



مجلة ألف: اللغة، الإعلام والمجتمع، مصنفة في فئة ب

بوحبيب حميد Hamid Bouhbib - الجزائر 2023 Alger

أشعار من وراء القضبان: قراءة في البنية والإيقاع والدلالة

Poèmes de derrière les barreaux - une lecture dans la structure - rythme et signification

Poems From Behind Bars - A Reading in Structure - Rhythm and Meaning

تاريخ النشر ASJP	تاريخ الإلكتروني	تاريخ الإرسال	 Algerian Scientific Journal Platform
-2023 03-31	2023-03-31	20232-02-24	

الناشر: Edile- Edition et diffusion de l'écrit scientifique

إيداع قانوني: 6109-2014

النسخة الورقية : 2023 03-31

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/226>

ترقيم الصفحات: 509 - 524

دمد-د: 2437-0274

النشر الإلكتروني: <https://aleph.edinum.org>

تاريخ النشر: 2022-12-30

ردمد-د: 2437 1076

المرجعية على ورقة

بوحبيب حميد، « أشعار من وراء القضبان: قراءة في البنية والإيقاع والدلالة»، 509-2023, | 10 (2) Aleph, 524-.

المرجع الإلكتروني

بوحبيب حميد، « أشعار من وراء القضبان: قراءة في البنية والإيقاع والدلالة»، | 2023, | Aleph [En ligne], URL : <https://aleph.edinum.org/8071>

أشعار من وراء القضبان: قراءة في البنية والإيقاع والدلالة

Poèmes de derrière les barreaux - une lecture dans la structure -
rythme et signification

Poems From Behind Bars - A Reading in Structure - Rhythm and
Meaning

بوحبيب حميد Hamid Bouhbib

الجزائر 2

تمهيد

إن آليات النظم في الشعر الشفاهي تستند على وجه الخصوص إلى ما عرف عند علماء الشفويات بـ«الرواسم والصيغ» أي تلك القوالب الجاهزة والأنماط التعبيرية المتوارثة التي تنظم وفقها الدلالة ويتسق الإيقاع دون أن يحس الشاعر بمكابدة كبيرة في عملية النظم والتقصيد...

وعلى الرغم من النمطية التي قد يوحي بها الشعر الشفوي، من خلال تصلب قوالبه، فهو مجال صراع وتحول دائم، فالشعر كما يقول هنري ميمونيك: «الشعر مجال صراعي» دائما «فبالنظر إلى الطابع التاريخي

الأصلي للشعر، فإنه لا يمكن أن يكون، ولكل ذلك دائما سوى صراع.»¹

إن فهم آليات النظم وتنظيم المحتوى في أشعار السجن والمقاومة عموما، يتطلب أولا الفصل بين الشاعر ونصه، تفاديا لتكرار تلك الخطابات النقدية السياسية التي تحتفي بسياق النص أكثر مما تهتم ببنيتها ودلالاته، فالشعر قبل كل شيء صنعة فنية ينبغي على الناقد أن يدرك المعايير التي تحكمها، قبل أن ينكب على خطاب التنويه والدعاية الذي قد تتضمنه، ففي العمل الفني- كما يقول رومان إنغاردن- يبقى المؤلف خارج العمل الأدبي، بكل مصائره وتجاربه وأوضاعه النفسية، خصوصا وأن تجاربه التي يعيشها أثناء خلقه لعمله، لا تشكل جزءا من العمل المنجز.²

بمعنى أن شعرية أشعار السجن، على الأقل في جانبها الإيقاعي الذي سنعكف على دراسته، ليس لها علاقة حتمية بالوضع السياسي الذي تصفه.

في هذا المقام، سنشتغل على مدونة من أشعار السجن، من نمط الأسفرو... لنرى: هل تنطبق نظرية الرواسم والصيغ حقا على نمط الأسفرو التساعي، مثلما انطبقت على نمط الإيزلي.

1 ميشونيك(هنري)، رهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1993، ص 33.

2 إنغاردن (رومان)، العمل الفني الأدبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات مخر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، 2007، ص 59.

إن هدفنا هنا هو أن نبين كيفية إنتاج القصائد الشعرية المرتبطة بتيمة السجن، من خلال دراسة مدونة شعرية شفهوية متجانسة، من نمط غير الويزلي.

1. المدونة

تشكل هذه المدونة³ من ست قصائد تساعية من نمط «الأسفرو»، تمثل تنوعا على تيمة واحدة هي «المعاناة وراء القضبان»، أي كل ما يقاسيه السجناء من قهر وهوان وجوع وبرد وأعمال شاقة، في مختلف سجون الاحتلال الفرنسي.

القصيدة المحورية تعود إلى ثورة 1871، بينما التنويعات الخمس كلها من زمن الثورة التحريرية، وهذا الفارق الزمني سيمكننا من التأكد من مدى استمرارية الأنساق الشعرية التقليدية في بناء القصائد [إيسفرا] وإلى أي درجة ترسخت الرواسم والصيغ الشفاهية في الذاكرة الجمعية للشعراء.

