الصوت المنسي في الشعر الشعبي النسوي خلال الاستعمار الفرنسي مقاربة سوسيو تاريخية.

The Forgotten Voice in Women's Folk Poetry during the French Colonization: A Socio-Historical Approach.

هشام بن سعدة.

-جامعة بلحاج بوشعيب؛ عين تموشنت (الجزائر).

- البريد الإلكتروني: *hichem.bensaada@univ-temouchent.edu.dz*

تاريخ الإرسال: 2025/09/29؛ تاريخ القبول:2025/11/03؛ تاريخ النشر:2025/12/15.

الملخص:

تقتضي مقاربة الشعر الشفوي في ضوء دراسات ما بعد الكولونيالية فهمًا عميقًا لبنية الهوية والذاكرة الثقافية، حيث تبتكر الشعوب أشكالًا من الصمود، والتضامن، والاستقلالية لإعادة تفكيك الخطاب الإمبراطوري، وتبعاته. من هنا اهتدت الورقة البحثية لإدراك نوعية القيم التي يتشكل منها الشعر الشعبي النسوي الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، وقدرته على التعبئة الثورية وإرساء معنى الوحدة بين الفئات الشعبية؛ ولما كان عملي يشتغل ضمن هذا الأفق، فإن الإجابة على الإشكالية المطروحة، تستدعى البحث في المضامين الواردة ضمن المنتخبات الشعرية التي توثق لتلك المرحلة، سواء في مشهد إعدام المقاوم الثائر "بوزيان القلعي" أو ما قدمته قصائد السيدة عائشة بن حضرية من أنساق ومضامين تعبيرية. إنها مقاربة متعددة

التخصصات للأدب الشفوي بصفته ممارسة اجتماعية وتاريخية، لتخلُص الدراسة أن صوت المرأة الجزائرية يُعد رافدًا ثقافيًا مُكمّلًا للسردية التاريخية الرسمية، ويستقل بطرازه الخاص في بناء الذاكرة الوطنية.

الكلمات المفتاحية: صوت المنسي؛ الشعر النسوي؛ الذاكرة الثقافية؛ الاستعمار الفرنسي؛ منطقة غليزان.

Abstract:

Approaching oral poetry through the lens of postcolonial studies requires a deep understanding of the structures of identity and cultural memory. In this context, communities develop forms of resistance, solidarity, and autonomy to deconstruct imperial discourse and its consequences. This paper seeks to explore the value systems embedded in Algerian women's oral poetry during the French colonial period, emphasizing its role in revolutionary mobilization and in fostering a sense of unity among popular classes. Working within this framework, the study addresses the central research question by analyzing selected poetic texts that document that historical phase notably the scene of the execution of the rebel Bouziane El-Qalaï, and the poetic contributions of Aicha Ben Hadhria, with their expressive patterns and thematic content. This is an interdisciplinary approach to oral literature as a social and historical practice. The study concludes that the voice of algerian women represents a cultural force that complements official historical narratives and maintains a distinctive mode of constructing national memory.

Keywords: The Forgotten Voice; Women's Oral Poetry; Cultural memory; French Colonialism; Relizane Region

مقدمة:

أولت الدراسات النقدية الحديثة، خصوصاً في النصف الثاني من القرن العشرين، اهتماما خاصاً بالتعابير الشفوية المتعلقة بالحقل الثقافي والدراسات ما بعد الكولونيالية، حيث يصبح الصوت فعل احتجاجي للمناورة، والإبداع، واستعادة ما سُلب، والشعر الشعبي النسوي هو أيضًا يستحق أن يكون محل تساؤل، بصفته ممارسة رمزية متجذرة في التوترات الهوياتية التي عاشها المجتمع الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي. ضمن هذا السياق نتطلع إلى قراءة أشكال المقاومة التي تقودها النساء في تقوّيض خطاب الإمبراطورية الاستعمارية، من منظور بيني التخصصات، يبحث في أساليب المقاومة، ونحو أية وجهة يصبو ثم يعلو في ارتقاء لا يفتر.

إن هذه النزعة التوثيقية والوظيفة التعبوية للشعر الشعبي النسوي، تجد ما يعززها نظريًا في إسهامات لويس -جان كالفي، لا سيما في كتابه اللسانيات والاستعمار (Linguistique et colonialisme Petit traité de glottophagie, 1974)، الذي يحتل مكانة مفصلية في أبستمولوجيا علم اللسانيات، حين يفضح الخلفيات الأيديولوجية التي جعلت بعض اللغات تُوصف بـ"البدائية" أو "الغريبة"، وهي أوصاف ارتبطت في الغالب بالسياق الاستعماري؛ لقد أسهم هذا العمل في تأسيس علم اللغة الاجتماعي كتخصص نقدي، يهتم بكشف علاقات القوة بين اللغات، ويُوضح كيف تتحول اللغة إلى أداة للهيمنة الثقافية.

ولكن، وإن بدت الهيمنة اللغوية متجذّرة في البُنى المؤسساتية التي أنشأها الاستعمار، فإنها قابلة للتقويض عبر الفعل الثقافي المقاوم.

والشعر الشعبي، هو وسيلة فعالة لاستعاذة الهوية والذاكرة، ومواجهة مايسمىه كالفي "أكل اللغات" (*glottophagie*)، المفهوم المحوري الذي صاغه لوصف عملية افتراس لغة مهيمنة للغات أخرى مهمّشة، باسم التحديث أو الوحدة أو التفوق الحضاري. ومن ثم، يغدو هذا الشعر أداة لاستعادة الصوت الجماعي والاحتفاظ بمعارفه القديمة ونقلها(لويس جان كالفي، 2008: 97)، في وجه المساعي المؤسسية لإقصاء اللغات الشعبية من الفضاء الرمزي والثقافي.

ومن هنا كذلك، كانت الحاجة إلى ضبط المفهوم الإجرائي في التعامل مع الشعر الشعبي في سياقه التداولي والثقافي، حيث تبنت الورقة البحثية مفهومًا موسّعًا، يتجاوز التعريف العروضي الصارم، لصالح مقاربة ثقافية تُركز على الوظيفة التعبيرية والبنية الإيقاعية الداخلية للنصوص الشفوية. وبناءً على ذلك، لا يُشترط في الشعر الشعبي النسوي التقيد بأوزان الخليل أو وحدة القافية؛ بل يُكتفى بتوافر عناصر القول المسجوع أو الإيقاع المتولد من التكرار والتنغيم، بوصفها أدوات تعبيريّة قادرة على نقل المشاعر والمواقف، سواء كانت ذاتية أم جماعية .

إن اختيار المدونة الشفوية قيد الدراسة، يتناغم كليًا مع هذه الإرادة لترسيخ التفكير في الجغرافيا التي طبعها التاريخ الاجتماعي للمقاومات، ومنطقة غليزان الواقعة بالغرب الجزائري، تجسد كغيرها من مناطق الوطن مرتكزات ميدانية لهذه الدراسة، في ضوء ما سنقدمه من قصائد شفوية مقاومة، هي بمثابة إحياء لتلك الذاكرة وإعادة منحها صوتًا .

ولعل ما يُضفي على الشعر الشعبي هذه الدينامية اللافتة هو انغراسه العميق في الفضاء الريفي؛ ذلك الفضاء الذي تحوّل إبّان الثورة التحريرية إلى مسرح للمقاومة والقمع في آن واحد، وقد أدركت الإدارة الاستعمارية الفرنسية مبكرًا أهمية هذا الميدان الثقافي، فبادرت إلى اعتماد ما يسميه بورايو بـ " أثنوجرافيا عسكرية في بداية الاحتلال تعتمد على الثقافة الشعبية في محاولة لفهم طبيعة مجتمع المستعمرة الجديدة للتمكن من مواجهته، وما كادت السيطرة تتم على أهل المدن: الجزائر ووهران وقسنطينة، حتى تحولت هذه الاثنوغرافيا العسكرية (الاستراتيجية)، على حد تعبير بعض الباحثين، إلى أنثروبولوجي (تاكتيكيّة)، القصد منها الاستفادة من نتائجها في توجيه السكان للتكيف مع الإدارة الاستعمارية الفرنسية الواردة عليهم من البحر"(بورايو، 2007: 8).

