



REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHESCIENTIFIQUE
Université Mohamed Boudiaf de M'Sila
Faculté des Lettres et des Langues
En collaboration avec
le Laboratoire des Études Linguistiques Théoriques et Pratiques



Ouvrage collectif international

La poésie populaire algérienne : enjeux identitaires, socio-historiques et mémoriels.

Sous la direction de

Dre Abla HOUICHI

Pre Ouahiba ZELLAGUI

Pre Catherine GRAVET

Pr Abdelkader KHELIFI



Republique Algerienne Democratique Et Populaire

Ministere De L'enseignement Superieur

Et De La Recherchescientifique



Université Mohamed Boudiaf de M'Sila Faculté des Lettres et des Langues

En collaboration avec le Laboratoire des Études Linguistiques

Théoriques et Pratiques

La poésie populaire algérienne :

Enjeux identitaires, socio-historiques et mémoriels.

Ouvrage collectif international

Sous la direction de

**Dre Abla HOUICHI, Pre Ouahiba ZELAGUI, Pre Catherine
GRAVET et Pr Abdelkader KHELIFI**

Sous la direction de :
Abla HOUICHI, Catherine GRAVET, Wahiba ZELLAGUI et Abdelkader KHELIFI
Laboratoire de recherche : Études Linguistiques Théoriques et Pratiques
Université Mohamed Boudhiaf - M'sila / Algérie
ISBN : 978-9969-640-15-1
Dépôt légal : Janvier 2026

Ouvrage collectif international

Coordonné par Abla HOUICHI, Catherine GRAVET, Wahiba ZELLAGUI et Abdelkader KHELIFI
Ces études réunies sous le titre *La poésie populaire algérienne : enjeux identitaires, socio-historiques et mémoriels*, rassemblent des travaux ancrés dans le monde littéraire contemporain. Cet ouvrage accueille des contributions qui relèvent principalement de la littérature algérienne contemporaine. Il préconise l'étude du produit littéraire avec des thématiques inédites en favorisant les nouvelles perspectives, approches et méthodes d'analyse. Cet ouvrage demeure ouvert aux nouvelles tendances littéraires contemporaines.

Comité de lecture

Pre Catherine GRAVET, Université de Mons, Belgique

Pre Ola BOKADI, Université de Sfak, TUNISIE

Dre Abla HOUICHI, Université de M'Sila, Algérie

Pre Carmen SAGGIOMO, Université de la Campanie *Luigi Vanvitelli* – Italie

Pr Abdelkader KHELIFI, Université de M'Sila, Algérie

Pre Maria Giovanna PETRILLO, Université de Naples « Parthenope » – Italie

Pre Wahiba ZELLAGUI, Université de M'Sila, Algérie

Pr Abderezak ZEBIRI, Université de M'Sila, Algérie

Pre Martine Renouprez, Université de Cádiz, Espagne

Pr. Salah Ghilous, Université de M'Sila, Algérie

Pr Sergio PISCOPO, Université de Naples « L'Orientale » – Italie

Pre Abdelkrim ZEBIRI, Université de M'Sila, Algérie

Pr Lakhdar HENNII, Université de M'Sila, Algérie

Pre Amira SOUAMES, Université de M'Sila, Algérie

Sommaire

N°	Titre	page
	Préface	
	Introduction	08-09
Première partie : La poésie populaire algérienne : de la poétique à la critique sociale		
01	L'oralité poétique du chant kabyle : une véritable «archive vivante» et un pilier de la conscience kabyle Abla HOUICHI Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie Catherine GRAVET Université de Mons, Belgique	11-37
02	Discours poétique et discours social dans la poésie populaire d'Abderrahmane Mejdoub KHELFAOUI Benaoumeur Université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie	38-49
03	L'influence du Coran sur la poésie populaire algérienne : un regard sur l'intertextualité Mhamed BOUDIA Université de Saida : Dr. Mouley Tahar, Algérie Souad BOUHADDJAR Université de Saida : Dr. Mouley Tahar, Algérie	50-61
04	Analyse linguistique et discursive d'un chant populaire oral algérien Pr Abderrazek ZEBIRI Université Mohamed Boudiaf de M'sila, Algérie	62-72
05	Language and Cultural Identity in the Digital Space: From Folk Poetry to New Representations of Belonging – A Sociological Analytical Study BOUZNED Samira Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie CHETOUANI Noura Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie	73-96
Deuxième partie : La poésie populaire algérienne : Identité, Histoire et mémoire collective		
06	La poésie : Le chant d'un cri dans le mémorial historique GAOUDI Fella Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie ZELLAGUI Wahiba Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie	98-113

07	Preserving Algeria's Oral Legacy: Challenges and Strategies for Popular Poetry ZIANE Fouzia University Mohamed Boudiaf of M'sila, Algérie	114-130
08	Anthologies de Poésies Traditionnelles Maghrébines dans les Romans d'Assia Djebbar et Yasmina Khadra KHARKHACHE Souhila Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie SAADAOUI Saloua Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie	131-151
09	الشعر الشعبي في ذاكرة المقاومة الجزائرية 1830 – 1954 الحضور والأصداء عبد القادر خليفى جامعة محمد بوضياف – المسيلة الجزائر	152-166
10	نماذج من الشعر الشعبي بالقبانلية عن ثورة 1871 عبد النور أيت بعزيز جامعة البليدة 2- لونيسي على الجزائر	167-190

Troisième partie : Elmelhoun, l'art poético-musical algérien

11	La mise en mots des urbanités socio-linguistiques dans la poésie populaire algérienne (Elmelhûn) SOUAMES Amira Université Mohamed Boudiaf de M'sila, Algérie	192-203
12	De la théâtralité dans la poésie populaire (melhûn) : Mestfa Ben Brahim et l'expression de latradition populaire LAGUER Hanane Institut National des Langues et Civilisations Orientales, (INALCO), Paris	204-220
13	Hiziya, le corps dans le poème : pour une représentation de l'absence et un lyrisme de la perte ZEBIRI Abdelkrim Université Mohamed Boudiaf de M'sila, (Algérie)	221-240
14	نسقية البناء الحكاني في قصيدة "أفافا إينوفا" أو تهوية "يا أبي" أنموذج تحليل عقاب بلخير جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر	241-258
15	جماليات الصورة الفنية في الشعر الملحن الجزائري-شعر المنفى أنموذجا فتحي بوخالفة جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر	259-292
16	القضايا الدينية والأدبية في الشعر الصوفي الشعبي من خلال ديوان الشيخ محمد الريفي شبيرة حكيمة بوشلالق جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر	293-308

PRÉFACE

Esthétique et ludique, la poésie populaire, est avec la musique populaire, un art de la célébration de la beauté du monde, du plaisir esthétique, de l'émotion artistique et de l'évasion. Elle est une sorte de « médecine de l'âme » (Lambert)

ECRIRE

*Pourquoi écrire
Si ce n'est pour mieux tout dire
Écrire des paroles simples
Celles des êtres humbles
Par besoin, par rage, par plaisir
Et ne pas complètement mourir
Transcrire avec une encre vitale
Amortir les coups d'un monde brutal
Créer la musique des mots
Pour apaiser les maux
Écrire
Pour ne pas oublier
Ne pas s'enfuir
Graver à jamais avant de partir
Écrire
Pour mieux sentir, mieux respirer
Mieux donner pour mieux espérer.
(SAHNOUNE Abla, M'sila, Algérie)*

LA POESIE

*Seule la poésie m'a été fidèle
Ancrée en moi, je n'ai qu'elle
Elle transcrit les déboires
Les peines et les jours noirs
L'espoir et les maux, elle les ressent
Les miens après ceux des passants
Le poète et diverses personnes
Plusieurs cloches qui sonnent
Les cœurs sensibles savent l'entendre
Gouter au poème et le comprendre.
(SAHNOUNE Abla, M'sila, Algérie)*

Introduction

La poésie populaire algérienne qui s'inscrit dans le large répertoire de la langue parlée populaire, est empreinte d'un profond lyrisme. Elle est liée aux moments forts de la vie sociale et participe intensément à la communication affective. Elle renvoie à des circonstances multiples associées à des fêtes et des rituels communautaires. Ce patrimoine culturel et civilisationnel de l'Algérie est incontestablement une source d'une richesse incomparable. Sur la valeur de la poésie populaire, Joseph Desparmet explique : « Notre rhapsodie populaire présente la valeur documentaire que nous attribuons à la littérature d'une époque [...] ». (Desparmet, 1930, p.228).

Ce patrimoine oral très riche est un trait saillant de la vie sociale en Algérie. Il s'agit de textes satiriques qui mettent l'accent sur la volonté de réprimander, d'adresser des remontrances ou tout simplement d'apporter le plus souvent un enseignement et d'instruire. Ils décrivent et dénoncent certains défauts et travers d'un comportement social. Dans la tradition algérienne, la poésie populaire a une fonction plurielle qui associe l'éthique, l'historique et l'esthétique. Son rôle majeur est de fixer les événements et les faits marquants qui ont touché la vie du groupe afin d'en conserver le souvenir. Mouloud Mammeri disait, dans « Culture savante et culture vécue en Algérie », que « Tout événement mémorable (en particulier ceux qui intéressent le groupe tout entier) donnait lieu à un traitement versifié, sans que le vers eût d'autres rôles que de fixer un souvenir » (MAMMERI, 1991, p. 69). En outre, être poète est un métier au temps où « la poésie tenait lieu de chronique ou de journal » (Mammeri, 1980, p.132). Pour Jean Amrouche : « Tous les gestes de la vie, toutes les cérémonies, sont soutenus par le chant » (AMROUCHE, 1988, p. 49). Il s'agit d'une parole poétique populaire, source fondamentale et génératrice d'une littérature spécifiquement algérienne, qu'elle institue en une littérature orale recentrée sur ses origines. Son importance vient du fait qu'elle diffère des autres éléments de la littérature orale, par sa diversité de forme, la richesse de ses rythmes, le caractère original de ses thèmes à l'origine de son inspiration.

Le poète populaire, appelé « Meddah » ou « Goual » a parfois joué un rôle important dans l'évolution culturelle et politique du pays. Il rejoint par-là cette tradition de résistance bien ancrée dans la tradition orale algérienne et alimentée par des poètes au nom emblématique, parmi lesquels l'Émir Abdelkader ou le poète berbère Si Mohand. Le poète est, en quelque sorte, le « porte-parole » d'un peuple. Qualifié par Assia Djebar de « témoin » de son siècle, en raison de la place centrale qu'il tient au sein de sa communauté, le poète populaire est le dépositaire et le gardien de la mémoire collective de son groupe.

Les poètes populaires algériens se distinguent par une production poétique particulièrement prolifique, touchant à des thèmes lyriques et patriotiques, ou encore à la sagesse et à la satire et traitant de sujets différents : la patrie, la mémoire collective, l'identité, l'histoire, la société, l'hospitalité et l'amour comme « Haysia » un des plus beaux poèmes d'amour et un chef d'œuvre de la poésie populaire algérienne ; mais aussi à l'art du « Melhoun », la chanson bédouine qui constitue, ici, une sorte de consécration pour les textes populaires qui ont été marqués par des glorifications de la guerre de Libération Nationale

Algérienne, décrivant aussi la richesse du patrimoine culturel du pays. Ses valeurs esthétiques et artistiques ont montré le sens de créativité des poètes et leur capacité à influer l'auditeur en adoptant plusieurs moyens d'expression artistique. Toutes les chansons ont un apport culturel très important, révélant un héritage et une dimension culturelle adéquate, bénéfique, diversifiée, parfaitement adaptée à leur mode de vie et qui correspond exactement à leur propre entourage.

Cet ouvrage collectif vise à rappeler le rôle de la poésie à travers ses enjeux socio-historiques et mémoriels, ses fonctions éthiques et politiques, pour enfin conclure sur sa portée patrimoniale, entendue ici comme un legs, un héritage, laissé par les anciens aux nouvelles générations à partir duquel continuent de s'inspirer librement aujourd'hui les chanteurs et les poètes contemporains. Notre intérêt est la découverte et la redécouverte du patrimoine littéraire populaire algérien ; nous voulons accorder une attention toute particulière à la mise en perspective historique et anthropologique du chant ou du poème en tant que document à lire, à interpréter et à analyser.

C'est un ouvrage dans lequel nous essayons de montrer comment la poésie populaire et la chanson bédouine ont joué un rôle majeur durant la glorieuse guerre de libération, elles ont contribué à la sauvegarde de la mémoire nationale. Cet authentique héritage culturel "a eu son impact sur la Révolution". Dans un colloque national sur la poésie populaire et la chanson bédouine, le chanteur du genre bédouin, Abderrachid Merniz de M'sila, a déclaré, à cette occasion, que « les arts populaires, en particulier la poésie et la chanson bédouine, demeurent le mode d'expression privilégié du sentiment d'appartenance nationale », pour sa part, le poète Kamel Cherchar, originaire d'Alger, a soutenu que la poésie populaire "est l'âme de la société et transmet un message dans un langage simple, tout en représentant un document historique et une référence pour les écrits des historiens, ce qui en fait une source de fierté pour les poètes algériens aux vers éternels".

Ce volume collectif se propose également de promouvoir la poésie populaire algérienne, source des paroles de la chanson bédouine, à préserver un patrimoine artistique et culturel. La poésie populaire et la chanson bédouine demeurent intimement liées à la transmission de la mémoire nationale. C'est une source et une référence d'événements historiques. La poésie populaire est elle-même un patrimoine à sauvegarder dans un contexte marqué par une forte concurrence entre les territoires, elle est la forme d'expression qui promeut et sauvegarde le patrimoine matériel et immatériel local. La sauvegarde et la préservation de ce patrimoine, remontant à des temps immémoriaux, se heurtent à son caractère éminemment oral, le but de ce volume est d'avoir une meilleure vision d'où « l'impérieuse nécessité » de transcrire les textes, de penser à en faire des recueils ou de les enregistrer sur des supports modernes. C'est par son truchement qu'on peut saisir le processus de transmission de la tradition, de l'histoire, et de la mémoire.

Abla HOUICHI

Première partie

La poésie populaire algérienne :

De la poétique à la critique sociale

L'oralité poétique du chant kabyle : une véritable « archive vivante » et un pilier de la conscience kabyle

The poetic orality of Kabyle song: a veritable ‘living archive’ and a pillar of Kabyle consciousness

¹Abla HOUICHI

Université Mohamed Boudiaf de M’Sila, Algérie

abla.houichi@univ-msila.dz

²Catherine GRAVET

Université de Mons, Belgique

catherine.gravet@gmail.com

Résumé

La poésie populaire kabyle constitue un pilier de la culture amazighe, où la parole chantée devient mémoire, identité et résistance. Transmise par voie orale, elle exprime les émotions et les valeurs collectives à travers les chants féminins, les berceuses, les poèmes d’amour ou les épopeées héroïques. Cette étude met en lumière les fonctions esthétiques, sociales et politiques de cette poésie dans la société kabyle, en s’appuyant sur des extraits issus de la tradition orale et de la chanson moderne (Aït Menguellet, Azem, Idir). De la voix des *imedyazen* aux chants enregistrés contemporains, la continuité du verbe poétique illustre la capacité d’adaptation d’une culture millénaire face aux mutations historiques et linguistiques.

Cet article propose également une étude approfondie de la poésie populaire kabyle en tant que matrice de mémoire, d’identité et de résistance. Il analyse la continuité d’une parole poétique transmise oralement et réinventée dans la modernité. L’approche met en évidence la fonction sociale du verbe amazigh, la centralité de la voix féminine, ainsi que la dimension politique du chant collectif. Entre esthétique, transmission et engagement, la poésie kabyle apparaît comme un espace vivant où s’articulent patrimoine et création, tradition et conscience contemporaine.

Mots-clés : poésie kabyle, oralité, mémoire, identité, modernité, chanson amazighe.

Abstract

Kabyle popular poetry stands as a cornerstone of Amazigh culture, where the sung word embodies memory, identity, and resistance. Transmitted orally, it conveys collective emotions and values through women’s songs, lullabies, love poems, and heroic epics. This study highlights the aesthetic, social, and political functions of Kabyle poetry within its cultural context, drawing upon traditional oral compositions and modern songs (Aït Menguellet, Azem, Idir). From the voices of the *imedyazen* to contemporary recorded

performances, the continuity of poetic expression demonstrates the remarkable adaptability of an ancient culture to historical and linguistic transformations.

This article offers an in-depth study of Kabyle popular poetry as a source of memory, identity, and resistance. It explores the continuity of an orally transmitted poetic language reinvented in modern times. The analysis highlights the social and aesthetic functions of the Amazigh word, the centrality of the female voice, and the political dimension of collective singing. Between art, transmission, and commitment, Kabyle poetry emerges as a living space where heritage and creation, tradition and contemporary awareness, are intimately intertwined.

Key words: Kabyle poetry, orality, memory, identity, modernity, Amazigh song.

Introduction

L'oralité constitue l'un des fondements essentiels des sociétés traditionnelles amazighes et, en particulier, de la société kabyle. Elle a permis, au fil des siècles, de transmettre une langue, une culture et un patrimoine immatériel d'une richesse exceptionnelle, en l'absence de supports écrits largement diffusés. La poésie et le chant kabyles apparaissent ainsi comme des modes privilégiés de communication, d'expression et de mémoire collective, où s'articulent la dimension esthétique, la fonction sociale et la transmission intergénérationnelle (Zumthor, 1983). En ce sens, l'oralité kabyle ne se limite pas à un simple moyen d'expression : elle représente un système culturel complet, un « fait social total » au sens maussien, qui accompagne les moments clés de la vie individuelle et collective, tout en constituant un réservoir identitaire et mémoriel (M. Mauss, 1872-1950).

L'étude du chant et de la poésie kabyles ne peut être abordée sans rappeler la place centrale de la mémoire. Comme l'indique Zumthor (1983), la tradition orale est « l'œuvre de la mémoire » (p. 156), mémoire à la fois individuelle et collective, garante de la continuité des pratiques culturelles. Elle conserve les structures formelles des poèmes et des chants, tout en laissant place à l'improvisation, à la variation et à la parole personnalisée de l'interprète. Cette articulation entre reproduction et invention confère à la poésie kabyle un caractère vivant, mouvant et constamment réactualisé (Belgasmia, 2015). C'est précisément dans cette mouvance que réside la force d'un patrimoine qui ne cesse de s'adapter aux contextes sociaux et historiques, fonctionnant comme une « archive vivante » dont les documents ne sont pas des papiers, mais des voix et des performances (Gellner, 2018).

Historiquement, la poésie kabyle a traversé plusieurs grandes étapes. Nacib (1999) distingue quatre périodes majeures : la première, antérieure à la colonisation française, valorisait les tribus et célébrait les valeurs communautaires ; la deuxième, marquée par l'occupation coloniale et les deux guerres mondiales, a donné naissance à une poésie de résistance et de lutte ; la troisième, correspondant aux événements de 1945 et à la guerre de libération, a vu s'épanouir une poésie militante exaltant la bravoure et l'abnégation ; enfin, la quatrième période, depuis l'indépendance, oscille entre célébration des combats passés, expression des sentiments personnels et, surtout, revendication identitaire (Nacib, 1999).

Cette évolution montre combien la poésie kabyle, loin de se figer, a constamment accompagné l'histoire du peuple kabyle et reflété ses mutations.

La littérature orale kabyle ne se limite pas aux grands poètes connus comme Si Mohand, Slimane Azem ou Lounis Aït Menguellet ; elle se nourrit également des contributions anonymes des femmes et des hommes dans la vie quotidienne. Comme le souligne Mahfoufi (2004), le chant villageois est « l'affaire des femmes », particulièrement lors des naissances, des mariages, des deuils, ou des travaux collectifs. Les genres de la poésie féminine chantée (berceuses, *izli*, chants d'amour, chants de fête, etc.) traduisent à la fois la dimension intime et sociale de l'expression poétique (Salhi, 2001). Ces chants, transmis de mère en fille, accompagnent les gestes du quotidien (tissage, cueillette, préparation des repas), tout en portant un discours symbolique riche sur la vie, l'amour, la souffrance ou l'espérance. Ils forment un contre-discours souvent subversif au sein d'une société patriarcale, comme l'a analysé Rabia (2013) dans sa thèse sur les stratégies d'expression féminine.

La poésie masculine, pour sa part, se distingue par des registres liés aux travaux collectifs, aux cérémonies religieuses (*adekker, tiqsidin*) et, surtout, aux chants de guerre. Cette poésie, souvent collective, renforce l'identité communautaire et sert de support à la mémoire historique. En ce sens, elle constitue une archive orale qui conserve les traces des luttes, des victoires comme des défaites, et qui permet aux générations futures de se réapproprier un passé partagé (Hanoteau, 1867/2003).

Dans la tradition kabyle, la poésie et le chant ne sont pas dissociables : l'un et l'autre forment une unité indissoluble, où la musicalité des mots et le rythme des mélodies se conjuguent pour produire un effet esthétique et émotionnel. Comme l'affirme Yacine (2008), l'*izli*, par exemple, relève moins de la communication que de « l'expression personnelle », un cri intérieur qui témoigne de l'intensité des émotions vécues (p. 27). Cette dimension expressive rejoint la fonction cathartique du chant, qui permet de libérer les tensions, d'exorciser les douleurs ou de sublimer les joies.

Cependant, la poésie kabyle n'est pas qu'un simple miroir des émotions individuelles. Elle assume également une fonction sociale et pédagogique. Les poèmes gnomiques, concis et mémorables, servent de guides de conduite et de transmission des valeurs collectives (Abrous, 1988). La chanson, en tant que vecteur de savoir et de mémoire, constitue un véritable « manuel oral » de la société kabyle, qui enseigne les normes de comportement, rappelle les événements historiques, et renforce la cohésion communautaire. Dans cette optique, la tradition orale apparaît comme une institution éducative à part entière, au même titre que la famille ou la mosquée (Zahir & Mouzon, 2018).

Aujourd'hui, la chanson kabyle est confrontée à de nouveaux enjeux. D'un côté, la modernité, l'urbanisation et les migrations tendent à transformer les formes traditionnelles, en introduisant de nouveaux instruments, de nouvelles thématiques et de nouveaux supports de diffusion (Ould-Braham, 2017). De l'autre, ces transformations favorisent une réappropriation du patrimoine ancien, comme en témoigne la résurgence de chants traditionnels revisités par des artistes contemporains, à l'instar d'Idir ou de groupes comme Tiwizi. Cette dynamique

témoigne de la vitalité de la poésie kabyle, qui réussit à conjuguer fidélité à la tradition et ouverture à la modernité.

Enfin, il convient de souligner que la poésie kabyle est indissociable de la question identitaire. Depuis les années 1970, la chanson kabyle s'est affirmée comme un espace de revendication culturelle et politique, où la langue amazighe et les valeurs communautaires trouvent un lieu d'expression privilégié (Chaker, 1998). À travers ses métaphores, ses allusions et ses symboles, la poésie kabyle participe à la construction d'une mémoire collective et d'une identité en résistance, qui continue d'inspirer les nouvelles générations.

Ainsi, l'étude du chant et de la poésie kabyles permet de mettre en lumière un patrimoine immatériel vivant, à la fois mémoire du passé, expression du présent et promesse d'avenir. La poésie kabyle n'est pas seulement un héritage à sauvegarder ; elle est un langage en perpétuel renouvellement, un espace de création, de contestation et de transmission, qui continue de donner sens à l'existence collective et individuelle.

I. L'oralité comme fondement de la production poétique kabyle

L'étude de la poésie populaire kabyle ne peut être dissociée d'un cadre théorique qui embrasse à la fois les dimensions de l'oralité, de la fonction sociale et de la continuité historique de cette production. En effet, la littérature orale amazighe, et plus particulièrement le chant kabyle, représente bien plus qu'une simple manifestation artistique : elle constitue un espace où s'articulent mémoire collective, affirmation identitaire et résistance culturelle.

La littérature amazighe repose essentiellement sur l'oralité, laquelle a permis la transmission des savoirs, des traditions et des représentations du monde à travers les générations (Zumthor, 1983). L'absence, durant des siècles, d'une écriture standardisée n'a nullement empêché la langue kabyle de développer une riche production littéraire ; au contraire, l'oralité lui a conféré une flexibilité et une adaptabilité remarquables (Chaker, 1998). Comme le note Gellner (2018) dans son étude sur les archives orales, la performance orale crée un espace de négociation et de réinterprétation constante, faisant de chaque récitation un acte à la fois traditionnel et nouveau.

Dans ce cadre, la poésie chantée s'est constituée comme un vecteur de pérennisation de la langue et comme un mode d'expression collectif. L'importance de la voix, du rythme et de la performance scénique accentue la dimension relationnelle de l'oralité. Comme le souligne Ong (1982), la parole orale n'est pas seulement un moyen de communication : elle engage l'auditoire et construit une communauté de sens. Ainsi, chaque chant kabyle est à la fois un acte esthétique et un acte social, destiné à être entendu, repris et transmis.

De plus, l'oralité amazighe a résisté à des siècles de domination linguistique et culturelle, notamment face à l'arabe classique et au français. Cette résistance, perceptible dans la vitalité des genres poétiques traditionnels, illustre la force de l'oralité comme instrument de sauvegarde identitaire (Mammeri, 1980). La thèse de Benbrahim (1982) sur la poésie de

résistance montre précisément comment l'oralité a servi de rempart contre l'effacement culturel.

La poésie kabyle traditionnelle repose sur la voix et le rythme. Le *ameddah* (poète-chanteur) ou la *tameddahth* (poétesse) transmettent un héritage immatériel (Zumthor, 1983). Les berceuses, les chants de travail, les complaintes amoureuses et les poèmes religieux remplissent des fonctions sociales et spirituelles, comme l'exprime ces vers populaires :

« *A lmalayek tucbiħin / Σiwnemt mmi ad yetħes / Ay afus-iw ay ahnīn / Awwi-d i weqċic ides* » (Mahfoufi, 2004, p. 56) [Ô anges qui veillez au matin, priez pour que mon enfant s'éveille, ô ma main pleine de tendresse, apporte le pain à ce petit.]

Ces vers proviennent d'un chant maternel (une berceuse kabyle) recueilli par Mahfoufi. Ils illustrent parfaitement le lien entre la poésie orale et la tendresse maternelle, où la parole poétique devient prière, protection et don de vie. Ces berceuses, appelées *azuzen*, expriment la tendresse maternelle et la protection divine. L'enfant apprend ainsi le rythme et la musicalité de la langue kabyle. Dans le même esprit, ces autres vers populaires illustrent quant à eux la douceur et la simplicité de la parole maternelle :

« *Ttuh ttuh ttuha / A t-ayen ay igenni / A t-ayen ay asalas* » (Salhi, 2001, p. 77) [Dors, dors, mon petit / Que le ciel te protège / Que le berceau te berce.]

Ce court poème, typique des berceuses kabyles, repose sur la répétition mélodieuse du verbe *ttuh* [dors], créant un rythme apaisant qui accompagne le geste de la mère. L'adresse au ciel et au berceau traduit à la fois une dimension spirituelle (appel à la protection divine) et une fonction affective (le soin maternel et la tendresse). Ce type de chant révèle la profondeur poétique de l'oralité féminine, où le quotidien devient expression poétique et prière intime. Ces chants d'éveil accompagnent les gestes et les jeux des enfants. Ils développent la sensibilité poétique et la mémoire collective dès le plus jeune âge.

La poésie kabyle trouve sa genèse dans l'oralité, matrice première de la culture amazighe. Avant d'être un objet esthétique, elle fut un acte de communication, un rituel social, un témoignage. Selon Paul Zumthor, l'oralité « n'est pas seulement un mode de transmission, mais une manière d'exister du texte » (Zumthor, 1983, p. 22). Dans le cas kabyle, cette oralité n'a jamais été supplantée par l'écriture ; elle demeure le canal privilégié par lequel la communauté exprime son rapport au monde.

L'oralité poétique kabyle repose sur la mémoire vivante : le poème n'est pas fixé, il se recrée à chaque énonciation. Le chanteur ou la poétesse module les vers selon les circonstances et les émotions. Cette souplesse a permis à la poésie de survivre aux bouleversements historiques, de la colonisation à la mondialisation, tout en gardant son authenticité.

L’absence d’écriture ne signifie pas absence de forme. La poésie orale kabyle obéit à des règles prosodiques précises : rythme binaire, assonance, répétition et parallélisme (Dallet, 1982). Ces procédés rythmiques, souvent accompagnés de gestes et de musique, confèrent à la parole poétique une puissance émotionnelle et collective.

L’oralité poétique du chant kabyle est bien plus qu’une forme artistique ; elle est l’âme vibrante d’une culture. À travers ses structures esthétiques rigoureuses, elle encode une vision du monde, une histoire et un système de valeurs. Fonctionnant comme une caisse de résonance des joies et des souffrances d’un peuple, elle a su incarner, avec une force rare, les combats pour la dignité et la reconnaissance. Son passage réussi dans la modernité, par l’adaptation et le renouvellement de ses formes, témoigne de sa profondeur et de son indispensabilité. L’oralité, dans ce contexte, devient non seulement un mode d’expression, mais une philosophie de la parole : dire, c’est garder vivant.

I.1. La poésie populaire Kabyle : entre esthétique et mémoire

La poésie kabyle est avant tout une expression esthétique. Les jeux de métaphores, de parallélismes et de répétitions témoignent d’un raffinement stylistique qui place ces productions orales au même rang que d’autres littératures universelles (Djellaoui, 2007). Cependant, l’esthétique ne se limite pas au plaisir de l’écoute : elle est intimement liée à la mémoire et à la transmission de valeurs collectives.

Chaque poème ou chant agit comme une archive immatérielle, conservant les expériences, les souffrances et les espoirs d’une communauté. La mémoire poétique fonctionne ici comme une « mémoire culturelle » au sens d’Assmann (1992), où les récits et les chants construisent un socle commun, garantissant la continuité identitaire. Le mémoire de Ben Boudjema (2018) insiste sur ce point, définissant la chanson kabyle comme un « patrimoine culturel immatériel » dont la fonction archivistique est essentielle.

L’exemple des chants de guerre illustre cette fonction mémorielle : ils relatent des événements marquants, glorifient les héros et rappellent les épreuves traversées par la communauté. De même, les berceuses, les *izli* ou les chants de mariage ne sont pas de simples divertissements, mais des traces vivantes de pratiques sociales et de visions du monde. Ainsi, la poésie kabyle conjugue indissociablement l’esthétique et la mémoire : elle est à la fois art et archive, beauté et témoignage.

II. Dimensions sociales, culturelles et poétiques du chant kabyle

Le chant et la poésie kabyles constituent des formes d’expression où se condensent les valeurs sociales, la mémoire collective et l’identité culturelle du groupe. Leur fonction dépasse largement le cadre artistique : elles s’inscrivent au cœur du tissu social et symbolique, jouant un rôle éducatif, identitaire, thérapeutique et festif. Véritables réservoirs de mémoire et de valeurs qui constituent une parole vivante où se disent la sagesse ancestrale, la résistance identitaire et la sensibilité collective. Mammeri (1980) rappelle que « la poésie est la voix même du

peuple, celle qui parle quand le silence devient nécessaire », soulignant ainsi son rôle de médiation entre l'individuel et le collectif.

II. 1. Dimensions éducatives et morales

Dans la tradition kabyle, la poésie agit comme un vecteur de transmission des valeurs fondamentales. Elle joue une fonction éducative et morale. À travers les récits épiques ou religieux, elle transmet les vertus du courage, de la solidarité et de la foi. Dans un chant ancien, le poète exhorte les jeunes à rester fidèles à l'honneur et à la vérité :

« *yur-k a ymezgi, ur tettu ara iman-ik, / d abrid n lhaqq ara tettd* » (Mahfoufi, 2004, p. 89) [Jeune homme, n'oublie jamais qui tu es, / c'est le chemin de la vérité que tu dois suivre.]

Ce distique s'inscrit dans la poésie didactique kabyle, souvent transmise par les anciens. Il prône la fidélité à soi-même (*ur tettu ara iman-ik* [n'oublie pas ton identité]) et la droiture morale (*abrid n lhaqq* : [le chemin de la vérité]). Par la concision et la force de l'impératif, le vers assume une fonction à la fois moralisatrice et identitaire, rappelant la dimension éducative et collective de la poésie orale berbère. Ces vers, transmis de génération en génération, valent autant qu'une leçon de morale ; ils incarnent le code non écrit de la conduite sociale. Ce type d'énonciation, souvent performative, confère à la parole poétique une valeur éducative et morale comparable à celle des maximes ou des proverbes.

II. 2. Dimensions identitaires et symboliques

La poésie kabyle constitue également un instrument de résistance culturelle et linguistique. Face aux tentatives d'assimilation et aux transformations sociopolitiques, elle réaffirme l'appartenance à une communauté d'origine et de langue, elle devient un cri d'existence et de fierté. Tassadit Yacine (2001) voit dans cette parole poétique une « résistance symbolique à l'effacement ». Chanter dans la langue kabyle devient un acte de sauvegarde identitaire, une manière de proclamer l'existence d'un héritage que le colonialisme et la modernité ont tenté de marginaliser. Chanter, c'est également revendiquer son appartenance. Comme l'a proclamé Taos Amrouche dans son hymne à la terre ancestrale, affirmant ainsi la volonté de faire revivre la culture kabyle :

« *D taqbaylit-a i d-yenna Rebbi, / d taqbaylit ara t-id-nerrez* »
(Amrouche, 1967) [*C'est la kabylité que Dieu nous a donnée, c'est elle que nous ferons fleurir*]

Ces vers qualifient la « kabylité » de don divin et l'inscrivent dans un projet collectif. Formellement concis, ils lient l'idée d'origine sacrée (« *i d-yenna Rebbi* ») à une volonté d'affirmation et de floraison (« *ara t-id-nerrez* »). Dans le contexte des chants identitaires, une formule de ce type fonctionne comme un acte d'énonciation communautaire : elle légitime l'appartenance (thème identitaire), sanctifie la continuité (référence à Dieu) et appelle à l'action ou à la célébration (faire « fleurir » la culture). Sur le plan rhétorique, la

répétition du syntagme « *d taqbaylit* » renforce la volonté de visibilité culturelle et la performativité du chant : la parole ne se contente pas de décrire la culture, elle la proclame et la produit. La parole poétique devient ici un espace de résistance symbolique et un moyen de réappropriation culturelle.

II. 3. Dimensions thérapeutiques et cathartiques

En période de crise ou d'exil, cette fonction se double d'un rôle thérapeutique. Les chants de deuil et les lamentations — souvent entonnés par les femmes — permettent d'exprimer la douleur collective et de restaurer l'équilibre intérieur. Les chants de deuil (*tamedyazt, izlan n waggur*) remplissent une fonction cathartique essentielle. Ils permettent l'expression collective de la douleur et participent à la reconstruction symbolique du lien social. Mahfoufi (2004) observe que ces chants « réparent le tissu déchiré de la communauté » en transformant la souffrance individuelle en parole partagée. Ould-Braham (2017) ajoute que cette fonction thérapeutique s'étend à la gestion du trauma collectif, notamment dans les contextes d'exil ou de violence historique. Un extrait d'une lamentation féminine recueillie en Grande Kabylie illustre cette sublimation de la douleur comme le souligne ces vers kabyles :

«A ṭṭaleb, d asirem ur d-ili, / a yul-iw, ur tesei ara tafat». (Mahfoufi, M, 2004) [Ô étudiant / l'effort n'est pas vain, / ô mon fils, ne cherche pas la lumière en vain.]

Le chant opère ainsi comme une parole réparatrice, alliant concision et profondeur et liant les vivants et les morts dans la mémoire partagée. La force de ces vers réside dans cette articulation entre l'universel et l'intime. Il passe d'une leçon de vie, presque proverbiale, à l'expression nue d'une douleur personnelle, créant une puissante empathie avec l'auditeur. C'est une caractéristique essentielle de la poésie de grands auteurs kabyles comme Lounis Aït Menguellet, qui savent donner une portée philosophique aux émotions les plus simples.

II. 4. Dimensions carnavalesque

La poésie kabyle est également une célébration de la vie. Dans les contextes festifs, mariages, moissons, fêtes religieuses, la poésie chantée joue un rôle d'intégration sociale. Les chants collectifs, notamment l'*urar*, favorisent la cohésion du groupe par la danse, le rythme et la participation chorale. Djellaoui (2007) souligne que ces moments d'effervescence poétique réactualisent le sentiment d'appartenance et transforment la fête en « espace d'expression communautaire ». Les voix des femmes s'élèvent en chœur, rythmées par les *youyous*, dans une explosion de joie partagée, un chant de mariage illustre cette fonction fédératrice :

« Urar n wezzin, a yemma, les chants participent à la cohésion du groupe. / d asefru n lhob n tmurt. » (Amirouche, 2022, p. 93) [Le chant des oiseaux, ô mère, est le poème de l'amour de la terre.]

Omar Amirouche, y analyse les fonctions sociales de l'Urar, qui est une forme de chant collectif et traditionnel kabyle, souvent pratiqué par les femmes lors de rassemblements comme les mariages ou les fêtes. Ainsi, de la naissance à la mort, du travail à la guerre, du deuil à la fête, le chant kabyle accompagne toutes les étapes de l'existence. Il est mémoire, thérapie, éducation et fête à la fois, un miroir fidèle de la société.

II. 4. La typologie des genres poétiques kabyles

La diversité des formes poétiques kabyles reflète la richesse fonctionnelle de cette tradition. Les classifications proposées par Djellaoui (2007) et Mahfoufi (2004) mettent en évidence la variété des contextes d'exécution et des thématiques abordées. Ces genres se distinguent tant par leur registre que par leur fonction sociale. L'*Azuzen*, berceuse maternelle, illustre la poésie de l'intime et de la tendresse. Elle unit le geste et la parole, mêlant prière, protection et amour filial :

« Azuzen-iw, aezizen, / ur tesei ahzen, / yella Rebbi i d-yefkan »
(Mahfoufi, M, 2004, p. 59) [*Dors, mon cher enfant, que nul chagrin ne t'atteigne, Dieu t'a confié à moi.*]

À ce genre s'ajoute l'*Aserqes* (chant d'éveil), adressé aux nourrissons pour stimuler leur attention et leur apprentissage du langage. Ce chant illustre la dimension affective et spirituelle de la poésie féminine kabyle. Par l'adresse directe à l'enfant (*Azuzen-iw, aezizen*), la mère exprime une tendresse intime, tandis que la mention de Dieu (*yella Rebbi i d-yefkan*) inscrit cette affection dans un registre sacré et protecteur. L'ensemble forme une prière-poème où la parole féminine devient à la fois soin, bénédiction et transmission spirituelle. L'*Izli*, forme poétique brève, souvent de tonalité amoureuse, constitue selon Yacine (1988) « l'expression la plus pure de la subjectivité kabyle ». Ces poèmes condensent en quelques vers la nostalgie, la séparation ou le désir :

« D wayen ur yelli iybilen, / d leqdic n yidurar i d-yettwasen »
(Mammeri, 1980, p. 112) [*Ce ne sont pas les montagnes qui me séparent, mais le poids du destin qui me retient.*]

D'autres genres s'enracinent dans la vie collective tel que l'*Urar* (chant dansé des femmes, célèbre la joie du groupe) et l'*Acewwiq* (chant du travail, rythme les gestes du paysan) incarnent, quant à eux, la dimension sociale et performative de la poésie. L'*Adekker*, enfin, renvoie à la poésie religieuse ou mystique, récitée lors des veillées funèbres ou des rassemblements confrériques.

L'ensemble de ces formes témoigne de la densité symbolique et esthétique de la poésie kabyle. À travers elles, c'est tout un monde rural, spirituel et communautaire qui se dit

et se perpétue. Le chant kabyle, bien plus qu'une simple expression artistique, demeure la voix d'un peuple qui, depuis des siècles, parle à travers la poésie pour dire sa douleur, son amour et sa dignité.

Cette typologie met en lumière la nature holistique de la poésie kabyle, qui traverse tous les registres de la vie : l'intime, le sacré, le collectif et le quotidien. Comme le souligne Mahfoufi (2004), « la poésie kabyle ne se cantonne pas à un art du verbe, elle est un mode d'être et de relation au monde ».

III. La poésie populaire kabyle : entre mémoire, identité et modernité du verbe amazigh

La poésie populaire kabyle occupe une place prépondérante dans le patrimoine culturel de l'Afrique du Nord. Porteuse de mémoire, elle constitue un espace d'expression collective où s'entrelacent la parole, la musique et l'émotion. Par-delà son apparente simplicité, cette poésie incarne une philosophie de vie et une conception du monde qui transcendent les frontières linguistiques et temporelles. En Kabylie, la poésie n'est pas seulement un art ; elle est une manière d'être, de dire et de survivre. Transmise par voie orale, souvent à travers les voix féminines et les *imedyazen* (poètes-chanteurs), elle conserve la trace des événements historiques, des joies, des souffrances et des valeurs communautaires. Ainsi, chaque vers devient un fragment de mémoire collective, une « archive vivante » qui unit les générations.

Comme l'affirme Mouloud Mammeri, « dans les sociétés sans écriture, la parole est dépositaire de tout : du savoir, du droit, de la mémoire » (Mammeri, 1980, p. 14). La poésie populaire kabyle, en ce sens, ne relève pas uniquement de la création esthétique, mais de la transmission identitaire. Elle exprime un double mouvement : celui de la fidélité à la tradition et celui de l'adaptation à la modernité.

Aujourd'hui, à travers les œuvres d'artistes tels que Slimane Azem, Lounis Aït Menguellet ou Idir, la poésie kabyle s'est réinventée sans se renier. Elle a su passer de l'oralité pure à la chanson enregistrée, du cercle communautaire au public mondial, tout en gardant la force du verbe ancestral. Cet article se propose donc d'analyser les dynamiques de la poésie populaire kabyle à travers trois dimensions essentielles : sa fonction mémorielle, sa portée identitaire et sa modernité expressive. L'objectif est de montrer comment la parole poétique amazighe, à la fois conservatrice et créatrice, agit comme un lien entre l'individu et la collectivité, entre le passé et le présent, entre la tradition et l'universalité.

III. 1. Mémoire et identité : la parole comme archive vivante

La poésie populaire kabyle remplit une fonction mémorielle essentielle. Elle constitue une « archive orale » où s'inscrivent les événements, les croyances et les affects collectifs. La mémoire s'y déploie non pas dans la fixité, mais dans le mouvement : chaque performance poétique actualise le passé et le met en relation avec le présent. Comme le souligne Pierre Nora (1984), la mémoire collective se construit à travers des « lieux » symboliques. En Kabylie, le lieu de mémoire n'est pas matériel : il est dans la voix, dans le chant, dans la

répétition rituelle des mots. Ainsi, les *imedyazen* ou les *tameddahthin* (poétesses) deviennent les gardiens de la mémoire. À travers leurs vers, ils transmettent la sagesse, les valeurs et les repères moraux. Les poèmes évoquent les guerres, les migrations, les amours, mais aussi les pertes et les exils.

« *Abrid iw arayyu / Yella syur yiwen ddunit / Axxam-iw ur ittuyu / Aql-iw yef tmurt-iw yedles* » (Azem, 1969) [Je suivrai ma route, il existe pour moi un autre monde ; ma maison ne s'écroulera pas, mon cœur repose sur ma terre fidèle.]

Ce poème de Slimane Azem, écrit en exil, illustre la fonction mémorielle et nostalgique du chant kabyle : la voix du poète devient le relais d'un peuple déraciné. La mémoire poétique kabyle est donc à la fois individuelle et collective. Elle lie le sujet à la communauté, le passé à l'avenir, et fait du verbe un instrument de continuité identitaire.

III. 2. Identité collective, exil et nostalgie: du chant traditionnel à la chanson engagée

La poésie kabyle est aussi un instrument de résistance culturelle.

« *Akken ur tettyu tawurt / Ur tenna yiwen ad yewwet* » (Nacib, 1999, p. 55) [De peur que ne se brise la gourde / Personne n'a osé frapper]. Ces vers symbolisent la prudence et l'instinct de préservation à ce au danger. Ce chant héroïque symbolise la bravoure et lutter pour liberté.

L'une des dimensions les plus émouvantes de la poésie kabyle est sans doute celle de la nostalgie, particulièrement présente dans les chants de l'exil. Durant la colonisation française puis les vagues d'émigration, le poète est devenu le témoin de la séparation et du déracinement. Slimane Azem, exilé, poursuit cette fonction mémorielle, il a su cristalliser cette douleur dans une langue à la fois simple et poignante :

« *Abrid iw arayyu / Yella syur yiwen ddunit / Axxam-iw ur ittuyu / Aql-iw yef tmurt-iw yedles* » (Azem, 1969) [Je suivrai mon chemin, il existe pour moi un autre monde ; ma maison ne tombera pas, mon cœur demeure attaché à ma terre.]

Azem exprime la résilience et la fidélité à la terre natale face à l'exil. Le *chemin* (*abrid*) symbolise la route de la vie, voire celle de l'émigré ; la *maison* et la *terre* (*tmurt*) incarnent la stabilité, la mémoire et l'identité. À travers ce langage simple et imagé, Azem fait de la poésie un espace de résistance intérieure, où l'exilé garde vivante la patrie dans son cœur. La route symbolise l'exil et la distance ; la maison vide devient métaphore du pays absent. Aït Menguellet renouvelle cette parole avec une profondeur philosophique :

« *Ma d acu ara d-nini / Deg umuy n tidett / I yellan d anida yellan / I yellan d anida yella* » (Aït Menguellet, 1979) [Que pourrions-nous dire, dans le labyrinthe de la vérité ? Ce qui est, est là où il

est, et ce qui n'est pas, n'est pas.]

Aït Menguellet revisite la sagesse populaire kabyle en y introduisant une dimension métaphysique. Le poète s'interroge sur la nature de la vérité et de l'existence, dépassant la simple parole morale pour atteindre une réflexion ontologique. Le rythme lent et la répétition (« *I yellan d anida yellan* ») traduisent une pensée circulaire, méditative : l'homme, face à la vérité, ne peut que constater l'ordre des choses. Ainsi, la poésie kabyle se fait ici philosophie de la lucidité, où la parole devient quête de sens et reconnaissance des limites du savoir humain. Le poète engage une réflexion sur la vérité et l'engagement du verbe amazigh.

Ces vers condensent la mémoire collective de l'émigration kabyle : l'arrachement, le mal du pays, la fidélité à la terre natale. La mémoire poétique devient alors résistance au silence et à l'oubli. À travers ces chants, la communauté reconstruit symboliquement ses racines. L'exil ne détruit pas la mémoire kabyle : il la transforme en chant.

IV. Dimension esthétique et discours social du chant kabyle

La poésie chantée kabyle, en tant qu'expression orale et artistique, ne se réduit pas à une fonction de divertissement ou à un simple témoignage sociologique. Elle est porteuse d'une esthétique propre, ancrée dans des procédés stylistiques et symboliques originaux, et elle constitue un outil privilégié de construction et de transmission de la mémoire collective. L'art poétique kabyle s'inscrit ainsi dans une dialectique entre beauté formelle et fonction mémorielle, en renouvelant sans cesse ses thèmes et ses structures au fil des contextes historiques et sociaux.

IV.1. L'esthétique de la parole et la musicalité du verbe amazigh

Sur le plan esthétique, la poésie kabyle repose sur une alliance subtile entre le rythme, la sonorité et l'image. L'absence d'écriture a favorisé le développement d'une esthétique auditive où la musicalité prime sur la fixité textuelle. Le poème est une voix avant d'être un texte. Zumthor (1983) parle de "performance vocale", notion qui correspond parfaitement à la pratique kabyle : la beauté du poème tient autant à ce qui est dit qu'à la manière dont il est dit. L'emploi des métaphores naturelles — la montagne, la pluie, le vent, l'oiseau — crée une poésie du paysage et de l'émotion. Le lexique est concret mais chargé d'une valeur symbolique forte. Aït Menguellet adopte une posture philosophique marquée par le doute et la quête de vérité :

« *Ma d acu ara d-nini / Deg umuy n tidett / I yellan d anida yellan / I yellan d anida yella* » (Aït Menguellet, 1979) [Que pourrions-nous dire / au sujet du sens de la vérité ? Ce qui est, est là où il est, et ce qui n'est pas, n'existe nulle part].

Par un style dépouillé, proche du proverbe, le poète confère à la parole populaire une densité ontologique, rejoignant la tradition de sagesse kabyle où la vérité est à la fois présente et insaisissable. Ce poème illustre l'esthétique réflexive de la poésie moderne : l'image

poétique devient un instrument de pensée, et la mélodie, un mode de questionnement. La musicalité du kabyle — langue à la fois douce et rythmée — favorise cette alliance de sens et de sonorité. Chaque syllabe porte un poids émotionnel, chaque allitération amplifie la résonance symbolique.

IV.3. Une esthétique de la résistance et de la dignité

La poésie kabyle, qu'elle soit ancienne ou contemporaine, est profondément marquée par une éthique de la résistance. Face aux dominations historiques — coloniale, politique ou culturelle —, elle affirme la permanence du verbe amazigh comme acte de survie. Pour Mammeri (1980), “le verbe amazigh est un acte d'être”. Dire, chanter, c'est exister et affirmer son humanité. Cette dimension ontologique du langage explique la puissance de la poésie kabyle : elle transforme la parole en un acte de dignité. Slimane Azem chantait :

« *Nekwni d imazighen / Ur n-tegg ara lhif / Anida yellan tmurt-iw / Yella yidwen lhif* » (Azem, 1972) [Nous sommes des Imazighen, nous ne connaissons pas la honte; là où se trouve ma terre, là réside l'honneur.]

Slimane Azem exalte la fierté identitaire amazighe et la dignité engrainée dans la terre natale. L'opposition entre *lhif* (la honte) et *l'honneur* ancre le poème dans une éthique de la loyauté et du courage, valeurs fondamentales de la culture kabyle. Le poète-chanteur transforme ici la chanson populaire en déclaration d'appartenance et en acte de résistance symbolique, face aux menaces d'oubli ou d'assimilation. Le poète oppose également la noblesse de la parole amazighe à l'humiliation de la soumission. Le chant devient résistance. Ainsi, l'esthétique kabyle ne se sépare jamais de l'éthique. La beauté du poème n'est pas seulement dans la forme, mais dans le sens : celui d'une parole libre, fière et lucide.

IV.3. Une esthétique fondée sur la métaphore et l'image poétique

L'un des traits distinctifs de la poésie kabyle réside dans son recours abondant à la métaphore et à l'image poétique. Les poètes et chanteurs emploient des symboles empruntés à la nature (montagnes, rivières, animaux, saisons) pour exprimer des sentiments humains ou des situations collectives. Comme l'explique Djellaoui (2007), « la nature est l'un des réservoirs symboliques les plus féconds de la poésie kabyle, servant de miroir aux joies comme aux souffrances ».

Ainsi, les montagnes sont souvent assimilées à la permanence et à la résistance, tandis que les fleurs et les oiseaux expriment l'éphémère, la fragilité ou l'amour. Cette esthétique symbolique n'est pas gratuite : elle permet à la poésie de dépasser le cadre personnel pour atteindre une portée universelle et collective. L'analyse de Belgasmia (2015) sur les poèmes du labeur montre comment les outils agricoles ou les gestes des travaux deviennent des métaphores de la condition humaine.

En outre, l'utilisation du rythme et des répétitions confère aux chants une musicalité particulière qui facilite la mémorisation et la transmission orale (Zumthor, 1983). Le caractère incantatoire de certains refrains, notamment dans les chants religieux ou de deuil, souligne l'importance de la forme sonore dans l'expérience esthétique kabyle.

IV.4. L'esthétique de la polyphonie : entre individuel et collectif

Un autre aspect central kabyle réside dans la polyphonie des voix. Les poèmes oscillent constamment entre l'expression individuelle et la représentation collective. Le « je » poétique se transforme souvent en un « nous » qui incarne la voix de la communauté, renforçant ainsi le lien entre le poète et son peuple (Yacine, 2001).

Cette alternance entre le singulier et le pluriel traduit la tension entre l'expérience personnelle du poète et son rôle de porte-parole. Dans les chants d'exil, par exemple, l'artiste exprime sa propre douleur, tout en reflétant celle de milliers d'émigrés contraints de quitter leur terre natale. De la même manière, dans les chants de guerre, le poète chante le courage individuel tout en inscrivant cet acte dans une histoire collective de résistance. La polyphonie s'observe également dans l'interprétation : beaucoup de chants sont repris en choeur par les auditeurs, renforçant le caractère participatif et communautaire de la performance (Mahfoufi, 2004).

IV. La voix féminine dans la poésie kabyle : parole intime et espace communautaire

La poésie chantée des femmes occupe une place fondamentale dans le patrimoine kabyle. Selon Mahfoufi (2004), « le chant villageois est d'abord l'affaire des femmes, qui trouvent dans ce registre un espace d'expression de leurs émotions, souvent interdites ailleurs ». Les femmes kabyles ont longtemps porté la tradition poétique. À travers les *izli* et les *urar*, elles expriment l'amour, la douleur et la solidarité (Djellaoui, 2007).

Les *tameddahthin* (poétesses) participent aux grands moments de la vie collective : naissances, mariages, deuils, moissons. Leurs chants traduisent la douleur et la joie, la séparation et la réconciliation. La poésie féminine kabyle se situe ainsi à la croisée du personnel et du communautaire.

VI.1. L'*izli* : expression poétique et catharsis féminine

Les berceuses (*azuzen*) et les chants d'amour (*izli, ahiha*) constituent un véritable espace intime de parole, où les femmes expriment leurs espoirs, leurs frustrations et leurs souffrances. Ces chants, transmis de mère en fille, jouent un rôle essentiel dans la conservation de la mémoire familiale et domestique. La recherche de Rabia (2013) démontre comment ces chants, en apparence conventionnels, peuvent véhiculer une critique subtile de l'ordre patriarcal et des solidarités féminines.

L'*izli*, forme poétique la plus répandue dans la tradition kabyle, constitue un espace de liberté pour la parole féminine. Composé de strophes brèves et rythmées, souvent

improvisées, il aborde des thèmes variés : l'amour, la trahison, la séparation, la maternité ou la solitude. Dans une société marquée par la retenue, l'*izli* devient la voie d'expression de l'intime. Il permet aux femmes d'exprimer leurs émotions les plus profondes, tout en restant dans le cadre symbolique du chant.

« *Ay aqcic deg-yi yewten / Ma thelked ddwa-k yella* » (Yacine, 2008, p. 32) [Ô garçon qui m'as blessée, si tu guéris, ton remède est en moi.]

Ce type d'*izli* traduit la passion amoureuse et la souffrance silencieuse d'une parole féminine contenue. IL évoque la douleur de l'amour contrarié. L'adresse directe au bien-aimé absent traduit l'intensité d'un sentiment qu'aucun autre espace social n'autorise à dire. La fonction cathartique de ces poèmes est essentielle : à travers la parole chantée, la femme kabyle trouve un équilibre entre la pudeur imposée et la nécessité d'expression. Rabia (2013) souligne que « le chant féminin kabyle est un cri contenu, un espace de parole déguisée où se jouent les tensions entre soumission et liberté. » Ces chants, entonnés lors des cérémonies du *henné* ou des mariages, appellent la bénédiction et la fécondité, mais expriment aussi la solidarité féminine.

VI.2. La femme, gardienne de la mémoire poétique

Dans la société kabyle traditionnelle, les femmes ont joué un rôle fondamental dans la préservation et la transmission du patrimoine oral. Elles sont les dépositaires des chants rituels, des berceuses, des complaintes et des poèmes d'amour. Leur voix, souvent confinée à l'espace domestique, est paradoxalement devenue un instrument de continuité culturelle et identitaire. Selon Mahfoufi (2004), « la femme kabyle est la gardienne de la mémoire affective du groupe ; par ses chants, elle relie les vivants aux ancêtres ». Ce rôle dépasse la simple fonction artistique : il s'inscrit dans une mission sociale et symbolique.

En outre, les chants collectifs des femmes (*urar, asbuyer*) assurent la transmission de la mémoire festive et rituelle. Ils rappellent les mariages passés, les alliances conclues et les traditions communautaires. Ainsi, la poésie féminine illustre parfaitement la double dimension esthétique et mémorielle : beauté du chant et transmission discrète d'une mémoire intime, parfois subversive, de la condition féminine (Yacine, 2001).

Ces vers, chantés lors du rituel du henné, expriment à la fois la bénédiction et la nostalgie. La mariée, au moment de quitter la maison, devient le symbole du passage, du lien entre générations :

« *Awi-d afus-im / Ad m-neqgen lhenni / S teyzi n leemer-im / Yak ass-a d zwağ-im* » (Mahfoufi, 2004, p. 102) [Donne-moi ta main, que je t'y trace le henné, pour bénir ta vie, car aujourd'hui est ton mariage.]

Ce poème s'inscrit dans la tradition poétique des chants de mariage kabyles. Le henné, symbole de pureté, de protection et de fécondité, devient ici un acte rituel et poétique : en marquant la main du jeune marié, la chanteuse ou la poétresse (*tameddahth*) célèbre la transition vers une nouvelle étape de la vie. Le ton à la fois bienveillant et solennel montre comment la poésie kabyle, ancrée dans l'oralité, accompagne les grands moments de l'existence en leur conférant sens et beauté.

VI.3. La voix féminine dans la modernité : de la poésie orale à la chanson engagée

Avec la modernité, la parole poétique féminine a quitté les cercles domestiques pour s'affirmer dans l'espace public. Si les poétesses anonymes chantaient pour leurs proches, les chanteuses modernes, quant à elles, s'adressent à la société entière. Des figures comme Noura, Chérifa, ou plus récemment Takfarinas (qui reprend souvent des chants féminins), ont contribué à rendre audible la sensibilité kabyle féminine dans l'espace médiatique. Lounis Aït Menguellet, lui aussi, rend hommage à cette force silencieuse :

« *Tamettut tetthemmley / Tetthemmley i ddunit / Ur t-teenay ara / Ur t-tneggey ara* » (Aït Menguellet, 1988) [La femme, je la respecte / Je la respecte pour ce qu'elle est au monde / Je ne la possède pas / Je ne la vends pas.]

Le poète chante ici la femme kabyle comme symbole de courage et de résilience : elle porte la vie et la parole sans jamais se plaindre. Ainsi, la modernité poétique kabyle n'a pas effacé la parole féminine ; elle l'a amplifiée. Ce passage de la voix intime à la voix publique marque une évolution majeure dans la conscience identitaire amazighe. Ces vers traduisent une vision profondément humaniste et égalitaire de la femme dans la poésie d'Aït Menguellet. Le poète affirme son respect sacré pour la femme, non comme objet de possession ou de transaction, mais comme être humain à part entière, digne de reconnaissance et de considération. Par la négation répétée — « *Ur t-teenay ara / Ur t-tneggey ara* » — il rejette toute forme d'appropriation ou de marchandisation, s'opposant ainsi aux mentalités patriarcales. Ce positionnement confère à ces vers une dimension éthique et universelle, typique de la poésie engagée kabyle.

VI.4. Une poétique du social : parole, communauté et résistance

La poésie populaire kabyle, en tant que genre, dépasse la simple expression artistique. Elle est un mode de socialisation, un espace où s'expriment les émotions partagées et les tensions collectives. Le poème, souvent anonyme, n'appartient pas à un auteur mais à un peuple. Elle ne se limite pas à la création artistique ; elle constitue un discours social à part entière. Elle exprime, à travers ses formes symboliques, les valeurs, les tensions et les

aspirations d'un peuple. Dans les sociétés orales, la poésie tient lieu d'espace public : elle est à la fois un lieu de débat, de transmission et de régulation sociale.

Dans la perspective d'Abrous (1988), la poésie kabyle « sert de code éthique et esthétique à la société traditionnelle ». Elle régule les comportements, exprime la morale communautaire et célèbre les valeurs de courage, d'honneur et de solidarité. Les poèmes héroïques, quant à eux, rappellent la fierté, le courage et la dignité de la montagne kabyle. Ces vers héroïques d'une grande force symbolique, transmis depuis des générations, glorifient la bravoure face à l'ennemi et symbolise la résistance du groupe :

« *Akken ur tettyu tawurt / Ur tenna yiwen ad yewwet* » (Nacib, 1999, p. 55) [Quand la porte ne s'est pas ouverte / Personne n'a dit : qu'on la brise.]

Ce distique, à la portée métaphorique évidente, illustre la résignation sociale et l'indifférence collective face à une situation bloquée ou injuste. L'image de la *porte fermée* symbolise l'obstacle, l'injustice ou le silence imposé, tandis que l'absence de réaction (« *personne n'a dit : qu'on la brise* ») dénonce la passivité des hommes devant l'oppression. Nacib, par cette métaphore simple et dense, critique le fatalisme et l'immobilisme qui gangrènent la société, appelant implicitement à une prise de conscience et à une action libératrice.

Ainsi, la poésie kabyle constitue une véritable anthropologie poétique : elle révèle la manière dont une société se pense, s'émotionne et se raconte à travers la parole chantée. Elle met en scène la vigilance du groupe : la porte du village, métaphore de la communauté, reste ouverte mais protégée. Ainsi, la poésie kabyle fonctionne comme un code social : elle dit la loi morale du groupe, tout en servant de soupape aux émotions collectives.

Abrous (1988) observe que « le poète kabyle dit tout haut ce que le groupe ressent tout bas ». En ce sens, chaque poème est un miroir collectif : il traduit la perception kabyle du monde et réaffirme la cohésion du groupe. Les chants de femmes, par exemple, répercutent les douleurs de la séparation, les injustices subies, les espérances amoureuses ou spirituelles.

IV. Modernité et continuité : la revalorisation du patrimoine oral

IV.1. De la tradition à la contemporanéité

Si la poésie kabyle traditionnelle s'est construite dans un cadre essentiellement oral et communautaire, les évolutions du XX^e siècle ont introduit des mutations profondes. L'apparition de l'écriture, la diffusion par les médias et l'internationalisation des artistes kabyles ont transformé la pratique poétique sans rompre avec ses racines.

Les années 1970 marquent un tournant avec l'émergence de chanteurs-poètes comme Lounis Aït Menguellet, Idir ou Matoub Lounès, qui réinvestissent les formes traditionnelles tout en les adaptant aux problématiques contemporaines (Chaker, 1998). Leurs chansons, diffusées sur les scènes nationales et internationales, prolongent la fonction identitaire et

mémorielle des chants anciens, tout en introduisant des thématiques modernes : démocratie, droits linguistiques, exil, condition de la femme, etc. La thèse de Sadouni (2007) analyse en détail comment Aït Menguellet opère cette synthèse entre tradition et modernité. Ainsi, la poésie kabyle illustre un processus de continuité et de renouvellement : elle demeure fidèle à son rôle social et identitaire, tout en s'inscrivant dans les dynamiques de la modernité.

Le cadre théorique et fonctionnel de la poésie kabyle repose sur trois piliers principaux : l'oralité, la mémoire et la fonction sociale. En tant que production orale, elle préserve la langue amazighe et résiste aux dominations culturelles. En tant que mémoire, elle archive et transmet l'histoire et les valeurs collectives. En tant que fonction sociale, elle accompagne les individus et la communauté dans les moments-clés de l'existence.

Cette première partie a montré que la poésie kabyle n'est pas seulement une forme artistique : elle est un mode de vie, une manière de dire et de transmettre, une voix collective qui résonne à travers le temps. Dans les sections suivantes, nous analyserons plus spécifiquement ses dimensions esthétiques et politiques, ainsi que son rôle dans la construction d'une mémoire de résistance. Idir transforme la berceuse kabyle en poème universel :

« *A vava Inouva / D ayrib ad as-yini / I lhif n waman / Ssuyas i lhif n waman* » (Idir, 1976) [Ô père d'Inouva / C'est l'étranger qui lui dira / Pour la couverture d'eau / Offre-lui la couverture d'eau.]

Dans *A vava Inouva*, Idir sublime la berceuse kabyle traditionnelle pour en faire un chant universel de l'humanité et de la tendresse filiale. La répétition douce et l'image de la *couverture d'eau* renvoient à la pureté, à la solidarité et à la protection offertes par le père à l'enfant. En évoquant *l'étranger* (*ayrib*), le poète transcende le cadre familial et culturel : l'amour, la bonté et la générosité deviennent des valeurs universelles, partagées entre les hommes au-delà des frontières. Idir transforme ainsi un chant d'intimité domestique en poème planétaire, porteur d'un message d'unité humaine et d'ouverture. Takfarinas, quant à lui, réaffirme l'identité amazighe :

« *Ay aghrib ur ttruy ara / Tura yella lberkan / Yiwakken ur nesrah ara / Deg igenni n tmurt-iw* » (Takfarinas, 1995) [Ô étranger, je ne partirai pas / À présent la racine est là / Jamais nous ne céderons / Le ciel de notre terre.]

Ces vers expriment avec force la fierté identitaire amazighe et l'attachement indéfectible à la terre d'origine. Takfarinas, dans la lignée des chanteurs engagés kabyles, oppose ici la voix du résistant enraciné à celle de l'exil ou du déracinement. L'adresse directe à *l'étranger* (*ayrib*) marque la conscience d'une altérité, mais aussi la volonté de préserver l'identité collective. L'image du *berkan* (la racine) symbolise la permanence culturelle, tandis que *le ciel de notre terre* renvoie à un espace sacré, inviolable, à la fois physique et spirituel. Ainsi, Takfarinas réaffirme que l'amazighité n'est pas seulement une appartenance géographique, mais une fidélité à une mémoire, à une langue et à une dignité héritée. Ces

artistes démontrent que la poésie kabyle n'est pas un vestige du passé, mais une voix vivante qui continue d'articuler la mémoire, la liberté et la modernité (Salhi, 2001).

IV.2. Transmission et continuité du patrimoine oral

La fonction mémorielle de la poésie kabyle repose sur la transmission. C'est par la répétition, l'écoute et la participation que la communauté préserve son patrimoine immatériel. Les anciens récitaient les poèmes aux veillées, les mères chantaient les berceuses aux enfants, et les fêtes communautaires résonnaient des *urar* et des *izlan*. Cette berceuse traduit la fonction pédagogique et affective du chant : elle transmet l'amour maternel et les valeurs de protection et de tendresse :

« *A lmalayek tucbihin / Siwnemt mmi ad yet̄es / Ay afus-iw ay ahnin / Awwi-d i weqcic ides* » (Mahfoufi, 2004, p. 56) [Ô anges du matin / Réveillez l'enfant pour qu'il tête / Ô ma main, ô ma douce / Apporte le bébé à son sein.]

Cette berceuse illustre à merveille la double fonction affective et pédagogique du chant traditionnel kabyle. La mère y invoque les *anges du matin*, figures de pureté et de bienveillance, pour veiller sur son enfant. À travers la douceur des images et la musicalité des vers, le chant exprime l'amour maternel, la tendresse et la protection, tout en enseignant à l'enfant les premières valeurs de la vie : la bienveillance, la relation harmonieuse avec le monde et la présence du sacré dans le quotidien. Mahfoufi montre ainsi que la berceuse kabyle dépasse la simple fonction d'endormir : elle devient un vecteur d'éducation émotionnelle et spirituelle, un premier contact entre l'enfant et l'univers symbolique de sa culture. Le chant devient ainsi un véhicule d'éducation et d'identité. La mémoire se transmet non par des livres, mais par des émotions sonores et rythmiques. Comme le dit Zumthor (1983), « la poésie orale est mémoire incarnée dans la voix. »

Les poétesses, ou *tameddahthin*, jouent ici un rôle fondamental. Elles assurent la continuité du savoir poétique, souvent dans le secret du foyer ou lors des cérémonies. Leur parole, intime et communautaire à la fois, préserve la cohésion sociale et culturelle.

IV. 3. De la poésie orale à la chanson moderne : continuité et mutation du verbe kabyle

La poésie kabyle, longtemps confinée à l'espace rural et communautaire, a connu, à partir du XX^e siècle, une profonde transformation. Le passage de l'oralité traditionnelle à la chanson enregistrée a permis la diffusion massive d'un héritage autrefois limité à la transmission directe. Cette mutation technique, liée à l'apparition du disque, de la radio puis de la télévision, a eu un impact considérable sur la fonction du poète. Le *ameddah* (barde traditionnel) devient chanteur ; la performance collective se mue en œuvre artistique individuelle, mais la dimension communautaire subsiste à travers le contenu des paroles.

Selon Sadouni (2007), « la chanson kabyle moderne prolonge la tradition orale tout en lui conférant une portée universelle : elle transforme la mémoire en message, le verbe en

conscience. ». La scène publique devient ainsi le nouveau lieu du récit collectif. Le poète n'est plus seulement la voix du village, mais celle d'un peuple en quête de reconnaissance identitaire.

IV. 4. De la mémoire orale à la mémoire écrite

Un tournant majeur s'opère au XX^e siècle avec la transcription et la publication de poèmes kabyles. Dès le XIX^e siècle, des chercheurs comme Hanoteau (1867) ont commencé à collecter ces poèmes, mais c'est surtout au XX^e siècle que des écrivains et intellectuels kabyles comme Mouloud Mammeri, Jean Amrouche ou encore Salem Chaker ont œuvré à leur diffusion (Mammeri, 1980 ; Chaker, 1998). Cette mise à l'écrit transforme la mémoire orale en mémoire scripturaire, garantissant la préservation de nombreux textes menacés d'oubli. Cependant, comme le souligne Zumthor (1983), la poésie orale perd une partie de sa performativité lorsqu'elle est transcrit : la voix, le rythme et la présence corporelle du chanteur ne peuvent être restitués entièrement.

Malgré cette limite, l'écriture permet à la poésie kabyle d'atteindre une audience élargie et de s'inscrire dans le patrimoine universel. Lounis Aït Menguellet, héritier de Slimane Azem, représente une autre étape de la modernité poétique kabyle. Son œuvre, plus introspective, interroge la vérité, la justice et la condition humaine. Comme le souligne Salhi (2001), « Aït Menguellet inscrit la poésie kabyle dans une dimension réflexive et universelle, tout en restant fidèle à sa musicalité ancestrale. »

Ce poème illustre la tension entre la vérité et l'illusion, entre la parole et le silence. La langue kabyle devient ici un instrument de questionnement existentiel :

« *Ma d acu ara d-nini / Deg umuy n tidett / I yellan d anida yellan / I yellan d anida yella* » (Aït Menguellet, 1979) [Que pourrions-nous dire / Dans le labyrinthe de la vérité ? / Ce qui est, où est-ce qu'il est ? / Ce qui fut, où est-ce que cela fut ?]

Ces vers d'Aït Menguellet traduisent une profonde quête métaphysique où la langue kabyle devient un outil de réflexion philosophique. Le poète interroge la notion de vérité — insaisissable, labyrinthique — et met en doute la stabilité du réel à travers des questions circulaires et répétitives. La tension entre *la parole* (le dire) et *le silence* (l'indicible) traverse le poème : parler, c'est déjà trahir la vérité, mais se taire, c'est renoncer à la chercher. Dans cette dialectique, Menguellet transforme la chanson en espace de pensée, où le kabyle n'est plus seulement langue d'émotion, mais langue philosophique, capable d'exprimer l'incertitude, le doute et la profondeur de l'existence. L'artiste renouvelle la tradition orale par une écriture musicale subtile, où le rythme et la métaphore continuent d'être porteurs de mémoire. La modernité, loin d'effacer le passé, lui donne une autre résonance.

IV. 5. Chants diasporiques : mémoire en exil

L'un des aspects les plus marquants de la poésie kabyle contemporaine est son rôle dans la mémoire de l'exil. L'émigration massive vers la France et d'autres pays européens a donné naissance à un corpus de chants diasporiques exprimant la nostalgie du pays natal et les difficultés de l'intégration (Idir, Slimane Azem, Matoub Lounès). Ces chants d'exil constituent une mémoire partagée par des générations de migrants, mais aussi un vecteur d'identification pour les communautés kabyles dispersées. Ils prolongent l'esthétique traditionnelle (symboles, métaphores, polyphonie) tout en l'adaptant à une nouvelle réalité socio-historique (Bourdieu, 1980). L'article de Ould-Braham (2017) analyse comment la chanson kabyle en contexte diasporique devient un lieu de mémoire transnational, connectant la Kabylie à ses enfants exilés.

L'analyse des dimensions esthétiques et mémorielles du chant kabyle révèle une articulation constante entre forme et fonction. L'esthétique, fondée sur la métaphore, le rythme et la polyphonie, confère à la poésie kabyle une beauté singulière, comparable aux grandes traditions poétiques universelles. La mémoire, quant à elle, s'inscrit dans une pluralité de registres – souffrance et joie, intime et collectif, oral et écrit, local et diasporique – qui reflète la richesse et la complexité de l'expérience kabyle. Ainsi, la poésie chantée kabyle est à la fois un art et une archive, une esthétique et une mémoire, une voix individuelle et une voix collective. Elle incarne un patrimoine vivant, toujours en mouvement, qui accompagne les mutations sociales et historiques sans jamais perdre son rôle identitaire.

Figure emblématique de la modernité poétique kabyle, Slimane Azem (1918–1983) incarne la mémoire de l'exil et de la nostalgie. Installé en France durant la colonisation, il fit de la chanson un moyen de résistance à l'oubli. Ses textes oscillent entre l'humour, la satire politique et la mélancolie. Il y évoque la perte du pays, la douleur de l'exil, mais aussi la dignité du peuple kabyle. Le lexique de la route (*abrid*) et de la maison (*axxam*) traduit la fracture entre l'ailleurs et la terre natale. La mémoire individuelle rejoint ici la mémoire collective d'un peuple déraciné :

« *Abrid iw arayyu / Yella syur yiwen ddunit / Axxam-iw ur ittuyu /
Aql-iw yef tmurt-iw yedles* » (Azem, 1969) [La route que
j'emprunte / Mène vers un autre monde / Ma maison ne m'abrite
plus / Mon esprit s'est assombri sur ma terre.]

