولولها هيه أنانا معندوش والجايحة تقوللها دنت كليتهالو حتى خلصتو كامل وحابا تاكلهم وحطتلهم لعشا دلفرايس وهي تاكل وهما يديروا برواحيهم ياكلوا معاها وقالتلهم ختهم الكبيرة الحادقة كي ترقد الغولة نحطلكم العسل ففاميكم تفطنوا ونهربوا وكي رقدت وهي تجخر حطتلهم العسل ففاميهم وفطنوا وكي وصلت لختهم الجايحة انانا الغولة زيدلي شوية وكيسمعوها تقول هكذاك هربوا وفطنت الغولة ومالقتهمش كساع كلات الجايحة ورايحة تجري باه تلحقهم وهما يعيطوا وألقمر العالي واين عادت الغولة أيقولهم القمر أيكاتاكل في ختكم الجايحة ويزيدوا يجروا باه ماتلحقهمش وزادوا سقساو النجمة الباهية قالتلهم أيلحقتكم أجريو وكي وصلوا منين الواد كساع لحقتهم قالوا

ألواد الهادي حبسلنا منين نعقبوا حبسلهم وعقبوا وكي وصلت الغولة قالولو ألواد الجاري لم السواري والمداري باه أطيح الغولة وكي عقبت الغولة طاحت في الواد وهما رجعوا لعند بيهم.

المصدر: قندولي خديجة.

العمر: 75سنة.

ملحق 5

مخبلة شعورها

كان يا مكان في قديم العصر والأوان كان مالك إنسان عادل ويحب الخير لكل الناس كان عندوا بير يشرب منوا الغني والفقير كان عندوا ولد اسموا الزين ماكانش واحد زين كيفوا في المكان لي عايش فيه وهذا الأمير الزين كان عاجبتوا روحوا بالمال أليملك وبالزين ليكسب كلما يجيبوا الناس أيعمروا من البير يرميلهم التراب فالماء حتى لوحد النهار جات عجوز تعمر منوا أرمالها أرمالها التراب في الماء واش حاسب روحك مخبلت شعورها قاللها اسمعي يا لعجوز كون تقوليلي شكون مخبلة شعورها متزيديش تشوفي وجهي هنا ضحت لعجوزة وقالت لوكان تعرف شكون هي متزيدش تهدر عليها قاللها قوليلي ومتحوسيش تفهمي قالتلو هي تسكن وراء هذوك الجبال راح الامير ومشا دخل بلاد وخرج بلاد وفي طريقوا لقا راجل يضربوا فيه زوج رجال وهذاك الراجل المضروب من كثرةما زين سماوه حد الزين سقساهم الامير علاه تضربوا فيه قالولوا نسالوه دراهم وماحبش يرجعهم قالهم الامير هاكوا الدراهم وطلقوه هزالامير الزين حد الزين فوق العود ودخلو بلاد وخرجوا بلادحتى وصلو لبلاد وين مخبلة شعورها وطاح عليهم الليل قال الامير لحد الزين أنت أرقد و أنا نعس قالوا حد الزين أنت سلكتني ارقد وانا نعس رقد الامير وحد الزين بقا عاس جاو النمل قالهم حد الزين يا نمل ارواحوا ارواحوا كنحتاجكم أرواحوا راح النمل جاو لجنون قالهم حد الزين يا لجنون رواحوا كينحتاجكم أرواحوا كيطلع النهار ناض الامير وراحوا يتمشاو في بلاد مخبلة شعورها لقاو واحد الكوردوني يصمر في الصبابط عطالو الامير وحد الزين دوروا ولاو كل صباح

يعطيولوا دوروا وحد النهار سقسات مرت الكوردوني راجلها قالتلوا لو هذوا لازم نعرضوهم يتعشاو هاذوا ليراهم يعطيوك كل يوم دوروا جاء الامير وحد الزين يتعشاو قالتلهم مرت الكوردوني واش راكم ديروا في هذي لبلاد قالهم الامير قاللها الامير جيت نحوس على مخبلت لشعور قالتلوا لمرة واش راك تقول يا أمير مخبلت شعورها شروطها واعرين ولي ميطبقهمش يتقطع راسوا قالها يا ندي مخبلت لشعور يا يتقطع راسوا قالتلوا باباه راه مداير عليها ميات عساس قالتلوا عندي فكرة باه نتخلسوا منهم روح جيب السم نحطوهلهم في الكاوكاو ونبيعوه للعساسة داو الكاوكاو المسموم للعساسة ماتو قاع العساسسة دخل الامير لقى مخبلت لشعور راقدة حاطة مخدة عند راسها ومخدة وردي عند رجليها شاف فيها الامير وبدللها لمخاد الوردي عند راسها والبيضاء عند رجليها كيناضت مخبلة شعورها لقات لمخاد مبدلين عرفت بلي واحد دخل عندها قالت لباباها في النهار الثاني أرجع الامير وحد الزين باعوا الكاوكاو المسموم ماتو الحراس ادخل الامير لقا مخبلت ششعورها لقاها قاعدة قالتلو أسمع يا خويا علابالي بلي جيت لبارح روح قبل ما يجي بابا أنا شروطي واعرين ولي ما يطبقهمش ينقطع راسوا قاللها يا نديك يا نقطع راسي قاللها أنا قابل بهذا المحال وفي هذي الكلمة دخل باباها قالوا واش راك تعمل هنا قالوا جيت نطلب يد مخبلت شعورها من عندك قالوا شروط مخبلت شعورها واعرين وأنت حكمت على روحك باه يطير راسك قالوا أعطيني الشرط الاول قالو غدوة على سبعة تاع لعسية تكون هنا جاء الأمير وحد الزين حطهم باباها في بيت قالوا هاهم ميات كبش محمرين غدوة على 8 تاع الصباحقالو مانلقا لاشحم ولا لحم قالوا واش حسبتنا سبوعة قالو مالا هيا يتقطع راسك قالو حد الزين اعطيه فرصة لصباح

تلقاه خلصهم راح باباها وغلق عليهم الباب كلا الامير شويا ولا قلبوا يدور قالو يا حد الزين منا لصبح يتقطع راسي قالوا حد الزين اررقد وما تخافش قالوا كيفاش نرقد يا حد الزين قالوا قلتلك ارقد رقد الامير ولا حد الزين يعيط يا لجنون ارواحوا ارواحوا جاو لجنون ماخلاو لالحم ولا شحم ومن بعد قال يا نمل أرواحوا ما خلاو لاريحة ما خلاو عظم على 8 تاع الصباح ناض الأمير مالقا والوا كي جا باباها تاع مخبلت شعورها دهش وما لقا واش يقول قال للامير هيا تروح للشرط الثاني داهم لوحد الارض وعطالهم فاس فاس قالهمم من 7 تاع الصبح لسبعة تاع لعشية لازم تحرثوها وتزرعوها وتنبتو الشجر وناكل منهم وراح حفر الامير حفرة تكسرلوا الفاس قال راحت علينا لعشية راسي يطير قالوا حد الزين ارقد يا أمير وما تخافش عيط حد الزين لنمل جاو حرثوا لرض وعيط للجنون كلما يضبوا ضربة تنوض شجررة بيها بالفاكهة كيلحقت السبعة تاع لعشية جاء باباها تاع مخبلة شعورها ادهش قال للامير روح اقعد شوية مع مخبلت شعورها ورواح نعطيك الشرط الثالث كيراح الامير قالتلوا مخبلت شعورها الشرط الثالث أنا نعطيهولك قالتلو بابا راح يمدلك ميات جمل عليها ميات امرأة وراح يقولك حوس على مخبلة شعورها قالتلو الجمل اللي تلقاها موسخة و المرأة لي عيها موسخة هاذيك هي أنا داه باباها وعطالو الجمل وقالو وين راهي بنتي قالوا هذيك لموسخة هي داها الامير وحد الزين وراجعين لبلادهم وفي نص الطريق عطشت مخبلت شعورها قال الامير لحد الزين بالاك تشوفها كون تشوها يخطفها خطاف لعرايس وراح يجيب الماء قال حد الزين قاع هذاك التعب لفات علينا ومانشوفهاش حتى نرجعوا لبلادوا طل عليها حد الزين منين ششافها خطفها خطاف لعرايس جاء الامير قالو حد الزين انا طليت

عليها وخطفها خطاف لعرايس واش رايحين نديروا قال حد الزين نروحوا منين يسكن خطاف لعرايس راحوا وبقاو عاسين على الخطاف حتى راح يخطف عروسة أخرى طبطبوا على مخبلت شعورها قالولها ما تخفيش جينا نسلكوك ولكن شرط كي دوشي الخطاف قوليلو لعمر متاعوا وين جاي كي قالتلوا قاللها حبيبتي تخدعيني يا وحد الغدارة قالت كيفاش نخدعك وأنا رايحة نتزوج معاك قالها مالا على كلمة هذي لعمر تاعي في بيضة في وسط قلة في هذاك الجبل راحت قالت للامير وحد الزين راحوا جابوا هذيك البضة وصاروا كل يوم ينزعوا منها قشرة وكل ما ينحوا قشرة يمرض الخطاف القشرة الاخيرة كينحاوها مات الخطاف أداو مخبلت شعورها وسلكوا كامل لعرايس لي معاها ورجعوا لبلادهم الامير تزوج مخبلت شعروها وحد الزين تزوج أخت الامير.

المصدر: طيان شهرة.

العمر: 27 سنة.

الملحق 7

سبع بنات

واحد ماتتلو مرتو خلاتلو سبع بنات قالو بابا أتزوج كي زوج قالتلو مرتو زعك ولادك ولا نصد، قال لولادو نديكم عند خوالكم مشاو مشاو قاللو خوالنا وين قالهم أمشيو برك مازال ماوصلناش، دا لاحهم في وحد المطمورة وجا روح، جاعو بزاف قالتلهم ختهم الكبيرة نتقارعو اللي جي فيه ناكلوه، قالتلهم ختهم الصغيرة أنا مانكلش خوتي نطلب ربي يعكيني، تحفر وتبكي، تحفر وتبكي لقات حبة تاع الفول، قسموها بيناتهم في سبعة، تحفر وتبكي لقات بزاف الفول كلاوه حتى شبعو، عطشو قالتلهم ختهم الكبيرة نتقارعو واللي جي فيه نذبحوه ونشربو دمو، قالتلهم ختهم الصغيرة أنا مانشربش دم خوتي نطلب ربي يعطيني تحفر وتبكي تحفر وتبكي لقات عنصر تاع الما شربو ومبعد قالت ختهم نديرو واحد فوق واحد ونخرج نشوف الدنيا زيماه كي طلت شافت دار في الجبل قالتلهم نروح ليها إذا مالقيت حتا واحد نجي نديكم راحت ختهم الكبيرة لهديك الدار دارت الطمينة وداتها لخوتها قالتلهم نولي لدار نبات إذا ماكلاني والو غدوا نجي نديكم، باتت في الدار وكي طاح المغرب جا الغول جاب السعاية تاعو كي دخل لدار قال ريحة قصري في بصري يا لونجة كبدي من خش داري، تلاحت هي في الزريبة تاع لوقيد ودرقت، كساع خلاتو ما رقد وناضت قتلتو، وراحت جابت خاوتها وجات وحدة صرحتها البقر وحدة صرحتها الماعز وحدة الشياه والصغيرة العجول في الجنان الطفلة الصغيرة لقات الغولة قالتلها قولي لخوتك يجيو ينسجو معايا، كي راحو خاوتها دارتلهم العصيدة، كي كلاوها قالتلهم دك تردولي العصيدة التاعي عرفوها بلي غولة

قالتلهم ختهم الكبيرة في الليل كي نرقدو راني نقطرلكم قطرة تاع العسل في فمكم نودو باه نهربو الصغيرة رقدت مع الغولة لابات تنود كساع هوما هربو والطفلة الصغيرة كلاتها وراح الكلب معاهم قاللو كون تمنعنا من الغولة نهار تموت نكفنوك في الحرير كساع جات الغولة تجري وراهم والكلب يرفسها كلما تقرب منهم، كساع لقاو واد العسل والسكر، قالولو أنشف يا واد وكي فاتو قالولو أحمل يا واد جيب السدرة والمدرة، كساع راحو يجريو ويقولو يا قمر عالي وتعالى الغولة جات ولالالا يقولهم روحو راهي جاية، كي وصلت للواد داها الواد كساع البنات منعو وراحو والغولة ماتت.

المصدر: كروش خديجة(الأم) والدة الباحث، العمر: 66.

ملحق 8

القملة والبرغوث

واحد النهار كانت القملة تكنس لقات حبة قمح عيطت للبرغوث قالتلوا أديها حطها في الطنجرة أطيب باه نديروا بها عصيدة وكل شوية تقولوا روح طل عليها حتى خطرة كي راح يطل عليها طاح في الطنجرة بعد مدة القملة عيطتلو يا البرغوث يا البرغوث كي ماجاوبهاش راح تشوفوا لقاتو طاح في الطنجرة راحت عند جارتها قالتلها يا جارتي سلفيلي المغرف سيد الرجال طاح قرف قالتلها حتى تروح اجيبلي الجروا من عند الكلبة راحت قالتلها يا الكلبة أعطيني الجرو والجرو لجارتي وجارتي تعطيني المغرف سيد الرجال طاح قرف قالتلها حتى اجيبلي الجدي من عند المعزة قالتلها المعزة حتى اجيبلي لحشيش من المرجة راحت قالتلها يا لمرجة اعطيني لحشيش للمعزة ولمعزة تعطيني الجدي والجدي للكلبة والكلبة تعطيني الجرو والجروا لجارتي و وجارتي تعطيني المغرف سيد الرجال طاح قرفقالتلها حتى اجيبلي الماء من العين راحت قالتلها يا العين اعطيني الماء للمرجة والمرجة تعطيني لحشيش ولحشيش للمعزة ولمعزة تعطيني الجدي والجدي للكلبة والكلبة تعطيني الجرو والجروا لجارتي و وجارتي تعطيني المغرف سيد الرجال طاح قرف قالتلها حتى اجيبلي القصابا يخدموني راحت جابت القصابا خدمو العين والعين عطاتلها الماء داتو للمرجة والمرجة عطاتلها لحشيش ولحشيش للمعزة والمعزة عطاتلها الجدي والجدي للكلبة والكلبة عطاتلها الجرو والجرو لجارتها وجارتها عطاتلها المغرف كي راحت تجبدوا لقاتو تحرق ولا رماد.

