

الأدب الشعبي والتحويلات الرقمية من الرواية الشفوية إلى السرد الرقمي

Folk Literature and Digital Transformations:
From Oral Narrative to Digital Storytelling

مريم كريفيف*

إسماعيل زغودة

جامعة محمد بوضياف المسيلة ، Mereimmimi03@gmail.com

جامعة الشلف

تاريخ الارسال 14-08-2026 تاريخ القبول 19-09-2026 تاريخ النشر 20-09-2026

ملخص:

يتناول هذا البحث التحويلات المستمرة للأدب الشعبي العربي في انتقاله من الأداء الشفهي إلى فضاءات السرد الرقمي، وانطلاقاً من المفاهيم الأنثروبولوجية والفولكلورية الكلاسيكية للثقافة الشعبية، ونظرية والتر أونغ حول الشفهية والكتابة، بالإضافة إلى مفهوم هنري جينكينز عن ثقافة التقارب، تتبع الدراسة كيف تُعيد الوسائط الرقمية تشكيل أنماط إنتاج وتداول واستقبال الحكايات والأمثال والأغاني الشعبية، ويؤكد البحث بشكل خاص على المواد المتداولة على منصات فيسبوك ويوتيوب وتيك توك، حيث يُعاد تمثيل الأشكال الشفهية المتوارثة وإعادة مزجها وإعادة صياغتها من قبل مُنشئي محتوى مجهولين وشبه محترفين، ويُبين التحليل أن الرقمنة لا تنقل الفولكلور ببساطة من وسيط إلى آخر، بل تُعيد هيكلة العلاقة بين النص والأداء والجمهور والسياق مُنتجةً "شفهية رقمية" هجينة تُوسع وظيفة الذاكرة الجماعية للفولكلور، وفي الوقت نفسه يتعرض لمخاطر التجريد من السياق والتسليع. ويختتم البحث بمجموعة من النتائج المتعلقة بأرشفة وحفظ التراث الشعبي الجزائري في البيئة الرقمية.

الكلمات المفتاحية: الأدب الشعبي؛ الشفوية؛ السرد الرقمي؛ الفولكلور؛ الموروث الجزائري.

Abstract:

This article examines the ongoing transformation of Arabic popular literature (al-adab al-sha'bi) as it migrates from oral performance to digital narrative spaces. Building on the classical anthropological and folkloric conceptions of popular culture, and on Walter Ong's theory of orality and literacy together with Henry Jenkins' notion of convergence culture, the study traces how the digital medium reshapes the modes of production, circulation and reception of folk tales, proverbs and songs. Particular attention is given to Algerian case material circulating on Facebook, YouTube and TikTok, where inherited oral forms are re-enacted, remixed and re-authored by anonymous and semi-professional content creators. The analysis shows that digitisation does not simply transfer folklore from one support to another; it restructures the relationship between text, performance, audience and context, producing a hybrid 'digital orality' that both extends the collective memory function of folklore and exposes it to risks of decontextualisation and commodification. The article concludes with a set of

recommendations concerning the archiving and safeguarding of Algerian popular heritage in the digital environment.

Keywords: Popular literature , oral tradition , digital storytelling , folklore , Algerian heritage.

1. مقدمة:

يُعدّ الأدب الشعبي أحد أهم أشكال التعبير الجماعي التي تحتزن ذاكرة الشعوب وقيمها ورؤيتها إلى العالم، إذ نشأ أصلاً في حوض الشفوية وتناقلته الألسن جيلاً بعد جيل قبل أن يعرف بالكتابة أو تدوّن المدونات ولأنّ هذا الأدب مرتبط أشدّ الارتباط بشرط الأداء الحيّ وبالجماعة التي تحمله وتعيد إنتاجه، فإنّ أيّ تحوّل في وسيط تداوله لا بدّ أن يمسّ بنيته الداخلية ووظائفه الثقافية في آن واحد.

وقد شهد العقدان الأخيران تحوّلًا رقمياً كاسحاً في مختلف أشكال الإنتاج الثقافي، فانتقلت الحكاية الشعبية والمثل والأغنية من فضاء المجالس والأسواق والمناسبات إلى شاشات الهواتف الذكية ومنصات التواصل الاجتماعي، حيث تُروى الحكايات بالصوت والصورة معاً على يوتيوب، وتُحتزل الأمثال في منشورات فيسبوك المصحوبة بالتعليق والمشاركة، وتُعاد صياغة الأغاني الشعبية في مقاطع قصيرة على تيك توك يعيد فيها المستخدمون تمثيل الأداء الأصلي أو محاكاته أو السخرية منه، هذا الانتقال لم يكن مجرد تبديل وعاء تقني، بل هو إعادة تشكيل لمنطق الإنتاج والتداول والتلقي في الأدب الشعبي، وتنطلق هذه الدراسة من الإشكالية التالية:

كيف ساهم التحوّل الرقمي في إعادة تشكيل الأدب الشعبي من حيث الإنتاج والتداول والتلقي، وما الذي أحدثه الانتقال من الرواية الشفوية إلى السرد الرقمي من تحولات في طبيعة الموروث الشعبي ووظائفه الثقافية؟ وتتفرّع عن هذه الإشكالية جملة من الأسئلة الفرعية: ما حدود التشابه والاختلاف بين الشفوية الأصلية والشفوية الثانوية التي تنتجها المنصات الرقمية؟ وكيف تُعاد صياغة العلاقة بين الراوي/المؤلف والجمهور المتلقي في بيئة تفاعلية تسمح بالتعليق والمشاركة وإعادة النشر؟

2. الأدب الشعبي بين الشفوية والوسط الثقافي

1.2 مفهوم الأدب الشعبي وخصائصه:

يُعرّف الأدب الشعبي بأنّه ذلك الانتاج الإبداعي التي تسوغه الجماعة الشعبية جيلاً بعد جيل، فيتحوّل بذلك طابعاً جماعياً لا يُعرف فيه غالباً صاحب النصّ الأول، وتداوله الألسن مشافهة قبل أن يُدوّن أو يُجمّع¹، فهو - على حدّ تعبير أحمد أبو زيد - ثقافة الجماعة كما تعيشها وتمارسها في حياتها اليومية، لا كما تُنظر لها من خارجها، ويرى أحمد مرسى أنّ الفولكلور بوصفه إطاراً جامعاً للأدب الشعبي يتميّز بالتقليدية والجماعية والانتشار الأفقي عبر الزمان والمكان²، وهي خصائص تجعله في حالة تحوّل دائم لا تتبّنه كتابة ولا يحبسها نص نهائي.

ولا ينبغي الخلط بين الأدب الشعبي والأدب العامي، فالأول يتحدّد بمعيّار وظيفي وجماعي (كونه ملكاً للجماعة ومعبراً عنها) بصرف النظر عن اللغة التي يُروى بها، فقد يُروى بالفصحى أو بالعامية على حدّ سواء، بينما

يتحدّد الثاني بمعيّار لغوي محض هو استخدام الدارجة، وقد يكون نصّاً فردي التّأليف معروف صاحبه، وهذا التمييز مهمّ لفهم طبيعة النماذج المتداولة رقمياً، إذ إنّ كثيراً ممّا يُنشر على المنصّات باسم «التراث الشعبي» هو في الحقيقة إبداع عامّي حديث فردي التّأليف يقلّد أسلوب الأدب الشعبي أو يستلهمه، دون أن يكون في الأصل نصّاً شعبياً بالمعنى الاصطلاحي الدقيق، وهو التباس يستدعي حذراً منهجياً عند اختيار النماذج التحليلية.

وقد ميّزت نبيلة إبراهيم بين ثلاثة أجناس كبرى يضمّها الأدب الشعبي: الحكاية بأنواعها (الخرافية والأسطورية والمثلية)، والمأثورات القولية كالأمثال والألغاز والأحاديث، والأغنية الشعبية بمختلف مقاماتها ومناسباتها³. ويشترك هذا التصنيف الثلاثي مع ما استقرّ عليه محمد الجوهري من تقسيم الفولكلور إلى مأثورات لفظية ومأثورات غير لفظية (عادات وطقوس) ومأثورات مادية (حرف وصناعات تقليدية)⁴، بحيث يقع الأدب الشعبي في صميم المأثورات اللفظية التي تُعبّر عنها الجماعة عن رؤيتها للكون والإنسان والمصير.

ومن أبرز خصائص هذا الأدب أنّه نصّ مفتوح ومتحوّل بطبيعته؛ فكلّ رواية جديدة للحكاية أو أداء جديد للأغنية هو في الآن ذاته تكرار واختلاف، إذ يحتفظ الراوي بالبنية العامة للحكاية بينما يطوّع تفاصيلها بحسب الجمهور والمناسبة والسياق الاجتماعي⁵، وهذه الخاصية بالذات -أن يكون النصّ الشعبي «متعدّد الإنجاز» ولا يعرف نسخة أصلية ثابتة هي التي ستجعل انتقاله إلى الوسيط الرقمي أقلّ اضطراباً ممّا قد يتوقّع.