ورغم الطابع المنظّم الذي اتّسمت به سياسات الإدارة الاستعمارية في محاولتها تفكيك المرجعيات الثقافية التي تمنح الجزائريين القدرة على الرفض والصمود الرمزي، فإنها لم تفلح في بلوغ هذا الهدف، لا سيما في الأوساط الشعبية التي حافظت على نسقها الثقافي المقاوم. فقد ظلّت أدوات التعبير الشعبي، لسانًا حيًّا ينقل تجارب الألم والرفض والممانعة، مما يكشف عن فشل المشروع الاستعماري في احتواء الديناميات الثقافية الداخلية للمجتمع الجزائري، التي لم تكن جامدة أو قابلة للتقييد، بل كانت في حركة مستمرة، تستثمر الرمز واللغة والتعبير الشفهي كأدوات فعالة في مواجهة الهيمنة، والحفاظ على التماسك الداخلي في الأوساط الشعبية .

ومن هذا المنطلق، شكّل انتقاء المقاطع الشعرية موضوع الدراسة تحدّيًا منهجيًا، بالنظر إلى تنوّع المتن الشعري المستقى من مناطق مختلفة من الغرب الجزائري، مما استدعي موازنة دقيقة بين البعد الجمالي والتمثيلي للنصوص. وبعد معاينة مصدر الثقل الرمزي والثوري لمختلف القصائد، وقع اختياري على تجربة الشاعرة عائشة بن حضرية، نظراً لغزارة المدونة الشعرية التي خلّفتها، فضلًا عن انحدارها من عائلة ثورية، ما يمنح تجربتها بُعدًا رمزيًا وتاريخيًا خاصًا يؤهلها لتكون موضوع هذه دراسة. أما القصائد الأخرى، والتي لا تقل أهمية عن سابقتها، سأفرد لها ورقة بحثية في المستقبل، تليق بقيمتها الأدبية والسياقية.

إن المتن الشعري النسوي، في تقديرنا، هو ظاهرة اجتماعية وتاريخية مشروطة، تتجاوز حدود القراءة الانطباعية، وهو ما يتيح، أولاً، قراءة تأويلية للشعر الشعبي النسوي بعيدة عن التحليلات النمطية والتصنيفات الجاهزة، وثانياً، تحرير المعرفة عبر الإصغاء إلى المخيال الجمعي والصوت الشعبي. وبما أن هذا الصوت يُعدّ المعادل الرمزي/الدلالي للذاكرة الشعبية، فقد نشأ لدي اهتمام أولي، أفضى إلى طرح ثلاث إشكاليات جوهرية:

- أولاً، إلى أي حد يمكن تأطير رباعيات الشعر الشعبي، باعتبارها نصوصًا شعرية مكتملة ذات بنية أسلوبية وأدائية تتجاوز حدود التعبير الوجداني الشفهي؟

-ثانيًا، هل يُعدّ الشعر الشعبي النسوي نتاجًا ظرفيًا للثورة التحريرية فقط، أم يُجسّد امتدادًا لتقاليد نضالية أقدم تعود إلى فترات التواجد الاستعماري السابقة؟

-ثالثًا، ما هي الثيمات المركزية التي عالجها الشعر النسوي خلال الثورة، وكيف ساهمت في بلورة ذاكرة جماعية ووعي تاريخي بالكفاح التحرري من منظور نسوي؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات، تعتمد هذه المقاربة على المنهج الموضوعاتي، بوصفه أفقًا تحليليًا يهتم بالموضوعات الكبرى والوظائف التعبيرية والرمزية داخل النصوص، وهو ما يفتح المجال أمام المعارف المحلية كي تُختبر عبر توثيقها ونقدها وإدماج ما يثبت فاعليته ضمن منظومات المعرفة الحديثة.

1. الشعر الشعبي النسوي بين الاستمرارية التاريخية والتكثيف الرمزي:

ظلّ الشعر، منذ فجر التاريخ، تعبيرًا إنسانيًّا أصيلًا ينبثق من عمق التجربة الوجدانية والروحية للإنسان، ولعل ارتباطه بالصوت واللحن لا يُعدّ مجرّد قيمة جمالية صوتية؛ بل هو في جوهره امتدادٌ لاحتياجات الإنسان الأولى في التعبير والانفعال والتواصل، فاللغة الشعرية لم تكن، في بداياتها، أداةً للتأمل أو الترف الفكري، بقدر ما كانت أُسلوبًا لمواجهة رهبة الوجود وغموض الطبيعة، إذ يُجمع الباحثون في مجالي الأنثروبولوجيا والميثولوجيا على أن أولى تجليات العقل البشري ظهرت عبر القول الأسطوري، الذي لم يُروَ إلا مغنّى أو

مردّدًا تحت تأثير إيقاع خاص، جعل من الصوت واللحن جزءًا لا يتجزأ من بنيته.

إلا أن هذا الصوت الشعري، الذي نهل من منابع العاطفة والانفعال، عرف خفوتًا تدريجيًا مع صعود التفكير العقلاني(*logos*) ، بل واعتُبر خطرًا على النظام الأخلاقي والعقلي، نظرًا لاعتماده على لغة تتجاوز المنطق وتخاطب اللاوعي والوجدان، وكان أفلاطون من أبرز المناوئين له، حين أزاح الشعراء من "جمهوريته" الفاضلة، بدعوى أن الشعر يزرع الأوهام في النفوس، ويحرّك الأهواء على حساب التعقّل والاتزان.

ورغم أن موقف أفلاطون الرافض للشعر واعتباره مصدرًا للأوهام وتحريك الأهواء على حساب العقل، فإنني أجد صدى متفاوت المستويات، عند الفيلسوف أرسطو، الذي يرى في الشعر أداة تطهير نفسي (كاثارسيس) تساعد على فهم أعماق النفس الإنسانية من خلال الانفعال، لا أن تحيد بها عن التعقل. ومن بين أهم النماذج التي نستحضرها، ملحمة المهابهارات (*Mahabharata*) التي تُعدّ تجميعًا سرديًا كثيفًا للحكايات والأساطير التي تدور مضامينها حول صراع دموي له جذوره التاريخية، ويعكس في الوقت نفسه تصورات المجتمع الهندي عن البطولة والقدر والواجب .

إن ملحمة الرامايانا (*Ramayana*) تُعد نموذجًا دالًا في هذا السياق، الذي يصور رحلة أمير هندي يخوض سلسلة من المخاطر والتجارب الرمزية، تُفصح عن كيفية إعادة إنتاج القيم الأخلاقية والدينية في المخيال الهندوسي القديم و" تؤلف هاتان الملحمتان الجانب

الأكبر من الأدب الملحمي عند الهندوس، كما أنهما معاً تعطيان صورة واضحة ومتكاملة عن الثقافة والحضارة الهندوكية وعن الحياة السياسية والاجتماعية، بل أيضا عن الدين والفكر في الهند القديمة (أبو زيد، 1980: 16).

ومن مظاهر هذا التجسيد المرتبط بالوعي الجماعي، تتمايز الملحمة الشعرية، في البيئة العربية خلال العصر الجاهلي، حيث أبدع شعراء مثل امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني قصائد تُعدّ من أعمدة الشعر الإنساني العالمي، "ولم يكن عرضاً أن سميت أقدم مختارات الشعر العربي بالحماسة، نظراً لكون أول أبوابها وأغزرها مادةً، هو باب التعبير عن ضروب الشجاعة المختلفة"(بروكلمان، 1959: 49)، لذلك بات عاراً عند العرب أن يموت المرء على فراشه، وكان من كوارث الزمن أن يجود البطل بنفسه وهو في بيته فيموت كميتة البعير، فكان خالد بن الوليد يقول عند موته:" لقد لقيت الزحوف وما في جسمي موضع شبر إلا فيه ضربة أو طعنة أو رمية ثم هأنذا أموت حتف أنفي، كما يموت البعير فلا نامت أعين الجبناء"(ابن عبد ربه، 1940: 164).

أما المرأة العربية في الجاهلية، فلم تكن هي كذلك غائبة عن مشهد الحرب، بل شاركت بروحها ووجدانها في غمار القتال، فرافقت الرجال تضرب بالدف وتُنشد الأهازيج لتُلهب الحماسة، وعند اشتداد الوطيس، كانت تسقي العطاش وتُداوي الجرحى، فحضورها لم يكن هامشيًا، بل جزءًا من الموقف القبلي في الذود عن الحمى، تقول الهيفاء القضاعية(المحاسني، 1947: 42):

الخيل تعلم يوم الروع إن هزمت أن ابن عمرو لدى الهيجاء يحميها

وكفى شواعر العرب مجدًا أن تكون الخنساء بينهن، وقد خلّدت أخاها صخرًا في رثاءٍ امتزج بالفخر والحماسة، فجعلت من وجدانها الجريح صوتًا شعريًا خالدًا في معارك الحرب والبطولة.