المصدر : عيادي العطرة.

العمر: 40 سنة.

ملحق 9

الغول.

قالك خطرة سلطان وجد قملة كبيرة حكم ذبحها وسلخها وقام بدعوة الشعب ونشرها هزوا اللحم وخلصوا نادهم وقالهم لازمكم جيبولي لحم هذي تعماه ولي يجيبها نعطيلو بنتي كيجاو يخمموا على هذي اللحم تعماه كان معاهم راجل اعجبها اعطاتوا اشارة ليتمكن من معرفة الاجابة وهكذا عرف بلي هذي اللحم تاع القملة كساع السلطان عطالوا بنتوا وزاد مدلوا 40 خديم و40 خديمة وراح معاهم خوها وسافروا لبعيد كمشاو بزاف دور لخديم تاعوا وقالوا حبسلي العاود نهبط نستريح راح كلا لخديم تاعوا ورجع ركب العاود مشاو مشاو وهكذا حتى كلا الخدامة كامل لحقوا لدار طاح الثلج بزاف مالقاو واين يخرج باه ياكلوا ولا ياكل الحيوانات الميتة كخلصوا ولا ياكل في العاود تاعوا لونجا بنت السلطان كسمعت العاود ينهق راحت طلت لقات الغول ياكل فيه ولات تبكي قالها ما بيك تبكي قالوا أنت دلغول وتكلني كساع قالها نوعدك بلي مانكلكش قالتلوا ملا لوعدت ما تكلنيش أدي العاود وكولو وراحت خرجت لبرا تبكي وكتبت رسالة وحطتها في حجرها وتبكي كي جا الطير عاقب قالتلوا يا الطير أدي هذي الرسالة لبابا قالها مانديهاش الطيور راحوا عليا زادت جات عاقبة الغربة قالتلها دي هذي الرسالة لبابا قالتلها مانديش لغربات راحو عليا زادت جات الحمامة قالتلها دي هذي الرسالة لبابا قالتلها مانديش لحمام راحو عليا ممبعد رجعت لحمامة قالتلها أعطيني الرسالة راحت لحمامة عند باباها لقاتهم منشرين بقرة بقات هازة الرسالة وتحوم عليه قالولوا الجماعة الحمامة كتحوس عليك كي خرج طلقتلوا الرسالة وراحت كقراها لقا لونجة في دار الغول

قالهم وجدولي 40جندي باح نروحوا نجيبوا بنتي من دار الغول وراح معاهم خوها كلحقو كلاهم كامل وخوها رجع وقال لسلطان الغول كلاهم كامل زاد بعت 40جندي خلاف كلحقوا كلاهم كامل قالهم السلطان لزمني نذبح بقرة ونشرها للجماعة ونصدقها على بنتي على خطر الغول يكلها كذبح البقرة وجد البربوش جات مهم تاع الحشايشية كدخلت لقات مها تاع لونجا تخدم في البربوش قالتلها يمضلي هذا المحور يكلوه الحشايشية ونجيبوا بنت محمد السلطان من دار الغول قالتلها مها تاع لونجا الرجالة بسلاحهم مقدروش يجيبوها حتى يجيبوها لحشايشية تاعك ليضلو يرعاو في الحشيش كساع كراحت مهم تروح جا السلطان عند المرا تاعوا حكاتلوا على مهم تاع الحشايشية قالها السلطان درك تعمر القصعة بربوش وندیها لمهم تاع لحشايشية نمدهالها ياكلوها راحت داتلهم المحور جا بنها لكبير قالها يا ما هذا واش قالتلوا هذا الرجيل فتكم قدم كلا حتى شبع وخرج زاد جا خوه الثاني قالها يا ما هذا واش قالتلوا هذا الرجيل فيكم قالها أنا نسل سنان الكلب وهو ينبح زاد جا الثالث قالها يا ما هذا واش قالتلو الرجيل فيكم قالها أنا نفك شعار لنجا من سنان الغول زاد جا الرابع زاد قالها يا يما هذا واش قالتلو الرجيل فيكم قالها أنا نحس بقطرة الندى جا الخامس قالها يا ما هذا واش قالتلو هذا الرجيل فيكم قالها أنا نضرب الشفرة فيكم زاد جا السابع قالها يا ما هذا واش قالتلو الرجيل فيكم قالها أنا نوضها ونجيبها كيكلا وخلص قالتلهم المهم روحو جيبو بنت السلطان راحو مشاو فاتو سبع جبال قربوا للعربة قالوا يا لحس بقطرة الندى قالو مشيو أيصاحيا زادو مشاو قالو يا لي يضرب الشفرة في الحيط قالو أمزالوا قاعدين مارقدوش زادو مشاو قالو يا لي تسل سنان الكلب وهو ينبح قالوا مزالو قاعدين ناضو لكلاب ينبحوا زادو

مشاو قالوا يا يا لي يضرب الشفرة في الحيط قالو مزالز قاعدين زادو مشاو قالوا يا لي يحسب النجوم قالو مزالوا قاعدين زادو مشاو قالوا يا لي يسل شعار لونجة من سنان الغول قالوا أمرقدوا كلحقوا لدار ضرب الشفرة في الحيط تفتحت الباب دخلوا فكوا شعار لونجة من اسنان الغول وقالوا لي يجي ينوضها داوها وراحوا وقفلو عليه ومشاو قالوا لتحسب النجوم قالوا مزالوا مزال راقد زادو مشاو قالوا لتحسب النجوم قالوا أوناض وجاي وراكم زادوا مشاو قالوا ليحس بقطر الندى قالوا قريب يلحقكم كساع عيط لكيحسب النجوم للكتضرب الشفرة في الحيط قالوا أولحقكم قالوا ضرب الشفرة فالرض ودخلوا ضرب لرض تفتحت ودخلوا وجا الغول وتبع الطريق وكلحق مناين دخلوا ولا يسمع فالصوت حط ودنوا يسمع ضربوا بالشفرة قتلوا وخرجوا وراحوا ومعاهم لنجا داوها عند السلطان كطلع النهار وخرج لقا الحشايشية جابوا بنتوا كساع حكم دار سبع عراس على بنتوا ومدها لبنها لكبير تاع لحشايشية.

المصدر: بلطوم ايمان

ملحق 10

السلحفاة الذكية.

كان هناك غابة جميلة يعيش سكانها في محبة ويتعاونون مع بعضهم البعض ويتجاوزون في مودة وإخاء وفي يوم من الأيام خرجت الحيوانات تفتش عن طعامها في كل أنحاء الغابة وتجد في سعيها في هدوء وأمان وإذا بصوت الأسد يزمجر بالغابة ويملؤها رعبا فخافت الحيوانات وتركت ما كانت تبحث عليه وصار همها أن تتوارى عن أعين الأسد الغاضب الجائع وبينما كان الأسد يقفز من مكان لأخر بحثا عن طعام يسكت فيه جوعه وجد سلحفاة صغيرة لم تستطع الاختباء لأنها بطيئة الحركة فأوقفها الأسد وقال لها أليس في الغابة حيوان أكبر منك يسكت جوعي فقالت السلحفاة إنني يا سيدي الأسد مسكينة فجميع الحيوانات تستطيع الاختباء إذا داهمتها خطر أما أنا فلا فقال أسكتي سأكلك يعني سأكلك فقالت له قبل أن تأكلني لي عنك رجاء فقال ما هو قالت أرضى أن تدوسني بقدميك ولا ترمي بي في النهر فقال سأفعل عكس ما قلتي وسأرمي بك في النهر ففعل ورمى بها في النهر فضحكت السلحفاة الذكية وقالت يا لك من غبي ألا تعرف أني أعيش في الماء ولا أخاف منه لأنني أجيد السباحة وهكذا استطاعت السلحفاة النجاة من الأسد.

المصدر: تونس العايب.

العمر: 80 سنة.

ملحق 11

الجمل الأعرج

سمع الجمل الأعرج بسباق للجمال قرر المشاركة رغم عرجته تقدم طالبا تسجيل اسمه استغربت لجنة التسجيل قال ما سبب الغرابة أنا سريع العدو قوي البنية خافت اللجنة أن يتعرض إلى سوء أثناء السباق فدخل السباق على مسؤوليته تجمعت الجمال في نقطة الانطلاق سخرت الجمال من عرجته قال سنرى في نهاية السباق من هو الأقوى والأسرع انطلقت الجمال كالسهم كان الجمل الأعرج في نهاية المتسابقين صبر الجمل على عرجته سبب له الألم عند ركضه السريع كان على الجمال أن تتسلق الجبل ثم تعود الجبل عال ووعر والطريق طويلة الجمال حاولت الصعود بسرعة فأصابها الإنهاك بعضها سقط من التعب وبعضها قرر العودة الجمل الأعرج كان يسير ببطء وقوة.أكثر الجمال تراجعت قبل وصولها إلى القمة الجمال التي وصلت القمة قليلة جدا كانت متعبة فاستلقت ترتاح الجمل الأعرج سار بإصرار حتى وصل القمة لم يكن يشعر بالتعب عاد مهرولا بعرجته الجمال المستريحة لم تنتبه إلا بعد وصوله إلى الأسفل المنحدر حاولت الجمال اللحاق به فلم تستطع كان أول الواصلين إلى نهاية السباق نال كاس البطولة وكان فخورا بعرجته.

المصدر: رهواجة العايب.

العمر: 45 سنة.

ملحق 12

مئة كذبة

حاجيتك ماجيتك حنهار راجل كان عندوا 100 كذبة لق صاحبوا قالوا عندي 100 كذبة وانت واش عندك قالوا عندي 100 حيلة وتحليلة وتلي سنين وعديلة ومن بعد قالةا هات واش عندك قالوا باسم الله نبد نكذب والرزامة تتشقلب والرغدة هاربة بالكلب والصيد كيما خلق ربي هرب بيه الداب قالو حنهار انا صارح في نص الكاف نلق الكاف يقطر بالعسل وملقيتش فاه نحط رحت للبقاري وقلتلهم حلايص ملايص ملصولي 7جلود وحطيت فيهم العسل ومن بعد مالقيتش باه نشبح رحت للنمر ونحيت شعرة منوا وبرمتها 7 شرطان وشبحت بيه ومن بعد مالقيتش فاه نديه ومن بعد لحت يدي بين كتافي وجبت قملة وقتلتها ومبد باح نقولها شح قلتلها شتح خرجتلي الدابة وبنتها وبنت بنتها ومن بعد عبيت عليهم الجلود تاع لعسل وديتهم لدار كيما وصلت لدار لقيت بابا زاد ودارولنا لعصيدة وجا بابا ياكل معانا لعصيدة طاح في نص البير تاع لعصيدة حوسنا عليه وما لقيناهش كساع غنست لفراش وحكمتوا بسداية ودخلت لنص البير ونحوس عليه ومن بعد جبتوا وهو كيما طاح شاب وانا متلهي مع بابا راحولي الدواب ومن بعد من لفهامة والفحولة تاعي غرست لبرة في نص المطمور ووقفت عليها شفت الدواب الصخرة يدرسو في الدخنة لكساع رحت وعبيت عليهم الدخنة وجبتهم وجاي جا الفرخ نقب حبة مالت الشكارة هزيت حجرة وضربتو طاح حكمتوا وجبت الحبة ورجعتها لشكارة وهذيك الحجرة ولاتارض فوق شجرة ومن بعد ومن الحداقة تاعي ديت لفرد ورحت نحرث الارض لي فووق الشجرة ووكيما عدنا طالعين لفرد ماقدروش

يطلعوا حكمتهم من اللحية ونلوح يجيو في الارض وبديت نحرث جا الحيوان يصفر في راس المهماز ومن بعد شفت في وذن الثور الحجلة على16 عضمة وديتهم لدار وطيبتهم كيما جيت ناكل جات شيشاية ونقبتلي منهم كساع مالت كرشي شربت ما تصابة وكلية متصابة خرجت لبرة ليتها ضربتها طحتها ونحيتها لسرقبلي كليتهم تصابة كرشي ومن بعد شعلت النار لحديد تحرق والهراوة قعدة.

المصدر: جدة ا بن جدوا يمان.

ملحق 13

.

كان وحد الشيخ عندو حمار و العجوز عندها معزة في اليوم اللي ترعى فيه العجوز الحمار والمعزة تربط الحمار وترعى المعزة وفي اليوم اللي يرعى فيه الشيخ الحمار والمعزة يربط المعزة وترعى الحمار في يوم راح الشيخ يتسوق وقال للعجوز رعي لحمار والمعزة وكانت لعجوز تغربل في الدقيق ورماة البعض من على راس الكاف وكان الحمار قريب ليه راح موراه يمشي وياكل حتى تقطع بيه الحبل وسقط مات كي رجع الشيخ من السوق قال للعجوز وين لحمار قالتلوا سقط من الكاف مات قال لازم اليوم تموت المعزة تاعك معاه حكمها من قرونها وداها لراس الكاف باش يرميها حصل قرن في القشابية اللي كان لابس وسقط من الكاف وماتوا كي جات لعجوز ولقاتهم ماتوا قالت اليوم ناكل الغرايف تهنيت منهم وحضرت لغرايف وكي جات تاكل شافت البردع تاع لحمار قالت لازم نرميها وكي وصلت لراس الكاف وضعتها على راسها حتى ترميها حصل الحبل تاعها في راسها وطاحت هي تاني معاهم وماتو كامل وبقات الدار فارغة جا راجل متسول يمشي ويقول صدقة صدقة وكي لقا الباب تاع الدار مفتوح دخل ولقا لغرايف على الرف وكانو مريحين بالعسل كلا منهم حتى شبع ومسح يديه لبطن واستلقى وقال والله سقني ربي واللي يموت على سبعة يموت مرحوم وكانو الحشرات يدوروا فوق بطنوا وماقدرش يضربهم وقال لازم نقتلهم باه ميرجعوش وجاب سكين واستعد كي تجمعوا الحشرات كامل فوق بطنوا اضرب بالسكين حتى دخل في بطنوا ومات وبقات الدار فارغة. المصدر: بوقروة حياة.