2.2. الشفوية بوصفها آلية لحفظ الذاكرة الجماعية

تتشكّل الشفوية باعتبارها الوسيط الأصلي الذي وُلد فيه الأدب الشعبي، وهي ليست مجرد أداة تبليغ صوتي بل نظام معرفي قائم بذاته، له منطقته الخاصّة في الحفظ والتناقل، وقد أوضح والتر أونغ أنّ الثقافات الشفوية تعتمد على صيغ نمطية وتكرارية وإيقاعية (كالسجع والتوازي والتكرار) لأنّ هذه الأدوات وحدها هي القادرة على الاستقرار في الذاكرة ونقلها عبر الأجيال دون سند كتابي⁶، وهو ما يفسّر البنية التركيبية الثابتة نسبياً التي تتّسم بها الحكاية الشعبية العربية عموماً (كصيغ الافتتاح والختام، وتكرار الأرقام الرمزية كالثلاثة والسبعة، وثبات الأدوار الوظيفية للشخصيات). ولا تقتصر وظيفة هذه الصيغ النمطية على تسهيل الحفظ فحسب، بل تمتدّ إلى بناء أفق انتظار مشترك بين الراوي والمتلقّي؛ فحين يفتتح الراوي حكايته بصيغة «كان يا مكان» أو ما يقابلها في اللهجة الجزائرية «راه ياما ياما»، فإنّه يُدخل الجمهور فوراً في عقد ضمّني يُقرّر بأنّ ما سيروى ليس تاريخاً واقعياً بل حكاية رمزية، وهو ما يُحرّر الحكيم من إكراه المطابقة الواقعية ويمنحه مساحة التخيل، وهذا العقد الأدائي الضمّني هو أحد أكثر العناصر الشفوية مقاومةً للتحوّل الرقمي، إذ نجد صيغه محفوظة بأمانة في أغلب النماذج المصوّرة المتداولة على المنصّات، بما يؤكّد رسوخها العميق في البنية المعرفية للجماعة.

وتؤدّي الشفوية بذلك دور الذاكرة الجماعية الحيّة للمجتمع؛ فهي بحسب عبد الحميد يونس هي الوسيلة التي تحفظ بها الجماعات الشعبية تاريخها غير الرسمي وقيمها الأخلاقية وتصوّراتها عن الخير والشرّ والعدل والظلم، في غياب مؤسسات التدوين الرسمية التي احتكرت الكتابة والتاريخ المكتوب⁷، وهذا ما يمنح الأدب الشعبي وظيفة

مزدوجة: فهو أرشيف حيّ للجماعة من جهة، وأداة لإعادة إنتاج هويتها وتجديد تماسكها من جهة أخرى، إذ لا تُستعاد الحكاية أو الأغنية لذاتها بقدر ما تُستعاد لتجديد رابطة الانتماء بين أفراد الجماعة الذين يتقاسمون معرفتها وسياقها.

غير أنّ هذه الذاكرة الشفوية هشة بطبيعتها؛ فهي رهينة استمرار سلسلة الرواة الأحياء، وتتعرض للتلاشي كلما ضعف الإطار الاجتماعي الذي كان يحتضن الأداء (المجالس الليلية، حلقات السمر، مواسم الحصاد والأعراس). ومن هنا يصبح السؤال عن مصير هذه الذاكرة في عصر تراجعت فيه الفضاءات التقليدية للأداء الشفوي سؤالاً محورياً.

3.2 . وظائف الأدب الشعبي في المجتمع

لا يقتصر الأدب الشعبي على وظيفة جمالية أو ترفيهية فحسب، بل يؤدي وظائف اجتماعية وتربوية وأخلاقية متشابكة، فمن الناحية التربوية، تعمل الحكاية والمثل على تلقين القيم وضبط السلوك الاجتماعي عبر تصوير العواقب الرمزية للفضيلة والرديلة، فيما تؤدي الأغنية الشعبية وظيفة تعبيرية تفرغية تتيح للجماعة التعبير عما يصعب قوله صراحة من ألم أو فرح أو نقد اجتماعي.⁸

ومن الناحية الاجتماعية، يسهم الأدب الشعبي في ترسيخ الهوية الجماعية وتماسك البنية الاجتماعية، إذ إنّ إعادة رواية الحكاية أو ترديد الأغنية في المناسبات الجماعية (الأعراس، المواسم، السهرات) هي في جوهرها طقس إعادة تأكيد للانتماء والاعتراف المتبادل بين أفراد الجماعة.⁹ أمّا من الناحية النفسية، فإنّ الحكاية الشعبية هي متنفس للفرد وتسليّة للروح.

3 . التحول الرقمي وإعادة تشكيل الموروث الشعبي

1.3 انتقال الأدب الشعبي من المجال الشفوي إلى الفضاء الرقمي

يشهد الأدب الشعبي اليوم انتقالاً واسعاً من فضاء الأداء الحيّ إلى فضاء الوساطة الرقمية، بحيث لم تعد الحكاية أو الأغنية بحاجة إلى حضور جسدي مشترك بين الراوي والمتلقي لكي تُروى وتُستقبل، ويرى هنري جنكينز أنّ ما يميّز البيئة الإعلامية المعاصرة هو «ثقافة التقارب» (convergence culture)، أي تدفق المحتوى عبر منصات متعدّدة وتفاعل الجماهير معه بالإنتاج وإعادة الإنتاج لا بالتلقي السلبي فحسب¹⁰، وهذا بالضبط ما يحدث حين تنتقل الحكاية الشعبية من فم الجدّة إلى مقطع فيديو يُعاد نشره ومشاركته والتعليق عليه آلاف المرات و حسب مفهوم أونغ، دخول في طور «الشفوية الثانية»، إذ تستعيد الوسائط الرقمية السمعية البصرية (الصوت، الأداء، التنعيم، تعابير الوجه) كثيراً من ملامح الأداء الشفوي الأصلي، لكنها تفعل ذلك عبر تقنية كتابية وتسجيلية تحفظ الأداء وتثبتته بدل أن تتركه عرضة للتلاشي كما كان الحال في الشفوية الأولى¹¹. فالمقطع المصوّر على يوتيوب لراوٍ شعبي جزائري يروي حكاية «الغولة» مثلاً يجمع بين حيوية الأداء الصوتي وثبات التسجيل الرقمي القابل للمشاهدة والمراجعة عدداً غير محدود من المرات، وهو أمر كان مستحيلاً في الشفوية الصوتية.