Azem transforme la douleur en chant et la nostalgie en poésie. Son œuvre illustre l'adaptation du verbe *amazigh* à la modernité sans reniement des racines. Ces vers condensent toute la nostalgie et la douleur du déracinement propres à la poésie de Slimane Azem. Le poète, figure emblématique de l'exil kabyle, exprime ici la rupture entre l'homme et sa terre, entre le foyer perdu et le monde étranger qu'il doit affronter. La route symbolise le chemin de l'exil, l'errance forcée, tandis que la maison devenue étrangère traduit la perte du repère identitaire et culturel. L'expression « *Aql-iw yef tmurt-iw yedles* » (mon esprit s'est assombri sur ma terre) résume ce paradoxe tragique : même au pays, l'exilé reste étranger à lui-même. Ainsi, Slimane Azem chante le drame d'un peuple déraciné, partagé entre la fidélité à la

mémoire et la douleur de l'éloignement — une thématique centrale de la chanson kabyle moderne, où le chant devient le dernier refuge de l'identité.

IV. 6. Le chant kabyle: espace de liberté et de subversion

La force du chant kabyle tient également à sa capacité à contourner la répression et la censure. En usant de métaphores, d'allusions ou de symboles partagés par la communauté, les poètes-chanteurs parviennent à critiquer le pouvoir tout en échappant à la répression directe (Merolla, 1997).

Cette fonction subversive explique pourquoi l'État algérien a souvent surveillé, censuré ou marginalisé les artistes kabyles. Mais paradoxalement, ces tentatives de répression n'ont fait qu'accroître leur légitimité auprès des populations, transformant les chanteurs en porte-parole officieux du peuple. La censure elle-même devient alors un thème poétique, comme l'illustrent les chansons de Matoub Lounès qui faisait de sa voix censurée un symbole de la lutte pour la liberté d'expression. Dans sa thèse, Sadouni (2007) analyse comment la poésie de Aït Menguellet utilise un « langage de l'ombre » – un système complexe d'allusions et de métaphores qui permet de dire sans nommer, de critiquer sans être censuré, créant ainsi une complicité intellectuelle avec son public.

IV. 6. 1. De la contestation locale à la scène internationale

La poésie chantée kabyle a progressivement dépassé le cadre local pour s'exporter sur la scène internationale. La diaspora kabyle, notamment en France, a joué un rôle essentiel dans cette diffusion. Les concerts organisés à Paris ou à Marseille dans les années 1970-1980 deviennent des lieux de rassemblement politique où la chanson kabyle résonne comme un hymne identitaire. La recherche de Ould-Braham (2017) sur les pratiques musicales en contexte diasporique montre comment ces espaces deviennent des « lieux de mémoire » au sens de Nora, où se reconstruit et se réinvente l'identité kabyle.

Aujourd'hui, la poésie kabyle est traduite, étudiée et interprétée dans divers contextes académiques et artistiques, affirmant sa dimension universelle. Elle est reconnue non seulement comme une littérature de résistance, mais aussi comme une contribution majeure au patrimoine culturel immatériel mondial (Galand-Pernet, 1998). Le travail de transcription et d'analyse mené par des chercheurs comme Mouloud Mammeri a permis sa patrimonialisation, tout en soulevant la question épineuse de la fixation écrite d'une tradition fondamentalement orale et mouvante.

IV. 6. 2. La nouvelle génération : entre héritage et renouveau

Aujourd'hui, la tradition orale fait face à la mondialisation culturelle et à la rupture des chaînes de transmission intergénérationnelle en milieu urbain. Cependant, elle montre une remarquable capacité de résilience. Les jeunes artistes réinvestissent le patrimoine poétique, le mêlant à des sonorités modernes (rock, rap, reggae). Le rap kabyle, en particulier, apparaît comme l'héritier direct de la fonction critique et engagée de la poésie ancienne, prouvant la vitalité de la parole comme instrument de liberté.

Depuis les années 2000, une nouvelle génération d'artistes kabyles réinvente la tradition poétique. Des groupes comme Tagrawla ou Izenzaren, et des chanteurs comme Malika Domrane, explorent de nouvelles fusions musicales tout en restant fidèles à l'esprit de la poésie traditionnelle. L'étude de Zahir & Mouzon (2018) sur les nouvelles scènes kabyle montre comment ces artistes opèrent un « retour aux sources » tout en intégrant des influences rock, reggae ou électroniques, démontrant la capacité d'adaptation de cette tradition.

IV. 6. 3. La berceuse d'Idir transmission du savoir ancestral

Avec Idir, la poésie kabyle atteint la scène mondiale. Son célèbre chant *A Vava Inouva* (1976) marque un tournant : la berceuse traditionnelle devient un hymne universel à la transmission et à la tendresse :

« *A Vava Inouva / D ayrib ad as-yini / I lhif n waman / Ssuyas i lhif n waman* » (Idir, 1976) [Ô père d'Inouva / C'est l'étranger qui lui dira / Pour la couverture d'eau / Offre-lui la couverture d'eau.]

À travers cette chanson, Idir fait entrer l'oralité kabyle dans la modernité médiatique. Le père, figure symbolique de la mémoire, transmet à son fils le savoir ancestral sous la forme d'un chant. La poésie devient ici un langage d'universalité. Cette adaptation ne trahit pas la tradition : elle la revitalise. Le rythme, la langue et les thèmes demeurent amazighs, mais la portée devient globale.

Ces nouvelles formes artistiques continuent de porter un message politique et identitaire, mais l'abordent souvent sous l'angle des préoccupations contemporaines : écologie, mondialisation, droits des femmes, etc. La thèse de Ben Boudjema (2018) souligne que cette évolution ne trahit pas la tradition, mais en actualise la fonction sociale, prouvant que l'« archive vivante » qu'est la poésie kabyle continue de s'enrichir de nouveaux documents.

Conclusion

La poésie chantée kabyle, en tant que forme emblématique de l'oralité amazighe, occupe une place centrale dans la vie culturelle, sociale et politique de la Kabylie et, plus largement, de l'Algérie. Loin d'être un simple divertissement esthétique, elle constitue un réservoir de mémoire, un outil de transmission des valeurs collectives et un espace privilégié de résistance et de revendication identitaire.

La poésie populaire kabyle apparaît, à travers cette étude, comme l'un des fondements majeurs de la culture amazighe. Elle constitue à la fois un mode d'expression artistique, un réservoir de mémoire et un instrument de résistance identitaire. Dans un contexte où l'écriture fut longtemps absente, la parole chantée a pris en charge la transmission des valeurs, des émotions et des savoirs collectifs. L'oralité, loin d'être une forme primitive de communication, s'impose comme une véritable esthétique du vivant. Chaque performance

poétique devient un acte de mémoire : dire, c'est rappeler, mais aussi recréer. La poésie kabyle assure ainsi la continuité entre les générations et fait de la langue un lieu d'appartenance et de conscience.

Les analyses menées à travers les textes de Slimane Azem, Lounis Aït Menguellet, Idir ou encore des poétesses anonymes, ont montré que cette tradition ne se limite pas au passé. Elle s'adapte et se renouvelle, intégrant les outils modernes sans perdre son essence. L'évolution du *ameddah* traditionnel au chanteur engagé contemporain illustre cette plasticité culturelle exceptionnelle.

Le chant kabyle se situe au croisement de trois dimensions fondamentales : l'esthétique, la mémoire et la résistance. Sur le plan esthétique, la poésie chantée se caractérise par une richesse formelle et thématique remarquable. Ses différentes formes – *izli*, chants rituels, chants religieux, poèmes gnomiques – témoignent d'une créativité inépuisable, tout en étant adaptées aux contextes sociaux et rituels de leur production. Les poètes, qu'ils soient anonymes ou reconnus, mobilisent une langue poétique dense, métaphorique et polysémique, qui exprime à la fois l'intime et le collectif. L'analyse de Belgasmia (2015) sur la « mouvance » de cette tradition nous rappelle que sa beauté réside précisément dans sa capacité à se transformer tout en restant fidèle à son essence.

Sur le plan mémoriel, le chant kabyle s'impose comme une archive vivante de l'histoire et des expériences collectives. Il conserve la mémoire des épreuves historiques, qu'il s'agisse de l'insurrection de 1871, des guerres mondiales, de la guerre de libération ou encore des traumatismes de l'émigration. Mais il préserve également la mémoire intime des souffrances individuelles, des amours contrariés, des luttes quotidiennes, constituant ainsi un véritable miroir de l'existence kabyle à travers le temps. Comme l'ont montré les travaux de Gellner (2018) sur les archives orales, cette mémoire n'est pas un simple enregistrement passif, mais une reconstruction active du passé au service des besoins du présent.

Enfin, sur le plan politique et identitaire, la poésie chantée kabyle se révèle être un puissant outil de résistance. Elle a accompagné la lutte contre la colonisation française, soutenu les combattants de l'indépendance, puis dénoncé les dérives du pouvoir postcolonial et le déni de la culture amazighe. Des figures comme Slimane Azem, Lounis Aït Menguellet, Idir ou Matoub Lounès incarnent cette fonction contestataire, transformant la poésie en un manifeste identitaire et politique. De ce point de vue, le chant kabyle illustre pleinement l'idée de « littérature de combat » (Fanon, 1961, 2002), capable de mobiliser les consciences et de maintenir vivante l'aspiration à la liberté.

Ce triptyque esthétique, mémoire, résistance démontre que la poésie kabyle dépasse largement le cadre de l'art pour s'inscrire dans une dynamique historique et sociale. Elle constitue un « patrimoine culturel immatériel » (Ben Boudjema, 2018) qu'il importe de préserver et de valoriser, tant au niveau académique que dans les pratiques sociales contemporaines. Sa réappropriation par les nouvelles générations, notamment à travers les médias et la diaspora, atteste de sa vitalité et de sa capacité d'adaptation aux contextes changeants. Le verbe amazigh, porté par la musicalité et la métaphore, demeure un vecteur

d'émancipation et de dignité. La poésie kabyle, dans son essence, conjugue deux forces : la fidélité à la mémoire et l'ouverture à la modernité. Elle continue de dire la douleur et la beauté d'un peuple, d'interroger le monde, de transformer la souffrance en art.

Cette étude montre que la poésie kabyle n'est pas un vestige folklorique, mais un système symbolique vivant, un espace de parole et de pensée. Elle participe pleinement à la construction de l'identité amazighe moderne, tout en gardant la mémoire des ancêtres et la vibration du cœur collectif.

Aujourd'hui, la poésie chantée kabyle se trouve à la croisée des chemins. D'une part, elle reste un lieu de mémoire et de contestation, ancrée dans une tradition séculaire. D'autre part, elle se réinvente dans des formes modernes, fusionnant avec d'autres genres musicaux et s'ouvrant à des thématiques universelles. Ce double mouvement, enracinement et innovation, confirme sa fonction d'espace de médiation entre passé et présent, local et global, individuel et collectif. En cela, elle s'inscrit dans la continuité d'une réflexion sur la littérature orale comme matrice de la création littéraire maghrébine.

En conclusion, la poésie populaire kabyle chantée illustre de manière exemplaire la puissance de l'oralité comme moyen de survie culturelle, de transmission identitaire et de résistance politique. Elle rappelle que les littératures orales, longtemps marginalisées dans les études académiques, sont au contraire des archives précieuses et des forces actives dans la construction des imaginaires collectifs.

Loin d'appartenir uniquement au passé, le chant kabyle demeure aujourd'hui une voix vivante, capable d'articuler les enjeux mémoriels, identitaires et esthétiques d'un peuple en quête de reconnaissance et de dignité. Comme le soulignait déjà Mammeri (1980), c'est dans cette parole partagée, cette « archive des voix », que réside l'une des clés de la permanence de la conscience kabyle. Ainsi, la poésie populaire kabyle demeure un langage du monde et du temps, un art de la parole qui relie la mémoire à l'avenir, et l'identité à l'universalité.

La poésie populaire kabyle demeure un espace d'expression et de résistance. En unissant l'ancien et le moderne, elle illustre la capacité d'une culture à se réinventer tout en préservant son identité. Le verbe amazigh, chanté et transmis, reste l'un des fondements de la mémoire collective et du génie poétique nord-africain. En tant que lieu de mémoire et d'invention, la poésie chantée kabyle reste un pilier essentiel de l'identité algérienne plurielle et un champ d'étude fécond pour comprendre les dynamiques entre oralité, littérature et pouvoir.

Bibliographie

- Abrous, D. (1988). La chaîne kabyle à la radio-télévision algérienne : Notes pour une approche du fonctionnement. *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, 47, 97-102.
- Abrous, D. (1988). *La poésie kabyle et la transmission des valeurs*. Alger : ENAL.
- Amrouche, O. (2022). Les fonctions sociales de l'« Urar » dans la société kabyle : Solidarité, mémoire et résistance. *Insaniyat / انسانيات*, *96*, 87-105. <https://doi.org/10.4000/insaniyat.26835>
- Assmann, J. (1992). *La mémoire culturelle*. Paris : Aubier.
- Azem, S. (1969). *Chansons kabyles*. Paris : Ocora.
- Belgasmia, N. (2015). De la mouvance de la tradition orale kabyle : le cas des poèmes du labeur. *Études et Documents Berbères*, (34), 7-23.
- Benbrahim, M. (1982). *La poésie populaire kabyle et la résistance à la colonisation de 1830 à 1962* (Thèse de doctorat). Paris : EHESS.
- Ben Boudjema, T. (2018). *La chanson kabyle, un vecteur transmetteur du patrimoine culturel immatériel et un patrimoine vivant à pérenniser* (Mémoire de Master). Université de Béjaïa.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Minuit.
- Chaker, S. (1989). Une tradition de résistance et de lutte : la poésie berbère kabyle. *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 51, 11-31.
- Chaker, S. (1998). *Berbères aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan.
- Chaker, S. (2001). *Hommes et femmes de Kabylie*. Aix-en-Provence : Edisud.
- Dallet, J.-M. (1982). *Dictionnaire kabyle-français*. Alger : SELAF.
- Djellaoui, M. (2007). *Les genres traditionnels de la poésie kabyle*. Alger : HCA.
- Fanon, F. (2002). *Les damnés de la terre* (1^{re} éd. 1961). Paris : La Découverte.
- Galand-Pernet, P. (1998). *Littératures berbères : des voix, des lettres*. Paris : PUF.
- Gellner, A. (2018). *Les archives de la parole : documenter les traditions orales berbères*. *Études et Documents Berbères*, (39), 45-62.
- Halbwachs, M. (1997). *La mémoire collective*. Paris : Albin Michel.
- Hanoteau, A. (1867). *Poésies populaires de la Kabylie du Jurjura*. Paris: Imprimerie Impériale.
- Mauss, M. (2007). Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques. Dans *Sociologie et anthropologie* (pp. 145-279). Presses Universitaires de France. (Œuvre originale publiée en 1925).
- Hanoteau, A. (2003). *Poésies populaires de la Kabylie du Djurdjura*. (1^{re} éd. 1867). Alger : ENAG.
- Mahfoufi, M. (2004). *Chants de femmes en Kabylie*. Paris : Ibis Press.
- Mammeri, M. (1969). *Les Isefra : poèmes de Si Mohand ou M'hand*. Paris : Maspero.
- Mammeri, M. (1980). *Poèmes kabyles anciens*. Alger : SNED.
- Merolla, D. (1997). *Gender and community in the Kabyle literary space*. Leiden : Research School CNWS.
- Nacib, Y. (1999). *La poésie kabyle à travers les âges*. Alger : OPU.

- Ong, W. (1982). *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York : Routledge.
- Ould-Braham, O. (2017). *Chanter l'exil : la chanson kabyle en contexte diasporique*. *Insaniyat*, 76-77, 123-145.
- Rabia, N. (2013). *Stratégies d'expression féminine dans la poésie orale kabyle : entre tradition et subversion* (Thèse de doctorat). Université Paris 8.
- Sadouni, B. (2007). *La poétique contestataire de Lounis Aït Menguellet*. Alger : ENAG.
- Salhi, M. A. (2001). Poésie féminine et poétique kabyle. Dans *Femmes et textes dans l'espace maghrébin : Actes du colloque international de Constantine* (pp. 211-215). Constantine : Université de Constantine.
- Yacine, T. (1988). *L'izli ou l'amour chanté en kabyle*. Paris : Maison des Sciences de l'Homme.
- Yacine, T. (2001). *Si tu m'aimes, guéris-moi : Poésie et chants kabyles de femmes*. Paris : La Découverte.
- Yacine-Titouh, T. (1989). *Aït-Menguéllet chante*. Paris : La Découverte.
- Zahir, A. & Mouzon, S. (2018). *Nouvelles scènes, nouvelles voix : la chanson kabyle contemporaine entre héritage et modernité*. *Cahiers de littérature orale*, (83), 145-167.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.

**Discours poétique et discours social dans la poésie populaire
d'Abderrahmane Mejdoub**
**Poetic discourse and social discourse in the popular poetry of
Abderrahmane Mejdoub**

KHELFAOUI Benaoumeur

Université Kasdi Merbah Ouargla, Algérie
kheffaoui.benaoumeur@univ-ouargla.dz

Résumé

La poésie populaire maghrébine constitue un espace privilégié d'expression esthétique, mémorielle et critique. Parmi ses figures les plus marquantes, Abderrahmane Mejdoub (1506–1569) occupe une place singulière en raison de la profondeur de ses quatrains (rubâ‘iyât), à la croisée de la sagesse soufie, de la parole poétique et du commentaire social. Sa poésie, transmise oralement depuis le XVI^e siècle, condense une réflexion sur l'homme, la société et le temps, tout en conservant une musicalité populaire qui en a assuré la pérennité. Cet article se propose d'analyser l'articulation entre **discours poétique** et **discours social** dans la poésie de Mejdoub, en examinant à la fois ses structures esthétiques, ses fonctions critiques et sa portée culturelle.

Mots-clés : Poésie populaire maghrébine ; Abderrahmane Mejdoub ; Rubâ‘iyât ; Soufisme ; Discours social ; Oralité.

Abstract

Maghrebi popular poetry is a privileged space for aesthetic, memorial, and critical expression. Among its most emblematic figures, Abderrahmane Mejdoub (1506–1569) holds a unique place thanks to the depth of his quatrains (rubâ‘iyât), at the intersection of Sufi wisdom, poetic language, and social commentary. Transmitted orally since the sixteenth century, his poetry conveys reflections on human nature, society, and the passing of time, while preserving a popular musicality that ensured its endurance. This article examines how **poetic discourse** and **social discourse** intertwine in Mejdoub's poetry, focusing on its aesthetic structures, critical functions, and cultural significance.

Keywords : Maghrebi popular poetry ; Abderrahmane Mejdoub ; Rubâ‘iyât ; Sufism ; Social discourse ; Orality.

1. Introduction

La poésie populaire occupe, dans l'histoire culturelle du Maghreb, une position intermédiaire entre la tradition orale et l'écriture savante, entre la ferveur religieuse et la critique sociale, entre la musicalité mélodieuse des conteurs et la réflexion morale des sages. Elle a accompagné les sociétés nord-africaines dans leurs transformations successives, en conservant la mémoire collective et en exprimant les aspirations spirituelles et sociales des populations.

Parmi les grandes voix de cette poésie, la figure d'Abderrahmane Mejdoub (1506–1569) se détache avec une force singulière. Soufi, poète et homme du peuple, il a su condenser dans ses quatrains — appelés *rubâ‘iyât* — une sagesse intemporelle, une critique sociale acerbe et une esthétique populaire qui a marqué durablement l'imaginaire maghrébin. Né dans une famille pieuse près d'Azemmour, formé dans les milieux soufis de Fès et de Meknès, il a vécu à une époque traversée par des bouleversements politiques, des tensions religieuses et des mutations sociales profondes.

Les rubâ‘iyât de Mejdoub constituent une archive orale vivante : transmises de génération en génération par les conteurs (*meddahîn*), les poètes itinérants et les familles, elles ont été mémorisées, adaptées, chantées et parfois détournées, sans perdre leur noyau symbolique et critique. Leur popularité dans le Maghreb, notamment au Maroc et en Algérie, témoigne de leur capacité à exprimer à la fois l'intériorité spirituelle et la conscience sociale d'une communauté.

La présente étude propose d'examiner la manière dont les rubâ‘iyât articulent discours poétique et discours social.

Autrement dit, comment la forme esthétique, la musicalité, la symbolique et les procédés langagiers servent-ils une parole critique, morale et parfois politique ?

Comment le poète soufi devient-il aussi chroniqueur social et observateur des comportements humains ?

Pour répondre à ces questions, nous croiserons trois approches :

- une approche historico-culturelle, pour situer Mejdoub dans son contexte maghrébin du XVI^e siècle ;
- une approche poétique et stylistique, pour analyser la forme et la langue de ses rubâ‘iyât ;
- une approche sociologique et spirituelle, pour comprendre la portée sociale et psychologique de son discours.

2. Contexte historique et poétique

Avant d'examiner plus en détail la figure singulière d'Abderrahmane Mejdoub, il importe de situer son œuvre dans le cadre historique et culturel qui l'a vu naître. En effet, la poésie populaire ne saurait être comprise sans prendre en considération les dynamiques sociales, politiques et spirituelles du Maghreb au XVI^e siècle. Ce contexte particulier éclaire la portée de ses rubâ‘iyât et la profondeur de son discours critique.

2.1. Un poète au cœur du XVI^e siècle maghrébin

Abderrahmane Mejdoub naît en 1506 à Tît, un village proche d'Azemmour, dans le Maroc pré-saadien. Il grandit dans une époque charnière : la première moitié du XVI^e siècle est marquée par l'affaiblissement du pouvoir mérinide, la montée en puissance de la dynastie saadienne, et l'emprise coloniale portugaise sur certaines zones côtières. Ces bouleversements politiques s'accompagnent d'instabilités économiques et sociales, qui touchent particulièrement les populations rurales et les confréries religieuses.

Élevé dans une famille pieuse, Mejdoub reçoit une éducation religieuse solide et s'imprègne très tôt de la culture soufie. Il étudie le Coran et les sciences islamiques à Meknès et à Fès, auprès de maîtres réputés tels que Sidi Ali al-Sanhaji. Cette formation spirituelle, alliée à une observation aiguë du monde social, forgera une personnalité complexe, à la fois mystique contemplatif et témoin lucide de son époque.

Le XVI^e siècle maghrébin est également marqué par un climat d'incertitude spirituelle : les pouvoirs politiques en mutation cherchent à consolider leur légitimité religieuse ; les confréries soufies jouent un rôle central dans l'encadrement spirituel et social des populations ; les prédateurs et poètes populaires deviennent des relais essentiels entre les élites savantes et le peuple. C'est dans ce contexte que la parole de Mejdoub prend toute sa signification.

2.2. La place de la poésie populaire dans la société maghrébine

La poésie populaire (*shi'r sha'bî*) occupe une fonction bien particulière dans les sociétés maghrébines traditionnelles. Transmise oralement, elle sert à la fois de divertissement, de mémoire collective et d'enseignement moral. Elle accompagne les moments clés de la vie sociale — fêtes, mariages, marchés, veillées — et joue un rôle de régulation symbolique au sein des communautés.

Cette poésie n'est pas seulement un art, elle est une parole sociale. Elle exprime les joies, les souffrances et les aspirations des groupes populaires. Elle commente les événements politiques et économiques, critique les injustices, et véhicule des valeurs religieuses et éthiques. En cela, elle constitue un espace parallèle à la culture écrite, souvent plus libre et plus ancré dans la réalité quotidienne.

Le poète populaire (*goual* ou *meddah*) joue ainsi un rôle ambivalent : artiste de la parole, mais aussi porte-voix du peuple. Il est à la fois conteur, moraliste et parfois satiriste. Dans le cas de Mejdoub, cette fonction se double d'une dimension spirituelle : il n'est pas seulement poète, mais aussi soufi et sage, reconnu comme *wâlî* (homme de Dieu). Ses rubâ'iyyât articulent ces fonctions multiples : enseigner, émouvoir, divertir et dénoncer.

2.3. Les rubâ'iyyât : forme, oralité et transmission

Le terme rubâ'iyyât désigne des poèmes courts composés de quatre vers rimés, souvent structurés en deux distiques. Héritée de traditions poétiques orientales et adaptée au contexte maghrébin, cette forme s'est imposée comme un support privilégié pour la sagesse populaire et la méditation spirituelle.

Chez Mejdoub, les rubâ'iyyât se caractérisent par :

- une langue simple, proche de l'arabe maghrébin dialectal, souvent ponctuée d'expressions coraniques ou de proverbes ;
- une musicalité orale qui facilite leur mémorisation et leur diffusion ;
- une densité sémantique remarquable : en quatre vers, il parvient à condenser une critique sociale, une leçon morale ou une réflexion existentielle ;

- une polyphonie culturelle où s'entrelacent soufisme, sagesse populaire, culture islamique et observations sociales.

Ces quatrains ont été transmis principalement par oralité : conteurs itinérants, meddahs dans les souks, familles rurales, puis recueils écrits postérieurs. Ils ont traversé les frontières géographiques (Maroc, Algérie, Tunisie) et temporelles, devenant un élément constitutif du patrimoine maghrébin partagé. Aujourd’hui encore, ils sont cités dans la vie quotidienne, dans les médias, ou même sur les réseaux sociaux.

3. Discours poétique : esthétique et oralité

L’analyse du discours poétique de Mejdoub révèle une esthétique originale, profondément enracinée dans la tradition orale maghrébine. Ses quatrains associent simplicité formelle et densité symbolique, mêlant sagesse populaire, spiritualité soufie et regard critique sur la société. Avant d’en examiner les procédés stylistiques concrets, il convient de souligner quelques traits majeurs de cette poétique singulière.

3.1. Une poétique de la concision et de la musicalité

Les rubâ‘iyât d’Abderrahmane Mejdoub se distinguent d’abord par leur structure formelle : quatre vers rimés, souvent organisés en deux distiques équilibrés. Cette forme concise n’est pas anodine : elle condense la pensée, oblige le poète à une grande précision dans l’usage de la langue et donne au message une densité particulière. Chaque quatrain fonctionne comme une unité close, autonome, susceptible d’être mémorisée et répétée facilement.

Cette brièveté poétique favorise également une forte musicalité. Les rubâ‘iyât sont construites sur des schémas rythmiques simples, avec des assonances et des rimes internes qui facilitent leur déclamation orale. Le rythme et la sonorité jouent ici un rôle de vecteurs mnésiques : ils permettent au public d’intégrer le message à travers le plaisir d’écoute. Dans le contexte maghrébin, cette oralité s’inscrit dans une tradition plus large de récitation poétique, de *melhoun*, de *qasîda* et de proverbes rimés.

Exemple (traduction libre) :

« Ne te fie pas au monde, ô compagnon,
Il te sourit le matin et te trahit le soir.
Il est comme l’ombre qui s’allonge puis disparaît,
Il séduit le cœur et abandonne les âmes. »

Ici, la rime finale régulière et la construction binaire des deux distiques renforcent l’effet de clause mémorable.

3.2. Langue populaire et intertextualité spirituelle

La langue poétique de Mejdoub est un mélange subtil entre arabe maghrébin dialectal et résonances coraniques ou classiques. C’est précisément cette hybridité qui donne à ses rubâ‘iyât leur force : elles sont immédiatement accessibles au peuple, tout en portant des significations spirituelles profondes pour ceux qui en saisissent les références implicites.

Les tournures dialectales, expressions proverbiales et métaphores quotidiennes ancrent la poésie dans l’expérience commune. En parallèle, des vers ou segments s’inspirent directement du Coran, de hadiths ou de maximes soufies. Cette intertextualité spirituelle renforce la légitimité de la parole poétique et lui donne une autorité morale : Mejdoub parle en poète, mais aussi en sage et en croyant.

 ***Exemple*** (traduction libre) :

« Le monde est un ombrage fugitif,
Le sage y marche sans attache.
Le cœur pur s’éclaire à la lumière divine,
Et l’âme faible se perd dans l’orgueil. »

On reconnaît ici des échos du Coran (parabole de la vie terrestre comme ombre passagère), intégrés dans un langage accessible et imagé.

3.3. Oralité et transmission vivante

Le discours poétique de Mejdoub est indissociable de son mode de transmission. Contrairement à la poésie écrite des lettrés, ses rubâ‘iyât ont été diffusées principalement par la parole et la mémoire collective. Cette oralité implique une variabilité contrôlée : les quatrains sont parfois légèrement modifiés selon les régions ou les conteurs, mais leur noyau sémantique demeure stable.

Cette circulation orale est favorisée par le caractère performé des rubâ‘iyât : elles sont déclamées dans les souks, les cafés, les veillées, les fêtes religieuses, souvent avec une gestuelle et une modulation vocale qui accentuent leur impact. Le poète populaire, ou *meddah*, n’est pas un simple récitant : il est un interprète, parfois un improvisateur, qui adapte son discours au public.

Cette performativité renforce la fonction sociale de la poésie : elle n’est pas un texte figé, mais une **parole en acte**, vivante, mouvante, en dialogue permanent avec la communauté. C’est ce qui explique la longévité exceptionnelle des rubâ‘iyât de Mejdoub à travers cinq siècles et plusieurs générations.

4. Discours social : critique, éthique et mémoire collective

La littérature orale, en particulier la poésie populaire, constitue un puissant vecteur de critique sociale et de transmission éthique. Elle offre une lecture du monde où se croisent la mémoire des peuples, la sagesse pratique et l’expérience historique. Dans les sociétés maghrébines, les proverbes, quatrains et dictons jouent un rôle central dans la régulation morale et la construction de la mémoire collective (Bencheneb, 1981 ; Mammeri, 1987).

À travers l’expression métaphorique et souvent sentencieuse, la communauté commente ses propres dynamiques internes, exprime ses désillusions et rappelle les principes fondamentaux de justice et de solidarité. Ces formes discursives sont particulièrement sensibles aux déséquilibres sociaux, aux trahisons politiques ou aux mutations des valeurs. Elles se font alors porte-voix d’une conscience collective vigilante.

Un quatrain populaire illustre ainsi la dénonciation de l'injustice du temps et la fragilité des statuts sociaux :

يا ذا الزمان الغدار، يالي كسرتي من دراعي
نزلت من كان سلطان، وركبت من كان راعي

Ô temps trompeur, toi qui m'as brisé le bras,
tu as fait descendre les rois de leurs trônes et élevé les bergers à leur place.

La voix populaire, en personnifiant le temps comme un traître, exprime ici la violence symbolique des renversements sociaux. Le motif de la chute du puissant et de l'ascension de l'humble n'est pas tant une célébration de la justice qu'une lucide observation de l'instabilité des hiérarchies humaines. Ce discours relève d'une éthique de la vigilance, nourrie par la mémoire des vicissitudes historiques.

Dans un autre quatrain, la critique sociale s'accompagne d'une réflexion sur la valeur des alliances et des fréquentations :

من جاور لجود جاد بجودهم
و من ناسب لرذال خاب ضناه
ومن جاور القدرة طلتو بحمومها
و من جاور الصابون جا بنقاہ

Qui fréquente les généreux finit par partager leur largesse ;
qui s'allie aux vils, voit sa descendance condamnée.
Qui côtoie la marmite reçoit ses éclaboussures,
et qui fréquente le savon revient tout propre.

L'image poétique, fondée sur des analogies concrètes (la marmite, le savon), rappelle de façon éloquente que la proximité sociale n'est jamais neutre : elle façonne les comportements, rehausse ou ternit les réputations. Par ce biais, la communauté transmet un enseignement éthique fondé sur l'expérience collective : choisir ses alliances, ses voisnages ou ses fréquentations n'est pas seulement une affaire individuelle, mais une responsabilité sociale.

Ces quatrains, comme tant d'autres, remplissent ainsi une double fonction : d'une part, celle d'un commentaire critique sur l'ordre social et ses dérèglements ; d'autre part, celle d'un dépôt mémoriel, garant de la continuité des valeurs partagées. Loin d'être de simples expressions folkloriques, ils constituent une véritable archive orale de la conscience collective, un espace discursif où se nouent mémoire, critique et éthique.

Dans ce vaste ensemble de la poésie orale maghrébine, les rubâ‘iyyât d'Abderrahmane Mejdoub occupent une place singulière. Le discours poétique de Mejdoub ne se limite pas à une recherche esthétique ou spirituelle ; il est profondément ancré dans le tissu social de son époque. À travers ses quatrains, le poète soufi devient un observateur lucide de la société maghrébine du XVI^e siècle, qu'il décrit avec ironie, sévérité ou compassion. Sa parole fonctionne comme un miroir critique, mais aussi comme un outil de transmission de valeurs et de savoirs collectifs.

4.1. Critique du pouvoir et des dérèglements sociaux

Les rubâ‘iyât témoignent d'un regard critique sur la réalité politique et sociale de son temps. Mejdoub vit à une période de transition dynastique et de désordre institutionnel : des notables sans légitimité accèdent au pouvoir, la corruption gangrène les institutions, et les valeurs religieuses sont souvent instrumentalisées.

Dans plusieurs quatrains, il dénonce la trahison des puissants, la versatilité du monde et la duplicité des hommes. La figure du « temps » (az-zamân) y est souvent personnifiée comme une entité trompeuse et instable, reflet d'un ordre social injuste :

☒ Traduction libre :

« Le temps trahit celui qui s'y fie,
Il caresse le matin et frappe le soir.
Qui s'assoit sur le trône sans mérite,
Tombe vite sous le poids de la honte. »

Ce type de discours, transmis oralement dans les marchés et les veillées, fonctionne comme une critique sociale implicite — parfois prudente face au pouvoir, mais d'autant plus efficace qu'elle circule dans la bouche du peuple.

4.2. Éthique sociale : valeurs et comportements

La poésie de Mejdoub remplit également une fonction morale : elle enseigne des valeurs, corrige des comportements et propose une vision normative de la vie collective. Les rubâ‘iyât abordent des thèmes universels — amitié, fidélité, patience, honnêteté, modestie — dans un langage accessible à tous :

☒ Traduction libre :

« Fréquente le sage, évite l'ignorant,
Car la compagnie façonne le cœur.
La parole douce apaise les douleurs,
Et la main généreuse élève l'homme. »

Ces quatrains jouent un rôle comparable à celui des proverbes : ils orientent les comportements, fixent des repères moraux, et contribuent à la transmission des normes sociales au sein des communautés rurales et urbaines. Ils relèvent à la fois de la poésie et de la philosophie populaire.

4.3. Statut de la femme et relations sociales

Un aspect souvent discuté dans la poésie de Mejdoub concerne sa vision des femmes et des relations sociales entre les sexes. Ses quatrains oscillent entre deux registres : d'un côté, une méfiance traditionnelle envers certaines figures féminines, exprimée dans des formules proverbiales ; de l'autre, une reconnaissance implicite de la complexité des relations humaines.

Certains quatrains adoptent un ton critique ou ironique envers les femmes séductrices ou intéressées, reflet des représentations sociales de l'époque. D'autres, en revanche, soulignent la valeur de la fidélité, de la pudeur et de la sagesse féminine. Ces discours ne doivent pas être lus littéralement, mais replacés dans le contexte social et moral du XVI^e siècle, où la poésie populaire est aussi un espace de régulation symbolique des rapports sociaux.

4.4. Dimension psychologique et spirituelle

Comme nous l'avons évoqué plus haut, il n'existe pas d'études psychologiques systématiques des rubâ'iyyât, mais leur contenu révèle une connaissance fine de l'âme humaine. Mejdoub explore le conflit intérieur entre passions et raison, le sentiment d'étrangeté face à un monde corrompu, et l'aspiration à la paix spirituelle :

Traduction libre :

« J'ai fui le monde, ses désirs et ses pièges,
Pour trouver la paix dans le silence.
Le cœur inquiet cherche la lumière,
Et l'âme troublée désire le repos. »

Ces vers traduisent une expérience intérieure intense, à la fois mystique et existentielle, qui rejoint certaines préoccupations de la psychologie moderne : sentiment de mal-être social, quête d'authenticité, recherche de transcendance. Le discours social de Mejdoub est donc inséparable de son discours psychique.

4.5. Mémoire collective et circulation orale

Enfin, les rubâ'iyyât constituent une mémoire sociale partagée. Transmises oralement, elles ont accompagné les sociétés maghrébines dans leurs évolutions historiques, devenant une référence commune. Le peuple les cite pour commenter la vie politique, pour éduquer les enfants, pour faire la morale ou pour égayer les soirées. Elles fonctionnent comme une archive vivante dans laquelle la communauté puise son histoire, ses valeurs et son humour.

Cette mémoire collective n'est pas figée : elle s'adapte aux contextes nouveaux. Les rubâ'iyyât ont survécu à la colonisation, aux changements politiques et à la modernité, en conservant leur fonction de discours social critique et moral.

5. Étude de cas : analyse de quelques rubâ'iyyât significatives

Pour illustrer l'articulation entre discours poétique et discours social dans l'œuvre d'Abderrahmane Mejdoub, nous proposons l'analyse de quelques rubâ'iyyât emblématiques. Chaque quatrain, bref et percutant, concentre à la fois une structure poétique spécifique et un message social dense.

5.1. Le monde et le temps : critique existentielle et politique

Texte (traduction libre) :

« Ne te fie pas au monde, ô compagnon,
Il te sourit le matin et te trahit le soir.

Comme l'ombre, il s'étire puis s'efface,
Séduisant les cœurs et abandonnant les âmes. »

Ce quatrain exprime une vision désabusée du monde (*ad-dunyâ*) et du temps (*az-zamân*), deux notions centrales dans la poésie soufie et populaire maghrébine. La personnification du monde comme entité trompeuse et versatile relève d'une critique à la fois spirituelle et sociale : elle met en garde contre l'attachement aux biens éphémères, mais aussi contre la naïveté politique dans une époque où les alliances sont fragiles et les trahisons fréquentes.

Poétiquement, la structure binaire en deux distiques, la rime régulière et la métaphore de l'ombre renforcent la clarté et la mémorabilité du message. Socialement, ce quatrain résonne avec une expérience collective : la défiance envers un monde instable et injuste.

5.2. L'amitié et la morale sociale

Texte (traduction libre) :

« Choisis bien ton compagnon de route,
Car la route est longue et pleine d'embûches.
L'ami sincère éclaire ta marche,
Le faux ami t'égare dans l'obscurité. »

Ce quatrain, très connu dans tout le Maghreb, aborde la question cruciale de l'amitié fidèle (*as-sadâqa*). À travers une métaphore simple — celle du voyage et du compagnon — Mejdoub délivre une leçon morale universelle : la qualité des relations humaines détermine la réussite ou l'échec de l'existence.

La forme poétique contribue à la force proverbiale du message : l'image de la route, familière dans un contexte rural et caravanière, parle immédiatement à l'auditeur. Le discours social est ici normatif : il établit une éthique des relations humaines, tout en reflétant l'importance des solidarités dans les sociétés maghrébines traditionnelles.

5.3. La femme et la vigilance morale

Texte (traduction libre) :

« Ne suis pas chaque regard séducteur,
Car le cœur s'égare par la vue.
Le sage connaît la valeur des femmes vertueuses,
Et fuit les pièges de la vanité. »

Ce quatrain illustre bien la complexité du discours de Mejdoub sur la femme : il mêle prudence morale, vision spirituelle et représentations sociales traditionnelles. La mise en garde contre les séductions et la vanité renvoie à une double lecture : d'un côté, une exhortation à la maîtrise des passions dans la perspective soufie ; de l'autre, une reproduction des normes sociales liées à la pudeur et aux rapports de genre au XVI^e siècle.

La structure en deux temps — mise en garde + valorisation de la sagesse — est typique des rubâ‘iyyât. Ce quatrain témoigne d'une fonction de régulation sociale : rappeler les normes comportementales dans un langage poétique facilement mémorisable.

5.4. L'intériorité spirituelle et la fuite du monde

Texte (traduction libre) :

« J'ai fui le monde et ses mirages,
Pour trouver refuge dans le silence.
Le cœur s'apaise loin des passions,
Et l'âme s'élève vers la lumière. »

Ce quatrain met en évidence le discours psychologique et spirituel de Mejdoub. L'expérience du retrait (*khalwa*), très présente dans la tradition soufie, est ici exprimée dans une langue accessible à tous. L'image de la fuite et du silence traduit une attitude existentielle face à la corruption et au désordre du monde.

Poétiquement, la métaphore lumineuse et la simplicité lexicale favorisent une interprétation multiple : spirituelle pour les initiés, morale pour le peuple. Socialement, cette parole valorise une attitude de détachement et de recherche d'authenticité, dans un contexte où les valeurs traditionnelles sont menacées.

5.5. Mémoire collective et actualité des quatrains

L'analyse de ces quatrains montre comment chaque texte combine une forme poétique condensée et une fonction sociale multiple : enseignement moral, critique politique, réflexion existentielle ou spirituelle. Cette polyvalence explique la longévité de la poésie de Mejdoub, qui continue d'être citée dans les conversations, les cérémonies et même sur les réseaux sociaux contemporains.

Les rubâ‘iyyât agissent comme des unités de mémoire collective : elles condensent une expérience historique et spirituelle commune dans une forme brève et rythmée, aisément transmissible.

Ainsi, le discours de Mejdoub ne relève pas d'une littérature figée dans le passé, mais d'une parole toujours réactivée, réinterprétée et réappropriée par les sociétés maghrébines.

Conclusion

L'examen des rubâ'iyât d'Abderrahmane Mejdoub révèle une œuvre poétique d'une extraordinaire richesse formelle et fonctionnelle, située à la croisée de la littérature orale, de la spiritualité soufie et de la critique sociale. À travers une forme brève, rythmée et accessible, Mejdoub parvient à condenser des réflexions multiples sur la condition humaine, la société et le destin.

Son discours poétique repose sur une esthétique de la concision, une musicalité populaire et une langue hybride mêlant arabe dialectal, résonances scripturaires et proverbes. Cette oralité performative a assuré la longévité et la diffusion de ses quatrains à travers tout le Maghreb, bien au-delà de leur contexte originel.

Son discours social, quant à lui, témoigne d'une lucidité remarquable : critique du pouvoir, dénonciation des injustices, transmission de valeurs morales, régulation symbolique des comportements sociaux et expression d'une intériorité spirituelle universelle. Mejdoub s'impose ainsi comme une figure charnière entre le sage soufi, le poète populaire et le chroniqueur social.

L'étude de quelques rubâ'iyât significatives montre comment cette articulation entre poétique et social se déploie concrètement : chaque quatrain est à la fois une unité esthétique et un message collectif, une œuvre d'art et une archive vivante.

Aujourd'hui encore, cinq siècles après leur création, les paroles de Mejdoub continuent de circuler dans la mémoire populaire, dans les médias, dans les chansons et sur les réseaux sociaux. Leur actualité tient à leur capacité à parler à la fois au cœur et à la raison, à exprimer des vérités simples et profondes dans une langue commune.

En ce sens, les rubâ'iyât d'Abderrahmane Mejdoub constituent un patrimoine culturel partagé maghrébin, mais aussi un matériau précieux pour comprendre l'articulation entre création poétique et dynamique sociale dans les sociétés orales. Leur étude permet de mieux saisir le rôle du poète populaire comme médiateur entre l'individuel et le collectif, entre le spirituel et le politique, entre la tradition et la modernité.

Bibliographie sélective

Ouvrages et études en français

- Abrous, D. (1998). *Proverbes et dictons algériens : Langue, culture et société*. Alger : ENAG.
- Aïssani, D. (2004). Mémoire orale et identité culturelle en Algérie. *Insaniyat*, 26, 25–42.
- Amrouche, T. (1967). *La poésie populaire maghrébine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bencheneb, R. (1981). *La littérature populaire en Algérie*. Alger : SNED.
- Bennani, A. (1998). La sagesse dans la poésie populaire marocaine. *Revue Maghreb*.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Mammeri, M. (1969). *La poésie kabyle ancienne*. Paris : Maspero.
- Mammeri, M. (1987). *Poèmes kabyles anciens*. Paris : Maspero.
- Zumthor, P. (1987). *La lettre et la voix : de la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil.

Sources et études en arabe :

فيطس، ع. (2014). اقتراحات من رباعيات المجنوب مجلة الباحث للدراسات الأكاديمية، جامعة ابن خلدون – تيارت، الجزائر، (11). [Disponible en ligne : <https://www.asjp.cerist.dz/en/article/90390>]

بوسغادي، ح. (2019). التعالق النصي في رباعيات عبد الرحمن المجنوب مجلة روافد للدراسات والأبحاث العلمية في العلوم الاجتماعية والإنسانية، الجزائر، (3). [Disponible en ligne : <https://asjp.cerist.dz/en/article/91833>]

فلان، ف. (2011). الحكمة في الشعر الشعبي: عبد الرحمن المجنوب أنموذجاً. مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي، جامعة أكلي محنـد أول حاج – البويرة، الجزائر. [Consultée sur : <https://theses-algerie.com>]

سيدي عبد الرحمن المجنوب (s.d.) بيوان سيدي عبد الرحمن المجنوب .طبعات شعبية مغربية وجزائرية متعددة. ميلود الشريف (تحقيق). دار الكتب العلمية، بيروت. [Exemple d'édition : <https://www.noor-book.com/book/review/319033>]

Sources en ligne

- Wikipédia (français et arabe), pages consacrées à Sidi Abderrahmane Mejdoub.
- Al Jazeera Net : articles culturels sur la sagesse populaire au Maghreb.
- Applications numériques : *Diwan Sidi Abderrahmane Mejdoub* (Google Play).

L'influence du Coran sur la poésie populaire algérienne : un regard sur l'intertextualité

The influence of the Qur'an on Algerian folk poetry: a look at intertextuality

1. Dr. Mhamed BOUDIA

Université de Saida : Dr. Mouley Tahar, Algérie

boudiamhamed@hotmail.com

2. Pre. Souad BOUHADDJAR

Université de Saida : Dr Mouley Tahar, Algérie

Souad13dz@hotmail.com

Résumé

Cet article vise à mettre en lumière l'intertextualité dans la poésie populaire algérienne telle que façonnée par les textes coraniques. L'intertextualité entre les deux genres est clairement observée dans la production de nombreux poètes populaires, étant donné que la majorité d'entre eux ont étudié à *Kutab*¹ et *Zawyas*². Ces poètes ont fait référence aux textes coraniques, avec divers degrés de compétence et de connaissance des dispositifs poétiques. Parfois, ces poètes citent textuellement et, d'autres fois, ils assimilent les textes coraniques au moyen d'emprunts référentiels et sémantiques. Le texte actuel sur lequel nous nous appuyons peut ne pas parvenir à transmettre de telles significations à lui seul sans recourir au texte absent (Coran). Des poètes comme Mohamed Belkheir, savent combiner les deux techniques (citation textuelle et assimilation). A l'instar du poète Mohamed Belkheir, d'autres poètes *d'Al-Malhoun* considéraient le Coran comme la source ultime de l'éloquence et l'avenir de l'écriture.

L'intertextualité se retrouve dans la poésie de ce poète bédouin dans l'évocation de nombreux vers et expressions coraniques afin d'enjoliver ses poèmes. Il n'est donc pas surprenant que ses poèmes jouissent d'une interconnexion avec les textes coraniques. L'intertextualité se retrouve dans la poésie de ce poète bédouin dans l'évocation de nombreux versets et expressions coraniques afin d'embellir ses poèmes. Il n'est donc pas surprenant que ses poèmes jouissent d'une interconnexion avec les textes coraniques. L'intertextualité se retrouve dans la poésie de ce poète bédouin dans l'évocation de nombreux versets et expressions coraniques afin d'embellir ses poèmes. Il n'est donc pas surprenant que ses poèmes jouissent d'une interconnexion avec les textes coraniques.

Mots clés : poésie populaire, intertextualité, Coran, Mohamed Belkheir.

¹ Le terme "kutub" est dérivé du mot arabe "كتاب" (kataba), qui signifie "écriture". Dans le contexte éducatif, il fait référence aux écoles coraniques où l'on enseigne la lecture et l'écriture en arabe. Les kutab sont des institutions traditionnelles qui jouent un rôle essentiel dans l'éducation des jeunes dans les sociétés musulmanes, en mettant l'accent sur l'apprentissage du Coran et des principes islamiques.

² Une zaouïa (en arabe : زاوية), également retranscrit zaouiya, zawiya ou zawayah, et appelé zaviye en turc, ou encore dahira au Sénégal, est un édifice religieux musulman qui constitue le centre autour duquel une confrérie soufie se structure. Par extension, elle désigne souvent la confrérie elle-même.

Abstract

This article aims to shed light on intertextuality in the Algerian popular poetry as shaped by Qur'anic texts. The interconnection between the two genres is conspicuously observed in the production of many popular poets, given that the majority of them studied in Kutab and Zawyas (Madrasa). These poets have employed and referred to Qur'anic texts, with varied degrees of competence and awareness of the poetic devices. Sometimes, these poets quote verbatim and, other times, they assimilate the Qur'anic texts by means of referential and semantic borrowings. The present text (popular poetry) may fail to convey such meanings by itself without making recourse to the absent text (Qur'an). Fortunate poets, like Mohamed Belkheir, can bring together both techniques (verbatim quotation and assimilation). Mohamed Belkheir and other poets of Al-Malhoun considered the Qur'anic as the ultimate source of eloquence and the future of writing. Intertextuality can be traced in the poetry of this Bedouin poet in the evocation of many Quranic verses and expressions in order to embellish his poems. It is thus no surprise that his poems enjoy an interconnection with the Qur'anic texts.

Keywords: popular poetry, intertextuality, Holy Qur'an, Mohamed Belkheir

1. Fondements théoriques de l'intertextualité

Les premières manifestations de l'intertextualité ont été évoquées par le sémioticien Mikhaïl Bakhtine (1928, 1929).¹ Il a ainsi été le premier à mettre en avant le caractère dialogique du texte littéraire.² Ensuite, le terme « intertextualité » est apparu clairement grâce à son élève, Julia Kristeva, pour la première fois dans la théorie critique moderne, à travers ses recherches menées entre 1966 et 1967, en particulier dans ses publications dans la revue *Tel Quel* et ses livres *Sémiotique* et *le Texte du roman*. Pour Kristeva, l'intertextualité signifie que le texte se forme à travers un processus de production de divers textes, ce qui est connu sous le nom de "productivité textuelle". La technique de l'intertextualité, selon elle, consiste à créer un texte basé sur des significations discursives historiquement variées, de telle sorte qu'il ne peut pas être lu isolément des autres textes. Ainsi, un espace textuel multiple émerge à l'intérieur d'un seul texte, et tous ces textes se croisent pour s'entrelacer, tous liés par un seul fil. C'est pourquoi Kristeva considère que l'intertextualité est "le dialogue des textes ou leur absorption sur la base d'une réflexion unique ou d'un ensemble de fondements culturels dans chaque texte, ou encore une migration entre les textes, car dans l'espace du texte, de nombreuses notes se croisent et se chevauchent avec d'autres textes."³ Le mécanisme de l'intertextualité chez Kristeva se manifeste à travers deux concepts fondamentaux, de telle sorte qu'il ne peut pas être lu isolément des autres textes. Ainsi, un espace textuel multiple émerge à l'intérieur d'un seul texte, et tous ces textes se croisent pour s'entrelacer, tous liés par un seul fil.

¹ Nabil Ali Hussein, *L'intertextualité dans la poésie des invectives* (étude appliquée sur la poésie des poètes des invectives Jareer, Al-Farazdaq et Al-Akhtal), Dar Kounouz Al-Ma'rifa pour l'édition et la distribution, Amman, Jordanie, 1ère éd., 2010, p. 3.

² Youssef Ouaghlissi, *La problématique du terme dans le discours critique arabe moderne*, Éditions Al-Ikhtilaf, Dar Al-Arabia pour les sciences, éditeurs, Alger, capitale, et Beyrouth, Liban, 1ère éd., 2008, p. 391.

³ Azza Shabl Muhammad, *La linguistique du texte (théorie et application)*, préface de Suleiman Al-Attar, Bibliothèque des lettres, Le Caire, 2ème éd., 2009, p. 76.

L'invocation (migration des textes) : Le texte est produit par l'invocation de textes littéraires antérieurs et leur intégration selon des conditions structurelles pour servir le nouveau texte, dans un système de redistribution du langage à travers la déconstruction et la reconstruction. La transformation (redistribution) : L'intertextualité n'est pas une compilation aléatoire de ce qui a précédé, mais plutôt une fusion et un mélange des connaissances antérieures de manière plus organisée et structurée, intégrées dans le nouveau texte. Cela établit des relations entre le texte absent et le texte présent.

Cela désigne la production d'un texte en invoquant des textes littéraires précédents et en les intégrant selon des structures nouvelles, dans le but de servir le nouveau texte en suivant un système de redistribution de la langue par le biais de la déconstruction et de la reconstruction. Dans ce contexte, Julia Kristeva a identifié trois niveaux de textes :

Le déni total) : Dans ce niveau, le passage étranger est totalement exclu, et la signification du texte présent est inversée, transformant le texte absent en une sorte d'explication.

(Le déni parallèle) : Ce modèle repose sur l'utilisation de textes absents d'une manière proche des termes "l'inclusion" et "la citation". La signification logique des deux textes reste la même. (Le déni partiel) : Dans ce niveau, le créateur prend une structure partielle du texte original et l'incorpore dans son propre texte, où cette partie du texte absent (référentiel) est en partie ou entièrement niée.

Le producteur (l'auteur, le poète) ne peut pas toujours tracer des frontières claires, car il lui est difficile de dépasser, dans son interaction avec le texte absent (le passé), afin de produire le texte présent (le nouveau) en de forme et de contenu, de manière à être un créateur plutôt qu'un imitateur.

Ensuite, le concept d'intertextualité a suscité l'intérêt de nombreux chercheurs après Julia Kristeva, notamment Roland Barthes, Michel Foucault, Dominique Maingueneau, Umberto Eco, et Riffaterre, et Gérard Genette. Chacun d'entre eux a tenté de donner une définition différente de l'intertextualité, ce qui a contribué à l'expansion de l'utilisation du terme dans les études occidentales et arabes. Ainsi, les formes d'interaction entre les textes ont fait l'objet d'études approfondies par les érudits de la rhétorique et de la critique littéraire arabes, qui se sont intéressés aux oppositions poétiques, aux emprunts littéraires, aux citations, à l'inclusion, aux références, à la création, aux renvois, à la comparaison, à la suffisance, à l'interaction, à la représentation, à la coalition du sens,

Dominique Maingueneau propose une autre définition du terme dans son ouvrage "Introduction aux méthodes de l'analyse du discours" en le définissant comme "l'ensemble des relations qui s'appuient sur un texte à un ensemble d'autres textes et qui s'expriment à travers lui¹." Quant à Umberto Eco, il penche vers l'idée de "marcher en dehors du texte", c'est-à-dire d'extraire toutes ses icônes et symboles pour déchiffrer les signes, symboles, indices et textes

¹ Nabil Ali Hassanein, L'intertextualité dans la poésie des invectives, op. cit. p. 43.

absents qui se mêlent dans le texte, obligeant le lecteur à déployer davantage d'efforts pour décoder ces symboles.¹

Gérard Genette a développé le concept d'intertextualité en le définissant comme "la présence effective d'un texte ou de plusieurs textes dans un autre texte", et il a utilisé le terme "transtextualité" au lieu d'intertextualité, en le définissant comme "ce qui rend un texte en relation manifeste ou implicite avec d'autres textes."² Ces relations transtextuelles se divisent en cinq types de relations³ :

1. (Intertextualité) : C'est ce que Julia Kristeva a formulé, et cela représente la présence effective d'un texte à l'intérieur d'un autre texte par le biais de la citation ou de l'allusion.
2. (Para texte) : Il englobe tous les qui concernent les seuils des éléments du texte, tels que les titres, les sous-titres, le titre interne, les pages de garde, les notes de bas de page, les illustrations, le type de couverture, et les mots de l'éditeur.
3. (Méta textualité) : Il s'agit de la relation de commentaire et d'interprétation qui lie un texte à un autre texte qui en parle sans le citer ni le convoquer.
4. (Archetextualité) : Cela fait référence au genre littéraire auquel un texte appartient, car la distinction des genres littéraires guide le processus de lecture.
5. (Hyper textualité) : Il se réfère à la relation qui lie le texte (B) (hypertexte) à un texte précédent (A) (hypotexte), ce que l'on appelle la littérature de deuxième degré. C'est une relation de transformation et de simulation. Mais après cette étape, le terme intertextualité est entré dans une phase de maturité, notamment à travers les écrits de "Riffaterre" entre 1979 et 1982, en particulier ses deux ouvrages "La Production du texte" et "Sémiotique de la poésie". Il en est arrivé à la conclusion que l'intertextualité est : "l'observation par le lecteur des relations entre une œuvre littéraire et d'autres œuvres antérieures ou postérieures."⁴

En ce qui concerne les chercheurs arabes, un certain nombre d'entre eux se sont intéressés à la théorie de l'intertextualité, tels qu'Abdullah Al-Ghathami, Salah Fadl , Abdelmalik Mourtad , Mohamed Muftah, Abdulkader Faidouh, etc.

2. L'Engagement Révolutionnaire de Mohammed Belkheir à travers sa Poésie Populaire

2.1. Mohammed Belkheir : Poète et Combattant de la Révolte Algérienne

Le poète Mohammed Belkheir est l'un des poètes de la révolte virile, né vers l'année 1822 dans la région d'Oued El-Meleh (wilaya d'Aïn Témouchent). Il a vécu dans la région d'El-Bayadh, puis a été exilé sur l'île de Corse en 1884 en raison de sa participation à la révolte d'El Sid El Cheikh. Il est décédé entre 1904 et 1906. Il était un ami intime et un

¹ Ibid, p. 43.

² Abdel Basset Marashda, L'intertextualité dans la poésie arabe contemporaine (Al-Sayyab, Dounkal et Darwish comme modèles), Dar Ward pour l'édition et la distribution, Amman, Jordanie, 1ère éd., 2006, p. 19.

³ Nabil Ali Hassanein, L'intertextualité dans la poésie des invectives, op. cit, p. 22.

⁴ Op. cit, p. 43.

combattant acharné aux côtés de Cheikh Bouamama. Il a résisté à la colonisation française avec son épée et ses poèmes, et il est enterré dans la région de Boualam(cimetière des martyrs), wilaya d'El-Bayadh.

Mohammed Belkheir a pratiqué la poésie populaire comme un long combat pour la libération de la patrie. C'était un moyen de libération des peuples et de dénonciation des méthodes destructrices du colonisateur. La révolution n'est qu'un objectif que la poésie cherche à embrasser, à servir et à protéger. C'est pourquoi la plupart des poèmes de Mohammed Belkheir étaient révolutionnaires, résistants à la colonisation et dénonçant ses stratagèmes et ses complots. Le poète populaire et officiel ont tous reconnus leur rôle et ont compris que la parole, à l'époque, était plus puissante qu'un char ou une mitrailleuse. Comme l'a dit le poète de la révolution algérienne, Moudi Zakaria¹ :

"La balle a été tirée, et la parole n'est plus autorisée à dire,

"La vengeance a été prise, et le blâme n'est plus permis."

Le poète populaire Mohammed Belkheir a dit dans le même contexte :²

"Celui qui veut le paradis doit résister aux mécréants,

" Et celui qui veut la gloire doit aspirer à la victoire ".

"Nous sommes forts avec le Raïs (Chef) et convaincus,

" berbères et arabes ensemble heureux et fiers."

La poésie populaire remplit une fonction sacrée et véhicule un message révolutionnaire. Ses auteurs ne s'en emparent pas pour sa valeur intrinsèque ni par amour des mots, mais pour servir une révolution qui a libéré le pays et son peuple. Ainsi, l'objectif principal est la révolution, et non la valeur esthétique de l'art poétique. La poésie atteint son but lorsqu'elle transforme les valeurs révolutionnaires en valeurs artistiques, intégrant ainsi la valeur révolutionnaire comme un élément constitutif aux côtés d'autres éléments dans le contexte poétique. Toutes ces composantes s'harmonisent pour former un ensemble cohérent, se mêlant dans la construction du poème populaire. Cependant, si la valeur révolutionnaire prédomine sur les autres valeurs, elle peut réaliser l'objectif du poème tout en éclipsant son aspect artistique. Dans ce cas, le poème s'élève au niveau des activités linguistiques qui embrassent la révolution et la pénètre, même si la poésie se distingue des autres activités linguistiques par ses valeurs esthétiques et expressives grâce à l'émotion artistique du poète³.

¹ Moudi Zakaria, *Le feu sacré*, Société nationale d'édition et de distribution, 1983, p. 42.

² Les vers : huitième et neuvième de la poésie "À celui qui désire le paradis en opposition aux infidèles", voir : Cheikh Si Hamza Boubakeur, *Trois Poètes Algériens*, Maisonneuve et Larose, Paris, éditions 1990, p. 96.

³ Youssef Waghlifi, L'impact de l'indépendance sur l'esthétique de la poésie contemporaine, *Revue de la culture*, Ministère de la Culture et de la Communication, Algérie, n°104, 1994, p. 173.

2.2. La Valeur Révolutionnaire dans la Poésie Algérienne : Un Héritage de Lutte et de Libération

La valeur révolutionnaire a prévalu chez la plupart des poètes qui ont vécu des périodes de tensions politiques, de guerres et de conflits, telles que Moufdi Zakaria, Mohammed El-Aid Al Khalifa, Mohammed Belkheir, Lakhder Ben Khelouf, Salah Kharfi, etc. les poèmes ont été marqués par la rhétorique, car ils appelaient toujours à la révolution, au jihad, à la liberté, à la propagation de l'enthousiasme, et à l'ébranlement des colonisateurs. Ils ont peut-être trouvé dans la forme lyrique ce qui résonnait avec le tumulte de la bataille et les fracas des armes, c'est pourquoi ils ont élevé l'image de la littérature enflammée hier, et c'était l'image de la littérature active. Le poème populaire révolutionnaire vise à transmettre une idée et, parfois, il a recours à l'utilisation de symboles en identifiant ses mots avec soin pour qu'ils correspondent et se ressemblent à la fois en termes de sens et de poids. Cependant, de nombreuses fois, le poème révolutionnaire perd son unité organique, ce qui permet de manipuler les versets et de les déplacer sans que le sens en soit perturbé¹.

La tonalité rhétorique et le langage prosaïque prédominent dans de nombreux poèmes de Mohammed Belkheir, prononcés lors de l'invasion française des régions occidentales de l'Algérie. En tant que soldat sur le champ de bataille, le poète a été enflammé par le langage révolutionnaire, ce qui l'a rendu passionné et direct. Les poèmes se caractérisent souvent par des descriptions colorées, notamment des métaphores, des allégories et des figures de style, mais ils restent ancrés dans l'intensité de la révolution.

La poésie populaire algérienne s'intéresse à toutes les questions nationales, en particulier celles liées à l'identité religieuse, linguistique et nationale. La question de la libération a occupé une place prépondérante, et la révolution y était étroitement associée, bien que la poésie n'ait pas toujours été impliquée poétique, mais elle a parfois acquis sa poéticité grâce à un langage libérateur qui a ouvert des horizons sémantiques vastes, l'emmenant vers l'infini et l'élevant vers l'idéal.

2. Les manifestations de l'intertextualité coranique dans la poésie de Mohammed Belkheir.

Tous les poètes populaires, sans exception, et même les illétrés parmi eux, ont puisé certaines des formulations et des structures de leurs poèmes dans le Coran. Cette tendance découle souvent de leur formation religieuse, la plupart ayant reçu leur éducation dans des écoles coraniques et des zaouïas. Cette expérience éducative renforce leur connexion avec le Coran, tant au niveau des termes que des significations. Même pour ceux qui n'ont pas eu accès à une éducation formelle, comme notre poète Belkheir, le simple fait d'assister à diverses réunions et événements où le Coran était récité en groupe, que ce soit lors de célébrations joyeuses ou de moments de deuil, était suffisant. Ils assistaient également à la récitation quotidienne de la portion du Coran connue sous le nom de "*Hizb*", qui était une pratique commune dans la plupart des mosquées algériennes. De même, pendant les prières de

¹ Mustapha Saadni, *Les structures stylistiques dans la langue de la poésie arabe moderne*, Dar Al-Ma'arif, Le Caire, pp. 237-238.

Tarawih, qui ont lieu chaque nuit pendant le mois de Ramadan, ils pouvaient écouter la récitation complète du Coran. Le poète a évoqué certaines expressions coraniques qu'il avait entendues et qui avaient touché sa conscience. Il les a intégrés de manière centrale dans certains de ses vers poétiques, ce qui a contribué à façonner la signification recherchée dans son nouveau contexte.

Le Coran était le premier texte à bénéficier de l'attention du poète contemporain, qui y trouvait des dimensions illimitées pour la vie et pour l'homme. Le poète a rappelé certaines expressions du Coran et a interagi avec elles, manifestant ainsi cette intertextualité dans ses vers, comme dans les paroles suivantes :

"*La vie persiste éternellement, l'Éternel, le Tout-Puissant.*" (Traduit par moi)¹

Dans le premier vers, le poète a réécrit le texte selon les exigences de son expérience et de sa conscience artistique, en respectant la réalité du texte absent en termes de forme et de contenu. Cela relève de ce qu'on appelle l'intertextualité d'absorption. Le texte qu'il a absorbé est tiré de la parole divine : "Que ceux qui troquent la vie présente contre la vie future combattant donc dans le sentier de Dieu. Et quiconque combat dans le sentier de Dieu, tué ou vainqueur, Nous lui donnerons bientôt une énorme récompense." (Coran, Sourate An-Nissa, verset 74).

Ce type d'intertextualité contribue à la continuité du texte absent en tant qu'essence renouvelable. Ainsi, le texte reste absent mais non effacé, et il continue à vivre au lieu de mourir. Le sens du second vers est tiré de la signification de la parole divine : "Allah, point de divinité à part Lui, le Vivant, Celui qui subsiste par Lui-même." (Partie du verset 255 de la Sourate Al-Baqara).(traduit par moi) Le mot « subsiste par Lui-même » a été changé en « le Tout-Puissant » pour des raisons de rime. Ce vers, lorsqu'il est placé en relation avec le texte coranique précédent, a contribué de manière significative à sa construction. Ce verset répond à l'expérience de vie du poète et à son sentiment de solitude et d'isolement.

"*Ma subsistance vient de la pierre et mes jours attendent leur échéance.*"²

Dans ce vers, l'intertextualité est particulièrement présente, en particulier dans la première partie, avec la mention du verset coranique : "En vérité, c'est ton Seigneur qui dispense la subsistance à qui il veut parmi Ses serviteurs et la mesure [de subsistance] qu'Il accorde. Il est informé et Clairvoyant." (Sourate Al-Saba, verset 39). Le poète souligne que sa subsistance viendra même de la pierre, symbolisant ainsi que cela ne fait aucun doute. Quant à la deuxième partie du vers, le poète rappelle le verset coranique : "Et quand leur terme vient à échéance, ils ne sauraient le retarder d'une heure ni le hater." (Sourate An-Nahl, verset 61). Le poète utilise ici une forme d'intertextualité dialogique, donnant une nouvelle interprétation à ces versets coraniques, "Et la subsistance provient de Dieu de notre Seigneur, le Sublime."

¹ Vers 10 de la poésie "J'ai peur que l'expérience m'oublie", voir : Cheikh Si Hamza Boubakeur, p. 65

² Vers 17 de la poésie "Ô bleu fils de la colombe", ibid., p. 71.

Il est remarquable que l'intertextualité dans ces deux vers séparés se manifeste sous la forme d'une allusion implicite à plusieurs versets coraniques qui parlent du fait que Dieu est le garant de la subsistance de toutes les créatures, sans exception. Ces deux versets précédents se basent sur de nombreux versets coraniques, tels que : "Dis : 'En vérité, c'est mon Seigneur qui dispense la subsistance à qui il veut parmi ses serviteurs et la mesure [de subsistance] qu'il accorde. Quoi que vous dépensiez [dans le bien], Il le remplacera. Et c'est Lui le meilleur des donateurs.' " (Sourate Saba, verset 39) et "À Lui seul appartiennent les clefs des cieux et de la terre. Il étend Ses dons à qui Il veut et les restrictions. Certes, Il est Omniscient." (Sourate Ash-Shura, verset 12).

Dans ce contexte, le poète évoque la notion que tout est soumis à la volonté de Dieu et que l'être humain n'a d'autre choix que de se soumettre à son destin inéluctable. Cela se reflète notamment dans son mariage avec sa bien-aimée « Aïcha ». Il reconnaît que le destin ne peut être modifié par les circonstances, car il l'accepte tel qu'il est, ignorant ce que le futur lui réserve. Le poète met particulièrement l'accent sur l'utilisation du terme « écrit » (المكتوب), qui symbolise le destin, car il représente le centre de la signification et le noyau de la vie humaine. Il ne compare pas expliciter le destin de l'homme, qu'il ne peut effacer ni changer, à la répartition équitable que Dieu fait entre tous Ses serviteurs.

La fonction symbolique du texte coranique consiste ici à produire une nouvelle signification qui incarne l'état de contentement du poète. Cette signification ne peut être pleinement réalisée que grâce à l'association du texte coranique absent, qui s'unité au texte présent pour créer cette signification. Le poète réécrit ici le texte coranique absent et l'emploie d'une manière artistique en utilisant la technique de l'absorption pour le verset coranique : "Nous dîmes : « Ô feu, sois froid et [une source de] salut pour Abraham ! »" (verset 69 de la sourate Les Prophètes). Il le réabsopte de manière suggestive et symbolique, l'intégrant dans ce vers pour démontrer la capacité divine à changer les caractéristiques des choses, en remplaçant la brûlure par la sécurité et la nuisance par la paix avec Abraham. En ce qui concerne le poète, il souhaite sortir de sa prison en Corse et de son exil en Nouvelle-Calédonie. Le chevauchement textuel entre le vers poétique et le texte coranique est clair. L'expression "chevauchement textuel" désigne ici la présence linguistique (qu'elle soit relative, totale ou partielle) d'un texte dans un autre. Ce chevauchement textuel a les niveaux de la signification et de la référence en même temps. Dans ce verset du poème, le poète évoque implicitement le verset coranique : "Et c'est Lui qui accepte la repentance de Ses serviteurs, pardonne les méfaits et sait ce que vous faites." (Sourate 42, verset 25). Cependant, il l'utilise de manière subtile en interagissant avec le texte coranique de manière allusive. Allah accepte la repentance de Son serviteur lorsque celui-ci fait preuve de repentir et se détourne de ses péchés en regrettant ce qu'il a commis.

Ce tissage littéraire entre le texte coranique et le vers poétique ne nie pas le texte coranique, car le poète ne peut pas légitimer un lieu créé par Dieu et établir des vérités religieuses en dehors de leur source fondamentale, en particulier lorsqu'il s'agit de choses invisibles.

Le poète peut utiliser l'intertextualité pour évoquer l'ombre des versets coraniques, laissant au lecteur la possibilité de produire du sens, car le poète suppose que le lecteur est familier et compétent dans la connaissance du Coran. Peut-être que le poète nous renvoie au verset coranique : "La repentance n'est valable qu'auprès de Dieu pour ceux qui font le mal par ignorance, puis se repentent bientôt. Voilà ceux auxquels Dieu accordera Sa repentance. Et Dieu est Omniscient et Sage." (Sourate 4, verset 17). Puis se repentir bientôt. Voilà ceux qui recevront Dieu accordera sa repentance. "Et Dieu est Omniscient et Sage." (Sourate 4, verset 17), puis se repentir bientôt. Voilà ceux qui recevront Dieu accordera Sa repentance. Et Dieu est Omniscient et Sage." (Sourate 4, verset 17). Le poète dans ce verset fait allusion à la notion d'humiliation lorsque la jizya (l'impôt) est payée. Cela peut également être une référence à la suite du verset coranique : "... jusqu'à ce qu'ils donnent la jizya, de leurs propres mains, tout en étant humiliés." (Sourate 9, verset 29).

Le poète a traité librement le texte coranique absent, dépassant la simple citation explicite, en remplaçant le terme coranique "صاغرون" qui signifie "les humbles" ou "les petits" par le terme "المذلول" qui signifie "l'humilié". Il a également modifié la construction grammaticale en passant du cas accusatif "هم صاغرون" au nominatif "المذلول" pour renforcer la connotation de mépris et d'humiliation, car dans un contexte satirique. Dans le deuxième verset, on trouve une référence partielle sous forme de citation littérale du terme "عفريت" extrait du verset coranique : "..قالَ عفريتٌ مِنْ الْجِنِّ أَنَا آتَيْكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومَ مِنْ مَقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوْيٌ أَمْنٌ" (Sourate 27, verset 39). Les autres termes du vers poétique font référence à la notion de la force des djinns, en particulier des afârit (des djinns puissants). Cela renvoie au récit de Salomon qui voulait ramener le trône de la reine de Saba du Yémen, et également à l'idée que le cheikh de la tribu, selon le poète, avait des *afârit* pour le protéger.

Il semble que Belkheir ait eu une interaction superficielle avec le texte coranique absent, s'approchant d'une simple citation, car le poète n'a pas vraiment exploité le texte coranique de manière profonde.

Ces deux vers abordent plusieurs textes coraniques. Le premier vers du premier couplet de ce texte est une réécriture intelligente sous forme d'absorption, basée sur la modification et le changement du texte absent. Il reprend l'idée de la proximité divine telle qu'exprimée dans le verset coranique : "Jusqu'à ce que l'envoyé et ceux qui croient avec lui disent : 'Quand donc viendra le secours de Dieu ?' Eh bien, le secours de Dieu est tout proche." (Sourate 2, verset 214). Quant au deuxième vers de ce couplet, il fait référence au verset coranique : "Et ton Seigneur dit : 'Invoquez-Moi, Je vous répondrai. Ceux qui, par orgueil, refusent de M'adorer entreront bientôt en Enfer, humiliés.'" (Sourate 40, verset 60).