القصيدة المحورية

النص الأصلي	الترجمة
ذيمحپاسُ ذي لبويره	ها نحن أسرى في
آگا إيداع يورى	هكذا قدّر لنا
سي انفاق ان واحد أوسپعين	منذ انتفاضة واحد وسبعين
*	*
نسئو حاشن ياكؤ سئميرا	مظهر لحانا مخيف
نغوفلُ مرّا	والشعر أشعث
نزوي نغرق إي الوالدين	من فرط الهزال، لم يعرفنا أهلنا!
*	*
آالصالحينُ أرعينُ بقرا ⁴	فيا أولياء، من هنا إلى عين البقرة
ما اتسحر كمّ الكرا	انتفضوا قليلا من أجلنا!
ماؤلاش نمؤث مكثفين	مكتفينوإلا، فسنموت مقيدين بالأغلال.

3 هذه القصائد الست رويتها مشافهة عن شيخ يدعى حمو واعمر (من عائلة مديني) حكيم من آث عبد الله واعلي [ولاية البويرة] في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي، وبالذات في جويلية 1987 وقد أخبرنا يومئذ بأنها من أقدم ما سمعته من شعر حول السجن والسجناء، وأن حكيمًا آخر يدعى احمد ابوقره (من عائلة بوقرة) من نفس القرية هو الذي رواها له في بداية الخمسينيات.

4 عين بقره، قرية صغيرة في آث لقصر (ولاية البويرة)، كان يسكنها فلاحون من آث عبد الله وعلى وهي حاليا مجرد أطلال!

التنوية الأولى

النص الأصلي	الترجمة
أَقْلَغُ ذِي الْحَيْسُ الْحِرَاشُ الصوبه سي پغاش آغروم يِقُورُ أُمُ آزرو *	ها نحن في سجن الحراش الحساء مملوء بالحشرات والرغيف يابس مثل الحجر *
ذِي الشَّوَهَ لاغومُ لا فَرَّاشُ لحزنُ يسَّوحاشُ سشلاغمُ أَقْلَغُ نتسرو *	في الشتاء، بلا غطاء ولا فراش والحزن مخيف رهيب بشنيات وترانا نكي *
ندهُعُ يسَّونُ ذِي لعراشُ يا سيادي كيفاشُ يرجعُ المنفي ال دارو	أتوسل إليكم في كل القبائل فيا سادتي كيف يعود المنفي إلى منزله!

التنوية الثانية

النص الأصلي	لترجمة
أَقْلَغُ ذِي الْحَيْسُ نِيقَايْثُ نروي لمرايْثُ أَكُورُ فِي أُمُ بِييْظُ أُمُ آسُ *	ها نحن في سجن بجاية نرزح تحت الهوان ونكدح صباح مساء *
الماكلا اَنَعُ ذالبايْثُ سففوسُ نَشمايْثُ أَيْذِي فَلَاعُ ذاعسَّاسُ والكلب علينا حارس *	لا نأكل سوى البقايا من أيدي الأراذل أيذي فلاعُ ذاعسَّاسُ والكلب علينا حارس *
يا مولُ النُّو الغايْثُ فوكاغُ لحدايْثُ أدپرونُ ياكُو إيمحپاسُ	فيا صاحب القطر المغيْثُ كُفَّ عنا المصائب وليطلق سراح كل الأسرى

التنوية الثالثة

النص الأصلي	الترجمة
أَقْلَغُ ذِي الْحَيْسُ اُنْ لامبيز ⁵ ماتسحونْظُ أيا عَزِيزُ نروي الشَّطْرِبُ ذوكر في	ها نحن في سجن لامبيز أشفق علينا يا عزيز فقد أنهكنا الكدح والسياط

5. لامبيز، هو الاسم الكولونيالي لبلدة تازولت في الأوراس، وبها سجن شهير.

*

*

كل صباح، قبل الفجر	ثافجريتُ ورعاًذُ ثفريزُ
يقبل علينا ساشيز	آدياوطُ سانشيزُ ⁶
ليخرجنا في عز البرد	آغيسوفُعُ ذفوسافي
حراثنا كل المزارع	أولاشُ الفيرمه اوزنكيزُ
وحفرنا بها حفرا عميقة	ذي خوجطانُ نتسغيزُ
وأقدامنا حافية !	أويرني انتدو حافي

التنوية الرابعة

الترجمة	النص الأصلي
أماه! لوتعلمين بحالنا	آيبي آوي مِيحكانُ
في سجن وهران	فالحپس أن وهرانُ
ننام ونفיק على صوت البوق	ثافوني اتسُنكرا سالبوقُ

الجنود من كل جانب	العسكرُ عفُ إيديسانُ
يحرصون مثل الكلاب	عوسنُ أم بيطانُ
يرون كل شيء من أعلى !	إيشوفوكل شي مالفوقُ ⁷

الأكل بمقدار زهيد	الماكلاياك سالميزانُ
والحساء مليء بالذباب	الصويّه ان ييزانُ
وقطعة الخبز محروقة!	وطرَيْفُ الخبز محروقُ ⁸

التنوية الخامسة

الترجمة	النص الأصلي
نحن في سجن تيزي ⁹	آقلاغُ ذي الحپسُ ان تيزي ⁹
والجوفي اضطراب	الحالُ يتسّرّي

6 سانشيز، يبدو أنه اسم السجنان، وهو كما يوحي الاسم من جنسية إسبانية أو مالطية، وهذا شائع جدا.