ويُضاف إلى هذا الطابع الهجين للشفوية الثانوية بُعد آخر يتمثل في تعدّد الوسائط داخل الأداء الرقمي الواحد؛ فبينما كان الأداء الشفوي التقليدي يعتمد أساساً على الصوت والإيماء الجسدي في حضرة الجمهور، يجمع الأداء الرقمي بين الصوت والصورة والموسيقى التصويرية والنص المكتوب (كالترجمة أسفل الشاشة أو التعليق النصي المرافق للمقطع)، بما يخلق تجربة استقبال متعدّدة الحواس تُغني الأداء من حيث الشكل، لكنّها في المقابل تُبعده عن بساطة اللقاء المباشر بين الراوي والمستمع الذي كان يشكّل جوهر التجربة الشفوية الأصلية. وهذا ما يجعل الباحث في حاجة إلى أدوات تحليلية جديدة تتجاوز مناهج تحليل النصّ الشفوي التقليدية لتشمل تحليل الصورة والمونتاج والموسيقى بوصفها عناصر دالّة في تشكيل المعنى.

وقد رافق هذا الانتقال تحوّل في طبيعة الوسيط ذاته: فمن الكتاب والمجموعة المطبوعة التي كانت تجمّد النصّ الشعبي في صيغة واحدة نهائية، إلى الوسيط الرقمي الذي يعيد للنصّ شيئاً من مرونته وتعدّد إنجازه، إذ يمكن لعشرات المستخدمين أن ينشروا نسخاً مختلفاً من الحكاية أو الأغنية نفسها، فكلّا بحسب لهجته المحلية وأسلوبه في الأداء، بما يُحاكي - رقمياً - التنوع الذي كانت تعرفه الرواية الشفوية بين قرية وأخرى.

2.3. وسائل التواصل الاجتماعي وأرشفة الموروث الشعبي

لم تعد وسائل التواصل الاجتماعي مجرّد فضاء لتداول المحتوى الشعبي، بل أصبحت أيضاً أداة أرشفة غير رسمية له، فصفحات فيسبوك المتخصصة في «التراث الجزائري» أو «الذاكرة الشعبية»، وقنوات يوتيوب التي توثّق الحكواتيين والمداحين وقارئ «الحوليات» الشعبية، تقوم فعلياً بوظيفة جمع وحفظ كانت تقليدياً من اختصاص الباحث الفولكلوري والمؤسسة الثقافية الرسمية¹².

بيد أنّ هذه الأرشفة الرقمية تختلف جوهرياً عن الأرشفة العلمية الكلاسيكية من حيث المنهج؛ فهي أرشفة تراكمية وعفوية لا تخضع لمعايير التوثيق العلمي (تحديد الراوي، مكان الجمع، تاريخه، السياق الأدائي)، بل تُبنى وفق منطق الانتشار والتفاعل الذي تحكمه خوارزميات المنصّات نفسها، والتي تُبرز المحتوى الأكثر تفاعلاً لا الأكثر أصالة أو تمثيلاً للتراث¹³. وبذلك تتحوّل معايير الحفظ والانتقاء من معايير علمية إلى معايير شعبية قوامها الإعجاب والمشاركة وعدد المشاهدات.

ومن أبرز تجلّيات هذه الأرشفة العفوية في السياق الجزائري، تلك المجموعات والصفحات المتخصصة في جمع الأمثال الشعبية بحسب المناطق (أمثال قسنطينية، أمثال وهرانية، أمثال منطقة القبائل مترجمة)، والتي تشكّل - رغم غياب المنهج العلمي الصارم عنها - مادة أولية غنية يمكن أن يستثمرها الباحث الفولكلوري كنقطة انطلاق لجمع ميداني أكثر دقّة، خصوصاً أنّ التعليقات المرفقة بهذه المنشورات كثيراً ما تتضمن تصويبات لغوية أو إضافات من متابعين ينتمون إلى المناطق المعنية، بما يحوّل عملية الجمع إلى مسار تشاركي جماعي لم يكن متاحاً بالوسائل التقليدية. ويمكن أن نُميّز، ضمن هذه الأرشفة الاجتماعية، بين ثلاثة أنماط من الفاعلين: الأفراد الهواة الذين ينشرون تسجيلات عائلية أو محلية دون أيّ قصد توثيقي معن، وصفحات وقنوات شبه احترافية تتخذ من التراث الشعبي

هوية تحريرية واضحة وتحرص ولو بقدر متفاوت، على ذكر مصدر المادة ومنطقتها، ومع ذلك، فإن هذه الأرشفة الرقمية أنقذت عدداً من الأشكال الشعبية المهددة بالانقراض، لا سيما الأغاني الشعبية النسائية والأمثال المحلية التي كانت مهددة بالتلاشي مع رحيل حاملها من كبار السن، إذ أتاحت الهواتف الذكية تسجيل هذه الأصوات ونشرها قبل فوات الأوان.