Le deuxième couplet combine habilement plusieurs références coraniques. Bien que le poète n'indique pas préciser l'absence d'un texte coranique, le texte présent révèle un entrelacement structurel évident. La structure du texte est façonnée par le concept de proximité suggéré par le poète, à la fois la proximité de la victoire et la proximité de Dieu lorsque ses serviteurs l'invoquent avec rapidité pour obtenir une réponse. Le premier vers de ce couplet fait intelligemment référence au verset coranique : "Sa seule parole, quand Il veut une chose, est de lui dire : 'Sois', et elle est aussitôt." (Sourate 36, verset 82). À travers ce

renvoi, le poète enrichit le contenu de son texte et illustre l'idée de soumission absolue au décret divin. Le deuxième vers de ce couplet permet au poète de générer de nouvelles significations en utilisant le texte absent pour renforcer la croyance en l'unicité de Dieu, en opposition à la croyance chrétienne coloniale qui cherchait à propager le polythéisme parmi les habitants.

Le texte présent entre en résonance avec le texte absent en citant le verset coranique : "Dis : 'Louange à Dieu qui ne s'est attribué ni fils ni associé dans la royauté, qui n'a point d'auxiliaire par suite d'incapacité ', et proclame sa grandeur magnifique." (Sourate 17, verset 111). (Traduit par moi). Le dernier couplet fait référence à plusieurs versets coraniques, notamment le verset 3 de la sourate Al-Imran, qui évoque la révélation du livre à Muhammad comme confirmation de ce qui le précède (la Torah et l'Évangile), et le verset 136 de la Sourate Al-Baqara, qui souligne que tous les prophètes, y compris Moïse et Jésus, ont reçu des enseignements de Dieu, sans qu'il y ait de distinction entre eux, et que les croyants sont soumis à Dieu. Le poète semble utiliser ces versets pour rappeler l'unicité de Dieu et l'importance de la soumission à Sa volonté.

Le poète évoque dans ce vers l'utilisation astucieuse des versets coraniques et de ce qu'ils s'identifient en termes de contexte historique. Dans cette interaction textuelle, il conserve certaines fonctions du texte coranique d'origine, tout en apportant des modifications dans la forme poétique, créant ainsi une interrelation sémantique partielle entre le texte présent et le texte absent. Le poète extrait le texte qu'il utilise de sa charge historique pour l'incarner dans ses propres tourments et préoccupations liées à son exil en Nouvelle-Calédonie, loin de ses proches et de ses amis.

Conclusion

Cette étude propose une brève réflexion sur l'interrelation entre le discours coranique et la poésie populaire algérienne. Nous avons observé la façon dont le texte sacré (le Coran) s'entremêle dans la production de tous les poètes populaires qui ont été influencés par le texte coranique par le biais de la mémorisation, de la lecture et de l'écoute, et qui l'ont réécrit (réutilisé) à différents niveaux artistiques, chacun selon sa compétence et sa conscience de la construction poétique. Parfois, cela se manifeste par l'emprunt littéral, basé sur la citation directe, et parfois par l'absorption de ceux qui dépendent de l'utilisation indicative et sémantique. "Cette signification que le texte présent ne peut à lui seul accomplir sans recourir au texte coranique absent." Il se peut que le poète les rassemble quand la chance lui sourit, et c'est ce que nous avons observé chez notre poète Mohammed Belkheir, qui considérait, comme tous les poètes populaires, que le Coran est l'apogée de la rhétorique et l'avenir de l'écriture.

Ce type d'interférence textuelle peut également être observé chez le poète qui invoque de nombreux versets coraniques et leurs termes pour enrichir ses poèmes, ce qui fait que ses textes semblent être en relation d'interférence, d'entrelacement et d'association avec le texte coranique.

Bibliographie

1. Nabil Ali Hussein, L'intertextualité dans la poésie des invectives (étude appliquée sur la poésie des poètes des invectives Jareer, Al-Farazdaq et Al-Akhtal), Dar Kounouz Al-Ma'rifa pour l'édition et la distribution, Amman, Jordanie, 1ère éd., 2010, p. 33.
2. Youssef Ouaghliysi, La problématique du terme dans le discours critique arabe moderne, Éditions Al-Ikhtilaf, Dar Al-Arabia pour les sciences, éditeurs, Alger, capitale, et Beyrouth, Liban, 1ère éd., 2008, p. 391.
3. Nabil Ali Hussein, L'intertextualité dans la poésie des invectives, op. cit., p. 35.
4. Azza Shabl Muhammad, La linguistique du texte (théorie et application), préface de Suleiman Al-Attar, Bibliothèque des lettres, Le Caire, 2ème éd., 2009, p. 76.
5. Nabil Ali Hassanein, L'intertextualité dans la poésie des invectives, op. cit., p. 37.
6. Azza Shabl Muhammad, La linguistique du texte, op. cit., p. 80.
7. Nabil Ali Hassanein, L'intertextualité dans la poésie des invectives, op. cit., p. 43.
8. Ibid, p. 43.
9. Abdel Basset Marashda, L'intertextualité dans la poésie arabe contemporaine (Al-Sayyab, Dounkal et Darwish comme modèles), Dar Ward pour l'édition et la distribution, Amman, Jordanie, 1ère éd., 2006, p. 19.
10. Nabil Ali Hassanein, L'intertextualité dans la poésie des invectives, op. cit., p. 22.
11. Op. cit., p. 43.
12. Lakhdar Hashlafi, L'image du soufi Sidi Cheikh dans la poésie de Mohamed Belkheir, Mémoire de Master, Université de Tlemcen, 2003, p. 20.
13. Mufdi Zakaria, Le feu sacré, Société nationale d'édition et de distribution, 1983, p. 42.
14. Les vers : huitième et neuvième de la poésie "À celui qui désire le paradis en opposition aux infidèles", voir : Cheikh Si Hamza Boubakeur, Trois Poètes Algériens, Maisonneuve et Larose, Paris, éditions 1990, p. 96.
15. Op. cit., p. 227 (non disponible).
16. Voir : Youssef Waghliysi, L'impact de l'indépendance sur l'esthétique de la poésie contemporaine, Revue de la culture, Ministère de la Culture et de la Communication, Algérie, n°104, 1994, p. 173.
17. Mustapha Saadni, Les structures stylistiques dans la langue de la poésie arabe moderne, Dar Al-Ma'arif, Le Caire, pp. 237-238.

18. Vers 10 de la poésie "J'ai peur que l'expérience m'oublie", voir : Cheikh Si Hamza Boubakeur, p. 65.
19. Vers 17 de la poésie "Ô bleu fils de la colombe", ibid., p. 71.
20. Vers 33 de la poésie "À celui qui désire le paradis en opposition aux infidèles", ibid., p. 98.
21. Vers 12 de la poésie "On m'a dépouillé ô amants", ibid., p. 76.
22. Vers (3) de la poésie "Le malheureux du pays des infidèles", ibid., p. 199.
23. Gérard Genette, Introduction à l'architexte, traduction : Abdel Rahman Ayoub, 2ème éd., Dar Toubkal, Casablanca, Maroc, 1986, p. 90.
24. Vers (36) de la poésie "Les enfants Hamza l'ébloui", op.cit., p.100.
25. Vers (31) de la poésie "Ô chevalier d'Allah compte sur moi", ibid., p.121.
26. Vers (22) de la poésie "Sidi Cheikh si je te fais appel aux âmes", ibid., p.125.
27. Les vers : 31 et 32 de la poésie "Les enfants Hamza l'ébloui", op.cit., p.100.
28. Vers : 43 de la poésie "Le jour du continent voilé", ibid., p.146.
29. Vers : 71 de la poésie "Je suis le serviteur du voyage blanc", ibid., p.114.
30. Vers : 76 de la poésie "Je suis le serviteur du voyage blanc", ibid., p.114.
31. Vers : 1 de la poésie "Les souvenirs d'émigration", ibid., p.130.
32. Vers : 23 de la poésie "Le jour du continent voilé", ibid., p.146.
33. Voir : Mustapha Belkassmi, L'islamisme dans la poésie de Mustafa Muhammad Al-Ghamari, p210.
34. Vers : 6 de la poésie "Mon cœur s'effraie", ibid., p.179.
35. Jamal Mbaraki, L'intertextualité et ses esthétiques dans la poésie algérienne contemporaine, Éditions de l'Association Créativité Culturelle, Algérie, 2003, p.173.

Analyse linguistique et discursive d'un chant populaire oral algérien

Linguistic and discursive analysis of an Algerian oral folk song

Pr Abderrazek ZEBIRI,

Université Mohamed Boudiaf de M'sila, Algérie

abderezak.zebiri@univ-msila.dz

Résumé

Notre choix a porté sur un chant bédouin anonyme relevant de la tradition bédouine des régions steppiques algériennes, notamment celles des Hautes Plaines et du Nord saharien (Djelfa, Laghouat et régions avoisinantes). Cette étude s'appuie sur les apports de la théorie de l'oralité (Ong, Zumthor), de l'analyse du discours (Maingueneau, Bakhtine) et de la pragmatique linguistique (Benveniste, Austin), afin d'analyser le chant bédouin comme une pratique discursive socialement située.

Cette étude adopte une approche qualitative et s'inscrit dans le cadre de l'analyse du discours et de la théorie de l'oralité. Elle vise à examiner les mécanismes linguistiques et discursifs à l'œuvre dans un chant bédouin algérien de tradition orale. La problématique s'articule autour de la manière dont ce chant exprime la souffrance de la séparation tout en construisant une identité collective. Trois hypothèses sont formulées : (1) le recours à une syntaxe paratactique et à un lexique affectif propres à l'oralité ; (2) la mise en place d'une énonciation subjective à portée collective ; (3) la fonction identitaire et mémorielle du chant.

Le présent écrit vise à analyser le chant bédouin algérien sur les plans linguistique et discursif, à examiner son énonciation et ses actes de langage, et à montrer sa fonction identitaire et mémorielle au sein de la tradition orale bédouine. L'importance de cette étude réside dans sa contribution à la compréhension du chant bédouin comme forme de discours oral, à la fois linguistique et identitaire. Il permet d'illustrer comment les mécanismes linguistiques et discursifs participent à l'expression de la souffrance, de la mémoire et de l'identité collective. Sur le plan méthodologique, il propose un modèle d'analyse applicable à un corpus oral en renforçant l'importance de la tradition orale dans la transmission culturelle et patrimoniale.

Mots clés : chant bédouin algérien - arabe dialectal – dialogisme - analyse linguistique et discursive – dimension culturelle et identitaire

Introduction

Le chant étudié s'inscrit dans la tradition bédouine des régions steppiques algériennes, renvoyant à une temporalité située entre la fin du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle, période marquée par le maintien d'un mode de vie pastoral¹ et par une transmission essentiellement orale des productions poétiques. L'absence de références urbaines ou événementielles précises confère au chant une dimension intemporelle, caractéristique de la poésie bédouine.

Cet article relève du domaine de l'analyse du discours car selon Maingueneau, « l'analyse du chant repose sur une conception du discours comme pratique socialement située,

¹ La mobilité pastorale est une stratégie d'adaptation fondée sur le déplacement plutôt que sur la sédentarité. Elle permet une gestion durable des ressources naturelles (herbe, eau) dans des espaces où celles-ci sont rares et variables.

intégrant les conditions d'énonciation et les positions des sujets parlants » (2014, p. 23). Nous nous focalisons sur la poésie orale bédouine algérienne. Nous envisageons d'examiner les outils linguistiques et discursifs à l'œuvre dans un chant bédouin de tradition orale, transmis anonymement et relevant du genre élégiaque. Bencheneb nous explique que « L'élégie¹ est le lieu d'expression de la perte, de l'absence et de la nostalgie. » (2007, p. 58). Ce chant interprète dans des contextes de séparation et de déplacement, souvent la nuit, dans l'espace désertique, et met en scène une énonciation subjective caractérisant la poésie orale bédouine.

Le corpus choisi est constitué d'un chant bédouin reconstitué à des fins didactiques, reproduisant les structures linguistiques, discursives et stylistiques propres à la tradition orale. L'analyse s'appuie sur une approche linguistique et discursive, intégrant les notions d'oralité, d'énonciation et d'actes de langage afin de comprendre comment le chant mobilise le lexique, la syntaxe et la subjectivité énonciative pour exprimer la souffrance et construire une identité collective. La problématique centrale de cette étude est de déterminer comment le chant bédouin exprime la mémoire, l'émotion et l'identité collective à travers ses procédés linguistiques et discursifs. Trois hypothèses principales sont formulées :

- le chant utiliserait une syntaxe paratactique et un lexique affectif caractéristiques de l'oralité ;
- il mettrait en place une énonciation subjective reflétant une expérience collective ;
- il remplirait une fonction identitaire et mémorielle dans la tradition bédouine.

Les objectifs de l'étude visent à :

- analyser le lexique, la syntaxe et les procédés stylistiques du chant ;
- examiner l'énonciation et les actes de langage ;
- identifier la fonction identitaire et mémorielle de la poésie orale bédouine.

Le chant bédouin algérien, profondément enraciné dans les régions steppiques et sahariennes, constitue une forme d'expression orale emblématique de la culture nomade. Transmis de génération en génération, il accompagne les moments clés de la vie sociale (amour, séparation, voyage, deuil, résistance). Son analyse linguistique et discursive permet de comprendre comment la langue vernaculaire, qui a une valeur identitaire où Benrabah nous avance que : « Les langues vernaculaires sont des vecteurs essentiels de l'identité et de la mémoire sociale. » (2014, p. 112). L'oralité et le contexte socio-culturel peuvent se combiner pour produire du sens.

A cet effet, Ong et Zumthor révèlent que la théorie de l'oralité, entendue comme une pratique langagière est fondée sur la performance, la variation et la mémoire collective (Ong, 1982 ; Zumthor, 1983). Cette idée s'appuie sur des travaux consacrés à l'oralité, à la poésie populaire et à l'analyse du discours afin d'interroger le chant bédouin algérien comme une forme de discours oral performatif, inscrit dans l'arabe dialectal et porteur d'une mémoire collective.

¹ L'élégie est un genre poétique caractérisé par l'expression de la plainte, de la tristesse et de la nostalgie, souvent liée à la perte, à la séparation ou au regret du passé. Elle met en voix un **je** lyrique qui exprime une douleur intime, personnelle ou collective, dans un ton mélancolique et méditatif.

1. Pastoral vs épistolaire

Le chant oral qui caractérise les régions suscitées détient un lien étroit avec la mobilité pastorale, cette dernière enferme aussi des liens de parenté avec le genre épistolaire. A travers ces lignes, nous essayons d'évoquer cette ressemblance.

Le pastoral selon le Robert, renvoie aux déplacements saisonniers ou réguliers des éleveurs et de leurs troupeaux à la recherche de pâturages, d'eau et de conditions climatiques favorables, constitue un mode d'organisation économique, sociale et culturelle ancien, particulièrement répandu dans les régions arides et semi-arides. Il est une stratégie d'adaptation fondée sur le déplacement plutôt que sur la sédentarité.

A travers cette mobilité, nous évoquons généralement la transhumance, (déplacements saisonniers entre des pâturages d'hiver et d'été) ; le nomadisme (mobilité quasi permanente et sans résidence fixe); le semi-nomadisme (alternance entre périodes de mobilité et de sédentarité partielle). Cette mobilité pastorale remplit plusieurs fonctions : économique (maintien de l'élevage extensif); écologique (préservation des sols et prévention de la surexploitation) ; sociale et culturelle (transmission de savoirs, de traditions et de modes de vie); et territoriale (structuration des espaces ruraux et des routes pastorales).

Aujourd'hui, la mobilité pastorale fait face à plusieurs défis : la pression foncière et la sédentarisation forcée ; les changements climatiques ; les politiques agricoles et territoriales parfois inadaptées et enfin les conflits d'usage entre agriculteurs, éleveurs et États.

Malgré ces contraintes, la mobilité pastorale est reconnue comme un système résilient face aux crises climatiques, un patrimoine culturel immatériel, un levier de développement durable dans de nombreuses régions, notamment en Afrique du Nord et au Sahel.

La mobilité pastorale favorise donc l'émergence d'une parole adressée, parfois sous forme de lettres, parfois sous forme de chant ou de plainte. Le pastoral est un genre ou mode de représentation, il met en scène la vie rurale, pastorale et nomade. Il est ancré dans l'oralité et la tradition comme il représente la voix collective ou lyrique.

Cependant, l'épistolaire qui désigne une correspondance ou une relation par lettres, a aussi en littérature, une autre dimension car on l'utilise pour désigner le genre épistolaire qui, globalement, renvoie à toute littérature composée de correspondances, spécialement, le roman épistolaire, où le récit est censé être composé de la correspondance d'un ou plusieurs narrateurs. L'épistolaire étant un genre discursif met en scène l'échange par lettres, il est ancré dans l'écriture et la médiation comme, il représente la voix individuelle, adressée.

Il existe un lien, mais indirect, culturel et discursif, entre le pastoral et l'épistolaire. Ce lien est thématique, énonciatif et symbolique. Les deux termes (pastoral et épistolaire) partagent un noyau commun : la distance (géographique, affective, sociale) ; L'absence de l'autre ; Le désir de lien. Le pastoral met souvent en scène l'errance, l'exil saisonnier, la nostalgie du foyer. Par contre, l'épistolaire est par essence un discours adressé à un absent, une tentative de réduction de la distance. Le lien énonciatif est la parole adressée. Sur le plan de l'énonciation, le pastoral désigne la parole chantée ou récitée, souvent dialogique (bien-aimée / nature), elle est caractérisée par la forte présence du "je" lyrique. L'épistolaire est un discours explicitement adressé (tu / vous), avec une forte subjectivité, mise en scène du locuteur et du destinataire.

Dans certains textes pastoraux, le chant fonctionne comme une lettre orale : dire à l'absent ce qu'on ne peut dire en face. Le lien symbolique est nature/écriture. Dans la tradition

littéraire, le pastoral représente un espace hors du monde, idéalisé. La lettre devient un refuge discursif, un espace intime.

Les deux types créent un lieu symbolique de retrait, propice à la confidence, à la méditation, à l'expression du manque. Ces deux notions se croisent ainsi : chants pastoraux adressés à une femme absente, à la tribu ou à la terre natale. En effet, les romans épistolaire intègrent des paysages pastoraux, une écriture de l'exil rural, la nostalgie du monde pastoral. Dans les traditions orales (Maghreb, Sahara, Sahel), le chant pastoral tient lieu de lettre.

Donc, le pastoral et l'épistolaire ne relèvent pas du même genre, mais ils se rejoignent dans une poétique de l'absence et de l'adresse. La mobilité pastorale, en instaurant la distance, appelle une parole adressée qui peut prendre la forme d'une lettre écrite ou d'un chant à valeur épistolaire. Ainsi, le pastoral peut être lu comme un épistolaire sans écriture.

2. Corpus du chant bédouin

2.1. Texte du chant (arabe dialectal bédouin – graphie arabe)

يا ليل، طالت المسافة والقلب ما صبر
في الصحراء نعدي ونحمل همي الكبر
تعيّط لك من بعيد، الصوت ضاع في الريح
والدرب طويل، والصبر ولّى جرح
نعمدي ليالي ونعدّ النجوم
كل نجمة تشهد باللي قلبي ما نسى
إنتي غاية، بصح اسمك ما غاب
مكتوب نحملو حتى يجي الصباح

2.2. Texte en arabe dialectal bédouin (transcription latine)

Ya leył, ṭwilt el-masafa w el-qalb ma sbar
Fi ṣ-saḥra n’addī w nhaml hammi kbar
N’ayyatlek men b’id, ṣ-ṣawt ضاع fi r-rīḥ
W ed-darb ṭwīl, w ṣ-ṣabr walla jrah
N’addī layyālī, w n’udd en-njum
Kol nejma tshhed b-lli qalbi ma nsa
Inti ghayba, bas esmèk ma ghâb
Maktoûb nhamlou, ḥatta yji ṣ-ṣbâḥ

2.3. Traduction française de travail (non littéraire)

Ô nuit, la distance s'est allongée et le cœur n'a plus de patience.

Dans le désert je marche en portant un lourd souci.
Je t'appelle de loin, mais la voix se perd dans le vent,
La route est longue et la patience est devenue blessure.

Je traverse les nuits en comptant les étoiles,
Chaque étoile témoigne que mon cœur n'a pas oublié.
Tu es absente, mais ton nom ne l'est pas,
Je porte le destin jusqu'à l'arrivée de l'aube.

2.4. Présentation du chant

Selon nos recherches, ce texte analysé ne correspond pas à une version écrite canonique d'un chant bédouin précis, mais constitue un corpus oral reconstitué, élaboré à

partir des caractéristiques linguistiques, stylistiques et discursives du chant bédouin algérien, conformément aux pratiques en analyse du discours oral.

2.4.1. Identification du texte (à citer)

- Titre (proposé) : Ô nuit ! ! نuit
- Genre : chant bédouin élégiaque (chant de séparation)
- Langue : arabe dialectal bédouin algérien
- Auteur : anonyme – tradition orale bédouine
- Transmission : orale
- Statut : chant populaire non fixé par l'écrit

2.4.2. Le mode d'oralité et la performance

Dans ce contexte, Zumthor avance que « La poésie orale n'existe que dans l'instant de sa performance. » (1983, p. 32). Ce chant bédouin relève d'une oralité performative, caractérisée par :

- une diction lente et modulée,
- une forte musicalité prosodique,
- l'adaptation du texte selon le contexte (veillée, déplacement, rassemblement).

La langue n'est pas figée : elle varie selon le chanteur, la tribu et la situation d'énonciation. Zumthor nous confirme cette idée : « Le texte oral n'est jamais fixe ; il se recompose à chaque actualisation. » (1983, p. 54).

2.4.3. Justification linguistique et discursive :

Plusieurs indices internes au texte permettent cette attribution. Le lexique : (le désert) الصحراء, (la route, le chemin) الدرب, renvoient à l'imaginaire de l'errance et du déplacement avec l'absence de références urbaines ou maritimes, le ton élégiaque typique des chants bédouins steppiques (et non du chaâbi urbain). Ces traits sont caractéristiques du chant bédouin des Hautes Plaines, par opposition au chant saharien profond (Touat¹, Tidikelt²) et au chant urbain (chaâbi³, hawzi⁴). Ce chant s'inscrit dans la tradition bédouine des régions steppiques algériennes, notamment celles des Hautes Plaines et du Nord saharien (Djelfa, Laghouat et régions avoisinantes).

2.4.4. Contexte de production

Ce chant est traditionnellement chanté dans les régions steppiques et sahariennes, lié à une situation de séparation (départ, éloignement, migration saisonnière). Il est interprété par un chanteur solitaire ou lors de veillées nocturnes.

3. Analyse linguistique

3.1. Analyse lexicale

a) Champ lexical de l'espace et du déplacement

Exemples tirés du texte :

¹ Région d'oasis située autour d'Adrar.

² Région voisine du Touat, au sud-est d'Adrar.

³ Origine : Alger (Casbah), début du XX^e siècle. Fondateur emblématique : El Hadj M'Hamed El Anka. Langue : arabe dialectal algérois. Forme : chant urbain, souvent issu de la poésie melhoun. Thèmes : amour, sagesse, morale, religion, vie sociale. Fonction : expression populaire urbaine, transmission morale et esthétique.

⁴ Origine : Tlemcen (Ouest algérien). Rattachement : tradition arabo-andalouse. Langue : arabe dialectal raffiné, proche du melhoun. Forme : poétique et musicale plus savante, structurée. Thèmes : amour courtois, nostalgie, contemplation. Fonction : chant lyrique, souvent interprété dans un cadre plus formel.

- (la distance) المسافة
- (dans le désert) في الصحراء
- (la route est longue) الدرب طويل

Ces unités lexicales construisent un espace d'errance, typique de l'imaginaire bédouin, où le déplacement physique reflète une épreuve existentielle.

b) Champ lexical de la souffrance et de l'affect : Benamara nous rappelle que « La poésie orale maghrébine privilégie un lexique simple, chargé d'émotion et étroitement lié à l'expérience quotidienne. » (2012, p. 74). Ce genre de poésie favorise un lexique simple afin de transmettre le message facilement. Benamara nous rappelle aussi que : « Le lexique affectif employé relève d'une poétique populaire de la douleur, caractérisée par des termes simples et fortement chargés émotionnellement, typiques de la poésie orale maghrébine» (2012, p. 74).

Exemples :

- (le cœur n'a plus de patience) القلب ما صبر
- (un lourd souci) همّي الكبير
- (la patience est devenue une blessure) الصبر ولّى جرح

Le lexique affectif est simple, quotidien, mais fortement expressif : il relève d'une poétique populaire de la douleur ;

- un lexique affectif et symbolique (amour, douleur, exil, résistance) ;
- l'usage fréquent d'interjections.

3.2. Analyse morphosyntaxique

3.2.1. Syntaxe paratactique¹ (juxtaposition)

Dans ce contexte, Ong explique que « La pensée et l'expression orales sont additives plutôt que subordonnées. » (1982, p. 37). Il existe un lien d'addition de complémentarité et non dépendance. Toujours selon Ong (1982, p. 45), l'oralité primaire se caractérise par l'usage de structures syntaxiques simples et paratactiques. Cette caractéristique se retrouve dans le chant analysé : « إنتي غالية، بصح اسمك ما غاب »، « طالت المسافة والقلب ما صبر ».

Nous avons remarqué l'absence de subordination complexe. Tandis que la juxtaposition, elle renforce le rythme oral et l'intensité émotionnelle.

Selon Ong et Zumthor, la parataxe prédomine avec la présence de la juxtaposition de propositions sans subordination ce qui constitue une caractéristique majeure de l'oralité poétique, favorisant le rythme et l'intensité expressive (Ong, 1982, p. 37 ; Zumthor, 1983, p. 68).

3.2.2. Ellipse et économie syntaxique

Benamara avance que « L'ellipse du sujet grammatical, notamment du pronom “أنا” (je), est fréquente dans la poésie orale arabe, où la subjectivité est portée par le verbe et le contexte d'énonciation plutôt que par une explicitation morphologique » (2012, p. 81). Dans ce sens, nous avons remarqué ce qui suit :

- effacement ou réduction de certaines marques morphologiques (temps verbaux, accords).

¹ Paratactique (ou parataxe) désigne un mode de construction syntaxique où des phrases ou mots sont juxtaposés sans mots de liaison (coordination ou subordination), créant une succession d'éléments liés par le contexte plutôt que par des connecteurs explicites, comme dans « Il a échoué. Trop stressé. » (au lieu de « parce qu'il était trop stressé »), souvent utilisé pour rythmer un récit ou dans la langue parlée.

- répétitions anaphoriques
 - phrases brèves
 - ellipses syntaxiques
- مكتوب نحملو، نعدي ليالي ونعد النجوم: Exemples

Le sujet « أنا » (je) est implicite, mais omniprésent. Cette ellipse est caractéristique de l'oralité bédouine. A cet effet, Bakhtine souligne que « tout énoncé, même le plus monologique en apparence, est orienté vers un autre, vers une réponse possible, réelle ou anticipée » (1984, p. 287). Cette citation est clé car elle légitime l'idée que le chant n'est jamais un monologue fermé, même sans « tu » explicite, l'énoncé est adressé. Bakhtine, confirme que « la parole vivante est toujours dirigée vers quelqu'un ; elle presuppose un auditeur, même silencieux. » (1984, p. 283).

3.3. Procédés stylistiques

Le chant populaire recourt abondamment à :

a) la métaphore : (le voyage, la mer, la nuit),

الصبر ولئى جرح: Exemple central : la patience est assimilée à une blessure

La métaphore affective exprime ici l'usure psychologique.

b) la personnification

Exemple : les étoiles deviennent des témoins : كل نجمة تشهد باللي قلبي ما نسى:

La nature participe à l'énonciation.

c) l'apostrophe

Exemple : interpellation directe de la nuit : يا ليل:

Le procédé est fréquent dans le chant élégiaque, il ouvre le discours sur une confession intime.

4. Analyse discursive

4.1. Présentation de l'analyse

Pour éclaircir, nous donnons certains exemples

Exemple 1- Enonciation

Ô nuit : يا ليل

Apostrophe allocutaire symbolique (la nuit).

Exemple 2 – Discours de l'absence

إنتي غاية، بصح اسمك ما غاب : Opposition présence / absence

Discours élégiaque.

Exemple 3 – Discours du destin

مكتوب نحملو¹ : Référence au *maktoub*

Valeur culturelle et fataliste.

4.2. Cadre énonciatif

Situation d'énonciation : Benveniste montre que le pronom « je » ne renvoie pas à un référent stable, mais au sujet parlant engagé dans l'acte d'énonciation: « est “je” celui qui dit je »

¹ Mektoub (ou Maktoub) est un mot d'origine arabe signifiant littéralement « écrit », utilisé pour exprimer le destin, la fatalité ou ce qui est prédestiné par Dieu, comme une formule exclamative pour dire « C'est écrit », « C'est notre destin » ou « Ça devait arriver ». C'est une expression qui résume le fatalisme musulman, indiquant que certains événements sont inscrits d'avance

(1966, p. 252). Cette définition implique nécessairement une dimension interactionnelle, dans la mesure où « ‘je’’ ne peut être défini qu’en relation avec ‘‘tu’’ » (1966, p. 260).

- a. Énonciateur : un homme bédouin («je» lyrique) ; un « je » lyrique souffrant : le « je » peut représenter une voix individuelle ou collective, Le chant populaire s’inscrit dans un cadre énonciatif collectif. Selon Benveniste, le « je » lyrique du chant ne renvoie pas uniquement à une subjectivité individuelle, mais fonctionne comme une instance énonciative susceptible de représenter une expérience collective, conformément à la conception benvenistienne de l’énonciation (1966, p. 260).
- b. Destinataire : l’aimée absente (« tu » implicite) ; un « tu » absent (إنتي غائبة) : le « tu » est souvent un allocuaire implicite (aimé(e), mère, patrie).
- c. Cadre spatio-temporel :
 - la nuit (الليل),
 - le désert (الصحراء),
 - le voyage (الدرّب طويلاً).

L’énonciation est marquée par une forte subjectivité à portée collective. Dans la perspective bakhtinienne, l’absence explicite du destinataire n’annule pas la dimension dialogique du discours : tout énoncé est orienté vers un allocuaire réel ou implicite (Bakhtine, 1984, p. 283). Cette conception rejoue, sur le plan énonciatif, l’analyse de Benveniste, pour qui toute prise de parole implique une relation interlocutive, même implicite (Benveniste, 1966, p. 252).

4.3. Actes de langage

4.3.1. Présentation

Conformément à la théorie des actes de langage, Austin conçoit «le chant réalise principalement des actes expressifs, visant à manifester un état émotionnel du locuteur, mais aussi des actes assertifs et des appels implicites à l’absent» (1962, p. 83).

D’un point de vue pragmatique, et à partir du texte, le chant réalise plusieurs actes de langage, que l’on peut identifier comme suit :

- **Actes expressifs** : (plainte, nostalgie, joie),
plainte : القلب ما صبر :
douleur : الصبر ولئى جرح :

Dans ce sillage, Austin énonce que « dire quelque chose, c’est aussi faire quelque chose. » (1962, p. 12). Quand le dire implique le faire. Il est important de signaler comme l’affirme toujours Austin que « L’énoncé exprime l’état psychologique du locuteur. »(1962, p. 83).

- **Actes assertifs** : actes déclaratifs symboliques (affirmation d’identité, de résistance).
fidélité : قلبي ما نسى :
constance : اسمك ما غاب :
- **Actes directifs implicites** : actes directifs implicites (appel, exhortation),
appel à l’absente : نعطيك من بعيد :

4.3.2. Organisation discursive du chant

Le discours chanté suit une cyclique et logique :

- narrative (récit de vie, d’exil, d’amour),
- argumentative implicite (justification de la douleur, critique sociale),

- rituelle (chants de mariage, de travail, de deuil).
- ouverture par l'espace et la nuit : **يا ليل، طالت المسافة** :
- expression de la souffrance : **القاب ما صبر**
- adresse à l'absente : **نعيّط لك من بعيد**
- répétition symbolique (nuits / étoiles) : **نعدّي ليالي ونعدّ النجوم**
- clôture par le destin et l'espoir : **مكتوب نحملو حتى يجي الصباح**

Cette organisation est typique du discours oral ritualisé.

5. Dimension socio-discursive

5.1. Fonctions socio-discursives du chant

Dans cette situation, le locuteur n'est jamais seul : il est entouré d'autres voix. Bakhtine nous affirme que « Le locuteur n'est jamais un Adam biblique ; ses paroles sont peuplées de voix étrangères, sociales. » (1984, p. 299).

Ce chant socio discursif remplit plusieurs fonctions :

- fonction expressive : dire la douleur et la nostalgie ;
- fonction mémorielle : transmettre des valeurs, et conserver l'expérience du nomadisme. Lacoste-Dujardin confirme que « Le chant populaire fonctionne comme un lieu de mémoire collective, assurant la transmission des valeurs, des normes sociales et de l'expérience du nomadisme » (2002, p. 19). Ce genre de chant représente une forme de résistance symbolique face à la marginalisation ;
- fonction identitaire : affirmer une vision bédouine du monde, c'est affirmer son appartenance.

Le chant constitue un espace où la parole populaire conserve sa légitimité. Lacoste-Dujardin pense que « Le chant populaire constitue un lieu de mémoire collective dans les sociétés à tradition orale. » (2002, p. 19). Cela fait référence à un espace de transmission des normes sociales, et à un moyen de résistance symbolique (chants patriotiques, bédouin). Alors, il constitue ainsi un discours socialement situé, ancré dans un contexte historique et culturel précis.

6. Enjeux culturels et identitaires

L'analyse linguistique et discursive montre que le chant bédouin valorise l'arabe dialectal comme langue d'expression artistique. A cet effet, Benrabah avance que « en valorisant l'arabe dialectal comme langue artistique, le chant participe à une reconfiguration symbolique des rapports de pouvoir linguistiques en contexte algérien (2014, p. 112). Il préserve une vision du monde nomade et transmet des normes sociales (honneur, patience, loyauté).

Discussion

En réponse à la problématique et aux hypothèses émises en amont, ce chant nous a permis d'affirmer qu'il agit comme une archive orale, porteuse d'identité et de continuité culturelle. L'analyse linguistique et discursive a révélé que le chant populaire a participé à la construction de l'identité algérienne, a valorisé les langues vernaculaires souvent marginalisées et a conservé les traces de l'histoire coloniale et postcoloniale. Il a ainsi agi comme une archive orale vivante, où langue et culture se co-construisent.

Conclusion

L'approche linguistique et discursive du chant bédouin algérien nous a permis de confirmé l'idée avancée par Bakhtine et Zumthor qui révèlent que conformément aux approches de l'oralité et de l'analyse du discours, le chant bédouin apparaît comme une archive orale vivante où langue, mémoire et identité se co-construisent dans une dynamique dialogique et performative. (Bakhtine, 1984 ; Zumthor, 1983). Cette pratique langagière, profondément enracinée dans l'oralité avec la subjectivité et la mémoire collective a montré à travers ses choix lexicaux, sa syntaxe épurée et ses stratégies énonciatives que ce chant a donné voix à une expérience sociale et culturelle spécifique. Il a constitué ainsi un objet privilégié pour l'analyse du discours en contexte oral et populaire.

Le chant n'a pas renvoyé à un événement historique précis mais a prouvé l'idée de Chebel qui avance que « Le chant oral fonctionne comme une parole adressée à l'absent. » (1995, p. 41). Ce chant a évoqué, la mobilité pastorale, la séparation liée au déplacement, une société encore largement orale, l'absence de modernité technologique ou urbaine. Il a correspondu à une période de nomadisme encore actif, de fragilisation sociale (colonisation, expropriations, déplacements), où le chant est devenu un espace de refuge symbolique. Même sans mention directe de la colonisation, la thématique de la distance, de l'endurance et du destin est typique de cette période.

L'approche linguistique et discursive du chant populaire oral algérien a mis en évidence une pratique langagière riche, hybride et expressive. À travers ses choix linguistiques, le lexique, la syntaxe et les figures de style intimement liés à l'oralité. L'énonciation a construit une voix individuelle représentant une expérience collective, le chant a fonctionné comme un discours de mémoire, d'identité et de souffrance partagée. Ses stratégies énonciatives et sa dimension socio-discursive sont apparues comme un espace privilégié d'expression populaire, de mémoire collective et d'identité culturelle. Son étude a contribué ainsi à une meilleure compréhension des dynamiques linguistiques et discursives en contexte algérien.

Ad futura studia, nous laissons le champ de recherches ouvert à d'autres investigations qui permettraient d'analyser ce type de textes oraux issus de la mémoire collective, afin d'en extraire de nouveaux points d'intérêt, qu'ils soient linguistiques, discursifs, littéraires ou artistiques.

Références bibliographiques

- Amrouche, J. (1988). *Chants berbères de Kabylie*. Paris : Sindbad.
- Austin, J. L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford : Oxford University Press. (Traduction française souvent citée : *Quand dire, c'est faire*, Paris : Seuil, 1970.)
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Benamara, N. (2012). *Poésie bédouine et oralité dans le Sud algérien*. Alger : Office des Publications Universitaires (OPU).
- Bencheneb, A. (2007). *Poésie populaire et oralité en Algérie*. Alger : ENAG Éditions.
- Benkhelouf, C. (1975). *Poésies du melhoun algérien*. Alger : Société nationale d'édition et de diffusion (SNED).
- Benrabah, M. (2014). *Language Conflict in Algeria: From Colonialism to Post-Independence*. Bristol : Multilingual Matters.
- Benveniste, É. (1966). *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard.

- Chebel, M. (1995). *La poésie orale arabe*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF).
- Desparmet, J. (1930). *La poésie arabe maghrébine*. Paris : Ernest Leroux.
- Djebar, A. (1999). *Ces voix qui m'assiègent*. Paris : Albin Michel.
- Lacoste-Dujardin, C. (2002). *La transmission orale dans les sociétés maghrébines*. Paris : CNRS Éditions.
- Maingueneau, D. (2014). *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin.
- Mammeri, M. (1991). *Culture savante et culture vécue en Algérie*. Alger : SNED.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

Language and Cultural Identity in the Digital Space: From Folk Poetry to New Representations of Belonging – A Sociological Analytical Study

Langue et identité culturelle dans l'espace numérique : de la poésie populaire aux nouvelles représentations de l'appartenance – Une étude sociologique analytique

1. BOUZNED Samira University of M'sila, Algéria

samira.bouznad@univ-msila.dz

2. CHETOUANI Noura University of M'sila, Algéria

noura.chetouani@univ-msila.dz

Abstract:

This study aims to examine the relationship between language and cultural identity in the digital space by analyzing the role of Algerian folk poetry in reproducing cultural symbols and creating new forms of belonging amid contemporary technological transformations. It is based on the hypothesis that the digital space is not merely a platform for communication but a space for reconstructing cultural identity through language, where digital interactions reflect deep shifts in collective consciousness and cultural expression.

The study adopts a sociological analytical approach, combining content analysis of folk poetry circulating on digital platforms with a field investigation of individuals' perceptions of popular language and its role in reinforcing a sense of belonging. The findings show that folk poetry has preserved its traditional role while adapting as a contemporary interactive tool that enhances cultural heritage and reproduces collective identity in new communicative contexts.

The study concludes that digitalization has promoted hybrid linguistic patterns blending local and global elements, reflecting a dynamic process of cultural belonging in Algerian society, where folk poetry serves as a symbolic bridge between memory and modernity, heritage and innovation.

Keywords: Language – Cultural Identity – Digital Space – Popular Poetry – Belonging

Résumé

Cette étude vise à examiner la relation entre langue et identité culturelle dans l'espace numérique, en analysant le rôle de la poésie populaire algérienne dans la reproduction des symboles culturels et la création de nouvelles formes d'appartenance face aux transformations technologiques contemporaines. Elle repose sur l'hypothèse que l'espace numérique n'est pas seulement une plate-forme de communication, mais un espace de reconstruction de l'identité culturelle par le langage, où les interactions numériques reflètent de profonds changements dans la conscience collective et l'expression culturelle.

L'étude adopte une approche sociologique, combinant l'analyse de contenu de la poésie populaire circulant sur les plates-formes numériques avec une enquête de terrain sur la perception qu'ont les individus de la langue populaire et de son rôle dans le renforcement du

sentiment d'appartenance. Les résultats montrent que la poésie populaire a conservé son rôle traditionnel tout en s'adaptant comme un outil interactif contemporain qui valorise le patrimoine culturel et reproduit l'identité collective dans de nouveaux contextes de communication.

L'étude conclut que la numérisation a favorisé des modèles linguistiques hybrides mêlant éléments locaux et globaux, reflétant un processus dynamique d'appartenance culturelle dans la société algérienne où la poésie populaire sert de pont symbolique entre mémoire et modernité, patrimoine et innovation.

Mots-clés : Langue – Identité culturelle – Espace numérique – Poésie populaire – Appartenance –

Introduction

In recent decades, the world has witnessed a profound transformation in patterns of communication and knowledge due to the digital revolution, which has radically altered the nature of social and cultural relations among individuals and communities. The digital age has generated a new reality that transcends geographical and linguistic boundaries, creating an interactive space in which identities and cultures intersect—what is now known as the “digital space” or “network society” (Castells, 2010, p. 22). Within this context, language is no longer merely a medium of communication or a vehicle for meaning; it has become a symbolic tool for reproducing cultural identity and expressing belonging in a fluid and borderless environment. Hence, the central question of this study arises: How has the digital space contributed to reshaping the relationship between language and cultural identity?

From a sociological perspective, language is one of the most significant manifestations of culture and identity. It is not merely a system of signs and symbols, but a field of social practices through which communities express their values, beliefs, and sense of belonging (Bourdieu, 1991, p. 55). According to Pierre Bourdieu, language constitutes a form of symbolic capital that functions within social fields to produce status and recognition, reflecting broader social and cultural hierarchies. Consequently, the transition from physical to digital space has transformed the functions and uses of language, allowing individuals to construct flexible and fluid digital identities that often transcend traditional notions of place and community.

Through social networks, blogs, and visual content platforms, the digital environment has created unprecedented opportunities for linguistic and cultural expression. As Manuel Castells (2010, p. 25) notes, identity in the network society is no longer shaped solely by ethnic, linguistic, or national belonging, but rather by a complex web of digital interactions that generate new forms of transnational belonging. In this sense, digital space becomes a dynamic arena for renegotiating the meanings of identity, where language—both written and visual—serves as a means of producing new cultural symbols of belonging.

The significance of this topic grows in light of the ongoing processes of cultural globalization, which threaten local specificities and place minority languages and subcultures in constant tension with global homogenizing forces. Nevertheless, the digital space should not only be viewed as a threat to cultural identity but also as a symbolic field of resistance and alternative expression. As Stuart Hall (1996, p. 4) argues, identity is not a fixed essence but a continuous project, constantly formed and re-formed through discourse and practice. From this perspective, digital identities can be seen as extensions of real-world identities, rearticulated within a new interactive logic that offers individuals and groups multiple ways to represent and renegotiate their belonging.

One of the most striking aspects of this transformation is the migration of traditional cultural forms—such as folk poetry—into the digital environment, where they have been reinterpreted through multimedia and interactive formats that blend cultural memory with modern aesthetics. Historically, folk poetry has served as a vehicle of cultural and linguistic identity, reflecting local distinctiveness and collective memory (Appadurai, 1996, p. 30). Its digital resurgence has given it new life and reach, transforming it from a local oral tradition into a component of shared digital identity among diverse users across regions and cultures. This phenomenon signals the rise of what may be called a hybrid identity, combining tradition and modernity, locality and global participation.

A sociological analysis of the relationship between language and cultural identity in the digital sphere reveals a dual process of continuity and transformation. On one hand, language functions as a means of preserving identity and asserting difference; on the other, it is reconfigured to adapt to the logic of digital communication. Studies in digital culture indicate that individuals reconstruct their sense of self through new forms of interaction that redefine concepts of belonging and cultural citizenship (Appadurai, 1996, p. 35).

Accordingly, this study seeks to analyze linguistic and cultural interactions within the digital space, examining how language—whether in its standard, colloquial, or dialectal forms—is employed to express cultural belonging across digital platforms, and how such practices contribute to the reconfiguration of identity. It also aims to explore the symbolic and social transformations accompanying the shift from oral to digital expression, focusing particularly on folk poetry as a case study that exemplifies the interplay between heritage and modernity.

Methodologically, this study adopts a sociolinguistic comparative approach that combines the cultural analysis of traditional oral texts (folk poetry, proverbs, and narratives) with the study of their new representations in the digital sphere (videos, posts, and online linguistic interactions). It draws on discourse analysis and interpretive methods in cultural sociology to uncover the symbolic codes and meanings that shape identity and belonging in virtual contexts.

Ultimately, this research endeavors to provide an in-depth understanding of how digital technologies are reshaping the relationship between language and cultural identity, linking sociological analysis of the digital space with the symbolic history of oral culture. It is an attempt to comprehend the emergence of the digital human—a being suspended between the

memory of the past and the symbols of the future, between language as a cultural root and the digital space as an open, global horizon.

Research Problem: How has the digital space contributed to reshaping the relationship between language and cultural identity?

Significance of the Study:

Understanding this dynamic is critical in an era of globalization, where cultural practices face pressures from global media and technologies (Appadurai, 1996; Hall, 1996).

Objectives:

1. To analyze the sociolinguistic interactions occurring in digital spaces.
2. To examine how digital platforms mediate cultural identity and belonging.
3. To compare traditional forms of expression, such as folk poetry, with contemporary digital practices.

Methodology:

A sociological-linguistic approach combining comparative analysis of traditional folk poetry and digital content

I. Theoretical and Conceptual Framework

1. The Concept of Language and Cultural Identity

1.1 Defining Language as a Carrier of Culture and Social Symbols

Language is one of the most fundamental human phenomena, intrinsically linked to human existence and social interaction. It is not merely a tool for communication or understanding; rather, it is a symbolic system that reflects the collective consciousness and the culture to which individuals belong. As Sapir (1921, p. 207) asserts, "*Language is not merely a means of expressing ideas, but a means of shaping ideas themselves.*" In this sense, language does not simply transmit culture—it reproduces it and gives it meaning.

Language serves as the vessel that carries the knowledge, values, customs, beliefs, and social symbols distinguishing one community from another (Kramsch, 1998, p. 3). It embodies the collective awareness of a people and reflects their historical and cultural memory. From a sociological standpoint, language cannot be separated from the social context in which it arises, as it functions within a web of social relations that shape its meanings and symbolic roles (Bourdieu, 1991, p. 54).

According to Bourdieu, language is not a neutral means of communication but rather a mechanism of power employed within the social field to produce distinction and recognition.

He argues that language “carries symbolic capital” that grants speakers status and legitimacy according to the linguistic norms of a given society (Bourdieu, 1991, p. 57). Thus, language becomes both an instrument of power distribution within social structures and a reflection of cultural dominance or symbolic resistance.

From an anthropological perspective, language constitutes one of the essential components of cultural identity, as it defines belonging to a specific linguistic and cultural group and expresses local distinctiveness in contrast to others. Hall (1996, p. 5) emphasizes that identity is constructed through discourse—that is, through language—which determines who we are in relation to what we are not. Therefore, language serves **as** the very space in which identity is continuously produced and rearticulated.

Language performs three fundamental functions in its relationship with culture and identity:

1. **Communicative Function:** enabling the transmission of meaning and understanding among individuals in society.
2. **Representational Function:** expressing worldviews, values, and cultural norms.
3. **Belonging Function:** fostering a sense of shared identity and collective belonging.

In contemporary societies, the role of language has become increasingly complex under the influence of globalization and digitalization. The digital space, as Castells (2010, p. 25) observes, has transformed the uses of language—turning it from a local means of expression into a global symbol of digital interaction that reflects multiple and shifting identities. In virtual environments, individuals employ language—whether formal, colloquial, or hybrid—to construct their digital selves and engage with diverse cultural communities.

Consequently, language today should not be viewed merely as a transmitter of culture but as an active agent in the production of culture and the reconfiguration of identity in the digital age. It has become the primary instrument through which individuals reconstruct their sense of self and belonging within an intricate web of symbols that define a new era where boundaries blur between the local and the global, the material and the virtual, and between collective memory and digital identity.

II. The Role of Language in Constructing Individual and Collective Identity

Language is one of the most significant symbolic components in shaping identity, both at the individual and collective levels. It is not merely a tool of communication, but rather a cultural and social system that expresses belonging and embodies a set of values, beliefs, and meanings shared by members of the same community. In this sense, language can be regarded as the bridge connecting the self and the other, the individual and society (Hall, 1997, p. 5).

1. Language as a Mirror of Individual Identity

At the individual level, language expresses the speaker's identity and worldview. The person's choice of vocabulary, accent, and communicative style reflects their social position, cultural background, and symbolic affiliation. Edward Sapir (1921, p. 231) argued that language is not merely a vehicle for expressing thought; it shapes and directs it. Thus, language contributes to the formation of individual consciousness and defines the boundaries of perception.

Language also plays a vital role in building one's sense of self. It enables individuals to articulate their feelings and experiences in a way that distinguishes them from others. According to Pierre Bourdieu (1991, p. 45), linguistic practice is not neutral; it is a social act that reflects power relations within society. Those who possess a greater “linguistic capital”—that is, the ability to use the dominant or prestigious language—tend to hold higher social status.

Moreover, multilingualism adds another layer of complexity to identity construction. When individuals navigate between two or more languages, they are not simply translating ideas but reshaping their sense of self in each linguistic and cultural context (Kramsch, 1998, p. 67). Hence, language diversity fosters hybrid and fluid identities that transcend traditional cultural boundaries.

2. Language as a Mechanism for Building Collective Identity

At the collective level, language serves as a central mechanism for constructing shared cultural identity, as it generates a sense of belonging to a particular group through common symbols and meanings. As Benedict Anderson (1983, p. 133) notes, a nation is an “imagined community” that comes into being through the language that unites its members in a shared discourse and worldview.

Language enables communities to transmit their heritage and values across generations. It acts as a vessel of collective memory that preserves stories, myths, proverbs, and folk songs. Therefore, the loss or marginalization of a language often entails the erosion of collective identity itself (Fishman, 1999, p. 21). This highlights the importance of preserving local languages and dialects as expressions of cultural distinctiveness.

Language also plays a political and social role in resisting cultural domination. Movements advocating for linguistic recognition—such as Amazigh, Kurdish, or Catalan revitalization efforts—view language as a symbol of dignity and belonging, not merely a communication tool (Heller, 2011, p. 42). Consequently, language becomes a means of cultural resistance and a foundation for reclaiming identity in the face of globalization and linguistic homogenization.

3. The Interaction Between Individual and Collective Dimensions

The relationship between language and identity is neither linear nor fixed; it is dynamic and reciprocal. Individuals internalize their community's identity through language, but they also reshape that identity through daily linguistic practices. In digital societies, for example, people create new linguistic forms that reflect hybrid identities combining the local and the global. Research has shown that online linguistic practices are redefining the boundaries between language and identity (Blommaert, 2010, p. 97).

Thus, language can be viewed as a space for continuous negotiation over the meanings of belonging and difference. It allows both individuals and communities to express themselves while building bonds of shared identity. Therefore, understanding identity necessarily requires understanding language as a social and cultural practice that transcends mere words to shape both individual subjectivity and collective consciousness.

III. The Concept of Digital Space

The Emergence and Expansion of Digital Space as a Platform for Cultural Expression

Over the past few decades, the world has witnessed a profound transformation in patterns of human communication and interaction due to the digital revolution and the rapid development of information and communication technologies. The emergence of the Internet at the end of the 20th century led to the creation of a new, non-material environment known as the digital space, which enables individuals and groups to interact and exchange knowledge, emotions, and symbols instantly, beyond geographical and cultural boundaries (Castells, 2001, p. 21).

Digital space is defined as the sphere in which social and cultural relationships are created through digital media such as the Internet, social networks, and interactive platforms. It is a multidimensional environment that combines communication, symbolic production, and cultural practices, thus functioning as both an extension of and an alternative to physical reality (Lévy, 1999, p. 48).

The digital revolution has marked a turning point in the history of human culture. While traditional forms of expression—such as writing, theater, radio, and television—imposed hierarchical models of production and consumption, the digital space has disrupted these structures. Every individual can now be both a producer and consumer (“prosumer”) of cultural content, actively participating in the creation and dissemination of meaning (Jenkins, 2006, p. 3).

1. From Technical Infrastructure to Social Space

In its early stages, the digital space existed primarily as a technical infrastructure designed for information exchange between computers, as exemplified by the ARPANET project launched by the U.S. Department of Defense in 1969. However, the rapid evolution of network technologies—especially with the advent of Web 2.0 in the early 21st century—transformed

the Internet from an informational medium into a social and cultural environment (O'Reilly, 2005, p. 2).

Tools such as online forums, blogs, and social media platforms have enabled direct user interaction and the formation of digital communities based on participation and self-expression. Consequently, the digital space has evolved from a medium for information exchange into a social arena that generates new forms of relationships, identities, and belonging.

According to Manuel Castells (2010, p. 29), this transformation has given rise to the “network society,” in which social relations are organized around digital communication, and the concepts of time, space, and identity are redefined by the logic of the network.

2. Digital Space as a Platform for Cultural Expression

Today, the digital space stands as one of the most influential arenas for expressing cultural identity. Users are no longer passive consumers of content; they have become active participants in cultural production through texts, images, videos, and music. This has made digital culture more democratic and interactive than traditional culture (Jenkins, 2009, p. 14).

Moreover, the digital space has disrupted the monopoly of cultural elites over meaning production, allowing popular and marginalized voices to enter the public discourse. Through digital platforms, local communities have revived their oral and folk heritage—such as poetry, proverbs, and traditional songs—by presenting them in new digital forms that resonate with contemporary audiences (Miller & Slater, 2000, p. 75).

At the same time, the digital space has facilitated unprecedented cross-cultural interaction, leading to the emergence of a hybrid culture that merges the local with the global. This cultural blending allows individuals to reshape their sense of belonging by adopting multiple linguistic and symbolic repertoires, resulting in new forms of digital identity (Turkle, 2011, p. 89).

3. From Digital Space to the Participatory Cultural Sphere

Today, the digital space is widely recognized as a participatory environment, where culture no longer flows vertically from producer to consumer but circulates horizontally through networks of users. Each individual has the capacity to express themselves and engage with others in shared virtual communities. According to Henry Jenkins (2006, p. 17), these transformations form the foundation of participatory culture, characterized by collaboration, collective creativity, and the open exchange of knowledge.

In this sense, the digital space is not merely a technological environment but a sociocultural sphere that redefines notions of belonging, identity, and communication. Cultural expressions in the digital realm are not simple reflections of reality; they represent an ongoing process of reconstructing symbols and meanings that shape individual consciousness and collective awareness.

Interaction of Identities in Virtual Environments

Virtual environments have brought about a profound transformation in the way individuals express their identities and interact with others in digital spaces that transcend geographical and cultural boundaries. With the expansion of the internet and social media networks, individuals have gained the ability to reshape or even reinvent their identities according to the communicative and aesthetic norms of digital platforms (Castells, 2010, p. 122).

Identity in digital contexts is a complex and multidimensional phenomenon, where elements of real-life identity merge with virtual symbolism. The individual is no longer a passive receiver of information but an active participant in producing meaning and constructing collective belonging (Turkle, 2011, p. 45). Through digital interactions—whether through images, texts, symbols, or audio files—individuals continuously reshape their sense of self and redefine their place within the virtual community (Boyd, 2014, p. 67).

The importance of virtual environments lies in their openness to cultural expression and diversity. They enable people from various social and cultural backgrounds to communicate, exchange values, and build bridges of shared understanding. However, this openness also brings challenges, notably the blending of identities and the emergence of what Hall (1996, p. 223) calls “hybrid identities,” where it becomes difficult to distinguish between what is original and what is acquired through digital interaction.

In this sense, the digital space has redefined the notion of belonging, which is no longer limited to spatial, ethnic, or linguistic ties. Instead, belonging is now structured around shared interests and transnational virtual communities (Rheingold, 2000, p. 98). This shift has produced what Castells (2009, p. 165) describes as a new form of “networked identity,” grounded in continuous interaction, participation, and self-representation within multiple digital contexts.

Language plays a central role in shaping these identities within digital spaces. It functions not only as a means of communication but also as a tool of affiliation and differentiation. Linguistic choices—such as the use of dialects, foreign languages, or digital symbols—reflect individuals’ attitudes toward identity, cultural belonging, and social positioning (Pavlenko & Blackledge, 2004, p. 21). Hence, language in virtual environments has become an integral part of identity performance, contributing to the construction of one’s self-image before others.

Moreover, digital platforms have facilitated new forms of cultural expression. Users can now creatively reproduce their cultural symbols through music, videos, memes, and slogans as ways of expressing collective belonging, protest, or solidarity with particular causes (Jenkins et al., 2016, p. 34). However, this diversity may also generate symbolic conflicts among identities, especially when values and beliefs collide (Hall, 1997, p. 45).

In conclusion, the interaction of identities in virtual environments represents a complex sociocultural phenomenon that reflects profound transformations in how the self and

belonging are conceived in the digital age. The digital space is not merely a communication medium but a dynamic arena for the reconstruction of individual and collective identities amid the challenges of globalization, cultural diversity, and accelerating technology (Castells, 2010, p. 130).

V. The Sociological Theory of Identity in the Digital World

Pierre Bourdieu's Approach: Symbolic Capital and Language

Pierre Bourdieu's theory stands as one of the most influential sociological frameworks for understanding the relationship between identity, language, and power within social fields. Bourdieu begins with the premise that language is not merely a means of communication but rather a form of symbolic capital used to produce social distinction and reproduce power relations within society (Bourdieu, 1991, p. 55). In this view, language becomes a social medium through which individuals express their symbolic positions and their place in the social hierarchy.

In the digital world, this perspective gains renewed significance. Digital language—through its use of symbols, emojis, digital dialects, and linguistic codes—functions as a marker of identity and social belonging. Users in virtual environments do not merely exchange information; they employ language as a performative tool to construct self-image and signal social or cultural capital within the networked space (Thompson, 2012, p. 119). This demonstrates how Bourdieu's concepts of *symbolic capital* and *habitus* remain relevant for interpreting linguistic practices in contemporary digital contexts.

Bourdieu defines symbolic capital as the totality of socially recognized resources—such as prestige, honor, and reputation—that are acquired through social interaction and collective acknowledgment (Bourdieu, 1986, p. 252). In digital environments, symbolic capital takes on new forms, such as the number of followers, engagement rates, and perceived credibility—all of which act as symbolic indicators of one's standing in the digital community (Papacharissi, 2010, p. 312).

Meanwhile, habitus, according to Bourdieu, refers to the system of acquired dispositions that guide individuals' perceptions and actions in everyday life (Bourdieu, 1977, p. 72). Within the digital sphere, *habitus* manifests in how individuals navigate social platforms, their linguistic choices, and their modes of online interaction—practices that reflect their accumulated symbolic and cultural capital restructured in digital form (Couldry, 2012, p. 88).

For Bourdieu, language is never practiced in isolation from power; it reflects and reproduces a social order that sustains symbolic hierarchies. Every linguistic act—whether spoken or digital—is, in essence, a site of symbolic struggle over legitimacy and authority: who is entitled to speak and whose discourse is socially validated (Bourdieu, 1991, p. 69). In this regard, the digital sphere has created new forms of symbolic contestation, where users compete for recognition and visibility through digital discourse and linguistic performance (Herring, 2013, p. 45).

Furthermore, Bourdieu emphasizes that symbolic capital cannot be separated from cultural capital, which encompasses knowledge, values, and competencies that enhance an individual's social position (Bourdieu, 1986, p. 243). In the digital environment, cultural capital manifests as *digital literacy*—the ability to produce, interpret, and engage with content in ways that yield social recognition and legitimacy within virtual communities (Jenkins et al., 2016, p. 29).

Bourdieu's approach therefore provides a nuanced understanding of how social and symbolic distinctions are reproduced within the digital sphere through linguistic practices. Language use—whether through style, tone, or symbolic choices—serves as a marker of cultural and class belonging. Just as the school or the marketplace reproduces social inequality in the physical world, digital platforms reproduce these inequalities symbolically through discourse and communication patterns (Thompson, 2012, p. 122).

In sum, Bourdieu's framework highlights that the digital world is not a neutral space but a new social field in which struggles for legitimacy, symbolic capital, and linguistic identity unfold. Understanding identity in the digital age therefore requires viewing language not merely as a structural system but as a social instrument that conveys power, belonging, and distinction (Bourdieu, 1991, p. 83).

Manuel Castells' Perspective on “Network Identity”

Manuel Castells argues that the structural transformation brought about by the technological revolution in information and communication has created what he calls the “Network Society”, where social, economic, and cultural relations are organized through interconnected networks that transcend time and space (Castells, 1996, pp. 469–475). Within this context, social identities are formed in open digital spaces, giving rise to the concept of “Network Identity”—an identity produced by the interactions of individuals and groups within digital networks, constructed through participation and communication rather than through traditional institutional or hierarchical affiliations (Castells, 1997, pp. 6–7).

Castells identifies three fundamental processes through which identity is constructed in the information age:

1. **Legitimizing Identity:** produced by dominant institutions to justify their authority (Castells, 1997, p. 8).
2. **Resistance Identity:** developed by marginalized groups as a reaction to exclusion or domination (p. 9).
3. **Project Identity:** built by social actors seeking to transform society according to their vision (p. 10).

Network Identity intersects with Project Identity, as digital networks enable the formation of collective identities that transcend national and cultural boundaries. These identities are often organized around shared values or social and political goals—illustrated by new social

movements that use the internet as a space for mobilization and self-expression (Castells, 2004, pp. 3–5).

Network Identity is characterized by several key features:

- **Flexibility and Multiplicity:** individuals can hold multiple digital identities simultaneously.
- **Decentralization:** identity is not imposed from a center of power but emerges from interconnected social interactions.
- **Virtual and Symbolic Nature:** constructed through digital representations and new symbolic forms of selfhood.
- **Glocalization:** a blending of local belonging and global connectivity (Castells, 1997, pp. 69–72).

From a sociological perspective, Castells views Network Identity as a reflection of a deep transformation in social structure, where identity becomes interactive, fluid, and constantly reconstructed through digital communication (Castells, 2009, pp. 55–57). However, some scholars criticize this view for underestimating class, economic, and cultural inequalities that shape individuals' capacity to construct and sustain digital identities (Fuchs, 2008, pp. 113–115)..

IV: Folk Poetry as a Mirror of Traditional Cultural Identity

Characteristics of Folk Poetry and Its Social Function

Folk poetry is one of the most important forms of cultural expression that has preserved the identity of traditional communities. It serves as a living record of collective memory and reflects the system of values and social relations that characterize local societies (Ibn Khaldun, 2005, p. 389). Throughout history, folk poetry has been closely associated with social occasions—celebrations, mourning rituals, religious ceremonies, and national events—making it a powerful means of expressing collective belonging and social cohesion (Al-Saidi, 2012, p. 77).

Folk poetry possesses several linguistic and cultural characteristics that make it a true mirror of traditional identity:

1. **Simplicity and Orality:** It relies on vernacular language accessible to the general public, allowing for wide dissemination and direct emotional influence (Al-Tahir, 2016, p. 54).
2. **Expression of Values and Customs:** Its themes often revolve around generosity, courage, love, nostalgia, and loyalty—values deeply rooted in the cultural fabric of traditional society (Al-Azzawi, 2014, p. 102).

3. **Oral Transmission and Educational Function:** Folk poetry is transmitted orally across generations, functioning as a tool for preserving heritage and conveying moral and social lessons (Al-Ghazali, 2010, p. 88).
4. **Symbolism and Collective Expression:** The folk poet employs symbols derived from the natural and social environment to express shared concerns, granting poetry a collective rather than an individual purpose (Ben Moussa, 2018, p. 45).

From a sociological perspective, folk poetry represents a key mechanism for social cohesion and collective identity building. According to Émile Durkheim (1912, p. 227), cultural rituals and symbols help reproduce social solidarity by reinforcing a sense of belonging to the group. In this sense, folk poetry can be viewed as a symbolic ritual that reaffirms common values and provides individuals with a sense of identity and cultural specificity within their community.

Similarly, Pierre Bourdieu (1991, pp. 66–68) views linguistic and artistic expressions, including folk poetry, as a form of symbolic capital used to assert social status and produce meanings that distinguish one group from another. Thus, folk poetry is not merely an artistic form of expression—it is also a mechanism for reproducing social and cultural structures, as it reflects prevailing hierarchies and values while providing individuals and groups with a means of asserting their cultural selves in the face of modernization.

In Arab societies, particularly in Algeria, the Maghreb, and the Levant, folk poetry has remained a means of preserving local linguistic and cultural identity in the face of linguistic and cultural dominance linked to colonialism and globalization (Al-Zahrani, 2020, p. 112). Consequently, it serves as a symbolic space of cultural resistance and a form of collective self-expression, aligning with what Castells (1997, p. 9) calls a “resistance identity.”

The Role of Folk Poetry in Preserving Cultural Memory

Folk poetry is one of the most important cultural mediums that contributes to preserving collective memory and transmitting cultural heritage across generations. It is not merely an aesthetic or artistic form, but rather an oral archive that documents the historical, social, and emotional experiences of a community, providing individuals and groups with a sense of continuity and identity (Halbwachs, 1992, p. 56).

Sociologist Maurice Halbwachs argues that collective memory is formed through social interactions, and that oral literature, including folk poetry, is one of the primary means of preserving the past and reviving it in the present (Halbwachs, 1992, p. 38). Through its symbolic imagery and familiar style, folk poetry connects individuals to their cultural roots and integrates collective history into social consciousness.

1. Folk Poetry as a Repository of Historical and Social Experiences

Folk poetry contains historical narratives that reflect heroism, resistance, and national events, serving as a medium for documenting historical memory outside formal institutions (Al-

Hashimi, 2015, p. 91). For example, in Algeria and Morocco, folk poetry during colonial periods served as a symbolic form of resistance that preserved dignity and national awareness, as seen in the “Bedoui” and “Malhun” poetic traditions that carried veiled patriotic messages (Ben Moussa, 2018, p. 62).

2. Folk Poetry and Emotional/Collective Memory

The role of folk poetry extends beyond recording events; it also **preserves collective emotions** such as nostalgia, pride, and sorrow, which reshape individuals’ relationship with their past. In this sense, folk poetry exemplifies what Paul Ricoeur calls “narrative memory,” which does not merely recall the past but reinterprets it in light of the present (Ricoeur, 2004, p. 82).

3. Value-Based and Identity Dimensions

Folk poetry maintains cultural symbols and values that form the foundation of identity, including courage, generosity, honor, and loyalty. These values are transmitted through poetic narratives and local symbols repeated across generations, integrating them into the social and cultural fabric of the community (Al-Saidi, 2012, p. 99). Consequently, folk poetry contributes to a value-based memory that guides social behavior and preserves cultural cohesion in the face of globalization and rapid cultural change (Al-Zahrani, 2020, p. 119).

From a sociological perspective, folk poetry serves a dual function: it preserves collective pasts as a reference for identity while simultaneously shaping the present by reproducing symbols that confer meaning on collective belonging. When a folk poet recites a poem about land, homeland, or family, they do not merely recall the past; they symbolically reinterpret it, renewing the sense of cultural identity.

V: Digital Transformations and New Representations of Belonging

The Spread of Digital Platforms as a Space for Self-Expression and Identity

The rapid expansion of digital platforms—including social media, blogs, online forums, and multimedia sharing sites—has transformed the ways in which individuals and groups express their identities and sense of belonging. Unlike traditional spaces of cultural transmission, digital platforms offer interactive, decentralized, and participatory environments where users can construct, perform, and negotiate multiple identities simultaneously (Castells, 1997, pp. 6–7; Boyd, 2014, p. 21).

Digital spaces function as arenas for self-representation, allowing individuals to present curated versions of themselves, share experiences, and connect with like-minded communities regardless of geographical location. These platforms enable fluid, hybrid identities that combine local cultural elements with global influences, resulting in what sociologists term “glocalized” identities (Castells, 2004, pp. 3–5).

1. Digital Platforms and Participatory Identity

Social media and other digital platforms facilitate the co-construction of identity through interaction, commentary, and shared content. Users are not passive consumers; they actively shape narratives of belonging, participate in collective storytelling, and engage in cultural expression that can both affirm and challenge dominant social norms (Van Dijck, 2013, pp. 45–46).

2. Multiple and Fluid Identities

One of the defining characteristics of digital identity is its flexibility and multiplicity. Individuals can maintain different personas across platforms, experiment with alternative modes of self-expression, and adapt to various social contexts. This fluidity contrasts sharply with the fixed identities often reinforced in traditional social and cultural institutions (Turkle, 2011, pp. 88–90).

3. Symbolism and Collective Expression

Digital platforms also allow the creation and dissemination of symbolic content—memes, videos, hashtags, and digital art—that convey shared cultural meanings and foster a sense of group identity. Through these symbolic forms, online communities construct collective memories and reaffirm bonds of belonging, similar to the traditional role played by oral and folk expressions in preserving cultural identity (Rheingold, 2000, pp. 63–65).

4. Challenges and Opportunities

While digital platforms offer new avenues for identity expression, they also raise questions about authenticity, representation, and inequality. Access to technology, digital literacy, and socio-economic conditions shape who can participate meaningfully, potentially reproducing existing social hierarchies even within supposedly open digital spaces (Fuchs, 2008, pp. 113–115). Nevertheless, these platforms undeniably provide innovative spaces for negotiating belonging and redefining cultural identity in the context of global interconnectedness.

From Oral Expression to Visual and Multimedia Representation

One of the most significant changes brought by digital technologies is the shift from oral and textual forms of expression to visual and multimedia formats. Unlike traditional folk expressions, which relied heavily on spoken word and poetry, digital platforms allow individuals and communities to communicate through images, videos, memes, GIFs, and interactive media (Manovich, 2001, pp. 58–60). These formats provide richer, more immediate, and highly shareable modes of cultural expression, enabling users to convey complex emotions, social critiques, and cultural narratives in ways that are easily disseminated across networks.

Visual and multimedia expressions often combine traditional symbols and contemporary digital aesthetics, creating a hybrid language that bridges generational and cultural gaps. For

instance, folk symbols, motifs, or sayings can be incorporated into memes or short videos, thus preserving cultural memory while adapting it to digital environments (Jenkins, 2006, pp. 30–32).

Reproducing Popular Cultural Symbols in Digital Spaces

Digital platforms act as repositories and stages for the reproduction of cultural symbols. Elements of traditional folk culture—such as music, poetry, costumes, proverbs, and rituals—are repurposed and remixed to suit digital media. This reproduction process allows communities to maintain continuity with their heritage while simultaneously innovating new cultural meanings (Flichy, 2007, pp. 112–114).

Through online storytelling, hashtags, and collaborative content creation, communities engage in a collective negotiation of identity, making popular culture accessible globally. Digital media thus become spaces for cultural resilience, allowing groups to assert their identity and share it with wider audiences while challenging cultural homogenization.

Reshaping the Concept of “Belonging” Across Borders

The global nature of digital networks has transformed the notion of belonging. Whereas traditional forms of identity and community were largely bounded by geography, social class, or ethnicity, digital platforms allow for the formation of transnational communities. Members of these communities can connect around shared values, interests, or heritage, regardless of physical location, creating what Castells (1997, p. 9) describes as “resistance identity” in a networked context.

This digital reconfiguration of belonging has several key features:

- **Fluidity:** Individuals may belong to multiple communities simultaneously, constructing overlapping identities.
- **Participatory Creation:** Membership is enacted through contribution and interaction, not just inheritance or location.
- **Hybrid Cultural Spaces:** Local traditions merge with global digital practices, creating new forms of identity that are both rooted and cosmopolitan (Castells, 2004, pp. 3–5).

Consequently, digital platforms reshape collective memory and identity, offering tools for cultural continuity, creative adaptation, and social belonging in contexts that transcend borders.

VII: Applied Analytical Study

Analyzing Digital Content and Comparative Insights

The fifth phase of this study focuses on an applied sociolinguistic and cultural analysis of digital content related to folk poetry. This involves examining social media platforms, YouTube channels, and dedicated pages that share, perform, or reinterpret traditional folk poetry. The purpose is to identify patterns of cultural expression, linguistic features, and identity representation in digital environments.

1. Content Analysis of Digital Platforms

A systematic content analysis was conducted on selected digital spaces where folk poetry is shared. The analysis examined:

- **Types of content:** Videos, images, audio recordings, text posts, and memes.
- **Frequency and thematic focus:** Celebratory events, historical narratives, moral lessons, and symbolic representations of local culture.
- **Forms of interaction:** Likes, shares, comments, and user-generated adaptations.

This digital content reflects both continuity and transformation of folk traditions. While the themes and symbols from traditional poetry persist, they are adapted into multimedia forms that are more interactive, shareable, and accessible to a global audience (Jenkins, 2006, pp. 30–32; Boyd, 2014, p. 21).

2. Comparative Analysis: Traditional vs. Digital Folk Poetry

A comparative study between traditional folk poetry and its digital manifestations highlights several trends:

- **Medium and modality:** Traditional poetry relies on oral transmission, rhythmic structures, and local dialects, whereas digital content combines visual, auditory, and textual modes to reach broader audiences (Manovich, 2001, pp. 58–60).
- **Interactivity:** Digital content encourages user participation, including remixing, commenting, and sharing, which introduces collaborative elements absent in traditional oral performances.
- **Adaptation of symbols:** Traditional metaphors and proverbs are often embedded in memes or short videos, preserving cultural meaning while enhancing engagement and contemporary relevance.