إلا أنّ الشعر، بوصفه خطابًا متجدّدًا، لم يظل حكرًا على الفصحى ولا على النخبة، بل مكّنه هذا التماهي مع الهمّ الجماعي من أن يُحتفى به، لا فقط كتراث شفهي، بل كوثيقة تحمل قيمًا جمالية خاصة، تستحقّ المقاربة السوسيولوجية والأنثروبولوجية معًا. وقد خصّ التلي بن الشيخ هذا الجانب بمتابعة علمية لافتة، في كتابه المرجعي دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830–1945)، حيث يشير أن لغة الشعر الشعبي تشمل ثلاثة أنواع "الأول المتصافح، أي اللهجة التي تقترب من الفصحى بصورة كبيرة، والنوع الثاني العامي البحث أي اللهجة الدارجة العادية التي تقترب من لغة الحديث بين الناس، وهناك نوع ثالث يمكن أن نطلق عليه اللهجة البدوية بين شعراء الملحون في البوادي، فمصطلحها خاص، وقاموسها مزيج من اللغة المتصافحة ومن اللغة العامية، أو من اللهجة الخاصة لأهل البادية"(بن الشيخ، 1983: 418).

انطلاقًا من هذا التصنيف المُستخلص من تحليل ميداني لعينة من النصوص الشعرية، يمكن القول إن فرادة هذا الشعر التاريخي وعمقه الجمالي ينبعان أساسًا إلى ما يُسمّيه التلي بن الشيخ "لهجة البادية"، وهي لهجة تتجاوز اللغة الفصحى التقليدية من حيث قدرتها على حمل شحنات وجدانية وصوتية متميزة. ومن الجوانب الصوتية اللافتة أيضًا، تحضر "البُحة" كأثر صوتي يُعزّز التعبير الصوتي في الشعر، وتمكّن المتلقي من تحقيق تماهٍ وجداني مع الخطاب الشعري، حتى في ظل

غياب البنية اللفظية المحكمة، مما يؤكد على مركزية الأداء الصوتي في إنتاج الأثر الجمالي لهذا النوع من الشعر.

يضيف عبد الحميد بورايو أن الخطاب الأدبي الشفهي، في ظلّ الشروط الثقافية والاجتماعية التي تميز الحياة الريفية إبان الثورة التحريرية، وفي سياق تفشّي الأمية وغياب الوسائط التعبيرية المكتوبة، تمكّن من أداء دوره التعبيري والتواصلي، ويشير إلى أهم الوظائف التي لها صلة مباشرة بتشكيل الوعي الوطني، وهي:

أولا: تسجيل الأحداث التاريخية التي كان لها دور في تحديد القضية الوطنية.

ثانياً: تصوير الواقع المزري، والاحتجاج عليه والكشف عن سلبياته، وفضح أوجه النقص في الجماعة (مثل الاستكانة للمحتل والتخاذل عن مقاومته والخيانة).

ثالثا: التحريض على مقاومة الغزو والصمود في وجه التحديات الاستعمارية.

رابعا: تأكيد القيم المتعلقة بالقيم الوطنية.

خامسا: ترسيخ بعض الممارسات الفنية ذات الطابع التمثيلي وتعميمها في كامل البلاد (فن الحلقة)"(بورايو، 1990: 114).

إن تناول مسألة ترسيخ الممارسات الفنية ذات البُعد التمثيلي يقتضي توضيح الالتباس المفاهيمي القائم بين الشعر الشعبي العامي و"الأهازيج"، إذ غالبًا ما يتم التعامل معهما، في إطار الدراسات الثقافية الشفوية، باعتبارهما نابعَين من نَسَق تعبيري واحد، غير أن هذا التصور يُغفل الفروقات الجوهرية بين الشكلين، ويبدو ذلك جليًا في الشعر

الشعبي النسوي، الذي يتولد في الغالب من رحم التجربة الحيّة، ولا سيما في سياقات الفقد والمأساة. ففي لحظات مواجهة المرأة صدمة استشهاد عزيز عليها، لا يأتي تعبيرها مجرد ترديد احتفالي كما هو شأن الأهازيج، بل هو انبثاق تلقائي لشكل شعري مكثّف ومشحون بالأسى، يُجسّد لحظة الانكسار الوجودي، ويعبّر عن تجربة ذاتية عميقة لا يمكن اختزالها ضمن أنماط القول الجماعي.

في المقابل، تظهر الأهازيج في مرحلة لاحقة، حيث تتولى الجماعة النسوية استقبال التعبير الفردي العفوي وإعادة إنتاجه ضمن نسق شفوي متداول، يُضفى عليه طابع احتفالي أو اجتماعي، وبهذا المعنى، تُعدّ الأهازيج تحويلاً جماعيًا لذاكرة الحزن الفردي، تُعاد صياغتها بشكل يُناسب الأداء الجمعي المؤنسن، في حين أن الشعر الشعبي العامي، في لحظة الفجيعة الأولى، يُمثّل تجلّيًا مباشرًا لشحنة شعورية صادقة، بما يحمله من كثافة وجدانية تنبع من تجربة ذاتية غير مؤطّرة.

ويتضح هنا، أن التلي بن الشيخ قد أشار أن الغناء ظل ملازمًا لإنشاد الشعر، حيث تغيب أدوات التدوين، ويصبح الإيقاع والترنيم آليتين "لحفظ الشعر وتداوله"(ابن الشيخ، 1983: 376). ومن ألمع تلك النماذج، رائعة الفنان عيسى مرزوقي، المعروف باسم عيسى الجرموني، الذي قدّم أغنيته باللهجة الشاوية على خشبة "مسرح الأولمبيا" الشهيرة في باريس، بعبارة لافتة: "أبقاو بسلامة، حنا عرب مانا رواما"، حيث يُعلن فيها بوضوح انتماءه "نحن عرب" أي أهل البلد، سواء

كنا أمازيغ أو عرب، وينفي الانتماء إلى "روما" باعتبارها ممثلًا استعماريًا لا ينتمي إلى هويتنا وإلى وضعنا التاريخي .

ولكن الشعر الشعبي لم يكن مقصورًا على سياق حرب التحرير فحسب، بل أسهم منذ مراحل مبكرة في معركة الوعي التاريخي، وترسيخ الذاكرة الجماعية للمقاومة الشعبية، حيث تحوّلت القصيدة الشفوية إلى وسيط تأريخي لتخليد رموز الشرف والصمود في مواجهة الاستعمار الأجنبي، ونذكر على سبيل المثال المقاومان بوزيان القلعي ومسعود بن زلماط(أنظرالتعليق رقم1)، إذ ارتبطت مقاومة الأول في القطاع الوهراني، وبشكل رئيسي في منطقة معسكر من 1863 إلى 1876، أما الثاني فتمركزت مقاومته في الأوراس من 1917 إلى 1921" (جغلول، 2013: 847) وعلى الرغم من اختلاف السياقين الزمني والمكاني، فإن مسار التجربتين يُظهر تشابهًا لافتًا من حيث طبيعة الأحداث وتطورها، وكذا في التحديات التي واجهها كلّ منهما.

2. صناعة البطل المقاوم في الشعر الشعبي الشفهي: منبع تشكُّل الوعي والحساسية:

اللغة الشِّعرية في الشعر الشعبي النسوي هي لغة تصوير وتدليل، وفي كثير من المقاطع تقوم بإثارة التلقي البصري، أمام رموز محلية منسية لم تحظَ بالاهتمام الكافي في المدونات التاريخية الرسمية، والشاعر المتميز هو الذي" يكون قادرا على التفكير بالصور، وعليه أن يمتلك سيطرة كبيرة على اللُّغة مثل سيطرة الرّسام على حاملة ألوانه" (STEPHEN SPENDER, 1955: 45) ؛ وفق هذا الطرح تُخلد الشاعرة خروبي عائشة بنت المكي مشهد إعدام المقاوم بوزيان

القلعي(أنظرالتعليق رقم2). حيث تستهل قصيدتها بنداء تكراري موجّه إلى قارئ جريدة "المبشّر"(أنظر التعليق رقم3)، ما يمنح النص نبرة مأساوية خافتة، تقول الشاعرة:

يَالي قرِيت المُبشر عِيدلي أخبار بُوزِيَان
يَالي قرِيت المُبشر عِيدلِي واشْ قال الجُرنان
نصْبُوا القرطَة وعَيطُوا على بُوشَرْطة
لا غناش يبْطى، ياربي اشفع في بُوزيان
عَيطُوا على الرُومِي لصْفر حَرْك اللّوالب نِيشَان
شِي يقُول برا برا، وشِي يقُول جا براسُو عريان
قَالو بُوزيان حكم عليه الشرع لحمر
جَات رُومية تمشِي وتدهْشر(أنظر التعليق رقم4)
قالت للضَابط، بالذهب والمَال، نفْدي بُوزيان.

