الأغنية الشَّعبية الثَّورية؛ ذاكرة أمَّة وتفاعل بين الفن والتَّاريخ

نورة بن تهامي *
جامعة الإخوة منتوري - قسنطينة1 (الجزائر)
noura.bentouhami@umc.edu.dz

تاريخ الإرسال	تاريخ القبول	تاريخ النشر
2025 / 12 / 11	2025 / 12 / 14	2025 / 12 / 22

مُلخّص البحث

تمثّل الأغنية الشّعبيّة مستودعا للقيم والعادات والتّقاليد، حيث يتمّ من خلالها نقل تاريخ الأمم وتجارب النّاس عبر الأجيال، فهي من النّصوص الأدبيّة التي تُسهم في حفظ هويّة المجتمع وذاكرته التّاريخيّة. سنركّز من خلال هذه المداخلة على تحليل نماذج مختارة من الأغاني الشّعبيّة الثّوريّة من الوسط الجزائريّ، للوقوف على مضامينها وأبعادها الدّلالية، وإبراز علاقتها بالسّياق الاجتماعيّ والتّاريخيّ.

الكلمات المفتاحية: التّراث اللّامادي، الأدب الشّعبيّ، الأغنية الشّعبيّة الثّوريّة، مقاربة تحليليّة، الذّاكرة التّاريخيّة.

Abstract

Folk songs represent a repository of customs, values, and traditions, through which the history of nations and the experiences of people are transmitted across generations. They are considered literary texts that contribute to preserving the identity of society and its historical memory. In this presentation, we will focus on analyzing selected examples of revolutionary folk songs from the Algerian community to understand the themes they carry ، And highlighting its relationship to social and historical history.

Keywords: Intangible heritage, folk literature, revolutionary folk song, an analytical approach, historical memory.

* الاسم واللقب والبريد الإلكتروني: بن تهامي نورة noura.bentouhami@umc.edu.dz

1. مقدمة

تعتبر الأغنية الشّعبيّة عمومًا أحد مكوّنات التّراث اللّامادّيّ، وتمثّل الأغنية الشّعبيّة الثّوريّة ذاكرة جماعيّة ارتبطت بأحداث الثّورة وتفاصيلها، فاستطاعت أن تصوّر مواقف النّضال والتّضحيات للشّعب المُقاوم، وصور القمع والطّغيان للمستعمر الظّالم، فكانت خطابا شفهيّا منسوجا بألفاظ الحياة اليوميّة، مُعبّرة بمشاعر صادقة عن التّجربة الثّورية، واستطاعت أن تمثّل ذاكرة أمّة، تحفظ تاريخها وتُمجّد بطولاتها، تردّدها الألسن، وتتناقلها الأجيال، فالأغنية الشعبية الثورية من النّصوص الشّعبيّة المفتوحة، التي تستدعي المتلقّي استدعاءً، وتجعله محورا فعّالا في بناء الدّلالة.

إنَّ "نظريّة القراءة والتّلقي" من النّظريّات التي وجهت اهتمامها نحو القارئ المتلقّي وفَوَّضت له السّلطة التّامّة تُجاه فعل القراءة للنّصّ عموما، لكنّ عمليّة التّلقّي ليست عمليّة سهلة، كونها تمسّ جوانب عدّة تتعلّق بالقارئ، ويعدّ فعل القراءة المُحرِّك الأساسيّ لعملية التّلقّي على كلّ الأصعدة، ففعل القراءة غير مقرون بالخبرة القرائيّة فحسب، بل يشارك فيه كلّ ما له علاقة بالمتلقّي، حتى حالاته النّفسيّة أحيانا، ولعلّ أوّل غاية تسعى القراءة إلى تحقيقها هي المحافظة على التّراث عموما، والتّراث الشّعبيّ على وجه الخصوص، انطلاقا من كون الأغنية الشعبية الثورية نص تراثي لامادي، ونظرية القراءة والتلقي تتضمن آليات إجرائية بإمكانها فك شفرات هذا النص، ومنحه العديد من القراءات، كانت إشكالية هذا المقال على النحو التالي: فيمَ تتمثّل أبعاد الأغنية الشّعبيّة؟ ما هي مظاهر ارتباطها بثقافة المجتمع؟ وكيف جسّدت الأغنية الشّعبيّة الثّوريّة البعد اللّامادّيّ للتّراث باعتبارها ميدان التّفاعل بين الفنّ والتّاريخ؟ وما مدى تأثير الأغنية الشّعبيّة على المتلقّي في ضوء مقاربة تحليليّة حديثة أو معاصرة؟

أما أهداف هذا البحث تتمثل في:

ـ إبراز دور الأغنية الشعبية في توثيق أحداث الثورة الجزائرية عن طريق الشعب، وتوضيح استمرار الوعي الثوري رغم الظروف الصعبة التي مرت بها البلاد.

ـ كشف العلاقة التفاعلية بين الفن والتاريخ، من خلال تجسيد الأغنية الشعبية الثورية للأحداث الثورية والمشاعر الجماعية الصادقة للشعب الجزائري.

ـ تطبيق آليات نظرية القراءة والتلقي على نماذج من الأغاني الشعبية من الوسط الجزائري، لإظهار أثر المتلقي في اكتشاف الدلالة وتفعيل آلية التأويل لتفسير البنية النصية التراثية من منظور المتلقي الحالي، الذي يتلقى هذا النص بطريقة مخالفة، مقارنة بالمتلقي الثوري زمن الاستعمار.

2. قراءة في مصطلح التُّراث

كثيرا ما يوظّف مصطلح التراث للدلالة على الأصالة والتمسك بالعادات والتقاليد المتوارثة عن الأجداد، وللإشارة فإن هذه الكلمة "من الكلمات الشائعة في اللغة العربية، وتراث مأخوذة من الفعل وَرِثَ يَرِثُ، نقول ورث فلانا؛ أي انتقل إليه مال فلان بعد وفاته"[1]، فالفعل ورث يُستعمل عندما ينتقل شيء من شخص إلى آخر بعد الموت، كما أنه يُعبّر عن معنى مادي، وقد وردت كلمة "تراث" في قوله تعالى: "وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَمًّا وَتُحِبُّونَ اَلْمَالَ

حُبًّا جَمًّا" (الفجر: الآية 20/19)، وهي تحيل في معناها إلى الميراث الذي كان في الجاهلية حقا للرجال دونا عن النساء والأولاد، وجاء أيضا في قوله عزوجل في سورة "فاطر": "ثُمَّ أَوْرَثْنَا اَلْكِتَابَ الَّذِينَ اِصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا" (الآية 32)، إنّ فعل أورثنا ورد هنا بمعنى الميراث أيضا لكن ليس الميراث المادي وإنما الميراث الديني الأخلاقي والفكري ،لذلك يمكن القول إنّ معنى هذه الكلمة يجمع بين ما هو مادي ومعنوي، فهو "يحمل بين طياته موروثات مادية ملموسة تظهر في أسلوب الحياة، وأدوات وأساليب الإنتاج، وفي غيرها من الأشياء المحسوسة، وموروثات فكرية وجدانية متجسدة في القيم والعادات والتقاليد"[2]، إذ تعد العادات والتقاليد من الضوابط الاجتماعية التي تخضع لها فئات المجتمع وهي بمثابة العرف الذي يضبط سلوكات الأفراد اتجاه أنفسهم واتجاه مجتمعاتهم، والمعروف أن التراث الشعبي نقل شفاهة ولم يهتم به الباحثون والدارسون إلا في مرحلة متأخرة والسبب في ذلك هو موجة التغريب التي تعرضت لها المجتمعات العربية والمجتمع الجزائري بهدف طمس هويته واستبدالها بممارسات ثقافية مغايرة في إطار (ما بعد الكولونيالية)، ولهذا وجب الحفاظ على التراث لأنه تاريخ الأمة ومرآة حاضرها ومستقبل أجيالها، فكلما تنصل الفرد عن تراثه وابتعد عنه حدث شرخ في هويته، وعليه يمكن القول إن البحث في ميدان التراث، هو بحث في حياة المجتمع، وما يميزه من عادات وتقاليد ونشاطات على اختلاف موضوعاتها، فـ "التراث بمعناه الإنساني الحضاري يدخل فيه ما وصَلَنا على مر العصور والأزمنة من الإنتاج الآثاري، والأدبي، والاقتصادي، والفني، والاجتماعي، والعلمي، والديني، والأخلاقي"[3]، فهو يضم كلّا من الإنتاج المادي باختلاف أنواعه، والمعنوي باختلاف موضوعاته، لكن يبقى التراث نقطة جدل بين الباحثين والنقاد حول إعطاء مفهومه، ومازالت وجهات النظر تتعدد وتتباين حول هذا المفهوم، "فيراه البعض أنه كل ما هو قديم، والبعض الآخر يعتبره قِيَما عالية موروثة من الأجداد، وفريق آخر يجعله مجموعة من التقاليد والمعارف الشعبية والعادات المتشابهة في المنطقة، ولكن مهما اختلفت الآراء، فإنها كلها تتفق على أن التراث هو ما ينتقل من الأجداد بما يشمل من عادات وتقاليد وفنون، وبالتالي ما يتصل بالماضي، ولا يزال يؤثر تأثيرا فعالا في معتقداتنا ويسيطر في أسلوب عيشنا"[4]، فالتراث هو رمز الأصالة وهو باب يُفتح على الشعوب وعلى ثقافاتها وحضاراتها.