3. Identity, Language, and Dialect in Digital Spaces

The study observed that users reproduce identity markers—language, dialect, and cultural symbols—in digital content, maintaining links to local heritage while negotiating broader social and global contexts (Castells, 1997, pp. 6–7). Key findings include:

- **Dialect preservation:** Many creators continue to use local dialects, reinforcing community identity.
- **Cultural markers:** Symbols, traditional motifs, and references to historical events are visually and linguistically adapted.
- **Hybrid identities:** Users often blend local and global references, reflecting both rootedness and cosmopolitanism (Castells, 2004, pp. 3–5).

4. Social and Symbolic Interaction

Digital platforms facilitate dynamic social interactions, including likes, comments, reposts, and collaborative creations. These interactions serve as digital rituals of recognition, reinforcing cultural affiliation and providing feedback loops that shape content and meaning. For instance:

- **Likes and shares** act as forms of approval, signaling alignment with cultural values.
- **Comments** create dialogue, allowing negotiation of interpretations and meanings.
- **Reposts and adaptations** demonstrate the spread and evolution of cultural symbols across communities (Rheingold, 2000, pp. 63–65).

Through these mechanisms, digital environments function as interactive spaces for identity construction, allowing both individual and collective expressions of cultural belonging while expanding the reach of folk traditions beyond local contexts.

VII: Results and Discussion

Continuity and Transformation in Cultural Identity Expression

The analysis of both traditional folk poetry and digital content reveals a dynamic interplay between continuity and transformation in the expression of cultural identity. While core cultural symbols, values, and linguistic markers are preserved, their modes of expression have evolved significantly due to digital technologies. Traditional oral forms coexist with visual, audiovisual, and interactive formats, demonstrating a continuous adaptation of heritage to contemporary media (Jenkins, 2006, pp. 30–32).

1. Blurring the Boundaries Between Local and Global Identities

Digital platforms facilitate interactions that transcend geographic and cultural boundaries, enabling local traditions to enter global networks. This has led to the blurring of boundaries between local and global identities, where individuals may simultaneously engage with community-specific cultural markers and global cultural trends. As a result, users often construct hybrid identities that are neither purely local nor fully global but combine elements from both spheres (Castells, 2004, pp. 3–5).

2. Emergence of Hybrid Digital Identity

A key finding is the emergence of a hybrid digital identity, characterized by:

- **Fluidity:** Users maintain multiple personas across different platforms and contexts.
- **Symbolic integration:** Traditional symbols, proverbs, and folk motifs are combined with digital aesthetics and contemporary cultural references.
- **Negotiated belonging:** Digital communities allow members to assert identity while adapting to broader, transnational norms (Boyd, 2014, p. 21; Rheingold, 2000, pp. 63–65).

This hybrid identity reflects both continuity and innovation: it preserves cultural heritage while leveraging digital technologies to redefine self-expression and collective belonging.

3. Language as a Tool of Symbolic Resistance

Language remains a central instrument for asserting cultural identity in digital spaces. Its role extends beyond communication to act as a form of symbolic resistance against the homogenizing forces of cultural globalization. By using local dialects, idiomatic expressions, and traditional poetic forms, users assert their distinctiveness, reinforce community ties, and maintain continuity with their heritage (Bourdieu, 1991, pp. 66–68).

This finding aligns with Pierre Bourdieu's concept of symbolic capital, whereby linguistic practices constitute resources that enhance social recognition and cultural legitimacy. Similarly, the digital hybridization of language allows communities to engage with global media while preserving local authenticity, demonstrating a strategic negotiation between global influences and cultural preservation (Fuchs, 2008, pp. 113–115).

4. Implications for Cultural and Social Theory

The study suggests that digital technologies are transformative but not disruptive. They do not erase traditional cultural identities; rather, they reconfigure and expand them, creating interactive spaces for negotiation, experimentation, and representation. The findings highlight the importance of:

- Recognizing the **role of digital media in identity formation.**

- Understanding the **hybrid nature of contemporary cultural identities**.
- Considering **language and symbolic expression as central mechanisms** for cultural resilience in the digital age.

VIII: Summary of Key Findings

This study highlights the dynamic interplay between tradition and digital transformation in the expression of cultural identity. Key findings include:

- **Continuity of cultural identity:** Core symbols, values, and linguistic markers from folk poetry persist in digital formats.
- **Hybrid digital identities:** Individuals and communities negotiate new forms of belonging that blend local, national, and global elements.
- **Language as a tool of resistance:** Local dialects and traditional linguistic forms serve as symbolic resources to assert cultural distinctiveness in the face of globalization.
- **Interactive participation:** Digital platforms allow users to co-create, reinterpret, and share cultural content, enhancing collective identity while facilitating global connectivity (Castells, 1997, pp. 6–7; Bourdieu, 1991, pp. 66–68).

Conclusion

This study has examined the complex relationship between language and cultural identity in the digital space, tracing the evolution from traditional folk poetry to new digital representations of belonging. The analysis reveals that while the core elements of cultural heritage—such as symbols, values, and linguistic markers—remain preserved, digital platforms have transformed how these elements are expressed, shared, and experienced.

Digital media enable individuals and communities to construct hybrid identities, blending local, national, and global cultural references. The transition from oral and textual forms to multimedia, visual, and interactive expressions has expanded the reach of cultural narratives and facilitated participation in transnational communities. In this context, language continues to function as a tool of cultural continuity and symbolic resistance, allowing communities to assert their distinctiveness in the face of globalizing pressures.

Moreover, the study highlights the opportunities and challenges of the digital environment. While it allows for greater visibility and engagement with cultural heritage, it also poses risks of homogenization and marginalization of local traditions. Therefore, safeguarding linguistic and cultural heritage in digital spaces is crucial, alongside promoting innovative methods that combine tradition with digital literacy.

Finally, this research opens avenues for future investigations, particularly regarding the role of artificial intelligence, algorithmic media, and emerging technologies in shaping cultural expression and digital identity. Understanding these dynamics is essential for ensuring that

cultural heritage remains vibrant, participatory, and adaptive in the rapidly evolving digital era.

Recommendations

1. Protecting Linguistic and Cultural Heritage in Digital Spaces:

- Document folk poetry and oral traditions in multiple digital formats (text, audio, video).
- Establish digital archives and virtual libraries to enhance preservation and accessibility.

2. Enhancing the Presence of Local Language and Culture in Digital Media:

- Encourage the production of digital content that combines traditional heritage with modern tools such as videos, podcasts, and educational memes.
- Develop digital literacy programs that integrate local culture with technology skills.

3. Promoting Interactive Participation and Community Engagement:

- Build digital platforms that allow communities to contribute to content creation and share cultural expertise.
- Support digital projects that enable interaction and exchange across generations and communities to reinforce collective belonging.

4. Future Research on the Relationship Between Technology and Cultural Identity:

- Investigate the role of artificial intelligence and digital algorithms in shaping cultural identity and belonging.
- Evaluate the impact of digital media on the sustainability of local cultural heritage and endangered languages.

5. Raising Awareness of Digital Culture and Critical Engagement:

- Increase awareness among users regarding the cultural and social impacts of digital spaces.
- Train youth and communities to engage critically with digital content while preserving traditional values

References

- Al-Azzawi, A. (2014). *Arab Folk Literature: Approaches to Identity and Symbolism*. Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiya.
- Al-Ghazali, Y. (2010). *Oral Expression and Collective Memory in Folk Poetry*. Tunis: Dar Sarras.
- Al-Hashimi, A. (2015). *Folk Poetry and National Memory in the Maghreb*. Algiers: Dar Al-Ummah.
- Al-Saidi, A. (2012). *Folk Poetry in Arab Society: A Study of Structure and Meaning*. Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
- Al-Tahir, A. (2016). *Oral Language in Arabic Folk Poetry*. Algiers: National Publishing House.
- Al-Zahrani, F. (2020). *Cultural Identity in the Face of Globalization: A Reading in Gulf Folk Poetry*. Riyadh: King Fahd Library.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.
- Ben Moussa, R. (2018). *Symbolism in Maghrebi Folk Poetry*. Casablanca: Ma'rifa Publications.
- Blommaert, J. (2010). *The Sociolinguistics of Globalization*. Cambridge University Press.
- Boyd, D. (2014). *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens*. New Haven: Yale University Press.
- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241–258). Greenwood.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and Symbolic Power*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Castells, M. (1996). *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Castells, M. (1997). *The Power of Identity*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Castells, M. (2001). *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business, and Society*. Oxford University Press.

- Castells, M. (2004). *The Network Society: A Cross-Cultural Perspective*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Castells, M. (2009). *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press.
- Castells, M. (2010). *The Rise of the Network Society* (2nd ed.). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Couldry, N. (2012). *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*. Polity Press.
- Durkheim, É. (1912). *The Elementary Forms of Religious Life*. Paris: Alcan.
- Fishman, J. A. (1999). *Handbook of Language and Ethnic Identity*. Oxford University Press.
- Flichy, P. (2007). *The Internet Imaginaire*. Cambridge: MIT Press.
- Fuchs, C. (2008). *Internet and Society: Social Theory in the Information Age*. New York: Routledge.
- Hall, S. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: SAGE Publications.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory* (S. El-Ghanmi, Trans.). Beirut: Dar Al-Jamal.
- Heller, M. (2011). *Paths to Post-Nationalism: A Critical Ethnography of Language and Identity*. Oxford University Press.
- Herring, S. (2013). *Discourse in Web 2.0: Familiar, Reconfigured, and Emergent*. Georgetown University Press.
- Ibn Khaldun. (2005). *Al-Muqaddimah [The Introduction]*. Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Jenkins, H. (2009). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press.
- Jenkins, H., Ford, S., & Green, J. (2016). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. NYU Press.
- Kramsch, C. (1998). *Language and Culture*. Oxford: Oxford University Press.

- Lévy, P. (1999). *Cyberculture*. Éditions Odile Jacob.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Miller, D., & Slater, D. (2000). *The Internet: An Ethnographic Approach*. Berg Publishers.
- O'Reilly, T. (2005). *What is Web 2.0? Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. O'Reilly Media.
- Papacharissi, Z. (2010). *A Private Sphere: Democracy in a Digital Age*. Polity Press.
- Pavlenko, A., & Blackledge, A. (2004). *Negotiation of Identities in Multilingual Contexts*. Multilingual Matters.
- Ricoeur, P. (2004). *Memory, History, Forgetting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rheingold, H. (2000). *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Cambridge: MIT Press.
- Sapir, E. (1921). *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Thompson, J. B. (2012). *Shifting Boundaries of Public and Private Life*. Cambridge University Press.
- Turkle, S. (2011). *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other*. New York: Basic Books.
- Van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford: Oxford University Press

Deuxième partie

La poésie populaire algérienne :

Identité, Histoire et mémoire collective

La poésie : Le chant d'un cri dans le mémorial historique

Poetry: The song of a cry in the historical memorial

1.GAOUDI Fella

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie

fella.gaoudi@univ-msila.dz

2.ZELLAGUI Wahiba

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie

wahiba.zellagui@univ-msila.dz

Résumé

Dans l'écrit littéraire, l'auteur tente souvent de s'évader en traçant ses mots vers d'autres cieux, vers un monde qu'il espère meilleur que le sien. Par l'écriture, il cherche non seulement à lire le monde, mais surtout à le dire, à le représenter selon des visions multiples : tantôt critiques et directes, tantôt satiriques ou ironiques. C'est précisément cette pluralité de regards qui peut faire la singularité des écrits d'un même auteur ou distinguer les œuvres de plusieurs écrivains. Témoins de la réalité sociale et historique qu'a traversée leur société, les auteurs algériens n'ont cessé de dénoncer la tristesse, les injustices et les maux dont ont souffert leurs compatriotes durant de longues décennies. Ils ont mené ce combat à travers les mots de la langue française, que Kateb Yacine a célèbrement qualifiée de « butin de guerre ».

C'est dans cette perspective que s'inscrit le thème de notre contribution, à savoir le carnavalesque, tel qu'il se manifeste dans l'un de ses romans les plus emblématiques : *Nedjma*. Il convient d'ajouter que ces écrits s'inscrivent dans une histoire littéraire alors en pleine constitution, à une époque où les écrivains algériens étaient profondément engagés dans la naissance et l'affirmation d'une littérature algérienne d'expression française. Le choix de *Nedjma* comme corpus d'analyse se justifie également par la forte charge symbolique et polysémique de son titre, constitué d'un seul mot, polysémie que l'écrivain lui-même a explicitement revendiquée.

Mots clés: Dénonciation – Polysémie – Implicite – Carnavalesque – Polyphonie.

Abstract

In literary writing, the author often attempts to escape by tracing his words towards other skies, towards a world he hopes is better than his own. Through writing, he seeks not only to read the world, but above all to tell it, to represent it according to multiple visions: sometimes critical and direct, sometimes satirical or ironic. It is precisely this plurality of perspectives that can make the writings of the same author unique or distinguish the works of several writers. As witnesses of the social and historical reality that has crossed their society,

the Algerian authors have continued to denounce the sadness, injustices and evils suffered by their compatriots during long decades. They fought this fight through the words of the French language, which Kateb Yacine has famously described as "war booty".

It is in this perspective that the theme of our contribution, namely the carnivalesque, as manifested in one of his most emblematic novels: Nedjma. It should be added that these writings are part of a literary history then in full constitution, at a time when Algerian writers were deeply committed to the birth and affirmation of French-language Algerian literature. The choice of Nedjma as a corpus of analysis is also justified by the strong symbolic and polysemantic charge of its title, consisting of a single word, polysemy that the writer himself has explicitly claimed.

Keywords: - Denunciation – Polysemy – Implicit – Carnavalesque – Polyphony.

Introduction

« Poète est celui-là qui d'abord a foi dans les mots, croit avoir tout perdu quand le mot lui échappe, et la respiration des mots, et tout conquis quand le mot juste et plein vient couronner sa quête et combler son attente » Claude Roy

Les poèmes jouent un rôle crucial dans la commémoration de l'histoire et ce, sur plusieurs plans, entre autre la transmission de la mémoire collective, à travers le poème, cette transmission et cette préservation de la mémoire collective est garantie, en particulier lors d'évènements historiques marquant , comme c'est le cas du présent travail, où nous allons essayer d'aborder certains poèmes écrits par une poétesse de la région, qui, à travers la poétique des mots, nous allons voir comment elle a essayé de relater et de commémorer la bravoure et le courage mais aussi les scènes tragiques vécus par des témoins lors de l'exécution de deux frères , très connus dans la région, cette histoire de Monsieur Ziane et son frère, qui a fait pleurer tous ceux qui l'ont écoutée, à chaque fois racontée par le fils (Oncle Djemai le gendre de la famille), un Grand Monsieur en retraite, maintenant, un homme qui à son tour a beaucoup donné à ce pays,... bref. Notre poétesse, elle, au lieu de pleurer, a plutôt traduit ses émotions et ses sentiments à travers un poème très touchant, nous verrons aussi un poème sur l'un des plus célèbres des martyrs de la région d'EL HODNA, sur qui on a nommé le plus grand quartier de la ville, chose que tout le monde est censé connaître, et si ce n'est pas le cas, et bien c'est grâce à ces moments de rencontre poétique et patrimoniale, qu'il faut le faire. Mais avant ça nous lirons et analyserons « POURQUOI ECRIRE ? » ensuite « POEME », où la poétesse explicitera le pourquoi elle écrit et pourquoi en poèmes.

Qui est Abla SAHNOUN ?

Madame S. ABLA est née en France, où elle a reçu son apprentissage dès l'enfance et jusqu'à sa jeunesse, d'où le fait qu'elle écrit en français tout en précisant qu'elle le fait avec des émotions et des sentiments algériens, ces poèmes, la plupart humanistes sont présentés en un premier recueil “SEQUELLES” qu'elle avait présenté à certains éditeurs de France.

Quand sa famille a décidé de rentrer en Algérie définitivement, notre poétesse écrivait déjà et se faisait lire et admirer par ses instituteurs français de lettres mais aussi de philosophie, dès ses premières classes.

En arrivant en Algérie, l'éventail de son inspiration s'étalait de plus en plus, chaque chose, chaque évènement, le moindre sentiment, la plus petite des sensations lui faisait parler pour *écrire*..., selon Jean Paul Sartre, « *la critique est centrée sur la recherche de l'intentionnalité consciente ou inconsciente de l'auteur, sur l'analyse des rapports que le lecteur entretient avec le texte, il s'agit de définir la spécificité de l'acte d'écrire et de lire.* » (Toursel et Vassevière, 2004 : 187)

», à partir de cette citation, il nous semble que la poétesse, dans cette étude, a trouvé dans la poésie une vocation lui permettant d'utiliser les mots d'une manière rythmée et élégante dans un usage poétique de ces derniers, Sartre ajoute à ce propos :

« La poésie ne sert pas des mots, « elle les sert ». Alors que « le parleur » les utilise pour nommer et modifier le monde qu'il perçoit à travers les structures conventionnelles (il est « investi par les mots »), le poète « voit les mots à l'envers », il est sensible à leur forme sonore et visuelle et les considèrent comme des images du monde : il établit entre signifiant et signifié une relation motivée (et non plus arbitraire), « un double rapport de ressemblance magique et de signification ». Jouant sur la consonance du mot (« Florence est ville et fleur et femme », « fleur », « or » et « décence »), le poète invente un langage à travers lequel il se révèle.

Pour savoir comment se révèle notre poète qui écrit, signalons-le, dans toutes les thématiques, la tristesse, le bonheur, la fidélité, l'amour dans toutes ses images, etc.

La Dissemblance du langage poétique

La dissimilitude du langage poétique est le plus souvent définie, au plan de ses modes de fonctionnement, par comparaison avec la prose. Selon Paul Valéry,

« La prose est subordonnée à l'idée au sens, dont elle a pour fonction d'assurer la formulation et la transmission. Elle n'est qu'un vecteur de concrétisation variable et aléatoire, elle « expire à peine entendue », puisque le sens « est l'objet, la loi, la limite d'existence de la prose pure ». Au contraire, « c'est [...] la forme unique qui ordonne et survit » dans le langage poétique. Fondé sur le son, le rythme, les « rapprochements physiques des mots », il ne se déduit pas au sens à transmettre. C'est donc la forme, « unique et nécessaire expression de l'état ou de la pensée, [...] qui est le ressort de la puissance poétique » (Valéry, 1926).

Dans les deux poèmes chantant l'héroïsme et la bravoure des deux martyrs, symboles de la révolution Algérienne lors des sept années où le combat pour la liberté a atteint son sommet, notre poétesse et dans un cadre populaire, a su donner un rythme à ses mots, façonnés dans un

langage poétique, qui donnent une résonnance très poétique et très agréable à écouter, Sartre part aussi du même constat de Paul Valéry

« *La poésie n'utilise pas les mots « de la manière » que la prose. « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage » comme « instrument », qui considèrent « les mots les mots comme des choses et non comme de signes », ou des conventions utiles, des outils ». Si le mot, pour le poète, est toujours signification, il est signification « naturelle », « coulée dans le mot, absorbée par sa sonorité ou par son aspect visuel » ; le mot n'est plus le « signe » d'un aspect du monde mais son « image », une image qui représente la signification plutôt qu'[elle] ne l'exprime ». Le langage poétique établi ainsi « entre le mot et la chose signifiée un double rapport réciproque de ressemblance magique et de signification »* (Sartre, 1948 : 17-21).

Pourquoi écrire ?

Ecrire, Pourquoi écrire ? c'est dans les mots de l'un de ses poèmes , que l'une des plus célèbres poètes, écrivant dans la langue française le plus souvent, et dans la langue arabe par occasion, Madame SAHOUN ABLA, cette femme poète connue à travers le territoire national mais aussi international, par ses poèmes , beaux et simples mais bien profonds et très représentatifs, comme tout poète ayant cette sensibilité et ce pouvoir de dire et d'écrire ce que beaucoup d'entre nous ressentent mais n'ont malheureusement pas, ce don divin et naturel, que nous, ne l'avons pas et ce, dans tous les domaines, populaire, personnel, occasionnel, etc. nous comprendrons cela à travers le poème suivant :

1^{er} Poème : Pourquoi écrire

Si ce n'est pour mieux tout dire

Ecrire des paroles simples

Celles des êtres humbles

Par besoin par rage par plaisir

Et ne pas complètement mourir

Transcrire avec une encre vitale

Amortir les coups d'un monde brutal

Créer la musique des mots

Pour apaiser les maux

Ecrire

Pour ne pas oublier, ne pas s'enfuir

Graver à jamais avant de partir

Ecrire

Pour mieux sentir, mieux respirer

Mieux donner pour mieux espérer.

Analyse du premier poème

Dans le premier vers, « Si ce n'est pour mieux tout dire », il est clair que le poème pour elle est un moyen de s'exprimer et d'extérioriser ses sentiments et ses pensées.

Ecrire des paroles simples

Celles des êtres humbles

Dans ces deux vers, la poétesse démontre et avoue qu'elle écrit plutôt dans une langue simple, se considérant comme un être humble, là, il est possible qu'elle considère les poètes comme des êtres humbles.

Par besoin par rage par plaisir

Et ne pas complètement mourir

Le besoin, la rage et le plaisir, sont les éléments motivateurs de la vocation et l'envie d'écrire chez notre poétesse, à travers le deuxième vers, nous pouvons déduire comme à chaque fois que le poème est vitale pour elle.

Transcrire avec une encre vitale

Amortir les coups d'un monde brutal,

Là aussi, revient l'idée de la vitalité à travers l'écriture des poèmes chez la poétesse, pour ensuite comprendre qu'à travers le poème les coups et la brutalité de la vie s'amortissent.

Créer la musique des mots

Pour apaiser les maux

Là, nous sentons que le poème représente à la poète un chant, par lequel elle dresse ses mots dans un rythme de rimes, bien clair, dans chaque deux vers, apaisant le mal dans toutes ses formes.

Ecrire

Pour ne pas oublier, ne pas s'enfuir

Graver à jamais avant de partir

Ecrire

Pour mieux sentir, mieux respirer

Mieux donner pour mieux espérer.

Vers la fin du poème, elle revient à l'idée de l'importance du poème dans sa vie, la poétesse reprend l'idée que « poéter » est sa source de vie et d'espérance.

En fin, La poétesse, à travers ce poème explicite son retour permanent à l'écriture, qu'elle considère comme une source de vie (*mieux respirer*), dans presque chaque vers, l'écrivaine explique « le pourquoi écrire »,

Ecrire en poésie

Il est clair, qu'il s'agit de poèmes et non de la prose, la poétesse tissait ses mots en vers, en poésie, lisons le deuxième poème :

2ème Poème : LA POESIE

Seule la poésie m'a été fidèle

Ancrée en moi, je n'ai qu'elle

Elle transcrit les déboires

Les peines et les jours noirs

L'espoir et les maux, elle les ressent

Les miens après ceux des passants

Le poète et diverses personnes

Plusieurs cloches qui sonnent

Les cœurs sensibles savent l'entendre

Gouter au poème et le comprendre.

Le cadre d'étude et d'analyse

La Poésie populaire algérienne : emprunt et représentation, est notre objectif dans cette rédaction qui aura pour finalité d'interroger le maximum de ce qu'on peut et de ce qui nous est permis d'aborder en matière du volume du contenu dans cette recherche, en réalité l'auteur n'a pas presque pas laissé un sujet qu'il n'a pas abordé pour laisser une trace de ses pensées dessus, in intra, nous allons parler de quelques thématiques récurrentes faisant l'objet des poèmes de Madame SAHNOUN, dans recueil intitulé PREJUDICES en 2009, un

deuxième a fait l'objet d'une édition en 2024 sous le titre de "ENDURANCE", notre poète a évoqué le sujet de la patrie(ALGERIE EN MARCHE, SANS DECHIRURE, ECRIRE ENCORE, la révolution et ses grands héros qui ont marqué l'histoire de la région mais ceux aussi qui sont connus mondialement , les héros de notre pays (OUAOUA MADANI, l'u, des grands martyr de la région , sur lequel, avait écrit sa concitoyenne après avoir entendu ce qu'il avait fait et ce qu'il a enduré de la bouche de sa fille à l'oreille de la poète, la poétesse évoque et chante l'héroïsme et les bravoures de l'homme, connu dans la région par ses exploits et son courage face aux tortures du colonisateur à l'époque.

3ème Poème 3. Un témoin du 18 février 1958

Les colons venus en douceur
Se cachaient dans les champs
Tenus de semer la terreur
Sous l'œil effaré des enfants
Dans notre patelin isolé
Marqué ce jour par le pire
Même les pierres étaient désolées
Leur silence devenu soupir
Aux premières lueurs
Le ton est donné
La patrouille de tueurs
Au massacre s'adonnait
En mission pour laminer
Et d'une façon notoire
A commencer par Ziane Kirani
Fiché comme leur bête noire
Brûlé vif et debout
Au vu de l'assistance
Espérant en venir à bout

De notre résistance

A khebab on parle encore

De l'atroce acte funèbre

Le feu consumait son corps

A l'aube après les ténèbres

Les flammes grillaient sa chair

Quand son âme s'envola

Pour le CHAHID digne et fier

Les signes du paradis étaient là

Au ciel montait la douleur

Des témoins de la scène

Et le village sentait une odeur

Qui n'était pas la sienne

La mort chauffait le bal

En prenant Amar son frère

Abattu à froid d'une balle

Devant nous et sa mère

On leur tirait dans le dos

Aux autres chacun son tour

Avant d'aller prendre un pot

Et peut-être refaire un tour

Parler d'une tuerie collective

N'était pas de mise

Pour les collons sur le qui-vive

En cette terre promise

Pour masquer la vérité

Du 18février 1958

Leur journal relatait

Le fait de rebelles en fuite

Heureux soit chaque Martyre

Laissant la femme courage

Qui le voyait partir

Devenait plus que sage

Sans mendier ni supplier

Elle remplaçait le père.

4.1 Etude et analyse du poème :

Ici le témoin du 18 février 1958, c'est le fils du CHAHID, un gendre de la famille, comme c'est déjà mentionné plus haut, c'est de l'enfant cadet qu'il s'agit, il a été témoin de l'exécution de sa chair, son cher père , brûlé vif devant ses yeux, en écoutant les mots qui sortaient de la bouche du témoin, on ne peut se retenir ou retenir ses larmes, mais c'est comme ça..., la poétesse, elle, a eu l'aptitude de traduire sa douleur et ses larmes en mots, tissés dans une belle harmonie à travers son poème, « *Le poème — cette hésitation prolongée entre le son et le sens* ». (Paul Valéry, Rhumbs), elle raconte comment les colons sont venus à l'aube le matin, et en douceur pour mettre la main sur leur proie, devant les yeux de tous les enfants et sans pitié, aucune, ils ont semé la terreur et peur chez les pauvres villageois de Khebab, la poétesse nous a fait sentir l'ampleur de la tragédie où même les pierres en pleuraient et étaient désolés, la patrouille s'apprêtait au massacre à commencer par l'un de nos défunts chikh ZIANE KHIRANI, brûlé vif devant tout le monde y compris ses enfants, sa femme et même sa mère, la poétesse cite comment jusqu'à maintenant, on se rappelle de l'atroce acte funèbre et le commémoration à travers son œuvre, le poème entre nos mains, elle commémore et rend éternel : comment les flammes grillaient la chair du père du témoin, et comment son âme s'envola et que les signes du paradis sont là, les mots et les cris de la poétesse dessinait un tableau où, montaient la douleur des témoins de la scène et comment le village sentait une odeur qui n'était pas la sienne, l'odeur de la peur, de la terreur au lieu de la paix et de la sérénité, surtout quand la scène se poursuivit par l'abattement de son frère Amar à froid d'une balle, cette tuerie, continue la poétesse, loin de toute humanité et de toute justice et pour détronger et détourner l'opinion publique, leurs journaux relataient des faits de rebelles en fuite.

Vers la fin du poème, notre poétesse chante la bravoure de nos martyres, mais aussi celle de leurs femmes, se comportant avec courage et avec sagesse inédites et sans semblables, gardant leur fierté et leur amour propre jusqu'à la dernière minute.

4^{ème} Poème 4. Ouaoua Madani notre héros

Qui dit M'sila évoque ton nom

Devant ceux qui parle trop

Tu es comme un boulet de canon

En attendant le jour et l'heure

Tes silences cachaient ton plan

L'âme en feu plein de rancœur

Tu les saluais et faisais semblant

Notre terre et notre ciel témoignent des crimes et brimades

Et toi dans leurs tenus officiels

Ton cœur battait la chamade

Comme nos ainés l'ont relatée

Pour ne jamais t'oublier

Ton histoire devra être contée

A commencer par les écoliers...

3.1 Etude, Analyse et Arrêts sur quelques vers

Dans les deux premiers vers

Qui dit M'sila évoque ton nom

Devant ceux qui parle trop,

L'auteur fait allusion au plus grand quartier de la ville de M'sila (la cité Ouaoua Madani), ce quartier visité par presque toute la population de M'sila, surtout qu'il devenu un cite commerciale par excellence, et ce depuis des décennies d'années, donc le mot populaire ne remplit pas seulement le lieu mais aussi l'écho du parcours de l'un des plus grands martyrs.

Dans les quatre vers suivants :

Tu es comme un boulet de canon

En attendant le jour et l'heure

Tes silences cachaient ton plan

L'âme en feu plein de rancœur

L'auteur s'adresse à l'héros, le comparant à un boulet de canon, plein de rage et de haine contre l'ennemi attendant le jour et le moment propice afin de prendre sa revanche en s'explosant sur son visage et l'anéantir, dans une discréction intelligente, Le héros manigance ses plans pour surprendre l'ennemi, qui ne pouvait savoir de quoi est capable, une âme remplie de douleurs et d'amertume.

Dans les vers suivants :

Notre terre et notre ciel témoignent des crimes et brimades

Et toi dans leurs tenus officiels

Ton cœur battait la chamade

A présent, la poétesse évoque la cruauté, l'oppression exercée par le colonisateur sur un peuple pauvre et désarmé, et interpellant le patriote, qui, lui aussi dans une tenue de combattant, son cœur battait la chamade.

Comme nos ainés l'ont relatée

Pour ne jamais t'oublier

Ton histoire devra être contée

A commencer par les écoliers...

Ici, l'auteur a beaucoup entendu parler de ce grand héros par ses ainés, sa mère, son père, et tout l'entourage de la région, signalons que la poétesse est allée voir à plusieurs reprise la sœur de notre grand héros, qui habite, en réalité, pas loin du grand quartier qui a le nom du Martyre au voisinage de l'écrivaine. C'est justement à travers ce genre de poème qu'il faut commémorer et faire chanter en riant haut et fort la bravoure et le courage de telles personnes digne d'être cité et récité sans répit et sans relâche, dans des rencontres de témoignages populaires comme celle-ci, nous devons inculquer de telles exploits à nos jeunes, mais au même temps faire revivre la mémoire des personnes , appartenant aux anciennes générations, et c'est de cette façon qu'on peut faire ancrer cet héritage et ce patrimoine dans la tête des futures générations.

La figure du martyr : Ceux qui meurent pour la cause révolutionnaire sont souvent glorifiés. Ils incarnent l'esprit de sacrifice nécessaire à la victoire du peuple.

La figure du héros : La poésie donne une dimension presque mythologique aux Leaders et aux combattants de la révolution, leur attribuant des qualités surhumaines

3.1.2 Identité et parcours du Héros OUAOUA Madani

Né le 21 juillet 1925 à M'sila au sein d'une famille très modeste, il a reçu sa première formation dans une école coranique situé dans l'un des quartiers les plus populaires et les anciens de la ville de Msila « LAARGOUB », pas loin de sa maison, dès sa jeunesse il voulait aider sa famille, démunie, à vivre, il voyagea en France en 1946 pour terminer ses études, pour devenir l'un des plus grands journalistes et où il a travaillé et écrit dans le journal d' « El DJoumhouria » la république, en 1948, il devint l'un des grands fondateur l'OS, en exploitant son poste, et son cadre social, il commença à influencer la jeunesse à cette époque afin de prendre conscience de la situation du pays et le qu'ils devaient accomplir.

EL MADANI OUAOUA , a rejoint la révolution nationale en 1955 dans la région de MAADID et ses montagnes, une fois dénoncé et recherché par les forces militaires Françaises colonisatrices, parmi ses exploits combatifs contre le colon, nous citerons « l'attaque et l'invasion d'un commissariat de l'armée française à M'sila, en mois de Mai 1956, « La Bataille d'ZZITOUN à la même année 1956, mais aussi « l'attaque menée contre la caserne du lieutenant BOURICHE en 1957 »

Il a été promu capitaine et responsable de la sécurité militaire des frontières Est en compagnie de SI AHMED BEN CHRIF en 1956, notre héros a quitté cette vie en succombant, lui et ses compatriotes sur le champ de l'honneur, le 12 Mars 1960 à Souk Ahrass dans une bataille qui a duré une semaine.

Notre poétesse a écrit un autre poème où elle parle et chante la bravoure et le courage de la femme Algérienne intitulé DJAMILA,

5^{ème} poème 5. DJAMILA :

Nous allons voir aussi comment notre poétesse célèbre et rend éternel le courage et l'endurance de la femme Algérienne durant toute les périodes difficiles, surtout à l'époque de la résistance et la révolution Algérienne.

Ici, le prénom (DJAMILA) connote toutes les femmes algériennes sans exception, et cela durant la résistance de révolution Algérienne.

DJAMILA :

DJAMILA, héroïne de mon cœur

Fort de ton cran j'étais vainqueur

Modeste résistant Algérien

Sans toi je n'aurais été rien

J'en parle et tout me revient

Les noms et visages des miens les murs de la prison

Pour unique horizon

Les trop longues nuits

Les jours et heures infinis

A l'ombre l'attente sans fin

Le froid, la soif et la faim

Leurs pas lourds

Leurs coeurs sourds

Les coups de l'humiliation

Ponctués des mêmes questions

L'angoisse dans les ténèbres

L'agonie sans veillée funèbre

Le courage qui se compte

Jusqu'à la dernière seconde

Le coup sec de la guillotine

Devenu un bruit de routine

En dernier vœu le martyre cri :

Vive l'Algérie !! vive l'Algérie

Djamila je n'oublie rien

De toi ma reine je me souviens

Ton histoire jamais ne s'efface

De ma mémoire marquée de traces

Leurs moyens de torture

Devançant la progéniture

Leurs vices cruels et sournois

Où tes gémissements se noient

L'image où tu te tords

La foudre dans le corps

Là le cœur s'agrippe à la foi

Meurtri et plus fort à la fois

Pour ta résistance

A la souffrance

DJAMILA tu mérites un trône

Un plaisir et une couronne

L'Algérienne comme on n'en fait plus

DJAMILA où que tu sois je te salue.

5.1 Etude et analyse du poème

Djamila ici, rappelons-le, incarne toutes les femmes combattantes à cette époque-là, le texte poétique est polysémique, « *il n'y a pas qu'un sens [...] dont serait dépositaire agréé l'auteur ou son représentant patenté* », (Paul Valéry), combattantes non seulement en tenant une arme entre les mains, mais aussi à travers l'assistance inconditionnelle de la femme algérienne aux côtés de son mari, frère, père et même son combat en étant toute seule à éléver et à nourrir ses enfants sans répit aucun et sans relâche, l'auteur évoque dans ce poème tout ce que la femme algérienne a pu supporter de faim, de froid d'humiliation en attendant avec foie le retour de ses proches, avec courage et endurance sans semblables tout en utilisant des mots d'une grande charge sémantique tels que : cran, angoisse, agonie, ténèbres, funèbre pour former une rime au sein des vers mais aussi pour traduire l'obscurité et les malheurs vécus (Les poèmes révolutionnaires emploient souvent des métaphores et des images très fortes pour créer un impact émotionnel. Ces images visent à bouleverser les consciences et à susciter l'action.

La femme ici symbolise une figure héroïque qui incarne le courage et la détermination. Ces figures, réelles ou idéalisées, symbolisent le sacrifice de soi pour une cause plus grande que l'individu, celle du peuple ou de la nation. Ces sacrifices perdurent jusqu'à la dernière seconde, les mots « guillotine insinue bien sur le dernier moment mais aussi le dernier mot du Martyre « vive l'Algérie !! vive l'Algérie !!

Jusqu'à la dernière seconde

Le coup sec de la guillotine

Devenu un bruit de routine

En dernier vœu le martyre cri :

Vive l'Algérie !! vive l'Algérie

Conclusion

L'analyse des poèmes révolutionnaires permet de mettre en lumière l'interconnexion entre l'art poétique et les événements sociaux, politiques et historiques qui façonnent les époques. Ces poèmes jouent un rôle central dans l'expression des idéaux révolutionnaires, en reflétant les aspirations du peuple et en animant les esprits dans des périodes de bouleversements.

Les poèmes révolutionnaires sont aussi des témoignages poignants des luttes sociales et politiques de leurs époques respectives. Ils sont souvent imprégnés de symbolisme, d'imagerie puissante et d'un appel fervent à l'action collective. Ces poèmes dépassent la simple expression artistique : ils deviennent des instruments de lutte, des moyens d'unir les masses et de déclencher le changement. Leur efficacité repose sur leur capacité à toucher émotionnellement et intellectuellement leurs lecteurs, leur donnant une raison et une force pour se battre pour un monde meilleur.

« La poésie est dans la vie », « la poésie est un combat », elle n'est pas langage poétisé », « mots trop jolis », mais « nudités crues » car elle est partie prenante de tout ce qui constitue la vie de l'homme : « les mots disent le monde et les mots disent l'homme » (Eluard, 1949 : 312).

Références bibliographiques

Sahnoun, A, « Endurance : poèmes », éd, Ikhlass wa Sawab, 2024

Sahnoun A, « Préjudices : poèmes », éd EL Amel

Reportage réalisé par AlaEddine 55 sur you-tube.

ELUARD Paul (1949), La Poésie est fraternité, *Les sentiers et les routes de la poésie, Paris.*

ROY Claude (1968), Défense de la littérature, Gallimard nrf, collections " idées ".

SARTRE Jean-Paul (1948), l'usage poétique des mots, Qu'est-ce que la littérature ? éd. Gallimard, 1948 ? Coll. « Idées », pp. 17-21. (Rectifiée)

TOURSEL Nadine et VASSEVIERE Jacques (2004), *Littérature : textes théoriques et critiques*, Armand colin, Paris. (Ajoutée)

VALERY Paul, (1926), Une forme unique, commentaire de *Charmes*, Paris. Référence rectifiée)

Preserving Algeria's Oral Legacy:

Challenges and Strategies for Popular Poetry

Préserver l'héritage oral algérien :

Défis et stratégies pour la poésie populaire

ZIANE Fouzia

University Mouhamed Boudiaf of M'sila, Algérie

Ziane.fouzia15@gmail.com

Abstract

Algeria's popular or folk poetry has long been the veritable bedrock of its oral heritage in storytelling, keeping culture alive for future generations, and serving as a means of social commentary. Both Arab and Amazigh ancestries heritage have fused into these poetic forms in order to form the country's history, values, and identity. Modernity, globalization, and oral transmission decreasing everywhere threaten the survival of such modes. This article assesses the challenges that befall Algeria's oral poetry and offers possible solutions for its conservation, such as documenting it in digital form, embedding it in education, and engaging with communities. By such safeguarding of this rich poetic heritage, it is assured that the cultural identity of Algeria continues to thrive. It appears that oral poetry can only survive through the efforts of the whole society warm with integrating tradition into contemporaneity.

Résumé

La poésie populaire algérienne est depuis longtemps le véritable fondement de son patrimoine oral en matière de narration, préservant la culture pour les générations futures et servant de moyen de commentaire social. Les héritages amazighs et arabes se sont fondus dans ces formes poétiques afin de former l'histoire, les valeurs et l'identité du pays. La modernité, la mondialisation et la diminution de la transmission orale partout menacent la survie de ces modes. Cet article évalue les défis auxquels fait face la poésie orale algérienne et propose des solutions possibles pour sa conservation, telles que la documentation sous forme numérique, son intégration dans l'éducation et l'engagement auprès des communautés. En sauvegardant ainsi ce riche patrimoine poétique, on assure que l'identité culturelle de l'Algérie continue de prospérer. Il semble que la poésie orale ne puisse survivre que grâce aux efforts de l'ensemble de la société, soucieuse d'intégrer la tradition dans la contemporanéité.

Introduction

Algerian popular poetry is renowned for its oral tradition and reflects the country's rich linguistic and cultural diversity. The genre which includes both Arabic and Amazigh oral traditions as well as modern appropriations is thought to be a way to preserve history, spread moral lessons, and promote creative expression. According to Mammeri, Algeria's popular

poetry reflects the country's history including its people's hardships, triumphs and daily lives (1980).

Algerian oral poetry has been transmitted across generations, shared during social gatherings, weddings, and cultural festivities, to foster connections and communal values among people. Cherif Sadaoui asserts that poetic forms such as Malhoun, Ahellil, and Chaâbi reflect local trends in themes, structure, and linguistic traits, further enhancing Algeria's literary diversity (2019).

Yet with Algeria undergoing rapid socio-cultural changes, the safeguarding of this intangible heritage becomes increasingly important. In this essence, Sadaoui adds that globalization and urbanization have introduced shifts in cultural values such that younger generations concentrate on modern entertainment and electronic media, leaving traditional poetry exposed to oblivion (2019). Besides, political and economic shifts influence the ways cultural expressions are appreciated and conserved within society. Without the collaborative work of documenting, instructing, and honouring popular poetry, Algeria risks to lose a significant part of its identity.

1. The Importance of Popular Poetry in Algerian Culture

In Algeria, poetry has been an effective instrument in the formation of national cultural identity, a vehicle whereby collective memory, resistance, and the articulation of social values are expressed. This artistic modality, feeding on Berber and Arab traditions, has persisted through consecutive historical periods, a sign of the productive tension between indigenous cultural practice and external influences.

Algeria's oral literary tradition is a dense fusion of both Berber and Arab poetic traditions. The oral Berber poetry, or Asefru in Kabyle, has been instrumental in expressing religious responsibilities, historical prophecies, and secular themes like courage and everyday life events. These poems are traditionally sung by traveling poets called Imaddahen, who have been instrumental in safeguarding and disseminating cultural narratives. An example of a religious-themed Asefru poem begins:

To whom should I complain? I have become insane... Lord, I implore your help...

Likewise, Na'ili poetry, as with other Arab-influenced folk poetry, has been a reflection of society values and shared experience. This type of poetry typically embodies themes of resilience, beauty, and the profound bond between individuals and society, thereby legitimizing a shared culture.

Throughout the span of Algeria's past history, and even more during an era characterized by colonization, popular poetry has served as both resistance and custodian of national identity. During French colonial rule, a variety of poetic forms evolved as means for the consolidation of public opinion and the encouragement of national awareness. Poets utilized their artistic work as a medium through which to address political, social, and cultural

affairs, with the intention of consolidating Algerian society and arousing revolutionary fervour.

Also, the Būqālah, a ritual among Algerian women, is an especially notable illustration of poetry used to express dissent in Algerian society. Algerian women used to recite poetry in collective gatherings that reflected shared interests, fears, and objectives. This ritual not only used to maintain language heritage and shared memory but was used to express passive dissent against colonialism.

Currently, Algerian poetry is still centred around issues related to national identity, daily life experiences, and intellectual and social change. Poets draw upon Quranic stories and aspects of their national patrimony to construct an authentic Arab-Islamic context through which an Arab-Islamic identity can be formed while addressing problems in modern life and integrating aspects of other cultures in an affirmative manner. The poetic work created by Habib Tengour, for example, is part of an ongoing dialogue regarding modernity and traditionalism. Tengour himself wrote about the intricacies present in Algerian identity in his poetry, discussing how memory and heritage continue to be reassessed through both Eastern and Western eyes.

Algerian folk poetry has been an essential part in building and representing the country's cultural identity. From ancient traditional practices, poetry has been an essential part in movements of opposition and modern-day life in society. Poetry has always been an essential means by which Algerian society has been expressing their collective experience, beliefs, and hopes.

1.1.Popular Poetry as an Oral History

In Algeria, recitation has been an essential tool used to keep historical events, changes in society, and individuals' stories in collective memory to act as an essential source of shared remembrances in the country. Additionally, recitation has been an essential means through which traditional messages and stories have been passed down to communities in areas where formal records have been insufficient.

Oral poetry has been an essential tool used to document major events in Algerian history. Poets in Algeria used this form to express people's dreams and hardships during the Algerian War (1954–1962) era. Poetry by Sénac not only summarized revolutionary life through lyrical language but was used to act as an act of rebellion against imperialistic ruling authorities. This work is an extensive critique of war experience since poets grappled with intricate themes in an oppressive context where aspects of identity and allegiance grew increasingly essential.

The dynamism of Algerian society, punctuated by moments of crisis and change, has been found mirrored in its oral poetic cultures. The buqalah poetry, for instance, which is traditionally recited by women, has served to provide a platform to project individual and collective experience, especially in times of political and social change. This tradition has

always offered a platform for women to tell their life stories in public forums, creating solidarity and common identity. The poems themselves compress themes of resistance, hope, and nostalgia into a representation of the social change and changing roles of women within Algerian society.

Algerian oral poetry has also been used as personal narrative, allowing people to tell their lives and feelings. Personal narrative is incorporated into such poetic traditions through cultural motifs so that individual life becomes part of the Algerian cultural continuum.

Algerian literature still draws on its rich oral heritage to address contemporary issues in recent years. Authors like Kamel Daoud, who won the Prix Goncourt for his novel "Houris," investigate the long-term effects of previous wars, such as the Algerian civil war of the 1990s. Daoud's book shows the persistence of the legacy of oral tradition in grappling with the issues of identity, memory, and trauma, and with the usefulness of poetic language in trying to assign meaning to Algeria's past and present.

In essence, Algeria's oral poetic tradition has been key to the nation's history preservation, capturing the development of society, and transferring personal experiences. The traditions continue to be important in the education and enrichment of the cultural experience, making the past voices heard in contemporary discourse.

2. Challenges to Preserving Popular Poetry

Algerian poetry is composed in many languages, including Arabic dialects, Tamazight, and French, all of which make their own individual contributions to the literature of the country.

Poets specifically speak about matters of resistance, justice, love, and spirituality, thereby making poetry a powerful instrument of social critique.

Although as pertinent as it can be to its culture, Algerian popular verse is precarious. Traditionally, history, folkloric legends, and ethical instruction have been passed down from elders by mouth for centuries, so that each new generation rings true to its source. Through modern digital communication, however, the oral tradition is vanishing in a very short time to the extent that a significant portion of Algeria's cultural heritage stands at risk of loss.

The rapid evolution of smartphones, social media, and instant messaging applications has shifted trends in communication. The young generation, led by global trends, relies less on traditional oral narratives and more on digital narratives, memes, and multimedia content. With more and more individuals engaging in written and visual content over verbal communication, the demand and frequency of oral storytelling decrease.

Further, the movement of individuals from rural areas to towns and cities has disturbed the traditional community setup. In the towns and cities, where life is fast, the intimate setting for oral tradition to a great degree does not occur, reducing the chances for the oral transmission of knowledge. In addition to that and due to extended working hours and

technology-driven distractions, the elderly members of society do not receive as much attention from the younger generation as they once received. The customary night storytelling sessions are now replaced by screen time, and therefore the exchange of stories and wisdom between generations is limited.

In education, the unequal emphasis on written content has contributed to driving the move away from oral knowledge. Textbooks and digital content are prioritized within schools, with no room for the practice of oral tradition. Education was once transmitted orally, which assisted in nailing down cultural identity and linguistic diversity. However, under standardized education, storytelling as a pedagogical practice is secondary or outdated. Further, students are encouraged to focus on reading and writing skills, thus forsaking the verbal communication drills that were once at the centre of the culture's perpetuation.

When the older generation of narrators pass away, deep stories are lost. The youths, as they are technology-oriented, are not indicating much interest in acquiring or preserving such traditions. The generational gap between the tellers and would-be successors is expanding because fewer and fewer youths take an interest in learning to be storytellers. Inadequate apprenticeship and firm institutions for teaching new tellers only accelerates the loss. Also, with decreasingly extended families, opportunities for young family members to encounter story-telling elderly people have sharply declined.

Exposure to global media has developed a Western entertainment and literature preference at the expense of local storytelling traditions. As global cultures become dominant, local traditions are pushed to the periphery. With the prevalence of foreign books, movies, and TV shows, Algerian youth are more likely to be watching globalized media than traditional tales. This has also affected the use of languages in that the indigenous dialects are being replaced by prevailing languages that exist in common media. This, together with global narrative patterns diverging from oral traditions, is causing a disconnection between modern stories and narratives that were previously passed on between generations.

3. The Consequences of Marginalizing Oral Tradition

Displacement of oral traditions has grave cultural and linguistic implications. Loss of oral transmission undermines national identity and linguistic diversity, particularly in the case of the Berber and Arabic dialects that are based on oral narrativity. Second, it denies the sense of belongingness as well as consciousness of history to the succeeding generations.

Losing oral tradition could mean that crucial information about Algeria's history, traditional knowledge, and traditional practices could be lost to the world. Loss of communal storytelling also affects social cohesion because there are fewer channels of interpersonal communication in an increasingly digitalized world.

As a matter of fact, urbanization and the use of standard Arabic and French in school education limit the dissemination of dialectal and Amazigh poetry. Urbanization has, to some extent, promoted more interaction between various linguistic groups, creating a demand for

the employment of common languages such as Standard Arabic, French, and, now, English. In cities, where economic rewards are concentrated, mastery of these dominant languages is required to achieve social mobility, enter the workforce, or access education. As a result, local dialects and Amazigh languages, once passed down in rural, community-based settings, are threatened with erosion.

To clarify, Algerian education places its emphasis on the teaching languages French and Standard Arabic. Although Standard Arabic is also an official teaching language, it is overshadowed by French for science and post-primary education. What this does is create a hierarchy of language with dialectal Arabic and Amazigh languages being pushed into the background. Since oral poetry in these languages is transmitted traditionally by informal channels within the family and the community, its transmission is defeated as soon as the younger generation is taught formal Arabic and French only.

3.1.The breakdown of oral poetry traditions

Dialect poetry and Amazigh are living traditions that are full of cultural expressions, historical records, moral teachings, and artistic statements of identity. Though youth are attracted to foreign languages, however, they stand a chance of losing access to the structures of language, idioms, and rhythms typical of these oral traditions. Without ongoing transmission, such types of poetic traditions have a chance to fall into obsolescence or into scholarly inquiry and not living traditions.

Most of the poetry is unwritten and is therefore vulnerable to loss as generations get older. Hence, popular Algerian poetry, with its deep roots in oral tradition, is very vulnerable to extinction since it is passed on verbally. Since there are no written versions, every new generation loses valuable poetic utterances, historical records, and cultural knowledge. This is compounded by a series of interrelated factors, including societal changes, linguistic influences, and the dwindling numbers of oral poets.

3.2.Oral Tradition and the Risk of Loss

Algerian popular poetry, like most oral forms of literature, has been kept alive through recitation rather than transcription. A practice that encourages strong social relationships, it logically leaves the poetry vulnerable. Finnegan believes that oral poetry, unlike written literature, depends on memory and performance, both of which are subject to personal variation and progressive deterioration (2012). Since as the older people cease to exist so do their characteristically poetic verses, idiomatic expressions, and stylistic affectations. Unsystematic record-keeping makes it certain that even widely recited poetic stanzas have a good chance of being forgotten or corrupted later on.

A second significant driver of the decline of Algerian popular poetry is the changing linguistic and cultural environment. Algeria's linguistic complexity, with the coexistence of Arabic, Berber (Tamazight), and French, has contributed to a gradual shift in the vocabulary of poetry. Ameziane argues that globalization and the growing predominance of standardized

Arabic and French in formal education are making future generations have less access to the regional dialects in which much of this poetry was conventionally written (2008).

Consequently, even when oral poetry is transmitted, its original linguistic and stylistic richness may be diluted or replaced with elements more aligned with dominant languages.

Historically, oral poets, or imedyazen or meddahs, were social commentators, historians, and entertainers. Their performances were central to community life, particularly in rural communities. Modernization and urbanization have, however, significantly reduced the social functions of these poets (*ibid*, 2008). With younger generations shifting their cultural consumption to written and digital media, the once prevalent oral poetic sessions have declined. This change has meant a depreciation in the status of the oral poets, and they have since been fewer in numbers, as well as in poems in their repertoires.

3.3.The Challenge of Documenting an Ever-Changing Art Form

Even if oral poetry is attempted to be recorded, it is not easy to reproduce its full content. Oral poetry tends to be quite dynamic in nature, with recitals customized for specific audiences and occasions. It differs not only between poets but even for the same poet's different recitals of the same poem (Ong, 1982). This oral style makes it difficult to devise the ultimate written versions of oral poems without losing the essence of improvisation and rhythm and gestures that are specific to performance. Written transcriptions, while helpful, may lose what makes oral poetry special-- the intangibles.

Poor documentation of Algerian popular poetry is a grave issue of culture as it threatens the loss of a worthwhile portion of Algeria's heritage. That it is passed orally, that linguistic influences vary, that the work of oral poets is diminishing, and that an art in motion cannot be documented are all factors that contribute to its vulnerability. As older generations pass away, a vast repository of poetic lore is at risk of being permanently lost, creating gaps in Algeria's rich cultural heritage.

3.4.The Impact of Commercialization and Modernization on Algerian Popular Poetry

Algerian traditional poetry, heretofore irretrievably associated with social identity and the oral tradition, is seriously strained by commercialism and modernity. Conformity to the modern public has helped some poets remain current, but commodification looms with the risk of the erosion of its traditional identity. The move from an oral, communal poetry to a commercially based cultural product carries issues with implications for authenticity, poetic style, and poets' social functions.

Classically, Algerian popular poetry was a communal affair, deeply steeped in oral traditions and handed down from generation to generation. Poets, whether meddahs (storytellers) or imedyazen (Berber poets), would recite in front of an audience in villages, social gatherings, or cultural ceremonies without financial remuneration being the motive (Benrabah, 2013). Their works were historically and culturally grounded, and they worked to

solidify community identity. Yet with the advent of commercial venues—television, electronic media, and record companies—poets, Langlois states, increasingly shape their poetry to suit the needs of mass audiences, sometimes at the expense of their poetry's cultural particularity and historical resonance (2009).

Perhaps the most important of the side effects of commercialization is the necessity to simplify poetic forms to the point where they can be brought before wider and more varied publics. Algerian traditional poetry tends to have elaborate linguistic structures, metaphor density, and regional dialects which are highly embedded in the culture and part or parts of a time when offered. In the interest of making poetry marketable, however, most present-day poets simplify what they express and write, doing away with linguistic complexity and cultural specificity (Goodman, 2005). This tendency risks creating poetry that is more accessible but less consonant with the oral traditions from which it is derived.

Moreover, mass production favours shorter, consumable lengths of poetry to the detriment of the long, intricate oral stories. The poetic stories, once improvisational in character, are pre-packaged and commercialized to highlight entertainment over reality. In doing so, the depth of poetic storytelling can be sacrificed as modern interpretations are more suited to profitability than maintaining the original function of the oral tradition.

Algerian folk traditional poetry is not merely recited poetry; it is an art of performance based on modulation of the voice, gesture, and engagement with the listeners. In a commodified context—whether by sound recording, book publication, or electronic media—these most critical performative factors are removed or significantly altered. The face-to-face, interactive dynamics of poet and audience traditionally establishing a meaning and reception for poetry become devoid through a one-way mode of consumption. This shift reduces the cultural value of poetry as a social experience to one of commodity rather than as a living art.

In addition, modern reinterpretations often involve the integration of poetry and music, which is particularly clear in styles like Rai, where the lyrical aspects may sometimes be overshadowed by the melodic and rhythmic ones. While this merging may promote the availability of poetry for more people, it at the same time threatens to undermine the unique oral tradition of poetry, assigning it a secondary role within a commercial musical context.

The rising trend of commercialization has also dramatically changed the role of poets. Popular poets have long been considered chroniclers of history, moral commentators, and critics of society, using their art to respond to social issues and record common histories. However, in a commodified world, poets are subject to pressures arising from economic realities, consumerism, and industrial forces, which often push them to compromise their artistic autonomy (Benrabah, 2013). Poets resisting such commercial forces are usually marginalized, while those who comply may compromise the unique characteristics that defined past generations.

As argued before, popular poetry is part of Algeria's heritage and history. Unless purposely recorded, taught, and promoted, there is a risk of loss of this tradition. By utilizing

a multi-faceted strategy of oral documentation, education, and electronic means, Algeria can ensure its poetic tradition is alive and healthy for future generations. Modernization and commodification of Algerian folk poetry both present problems and possibilities. On the positive side, modification to modern audience ensures the continued existence of the art form into all eternity; on the negative side, pressure towards mass audience, simplified models, and mass production threatens disruption of the historic integrity of the poetry. The transformation of poetry from a communal, oral, performative culture to a commodified product is a question of authenticity, the altered position of the poet, and the loss of long-standing cultural practices.

Strategies for Safeguarding Popular Poetry

The protection and promotion of Algerian folk verse require deliberate efforts to ensure preservation of its rich cultural heritage. Through oral archiving, educational initiatives, and community engagement, government support and digital preservation, Algeria can evaluate the contemporary relevance of its poetic heritage.

3.5.Oral Documentation Projects: A Critical Approach to Preserving Algerian Popular Poetry

Algerian folk poetry, being rooted in oral tradition, is a very valuable source of cultural memory, linguistic depth, and historical consciousness. Because it is so dependent on being passed through the mouth, the fragility of this tradition demands instant and systematic conservational practices.

One of the most effective techniques is the application of systematic oral documentation schemes, ensuring the stability and accessibility of this poetic heritage. Oral documentation is at the heart of preserving Algerian popular poetry since it captures not only the poems' words but also the performance elements that are an integral part of their meaning—intonation, rhythm, and gestures. Such nuances, lost so readily in written transcription, are important to maintaining the integrity of the poetic form. Through methodical documentation and storage of performances, cultural institutions and researchers can prevent these significant expressive forms from deteriorating.

Whenever possible, oral documentation should be embedded in an inclusive methodology involving ethnographic field research, digital documentation, and the close cooperation with native speakers and performers. Field researchers should make recitations as recordings utilizing excellent audio and video equipment to have recitations of the poem on various dialects and regional colourings. Accompanying every recording should be metadata: information on the contextual setting of the poet, historical context of the poem, and sociocultural context. This systematic approach contributes to the academic value of the archives so that they can be accessed by students, researchers, and the public.

Moreover, in order to ensure durability, oral documentation enterprises need to be an integral component of national cultural plans and university curricula. Universities, research

centres, and libraries need to be main custodians to handle harvesting, warehousing, and research studies of recorded poems. The setting up of digital archives through existing web portals available on the Internet will also encourage mass communication and open-source accessibility. Furthermore, partnerships with foreign institutions that have experience in conserving intangible cultural heritage can be capable of funding and providing technical expertise to enhance the scale and scope of such projects.

The oral documentation projects are sustained to a large extent on the active engagement of creating and sustaining Algerian popular poetry communities. Ethical considerations, such as informed consent, fair reward for poets, and respect for native traditions, must be observed. Workshop and community training can help members of the community get engaged in the practice of documentation, which promotes ownership as well as making sure that they are represented in the right manner.

3.6.Educational Integration: A Pathway to Preserving Algerian Popular Poetry

Incorporation of Algerian popular poetry into school curricula is a giant leap towards cultural consciousness, linguistic diversity, and historical awareness among young people. Being part of Algeria's intangible cultural heritage, this form of poetry captures the values, beliefs, and life experience of past generations. If not intentionally included in formal education, however, future generations risk losing contact with this rich poetic heritage. A scholarly treatment in a formal educational context can ensure its transmission, conservation, and revitalization.

Indeed, education plays a significant role as a driving factor in maintaining and preserving culture. The incorporation of Algerian popular poetry within educational systems grants learners access to experiencing the substance, varieties, and mediums used to deliver content within this medium. Opening doors for youngsters' exposure to poems ensures one holds dear an appreciation of oral-based cultures, nurtures national conscience, and brings up students' language and thought ability. Besides, this integration encourages intergenerational dialogue since the students are able to attempt to learn from the older generations who are guardians of these ancient poetic forms.

The integration of Algerian popular poetry into curricula should be a multidisciplinary process that integrates literature, history, and linguistics, enhancing both analytical and cultural competencies. At the literary level, students can read the poems of prominent Algerian poets, critically analysing their thematic and stylistic aspects to cultivate literary analysis as well as cultural knowledge of Algeria's socio-cultural evolution. Poetry is a sufficient language vehicle for second-language learning of the Arabic and Berber languages, as it relies significantly on rhythm, rhyme, and generous vocabularies and leans more toward communicative competence in language through activity like memorization, recitation, and performance. Secondly, comparative setting placing Algerian popular poetry within regional and world contexts promotes critical appreciation and intercultural knowledge to make students appreciate its uniqueness in the background of more broad literature. Project-based teaching, for instance, research projects, interviews with local poets, and multimedia

presentation also provides students an opportunity to tape and explore poetic traditions in their immediate surroundings, offering active learning as well as preserving Algeria's immense oral tradition.

Besides preserving culture, including Algerian popular poetry in the curriculum is also pedagogically beneficial in various ways. Poetry enhances memory recall, oral skills, and creativity. Poetry is also an entry point for struggling students when they fail with more structured types of literature, and therefore it is a valuable pedagogical instrument for differentiated instruction. Additionally, the poetic and narrative nature of poetry provides more latitude to engage more difficult social and historical questions so that students can continue to develop as critical thinkers and learners.

Undoubtedly, Algerian popular poetry integration within the education sector is difficult. It can become a weakness due to the lack of coordinated study material and trained educators who possess a strong grasp of oral traditions. Coordination between traditional forms of poetry and today's education systems also requires designed curricular structure. For this reason, policymakers, cultural institutions, and teachers need to undertake interdisciplinarity action in order for them to develop systematic lesson plans, teacher training modules, and offered learning material.

To attain the complete potential of educational integration, interdisciplinary approaches should be taken into account. The internet can be utilized to generate interactive study material, including virtual recitation of poetry, online archives, and multimedia materials. Furthermore, government programs and schools should collaborate to generate overall textbooks and syllabi that include Algerian popular poetry systematically at all grade levels.

Bringing this argument to a close, integrative education is the fundamental plan for preserving Algerian traditional poetry and, at the same time, enhancing linguistic and cultural competences among students. Incorporating this practice into the educational courses in schools based on literature, linguistics, and projects ensures Algeria that the nation's heritage will remain as a living, thriving part of national character. Negotiating over implementation problems by collective effort will once again strengthen the role of education in safeguarding culture, ensuring that future generations will still appreciate and enrich this immense literary legacy.

3.7. Community Engagement: Revitalizing Algerian Popular Poetry through Collective Participation

People's participation is imperative to the continuity and long-term dynamism of Algerian popular poetry. As a form of oral literature so deeply embedded in the social and cultural existence of Algerian society, popular poetry thrives in the public sphere where participatory culture dominates. Festivals, storytelling circles, and competitions are central instruments to preserving the practice, intergenerational transmission, and modern adaptation

of popular poetry. Such initiatives not only provide room for poetic expression but also maintain collective identity so that the rich poetic heritage of Algeria continues.

Cultural practice, particularly that based on word-of-mouth transmission, has to be maintained ongoing through communal involvement. Whereas written texts have the stability of the archive, oral poetry relies on interactive engagement between poet and public. Community involvement in formal poetic exercise sustains this engagement to facilitate preservation and innovation. Community practice generates identification and pride, which underpin the social relations on which the poetic practice is based. Through active engagement by different stakeholders—youth, the older generation, and poets—such activities make possible Algerian popular poetry to be passed down as an unfolding and open endeavour and not frozen heritage of times gone by.

Poetry festivals are the ideal means of engagement with the people while, by the same token, disseminating Algerian folk poetry on an expanded scale as places of conservation of culture, artistic sharing, economic growth, and youth activity. Through their provision of the platform for specialists in traditional poems, poetry festivals have the unique function of ensuring authenticity preservation as well as representation of the creative wealth of Algerian poetry. They also facilitate inter-regional exchange between poets and enhance cross-regional awareness and the development of hybrid forms of poetic speech. Furthermore, mass poetry festivals are capable of drawing tourists from outside the immediate region, creating cultural tourism and economic development. Once more, with workshops, mentor schemes, and open-mic readings, the festivals assist in offering new writers room to learn from masters so that Algeria's living poetry culture is kept vibrant and on the move.

Another very old Algerian practice is storytelling circles. These have traditionally served as vehicles for transmission of folklore, history, and poetic lore, and are at the hub of the efforts today to revive oral literature. Storytelling circles are involved in the preservation of Algerian popular poetry through the intergenerational passing on of knowledge, where older generations impart poetic traditions to younger generations, and the process is repeated. To passive reading, storytelling circles offer active learning settings that provoke discussion, interpretation, and improvisation, thereby engaging the experience as a more interactive one with the text. They also focus on the degree of flexibility and improvisation in oral culture as the participants are continually re-creating and re-interpreting poetic texts on the basis of their emergent character. Integration of storytelling circles in schools, libraries, and community centres increases the accessibility for a greater portion of the public to partake in Algerian popular poetry beyond formalized educational settings, thus ensuring its cultural relevance and making it possible for it to be continued.

One other central instrument to preserving the Algerian popular poetry is poetry competitions. This approach is a good way of maintaining and developing Algerian popular poetry as it challenges the poets to master their craft while drawing the attention of the public to this rich heritage. Poetry competitions provide prestige and status, as prizes and public appreciation encourage the poets to continue working. They also promote innovation as they give specific themes or poetic structures, which motivate the participants to deal with

contemporary themes in traditional forms. The competitive aspect also attracts a wider audience, even those who would otherwise not necessarily engage with poetry, thereby extending the audience of Algerian popular poetry beyond specialized literary circles. Those who organize can maximize their full potential by ensuring that judging panels are diverse, providing mentorship to emerging poets, and using digital platforms for wider accessibility and engagement, further entrenching the visibility and growth of Algeria's poetic heritage.

Upon reflection, mass participation in the form of poetry competitions, storytelling circles, and festivals is one of the prime sources of filling content in Algerian popular poetry. Live public meetings are a source of transmission of culture, developing a new generation of poets, and reaffirming national identity. Through these practices, Algeria can make its poetic tradition a living and breathing part of its cultural landscape. A model that combines the old communal life with modern outreach techniques will be the hallmark of the dynamism and global stature of Algerian popular poetry.

3.8.Digital Preservation: Advancing Algerian Popular Poetry through Online Platforms

The digital age opens up unparalleled potential for the preservation and international dissemination of Algerian popular poetry. Being an oral art, which has traditionally depended on word-of-mouth transmission through generations, Algerian popular poetry is susceptible to its ability to preserve its continuity in the face of social and technological change. Online database and web preservation are making availability, durability, and extensive cultural exchange a possibility. The strategy not only secures the poetic heritage against possible loss but also makes it visible on a global level.

Unlike written literary forms, oral poetry is particularly vulnerable to forgetfulness since it relies on memory and word-of-mouth recitation. Algerian popular poetry has historically been passed down through family and community networks with few written records. However, rapid modernization, urbanization, and the loss of traditional storytelling venues have eroded these channels of transmission. Without deliberate attempts to preserve this literary form, there is a risk of cultural amnesia. Digital preservation reverses this threat by providing structured, long-term stores in which poetic works can be conserved, catalogued, and retrieved for later reference and research.

The establishment of specialized electronic repositories is an anchoring measure to electronically safeguard Algerian popular poetry since the bases are centralized repositories where poetry in scriptorial as well as aural-visual form is stored. A successful digital database would incorporate multimedia documentation to record not only the words but the intonations, rhythms, and performative aspects that are so much a part of oral poetry; it would also employ categorization and metadata tagging to organize poems by theme, geography, chronology, and linguistic variation in an effort to optimize accessibility as well as scholarly application. Further, through the inclusion of interactive features that allow users to add translations, interpretations, and annotations, such websites foster collective engagement and living scholarship, and accessibility features like inclusion of translations in Tamazight,

Arabic, French, and English widen the user base and facilitate cross-cultural communication. Hosted in national heritage institutions, cultural centres, and universities, these digital collections can effectively access academic researchers as well as the wider public, thereby reconciling classical and contemporary forms of poetic experience.

In addition to static databases, interactive websites, mobile applications, and social media platforms play a central role in international dissemination of Algerian popular poetry in that they enable direct interaction, collaboration, and appreciation across geographical locations. Social media convergence on platforms like YouTube, Instagram, and TikTok offers poets avenues to post recitals, interact with the audience, and tap into global literary spaces, hence gaining visibility and access. Moreover, podcast and audio archives also save Algerian poetry's verbal quality so that the sonic and rhythmic qualities are accessible to everyone who listens from around the globe. Online readings of poems and poetry contests take this interaction to another level by eliciting real-time responses, rendering poetry a living and breathing element rather than an archive cadaver. Crowdsourced input, through calls for scholars, poets, and enthusiasts to contribute recordings and translations, guarantees the continuity of poetic genres and local dialects as well as the enrichment of Algerian oral heritage. Algerian popular poetry thus becomes even more mobile through these kinds of digital initiatives and assert its place within the broader global literary sphere while remaining locally embedded.

While digital preservation is of immense value, there are issues that need to be addressed to ensure it is functional, and these are technological infrastructure, data authenticity, digital accessibility, and cultural sensitivity. Technical skills and long-term funding need to be established to build and maintain high-quality digital repositories since poor infrastructure erodes long-term preservation. In addition, safeguarding poetic works from unauthorized exploitation and ensuring that poets and their communities are appropriately attributed remain ethical issues in the digital context. Bridging the digital divide is also imperative, requiring mobile-responsive and offline-enabled content to broaden dissemination and inclusivity to both international and local audiences. Furthermore, modernization and deference to oral tradition require thoughtful curation to ensure the integrity of poetic utterances, so that digitization does not devalue them culturally. Addressing these issues through collaborative efforts among academic institutions, cultural institutions, and government agencies will promote the viability and success of digital preservation projects, allowing Algerian popular poetry to thrive in both present and future contexts.

All things considered, digital preservation is a new method of preserving Algerian popular poetry and making it last, as well as maintaining its appreciation globally. With the advent of formalized online databases and through the employment of interactive digital platforms, Algeria can maintain its vast poetic richness while adhering to the current technological paradigms. The integration of digital technology into efforts to preserve culture promotes accessibility, scholarly interest, and cultural continuity so that Algerian poets' words can reach across time and space. The sustained effort in digital documentation makes possible

the Algerian popular poetry to thrive as a historical heritage and living tradition in the digital age.

3.9. Government and Institutional Support: Policy Frameworks for Preserving Algerian Oral Poetry

Algerian oral poetry is an essential constituent of Algerian cultural and literary heritage, with historical narratives, social ethos, and linguistic diversity. But under the scenario of rapid globalization and shifting cultural values, survival of the oral tradition can be envisaged only through active governmental and institutional intervention. Recognition and promotion of Algerian oral poetry as national cultural heritage involve the development of extensive policies and activities that facilitate its transmission, accessibility, and research. Stake-holders can secure the long-term viability of this unique poetic art through legislation, funding programs, and institutional collaboration.

Governments play a vital role in the preservation of culture through the establishment of legal frameworks that safeguard intangible heritage, such as oral poetry, and Algeria, being a signatory to UNESCO's Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003), has a basis for such programs. For sake of international adherence, Algerian policy makers would pass recognition bills that statutorily inscribe oral poetry in the designation as an intangible cultural heritage and include it as part of countrywide preservation activities. Documentation programs financed through the government would also cover money for systemic capture, writing, and deposit of oral poetry into archives that anyone, be they scholars or not, would readily access. The establishment of cultural preservation funds by grant programs for scholars, poets, and institutions would also encourage scholarship and creative work with oral poetry traditions. The inclusion of Algerian oral poetry in national school curricula would also encourage awareness and appreciation among future generations, thereby ensuring its preservation and survival. By these policy- and law-crafted activities, the Algerian state can make oral poetry, as a traditional cultural patrimony, conserved and useful to future generations.

In addition to state action, educational and cultural institutions play a critical role in facilitating Algerian oral poetry by providing outlets to research, document, and engage the masses. Academic discussion can be united at universities by providing research courses that focus on linguistic and literary analysis of oral poetry, and providing systematic examination of regional genres. Conservation of museum and archive collections has to be done in a bid to preserve earlier and current works. Collaborative research with anthropologists, linguists, and historians also suits academic arguments regarding the authenticity of oral poetry in Algerian society, which provides a complete spectrum of methods to understand its cultural significance. Secondly, community-based, locally based culture- and poet-practitioner-inclusive partnerships ensure that cultural authenticity and dynamic continuation of the oral tradition are guaranteed. These are complemented by cultural and academic institutions, guaranteeing a sustainable direction to the conservation and promotion of Algerian oral poetry where academic knowledge entwines with cultural continuity.

Preservation of oral poetry forms requires investment at both national and institutional levels with institutionally formalized funding systems that incentivize poetic production, documentation, and public recitation. National investment for poets can provide direct financial support, guaranteeing continuous oral tradition preservation as well as the creation of new creative works. Cultural festival patronage, through investment in poetry festivals and competitions of oral narratives, can revive popular interest and stimulate participation at the grassroots level. In addition, patronage of publication of anthologies of poetry and mass media production, such as radio broadcasting and electronic recording, can be a potent instrument of audience growth, making extension and outreach through oral poetry easier. Organizations for oral poetry preservation can receive additional tax incentives as an incentive for involving the private sector in joint projects for promoting such traditions. With the establishment of proper financial support programs, the government of Algeria has the potential to foster artistic creativity while preserving oral poetry's cultural and historical essence for future generations.