7 إيشوفوكل شي من الفوق (هكذا في النص الأصلي) والقصد هو أنهم يراقبون من أبراج المراقبة.

8 طرَيْفُ الخبز محروق (هكذا في النص الأصلي)، ويبدو أن اختلاط المساجين الوافدين من مناطق مختلفة أدى إلى تسرب اللغة العربية إلى هذه الأشعار، وهو أمر طبيعي جدا.

9. تيزي، اختصار تيزي وزو.

واقيلا اسآفي ذاذقلُ *	يبدو أن الثلج سيمطل *
*ذبخجانُ أي نتسغيزي	طول النهار نحضر
دامغازذي لمزي	شيبا وشبانا
آالصالحين نعي سيالذلُ *	يا أولياء كفانا من الهوان *
سي الفثنه ذالنفائق نمزي	أرهقتنا الحرب والفتن
يالُ أس ذي مَرزي كل يوم في عراك	
يقومًا أذ يسوسم اطلُ	طل الحرب لا يخرس!

2. كيفية المقاربة

سنعرض في البداية المقطوعة الأولى، التي سمينها، المقطوعة المحورية، ونحلل بنيتها الإيقاعية والدلالية، للكشف عن الثوابت التي ستغدو في المقطوعات الموالية أساسا للتنوع الدلالي، ثم نحاول فهم آليات البناء التي اعتمدها أصحاب النصوص التنويعية الخمس، من أجل فهم آليات اشتغال الذاكرة الشفوية وكيفية إنتاج المعنى انطلاقا من رواسم أو صيغ نمطية يتم إدراكها بوعي أو بلاوعي في سياق التلقي الشفوي.

وقبل الشروع في تحليل التنويعات الخمس، لابد من الإشارة إلى أن النمط الشعري الذي تنتهي إليه المقطوعات الواردة في هذا المقال، هو نمط الأسفرو10، وهو عادة مبني على فكرة (المقدمة. العرض. الخاتمة)، فالثلاثية الأولى تطرح الإشكال والثانية تضيف عنصرا جديدا والثالثة تأتي للحلّ. الأسفرو مثلما شاع بداية من القرن 19، قصيدة تساعية مُبنينة Structurée، أي ليست تراكمية خطيا مثل ثقصيط، وتتشكل وفق الترسيمة التالية:

م1: أ —
 —
 *
 م2: أ —
 —
 *
 م3: أ —
 —
 ب —

10 -حول شعرية الأسفرو، انظر كتابنا: الشعر الشفوي القبائلي [السياق والبنيات والوظائف . مقارنة أنثروبولوجية]، دار التنوير. الجزائر، 2013، ص 314 وما بعدها.

ثلاثة مقاطع) ثيصدارين(ثلاثية في كل مقطع 3 أبيات.

كل ثلاثية مشابهة للثلاثيتين الأخريين في عدد المقاطع الصوتية ونظام القافية:

- الأبيات: (1، 2)، (4، 5)، (7، 8) تنفرد بقافية واحدة.
- فيما تأتي الأبيات: (3) (6) (9) بروي مغاير، أي لدينا قافية مزدوجة، أما من حيث عدد المقاطع الصوتية فلدينا أبيات سباعية وأخرى خماسية كالتالي:

7-7	7-4	7-1
5-8	5-5	5-2
7-9	7-6	7-3

بحيث لا يتجاوز العدد الكلي 57 مقطعا صوتيا.

يبقى أن نشير إلى أن الأسفرو يلقى إنشادا بلا ترنيم في المجالس العامة، على سبيل الاستشهاد والحجاج أو لمجرد الرواية والسمر.

ولكن في كثير من الأحيان يغنى (أي إنشاد بترنيم) وقد تغنيه المرأة وحيدة في بيتها أو في حضرة جارئاتها على طبع آيسيجل (سيجلي) أو آشويتقى أو آيحا، وغيرها من طبوع الغناء التقليدي.

ولدينا العديد من الايسفرا (القصائد التساعية) التي غنتها الطاوس عمروش ثم حفيدتها من بعد مارغريت عمروش، على نفس الأداء الذي توارثته العائلة (في ايغيل اعلي) بداية من فاطمة آث منصور وما أخذته عن جدتها... مما يؤكد أن الأسفرو قصيدة قد تغنى وقد تنشد بلا ترنيم، وقد تلقى إلقاء عاديا.