3. التُّراث الشَّعبي؛ مرآة الأصالة وذاكرة الهويَّة

يعدّ التراث الشعبي ذاكرة الأمة وتاريخها يحفظ هويتها، ويقاوم التيارات التي تعمل على اندثاره، فهو إبداع يتأرجح بين صدق الشعور وروح الأصالة وإثبات الهوية، فهو "مهم جدا عند الأمم، لأنه يمثل ماضيها الذي لا تستطيع الاستغناء عنه، كما أنه يساعدها على بناء حاضرها بنقله لما قدمته الأسلاف"[5]، يتبين من خلال هذا القول إن التراث الشعبي له قيمة كبيرة في حياة الأمم والشعوب، وهو الجسر الذي يربط أبناء الأمة بجذورهم وأصلهم، كما أنه العامل الرئيس الذي يمد الحاضر بالقيم والعبر وحقيقة الانتماء، لذلك "يفضل بعض الباحثين العرب استخدام مصطلح التراث الشعبي كدليل على ما ورثه الخلف عن السلف من آثار علمية وفنية وأدبية قيمة، وهو بشكل عام عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل لآخر"[6]، إذ يرى أغلب الباحثين العرب أن مصطلح "التُّراث الشَّعبي" هو الأنسب للتعبير عن كل ما انتقل من السلف إلى الخلف، وهو يشمل كل ما تركه السابقون له قيمة فكرية واجتماعية، إنه سلسلة متواصلة عبر الأجيال لجميع عناصر الثقافة؛ كالأمثال والأغاني الشعبية

بأنواعها والحكايات وغيرها، وكل ذلك بهدف بناء الثقافة الوطنية، وما يميز التراث الشعبي بشكل أساسي هو الإنتاج الذي تقدمه الذاكرة الجماعية، فهو "يهتم عموما بالعادات والتقاليد، والقيم، والفنون، ومختلف المعارف الشعبية، التي أنتجها المجتمع على مر العصور، من خلال تجاربه وخبراته الحياتية المتعددة، حيث يتداولها ويتناقلها الأفراد، ويتعلمونها بطريقة عفوية، ولكنهم ملزمون بالقيام بها في سلوكاتهم وتفاعلاتهم اليومية مع غيرهم، وتجعل بالمقابل الجماعة تسيطر على الفرد، كما أنها تساعده على تكوين شخصية متوازنة تتكيف مع المجتمع، وتجعل الفرد يشعر بالانتماء داخل جماعته، كما تصل الحاضر بالماضي."[7]، فالذاكرة الجماعية أهم عنصر من عناصر إثبات الانتماء الثقافي، بالإضافة إلى أنها تمثل مرجعية تاريخية تربط الفرد بحاضره وماضيه بطريقة غير مباشرة. حيث تجعل الفرد يلتزم بما تمليه عليه جماعته حتى يكون مقبولا فيها، وبالتالي تجعل الفرد يعيش في انسجام مع الآخرين، ولعلّ هذا ما يحقّق له الرّاحة النّفسيّة، وحتى الاجتماعيّة، وبالتّالي تمنحه الشّعور بالامتداد إلى أجداده، وانتمائه إلى تاريخه العريق.

4. الأغنية الشّعبيّة؛ من صوت الذاكرة إلى خطاب التاريخ

يعتبر الأدب الشعبي وثيقة ثقافية تحمل في طياتها تجارب الناس ومعارفهم، وقد وقف الباحثون والدارسون في ميدان الأدب الشعبي على عدّة تعاريف نلخصها فيما يلي: "إن الأدب الشعبي هو الذي يستخدم اللهجات الدارجة، وهو الأدب الشفوي يتناقله الناس كلاما دون تدوين، مجهول المؤلف، ويشترك في تأليفه أكثر من مؤلف، وهو عملية التجميع التي تتم على مدى الزمن لمجموعة روايات أو أخبار ينظمها موضوع واحد أو تدور حول شخصية واحدة"[8]، إذ يأتي الأدب الشعبي في صيغة إنتاج أدبي، بلغته البسيطة والعامية، للتعبير عن حالات الشعب المختلفة، ويتم تداوله جيلا بعد جيل، يمتاز بالبساطة والصدق، ويشمل الحكايات الشعبية، الأمثال، الألغاز، الأغاني الشعبية، الأشعار الملحونة، والحكايات البطولية، وسنركز في هذه المداخلة على الأغنية الشعبية، وإبراز أبعادها الفنية والتاريخية.

ربما لا يوجد مفهوم جامع مانع للأغنية الشعبية، رغم الدراسات والأبحاث التي أجريت حولها، وقد عرفها الباحث الألماني "ألكسندر هجرتي كراب" بأنها: "قصيدة شعرية ملحنة مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حية في الاستعمال"[9]، لقد ركز "ألكسندر" الألماني في تعريفه للأغنية الشعبية على إبراز طبيعتها وخصائصها، فجعلها شكلا فنّيّا يجمع بين الشعر واللحن والموسيقى، لا تُنسَب لشاعر أو فنان معين، بل (هي)نتاج جماعي، كان منتشرا بين الناس الذين لم يتعلّموا القراءة والكتابة، وكانت الأغنية الشعبية وسيلة يعبرون بها عن أفكارهم ومشاعرهم، لحفظ تاريخهم وتجاربهم، ومازالت حاضرة في الذّاكرة الجماعيّة، والنّاس يتغنّون بها في المناسبات المختلفة حتّى يومنا هذا.

وقد أسهم الباحثون العرب في تعريف الأغنية الشعبية، فقال "أحمد مرسي": "الأغنية الشعبية هي الأغنية المُرَدَّدة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاها، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي"[10]، فهي الأغنية التي تتكرر على ألسنة الناس في حياتهم اليومية، تُنقَل شفهيا، وهذا ما يسهل قوة المشاركة الجماعية فيها، يعود أصلها إلى المشاعر الجماعية الصادقة للشعب.

تعدّ الأغنية الشعبية منتوجا فنيّا يعكس تفكير الشعب من واقع معيش، ويعبر عن مشاعره وإحساسه وروحه بصدق، ويسجل تاريخه ليضمه إلى الوجود، فهي أحد مكونات التراث اللامادي الذي يحفظ للأمة بقاءها، ويحفظ حكايات الناس وآلامهم وأفراحهم وأحزانهم، باعتبارها تعبيرا وجدانيا جماعيا، كما أنها أهم وسيلة لتوثيق الأحداث التاريخية عبر الأجيال، فهي فضاء يجمع بين الفن والتاريخ لنقل التجربة الإنسانية بين الماضي المتجذر والحاضر المتجدد، حيث استطاعت فرض نفسها على الساحة الأدبية، فأصبحت تُصنَّف ضمن النصوص الأدبية في العصر الحديث، فهي " شكل أدبي تؤديه النسوة، وحتى الرجال على حد سواء، وقد أفردت لها جهود خاصة، باعتبارها تجمع بين الكلمة واللحن والأداء والرقص، بالإضافة إلى الآلات الموسيقية التقليدية الخاصة"[11]، فالأغنية الشعبية ليست حكرا على فئة معينة، بل هي تعبير جماعي يصدر عن عامة الناس، وقد لقيت اهتماما خاصا من طرف الباحثين، باعتبارها تمثّل جانبا مهمّا من التّراث اللامادي، وتحمل قيما ومعاني تعبّر عن الأصالة والتّمسّك بالتّراث، كما أنّها عمل فنيّ يجمع بين النّصّ واللّحن، دون التّخلّي عن الآلات الموسيقيّة التّراثيّة الّتي تختلف باختلاف المناطق.