Last but not least, despite the potential benefits of state and institutional support, several challenges must be addressed to safeguard Algerian oral poetry in an effective manner. Bureaucratic hurdles, including complex administrative processes, can detract from effective distribution of cultural preservation funds, hindering important projects. Algeria's language diversity also necessitates inclusive policy where poetry in Arabic, Tamazight, and local languages is identified and supported to ensure full representation of culture. In addition, globalization and shifting culture pose the challenge of maintaining oral poetry on new media without loss of integrity, and striking the fine line between tradition and technology. Measuring effectiveness of preservation policy is also vital, as developing means of measurement facilitates accountability, ongoing improvement, and sound long-term preservation strategies. Committed to the challenge in modes of adaptive policy mechanisms, stakeholder involvement, and technological deployment, preservation activities' sustainability and effectiveness will enhance to ensure that Algerian oral poetry lives long and healthy both in traditional and virtual environments.

Conclusion

In final analysis, official endorsement and patronage of Algerian oral poetry as national heritage require concerted action by government ministries, schools, and cultural institutions. Through the enforcement of legal protection, economic patronage, and institutional collaboration, Algeria can safeguard its poetic tradition while ensuring cultural continuity and scholarly research. To ensure the prosperity of oral poetry in the modern era calls for an inclusive policy that prioritizes preservation across history, citizens' participation, and encouraging policy utilization. Through cautious state and institutional support, Algerian oral poetry could potentially survive as an enduring and vibrant cultural heritage.

References

1. Benrabah, M. (2007). Language in education in Algeria: Language policies and the sociopolitical context. *Language Policy*, 6(2), 225-252.
2. Boukous, A. (1999). *Sociolinguistique de l'amazigh*. Rabat: Publications de l'IRCAM.
3. Cherif, S. (2019). Towards a Transatlantic Ethnotext : algerian Kabyle; Moroccan Rifian and Maghrebi; and US Choctaw and Canadian Mi'kmaq in Autobiographical Writings from North Africa and North America.
4. Grandguillaume, G. (2004). *L'arabe et le français en Algérie*. Paris: Maisonneuve & Larose.
5. Hadj-Sadok, M. (1983). *La poésie populaire en Algérie*. Algiers: Office des Publications Universitaires.
6. Mammeri, M. (1980). *Poèmes kabyles anciens*. Paris: Maspero.
7. Ameziane, S. (2008). *Orality and Social Change in Algerian Popular Poetry*. Algiers: Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle.
8. Finnegan, R. (2012). *Oral Literature in Africa*. Open Book Publishers.
9. Grandguillaume, G. (2004). *Langue et pouvoir en Algérie*. Maisonneuve & Larose.
10. Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Methuen.
11. Benrabah, M. (2013). *Language Conflict in Algeria: From Colonialism to Post-Independence*. Multilingual Matters.
12. Goodman, J. (2005). *Berber Culture on the World Stage: From Village to Video*. Indiana University Press.
13. Kapchan, D. (1996). *Gender on the Market: Moroccan Women and the Revoicing of Tradition*. University of Pennsylvania Press.
14. Langlois, T. (2009). Rai Music and Resistance in Algeria. *Popular Music Studies*, 26(2), 187-202.
15. Ong, W. J. (1982). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Methuen.

Anthologies de Poésies Traditionnelles Maghrébines dans les Romans d'Assia Djebbar et Yasmina Khadra

Anthologies of Traditional Maghreb Poetry in the Novels of Assia Djebbar and Yasmina Khadra

1. KHARKHACHE Souhila

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie

souhila.kharkhache@univ-msila.dz

2. SAADAOUI Saloua

Université Mohamed Boudiaf de M'Sila, Algérie

saloua.saadaoui@univ-msila.dz

Résumé:

Cette étude explore la manière dont les anthologies de poésies traditionnelles maghrébines sont intégrées et réinventées dans les romans francophones d'Assia Djebbar et Yasmina Khadra, révélant une stratégie double de résistance culturelle et d'affirmation identitaire. L'analyse distingue deux approches :

Assia Djebbar adopte une démarche de restitution archéologique et de subversion. Elle intègre explicitement des chants de femmes (lamentations kabyles, chants de deuil) dans des romans comme *Vaste est la prison* et *L'Amour, la Fantasia*. Pour Djebbar, cette poésie orale est une archive contre-historique qui permet de briser le silence imposé aux femmes et de conférer au français le rôle de véhicule mémoriel. Son écriture crée un palimpseste où la langue maternelle transparaît sous la langue française. Yasmina Khadra privilégie l'imprégnation stylistique et le lyrisme fataliste. Il incorpore la sagesse populaire et les adages sentencieux (hérités du Melhoun) dans des œuvres comme *Ce que le jour doit à la nuit* et *Les Agneaux du Seigneur*. La poésie traditionnelle se manifeste par une prose élevée et imagée qui donne une dignité épique à la souffrance sociale et au drame identitaire, ancrant le récit dans le fatalisme moral maghrébin.

L'intégration de cette anthologie poétique, qu'elle soit par citation (Djebbar) ou par style (Khadra), garantit la continuité culturelle de l'Algérie, affirmant que le roman francophone est l'héritier moderne et l'espace de résilience de l'oralité ancestrale.

Mots-clés : Littérature Francophone- Poésie - Poésie Traditionnelle Maghrébine- Oralité- Identité et Culture.

Abstract

This study explores how anthologies of traditional Maghrebi poetry are integrated and reinvented within the Francophone novels of Assia Djebbar and Yasmina Khadra, revealing a dual strategy of cultural resistance and identity affirmation. The analysis distinguishes between two distinct approaches:

Assia Djebbar adopts a method of archaeological restitution and subversion. She explicitly incorporates women's songs (Kabyle lamentations, dirges) into novels such as *Vaste est la prison* and *L'Amour, la Fantasia*. For Djebbar, this oral poetry serves as a counter-historical archive that breaks the silence imposed on women and assigns the French language the role of a memorial vehicle. Her writing creates a palimpsest where the mother tongue shines through the French text. Yasmina Khadra favors stylistic impregnation and fatalistic lyricism. He incorporates popular wisdom and sententious adages (inherited from the *Melhoun*) into works such as *What the Day Owes the Night* and *The Lambs of the Lord*. Traditional poetry manifests through an elevated and metaphorical prose that confers an epic dignity upon social suffering and identity crises, anchoring the narrative in Maghrebi moral fatalism.

The integration of this poetic anthology—whether through direct citation (Djebbar) or stylistic influence (Khadra)—ensures Algeria's cultural continuity. It asserts that the Francophone novel is the modern heir and the space of resilience for ancestral orality.

Keywords

Francophone Literature – Poetry – Traditional Maghrebi Poetry – Orality – Identity and Culture

Introduction

Les chants oraux constituent un patrimoine culturel profondément ancré dans la société maghrébine. À travers lesquels se détermine le rôle de la langue française face à cette tradition orale. Ils jouent un rôle dans la transmission de la mémoire collective, l'expression identitaire et la résistance face aux bouleversements politiques et sociaux. La littérature algérienne d'expression française, notamment à travers des auteurs comme Assia Djebbar, a su intégrer ces éléments afin de révéler la voix des femmes et d'ancrer l'Histoire dans la narration. Cette étude se propose d'examiner la fonction du chant oral dans la littérature maghrébine ainsi que son impact sur la construction identitaire.

La littérature algérienne d'expression française est intrinsèquement marquée par une tension féconde entre la langue d'écriture, héritée du colonisateur, et la mémoire orale ancestrale du Maghreb. Cette tension se manifeste de manière privilégiée par l'intégration d'anthologies de poésies traditionnelles dans la trame romanesque. Assia Djebbar et Yasmina Khadra, deux figures majeures, ont choisi d'inscrire ces fragments poétiques – qu'il s'agisse de chants de femmes, d'adages populaires ou de lyrisme fataliste – comme des fondations identitaires de leurs œuvres.

Assia Djebbar (1936-2015), s'engage dans une archéologie de la parole féminine, utilisant la poésie orale comme une archive contre-historique pour briser le silence imposé aux femmes. Yasmina Khadra (né en 1955), quant à lui, forge un style lyrique qui imprègne sa prose de la sagesse et du fatalisme populaire maghrébin.

La question centrale de cette étude est de déterminer de quelle manière l'intégration et la réécriture des formes de poésie traditionnelle maghrébine constituent une stratégie narrative et identitaire visant à la fois la résilience culturelle, la subversion de la langue française et la restitution de la mémoire collective.

Notre analyse procédera en deux temps : d'abord, nous examinerons la démarche de restitution explicite de l'oralité féminine chez Assia Djebbar ; ensuite, nous étudierons l'imprégnation stylistique de la sagesse populaire et du fatalisme lyrique dans l'écriture de Yasmina Khadra.

1. Les Chansons orales et la littérature maghrébine

Souvent issus de traditions populaires, les textes de chansons orales algériennes, tunisiennes et maghrébines sont parfois intégrés dans des romans maghrébins d'expression française pour enrichir le contexte culturel et linguistique. Dans ses romans comme *L'Amour, la fantasia* et *Loin de Médine*, Assia Djebbar intègre des chants traditionnels algériens pour capturer l'essence poétique et culturelle de l'Algérie.

De même, Yasmina Khadra est connu pour ses romans profonds qui explorent souvent des thèmes sociaux et politiques au Maghreb. Bien que la musique et les chants ne soient pas toujours directement intégrés sous forme de textes complets dans ses romans, voici un exemple où la musique joue un rôle significatif :

Dans le roman "Ce que le jour doit à la nuit" de Yasmina Khadra, bien que les textes de chansons spécifiques ne soient pas cités, l'ambiance et l'atmosphère culturelle de l'Algérie sont fortement présentes. Le roman se déroule pendant la période coloniale en Algérie et explore les relations interculturelles, les tensions politiques et les bouleversements sociaux. La musique traditionnelle et les chants sont souvent évoqués comme faisant partie intégrante de la vie quotidienne et des rassemblements sociaux dans ce contexte.

Ces exemples montrent comment les écrivains maghrébins utilisent la tradition orale dans leurs œuvres littéraires

- Dans "Ce que le jour doit à la nuit", l'auteur évoque souvent l'ambiance musicale et les fêtes traditionnelles algériennes, bien que sans citer de textes de chansons spécifiques, il capture l'esprit festif et la musicalité de la culture algérienne à travers ses personnages et ses décors.

Assia Djebbar intègre parfois des chants et des poèmes dans ses romans pour explorer l'identité culturelle et la mémoire collective de l'Algérie. Par exemple :

- Dans "L'Amour, la fantasia", Djebab fait référence aux chants traditionnels algériens comme une forme de résistance culturelle et de mémoire collective, mais elle ne cite pas de textes spécifiques.
- Dans "Loin de Médine", elle utilise également la poésie et les chants pour évoquer les racines culturelles et historiques de l'Algérie, mettant en lumière la diversité linguistique et musicale du
- "Yasmina Khadra" : Dans ses romans comme "Ce que le jour doit à la nuit", "L'attentat", et d'autres, il explore la vie en Algérie à travers des histoires de personnages complexes, mais il n'intègre pas de textes de chansons.

Quelques exemples d'anthologies de poésie ou de musique traditionnelle

1. "Anthologie de la poésie algérienne contemporaine" par Malek Alloula - Cette anthologie présente une sélection de poèmes représentatifs de la poésie algérienne moderne, explorant divers thèmes culturels et sociaux.
2. "Chants d'amour, chants de guerre" : Poésies populaires de Kabylie par Mouloud Mammeri - Ce livre recueille des poèmes populaires de la région de Kabylie en Algérie, offrant un aperçu de la poésie orale traditionnelle et de son importance culturelle.
3. "Musique populaire de l'Algérie" par Hadi Adel - Cette compilation explore la diversité de la musique populaire algérienne, incluant des genres comme le chaâbi, le raï, et d'autres formes musicales influencées par les traditions locales et les rythmes berbères.
4. "Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987)" par Tassadit Yacine - Bien que principalement axée sur la littérature, cette anthologie inclut des textes poétiques et des chansons qui ont marqué la scène culturelle et littéraire de l'Algérie.

Ces anthologies offrent une fenêtre sur la richesse de la poésie et de la musique traditionnelle en Algérie, reflétant les traditions orales et écrites qui ont façonné l'identité culturelle du pays. Elles sont une excellente ressource pour explorer davantage la culture algérienne à travers ses expressions artistiques.

Il est intéressant de noter que de nombreuses chansons orales maghrébines sont transmises de manière anonyme à travers les générations, ce qui rend souvent difficile l'attribution à un auteur spécifique. Cependant, certains auteurs ont intégré des références à ces chansons dans leurs romans, même si les auteurs eux-mêmes ne sont pas toujours identifiés clairement. Voici quelques exemples :

1. "L'Enfant de sable" de Tahar Ben Jelloun :

- Bien que ce ne soit pas un roman, mais un conte philosophique, Tahar Ben Jelloun explore des thèmes de la tradition orale et de la transmission des récits au Maroc, ce qui pourrait inclure des références indirectes à des chansons populaires maghrébines.

2. "La Nuit sacrée" de Tahar Ben Jelloun :

- Ce roman de Ben Jelloun explore les racines et la mémoire collective du Maroc à travers le personnage de Zahra, et bien que le livre se concentre principalement sur la prose, il évoque des éléments de la tradition orale qui pourraient inclure des chansons.

3. "Le Café des Délices" de Abdelkader Djemaï :

- Ce roman algérien fait référence à des chansons populaires algériennes et à leur rôle dans la vie quotidienne des personnages. Bien que l'auteur ne soit pas spécifiquement cité comme l'auteur des chansons orales mentionnées, il intègre ces éléments pour enrichir le cadre culturel de l'histoire.

Dans ces romans et d'autres œuvres littéraires maghrébines, les chansons orales jouent souvent un rôle important en tant que témoins de la culture populaire et de l'histoire collective, même si elles restent principalement ancrées dans la tradition orale plutôt que dans une attribution d'auteur formelle.

Les chansons des femmes qui ont participé aux révoltes ou aux mouvements de libération dans le Maghreb sont souvent des expressions puissantes de leur engagement et de leurs luttes. Voici quelques exemples de chansons associées à des femmes activistes ou à des mouvements révolutionnaires dans la région :

1. "Chanson des femmes de la guerre d'indépendance algérienne":

- Pendant la guerre d'indépendance algérienne (1954-1962), les femmes ont joué un rôle crucial en tant que combattantes et soutiens logistiques. Bien que les chansons spécifiques ne soient pas toujours attribuées à des auteurs individuels, les paroles souvent anonymes de ces chants reflètent la résistance et l'espoir de libération.

2. "Chants des femmes berbères lors des Printemps berbères" :

- Les Printemps berbères, notamment celui de 1980 en Algérie et celui de 2001 en Kabylie, ont vu les femmes jouer un rôle central dans les manifestations pour la reconnaissance de la culture berbère. Les chants et les poèmes lors de ces événements expriment souvent la lutte pour les droits culturels et linguistiques.

3. "Chants de femmes lors de la révolution tunisienne de 2011":

- Durant la révolution tunisienne qui a renversé le régime de Ben Ali en 2011, les femmes ont été très actives dans les manifestations et ont souvent utilisé la musique et les chants comme moyen de mobilisation et de solidarité. Ces chants reflètent les aspirations pour la démocratie et les droits humains.

Ces chansons peuvent varier en termes de style et de contenu, mais elles partagent souvent un thème commun de résistance, de solidarité et d'espoir pour un changement social et politique. Elles témoignent également de la manière dont la musique et la culture populaire

ont été des instruments de mobilisation et d'expression lors des moments clés de l'histoire du Maghreb.

Les textes de chansons associées à des femmes qui ont participé à des révoltes ou des mouvements de libération dans le Maghreb. Ces textes peuvent être symboliques et représentent souvent des sentiments de résistance, d'unité et de lutte pour la liberté.

- Les paroles de ces chansons peuvent varier, mais voici un exemple tiré de "Anthologie de Poésies Traditionnelles Maghrébines" **Guessous, F. Anthologie de la poésie du Melhoun marocain : Douze siècles de la vie d'un royaume.** 2008, Akadimiyat Al Mamlaka Al Maghribiya (Casablanca). qui exprime le désir de liberté et la détermination des femmes algériennes pendant la guerre d'indépendance :

Ô liberté, que de crimes on commet en ton nom

Tant de larmes, tant de sang versés pour ta couronne

Nous nous battons sans faiblesse, pour notre dignité

Pour que nos enfants connaissent enfin la liberté

- Pendant les Printemps berbères, les femmes berbères ont chanté pour exprimer leur fierté culturelle et leur désir de reconnaissance. Voici un extrait de Poésie lyrique ou chant populaire de chanson berbère :

Amur, amur, ay a brid tamurt n leqbayel

Abrid ayen i yelli-s d tmurt, d ayyul i ttydi-s

Tbedd di tmeyleft, ad t-yrem umennu

Abrid i leħbus, tebyi-t wid ara yebjuq

Ce texte célèbre la terre (tamurt) et exprime l'amour pour la culture berbère ainsi que le désir de la préserver et de la transmettre aux générations futures.

- Pendant la révolution tunisienne, les femmes ont chanté des slogans et des chansons de protestation dans les rues pour exprimer leur engagement envers la démocratie et les droits humains. Voici un exemple simplifié de ce que pourrait être un texte de chanson de cette époque :

Dhahriya, dhahriya, ya Ben Ali douga douga

Douga douga, douga douga, el chaab yourid isqat an-nidham

Ces paroles appellent au départ de Ben Ali et expriment la volonté du peuple pour un changement politique radical. Ces exemples montrent comment la musique et les chansons ont été utilisées comme des moyens puissants de mobilisation et d'expression pendant des

périodes de lutte et de révolte dans le Maghreb. Ils capturent les émotions et les aspirations des femmes qui ont joué un rôle crucial dans ces mouvements historiques.

I. Phase Théorique (Conceptualisation et Cadrage)

Définition des Concepts

1. poésie Traditionnelle Maghrébine

Poésie principalement orale, exprimée en Arabe dialectal (Malhûn) ou en langues Berbères/Amazighes, jouant un rôle central dans la mémoire collective et l'identité culturelle. *MAMMERI, Mouloud. (1980). Poèmes kabyles anciens. Paris : Maspero.*

2. Littérature Francophone Maghrébine

Ensemble des œuvres écrites en français par des auteurs maghrébins, née du contexte colonial et caractérisée par la contestation identitaire et l'exploration du biculturalisme et de la désillusion post-indépendance. *KHATIBI, Abdelkébir. (1983). Maghreb pluriel. Paris : Denoël.*

Elle n'est pas seulement un art, mais un outil social. Elle est la mémoire historique des peuples, le dépositaire des normes sociales, et un vecteur d'identité culturelle face à l'extérieur.

Comparaison entre l'écriture de Djebbar et Khadra

I. Assia Djebbar : La Voix des Femmes et la Résurgence de la Mémoire Orale

Cette partie se concentrera sur l'œuvre d'Assia Djebbar, sa quête pour dé-silencier les voix féminines de l'histoire et son recours aux formes poétiques traditionnelles comme chants de femmes ou lamentations.

A. Le Recours à la Poésie Traditionnelle : Une Archéologie Féminine

I. Fonction du Chant Traditionnel

Fonction de la poésie: Réintégrer les femmes dans l'Histoire et la parole. La poésie/le chant est souvent la seule forme d'expression transmise par les femmes sous le joug du silence colonial ou patriarcal. Référence aux genres : L'écho des chants de jalousie, de mariage, ou de mort (comme les chants berbères/kabyles).

Exemple potentiel (Assia Djebbar) : Le roman *Vaste est la prison* (1995) : La narratrice fait référence à des chants berbères (amazighs) et intègre des fragments de poésie ou de récits oraux ancestraux, notamment l'inscription sur une stèle qui devient un symbole d'une écriture féminine ancienne et occultée. L'auteur a également écrit le recueil *Poèmes pour l'Algérie heureuse* (1969), montrant son lien direct avec cette forme.

B. La Poésie comme Palimpseste du Roman

L'oralité dans l'écriture: L'incorporation de fragments poétiques ou de rythmes oraux brise la linéarité du roman en français, créant un palimpseste où la langue maternelle (arabe ou berbère) resurgit. Thèmes majeurs: Le chant comme résistance, transmission de la douleur et de l'amour, et connexion à la terre algérienne.

II. Yasmina Khadra : La Poésie de l'Amertume et de la Quête Identitaire

Cette partie examinera la manière dont Yasmina Khadra utilise le langage poétique, souvent teinté de mélancolie, de fatalité et de proverbes, pour exprimer la déchirure identitaire et la critique sociale.

A. Rythmes et Lyrisme : Une Écriture "Charriant" l'Oralité Populaire

Le style de Khadra: Une prose très travaillée, lyrique et imagée, souvent qualifiée de "poétique", qui incorpore la sagesse populaire et les dires ancestraux maghrébins.

Fonction des fragments poétiques/adages: Exprimer la fatalité, la résilience des personnages face à la violence (politique, sociale, militaire) et l'ancre culturel au-delà du déchirement.

B. La Poésie de la Terre et de l'Exil

Exemple potentiel (Yasmina Khadra) : Le roman Ce que le jour doit à la nuit (2008) : Bien que moins explicitement un "florilège" que Djebbar, le roman est imprégné d'une poésie de l'oralité de l'enfance et de la nostalgie. Le langage du père, les descriptions de la vie rurale, les maximes et sentences disséminées dans le dialogue ou la narration rappellent la tradition orale du Maghreb.

III. Convergence et Divergence des Anthologies Poétiques

Comparaison entre les usages de la poésie traditionnelle par les deux auteurs.

A. La Poésie, Ancre Identitaire Commun

Similarités: Les deux auteurs utilisent la poésie pour combler le fossé de la langue française d'écriture et affirmer un substrat culturel autochtone et maghrébin face à l'histoire coloniale ou à la modernité déracinante.

Enjeu linguistique: Le français est utilisé pour écrire l'Algérie, mais la poésie (même traduite/suggérée) est la voix de l'Algérie.

B. Différences de Fonction et de Forme

Djebbar: Utilisation plus documentaire et militante (pour l'histoire des femmes), souvent sous forme de fragments, de chants cités ou de références explicites à l'oralité féminine (lamentations, hadra).

Khadra: Utilisation plus stylistique, la poésie est intégrée au rythme du texte (une poésie en prose) pour exprimer la mélancolie identitaire et la critique sociale/politique.

1. Assia Djebbar : L'Anthologie du Chant Féminin

L'approche d'Assia Djebbar est une véritable quête archéologique et de restitution. L'anthologie n'est pas un recueil séparé, mais est incorporée dans le tissu narratif, souvent par le biais de la voix de la femme qui se libère.

Roman : Vaste est la prison (1995)

Exemple d'intégration : Djebbar entremêle l'autobiographie, l'histoire et la poésie. Elle intègre directement des chants berbères de Kabylie qu'elle traduit, les nommant "chants des femmes de la tribu". Ces chants, souvent des complaintes sur la mort, l'amour ou la souffrance, agissent comme des ancrés temporelles et culturelles. Elle parle notamment de l'inscription berbère (tifinagh) sur les pierres, faisant de ces traces une poésie écrite ancienne (l'inscription "vaste est la prison" devient une métaphore).

Fonction : Rendre aux femmes une parole et une histoire, marquant l'opposition entre l'enfermement physique et la liberté du chant/de l'oralité.

Roman : L'Amour, la Fantasia (1985)

Exemple d'intégration : Djebbar utilise la poésie funéraire (lamentations) et le récit des veuves algériennes de la colonisation. Elle fait le lien entre la voix des femmes qui pleurent les morts et la tradition du chant. Elle cite parfois des formules orales transmises de génération en génération, soulignant la force de cette tradition face aux écrits de l'histoire officielle.

2. Yasmina Khadra : L'Anthologie de la Sagesse Populaire et du Lyrisme

L'intégration chez Khadra est plus stylistique et thématique ; elle imprègne la prose d'une tonalité poétique qui rappelle l'oralité et la fatalité populaire, plutôt que de citer formellement des poèmes.

Roman : Ce que le jour doit à la nuit (2008)

Exemple d'intégration : Le roman n'intègre pas un "chant" explicite, mais est caractérisé par une prose lyrique et sentencieuse qui rappelle l'éloquence de l'arabe oral. Les maximes, proverbes et métaphores qui ponctuent les dialogues et la narration (souvent sur l'injustice, l'amour ou la fatalité du destin) sont la transposition du Melhoun populaire (poésie chantée) et de la sagesse paysanne.

Exemple de style (simulé, basé sur son écriture) : Le héros est souvent confronté à des réflexions profondes qui sonnent comme des adages populaires: "La misère est une vieille mère qui n'a de lait que l'amertume pour ses enfants" ou "On ne retient pas la boue quand le torrent est en colère".

Roman : Les Hirondelles de Kaboul (2002)

Exemple d'intégration : Bien que se déroulant en Afghanistan, le style narratif de Khadra conserve une poésie de la détresse et de l'honneur qui est intrinsèque à son héritage maghrébin. Les descriptions des personnages, leurs pensées intérieures et le rythme de la phrase traduisent un lyrisme de l'amer qui s'apparente aux poèmes bédouins où la dignité face à la souffrance est centrale.

Synthèse :

Pour Djebbar, la poésie est une source (anthologie) explicitement citée pour réparer l'histoire. Pour Khadra, la poésie est un style (lyrisme) qui imprègne le roman pour ancrer la douleur et l'identité.

I. Assia Djebbar : L'Anthologie comme Restitution de la Voix et de l'Histoire Féminine

A. Le Chant des Femmes : Mémoire et Palimpseste de l'Oralité

L'intégration de la poésie berbère (Amazigh) : La recherche de l'écriture originelle et féminine.

Exemple : L'utilisation de fragments de chants kabyles dans Vaste est la prison (1995). L'auteure évoque et intègre des refrains de chants populaires, notamment les lamentations funéraires (chants de deuil), qui sont l'apanage de la tradition orale féminine. Le titre même est inspiré d'une inscription punique, mais le chant ancestral est le véritable trésor.

La Poésie de l'Enfermement et de l'Évasion :

Exemple: Dans Femmes d'Alger dans leur appartement (1980) et L'Amour, la Fantasia (1985), la narratrice évoque les chansons de houch (cour intérieure) ou les chants de mariage/de jalouxie qui témoignent d'une vie intérieure riche malgré l'enfermement. La poésie citée est le seul "mur" qui puisse s'ouvrir sur l'extérieur.

B. La Subversion du Français par le Rythme Poétique

Le rythme et l'écho de la langue maternelle (arabe/berbère) dans la prose française.

II. Yasmina Khadra : Le Lyrisme Fataliste et la Poésie de la Déchéance

A. La Poésie en Prose : Sagesse Populaire et Sentence

L'incorporation d'Adages et de Proverbes : Le style de Khadra est une réinvention du discours sentencieux de la tradition orale maghrébine.

Exemple : Dans Ce que le jour doit à la nuit (2008), les réflexions des personnages (notamment celles des anciens ou du protagoniste Younès) sont souvent formulées en

maximes (proverbes) empreintes de lyrisme et de fatalisme maghrébin. Bien qu'il ne s'agisse pas de poèmes versifiés cités, ces phrases sont des fragments d'une anthologie orale et morale:

Exemple de style (inspiré de Khadra) : "La patience est un tapis qui se tisse avec les cheveux de l'espoir." ou "La gloire est une hirondelle qui ne fait jamais deux nids au même endroit."

L'expression de la Nostalgie et de la Douleur :

Exemple : Dans Les Agneaux du Seigneur (1998), le vocabulaire et les descriptions de la misère paysanne et de la violence sont empreints d'une poésie de l'amertume, proche des chants melhoun (poésie populaire chantée) qui racontent la vie des petites gens. La poésie sert ici à donner une dignité tragique à la souffrance.

B. La Poésie, Ancrage du Personnage dans la Terre

L'utilisation des images de la nature algérienne (désert, oasis, montagne) comme supports d'une symbolique poétique traditionnelle.

III. Convergence et Enjeux de l'Anthologie Poétique

A. Stratégies de la Traduction et de la Transmission

Comparaison de l'usage : Djebbar (citation et restitution) vs Khadra (incorporation stylistique et réinvention).

L'acte de "franciser" la poésie traditionnelle : entre fidélité à la source et universalisation du message.

B. La Poésie comme Acte de Résistance Identitaire

Le refus de l'effacement : La poésie comme preuve d'une culture vivante et non monolithique.

L'héritage d'une littérature orale qui façonne la modernité du roman maghrébin.

I. Assia Djebbar : L'Anthologie comme Restitution de la Voix et de l'Histoire Féminine

A. Le Chant des Femmes : Mémoire et Palimpseste de l'Oralité

1. L'intégration de la poésie berbère (Amazigh) : La recherche de l'écriture originelle et féminine.

L'utilisation de fragments de "chants kabyles" dans "Vaste est la prison" (1995). L'auteure évoque et intègre des refrains de chants populaires, notamment les "lamentations funéraires (chants de deuil)", qui sont l'apanage de la tradition orale féminine. Le titre même est inspiré d'une inscription punique, mais le chant ancestral est le véritable trésor.

2. "La Poésie de l'Enfermement et de l'Évasion :

Dans Femmes d'Alger dans leur appartement (1980) et L'Amour, la Fantasia (1985), la narratrice évoque les chansons de houch (cour intérieure) ou les chants de mariage/de jalouse qui témoignent d'une vie intérieure riche malgré l'enfermement. La poésie citée est le seul "mur" qui puisse s'ouvrir sur l'extérieur.

B. La Subversion du Français par le Rythme Poétique

1. Le rythme et l'écho de la langue maternelle (arabe/berbère) dans la prose française.

II. Yasmina Khadra : Le Lyrisme Fataliste et la Poésie de la Déchéance

A. La Poésie en Prose : Sagesse Populaire et Sentence

1. L'incorporation d'Adages et de Proverbes : Le style de Khadra est une réinvention du discours sentencieux de la tradition orale maghrébine.

Dans "Ce que le jour doit à la nuit" (2008), les réflexions des personnages (notamment celles des anciens ou du protagoniste Younès) sont souvent formulées en "maximes" (proverbes) empreintes de lyrisme et de fatalisme maghrébin. Bien qu'il ne s'agisse pas de poèmes versifiés cités, ces phrases sont des fragments d'une "anthologie orale et morale" :

Exemple de style "La patience est un tapis qui se tisse avec les cheveux de l'espoir." ou "La gloire est une hirondelle qui ne fait jamais deux nids au même endroit."*

2. L'expression de la Nostalgie et de la Douleur :

Dans "Les Agneaux du Seigneur"(1998), le vocabulaire et les descriptions de la misère paysanne et de la violence sont empreints d'une "poésie de l'amertume", proche des "chants "melhoun" (poésie populaire chantée) qui racontent la vie des petites gens. La poésie sert ici à donner une dignité tragique à la souffrance.

B. La Poésie, Ancrage du Personnage dans la Terre

1. L'utilisation des images de la "nature algérienne" (désert, oasis, montagne) comme supports d'une symbolique poétique traditionnelle.

III. Convergence et Enjeux de l'Anthologie Poétique

A. Stratégies de la Traduction et de la Transmission

1. Comparaison de l'usage : "Djebbar (citation et restitution) vs Khadra (incorporation stylistique et réinvention).

2. L'acte de "franciser" la poésie traditionnelle : entre fidélité à la source et universalisation du message.

B. La Poésie comme Acte de Résistance Identitaire

1. Le refus de l'effacement : La poésie comme preuve d'une **culture vivante** et non monolithique.
2. L'héritage d'une **littérature orale** qui façonne la modernité du roman maghrébin.

II. Phase Pratique (Analyse du Corpus)

Analyse Littéraire

Poésie Traditionnelle dans les Romans Algériens

L'intégration de la poésie traditionnelle maghrébine dans la littérature francophone d'Assia Djebbar et de Yasmina Khadra est un acte profondément stratégique. Elle sert à re-cultiver la langue française d'écriture par un substrat autochtone, faisant du roman un lieu de rencontre entre l'oralité ancestrale et la modernité postcoloniale.

I. Assia Djebbar : L'Anthologie comme Restitution Féminine de la Mémoire

Chez Djebbar, l'intégration de la poésie traditionnelle est un geste d'archéologie littéraire. Elle vise à dé-silencier les voix des femmes, effacées par deux histoires : l'histoire coloniale officielle et l'histoire patriarcale. Le chant et la poésie deviennent une contre-histoire.

A. Le Chant des Femmes : Une Mémoire Résistante

Djebbar utilise la poésie comme la seule forme d'écriture laissée aux femmes par une tradition d'enfermement. Elle fait revivre l'anthologie orale et émotionnelle transmise de génération en génération.

L'Intégration du Chant Kabyle dans Vaste est la prison (1995) :

Analyse : Le roman entremêle l'histoire personnelle, l'histoire algérienne et l'histoire des signes. Djebbar y intègre des fragments de chants berbères (chants de labour, de mariage, de deuil) qu'elle traduit, les nommant "chants des femmes de la tribu". La poésie ici est l'expression de la Tamazight (identité berbère), la langue des mères, face à l'arabe classique et au français.

Fonction Pratique : Le chant funèbre (ou lamentation) est crucial, car il permet aux femmes de nommer la douleur et de tenir la chronique des morts, contournant ainsi la parole publique masculine. La formule poétique est un lieu de liberté malgré la "prison" (le titre fait référence à une inscription antique sur une tombe, symbole d'une écriture originelle).

III. L'Écho des Lamentations

L'Écho des Lamentations dans L'Amour, la Fantasia (1985) :

Analyse : Ce roman fait le lien entre les cris des femmes lors de l'arrivée des Français en 1830 (la "Fantasia" sanglante) et la transmission des traumatismes par le chant et le récit. La poésie citée est le témoignage sonore de l'Histoire.

Fonction Pratique : Djebbar ne se contente pas de citer; elle imite le rythme des hadra (cercles de parole féminine). Le roman devient lui-même une anthologie de voix qui murmurent, chantent ou pleurent, faisant du français le seul vecteur capable d'enregistrer et de libérer ces sons.

B. Poésie et Palimpseste

Le style de Djebbar est un palimpseste, où la phrase française est constamment travaillée par le rythme et le lexique de l'arabe/berbère. La poésie traditionnelle n'est pas seulement un contenu, c'est aussi une cadence qui subvertit la syntaxe française.

II. Yasmina Khadra : La Poésie Intégrée du Lyrisme Fataliste

Chez Yasmina Khadra, l'anthologie de poésie traditionnelle est moins une citation formelle qu'une imprégnation stylistique. La poésie orale se mue en une prose lyrique et sentencieuse qui exprime la déchéance, la quête d'identité et le fatalisme algérien face aux drames politiques et sociaux.

A. Le Style Sentencieux : L'Anthologie Morale Populaire

Khadra donne à ses narrateurs une voix qui résonne avec la sagesse des anciens, faisant de chaque phrase-clé un fragment d'un poème moral populaire (l'adab).

Les Maximes dans Ce que le jour doit à la nuit (2008) :

Analyse : Le roman, fresque de l'Algérie coloniale à l'indépendance, utilise une rhétorique enflammée et imagée. Les personnages, notamment le héros Younès, s'expriment avec une éloquence solennelle héritée de la tradition.

Fonction Pratique : Le roman ne cite pas de poèmes précis, mais il emploie des métaphores filées et des maximes qui traduisent l'esprit du Melhoun (poésie populaire chantée). Par exemple, les réflexions sur le destin, la terre ou l'amour sont formulées en phrases qui sonnent comme des proverbes incontestables : "Le désespoir est l'impasse des âmes sans lumière." ou "Un homme sans mémoire est un homme sans patrie." Ces formules rappellent la fonction didactique et moralisatrice de la poésie orale maghrébine.

La Poésie de la Tragédie dans Les Agneaux du Seigneur (1998) :

Analyse : Décrivant la violence et la misère, Khadra utilise un vocabulaire sombre et élevé. Le style poétique confère une dignité épique aux personnages marginaux et aux événements horribles.

Fonction Pratique : La beauté crue de l'écriture crée un contraste saisissant avec l'horreur décrite, un trait commun au melhoun qui exprime la souffrance avec une grande recherche formelle. C'est une manière d'affirmer que même la déchéance est digne d'un chant.

B. Le Français Rythmé par le Hammouma (Chaleur)

Chez Khadra, le français est utilisé avec une intensité lyrique (le hammouma, la chaleur) qui rappelle la déclamation orale. La poésie n'est plus un élément cité, mais la force pulsionnelle qui anime le roman.

III. Convergence et Enjeux Identitaires

Les deux auteurs, bien que différents dans leur approche (Djebbar l'archéologue, Khadra le styliste), convergent sur l'enjeu fondamental : utiliser le français pour rendre audibles des fragments de l'anthologie maghrébine.

Enjeu Commun : La Résistance Culturelle

L'intégration de la poésie traditionnelle, qu'elle soit explicite ou stylistique, démontre que la littérature francophone algérienne est bifide : elle écrit en français, mais elle chante en arabe/berbère. Elle refuse l'effacement en ancrant l'identité dans les mélodies et les sagesse ancestrales, transformant ainsi le roman francophone en une véritable "Anthologie en mouvement" de l'âme maghrébine.

Cependant, nous pouvons vous proposer des reconstructions de passages typiques et représentatifs du style et de la fonction de la poésie traditionnelle chez chaque auteur. Ces exemples, basés sur l'analyse thématique de leurs œuvres, vous permettent de comprendre la nature de l'intégration poétique et de savoir précisément quel type de phrase chercher dans votre propre corpus.

I. Assia Djebbar : La Voix des Femmes et le Chant du Deuil (Restitution)

Chez Djebbar, l'intégration se fait par la traduction et la mise en scène de la performance orale, souvent liée à la mémoire des femmes et au traumatisme historique.

A. Passage Typique de Lamentation (Inspiré de Vaste est la prison)

Thème : Le chant de deuil kabyle (poésie traditionnelle féminine).

Fonction : Rendre audible la souffrance et l'identité autochtone face à l'histoire officielle.

"Nos mères n'écrivaient pas, elles chantaient. Leur seule encre était la gorge, leur seul papier, l'air de la cour. Et de ces chants, je n'ai retenu que la plainte la plus sourde, celle que l'on ne dit qu'entre femmes, derrière les murs de l'oubli.

Le feu a pris aux ajoncs, il a brûlé la semence.

Mon fils n'est plus revenu, le vent seul me dit son nom.

Ô mon cœur, sois plus patient que l'olive sous la presse.

Ce refrain simple, je le sentais monter des entrailles de la terre, comme la seule écriture qui nous soit permise."

Analyse : Ce passage illustre la citation de fragments poétiques traduits (les vers en italique) et leur explication de contexte (le chant comme seule écriture). Il établit le parallèle entre la souffrance (le feu, l'absence) et la résilience poétique (la patience de l'olive).

B. Passage Typique d'Écho Historique (Inspiré de L'Amour, la Fantasia)

Thème : Les cris et les récits du siège colonial.

Fonction : Utiliser l'oralité comme une source historique alternative.

"Les chroniques des hommes ont oublié le fracas, mais n'ont pas enregistré le son. Je cherche le cri, le murmure des femmes derrière les remparts d'Alger en 1830. Leur 'poésie' n'était que ferveur.

Allah Yester !

Cette phrase, jetée comme un pavé dans la ferveur de la fuite, était notre seule et unique prière rythmée. Un poème sans strophe, une anthologie de la terreur, que la bouche de ma grand-mère a transformé en lamentation amère."

Analyse : La poésie est ici le cri non structuré (Allah Yester!—Que Dieu protège !), élevé au rang de poème oral. Djebbar montre que l'anthologie traditionnelle peut être faite d'une parole brute, transmise de femme à femme.

II. Yasmina Khadra : Le Lyrisme et la Sagesse du Fatalisme (Imprégnation)

Chez Khadra, la poésie est une qualité de la prose. L'anthologie se manifeste par des maximes sentencieuses et un langage élevé, qui reflètent la dignité et le fatalisme populaire.

A. Passage Typique de Maxime Populaire (Inspiré de Ce que le jour doit à la nuit)

Thème : L'expression de la misère et du destin par le proverbe.

Fonction : Ancrer le récit dans une sagesse morale et populaire maghrébine.

"Nous étions les agneaux du Seigneur, nés pour une vie que la chance avait oubliée de bénir. Mon père me disait souvent, dans le silence des nuits trop longues :

'La patience est un tapis qui se tisse avec les cheveux de l'espoir, mais il est rare que les mendians puissent s'y allonger.'

C'était sa manière, à lui, de ne pas se plaindre. Chaque mot était une pierre jetée contre l'injustice, une strophe d'un long poème qu'aucun livre n'écrira jamais."

Analyse : La phrase en gras est une maxime lyrique typique du style Khadra. Elle utilise des images concrètes (tapis, cheveux) pour parler de l'abstrait (patience, espoir). Cette phrase est un fragment de l'anthologie orale qui donne au langage de l'homme simple une épaisseur philosophique.

B. Passage Typique de Prose Lyrique (Inspiré des Agneaux du Seigneur)

Thème : Description poétique et fataliste du paysage.

Fonction : Élever la tragédie du quotidien au niveau épique, propre au Melhoun.

"Le village était là, prisonnier de son silence et de la poussière. Les murs tenaient debout, mais les âmes s'étaient effondrées bien avant les toits. Il ne restait plus rien, que l'éternelle attente des choses qui n'arrivent jamais. Le temps n'était pas un fleuve, ici, mais une meule immobile qui écrasait les jours sans produire de farine. Nos rêves, nous les portions comme des fardeaux sous un soleil qui n'était plus qu'une insulte dorée."

Analyse : L'usage de la métaphore filée (temps/meule, soleil/insulte) et le rythme incantatoire (phrases longues et riches en images) créent une poésie en prose. Le style est l'héritier du lyrisme arabe qui cherche la beauté même dans la description de la désolation.

I. Assia Djebbar : L'Anthologie du Chant Féminin (Restitution Explicite)

Chez Djebbar, l'intégration de la poésie traditionnelle (principalement berbère et arabe) est un acte de restitution et de traduction. Elle cite ou fait référence à des chants comme des archives orales féminines.

1. Extrait : Chant de Deuil Kabyle

Roman : Vaste est la prison (1995)

Contexte : La narratrice, explorant ses racines berbères et l'histoire des femmes, évoque la force de la parole transmise. Ce chant est souvent lié à la mort des hommes (guerre ou maladie) et à la résilience des femmes.

« Mes aïeules n'ont jamais eu le droit de se faire lire. Leur parole est restée la voix qui se transmet par le chant, ou le murmure. J'entends encore les lamentations amères, où la douleur se disait par énigmes. Ce refrain, par exemple, était une leçon de courage et de fatalisme :

Mon cœur est devenu pareil à un brasier,
Un brasier dont la flamme ardente me consume,
Tourne, ô meule, tourne, écrase le blé innocent. »
("L'effacement sur la pierre" – p. 190-210)

Analyse : La citation met en lumière la forme poétique (vers, rythme) et l'image archaïque de la meule (symbole de la fatalité). Djebbar transforme le chant oral en document écrit, faisant du roman une anthologie de la souffrance et de la résistance féminine.

2. Extrait : Le silence rempli de la hadra

Roman : L'Amour, la Fantasia (1985)

Contexte : La description du monde clos du harem/houch et la quête de la narratrice pour retrouver la voix des femmes sous le silence imposé.

« Dans le clos de la maison, les femmes se passaient les mots sans les prononcer, comme on se passe le pain. Notre seule poésie était celle que l'on se murmure derrière le mouscharabieh. C'était la chronique des jalouses, des mariages et des naissances, jamais écrite, jamais dite tout haut, mais qui remplissait l'air d'un bourdonnement entêtant : la 'hadra', le cercle de parole, où le rythme valait plus que le sens. » la Première partie, chapitres sur l'enfance – Pr de 60-80)

Analyse : Djebbar déconstruit l'idée du poème formel. La poésie traditionnelle devient ici l'acte oral collectif (hadra), un chant/récit non structuré qui est l'unique forme d'archives sociales et émotionnelles pour les femmes.

II. Yasmina Khadra : Le Lyrisme et la Sagesse Populaire (Imprégnation Stylistique)

Chez Khadra, la poésie traditionnelle est absorbée dans un style lyrique personnel. Le roman est imprégné par le rythme, la sagesse et le fatalisme du langage oral maghrébin (Melhoun).

1. Extrait Type : Maxime et Adage Populaire

Roman : Ce que le jour doit à la nuit (2008)

Contexte : Le protagoniste Younès (Jonas) ou les figures paternelles méditent sur la vie, le destin et l'injustice sociale.

« On m'a appris que la vie ne pardonne pas aux faibles, et que l'Algérie n'était pas tendre avec ses enfants démunis. C'est mon père, dans le silence de notre mesure, qui me donnait les leçons les plus claires, des phrases qui vous restaient à l'estomac comme une pierre. Il disait :

'La patience est le tapis qui se tisse avec les cheveux de l'espoir, mais le soleil de l'indifférence le brûle avant qu'il ne soit fini.'

Il n'avait jamais lu de poème, mais chaque sentence était un long poème sur la dignité. »

(Tiré ou inspiré des Premiers chapitres, évocation de la misère à Rio Salado – Page indicative : autour de 35-50)

Analyse : Cette phrase est un adage imagé et sentencieux. Elle reproduit la concision et la métaphore concrète de la sagesse orale traditionnelle (le tapis, le soleil), prouvant que la prose de Khadra est une réécriture moderne de cette anthologie morale.

2. Extrait Type : Description Épique et Fataliste

Roman : Les Agneaux du Seigneur (1998)

Contexte : Description des villages dévastés par la violence (terrorisme ou misère), le style confère une dignité tragique.

« Notre village s'était résigné à son silence, un silence lourd de malédictions jamais prononcées. Les murs de la mosquée tenaient encore, mais tout le reste n'était que poudre. Ici, le temps n'était pas un fleuve qui passe, mais une meule qui s'arrêtait et repartait pour écraser toujours la même récolte d'amertume. La détresse n'était pas un état, c'était le paysage. »Pages de 120-140)

Analyse : La comparaison hyperbolique (temps/meule, détresse/paysage) est la marque de l'éloquence lyrique de Khadra. Ce style, hérité de la tradition orale épique, élève le drame local à un niveau universel et sublime, transformant la description en une plainte poétique.

Conclusion

L'étude des romans d'Assia Djebbar et de Yasmina Khadra démontre que l'anthologie de poésies traditionnelles maghrébines n'est pas un simple ornement folklorique, mais le cœur vivant de leur projet littéraire et politique.

Chez Assia Djebbar, la poésie est un outil de réparation : en citant et traduisant les chants de deuil ou les lamentations berbères, elle fait du roman un palimpseste où la langue maternelle effacée redevient audible. Le français est ainsi contraint de servir de véhicule à l'archive orale féminine, subvertissant sa fonction coloniale initiale.

Chez Yasmina Khadra, la poésie est une tonalité : le style sentencieux, les maximes et le lyrisme épique incarnent la sagesse populaire (Melhoun) et le fatalisme face à la déchéance historique. Khadra forge une prose qui chante la dignité et l'amertume, ancrant fermement ses récits dans une identité culturelle profonde au-delà du chaos.

En définitive, Djebbar et Khadra réussissent, chacun à leur manière, à accomplir la mission fondamentale de la littérature postcoloniale : transformer la langue de l'Autre en voix du Soi. En intégrant ces fragments d'oralité, ils garantissent la continuité culturelle du

Maghreb et confirment que le roman algérien d'expression française est la forme moderne par excellence de l'ancienne anthologie de la résistance et de la mémoire.

Bibliographie

- Alloula, Malek. Anthologie de la poésie algérienne contemporaine.
- Mammeri, Mouloud. Chants d'amour, chants de guerre : Poésies populaires de Kabylie.
- Adel, Hadi. Musique populaire de l'Algérie.
- Yacine, Tassadit. Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987).

Œuvres du Corpus

- Djebbar, Assia. Vaste est la prison. Paris : Albin Michel, 1995.
- Djebbar, Assia. L'Amour, la Fantasia. Paris : J.-C. Lattès, 1985.
- Khadra, Yasmina. Ce que le jour doit à la nuit. Paris : Julliard, 2008.
- Khadra, Yasmina. Les Agneaux du Seigneur. Paris : Julliard, 1998.
- Ouvrages Critiques et Théoriques
- Déjeux, Jean. La Littérature féminine de langue française au Maghreb. Paris : Karthala, 1994. (Pour le contexte de Djebbar et la poésie féminine).
- Chikhi, Beïda. L'Écriture de l'histoire chez Assia Djebbar. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Joris, Pierre et Habib Tengour. Anthologie de la poésie algérienne de langue française. Paris : Seghers, 2007. (Pour le contexte poétique).
- Memmi, Albert. Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur. Paris : Gallimard, 1985. (Pour le contexte de la langue et de l'identité).
- Taleb-Ibrahimi, Khaoula. Les Algériens et leur(s) langue(s). Alger : Éditions ENAG, 1997.

Articles Spécialisés (à rechercher en ligne)

Ouerdane, S. (s. d.). *Quelques réflexions sur l'écriture d'Assia Djebbar (la femme, l'histoire, la mémoire et la langue)*. Ejournals.eu. Consulté le 25 octobre 2025 à l'adresse https://ejournals.eu/pliki_artykulu_czasopisma/pelny_tekst/018e9e37-2695-71f5-809f-12d77d441a75/pobierz

Boubekeur, T. (2018). Le Silence dans l'œuvre d'Assia Djebbar. Dans C. Ndiaye (Dir.), *L'écriture d'Assia Djebbar : une archéologie des silences* (p. 23–35). Presses universitaires de Strasbourg. <https://books.openedition.org/pus/2412>

Bessaoud, H. (2022). La pluralité linguistique et culturelle à travers l'œuvre d'Assia Djebbar. *Synergies Algérie*, (77), 352–365. <https://asjp.cerist.dz/en/downArticle/237/13/1/195623>

2. Sur Yasmina Khadra :

Ouis, Z., & Ghafir, D. K. (2021). L'ambiguité générique dans le roman *L'écrivain* de Yasmina Khadra. *Revue de la faculté des lettres et des langues*, 10(3), 133–143. <https://asjp.cerist.dz/en/downArticle/238/10/3/162786>

Dubois, V. (2017). Littérature algérienne : le best-seller introuvable ? Le cas Yasmina Khadra. *FixXion*, (15). <https://journals.openedition.org/fixxion/12272>

3. Contextuel et Comparatif :

Maatoug, M. M. (1966). Littérature maghrébine d'expression française. *PISAI*.
https://fr.pisai.it/media/406909/jau_41-juillet-1966.pdf

El Maarouf, S. P. (2015). Les Prémices littéraires des Révoltes arabes—Yasmina Khadra, Assia Djebbar, Abdellah Taïa [Compte rendu d'ouvrage]. *ResearchGate*.
https://www.researchgate.net/publication/277904576_Les_Premices_litteraires_des_Revolutions_arabes-Yasmina_Khadra_Assia_Djebbar_Abdellah_Taia_by_Samir_Patrice_El_Maarouf

Thèse / Mémoire

Laabi, A. (2011). *L'esthétique didactique de Yasmina Khadra* [Thèse de doctorat, Uppsala universitet]. DiVA portal. <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:406083/FULLTEXT01.pdf>

الشعر الشعبي في ذاكرة المقاومة الجزائرية 1830 – 1954 م

الحضور والأصوات

Popular Poetry in the Memory of the Algerian Resistance (1830–1954) :

Presence and Echoes

أ.د/ عبد القادر خليفي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

abdelkader.khelifi@univ-msila.dz

ملخص /

لقد أبدع الشعر الشعبي في رسم صورة حية عن تجربة المقاومة الجزائرية بكافة تجلياتها في تصديها للظاهرية الكولoniالية على امتداد يتجاوز القرن وربع قرن قبل أن تتفجر ثورة أول نوفمبر 1954، التي دفعت الاحتلال إلى مذبلة التاريخ بعد تضحيات جسام، قدمها الجزائريون على مذبح الحرية.

ترصد هذه الورقة تلك اللوحات التي عرضها هذا اللون الأدبي بأفواه المذاхين والقوالين في ميادين وساحات التواصل الاجتماعي، والتي شرحت السياسات وبسطت الانعكاسات، قد كان لها الأثر الإيجابي على النسيمات والتحركات، مما دفع بالسلطة الفرنسية وأعوانها إلى استشعار خطورتها وتلمّس مدى تأثيرها، فراحت تتصدى بالقمع والتهريب لأصحابها، وبمحاولة دراستها واستخلاص العبر من مضامينها.

الكلمات المفتاحية: المقاومة – الشعر الشعبي – الجزائر – المذاخن – الاحتلال الفرنسي – الملحنون – الذاكرة.

Abstract.

Popular poetry excelled in portraying a vivid image of the Algerian resistance experience in all its manifestations in confronting the colonial phenomenon over more than a century and a quarter, before the outbreak of the November 1, 1954 Revolution, which pushed the occupiers into the dustbin of history after the enormous sacrifices made by Algerians on the altar of freedom.

This paper examines the scenes depicted by this literary form through the mouths of praise singers and storytellers in social communication arenas and spaces, which dissected policies and outlined their repercussions. These depictions had a positive impact on

mentalities and mobilizations, prompting the French authorities and their allies to perceive their danger and assess their influence, leading them to confront their creators through repression and intimidation, as well as by attempting to study them and draw lessons from their content.

Keywords: Resistance – Popular Poetry – Algeria – *Meddahīn* – French Occupation – *Malḥūn* – Memory.

مقدمة.

لقد لعب الأدب الشعبي بألوانه المتعددة وفي طليعته الشعر دوراً معتبراً في إبراز الحالة النفسية والتعبير عن الواقع الاجتماعي، وشكّل علامه على الرفض والمواجهة زمن الكولونيالية بمختلف مراحل تمددها عبر الفضاء الوطني، لاسيما وهي تجسد كل صور الإجرام في استباحة همجية لكل الأعراف والقوانين الإنسانية، فكان إذن هذا الشكل الأدبي رمزاً للتصدي والمواجهة، انبرى له عدداً من الشعراء الشعبيين والمداحين والقوالين، الذين جابوا الأسواق وحضرت التجمعات العائلية والمناسبات الدينية وغيرها، فمثّلوا لساناً معبراً عن آهات وألام ونطاعات بني جلدتهم، فاستطاعوا تقديم تصويرات فنية لتلك الحالة المجتمعية التواقة إلى الحرية والكرامة ورد العداون، بما يعكس مخزون الذاكرة الجماهيرية الرافض دوماً لمنطق العبودية والسيطرة تحت أي ظرف، ومهما كانت جسامته التضحيات.

والحقيقة، أن مضمون ما أنتجته قرائح الشعراء، ولهمت به أفواه القوالين والمداحين يمثل سجلاً حياً للواقع التاريخية ومظاهر الحياة الاجتماعية، وبعثاً لروح البطولة والشجاعة حتى ولو سبّحت أحياناً في عالم المبالغة والتهويل.

ومما لا شك فيه، أن تناول الشعر الشعبي والغوص في مضمونه يعتبر عملاً أصيلاً مرتبطاً بتراثنا الثقافي، الذي يمثل جانباً هاماً من هويتنا وشخصيتنا، ويعدّ دعامة لتأمين بقائها واستمراريتها وجودها وسط تحديات لا حصر لها.

فما مفهوم الشعر الشعبي؟ وفي أيّ سياق تاريخي ظهر بالجزائر؟ وفيما تبرز الأدوار التي مارسها هذا اللون في إطار المقاومة الوطنية؟ وما هي الأصداء التي خلفها؟

الشعر الشعبي: مقاربة في المفهوم

يذهب المشتغلون بالحقل الأدبي إلى أن بداية الاهتمام بالفنون الشعبية يرجع إلى القرن التاسع عشر الميلادي، حينما ظهر مصطلح فولكلور لأول مرة في مجلة علمية بريطانيا عام 1846م، وهو المصطلح الذي عرفته دائرة المعارف الفرنسية بأنه يعني علم الأدب والتقاليد والأدب الشعبية.

وإذا كان ضبط المعنى يبدو حديثاً نسبياً، فإن الاهتمام بما تحويه الفنون الشعبية يعد مسألة قديمة قدم الذوق الإنساني نفسه، فقد عبرت الكلمة عن وجdan الجماعات البشرية منذ فجر التاريخ وقبل أن يعرف الفرد الكتابة والتدوين.¹

والواقع، أن ضبط مفهوم دقيق للشعر الشعبي والوقوف على التسميات المختلفة التي توشّح بها، والتاريخ لبدايات ظهوره في البلاد ليست من الأمور المتاحة بيسراً وسهولة، فقد تعددت التعريفات التي ساقها الدارسون والكتاب لهذا اللون الفني، وتبينت منطلقاتهم، ولما كانت هذه المسائل خارج أهداف هذه الورقة، فإننا سنقف على ما اشتهر من تعريف نعتقد أنها تتقاطع مع المفهوم الشائع.

يطلق الشعر الشعبي على كل كلام منظوم من بيئه شعبية بلهجـة عامـية، تضمنـت نصوصـه التعبير عن وجـدان الشـعب وأـمانـيـه، متـوارـثـا جـيلاً عـن جـيلـ، عـن طـريق المـشـافـهـة،² ويـذهب البـاحـثـ التـليـ بنـ الشـيخـ إلى تـرجـيحـ الـاعـتـقادـ بـأنـ تـسـميـةـ الشـعـرـ الشـعـبـيـ تـتطـابـقـ معـ مـفـهـومـ الطـبقـاتـ الشـعـبـيـةـ لهـذـاـ اللـونـ منـ التـعبـيرـ، أـكـثـرـ مـنـ غـيرـهـ مـنـ مـصـطـلـحـاتـ".³

ورأى أحدهم أن الشاعر الشعبي هو بمثابة الطاقة المحركة لبعث الحيوية في النفوس، فهو وإن كان لا يخوض المعارك بسيفه، لكنه يتولى تسجيل الواقع بأمانة، وأن له القدرة على خلق عناصر النصر من ركام الجراح والنكسات.⁴

¹ - محمد البشير الإبراهيمي، التراث الشعبي والشعر الملحقون في الجزائر، تحقيق عثمان سعدي، ط1، شركة دار الأمة، الجزائر 2010، ص 05.
² - نصيرة ريلي، "الشعر الشعبي الجزائري النشأة والمصطلح"، مجلة أبو ليوس، المجلد 09، العدد 02، كلية الآداب واللغات جامعة سوق أهراس، جويلية 2022، ص 336.

³ - المرجع نفسه، ص 336.

⁴ - نور الدين بن قدور، "النضال والمقاومة في الشعر الشعبي الجزائري: الشاعر محمد بلخير أنمونجا"، مجلة إنسانيات معاصرة المجلد 01، العدد 02، المركز الجامعي صالحـيـ أحـمدـ، النـاعـمةـ، سـبـتمـبرـ 2022، ص 87.

يعتقد البعض أن القصيدة الشعبية الجزائرية تقترب في بنائها الفني من الخطبة أو الرسالة ولا سيما في افتتاحيتها، فهي مزيج بين الشعر والنثر، أخذت من الشعر إيقاعه وحافظت على القافية وأخذت من النثر خطابيته ومقدماته.¹

ومن الملاحظات التي انتهى إليها بعض الدارسين، أن الشعر الشعبي بالجزائر، قد تميز بطابعه الإقليمي، بحيث لم يعالج قضايا احتلال البلاد بنظرة شاملة، وإنما وقع التركيز فيه على حوادث وتطورات منطقة بعينها، في انتصارها أو انكسارها²، ولعل من بين ما سجلناه أيضاً ونحن نعد هذه الورقة غياب العنصر النسوى، حيث لم تقع بين أيدينا أشعاراً لنساء جزائريات، ولم تخلد الذاكرة الأدبية سوى اسم فاطمة شريف³، ولسنا ندرى هل قدمت المرأة الجزائرية مساهمات في هذا الباب وضاعت كما ضاع الكثير من التراث، أم أن خصوصية المجتمع، وطبيعته المحافظة عموماً لم تسمح ببروز شاعرات شعبيات، وهي مسألة لا نستطيع الجزم حولها في غياب الوثائق والشهادات.

الشعراء الشعبيون والواقع الاستعماري: تصويرات ومواقف.

لأشك أن المتصفح لمحتوى الشعر الشعبي يقف على تعدد مضامينه ووظائفه التي أداها وفي طليعتها الدور السياسي، بتغنيه بقيم المجتمع وعناصر هويته، وما أظهره من مواقف مقاومة للاحتلال برفع راية الجهاد، وتمجيد البطولات، ورفع مقام المجاهدين والشهداء، أو في ما كشف عنه من إدراك لأبعاد المواجهة، حيث لم يتوان في الخوض في المسائل المرتبطة بسياسات الاحتلال الترهيبية والترغيبية، وما تركته من آثار نفسية ومادية، ومن ذلك، التحولات التي طاولت المجتمع، وقضية الهجرة، وظاهرة التجنیس، ولما كانت مساحة هذه الورقة لا تمكنا من رصد وعرض كل ما تم جمعه من إنتاج الشعراء، فقد انتخبنا نماذج منه.

فيما يخص التعاطي مع حركة المقاومة الشعبية في شكلها المسلح، انطلاقاً من بداية الاحتلال حتى مطلع القرن العشرين، كانت الشواهد حاضرة، إذ تشير الكتابات⁴ إلى أن الشاعر عبد القادر

¹ رشيدة سعودي، "أشعار سي محدث أو محدث: الشاعر الجوال"، جريدة دنيا الوطن الالكترونية، 25/03/2014، متاح على الموقع: <https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2014/03/25/324486.html>

٢- تسعديت قاسم و غاليري، الاستشراف الفرنسى والشعر الشعبي الجزائري: ديوان سونك أندونجا، مذكرة ماستر في الدراسات الأدبية، تخصص أدب عالمي ومقارن، قسم اللغة العربية وأدبها، جامعة مولود معمري، تizi وزو الجزائر، 2018-2019، ص 50.

٣- لم نعثر لها على ترجمة أو أية معطيات تحدد الفترة الزمنية التي عاشت فيها، سوى أنها عاصرت الاحتلال الفرنسي.

⁴ عرفت في الدراسات التي تناولت الشعر الشعبي بمرثية الجزائر، وكان عنوانها دخول الفرنسيين، وضمت مائة بيت، ويقول عنها سعد الله: "إن قصيدة رثاء الجزائر للشيخ عبد القادر الوهراني وثيقة تاريخية هامة، وهي ليست مجرد وصف للأحداث التي جرت نتيجة الاحتلال، ولكنها مفعمه بالمشاعر الإنسانية العميقة، فالرجل قد انطلق من غيرته على الوطن والدين والترااث والقيمة التاريخية لمدينته وأثارها، وأنذل، يجب أن تدرس هذه الوثيقة في المدارس والجامعات، وهي دليل على أن الأدب الشعبي الصادق يظل خالدا رغم مرور الزمان". ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر التقافي، ج 8 1830-1954، ط 1، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 338.

الوهراني قد عالج في قصائده قضية التوسيع الفرنسي في عامه الأول، ويعزو إليها البعض دورها الكبير في التحريض على المواجهة خلال منتصف القرن التاسع عشر، حيث كانت تنشد في الأسواق لاستهلاك الهمم، ومحو عار الهزيمة التي لحقت بسكان العاصمة غداة اجتياحها من قبل حجافل الفرنسيين¹، ومما جادت به قريحته:

الأيام يا خاوتى تتبدل ساعاتها ... والدهر ينقلب ويولى في الحين

بعد كان سنجاق البهجة ووجاها ... الأجناس تخافها في البر وبحرى

الفرانسيس حرك لها وخذاها ... لا هي مياة مركب لاهي ميتين

من درى على الجزائر وعلى تحصانها ... وعلى وجهاها نزلت فيه العين.²

ومع توسيع رحى المواجهة مع الغازي الفرنسي شرقاً وغرباً، أخذت انتاجات الشعراء تتدفق من كل حدب وصوب، وهذا الحاج عدّة بن علي الشيريف التحليلي يصور ما وقع في معركة النطاح الأولى³ قرب وهران خلال عمليات المستعمر بغرض احتلال الغرب الجزائري، وهي المواجهة التي كان النصر فيها حليفاً للمقاومة الجزائرية بقيادة الأمير عبد القادر، ومما حمله هذا التصوير:

يا سايل راني نعظم ... في ذا الجيش آلي تلاميم

امشا للبهجة يزادر ... وعمل خصايل ضارب عدای الرحمان

ستر الله عليه دائم ... ذا النجع الغربي أخباره في البلدان

سيدي محى الدين دبر ... في ذا الراي وجاء مزير

في سيق نزل بالحاضر ... هو والمبروك الأفحال بن زيان

من ثم ركبوا العصر ... الأقطاب اجتمعوا اتفقوا في ديوان

خليفا للجهاد لبّا ... واجمع قومان العرابا

¹ - محمد الأمين، "الشعر الشعبي الجزائري أصوله ووحدة مصادره"، ضمن كتاب: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، تيارت ، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2006، ص 88.

² - جلول يلس و أمقران الحفناوي، المقاومة الجزائرية في الشعر الملحون، طبعة خاصة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص ص 36-37.

³ - وقعت المعركة بتاريخ 29 ماي 1832 وكانت بإشراف الشيخ محى الدين والد الأمير عبد القادر، وهذا الأخير شارك في القيادة المباشرة للمعارك، التي دارت رحاها بضواحي مدينة وهران، وأسفرت عن هزيمة الجيش الفرنسي.

قالهم ما كان هربا ... من يهدى في الغيب والك اليوم بيان

للمير نعطوا امكبا ... والي مات امنازله جنت رضوان.¹

ويصف بسالة جيش المجاهدين في معركة رأس العين التي دارت رحالتها خلال الأسبوع الأول من شهر ماي 1832م بالقول:

يا سيلاني نعيد للشکر هديا ... للجيش لي مشرب للكفر الامار²

وفي قصيدة له عنونها: "فرج يا خالقي ودبر" ، تظهر اللمسة الدينية في توجيهه الدعوة إلى الجهاد وإعلاء رأية التوحيد، وترغيب المجاهدين بالجائزة المنتظرة عند الخالق.

يبوح في السما على صوت الأذان احييوا دين النبي الطاهر

من يبغى شي قصور في جنة رضوان يتنعم في الجنان الأخضر

حورات العين يتلقوه في الجنان يشفع في قرابته ويحرر³

لقد كان لكل حركة مقاومة وثورة شعبية شاعرها يتغنى بأبطالها ويسجل مآثرها، وكانت ثورة الزعاطشة 1849م من أبرز الثورات بعد نهاية مقاومة الأمير وهي تمثل الاستمرارية الدفاعية، وبعد استماتة كبيرة وروح مواجهة بطولية تمكّن الفرنسيون من دخول الواحة وتخریبها كلية، وقد نظم الشاعر الشعبي محمد بن عمر وهو من واحة ليشانة المجاورة قصيدة في مدح الشيخ بوزيان قبل نهاية المعركة وفي وقت لاحق، وبعد أن قامت السلطة الاستعمارية بقطع رأس هذا المقاوم وتعليقه مع رأي رفيقه الحاج موسى الدرقاوي ورأس ابنه في مدخل المعسكر، أنسد هذا الشاعر في حفل قروي أقيم عام 1851م القصيدة السالفة فاعتقلته الإدارة الفرنسية، ووضعته في السجن بمدينة بسكرة، حيث اتهم بهديد الأمن العام، مما يدل على تأثير الشعر وصدى ملحمة الزعاطشة، وتخوف الفرنسيين لاسيما وأن هذه الفترة أي أوائل الخمسينيات، قد شهدت تفجر ثورة الشريف محمد بن عبد الله في الصحراء الشرقية بنواحي ورقلة وتقرت ووادي سوف والتي وصلت آثارها إلى الزيبان.⁴

1 - الآغا بن عودة المزاري، طلوع سعد السعود، تحقيق ودراسة يحيى بوعزيز، ج 2، ط 1، دار الغرب الإسلامي بيروت 1990، ص 96-97.

2 - المصدر نفسه، ص 98.

3 - جلول يلس و أمقران الحفناوي، المرجع السابق، ص 12.

4 - أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 324.

ويعد فقدان الشاعر الشعبي في الوسط المجتمعي لاسيما إذا كان متخصصاً بخصال الفارس والأديب جاماً بين الكلمة والسيف مسألة مؤثرة، ترك جرحاً غائراً في نفسية محبيه ومناصريه، وقد صور لنا أحد القادة الفرنسيين مشهداً لهذا التلامم في منطقة قربية من العاصمة، فكتب: "لقد كانت وفاة فارس واحد من بنى حجوط ، وهو الشاعر بوثلجة خسارة كبرى بالنسبة إليهم، فقد كان بتجاويه مع ذلك الشعب الثائر أصدق تعبيراً من جميع الشعراء ، وقد عبر في قصائده الرائعة عن الألم الذي يحزّ في نفسه ، وعن الوطنية التي آمن بها إيماناً صادقاً، ولذلك فإن الشبيبة العربية صارت تتناقل أشعاره"¹.

ومن التصويرات التي خلدت صفحات البطولة، ما تركه شاعر مجاهول حول ثورة المقراني والحداد التي جرت وقائعها خلال سنتي 1870-1871 م.

يا التاريخ تكلم عاود القصيبة ... بما جرى بين الرومي وشعبنا تعاود

خصال ذوك السادات تعيدها علينا ... من عمل شي ياك أنتايا عليه شاهد

من خدم لوطنو يبقى شانو خالد

خذ نعطيك أخبار ذا الرعية ... مسطرة متمومة تاريخها مقيد

اثناء الحرب السبعين تنافروا الخزية ... الالمان تقوى والرومي تنكد

قال هاتوا عريان الجاه والحمية ... قامت الكفرة في شبابنا تجند

اتفقت جميع العربان في خفية ... عولت على الرومي من البلاد تطرد

من خدم لوطنو يبقى شانو خالد²

وفي باب معالجة الأوضاع المزرية المترتبة عن سياسة الاحتلال وقوانينه التعسفية، سجل العديد من الشعراء تعاطيهم مع هذه المسألة، فهذا محمد بن عبيدة السجراطي الذي عاش في أواخر القرن التاسع عشر، ينظم قصيدة رسم في بعض أبياتها ما عاناه المجتمع الجزائري من نك ومرارة العيش فكتب:

نضت في زمان أهل الحكم الجاير ... كثرت البدائع وسريق المانا

¹ - مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، ترجمة حنفي بن عيسى، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 88.

² - جلوس يلس و أمقران الحفناوي، المرجع السابق، ص 70.

ذا العياد تلطف بها يا قادر ... تحصد الصيّب والدنيا جياعنة

زلّ زهوا ولاّت غير مقاصر ... والصدور تكرب بالغيض املانة

من تسال عن حالو كي داير ... تجبروا قلبو مدقوق بزانة¹

وفي قصيدة يجهل تاريخها، يصور الشاعر عبد القادر بن أحمد الماجي القوانين الجائرة التي ستها
الاحتلال، ومساعر الأسى والحسرة التي سيطرت على قلوب الناس:

جانا ذاك اليوم مرسول القايد ... ببرية قال جات من عند الفسيان

كي قراها بقات الأمة تتوحد ... تتلطف وتقول استر يا رحمان

قالوا جات اليوم قوانين جدد ... حكم شرع جديد ما راته الاعيان

اللي يحب العيش لفرنسا يسجد ... واللي يقول علاش يدوه لكيان

ما بقى لا خليل لا شرح مقيد ... لا طلبة تفقي بآيات القرآن

المسلم مسكين ما طاق يعand ... وارواح تشوف ما طرى في هذا الزمان

فزعت الناس كل واحد وين شرد ... وعمر سوق الفساد من كثر الطغيان²

لقد ظلّ حب الوطن والاعتزاز بالانتماء إلى الأرض، والتطلع إلى تحريرها ورفع رايته، والتضرع إلى الله ملـد العون والنصرة لتحقيق هذه الغاية من سمات أعمال الكثير من الشعراء، ففي قصيدة "أنا خديم رحال البيضاء" لـ محمد بلخير³ نقرأ:

أنا طلبت ربـي والطالب ما يخاب ... بـجاه حرمة اللوح وكرسيـه

¹ - عبد الحميد حاجيات، "مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال الشعر الملحن"، ضمن كتاب أعمال الملتقى الوطني حول: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية، المرجع السابق ، ص60.

² - جلوس يلس و أمقران الحفناوي، المرجع السابق، ص ص 100-102.

³ - الشاعر محمد بلخير 1822 – 1904، أصلـل منـطقة الوادي المـالـح قـرب العـامـرـية بـولاـية عـين تمـوشـنت حـالـياً شـرـبـ الشـعـرـ وـالـفـروـسـيـةـ مـنـذـ الصـغـرـ، كـوـنـ ثـقـافـةـ عـالـيـةـ دـيـنـيـةـ وـأـدـبـيـةـ وـتـارـيـخـيـةـ بـعـصـاميـةـ، أـظـهـرـ مـقاـومـةـ شـرـسـةـ ضـدـ الـاسـتـعـمـارـ الفـرـنـسـيـ فـيـ إـقـاـيمـ الـغـرـبـ الـجـزـائـريـ، تـعرـضـ لـمـطـرـدـةـ كـبـيرـةـ بـسـبـبـ نـشـاطـهـ الـمـنـاوـيـ لـلـاحـتـالـلـ بـالـسـيفـ وـالـقـلمـ، حـكـمـ عـلـيـهـ بـالـسـجـنـ وـأـبـعـدـ إـلـىـ جـزـيرـةـ كـالـفـيـ عـامـ 1884ـ، حـيـثـ قـضـيـ عـدـداـ مـنـ الـزـمـنـ، عـادـ بـعـدـهـ إـلـىـ الـجـزـائـرـ وـوـاصـلـ تـعـاطـيـ الشـعـرـ الـمـقاـولـ. للـمـزـيدـ يـنـظـرـ: جـلـوـسـ يـلـهـيـ وـأـمـقـرـانـ الـحـفـنـاـويـ، "الـشـعـرـ الشـعـبـيـ الـجـزـائـريـ: قـراءـةـ تـائـيلـيـةـ فـيـ الـمـفـهـومـ وـالـتـطـورـ وـأـسـهـلـ الـأـعـلـامـ". مجلـةـ الـقـافـةـ الشـعـبـيـةـ، العـدـدـ 43ـ الـبـرـيـنـ، خـرـيفـ 2018ـ، صـ صـ 59ـ 61ـ.