وطريقة الأداء التي تميّز الأسفرو حين يكون في فضاء السجن، جديرة بالاهتمام، إذ يقوم الراوي-بغض النظر عن كونه صاحب القصيدة، أو مجرد منشد لها-فهو يقوم بتريدها مرارا كي ترسخ في أذهان السامعين من جهة، وكي يتمكن من ضبط الإيقاع في النهاية. ويبدو أن هذه الطريقة مشتركة بين العديد من الثقافات ذات التقاليد الشفوية الراسخة، فقد ذكرت جين أتكينسون، أن شعب الوانا في إندونيسيا لديهم شكل شعري يدعى الكيوري، وهو شعر سياسي بامتياز، يؤدونه على ريثم بطيء مع تثبيت حدة الصوت، يلقى مقطع ثم ينتظر المنشد النفس الثاني، وهكذا... وهذا تقريبا ما يحدث حين تلقى أشعار الأسفرو في حلقة من الرجال في السجن.

1.2. البنية الإيقاعية في المقطوعة المحورية

النص الأصلي	الترجمة
-------------	---------

11انظر: ديفيد أولسون ونانسي تورانس، الكتابية والشفاهية، ترجمة حسن البنا عز الدين، المركز

ها نحن أسرى في البويرة	ذيمحِبَّاسٌ ذي لبويره
هكذا قُدِّرلنا	أكور في يورى
منذ انتفاضة واحد وسبعين	سي انفاق ان واحد أوسيعين
مظهر لحانا مخيف	نستؤوحاش ياكو سْتَمِيرَا
والشعر أشعث	نَعَوُقْلُ مَرَا
من فرط الهزال، لم يعرفنا أهلنا!	نزوي نَعْرِقُ إي الوالدين
فيا أولياء، من هنا إلى عين البقرة	أالصالحين أزعين بقرا
انتفضوا قليلا من أجلنا!	ما اتسحركم أكررا
وإلا، فسنموت مقيدين بالأغلال.	ماؤلاش نَمَوْتُ مُكْتَفِينُ

هذه المقطوعة من نمط «أسفرو»، وهو مقطوعة تساعية تتشكل من ثلاث ثلاثيات شعرية. [تصدّارت وتجمع على ثيصدّارين]. الثلاثية الأولى مشكلة من ثلاثة أبيات، الأول والثالث سباعيان [سبع مقاطع صوتية] أما الثاني فقد جاء خماسيا. وهو نفس ما ورد في الثلاثية الثانية والثالثة، بمعنى أننا أمام توازي مقطعي تام بين جميع الأبيات المتناظرة. وفي الإجمال قصيدتنا مشكلة من 57 مقطعا صوتيا لا أقل ولا أكثر. وعدد كلماتها [بحساب كل الكلمات بما فيها أدوات العطف، أو ما يلعب دور حروف الجر في العربية هو 32 كلمة. وقد راعى مؤلف القصيدة البنية الإيقاعية التقليدية للأسفرو، فجاءت أبياته مقطوعا على الشكل التالي: 7.5.7 مكررة في كل ثلاثية. أما فيما يخص القوافي، فقد اختار لقصيدته قافية مزدوجة برويين هما: زُ + ن.

الراء عليها مد قصير بالفتحة، والنون ساكنة مسبوقة بياء مد: زُ + ينْ
أما الإيقاع الداخلي، فقد استقام للشاعر بفضل تكرار حرف السين [حرف همس] وبعض الحروف الرخوة الأخرى مثل الثاء والياء... مما جعل النص قصيدة بوح وأنين أكثر مما هو قصيدة صرخة أو ثورة. إن فضاء ما وراء القضبان هنا ضاغط، خانق للأصوات، وليس بإمكان السجناء العاديين. حتى ولو كانوا شعراء. أن يكسروا جدار الصمت، لذلك فقصاص هذه المدونة، قصائد حشرجة وأنين أكثر من أي شيء آخر.

2. البنية الإيقاعية في التنويعات الخمس

جاءت التنويعات الخمسة إيقاعيا كالتالي:

الإيقاع الداخلي المهيمنة على	عدد الكلمات	القافية والروي	المقاطع الصوتية	نمط القصيدة	
ث. س. ص	34 كلمة	مزدوجة أش. رو	57 مقطعا	أسفرو تساعي	التنوبعة 1
ث. ي. س	32 كلمة	مزدوجة يث. أس	57 مقطعا	//	التنوبعة 2
س. ي. ث	34 كلمة	مزدوجة يز. في	57 مقطعا	//	التنوبعة 3
ي. س. ا	33 كلمة	مزدوجة آل. وئ	57 مقطعا	//	التنوبعة 4
س. ذ. ل	35 كلمة	مزدوجة زي. ال	57 مقطعا	//	التنوبعة 5

بمجرد تأمل الجدول أعلاه، يمكن أن يستنتج القارئ ما يلي :

- التنوبيعات الخمس كلها من نفس النمط أي من نمط الأسفرو التساعي، على الشكل الذي قدمناه أنفا. بنيته القائمة على ثلاث ثلاثيات.
- التوازي المقطعي بين ثلاثيات القصيدة جاء تاما: 7.5.7 في كل ثلاثية، وهو ما يعطي في النهاية 57 مقطعا: ستة أبيات سباعية + 3 أبيات خماسية.
- القافية مزدوجة في كل ثلاثية على شكل تناوبي من نمط: أ.أ.ب، مكررة ثلاث مرات.
- عدد الكلمات في كل قصيدة لا يتجاوز 35 كلمة، تقل أو تزيد بحسب عدد الروائد وحروف العطف، أو بسبب دخول تراكيب من اللغة العربية.
- الأصوات المهيمنة على الإيقاع الداخلي كلها من الأحرف الرخوة، وأحرف الصفير التي تخلق جوا من الهمس والبوح، مما يجعل القصائد كلها قصائد همسية، تتعلق بالأنين والشكوى وراء القضبان.