لقد لعبت المرأة الجزائرية دورا بارزا في مجال الأغنية الشعبية، وقد كان حضورها قويا مقارنة بالرجل، ولعل ذلك راجع إلى كثرة ارتباطها بنشاطات الحياة اليوميّة الّتي تنبثق منها الأغنية الشّعبيّة، "فقد برزت المرأة في مجال الأغنية الشعبية الجزائرية أكثر من الرجل، فإذا تأملنا التراث الشعبي الجزائري، فإننا نجد ذخيرة وفيرة من الشعر النسوي، أنتجته أقلام نسائية، وتغنت به أصوات جمعت بين الإحساس المرهف، والكلام الناعم، والمعاني الجميلة الطريفة التي عكست الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية للشعب الجزائري"[12]، فقد كانت المرأة الجزائرية كاتبة ومبدعة لمجموعة من الأغاني والأشعار تعبّر فيها عن الأفكار والتّجارب بمشاعر وجدانيّة فنّيّة صادقة، "ولازالت هذه الأشعار والأغاني قائمة في العديد من البيوت الجزائرية، وفي المناسبات المختلفة (مناسبات الختان والزواج)، والمناسبات الدينية وغيرها من المناسبات لحد اليوم، وتبقى الذاكرة الشعبية تحفظها وترددها وتتفاخر بها رغم انقضاء مناسباتها الأصلية كالأغنية الثورية مثلا"[13]، يُبرِز هذا القول استمرارية الأغاني الشعبية مع مرور الزمن رغم الظروف المختلفة التي مرت بها البلاد، وهي حاضرة في حياة الناس اليومية، وفي كل المناسبات الجزائرية، كل هذا دليل على التعبير عن الهوية الثقافية المستمدة من التراث الأصيل، ولعل الأغنية الشعبية الثورية الجزائرية خير دليل على ذلك، فرغم مرور زمن عليها إلا أنها مازالت تُردَّد من طرف الشعب الجزائري في كل ربوع الجزائر الحرة المستقلة، وإن دلّ ذلك على شيء، فإنّما يدلّ على القيم الوطنيّة والتّاريخيّة التي تحملها، وعملها على ربط الماضي بالحاضر مهما تغيّرت الأزمنة والظّروف.

ولقد اجتهد الدّارسون في مجال الأغنية الشّعبية في تقسيمها، "فقد قسمها بعض الباحثين إلى: أغاني المناسبات، وأغاني البحارة، وأغاني الفلاحين، وأغاني الثورة التحريرية، والأغاني الحضرية ذات الطابع الأندلسي"[14]، يبين هذا القول إنّ الأغنية الشعبيّة تعكس حياة الناس باختلاف البيئات والظروف، فهي متنوعة وتشمل كل المناسبات الاجتماعية والوطنية.

والأغنية الشعبية فن أدبي لها ما يميّزها من خصائص ومميّزات، فهي "كإبداع شعبي تتغير بطبيعتها، ولا تستقر على نحو ما، لأنها شفوية، وبالتالي فهي عرضة للزيادة والنقصان"[15]، وقد تكلم "إبراهيم فاضل" عن

خصائص الأغنية الشعبية في تعريف له، حيث ذكر فيه خصائص ومميزات هذا الإبداع الشعبي، فقد "ألَمَّ إلى حد ما بمفهوم الأغنية الشعبية، حيث ركز على خصائص عديدة تميزها كالعفوية والطابع المؤثر الذي تحكمه كلماتها، وبساطة أسلوبها، وبدائية آلاتها الموسيقية، وتعبيرها المباشر عن لحظات الوجدان والانفعال والتأثر التي تجعل نصوصها يغلب عليها الحزن والمزاج الفردي"[16]، نلاحظ من خلال هذا القول إن فاضل ركز على أهم الخصائص الفنية والوجدانية للأغنية الشعبية، فمن مميزاتها أنها عفوية؛ أي تصدر بشكل تلقائي ودون تكلف لأنها تعبير صادق، ولغتها سهلة ومفهومة عند كل طبقات المجتمع، فهي تعكس إحساس الإنسان لحظة انفعاله الصادق، وكثير من الأغاني الشعبية تعبر عن تجارب إنسانية مؤلمة، مما يجعلها تميل إلى الحزن.

وقد تكلّم "العربي دحو" عن وظائف الأغنية الشعبية، فقال: "ما الأغاني إلا أخلاق، ولغة وعوائد، وتشخيص وانتخاب، وتمثيل أحسن الصور أو أقبحها في حركاتها وأحوالها الجزئية والكلية، ومن هذه الوجهة هي معيار الأذواق، وبرهان الحضارة، أو البداوة، ودليل التصورات والخواطر النفسانية. أما من جهة تأثيرها على النفس، فهي مفرجة الكروب، ومسلية الخواطر، ومجلية الأحزان، ومنشطة العزائم، وغذاء الروح، ومرآة الصور الجميلة، ومدعاة الائتلاف والتحابب"[17]، يتبين من خلال هذا القول معنى الأغنية الشعبية ووظيفتها في حياة الناس اليومية، فهي تعبير عن الأخلاق، وتصوير لأجمل ما في الحياة وأقبح ما فيها، فهي بمثابة وثيقة تحوي تفاصيل الحياة الصغيرة والكبيرة، ولعل مستوى الأغنية هو تعبير عن مستوى المجتمع ودرجته الحضارية أيضا، وللأغنية الشعبية تأثير نفسيّ كبير؛ فهي تملأ الفراغ، وتقوي العزيمة، وتُروِّح عن النفس، وتُفرِح القلوب، وتُنسِي الأحزان، كما أنها وسيلة مهمّة لتقارب الناس من بعضهم البعض.

5. تجلّيات الوعي الثّوري في الأغنية الشعبية بالوسط الجزائري

تعد نظرية القراءة والتلقي من النظريات النقدية التي تركز على القارئ دون إهمال النص، من أهم روادها "هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر"، تقوم على عدة محاور منها: أفق توقع القارئ، ويعرف عل أنه "نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"[18]، وهذا ما يجعلنا نقول إن كل تخصص يتميز بخصوصيته في تطبيق هذا المصطلح، ويقابل أفق توقع القارئ مصطلح تغير الأفق، ويسمى بالمسافة الجمالية، وهي "مفهوم يقوم على التعارض بين ما يقدمه النص وبين ما يتوقعه القارئ، فالنص ربما يطابق أو يحيب أو ينقض ما يتوقعه القارئ، ولكن النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ، قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ، وهذا ما أسماه ياوس بتغير الأفق"[19]، انطلاقا من هذا القول يتشكل هذا الأفق عندما يقع تصادم بين أفق توقع القارئ وأفق النص، إذ بإمكان تغيّر الأفق لدى القارئ توسيع الخبرة القرائية لديه من جهة، ويضمن للنص الحياة من جهة أخرى، وتحدث "إيزر" عن التفاعل بين النص والقارئ، حيث "كانت نقطة الانطلاق عنده هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، والمعنى هنا ليس هو المعنى المختبئ في النص – كما هو الأمر في الفهم التقليدي – بل المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين القارئ والنص"[20]، حيث اعتبر العمل الأدبي تفاعلا وتركيبا بين النص والقارئ، إذ يقول: "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه"[21]، ويعتبر فعل القراءة هو الركيزة الأساسية في إقامة هذا البناء التفاعلي، وهذا ما يجعل "القراءة ممارسة فعليّة، تعمل على تجاوز المادّة المكتوبة بغرض التّمكّن من روح النّصّ، وسماع صوته، إنها بمثابة عملية تقوم على

فك شفرات النص، وكشف أسراره، وإظهار رموزه"[22]، ففعل القراءة يستطيع أن يكشف مدى تأثير الأغنية الشعبية الثورية في الذاكرة الجماعية زمن الثورة، أو في زمن الأجيال اللاحقة، وما ترديدها في كل المناسبات إلا دليل قاطع على حجم الأثر الذي تركته هذه الأخيرة في نفوس الأجيال عبر الفترات الزمنية المتعاقبة. لذلك تم اختيار هذه النظرية لتطبيقها على الأغنية الشعبية الثورية كونها تعتمد على القراءة من جهة، وتجعل هذا النص الشعبي نقطة حوار بين المتلقي والتاريخ، وتعطيه روحا جديدة من جهة أخرى، فهذه النصوص لا تقرأ اليوم كما قُرِئت زمن الاستعمار.