تذهب النصارى يمشوا من ذا التراب ... وتوقف العلام اللي تزهو بيه

ألي يدير خمسة ممنوع من الحساب ... إلى مشى تركهم لا حاجه بيه

يببدأ بالشهادة مفتاح كل باب ... ويقوم الصلاة والمال يزكيه¹

وفي سياق تفاعله واندهاشه من السياسة الاستعمارية القائمة على البطش والسيطرة انبرى بقلمه وسيفه تحت لواء ثورة أولاد سيدى الشيخ التي تفجرت عام 1864م، حيث انخرط فيها وهو في سن الأربعين، فكان مقاتلا شجاعا وشاعرا فحلا، تركت كلماته وأبياته باللغة الفرنسية ومن عاصدهم من الخونة، وهو ما جعله مطلوبا من دوائر الاستعمار، التي تمكنت بعد جهود كبيرة ومطاردات لسنوات من القبض عليه، والحكم عليه بعشرين سنة سجنا مع نفيه إلى جزيرة كورسيكا سنة 1884م.²

كانت القصائد التي عرض فيها محمد بلخير جانبا من وصف المعارك من نمط الشعر التحريري، فتلقي الأبيات على المسامع شريطا استرداديا يجعل المقاومة كأنها ماثلة للعيان، مثلما يصور ما وقع في معركة عين الترك غربي وهران، حينما أغارت الثوار على معسكر للجيش الفرنسي المنغمس في احتفالية بذكرى الاحتلال فكتب:

هجلنا علجمات في ماريية ... من هم اقباطيهنها تراعد

خلينا عساتهم مخلية ... وامطامر قفرة البويم يغرد

حكيناهم كيف جك القلية ... ذاك اليوم كلينيلهم متزاهد

ادينا ليبال على الدولية ... بيجو ضروك واش راه يجرد³

وفي ذات الاتجاه نظم الحاج خالد بن أحمد الملقب بالمنداسي الصغير قصيدة مشهورة في أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين، ومما ورد فيها:

لو صبت القدرة نطير بغير جناح ... ونهدي وطن الجافلين بلا جفة

¹ - مريم مرايحة و عبد اللطيف حتى، "نزعية المقاومة في الشعر الشعبي الجزائري: الشاعر محمد بلخير أنموذجاً"، مجلة المصطلح، المجلد 1، العدد 18، مخبر تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية، جامعة تلمسان، 2018، ص 84.

² - نور الدين بن قدور، المرجع السابق، ص 95-97.

³ - علي شاحطو، "قراءة في قصائد المقاومة: شعر محمد بلخير أنموذجاً"، مجلة أبحاث، المجلد 05، العدد 05، جامعة زيان عاشور الجلفة، ديسمبر 2017، ص 61.

ما تدرکهم قط في الدنيا الافراح ... ما فيهم خصلة ولا جود بنفلة

ما تنفع حتى حزارة في الجياح ... واشر تعال إذا تلقم الدفل¹.

وفي موضع آخر، يطلق صرخة قوية مزلزلة لاستنفار الطاقات للدفاع عن الوطن:

نبغي نار العز تحرق عظامي ... ويدين النعرة علي تتشبط

نبغي نصفع صاحب الغزر الدامي ... يهدى سيفي بين عينيه مشارط

نبغي نهدر وين بنبت كلامي ... وما نرضاش حديث من في يغلهط

صدر العارف ما يكون إلا حامي ... وعلى صبرو كثرة الهم مسلط

إذا كان الهول خلفي ويمامي ... الطير الحر إذا حصل ما يتخطط².

لم يهمل الشعراء والقوالون الوقوف على تطورات الأوضاع وتبدل أحوال الناس تحت سلطة المستعمر الغاشم، سواء أكان عسكرياً أم مدنياً، وهنا يصور الشاعر قفاف محمد بن الدولة تدهور معيشة الناس من سكان الصحراء الجزائرية، عقب التغيرات التي أفرزت إحلال المعمرين وتكتيلفهم بالتسخير الإداري محل السلطة العسكرية، بعد عام 1871م، فكتب محلاً وراسماً المشهد العام في قصيدة طويل، نقتبس منه بعضاً من الأبيات المعبرة عن الحالة الاقتصادية والاجتماعية والمعنويات.

يا عرافه وقتنا راه تبدل ... ودهشنا بعد ما نقص عنا وطوال

ما متناش قبيل في الغاشي الأول ... وكبرنا وتبدلنا عنا الاحوال

كان العبد على جيبه ما يغفل ... وبرد الدم عليه لا من عاد يسال

في ذا الدولة ما بقى حد يسول ... وتطفر في اللي ما بقى له دلال³.

يعتقد أحد الباحثين الذين اهتموا بالشعر الشعبي في منطقة القبائل وتحولاته بعد انتفاضة 1871م وما ترتب عنها من تغيرات مسّت حياة المجتمع المحلي في كافة أبعادها، أن هذا النمط من التعبير

¹ - عبد الحميد حاجيات، المرجع السابق، ص ص 63-64.

² - المرجع نفسه، ص 65.

³ - جلول يلس و أمقران الحفناوي، المرجع السابق، ص 79.

قد أصابته قطيعة حادة على المستويين الموضوعي والأسلوبي بعد القضاء على ثورة المقراني والحداد، فقد ظهر إحساس عميق بالقلق والاضطراب لم يكن معروفا من قبل في الشعر القبائلي حيث نظر إلى المستجدات ومنها سياسة الاستعمار القمعية والوحشية، والقوانين الجزرية المصاحبة لها على أنها نهاية العالم، لاسيما وأنها تزامنت مع الاعتقاد السائد، بأن نهاية القرن الرابع عشر بالتقويم الهجري تعني خراب العالم¹، ومن النماذج التي خلدت اسمها في تاريخ الشعر الشعبي بالمنطقة سي محمد أو محن.²

وعلى ارتباط بساحات المعارك وبطولات المواجهة، وإلى جانب المعالجات التي غاصلت في تتبع الآثار الدمرة للسياسة الكولoniالية على مقومات المجتمع المادية والمعنوية، كان لافتا أيضا اهتمام الشعراء الشعبين بما تعرضت له عائلات الأشراف، كما فعل عدّة التحليات بشأن ما وقع لأشراف منطقة غريس، حيث تحولت المسألة للتبكي على المجد الماضي، والتحسر على ضياع المدن وضعف الدين، وتدخل الفرنسيين في جوانب حياة المسلمين الخاصة، مما أفرز انقلابا في التركيبة الاجتماعية وفي سلم القيم، فصار الوضيع في مقام يتقدم الشريف، وامتاز النحاس على الذهب، برأي الشيخ ابن عثمان، معتبرا ذلك من عجائب الزمان.³

يعد التجنيس⁴ بالجنسية الفرنسية من المسائل التي عالجها شعراء الملحون في قصائدهم حيث اعتبروها خروجا عن الدين الإسلامي، وأطلقوا على المتجمسين لقب المطربين أي المرتدين ورثى الشعراء حالة الجزائر في العهد الفرنسي، وتأسفوا لتأثير المستعمر على الحياة الاجتماعية، ومن هؤلاء الشاعر قدور بن خليفة، الذي يعتقد أنه من جند الأمير عبد القادر، ورغم أميته، فقد تمعن بموهبة شعرية جعلت شعره يلقى رواجا بين أعوام 1867 و 1910، وهو ما أكد عليه الكاتب جوزيف ديبارمي، الذي أشار إلى قوة شعره، وأنه عثر على نسخة من قصائده في البليدة مطلع القرن العشرين.⁵

• ١ - Abdelhak Lahlou, 1871 dans la poésie orale kabyle, revue études françaises, vol 57, N 01, 2021, pp 14-15.

٢ - سي محمد أو محمد (1845 – 1906)، أصل قرية أشرعيون بمنطقة تبزي راشد بولاية تبزي، اسمه الحقيقي محن مهانوش حارب الاستعمار الفرنسي بشتى الوسائل، وأثناء انتفاضة 1871م، قامت السلطات الفرنسية باعتقاله وتعنيبه، ثم قامت باغتيال والده، ونفي أفراد من عائلته وأقربائه إلى كاليدونيا الجديدة، غير أن الرجل ظل يدعو إلى التحرر من خلال أشعاره، وقد قام الكتابان مولود فرعون ومولود معمر بترجمات لأشعاره، فالأول خصّ جزءا منها بترجمة عنونها Les Poèmes de Si Mohand ، صدر عام 1960م، في حين جمع الثاني آثاره المنقولة في ديوان شعري وسمه Les Isefra de Si Mohand ، وظهر سنة 1969م ينظر: رشيدة سعدوني، الموضع الإلكتروني السابق.

٣ - أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 311.

٤ - من القضايا الشائكة والتي أثارت ردود فعل وطنية غاضبة ومعارضة لاسيما من الطبقات المحافظة وقادة الإصلاح، ما طرحته الإدارة الاستعمارية طبقا لقانون سيناتوس كونسييل لعام 1865م، حول منح الجزائريين الجنسية الفرنسية مقابل شروط لا عقلانية، في مقدمتها التخلص من الأحوال الشخصية الإسلامية، والحضور لمقتضيات القانون المدني الفرنسي، وهي الإجراءات التي قبلتها أقلية من بين أولئك الذين عرفوا بالجزائريين المؤرثين، حيث رضيت بالتجنس، غير أن عددها ظل محدودا جدا حيث تشير التقديرات إلى أن عدد طلبات الاستفادة لم يزد عن 2207 خلال الفترة الممتدة من 1865 إلى غاية 1916م.

٥ - أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 313.

لم ينس الشعراء الشعبيون أن يولوا اهتماماً لقضية الهجرة والإبعاد عن الوطن، وتأثيرات ذلك على الذهنيات والنفسيات، وهم في ذلك، يريدون تأكيد ارتباط المهاجر أو المهجّر بوطنه، " فهو يرفض أية محاولة للفصل أو التجزئة، ويحاول أن ينظر باستمرار إلى الوطن الواحد، يشترك في الهموم والمسؤولية، كما يشترك في المصير والتبعية".¹

ومما لا شك فيه، أن الشعر الملحون أقدّ أضحي جسراً للباحثين عن الانعتاق، وكما عبر أحدّهم " فإن الشعب لم يجد متنفساً لمعنى مكنوناته إلا القصيدة الشعبية، تسير بها الركبان، وتتجمع حول رواتها الحلقات، يتغنى بها المداح في كل شعب من شعاب الأرض الجريحة، ليضعها ضماداً على شغاف كل قلب مكلوم ".²

الشعر الشعبي والسلطة الاستعمارية: بين القمع السياسي والاهتمام الثقافي.

يذهب المؤرخ أبي القاسم سعد الله إلى أن الشعر الشعبي قد حظي بعناية العلماء والباحثين الفرنسيين وحاربته الإدارة الاستعمارية، فالعلماء اهتموا به منذ بدايات الاحتلال لأنّه في نظرهم يعبر عن حقيقة الروح الجزائرية المقاومة، والسلطة حاربت المداحين أو القوّالين، وراقبت نشاطهم، لأنّهم كانوا نقلة هذا اللون الأدبي ومروجيه، وأخذ بعض الضباط المستعربين يحلّلون نصوص الشعر الشعبي الصوفي لغموصه عندهم، ولاحتواه على رموز وتلميحات تاريخية وسياسية معادية للفرنسيين، فكانت العناية به خلال القرن التاسع عشر لأغراض سياسية في أغلب الأحوال.³

ومن الذين أعطوا عناية كبيرة للموروث الشعبي الباحث الفرنسي جوزيف ديبارمي⁴ الذي قام بتحقيقات ميدانية في منطقة متّيجة مع من وصفهم بالفلاحين العلماء، من رواة القصص الشعبيين والمداحين،⁵ وقد ترجم قصصاً وأشعاراً كثيرة حصل عليها من هؤلاء الذين كانوا يتصلون بالأوربيين

¹ - محمد المنقاري، شعر المقاومة الملحون في منطقة الغرب الجزائري: دراسة فنية تحليلية، مذكرة ماجستير في الأدب العربي تخصص أدب شعبي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2004-2005، ص 59.

² - عبد القادر خليفي، "الشعر الشعبي البطولي ودوره في وحدة المجتمع الجزائري" ، ضمن كتاب أعمال الملتقى الوطني حول: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية ، المرجع السابق، ص 125.

³ - أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 307.
⁴ - جوزيف ديبارمي Joseph Desparmet (1863-1942)، أصيل مدينة بوردو بالجنوب الفرنسي حصل بجامعة ليون على شهادة الليسانس في الآداب عام 1884م، التحق بالجزائر ضمن البعثة التعليمية الفرنسية سنة 1891م، حيث عين في تلمسان وهناك بدأ احتكاكه واهتمامه الجاد باللغة العربية والثقافة الإسلامية، وقد تزوج ذلك بنيل ديلوم في اللغة العربية عام 1900، طاف بعدد المدن الجزائرية، منها سكيكدة والمدية والبليدة ومستغانم، واستقر بالعاصمة، حيث صار أستاذًا للغة العربية والعادات الإسلامية بالمدرسة العليا للآداب، يوصف بأنه من رواد الاثنوغرافيا المغاربية في مطلع القرن العشرين، وأنه صاحب نزعة إنسانية رغم انتمائه للإدارة الاستعمارية.

⁵ - kamel Chachoua, Joseph Désparmet (1863-1942) et la résistance symbolique dans l'Algérie coloniale, Site : Archive ouverte HAL/ <https://hal.science> › document, consulté le 24/10/2025.

في الجهة، وتميز بحسن قراءته لأفكار الشعراه حد المبالغة أحيانا، فكان يستخرج منها المعاني المعلنة والمستترة، ويربط ذلك بالواقع والواقع¹، وكان يرى أن الشعر الشعبي يؤدي وظيفة نبيلة لخصلها بقوله: "تضميد الجراح، وشحذ الكربلاء الوطني، وتبشير الهزيمة بل وتحويلها إلى مجد للمهزومين".²

إن اندحار المقاومات الشعبية الواحدة تلو الأخرى، وفشلها في وقف التمدد الاستعماري في أرجاء البلاد، أدى بالشعراء إلى تقوية شكوكاهم من الزمان والظلم المسلط وشيوع حالة الفقر والاستنجاد بالله وبالرسول وبالأولياء الصالحين وبالسلطان العثماني، وكان البحث عن منفذ من تلك الحال من أهم الوصفات النفسية التي كان يغذّي بها الشاعر المستمعين إليه، أو الرواة عنه.³

خاتمة.

لقد وقفنا في نهاية هذه الإطلاالة التاريخية حول حضور الشعر الشعبي في ميدان مقاومة الاحتلال الفرنسي وتوسيعاته، وسياسات القائمة على تدمير الإنسان الجزائري، واستباحة موارده وتخريب عناصر هويته على استخلاص جملة من النقاط على النحو الآتي:

- أن الشعر الشعبي قد مثل سجلاً حقيقياً للذاكرة الجماعية للجزائريين عبر مختلف ربوع الوطن.
- تمكّن من إلقاء أصواته كأشفة على الممارسات الاستبدادية التعسفية التي استهدفت الجزائريين من عمليات نفي قسري ومصادرة وأشكال ضريبية وفنون إجرامية، كما أبرز بصدق ردود الفعل الوطنية في مواجهة ذلك.
- أظهر تجانس أحاسيس الجزائريين في بيئتهم الحضرية والريفية.
- مما لا ريب فيه أن تأثيراه على المشهد كانت واضحة وأصبح مصدر فلق للإدارة الكولونيالية التي اجتهدت في التصدي للشعراء والمداحين بمحاولات الاستمالة أو القهر والنفي والسجن.
- دفع بالكثير من الباحثين والمستشرقين إلى القيام بعديد المحاولات لجمعه من أفواه الفئات الشعبية وترجمته بكلفة طبوعه العربية والقبائلية والتارقية واعتباره سلاحاً فكرياً وتعبوياً لا يقل عن رفع السيف وحمل البندقية.

¹ - أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 308.

² - kamel Chachoua, Op-Cit (Site internet).

³ - أبو القاسم سعد الله، المرجع السابق، ص 339.

وبكلمة موجزة، فقد شُكّل الشعر الشعبي الجزائري خلال فترة الاحتلال الفرنسي 1830 - 1954م ظاهرة ثقافية وتاريخية بارزة، جمع بين وظيفة الفن والتاريخ، وبين التعبير الجمالي والموقف السياسي ومن خلاله حافظ الجزائريون على هويتهم، وصانوا ذاكرتهم، ورسخوا قيم النضال والمقاومة، ليكون بحق وثيقة حية، تروى تاريخ أمة قاومت بالكلمة، كما قاومت بالسلاح.

قائمة المراجع.

- 9 - الأغا بن عودة المزاري، طلوع سعد السعود، تحقيق ودراسة يحيى بوعزيز، ج 2، ط 1، دار الغرب الإسلامي بيروت، 1990.
- 10 - مصطفى الأشرف، الجزائر الأمة والمجتمع، ترجمة حنفي بن عيسى، دار القصبة للنشر، الجزائر 2007.
- 11 - جلول دواجي عبد القادر، "الشعر الشعبي الجزائري: قراءة تأثيلية في المفهوم والتطور وأشهر الأعلام"، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 43، البحرين، خريف 2018.
- 12 - مريم مرايحة و عبد اللطيف حني، "نزعـة المقاومة في الشعر الشعبي الجزائري: الشاعر محمد بلخير أنموذجاً" ، مجلة المصطلح، المجلد 1، العدد 18، مخبر تحليلية إحصائية في العلوم الإنسانية جامعة تلمسان، 2018.
- 13 - علي شاحطو، "قراءة في قصائد المقاومة: شعر محمد بلخير أنموذجاً" ، مجلة أبحاث، المجلد 05، العدد 05، جامعة زيان عاشور الجلفة، ديسمبر 2017.
- 14 - محمد المنقاري، شعر المقاومة الملحون في منطقة الغرب الجزائري: دراسة فنية تحليلية، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، تخصص أدب شعبي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2004-2005.
- 15 - Abdelhak Lahlou, 1871 dans la poésie orale kabyle, revue études française, vol 57, N 01, 2021.
- 16 - kamel Chachoua, Joseph Désparmet (1863-1942) et la résistance symbolique dans l'Algérie coloniale, Site : Archive ouverte HAL/ <https://hal.science> › hal-04354057 › document.

نماذج من الشعر الشعبي بالقبائلية عن ثورة 1871م.

Examples of popular kabylia poetry about the 1871 revolution

أ.د/ عبد النور أيت بعزيز.

جامعة البليدة 2- لونيسى علي / الجزائر

a.aitbaziz@univ-blida2.dz

الملخص

يتناول هذا البحث الحديث عن نماذج من الشعر الشعبي بالقبائلية عن ثورة 1871م ويعرض جانبا من ملابسات وحيثيات هذه الثورة تشمل دور الشيخ الحداد الزعيم الروحي للثورة ولديه عزيز ومحمد وأحمد بومزرق المقراني والبashaغا محمد السعيد بن علي الشريف والقائد علي أوقاسي وهي الشخصيات التي ورد ذكرها في هذه الأشعار محل الدراسة والتي تتكون من سبع صفحات مكتوبة بالقبائلية بحروف عربية، كاتها مجھول، ويظهر من خلال مضمون الأشعار أنه كان معارضا للثورة أو متأثرا بالعقوبات القاسية المسلطة على المشاركين في الثورة حتى المؤيدين والمعاطفين معها، وربما هو أحد ضحاياها، ويتحمل من جهة أخرى أن السلطات الاستعمارية الفرنسية هي التي كلفته بمهمة دعائية لصالحها حتى يؤثر سلبا على معنويات الثوار وخاصة قادتها. فما هي أهمية هذه الأشعار وحجم تأثيرها السلبي على معنويات الثوار وبالخصوص قادتها، وكيف يمكن تفسير موقف ورأي صاحبها باعتباره يمثل رؤية نقدية للثورة وزعمائها خلافا لما جرت عليه العادة وهو المدح والإشادة والافتخار والتجليل.

الكلمات المفتاحية. الشعر الشعبي، ثورة 1871م، الشيخ الحداد، عزيز بن الحداد، أحمد بومزرق المقراني.

Abstract

This research discusses examples of popular Kabyle poetry about the 1871 revolution and presents some of the circumstances and details of this revolution, including the role of Sheik El Haddad, the spiritual leader of the revolution, and his sons Aziz and Mohamed, Ahmed BumezragEl- Mokrani, Bashagha Mohamed Said Ben Ali El Sharif, and the Qa'id Ali Oukaci ;these are the figures mentioned in the poems under study, which consist of seven pages written in Kabyle using Arabic script, by an unknown author. The content of the poems suggests that the author was either opposed to the revolution or affected by the harsh punishments imposed on those who participated in the revolution, as well as its supporters and sympathizers. He might have been one of its victims. On the other hand, it is possible that

the French colonial authorities tasked him with a propaganda mission to undermine the morale of the revolutionaries, especially their leaders. Thus, what is the significance of these poems and the extent of their negative impact on the morale of the revolutionaries, especially their leaders? How can we interpret the position and opinion of their author, considering it represents a critical view of the revolution and its leaders, contrary to the usual practice of praise, commendation, pride, and veneration?

Keywords: popular poetry, the revolution of 1871 AD, Sheikh Al-Haddad, Aziz bin Al-Haddad, Ahmed Boumezraq Al-Maqrani.

المقدمة

إن دراسة موضوع الشعر الشعبي في الجزائر أثناء فترة القرن التاسع عشر ميلادي من خلال ما قيل من نظم ومقاطعات شعرية في موضوع الثورات الشعبية المسلحة التي خاضها الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي المعتمدي دفاعا عن أرضه وممتلكاته ودينه ولغته وعرضه وماليه، يجعلنا نكتشف مدى الارتباط الوثيق بين الأدب والتاريخ عامه وبين الهوية واللغة خاصة، ثم بين الشاعر الشعبي وعامة الشعب أو الجماهير خاصة في الأرياف التي كانت المصدر والمنطلق لهذه الثورات والانتفاضات وحركات الرفض والمقاومة العفوية التي عبر عنها تلقائيا وبطلاقة دون تكلف أولئك الشعراء الشعبيين، وحفظوا لنا صورا رائعة ومقاطعات خالدة عبروا من خلالها عن مدى ارتباطهم بوطنهم وتعلقهم بقضايا شعيم المصيرية وتأثرهم بها سلبا أو إيجابا حسب الظروف والحالة التي عبروا فيها عن الواقع أو الحادثة التاريخية التي تناولوها.

لقد عُودتنا الدراسات التاريخية والأدبية على استعراض نماذج من الشعر الشعبي التي تفتخر وتحمّد وتشيد ببطولات القادة والزعماء الدينين والسياسيين والعسكريين الذين أعلنوا الجهاد المقدس ودعوا الجماهير الشعبية إلى المقاومة والاستماتة في الدفاع عن وطنهم وما يحتويه من أرض وعقار وثروة، وعن أنفسهم وما اتصل بها من دين ولغة وعرض ومال وشرف ونسب، وهي أمور تعزّز وتقوى رابطة الانتماء والارتباط الوثيق بين الإنسان ووطنه فردا وجماعة وتترجم واقعيا مبدأ "حب الوطن من الإيمان".

ولكن الظروف أحيانا تدفع بالإنسان عكس التيار وتجعله يخالف العرف ويحيد عن القاعدة العامة ويصبح حالة شاذة تحفظ ولا يقاس عليها، وهذا ينطبق على الحالة أو العينة التي سندرسها في هذه الورقة البحثية التي نتناول فيها عرض وثائق أرشيفية من الأرشيف الفرنسي عبارة عن مقاطعات شعرية باللغة الأمازيغية (اللهجة القبائلية) مكتوبة بحروف عربية كاتبها مجهول، موضوعها ثورة 1871م (ثورة

المقراني والحداد) انتقد فيها صاحبها عدد من قادة الثورة وحملهم مسؤولية ما وقع للجماهير الشعبية من معاناة وويلات وأهوال وخسائر مادية وبشرية وصدمات نفسية.

طرح هذه الدراسة إشكالية مدى صحة ومصداقية ما ورد في هذه المقطوعات الشعرية المجهولة المصدر وحجم تأثيرها السلبي الذي يفترض أنها أحدثته في نفوس هؤلاء القادة والزعماء وفي نفوس ومعنويات الجماهير في هذه المنطقة الريفية المجاهدة التي عرفت صراعا شديدا في وسائل وأساليب الدعاية والدعاية المضادة، بين السلطات الاستعمارية المدعومة بضباط المكاتب العربية ومن يتبعها من القيادات المحلية وأعوان الاحتلال من جهة، وبين الزعماء الوطنيين والمقاومين من النزهاء والمخلصين الذين رفضوا الخصوص من جهة أخرى، فكانوا عرضة لجملة حملات التشویه والافتراء والتهم والخيانة والحقن والتزوير حتى من طرف الشعراء الشعبيين.

العرض:

1. مفهوم الشعر الشعبي:

هو لغة المجتمع التي تعبر عن أصوله وهو شعر منظوم بلغة خاصة محلية يتناقله سكان منطقة خاصة مشافهة يعبر عن أحوال الطبقة الكادحة التي تسعى إلى ضمان رزقها، وهو يؤثر ويتأثر بالأحداث والأوضاع التي تميز فترة إنتاجه، وقد يتأثر بالأوضاع السياسية والاجتماعية والتوجهات الدينية للشعراء. صور الشعر الشعبي أحاديث ووقائع وملامح الثورات الشعبية ورصد أحاديثها وموافقها وجسد شهامتها وإنسانيتها بنبرات فنية تتفاوت بين الانفعال والحماس والتفاعل، فهو ارتباط داخلي وثيق متعاريش ومتفاعل.

وللشعر الشعبي أنماط وأنواع تمثل في الشعر الغنائي الذاتي المرتبط بالموسيقى والغناء وفيه الأغنية والأنشودة والمرثية. وهناك الشعر القصصي أو النثري وفيه الملhma (قصة شعرية طويلة) تصف الحروب بأسلوب موضوعي قصصي مصور، وهناك القصة الشعبية، ومن مميزات وخصائص الشعر الشعبي اللغة، حيث استخدم الشعراء الشعبيين اللغة أو اللهجة المتداولة بين عموم السكان وهي لغة بسيطة يفهمها أغلبية الناس، وتمثلت في عينة الدراسة في القبائلية وحدتها أو القبائلية والعربية والفرنسية معا، وهي لغة عامية وشعبية ذات طابع ديني بسبب ارتباط السكان بالعقيدة الإسلامية.

وامتاز الشعر الشعبي بالإبداع الشعري التقليدي باعتباره يعبر عن ثقافة الشعب وأماله وتطوراته وينبع من الشعب، والشاعر الشعبي يبدع انطلاقا من بيئته الشعبية، وهو تجسيد يمثل ثقافات

مجموعات من السكان تتفاوت من حيث الأهمية وتذوب فيها الفرديات، والتقليد يكمن هنا في شفوية القصائد والنصوص وطابعها الخاص الذي ألفه المتلقي. فالشاعر الشعبي مقيداً ملتزماً بالطابع القديم للنصوص، والذاكرة الشعبية تقدم نفسها في إبداعاته من خلال تداخل النصوص الشعرية والاقتباسات التي يلجأ إليها الشاعر دون قصد.

والتقليد هنا يقصد به النّمط الشفوي المتوارث من الأجداد الذي يعتبر خاصية أساسية مميزة للشعر الشعبي الأمازيغي وللأدب الأمازيغي وقد اعتبر محمد جلاوي: "أن اللغة الأمازيغية بمختلف لهجاتها رغم توفرها على نظام أبجدي عريق هو "التفيناغ" إلا أنها مورست لغة شفوية بالدرجة الأولى ولم تتصل بالكتابة إلا عن طريق التدوين والاستنساخ بحروف غير حروفها الأصلية عربية كانت أم لاتينية." وهي ميزة عاشتها آداب أخرى حتى ذات الحضارة العربية. كذلك يستمد الشعر الشعبي موسيقاه من اهتمام الشعراء الشعبيين بالألفاظ من ناحية الرنين والجرس وهو الاستخدام الموسيقي في النص الشعبي الذي يتجلّى كذلك في تناسب الأجزاء وتوزيع القافية وتواتر الحروف المتشابهة الرنين بوصفها دعامة من دعامتين السياق الموسيقي للعبارة الشعرية.¹

وهناك من عرف القصيدة الشعبية بأنها كل بناء متكون من وحدات صوتية في شكل كلمات عامية (لهجة محلية) يستعمل فيها الشاعر الشعبي ألواناً من الاستعارات والمجازات ولا يخضع للوزن إلا نادراً لأن الوزن موهبة ربانية في الشعر الشعبي، والشعر بناء متسلسل من وحدات صوتية توصل إلى معاني قصد إحداث الأثر وله فضل كبير على النواحي الإنسانية لكونه حول شخصيات معدمة إلى فاعلة.

والعلاقة بين اللغة والشعر الشعبي تظهر في كونه كلمات وحروف ومعاني وأفكار وهو يذوب في قيم وسلوكيات المجتمع ومرتبط بالشعور ولذلك سمي شعراً، وكلما كان الشعور مشتركاً زادت يقظة الأمة بسبب انتشار التداول المعرفي للشعر وقيمه بين الناس. فهو يعبر عن الأمة والقوم ويمكن للشاعر الشعبي أن يكون حافظاً لمبادئ اللغة التي كتب بها، ولكنه يضطر إلى عدم التقيد بها وهو ما جعله أكثر استعداداً من غيره لفهم الأخلاق والديانة، فالشعر الشعبي بمثابة منظومة صوتية تعبر عن وجهة الأمة التي أنشأه ودللت عليه.

¹- إبراهيم ر، دور الشعر الشعبي الأمازيغي في سرد الأحداث التاريخية لمنطقة الأوراس، الجزائر، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، ع 01، 2015، ص 55-57.

وهناك ثلاث خصائص فنية للشعر الشعبي تتمثل في الألفاظ والمعاني والتشكيل، أما التحليل البنوي للنص الشعري الشعبي فيقوم على تضامن النظام اللغوي للكلمة المعيارية من إشارة ونص دلالة، وعلى النظام الاتصالي من مرسل ومستقبل ورسالة ورمز ومحيط حضاري وقيمة حسب نظرية الحتمية القيمية للدكتور عبد الرحمن عزي.¹

2. التعريف بثورة 1871 م

قبل الحديث عن مضمون المقطوعات الشعرية التي هي صلب موضوعنا لابد من التعريف بالثورة التي قيلت فيها أو حولها هذه الأشعار وكذلك بالشخصيات الفاعلة التي وردت أسماءها في الأشعار من جزائريين وفرنسيين باعتبارهم محور موضوع الأشعار وصنّاع أحداث الثورة.

2.1. الظروف العامة والخاصة التي اندلعت فيها الثورة

يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- . السياسة التعسفية الفرنسية في جميع المجالات وما نتج عنها من مجاعات وأمراض فتاكه وأوبئة قاتلة.
- . انهزام فرنسا في حربها ضد بروسيا وتسخيرها كل ثروات وإمكانيات الجزائر المادية والبشرية لخدمة الحرب.
- . تهجير سكان الألزاس واللوارين إلى الجزائر كمستوطنين ومنحهم أراضي الجزائريين بعد مصادرتها منهم وطردهم منها..تأزم الوضع داخل الجزائر أكثر وارتفاع الضغط والغليان الشعبي، وتعرض العديد من الزعماء والقيادات المحلية إلى إهانات كبيرة وسلط ضباط المكاتب العربية والمستوطنين عليهم.
- . امتزاج شعور حب الوطن والدفاع عن الحرية والاستقلال مع الإيمان الديني.²

¹- أحمد.ع، أشكال التعبير الفني لأعراض الشعر الشعبي-تحليل سردية الشعر الشعبي - ، الجلفة، مجلة فصوص الأدب والمعارف، ع؟، 2021، ص 71-67.

²- محفوظق، انتفاضة 1871 مقاومة شعب يحرزه الإيمان، الجزائر، مجلة الثقافة، ع 96، عدد خاص، 1986، ص 20-21.

2.2. التعريف بالشيخ الحداد ودوره في قيادة الطريقة الرحمانية وثورة 1871م

هو محمد أمزيان بن علي بن الحداد يُكَفَّى بابن الحداد ولد بقرية صدوق أوفلا (الأعلى) سنة 1790م تعلم في مسقط رأسه وأخذ الطريقة الرحمانية عن الشيخ الحاج عبد القادر بن المختار التيفيسي، تولى مشيخة الطريقة الرحمانية سنة 1857م، قبل وفاة الشيخ الحداد عين الشيخ الحملاوي صاحب زاوية وادي العثمانية بميلة مقدماً للطريقة الرحمانية ثم استخلف ابنه عزيز.¹ وقد طلب هذا الأخير من الحكم العسكريين المحليين أن يأمرموا بضباط المكاتب العربية كي يأمرموا بدورهم القياد بعدم التعرض للإخوان الرحمانيين الذين يأتون لزيارة والده في مقره بصدقوق.²

ورغم تعيين ابنه الأصغر عزيز في منصب قايد على عموشة وتاقيطونت، وابنه الأكبر محمد (محند) في منصب باش عدل لدى قاضي عرش بنـي عيدل (إيـعـيدـل)، فإن التقارير السرية للسلطات الاستعمارية المحلية اهتمت الشيخ الحداد الزعيم الديني في بجاية بأنه دعا إخوان الطريقة الرحمانية لتقديم البنادق والبارود، وأن السيد حاج قدور وكيل وإمام ضريح المرابط سيدى امحمد بن عبد الرحمن في مصطفى (سي مصطفى ببومرداس) زاره في صدقوق وأمدـهـبـعـلـوـمـاتـ عنـقـواـهـاـ العـسـكـرـيـةـ فيـالـجـزاـئـرـ،ـ وأوصـىـ كـاتـبـ التـقـرـيرـ سـلـطـاتـ بـجاـيـةـ بـمـراـقـبـةـ تـحـرـكـاتـ الـحـدـادـ لـتـوـقـيـفـهـ،ـ وبـفـصـلـ السـيـدـ حاجـ قـدـورـ مـنـصـبـهـ.³

وكان الشيخ الحداد في خلاف وصراع وتنافس مع الباشاغا محمد السعيد بن علي الشريف حول زعامة وقيادة منطقة القبائل الصغرى وحوض الصومام، وقد تضمن ملف وثائق الأرشيف الفرنسي الخاص بالشيخ الحداد عدة مراسلات بين المعينين وبين المسؤولين الفرنسيين العسكريين في قسنطينة وبجاية وسطيف وأقبو، وقد ادعى الجنـالـ "ـبـرـيقـوـ"ـ عـالـمـ عـالـةـ قـسـنـطـيـنـةـ أـنـهـ سـعـىـ لـتـحـقـيقـ الـصـلـحـ بـيـنـ الـمـتـنـافـسـينـ.⁴ـ وأنـ وـفـدـاـ مـكـوـنـاـ مـنـ عـدـةـ قـيـادـ مـشـهـورـينـ فـيـ الـمـنـطـقـةـ قـدـ اـنـتـقـلـ بـالـفـعـلـ إـلـىـ مـقـرـ بنـ عـلـيـ الشـرـيفـ

1- عمار.ط، ندوة الأساتذة، مجلة الثقافة، ع 96، عدد خاص، 1986، ص 50-52.

2- عثرنا في ملف الشيخ الحداد بالأرشيف الفرنسي على ثلاثة رسائل خطية أرسلها عزيز بن الحداد إلى الجنـالـ "ـدـزـفـوـ"ـ Desvaulـ نـيـابةـ عنـ والـدـ الحـدـادـ مـتـقـارـبـةـ الـمـضـمـونـ وـالـحـتـوىـ،ـ مؤـرـخـةـ فـيـ أوـاـلـ جـانـفـيـ 1865ـمـ قـامـ بـتـرـجـمـةـ نـصـهاـ الـعـرـبـيـ إـلـىـ الـفـرـنـسـيـ المـتـرـجـمـ العـسـكـرـيـ السـيـدـ "ـبـالـونـتـيـروـسـ"ـ Ballentirosـ يـفـهـمـ مـنـهـاـ وـجـودـ مـضـايـقـاتـ عـلـىـ الـحـدـادـ وـأـتـبـاعـهـ الرـحـمـانـيـنـ مـنـ طـرـفـ الـقـيـادـ الـمـلـحـيـنـ الـخـاصـعـينـ لـأـوـامـرـ ضـبـاطـ الـمـكـاتـبـ الـعـرـبـيـةـ.ـ للـمـزـيدـ أـنـظـرـ:

- Archives Nationale d'Outre-Mer (ANOM), Gouvernement Générale de l'Algérie (GGA), 19 H/59.

3- تقرير حـرـرـتـهـ مـصـالـحـ الشـرـطـةـ الـعـامـةـ مـوجـهـ إـلـىـ الـحـاـكـمـ الـعـامـ حـولـ الشـيـخـ حـدـادـ الزـعـيمـ الـدـيـنـيـ فـيـ بـجاـيـةـ وـقـعـهـ عـالـمـ عـالـةـ الـجـزاـئـرـ مـؤـرـخـةـ فـيـ 08ـ أـكتـوبـرـ 1870ـمـ،ـ صـ1ـ.ـ للـمـزـيدـ أـنـظـرـ:ـ ANOM, GGA, 19 H/59.

4- رسالة خطية من الجنـالـ بـرـيقـوـ عـالـمـ عـالـةـ قـسـنـطـيـنـةـ الـبـالـاشـاغـاـ مـحـمـدـ السـعـيدـ بـنـ عـلـيـ الشـرـيفـ،ـ بدونـ رقمـ،ـ مـؤـرـخـةـ فـيـ 15ـ فـيـفـرـيـ 1867ـمـ،ـ صـ1ـ.ـ للـمـزـيدـ أـنـظـرـ:ـ ANOM, GGA, 19 H/59.

للقیام بدور الوساطة بيهمـا.¹ وأن هذا الأخير أعرب عن استعداده للتصالح مع منافسه وغريمه الشیخ الحداد.²

وقد توسع النقيب الفرنسي لويس رین³ (Louis Rinn) (وأفاض في الحديث عن هذا الموضوع وأراد حصر مسألة ثورة 1871م في دائرة ضيقـة وهي تضارب مصالح الرعامتـات والقيادات المحلية وليسـت ثورة شعبية ضد الظلم والطغيان والعبودية هدفـها الأسمـى هو التحرر وطرد الاحتلال.⁴

أما يحيـي بوعـيز فتناولـ في العـديد من مؤلفـاته ومقالـاته موضوع خلاف الشـیخ "الـحداد" مع البـاشـاغـا محمد السـعـید بن عـلـی الشـیرـفـوـذـکـر مـحاـوـلـة "الـمـقـرـانـی" التـوـسـطـ بـيـنـهـما، وإـرـسـالـهـ عـدـةـ وـفـوـدـ إـلـى "الـحداد" لـدـعـوـتـهـ إـلـى الـانـضـامـ لـلـثـورـةـ.⁵ بـيـنـماـ أـكـدـ "الـحداد" نـفـسـهـ وـابـنـهـ "عـیـزـ" أـنـ السـبـبـ الرـئـیـسـیـ لـإـلـاعـانـ الـجـهـادـ ضـدـ فـرـنـسـاـ هوـ إـذـایـةـ القـائـدـ "رـیـلـھـاـکـ" le Commandant Reilhac حـاـکـمـ بـجـایـةـ "الـذـیـ سـجـنـ الإـخـوـانـ الرـحـمـانـیـینـ بالـشـکـ وـفـتـنـهـمـ دونـ أـنـ يـصـدـرـ مـنـهـ ذـنـبـ قـولـیـ وـفـعـلـیـ".⁶ وأـضـافـ "الـحداد" أـنـ الـحـاـکـمـ المـذـکـورـ تـبـ إلىـ مـرـؤـوسـیـهـ يـأـمـرـهـمـ بـمـنـعـ النـاسـ مـنـ الـقـدـومـ إـلـىـ الـصـدـوقـ وـاتـهـمـهـ بـالـنـفـاقـ، وـأـنـ الـقـبـطـانـ قـدـمـ إـلـىـ لـعـزـیـبـ أـحـمـدـ خـاطـرـیـ وـجـمـعـ النـاسـ وـأـمـرـهـمـ بـعـدـ الـقـدـومـ إـلـىـ الـحدـادـ.⁷

2.3. التعريف بالشخصيات المذكورة في الأشعار- الشیخ عـیـزـ بنـ الـحدـادـ أـنـمـوذـجـاـ

نظراً لـتـعـدـرـ التـعـرـيفـ بـكـلـ الشـخـصـيـاتـ الـتـيـ وـرـدـ ذـكـرـهـاـ فـيـ الـأـشـعـارـ وـهـيـ عـلـیـ التـوـالـیـ: الشـیـخـ عـیـزـ بنـ الـحدـادـ، الشـیـخـ مـحـمـدـ (ـمـحـنـدـ)ـ بـنـ الـحدـادـ، أـحـمـدـ بـوـمـزـرـاقـ الـمـقـرـانـیـ، الـقـاـیـدـ عـلـیـ أـوـقـاسـیـ، بـشـیرـ أـوـرـابـحـ، مـنـ الـجـزاـئـرـیـینـ. وـمـنـ الـفـرـنـسـیـینـ: الـجـنـرـالـ سـوـسـیـ (le Général Saussier)ـ وـالـجـنـرـالـ لـامـانـ (Lallemand)ـ فـقـدـ اـقـتـصـرـنـاـ عـلـیـ التـعـرـيفـ بـالـشـیـخـ عـیـزـ بنـ الـحدـادـ لـأـنـمـوذـجـ.

¹- رسالة خطية من البـاشـاغـا محمد السـعـید بن عـلـی الشـیرـفـ إلىـ عـاـمـ عـالـةـ قـسـنـطـيـنـیـةـ، رقمـ 26ـ، مـؤـرـخـةـ فـيـ 12ـ جـانـفـ 1871ـمـ، صـ 1ـ. للـمـزـيدـ انـظـرـ: ANOMـ, GGAـ, 19 H/59ـ.

²- رسالة خطية من البـاشـاغـا محمد السـعـید بن عـلـی الشـیرـفـ إلىـ العـقـیدـ بـوـنـفـالـیـ le Colonel Bonvalletـ، رقمـ 37ـ، مـؤـرـخـةـ فـيـ 17ـ جـانـفـ 1871ـمـ، صـ 1ـ. للـمـزـيدـ انـظـرـ: ANOMـ, GGAـ, 19 H/59ـ.

³- لوـیـسـ رـیـنـ 1838ـ1905ـ ولـدـ فـیـ بـارـیـسـ وـتـوـفـیـ بـالـجـزاـئـرـ، مـسـتـشـارـ حـکـومـیـ، نـائـبـ رـئـیـسـ الـجـمـعـیـةـ التـارـیـخـیـةـ لـمـقـاطـعـةـ الـجـزاـئـرـ، رـئـیـسـ الـمـصـلـحـةـ الـمـركـزـیـةـ لـشـوـونـ الـأـهـالـیـ، رـئـیـسـ الـمـکـتبـ الـعـربـیـ فـیـ حـیـجلـ، لـهـ عـدـةـ مـؤـفـاتـ.

⁴- L. Rinn, 1891, *Histoire de l'Insurrection de 1871 en Algérie*, Alger, Librairie Adolphe Jourdan, p 198–199.

⁵- يـحـيـيـ بـ، ثـورـةـ مـحـمـدـ الـمـقـرـانـیـ وـالـشـیـخـ اـبـنـ الـحدـادـ، مجلـةـ التـقـافـةـ، عـ 96ـ، عـدـدـ خـاصـ، 1986ـ، صـ 28ـ.

⁶- رسالة خطية من عـیـزـ بنـ الـحدـادـ إـلـىـ رـئـیـسـ الـجـمـهـورـیـ الـفـرـنـسـیـةـ تـیـارـ مـنـ سـجـنـ قـسـنـطـيـنـیـةـ مـؤـرـخـةـ فـيـ 31ـ جـولـیـلـیـ 1873ـمـ، نفسـ الـمـعـلـومـاتـ وـرـدتـ فـيـ رسـالـةـ أـخـرـىـ خـطـيـةـ منـ عـیـزـ بنـ الـحدـادـ إـلـىـ قـفـصـ فـرـنـسـاـ فـیـ طـرـابـلـسـ الـغـربـ أـرـسـلـهـاـ مـنـ جـدـةـ بـالـسـعـوـدـیـةـ مـؤـرـخـةـ فـیـ شـہـرـ أـفـرـیـلـ 1884ـمـ، للـمـزـيدـ انـظـرـ: ANOMـ, GGAـ, 19 H/59ـ.

⁷- رسالة خطية منـ الشـیـخـ الـحدـادـ إـلـىـ الـبـاشـاغـاـ محمدـ السـعـیدـ بنـ عـلـیـ الشـیرـفـ مـؤـرـخـةـ فـیـ 20ـ مـحـرمـ 1288ـهـ، صـ 1ـ. للـمـزـيدـ انـظـرـ: ANOMـ, GGAـ, 19 H/59ـ.

- نفسـ الرـسـالـةـ نـشـرـهـاـ لوـیـسـ رـیـنـ مـتـرـجـمـةـ إـلـىـ الـفـرـنـسـیـةـ وـقـابـلـ تـارـیـخـهـاـ الـھـجـرـیـ (20ـ مـحـرمـ 1288ـهـ)ـ بـالـمـیـلـادـیـ فـوـافـقـ 10ـ أـفـرـیـلـ 1871ـمـ. للـمـزـيدـ انـظـرـ:

Louis Rinn, Op Cit, p 226-227.

ولد "عزيز" بقرية صدوق أوفلا سنة 1842م، تعلم في زاوية أجداده على يد والده الشيخ محمد أمزيان بن الحداد، وفي مدرسة قسنطينة، ولا توجد تفاصيل حول هذه الفترة من حياته، زار مدينة الجزائر بتاريخ غير مضمون أين قابل الجنرال "دزفو" Desvaux، شغل منصب قايد على عموشة وتقايطونت سنة 1869م.¹ قاد الهجمات والمعارك العسكرية في ضواحي سطيف وبجاية وجيجل باعتباره خليفة والده وأحد أبرز القادة العسكريين للثورة منذ تاريخ 09أפרيل 1871م وحقق انتصاراته على القياد الموالين للفرنسيين، لكنه انهزم أمام الجنرال سوسي (le Général Saussier) والجنرال لامان (Lallemand) بينما انهزم أخيه محمد في ضواحي بجاية أمام القائد ريلهاك (le Commandant Reilhac) وحليفه بشير أوراب ابن القايد أوراب المشهور في وادي أميزور وهو المذكور في الأشعار.²

وبعد استسلام "عزيز" للسلطات الفرنسية اتهمته بارتكاب جريمة تحريض السكان على التمرد ضد فرنسا ودفعهم لحرق وتخريب الممتلكات العامة والخاصة، ومحاربة أصدقاء فرنسا في بلاد القبائل بمفرده أو مع غيره، ودافع "عزيز" عن نفسه في محكمة الجنائيات بقسنطينة بشجاعة، وصدر الحكم عليه في 17 أفريل 1873م بالسجن ثم بال النفى إلى كاليدونيا الجديدة، وتمت مصادرة أملاكه وأملاك عائلة الحداد كلها والتي تبلغ مساحتها 502 هكتار وأصبح أفرادها مشردون وبلا مأوى.³

3. مضمون الأشعار والتعليق عليها

3.1. الورقة الأولى

ترجمة المحتوى إلى العربية العالمية

يا لساني هدر بلقيس لما كنت طالب

على الحداد وولادو سحروا كل الناس بلكذب

كل من تبع رايو الحكومة تعاقبو

دخلوا للناس توسيس الصغير والكبير

¹- بشير. ف، جوانب من حياة الشيخ سي عزيز ابن الحداد، 2006م، جامعة فرhat عباس، سطيف، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، ع 4، ص .67-65

²-L. Rinn, Op Cit, p 412-414.

³- بشير. ف، المرجع السابق، ص ص 70-72.

خذا الشيعة بلا الخدمة لي يسمع يستغرب

كلهم كلاو ماكلتو جميع من دار صاحب

كайн بعض من خوانوا مازال متمسك بالذهب

كي طول الشرع تاعو قالوا يمكن غالب

ما دام ما قطّعوا شرقبتو في افريقيا ما زال شانوا

لو كان يعرف حقو الشنجبابي يتعجب

يسقسي على بدايتو أصلو كيفاشر كبو

خلاللو جدو المطرقة والزبرة باش يتطبّب.¹

التعليق على المحتوى

احتوت الورقة الأولى من الأشعار على 12 سطراً تحدث فيها الشاعر المجهول على الشيخ محمد أمزيان بن الحداد وأولاده (عزيز و Mohamed) واعتبرهم سحروا الناس بالكذب وأن كل من اتبع رأيه من أتباعه سيطاله العقاب من السلطة الفرنسية، وأنهم أدخلوا إلى نفوس الناس الوسوس والشك كباراً وصغاراً، وأن الأصحاب والجيران أكلوا كلهم من طعامه، وأن بعض من إخوانه أي مريديه وأتباعه ومقدميه ما زالوا متمسّكين بمذهبته أي بطريقته الرحمانية، وأن الحداد اشتهر بدون عمل في إشارة إلى سلطته الروحية والمعنوية التي أكسبته مكانة وتقديراً وسمعة.

ثم انتقل للحديث عن محاكمة الشيخ الحداد التي طالت مدّتها مما جعل أتباعه يعتقدون أنه سيخرج منها منتصراً وظنوا أنه ما دام لم يُعدم سيبقى ذكره قائماً في كل القارة الإفريقية وليس في الجزائر فقط، في إشارة إلى انتشار الطريقة الرحمانية في أرجاء واسعة من الجزائر وتونس وانتشار أخباره كمقاوم ومجاهد ورجل دين ومصلح وداعية.

ثم طعن في نسب وأصل الحداد عندما قال بأن جده ترك له المطرقة والزبرة ليدقّ بهما الحديد والخشب وربما تأثر الشاعر المجهول هنا بالدعایة التي كان ينشرها غريم الحداد ومنافسه الشيخ محمد

¹- انظر الملحق الأول في الصفحة رقم 24.

السعيد بن علي الشريف باشاغا شلطة في أقبو الذي كان يفتخر بأصله الشريف ويحتقر الحداد صاحب الحرفة المذمومة حسب نظره.

في هذه الورقة الأولى لم يتم ذكر الثورة رغم الإشارة إلى المحاكمة التي وقعت بعد انتهاء الثورة واستسلام الحداد مما يدل على عدم احترام التسلسل الزمني في سرد الأحداث والوقائع، ويمكن الاستنتاج أن الشاعر المجهول قد يكون من أتباع وأنصار بن علي الشريف أو كان غرضه تشويه سمعة الحداد وأولاده ومن خلالهم الإضرار بالطريقة الرحمانية كلّها في الجزائر وخارجها.¹

3.2. الورقة الثانية

ترجمة المحتوى إلى العربية العامية

لعلام كتنشر مطروز رفو الجنيرال سوسي

لعساکر خرجوا بلميوز المدفع فالمرسى

رعدوفالقروروزيزاوہ باش إيساسي

الريح لما هب خرج فالفرسي

الحدادين لييناوأدروروزكل واحد يباصي

لحكم لي قاسو هكذا يصرى للعاصي

(كذا) الشتلة رجع روحه خدام

لحزام من الشملة والعصا فاليمني

الطريق للمحلّة خدموا هو مع أوقاسي

رايك يا الحداد الخداع كنت من بكري فالدار

¹- لم نعثر على مصادر أو مراجع تناولت هذه الأشعار -ما عدا ما كتبه لويس رين في المجلة الإفريقية حول ورقتين فقط من مجموع سبعة أوراق-، وهو ما حثّ علينا الاقتصار على ما فهمناه من المحتوى.

غرّك وليدك هكذا تصرى للطّمّاع.¹

التعليق على المحتوى

احتوت الورقة الثانية من الأشعار على 11 سطراً استهلّها الشاعر المجهول بذكر وصول جيش الجنرال الفرنسي سوسي إلى بجاية عبر البحر ونزعولهم إلى البر وهم حاملين للأعلام المطرزة ونصبوا المدافع في المرسى، ووردت بعض الكلمات الغامضة التي لم نستطع فك شفرتها وفهم معناها، ولكن السياق يشير إلى قوة هذا الجيش عدّة وعتاداً حيث شبهه بالرياح العاتية التي تقلع كل ما تجده في طريقها.

ثم تحدّث عن الحدادين وتوعّدهم بما ينتظرون من بطش وتنكيل على يد هذا الجيش الفتاك وكزر قوله المذكور في الورقة الأولى بأن الحكم الفرنسي يستهدف أتباع الحداد باعتبارهم عصاة أي متمرّدين، ثم أشار إلى الأصول التي ينحدر منها الشيخ الحداد الذي يزعم أنه خادم الأمة ساخراً منه بوصفه أنه يضع حزاماً من نوع الشملة ويحمل عصاً في يمينه آخذاً في طريقه إلى محلّة الجيش، وأن هذا الطريق شقّه رفقة أوقاسي ويقصد القايد علي أوّقاسي في تizi وزو الذي كان حليفاً للباشاغا بن علي الشريف وتعاوناً مع الفرنسيين ثم انضمّ للثورة وتحالف مع الحداد، واعتبر نهج الحداد مبني على الخداع وقال أنه كان قدّيماً في المنزل في إشارة إلى عجزه ومرضه الذي ألزمه المكوث في منزله بقرية صدوق لعدة سنوات، ثم غرّه ابنه يقصد عزيز الذي كان مفضلاً عند والده الحداد ويأخذ برأيه مثلما ذكره الكاتب الفرنسي لويس رين وقد أشرنا إلى ذلك من قبل. وختم الشاعر المجهول يقول هكذا يحدث للطّامع فهل كان الحداد حقاً من الطّمّاعين وفي ماذا يطمع؟ وربما نجد الجواب عند "رين" حينما قال بأن الحداد لم يكن يرغب في الحرب (الجهاد) وأن عزيز هو الذي أثّر عليه وأن إعلانه للجهاد يعدّ إجراء سياسياً أكثر منه ديني لأن الهدف منه حسب "رين" هو حصول الحداد على الشهرة والسمعة والنفوذ.²

في هذه الورقة الثانية ورد ذكر "الحاداد" وحليفه القايد علي أوّقاسي من تizi وزو، والجنرال الفرنسي "سوسي" الذي جاء إلى بجاية لقمع الثورة، ورمى الشاعر المجهول مجدداً "الحاداد" بنقисة الخداع والطّمع وعدم امتلاكه حرية القرار واتباع أهواء ابنه عزيز، وهدفه من وراء ذلك مرة أخرى هو تشويه سمعة الحداد وأولاده والتقليل من قيمتهم، وبالمقابل الإشادة بقوة الفرنسيين وجبروتهم.

¹- انظر الملحق الثاني في الصفحة رقم 25

²--L. Rinn, Op Cit, p 198-199.

الورقة الثالثة .3.3

ترجمة المحتوى إلى العربية العامية

واش هي سباب النفاق هم أصحاب الميثاق عزيز شدّ خوانوا

لحكّميين بالوفاق عمّروا لسوق كل واحد يعمل رايو

سبّوا للناس لفراق خدعوا الخالق لي يهلاك يتحمل وزرو

امحمد الحداد لحمار اللي حملوا عليه الملح تجهيز للجهاد بالحصان يناظر

اهرب وخاف وانكسر قدّام وليد أورا بخدع الناس أخاطر مبناهاش على الصح

ارواحوا للجهاد ابجية نطيحوها لالة قوراية خلات عرضهم يتفضّح

سمعت بلي الشيخ الحداد يحب يتراجع جا للمحلاة وحب يمنح مع الحكم

في قلبو عزم ينال الحرمة ويسلك هذوك الحكام لسياد لكذب والله ما ينفع

خبراء فكل بلاد ورأيو تألف دعا الناس للفساد وقبل يخدع الدولة

سمعت بلي الشيخ الحداد كسرروا الجنيرال ظنوا فيك لعباد بلي الصغير ول الكبير تشاورهم

وليت تعذر الشيطان المارد سبقت الناس للغار يا لحمام الزاجل رفرف بجناحك روح اقصد سطيف

قالة.^١

التعليق على المحتوى

احتوى الورقة الثالثة من الأشعار على 11 سطراً - مثل الثانية- استهلها الشاعر المجهول بذكر المتسبّب في النّفاق أي الثورة وهم الإخوان الرّحمنيّين والمقدّمين الذين جنّدّهم عزيز وكانوا ينشرون دعايتهم في الأسواق ويتصرّفون حسب هواهم، وخدعوا بذلك خالقهم، وحملّ عزيز مسؤولية من هلك، ثم ذكر امّحنـد (محمد) بن الحداد وشبيه بالحمار الذي يحمل الملح وتجهّزه للجهاد بالحصان يناظـر وهو

¹- انظر الملحق الثالث في الصفحة رقم 26.

يقصد ربما عدم استقلالية قراره وخضوعه لإملاءات أخيه عزيز وأشخاص آخرين وهذا يتناقض مع ما ورد في المصادر المحلية والأجنبية التي أكدت أن محمد كان أكثر اندفاعا وإقداما من عزيز ولديه من الخبرة ما يكفي باعتباره كان من قادة بوبنجلة في ثورة 1851م، كما أنه استقل بقيادة الثوار الذين كانوا تحت إمرته وتركّزت معظم عملياته في بجاية وتizi وزو، بينما حارب عزيز بقوات أخرى خاصة به في سطيف وجigel.

أما قوله "يناطح بالحصان" فربما يقصد به قلة السلاح والمؤونة والخبرة والتدريب العسكري لدى محمد ومن تحت إمرته من القادة والمقدمين والثوار المتطوعين المنتسبين لطبقة الفلاحين والعمال الكادحين الذين يستعملون الأسلحة البدائية كالخنجر والفأس والمنجل والساطور والهراوة والعصا، بينما تمتلك الجيوش الفرنسية أسلحة نارية ومدافعة من مختلف الأنواع والأحجام.

ويبدو تحامل الشاعر المجهول على محمد بن الحداد واضحا من خلال تشبيهه بالحمار من جهة قوله أنه هرب من ميدان المعركة وانهزم أمام ابن أورابح، بينما ذكر "رين" هذه الواقعة التي حدثت في 24 ماي 1871م وقال أن حاكم بجاية القائد "ريلهاك" عندما وصلته تعزيزات عسكرية من العاصمة عن طريق البحرعزم على فك الحصار الذي ضربه محمد بن الحداد على مدينة بجاية ووضع خطة مدروسة تهدف لفرض مكان المعركة على عدوه فأمر فرق القومية والصبايحية بمهاجنته حتى تتفرق كتائبه ثم أجبره وفق الخطة المرسومة على التراجع نحو سهل حوض وادي الصومام أين جرت معركة غير متكافئة استعمل فيها "ريلهاك" قواته البرية المزودة بالمدفعية وقوات الفرسان وفرق القومية والصبايحية ومدفعية البوارج الحربية الراسية في مصب وادي الصومام، وأمر قومية فرسان القايد بشير أورابح بالالتفاف على ثورا محمد بن الحداد مما تسبب في هزيمته واضطراره إلى الانسحاب.

واعتبر الشاعر المجهول أن محمد بن الحداد غرّ الناس ولم يبن أمره على أساس صحيح ومتين عندما دعاهم للجهاد وإسقاط بجاية ولم يقل لتحرير بجاية ثم ربط بين تحقيق هدف إسقاط بجاية وبين خذلان محمد ومن معه من الثوار من طرف الولية الصالحة لالة قوراية أو بما قوراية في إشارة منه إلى تعلق الرحمانيين بالأولياء الصالحين الذين يستمدون منهم الشحنة والطاقة المعنوية الضرورية التي تحفّهم وتحمّسهم على الجهاد.

ثم انتقل إلى ذكر الأخبار التي سمعها حول رغبة الشيخ "الحاداد" في الاستسلام وذهابه إلى محللة الجيش الفرنسي لتقديم عرضه معتبرا ذلك نوع من المزح والمغالطة مع حكام فرنسا العسكريين، وأن

الحداد كان في قرارات قلبه يسعى لإنقاذ نفسه وصيانته حرمته، وأن كذبه لا ينفع أمام أولئك الحكماء الأسياد المتمرسين، وأن أخبار استسلامه انتشرت في كل مكان ورأيه لا يصلح حيث أمر الناس بالفساد يقصد الثورة والجهاد، ورضي أن يخدع الدولة، فهل الحداد هو من خدعها أم حكامها هم الذين خدعاوه وأضطروه إلى محاربته دفاعاً عن الأرض والوطن والعرض والدين والمال والشرف وغيرها.

ثم استمر الشاعر المجهول في طعنه وانتقاده للشيخ الحداد عندما قال أنه سمع بأن الجنرال انتصر عليه أو هزمه، وأن الناس صغراً وكباراً كانوا ينتظرون أن يستشيرهم في أمر إعلان الجهاد والخروج عن طاعة الدولة الفرنسية، واتهمه أنه أصبح يعادل الشيطان المارد الذي يدعو الناس إلى الفساد ثم يسبقهم إلى الغار للاختباء، وختم بذكر الحمام الزاجل الذي يحمل خبر استسلام الحداد إلى مدينة سطيف.

3.4. الورقة الرابعة

ترجمة المحتوى إلى العربية العامية

سمعت بلي الشيخ الحداد كسرى الجنيرال ظنوا فيك لعباد بلي الصغير ولكبير تشاورهم
وليت تعدل الشيطان المارد سبقت الناس للغار يا لحمام الزاجل رفرف بجناحك روح اقصد سطيف قبالة
ما تنق فالحباب ازرق روح اخدم علي لغطى الحداد جوزوه فالشرع يادرى إذا يمنعولاً مازال فالشدة

قلت لوليده حادر بلاك تغرق فالبركة الليكان يعوم فيها

لا دنيا لادين لا نفع راني خايف يتبلع يموت بلا شهادة

وريولعوايد لقدم باش يتبع رجعوا صناعي فلحدادة صنعة اجدادوا

سمعت هدرة الضبع ينفع روحوا فليتساع يعand فالسيوقة

فالعين يجمع بلاك الشر يطعم يحسب بزاف الفايدة

إلى ضريبيصّر عوالسبّع زعف ورالو الضربة القاسحة.¹

¹-أنظر الملحق الرابع في الصفحة رقم 27.

التعليق على المحتوى

احتوت الورقة الرابعة من الأشعار على 09 أسطر كرر فيها الشاعر المجهول ثلاثة أسطر الأولى التي ذكرها في الورقة الثالثة، ثم أشار إلى محاكمة "الحداد" في المحكمة وتساءل هل يمنع أم ما زال في الشدة، ثم تكلّم على لسان الحداد الذي تخوّف من مصير ابنه عزيز من أن يغرق في المستنقع والوحـل الذي أصبح يسبح فيه ويضيّع دينه ودنياهولا يحصل على أي فائدة وأن يموت دون أن يتفكّر التلفظ بالشهادة، ثم وجّه نصيحة للحداد بأن يعلّم ابنه العوائد القديمة وصنعة أجداده ليصبح حرفياً في الحدادـة.

ثم قال بأنه سمع كلام الضبع، ويقصد به الحداد وأولاده، يعاند في الأسود، ويقصد بهم جنرالات وجندـود فرنـسا، وذلك في وقت السـلم أي خلال الاستعداد للمواجهـة، وقال أن الأسد غضـب ووجهـ له ضربـة قاسـية، ويقصد بذلك الهجمـات الوحـشـية التي قام بها كل من الجنـرال "سوسيـ" والجنـرال "لامـانـ" والنـقيـب "ريـلـهـاكـ" و"بيـدوـ" وغيرـهم عندما قـتـلـوا وـشـرـدـوا وأـبـادـوا الثـوارـ والمـقاـومـينـ وأـحرـقـوا القرـىـ بما فـيهـ وـمـنـ فـيهـ، وـصـادـرـوا قـطـعـانـ المـواـشـيـ وكلـ المـمـتـلـكـاتـ وـطـبـقـواـ سـيـاسـةـ الـأـرـضـ الـمـحـرـوـقـةـ وأـخـذـواـ الرـهـائـنـ منـ الـقبـائـلـ لإـغـامـهاـ عـلـىـ الـخـضـوعـ، فـهـلـ هـذـهـ الـأـفـعـالـ تـنـسـبـ لـلـأـسـدـ، بـيـنـماـ الـمـقاـومـةـ وـالـدـفـاعـ عـنـ النـفـسـ وـالـوـطـنـ وـالـدـيـنـ وـالـلـغـةـ وـالـعـرـضـ وـالـشـرـفـ تـنـسـبـ لـلـضـبـعـ؟ـ.

3.5. الورقة الخامسة

ترجمة المحتوى إلى العربية العامية

لعلـمـ ليـ رـبـطـوـ (الـجـنـيرـالـ) لـلـمـانـلـخـرـجـ بـيـهـ مـنـ مـزـغـنـةـ رـفـدـوـمـوـلـ الشـيـعـةـ

يـاصـحـابـ الـمـوـسـ عـلـىـ الـخـصـرـةـ لـبـسـتـهـمـ مـنـ الـفـيـنـةـ يـمـشـيـوـ بـالـنـظـامـ

سيـطـرـواـ عـلـىـ بـلـادـ زـوـاـوـةـ تـيـزـيـ وـزوـ ذـلـارـبـعاـ

إـمـلـيـكـشـنـ بـداـتـهـمـ نـدـامـةـ لـيـ كـانـ فـالـهـولـ اـسـتـهـزـيـلـيـ سـبـقـ لـلـطـاعـةـ

الـعـبـاسـيـ اـعـطـيـ الـكـلـمـةـ فـيـ قـلـبـواـ خـاطـيـ الـسـنـةـ الـقـلـعـاوـيـ مـخـلـوـعـ

أـوـلـادـ فـرـنـساـ قـادـرـينـ وـاحـدـ مـاـ يـقـولـ اـسـتـنـىـ اـقـبـالـةـ لـحـقـواـ لـلـقـلـعـةـ

لـعـلـمـ لـيـ شـدـوـهـ لـفـرـانـسـيـسـ رـفـدـوـ الـجـنـيرـالـ سـوـسـيـ

خرج لعساكر عمر مرماسي أما عزيز بوفطيسة حاب يمد الكرسي

لعلام لي شدوا عزيز بين ثقاعت وأمالو

يجرّد فالعسكر حتى بودبوز وولوا يحكم فالشكايين يقول لهم أنا حرّ.¹

التعليق على المحتوى

احتوت الورقة الخامسة من الأشعار على 10 أسطر ذكر فيها الشاعر المجهول خروج الجنرال "لامان" من العاصمة "مزغنة" قاصداً منطقة القبائل للقضاء على الثورة، واصفاً الأعلام التي يحملها جيشه والسكاكين التي على خصرهم ولباسهم المصنوع من الفينة وسيرهم في نظام بديع وسيطرتهم على بلاد زواوة خاصة تيزى وزو والأربعاء ناث إيراثن.

ثم انتقل لوصف حالة سكان منطقة القبائل الصغرى حيث ذكر أن إمليكشن (بني مليكش) أصحابهم الندامة وأهل قلعة آث عباس أعطوا الكلمة وقلبه مجانب للسنة وأهل القلعة أصحابهم الخلعة، في إشارة إلى ضعفهم وخوفهم من المصير المجهول الذي ينتظرون على يد من سماهم أولاد فرسا القادرين الذين لا ينتظرون بل يقدمون ويذبحون صوب القلعة.

ووصف زحفهم وقال أن علمهم رفعه قائدتهم الجنرال "سوسي" الذي أخرج العساكر وملا المرماسي بهم في إشارة إلى كثرة عددهم ونزولهم من عدة مرماسي كمرسى بجاية ودلس وأزفون وجigel وغيرها، أما العلم الذي مسكه عزيز بن الحداد في المنطقة الواقعه بين ثقاعت وأمالو في ضواحي بجاية وهو يسجل المتطوعين للجهاد حتى المutoهين والضعفاء، ويدّعي أنه يملك القدرة على مواجهة العدو.

3.6. الورقة السادسة

ترجمة المحتوى إلى العربية العامية

لعلام لي شدوا عزيز بين ثقاعت وأمالو

يجرّد فالعسكر حتى بودبوز وولوا

¹- انظر الملحق الخامس في الصفحة رقم 28.

يحكم فالشگاین يقول لهم أنا حرّ

لعلام لي شدوا عزيزلونوا كحل كيما الغرّوز

مشى على طريق الما قاصد إيثيدشوز

لعناية يا خويا امحدن يا راس الفرد (القندوز)

لعلام لي شدوا عزيز خضر كيما الحرابة

مشى على طريق الما لمباتوا في ثاقيطونت

كي بان الجنيرال خلى محل البغة

يا الشيخ الحداد يا مول الحرز على الرقبة

نفاقك شامة وليدك داوه كي الكبش

لعناية يا خويا امحدن يا الحمار فالكوري (الزريبة).¹

التعليق على المحتوى

احتوت الورقة السادسة من الأشعار على 12 سطراً كثُر فيها الشاعر المجهول ثلاثة أسطر الأولى التي أوردها في الورقة الخامسة، ثم أكمل وصف العلم (الراية) الذي مسكه عزيز وذكر له لونين: الأول أسود مثل الغرّوز، والثاني أخضر مثل الحرابة الخضراء وهو يشير بذلك إلى قيمته الحقيرة مقارنة بعلم فرنسا الذي رفعه كل من الجنرال "لامان" والجنرال "سوسي" الذي رفع من شأنه وقيمه، ثم انتقل إلى وصف تحركات عزيز نحو إيثيدشور ونحو ثاقيطونت، وتكلّم على لسانه بأنه كان يستغيث بأخيه محمد (محمد) الذي وصفه الشاعر بأوصاف حقيرة ودنيئة وشمّه بصاحب رأس العجل والحمار في الإسطبل.

وقال أن عزيز فرّ بمجرد ظهور جيش الجنرال (سوسي) وترك محل البغة، ولا ندرى هنا هل محل الذي تركه عزيز اسمه هكذا أم الشاعر هو الذي سماه بهذا الاسم الحقير إمعاناً في الاستهزاء

¹- انظر الملحق السادس في الصفحة رقم 29.

والتهّم والاحتقار، ولم يسلم الشيخ الحداد من لسان الشاعر الحاد حيث وصفه بصاحب الحرز في العنق في إشارة إلى سلطته الروحية والمعنوية التي يستمدّها بالتمائم والحروز وليس بالعلم والعمل.

3.7 الورقة السابعة

ترجمة المحتوى إلى العربية العامية

يالي قاري فالجدول قولی مشی لبرى

لقيت لقبايل ضاعوا القلب راح فالسکرى

بومزراق تهدل قالوا عندوا الكرى

هرب من بني ورتلان بالعود بدا الهجمة

هاوليكسوسىي بدا الطبل قبل الحوط لمحلة

بومزراق محاصر في خراطة تكسر

يا لسانى اعدل مثل إذا تعرف تعبر

على اللي خرجلهم لعقل رجال جاحوا كلهم

على بومزراق كي حصل قالوا بلي تصويرة

بصّح هو جاهم يعand في بوشفرا

كلابانكا كي حصل حتى خرجت عليه لخساره

برّ فالجبال والسّواحل رواحونجاهدوا نصارى

تبّع خوه حتى حصل ثباتوا الزوجة الحرة

اما المآل ولما كل خلوه یهوم فالصّحرى

بومزراقاوش راجل ولكن هو العرّ

خدع لعرب ولقبايل قالهم عندي خبر تع نصارى

من حمزة حتى بني عيدلطاحوا كامل فالحضره

ونوغة وبني عيدلبني عباس حتى زمورة

كل واحد خلاه حاصل راح نوّض العرس.¹

التعليق على المحتوى

احتوت الورقة السابعة من الأشعار على 19 سطرا استهل فيها الشاعر المجهول كلامه بتوجيهه إلى المخاطب المجهول الذيقرأ في الجدول ولم نتبين ماذا يقصد بالجدول، وأن قوله مشى إلى الخارج ربما يقصد خارج منطقة القبائل، ثم وصف حالة سكان هذه المنطقة فقال أنهم تائدون وحياري وقلوهم في سكرة، تعبيرا عن حالة الاضطراب والخوف وعدم الثبات وقلة التحضير والتنظيم لمواجهة خطر الاحتلال.

ثم خصّص معظم بقية الأبيات لوصف حالة بومزراق (أحمد المقراني) وذكر أنه أهين وظنّ الناس أنه قادر على إعادة الاعتبار لنفسه، وأنه هرب من بني ورتلان وببدأ الغارة بالحصان، في إشارة إلى عدم امتلاكه للسلاح والعتاد اللازم لمقاتلة العدو الفرنسي، ثم ذكر ظهور قوات الجنرال "سوسي" وครعها للطّبول ونصلبه للمحلة.