إن هذه النمطية الواضحة في جزئيات الإيقاع كما في بنيته العامة لا يمكن أن تكون اعتبارية، إنها نتيجة حتمية لاستمرار الصيغ والرواسم البدئية التي تشغل مثل قوالب جاهزة، استبطنها الشعراء من جراء حفظهم مدونات كاملة من الشعر الشفاهي، فتعودت أذنه الموسيقية وذاكرتهم الجمعية على أنساق واضحة يتم استحضرها بشكل شبه آلي عند النظم والتقصيد. والنسق المهيمن هنا إيقاعيا هو نسق الأئين والشكوى، في لحظات قصيرة غير ممتدة في الزمن، إنها. القصائد. بمثابة آهات وراء القضبان ...

ومن جهة أخرى، فإن فضاء السجن [وراء القضبان] كفضاء خانق اشتغل هنا بمثابة كاتم للصوت، فجعل الشعراء يهمسون بدلا من الصراخ...وما كان يمكن لقصائدهم أن تشكل صرخة دون وجود وعي سياسي مشترك يدرك طبيعة الوضع العام، ويستحضر روح المقاومة والنضال الجماعي، وهي شروط غير متوفرة لدى هؤلاء الشعراء الخمس. وهو ما سنراه في تحليل كيفية تشكل الدلالة والخطاب في الخطوة الموالية.

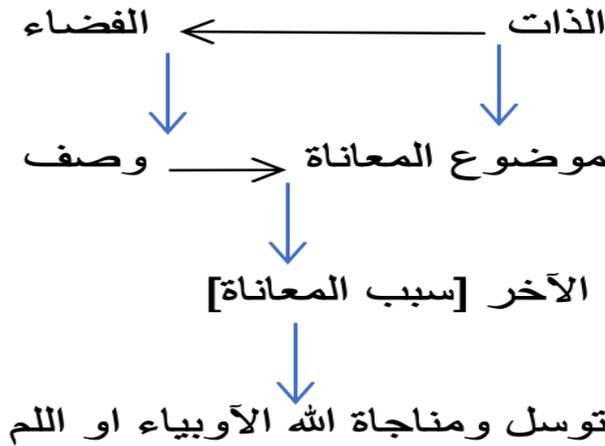
3.الدلالة وتنظيم المحتوى

إن الثقافات الشفوية، بسبب شفويتها بالذات، اضطرت إلى ابتداع آليات خاصة لتسهيل عملية الحفظ وتخزين المحتوى. تتلخص تلك الآليات في الرواسم12 والصيغ النمطية التي تشبه قوالب جاهزة، تستوعب المادة التي يحتاج كل شاعر أو ناظم أن يصيغها فيها دون أن يضطر إلى إعادة إنتاج بنيات جديدة. وبمرور الزمن، ترسخ تلك البنيات في أذهان مستخدميها، فتصبح صيغاً نمطية بالمعنى الذي يعطيه إياها آدم باري، ورسخه والتر أونج وغيرهما ممن اشتغلوا على الشفاهية، إذ يقول: «تعد الصيغة مجموعة من الكلمات مستخدمة بانتظام تحت الشروط الوزنية نفسها لتعبر عن فكرة جوهرية بعينها»13.

1.3.العناصر الدلالية المحورية

1. الذات (هنا ذات جماعية بضمير المتكلم الجمع: نحن، إننا...)
2. الفضاء (كل قصيدة تشير صراحة إلى اسم السجن بنسبته إلى المدينة التي يوجد فيها).
3. النعوت المميزة للذات الجماعية [المساجين]
4. طبيعة المعاناة [البرد، الأشغال الشاقة، الجوع...]
5. الآخر [سبب المعاناة]
6. توسل أو مناجاة [الأولياء أو الأم].

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



12 الرواسم، ج روسم، بمعنى الكليشييه، ويستخدم مصطلح النموذج البدئي أحيانا كبديل
 13 والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ن سلسلة المعرفة، العدد 182، المجلس
 الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1، 1994 ن ص 80.