يوجّه الخطاب في مطلع القصيدة إلى من يتابع الأخبار الرسمية، بقولها: "يالي قريت المبشر عيدلي أخبار بوزيان..." و"المبشّر" هنا، هي جريدة محلية كانت تصدر منذ زمن الأمير عبد القادر، إذ تتولى نقل أخبار السلطة الفرنسية وخطابها السياسي، وبدافع القلق على مصير الشيخ بوزيان القلعي، تطلب عائشة بنت المكي(أنظر التعليق رقم5) بإعادة سرد الخبر، قصد التثبت من الحقيقة، ورغم ما يحيط بالصحيفة من ريبة، إلا أنها تظل المصدر الوحيد المتاح لفهم ما يُدبَّر في الخفاء، ولاسيما إذا كان الأمر متعلقًا بمصير رمز مقاوم كالشيخ بوزيان.

ومع تراتب الأحداث يتداخل في القصيدة الفعل الإجرامي: "نصبوا القرطة وعيطوا على بوشرطة / لا غناش يبطى، يا ربي اشفع في بوزيان..." في هذا السياق، تتشكل صورة درامية لإعدام وشيك، تظهر فيها شخصية "بوشرطة"، لا كمجرد رمز للسلطة الاستعمارية، بل كفاعل يبدو معادياً ولا إنسانياً أثناء تنفيذ حكم الإعدام، ويُفهم من عبارة "لا غناش يبطى" (أنظر التعليق رقم6) إبداء رغبة ضمنية بأن يتأخر بوشرطة قليلًا، وكأن هناك بارقة أمل في تأجيل المصير المحتوم، في اللحظة ذاتها يتصاعد التوتر مع دخول "الرومي لصفر" الضابط الفرنسي، الذي "حرك اللوالب... "، بما يدل على الحسم السريع واتخاذ القرار دون تردد.

في هذا المشهد المشحون بالرموز والدلالات، تحضر امرأة أجنبية تقدّم الذهب فداءً لبوزيان، ليس بوصفها فعلًا عرضيًا داخل المتن، بل كعلامة دالة على مبدأ التضامن المولد لفكرة المركز داخل التاريخ، في مقابل، سلطة امبراطورية استعمارية لا تُبالي، في تنفيذ حكمها، ورغم أن بوزيان يدرك أن قدره أصبح محتومًا؛ غير أنه يُواجه مصيره بثبات وكرامة، ليبقى هو السيد:

تَبَسّم بُوزِيَان، وَقالَهَا يا مَدَام
اليَوْم نَهَار صَعْيب ما نَسْلك ما العَدْيَان
لَوْ حَضرْ عَودِي، لَكانَ بَارُودِي
يَبات يَدْوِّي وَنَارِي تَقْدِي
لَكِن اليَوْم نَادَى الرَّحْمَن
يا حُضَّار ادْعُو بالرَّحْمَة لبُوزِيَان.

يُقدم هذا الخطاب إشارات عميقة داخل هذه النصوص، والتي نسميها نصوص الطفرة المُوجهة لمركزية خاصة، من أجل ترسيم فكرة المدرسة في التاريخ، أحد تجلياتها، حين يظهر المقاوم بوزيان القلعي كبطل متماسك حتى في اللحظة الفاصلة، ثابت ومتزن، رافضٌ للفدية بما يُجسد قناعة راسخة بخيار الشهادة، ثم يتجه الخطاب نحو بعد ديني "نداء الرحمان" حيث ذروة الخطاب، ثُم يُختم النص بنداء أخير موجّه إلى الحاضرين: "ادعو بالرحمة لبوزيان"، لتستكمل القصيدة دورتها الشعورية: من طلب الخبر إلى الدعاء بالرحمة.

يمكننا القول إن الشعر في الجزائر كان في مرحلة صناعة البطولة داخل التاريخ، والبطولة يليق بها الشعر، لأنه صناعة النبلاء، حيث يتخلص الانسان من سفليته، ليعلو به إلى درجة النضال والكفاح، وفي هذا الاتجاه، تتغلغل فكرة المدرسة في اللاوعي التاريخي، لنجد إحدى تجلياتها في الشعر النسوي خلال الثورة التحريرية (1954–1962)، والتي لا تقل أهمية من حيث الثراء الرمزي والبعد التأثيري عن سابقتها، إذ تمثل امتدادًا طبيعيًا لتقليد شفوي ممتد عبر الأزمنة، حيث كانت فيه المرأة الجزائرية، شاهدةً وفاعلةً ومؤرخةً بالكلمة.

3. الشعر الشعبي بين الأداء الشفوي والتصوير المشهدي: قراءة في قصائد عائشة بن حضرية:

إن عظمة الشعر الشعبي إبان الثورة التحريرية تكمن في أنه تاريخ لتاريخ منسي، لا سيما المتشكّل شفهيًا في الأوساط الشعبية، كأنّ بينه وبين المقاومة ميثاقًا مقدسًا غير مكتوب، والشاعر في هذا

النوع من الشعر "لم يكن أديبا (صناعياً) يتفنن في اختيار القوالب الجميلة لكي يؤثر في عواطف الناس، وانما كان يقول الشعر بطريقة تلقائية وعفوية، ويعيش محنة الاحتلال بكل آلامها، وجراحها" (بن الشيخ، 1983: 99) ومن النصوص المنتخبة في هذه الدراسة قصائد السيدة عائشة بن حضرية(أنظر التعليق رقم7)، التي نقلت لنا معاناة أفراد الشعب في منطقة بني وراغ؛ بموهبة فطرية تنمّ عن وعي بالحدث وقيمته.و

البداية بحادثة استشهاد الكومندو سي علي (أنظر التعليق رقم8)، وهي واقعة بالغة الرمزية في المخيال الثوري المحلي، ثم ننتقل إلى وقائع أخرى خُلّدت في قصائدها الشعبية، وبقيت شاهدة على تضحيات ومآسي أبناء المنطقة زمن الثورة.

◄ حادثة استشهاد الكومندو سي علي:

تفتتح الشاعرة عائشة بن حضرية قصيدتها بمقطع يُعرف تقليديًا في الشعر الشعبي الجزائري بـ "الرّكاب"(أنظر التعليق رقم9)، وهي بنية تمهيدية تنطوي على حمولة وجدانية كثيفة تمهد للولوج في صلب الحدث الثوري، تقول:

راني مريضة ❖❖❖ راني مريضة خويا
راني مريضة ❖❖❖ على الجهاد والحرية.

يشكّل هذا الركاب أكثر من مجرد مقدمة، إذ تعبّر الشاعرة عن وجع وجودي مرتبط بمحنة الوطن، فـ"المرض" هنا ليس توصيفًا جسديًا، بل استعارة لألم وطني ناتج عن قمع الاستعمار، وتوقٍ للتحرر، حيث يُعاد إنتاج الشعور الشعبي ضمن بناء إيقاعي تكراري يسهّل

الحفظ والترديد الجماعي، مما يُضفي على القصيدة وظيفة مزدوجة: فنية وتعبوية، كما أن توجيه الخطاب إلى "خويا" (أخي) يُضفي طابعًا حميميًا يعكس وحدة المصير الوطني.

إثر المدخل الشعوري الذي استهلته بالركاب، تنتقل إلى توثيق لحظة استشهاد "علي قيطون" المعروف بـ"الكومندو سي علي" قائد كتيبة كومندوس بالمنطقة الرابعة الولاية الخامسة(بكير، 2010: 99)، وتقدّمه في صيغة سردية مشحونة بالكرامة والبطولة:

سي علي قتلوه، في الطيارة جابوه، على الباب حطوه، أنا شافتو عينيا
بسنان ذهبي، في اللبسة مدرب حربي، في الدڤ عربي، سجاوه وفنطازيا
بالمترايول، جابو ذراري من ليكول، والفسيان يقول، فرنسا ذي هيا
(أنظرالتعليق رقم 10).

في هذا المقطع، تُعيد القصيدة تشكيل الحدث لا بوصفه مأساة فردية، بل تعكس عزة المقاوم حتى بعد الموت، من خلال إظهار صورة البطل سي علي: "بسنان ذهبي" و"مدرّب حربي" و"سجاوه وفنتازيا"، وهي أوصاف تعكس صورتنا داخل التاريخ في مقابل السلالة الأوروبية التي تكتم صوتنا بالتعتيم والتضليل والتشويه.