ملحق 14

بقرة ليتامى والغولة

كان راجل متزوج وماتتلوا مرتوا وخلاتلوا زوج ولاد طفل وطفلة(لونجة ولغزال)زاد زوج الراجل وجاب من المرأة الثانية زوج ولاد (نورة العورة وبلقاسم)الولاد تاع المرا اللولة حاقرتهم مرت باباهم تعطيلهم ياكلوا النخالة وولادها تعطيلهم الكسرة تاع السميد لونجة وغزال بصحتهم سمان ونورة العورة وبلقاسم مصفارين مهم توكلهم مليح لونجة ولغزال مساكن يروحوا يحطبوا ويصرحو البقرات مرت باباهم متعطيلهمش الماكلا ويكونوا في البور صارحين البقرات كي يجزعوا يرضعوامن ضرع البقرة مالا وحد النهار شرا باباهم الحم وطيبت مرت باباهم لعشا ماكلاوش عطاتلهم النخالة بصح لقاتهم خير من ولادها سمان وباهيين كساع وصات ولادها بلقاسم ونورة العورة يروحوا وراهم للبور ويشوفوا واش يديروا النهار كامل واش كاياكلوا للغدوا ناضوا لونجة ولغزال بكري كيما موالفين تبعوهم خوتهم وبقاو وراهم حتى شافوهم يرضو من البقرة كساع رجعوا لدار وقالوا لمهم فاطمة قالت في قلبها على هذي سمان وباهيين وما مراضش بصح وبلكفارة ما قعدت هذي البقرة في داري لوكان مانبيعهاش مايسمونيش فاطمة مالا كي جا باباهم قالتلو نهار الجمعة نحبك تبيع البقرة قالها يا مرا خزي الشيطان مهم وصاتني على البقرة هاذي قاتلي تخليها لولادي قالتلوا قلتلك تبيعها يعني تبيعها مانحبش نفهم كي لحقت الجمعة داها الطيب ومع الطريق قاعد يقول بقرة ليتامى تتباع ولا لالا قالولو ماتتباعش داها ورجع روح كي شافتوا فاطمة جاي ومقود البقرة دارتلها الخلعة ولات تهاوش فيه قالتلوا لاه مابعتهاش قالها ماحبتش تتباع كي شافوها لونجة ولغزال شبعوا فرحة داوها

وراحو يصرحو وبقاو على هذيك لحال حتى لحقت الجمعة زات قالتلوا دي بيعها لونجة ولغزال قالوا لباباهم كيتتباع جيبلنا ضرعها راح الطيب ومع الطريق لبست فاطمة قشابية وراحت وراه كي قرب يلحق لسوق قال بقرة ليتامى تتباع ولا لالا قالتلوا تتباع أداوها ذبحوها وقسموها الطيب جاب لولادوا ضرعها وهو على الطريق وفاطمة على على طريق وهي سبقتوا كي وصل لدار قالتلوا شفت هاك بعتها قالها والله زهري في واحد راح عند ولادوا عطالهم الضرع داوه مساكن وراحوا للجبانة حطوه على لقبر تاع مهم وقعدوا يرضعو فيه كي شبعوا راحوا روحوا وكي العادة فاطمة ما تمدلهمش ياكلوا وهوما قعدوا سمان حارت قالت البقرة وتباعت وأنا مانمدلهمش ياكلو وكيفاه بقاو سمان والله نزيد ندز ولادي وراهم ونشوف واش يكلوا راحوا لونجة ولغزال مساكن للبقبر تاع مهم وبلقاسم ونورة العورة يتبعوا فيهم شفوهم يرضعوا في ضرع البقرة راحوا قالوا لمهم قالتلهم روحوا ياولاد تاكلوا غادوا نعتلهم الصباح ناضت فاطمة في الفجر وراحت للبقبر تاع مهم لقات الضرع تاع البقرة كساع راحت جابت شويا تاع الهيشر وحطتوا على ضرع البقرة شعلت النار وحرقتوا وراحت روحت كي طلع النهار راحت لونجة ولغزال كي العادة لقاو الدخان طالع من القبر تاع مهم كساع ولاو يبكيو على الضرع تاع البقرة وراحوا روحوا بقات مرت باباهم متمدلهمش ياكلوا تعطيلهم غير النخالة وهوما مساكن صابرين عليها وفاتوا ليام وكبروا لولاد لغزال يروح للغابة يحطب باه يطيبوا ولونجة ونورة العورة يروحوا للبور يصرحوا معابعض وحد الخطرة راحو للبور والغول كان يحوس على مرة يتزوج بيها شاف لونجة عجبتوا تبعها وشافها وين تسكن كساع راح الغول لطيب قالوا جيت نخطب بنتك لي شفتها في البور قالوا الطيب أنا مانمدش بنتي

للغول قالو 3أيام ونرجع نديها ولا نقتلك ونقتلك ولادك ومرتك كساع دخل الطيب للدار وهو يبكي قالهم وجدوا حوايجكم باه نرحلوا على خاطر الغول 3 أيام ويرجع يدي لونجة وأنا قتلوا مانمدش قالي نقتلكم كامل كون متمدهاليش قالتلو فاطمة نتا تحوس يقتلنا أنا منروحش على خاطر منين نروحوا يلقانا ويقتلنا ولادنا ويقتلني مدهالوا كساع مدهالوا زوجت لونجة بالغول وكانت محباش تديه بصح خافت على خوها وباباها ولغزال قعد وحدوا مع مرت باباه وصابر عليها وهي تعذب فيه وهو يبكي ويتفكر لونجة كي كانت تقولوا أصبر خويا حتى يفرج ربي بالحرقة اللي في قلبوا يخلي الغول حتى يروح ويروح هو عند لونجة يشوفها وطيبلوا الماكلا وحد الخطرة راحت عندها مرت باباها ونورة العورة في بالها بلي لونجة ماعيشاش مع الغول ومايحبهاش بصح لقاتوا يحبها وهي ولات تحبوا كساع غارت منها وحد الخطرة راح الغول لوح المكان في البور ماجاش كساع مرت باباها في الليل وهوما راقدين كي جات تقتلها قتلت بنتها طيرتلها راسها حطتوا في التليس وراحت روحت تبعتها القطة وتقول بس بس راس العورة في التليس وفاطمة تقولوا ساسك في راسك حتى وصلت للدار كي جبدت الراس للطيب لقاتوا راس بنتها طاحت ماتت من الخلعة والطيب ولغزال وبلقاسم داتهم لونجة والغول لعندهم وعاشوا مع بعض هانيين.

المصدر: جدة بن ناصي سهام.

العمر: 86 سنة.

ملحق 15

واشمة خضار

نحكيو قصة واشمة خضار يا سادا يا بادا وربي يثبتنا على الشهادة آمين.

كانت بكري وحد الطفلة يسعاها باباها غير هي ومتخرجش من الدار وحد الخطرة عيطولها صحباتها لبنات باش يروحوا يدوروا كساع داوها لبلاصا بعيدة وكانت هي الزينة فيهم شعارها طويل بشرتها بيضة لبوا من بعد حصلولها شعرها في السدرة وهربوا عليها ولات تبكي وتتعيط طاح عليها الليل وماسمعها حتى واحد جات الغولة داتها لدارها ودارتها خديمة عليها وعلى بنها الرضيع توكلوا تغسلوا تشربوا وجيبلهم المكلا وحا نهار الغولة شافت منزل كبير ومليح قالت لواشمة خضار روحي جيبلنا الماكلا من تمة راحت واشمة خضار لقات راعي اللغنم قالتلوا أعطيني خروف لولد الغولة قالها ملي راحت واشمة خضار ما صبت مطار ما شعشع نوار ما ولدت نعجة زات مشات لقات راعي البقر قالتلوا أعطيني عجل لولد الغولة قالها ملي راحت واشمة خضار ما صبت مطار ما شعشع نوار ما ولدت بقرة ومنين تروح يقولولها نفس لكلام حتى وصلت لدار باباها تبعووها واين تسكن لقاوها راحت عند الغولة ففعرفها باباها بلي أيدبنتوا لخطفتها الغولة راح باباها متنكر لقاها موسخة وجيعانة قالها أنت واشمة خضار قالتلوا شكون نتا قالها أنا السلطان كساع عرفتوا بلي باباها فرحت وحضنتوا ورمات ولد الغولة من الكاف مات وراحت مع باباها كي جات الغولة لقات بنها ميت ولات تبكي وتقول واشمة لخضار روحت عند ماليها ورجعت الفرحة لماليهم.

ملحق 16

البنات الثلاث

وحد المرأة بكري مات راجلها وخلالها 3بنات عادت تخدم ليل ونهار باه تربيهم وبعد سنين كبرت البنات ولاو زينين كيما وجه القمر زوجت لكبيرة ثم السطانية ثم الصغيرة وبقات مهم وحدها كلي ماربات ماتعافرت عليهم.

وبعد أعوام مرضت يماهم بزاف وكي زاد عليها الحال دزت حا السنجاب كان عايش معاها وقالتلوا روح لعند لبنات التاعي وقولهم بلي راني مريضة بزاف وحابة نشوفهم قبل ما نموت راح السنجاب عند الطفلة الكبيرة وقالها مك مريضة بزاف وحابة تشوفك قبل ما تموت حزنت وقالتلوا مانيش قاعدة راني نكنس في المعلف تاع البقرة ولازم نكمل زعف السنجاب وقالها يا نكارة الخير صار هكذا تجازي يماك لمسكينة تعبت باه رباتكم وقلبتكم نساء بصح تقعدي طول حياتك تكنسي وكي طابست البنت ترفع الكناسة طاح عليها المعلف وجا على راسها ورجليها وطاحت على الأرض ولات تزحف حتى خرجت من الدار ولا تفكرون كبير ومن بعد راح عند الطفلة الوسطانية قالها يماك مريضة قالتلوا اوه أني ننسج في الشكاير باه نبيعهم غدوة في السوق قالها أنت قاسية القلب ورايحة تقعدي طول حياتك تنسجي وهكذا رجعت البنت عنكبوت راح السنجاب غاضب لعند البنت الصغيرة وهو يقول يا ربي يكون في هذي الخير كي وصل لقاها تعجن قالها أمك مريضة حطت واش كان في يدها وبلاما تغسل وراحت تجري وهي تبكي وتقول يا ربي كون معاها يا الغالية على قلبي يا لي تعبت علينا وكبرتينا وكان السنجاب يتبع فيها ويقولها راح يشتيك كامل الناس أنت وأولادك وأولاد

أولادك وهكذا عاشت فرحانة وكامل الناس يشتيوها جابت يماها تعيش معاها حتى ماتت مهنية ومرتاحة.

المصدر: بن جدوا علي

العمر: 53 سنة

ملحق 17

ثعلبان وأسد

حاجيتك ما جيتك في وحد النهار تلاقى ثعلب عراقي مع ثعلب شامي فقال له اذا حبيت خبرني واش عندك من حيل الشام جاوبوا وقالوا عندي 100 حيلة فقال العراقي والله نتبعوا حتى نتعلم واش عندوا قبل الشامي وراح مع العراقي وهوما ماشيين قالوا العراقي اذا تلاقينا مع الاسد واش نديروا جاوبوا وقال متتلهلاش بيه وعزم عليا برك ما جا يكمل هدرتوا حتى خرج ليهم الاسد أبدى واش راك تسنى قالوا فرد عليه وقالوا والله ما عندي حيلة في هذا الوقت قال يا رب وعلاه غامرت بيه وبيك حرام عليك فلما قرب الاسد منهما قال منين جيتوا وشكون نتوما واش راكم ديروا هنا قال العراقي ليك جينا ولحكمك قصدنا قالوا واش عندكم أزرع ينبت قالوا خويا هذا عايش في الشام وأنا بالعراق وبابانا مات وخلانا شويهات وذرك خويا هذا حاب يديها فقلتلوا خلينا نروحوا لعند سيد اليباع وهو يحكم بيناتنا وليقولوا نرضاو بيه.

وفي هذاك الزمان كان هذاك الأسد جيعان فقال بينوا وبين روحوا ماتزربش تاكلهم نصبر شويا حتى نوصلوا لعند الشويهات وهوما ما عندهم واين يروحوا رد عليهم وقال وين الشويهات ردوا عليه قالوا في هذاك الجنان وأشاروا بيديهم لجنان عالي مدور بصور عالي وفيه ثقبة صغيرة يفوت منها الماء قال واحد فيهم أنا نبعث خويا يجيب الشويهات باه تقسها نتا قبل الأسد وقال للشامي أدخل أنت وخرجهم دخل الشامي وبدا ياكل في التفاح وكيتوله الاسد بلي هذاك الثعلب مازربش خرج قالوا العراقي ياخي قلتلك بلي هو راهو ظالم خليني

ندخل أنا ونخرج الشويهات ومعاهم هذاك الظالم فرد عليه الأسد وقالوا أدخل وزرب دخل الثعلب وبدا ياكل في التفاح وبعد بدا يطل عليه من السور وقالوا أيها الأسد حبيت نقولك بلي أنا وخويا تصالحنا وشكرا لك ولا الأسد يضرب في راسوا في الأرض ويزئر قالوا الثعلب ياخي أنت قاضي وعمري ما شفت قاضي يغضب من الصلح غير أنت.

المصدر: أخت ا بومشون الهام

. ملحق 18

وحد النهار وحد المرا راحت للغابة باش جيب لحطب شافت السبع خافت منوا قالها ماتخفيش جيت نساعدك قالتلوا ما عليش ساعدها وجاب معاها الحطب وصلها لدار وراح يروح في الليل جا لعندها سمعها تتوانس معا ولادها وتقولهم السبع ساعدني وهو مليح بصح فموا رايح راح روح ولغدزا جا ليها قالها أضربيني بالفأس بين العنين قالتلوا كيفاه نضربك وأنت ساعدتني قالها أضربيني ضربتوا بالفأس شقتلوا جبهتوا راح لدار وداوى وبعد يما ت رتاح رجع ليها قالها شوفي ضربت الفأس برات وضربت اللسان مابراتش وكلاها.

المصدر: جميلة بلحافي.

العمر: 86 سنة.