3.3. تحولات المؤلف والمتلقي في البيئة الرقمية

من أبرز ما يُحدثه التحول الرقمي إعادة تشكيل العلاقة التقليدية بين الراوي (أو ما يقابله من مؤلف جماعي مجهول) والمتلقي. ففي الشفوية الأولى كان الراوي حاضراً جسدياً، يتحكم في إيقاع الحكاية ويعدّها بحسب ردود فعل جمهوره المباشر، فيما كان المتلقي طرفاً فاعلاً في الأداء عبر تعليقاته وتصفيقه وأسئلته أثناء الحكاية¹⁴. أمّا في البيئة الرقمية، فإنّ هذا التفاعل المباشر يُستبدل بتفاعل مؤجّل وموسّع عبر التعليقات والإعجابات والمشاركات وإعادة النشر بحيث يتحوّل المتلقي من مستمع صامت إلى ما يسمّيه جنكينز بـ «الجمهور المشارك» الذي يمتلك أدوات لإعادة إنتاج النصّ ونشر نسخته الخاصة منه¹⁵. وهذا ما يفسّر ظاهرة تعدّد الروايات لنفس الحكاية أو الأغنية الشعبية الجزائرية على تيك توك، حيث يعيد كل مستخدم أدائها بطريقته الخاصة، فيتحوّل النصّ الواحد إلى كوكبة من النصوص المتفرّعة.

كما تتراجع في هذه البيئة فكرة «المؤلف الجماعي المجهول» التي طالما ميّزت الأدب الشعبي، لتحلّ محلّها صيغة هجينة بين المجهولية والتفريد: فالحساب أو القناة التي تنشر المحتوى تحمل اسماً أو هوية رقمية معيّنة (منشئ محتوى، صفحة، مؤثّر)، لكنّ المادة المقدمة تبقى ملكاً جماعياً موروثاً لا يدّعي أحد أصالة تأليفها، وهذا التوتر بين التفريد الرقمي (الحساب، المتابعون، الشهرة) والجماعية الأصلية للتراث الشعبي هو أحد أبرز التحولات التي يستدعي تحليلها في المبحث الموالي.

4. من الرواية الشفوية إلى السرد الرقمي: تحولات الوظيفة والدلالة

1.4. إعادة إنتاج الحكاية الشعبية في الوسائط الرقمية

من أبرز الأمثلة على انتقال الحكاية الشعبية الجزائرية إلى الفضاء الرقمي، حكاية «الغولة» وحكاية «علي بابا الجزائري» وحكايات «جحا» بنسختها المحلية، التي نجدها اليوم متداولة بكثافة في شكل مقاطع مصوّرة على يوتيوب تجمع بين الأداء الصوتي لراوٍ (غالباً من كبار السن) ومؤثرات بصرية وموسيقى تصويرية مضافة، أو في شكل حلقات «حكواتي رقمي» تقدّمها قنوات متخصصة في التراث الجزائري بأسلوب أقرب إلى الرسوم المتحركة القصيرة. ويلاحظ في هذه النماذج أنّ البنية الحكائية العميقة (تتابع الأحداث، الأدوار الوظيفية للشخصيات، الصيغ الافتتاحية كـ «كان يا مكان» أو «راه ياما ياما») تبقى محفوظة إلى حدّ بعيد، بما يؤكّد ما أشار إليه عبد الملك مرتاض من أنّ البنية السردية العميقة أكثر ثباتاً واستقراراً من مستوى الأداء السطحي الذي يتغيّر بتغيّر الرواة والوسائط¹⁶. غير أنّ ما يتغيّر فعلياً هو الإطار الأدائي: فبدل مجلس السمر الليلي المحدود بالزمان والمكان والجمهور

المباشر، أصبحت الحكاية «مُعَلَّبة» في مقطع فيديو ثابت الطول، يخضع لمنطق الجاذبية البصرية والإيقاع السريع الذي تفرضه خوارزميات المنصات، فتُختصر مقاطع كانت تستغرق ساعة من الحكاية الحيّة إلى ثلاث أو أربع دقائق مكثفة.