قبل تلخيص العناصر الدلالية الستة التي انتظم وفقها البناء العام في التنويعات الخمس وكذا في القطعة المحورية، تجدر الإشارة إلى أن عنصر الآخر [سبب المعاناة] لم يأت صريحا في كل التنويعات، إذ يكتفي الشاعر أحيانا بالإشارة إلى القضاء والقدر، وكأن المكتوب هو سبب المأساة وليس طرفا واضحا فرنسا أو الاستعمار، وفي أحيان أخرى ترد الإشارة إلى طرف ثانوي بالنسبة إلى الآلة الاستعمارية، كأن يشير الشاعر إلى الحرس أو السجّانين أو الجنود عامة، بل قد يسمّي حارسا بعينه إذا كان شرسا أو متسلطا أكثر من العادة، وهكذا نجد بخصوص هذا العنصر الدلالي [الآخر، سبب المعاناة] ما يلي:

- المقطوعة المحورية: تشير إلى القضاء والقدر بصيغة: هكذا قُدّر لنا
- التنويعة الأولى: لا تشير إلى هذا العنصر
- التنويعة الثانية: أنزال + كلاب الحراسة [مجازا]
- التنويعة الثالثة: الحارس سانشيز
- التنويعة الرابعة: العسكر، يشبهون الكلاب
- التنويعة الخامسة: الحرب والفتنة.

إننا نعتقد أن عدم ذكر فرنسا أو الاستعمار صراحة أمر له دلالة سياسية عميقة، فهو مؤشر واضح على عدم نضج الوعي السياسي لدى المساجين [زمن قول هذه القصائد]، وهو ما نتأكد منه عندما نتوقف على عنصر دلالي آخر هو التوسل، إذ يتوسل أصحاب المقطوعات الخمس إلى الله أو الأولياء بصيغ نمطية مألوفة كثيرا في الشعر الديني التقليدي، وكأنهم يرون المحنة التي ألمت بهم مجرد نكبة من صروف الدهر وليس مسألة سياسية، كما أن عدم ذكر الطرف الأساسي فيها، وهو الاستعمار الفرنسي، يدل على أن الوعي لديهم كان جنينيا، ولم يؤثر فيه خطاب الثورة التحريرية بعد، وكأنهم يعيدون إنتاج نفس الوعي البائس الذي كان أيام ثورة 1871، مما يدل أيضا أن الصيغ النمطية والرواسم البدئية التي أشرنا إليها راسخة جدا في ذاكراتهم الفردية، ولم يتغير ذلك على نحو واضح إلا في مرحلة لاحقة من نضج الثورة التحريرية، بحيث انتقلت أشعار السجن إلى سياق تاريخي جديد، و سارت على نسق مغاير للشعر التقليدي، وأنتجت لنا الأناشيد الثورية والأغاني النضالية التي أصبحت شعارا للثورة في جميع السجون، ولكن تلك قصة أخرى لا يتسع لها المقام هنا، إذ نحتاج إلى مدونات أخرى لإثبات ذلك.

أما بصدد عنصر التوسل والمناجاة، فمن الضروري أن ننتبه إلى الصيغ النمطية الواردة باعتبارها إعادة إنتاج قوالب ندائية تتوجه إلى قوة عليا، سواء بوساطة الأولياء والصالحين، أو مباشرة عن طريق استحضار أسماء الله الحسنى، وهي طريقة متداولة جدا في الخطاب الشعبي:

- الأولياء الصالحون 3 مرات. [القصيدية المحورية، التنويعة الأولى، التنويعة السادسة].
- العزيز [أي عزيز] واحد من أسماء الله الحسنى الدالة على القوة والعزة [التنويعة الثالثة].
- يا مول النو الغايث [يا صاحب المطر المغيث] كناية شائعة عن الله صاحب النعمة [التنويعة الثانية].
- أماه ... على سبيل المناجاة والشكوى، [التنويعة الرابعة].

إن حضور التوسل في كل المقطوعات يدل على أن الرواسم والصيغ البدئية التي تشغل كقوالب جاهزة تسهّل عملية النظم أولا، والحفظ ثانيا، هي التي كانت وراء استنساخ البنية الأولى الواردة في المقطوعة المحورية التي تعود إلى سنة 1871 أو ما يقاربها. وما كان لهذه البنية أن تستمر لولا تلك الرواسم المحفورة في الذاكرة الجمعية للمنشدین والشعراء على حد سواء. وفيما يلي جدول توضيحي للعناصر الدلالية [الثوابت]:

القصيدية	الفضاء	طبيعة المعاناة	النعوت المميزة للذات	صيغة التوسل
القصيدية المحورية	سجن البويرة	أشغال شاقة [أكورفي]	لحي مخيفة / شعر أشعث	أبها الصالحون من هنا إلى عين بقرة
التنويعة	سجن الحراش	لا غطاء ولا فراش حساء مليء بالحشرات	حزن رهيب، بشنبات ونبكي	أتوسل إليكم في كل القبائل
التنويعة 2	سجن بجاية	نأكل البقايا من أيدي الأندال	نزرح تحت الهوان	يا مول النو الغايث

التنويعة 3	سجن لامبيز	سياط وكدح دائم	أقدام حافية	ارحمنا يا عزيز
التنويعة 4	سجن وهران	الأكل بمقدار وحساء مليء بالذباب	ننام ونفיק على صوت البوق	أماه
التنويعة 5	سجن ئيزي	كل يوم في عراق وكدح دائم	شيب وشبان أرهقتنا الحرب	أيا صالحين