ملحق 19

قالك مالهي جرانة وبوفكران داقوا غضبت الجرانة وراحت للزبالة وقعدت وغضب بوفكران وراح فوق قامزور وقعد جات الرخمة قالتلوا واشبيك مكيبس مديبس قاعد فوق قامزور قالها راح غزالي ماولالي يا لوكان ترديهلي يا رخمة راحت للجرانة قالتلها أنا الرخمة بنت الرخمة ألي بيضت كيشحمة قالتلها الجرانة كون جيتي الرخمة بنت الرخمة علاه الطيور كامل تهدر وأنت باكمة راحت الرخمة جا البازقالوا واشبيك مكيبس مديبس قاعد فوق قامزورقالوا راح غزالي ماولالي يا لوكان تردولي يا الباز راح الباز للجرانة قالها أنا الباز بن البازليخطف الحجلة من ذاك لمعجاز قالتلوا كون جيت الباز بن البازليخطف الحجلة من ذاك لمعجاز علاه تاق على ولادك كي لمعجاز زات جات الجاجة قالتلها مشكون لي بغاير شعي لبكار قالتلها الجاجة بنت الجاجة اللي عضامها فصوص ولحمها قصوص يكلها الباي واعروص قالتلها لجرانة كون جيتي الجاجة بنت الجاجة لاه يقضيو الناس بيك الحاجة زاد جا العاود قالها أنا العاود بن العاود ألي جنبوا ركاب وفموا لجام نوضي ولا نخلطك مع التراب ناضت الجرانة راحت عند بو فكرانقالها واش تعوج في مسيلتك قالتلوا تعوجت من حزام العكرين قالتلوا وأنت واش تكعبر في رويستك قالها راسي تكعبر من كبابس البلية زاد قالها واش تكعبري في عويناتك واش حاسبة في راس مالك قالتوا عيني تكعبروا من لكحل والتونسية قالتلوا وأنت كي تشقق في حويفراتك واش حاسب في راس مالك قالها حوافري تشققوا من التمق واللريحية.

المصدر: رشيدقبن ميسية/ العمر: 51 سنة.

ملحق 20

جحا

جحا قالتلوا مرتوا روح تتسوق قالها أنا منعرفش السوق قالتلوا تبع الناس منين يروحوا روح أمالا شاف حالجماعة راح يتبع فيهم غبروا هذوك الرجالة كيما لقاهمش كمل الطريق الطريق وحدوا لقاح الجنان كبير قال هذا هو السوق دخل لقا الغولا حكمتوا قالتلوا أهلا بولد أختي دخلتوا لوسط لجنان قالتلوا عندك خالتك وماكجيش تزورها أملاتلوا القفة بالقضيان وقالتلوا غدوة جيب مرتك وولادك.

أدى القفة هذيك يمشي ويفرح كي وصل للدار فرحت بيه مرتوا وقالتلوا هاك عرفت السوق قالها أنا مالقيتش السوق ألقيت دخالتي قالتلوا أنت أومعندكش خالتك قالها كيفاه ماعنديش أني عندي غدوى ندي ولادي ونروح الصباح قالها أيا نروحوا قالتلوا مانروحش خرج الداب ودا ولادوا وراح كساع لحقتوا مرتوا مشاو حتى وصلوا للجنان حكمتهم الغولا درعتهم وفرحت بيهم حكمت زوج ولاد صغار قالتلهم نديهم يرقدوا علقتلهم البرانس تاعهم وكلاتهم كي سقسات عليهم مهم قالتلها أم كيقراو وجحا حطتوا يخدم في الجنان والمرأة بقات مع ولدها قالتلها أنا نحكملك الطفل وأنت روحي تعاوني جحا حكمت هذاك الطفل وتقولوا مك دغدايا وباباك دعشايا وأنت نكسر بيك الجوع كساع سمعتها مرت جحا قالتلوا نهربوا أي دلغولا قالها أي ملادلغولاش أي دخالتي جات مرت جحا وجابت المهراس وغطاتوا وهزت بنها وهربت جات الغولا كلات المهراس طاحوا سنانها زادت راحت لجحا كلاتوا مرت جحا تخبات في الغار تاع الحنش خرج الحنش كلا الغولا. المصدر: ساحلي ايمان

ملحق 21

حديدوان

خطرة راجل كان عندها 6ولاد كانوا ماشيين في الطريق راهم يمشيو يمشيو عيا واحد من ولادوا قالوا يا بابا راني عييت قالوا واش نديرلك قالوا بنيلي دار من الطوبة جات الغولا كلاتوا زادوا مشاو مشاوعيا واحد قالوا يا بابا راني عييت قالوا واش نديرلك قالوا ديؤلي دار من الحشيش جات الغولا كلاتوا زادوا كملوا المشي قالوا واحد عييت أبنيلي دار من الطين جات الغولا كلاتوا ولاو4ولاد زادوا مشاو مشاو قال واحد بابا عييت أبنيلي دار من الحطب جات الغولة كلاتو زادوا مشاو مشاو بقا هاداك السادس قال لباباه عييت يا بابا أبنيلي دار من حديد جات الغزلة ما قدرتش تاكلو وهاداك الطفل يسميوه حديدوان ظرك الغولة هاديك كل اليوم تحاول تاكلو ما تقدرش مباعد بنات دار قريبة ليه واحد الخطرة قالتلو يا حديدوان هيا نروحوا نجيبوا الكرطوس والكرموس من واحد الجنان راكي تاكليني قالتلو ما ناكلكش قالها روحي جيبي القفة وهيا نروحوا معا بعض هي راحت تجيب القفة وهو زرب راح حوست عليه ما لقاتوش هة كلا الكرموس لمخير وخلالها ألي ماش مليح جابتوا لدار وكي جات حكاتلوا ضحك وقالها أنا راني رحت وجبت الكرموس لمليح وخليتلك الي ماش مليح قالها انت جايحة قالتلو ما عليهش المرة لجاية راح يوم وجا يوم عيطتلو قالتلو هيا نروحوا نجيبوا الفقوس دارلها نفس الحكاية مع الكرطوس قالتلو المرة هادي ناكلك ناكلك ماعندك وين تهرب خطرة قالتلو هيا نروحوا لواحد العرس في القرية قاللها روحي بدلي حوايجك وهياي كي راحت تلبس راح سبقها للعرس وكي شافها جات للعرس خاف تعود تاكلو قاللهم حطوني

قدام العروس ولا نقول لعروسة دارت حاجة ماش مليحة حطوه قدام لعروسة ما قدرتش الغولة تاكلو كي عادوا مروحين هربلها وراح لدار كي جات قالتلو انا ما قدرتلكش وجامي نقدرلك راك غلبتني راني خليتلك كلش ليك وابق على خير.

المصدر: جدة مناصرة سولاف.

ملحق 22

قالك أملا بكري وحد الزعيم يموت على الثياب لجديدة أولى يخمم غير في نفسه وهمل الواجبات تاعو ليلازم يقدمها لبلاد أملاتيك ولا الخياطين يتنافسوا باه يخيطولوا أحسن الثياب باه يغنيهم بدراهم وحد النهار حبسوا من لخياطليه فرغت عقولهم فعرض عليه الخياطون ثوبا سبق ولبس ناض الزعيم يداق معاهم

ومبعد قال الزعيم ليخترعلي ثوب جديد نمدل مكافأة كبيرة جا عند زوج رجالامحتالين تفاهموا يتمخصروا به قال واحد في وذن صاحبو هذا الزعيم غبي وجايح يشوف غير مع روحو قال المحتلان للزعيم نخيطولك ثوب جامي لبست وأمرح يلبسو حتى واحد لامنبعدك ولا من قبلك فرح الزعيم وقال وينهي هذي الثياب قال واحد مهيش معانا بصح نصنعوها على جالك اذا شافهى الاغنياء يحيروا ولى شافهى العقلاء تبهرهم فرح الزعيم وعمرهم بدراهم واعطالهم دار يصنعوا فيها هذي الثياب وداروا رواحهم يخيطوا فيها راحت الأيام وجات الأيام توحش الزعيم باه يلبس هذي الثياب دز الخدام باه يجيبهم راح الخدام لقى الرجلان وما لقا حتى ثوب حار واش يقول للزعيم قال مع روحو ليس من الحكمة تقل مست رجع الخدام و قال للزعيم جامي شت ثياب كيما اللي خيطوهالك وصل الخبر للبلاد خرج الزعيم للبلاد وهو فرحان ومن بعد جا الرجلان وقالوا للزعيم أدخل للغرفة ونلبسوهملك دخلوه ونحولوا الحوايج وخرجوه بط تعجب الناس ومن خوفهم منو قالولوا حوايجك مكانش زيهم خافوا منو ومن بعد وحد الطفل صغير بدا يقول أنت راك عريان ولا بيو يقولو أسكت سمع الزعيم قاللهم جيبوهلي بيه ببيو كي جابوهلو قال الطفل للزعيم ألبس حوايجك أنت راك عريان راح الزعيم للمراية

لقا روحو عريان فطن الزعيم للخدعة اللي داروهالوا فكافأ الزعيم الطفل وأبوه ومن هذاك النهار ترك الزعيم الشوفان مع روحو وولى يهتم ببلادو.

المصدر: جدة بن الطين خديجة.

ملحق 23

في ليلة مقمرة كان الثعلب الجائع يطوف خلسة حول بيت في المزرعة بحثا عن فريسة وأخيرا وبعد طول معاناة قابلته هرة صغيرة فقال لها : لست وجبة مشبعة لمخلوق جائع مثلي تكن في مثل هذا الوقت الصعب فان بعض الشئ أفضل من لاشئ وتهيأ الثعلب للانقضاض على الهرة فناشدته قائلة : كلا أرجوك لاتأكلني وان كنت جائعا فأنا أعلم جيدا أين يمكن للفلاح أن يخبئ قطع الجبن فتعالى معي وسترى بنفسك صدق الثعلب ما قالته الهرة الصغيرة وسال لعابه بينما تخيل قطع الجبن وهو يلتهمها فقادته الهرة الى فناء المزرعة حيث يوجد هناك بئر عميق ذات دلوين ثم قالت له: والان انظرهنا وسترى في الاسفل قطع الجبن حدق الثعلب الجائع داخل البئر ورأى صورة القمر منعكسة على الماء فظن انها قطعة جبن فرح كثيرا وازداد شوقا لأكلها قفزت الهرة الى الدلو الذي في الاعلى وجلست فيه وقالت للثعلب: هذا هو الطريق للاسفل الى قطعة الجبن ودوت الهرة بكرة الحبل ونزلت نحو الاسفل الى الماء قبل الثعلب وهي سعيدة وتعلم ما تفعل ثم قفزت الى خارج الدلو وتعلقت بالحبل ناداها الثعلب قائلا: ألا تستطعين حمل قطعة الجبن الى الاعلى أجابت الهرة : كلا فانها ثقيلة جدا ولايمكنني حملها الى الاعلى لذا عليك أن تأتي هنا الى الأسفل ولأن الثعلب أثقل من رفيقته فان الدلو جلس فيه الثعلب هبط الى الأسفل وعمره الماء في الوقت الذي صعدت فيه الهرة الصغيرة الى الأعلى وأفلتت من فكي الثعلب بذكائها.

ا لمصدر: جدة بن جدو ايناس.

ملحق 24

قالك واحد الخطرة الفيل دار حفلة وعرض كل الحيوانات كي جات النملة طبطبت طبطبت حد ما فتحلها رجعت و كي تلا قاها الفيل قالها لاه ماجيتيش للحفلة قالتلو طبطبت حد ما فتحلي قالها لاه ما دخلتيش تحت الباب قالتلو باش ما تفسدليش المشطة ديالي.

المصدر: أخ خلاف وحيدة.

ملحق 25

بكري كان زوج خاوة عايشين في دار مخدومة بالقرمود وكان عندهم بقرة يشتيها الصغير بزاف وفي وحد النهار رجع خوهم الصغير من الزرع وقال لخوه الكبير: أنت كبرت يا خويا ولازم نتقاسموا واش عندنا وعلبالك بلي عندنا غير بقرة وحدة ما نقدروش نقسموها على زوج خليني نديها أنا دا خوه الكبير البقرة وما خلى لخوه والو غير ذبانة وفي وحد النهار السردوك تاع خالو كلا هذيك الذبانة وبكى خوه الصغير عليها بزاف بصح مرت خالو عطاتلو السردوك اللي كلى الذبانة ورباه ووحد الخطرة صبت الشتا قاوية وتكسر صقف الدار اللي ساكن فيها الأخ الصغير وهز السردوك وراح للدار تاع جارو والكلب تاع جارو غافل السردوك وكلاه زعف الطفل الصغير وبكى بزاف وعطاه الجار هذاك الكلب وكي جا الخريف وبدات الناس تحرث في الحصايد التاعهم وكان الكلب يحرث للطفل الصغير بالزربة كي عرف خوه قالو أعطيني هذاك الكلب وفي الفجر ناد الأخ الكبير باش يحرث بصح الكلب ما حبش يحرثلو وحكمو بالضرب حتى قتلو بكى الطفل الصغير على الكلب تاعو بزاف وحفرلو حفرة ودفنو وغرس حداه شجرة تاع الرمان و تلها بيها حتى كبرت وولدت الرمان بزاف وفي وحد النهار طاحت حبة تاع الرمان حمرة من الشجرة و بدات تتشقق وتزيد في الميزان حطها الطفل الصغير في الارض وصرى وحد الشئ ما يتصدقش تحولت الرمانة لقصر كبير وزرب الصغير قال لخوه : يا خويا أيا نمدوا هذا الرمان للفقارى ألي ما عندهمش الديار عيط عليه خوه الكبير وقالو: علاش نمدوا للفقارى هذا الرمان الغالي خلينا نديوه وحدنا وفي الليل راح خوه الكبير بدرقة على خوه الصغير وبدى ينحي في الرمان ويحط في

الصاشي وكي رجع قال في قلبو: راح نولي مرفه وحكم رمانة في يدو وشققت وخرجت منها ذبانة وخرج عرش من الذبان وراحوا يقرصوا فيه وقال : هذي رمانة ماشي مليحة وفتح رمانة جديدة وخرج ليه سردوك منها وراح ينقب فيه زعف وزاد جاب وحدة جديدة وتشققت وخرج منها كلب شاف خوه مع الكلب وطاح غشى وكي فطن ما لقى حتى رمانة حداه.

المصدر: نكاع مسعودة. العمر: 82 سنة.