لما قامت السلطة الاستعمارية لعرض دعائي للجثمان الشهيد علي قيطون، حيث نُقلت جُثته بطائرة مروحية إلى ثكنة عمي موسى (أنظر التعليق رقم11)، ووُضع جسده أمام أنظار التلاميذ وأهل المنطقة، في محاولة لترهيب الحاضنة الشعبية للثورة وتفكيك الرمز المقاوم، إلا أن القصيدة تعيد تأطير هذا العرض ضمن سردية مضادة، تجعل من الجسد المعروض نصًا مقاومًا "في اللبسة مدرب حربي" لتمنح للمدرسة الجزائرية جماليتها واستقلالها.

◄ حادثة سوق بني وراغ بعمي موسى:

توثّق القصيدة الثانية، حادثة تصفية أحد أعوان الاستعمار داخل سوق بني وراغ بعمي موسى، وقد عبرت عن موقف جماعي رافض للخيانة:

في سوق موسى، كي تكلّمت رصاصة، ذاك الشعب باصا.
عسكر مع القومية، سركلوا البلاصا، زادوا زيروا في العسّة
حطّوا البياسة، وقتلوا العربي خويا(أنظر التعليق رقم 12).
رجال ونسا، قعدوا حتى للخمسة، تبادلوا باللبسة، وخرجوا مع العشوية.

يروي هذا المقطع لحادثة وقعت في سوق بني وراغ، حيث تبنى القصيدة على دقة سردية واضحة، في الساعة (الخمسة)، المكان (السوق الشعبي)، والحدث (التصفية) إذ تتحول العبارة المكثفة "تكلّمت رصاصة" من مجرد توصيف، إلى شيفرة رمزية تلخّص فعلًا مركبًا: رصاصة واحدة، نُفذت بإتقان، تنسف بنيان العدو وتُربك سلطته، كما تُبرز حالة الارتباك التي أصابت الجنود الفرنسيين وقوات "القومية"، الذين ردّوا برعونة عبر تطويق المكان ونصب مدفع رشاش (*FMPK*) وإطلاق نار عشوائي، ما أدى إلى سقوط ضحايا من المدنيين، مقابل حنكة الفاعلين الشعبيين الذين انسحبوا متخفين بلباس نسائي تقليدي(الحايك)، في إشارة إلى مهارة التخفي في النسيج الاجتماعي.

◄ معركة أولاد عثمان بعرش ولاد موجار:

في فضاء جغرافي لا يبتعد كثيرًا عن بلدة عمي موسى، تعيد الشاعرة عائشة بن حضرية تصوير معركة أولاد عثمان (أنظر التعليق رقم 13)، وتشكيل طرازها التعبيريّ، غير أنها، في هذا الموضع، تُحرز نقلة نوعية في تعميق البنية الرمزية لقصيدتها، حيث لا تكتفي برصد الحدث، بل تُعيد تشكيله ضمن بنية ملحمية تُزاوج بين البعد الروحي، والوعي السياسي والانضباط العسكري بين جنود جيش التحرير .

فِي أَوْلَادْ عُثْمَانْ، أشَاشْرَهْ صْغَارْ وُشُبَّانْ، صَايْمِينْ رَمْضَانْ، نِيرَانْهُمْ مَقْدِيَّهْ.

إجِيبُوا النِّيشَانِ، سِي طَارَقْ بِهُمْ فَرْحَانْ، قَتْلُو كْذَا مَنْ فَسْيَانْ، مْعَ وْلاَدْ الرُّومِيَّهْ.

بْرَدْ قَلْبِي، كِي جَابْهُمْ سِيدِي رَبِّي، بْجِيشْ عَرْبِي، خْلَفْنَا كْذَا مَنْ سِيَّهْ.

في البيت الأول: "فِي أَوْلَادْ عُثْمَانْ، إشَاشْرَهْ صْغَارْ وُشُبَّانْ، صَايْمِينْ رَمْضَانْ، نِيرَانْهُمْ مَقْدِيَّهْ" لا تُقدّم الشاعرة هنا توصيفاً تقريريًا للحدث فحسب، بل تزرع المعركة داخل لحظة زمنية ذات رمزية روحية (شهر رمضان)، ما يمنح الفعل المسلح بعدًا تعبّديًا، ويعزز الطابع "المقدّس" للثورة التحريرية.

في البيت الثاني: "إجِيبُوا النِّيشَانِ، سِي طَارَقْ بِهُمْ فَرْحَانْ، قَتْلُو كْذَا مَنْ فَسْيَانْ، مْعَ وْلاَدْ الرُّومِيَّهْ" هو تأكيد على الكفاءة التنظيمية والانضباط القتالي، فعبارة "يجيبوا النيشان" لا تحيل فقط إلى مهارة في الرمي، بل إلى تطوّر نوعي في أداء المجاهدين، وكأن القصيدة تعارض ضمنيًا الصورة النمطية للمجاهد "العفوي" غير المدرب، كما يرسّخ

هذا المقطع مكانة القائد سي طارق(أنظرالتعليق رقم14) بوصفه رمزًا للتخطيط والثقة، ما يجعل المعركة ذات عمق استراتيجي لا عفوي.

أما في البيت الثالث: "بْرَدْ قَلْبِي، كِي جَابْهُمْ سِيدِي رَبِّي، بْجِيشْ عَرْبِي، خْلَفْنَا كْذَا مَنْ سِيَّهْ"، تتوحد عاطفة الشاعرة في تماهي كامل مع الوجدان الجمعي، حيث يتحوّل الانتصار إلى شفاء رمزي بزوال الغضب وأخذ الحق، الجديد في هذا المقطع ليس في الفرح بالنصر ذاته، بل في توظيف اللغة الدينية ("سيدي ربي") مقابلَ خصمٍ يفتقر إلى أيّ سند أخلاقي أو شرعي.

- غياب أخبار الجيش من أولاد يعيش:

في هذا المقطع القصير، تظهر الشاعرة وهي تترقّب أخبار المجاهدين، وتعيش لحظة الانتظار كموقف وطني مشحون بالتوتر.

مَارَانِيشْ وُمَارَانِيشْ، مَاجَاتْنِيشْ خْبَارْ الْجِيشْ
مَنْ أوْلَادْ يعِيشْ، مْعَمَرْ مْعَ الْكُوبَّانِيَّهْ (أنظرالتعليقين رقم 15 -16)
دَارُوا التَاوِيلْ، الْبَرْدْ مْعَ الْمَطْرْ يسِيلْ
سَرَاوْ عُقْبْ الّليلْ، شَاوْ الْعَلَايْلِيَهْ.

إن العبارة الافتتاحية "مارانيش وُمارانيش، ماجاتنيش خبار الجيش" تُبرز بوضوح التوتر القائم بين الذات والحدث، بين الترقب والانقطاع، والفعل المكرّر "مارانيش" يُعبّر عن حالة وجدانية مشحونة بالحيرة والقلق، وكأن الشاعرة تترجم شعور الانتظار الجماعي، حيث غياب المعلومة يُشكّل شكلًا آخر من المعاناة.

لكن الجانب الأكثر إثارة في هذا المقطع هو البُعد اللساني، فرغم أميّة الشاعرة، فإنها تُدخل بشكل سلس مفردات ذات جذور

فصيحة، مثل "سراو عقب الليل"، التي تعني المشي (من الفعل سرى، يسري: السير ليلاً) بعد انقضاء الليل (أي عند الصبح أو مع الفجر)، و "شاو العلايلية"(أنظر التعليق رقم17) التي تعني اتجهوا نحو منطقة العلايلية، هذا التوظيف ليس اعتباطيًا؛ إنه يكشف عن فطنة لسانية خلاقة، حيث تندمج المفردة الفصيحة في الإيقاع الشعبي دون نشاز، وتُمنح وظيفة دلالية دقيقة تخدم سياق السرية العسكرية والتحرك التكتيكي للمجاهدين.

أما عبارة "داروا التاويل" فتحمل شحنة دلالية غنية؛ تشير إلى حسن التدبير والتخطيط، وربما إلى التحايل الفطِن على الطبيعة القاسية "البرد مع المطر يسيل"، مما يُضفي على المجاهدين سمة القدرة على مجابهة العدو والظروف معًا. أما على مستوى البنية الصوتية، فالنص يعتمد على توازن الإيقاعي الداخلي الذي يعزز الوقع السمعي للقصيدة، مثل التكرار الصوتي في "مارانيش/ماجاتنيش"، و"يسيل/الليل"، مما يُضفي طابعًا غنائيًا يعكس شفوية الأداء، ويؤكد أن الشعر الشعبي لم يكن مجرد وسيلة تعبير، بل أيضًا وسيلة استماع جماعي.