والأغنية الشعبية من النصوص الشفوية الجماعية التي يستطيع القارئ الشعبي المحلي على وجه الخصوص أن يحفظها في الذاكرة الجماعية، وأن يتفاعل معها، ويمنحها دلالات عدة، كونها لا تنفصل عن الجمهور الشعبي، وقابلة للتغيير، وبالتالي هي قابلة للانفتاح النصي، ذلك أن الأغنية الشعبية تعبير صادق عن موقف عاشه الفرد أو أفراد منطقة ما، تتميز بتوظيفها لكلمات محلية في أغلب الأحيان، ومن بين الأغاني الشعبية الثورية في ولاية برج بوعريرج، نذكر[23]: حزب الثوار، شويحة، مليكة، الله ينصر المجاهدين غلبوا العسكر، دزاير الحبيبة، وغيرها، وقد قمنا بتطبيق آلية القراءة والتلقي على بعض النماذج منها.

5. 1. أغنية شويحة[24]:

"شويحة" هو اسم مكان، يقع في منطقة ريفية من ولاية برج بوعريريج، وهذه الكلمة تُشكِّل مركز هذه الأغنية، نظرا لما وقع فيها من أحداث تاريخية تتعلق بالثورة المظفرة، ويظهر ذلك من خلال تكرارها في كل مقطع تقريبا، فالأغنية تراثية بامتياز، تحمل في طياتها أحداثا، صورا ريفية، وصفا للأمكنة والأزمنة زمن الثورة، وحتى بعض المواقف المعنوية، إيقاعها متكرر سريع ومؤثر، يُحدِث تفاعلا مباشرا لدى المتلقي، تاركا وراءه حزنا عميقا، خاصة المتلقي المحلي، ولعل هذا ما يجعل دلالة الأغنية ليست جاهزة، بل تتشكل تدريجيّا في ذهن المتلقي بعد السّماع والأداء، تبدأ الأغنية بعبارة "خوتي خوتي"، والمقطع الأول منها:

خوتي خوتي لي عجبكم ليشارا ولي عجبكم ليشارا
تباعت شويحة وزاد جبل عقارا وزاد جبل عقارا
لا لي يما لا لي

كلمة "ليشارا" من ألفاظ التعبير الشعبي، وهي آلة قتالية تابعة للاستعمار الفرنسي، ولعل عبارة "خوتي خوتي" تعبر عن النداء الجماعي، وهذا ما يلفت انتباه المتلقي للمشاركة في الحدث الشعبي، أما عبارة "ليعجبكم ليشارا" مع تكرارها مرتين، دلالة على التنبيه لما يأتي من بعد النداء، إذ تمثل الحدث في "تباعت شويحة وجبل عقارا"؛ والبيعة هي مصطلح رائج بين المجاهدين والثوار، يحمل معنى إفشاء سر المجاهدين وتنظيمهم للخطط تُجاه محاربة المستعمر الفرنسي، وعليه يمكن القول إن المقطع الأول عبَّر عن وقوع الحدث الثوري، وهو بيعة شويحة وجبل عقارا، وقد أعطى "جبل عقارا" تعريفا أكثر بالمنطقة، أما عبارة "لا لي يما لا لي"، فهي مكررة بعد كل مقطع، ولعلها تعبير عن الإيقاع من جهة، وترجمة لمشاعر الحزن والحنين، أو الاستغاثة بالأم ودعائها، وملجأ شعوريٌّ عند الألم ولو بالتلفظ من جهة أخرى. ويقول المقطع الثاني من الأغنية:

شويحة شويحة وبعشاك خدعتيني وبعشاك خدعتيني

طولتي علي السهرة ورحت بعتيني ورحت بعتيني

لا لي يما لا لي

كانت "شويحة" في المقطع الأول اسم مكان، أما في المقطع الثاني تحولت إلى شخصية، إذ يمكن أن ننسب هذه الشكوى إلى أحد المجاهدين أو جماعة منهم، يصفون الخيانة والخديعة التي قامت بها شويحة، فالتعبير الشعبي "بعشاك خدعتيني" هو حجة أو عذر بعيد كل البعد عن الأمانة والصدق، بالإضافة إلى عبارة "طولتي على السهرة" تحيل إلى تحول الموعد إلى خيبة، لتأتي عبارة "رحت بعتيني" لتعبر عن تخلي شويحة على أهم عناصر الثورة وهم المجاهدين، والقيام ببيعتهم إلى العدو الفرنسي، وتتشابه بداية المقطع الثالث مع المقطع الثاني:

شويحة شويحة يلي ماتو فيك ويلي ماتو فيك

بعتني يا شويحة وجندي ما تلا يجيك وجندي ما تلا يجيك

لا لي يما لا لي

يوحي السطر الأول من هذا المقطع إلى أفق توقع يتضمن احتمالين تأويليين؛ الأول يمثل قراءة عاطفية، فعبارة "ماتو فيك" تعبير شعبي معروف، يحمل معنى "وقعوا في حبك"، أما الثاني قراءة تراجيدية تشير إلى فعل القتل الذي راح جراءه أبرياء ومجاهدون وأطفال وغيرهم، خَلَّفته شويحة، ويأتي السّطر الثاني من المقطع ليؤكد الاحتمال التأويلي الثاني، حيث يبدأ بلفظ "بعتني"، الذي يتكرر للمرة الثالثة في الأغنية، والذي لا يمكنه إلا حمل دلالة التخلي والخيانة والخديعة، وعن لفظ "الجندي" في الثقافة الشعبية، فهو رمز القوة والحماية والأمان، رمز الرجل الوفي الخادم لوطنه، وعبارة "ما تلا يجيك" تعبر عن قطع العلاقة بين خدام الثورة المخلصين، وشويحة وما تحمله من دلالة، وهذا بإمكانه أن يُعبِّر عن قسم شعبي جماعي عن موقف الجنود من شويحة، في حين جاء المقطع الرابع لسرد بعض التفاصيل في شويحة، يقول:

تعشينا في شويحة لبيعة في لحانوت ولبيعة في لحانوت

كي ضرب الرافال عرفت روحي نموت وعرفت روحي نموت

لا لي يما لا لي

إن عبارة "تعشينا في شويحة" تشير إلى أن شويحة في هذا المقطع تدل على بيت أو مكان، أما البيعة فتمت في "الحانوت"، ولعل أفق التوقع يوحي بأن البيعة كانت في مكان عام وهو الحانوت، وأمام عامة الناس، ويأتي السطر الثاني موظفا مصطلحا شعبيا معروفا "الرافال"، الذي يعبر عن الضربة القوية التي تجسد العنف الشديد والصدمة القاضية المتمثلة في الموت، ولعل هذا نتيجة فعل البيعة الذي كان على مستوى شويحة، وتتواصل عملية سرد التفاصيل مع وصف المكان في المقطع الخامس:

تعشينا في شويحة المُرْطِي في القاعة المرطي في القاعة

الزندة بيضة مواتيها الساعة مواتيها الساعة

وعين يا ربي عين

يشير هذا المقطع إلى تصوير البيوت والأماكن الريفية، فـ"المُرْطِي" في المفهوم الشعبي هو آلة يستعملها المستعمر للقتل، ويقال لها (المَدْفَعْ)، و"القاعة" هو مكان متسع نوعا ما يقام فيه دَرْس التبن، ويجمعون ذلك التبن في مكان من القاعة ويضعون فوقه الطين لحمايته من الرياح والأمطار، ويسمى "النادر"، ولعل كل هذا يبين عمل أهل الريف، "الزندة" تشير إلى مقدمة اليد (ما بين الساعد واليد)، وعادة توظف في الأغاني الشعبية للدلالة على اللقمة النقية والكسب الحلال، لذلك وصفت بالبيضاء، وينتهي المقطع بدعاء "وعين يا ربي عين"؛ أي طلب العون من الله عز وجل، فينكسر أفق توقع القارئ، الذي تَعوَّد على عبارة "لا لي يما لا لي"، ولعل ذكر أمور تتعلق بالكسب الحلال يناسبها الدعاء لله عزوجل، فالسياق هنا يفرض نفسه فرضا، ومع المقطع السادس من الأغنية، يأتي ذكر رموز جديدة، يقول المقطع السادس:

تغدينا في شويحة عشانا فزغابا عشانا فزغابا
سالولي على لعربي وزيدو مرزاقة وزيدو مرزاقة
لا لي يما لا لي

إن أفق توقع القارئ ينتقل انتقال الصوت الشعبي بين الأزمنة/ (تغدينا، تعشينا)، والأمكنة/ (شويحة، زغابا)، ولعل هذا يبين أن حكاية شويحة والجنود والاستعمار الفرنسي استمرت مدة من الزمن، ثم تأتي أسماء مفاجئة "العربي ومرزاقة" لتفتح باب التأويل على مصراعيه، ربما هما الأب والأم، وربّما شاهدان على حدث البيعة، وغيرها من التأويلات. و"لا لي يما لا لي" تثبيت للألم والحزن، والبحث عن السند الأم، في المقطع السابع وما بعده، هناك تركيز على بطل شعبي يدعى "حمد بن ناصف"، يقول المقطع:

حمد بن ناصف يا باهي لعينين ويا باهي لعينين
جيبولوا لفاصما من عند قارد موبيل من عند قارد موبيل
لا لي يما لا لي

لعل "حمد بن ناصف" شخصية ثورية، وبطل شعبي قوي أيام المعارك البرايجية مع الاستعمار الفرنسي، فجاءت الأغنية مادحة لشخصه وشكله، ومن خلال سياق النص يتضح أن الشخصية مصابة وتحتاج إلى إسعاف، دليل ذلك هو كلمة "الفاصما"، أما "قارد موبيل"(قالت الراوية: لا صاص /الجدارمي الجزايري)، دلالة على أن الإصابة تتعلق بمواجهة المستعمر، فذكر شخص بعينه يعطي الأغنية بعدا توثيقيا لتاريخ منطقة برج بوعريريج، بالإضافة إلى التعاون في المحن، فالكل يُقدِم على مساعدة المصاب، ويتضح ذلك من خلال كلمة "جيبولو"، إن جرح "حمد بن ناصف" هو تعبير عن جرح الوطن، ويستمر صوت الجماعة الشعبية في مدح شخصية حمد بن ناصف في المقطع الموالي:

حمد بن ناصف يا باهي الطولا يا باهي الطولا
الزندة بيضة مواتيها البشطولا مواتيها البشطولا
لا لي يما لا لي

في هذا المقطع نلاحظ توظيف كلمات من الحياة اليومية (الطولا/ الطول، الزندة، البشطولا/ البندقية)، ولعل هذا ما يثير المتلقي ويفتح له حيزا واسعا من التأويلات، بالإضافة إلى تكرار استدعاء اسم "حمد بن ناصف"، ولعل هذا ما يطرح عدة تساؤلات لدى المتلقي: من هو؟ من أي عائلة؟ ما الذي قدّمه لولاية برج بوعريريج؟ ما الذي

قدمه للوطن الحبيب الجزائر؟ فالمقطع فيه مدح واضح للشخصية، وقد انحصر هذا المدح حول الوصف الظاهري للشخصية، لكن وفق نظرية القراءة والتلقي يبدو أن هذه الشخصية صورت لنا تصويرا حقيقيا معنى الرجولة في الثورة وفي ولاية برج بوعريريج، ويقول المقطع الموالي:

حمد بن ناصف ودهم تريح ودهم تريح

خوتي ما ندهمش منيش مسلح ومنيش مسلح

لا لي يما لا لي

من خلال المقطع السابق حول شخصية "حمد بن ناصف" الذي صور لنا الرجولة في أبهى صورها، يأتي هذا المقطع لكسر أفق التوقع للمتلقي، والمتمثل في رفض الشخصية لطلب الصوت الشعبي الجمعي بسبب غياب السلاح "منيش مسلح" بالتعبير الشعبي، ومن هذه النقطة تنطلق جملة من التأويلات لدى المتلقي؛ هل فعلا عدم وجود السلاح هو الذي جعل الشخصية ترفض الراحة "دهم تريح"؟ أم أن الشخصية عاجزة عن المواجهة حتى بالكلام؟ أم وجود حالة اجتماعية لا يعرفها إلا بن ناصف؟ فالمقطع أحدث مفارقة لدى المتلقي.

حمد بن ناصف ودهم تبات ودهم تبات

خوتي مندهمش البيعة مشات والبيعة مشات

لا لي يما لا لي

التعبير الشعبي "دهم تبات" دلالة على شخصية "حمد بن ناصف" شخصية قوية مستمرة في عملها وإنجازاتها، وهي دعوة من الراوي/السارد لحماية هذه الشخصية من جهة، وتوفير قسط من الراحة لها من جهة أخرى، لكن الشخصية كان ردها بالرفض، بسبب واضح وهو "البيعة"، ولعل هذا ما يعزز الموقف البطولي لشخصية حمد بن ناصف:

حمد بن ناصف يا لباهي في خوتو يا لباهي في خوتو

عيط الشاف قال حمد حضرت موتو وحمد حضرت موتو

لا لي يما لا لي

إن السطر الأول من هذا المقطع يصور للمتلقي "حمد بن ناصف" نموذجا بطوليا من أبطال الثورة، وعبارة "يا لباهي في خوتو" تخلق لدى المتلقي أفق توقع يتمثل في إعجاب الجماعة الشعبية ب "حمد بن ناصف" بين جماعة الإخوة الثّوار، أما السطر الثاني فينقل نبأ خطيرا ومحزنا، فعبارة "عيط الشاف قال حمد حضرت موتو"، تخبر عن اقتراب الشهادة البطولية للبطل حمد بن ناصف، لتأتي عبارة "لا لي يما لا لي" دلالة على التضحية في سبيل تحرير الوطن.

إن هذه الأغنية الشعبية الثورية تفتح للمتلقي حرية التأويل للوصول إلى الدلالة، وفق ما يمليه سياقه الثقافي الخاص بالمنطقة التي قيلت فيها الأغنية، كما أنها تقدم المعنى بشكل تدريجي ينتقل معه المتلقي خطوة خطوة، بالوقوف على البنية النصية وما تتضمنه من مفردات من الحياة اليومية، وصور حسية، وآليات نصية ككسر أفق التوقع، أو المفارقة وغيرهما، وقد كانت عبارة "لا لي يما لا لي" المكررة بعد كل مقطع تقريبا متنفّسًا لغويّا للمتلقي، وفاصلا بين المقطع والمقطع الموالي، مما ترك جمالية في النص الشعبي من جهة، ومشاركة فاعلة

للمتلقي من جهة أخرى.