ملحق 26

كان عايش في وحد الغابة راجل عندو معزات كل يوم يخرجهم يرعاو وكل يوم يسقسيهم اذا كيشبعوا الماكلة وهومة ديمة يتمخسروا بيه ويقولولوا ماشبعناش أمالا كره منهم قال: لازم نذبحهم كي بدا يذبح فيهم هربتلو معزة وعاشت وحدها وولدت زوج معيزات وحجة سماتها مريم والاخرى سماتها عيشة كل يوم تخرج تجيبلهم واش ياكلوا وتوصيهم ما يفتحوا الباب حتى لواحد الا اذا سمعوا صوتها وعرفوها كي تقوللهم عيشة ومريم افتحوا الباب أنا ماماكم ديمة هكذا حتى شافها الغول وجا يطبطب عليهم الباب بعد مارحت المعزة تجيبلهم الماكلة بصح عيشة ومريم سمعوا لكلام ماماهم وما حبوش يفتحوا الباب وهاذاك الغول ماحبش يستسلم وراح لعند وحد الطبيب وقالو : لازم تبدلي صوتي باش يولي كيما تاع المعزة ولا ناكلك قالو الطبيب: حط فمك في الغار تاع النمال باش يدخلوا ويخرجوا في فمك يبحاح صوتك ويرجع كيما تاع المعزة دار الغول واش قالو الطبيب وعاود ارجع عند المعزات وهذا بعد ما خرجت المعزة عيشة ومريم حسبوها ماماهم رجعت فتحوا الباب لقاوه الغول كلاهم وحطت الجلد تاعهم على الطاقة كي رجعت المعزة مالقاتش المعزات تاعها راحت تجري قدام الديار تاع كل الحيوانات وهي غضبانة اللي تفقت قدام دارو يقول : شكون عاقب قدام الدار تاعي تقولو: أنا المعزة المعزوزية ولي دالي عيشة ومريم يخرج ليا وكان كل حيوان يقوللها: أنا ماديتهمش حتى وصلت لدار تاع الغول قاللها : أنا لي كليتهم قالتلو : مالا ازرب أخرج ليا قاللها : أصبري نحط لغدا للضياف وهو كان يتمخسر بها ويدير فالقرون تاع الجبس باش يقتلها كيما خرج ليها ضربتو بقرونها قاللها: أصبري صباطي عياني قالتلو:

نحيه زادت ضربتو قاللها: أصبري الفيستا عياتني قالتلو : نحيها زادت ضربتو قاللها : أصبري القمجا عياتني قالتلو : نحيها وهكذا حتى نحا حوايجو كامل كي ضربتو المرة اللخرة فتحتلو كرشو وجبدت عيشة ومريم وحطولوا الحجر في كرشو وخيطوهالو ورجعوا لدار تاعهم كي فطن راح يشرب الماء من البئر غلبتو كرشو كساع طاح. المصدر: برجم زهور. العمر 40

ملحق 27

كانت تعيش مرة مع زوجها وكانوا عندهم بنت وولد كانوا يعيشوا في فرحة كبيرة ووحد النهار راح الراجل يصيد الحمام وجاب حمام بزاف وحطهم في قفص وقال لولادو ما تفتحوش عليهم وراح هو يعرض خوالو باه ينعشاو راحوا ولادو وفتحوا على الحمام فر الحمام بكاو الذراري وقالتلهم أمهم باباكم اليوم يحاوزني ماعنديش باه ندير العشاءء لخوالو قالت الطفلة لأمها أذبحيني وخلي خويا يخدم عليك قال الطفل لالا أذبحيني أنا وخلي ختي تخدم عليك قالتلهم قعدوا لهيه وأنا نتيري الحجرة اللي تجي فيه نذبحو جات الحجرة في الطفل ذبحتو أمو ودارت بيه العشاء جا الراجل وخوالو وتعشاو وروحوا قال الراجل لمرتو وين هوم الذراري قالتلو الطفلة أنا هنا وخويا بالاك راح مع خوالك عيط الراجل لخوالو وقالهم الطفل راح معاكم قالولوا لالا ما جاش معانا قال الراجل لمرتو ماراحش مع خوالي قالتلو ماعرف ملا قالها ذرك نصلي ونروح نحوس عليه راح يصلي هو قال الله أكبر و الفراوخ جاو يغنيو تيو تيو وبا تيوتيو أما ذبحتني وأختي لقطت عظيماتي وحطتهم منين يصلي بابا قال الراجل لمرتو ارواحي تسمعي لفراوخ كيفاه يقولوا قالتلو ايه الربيع الفراوخ كيفرحوا راح الراجل يحوس عليه مالقاهش راحت الأم لبست للمطرق القشابية وكي جا الراجل فرح وراح يسلم عليه دخل المطرق في عنقو مات والمرة وبنتها هربوا.

المصدر: دار الزعاف يمينة.

العمر: 68 سنة.

ملحق 28

يحكى أن حمامة تدعى فريخة أم الرصاص تسكن شجرة عالية مع صغارها الخمسة وكان يعرف الذئب بالمكر والخداع اقترب مرة من الشجرة واستغل بساطة الحمامة وخوفها قائلا : ياأم الرصاص ناوليني أحد أبنائك والا صعدت اليك واكلك واياهم جميعا سئمت الحمامة من تهديدات الذئب واستجابت لطلبه حزينة يائسة وانزلت اليه بأحد أفلاذ كبدها أمام الذئب فالتهمه ونهشه نهشا تاركا اثار فجيجة وراءه ولما ذهب بقيت الحمامة المسكينة ترحي القمح وتبكي ولما رآها اللقلق قال لها: مالك يا أم الرصاص مالي أراكي باكية يا صديقة الكل فأجابت بصوت حزين: انه الذئب ياأخي لقد مكر بي وخدعني وأخذ مني أحد صغاري قال لها: ولماذا ناولته صغيرك ؟ قالت: لقد هددني بالصعود الى العش وأكلنا جميعا فخفت منه لذلك أعطيته إياه قال لها: يا غافلة ألا تعلمين أن الذئب لا يستطيع التسلق قالت له: آه يالي من حمامة وكيف غابت من بالي وفي اليوم الموالي عاد الذئب وقال لها نفس الكلام فقالت له أم الرصاص : لن أناولك أي من صغاري فقال لها : ناوليني صغيرك والا صعدت قالت: اصعد ان استطعت فهم الذئب بالصعود فلم يستطع فقالت له: هيا فأنا أنتظر قال لها: انتظري انه الحذاء لقد عرقلني فنزع الحذاء فلم يستطع وهكذا حتى نزع كل ملابسه ولم يستطع الصعود وفي هذه اللحظة جاء اللقلق فهم بالنزول فوق الذئب كالسهم فالتقطه برجليه وطار به عاليا فأخذ الذئب ينادي الى أين تأخذني فأجابه: الى مكان ترى فيه كل الدنيا.

المصدر: بلحاج عبد المجيد.

العمر: 45 سنة.

ملحق 29

بائعة الكبريت

كانت فتاة تدعى بائعة الكبريت تعيش مع والديها وجدتها في الريف وكانت فقيرة جدا توفي والدها وتركها مع جدتها وهي كبيرة في السن ولم يجدا من يعيلهما مما جعلهما يقرران الذهاب الى المدينة وبعد فوات أيام ذهبا بالعربة القديمة والحصان وفي الطريق صادفتهما عواصف ثلجية وكانت الطريق جد وعرة من الجبال ومن كثرة الثلوج لم يروا الطريق فنزلت الفتاة لكي ترى الطريق في نفس اللحظة كانت سيارة قادمة من نحوهم مسرعة فخاف الحصان وارتعب فهرب وهو يجر العربة بالجدة وماهو الا بجبل قابله وسقط منه فلم تستطع الفتاة فعل شيء فلما ذهبت الى مكان السقوط وجدت الجدة والحصان أعطاه عمرهما فلم تجد سوى علب من الكبريت وبعض الألعاب فأكملت دربها والحزن يعمها فلما وصلت الى المدينة لم تجد ماذا تفعل لا طعام ولا مسكن فقررت أن تبيع الألعاب فلم تجد من يشتري تلك الألعاب فقد كا بجانبها رجل يحمل ألعاب جميلة و اجتمع الكثير من الأولاد ومن بينهم هي ونسيت أشيائها فأتى لص وأخذها فرأته فبدأت تركض وراءه وفجأة رأت عربة مليئة بتفاح توجهت نحوه وفي تلك الدقيقة كانت تحمل التفاح فيه خرج صاحب التفاح فوجدته ذلك الرجل الذي تسبب في موت الجدة فأمر بطردها فخافت المسكينة فهربت و اختبأت وبعد ذلك أخبر الرجل صديقه بما جرى له فعاتبه عن أذية الناس فحن قلبه وأخبره بأن يبحث عنها فلما وجدوها طلب منها السماح وطلب مساعدتها وبذلك أصبحت تعيش في المدينة برفقتهم و هكذا أصبحت منهم بعد أن كانت وحيدة.

المصدر: بوقرية عمر.

العمر: 52 سنة.

ملحق30

قالك بكري كانوا ش لعباد فالجبل يحفروا ثما وكانوا ديمة ياكلوا غير الطمينة والكسرة وكانت وحد الحية يسميوها الطايرة كانت كل يوم تدي عبد منهم كساع تجي وتدي واحد. وحد النهار دات واحد كي داتو للكاف باه ياكلوه ولادها تاع الطايرة خلاتو هي برا وراحت لولادها كساع هو درق ولات ليه الطايرة مالقاتوش راحت تزيدتحوس على العباد تجيبهم راح هذا الراجل اللي كان مدرق قتللها ولادها كي جات لقاتهم ماتوا انتحرت من فوق الكاف كساع ماتت ولاة ما تقتلش.

المصدر: قندوز جميلة.

العمر: 73 سنة.

ملحق31

كان يامكان في قديم الزمان كان رجل لديه فتاة وفتى ماتت الزوجة تاعو عاود الزواج من مرا حقودة ومرة بعثتهم للعين ومدت للفتاة الصوف كحلة وطلبت منها تغسلها حتى تبياض والطفل مدتلو الكسكاس يعمرو بالماء ولكنهما مقدروش وزوجة أبوهم خبزتلهم الخبز فيه السم وراحت هي وبنتها وأبوهم رجعوا خايفين وما لقاوهمش شاف الطفل الخبز وحب ياكل لكن ختو ما خلاتوش وجربت تعطيها للقطة فماتت أخذت الطفلة أخوها وراحوا للقبر تاع مهم فسمعوها تقوللهم روحوا والعين اللي تلقاوها ما تشربوش منها حتى توصلوا للعين تاع السلطان مشاوا لكن الطفل نسا السنسلة اللي تحميهم من الشر وجع ليها وشرب من عين الغزلان فتحول الى غزالة وجع لعند ختو وكملوا طريقهم حتى وصلوا لعين السلطان شافهم السلطان لما جاب الحصان يشرب وحكاتلو البنت قصتهم فتزوج بيها وداهم للقصر وعاشوا سعداء حتى جا أبوهم يطلب عرفتو بنتو لكن الوالدلم يعرفها عطاتو الخبز فيه الدراهم ولما رجع للدار شاف الدراهم عرفها بلي بنتو فكرت زوجة الأب وطلبت من بنتها تروح للقصر دارت البنت كيما قالتلها أمها وراحت لعند ختها ورماتها في البئر كانت تشبهها في كل شيء غير أنها عمياء كان الحارس مار جنب البئر وسمع صوت فيه فخبر السلطان راحوا وخرجوا السلطانة من البئر و حكاتلو واش صوالها وطلبت منه يقتلها ويقطعلها يديها ويبعثهم لمها عمل كيما قالتلو ولما بعثوها فتحت الأكياس وطيبت وكلات منها ومدت للقطوط معاها ومن بعد شافت يد بنتها فقالت : ألي كلا معايا قطيعة يبكي معايا دميعة.

المصدر: جدة بن جدو وداد.

ملحق32

يحكى في قديم الزمان وسالف العصر والأوان كانت هناك أسرة تنعم بالدفىء والحنان وفي يوم من الأيام قررت هذه العائلة أن تتفقد ما تملكه من أراضي في الريف وفي الصباح الباكر استيقظ الأب مع أبنائه السبع عند وصولهم الى الحقل وجدوا أمامهم بيت صغير الحجم مبني على الصراز القديم ثم جلسوا في الحقل يتونسون مع بعضهم البعض في حين ذهب الأب ليتفقد الأرض وهم جالسون خرجت عجوز كبيرة في السن ورحبت بهم وأخذتهم الى منزلها لتضيفهم شيء من عندها ثم أدخلتهم الى الغرفة توجهت الى المطبخ وأخذت تطهي لهم ضفادع و أفاعي وفأران. ..الخ ثم قدمت لهم الأكل فاستغرب البنات السبع في حين البنت المجنونة أخذت تأكل دون أن تعرف ما تأكل بعدها تظاهرت البنات بأنهم يأكلون لكنهم كانوا يضعون ورائهم ثم سألت احدى البنات : على كم ساعة ستيقظينا أيتها الخالة فردت عليها : حين يؤذن المؤذن بعدها اتفق البنات على أن يستيقظن قبلها ويهربوا منها نفذوا الأخوات الخطة واستيقظوا قبلها ثم قاموا بايقاظ أختهم المجنونة لكنها ولسوء الحظ لم تستيقظ فهربوا وتركوها نائمة استيقظت العجوز كالعادة وذهبت لتتفقدهم لكنها لم تجد سوى الأخت المجنونة فقامت بأكلها في حين البنات السبع ذهبوا مسرعين الى المنزل فوجدوا في طريقهم شخص عجوز فاستدلوا به عن كيفية العبور من الواد فقال لهم رديدوا هذا فسوف يجف الواد: دك بالمدرة وخرج بالمسحة فجف الواد وعبروا شاكرين الشيخ وقالوا له اذا سألت عنا العجوز فلا تخبرها وما هي الا لحظات حتى جاءت العجوز تسأل عنهم فلم يخبرها وقال لها قولي معي ما أقول : دك بالمسحة وخرج بالمدرة فوضعت رجلها فأخذها الماء أما

البنات فذهبوا الى المنزل وأخبروا والدهم بما جرى فحزن على المجنونة و حمد الله على سلامة البقية.

المصدر: أم قاعد خديجة.