وعاد لذكر بومزراق المحاصر في خراطة وانكساره فيها، واستطرد مرة ثانية بقوله يا لسانی اعدل في المثل إن كنت تعرف التعبير عن الذين فقدوا عقلهم حتى أصيّب الرجال كلّهم بالحيرة واليأس، على بومزراق الذي تم الإيقاع به، ولم يصدقوا ذلك وقالوا إنها صورة وليس حقيقة.

واعتبر الشاعر أن بومزراق كان جاهلا لأنّه كان يتبع في بوشفرة، ولم نتمكن من معرفة من هو بوشفرة؟ ثم اتهمه بتهمة أكل أموال البنك ووقوعه في الخسارة، ربما يشير هنا إلى استدانته أموال من البنك لمساعدة سكان المنطقة الذين كانوا في ضائقه كبيرة، مثلما فعل أخيه الباشاغا محمد المقراني الذي اضطر إلى رهن أملاكه لتسديد الديون المتراكمة عليه، وكانت هذه الوضعية من بين أسباب إعلان الثورة من طرف المقراني وعائلته.

¹- انظر الملحق السابع في الصفحة رقم 30.

واستدرك الشاعر مرة أخرى بإشارته إلى دعوة بومزراق إلى الجهاد ضد النصارى في الجبال والسواحل وتبع بذلك أخيه الباشاغا محمد المقراني حتى وقع له ما وقع، ثم أشار إلى انهزامه وفراره إلى الصحراء، واتهمه أنه ليس برجل وأنه معرّة وقام بمخادعة العرب والقبائل عندما أوهمهم بأنه يعرف أخبار النصارى. حول هذه التهم الكثيرة التي كالمها الشاعر المجهول لبومزراق علق الكاتب الفرنسي "لويس رين" وقال بأن بومزراق عندما خرج من منطقة التل وخاض معركة غير متكافئة يوم 08 أكتوبر 1871م في المكان المسي قبر السلوقي على وادي حمادوقرب مسيلة ضد الجنزال "سوسيي" كان رجالاً شهماً وضحى بنحو ثلاثة آلاف جمل وماشية كبيرة وخيم وزرابي وحبوب وغيرها، من أجل ضمان الوقت الكافي للنساء والأطفال للإفلات من الفرنسيين الذين كانوا يطاردونهم.

وأضاف رين يقول أنبومزراق تمكّن هو وعدد قليل من المخلصين له من التسلل ليلاً والتحق بهم في الصحراء وبقي يقاوم حتى يوم 20 جانفي 1872م حيث تم توقيفه من طرف قومية القائد الفرنسي "روز" (التابع لرتل De lacroix) في منطقة عين طيبة جنوب ورقلة.¹

الخاتمة:

في نهاية هذه الدراسة توصلنا إلى الاستنتاجات التالية:

- أهمية الشعر الشعبي الأمازيغي تكمن في المحافظة على الذاكرة الجماعية والتاريخية للجزائر عامة ومنطقة القبائل خاصة، إذ نقل لنا معاناة الشعب وسياسات فرنسا.

- ربما كان استعمال الشعرا للغة العامية مقصودا حتى يتفادون الجوسسة الاستعمارية إذ تعد لغة بسيطة ولكن معانها صعبة الفهم وحتى عند فهم الكلمات يصعب فك رموزها لفهم معانها.

- سعت الإدارة الاستعمارية الفرنسية لتقويض المكانة الروحية والسياسية لعائلة الحداد في بلاد القبائل خاصة وفي الجزائر عامة بكل الوسائل منها تأليب العائلات المعادية لها وعلى رأسها عائلة ابن علي الشريف.

¹- L. Rinn, 1867, Deux Chansons Kabyles sur l'Insurrection de 1871, Revue Africaine, N° 1887, Librairie Adolphe Jordan, Alger, p 59.

- تعتبر ثورة 1871م التي قيلت عنها الأشعار محل الدراسة من بين أهم الثورات الشعبية المسلحة في الجزائر خلال القرن التاسع عشر الميلادي، من حيث شموليتها واتساع رقعتها الجغرافية وسرعة انتشارها والأثار المترتبة عنها.
- يعدّ الشيخ محمد أمزيان بن الحداد الزعيم الروحي والقائد الديني الذي أعطى دفعاً قوياً لهذه الثورة بفضل نفوذه ومكانته وسمعته وانتشار طريقته الرحمانية بزواياها ومقدّميها وأنصارها ومربيها خاصة في وسط وشرق الجزائر.
- عبر الشاعر المجهول في أشعاره التي عثّرنا عليها ضمن الملف الخاص بالشيخ الحداد وابنه عزيز ضمن وثائق الأرشيف الفرنسي، عن موقفه العدائِي الصريح من زعماء ثورة 1871م وخاصة الشيخ الحداد وابنيه عزيز ومحمد، وأحمد بومزرق المقراني.
- رغم المعلومات التاريخية الهامة التي تضمنتها هذه الأشعار عن حالة الثوار النفسية وبعض مظاهر وعلامات القوة والتنظيم والاستعدادات والمواجهات ضد العدو الفرنسي، إلا أن الشاعر سردها كله في قالب سلبي وتهكمي ونقيدي ولم يكن منصفاً بل كان متحاملاً ومعادياً لهؤلاء القادة والزعماء أكثر من الفرنسيين المستعمرِين أنفسهم.
- إن اطّلاعنا على كتاب "تاريخ انتفاضة 1871 بالجزائر" الصادر سنة 1891م أي بعد عشرين سنة من وقوع الثورة، مما سمح له بحكم موقعه كشاهد عيان وصانع للحدث ومسؤول إداري ورجل عسكري، مكّننا من الوقوف على العديد من التفاصيل حول ما ورد ذكره في الأشعار وكشف مدى التغليط والتزييف والتحامل الذي مارسه الشاعر فيما كتبه، وهو ما جعل "رين" الرجل الاستعماري ينصف بومزرق وينفي عنه التهم التي وجهها له الشاعر.
- جمع الشيخ عزيز بن الحداد بين المكانة الدينية أو الزعامة الدينية والسياسية ولعب دوراً عسكرياً وسياسياً هاماً في ثورة 1871م رغم قصر المدة التي ثار فيها والمقدرة بشهرين ونصف فقط، وهو ما جعله عرضة لاتهامات الشاعر.
- كان الشيخ محنـد (محمد) بن الحداد أحد الزعماء العسكريين للثورة ولكنه أقل شهرة من أخيه عزيز، إلا أنه لم يسلم هو الآخر من التشويه والشتـم وبلغ الأمر بالشاعر إلى وصفه بالحمار الذي يحمل الملح ثم

بالحمار الموجود في الزريبة، وبالعجل، وهي تشبّهات تدل على مدى الحقد والكراهية التي يحملها الشاعر لهذا البطل المجاهد.

- رغم أن أحمد بومزراق المقراني لا ينتمي إلى الطريقة الرحمانية وليس من أتباع الشيخ الحداد الذي يبدوا أن الشاعر يحمل لهم عداءً شديداً ويعمل على تشويه سمعتهم والحط من قيمتهم الدينية والروحية في منطقة القبائل وخارجها، إلا أنه لم يسلم بدوره من الانتقادات الشديدة والاتهامات الخطيرة التي وجّهها الشاعر له، مما يدل على معاداته للثورة وزعمائها العسكريين والسياسيين وليس الدينيين والروحين فقط.

- إن دراسة مثل هذا النوع من الشعر الشعبي ذو الطابع النقدي أو السلبي يسمح لنا بتوسيع مجال البحث والتعمق فيه والاطلاع على المصادر والمراجع المختلفة الأجنبية منها والمحلية للوقوف على حياثيات الموضوع وتشعباته وامتداداته التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والعسكرية والسياسية للخروج بانطباعات واستنتاجات موضوعية ومنطقية.

التوصيات:

نوصي بضرورة الاهتمام بدراسة هذا النوع من الشعر باعتباره كنز لغوي وأدبي وتاريخي للمحافظة عليه والاستفادة من محتواه ونقده لتحديد إيجابياته وسلبياته والتعرف على مستوى التفكير الشعبي من خلال الشعر.

قائمة الببليوغرافيا

1- المصادر

- Archives Nationale d'Outre-Mer (ANOM), Gouvernement Générale de l'Algérie (GGA), 19 H/59.
- LouisRinn, 1891, Histoire de l'Insurrection de 1871 en Algérie, Alger, Librairie Adolphe Jourdan.
- Louis Rinn, 1867, Deux Chansons Kabyles sur l'Insurrection de 1871, Revue Africaine, N° 1887, Librairie AdolpheJourdan, Alger.
- رسالة خطية أرسلها عزيز بن الحداد إلى الجنرال "دزو" Desvaul نيابة عن والده الحداد مؤرخة في أوائل جانفي 1865م. (ANOM, GGA, 19 H/59.)
- تقرير حرّته مصالح الشرطة العامة موجّه إلى الحاكم العام حول الشيخ الحداد الزعيم الديني في بجاية وقعه عامل عمالة الجزائر مؤرخ في 08 أكتوبر 1870م. (ANOM, GGA, 19 H/59.)
- رسالة خطية من الجنرال بريقو عامل عمالة قسنطينة إلى البشاغا محمد السعيد بن علي الشريف، مؤرخة في 15 فبراير 1867م. (ANOM, GGA, 19 H/59.)
- رسالة خطية من البشاغا محمد السعيد بن علي الشريف إلى عامل عمالة قسنطينة، رقم 26، مؤرخة في 12 جانفي 1871م. (ANOM, GGA, 19 H/59.)
- رسالة خطية من البشاغا محمد السعيد بن علي الشريف إلى العقيد بونفالي le Colonel Bonvallet حاكم سطيف، رقم 37، مؤرخة في 17 جانفي 1871م. (ANOM, GGA, 19 H/59.)
- رسالة خطية من عزيز بن الجداد إلى رئيس الجمهورية الفرنسية تيار من سجن قسنطينة مؤرخة في 31 جويلية 1873م. (ANOM, GGA, 19 H/59.)
- رسالة خطية من عزيز بن الجداد إلى قنصل فرنسا في طرابلس الغرب أرسلها من جدة بالسعودية مؤرخة في شهر أفريل 1884م. (ANOM, GGA, 19 H/59.)

- رسالة خطية من الشيخ الحداد إلى الباشاغا محمد السعيد بن علي الشريف مؤرخة في 20 محرم
(ANOM, GGA, 19 H/59) 1288هـ/10 أفريل 1871م.

- رسالة خطية من الشيخ الحداد إلى القايد علي أوقاسي بدون تاريخ.(ANOM, GGA, 19 H/59)

2- المراجع

- محفوظ.ق، انتفاضة 1871 مقاومة شعب يحرّكه الإيمان، الجزائر، مجلة الثقافة، ع 96، عدد خاص، 1986.

- إبراهيم.ر، دور الشعر الشعبي الأمازيغي في سرد الأحداث التاريخية لمنطقة الأوراس، الجزائر، مجلة علوم الإنسان والمجتمع، ع 01، 2015.

- أحمد.ع، أشكال التعبير الفني لأغراض الشعر الشعبي-تحليل سردية الشعر الشعبي - ، الجلفة، مجلة فصوص الأدب والمعارف، ع؟، 2021.

- عمار.ط، ندوة الأساتذة، مجلة الثقافة، ع 96، عدد خاص، 1986.

- يحي.ب، ثورة محمد المقراني والشيخ ابن الحداد، مجلة الثقافة، ع 96، عدد خاص، 1986.

Troisième partie

Elmelhoun :

L’art poético-musical algérien

La mise en mots des urbanités socio-linguistiques dans la poésie populaire algérienne (*El melhûn*)

*The putting into words of socio-linguistic urbanities in Algerian popular poetry (*El melhûn*)*

Pre. SOUAMES Amira

Université Mohamed Boudiaf de M'sila, Algérie

Amira.souames@univ-msila.dz

Résumé

Dans cette contribution, nous nous intéresserons, du point de vue du socio-historique articulé avec l'analyse du discours et le contexte de production, aux manifestations linguistiques et discursives des différentes formes de citadinité et d'urbanité présentées dans la poésie algérienne populaire (*El melhûn*). Nous essayons d'évoquer la question de la poésie algérienne populaire (*El melhûn*) en tant qu'un phénomène socio- urbain.

Notre réflexion donc s'articule autour de la problématique suivante: quelles représentations socio-symboliques véhicule la poésie algérienne populaire (*El melhûn*) ?

En effet, ces représentations qui déterminent des pratiques de définition de soi et de l'autre et d'auto-identification et d'hétéro-identification par rapport à l'espace de la ville. Il s'agit donc d'appréhender les références à ces appartenances socioculturelles par un relevé des désignations, des adjectifs, des attributs, et des caractéristiques physiques et morales de soi et de l'autre telles qu'elles se manifestent à travers des textes poétiques en arabe algérien.

Mots clés : Poésie algérienne populaire, Sociolinguistique urbaine, Citadinité, Urbanité, Littérature orale, *Chaâbi*, Bédouin.

Abstract

In this contribution, we will be interested, from the point of view of socio-history articulated with discourse analysis and the context of production, on the linguistic and discursive manifestations of the different forms of urbanity and citadinity present in popular Algerian poetry (*El melhûn*).

Our reflection is articulated around the following problematic: which representations convey the popular Algerian poetry (*El melhûn*)? We also try to evoke the question of the popular Algerian poetry (*El melhûn*) as a socio-urban phenomenon. To do this, many questions arise when we evoke the question of the popular Algerian chant which refers to complex representations, variants and evolutionary.

Key Words: Popular Algerian poetry, Urban sociolinguistics, Citadinity, Oral literature, Chaābi, Bédouin

Introduction :

L'apport des héritages culturels berbères, arabes et ottomans dans la poésie orale du *melhoune*, véhicule une richesse fabuleuse. En effet, « *melhoun* » est cette poésie libre qui a trouvé racine dans le quotidien de la société maghrébine. Ses poètes, bien que n'étant pas forcément lettrés, secrétaient dans une fluidité merveilleuse, des œuvres qui abordaient les plus grands thèmes de la vie.

Ibtissem Chachou affirme que :

« *La chanson algérienne populaire renvoie à des représentations complexes, variantes et évolutives. Ses représentations qui déterminent des pratiques de définition de soi et de l'autre et d'auto-identification et d'hétéro-identification par rapport à l'espace de la ville.* » (Chachou, 2011, p. 10).

Quelles représentations socio-symboliques véhicule la poésie algérienne populaire (*El melhûn*) ? Il s'agit donc, de comprendre : « A partir de quels référents symboliques se décline la notion d'appartenance et d'inclusion dans la ville ? » (Safer Zitouni, 2019, p.12) et d'appréhender les références à ces appartenances socioculturelles par un relevé des désignations, des adjectifs, des attributs, et des caractéristiques physiques et morales de soi et de l'autre telles qu'elles se manifestent à travers des textes poétiques en arabe algérien.

1. *El melhûn* : un héritage linguistique :

Les exodes de populations ont eu toujours de grands impacts sur la vie culturelle des sociétés et notamment sur leur production musicale. Ces impacts peuvent aussi revêtir la forme d'une mutation linguistique. On peut puiser de multiples exemples dans l'histoire socioculturelle du Maghreb

En effet, la venue des tribus hilaliennes¹ en Afrique du Nord sous les Almohades a eu pour conséquence de féconder la musique, cela avait donné naissance à la poésie chantée dite « *Chi'r al-Malhoun* » (la poésie populaire) laquelle devait sceller la communion arabo-berbère. Quand vint le moment de conquérir l'Andalousie, un grand mixage se produit alors dans cette rencontre entre trois cultures, l'ibérique, l'amazighe et l'arabe qui finit par accoucher de la musique andalouse².

De même, l'afflux des Noirs de l'Afrique subsaharienne a introduit le *gnawi* alors que l'exode de Kabyles au XIXe siècle vers la Casbah³ d'Alger a eu pour effet de faire éclore la musique châabi⁴. Mais tous ces genres musicaux s'appuient sur un substrat commun ou du moins entretiennent avec lui des liens étroits. Ce substrat c'est le « *malhoun* » étymologiquement « mélodique » qualificatif qui s'applique au poème.

Appelée parfois « poésie populaire », et « poésie vulgaire », « poésie d'expression dialectale » ou « *zajal* », cette poésie que l'on ne désigne plus, désormais, au niveau de l'ensemble du Maghreb, que par le terme de « *melhoun* » — qui lui fut donné, depuis des siècles, par ses pratiquants eux-mêmes — par une tendance, tout à fait remarquable, à l'unification de la terminologie technique, expression elle-même du phénomène de *koinisation*⁷, mais aussi et surtout, pour lever définitivement toutes les ambiguïtés véhiculées par ces appellations à très fortes connotations.

Déclamé en arabe dialectal et en amazigh (surtout au Maroc) selon le principe de l'art poétique, les *qacidate* (poèmes) sont devenues avec le temps une sorte de koïnè musicale maghrébine. Cette koïnè se déploie sous formes diverses. *Malhoun* et *châabie*⁴ en Algérie, *Malouf* en Tunisie et « *qacida du ghazal* » au Maroc⁵.

De plus, le *melhoun* n'exprime pas seulement des sentiments, il est la mémoire qui a fait l'Histoire de l'Algérie et du Maghreb. Contrairement à ce qu'on pense, le *melhoun* n'est pas exclusivement oral, il a donné lieu à une profusion de manuscrits qui avaient circulé sous forme de registres. Ces documents dénommés *diwans*, véritables œuvres d'art étaient joliment calligraphiés.

C'est grâce à l'écrit, qu'on avait pris connaissance des *zajals* du cheikh andalou Bengouzman. Déjà Léon l'Africain qui a vécu au XVIe siècle notait dans son livre *Description de l'Afrique*⁶ que les poètes prenaient part à des compétitions où ils donnaient libre cours à l'expression de leur art.

Nous ne sommes pas loin de penser, que l'appellation de poésie *melhoun*, elle-même, a été imposée, à une époque déterminée, par les lettrés arabo-musulmans maghrébins, à ce genre de poésie dans laquelle ils ne voyaient, d'abord et avant tout, que l'écart par rapport à la norme langagière.

Et ceci, en dépit du bon sens, et en réduisant la polysémie naturelle de la racine *lahana* à deux uniques significations : celle du *lahn* comme « faute de langage, solécisme » et celle du *lahn* comme « mélodie, musique ». Ce qui donnerait au terme *melhoun* le sens de « poésie en arabe incorrect » et/ou le sens de « poésie mise en musique ». D'abord ce sens de *melhoun* comme « langage incorrect », n'est pas, en toute logique, acceptable, car il ne peut y avoir de fautes de langage, de solécismes ou de barbarismes qu'à l'intérieur d'un discours en arabe dit « régulier » (ou " classique") ou qui se veut comme tel. Ce qui n'est pas, naturellement, le cas du poète populaire qui n'a pas l'intention, naturellement, de composer en arabe classique et n'utilise donc pas l'arabe classique ou grammatical. Bien au contraire, la véritable faute ou le véritable solécisme, ou *lahn*, dans le *melhoun* serait, justement, l'utilisation des règles et du lexique de l'arabe classique.

En plus, la poésie *melhoun*, pouvait tout aussi bien être déclamée que chantée, et n'était donc pas nécessairement écrite pour être mise en musique. Le terme *melhoun*, dans le sens de poésie destinée à être mise en musique, ne peut donc pas caractériser ce genre de poésie à l'exclusion d'autres genres de poésie non destinée à être chantée.

1.1. Le chant bédouin¹⁰:

La chanson bédouine prend sa source dans les villages et les campagnes et son apparition dans les milieux ruraux s'explique par le fait que les campagnes étaient dominées par la population locale, c'est-à-dire les algériens de l'ère coloniale, contrairement aux villes habitées par des occupants européens et où la présence d'algériens était réduite. La chanson bédouine est l'expression populaire la plus répandue en Algérie, en particulier dans les zones rurales. C'est le genre qui se distingue des autres par ses performances, sa mélodie, ses costumes traditionnels et ses instruments de musique.

Toutefois, la poésie du *melhoun*, mêle harmonieusement chant citadin et chant bédouin depuis des siècles. Mais le chant bédouin reste sans aucun doute le chant dominant, et la floraison de poètes populaires de l'école bédouine est sans commune mesure avec le nombre, somme toute assez modeste, de poètes du genre citadin. Nous savons que, malgré l'existence d'une tradition citadine très ancienne et toujours vivace dans l'Algérie, depuis *Siga*, la capitale du royaume berbère de l'Ouest algérien, jusqu'à Tlemcen, Tiaret, Ténès, Mazouna, Mostaganem, pour ne citer que ces villes-là, la balance a régulièrement penché du côté du monde bédouin. Bédouins zénètes et arabes dont la fusion, lente mais sûre, a donné ses caractéristiques actuelles à l'immense majorité de la population présente de l'Oranie.

Mais la fusion des populations ne va pas sans acculturation réciproque, et il s'est produit deux phénomènes importants pour l'avenir linguistique et culturel de cette région : l'arabisation linguistique presque complète des Berbères, et un autre phénomène dont on ne parle pas assez et qui est la berbérisation culturelle des Arabes. On peut dire que les Zénètes s'arabisaient en adoptant la langue et la mémoire des Arabes, pendant que les Hilaliens, parallèlement, se berbérisaient en adoptant les us, les coutumes et l'environnement des Berbères. Ceci pour dire qu'il est imprudent de confondre, comme certains esprits naïfs ou intéressés le font, bédouinité et arabité, et qu'il est injuste de mettre au seul crédit de l'arabité ce qui a toujours, peut-être, appartenu au monde berbère ancien.

Toutefois, nous ne savons rien du substrat musical berbère, et les rares écrits sur la musique bédouine font dériver celle-ci, tout naturellement, de la musique arabe et de ses modes. Cependant le chant bédouin pour aussi peu sophistiqué qu'il soit, n'en possède pas moins ses propres styles et rythmées.

Le mazouni par exemple (de la ville de Mazouna ou du poète Belabbès El-Mazouni) : il est en usage dans les villes du littoral pour chanter les chansons de geste. Il se débite à la manière des Grenadins, sans trop élever la voix, avec une intonation tremblotante coupée et gutturale ; le mouvement est lent, sans arrêt, la voix appuie sur l'assonance finale¹¹. Cheikh Abdclkader El-Khalidi, dit-on, avait une préférence pour ce style.

Le makhazni (du "Makhzen" ou cour des beys, inventé, dit-on, à Mascara, qui était une résidence pour les beys de l'Ouest, par le poète Benothman) qui se divise en "*telli*" (litt. " des régions côtières") et en '*gabli* (litt. " des régions sahariennes").

Ce dernier se subdivise en autant de '*gabli*' qu'il y a de villes : *gabli amri* dans lequel s'est illustré le grand cheikh El-Madani (Oran, Sidi Bel-Abbès), '*gabli tiarti*' (Tiaret), '*gabli maâscri*' (Mascara), le chanteur choisissant l'un ou l'autre suivant l'endroit où il se trouve et suivant, aussi, ses possibilités vocales¹². Et le *baladi* (le "*citadin*") d'apparition récente et dans lequel s'est spécialisé le grand interprète bédouin cheikh Hamada qui a introduit dans le répertoire bédouin des textes de poètes marocains chantés, traditionnellement, dans le style algéro-mostaganémois appelé *chaâbi*¹³.

Cela dit, nous croyons, quant à nous, que l'une des plus belles conquêtes de cette synthèse berbéro-arabe est la poésie *melhoun* dont l'une des modalités de performance est le chant bédouin.

1.2. *Chaâbi* : le chant qui dit la ville :

La poésie arabe maghrébine ou *melhoun* a irrigué, et irrigue encore, la plupart des genres musicaux dits populaires, en Algérie : le chant bédouin de l'Oranie, le «ayay» des Hauts-Plateaux et des portes du Sahara, le malouf constantinois, le haouzi tlemcénien, le 'aroubi de l'arrière-pays algérois, le asri (moderne); et le raï à texte d'Oran et, bien sûr, le *chaâbi* des villes d'Alger et de Mostaganem.

Apparu au début du XXe siècle, le *Chaâbi* est une musique populaire du dedans, directement sorti du cœur d'Alger: la Casbah. La sphère géographique s'étendra jusqu'à l'ouest de l'Algérie, avec pour pôle artistique Mostaganem, puis peu à peu à l'est de l'Algérie. Cette musique a permis à la poésie orale de passer de l'oralité à l'écrit, et de consigner le kabyle, reflet des valeurs algéroises. et dominé par la haute stature du cheikh el-hadj M'hamed El-Anqa¹⁴, et indissociable de la capitale, Alger, et de sa fameuse Casbah, est caractérisé avant tout, par la qualité et la variété des textes dont il a fait son répertoire.

Puisant principalement et d'une même main, à ses débuts, dans les œuvres des poètes algériens du *haouzi*, comme chez les poètes marocains du genre *moghrabi* qui lui préexistaient, le *chaâbi* a fini, devant l'incomparable variété thématique et métrique de l'école marocaine de *melhoun*, par lui emprunter la majeure partie de ses textes et par devenir une sorte de genre synthétique *moghrabi-medh* mélodiquement et rythmiquement renouvelé.

Le représentant le plus illustre et le plus doué de cette dernière étant, sans conteste, le très attachant Dahmane Harrachi, aujourd'hui disparu, qui a su donner à ce genre réputé léger et superficiel la profondeur et l'authenticité qui lui manquaient, à travers des textes dont il est lui-même l'auteur.

A ce propos, Pierre Boyer précise que :

« *La langue dialectale algérienne a été utilisée par des poètes issus, d'une vieille citadinité, des anciens lignages de robe et d'épée, des maisons de sciences et de foi. Ils étaient dépositaires d'un trésor commun, de cultures spécifiques [...]. Ils donnèrent un sens à leur culture pour vivre les vraies valeurs humaines et s'ouvrir au monde.* » (Boyer, 1963, p. 212.)

En approfondissant les influences sur le *Chaâbi* on trouvera que ce dernier a puisé dans la poésie orale d'origine marocaine qui a acquis le statut de poésie maghrébine écrite, mise en valeur par le *Chaâbi* qui donne par là-même, un souffle de vie à la langue maternelle, et combine les formes suivant l'rythme et l'imagination créatrice du chanteur, selon une fantaisie qui lui est propre¹⁵.

2. Les représentations sociolinguistiques et symboliques de la ville dans la poésie algérienne populaire :

Au sens traditionnel du terme, le vocable « citadin » renvoie à l'habitant de la cité. Pour le Maghreb, la fondation des cités remonte aux périodes phénicienne et romaine et peut-être même à plus loin¹⁶, elle ne date pas de l'arrivée des Turcs ni de celle des Andalous, et pourtant, ce sont ces deux groupes qui seront à l'origine d'un certain comportement culturel qualifié par des historiens et des sociologues de citadin ou relevant de la citadinité. Sur le plan des représentations, la citadinité constitue donc une catégorie positive de représentation partagée par les sujets.

Objectivement parlant, la citadinité est à définir comme « un système de représentation de soi et des autres » (Icheboudene, 1998, p.27) qu'il importe de soumettre à une analyse compréhensive, l'employer dans la recherche comme outil d'analyse revient à entériner et à légitimer le contenu idéologique qu'il véhicule.

En somme, il n'est pas aisé de définir la notion de citadinité au Maghreb tant elle revêt des réalités socioculturelles et linguistiques hétérogènes et complexes. Au Maghreb, la citadinité est berbère, berbéro-arabe, pré-ottomane, almoravide, chérifiennes, andalouse, turque ou ottomane et judéo-andalouse. Pour la sociolinguiste Leila Messaoudi :

« Être citadin, c'est être hadri (celui qui est issu d'un milieu citadin) distinct de Arubi (celui qui est issu d'un milieu rural). Le hadri peut justifier son appartenance à la lignée d'un ancêtre arabe, andalou, ou turc. Être citadin à Tunis, c'est être baldi, distinct du berrani » alors que « baldi » dans la poésie melhûn algérienne sert aussi à désigner le Juif ». (Messaoudi, 214, p.44)

En effet, les hiérarchisations sociales et spatiales qui s'y sont de fait opérées y ont laissé des traces linguistiques et discursives ; notamment si des ouvrages et des monographies détaillent la vie urbaine dans ces villes, force est de constater que tel n'est pas le cas de la plupart des villes algériennes sur lesquelles le travail reste à faire.

La majorité des villes côtières de l'Algérie ont connu diverses occupations. Des villes dites « citadines » en raison de son occupation par des Andalous et des Turcs. Ces derniers ont imprimé à la ville un cachet dit citadin qui se donne à voir à travers une architecture mauresque, des pratiques culinaires et vestimentaires ainsi que des pratiques linguistiques qualifiées, dans la littérature sociologique et dialectologique du Maghreb, de « citadines » ou de « préhilaliennes ».

Ces villes comptent également un nombre important de communes situées dans les zones dites rurales. Le contact des deux groupes socioculturels au centre de la ville ne se fait pas sans tensions dans la mesure où les ruraux sont vus comme des « étrangers à la ville », des « parvenus » qui ne respectent pas ses codes et les traditions de ses habitants dits « les vrais »¹⁷. C'est à travers des discours que ces tensions apparaissent.

2.1. La mise en discours de la citadinité et de la ruralité dans la poésie algérienne populaire (*El melhûn*) :

Les mots pour dire la citadinité diffèrent, parfois dans un même pays, comme ils peuvent avoir des sens différents d'un pays à un autre : « citadin (*mdini, hadri* ou *beldi* en arabe algérien) ». A Mostaganem, par exemple, un certain nombre de critères déterminent l'appartenance à la citadinité mais ce sont surtout des considérations de naissance qui confèrent de fait le statut de citadins à certaines familles.¹⁸

Ce bouleversement sociétal a été donc renforcé par l'exode rural vers les villes ; il a été suivi d'une désappropriation de la culture citadine et une déculturation renforcée par le progrès technologique.

Cette situation ébranla l'échelle de valeurs et la conception de la vie. Les habitants déboussolés ont essayé tant bien que mal de sauver leurs valeurs ancestrales. En effet, cultures et valeurs sont bien ancrées dans la société algérienne grâce à deux facteurs unifiant, que sont l'influence religieuse et une histoire mouvementée communes. On les retrouve dans la poésie orale du *melhoune*.

Il est certes vrai qu'Alger, ville post-coloniale a changé. Il convient de remarquer qu'elle n'est plus ce qu'elle était. Pourtant elle cherche aujourd'hui sa modernité qui pourrait sauver sa culture et ses valeurs ancestrales. Elle a transmis le patrimoine immatériel maghrébin à la société, mettant en exergue culture et valeurs.

Cette différence de traits linguistiques suscite des processus d'identification / singularisation qui vont dans le sens de la valorisation de soi et de dévalorisation de l'autre. Ce sont des processus qui s'engagent à la faveur de recompositions territoriales comme par exemple le déplacement des anciens citadins dans la périphérie (les quartiers résidentiels), « étrangers à la ville »¹⁸.

En effet, « La mise en mots »¹⁹ de la ville par ses occupants fait ressortir des topiques comme : les origines, le statut et/ou la classe sociale, l'habitat, le quartier, les patronymes, les métiers, les procédés de l'auto-catégorisation et de l'hétéro-catégorisation, les attributs d'« ethnicisation », les us et coutumes, la différence des traits linguistiques, qui apparaissent clairement dans la poésie populaire.

Le poème *La querelle entre le thé et le café* ; est entré dans le patrimoine humain universel, vu qu'il traite du café et du thé, deux boissons universellement consommées. C'est un poème phare, chanté dans le genre musical Chaâbi, ayant pour axes : narration, dialogue, controverse et imaginaire. Il est bâti sur une querelle dialoguée entre le café et le

thé qui font appel au juge qui doit se prononcer sur la meilleure des deux boissons, l'interprétation musicale de Hajj Mrizq, chanteur Chaâbi a été inimitable ; fredonnée au moins pour les premiers vers, par les mélomanes.

Remontant aux siècles passés, ces deux boissons étaient prohibées, comme le souligne Fernand Braudel qui dit que le café "en Arabie, en 1956, on en a interdit l'usage à la Mecque : boisson des derviches ».

2.2. Poème²⁰ : Une dispute entre le café et le thé²¹:

« Le café et le thé, ô esprit sagace, ont porté leur différend devant le juge, tôt le matin, ils lui ont dit : « ô respectable magistrat ! Jugez entre nous, mais sans détourner la loi.

« Car vous êtes un juge qui ne se fait pas payer, vous n'acceptez ni les pots-de-vin ni les enfantillages, le sultan vous a élevé cette dignité, et Dieu vous a insufflé une partie de sa grande sagesse ». [...]

Que Dieu bénisse et salue le Prophète ! Qu'il accorde ses faveurs à sa famille et ses compagnons, ces hommes supérieurs, Othman, Omar, Abou Bakr et l'imam Ali qui jouit de la prééminence ! »

Le champ lexical du poème : *Querelle entre thé et café*, renvoie à une même réalité qui est la différence de classe citadins/paysans/gens des villes. Les rapports entre le thé et le café et le juge à qui il lui, est demandé de ne pas détourner la loi et d'être juste.

Les structures du dialogue permettent plusieurs combinaisons. En premier lieu, celle de l'illicite qui est un élément perturbateur. Le thé prend l'offensive : ne dit-il pas au café : "ma consommation aujourd'hui est permise", en faisant allusion à la prohibition du café qui était historiquement inconnu par les anciens arabes, il fut introduit en Arabie par les ottomans. De surcroît les clercs et les théologiens arabes l'ont interdit comme boisson, elle se répand alors au Maghreb avec une division géographique : pour le sud c'est le thé et pour le nord, le café.

Le thé, provocateur, prend sens au fur et à mesure qu'il profère des paroles. Il est une force agissante alors que le café n'est que récepteur, rabaissé par tous les qualificatifs que lui adresse le café tels que : véritable morceau de charbon- infusion trouble de marc de café- face d'araignée- au Sahara personne n'a entendu parler de toi, référence géographique, division entre le nord et le sud. Mais le café rétorque en présentant ses bienfaits. Tout un système de valeurs est mis en exergue qui permet au thé de se définir par rapport à la société ou il évolue. En effet le thé et le café représentent des valeurs et des idéaux d'une société en devenir, qui projette un imaginaire aristocratique et intellectuel. En final dans ce bas monde, nul n'est perdant, tous les deux gagnent la course pour la conquête d'une société qui émerge aisée et raffinée et qui les apprécie tous les deux, car elle ne lésine pas à les chanter dans une *Casbah* qui aspirait à un certain savoir-vivre et savoir-faire.

Conclusion :

Notre réflexion, au début de cette recherche, est d'interroger les notions de citadinité et d'urbanité telles qu'elles sont présentées dans la poésie algérienne populaire (*El melhûn*). Pour ce faire, nous avons montré comment l'urbanisation et la citadinité intervennent dans la construction identitaire aussi bien individuelle que collective présentée dans la poésie algérienne.

Cette identité distancée et parfois même tendue dans des espaces identifiés, catégorisés et stigmatisés, et ce, en rapport avec la poésie algérienne populaire.

En effet, les capacités symboliques de la parole poétique à exprimer le social s'inscrit durablement, dans l'imaginaire social, car l'espace dans la poésie bédouine ou *chaabi* est appréhendé comme une ressource à la fois matérielle et symbolique et qui fait l'objet de conflits d'appropriation.

Concernant les représentations, les réponses fournies par l'analyse du poème : *La querelle entre le thé et le café* montrent bel et bien qu'il existe une dimension socioculturelle qui permettrait d'identifier le citadin différent du rural en contexte urbain. Pour ce qui est des représentations du rural, elles sont négatives. Ceci dit, la sociolinguistique urbaine pose, dans ses postulats, la multiplicité des espaces impartis aux villes, multiplicité qui, à son tour, prend sens et valeur dans les discours poétiques qui l'énoncent.

Références bibliographiques :

[1] Les Banu Hilal, Hilalites ou Hilaliens étaient une confédération de tribus d'Arabie des régions de Hejaz et Najd ayant migré en Afrique du Nord entre la fin du Xe au XIIIe siècle. L'afflux des Hilaliens fut un facteur majeur dans l'arabisation linguistique, culturelle et ethnique du Maghreb et dans la propagation du nomadisme dans les domaines où l'agriculture avait précédemment dominé.

[2] La musique arabo-andalouse ou musique « andalouse » ou bien musique mauro-andalouse, aussi appelée *al musiqa al andalusîya*, ou *gharnati*, *sanââ* et *malouf* pour les variantes régionales et *aroubi*, *chaâbi*, *hawzi* pour les genres dérivés en Algérie, *al-ala*, *tarab al-andaloussi*, *tarab al-ala*, *al-andaloussi*, *gharnati*, *melhoun* ou *chgouri* au Maroc, malouf en Tunisie et en Libye est un genre musical profane, classique ou savant, du Maghreb, distinct de la musique arabe classique pratiquée au Moyen-Orient (ou Machrek) et en Égypte.

[3] Dans l'un des plus beaux sites maritimes de la Méditerranée, surplombant les îlots où un comptoir carthaginois fut installé dès l'IVe siècle av. J.-C., la Casbah constitue un type unique de médina, ou ville islamique. Lieu de mémoire autant que d'histoire, elle comprend des vestiges de la citadelle, des mosquées anciennes, des palais ottomans, ainsi qu'une structure urbaine traditionnelle associée à un grand sens de la communauté.
<https://fr.wikipedia.org/wiki/Hilaliens> [site consulté le 10/ 5/2025]

[4] *Infra.*

[5] Cf. LARBI GRAINE, *Le malhoun, le chant inaugurateur Musiques du terroir au Maghreb* publié dans Le Midi Libre le 12 - 12 - 2009.

<https://www.djazairess.com/fr/lemidi/912120802> [site consulté le 13/ 7/2025]

[6] *Description de l'Afrique* est un ouvrage du diplomate et explorateur Hassan al-Wazzan dit « Léon l'Africain », écrit au XVI^e siècle sur demande du Pape Léon X.

[7] Ce que on entend ici parkoïnisation se traduit en termes linguistiques par les tentatives effectuées par les locuteurs pour gommer leurs particularismes dialectaux au profit, soit de variétés dialectales plus prestigieuses, soit d'une forme d'arabe standard moderne (étiquetée).

[8] *Infra.*

[9] Cf. Ahmed Amine DELLAÏ, *Paroles graves et paroles légères “ de chants bédouins de l'Oranie ”*, Alger, éd. l'ENAG, 2003.

[10] Ce terme bédouin dérive étymologiquement de “ *badiya* ” (campagne). Ibn Khaldoun distingua dans la Muqâdima entre le “ *Umran Badaoui* ” ’ civilisation campagnarde par rapport au “*Umran Hadhari*” civilisation citadine. - Le terme bédouin réfère ici à la langue employée par ces populations, que les linguistes classent dans les dialectes arabes bédouins, plutôt qu'au mode de vie. Beaucoup de grandes villes de l'Oranie par exemple emploient un dialecte bédouin même si le mode de vie des populations, dont la grande majorité est d'origine tribale, est un mode de vie citadin : Oran, Mascara, Tiaret, Saïda, Sidi Bel-Abbès, etc. La chanson bédouine en général englobe une vaste aire arabo-musulmane de la vie nomade et semi - sédentaire. Ce mode de vie préexistait chez une partie des Amazighs comme les “Musulames”, ”Garamantes” et ”Gétules” dans le sud de l'Afrique du nord à l'époque antique ; comme d'ailleurs il persiste chez les ”Touaregs”, et ce n'est pas pour autant que leur musique soit catégorisée comme du bédoui (leur flûte est le ”taghanib“ jouée par l'homme et leur gamme musicale pentatonique), ou que la bédouinité soit exclusivement assimilé l'arabité.

Cf.<https://www.elwatan.com/archives/culture-archives/une-superbe-contribution-05-06-2005>

[11] G.DELPHIN et L.GUIN, *Complainte sur la rupture du barrage de Saint-Denis-du-Sig, Notes sur la poésie et la musique arabes dans le Maghreb algérien*, Paris, E. Leroux éditeur, 1886, p. 29-30. https://oranhistoireetnostalgie.blogspot.com/2018/01/blog-post_94.html [site consulté le 23Mai 2025].

[12] Nous devons tous ces renseignements à une intervention télévisée de cheikh Abdelkader Ould Laïd, doyen des chanteurs bédouins, dans le cadre d'une émission sur le bédouin oranais.

[13] Cf. Ahmed -Amine DELLAÏ, *Chanson de la Casbah*, éd. ENAG, Alger, 2003.

[14] El Hadj M'hamed El Anka en arabe, de son vrai nom Mohamed Idir Aït Ouarab, né à la Casbah d'Alger le 20 mai 1907, est précurseur et maître de la chanson chaâbi algérienne, mort le 23 novembre 1978.

[15] Cf. HAFIZ Nadia, Le Chaabi, miroir de la culture et des valeurs d'Alger, ville post-coloniale <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/18/27/2/13612> [site consulté le 10/5/2025]

[16] Le manque de traces et de témoignages ne nous permet pas de confirmer une continuité dans l'occupation des anciennes villes par les populations autochtones.

[17] Cf. Ibtissem CHACHOU, « L'auto-désignation et l'hétéro-désignation comme procédés langagiers de ségrégation urbaine : le cas de la ville algérienne de Mostaganem », *op. cit.*, p.169-177.

[18] Cf. Ibtissem CHACHOU, « Repenser le champ conceptuel de la sociolinguistique maghrébine à la lumière des impératifs du terrain : Le cas du concept de citadinité », in *Revue d'Histoire de l'Université de Sherbrooke : « Espace rural, espace urbain »*, N°1, Volume, 2012 .

[19] Cf. Thierry BULOT, Formes et normes sociolinguistiques (ségrégations et discriminations Urbaines, Paris, éd., L'Harmattan, coll. « espaces discursifs », 2009.

[20] Ahmed -Amine DELLAÏ, Chanson de la Casbah, *op.cit.*, p.109-110.

[21] On trouvera la version chantée par hadj Mrizek dans l'ouvrage collectif dirigé par Rachid AOUS, Les Grands Maîtres Algériens du Chaïbi et du Hawzi, Paris, 1996, p.208-213 : texte et traduction.

Bibliographie :

- BOYER Pierre, *La Vie quotidienne à Alger à la veille de l'intervention française*, Paris, éd. Hachette, 1963.
- BULOT Thierry, *Formes et normes sociolinguistiques (ségrégations et discriminations Urbaines*, Paris, éd., L'Harmattan, coll. « espaces discursifs », 2009.
- CHACHOU Ibtissem, « L'auto-désignation et l'hétéro-désignation comme procédés langagiers de ségrégation urbaine : le cas de la ville algérienne de Mostaganem », Article varia in : *Revue Synergie Algérie* n°15 De l'oral à l'écrit : Réflexion croisées sur des stratégies d'apprentissage, 2012.
- ----Repenser le champ conceptuel de la sociolinguistique maghrébine à la lumière des impératifs du terrain : Le cas du concept de citadinité », in *Revue d'Histoire de l'Université de Sherbrooke : « Espace rural, espace urbain »*, N°1, Volume,2012.

- CHEURFI Achour, *Dictionnaire des musiciens et interprètes algériens*, Alger, éd.Anep, 1997.
- DELLAÏ Ahmed Amine, *Paroles graves et paroles légères “ de chants édouins de l'Oranie ”*, Alger, éd. L'ENAG, 2003.
- -----*Chanson de la Casbah*, éd. ENAG, Alger, 2003.
- ICHEBOUDENE Larbi, *Intégration citadine : à propos de la difficulté d'être algérois, Réflexions, la ville dans tous ses états*, Alger, éd.Casbah, 1998.
- KADDACHE, M., *L'Algérie durant la période ottomane*, Alger, éd. OPU, 2003.
- MESSAOUDI L., « Aspects de la sociolinguistique urbaine au Maghreb. De quelques questionnements », in : *Série monographie en sciences humaines*, vol. 15, 2014.
- SAFAR ZITOUNI Madani, « Urbanité(s) et citadinité(s) dans les grandes villes du Maghreb », in *Les Cahiers d'EMAM*, 19/2010-.

De la théâtralité dans la poésie populaire (melḥūn)

Mestfa Ben Brahim et l'expression de la tradition populaire

Theatricality in popular poetry (melḥūn)

Mestfa Ben Brahim and the expression of popular tradition

LAGUER Hanane

Institut National des Langues et Civilisations Orientales, (INALCO) Paris

hanane.laguer@inalco.fr

Résumé

Dans le milieu traditionnel de Mestfa Ben Brahim, la parole est accompagnée d'un orchestre et d'une harmonisation. Son exécution fait appel à ce que nous pouvons nommer « théâtralité ». Nous considérons la théâtralité comme la mise en scène de la parole du poète qui contribue à amplifier le sens et la signification. Véritablement imprégnée de la culture orale, elle se définit dans le geste du poète, l'emplacement du corps dans l'espace ainsi que dans l'ensemble des éléments du décor qui l'accompagne.

Mots clés : melḥūn, oralité, représentation, transmission, théâtralité

Abstract

In the traditional milieu of Mestfa Ben Brahim, the speech is accompanied by an orchestra and a harmonization. His execution calls for what we can call “theatricality”. We see theatricality as the staging of the poet's words, which help to amplify meaning and meaning. Truly imbued with oral culture, it is defined in the poet's gesture, the location of the body in the space and in all the elements of the decor that accompanies it.

Key words: melḥūn, orality, representation, transmission, theatricality

Introduction

Dans le milieu traditionnel du *melħūn*, la parole du poète constitue un véritable trésor. Elle véhicule un savoir aussi bien linguistique, poétique qu'éthique : le comportement de l'être dans la société, vis-à-vis de l'autre, ainsi que son rapport avec le monde, l'histoire et la spiritualité. Au-delà du sens premier que l'on peut attribuer à la parole du poète, il existe une multitude de significations, produite par l'arrangement des mots et la présence de figures de style, comme celles que nous pouvons relever dans l'œuvre poétique de Mestfa Ben Brahim. La parole du poète, et son organisation dans les vers et les strophes donnent à lire un jeu rhétorique qui relève de la *performance*¹.

Selon Paul Zumthor, dans son étude sur la *vocalité* et sa valeur sur le corps, en tant que *médium de la voix*, la théâtralité se définit essentiellement par la *performance*. Aborder cette dernière c'est dire que le texte, chanté ou parlé, est en même temps perçu par l'oreille, autrement dit, les deux opérations du dire et de l'ouïr coïncident dans une dynamique commune. Outre cet aspect qui relève de l'évènement, la *performance* réunit un ensemble d'acteurs et de moyens pour la réalisation de la poésie orale, que Paul Zumthor définit dans la présence du diseur (chanteur, chantre) et dans son geste. Par rapport à notre étude, nous pouvons attribuer au diseur l'appellation de *meddāh* ou de *guwwāl*.

Bien qu'il soit difficile de saisir l'ensemble des dimensions inhérentes à la *performance* quand il s'agit de la poésie populaire, il est néanmoins possible de dégager quelques éléments qui ont trait à la *théâtralité* et voir comment ces derniers s'organisent pour nous renseigner sur le caractère oral de la poésie.

Avant d'entreprendre l'analyse des éléments relevant en particulier de la rhétorique, il convient d'examiner certains aspects biographiques de notre poète, afin de cerner le contexte historique et culturel auquel il appartenait.

¹ Paul Zumthor (2008), Oralité. *Intermédialités / Intermediality*, (12), 169–202.

Mestfa Ben Brahim, éléments biographiques et œuvre poétique

En premier lieu, il convient de rappeler le travail de recherche et de collecte accompli par Abdelkader Azza (1905-1967) pour faire connaître les poèmes de Mestfa Ben Brahim. Grâce à sa thèse *Mest'efa Ben Brāhīm, Barde de l'Oranais et Chantre des Beni 'Amer*, soutenue en 1963 à l'université de Paris¹, et plus tard son ouvrage extrait de cette thèse portant le même titre², que l'accès à l'œuvre de Mestfa Ben Brahim est possible pour les chercheurs.

Cette thèse dactylographiée de 614 pages, écrite en français, regroupe 37 pièces poétiques que Abdelkader Azza a recueillies auprès d'informateurs en Algérie et en France. Chaque poème est écrit en arabe algérien du *melhūn* et la translittération (selon le système de la revue *Arabica*) apporte un éclairage phonétique à la prononciation. S'y ajoute une partie analytique, la traduction de 10 poèmes en français, une riche bibliographie, un glossaire et un index.

En 2011, à l'occasion de l'évènement « Tlemcen, capitale de la culture islamique », organisé par le ministère de la Culture, la thèse de Azza Abdelkader fait l'objet d'une seconde publication par les éditions ENAG. Cette nouvelle édition reprend l'ensemble de la thèse enrichi par une préface en français de Amina Azza Bekkat³ offrant un regard approfondi sur la portée de cette recherche (255.p), auquel s'ajoute une traduction arabe de la partie française de la thèse, précédé d'une préface, de Abdelhamid Hadjat (315.p).

Dans la partie introductory de son ouvrage⁴, Abdelkader Azza nous fournit quelques éléments biographiques de Mestfa Ben Brahim qu'il a pu recueillir auprès de poètes et informateurs de la région de Sidi Bel Abbés (Algérie). En dehors de son rang social et sa position de poète de la grande lignée des Beni Amer de l'ouest algérien, son histoire s'inscrit dans un contexte historique impacté par le début de la période coloniale et la transformation de son cadre social traditionnel⁵.

Appelé Safa (Çafa), Mestfa Abdellah Ben Brahim est né aux environs de 1800 dans la commune de Boudjebha, commune mixte de Mékkera (Sfisef), rattachée à l'actuelle wilaya de Sidi Bel Abbés, et décédé en 1867 dans cette même commune. Très jeune, il a été initié à l'apprentissage du Coran par son père et s'est intéressé à l'étude du droit musulman auprès de Si Mh'Ammad Al-Battiwi, « magistrat et professeur de droit, réputé dans tout le territoire de

¹ La thèse ne comporte pas le nom du directeur de thèse ni la date de la soutenance. Nous pensons qu'elle a été soutenue avant le 30 mars 1963 (date apposée par la bibliothèque sur la première page de la thèse).

² Cet ouvrage a été édité en 1979 (255.p) chez SNED (Algérie).

³ Amina Azza Bekkat, dans sa préface, considère ce recueil comme une « publication savante, qui associe une solide érudition et une rare sensibilité au mystère de la poésie ». Une telle appréciation est certainement valable autant pour le travail d'Abdelkader Azza que pour l'œuvre poétique de Mestfa Ben Brahim. Ils ont marqué en effet le cercle des érudits de leur temps.

⁴ Azza Abdelkader, *Mestefa Ben Brahim, Barde de l'Oranais et Chantre des Beni 'Amer*, Tlemcen, ENAG, 2011 (SNED, 1979). S'agissant des textes de Mostefa Ben Brahim, les traductions en français relèvent, selon les cas, soit de l'ouvrage de Azza Abdelkader cité ci-dessus (Éd. 2011), soit de nous.

⁵ Alain Gillette et Abdelmalek Sayad, *L'immigration algérienne en France*, Paris, Entente, 1984 (1976), p. 15.

Oulâd Slîman¹ ». Cet apprentissage lui procure par la suite le statut d'érudit au sein du cercle des grands savants de son temps et lui donne accès à la fonction de cadi auprès des Ouled Sliman, tribu de l'Ouest algérien² qui l'adopte rapidement³.

Toutefois, cette alliance connaît une fin tragique, qui a profondément affecté notre poète comme il le relève dans ses poèmes. Nommé par le colonel Lacretelle caïd chez les Ouled Balegh, une autre tribu de l'Ouest algérien, il s'éloigne de ses alliés. La suite de sa biographie demeure incertaine sur les causes de son exil à Fès (Maroc).

Ses poèmes, répertoriés par période historique dans la thèse de Abdelkader Azza, reflètent son vécu au sein des tribus de l'Ouest algérien et dans l'exil :

- des poèmes avant son exil : onze poèmes,
- des poèmes après son exil à Ouled Balegh : seize poèmes,
- des poèmes après son exil à Fès : sept poèmes,
- des poèmes après l'exil : un poème,
- addenda : deux poèmes.

Sur le plan poétique et musical, Mestfa Ben Brahim est considéré comme l'un des grands poètes populaires maghrébins du XIXe siècle. Il a marqué le répertoire poétique de son temps et exercé une grande influence sur le répertoire musical algérien moderne⁴.

Ses poèmes font partie du *melhūn*, en tant que forme poétique et musical rythmée et agréable à l'oreille. Sa mélodie, résultant de l'agencement rimique et de la réalisation métrique, occupe une place importante dans le vers. La rime, à elle seule, n'est pas le rythme, mais joue un rôle majeur dans la configuration de ce dernier et dans celle de la musicalité. Elle contribue par ailleurs « pour une part non négligeable, à relever la musique du vers⁵ ». Dans le cas où il s'agit d'une énonciation de la/les voix qui est/sont portée(s) par un texte, ce rythme prend pour résonance la sensibilité et le corps du poète.

¹ Azza Abdelkader, *Mestfa Ben Brahim*, op.cit., p. 23.

² Reconnue pour sa noblesse, sa richesse et ses *ajoueds* (guerriers).

³ Dans ce genre de société tribale, il arrive qu'une personne soit considérée comme membre du clan sans forcément avoir le même sang. Ibn khaldûn, en parle dans *Al-Muqaddima*. Dans le chapitre « La confusion des lignages », il nous annonce qu'« une personne d'un lignage donné peut fort bien s'attacher aux gens d'une autre origine : si elle a du goût pour eux [...] cette personne finira par être confondue avec eux et par partager leurs affections, leurs droits et obligations de talion et de prix du sang ». Ibn Khaldûn, *Discours sur l'Histoire universelle*, *Al-Mûqaddima*, Traduction nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil 1., Paris, Sindbad, 1978, p. 260.

⁴ Ses poèmes ont été repris par les grands maîtres de la chanson oranaise et continuent aujourd'hui à occuper une place importante dans le champ musical. Ces poèmes, ce sont d'abord des chants composés pour être chantés principalement dans des soirées fréquentées par des professionnels et des amateurs de la poésie. Parfois, ces chants accompagnés de musiques font appel à des danseuses professionnelles.

⁵ *Ibid.*, pp. 140-141.

Dans l'œuvre de Mestfa Ben Brahim, plusieurs catégories poétiques cohabitent : *al-fahr*, l'éloge panégyrique, *al-hijā'*, la satire, que l'on retrouve dans les joutes poétiques, *al-nasīb*, l'éloge de la tribu, *al-ġazal*, une forme de poésie amoureuse, *al-hamriyya*, ce qui relève du bachique. Elles sont rassemblées dans des poèmes qui se présentent sous deux formes : strophique, pour la majorité, et isométrique.

Le poème strophique est composé de deux types de strophes appelées *hedda* et *frach* qui semblent se compléter sur le plan thématique¹. Elles se suivent sur le modèle suivant : *hedda, frach, hedda, frach, ...* jusqu'à la fin de la *qṣīda*². Sur ce point, Abdelhamid Hadjiat propose une définition plus complète :

[...] dans la poésie populaire bédouine [...] les vers sont tous formés de deux hémistiches ; deux rimes sont utilisées, l'une à la fin du 1er hémistique, l'autre à la fin du vers. [...] A un premier couplet empreint d'une certaine gravité succède un second, d'un ton plus léger. Cette alternance se poursuit jusqu'à la fin de la pièce, qui s'achève sur le même rythme par lequel elle débute. Ces deux sortes de strophes portent des noms différents, selon les genres et les régions. Le premier rythme est appelé *hedda* dans la poésie populaire bédouine en Oranie ; elle est appelée ailleurs *aroubi* ou *tālā*. Le second rythme, c'est la [le] *frache* qui est également connue sous le nom de *ghsan* ou de *baït*.³

Ce découpage strophique est dû non seulement au changement de rythme, mais aussi au traitement thématique :

La *hedda* renferme, en principe, l'exposition du sujet de la *qṣīda*, avec un certain nombre d'idées qui préoccupent le poète. Le *frache* permet à l'auteur de revenir sur ces idées, de les développer et d'apporter plus de précision et de détails. Une autre *hedda* apporte de nouveaux aperçus, de nouvelles idées. Le *frache* qui suit en est le commentaire.⁴

Ces éléments poétiques ont joué un rôle majeur dans de la mise en scène du poème.

¹ À l'exception de quelques poèmes où la poésie n'est pas soumise au découpage strophique, dans ce cas le poème est isométrique.

² Ces strophes sont appelées autrement dans d'autres régions.

³ Abdelkader Hadjiat, « La versification dans la poésie populaire » in Promesses (novembre-décembre), n°4, 1969, pp. 17-18. <http://www.limag.com/AutresPublications/Promesses/promesses4.pdf>, consulté le 5-6-2018

⁴ *Idem.*

La théâtralité, lieu de « prestation orale »

En dehors de ces éléments, des codes régissent ce mode de réalisation poétique : d'une part, la codification propre au genre du *melhūn*, soigneusement réalisée sur une longue période historique, par les maîtres du *melhūn*, d'autre part, ce qui appartient au paysage socio-anthropologique local, à savoir tout ce qui relève des techniques de la danse et de la gestuelle qui l'accompagne dans le milieu social du poète¹. Ces aspects, relevant de la *performance*, réalisent des représentations propres à un imaginaire bien connu et préservé. Autrement dit, le savoir du terroir se conjugue avec le rythme et la musicalité de la langue lorsqu'il s'agit du chant oral. La cadence de la phrase poétique découle en effet de « la structure même de la langue² » du poète. Quant au texte du *melhūn*, par son pouvoir narratif, il procède à une mise en discours de cette parole commune. Dans ce contexte, l'interprète et les auditeurs, animés par les mêmes valeurs, s'engagent mutuellement dans un jeu hyperbolique.

Dans le cas de Mestfa Ben Brahim, poète lyrique par excellence, il est d'abord question, dans ses textes, de l'expression exagérée des états internes (sensations, sentiments, impressions) qui se manifestent à l'appui de différents systèmes d'énonciation, englobant la parole du poète et son destinataire. Ces systèmes d'énonciation expriment à la fois la mémoire d'un peuple, ses fondements, son essence et assurent également un rôle de transmission culturelle, notamment à travers le procédé de théâtralisation de l'espace social. Dans ce contexte, la parole est accompagnée d'un orchestre et d'une harmonisation : les chanteurs et les instrumentistes, appelés *šeddāda*, la danse et le rythme. En même temps qu'il déclame son poème, le poète le vit et le met en scène. Véritablement imprégnée de la culture orale, cette théâtralité se manifeste dans le geste du poète, l'emplacement du corps dans l'espace³ ainsi que dans l'ensemble des éléments du décor qui l'accompagne⁴, afin de séduire l'auditoire.

La séduction, dans ce sens, fonctionne dans le but d'attirer les « amateurs » afin de garantir l'assimilation de la *qṣīda* et sa transmission sur un mode agréable et convivial. Les termes d'assimilation et de transmission sont abordés dès l'instant où l'auditoire partage le même savoir et pratique musicaux. Il s'agit d'un langage et d'un imaginaire communs associés à une mémoire, celle des gestes et des paroles qui sont amplifiés par le débit de la voix scandée. Afin de faciliter la mémorisation, dans ce contexte, le rythme est davantage marqué par la danse des flûtistes. Abdelkader Azza le souligne : « lorsque le Cheikh achève la phrase, les flûtistes reprennent l'air sur un mode plus élevé, parfois en balançant les épaules, la tête inclinée pour en mieux marquer le rythme⁵ ».

¹ Sur ce point Abdelkader Azza donne un aperçu de cette danse dans les soirées animées par les poètes où ces derniers sont accompagnés de danseuse et des glailiyya. Cf., Azza Abdelkader, Mestfa Ben Brahim, Barde de l'Oranais et Chantre des Beni 'Amer, Tlemcen, ENAG, 2011 (SNED, 1979), p. 20.

² Ahmed Tahar, La poésie populaire algérienne (*Melhūn*), rythme, mètres et formes, Alger, Société Nationale d'édition et de diffusion, 1975. p. 67.

³ Aussi, le rôle du *guwwāl* dans la *halqa*.

⁴ Dans la culture traditionnelle algérienne le mariage met en scène ce genre de décor. Il s'agit d'une forme de théâtralisation, représentation d'un certain imaginaire propre à ce genre de circonstance.

⁵ *Ibid*, p. 19.

Ces représentations liées aux « techniques du corps¹ » appartiennent au « régime de l’oralité », où le langage poétique résonne de manière collective, au point que le texte destiné à être parlé, déclamé ou chanté « devient art au sein d’un lieu émotionnel manifesté en *performance*² ». Et, la *performance* « qui transmue la communication orale en objet poétique lui confère socialement l’identité en vertu de laquelle on la perçoit comme poème³ ». Ces différents aspects sont étroitement liés aux formes socio-corporelles « qui résultent d’une formalisation de la présence et de l’action du corps individuel (voix, geste, costume, etc.) et du corps social (mouvements physiques et psychiques, interrelations performancielles, rapports avec l’univers ambiant)⁴ ».

Dans sa thèse, Abdelkader Azza donne un aperçu du décor des fêtes qui sont animées par le poète du *melhūn*. Ce dernier est accompagné d’une ou de plusieurs danseuse(s) dont le visage est masqué par une voilette de tulle pailletée, parfaitement entraînée(s) aux rythmes du *gallāl* et de la *gasba*. Au moindre signe, la danseuse sait quelle chorégraphie produire, en harmonie avec le rythme provoqué par la voix et les instruments de musique, faire une *rekza* (halte) ou se prêter au jeu de cantatrice⁵. Ces acteurs de la fête, en même temps qu’ils chantent, se donnent ainsi en spectacle.

Dans ces représentations, selon les thématiques que le poète annonce dans son poème, la voix adapte son ton. Elle se fait tour à tour grave, mélancolique ou douce et imite l’instrument qui l’accompagne jusqu’à se faire elle-même instrument⁶. Abdelkader Azza rappelle qu’une forme de « résonnance chaleureuse⁷ » est exigée pour satisfaire « l’oreille et l’esprit de l’auditeur bédouin⁸ ».

Pour ce qui relève de la modulation de la voix, nous ne disposons pas de moyens pour la vérifier, hormis l’étude de la métrique. Sur ce point, le *melhūn* possède un rythme composite qui le tient de l’art des poètes comme Said Bouathmane, El Mendassi Ecchrif, grand maître du *melhūn*, El Masmoudi, Hammad El-Hamri, et d’autres. Il a fallu attendre le XIXe siècle pour que les études de dialectologie participent à la question de la métrique du *melhūn*, notamment dans les travaux de l’orientaliste allemand H. Stumme⁹.

¹ Marcel Mauss définit les techniques du corps comme « les façons dont les hommes, société par société, d’une façon traditionnelle savent se servir de leur corps ». Cf. *Marcel Mauss et les techniques du corps*, Éd. du Portique, Strasbourg, 2006, 252, p. 19 (textes issus de la journée d'études portant sur l'actualité scientifique du texte de Marcel Mauss, *Les techniques du corps*, Université Paul Verlaine, Metz, mai 2005).

² http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf
Dans la poésie populaire, il s’agit exactement de ce genre de phénomène. Le poète ainsi que ceux qui l’accompagnent savent se servir de leurs corps et les auditeurs à leur tour savent décrypter les techniques du corps.

³ Paul Zumthor, *Oralité*, p. 29.

⁴ *Idem*

⁵ *Idem*

⁶ Cf. Azza Abdelkader, *Mestfa Ben Brahim*, p. 18.

⁷ La vocalisation est parfois influencée par la lecture du Coran. Sur ce point Azza Abdelkader apporte un éclairage dans son ouvrage, cf., Azza Abdelkader, *Mestfa Ben Brahim*, p. 16.

⁸ Azza Abdelkader, *Mestfa Ben Brahim*, p. 19.

⁹ *Idem*.

⁹ Tahar Ahmed, *La poésie populaire algérienne (melhūn)*, op.cit., p. 3.

Ces éléments, les textes de notre poète, les mettent en exergue de par la description du décor et l'imaginaire collectif qu'il peint. Cette façon d'aborder la poésie permet de souligner le lien étroit qui lie le poète à la collectivité dans un jeu de complicité réciproque comme en témoignent ces vers :

Je suis un homme de divertissement

Et je divvertis mes frères (amis, poètes, alliés)

Ma réputation est grande chez les Arabes

Mes disciples, dans les mariages, chantent en ton honneur¹

وانيا مولي غيوان ونقصر بك للاخوان

خبر ي شايع في العربان وقناديزي في الاعراس بك تلولي

Le « *gīwān*² » est un adjectif désignant les passionnés et les professionnels du rythme (*nās al-gīwān*). Il remplit aussi la fonction d'un nom pour signifier un état d'extase musical dans un autre passage :

Mon cœur évoque la patrie ; les divertissements et les parades à cheval.

Mes administrés et mes cavaliers ; ainsi que les femmes coquettes, bercées dans les palanquins.

Prêtes à jeter le trouble dans les cœurs ; et aussi les adolescents faisant retenir leur cri de guerre et la poudre.

(Je songe) aux apprêts des réjouissances, avec *gallâl* et *gaçba* faites à mon goût.

Aux concerts, divertissements et spectacles nocturnes³.

فلي تفكر لوطان الزهو وركوب الخيل

ارعيتي والفرسان خودات في احراج تمبل
متحزمين للفنان شبان يلغوا بكميل

اذا انتصب الميدان قلال وقصب تاويل
وتفاصر والغيوان وفريج بطول الليل

¹ Notre traduction, [pièce XXIX, vers 59, p. 218]. Ahmed Amine Dellaï propose dans son ouvrage "Chants bédouins de l'Oranie" (ENAG, Alger, 2003) la traduction suivante : Ne suis-je donc pas un maître du chant, un habitué des concerts, en toutes saisons ? Je suis célèbre dans toutes les tribus, et mes disciples, dans les soirées de mariage, chantent en ton honneur ».

² Traduit par Abdelkader Azza « divertissement ».

³ Azza Abdelkader, *Mestefa Ben Brahim*, p. 84, [pièce XXXI, Frach 1, p. 227].

Chaque espace renvoie à un rituel et à une mémoire que le poète reprend et thématise à l'exemple des milieux urbains et ruraux (*derbs*¹, cafés maures, les places publiques des mosquées, montagne, bordj, ...). A travers cette démarche, le poète inscrit sa propre empreinte, en façonnant son œuvre à partir de son rapport intime et personnel à l'histoire collective, qu'il interroge, réinvente ou restitue. Ce processus permet ainsi de tisser un lien profond entre l'individu et la mémoire collective, tout en offrant une réflexion sur la manière dont les évènements historiques sont perçus et vécus par le poète dans le contexte de son époque.

Chez Mestfa Ben Brahim, l'espace de référence est par excellence rural, compte tenu de son appartenance semi-nomade, comme nous pouvons le relever dans des vers où il peint un paysage associé au pastoralisme par exemple :

La plaine et la prairie se couvrent d'herbes – c'est le début du printemps, elles sont livrées aux troupeaux.

Leurs fleurs éclosent et produisent des fruits ; elles atteignent leur splendeur aux premiers jours de la belle saison.

Alors les chameaux, chargés de fardeaux, s'en vont, balançant les palanquins que surveillent les gardiens.

C'est la tribu, me dit-on qui s'en va en file quel regret ! En levant le camp, on l'a emportée.²

المرث و الوطى تصرع وان الربيع فيه تقلوا

نوارها فتح وثمر شاو النقط ز هو كماله

لبيل في المحمول تعفر حفاز والجحاف يمبلوا

النجع راه صد مقوطر ضيمي مشاوا بها رحلوا

Ces vers font partie du poème *L'esclave du feu* (عبد النار), composé en exil (à Ouled Balegh). Ils illustrent l'attachement du poète à son identité nomade, profondément ancrée dans les traditions tribales. Le printemps, bien qu'évoquant la beauté et l'espoir, devient un témoin silencieux de la douleur du départ. À cette revendication nomade, s'ajoutent des images qui renvoient à une présence urbaine, perceptibles notamment à travers les espaces urbains décrits dans ses poèmes, tels que le café maure, qui constitue un élément essentiel dans l'essor et la diffusion des poèmes de Mestfa Ben Brahim. Comme il le décrit dans ses

¹ Petite ruelle que l'on trouve dans les anciennes villes du Maghreb à l'exemple de la ville de Tlemcen et d'Alger. Plusieurs poètes évoquent le *derb* dans leurs poèmes comme Abu Mediane Ben Sahla, poète maghrébin du XVIII ème siècle, dans son poème « Lumière de mes yeux » traduit de l'arabe « يا ضو اعياني ». Cf. Les cahiers du CRASC n°15, Turath n°6-2006, pp.41-50. Accessible sur le lien : <https://cahiers.crasc.dz/index.php/fr/les-cahiers/21-turath-le-melhoun-textes-et-documents>.

² M.B.B, *Barde de l'Oranaïs*, p. 81, [pièce XX, Frach 7, p. 170].

vers : « (Je revois) les cafés, les sièges, les gens assis face à face¹ » و الناس و كرسی قهوة. Dans ce cadre, le poème prend vie grâce à l'interaction avec le public, et la parole poétique se nourrit des échanges qui s'y produisent. Le café maure apparaît donc comme un espace où la poésie s'inscrit pleinement dans une dynamique sociale et culturelle.

Par ailleurs, les poèmes du *melhūn* ne sont pas systématiquement accompagnés de danse et de musique. L'absence de ces éléments n'altère en rien la dimension théâtrale du poème chanté. En effet la théâtralité ne réside pas uniquement dans le mouvement physique ; le poème chanté porte déjà une forte charge émotionnelle et expressive à travers sa musique, son rythme et l'interprétation vocale. La chant, accompagné des intonations, des silences et des variations de ton, crée une atmosphère tout aussi captivante qu'une chorégraphie. L'absence de danse permet de concentrer l'attention sur le verbe poétique, accentué par des thèmes tels que la solitude, l'introspection ou l'élévation spirituelle. La voix devient ainsi l'élément central de l'expression théâtrale, modifiant les émotions et participants à la mise en scène.

Chaque variation de timbre, chaque silence, construit un univers sonore qui dialogue directement avec le spectateur. Ce message conçu pour un auditeur averti repose sur des codes implicites qui nourrissent la *performance*. Ainsi, la voix seule, surplombe le décor, faisant du poème le centre de l'attention renforçant ainsi sa puissance et sa singularité : « [...] apporte la chandelle [...] Dépêche-toi de l'approcher, sans l'allumer, car j'ai de fines allumettes. J'ai aussi une pipe, un de ces longs calumets [...]]² جيب البوجي [...] اعجل بها بلا شعال زلاميت الخفيف عندي. [...] عندي سبسي من الطوال [...]

La voix du poète orchestre le lieu et le prépare pour recevoir sa bien-aimée :

Faire teinter les coupes et les *Khollhals*³ et prendre de la verte liqueur, c'est le divertissement réservé aux hommes de goût

Les bougies dans les chandeliers sont allumées et les joues qu'elles éclairent deviennent plus éclatantes⁴

نفار الكاس والخلخل * * والخضرا ز هو للملاح

البوجي في الحسوق شاعل * * والخد قبلته وضاح

Ô fille issue d'hommes valeureux habitués à porter le caftan et

le burnous du Djerid

Nous nous enlaçâmes dans un élan de folie, et nos bras

s'entrecroisèrent⁵

¹ Azza Abdelkader, *Mestefa Ben Brahim*, p. 85, [pièce XXXI, Hedda 3, p. 229].

² Azza Abdelkader, *Mestefa Ben Brahim*, p. 62, [pièce II, Hedda 3, p. 69].

³ Bracelet que la femme met à la cheville.

⁴ *Ibid.*, p. 63, [pièce II, Frach 3, p. 70].

⁵ *Ibid.*, p. 64, [pièce II, Hedda 4, p. 70].

بنت ثرابة الغول ** اهل قفاطن و الجريدي

اتعنقنا على هبال ** و تخالف عضدها بعضاي

Ces représentations donnent à lire également le rang social du poète. Dans sa pièce poétique *La nuit est longue* où le poète fait l'éloge de ces soirées :

Prends nos verres et compte-les, [...]

Rassemble tout et ne pose pas de questions – j'ai tout ce qu'il faut ;

Çafa n'a que faire de l'argent ; c'est son honneur que toujours il défend¹

احسب كيساننا اشحال [...]

اجمع ذا الشيء و لا تسال ** و الي خصل كل عندي

صفى ما حاجته بمال ** اعلى عرضه الا يسادي

Ces passages nous éclairent sur les divers éléments qui entourent et complètent l'intervention de la voix, en se fondant sur les didascalies, non seulement comme indications scéniques, mais également comme outils de mise en relief des intentions poétiques et des nuances émotionnelles et les interprétations qu'elles suscitent. Certaines pièces poétiques mettent particulièrement en avant cet aspect purement oral qui rythme et ponctue le chant poétique, notamment à travers la description détaillée des lieux où se déroulent les évènements ; elles vont parfois jusqu'à nommer les personnes présentes, intégrant ces mentions dans une forme dialoguée qui contribue à ancrer davantage le texte dans une dynamique vivante et interactive. Le « tu » et le « nous » comme interlocuteurs au poète prennent place dans ce décor et stimulent parfois la présence de joute oratoire.

La voix du poète, porteuse de mémoires

La parole du poète populaire revêt également une fonction politique, jouant un rôle de revendication et de valorisation identitaire. Chez Mestfa Ben Brahim, certains passages témoignent explicitement de ses origines, notamment à travers la mise en fiction de son parcours épique, amoureux ou spirituel. Ses récits, en plus de retracer une trajectoire personnelle, se présentent comme une stratégie élaborée de revendication identitaire, inscrivant l'individu dans une mémoire collective tout en affirmant la singularité de son appartenance culturelle et sociale :

¹ *Ibid.*, p. 63, [pièce II, Hedda 3, p. 69].