2.3. استنساخ البنية

بدا من الواضح الآن، بعد عرض التنويعات، بأن الشعراء يعمدون دائما إلى استنساخ البنية الإيقاعية المحورية، ويراعون أدنى التفاصيل، بداية من نمط القصيدة المتمثل في الأسفرو بثلاثياته الثلاث، وعدد المقاطع الصوتية في كل بيت (سبعة أو خمسة)، والعدد الإجمالي (57) ... إلخ، لذلك سنكتفي بما عرضناه من تنويعات، مع التأكيد بأن نفس الترسيمة واردة بحرفيتها في كل التنويعات الخمس التي استنسخت بنية المقطوعة المحورية استنساخا تاما! وهو ما يؤكد طابع النمطية واللجوء إلى ما أشار إليه علماء الشفويات، أي الرواسم والصيغ، بما هي قوالب جاهزة تعين على الحفظ من جهة، وتقتصد الجهد الإبداعي في الثقافة الشفوية، وتعيد إنتاج نفس البنيات والأنساق بشكل آلي، يذكرنا تقريبا بطريقة النسوة في إعادة رسم الموتيفات والرموز على أواني الفخار بنفس الشكل عبر القرون، دون وعي بالهندسة العميقة التي تتحكم في الرموز ولا في دلالاته الأسطورية وبعده السيميوطيقي.

استنتاج

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

نصوصها الإبداعية:

- لقد تبين أن الشعراء يستنسخون البنيات الإيقاعية والأنماط الشعرية في قافيتها وبنيتها الصوتية استنساخا كليا غير واع، لأنهم تربوا على ثقافة السماع والتلقي الشفوي، وتدربت أذهنهم الموسيقية على أنماط وصيغ بعينها، فجاءت إعادة إنتاجها موهمة بالإبداع والتجديد، ولكنها في الحقيقة، مجرد إتقان لفنون الصنعة وبراعة في استيعاب الأشكال والبنيات، من دون حاجة إلى موضعتها وإدراكها نقديا، بل ودون حاجة حتى إلى إعطائها

- أسماء ومصطلحات تميزها. فالشعراء هنا لا يعرفون حتى المصطلحات القاعدية مثل :
- المقطع الصوتي، البنية، البيت، القافية...إلخ
- يمثل التكرار آلية من آليات الحفظ والاستنساخ، سواء تكرار حروف الروي، أو البنية السباعية للبيت، أو على المستوى المعجمي في كل تنويعه.
 - على مستوى الدلالة وتنظيم المحتوى، كشف التحليل على أن الشعراء يستوعبون العناصر الأساسية التي يتلقونها بسرعة فائقة، مما يدل على ملكاتهم التجريدية الأكيدة، إذ استطاع كل واحد منهم أن يعيد إنتاج العناصر الدلالية الستة بطريقته، بمجرد أن استمع إلى المقطوعة المحورية.
 - انطلق كل الشعراء من تحديد الفضاء، أي تسمية السجن الذي يقعون خلف قضبانه، ثم انتقلوا جميعا إلى وصف المعاناة، وهي مشتركة ومحددة بكلمات قليلة: كدح، جوع، برد...
 - في وصف المعاناة تكررت كلمة «أكورفي» وهي من الفرنسية Corvée، وتعني العمل الشاق، أو العقوبة عن طريق العمل المضني، وهي كلمة دخيلة طبعا، وقد عرفت بداية من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ نجدها حاضرة بقوة في مدونة عمار سعيد بوليفة مثلا. ومن أمثلة ذلك قول شاعر مجهول :

رحمك أيها الحاكم العام	أتسخيلك أمسيو لبريفي
كن نبيلاً شريفاً	إيليك ذينيفي
إدارتك علينا شديدة	لعمالك بزاف ثحرق
كدح وأشغال شاقة	الباتينتا ذو كرفي
نعمل بلا انقطاع	نخدم وز نكفي
وقعنا في مصيدة	ثورا نزقي انعوق
الجائع الحافي منا	وي لوزن بدا حافي
أصبح صعلوكا	يوغال ذيمنفي
في الغابات متمردا شريدا ¹⁴	هتث ذق نزي ذامناق

بالإضافة إلى تسرب الكلمات الدخيلة من الفرنسية إلى النسيج اللغوي العام لقصائد السجن، فقد لاحظنا وجود نسوج تركيبية عربية كاملة في ثنايا بعض المقطوعات، وهذا أمر طبيعي جدا، سببه أن فضاء السجن يأوي جزائريين من كل الأصقاع، والتواصل اليومي في فضاء مغلق من شأنه أن يحفز آليات الاستعارة والتداخل اللغوي، بحيث يجد الشاعر القبائلي نفسه يكرر بعض الصيغ النمطية التي يسمعا يوميا من أصحابه الناطقين بالعربية، خاصة حين تكون تلك الصيغ مقولبة وفق ما يقتضيه الإيقاع العام للمقطوعة.

14 الكتاب المقصود هو:

Recueil de poésies kabyles, Editions Awal, Paris –Alger, 1990 .p 169.