◄ نهَارْ السِّيسْ تاريخ 6 فيفري 1957:

تعود عائشة بن حضرية في هذا المقطع إلى لحظة فارقة في الذاكرة الجماعية لمنطقة عمي موسى، وهي أحداث يوم 6 فيفري 1957، المعروف محليًا بـ"نهار السيس" الذي شهد هجوم الثوار على عمي موسى وإن كرمان (وادي رهيو) والمرجة (لحسن، 2021: 159).

يا نْهَارْ السِّيس، رجال دايرين السربيس، بومبات وكوابيس، دَاخْلِين بالسْرِيَّهْ.

ذِيكْ لِيلَةْ خْمِيسْ، حَرْقُو افَّارَمْ وَالطُّوبِيسْ، حْوَانِتْ فْرَانسِيسْ، الْبُوسْطَا مْعَ الصُّبْحِيَّهْ.

مُوسَى قْدَاتْ، وَالْعَيْنْ بَالدَّمْعْ بْكَاتْ، كِي فْرَانْسَا جَاتْ، حَتَّى بْيَاضَتْ عَيْنِيّا.

تْقِيسْ فِي الْكُورْ، والْقْبَرْ طْرَانْشِي مَحْفُورْ، فَسْيَانْ مَغْرُورْ، يَرْدَمْ فِي الْغَاشِي حَيَّهْ.

الْهَرْبَهْ وِينْ، الْموتَى فَاتَتْ سَبْعِينْ، عْلَى مَا شَافَتْ الْعَيْنَ، ذَا تَالِي الدَّنْيَا.

يَا نْهَارْ السِّيسْ، فِيكْ مُوتَى وَمْحَابِيسْ، فْرَانْسَا اخْتْ ابْلِيسْ، اللّه يَعْطِيهَا خَلْيَهْ.

تفتتح الشاعرة المقطع بمناداة الزمن ذاته، "يا نهار السيس"، لتُضفي على اليوم صفة الحدث الاستثنائي، الذي يستهلّ النص، بدخول كتائب جيش التحرير ليلاً في شكل عسكري منظّم "رجال دايرين السربيس"(أنظر التعليق رقم18)، وهو ما يُشير إلى وعي تعبوي وانضباط ميداني لافت، كما تكشف عبارة "داخلين بالسريّة" عن الطابع السري للعملية، في انسجام مع أسلوب الفعل الفدائي المعتمد على عنصر المباغتة.

ثم تنتقل إلى تصوير العمليات التي نُفّذت فجر الخميس، من استهداف للمزارع ووسائل النقل (حرق حافلة شارلوا ايريا وكذا حافلة المُعمر كاركانيو) ومحلات المعمرين، وتخريب جزئي لمركز البريد (لحسن، 2021: 159). بهذا التسلسل؛ تضع المتلقي في صلب العملية،

وتُبرز دقّة التنظيم وخطة الانتقال من الرمز الاقتصادي إلى الإداري، كنوع من التصعيد المدروس.

لكن التحوّل الحادّ في نبرة القصيدة يظهر حين تبدأ الشاعرة برصد آثار الهجوم المضاد، حيث تقول: "موسى قدات"، أي احترقت واشتعلت، وتلحقها بصورة حسية "العين بالدمع بكات"، وكأن البكاء نفسه لم يكن يكفي، فتقول "حتى بياضت عينيّا"، ثم تصف لحظة الرعب المطلق حين كانت المدفعية الفرنسية تقصف الضواحي عشوائيًا "تقيس في الكور".

وردًا على هذا الإخفاق الاستخباراتي، لجأت السلطات الاستعمارية إلى ممارسات انتقامية بحق المدنيين، من خلال سياسة تجميع قسري للأهالي لاستجوابهم، وهو ما تصفه بالقول: "والغاشي ملموم حتى لوقت عشية"، هذا التجميع لم يكن بريئًا، بل تم في أجواء نفسية قاسية وظروف مناخية شتوية، مع التحليق المكثف للطائرات الاستطلاعية، في تكرار واضح لأسلوب "الترهيب الجماعي" الذي كان يُمارس بإشراف مصالح لاصاص(*SAS*) .

في نهاية المقطع، تختزل الشاعرة الشعور بالذعر العام في سؤال مأساوي كنائي: "الهربه وين؟"، وكأن لا مفرّ من قدر الموت الجماعي، ثم تُعلن عن حصيلة الخسائر: أكثر من سبعين قتيلاً في يوم واحد، لتصبّ جام غضبها على فرنسا التي تشبّهها بإبليس، في تعبير مباشر، يُحقق في آن واحد وظيفته التوثيقية وفاعليته الجمالية، مع الإبقاء على بساطة المفردات وتداولها في المحيط الشعبي.

◄ الهجمات التخريبية لمزارع الكولون مطلع عام 1958:

ينتمي هذا النص إلى القصائد التي تنقل المعاناة اليومية للفاعلين المحليين في العمل الثوري، حيث تسلّط القصيدة الضوء على لحظة شديدة التوتر عاشها سكان قيُّوم (أنظر التعليق رقم19)، في ظلّ تطويق استعماري خانق، وقلق بالغ يخيّم على المكلفين بمهام جمع الأموال لصالح جيش التحرير.

قيُّومْ قيُّومْ، وَيَا مَعْتَاهْ ذَاكْ الْيُومْ، وَالْغَاشِي مَلْمُومْ، حَتَّى لوَقْتْ عْشِيَّه.
الطِيَّارَة تْحُومْ، البرد والشقا محتوم، سِي احْمَدْ مَهْمُومْ، وِيلَمْ فِي الْمَالِيَّهْ.

تبدأ القصيدة بمناداة مكثفة للفضاء المكاني "قيُّومْ قيُّومْ"، حيث يُصبح اسم البلدة هو العنوان العاطفي للحدث، ومفتاح التوتر الزمني، في العبارة التالية "ويا معتاه ذاك اليوم"(أنظر التعليق رقم20)، يرد وصف الزمن بلغة شعبية توحي بالخطر والضيق، ما يعكس تصعيدًا شعوريًا حادًا، خاصة وأن التوصيف يأتي بصيغة الحكي العفوي، كمن يسترجع يومًا عصيبًا لا يُنسى. وتُبرز الشاعرة بوعي لساني تلقائي حالة الاحتقان التي خيّمت على البلدة، إذ يظهر "الغاشي ملموم" كناية عن توجّس جماعي وشعور بالخطر المحدق، كما يحدّد الزمن بدقة حين تقول "حتى لوقت عشية"، في تأكيد على امتداد التوتر طوال اليوم، واستدامته إلى المساء.

أما الفقرة الثانية من المقطع، فهي ترسم المشهد الجوي والنفسي في آن واحد: "الطيّارة تحوم" تخلق حالة من الترصد والرعب، خاصة في القرى المعزولة التي كانت عرضة للاستطلاع والقصف الجوي. تُقرن الشاعرة هذا الطوق الحديدي بواقع ميداني شاق: "البرد والشقا

محتوم"، لتُظهر كيف يُضاعف القهر الطبيعي من قسوة القهر السياسي. غير أن اللحظة المحورية في هذا النص تتجلّى في الصورة الإنسانية الدقيقة التي ترسمها الشاعرة لرجل بعينه: "سي أحمد"، أحد المكلفين بجمع الأموال "ويلم في المالية"، كفرد مسؤول، مهموم، متوتر، يحمّل عبء المهمة الثورية فوق أكتافه، في الخفاء، وسط الترقب، والطيران، والبرد، والعيون المتربصة.

◄ مشروع لاصاص *S.A.S* الاستعماري لفصل الشعب عن ثورته:

في هذا المقطع، ترصد الشاعرة عائشة بن حضرية بأسلوبها المكثّف حضور لاصاص(أنظر التعليق رقم21) وفرق الدفاع الذاتي (أنظر التعليق رقم22)، باعتبارها أدوات استعمارية محليّة فُرضت داخل القرى والمداشر، حيث جُنّد بعض الأهالي لخدمة المشروع الفرنسي، من خلال مراقبة السكان ومنح التراخيص وتحجيم حركة التنقل، بل وُضعوا في مواجهة مباشرة مع جيش التحرير الوطني، في إطار سياسة تستهدف تمزيق وحدة المجتمع وتقويض العمل الثوري من الداخل.

لاَصَاصْ لاَصَاصْ، كَاينَهْ فْي كُلْ بْلَاصْ، الشعب عساس، مالحركي مع القومية.