5. 2. حزب الثوار[25]:

حين يقرأ المتلقي عنوان الأغنية الشعبية الثورية "حزب الثوار"، يتشكل لديه أفق توقّع حول مضمون الأغنية، التي لا تخرج عن خطاب يتعلق بالثورة التحريرية المظفرة، وبطولاتها، وما شهدته من مقاومة وتضحية، فسياق الأغنية مرتبط بالثورة الجزائرية والاستعمار الفرنسي، والمقطع الأول من الأغنية يقول:

حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

أول نوفمبر وليد لجهاد يكبر أول نوفمبر وليد لجهاد يكبر

يا رب ونصر ثورتنا فيها الصبيان الله ينصر يا رب ونصر ثورتنا فيها الصبيان الله ينصر

حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

إن السطر الأول من المقطع يُدمج المتلقي مباشرة ضمن الجماعة الثورية، من خلال لفظ "وحنا"، فيحسّ المتلقي بأنه طرف مشارك وفعّال في هذا العمل الثوري الجبار، وابتداء الأغنية بهذا المقطع، ثم تكراره عند نهاية كل مقطع، ما هو إلا منح المتلقّي الإحساس بالقوة الجماعية والمشاركة الفعالة، وتعبير عن الثقة بالنفس، وتصريح جاد عن زوال الاستعمار، واعتبار أول نوفمبر "وليد الجهاد" استدعاء مباشر للثورة التحريرية، وبالتالي هو استدعاء لتاريخ الجزائر المجيد، وطرق باب الذاكرة لتجديد الحدث بين أبناء الوطن الحبيب، ومن المقطع الأول يبرز العنصر الأهم في عُرْفِ الثقافة الشعبية الجزائرية عموما، ألا وهو التوكل على الله، والدعاء من أجل النصر، أما ذكر كلمة "الصبيان"، فهي دلالة على أن كل فئات المجتمع مشاركة في هذه الثورة المظفرة، ويقول المقطع الثاني:

والله ما نرجع حتى نشوف الكافر يركع والله ما نرجع حتى نشوف الكافر يركع

يبكي ويشفع ويعيط يا ماما يبكي ويشفع ويعيط يا ماما

حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

إن السطر الأول من هذا المقطع "والله ما نرجع حتى نشوف الكافر يركع" قَسَم وإعلان وتصريح مباشر عن التحدي والاستمرار في مواجهة الاستعمار، ولا رجوع إلا برؤية مشهد الانكسار للمستعمر، حيث عبر عنها الصوت الجماعي بلفظ "يركع"، ولعله تصوير شعبي للمشهد، مما يجعل المتلقي يندمج بصورة مباشرة مع أحداث الثورة، واستدعاء صور الظلم والاستبداد للاستعمار، وما خلفه بين الشعب الجزائري من خسائر مادية ومعنوية، أما السطر الثاني الذي يقول: "يبكي ويشفع ويعيط يا ماما"، تعبير عن السخرية من المستعمر، بالإضافة إلى اتجاه أفق توقع القارئ إلى فكرة انهزام المستعمر وارد، ولا هروب من هذه الحقيقة، وما العبارة المتكررة في نهاية كل مقطع إلا دليل قاطع على أن الانتصار قادم، ولا يتحقق إلا بفعل جماعي يسوده التعاون وتجديد النية حول الجهاد في سبيل الوطن، ويقول المقطع الثالث:

في كاف تصيح ديرولها حبسوم طيح في كاف تصيح ديرولها حبسوم طيح

والقلب صحيح عندو عاقلة ثورية الله ينصر والقلب صحيح عندو عاقلة ثورية الله ينصر

حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

يُحدث السطر الأول من هذا المقطع عدة تساؤلات لدى المتلقي من خلال عبارة "في كاف تصيح"، فمن هي التي تصيح؟ هل الجماعة الثورية في خطر؟ هل هي البنت أم الأخت أم الزوجة؟ لكن ربما السياق هو الذي يؤكد بأن التي تصيح هي الجماعة الثورية، بسبب الاشتباكات مع العدو، فيطلب صوت الأغنية الشعبية المساعدة، من خلال عبارة "ديرولها حبسوم طيح"؛ أي أوقفوا العدو، ولعل الثقة في النفس هي التي تتكلم هنا، وتصف قلب وعقل بطل الثورة، حيث يتبيّن من خلال المقطع "والقلب صحيح عندو عاقلة ثورية الله ينصر"؛ فالقلب قوي وسليم، والوعي ثوريّ بلا منازع، والنّصر محقّق بإذن الله، أما العبارة المكرّرة في نهاية كل مقطع تخلق أفق انتظار لدى المتلقّي مضمونه كلّ جهاد حقيقي بعده نصر من الله، ويقول المقطع الرابع:

قلتي فلاقة يا فرنسا مناش فلاقة قلتي فلاقة يا فرنسا مناش فلاقة
لكن رفاقة خيوة في جيش التحرير الله ينصر لكن رفاقة خيوة في جيش التحرير الله ينصر
حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

كلمة "فلاقة" مشهورة في الوسط الشعبي أيام الثورة، والتي تعني جماعة من اللصوص والعصابات الخطيرة، كانت فرنسا تستعمل هذه الكلمة لاتهام المجاهدين، فأراد صوت الشعب بهذه الأغنية الشعبية الرد عليها بالنفي "قلتي فلاقة يا فرنسا مناش فلاقة"، فالأغنية الشعبية تنفي قول فرنسا من جهة، وتؤكد الهوية الثورية الجزائرية من جهة أخرى، فقالت: "لكن رفاقة خيوة في جيش التحرير الله ينصر"، فالجماعة الثورية تسودها كل صفات التعاون من أجل تحرير الوطن،والكلمتين "رفاقة،خيوة" مترادفتين تحملان معنى الأخوة القتالية، أما "جيش التحرير" رمز الانتماء الحقيقي، وتأكيد الهوية الثورية، ويقول المقطع الرابع:

أهلالو أحمر ونجمتو تضوى بالخير أهلالو أحمر ونجمتو تضوى بالخير
في وطنك أسعد ضمنولك جيش التحرير في وطنك أسعد ضمنولك جيش التحرير
حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

يُعبِّر السطر الأول عن العلم الجزائري باعتباره رمزا من رموز المقاومة والهوية الوطنية، "أهلالو أحمر ونجمتو تضوى بالخير"؛ فالهلال الأحمر رمز لدماء الشهداء، وضوء النجمة يشير إلى الأمل والنصر والحرية، "في وطنك أسعد ضمنولك جيش التحرير"، كل ذلك يتحقق في الوطن الجزائر، بفضل الله أوّلًا، وبفضل حماة الوطن الملقبين بجيش التحرير ثانيا، فالمقطع الشعبي يؤكد دور جيش التحرير في ضمان أمن الوطن مستقبلا، ويقول المقطع الخامس:

ثورة مشيوعة هدنتها رايس مرفوعة الله ينصر ثورة مشيوعة هدنتها رايس مرفوعة الله ينصر
هدنت الروعة والجيش يزهر زهير الله ينصر هدنت الروعة والجيش يزهر زهير الله ينصر
حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

اختص هذا المقطع بوصف الثورة من وجهة نظر الصوت الشعبي، "ثورة مشيوعة"؛ فالثورة شعبية عامة دخلت كل البيوت الجزائرية، "هدنتها رايس مرفوعة الله ينصر"، وكأن المقطع هنا يعبر عن مستقبل هذه الثورة، والنتائج المرتقبة بعدها؛ أي ستنتهي هذه الثورة بالانتصار على العدو، ورأس الشعب الجزائري مرفوع، وهي عبارات تشير إلى ثقة الجماعة الشعبية في الله، وفي جيش التحرير، "هدنت الروعة"، فهو الذي قضى على الخوف، "والجيش

يزهر زهير الله ينصر"، عبارة تصف الجيش البطل القوي بفضل الله سبحانه وتعالى، وعبارة "الله ينصر"، دلالة على أن الجماعة الشعبية دائما تتقوى بالدعاء إلى الله حول تحقيق النصر، يقول المقطع السادس:

في جبل بوزقزة كي جات فرنسا تستهزا في جبل بوزقزة كي جات فرنسا تستهزا

حسبتنا خبزة طحنا عليها بالرافال الله ينصر حسبتنا خبزة طحنا عليها بالرافال الله ينصر

حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

عند قراءة هذا المقطع يتبين للمتلقي المفارقة بين استهانة فرنسا وقوة الثوار وشجاعتهم، بالإضافة إلى اعتزاز المتلقي بشعبه وجيشه ووطنه، مكان المفارقة كان "جبل بوزقزة" أشهر جبال الجزائر الوسطى، وذاكرة حرب للجماعة الشعبية، فكلما ذُكِرَ هذا الأخير، جعل المتلقي المحلي يستذكر أيام المعارك والاشتباكات بين جيش التحرير والعدو الفرنسي، فعبارة "كي جات فرنسا تستهزا" تعبير صوت الشعب عن السخرية من فرنسا وثقتهم بالثوار من جهة، وغرور فرنسا من جهة أخرى، "حسبتنا خبزة "، ظنت فرنسا أن اقتحام جبل بوزقزة أمر سهل، فأثبت الثوار قوتهم"طحنا عليها بالرافال"، أما عبارة "الله ينصر" تأكيد من الجماعة الشعبية، بأنها لا تنسى الدعاء من أجل الانتصار، ويقول المقطع السابع:

في جبل اللوح قميرة تبكي وتنوح في جبل اللوح قميرة تبكي وتنوح

قلبها مجروحعبد العزيزكواها كية الله ينصر قلبها مجروح عبد العزيز كواها كية الله ينصر

حزب الثوار ومعاهم هانت لعمار حزب الثوار وحنا محينا الاستعمار

يُدخل هذا المقطع المتلقي في دائرة الفقد والحزن، ف"جبل اللوح" مثل "جبل بوزقزة"،رمز المكان الذي تتم فيه المعارك والاشتباكات بين جيش التحرير والعدو، "قميرة تبكي وتنوح"؛ قميرة قد تكون رمز المرأة الجزائرية، وقد تكون زوجة المجاهد، التي تبكي وتنوح جراء الفاجعة العائلية أو الوطنية، "قلبها مجروح" تعبير صادق عن جرح قميرة وجرح الأمة الجزائرية، "عبد العزيز كواها كية"؛ فعبد العزيز رمز للشهيد، و"كواها كية" عبارة قوية في الذاكرة الشعبية، فهي تعبير عن الألم الذي لا يبرأ صحّيّا ولا نفسيّا.

من خلال تحليل مقاطع هذه الأغنية الشعبية الثورية وفق نظرية القراءة والتلقي، يتبين لنا أن هذه الأخيرة بمثابة ذاكرة ناطقة، تتلفظها الجماعة الشعبية في أي لحظة أرادت، كما أكدت نظرية القراءة والتلقي أن الأغنية الشعبية حدث مستمر يعاد إنتاجه جيلا بعد جيل، فهي همزة وصل بين الماضي والحاضر، لكن بفعل القراءة والتلقي.

5. 3. مليكة[26]:

عند قراءة أغنية "مليكة" وتَلقِّيها تُدخل المتلقي في دائرة حزن وألم جماعي تجاه الثّوار المجاهدين، وما مليكة إلا رمز المرأة الجزائرية التي تفرح بفرح الإخوة/ الثوار، وتحزن لحزنهم، والأغنية تسرد بعض مواقف المستعمر، وحالة المجاهدين في الميدان القتالي، يقول المقطع الأول:

مليكة ويا مليكة يخي قلتي نحزن ونحي الجيبون ونحي الجيبون

نحزن على خاوتي لي راهم في السجون لي راهم في السجون

ولا لي يما لا لي

يبدأ المقطع بنداء متكرر "مليكة يا مليكة"، ولعل هذا ما يلفت انتباه المتلقي أكثر للتفاعل مع المقطع، ثم ينشأ حوار بين صوت الشعب ومليكة من خلال عبارة "يخي قلتي نحزن ونحي الجيبون"(الجيبون في العرف الشعبي هو لباس خاص بالمرأة الريفية)، فمن خلال هذه العبارة يتكون لدى المتلقي أفق توقع مضمونه تذكير مليكة بما وعدت، وهل أوفت بوعدها؟ وسرعان ما ينتقل الحزن من (مليكة/ مفرد) إلى (خاوتي/ جماعة الثوار)، "نحزن على خاوتي لي راهم في السجون"، وكما هو معروف في العرف الشعبي السجن في زمن الاستعمار يرتبط بظلم المستعمر، مما يخلف ذلك الألم والحزن على المسجون وأهله، قد يكون زوج أو أخ أو عم أو قريب، وينتهي المقطع بجملة ختامية تتكرر في كل مقطع "لا لي يما لا لي"، والتي تترك أثرا جماليا في النص الشعبي، وتزيد من قابلية المتلقي للنص، يقول المقطع الثاني:

مليكة ويا مليكة يخي قلتي نحزن ونحي العلاقة ونحي العلاقة
نحزن على خاوتي لي سميناهم فلاقة ولي سميناهم فلاقة
ولا لي يما لا لي

يتكرر نصف السطر الأول من المقطع الأول في المقطع الثاني "مليكة ويا مليكة يخي قلتي نحزن ونحي"، ولعل دلالة هذا التكرار تتمثل في ربط المقطع الأول والثاني من جهة، وتثبيت رمز المرأة الجزائرية ودورها الفعال زمن الاستعمار من جهة أخرى، وحزن مليكة مرتبط بنزع كل لوازم الزينة، منها العلاقة (فالعلاقة المقصود بها في هذه الأغنية الشعبية القرط الذي يوضع في الأذن للتزين)، ثم يأتي السطر الثاني "نحزن على خاوتي لي سميناهم فلاقة"، والفلاقة مصطلح وضعته فرنسا كي تتهم المجاهدين والثوار باللصوص والعصابة الخطيرة، فحزن مليكة هو حزن كل النساء الجزائريات على هذا اللقب الذي لُقِّب به الثوار/ خاوتي، بل فرضته السلطة الاستعمارية، ولعل هذا دلالة على العلاقة الأخوية المتينة بين كل الشعب الجزائري نساء ورجالا، لتأتي عبارة "لا لي يما لا لي" لضمان الانتقال إلى المقطع الموالي، يقول المقطع الثالث:

مليكة ويا مليكة يخي قلتي نحزن ونحي لتراك ونحي لتراك
نحزن على خاوتي لي راهم في لاطاك لي راهم في لاطاك
ولا لي يما لا لي

يستمر أسلوب التكرار في المقطع الثالث من الأغنية الشعبية "مليكة ويا مليكة يخي قلتي نحزن ونحي" وعبارة "نحزن على خاوتي"، ولعل هذا أفق توقع يحمل دلالة تثبيت حضور الصوت النسوي الحزين على المجاهدين في ساحة المعركة والخوف عليهم من كل سوء، (لتراك في العرف الشعبي نوع من القرط "قالت الراوية: علاقة فيها بزاف الصدف"، تستعمل للتزين)، فالتخلي عن أدوات الزينة في الثقافة الشعبية دلالة على الحزن، والحزن هنا دائما على الثوار، "نحزن على خاوتي لي راهم في لاطاك"، (لاطاك: في العرف الشعبي يحيل إلى الصفوف الأمامية في المعارك القتالية، الهجمات والخطر والموت، الشهداء والجرحى)، حيث ينتقل الحزن على الإخوة الثوار وهم في حالة أكثر قسوة، وهو تعبير عن عمق الانتماء والتضامن مع الثوار في كل المواقف أيضا، ويقول المقطع الرابع:

مليكة ويا مليكة يخي قلتي نحزن ونحي المشرف ونحي المشرف

نحزن على فرنسا لي عادت تصرف لي عادت تصرف

ولا لي يما لا لي

أفق توقع المتلقي يستمر حول الحزن على الإخوة الثوار، لكن النص الشعبي يخرق أفق توقع المتلقي في سبب الحزن، ويصبح في هذا المقطع على فرنسا، حيث تستمر مليكة في نزع أدوات الزينة للتعبير عن حزنها (المشرف: نوع من القرط، قد يكون مصنوع من الفضة أو الذهب)، لكن حزن مليكة في هذا المقطع على سلوك المستعمر في الوطن الحبيب الجزائر؛ من قهر وقمع وتدخل وتجاوزات على الشعب الجزائري، ويقول المقطع الخامس:

شافنا يا شافنا وشافنا نوردين وشافنا نورالدين

متخافوش يا خاوتنا البياسات كاينين

ولا لي يما لا لي

بعد المقاطع الأربعة من الأغنية الشعبية "مليكة"، التي تحدثت عن السجون ولاطاك وسلوك فرنسا، واستمرار نبرة الحزن على الإخوة الثوار، يأتي المقطع الخامس ويخرق أفق توقع المتلقي على مستوى المقطع ككل، فكلمة "شافنا" تعني في العرف الشعبي القائد، واسم "نورالدين" قد يكون شخصية قوية من الثوار، وقد يكون نور العدل والنصر، أما عبارة "متخافوش يا خاوتنا البياسات كاينين"، (البياسات: كلمة شعبية تعني السلاح موجود – قول الراوية-)، ولعلها تعبير عن الرجال المسلحين الأشداء الأقوياء، فهذا المقطع عبارة عن رسالة تطمئن الثوار والشعب معا، واختفى فيه الحزن، ويفهم المتلقي أن المعركة ليست خاسرة.