كما تُلاحظ ظاهرة إعادة توظيف الحكاية الشعبية في أغراض جديدة لم تكن واردة في سياقها التقليدي، مثل توظيف حكاية «الغولة» في مقاطع تحذيرية موجّهة للأطفال حول مخاطر التواصل مع الغرباء، أو توظيف حكايات جحا في نقد اجتماعي وسياسي ساخر عبر مقاطع قصيرة على تيك توك يُسقط فيها منسج المحتوى الحكاية القديمة على قضايا الساعة، وهو ما يعكس حيوية النصّ الشعبي وقابليته للتحيين المستمرّ، وهي خاصيّة كانت أصلاً كامنة في طبيعته الشفوية المفتوحة.

ولتوضيح ذلك بمثال تطبيقي دقيق، يمكن الوقوف عند نموذج حكاية «الغولة» كما تتداولها عدّة قنوات جزائرية على يوتيوب: فعلى مستوى النصّ، يُلاحظ حفاظ الحكاية على عناصرها البنيوية الأساسية (الأطفال المهلّدون، الغولة المتنكّرة، الحيلة المنقّدة)، مع اختصار ملحوظ في التفاصيل الوصفية واستبدال بعض العبارات الفصيحة أو القديمة بعبارات عامية أقرب لفهم الجيل الجديد؛ وعلى مستوى الأداء، يحلّ الأداء الصوتي المُسجّل والمنتج في الاستوديو محلّ الأداء الحيّ المرتجل، مع إضافة مؤثرات صوتية (صرير الباب، عواء الريح) لم تكن تُنتج سابقاً إلا بمحاكاة صوتية من الراوي نفسه؛ وعلى مستوى المتلقّي، يتحوّل الطفل من مستمع جالس في حضن جدّته إلى مشاهد منفرد أمام شاشة، فيما تتولّى التعليقات أسفل الفيديو وظيفة الحوار الذي كان يدور بين الراوي والأطفال أثناء الحكاية؛ وعلى مستوى السياق، تنتقل الحكاية من سياق زمني محدّد (المساء، قبل النوم) إلى إتاحة دائمة غير مقيّدة بزمان أو مكان.

2.4. التفاعل والمشاركة وإعادة تشكيل النص الشعبي

تُعدّ الأمثال الشعبية الجزائرية من أكثر الأشكال الأدبية الشعبية حضوراً على فيسبوك، حيث تُنشر في صيغة منشورات قصيرة مصحوبة أحياناً بصورة أو رسم توضيحي، من قبيل مثل «اللي ما عندوش الكبير يشريه» أو «يد وحدها ما تصفّقش»، وتتلقّى تفاعلاً كثيفاً في شكل تعليقات يضيف فيها المستخدمون تفسيرات شخصية أو أمثالاً مرادفة من مناطق جزائرية أخرى، بما يحوّل المنشور الواحد إلى نقاش جماعي حول المثل يُعيد إنتاج وظيفته التداولية الأصلية في صيغة رقمية.

ويقدم مثل «اللي ما عندوش الكبير يشريه» نموذجاً آخر لهذا التحوّل على مستوى المأثور القولي: فعلى مستوى النصّ، يبقى المثل محفوظاً حرفياً دون تغيير يُذكر، بخلاف الحكاية التي تقبل التلخيص والتحويل؛ وعلى مستوى الأداء، يستبدل الأداء الصوتي (نبرة الصوت، الإيماء) بأداء كتابي - بصري يعتمد الخط والصورة والإيموجي للتعبير عن النبرة (السخرية، الحكمة، العتاب)؛ وعلى مستوى المتلقّي، يتحوّل الاستقبال من سياق مواجهة مباشرة (أن يُقال المثل لشخص بعينه في موقف بعينه) إلى استقبال جماهيري عام غير موجّه لأحد بذاته، تحرّره من ارتباطه

بمناسبة قول بعينها ويجعله معلقاً كحكمة عامة؛ وعلى مستوى السياق، تحلّ التعليقات محلّ السياق الشفوي المباشر، إذ يتولّى المعلّقون استحضار مواقف حياتية جديدة يطبّق عليها المثل، وهو ما يُبقي وظيفته التداولية حيّة وإن بصورة منزوعة عن سياقها الأصلي المحدّد.

أمّا الأغنية الشعبية، فتقدّم النموذج الأوضح لإعادة التشكيل التفاعلي؛ فأغاني «الحوزي» و«الشعبي» ومقاطع من «العروبي» الوهراني، حين تُعاد صياغتها في تحديات (challenges) على تيك توك، تخضع لعملية اقتطاع وتكرار وتلاعب إيقاعي (remix) تُخرجها من سياقها الأدائي الأصلي (العرس، السهرة) لتُدرجها في سياق أدائي جديد قوامه الاستعراض الفردي القصير والمنافسة على الانتشار¹⁷. وهذا ما يجعل من التيك توك، بحسب توصيف جنكينز لثقافة التقارب، فضاءً تلقي فيه صناعة المحتوى الاحترافية بالإبداع الجماهيري الهاوي في إعادة إنتاج مستمرة للمادة الشعبية ذاتها.