ملحق33

في قديم الزمان كان يعيش رجل مع زوجته وولديه الاثنين وكان يعتمد على كسب رزقه من تربية الدجاج وبيع البيض وحليب الماشية فاذا بيوم من الأيام شاهدوا تناقص في البيض فأخذوا يبحثون عن شيء قد يكون السبب في ذلك فوجدوا كنزا بين بيتهم وبيت جارهم المسافر فذهبوا يبحثون عن جارهم حتى وجدوه وقدموا له الكنز ظننا أنه صاحبه لكنه رفضه قائلا: هذا رزق من عند الله لكم وليس لي فاستغربوا في ذلك لأن كلا الطرفين يرفضون الكنز فلجأوا الى شيخ حكيم فقام بفك هذه العقدة وهو انفاق الكنز في الشيء الصالح فقاموا ببناء مسجد وتزويج الابن الكبير ولكن هذا الزواج كان وراءه مشكلة عويصة وهي أن الزوجة تخاف من الغولة لأنها تمتص دمها عند وجود الفرصة لكن الولد كشف أمرها فقام بوضع نهاية لها وهي أنه حفر كمينا لها وعند مجيئها بالليل سقطت فجاء الولد ومعه بنزين فقام برشها وحرقها فكان وراء ذلك زواجا سعيدا وحياة هنيئة لكل العائلة.

المصدر: ا تيفراتن أيوب.

ملحق 34

قالك وحد الخطرة راجل كان عندو ست بنات وكان يشتي وحدة منهم بزاف يسميوهانورة وحد الخطرة قاللهم راني رايح لفرانسا بصح أتهلاولي في ختكم نورة راح هو وغدوة جات عندهم الغولة قالتلهم كنت جايبتلكم حاجة و كي جرا ورايا الكلب تاعكم تكسرت كي راحت راحوا هوما وقتلوا الكلب كي سمعت نورة غاضها الكلب بزاف وبكات حتى نشفو دموعها ولغدوة في نفس الوقت قالتلهم كنت جايبتلكم حاجة كي جرات ورايا نورة تكسرت راحوا هوما تعاونوا في ختهم وحدة تذبح وحدة تحكم ووحدة تبكي وكي كملوا دفنوها وداروا من جلدها طبلة كي رجع باباهم من فرنسا قاللهم وين هي نورة كيفاه ما جاتش تلاقيني وين هو الكلب تاعها قالولوا ماعلابالناش وين راحوا في البداية بصح من بعد لدار منين كانت ترقد لقا الطبلة مخبية ثما من بعد فاق بلي هوما اللي قتلوها بمجرد ما لمسها قالتلو اللي ذبحتها واللي حكمتها واللي ضحجت عليها راح باباهم جاب موس وذبح اللي كانوا السبة في موتها وموت كلبها.

المصدر: قساس نجاة.

العمر: 16 سنة.

ملحق 35

السلطان والغزال.

في قديم الزمان توجد على متن غابة امرأة سميت صليحة وابنتها والتي سميت خديجة كانت هذه المرأة حاملة لصغير في بطنها في يوم من الأيام نامت صليحة وخديجة فوق شجرة عالية أبصروها حيوانات الغابة كلهم فسألوا من يصعد إليها لأكلها قالت النملة أنامن يأكلها طلعت النملة فقرصتها سقطت صليحة وخديجة على الأرض لسوء الحظ توفيت صليحة ولكن الحمل الذي كان في بطنها وخديجة بقيا على قيد الحياة لما سقط الحمل أخذته الأرنب وخبأته في جحرها فكبرته حتى صار طفل بالغ أسمته عمر وعندما بلغ من العمر خمس سنوات أرجعته الأرنب لأخته لكنها وضعت وصية عند أخته فقالت لها: هنا 75 ينبوع في الغابة يسمح لعمر الشرب منها إلا ينبوع يسمى بينبوع الغزال. وفي الصباح الباكر ذهبا للشرب من ينبوع السلطان فلما إنتهوا من الشرب نسي الطفل حذاءه فرجع إلى الينبوع فأتى بالحذاء لبسه لكن شرب من ينبوع الغزال وبعدما شرب وإنتهى ظهر فوق عينيه قرنين مثل قرني الغزال وفي يوم من الأيام كانت خديجة تمشط شعرها فوق الشجرة وكان بئر لملك السلطان تحت تلك الشجرة فسقطت شعرة من شعرها في ذلك البئر دون قصد من خديجة في المساء جاء السلطان بحصانه للبئر لكي يشرب لكن الحصان وهو يشرب تشكلت الشعرة على لسانه فتوقف عن الشرب أخذ السلطان تلك الشعرة وذهب يقيسها على كل الفتيات فلما جاء دور خديجة قاسها لشعرها فضبطت الشعرة على شعر خديجة فقال لها : سأتزوج بك قالت له: ولكنك متزوج قال لها: ساخذك كزوجة ثانية قالت: لكن بشرط قال لها: شرطك

مقبول ما هو؟ قالت له: أن لاتقصر في حق أخي عمر وتوفر له كل الشروط فتزوجها لكن الشيء المعقد أن الزوجة السابقة كانت تغير من خديجة كثيرا فوضعت لها فخا وهو أن في يوم من الأيام قالت لها: هيا نذهب لنتنزه في أطراف الغابة وأخذت بها إلى البئر ورجعت إلى المنزل وإقتبست شخصية خديجة فأصبحت ترتدي ملابسها. ..و أمرت السلطان بقتل أخيها لكنه رفض هذا الأمر ولكنها أصرت عليه فأخذ يهيأ نفسه لقتله فذهب أخوها فوق البئر الذي كانت فيه أخته وهو يردد: 7 قوادم يترحاو و 7شواقر يتمضاو وخوك لعزيز في الممات فقالت له أخته: إذهب للسلطان و أمره بأن يذبح البقرة السوداء ويضعها فوق هذا البئر وقل له: كل طايرة ينهرها غير الأفعى بو سبع رواح ما ينهرهاش ذبح السلطان البقرة ووضعها فوق البئر فجائت الأفعى وأكلت من تلك البقرة النصف وشربت من البئر النصف ثم رجعت إلى البقرة أكملت النصف الاخر وشربت من البئر النصف الاخر فجف البئر و أخذت خديجة تنادي فأخرجها السلطان وجاء بها إلى القصر فطرد الزوجة السابقة ونجى عمر الغزال من الموت وأخذ يقبل أخته وهو يردد كلمة أحبك يا أختي والسلطان يقول للزوجة السابقة : واش جابك للواد يا الزيتونة.

المصدر: قادري زهيرة.

العمر: 56 سنة.

ملحق 36

الحطاب وجنية النهر.

كان في قديم الزمان عامل إسمه سعيد يعمل في مصنع من القماش ويذهب كل يوم إلى المصنع في الصباح ويعود في المساء حاملا لعب وحلوى لطفليه ذات يوم شب حريق مهول في المصنع الذي يعمل فيه سعيد تحطم المصنع عن اخره و لم يبق منه سوى مكان مكدس من الرماد تأسف سعيد للواقعة التي حلت بالمصنع لأنه مصدر رزقه مرت أيام وشهور وهو ينتظر لعلى أن يجد عملا ليكسب قوته ولكنه لم يجد شيئا ذات يوم كان جالسا على سجاد في الحديقة وعيناه فلمح فأس معلقة على جدار فابتسم إبتسامة عريضة وناض فرحا وقال لزوجته: وجدت عملا سأشرع فيه فقالت : أي عمل يا سعيد رد عليها في كبرياء: الإحتطاب. في الصباح الباكر خرج سعيد من بيته ومعه فأسه متجها نحو الغابة فوجدها أجمل مما كان يتصورها أشجار باسقة ملتفة الأغصان و الزهور البرية بأشكالها وألوانها الزهرية وطيورملأت الفضاء فأشرف على نهر وبعدما جال في الغابة أخذ يجمع الحطب اليابس وسواه وحمله وعاد به إلى المدينة وباعه ثم رجع إلى المنزل فرحا وهو يحمل ألعاب لأولاده فاستمر سعيد على هذا المنوال وذات مرة وهو ينتقل في الغابة سقط فأسه في نهرعميق وسريع الجريان فبكى سعيد عليها وهو في تلك الحال خرجت إمرأة من قاع النهر وقالت له: خذ فأسك الذهبية فقال: لا ليست فأسي فغطست الجنية وخرت وقالت له: خذ فأسك الفضية فقال: لا هذه ليست فأسي إن فأسي ليست ذهبية ولا فضية فاختفت الجنية ثم ظهرت وفي يديها فأس عادية ففرح سعيد وقال هذا فأسي وأعطته أيضا كيسا من النقود فعاد فرحا إلى

المنزل وقص عليهم قصته فسمعه جاره الغني فقال: ساخذ فأسين وأحضر فأسين ذهبيتين وعندما وصل إلى الغابة رمى الفأسين في النهر وإنتظر وعندما خرجت من النهر قال لها لقد ضاع مني فأسين فغطست الجنية وخرجت وفي يدها فأس من ذهب فقال: هذه فأسي فمد يده لكي يحضرها فغطست الجنية ولم تعد وبقي ينتظر حتى حل الظلام فأدرك أن الجنية لن تعود.

المصدر: زاوي يمينة.

العمر: 76 سنة.

ملحق37

لونجا بنت الغولة.

في وحد القرية كان الناس اللي يعيشوا فيها لاباس بيهم ياكلوا واش يغرسوا وكانت فيها الأشجار ومزينة بالورد والحقول التاعها خضراء تقول عليها جنة فوق لرض وكان يعيش فيها وحد الطفل وسمو مقيدش وكانوا يعايروه بهذا الإسم على خاطر كان باشع وكان هذا الطفل ما يحبش يعايروه بهذا الإسم وكان يروح يبكي عند امو و على هذا الحال بقاو عايشين هاذوك الناس في وسط القرية ما يخصهم والو بصح في وحد النهار جات غولة وبنتها وراحت عندهم للقرية كساع خرجوا منها وخلاوها للغولة وبنتها وخلاو كل هذاك الخير للغولة وبنتها لونجا بصح مقيدش ما قبلش أنو يخلي كل ما تعب عليه وتعبوا عليه الناس الي معاه للغولة وحدها وكان يدي قفة و يروح يعمرها من القرية ويرجع للدار عند امو بصح امو كانت تقولو ما تزيدش تروح على خاطر الغولة قادرة تشوفك وتهجم عليك وهو ماكانش يدير على امو ويدير غير اللي في راسو مالا وحد الخطرة شافتو لونجا وراحت قالت لمها قالتلها امها أنا راني مخبية وحد الشكارة تاع الخيشة كنت نصيد بها كيما كنت قدك بصح الغولة نسات بلي هاذيك الشكارة راهي ولات قديمة و راشية و فيها ثقبة وقالت لبنتها اللي كانت عندها عين وحدة على خاطر العين لخرى راهو لاحلها فيها مقيدش عود كي جات تخطفو وتديه لمها ناضت الغولة بكري وحطت وحد الطنجرة معمرة بالماء وكبيرة فوق النار باه تسخن مليح و عطات لبنتها الشكارة وقالتلها اليوم رايحين نتغداو مليح راحت لونجا بهاذيك الشكارة وفي هذاك الوقت كان مقيدش طالع للقرية وكيما كان قاعد يعمر في الشكارة

تاعو شافتو لونجا ورمات فوقو الشكارة وشبحتها وراجعة للدار وهي قاعدة تغني و فرحانة و مبعد قالت بينها وبين روحها: علاه ما نقعدش نرتح شوية ما فيها والو بصح مقيدش كان دار قعرة كبيرة وكي قعدت لونجا نسات على روحها و رقدت ومقيدش خرج من الشكارة وعاود وعمرها بالحجر وبقى يتبع فيها من بعيد ناضت لونجا وهزت هذيك الشكارة وقالت ايه واشحال ثقيل هذا المخلوق وفي هذا الوقت كانت ام مقيدش تستنى فيه وقلقانة عليه وصلت لونجا عند امها وقالت: راني جبتو هذا اللي عندي مدة وأنا نراقب فيه وهزت هي وامها هذيك الشكارة وفرغوها داخل الطنجرة اللي قاعدة تغلي وفاضت بالماء الساخن وما بقى من الغولة وبنتها غير العظام مقيدش شاف كل واش صرا وشاف مصير الغولة وبنتها البائس اللي يبكي الحجر وراح خبر أهل القرية كساع غاضهم مقيدش على خاطر كانوا يعايروه وهما ما يعرفوش بلي راهو مليح ومربي وما يقبلش الظلم وعرفوا بلي العبد ماشي من المظهر التاعو الخارجي بل بالأخلاق واليصرفات ورجعوا يسكنوا في القرية التاعهم واستقروا فيها مدايرين رحمة ربي في قلوبهم.

المصدر: كنان زوليخة.

العمر: 82 سنة.