بسلاح ورصاص، كلشي راه بان خلاص، طكوكة يا ناس، يعسو جبل سعدية.

المرا وتّرّاس، غبنوهم رواما لنجاس، سالوا ويداص، وعبد الجليل بولحية.

تفتتح الشاعرة هذا المقطع بصيغة تكرارية مثقلة بالإيقاع الإنذاري: "لاصاص لاصاص"، تعبيرًا عن الضغط الأمني الذي اجتاح

كل زاوية في الريف الجزائري، حيث انتشرت فرق "الدفاع الذاتي" التي شكّلتها الإدارة الاستعمارية تحت مسمّى "لاصاص"، وأسندت لها مهام مراقبة السكان ومطاردة الثوّار. تقول: "الشعب عساس، مالحركي مع القومية"، لتصوّر واقعًا خانقًا فُرض فيه على الأهالي العيش تحت أعين الحركى وأفراد القومية الذين جُندوا لخدمة السلطة الفرنسية عبر نظام إداري، أمني يُقيّد حياة المدنيين اليومية، "كلشي راه بان خلاص" لتشير إلى مركز لاصاص الطكوكة بالرمكة " طكوكة يا ناس"(أنظر التعليق رقم23) الذي يراقب جبل سعدية.

تمتد صورة الحصار لتشمل المجال الجغرافي، حيث يُستدعى "جبل سعدية" بوصفه فضاءً مطّوقًا بالتمشيط والمراقبة، ومن اللافت أن الشاعرة لا تكتفي بتوصيف الممارسات القمعية، بل تُظهِر أثرها الاجتماعي والنفسي على النساء والرجال "المرا وترّاس"، وتُدين ما لحق بهن من انتهاكات، باستخدام كلمات شعبية مباشرة: "غبنوهم"، أي أُهينوا وقُهِروا، ما يكشف عن عمق الخلل القيمي الذي أحدثه هذا الواقع المفروض، ويُختتم المقطع بذكر أسماء معروفة محليًا، كـ"ويداص" و"عبد الجليل بولحية"(أنظر التعليق رقم24)، بوصفها رموزًا لفئة من المتعاونين مع المستعمر، بهذه الصياغة، تعمد الشاعرة إلى إعادة تشكيل مشاهد الحياة اليومية، كما تمت تجربتها ومعايشتها في ظلّ واقع الاحتلال الفرنسي، مستحضرةً التفاصيل الجزئية لتلك المرحلة بوصفها مكوّنًا سرديًا وشعريًا يُعيد إنتاج الذاكرة الجماعية.

4. قراءة وتقويم:

إن ندرة الدراسات حول هذا الشكل من التعبير الشعري، على الأرجح، يعود إلى هيمنة الاهتمام بالشعر الفصيح، بوصفه المجال الأجدر بالتحليل والدرس ضمن المنظومات النقدية التقليدية. في المقابل، ظلّ الشعر الشعبي، ولا سيما النسوي منه، مُهمّشًا خارج دائرة التحليل العلمي، بفعل تصورات مُسبقة، ترى في "ما بعد الكولونيالي" تنمية لجروح تاريخية(بن تومي، 2020: 87) وعلى العكس من ذلك، فهو غالبًا ما يكون امتدادًا لها .

وفي تقديرنا أن الوعي التاريخي في المرويات الشفوية، لا تقتصر وظيفته على حفظ الذاكرة الجمعية، بل تؤدي أيضًا دورًا بنيويًا في ترسيخ التماسك الداخلي، إذ تُسهم في بناء وعي مشترك بالانتماء، وتؤسس لفهم الذات الجماعية من خلال تمثيل التجربة التاريخية في صيغ فنية وشعرية. من هذا المنطلق، يمكن النظر إلى الشعر الشعبي النسوي بوصفه نصًا تاريخيًا مكملًا، يمنح الوقائع صداها الوجداني في ضمير الجماعة.

وعليه، فإن دراسة المرويات الشفوية تكتسب ديناميكية أوسع بانفتاحها على تعددية المعارف، بما يعزز من إمكانات البحث العلمي، على غرار المشروع الذي قدمه أنيبال كيخانو، في وصفه لاستمرارية أنماط الهيمنة على مستوى الهوية، المعرفة، والتمثيلات الثقافية، حتى بعد زوال الاستعمار الرسمي. من هذا المنظور، يُشكّل مفهوم ما بعد الاستعمارية (*Decoloniality*) مشروعًا معرفيًا نقديًا يسعى إلى تفكيك أنماط التفكير الكولونيالي وإعادة الاعتبار للمعرفة المهمشة ومنها الشعر الشعبي النسوي المعرف في هذه الورقة البحثية، لاكتشاف قدرة

هذه المضامين المعرفية في مقاومة الاستعمار المعرفي وإنتاج بدائل إبستمولوجية من خارج مركزية النموذج الكولونيالي.

خاتمة:

إنّ دراسة الشعر الشعبي النسوي إبان الثورة التحريرية، هو حرث في أرضٍ بكر لم تنل حظّها من الاشتغال المعرفي، حيث يمتزج في باطنها المعنى بالمعاناة؛ لقد مكّنتنا هذه القراءة التحليلية من الوقوف عند ثراء نمط جديد من المعرفة التاريخية، التي رغم بساطتها اللغوية، فقد كشفت لنا عن وعي سياسي واجتماعي حادّ، تجاوز مجرّد الإخبار نحو إعادة تشكيل الحدث في وجدان الذاكرة الجماعية.

وتأسيسًا على ذلك، يمكن تلخيص أهم النتائج التي انتهت إليها هذه الورقة البحثية، فيما يلي:

1. إن الشعر الشعبي النسوي إبان الاحتلال الأجنبي لم يكن مجرّد وسيلة للتعبير العاطفي أو التوثيق الشفهي، بل شكّل فضاءً مقاومًا أرسى شكلًا من أشكال الوحدة الرمزية بين الفئات الشعبية انطلاقًا من المخيال الشعبي .
2. نشأ الشعر الشعبي النسوي من رحم الصراع، لا باعتباره محض الدلالة السلبية في الهدم، بل كفعل إيجابي حامل للسردية المقاومة أمام الإمبراطورية المهيمنة .
3. تُشكل القصيدة الشفوية المخلِّدة للمقاوم الوطني الثائر "بوزيان القلعي" قيمة وجدانية وتوثيقية خالدة، لكنها بقيت بعيدة عن مراكز الاهتمام (التيمة المركزية) في الأدب الجزائري، الذي

انحاز غالبًا إلى الأشكال الفصيحة والنخبوية، مما ساهم في إقصاء الأدب الشفهي من الحقول الأكاديمية والنقدية .

4. أظهرت الشاعرة عائشة بن حضرية قدرة لافتة على تصوير تفاصيل الحياة اليومية الصعبة إبان الثورة التحريرية، بما في ذلك القهر الإداري، والرقابة الأمنية. ورغم محاولات الإدارة الاستعمارية في تفتيت النسيج الاجتماعي عبر تجنيد العملاء، فقد ظلت الروابط المجتمعية متماسكة، وبقيت أشكال التعبير الشفهي حاملة لمفهوم الوحدة وصون الهوية الوطنية .

5. لا يمكن اعتبار إحدى مكونات الذاكرة الثقافية المقاومة، مثل الشعر الشعبي النسوي بأنها "تمجيد مفرط" للماضي الثوري، لأن هذا الطرح يتطلّب تفكيكًا دقيقًا؛ إذ لا يمكن فصل الاحتفاء بالرموز التاريخية عن السياق ما بعد الكولونيالي، الذي يسعى إلى ترميم الذات الجمعية بعد فترة طويلة من الطمس والاستلاب الثقافي الذي مارسته المنظومة الاستعمارية الفرنسية.

وأخيرًا، أكدت هذه القصائد أنّ الشعر الشعبي، وإن انطلق من لسان عامّي، فهو يُعتبر استمرار لطبيعتنا الشعبية عبر التاريخ، بما يحمله من رمزية، وذاكرة، وحمولة وجدانية تظلّ عصيّة على المحو.

التعليقات:

1 -مسعود بن زلماط ويُعرف في الذاكرة الشفوية الشاوية باسم "المسعوذ أوزلماض" هو أحد الشخصيات المقاومة البارزة في منطقة الأوراس خلال الحقبة الاستعمارية الفرنسية. يُنظر إليه في المخيال الشعبي كبطل شعبي محلي، قاد حركة مقاومة مسلحة ضد الاحتلال الفرنسي لمدة 4 سنوات، قبل أن يتم اغتياله في مكيدة مدبرة في العام 1921، وهو العام الذي قُتل فيه، وقد ساهمت الأغنية الشاوية في

تخليد صورته في الوعي الجماعي، خاصة من خلال كلمات الفنان الشاوي المعروف عيسى الجرموني، الذي قال في إحدى أشهر مقاطع أغانيه: "الفوشي أومسمار والبلغث ذڤضار ، وذين ذالمسعوذ أوزلماض".