ويتجلّى التفاعل أيضاً في ظاهرة «الدويتو» (duet) «على تيك توك، حيث يعيد مستخدم أداء مقطع من أغنية شعبية أداه مستخدم آخر قبله، فتتشكّل بذلك سلسلة أداءات متراكبة أقرب ما تكون إلى الحلقة الشفوية الجماعية التي كانت تُنشّد فيها الأغنية بالتناوب بين عدّة أصوات في الأعراس التقليدية، بما يُظهر أنّ المنطق التشاركي للأداء الشعبي لم يختفِ، بل وجد له في البنية التقنية للمنصة شكلاً جديداً يُعيد إنتاجه.

ولتحليل هذا التحوّل بمثال ملموس، يمكن النظر في مقاطع أغنية شعبية وهرانية من نوع «الحوزي» حين تتحوّل إلى تحدّي غنائي على تيك توك: فعلى مستوى النصّ، لا يؤدّي من الأغنية الأصلية سوى المذهب أو بيت واحد يُختار لسهولة حفظه وقابليته للتكرار، بينما تُهمَل بقية الأبيات ذات الطابع الوصفي أو الغزلي الطويل؛ وعلى مستوى الأداء، يُستبدل الأداء الآلي الكامل (العود، القانون، الدربوكة) بأداء صوتي منفرد أحياناً بلا آلات، أو بمصاحبة الأغنية الأصلية المسجّلة) استخدام الصوت الأصلي كخلفية (sound)، بما يُحوّل التجربة من أداء حيّ جماعي إلى استعراض فردي لمهارة الأداء الصوتي أو التمثيل الحركي على اللحن، وعلى مستوى المتلقّي يتحوّل الجمهور من حضور فعلي في العرس أو السهرة إلى جمهور افتراضي متناثر جغرافياً يقيس تفاعله بعدد المشاهدات لا بحرارة الحضور، وعلى مستوى السياق تنفصل الأغنية عن مناسبتها الاحتفالية الأصلية لتصبح قابلة للأداء في أيّ لحظة وأيّ مكان (غرفة النوم، السيارة، الشارع)، وهو الانفصال الذي يختصر أعماق ما يميّز التحوّل من الشفوية الطقسية إلى السرد الرقمي المتنقل وغير المرتبط بمناسبة.

4. 3. بين حفظ الموروث الشعبي ومخاطر فقدان أصالته

إذا كانت المنصّات الرقمية قد أسهمت في إنقاذ عدد كبير من النصوص الشعبية الجزائرية من الاندثار وأتاحت لها جمهوراً أوسع من أيّ وقت مضى، فإنّ هذا الانتقال لا يخلو من مخاطر جدّية تمسّ أصالة هذا الموروث ووظيفته الثقافية العميقة.

ويمكن تلخيص هذه المخاطر في ثلاثة محاور متكاملة: محور نصّي يتعلّق بتسهيل البنية الدلالية للنصّ الشعبي واختزاله في وحدات قصيرة قابلة للاستهلاك السريع؛ ومحور أدائي يتعلّق بفقدان تفرّد كلّ أداء وتحوّله إلى نسخة قابلة للتكرار الآلي عبر النسخ واللصق (copy-paste) بدل إعادة الإبداع الحيّ؛ ومحور سياقي يتعلّق بانفصال النصّ عن شبكة العلاقات الاجتماعية التي كانت تمنحه معناه الكامل. وستتناول فيما يلي المحورين الأوّل والثاني بشيء من التفصيل.

فمن جهة، يؤدّي منطق الخوارزمية القائم على تعظيم التفاعل إلى انتقاء أشكال محدّدة من الموروث الشعبي (الأكثر إثارة أو طرافة أو غرابة) على حساب أشكال أخرى أعمق دلالة لكنّها أقلّ جاذبية بصرية، بما يُنتج ما يمكن تسميته بـ «انتقائية خوارزمية» تُفقّر التنوّع الفعلي للتراث الشعبي وتختزله في صورة نمطية مبسّطة تناسب استهلاكاً سريعاً¹⁸.

ومن جهة أخرى، فإنّ اقتطاع النصّ الشعبي من سياقه الأدائي الأصلي (المناسبة، الجمهور المحدّد، الوظيفة الاجتماعية) وإعادة توظيفه في سياق العرض الفردي القصير يُفقد كثيراً من دلالاته العميقة المرتبطة بذلك السياق، فتتحوّل الحكاية أو الأغنية إلى مجرد «مادة استعراضية» منفصلة عن شبكة المعاني التي كانت تكتسبها من علاقتها بالطقس الاجتماعي الذي أنتجها، وهو ما يجذّر منه سعيد يقطين حين يميّز بين النصّ الشعبي بوصفه أثراً ثقافياً حياً مرتبطاً بسياقه، وبين تحوّله إلى مجرد «معطى» قابل للتفكيك وإعادة التركيب في أيّ سياق آخر دون اعتبار لأصالته¹⁹.