من أمثلة تلك التراكيب :

- التنويعة 1: [يا سيادي كيفاش -يرجع المنفي لدارو؟]
- التنويعة 2: [يا مولّ التّو الغايث]
- التنويعة 4: [إيشوفوكل شي من الفوق]: [وطرَيْفُ الخبز محروق]

بينما جاءت القصيدة المحورية [وهي أقدم، إذ تعود إلى حدود 1871] خالية من التراكيب العربية الدارجة والمفردات الدخيلة من الفرنسية، وهو أمر طبيعي أيضا، لأن زمن التفاعلات اللغوية الكبرى بين هذه اللغات هو القرن العشرون وليس القرن التاسع عشر. اتسمت التنويعات الخمس كلها بنمط تفكير تقليدي، بحيث يعزو كل شاعر حالته التي آل إليها هو وأصحابه إلى القضاء والقدر، أو إلى عناصر جزئية ضمن الآلة الاستعمارية، ولم يستوعب أحد منهم جوهر المأساة ولا طريق الخروج منها، إذ اكتفوا جميعا بالتوسل، وهو ما يدل على روح انهزامية واضحة لأن عناصر الوعي السياسي الثوري لم تنضج بعد في أذهانهم.

إن مقولة الرواسم والصيغ أو القوالب الجاهزة في الثقافة الشفوية، تشكل خاصية مميزة للشعر بالدرجة الأولى، ومن جهة أخرى، فهي مفهوم إجرائي يمكن التأكيد من فعاليته بدراسة مدونات شعرية من ثقافات مختلفة، لأن القاسم المشترك في نهاية المطاف كما يقول والتر أونج هو أنه: «في الثقافة الشفاهية الأولية، عليك، لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي، وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع، متوازنة، أو في جمل متكررة أو متعارضة، أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة، أو في وحدات موضوعية ثابتة...» 15.

وهذا بالذات ما فعله شعراؤنا المغمورون في هذه التنويعات الخمس.

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

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

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

- استنساخ بنية المقطوعة المحورية، بفضل صب الدلالات المطلوبة داخل البنيات والرواسم القبلية، وصياغة المضمون العام في صيغ نمطية، مع محاولة استلهاهم التجارب الذاتية وصهرها داخل الهرم العام لنمط القصيدة (إيزلي، أو أسفرو...).
- إن هذا النمط من اشتغال الذاكرة، لا يعني عدم وجود مساحة للإبداع والتميز، لأن تجارب الشعراء مع اللغة وقدرة كل واحد منهم على استيعاب السنن الثقافي العام للجماعة هو الذي يحدد مسألة الإبداع في الثقافة الشفوية، وليس العبقرية الفردية المتمردة عن كل الأعراف الشعرية السابقة، مثلما قد يحدث في الثقافات الكتابية.

قائمة المراجع

- إنغاردن (رومان)، العمل الفني الأدبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، 2007
- بوحبيب (حميد)، الشعر الشفوي القبائلي [السياق والبنيات والوظائف. مقارنة أنثروبولوجية]، دار التنوير، الجزائر، 2013.
- انظر: ديفيد أولسون ونانسي تورانس، الكتابية والشفاهية، ترجمة حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
- ميشونيك (هنري)، رهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1993.
- والترونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين، سلسلة عالم المعرفة، عدد 182، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1994. ص 94.
- Boulifa (Ammar Ben Saïd) Recueil de poésies kabyles, Editions Awal, Paris –Alger, 1990 -

مستخلص

يعدّ هذا المقال دراسة تطبيقية ومدونة شعرية شفوية روينها مشاهمة في أواخر القرن العشرين، وهي أشعار شعبية مجهولة المؤلف تداولها السجناء في مختلف سجون الجزائر زمن الاستعمار.

قدمنا المدونة وترجمناها إلى اللغة العربية، ثم حللنا بنيتها الإيقاعية وأليات تنظيم المحتوى الدلالي. وقد كشف التحليل العميق لها عن صحة الفرضية التي انطلقنا منها، وهي أن النظم في الشعر الشفوي يخضع لمبدأ الرواسم والصيغ النمطية التي تساعد على بناء الإيقاع في غياب معرفة واعية لمعايير العروض المعروفة في الثقافات ذات التقاليد الكتابية.

كلمات مفتاحية

شفوية، أسفرو، بنية إيقاعية، نظم، شعر السجون

Résumé

Cet article tente de comprendre les mécanismes qui régissent la poétique de l'oralité à partir d'un corpus de poésie kabyle que nous avons recueilli auprès de nos informateurs. Il s'agit de neuvaines appelés Isefra. Nous avons présenté les poèmes et leurs traductions en arabe, puis nous nous

sommes penchés sur leurs structures rythmiques et les différentes manières que la versification a utilisées pour organiser le contenu sémantique.

Mots-clés

Orality, Assefru, structure, rhythm, poetry, prison

Abstract

This article attempts to understand the mechanisms that govern the poetics of orality on the basis of a corpus of Kabyle poetry that we have collected from our informants. These are novenas called Isefra. We presented the poems and their translations into Arabic, and then looked at their rhythmic structures and the different ways that versification has used to organise the semantic content.

Keywords

Orality, Assefru, structure, rhythm, poetry, prison