2 -يُعد بوزيان القلعي (1838–1878) أحد رموز المقاومة الشعبية في الجزائر خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد خُلّدت سيرته في الذاكرة الجماعية من خلال الأغاني الشعبية المتوارثة التي ساهمت في الحفاظ على ذكراه وتوثيق نضاله، ولم يقتصر هذا التخليد على التراث الشفهي، بل تجاوزه إلى المجال السمعي البصري، حيث تناول المخرج الجزائري بلقاسم حجاج قصته في فيلم وثائقي أُنجز سنة 1983، وجسّد شخصيته الممثل الراحل سيراط بومدين، وقد حاز هذا الفيلم على جائزة دولية في مهرجان "فينيزيا جينتي موسترا" بمدينة البندقية الإيطالية سنة 1984.

3 -المبشر: هي جريدة أصدرتها الإدارة الفرنسية في الجزائر باللغة العربية بقرار من الملك لويس فيليب، وقد صدر عددها الأول يوم 15 سبتمبر/أيلول 1847، وأوكلت مهمة الإشراف عليها إلى مكتب الشؤون الأهلية في الحكومة العامة.

4 -تدهشر: تمشي بخطى غير متزنة، تتمايل تحت وطأة الخوف، أو الارتباك، أو حتى الصدم.

5 -القصيدة نظمتها السيدة خروبي عائشة رحمها الله بنت الحاج المكي، وهي من مواليد القلعة ولاية غليزان سنة 1888م.

6 -لاغناش: في التعبير الشعبي في منطقة الغرب الجزائري تعني "لاربما " يتأخر قليلاً .

7 -عائشة بن حضرية رحمها الله المدعوة فاطمة الحضراوية (نسبة إلى زوجها أحمد ابن عمها) وهي من مواليد 25 نوفمبر 1907 بعرش ماريوة التابع لقبيلة بني وراغ ولاية غليزان.

8 -الكومندو سي علي رحمه الله هو قيطون علي بن أمحمد وكباش الزهرة ولد بتاريخ 10 فيفري 1936 بولاية تيارت، في شهر أوت من عام 1958 تشكلت كتيبة كومندوس المنطقة 4 الولاية الخامسة.

9 -الرّكاب هو مصطلح من مصطلحات البناء التقليدي في الشعر الشعبي الجزائري، ويتخذ غالبًا طابعًا وجدانيًا استهلاليًا.

10 -فسيان: رتبة عسكرية، والكلمة فرنسية، معناها ضابط .

11 -ثكنة عمي موسى: مركز عسكري استعماري يقع بغرب الجزائر، استُخدم كموقع للاعتقال، الاستنطاق، والعرض الدعائي لجثث المقاومين بهدف الترهيب.

12 - البياسة: مدفع رشاش من طراز (*FMPK*) نُصب من طرف القوات الاستعمارية الفرنسية، واستُخدم في إطلاق نار عشوائي استهدف أهالي المنطقة، ما أسفر عن سقوط عدد من الضحايا في صفوف المدنيين.

13 -تعدّ واحدة من أهم المعارك التي دارت رحاها بأولاد عثمان 19 أفريل 1957 / 18 رمضان 1376 بعرش ولاد موجار بالمنطقة الرابعة الولاية الخامسة، أنظر السجل الذهبي للشهيد، مديرية المجاهدين لولاية غليزان.

14 -البطل الرائد عبد الرحمان كرزازي المدعو سي طارق 1931 -1961 ولد بعرش بني وارسوس دائرة الرمشي ولاية تلمسان، قائد المنطقة الرابعة الولاية الخامسة التاريخية.

15 -ولاد يعيش هي إحدى بلديات ولاية غليزان الجزائرية وتتبع إدارياً إلى دائرة عمي موسى.

16 -الشهيد البطل بوقندورة محمد رحمه الله المدعو سي معمر ولد في 9 فبراير 1923 بمنطقة متوسة، بولاية خنشلة، قائد الكتيبة الثالثة بالمنطقة الرابعة الولاية الخامسة، أنظر كتاب بن عودة بكير، الثورة الجزائرية الرائد زغلول، ص105 .

17 -دوار العلايلية: تجمع سكني صغير يقع بعرش الشوالة بمنداس ولاية غليزان.

18 -السربيس: أي التشكيل المتراص L'ordre serre ويُستعمل غالباً في سياق العروض العسكرية والتدريبات النظامية.

19 -بلدية عين طارق المعروفة باسم 'قيوم' تقع في ولاية غليزان غرب الجزائر حيث تحتل جزءا هاما في سلسلة جبال الونشريس.

20 -معتاه: كان يومًا عصيبًا.

21 -تُعد لاصاص (*Sections Administratives Spécialisées*) من أخطر الأدوات التي وظفها الجيش الفرنسي لتطويق الثورة نفسيًا واجتماعيًا، وظهرت هذه التسميّة رسميا في الوثائق الفرنسية لأول مرة في القرار الذي أمضاه جاك سوستل في 26 سبتمبر 1955. أنظر الجريدة الرسمية بتاريخ 30 سبتمبر 1955 بالجريدة الرسمية للجزائر *JOA* .

22 - فرق الدفاع الذاتي (*GAD*) ، كانت شكلًا من التسليح الأهلي الذي اعتمدته فرنسا لتطويق الثورة، وتكريس ما تسميه الدراسات الاستعمارية بـ"الحرب ضد الثورة داخل المجتمع نفسه" أنظر بن شرقي حليلي، مخطط شال خلال الثورة التحريرية الجزائرية 1959/1958 جامعة حسيبة بن بوعلي/ الشلف، مجلة تاريخ المغرب العربي، العدد السابع جوان 2017.

23 -طكوكة هي حاليا بلدية الرمكة تقع بولاية غليزان شمال الجزائر.

24 -ويداص ضابط فرنسي من أصول إسبانية كان يعمل في منطقة قيومي (عين طارق حالياً) وعُرف بعنفه وممارسته للتعذيب، أما عبد الجليل بولحية فهو عميل محلي اشتغل في المكتب الثاني بمنطقة عمي موسى، مكلف بعمليات التعذيب خلال فترة الاحتلال، أنظر كتاب: لحسن محمد، عمي موسى الجلادون، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص100.

قائمة المصادر والمراجع:

1 -أبو زيد أحمد. (1980). **الملاحم كتاريخ وثقافة مثال من الهند -الرمايانا**. عالم الفكر.

2 -بروكلمان كارل. (1959). **تاريخ الأدب العربي**. القاهرة: دار المعارف.

3 -بكير بن عودة. (2010). **الثورة الجزائرية الرائد زغلول. الجزائر**: دار الغرب للنشر والتوزيع.

4 -بورايو عبد الحميد. (1990). **الأدب الشعبي والمسألة الوطنية**. مجلة التبيين. منشورات الجاحظية.

5 -بورايو عبد الحميد. (2007). **الأدب الشعبي الجزائري**. الجزائر: دار القصبة للنشر.

6 -التلي بن الشيخ. (1983). **دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830 - 1945**. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

7 -بن تومي اليامين. (2020). **أمراض ثقافية، قضايا التشويه الكبرى في الجزائر**. الجزائر: منشورات الوطن اليوم.

8 -جغلول عبد القادر. (2013). **علم الاجتماع التاريخي والثقافي المتعلق بالحركة الوطنية والثورة**. الجزائر: ذاكرة الناس.

9 -ابن عبد ربه. (1940). **العقد الفريد**. مصر: طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر.

10 -كالفي لويس جان. (2008). **حرب اللغات والسياسات اللغوية**. لبنان: المنظمة العربية للترجمة.

11 -لحسن محمد. (2021). **التيار الاستقلالي في منطقة غليزان وأحداث ومعارك الونشريس الغربي 1955 -1961 أقاليم: عمي موسى، زمورة، منداس، عين طارق، الرمكة**. الجزائر: دار بن حمدة للطباعة والنشر.

12 -لمحاسني زكي. (1947). **شعر الحرب في أدب العرب**. مصر: دار المعارف.

13-SPENDER, S. (1955). ***The Making of a Poem***. LONDON : HAMISH HAMILTON