ملحق38

لونجا

كان يا مكان في قديم الزمان كانوا زوج نسا يعيشوا مع بعضاهم وكانوا على وشك الوضع وحدالنهار جاعوا وما لقاوش واش ياكلوا وكان قدامهم غير جردينة تاع الفول وكانت المفاجئة أنو مولات الجردينة كانت غولة متوحشة فشدتهم وكي عادوا يشاركوا الغولة في الأكل قالتلهم الغولة : توعدوني باش تخلولي المولود الأول كهدية ليا وهذا حق الأكل اللي كليتوا ونهار زاد المولودان واللي كانوا طفلة وطفل وهكذا جابت وحدة بنتها اللي سماتها لونجاوخلاتهالها لكن المرأة الثانية كانت ذكية فحفرت حفرة وحطت فيها يد المهراس وغلفتها بطرف تاع القماش جات الغولة باه تشوف اذا خلاولا الولاد ولالالا بدات الغولة تحوس لقات هذاك المهراس فاستغربت وظنت أنهم هربوا وما خلاو لهاش الولاد لكن سرعان ما لقات لونجا فاتت الأيام وكبر ولد عم لونجا ووحد النهار كان يلعب بالبالو قدام خيمة وحد العجوزة وكان في كل مرة يصيب البالو في الخيمة فانزعت العجوزة من الطفل وحبت تتخلص منو فقالتلو: كيفاش تلعب بالبالو وبنت عمك عند الغولة استغرب هذاك الطفل و رجع للدار وقال لأمو : واش هي قصة لونجا بنت عمي اللي عند الغولة ما حبتش أمو تقولو ففكر الطفل في خطة وبعد لحظة حضر شربة سخونة وجاب صحن وحط فيه حناء باردة وعرض هذيك العجوزة ولما قربت يدها باش تاكل فقام الولد بوضع يدها في الشوربة السخونة وقاللها إذا قلتيلي الحقيقة نخرج يدك من القدرة فقبلت فحط يدها في الحنة البارة باه ما يتحرقش يدها فأخبرته بالحقيقة راح الولد للمكان اللي خبرتو عليه وشاف لونجا فحكالها الحقيقة فصدقته

فدبروا خطة باه يهربوا من الغولة سألت لونجا الغولة عن سر يخليها تتحكم في عناصر الطبيعة من ثلج ومطر... فخبرتها الغولة على هذاك السر فأخذت لونجا من هذاك السر شيئا لتستخدمه ضد الغولة دخلت لونجا وولد عمها لخيمة الغولة وخباتو فاستشعرت الغولة ريحتو وقالت: ريحة البصري ةالقصري في خيمتي وفي الليل حطت لونجا وسادة كبيرة في بلاصتتها باش تخدع الغولة وهربت مع وليد عمها وفي الصباح لقات الغولة لونجا مكانش فلحقت بيهم وعندما وشكت الامساك بهم قامت لونجا باستعمال سر الشتاء فقهرتها الى الوراء ثم سر الرياح ثم سر الثلج و هكذا هربوا من الغولة بعدما قالتلهم في طريقكم تلقاو عجوز حاب يحط كيس فوق دابتو ما تعاونوهش والوصية الثانية تلقاو شجرة تاع الكرطوس كولو منها ثلاث حبات وحب الشاب يزيد وبعدما بعدوا على الشجرة خبر الطفل لونجا بلي نسا الكبوسة تاعو قدام الشجرة باش يزيد ياكل شدو نسر كبير وطار به وبقات لونجا تسنا فيه ولما لقاتو ما رجعش راحت لقرية قريبة وقتلت كلبة وسلخت جلدها ولبستو على أنها كلبة وفي الليل جا النسر اللي كان يهدر بلسان الطفل اللي كان بداخلو وقال للونجا: واش عشا كي الليلة يا لونجا قالتلو: نخالة ورقادي في الخالفة وهي تتكلم مع ولد عمها سمعها الشيخ من الخيمة فقال لزوجتو : هاذ اليوم حطو في الأكل السمن واللبن ومدوه للكلبة وفي الليلة الثانية جا النسر من جديد وسأل لونجا على عشاها قالتلوفسمعها الشيخ من جديد وبعدها في الليلة الثالثة زاد عاود جا النسر وقال للونجا باش تروح للدار تاع الطفل وتقول لباباه يقتل جمل سمين ويحطو في سفح الجبل باش ياكلوا منو الطيور وعندما يحط نسر

لونو بيض يضربو على عنقو باه يرمي الشاب من داخلو فكان ذلك وبعدها تزوج الشاب بنت عمو وعاشت لونجا مع منقذها في سعادة أبدية.

المصدر: ميمون زينب.

العمر: 63 سنة.

ملحق39

كان وحد الشيخ اسمو يوشيدا عايش هو مرتو اسمها سيرا كانوا يسكنوا في جبال عالية بزاف في الصين ومرة قرريوشيدا باه يقوم بجولة حول العالم ودا معاه الماكلة والماء وكل حاجة يحتاجها وكي عاد في الصحراء الكبرى في المغرب العربي وهو في وسط الصحراء هربتلو البلة(سفينة الصحراء) وبقالو شوية تاع الماء وكي وصل للحدود الجزائرية الليبية شرب اخر قطرة بصح ما حبش يستسلم وكمل المغامرة التاعو ولكن في وسط النهار ما قدرش يكمل وقريب يئس من العودة لزوجتو وأبناؤو وأحفادو وقعد يتأمل في الرمل ويستنى في أجلو صح كان شيخ بصح بعزيمة الشباب كانت رحلة صعيبة الشمس تحرق والجوع والعطش وهو يتأمل شاف منبع تاع الماء قريب منو بصح تردد وقال: لا...لا سراب وبقى مدة وهو يتمتم وحدو كيفاه منبع تاع الماء في عز الصحراء بصح نروح نشوف راح ولقاه بلي صح ماشي سراب شرب الماء حتى شبع ودا معاه الماء بالزيادة وهو قاعد يرتح شاف شاف وجهو في الماء الصافي وقال : اه ياربي أنا واش صرالي راحت كل التجاعيد اللي في وجهي ولا شاب في العشرين.

رجع لبلادو وهو فرحان وكي دخل لبلادو واحد ما عرفو ولما عاد فايت منين السوق سمع مجموعة من الناس يقولو : اه الشيخ يوشيدا طول في الرحلة واقيلا مات وما حققش الحلم التاعو اللي كان يتمناه ما قدرش يسكت وقاللهم: أنا هو يوشيدا شافوا معاه وضحكوا ومشاو وهما يقولوا: السيد هبل بلاك ما هتمش بيهم وراح للدار شافتو سيرا قالتلو : شكون أنت؟قاللها: أنا يوشيدا حارت وشكت فيه وقالتلو: لا...لا أنت ماشي يوشيدا أنت تكذب

وطاحت على الأرض وفقدت وعيها وكي فطنت قاللها: أنت بخير؟ثم عرفت الصوت التاعو وصدقتو وهو حكالها لحكايات اللي جازت عليه كامل ومنها هذي وقاللها: لازم على كل إنسان ما يفقدش الأمل خلاص فالإنسان بلا أمل كيما الشجرة بلا ماء. المصدر : بوجاجوة هدى

ملحق 40

ذياب الهلالي

ذياب الهلالي ملي خلق ماخرجتوش مو لبرا، كان مليح كي غارو منو نتاجوا أشكون يخرجو، راقد في دار تاع الزجاج، قالتلو ما ستوت أنا نخرجو، كانو يجيبولو اللحم بلا عظم والتمر بلا علف، قالتلو ما الستوت كي ماتكولش اللحم بالعظم واش من بنة ديت، زكي جابولو اللحم بالعظم أكلا اللحم وضرب العظم لزجاج تكسر الزجاج قالتلو ما الستوت شوف بني عمك يلعبو ونتا راقد هنا قالهم سرجو، العاود اللي يركبو يطيح بيه، راح للمجرب قالو جربلي بالخير ولا راسك يطير، قالو شوف العاوداللي زدت أنت وهو في فرد نهار، جابو العاود اللي حوس عليه كي سرجوهلو سبق بني عمو كي غلب دا العاود يشرب لقا ما ستوت، قالها أما ستوت نحي شناينك من الطريق باش يشرب العاود لابات تنحي شناينها دهمها، قالتلو واش تحسب في روحك جنات ولا رداح، روح بسخانة قالهم جيبولي ما الستوت الديرلي العيش كي جابةهالو قالتلو كيفاش تاكل العيش التاعي وأنا نولد الدواب والنسا قالها ناكلو، كي دارتلو العيش درق المغرف، وصى الذراري يداقو قالها يا ما الستوت شوفي واش كاين كي خرجت حطلها كمشة بريو في العيش وقالها لوحي يدك راه فار في البرمة كي لاحت يدها حكملها يدها تحرقت قالها مانطلقكش حتى تقوليلي شكون جنات ورداح، بدات تذري النخالة في الطريق حتى وصلتو عند الراعي تاع جنات قالو أنت واش تكون، قالو أنا الراعي تاع جنات، قالو بقداه صارح عليها، قالو من الشهر لشهر توريلي صبعها لمزيمزا، قالو وصلني ليها كي وصلو لقاها هي وعروستها حطو التمر كلا حبة ونص وقاللها نعتيلي

طريق رداح واين خرجت تنعتلو طريق رداح، لقات عروستها تبكي، قالتلها لالا وكون شربت ميها على راسو وجبت واحد على مهواه افرغ يا قلبي كي يفرغ التمر من جواه، قالتلها أنا شايبة بغيت نروح وراه وماتو في زوج.كساع راع ذياب عند رداح، خرجت ليه الخديمة، قاللها تخرج هي لابات تخرج قالتلو يجي لهون، قالها أنا جيت نخطبك قالتلو، أنا بي مدني، وأنت روح طول العاود في العطيل تاعوا، راه يجي وداقو واللي يغلب نديه غلب ذياب الهلالي كي حطو المحفل اللي لاقاها حطو المرايا في روسهم قالتلو ذياب لهلالي هذا لعجلاه ولا زين لهلاليات قالها زين لهلاليات قالت أنا زينة ما لاحش الذيا تاعي ليهم مالا أنا وين رايحا كساع ماتت وروح ذياب لهلالي.

لعجلاه: البرق

المصدر: كروش خديجة (الأم)، العمر: 66

حوار علمي:

حوار مع الأستاذ الدكتور الناقد عبد الحميد بورايو

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته. تحية طيبة وبعد:

أستاذي الفاضل:

عرفت دراسة أشكال الأدب الشعبي الجزائري تأخرا بسبب عدة معطيات، وجاء الاهتمام بهذا الحقل من حيث الجمع والتدوين والتصنيف والتعليق والدراسات الأدبية والنقدية... وغير ذلك. ومن خلال بحثي في الدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة تراءى لي وجود إشكالية متعلقة بالنقد. فهل الأدب الشعبي الجزائري بحاجة إلى تأسيس النقد الشعبي الجزائري أم بحاجة إلى تأسيس النقد الثقافي الجزائري؟

أستاذي الفاضل:

الخطاب النقدي في الدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة يتجلى من خلال قضايا نقدية متعددة منها: إشكالية المصطلح، الالتزام، قضية التأثير والتأثر، قضية التصنيف، قضية التدوين، قضية المناهج... في تصوركم ما هي قراءتكم حول قضيتي إشكالية المصطلح وقضية التأثير والتأثر؟.

أستاذي الفاضل:

يرجع لكم الفضل في تأسيس المرجعية النقدية والأدبية للأدب الشعبي الجزائري، وإسهاماتكم المتنوعة في هذا الحقل تثبت ذلك، ولا أبالغ أنني تعرفت أكثر على الأدب الشعبي الجزائري من خلال كتبكم، فقد اكتشفت من خلال بحثي في الدراسات والأبحاث التي أنجزتموها

خاصة في مجال الحكاية الخرافية الجزائرية والمغاربية، والقصص الشعبي الجزائري ومقاربة الحكاية الشعبية، ثراء التجربة النقدية عندكم والتي تمظهرت من خلال الاستعانة بالمناهج النقدية الغربية وكذلك العربية وهي: المنهج المورفولوجي فلاديمير بروب، منطق الحكي كلود بريمون، المنهج البنائي كلود ليفي شتراوس، المنهج السيميائي الدلالي غريماس، منهج تودوروف، مقاربة الحكاية عند ابن خلدون.

وبناء على ذلك نريد أن نعرف رؤيتكم العامة فيما مدى توافق النص الشعبي مع هذه المناهج؟

الإجابة:

أرسل لك بهذه الإجابة عن أسئلتك وأتمنى لك التوفيق، مع اعتذاري عن التأخير بسبب كثرة مشاغلي في هذ الأيام...

محاولة للإجابة عن الأسئلة المطروحة:

أستاذي الفاضل:

*هل الأدب الشعبي الجزائري بحاجة إلى تأسيس النقد الشعبي الجزائري أم بحاجة إلى تأسيس النقد الثقافي الجزائري؟.

ج-: الأدب الشعبي الجزائري في حاجة إلى مناهج تحليل لمحتواه الثقافي ولأشكاله الفنيّة. ويكون ذلك بالاستعانة بمختلف المقاربات التي تعتني بالمضمون الثقافي مثل الأنثروبولوجيا والإثنوأدبيّة، وعلم الاجتماع الثقافي، وتلك التي تعتني بالشكل الأدبي مثل الدراسات الأدبيّة عامّة والسيميائيّات والتداوليّة. يمكن القول أنّ هناك حاجة إلى مقاربة متعدّدة المجالات

الدراسية interdiciplinaire. أرى أنّ مصطلح النقد هو أصلح لمعالجة الإبداعات الفرديّة، بينما الإبداعات ذات الطابع الجمعي هي في حاجة إلى التحليل وليس إلى النقد. فالنقد يعني بالتقييم وبوضع المعايير، بينما التحليل يتناول المنجز الثقافي والأدبي باعتباره دالاّ على التاريخ والحياة الاجتماعيّة، ومن هنا يتم تحليله للكشف عن هذه الأبعاد.

أرى بأنّ الدراسات الثقافية يمكن أن تلعب دورا مهما في العناية بالثقافة الشعبية الجزائرية، نظرا لما تثيره من مسائل تتعلق بطبيعة تراتبية مكانة مجالات البحث في السياسة الرسمية التي تتبعها الدولة وكذلك مواقف النخبة، وطبيعة السلطة التي تكمن وراء العناية بمجالات علمية وثقافية وفنية دون أخرى، مما يسمح بالنظر بموضوعية أكثر لأسباب تهميش الإنتاجات الشعبية، وتثمينها والتشجيع على البحث فيها. أضف إلى ذلك أن الدراسات الثقافية، في تنوّع اهتماماتها واستعاناتها بالمقاربات المتعددة وعنايتها بالوسائط المختلفة الحاملة للمواد الثقافية تسمح بالنظر إلى الثقافة الشعبية في مختلف تجسيداتها، وخاصة في طبيعتها الشفوية. لقد قدّمت أبحاثي في إطار الدراسات الأكاديمية المتعارف عليها في التعليم الجامعي، وتنبهت فيما بعد إلى قربها الشديد من طبيعة الدراسات الثقافية لمابعد الكولونيالية، مما حدا بي إلى العناية أكثر في أن أسعى إلى أن تندرج جهودي في نطاق هذه المباحث.