أغنية "مليكة" نص شعبي شفهي تجعل المتلقي مشاركا فعالا في الكشف عن دلالاتها، انطلاقا من واقعه وخبرته القرائية التي تتعلق بالتاريخ الجزائري على وجه الخصوص، وهي أغنية شعبية تترجم مشاعر الشعب الجزائري عامة، ومشاعر المرأة الجزائرية خاصة تُجاه الإخوة الثوار زمن المقاومة، فهي خطاب شعبي ثقافي تاريخي، وتبرز قدرة التراث اللامادي على نقل الذاكرة الوطنية التاريخية من جيل إلى جيل.

6. خاتمة

من خلال ما تم تقديمه في هذه المداخلة الموسومة بـ " الأغنية الشَّعبية الثَّورية؛ ذاكرة أمَّة وتفاعل بين الفن والتَّاريخ – مقاربة وفق نظرية القراءة والتلقي في نماذج مختارة من الوسط الجزائري –"، يمكن القول إنه قد تم التوصل إلى النتائج التالية:

1ـ تمثل المرأة الجزائرية المحور الأساسي في الحفاظ على الأغنية الشعبية.

2ـ الأغنية الشعبية الثورية ليست مجرد غناء عفوي، بل هي شاهد على الأحداث، وتعبير عن الهوية والانتماء، إنها وثيقة فنية تحفظ وقائع وأحداث حقيقية كما عاشها الشعب بصدق وتلقائية، فهي جسر بين الإبداع الفني والواقع التاريخي.

3ـ استطاعت نظرية القراءة والتلقي أن تجعل الأغنية الشعبية من الفنون التي أحدثت تفاعلا بين المتلقي والتاريخ، فرغم عدم حضور هذا الأخير في زمن الثورة، إلا أنه استطاع تحويل النص الشعبي إلى خطاب تاريخي.

4ـ النماذج المختارة من الأغاني الشعبية الثورية هي طرق باب الذاكرة لاستدعاء صوت الجماعة الشعبية المُقاوِمَة، واستدعاء لصوت الثورة، وتعبير عن الروح الوطنية التي يتميز بها الشعب الجزائري والشعب البرايجي.

5ـ إن النص الشعبي لا يمكن تلقيه في بعض المواضع، إلا بحضور المعارف التاريخية والمصطلحات المحلية التي

لابد على المتلقي أن يكون على دراية بها، مثال ذلك: (العلاقة، المشرف، لتراكو) كلها ألفاظ تعبر عن القرط.

6ـ من الممكن اعتبار الأغنية الشعبية الثورية آلية من الآليات التي تساعد الباحثين على قراءة التاريخ.

إحالات البحث

[1] - ينظر: فؤاد إفرام البستاني: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، لبنان، د ط، 1973م، ص911.

[2] - تأليف جماعي: الموروث الشعبي والهوية الوطنية، مخبر حوار الحضارات؛ التنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم، الجزائر، ص11/10.

[3] - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص63.

[4] - تأليف جماعي: الموروث الشعبي والهوية الوطنية، مخبر حوار الحضارات؛ التنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم، الجزائر، ص11.

[5] - المرجع نفسه: ص13.

[6] - حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1993م، ص4.

[7] - تأليف جماعي: الموروث الشعبي والهوية الوطنية، ص12.

[8] - ينظر: سلوى عثمان أحمد: اللغة والأدب الشعبي، مجلة الكلم، جامعة وهران1، أحمد بن بلة، الجزائر، العدد4، 2017م، ص15.

[9] - ألكسندر هجرتي كراب: علم الفلكلور، تر: أحمد رشيد صالح، ص235، نقلا عن: سهام سديرة: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري؛ صورتها ونمطها وبناؤها، الأغنية الثورية أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، المجلد8، العدد2، ص131.

[10] - أحمد مرسي: الأغنية الشعبي، ص25، نقلا عن: سهام سديرة: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري؛ صورتها ونمطها وبناؤها، الأغنية الثورية أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، المجلد8، العدد2، ص132.

[11] - سهام سديرة: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري؛ صورتها ونمطها وبناؤها، الأغنية الثورية أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، المجلد8، العدد2، ص131.

[12] - المرجع نفسه: ص نفسها.

[13] - المرجع نفسه: ص نفسها.

[14] - المرجع نفسه: ص134.

[15] - المرجع نفسه: ص132.

[16] - ينظر: عبد الأمير جعفر: الفن الغنائي في الخليج العربي، وزارة الثقافة والإعلام والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1980م، ص29.

[17] - العربي دحو: مفاهيم ونماذج في الأغنية الشعبية عن الثورة التحريرية "الأوراس أنموذجا"، الناشر المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، الجزائر، ط1، 2013م، ص8/7.

[18] - روبرت هولب: نظرية التلقي – مقدمة نقدية - ، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمي، القاهرة، ط1، 2000م، ص15.

[19] - موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي – دراسة تطبيقية -، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م، ص108.

[20] - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م، ص16.

[21] - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، جيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء (المغرب)، د ط، د ت، ص12.

[22] - لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م، ص47.

[23] - هذه الأغاني الشعبية الثورية تمت روايتها من طرف الوالدة **"لطرش خضراء"** – حفظها الله ورعاها -، هي من مواليد فيفري 1947م، عاشت زمن الثورة التحريرية، ومازالت تردد هذه الأغاني، وتتميز بروح وطنية عالية، فعبارة **"تحيا الجزاير"** ترددها في كل وقت وحين، وقد اعتبرت الأغاني الثورية هذه "مدونة" لمداخلتي.

[24] - روتها لطرش خضراء: يوم الأربعاء 11 نوفمبر 2025م، الساعة 16:00 مساء.

[25] - روتها لطرش خضراء: يوم الأربعاء 12 نوفمبر 2025م، الساعة: 11:00.

[26] - روتها لطرش خضراء: يوم 20 نوفمبر 2025م، الساعة 10:00.

مَراجِعُ البَحث

1. المصادر:

الأغاني الشعبية الثورية تمت روايتها من طرف الوالدة **"لطرش خضراء"** – حفظها الله ورعاها -، هي من مواليد فيفري 1947م، عاشت زمن الثورة التحريرية، ومازالت تردد هذه الأغاني، وقد اعتبرت الأغاني الثورية هذه "مدونة" لمداخلتي.

2. المراجع باللغة العربية:

1/ بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 2001م.

2/ تأليف جماعي: الموروث الشعبي والهوية الوطنية، مخبر حوار الحضارات؛ التنوع الثقافي وفلسفة السلم، جامعة مستغانم، الجزائر. د ط. د ت.

3/ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

4/ حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفلكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1993م.

5/ عبد الأمير جعفر: الفن الغنائي في الخليج العربي، وزارة الثقافة والإعلام والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1980م.

6/ العربي دحو: مفاهيم ونماذج في الأغنية الشعبية عن الثورة التحريرية "الأوراس أنموذجا"، الناشر المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، الجزائر، ط1، 2013م.

7/ فؤاد إفرام البستاني: منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، لبنان، د ط، 1973م.

8/ لطفي فكري محمد الجودي: النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2011م.

9/ موسى سامح ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي – دراسة تطبيقية -، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008م.

3. المراجع المترجمة إلى اللغة العربية:

1/ روبرت هولب: نظرية التلقي – مقدمة نقدية - ، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمي، القاهرة، ط1، 2000م.

2/ فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني، جيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء (المغرب)، د ط، د ت.

4. المجلات والدوريات:

1/ سلوى عثمان أحمد: اللغة والأدب الشعبي، مجلة الكلم، جامعة وهران1، أحمد بن بلة، الجزائر، العدد4، 2017م.

2/ سهام سديرة: الأغنية الشعبية في منطقة الشرق الجزائري؛ صورتها ونمطها وبناؤها، الأغنية الثورية أنموذجا، مجلة الآداب واللغات، المجلد8، العدد2، د ت.