ويُضاف إلى ذلك خطر التسليع والاستثمار التجاري في التراث الشعبي، حين تتحوّل الحكاية أو الأغنية إلى مادة دعائية أو محتوى ذي غرض تسويقي بحت، فتُفَرِّغ من قيمتها الرمزية الأصلية لصالح قيمتها الاستعراضية أو التجارية. ومع ذلك، فإنّ هذه المخاطر لا تُلغي الحصيلة الإيجابية لهذا الانتقال، بل تستدعي وعياً نقدياً ومؤسّساتياً بضرورة مواكبته بآليات توثيق علمي رصين تحفظ للنصّ الشعبي سياقه ومرجعته حتى وهو يتداول في فضاء رقمي مفتوح.

5. خاتمة

خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، أبرزها: أنّ الأدب الشعبي الجزائري يتّسم بمرونة بنيوية وتعدّد في الإنجاز، كان مؤهلاً بطبيعته للانتقال إلى الوسيط الرقمي أكثر من غيره من الأشكال الأدبية المدوّنة؛ وأنّ هذا الانتقال لا يمثّل قطيعة تامّة مع الشفوية بقدر ما هو دخول في طور «شفوية ثانوية» تجمع بين حيوية الأداء الصوتي وثبات التسجيل الرقمي، وأنّ منصّات التواصل الاجتماعي أصبحت تؤدّي فعلياً وظيفة أرشفة غير رسمية للموروث الشعبي، وإن كانت أرشفة عفوية تخضع لمنطق الانتشار لا لمعايير التوثيق العلمي.

كما بينت الدراسة أنّ التحوّل الرقمي أعاد تشكيل العلاقة بين الراوي والمتلقّي بما يجعل الجمهور طرفاً منتجاً لا مستقبلاً سلبياً، وأنّ هذا التفاعل التشاركي (كظاهرة الدويتو والتحدّيات على تيك توك) يستعيد - بصيغة رقمية - منطق الأداء الجماعي الذي كان يميّز الحفل الشعبي التقليدي، غير أنّ هذا الانتقال يحمل في طياته مخاطر حقيقية تتعلّق بالانتقائية الخوارزمية وباقتطاع النصّ الشعبي من سياقه الأدائي الأصلي، وهو ما قد يُفضي إلى تبسيط دلالاته وتحويله إلى مادة استهلاكية عابرة.

يمكن القول إنّ الرقمنة لم تُحدث تحوّلاً في جوهر الأدب الشعبي بقدر ما أحدثت تحوّلاً في شروط إنتاجه وتداوله وتلقّيه؛ فالبنية العميقة للحكاية والمثل والأغنية بقيت، إلى حدّ بعيد، محافظة على ثباتها، بينما تغيّر الإطار الأدائي والزمني والمكاني الذي تُنجز فيه تغيّراً جذرياً. وبذلك يكون الأدب الشعبي الجزائري في وضعية «تكيّف» أكثر منها وضعية «انقراض» أو «استنساخ حرّفي»، إذ يعيد إنتاج نفسه بأدوات جديدة دون أن يفقد بالضرورة صلته بجذوره الشفوية.

6. الهوامش

1. أحمد أبو زيد، الثقافة الشعبية: دراسة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987)، ص: 23.
2. أحمد مرسى، مقدمة في علم الفولكلور (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979)، ص: 15.
3. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط. 3 (القاهرة: دار غريب، 1989)، ص: 19.
4. محمد الجوهري، علم الفولكلور: دراسة في الثقافة الشعبية (القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1983)، ص: 41.
5. عبد الحميد يونس، دراسات في الفولكلور والأدب الشعبي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977)، ص: 37.
6. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Routledge, 1982), p. 34.
7. عبد الحميد يونس، دراسات في الفولكلور والأدب الشعبي، ص: 52.
8. أحمد مرسى، مقدمة في علم الفولكلور (القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979)، ص: 64.
9. أحمد أبو زيد، الثقافة الشعبية: دراسة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987)، ص: 78.
10. Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (New York: New York University Press, 2006), p. 2.
11. Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, p. 133.
12. محمد الجوهري، علم الفولكلور: دراسة في الثقافة الشعبية، ص: 97.
13. Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, p. 137.
14. عبد الحميد يونس، دراسات في الفولكلور والأدب الشعبي، ص: 64.
15. Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, p. 3.
16. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998)، ص: 88.
17. Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media*, p. 257.
18. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005)، ص: 112.
19. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى: من أجل وعي جديد بالتراث (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992)، ص: 76.

7. قائمة المراجع

1. أبو زيد أحمد، الثقافة الشعبية: دراسة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1987.
2. أحمد مرسى، مقدمة في علم الفولكلور، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، 1979.
3. إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط. 3، القاهرة: دار غريب، 1989.
4. الجوهرى محمد، علم الفولكلور: دراسة في الثقافة الشعبية، القاهرة: دار المعرفة الجامعية، 1983.
5. يونس عبد الحميد، دراسات في الفولكلور والأدب الشعبي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.
6. مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998.
7. يقطين سعيد، من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005.
8. يقطين سعيد، الرواية والتراث السردى: من أجل وعي جديد بالتراث، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1992.
9. Walter J Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge, 1982.
10. Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.