أستاذي الفاضل:

* ماهي قراءتكم حول قضيتي إشكالية المصطلح وقضية التأثير والتأثر؟

ج-: هناك اختلاف حول المصطلحات الدالة على العلم الذي يدرس مواد الثقافة الشعبية، وكذلك المصطلحات الدالة على موادّها؛ وهو أمر متعلق بنشأة الدراسات الشعبية وتطورها في مناطق جغرافية معينة مثل بلدان أوروبا والبلدان العربية، تبعا لتأثرها بالدراسات الفرنسية أو الألمانية أو الأنجلو سكسونية الخ..؛ فهناك مثلا من يستعمل مصطلح الفولكلور، وهناك من يستعمل مصطلح الثقافة الشعبية أو التقاليد الأدبية الخ... ويمتد الاختلاف ليشمل المصطلحات المتعلقة بأشكال التعبير مثل الأسطورة والحكاية الخرافية (أو العجيبة) والخرافة الخ... وهي اختلافات تعود بدورها للترجمة عن اللغات الأجنبية، وللتسميات المنتشرة في الأوساط المحلية. وقد فضلنا في الجزائر مصطلح الثقافة الشعبية كبديل لمصطلح فولكلور، نظرا للمفهوم السلبي الذي ارتبط بهذا الأخير، كما فضلنا استخدام المصطلحات المحلية الدالة على الأنواع مثل "المغازي" و"البوقالة" و"الشعر الملحون"، باعتبارها دالة أكثر على أشكال لها خصوصيتها. في حالة التصنيفات العامة إذا تعلق الأمر بالأشكال المعروفة بالأساطير والحكايات العجيبة، أخضعنا الأمر للدراسة وتمييز الأشكال ذات الملمح الكوني والموجودة في جميع الثقافات وتبنينا المصطلحات الرائجة كالأسطورة والحكاية العجيبة والشعر الغنائي والأدب الملحمي الخ...

أستاذي الفاضل:

*نريد أن نعرف رؤيتكم العامة في ما مدى توافق النص الشعبي مع هذه المناهج؟

حرصت في تطبيقاتي على استخدام المناهج الحديثة، والتي رأيت أنها تفيدنا في تحليل المواد الأدبية الشعبية مثل الإثنو أدبيّة والأنثروبولوجيا والسيميائيات والتداولية الخ... نظرا

لكونها توفر مادّة مناسبة للكشف عن طبيعة مواد الثقافة الشعبية وخاصة الأدب الشعبي، وبهدف تعليمي يرمي إلى توجيه الطلبة نحو العناية بالبعد المنهجي، واختيار المنهج المناسب للمادة المدروسة ولغرضنا من البحث، والعناية بخاصة بالبعد الثقافي، باعتباره مادة دالّة بالنسبة للإنتاج الجمعي يمكننا من التعرف على الذات الجمعية للمجتمع الجزائري والكشف على بعض المراحل التاريخية وما ظهر فيها من تصورات للكون والعلاقات البشرية.

ملخّصات البحث:

1. ملخص باللغة العربية.

2. ملخص باللغة الإنجليزية

3. ملخص باللغة الفرنسية.

ملخص:

لقد اشتغلنا في هذه الأطروحة على مشروع "الأدب الشعبي في الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة"، وبعد فحص القضايا البارزة التي قدمتها الدراسات النقدية تم تأسيس الأطروحة على إشكالية أساسية هي: ما مدى اهتمام الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة بالأدب الشعبي؟

وللإجابة على هذا التساؤل شكلنا خطة عامة قصد الإحاطة بالموضوع، فجاء الطرح المنهجي بمدخل تناولنا فيه نشأة الأدب الشعبي ومفاهيمه، ثم تأتي ستة فصول تمثل بالترتيب القضايا الواردة بالمعطوفات التالية: تطرقنا إلى إشكالية المصطلح في إطار الأشكال الشعبية، وإشكالية المناهج، وتجليات الالتزام في النص الشعبي الجزائري الحديث وأيضا دراسة ثنائية التأثير والتأثر، ثم تقديم قراءة حول الدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة، وأخيرا بيان علاقة الأدب الشعبي بأدب الطفل والمسرح الجزائري.

تلك القضايا الأساسية وما تفرع عنها تمّ مناقشتها بطريقة نقد النقد المناسبة لطبيعة الموضوع، وقد توصلنا بهذا الطرح إلى الإجابة على أهم التساؤلات المطروحة في النقاط التالية:

– عرف الأدب الشعبي انتشارا واسعا بفضل الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة بكل صنوفها.

– قدّمت الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة نظريا وتطبيقيا أو هما معا مختلف قضايا الأدب الشعبي مع دراسة أنساقه، حيث لا تزال المادة الشعبية تتجدد بمواضيع جديدة من قبل الدارسين.

– قياسا بموضوع الأطروحة هناك إضافة علمية قدمتها الدراسات الجامعية الجزائرية للأدب الشعبي.

Summary:

In this thesis, we worked on the project "Popular Literature in Contemporary Algerian Critical Studies", and after examining the outstanding issues presented by critical studies, the thesis was based on a fundamental problem: how interested are contemporary Algerian critical studies in popular literature?

To answer this question, we formed a general plan to be briefed on the subject, and the systematic introduction came with an introduction in which we addressed the genesis and concepts of popular literature, and then six chapters that represented in order the issues contained in the following gifts: we touched on the problem of the term within the framework of popular forms, the problem of curricula, the manifestations of commitment in the modern Algerian popular text as well as a study of dual influence and influence, then a reading on modern Algerian popular studies, and finally the statement of the relationship of popular literature to children's literature and Algerian theatre.

These fundamental issues and their ramifications have been discussed in a way that criticizes the appropriate criticism of the nature of the topic, and we have come up with this proposal to answer the most important questions raised in the following points:

Popular literature has been widespread thanks to contemporary Algerian critical studies in all its forms.

- Contemporary Algerian critical studies have presented theoretically and practically or together the various issues of popular literature with the study of its patterns, where popular material continues to be renewed with new topics by scholars.

- Compared to the subject of the thesis, there is a scientific addition provided by Algerian university studies to popular literature.

Résumé

Dans cette thèse, nous avons travaillé sur le projet « Littérature populaire dans les études critiques algériennes contemporaines », et après avoir examiné les questions en suspens présentées par les études critiques, la thèse était basée sur un problème fondamental : quel est l'intérêt des études critiques algériennes contemporaines pour la littérature populaire

Pour répondre à cette question, nous avons élaboré un plan général pour être informés sur le sujet, et l'introduction systématique est venue avec une introduction dans laquelle nous avons abordé la genèse et les concepts de la littérature populaire, puis six chapitres qui représentaient dans l'ordre les questions contenues dans les dons suivants: nous avons abordé le problème du terme dans le cadre des formes populaires, le problème des programmes, les manifestations de l'engagement dans le texte populaire algérien moderne ainsi qu'une étude de la double influence et influence, puis une lecture sur les études populaires algériennes modernes, et enfin l'énoncé de la relation de la littérature populaire à la littérature pour enfants et au théâtre algérien.

Ces questions fondamentales et leurs ramifications ont été discutées d'une manière qui critique la critique appropriée de la nature du sujet, et nous avons élaboré cette proposition pour répondre aux questions les plus importantes soulevées dans les points suivants:

La littérature populaire s'est répandue grâce aux études critiques algériennes contemporaines sous toutes ses formes.

- Les études critiques algériennes contemporaines ont présenté théoriquement et pratiquement ou ensemble les différentes questions de la littérature populaire avec l'étude de ses modèles, où le matériel populaire continue d'être renouvelé avec de nouveaux sujets par les chercheurs.

- Par rapport au sujet de la thèse, il y a un ajout scientifique apporté par les études universitaires algériennes à la littérature populaire

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

إهداء.....

مقدمة:.....أ

مدخل: حول الأدب الشّعبي

مدخل: في الأدب الشّعبي..... **10**

أولا: الإطار التاريخي والمفاهيمي **10**

1. مفهوم الأدب الشعبي وعلاقته بالفولكلور:..... **17**

2. حضور القرآن الكريم في الأدب الشعبي وأشكاله:..... **42**

الفصل الأول: إشكالية المصطلح في الأشكال الشّعبية

أولا: الشعر **48**

ثانيًا: النثر..... **63**

الفصل الثّاني: إشكالية المناهج

أولاً: إشكالية المناهج والدّراسات النقدية الجزائرية الحديثة. **126**

ثانيًا: النقد التطبيقي عند عبد الحميد بورايو:..... **183**

الفصل الثّالث: الالتزام في النص الشعبي الحديث

تقديم نظري:..... **221**

1. الالتزام السياسي..... **226**

2. الالتزام الاجتماعي: **236**

3. الالتزام القومي..... **241**

الفصل الرابع: دراسة ثنائية التّأثّر والتأثير

1. الهجرة الهلالية:..... **253**

2. ألف ليلة وليلة **260**

3. الأثر الصوفي: **268**

4. الأثر الديني: **270**

5. كليلة ودمنة..... **296**

6. التناص: **300**

الفصل الخامس: قراءة في الدّراسات الشّعبية الجزائرية الحديثة

1. المرحلة الأولى: المرحلة المزدوجة أو الهجينة..... **337**

2. المرحلة الثانية: بين الاهتمام واللاّاهتمام أو التأرجح..... **352**

3. المرحلة الثالثة: الانتشار والدراسة..... **355**

الفصل السادس: علاقة الأدب الشعبي بالفنون

1. علاقة الأدب الشعبي بالمسرح الجزائري **366**

2. علاقة الأدب الشعبي بأدب الأطفال **380**

خاتمة..... **392**

قائمة المصادر والمراجع..... **396**

ملاحق..... **421**

ملخّصات البحث:..... **504**

فهرس المحتويات:..... **510**

ملخص:

لقد اشتغلنا في هذه الأطروحة على مشروع "الأدب الشعبي في الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة"، وبعد فحص القضايا البارزة التي قدمتها الدراسات النقدية تم تأسيس الأطروحة على إشكالية أساسية هي: ما مدى اهتمام الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة بالأدب الشعبي؟

وللإجابة على هذا التساؤل شكلنا خطة عامة قصد الإحاطة بالموضوع، فجاء الطرح المنهجي بمدخل تناولنا فيه نشأة الأدب الشعبي ومفاهيمه، ثم تأتي ستة فصول تمثل بالترتيب القضايا الواردة بالمعطوفات التالية: تطرقنا إلى إشكالية المصطلح في إطار الأشكال الشعبية، وإشكالية المناهج، وتجليات الالتزام في النص الشعبي الجزائري الحديث وأيضا دراسة ثنائية التأثير والتأثر، ثم تقديم قراءة حول الدراسات الشعبية الجزائرية الحديثة، وأخيرا بيان علاقة الأدب الشعبي بأدب الطفل والمسرح الجزائري.

تلك القضايا الأساسية وما تفرع عنها تمّ مناقشتها بطريقة نقد النقد المناسبة لطبيعة الموضوع، وقد توصلنا بهذا الطرح إلى الإجابة على أهم التساؤلات المطروحة في النقاط التالية:

- عرف الأدب الشعبي انتشارا واسعا بفضل الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة بكل صنوفها.

- قدّمت الدراسات النقدية الجزائرية المعاصرة نظريا وتطبيقيا أو هما معا مختلف قضايا الأدب الشعبي مع دراسة أنساقه، حيث لا تزال المادة الشعبية تتجدد بمواضيع جديدة من قبل الدارسين.

- قياسا بموضوع الأطروحة هناك إضافة علمية قدمتها الدراسات الجامعية الجزائرية للأدب الشعبي.

الكلمات المفتاحية:

الأدب الشعبي، الفنون الأدبية، الدراسات النقدية الجزائرية الحديثة

Summary:

In this thesis, we worked on the project "Popular Literature in Contemporary Algerian Critical Studies", and after examining the outstanding issues presented by critical studies, the thesis was based on a fundamental problem: how interested are contemporary Algerian critical studies in popular literature?

To answer this question, we formed a general plan to be briefed on the subject, and the systematic introduction came with an introduction in which we addressed the genesis and concepts of popular literature, and then six chapters that represented in order the issues contained in the following gifts: we touched on the problem of the term within the framework of popular forms, the problem of curricula, the manifestations of commitment in the modern Algerian popular text as well as a study of dual influence and influence, then a reading on modern Algerian popular studies, and finally the statement of the relationship of popular literature to children's literature and Algerian theatre.

These fundamental issues and their ramifications have been discussed in a way that criticizes the appropriate criticism of the nature of the topic, and we have come up with this proposal to answer the most important questions raised in the following points:

Popular literature has been widespread thanks to contemporary Algerian critical studies in all its forms.

- Contemporary Algerian critical studies have presented theoretically and practically or together the various issues of popular literature with the study of its patterns, where popular material continues to be renewed with new topics by scholars.

- Compared to the subject of the thesis, there is a scientific addition provided by Algerian university studies to popular literature.

Keywords :

Popular literature, literary arts, modern Algerian monetary studies

Résumé

Dans cette thèse, nous avons travaillé sur le projet « Littérature populaire dans les études critiques algériennes contemporaines », et après avoir examiné les questions en suspens présentées par les études critiques, la thèse était basée sur un problème fondamental : quel est l'intérêt des études critiques algériennes contemporaines pour la littérature populaire

Pour répondre à cette question, nous avons élaboré un plan général pour être informés sur le sujet, et l'introduction systématique est venue avec une introduction dans laquelle nous avons abordé la genèse et les concepts de la littérature populaire, puis six chapitres qui représentaient dans l'ordre les questions contenues dans les dons suivants: nous avons abordé le problème du terme dans le cadre des formes populaires, le problème des programmes, les manifestations de l'engagement dans le texte populaire algérien moderne ainsi qu'une étude de la double influence et influence, puis une lecture sur les études populaires algériennes modernes, et enfin l'énoncé de la relation de la littérature populaire à la littérature pour enfants et au théâtre algérien.

Ces questions fondamentales et leurs ramifications ont été discutées d'une manière qui critique la critique appropriée de la nature du sujet, et nous avons élaboré cette proposition pour répondre aux questions les plus importantes soulevées dans les points suivants:

La littérature populaire s'est répandue grâce aux études critiques algériennes contemporaines sous toutes ses formes.

- Les études critiques algériennes contemporaines ont présenté théoriquement et pratiquement ou ensemble les différentes questions de la littérature populaire avec l'étude de ses modèles, où le matériel populaire continue d'être renouvelé avec de nouveaux sujets par les chercheurs.
- Par rapport au sujet de la thèse, il y a un ajout scientifique apporté par les études universitaires algériennes à la littérature populaire.

Mots Clés :

Littérature populaire, arts littéraires, études monétaires algériennes modernes