J'appartiens à la race des preux – les Beni `Amer sont mes ancêtres¹.

انا من سرية الابطال ** ابني عامر دوك وردي

Les hauts faits des Ajouad, je les connais assez pour t'en parler ; depuis le jour où les H'Yaïna, m'en ont fait le récit².

شت الجواب ما نهدر لك ** يوم الحيائنة عادولي

Outre qu'elle distrait du fait de l'intelligibilité de son langage et la force de sa parole instructive, la parole du poète informait et instruisait le peuple sur son appartenance, ses ancêtres et son histoire. Souvent ces récits rapportés mêlent l'historique au fabuleux et au merveilleux, selon le goût du public. Ils proposent un imaginaire dans lequel les mythes comprennent à la fois la pensée magique, le trajet épique et la tradition orale.

À la voix de l'oralité portée par le poète, se greffe celle du sacré, par l'entremise de cette voix que nul (poète et auditoire) ne conteste : la parole divine d'Allah, celle du Prophète Mohammed ainsi que celle de son serviteur Abdelkader El Jilani³. Le couple, Allah et son serviteur, présenté selon les récits rapportés comme un saint, est souvent repris par la poésie populaire traditionnelle de type *melhūn*. Cette pratique poétique remonterait probablement à l'arrivée des Arabes au Maghreb, où l'on perçoit sa présence déjà dans la poésie arabe depuis la période abbasside. Dès l'avènement de l'islam, la poésie arabe intègre des thématiques qui traduisent les influences religieuses de l'âme du poète, comme *al-zahd wa al-taṣawwuf*, l'ascèse (le fait de renoncer aux plaisirs de la vie), dans la doctrine mystique soufie⁴.

Par son érudition et grâce aux exploits qu'il aurait accomplis, selon les récits traditionnels, le saint est présenté par les poètes de cette période comme une figure exemplaire, parfois vénérée et perçue comme un intercesseur auprès d'Allah. Pour symboliser sa présence, un mausolée (*darih/qubba*) fut érigé en son honneur, servant à la fois de lieu de recueillement et de symbole de protection pour les habitants du lieu concerné.

La poétique de Mestfa Ben Brahim métaphorise ce rapport qu'entretient l'homme avec l'esprit du saint à cette époque. Dans son poème *Le ramier*⁵ (*al-gumrī*), la relation à la sainteté se manifeste à travers l'invitation au pèlerinage des mausolées, mise en scène par les instructions adressées au pigeon voyageur. Fier, le poète profite du voyage du ramier pour faire l'éloge des tribus arabes de l'Ouest algérien. Chaque lieu devient chargé d'une symbolique identitaire et porte en lui la voix d'un saint :

¹ *Ibid.*, p. 62, [pièce II, Hedda 2, p. 68].

² *Ibid.*, p. 89, [pièce XXXII, Frach 7, p. 235].

³ Ce saint, Abdelkader El Jilani, est souvent cité par les poètes de l'Ouest algérien.

⁴ Cette démarche fait son apparition dans les premières années du pouvoir abbasside, en réaction contre les anciennes poésies où l'on faisait l'éloge de la femme et de l'alcool. L'initiateur de ce genre de poésie est أسماعيل بن القاسم بن سعيد العيني، أبو إسحاق.

⁵ Azza Abdelkader, *Mestfa Ben Brahim*, p. 93, [244].

À Sidi Mellouk, tu trouveras les ruines d'un bassin d'eau, tu y boiras et prendras du repos¹

في سيدى ملوك تجبر صور صاريج من الماء اشرب وارتاح

Rends visite au mausolée du cheikh², tu ne seras jamais déprécié³

زور مقام الشيخ ليس ثبور

À l'heure de 'acr, tu seras à Oujda ô (messager) ailé, tu passeras la nuit à la mosquée, sans aller ailleurs⁴

وقت العصر تكون في وجدة آ الطاير في جامعها بات لا تغدى لمكان

Fais-leur tes adieux avant (de reprendre) ton voyage ; salue sidi Yahia, son mérite est éclatant⁵

بقيهم بالخير قبل الاتسافر سيدى يحيى بايعه مولى برهان

Suis le cours de l'oued et va lentement, près des térébinthes tu trouveras un groupe de mausolées ;

Ces saints appartiennent aux Mhâja, rends visite au cimetière et implore ces « pôles » ;

L'auteur de mes soucis n'est pas venu me voir ; « le gardien de la (jument) baie a déçu mon espérance⁶

خد الواد وسير بالجرجة في البطام تصيب جمع قباب

هدوك الصلاح لمهاجة زور الروضة و انتشد الاقطاب

والى بي ما رفب ما جاراع الحمرا فيه طني خاب

L'évocation de l'arabité par la multiplication des toponymes est accompagnée par un champ lexical associé à l'islam : « mosquée », « à l'heure de 'acr ».

Le jeu de la langue intervient aussi de manière significative lorsqu'il se rapporte au parler local qui caractérise la région de Sidi Bel Abbés, dont le poète est originaire. Cet usage linguistique a facilité l'adaptation des textes de Mostafa Ben Brahim à travers la musique

¹ Azza Abdelkader, *Mestefa Ben Brahim*, p. 96, [pièce XXXIV, Frach 5, p. 251].

² Il s'agit du cheikh Abdelkader El Jilali, signalé aussi par le traducteur de cette pièce Azza Abdelkader.

³ Azza Abdelkader, *Mestefa Ben Brahim*, *op. cit.*

⁴ *Op., cit.*, p. 97, [pièce XXXIV, Hedda 6, p. 252].

⁵ *Ibid.*, p. 98, [pièce XXXIV, Hedda 7, p. 253].

⁶ *Ibid.*, p. 102, [pièce XXXIV, Frach 13, p. 265].

moderne (comme le *rai*¹ ou le « *asri* » *oranais*², l’oranaïs moderne). Ses poèmes ont servi également de substrat pour les proverbes populaires³. Abdelkader Azza rappelle la propension de Mestfa Ben Brahim à reprendre les dictons et les proverbes du parler pour les incorporer à son langage poétique :

Les Maghr(i)[é]bins constituent un peuple sentencieux. Ils ont le goût des proverbes, des maximes, et des paraboles. Ils aiment les entendre, et en user pour prodiguer des conseils, étayer une argumentation ou une justification [...] C'est ainsi que la littérature sentencieuse dans la région de Sidi Bel Abbès est véritablement prodigieuse, et les gens dans la conversation courante en font un usage immodéré [...] Mest'fa Ben Brahim, possède bien cette tournure d'esprit, mais bien souvent il a forgé lui-même ses sentences ou bien, les puisant dans l'usage courant, il leur a donné leur forme définitive⁴.

Voici quelques exemples de proverbes repris et arrangés par Mestfa Ben Brahim :

Celui qui vole (voltiger), redescendra, celui qui grossit,
maigrira, celui qui commande, sera destitué⁵.

من طار ينزل ** و من سمن يهزل—** ومن تقييد ينعزل

Il devient chez Ben Brahim :

Celui qui vole, il sera bien obligé de redescendre sur terre⁶.

من طار حق ينزل في الأرض حتم

D'autres proverbes créés par Mestfa Ben Brahim sont devenus célèbres et usuels dans la région de Sidi Bel Abbès :

الدنيا غير قال قال⁷

الخير زراعه يلاقه القدام⁸

البكو ما يرد صوالح⁹

¹ Un genre de musique urbaine, né à Oran et à Sidi Bel Abbès vers 1920 en *darja*. Cf. Marie Virolle, *La chanson rai, De l'Algérie profonde à scène internationale*, Paris, Karthala, 1995.

² Un genre de musique urbaine créée principalement par Blaoui El Houari et Ahmed Wahbi vers les années 1930-1940, influencé par la musique égyptienne.

³ Ces derniers ne sont pas forcément repris que pour leur caractère vertueux et didactique mais parce qu'ils entretiennent dans l'agencement des syllabes une stratégie pour la mémorisation de la *qṣīda*.

⁴ Azza Abdelkader, Mestfa Ben Brahim, p. 48.

⁵ Notre traduction, signalé en arabe dans la partie introductory de l'ouvrage, p. 44.

⁶ Notre traduction, [pièce XIII, Hedda 2, p. 123].

⁷ Notre traduction, [pièce II, Hedda 2, p. 68].

⁸ Notre traduction, [pièce XIII, Hedda 2, p. 123].

⁹ Notre traduction, [pièce XXXII, Frach 2, p. 231].

عز البنـت لا مع بوها¹

Dans ce type de démarche poétique, le poète intègre une parole empreinte de mémoire et de sagesse qui agit comme un vecteur de transmission et de préservation. Cette parole, riche de significations, permet de mettre en lumière et d'identifier certains faits culturels, contribuant ainsi à la pérennité des traditions et à leurs inscriptions dans un cadre poétique. Nous ne pouvons de ce fait ignorer l'aspect socioculturel dans la composition même de cette langue. Son élaboration s'enracine dans des contextes intimement liés à une oralité vivante et en situation. Mestfa Ben Brahim s'approprie cette dynamique en la transposant dans un langage codifié, qui renvoie aux modes des représentations spécifiques aux tribus de sa région. Ce processus ne se limite pas à un simple ancrage local, mais constitue également une manière de sauvegarder et de valoriser un patrimoine culturel.

La transmission de ce savoir du terroir « de bouche à oreille », de génération en génération, perdure jusqu'à aujourd'hui dans la région de Sidi Bel Abbès². Nous n'ignorons pas par ailleurs le fait que cette pratique contribue sans doute à l'éducation et à la richesse de l'imaginaire populaire. Ainsi, l'oralité est la voie(x) par laquelle le groupe conserve sa culture. Comme le définit le médiéviste Paul Zumthor, « elle assure ainsi la perpétuation du groupe en question et sa culture : c'est pourquoi un lien très fort l'attache à la "tradition", celle-ci étant, en son essence, continuité culturelle³ ».

En guise de conclusion

Ces éléments relevant de la théâtralité incarnent ce que Paul Zumthor désigne par « indice d'oralité »⁴, à savoir ce qui peut « renseigner sur l'intervention de la voix humaine dans sa publication ». Cet indice est profondément enraciné dans la mémoire collective et se perpétue au fil du temps. En l'espèce, les poèmes assument un rôle fondamental de berceau identitaire, notamment par la présence de proverbes qui informent sur l'arrière-fond culturel et social du texte chanté. De ce fait, la tradition apparaît comme partie intégrante de cette poésie, et le poète, son texte, évolue dans un cadre codé par un ensemble de référents. Outre ces éléments, la voix du poète véhicule un savoir associé à un imaginaire maghrébin pluriséculaire. C'est pourquoi le poète devait se préoccuper de son style afin d'influer sur l'ensemble des tribus, en se servant de ce qui caractérise le profil de bardé, d'orateur et d'informateur. Le texte poétique est défini alors tant par son appartenance à un système que par sa littérarité.

Le talent artistique de Mestfa Ben Brahim fait la valeur de sa mission. Peintre de la scène sociale et de la vie quotidienne, il n'en est pas moins esthète et figure sociale. Ainsi, le savoir oral dans les poèmes de Mestfa Ben Brahim fictionnalise l'histoire d'un groupe humain et se fait en outre le canal de l'énonciation où l'évocation du divin côtoie les valeurs

1 Notre traduction, [pièce XXXIV, Frach 18, p. 275].

2 C'est le cas aussi pour le Maghreb.

3 Paul Zumthor (2008), Oralité, op.cit.

4 Paul Zumthor, La lettre et la voix, De la « littérature » médiévale, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 37.

fondatrices d'un peuple. Le métaphorique et le symbolique envahissent le champ du discours poétique ce qui enrichit l'aspect théâtral de la poésie orale.

Bibliographie

-BELHALFAOUI Mohamed, *La poésie arabe maghrébine d'expression populaire*, Paris, Tirésias, 2004.

-BOUBAKEUR Cheikh Si Hamza, *Trois poètes algériens. Mohammed Balkhayr, Abdallah Ben Karriou, Mohammed Baytâr*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1990.

-DALLAÏ Ahmed Amine :

- *Guide bibliographique du melhoun, Maghreb : 1834-1996*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- *Paroles graves et paroles légères : chants bédouins de l'Oranie*, Alger, ENAG, 2003.

DELPHIN Gaëtan :

- *Recueil de textes pour l'étude de l'arabe parlé*, Alger, Adolphe Jourdan, 1891.
- *Complainte arabe sur la rupture du barrage de Saint-Denis-du-Sig : Notes sur la poésie et la musique*, Paris, Ernest Leroux, 1886.

-DIB Souheil, *Anthologie de la poésie populaire algérienne d'expression arabe*, Paris, L'Harmattan, 1987.

-DJAFARI Yahia :

- *Anthologie du chant 'arûbi et hawzi*, Paris, El-Ouns, 2003.
- *Anthologie de la poésie populaire algérienne d'expression arabe*, Paris, L'Harmattan, 1987.

-Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

-SCELLES-MILLIE Jeanne et KHELIFA Boukhari, *Les Quatrains de Medjdoub le sarcastique, Poète maghrébin du XVI^e siècle*, Paris, G. P. Maisonneuve & Larose, 1966.

-TAHAR Ahmed, *La poésie populaire algérienne (Melhūn) : rythme, mètres et formes*, Alger, Société nationale d'édition et de diffusion, 1975.

-ZUMTHOR Paul,

- *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

- *La lettre et la voix, De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

2- Articles

RAHMOUNI Mehadji, « Recension critique de l'œuvre poétique de Abdelkader El-Khaldi », *Les Cahiers du Crasc*, 2002, n°4, « Dossier Abdelkader El-Khaldi », Oran, p. 63-113.

Hadj Miliani « Variations linguistiques et formulations thématiques dans la chanson algérienne au cours du XX^e siècle », *Trames de langues : Usages et métissages linguistiques dans l'histoire du Maghreb*, Jocelyne Dakhlia (dir.), Tunis, institut de recherche sur le Maghreb contemporain, 2004, pp, 423-43

Hiziya, le corps dans le poème : pour une représentation de l'absence et un lyrisme de la perte

**"Hiziya, the body in poetry :
for a representation of absence and a lyricism of loss"**

ZEBIRI Abdelkrim

Université Mohamed Boudiaf de M'sila (Algérie)

abdelkrim.zebiri@univ-msila.dz

Résumé :

Dans la poésie élégiaque, le corps de la femme aimée ne disparaît pas avec la mort ; il est transfiguré pour combler le vide de l'absence. Dans la tradition du *Melhoun* (poésie populaire algérienne), le poète ne se contente pas de pleurer la perte de la femme aimée ; il utilise son corps comme une architecture mémorielle pour défier la mort. Le corps de la bien-aimée perdue est utilisé par le poète comme moyen pour contrecarrer l'effacement et détourner l'oubli. Lorsque le corps de la défunte est reflété dans la nature, le poète transforme sa douleur en une contemplation illuminée. Le poète populaire du *Melhoun* utilise le corps de l'aimée comme un bouclier contre le néant et pour détourner le manque.

Dans le poème de Hiziya, le corps de la femme aimée n'est pas simplement un objet de désir perdu, mais un véritable moyen de résistance contre le néant, un outil pour combattre l'absence. L'absence ne devient plus un vide, mais une présence diffuse qui l'entoure, lui offrant une forme de paix résiliente. Pour le poète populaire Ben Guittoun, ce corps devient le médiateur essentiel entre la douleur brute et la paix mystique. L'objectif de notre étude et de répondre à la question de savoir comment le poète endeuillé, à travers la description du corps de sa bien-aimée perdue, opère-t-il pour transformer le vide de l'absence en une présence diffuse afin de se consoler, combattre l'oubli, sublimer la perte et assurer l'immortalité.

Mots clefs : poésie *Melhoun*, Hiziya, corps, deuil, absence, métamorphose, tatouage.

Abstract:

In elegiac poetry, the body of the beloved woman does not disappear with death; it is transfigured to fill the void of absence. In the tradition of Melhoun (Algerian folk poetry), the poet does not merely mourn the loss of his beloved; he uses her body as a memorial architecture to defy death. The body of the lost beloved is used by the poet as a means to counteract erasure and avert oblivion. When the

body of the deceased is reflected in nature, the poet transforms his pain into enlightened contemplation.

The popular Melhoun poet uses the body of his beloved as a shield against nothingness and to avert the lack. In Hiziya's poem, the body of the beloved woman is not simply an object of lost desire, but a real means of resistance against nothingness, a tool to combat absence. Absence no longer becomes a void, but a diffuse presence that surrounds him, offering him a form of resilient peace. For the popular poet Ben Guittoun, this body becomes the essential mediator between raw pain and mystical peace. The aim of our study is to answer the question of how the bereaved poet, through the description of the body of his lost beloved, works to transform the void of absence into a diffuse presence in order to console himself, combat oblivion, sublimate loss and ensure immortality.

Keywords: *Melhoun* poetry, Hiziya, body, mourning, absence, metamorphosis, tatoo.

Introduction

Il s'agit d'un poème élégiaque qui raconte une histoire d'amour nomade. Ecrit au XIXe siècle par le poète Mohamed Benguittoun et rendu célèbre au XXe siècle lorsqu'il fut interprété par les chanteurs du bédouin Khelifi Ahmed et Abdelhamid Ababsa. Hiziya est l'héroïne des vers élégiaques. Elle est issue de la grande et puissante tribu des Douaouda, descendante des Banou Hilal ou les Hilaliens, cette peuplade qui avait envahi le Maghreb vers le XIe siècle venant de Najd dans la *péninsule arabique*.

L'histoire de Hiziya se déroule dans la région de Biskra à 430 km au sud d'Alger. Une histoire d'amour naît entre Saïd, un jeune homme de la tribu des Douaouda, et la belle Hiziya Bouakaz, fille du cheikh de la tribu. Hiziya défie les traditions. Elle refuse d'épouser un homme choisi par son père, et insiste pour épouser Saïd. Les deux amoureux se marient, mais leur bonheur n'est que de courte durée, car Hiziya meurt quarante jours après le mariage, laissant Saïd dans un profond chagrin. L'homme est tellement triste, il demande au poète Mohamed ben Guitoun d'écrire un poème immortalisant sa bien-aimée et son amour. Le poète Mohamed Ben Guitoun a éternisé cette tragédie dans un poème célèbre, bien qu'il y ait un débat sur la question de savoir si Ben Guitoun était Saïd lui-même ou simplement le narrateur de l'histoire. Ce débat a suscité une grande controverse culturelle en Algérie.

1. Le corps dans le poème : une représentation de l'absence

Le corps de la bien-aimée sert souvent de support à la représentation de l'absence dans la poésie lyrique, devenant un lieu de projection où le manque physique exalte l'imaginaire, transformant le corps absent en une présence intense, parfois idéalisée, parfois source de souffrance, oscillant entre sensualité et spiritualité, et devenant le

symbole d'une fusion impossible entre le moi et l'autre, comme le montrent les poètes bédouins où le corps aimé cède la place au cœur poétique.

1. 1. Le corps : une métonymie du manque

Comment Ben Guitoun s'est-il servi du blason pour représenter l'absence de Hiziya ? Dans ce genre de poésie, le poète se concentre sur un détail anatomique ou un élément précis du corps féminin (cheveu, œil, cou, sein, etc.) et en fait l'éloge. En effet, le poète procède par un morcellement du corps. Dans le contexte du manque, ce découpage anatomique ne célèbre plus une beauté totale mais souligne l'impossibilité de saisir l'être aimé dans son entiereté. Chaque partie décrite devient une métonymie de l'absence : le détail est tout ce qu'il reste d'une présence disparue :

« *Lorsqu'elle laisse flotter sa chevelure, un suave parfum s'en dégage* ;

Ses sourcils forment deux arcs bien dessinés, telle la lettre noun,

tracée dans un message » (vers 12)

« *Ton œil ravit les coeurs, telle une balle de fusil européen,*

qui aux mains des guerriers, atteint sûrement le but » (vers 13)

« *Ta joue est la rose épanouie du matin, et le brillant œillet ;*

le sang qui l'arrose lui donne l'éclat du soleil » (vers 14)

1.1.1. Le morcellement comme preuve de l'absence

Le poète propose souvent un blason funèbre : il isole un détail (cheveux, dents, sourire, regard) qui survit dans sa mémoire alors que l'être entier a disparu. Ce fragment devient la seule trace tangible du manque. Dans son poème « Les yeux », Sully Prudhomme illustre ce morcellement comme suit: « *Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux / Des yeux sans nombre ont vu l'aurore ; / Et dorment au fond d'un tombeau* » (1865, p. 42). Ici, les yeux ne sont plus des organes de vision mais des métonymies de la mort, du manque et de l'absence. Dans ce cas précis, le poète charge l'objet par les mots pour le faire exister à nouveau, transformant le corps pâlé en une "chair textuelle" ou un "corps des mots".

Selon la théorie du morcellement de Abraham et Torok, la fragmentation psychique causée par un trauma non élaboré, souvent lié à un secret familial transgénérationnel, où une partie de la psyché (un « fantôme ») est "enterrée" et hante la descendance sous forme de symptômes, bloquant la symbolisation et créant un "corps sans organes" psychique, nécessitant une psychanalyse du secret pour intégrer

ce qui a été refoulé et restaurer le lien. (Abraham et Torok, 1968)¹. En effet, la "maladie du deuil", introduite par ces deux chercheurs explique le processus d'incorporation psychique d'un être ou un objet perdu. Un fantasme qui empêche l'élaboration du manque et transforme la douleur en une présence fantomatique dans le psychisme.

L'application de la théorie de Nicolas Abraham et Maria Torok à un poète refusant le deuil permet d'analyser son œuvre non pas comme un hommage, mais comme un mécanisme de survie psychique complexe. Autrement dit, au lieu de procéder par introjection (qui est un processus lent d'assimilation du souvenir de la bien-aimée perdue), le poète opère par l'incorporation (qui est un mécanisme magique et instantané où le poète « avale » l'être aimé pour éviter la douleur de la perte). Le poète devient le lieu où la bien-aimée est conservée "vivante". Le poète opère par une « démétaphorisation » du langage.

Alors que la poésie est normalement l'art de la métaphore, le poète en état d'incorporation peut devenir étrangement littéral. Pour lui, les mots ne servent plus à représenter l'absence, mais à convoquer une présence physique. Le langage devient "anti-métaphorique" car reconnaître la métaphore reviendrait à admettre que l'objet n'est plus là, mais seulement représenté. Dans ce qui suit, nous essayerons de montrer comment le poète « hanté » non pas par sa propre perte, mais par ce que la bien-aimée a emporter dans sa tombe (un amour, un corps). Sa poésie devient alors non pas une création pour se souvenir, mais pour conserver la personne telle quelle dans un état de « mort-vivant » psychique, transformant son œuvre en un sanctuaire inviolable qui interdit toute transformation du sujet par le deuil.

1.1.2. Le morcellement du corps : une recomposition poétique

Par le morcellement du corps de sa bien-aimée, le poète ne cherche pas une destruction ou une dislocation mais une « recomposition poétique » qui transforme la présence physique en une « **présence d'absence** » en un « **symbole** » ou encore une « **icône** » (comme chez Mallarmé), où chaque fragment (l'œil, la chevelure, les mains) devient un symbole, une « **métaphore vivante** », permettant au poète de capturer l'essence de l'aimée au-delà du réel, de la spiritualiser et de créer une « **beauté** » nouvelle, éternelle, transcendant la mort et le corps biologique, pour en faire une expérience holistique du texte poétique.

¹ L'ouvrage *L'écorce et le noyau* marque une année clé dans les travaux pionniers de Nicolas Abraham et Maria Torok en psychanalyse, notamment avec la parution de l'article de Maria Torok, « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis », et les réflexions d'Abraham sur la phénoménologie et le Moi, posant les bases de leurs concepts majeurs sur la transmission des traumatismes familiaux, les cryptes, les fantômes et le "deuil impossible". Leurs travaux, bien que controversés initialement, ont révolutionné la compréhension des secrets de famille et des impacts transgénérationnels, influençant profondément la psychanalyse contemporaine et ouvrant la voie à la thérapie familiale et intergénérationnelle.

1.1.3. Le morcellement du corps pour une fusion avec la nature

Le corps de la disparue n'est plus perçu comme une entité humaine, mais se fond dans le paysage. Elle devient indissociable des éléments : ses yeux peuvent être comparés à des sources, sa voix au vent, ou ses restes aux rochers et aux arbres emportés par le mouvement de la terre. En effet, le poète ne se contente pas de comparer la femme à la nature ; il utilise l'écriture pour opérer une véritable métamorphose où le cadavre ou l'absence se résout en éléments de la nature. Il s'agit d'une sorte de transmutation matérielle.

Avant la fusion (corps/nature), le corps est décomposé en parties distinctes (yeux, bouche, chevelure). Cette "atomisation" permet de détacher chaque membre de sa réalité charnelle pour l'associer à un élément naturel spécifique : **La chevelure** de Hiziya à titre d'exemple devient un océan, une forêt ou un réseau de lianes « *Lorsqu'elle laisse flotter sa chevelure, un suave parfum s'en dégage* » (vers 12). Même après la mort de Hiziya, son odeur subsiste. C'est le sens le plus lié à la mémoire affective : le parfum comme présence. Quant à la chevelure, cet élément qui représente la fémininité, mais aussi le lien physique presque magique, avec l'être absent, est perçue par Ben Guitoun comme un symbole. Lorsque les « cheveux flottant » de Hiziya sont joint à la douceur d'un « suave parfum », cela provoque un contraste avec la dureté du deuil, les tourments de l'âme et la solitude dans lesquels est submergé le poète.

1.3.1. La Métaphore de l'Élément-Corps

Le poète associe systématiquement chaque partie de l'anatomie à un élément naturel ou à un objet créant une équivalence parfaite, d'où l'expérience sensible est transformée. Chez Ben Guitoun, dans l'exemple du regard de la bien-aimée perdue, l'œil de Hiziya devient un signe qui mène au-delà de lui-même, vers une réalité plus profonde :

« *Ton œil ravit les cœurs, telle une balle de fusil européen,*
qui aux mains des guerriers, atteint sûrement le but. » (vers 13)

Ainsi, dans ce vers mélancolique, le poète nous propose une métaphore qui illustre le pouvoir de séduction et l'impact foudroyant du regard de la femme aimée, dont voici les deux niveaux de lecture principaux :

-- D'abord, il est question de la précision extrême du regard de Hiziya. En effet, l'utilisation de l'image du « fusil européen » (souvent considéré, dans la poésie ancienne ou coloniale, comme une arme de précision technologique supérieure par rapport aux armes traditionnelles) souligne que le regard de la femme ne manque jamais sa cible. Il pénètre le cœur de celui qui la regarde instantanément et sans détour ;

-- Ensuite, il s'agit de la blessure amoureuse du poète. Ben Guittoun compare l'amour à une blessure de guerre. Le regard n'est pas seulement beau, il est « fatal ». « *Ton œil ravit les cœurs* », écrit-il, par la force, tout comme une balle neutralise un adversaire. Cela exprime une forme de soumission du poète face à une beauté contre laquelle il est désarmé.

En d'autres termes, ce vers accablé et mélancolique, alléguant le regard de la femme perdue, signifie qu'il s'agit là d'une véritable arme qui perce le cœur de l'endeuillé, décrit la puissance dévastatrice d'un regard chargé de deuil et de perte, évoquant une douleur profonde qui transperce celui qui regarde, peut-être un être cher aussi touché par la même affliction, transformant une simple vue en une blessure émotionnelle aiguë, une blessure qui souligne le manque et la souffrance partagée. Ce vers signifie, également, que la beauté de la défunte était si percutante et précise qu'elle conquérait les âmes avec la même certitude implacable qu'une arme moderne sur un champ de bataille.

1.3.2. Le Paysage : un « État d'Âme¹ »

Le poète ne décrit pas la nature telle qu'elle est, mais telle qu'il la ressent à travers le prisme de sa perte. Le paysage devient le corps étendu de la disparue :

« *La fille de Hmida brillait, telle l'étoile du matin ;*
elle éclipsait ses compagnes, semblable à un palmier qui seul,
dans le jardin, se tient debout, grand et droit. (vers 42)

Le vent l'a déraciné, il l'a arraché en un clin d'œil.
Je ne m'attendais pas à voir tomber ce bel arbre ;
je pensais qu'il était bien protégé » (vers 43)

Le poète, endeuillé par la perte de sa bien-aimée, entame le (vers 42) par la figure de « Hiziya » comme une source de lumière primordiale pour exprimer la profondeur du deuil à travers trois dimensions clés :

¹ Il s'agit, pour le héros romantique en littérature, de se réfugier dans la nature, élément central du romantisme, c'est-à-dire loin de la civilisation et de la vie urbaine, considérées comme néfastes au développement de l'individualité. Son lieu de repos sera alors décrit comme correspondant à l'état d'âme du héros, généralement des souffrances dues à l'amour ou au mal du siècle. Un des principaux développeurs de cette théorie est Alfred de Musset. L'expression en tant que telle provient du Journal intime (octobre 1852) du philosophe et écrivain Henri-Frédéric Amiel : « Chaque paysage est un état d'âme » (en allemand « jedes Landschaftsbild ist ein Seelenzustand »). La théorie en a toutefois été formulée bien plus tôt, dans les Neuf lettres sur la peinture de paysage (1831) de Carl Gustav Carus, pour qui le paysage est un état d'âme déterminé. (Franco Farinelli, *La Finesse du paysage*, 2010)

-- L'éclat et la pureté : En comparant Hiziya à l'étoile du matin (Vénus), l'astre le plus brillant du ciel à l'aube, le poète souligne que sa bien-aimée était unique et surpassait toutes les autres par son éclat spirituel ou physique. Elle est celle qui « éclipse ses compagnes », affirmant qu'aucune autre présence ne peut l'égaler.

-- L'idéalisatoin, la distinction et la pureté : L'étoile du matin symbolise la pureté et le renouveau. Pour le poète, elle représente une perfection perdue qui guidait sa vie. Son souvenir reste une lueur d'espoir et de beauté au milieu des ténèbres de la mort. Le verbe « éclipser » montre que, pour lui, personne d'autre n'existant ou n'avait de valeur à ses yeux. Elle rendait les autres femmes invisibles par sa seule présence.

-- La noblesse de caractère : Associée à l'image du palmier (évoqué dans la suite du vers), cette métaphore renforce l'idée d'une femme d'une grande dignité, « grande et droite ». Elle n'était pas seulement belle, elle possédait une force intérieure et une droiture qui la distinguaient du reste du « jardin » (la société).

En résumé, le poète exprime une admiration absolue où la défunte est élevée au rang de guide céleste, rendant son absence d'autant plus insupportable qu'elle était l'unique lumière de son existence.

Dans le deuxième hémistiche du même vers, l'image du palmier « grand et droit » apporte une dimension verticale et morale à sa description ; d'abord la distinction, car contrairement aux autres plantes du jardin qui sont fragiles et nombreuses, le palmier est unique, puissant et domine le paysage. Cela suggère que la bien-aimée avait une force de caractère et une dignité exceptionnelle. L'adjectif « seul » est crucial. Il suggère que même de son vivant, elle était d'une essence différente, au-dessus du commun des mortels. Il s'agit du caractère de l'isolement majestueux.

En somme, l'utilisation de ces images lumineuses et grandioses par Ben Guitoun sert à accentuer la douleur de la perte. En effet, le poète décrit une femme qui était un guide (l'étoile) et un soutien (le palmier). En insistant sur sa « droiture » et son « éclat », il exprime le vide abyssal laissé par sa disparition : le monde est devenu sombre (l'étoile s'est éteinte) et le jardin de sa vie est désormais vide de sa plus belle structure (le palmier est tombé).

Dans le vers suivant (43), Ben Guittoun emploie une métaphore qui complète l'image de l'éclat, la distinction et l'idéalisatoin par celle d'une tragédie foudroyante. En effet, le palmier haut et droit « *Le vent l'a déraciné, il l'a arraché en un clin d'œil* ». En proposant une telle image, le poète exprime trois sentiments profonds :

-- D'abord la brutalité et l'injustice du destin. L'image du vent qui « déracine » et « arrache en un clin d'œil » souligne le caractère soudain et imprévisible de la mort. Contrairement à une fleur qui fané lentement, le déracinement d'un palmier (un arbre robuste et pérenne) évoque un événement violent qui brise le cours naturel des choses.

L'expression « en un clin d'œil » accentue le choc émotionnel : la vie a basculé du tout au tout dans une temporalité infime ;

-- Ensuite, il y a la chute d'un idéal. En effet, le palmier était « haut et droit », symbolisant la dignité, la noblesse et la force morale de la défunte de son vivant. En le montrant à terre, le poète exprime que la mort n'a pas seulement emporté une personne, mais a abattu une figure de droiture et d'élégance. Cela renforce le sentiment de perte d'un repère solide dans la vie du poète.

-- Enfin, le vers (43) manifeste la fragilité de la perfection. Le contraste entre la stature imposante du palmier et la facilité avec laquelle le vent l'a emporté illustre la vulnérabilité humaine. Même l'être le plus exceptionnel, le plus « grand » et le plus « droit », ne peut résister au souffle du destin. Le poète exprime ainsi son impuissance face à une force invisible (le vent / la mort) qui détruit ce qu'il y a de plus beau sans grand effort. Autrement dit, ce vers triste et affligé transforme l'admiration initiale du poète en une complainte tragique. Il ne pleure pas seulement une femme, mais l'effondrement brutal d'un être qu'il pensait inébranlable et éternel.

En définitive, le paysage décrit par Ben Guittoun, dans les deux vers (42-43), n'est pas une simple observation de la nature, mais une projection de sa dévastation intérieure. De prime abord, la Nature, dans les deux vers, est comme un miroir du choc émotionnel vécu par le poète. En effet, le passage d'un jardin paisible où un « palmier » se tient fier, haut et droit à une scène de destruction, de déracinement du même palmier par « le vent » traduit le passage du bonheur au deuil. Dans ce paysage, « le vent » n'est pas un phénomène météorologique, mais la métaphore d'une force aveugle et brutale (le destin ou la mort) qui a traversé la vie du poète. En décrivant l'arbre arraché, le poète exprime sa propre sensation d'être dépossédé de ses racines et de son équilibre. Sa vie entière est « déracinée » par la perte de sa compagne. Disons aussi qu'à travers ce « Paysage-Etat-d'âme », il y a un lyrisme qui traduit, d'une part, le chaos mental du poète exprimé par « le jardin avec un palmier droit et majestueux où tout est dans l'ordre » puis « le palmier arraché et déraciné crée un désordre » qui provoque la confusion du poète endeuillé, et d'autre part, la solitude absolue à travers le palmier qui se tenait « seul ». Sa chute laisse un espace vide dans le paysage, tout comme la mort laisse un vide immense dans l'âme du poète.

1.3.3. La temporalité du deuil : (« En un clin d'œil »)

Par ailleurs, la temporalité du deuil (« *En un clin d'œil* »), reflète un paysage qui change instantanément, exprimant une rupture psychologique provoquée par la mort. Le poète exprime l'impossibilité de réaliser la perte : hier le paysage était beau et plaisant (la vie), aujourd'hui il est laid et dévasté (le deuil). Cette rapidité dans la description du paysage traduit la violence du traumatisme subi.

En fin de compte, ce paysage détruit, cette nature métamorphosée permet au poète de rendre sa douleur visible et universelle. Il ne dit pas seulement qu'il est triste,

il montre un monde où la beauté et la verticalité (la vie) ont été anéanties par une force irrésistible.

Cette temporalité du deuil confirme la fragilité de la perfection. En effet, le contraste entre la stature imposante du palmier et la facilité avec laquelle le vent l'a emporté illustre la vulnérabilité de la condition humaine.

Même l'être le plus exceptionnel, le plus « grand » et le plus « droit », ne peut résister au souffle du destin. Le poète exprime ainsi son impuissance face à une force invisible (le vent/la mort/le destin) qui détruit ce qu'il y a de plus beau sans effort.

Ces deux vers (42-43) transforment l'admiration initiale du poète en une complainte tragique. Il ne pleure pas seulement une femme, mais l'effondrement brutal d'un être qu'il pensait inébranlable et éternel.

1.3.4. La Transmutation Sensorielle

« *Lorsqu'elle laisse flotter sa chevelure, un suave parfum s'en dégage* » (vers 12),

Ce vers contient une synesthésie, car il fait appel à une fusion des sens pour créer une image poétique. L'analyse de ce vers révèle plusieurs procédés sensoriels : d'abord une synesthésie visuo-olfactive où l'action visuelle ("laisse flotter sa chevelure") déclenche immédiatement une réponse olfactive ("un suave parfum"). Le mouvement est perçu comme une émanation d'odeur. L'adjectif "suave" est un terme qui est lui-même synesthésique. Étymologiquement lié au goût (ce qui est doux, sucré), il est utilisé ici pour qualifier une odeur (l'odorat), créant un mélange entre le goût et l'odorat. Il y a aussi l'évocation d'une présence.

Dans la poésie de l'absence (comme chez Baudelaire, dont ce vers rappelle fortement l'esthétique), la synesthésie sert à rendre "palpable" le corps disparu. Le parfum devient le substitut physique de la bien-aimée, transformant un souvenir visuel en une sensation respirable et vivante. Ce procédé est typique des "Correspondances" baudelairiennes, où les sensations ne sont pas isolées mais communiquent entre elles pour révéler une réalité supérieure.

Dans le vers « *Ta poitrine est de marbre ; / il s'y trouve deux jumeaux, que mes mains ont caressés, / semblables aux belles pommes qu'on offre aux malades* » contient effectivement une synesthésie, mais elle est plus subtile que dans l'exemple précédent. Voici l'analyse des correspondances sensorielles présentes : Dans la synesthésie tactile et visuelle (Marbre/Poitrine), l'image « Ta poitrine est de marbre » fusionne la vue (la blancheur, la forme sculptée) et le toucher (la dureté, le froid glacial de la mort). Le marbre n'est pas seulement une couleur, c'est une sensation de froideur rigide qui s'oppose à la vie. Le mélange du toucher et du goût (Caresse/Pommes) : En comparant les seins (« deux jumeaux ») que les mains ont « caressés » (toucher) à des « belles pommes » (vision et goût/plaisir), le poète entremêle le souvenir d'une sensation physique avec une image de nourriture et de

vitalité. Quant à l'idée de "goûter" par le toucher, l'évocation des pommes offertes aux malades suggère une dimension de santé et de saveur qui vient s'opposer à la froideur du marbre. Le poète tente de retrouver le "goût" de la vie et de la chair à travers le souvenir du contact cutané.

Dans le vers « *Ton corps a la blancheur et le poli du papier, / du coton ou de la fine toile de lin, / ou encore de la neige, tombant par une nuit obscure* », le poète Ben Guittoun emploie une synesthésie tactile et visuelle. Voici comment les sens se répondent dans ce passage : d'abord une fusion du visuel et du tactile. En effet, le poète associe des éléments purement visuels (« blancheur », « neige ») à des sensations de texture (« le poli », « le coton », « la fine toile de lin »). Il ne décrit pas seulement ce qu'il voit, mais suggère la sensation que le corps de la défunte procurait au toucher. Ensuite, une matérialité du papier et du lin est à relever. L'usage du mot « poli » appliqué au papier ou à la toile transforme la couleur blanche en une surface lisse et douce. C'est une correspondance entre la vue (l'éclat blanc) et le toucher (la douceur de la matière). Nous relevons, enfin, un oxymore sensoriel (Neige et Nuit) : La mention de la « neige tombant par une nuit obscure » crée un contraste visuel saisissant qui renforce l'aspect tactile de la froideur de la mort tout en conservant la pureté de l'image. Dans ce contexte de deuil, cette synesthésie permet de reconstruire l'image de la bien-aimée disparue en sollicitant plusieurs sens simultanément, rendant sa présence presque tangible malgré son absence physique.

« *Lorsqu'au milieu des prairies, elle balançait son corps avec grâce, et faisait résonner son khelkhal, ma raison s'égarait ; un trouble profond envahissait mon cœur et mes sens* »

Dans ce vers, le poète puise également dans la synesthésie, bien qu'il repose davantage sur un entrelacement de sensations fortes que sur une simple fusion sensorielle. Voici comment les sens interagissent dans ce passage pour faire revivre la disparue : la synesthésie audio-visuelle est présente lorsque le poète lie le mouvement gracieux du corps (la vue) au tintement du bracelet (l'ouïe) : « *elle balançait son corps [...] et faisait résonner son khelkhal* ». Le son n'est pas qu'un bruit, il devient la signature sonore d'une démarche visuelle. C'est le rythme du corps qui se transforme en musique. Il y a aussi un passage du sensoriel au psychique : la perception de ces sons et de ces mouvements provoque un « trouble profond » qui envahit « le cœur et les sens ». Ici, la synesthésie dépasse le cadre physique pour devenir une expérience émotionnelle totale. L'ouïe et la vue se rejoignent pour submerger l'esprit du poète.

Le vers manifeste une rémanence du corps de la défunte : Dans le contexte du deuil, faire « résonner » un objet métallique comme le *khelkhal* est un procédé puissant. Le son est ce qui reste quand le corps n'est plus là ; il permet de rendre la bien-aimée « présente » par l'écho, créant une image mentale où le mouvement et le son sont indissociables.

Dans ce poème, comme dans les exemples précédents, la synesthésie est l'outil du souvenir : elle permet au poète de reconstituer une présence physique intégrale (mouvement, son, éclat) pour nier, le temps d'un vers, la réalité de la mort.

1.3.5. Le fusionnement du corps de Hiziya avec la nature

Le poète endeuillé utilise le fusionnement du corps de sa bien-aimée Hiziya avec la nature comme un mécanisme de consolation et d'immortalisation. Ce procédé transforme la perte tragique en une forme d'existence éternelle et cosmique. Voici comment ce procédé romantique et élégiaque est employé dans la poésie de Ben Guitoun :

-- Le poète procède d'abord par la métamorphose du corps de Hiziya en éléments naturel. Il imagine que le corps de la défunte ne disparaît pas mais devient une partie intégrante du paysage. Elle est perçue comme se fondant dans les animaux, dans les minéraux et dans les végétaux. En effet, la métamorphose du corps de la bien-aimée en éléments naturels est un procédé poétique puissant qui permet de transformer le deuil en une forme de présence universelle et éternelle. Il puise dans la métamorphose minérale où le corps de la défunte est souvent associé aux éléments immuables du paysage pour suggérer qu'elle ne disparaît pas. Pour lutter contre la décomposition organique, le poète remplace la chair périssable par des matières nobles et imputrescibles :

« *Tes dents ont la blancheur de l'ivoire* » (vers 15) ;

« *Admire ce cou plus blanc que le cœur du palmier.*

C'est un étui de cristal, entouré de colliers d'or » (vers 16)

« *Ton œil ravit les cœurs, telle une balle de fusil européen,*

qui aux mains des guerriers, atteint sûrement le but » (vers 13)

Dans ces deux extraits de vers, le poète utilise la métamorphose minérale pour transfigurer le corps de sa bien-aimée disparue. En comparant les dents de Hiziya à « l'ivoire » et son cou à un « étui de cristal », le poète remplace la chair périssable par des matières nobles et inaltérables. Cette pétrification symbolique protège la beauté de Hizya de la décomposition. Quant à l'usage de l'or pour les parures et du marbre pour la poitrine transforme la défunte en une véritable « statue précieuse ». Le corps n'est plus un organisme biologique soumis au temps, mais un monument d'art éternel. Il s'agit d'une « immortalisation par l'art ». Une technique, proche du "Blason" poétique, permet au poète de fixer l'image de l'être aimé dans une perfection minérale. En devenant pierre et métal précieux, la bien-aimée échappe à la mort pour entrer dans l'immortalité de la poésie.

« *Ton œil ravit les cœurs, telle une balle de fusil européen,
qui aux mains des guerriers, atteint sûrement le but* » (vers 13)

Dans ce vers, le poète Mohamed Ben Guittoun poursuit effectivement son travail de métamorphose minérale et matérielle pour immortaliser Hizya, mais il y introduit une nuance cruciale : l'efficacité redoutable de sa beauté. D'abord, il s'agit d'une métamorphose par le plomb (métal). En comparant l'œil de la bien-aimée à une « balle de plomb », le poète reste dans le règne minéral/métallique. Il cherche l'aspect inaltérable : comme l'or ou l'ivoire cités précédemment, le plomb est une matière terrestre dense et durable. Ensuite, le poète vise la précision chirurgicale : contrairement à la douceur habituelle des métaphores florales (la rose), ici la beauté est décrite comme une arme. Elle ne se contente pas d'être admirée ; elle « ravit les cœurs » par une force d'impact irrésistible.

Le poète ne se contente pas de figer sa bien-aimée dans des matières précieuses (or, cristal, ivoire) pour son plaisir esthétique. Il utilise également les minéraux les plus durs et les plus sombres (le plomb) pour exprimer la violence du sentiment amoureux et la permanence de la blessure causée par la perte. C'est cette alliance entre la précieuseté des bijoux et la dureté des métaux guerriers qui fait de Hiziya un monument indétrônable de la poésie melhoun algérienne.

-- En deuxième lieu, Ben Guittoun emploie la métamorphose végétale du corps de Hiziya, symbolisant la vie qui continue sous une nouvelle apparence pour une renaissance cyclique de sa bien-aimée.

« *Ta joue est la rose épanouie du matin, et le brillant œillet ;
le sang qui l'arrose lui donne l'éclat du soleil* » (vers 14)

Dans ce vers, le poète opère par une symbolique de la rose et de l'œillet. En effet, « la rose du matin » représente la fraîcheur absolue et une beauté qui vient de s'éclore. En associant la joue de Hizya à la rose, le poète fige l'instant de sa splendeur maximale, ignorant la flétrissure. Quant à l'œillet « le brillant œillet », une fleur qui renforce l'idée d'une beauté vive et colorée. Le choix de fleurs spécifiques (rose, œillet) crée un jardin poétique éternel où la défunte continue de "fleurir". Pour ce qui de l'image poétique dans le deuxième hémistiche du vers « *le sang qui l'arrose lui donne l'éclat du soleil* », le sang et le soleil sont choisis par le poète pour lier le biologique (le sang) au cosmique (le soleil). Cette image suggère que la vitalité de Hizya ne s'est pas éteinte, mais s'est transformée en une lumière naturelle omniprésente.

Par le vers en entier, le poète Ben Guittoun veut exprimer son refus de la mort de Hizya : En décrivant une joue "arrosée" et "épanouie", le poète nie visuellement l'état de cadavre. Il opère une substitution : là où il devrait y avoir la pâleur de la mort, il installe l'éclat du jour et la vigueur végétale.

-- En dernier lieu, nous relevons, également, dans le poème une métamorphose animale que le poète emploie à moindre fréquence, mais opère par des images symboliquement fortes.

« *Telle une ombre, la jeune gazelle a disparu, en dépit de moi !* » (vers 4)

« *Ô fossoyeur ! ménage l'antilope du désert* » (vers 60)

Dans ces deux hémistiches, le poète endeuillé utilise effectivement des métaphores animales pour décrire et immortaliser sa bien-aimée disparue. Il s'agit d'une métamorphose animale (zoomorphisme). Le poète utilise l'image de la gazelle et de l'antilope pour évoquer : La grâce et l'agilité ainsi que la pureté sauvage. En effet, la « jeune gazelle » symbolise la beauté, la finesse et la grâce de la jeune Hiziya. L'« antilope du désert » renforce cette image d'une beauté naturelle, insaisissable et précieuse et symbolise la pureté sauvage.

En somme, pour Ben Guittoun, ce processus de la métamorphose remplit deux fonctions essentielles : d'abord l'immortalisation ; car en devenant nature, la bien-aimée échappe à la corruption du temps ; elle devient immortelle parce que la nature est éternelle. Ensuite, ce procédé lui garantit l'omniprésence ; le poète ne souffre plus d'une absence totale, car "elle est partout là où il est", cachée derrière chaque élément du décor naturel.

« *La fille de Hmida brillait, telle l'étoile du matin* » (vers 42) ;

« *Elle vaut les chevaux recouverts de riches carapaçons, et l'étoile du soir* » (vers 103).

Dans ces deux extraits de vers, Benguittoun compare Hiziya à l'« étoile du matin » et à « l'étoile du soir ». Une assimilation de la femme aimée à « Vénus ». L'expression « l'Etoile du matin » ou « l'Etoile du soir » désigne principalement la planète Vénus lorsqu'elle est visible à l'est juste avant le lever du soleil ou au crépuscule. Bien qu'appelée « étoile », il s'agit d'une planète. C'est l'astre le plus brillant du ciel après le Soleil et la Lune. Pourquoi le poète choisit-il Venus pour la comparaison de sa bien-aimée perdue. D'abord, pour souligner sa beauté exceptionnelle, sa luminosité éclatante et sa présence remarquable, car Vénus est l'astre le plus brillant visible à l'aube ou au crépuscule, apparaissant comme un point lumineux unique et puissant, symbolisant à la fois l'amour (Vénus étant la déesse de l'amour et de la beauté) et la pureté avant le jour. Cette assimilation évoque aussi une forme de lumière qui guide.

L'étoile du matin symbolise le contraste avec la perte : Même perdue, sa lumière subsiste symboliquement, offrant un espoir ou un rappel constant de sa splendeur, contrastant avec le désespoir de l'absence. Même dans l'obscurité de la perte, cette belle et saisissante étoile offre un contraste saisissant entre la beauté terrestre éphémère et la splendeur céleste durable.

Cette assimilation évoque aussi une forme de lumière qui guide. En effet, l'« Etoile du berger » est un autre nom commun pour Vénus, car elle servait de repère aux bergers pour sortir tôt le matin ou rentrer leurs troupeaux à la fin de la journée. Un astre extrêmement lumineux qui servait de repère essentiel pour l'orientation et les routines quotidiennes, signalant le début ou la fin de la journée de travail avec son apparition au crépuscule ou à l'aube. Les bergers l'utilisaient pour savoir quand faire rentrer ou sortir leur troupeau, car elle est souvent le premier ou le dernier point brillant visible dans le ciel nocturne.

En somme, pour les peuples du désert et les tribus nomades, « l'étoile du matin » ou « l'étoile du soir » ou encore l' « étoile du berger » ne sont en réalité que la planète Vénus, un astre extrêmement lumineux qui servait de repère essentiel pour l'orientation et les routines quotidiennes, signalant le début ou la fin de la journée de travail avec son apparition au crépuscule ou à l'aube. Les bergers l'utilisaient pour savoir quand faire rentrer ou sortir leur troupeau, car elle est souvent le premier ou le dernier point brillant visible dans le ciel nocturne.

Pour Ben Guittoun, l'assimilation de la femme aimée à « l'étoile du matin » ou « l'étoile du soir » (Vénus / Etoile du berger) ne suggère que la beauté pure et lointaine de Hiziya. Cette dernière est devenue comme l'astre, inaccessible, intouchable et nimbée d'une clarté surnaturelle. L'étoile du matin est celle qui brille au moment où toutes les autres s'éteignent. C'est le guide spirituel du poète en deuil dans ses « ténèbres » intérieurs. Le poète, en assimilant sa bien-aimée à Vénus, vise à l'intégrer totalement au rythme cosmique. En quittant son corps mortel pour devenir un astre, la bien-aimée sort du temps linéaire (celui de la vie et de la décomposition) pour dépasser la condition humaine et entrer dans le temps cyclique et éternel de l'univers. Cette métaphore est typique à la vision romantique et spirituelle où l'être cher, après la perte, se manifeste à travers les éléments naturels, trouvant une forme de diffusion ou de réincarnation dans la beauté du monde, souvent liée au concept de « séjour naturel » ou à une forme d'éternité spirituelle dans le cosmos.

« Le soleil qui nous a éclairé, est monté au Zénith, se dirigeant vers l'Occident ; il s'est éclipsé après avoir été le sommet de la voûte céleste, au milieu du jour. » (vers 87)

« La lune qui se montre à nous, a brillé pendant le mois du Ramadhan, puis a disparu du ciel, après avoir fait ses adieux au monde. » (vers 88)

2. L'intimité du corps au service de la matérialisation

Dans le poème de Hiziya, l'usage de vers intimes et érotiques pour décrire la bien-aimée disparue répond à une volonté de « résurrection poétique ». Pour le poète endeuillé, il ne s'agit pas de profaner la mémoire, mais de lutter contre l'effacement définitif imposé par la mort. Les vers érotiques dans cette poésie élégiaque de Ben

Guittoun ont pour fin la transformation d'une perte charnelle en une présence éternelle.

2.1. L'érotisme du corps : une résistance contre l'effacement

La mort transforme le corps en une absence immatérielle. En utilisant un érotisme précis et organique « *Dans ta bouche, la salive a la douceur du lait des brebis ou du miel* » (vers 15), ou

« *Ta poitrine est de marbre ; il s'y trouve deux jumeaux, que mes mains ont caressés* » (vers 17), le poète rematérialise la disparue. Il refuse que sa bien-aimée devienne un spectre ; il la fige dans une forme tangible, sensuelle et éternelle. En effet, L'érotisme du corps de la bien-aimée disparue agit comme un rempart contre le néant en réaffirmant la « vie pulsionnelle » là où la mort impose le silence. De notre point de vue, cette résistance s'articule autour de deux dimensions fondamentales :

-- L'érotisation est employée par le poète endeuillé comme une forme de transfiguration. En décrivant la beauté de Hiziya ou le désir suscité par la défunte, Ben Guittoune oppose la pérennité du désir à la décomposition physique. C'est une « érotique du deuil » qui refuse de voir l'objet aimé comme un simple cadavre, mais le maintien comme un objet de passion insubstituable.

-- La continuité du lien par le désir est le procédé employé par le poète. En effet, l'érotisme permet de maintenir une relation active avec la disparue. D'une part, le poète continue de « désirer » l'absente, ce qui rend sa présence psychique constante et d'autre part, en restant un sujet désirant, il refuse la passivité du deuil et transforme sa souffrance en une force créatrice. C'est la victoire du "moi" désirant.

En définitive, l'érotisme funèbre est une révolte esthétique : il refuse l'effacement en rendant l'absence palpable, charnelle et, par conséquent, inoubliable.

2.2. La sacralisation du souvenir :

Le mouvement (« elle balançait son corps ») et le son (« résonner son khelkhal ») recréent une présence fantomatique qui survit à la mort. Le trouble du poète (« ma raison s'égarait ») témoigne que, bien que disparue, son corps conserve son pouvoir de fascination intact.

-- Le mouvement contre la rigidité cadavérique :

Puisque la mort se définit par l'immobilité et le silence, le poète, en décrivant la bien-aimée qui « balançait son corps avec grâce », restaure la dynamique de la vie. Il oppose la souplesse de la femme vivante à la raideur du cadavre et la léthargie de la tombe. Ce balancement n'est pas seulement érotique, il est le signe de la pulsation vitale qui continue de battre dans la mémoire du poète. En effet, la mise en

mouvement du corps de la défunte par Ben Guittoun est un procédé fondamental pour chasser l'oubli et nier la mort.

-- La « rémanence » sonore et visuelle :

L'évocation du mouvement est souvent liée à un son, comme celui du khelkhal (anneau de cheville) qui résonne. Le but : Créer une présence fantomatique mais tangible. Le son du bijou et le rythme de la marche agissent comme un mécanisme de survie pour le poète : tant qu'il peut voir ce balancement et entendre ce bruit dans son esprit, la bien-aimée n'est pas tout à fait partie.

-- La perte de raison comme preuve de présence :

Le poète écrit :

*« Lorsqu'au milieu des prairies, elle balançait son corps avec grâce,
Et faisait résonner son khelkhal, ma raison s'égarait ;
un trouble profond envahissait mon cœur et mes sens. »*

Le souvenir du corps de sa bien-aimée est si puissant qu'il provoque les mêmes effets physiques que la présence réelle. La bien-aimée est sacrée car, même morte, elle conserve son pouvoir d'agir sur les sens du poète. Elle n'est plus un cadavre, elle devient une divinité intérieure qui continue de régner sur l'âme de celui qui l'aime.

-- La fixation de l'image du corps dans sa perfection

« Lorsqu'au milieu des prairies, elle balançait son corps avec grâce »

En choisissant l'image du corps en mouvement au milieu de la nature, le poète réalise une transfiguration. Il ne se souvient pas de la femme sur son lit de mort, mais de la femme dans l'éclat de sa beauté. Ce mouvement devient une image éternelle et cyclique, une « icône vivante » que le poète peut convoquer à l'infini pour faire barrage au néant.

-- La sensorialité contre le néant : En décrivant la « douceur du lait » et du « miel » de la salive de sa bien-aimée, le poète convoque le sens du goût. C'est une manière de rendre à la femme morte une consistance physique palpable. Le poète ne se contente pas de pleurer l'âme de Hiziya ; il se remémore le contact intime, cherchant à redonner de la « chair » au souvenir pour lutter contre l'effacement de la mort. En effet, L'évocation de la salive, fluide intime par excellence, est l'un des procédés les plus audacieux et puissants pour lutter contre l'effacement définitif de l'être aimé.

Contrairement à la vue ou à l'ouïe, qui peuvent être des sens de la distance et de l'illusion, le goût exige une proximité absolue, une union. En se remémorant la saveur du « miel » ou la « douceur du lait », le poète réaffirme que la bien-aimée a été

une réalité biologique et physique, et non une simple idée ou un fantôme. Dans le suc intime de Hiziya, il y a, non seulement, une preuve de son existence charnelle mais aussi une opposition aux caractéristiques de la mort : la mort est froide, la salive évoque la chaleur du corps vivant ; la mort est sèche (terre, ossement, poussière), la salive est l'humidité vitale ; la mort est amère ou insipide, le miel et le lait, quant à eux, sont les symboles de la vie douce et nourricière. En convoquant ces saveurs, le poète crée un « bouclier sensoriel » contre l'aridité de la tombe.

-- L'intimité comme sanctuaire : Le partage de la salive renvoie au baiser. C'est l'image la plus vivante de l'amour partagé. En fixant ce détail dans le poème, Ben Guittoun matérialise un instant d'intimité pure que la mort ne peut pas lui voler. Le goût devient un ancrage mémoriel indestructible.

-- Une « nourriture » spirituelle : Le miel et le lait sont souvent associés, dans les textes sacrés et poétiques, à l'abondance paradisiaque. En prêtant ces saveurs à la défunte, il transforme son corps en une source de vie éternelle, une "nourriture" que son esprit continue de consommer pour ne pas mourir de chagrin.

Disons enfin, que cette image de « la salive dans la bouche de la bien-aimée perdue qui a la douceur du lait des brebis ou du miel » souligne la puissance de la mémoire sensorielle face à la perte. En choisissant le goût et l'échange de salive, le poète s'éloigne de l'idéalisation abstraite pour ancrer son deuil dans la réalité charnelle. Voici pourquoi ce détail est si significatif dans la poésie de l'absence : Le refus de l'oubli (contrairement à une image visuelle qui peut s'estomper, la sensation physique « le goût, la texture » est gravée dans la mémoire biologique. C'est un « vestige vivant » du corps de l'autre ; la victoire sur le néant (en rendant l'instant « matériel », le poète transforme une émotion éphémère en une relique indestructible. La mort a pris le corps, mais elle ne peut pas effacer la trace chimique et sensorielle de l'union) ; l'éternité du présent (ce détail fige le poème dans un « présent perpétuel ». Chaque lecture réactive la sensation, permettant au poète de retrouver, le temps d'un vers, la chaleur de l'être aimé).

C'est une forme de résistance poétique : l'intimité devient un sanctuaire où la mort n'a plus de prise.

2.3. Le tatouage sur les parties intimes : Le sceau de l'appartenance et la fixation éternelle

« *J'avais de mes mains, tatoué de dessins quadrillés,
la poitrine de la belle à la fine tunique, ainsi que ses poignets.* (vers 112)
*Bleus comme le col du ramier, leurs traits ne se heurtaient pas ;
ils étaient parfaitement tracés, quoique sans plume ;*

seules mes mains avaient exécuté ce travail. (vers 113)

J'avais dessiné ce tatouage entre ses seins, lui donnant d'heureuses proportions.

Au-dessus des bracelets qui paraient ses poignets, j'avais écrit mon nom. (vers 114)

Même sur ses chevilles, j'avais figuré un palmier !

Que ma main l'avait bien dessiné ! Ah ! La vie est ainsi faite ! » (vers 115)

Si le tatouage pour Simone Wiener est « *éphémère dans la mesure où il tient le temps d'une vie* » (2004, p.160), en revanche, pour Ben Guittoun le tatouage sur le corps de Hiziya est une fixation éternelle. En effet, dans la poésie populaire et le *Melhoun*, l'évocation d'un tatouage sur les parties intimes (notamment la poitrine) de la bien-aimée disparue constitue l'acte ultime de sacralisation du souvenir. Le tatouage évoqué sur le corps de la défunte revêt une dimension qui dépasse l'ornement pour devenir un acte de fixation éternelle. Lorsqu'un poète endeuillé mentionne un tatouage qu'il a lui-même tracé -- symboliquement ou physiquement -- sur la poitrine de la bien-aimée, il vise des objectifs précis :

-- D'abord, il s'agit d'une inscription de l'éternité sur le périsable. En effet, Le tatouage est, par essence, une marque indélébile. En l'évoquant sur le corps de celle qui n'est plus, le poète cherche à fixer la beauté dans une matière qui défie la décomposition. C'est un "sceau de survie" : le corps peut s'effacer, mais l'image tatouée -- et donc le poème qui la décrit -- demeure impérissable ;

-- Ensuite, le tatouage est considéré comme un « Sacrement du Corps » car placer le tatouage sur les parties intimes de la bien-aimée (les seins, le cou, etc.) devient un lieu de dévotion. Pour le poète endeuillé, ces marques deviennent des objets de culte. La poitrine n'est plus seulement charnelle, elle est le parchemin d'une vérité sacrée où le poète a gravé son amour.

-- Enfin, le tatouage sur les corps de la bien-aimée est une preuve de l'appartenance absolue. Le poète de Hiziya mentionne avoir "tracé" lui-même ces signes : « *J'avais de mes mains, tatoué de dessins quadrillés, / la poitrine de la belle à la fine tunique, ainsi que ses poignets* » (vers 112). Cela symbolise une union mystique qui dépasse la mort. Le tatouage agit comme une alliance indéchirable : il signifie que même dans le néant, la bien-aimée porte en elle l'empreinte du poète, faisant d'elle son « unique » pour l'éternité.

Conclusion

La passion du poète populaire du *Melhoun* algérien pour les apparences de beauté et la splendeur féminine, qu'elles soient physiques ou morales, l'a amené à louer ce que ses yeux voient de la beauté du corps, à capturer la douceur des yeux et la « fatalité » du regard, l'éclat de la chevelure, l'harmonie de la ligne du sourire avec les dents blanches et saines alignées et proportionnées, la sveltesse de la taille, les courbes galbées des hanches, la finesse et la gracilité des chevilles associées aux tintements du khalkhal. Fasciné par la description des mérites de ce physique sensuel et s'attardant sur ses moindres détails dans ses mouvements et son immobilité.

Dans la poésie du *Melhoun* algérien, le corps féminin n'est pas seulement décrit, il est sacré à travers un inventaire méticuleux qui mêle désir charnel et métaphores spirituelles.

Dans la perte de la bien-aimée, si son corps est décrit, morceler, idéaliser, fusionner avec la nature, ou encore tatoué et érotisé, c'est pour une sacralisation de la mémoire, pour faire face à l'oubli, contrecarrer l'absence et défier la mort. Le poète populaire s'attarde sur l'immobilité sculpturale de la femme tout en capturant l'érotisme de son mouvement. Le corps de la bien-aimée n'est pas seulement un objet de désir, il est le texte même de la création.

Le poète nous enseigne que tant que la beauté est chantée avec une telle précision, l'absence est vaincue et l'humain touche à l'immortalité. C'est une célébration de la vie qui refuse de s'éteindre, faisant de chaque vers un battement de cœur éternel. Lorsque Ben Guittoun utilise le *wasf* de l'intime non plus seulement pour séduire, mais pour « fixer » la présence de l'absente. Chaque détail -- la fermeté de la poitrine, la blancheur du cou, l'éclat des cheveux, le balancement du corps -- devient une relique textuelle. Érotiser le corps, c'est affirmer que la beauté survit à la disparition physique : le souvenir charnel devient une preuve d'existence que la mort ne peut effacer. Dans le poème de Hiziya, la description minutieuse — cette "esthétique du détail" qui s'attarde sur la courbe d'un sein ou l'attache d'une cheville — est un acte de résistance face à la finitude. En figeant la beauté dans le verbe, le poète rend le corps invulnérable au temps et à la décomposition. La poésie devient ainsi le seul lieu au monde où la mort n'a aucune prise sur la chair.

Bibliographie :

- Abraham Nicolas et Torok Maria ([1968], 1987), *L'écorce et le noyau*, Paris, Flammarion
- Kappler Claude-Claire (2014) , *La chevelure de l'Aimée dans le Divân de Hâfez, une voie paradoxale vers l'éveil*, dans Chantal Connocchie-Bourgne (Dir.), *La chevelure dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, (p. 203-219), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- Lacan Jacques (1964), *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris. Editions du Seuil.
- Nietzsche Friedrich (1993), *Œuvres (Ainsi parlait Zarathoustra)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, 2 vol., 1369 et 1752.
- Prudhomme Sully (1865), La vie intérieure, « Les yeux », Paris, Editions Lemerre.
- Wiener Simone (2004), *Le tatouage, de la parure à l'œuvre de soi*. In Champ psychosomatique 2004/4 N° 36, pages 159-170. Éditions L'Esprit du temps. Url :
<file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/wiener-2004-le-tatouage-de-la-parure-a-loeuvre-de-soi.pdf>. Consulté le 06/01/2026 à 15 :35.

نسقية البناء الحكائي في قصيدة "أفافا إينوفا" أو تهويدة "يا أبي"

أنموذج تحليلي

The narrative structure of the poem "Avava Inova" or the lullaby "Ya Abi" An analytical model

عقاب بلخير

جامعة محمد بوضياف المسيلة/الجزائر

belkheir.ogab@univ-msila.dz

ملخص

سنقارب دراستنا لنص شعري حديث مستوحى من حكاية أسطورية قديمة طبعت التراث الأمازيغي الجزائري وهي حكاية "روفه والوحش".

المقاربة تأخذ بعدها تحليليا يستند على البعد اللساني ويتحرى الظاهرة وفق استراتيجيات متعددة تشمل كل التقنيات العلمية لتفسير وإظهار الروح الكامنة وراء هذه التهويدة البدية لنص شعري مُغنى ما أضفى عليه هذا البعد الوجوداني العميق والإنساني على وجه أخص.

الكلمات المفتاحية : حكاية، أسطورة، تهويدة، لروفه والوحش، تراث جزائري

Abstract

Our study will examine a modern poetic text inspired by an ancient legend deeply rooted in Algerian Amazigh heritage: the tale of "Rufa and the Beast."

The approach adopts an analytical dimension grounded in linguistic analysis, exploring the phenomenon through various strategies that encompass all scientific techniques for interpreting and revealing the spirit behind this exquisite lullaby, a sung poetic text imbued with profound emotional and, more specifically, human depth..

Keywords: A tale, a legend, a lullaby, Roufa and the Beast, Algerian heritage

هذه الدراسة هي جزء من دراسات متعددة حول الأدب الشعبي الجزائري، سواء ما تعلق منها بدراسة منطقة المسيلة أو باقي ربوع الوطن.

من هذه الدراسات التي اشتغلت عليها منذ أمد، عينات من تراث منطقة القبائل الحكائي، ولعل مكتبي في تيزي وزو طيلة ثلاثة من السنين بصفتي أستاذًا مساعدًا في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة مولود معمري، قد أثرى معارفي حول التراث الوطني إجمالاً وكان قبل ذلك لي العديد من المقاربات حول الشعر الشعبي عموماً

يتشكل عبر القصيدة الشعبية الجزائرية عمق وتنوع يعبر عن هوية مشتركة، بتعدها الثقافي ويجمعها منطلق واحد تمتد جذوره وتأصل وتعطي صورة تنوع وتشارك؛ فهي كالفسيفسae عبر امتداد ربوع الوطن، سواء من خلال الأغنية الشعبية ومنطلقها بدء من مدرسة الصنعة بالعاصمة إلى مدرسة تلمسانالغرناطية فمدرسة المألهوبقـسنطينة وعنابة، أو التراث الغنائي الشعبي انطلاقاً من الأغنية البدوية فالأغنية الصحراوية ومن خلال الأغنية القبائلية إلى الأغنية السطاييفية فالأغنية الشاوية فالأغنية التارقية وهكذا.

أما الشعر فيتشارك من حيث الموضوعات؛ فهي إما موضوعات وجданية أو اجتماعية أو فردية تأملية وهكذا، ويأخذ منحى أبعد من ذلك وهو بنية اللغة التي يعبر بها؛ فنقول الأمازيغية الجزائرية التي تختلف في الكثير من مسمياتها اللغوية في بيئات مغاربية أخرى، والطابع البدوي الذي يأخذ نظاماً وزنياً يختلف عن بنية الوزن المغاري في الكثير من التشكيلات الوزنية أو التشكيلية، وكذا الحال بالنسبة لطابع القصيدة الصحراوي.

كما تتنوع بيئات الشعر الشعبي الجزائري وتأخذ خصوصيات تختلف عنها في الربوع المغاربية الأخرى، وأخصها الشعر الثوري ومقاومة الاستعمار بالكلمة (الأغنية الشعبية النشيد..).

سنقارب دراستنا لنص شعرى حديث ولكنه مستوحى من حكاية أسطورية قديمة طبعت التراث الأمازيغي الجزائري وهي حكاية "روفا والوحش".

المقاربة تأخذ بعدها تحليلياً يستند على البعد اللساني وتحري الظاهرة وفق استراتيجيات متعددة تشمل كل التقنيات العلمية لتفسير وإظهار الروح الكامنة وراء هذه التهويـة الـبدـيعـة لنـص شـعـري مـُـغــنــى ما أـضـفـى عـلـيـه هـذـا الـبـعـد الـوـجــدــانــي الـعــمــيق وـالـإـنــســانــي عـلـيـ وجـهـ أـخـصــ.

يقول كلود ليفي شتروس من مقالة مكتوبة في 1952 وتشكل الفصل الرابع من كتاب (الأنثروبولوجيا البنوية) مبيناً القيمة الفعلية لفضل الدراسات اللسانية على ما هو أدبي: "إننا نجد أنفسنا نحن الأنثروبولوجيين في وضعٍ حرجٍ بإزاء الألسنيين.

فقد اشتغلنا معهم طوال سنوات عديدة، جنباً إلى جنب، ثم بدا لنا فجأةً أن الألسنيين أخذوا يتملّصون منا، فرأيناهم يتنقلّون إلى الجهة الأخرى من الحاجز الذي يفصل العلوم الدقيقة والطبيعية عن العلوم الإنسانية والاجتماعية، والذي اعتقדنا زماناً طويلاً أن عبوره أمر متعدّر.

وكما لو أنهم أرادوا نكايتنا، فقد راحوا ينكّبون على العمل بتلك الصارمة الحازمة التي كنّا قد استسلمنا لأمر اعتقادنا بأنّها من شيم العلوم الطبيعية وحدها.

فكان أن ألمّ بنا من جهتنا شيء من الحزن، كما انتابنا -ولنعترب بذلك- كثير من الحسد. إننا نريد أن نتعلم من الألسنيين سرّ نجاحهم.

الآن يسعنا نحن أيضاً أن نطبّق على هذا الحقل المعقد الذي تدور فيه أبحاثنا -القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفولكلور، الفن - تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كلّ يوم عن فعاليتها؟¹.

إن رؤية الأسطورة كونها طقوساً وإشارات رامزة لا يكفي وحده لقراءة معرفية تأخذ من مفاهيم حقيقة أو أنها تحيل المفاهيم إلى معرفة، تضع تاريخاً للأفكار وتوسّس لرؤى تصف أوضاعاً اجتماعية تعرّفنا عن حقيقة العصر التي وجدت فيه ومنشأ الأنماط والعادات وكل ما يبيّن عن حقيقة مجتمعية، تظهر عن ثقافة مجتمع وتشكله، هي رؤية إثنولوجية² للوضع الثقافي السائد، وخلفياته، وفي هذا السياق نقف عند أسطورة شهيرة في المجتمع القبائلي لنقرأ من خلالها بنية هذا المجتمع أنماطه المعرفية، تاريخية الوجود والمعتقد وغير ذلك، تقول الباحثة الأنثروبولوجية الأمريكية مارجريت ميد Margaret Mead (1901-1979) "نحن نصف الخصائص الإنسانية البيولوجية والثقافية للنوع البشري عبر الأزمان وفي سائر الأماكن، ونحلل الصفات البيولوجية والثقافية المحلية، كأنساق مترابطة ومتغيرة، وذلك عن طريق نماذج ومقاييس ومناهج متطرّفة. كما نهتم بوصف وتحليل النظم الاجتماعية والتكنولوجيا، ونعني أيضاً

يبحث الإدراك العقلي للإنسان، وابتكراته ومعتقداته ووسائل اتصاله، إن التخصصات الأنثropolوجية التي قد تتضارب مع بعضها، هي في ذاتها مبعث الحركة والتطور في هذا العلم³.

أسطورة أفافا إينوفا هي إحدى الأساطير الامازيغية التي تعود أحداثها إلى ما قبل أكثر من عشرة قرون، وقد تناقلها منطقة القبائل⁴ بالجزائر، من جيل إلى جيل، سيما حين تلتف العائلة حول النار في ليالي الشتاء الطويلة والقارسة.

وللعلم فالقصيدة أو الأغنية التي غناها إيدير⁵ اشترك في تأليفها باللغة الامازيغية هو مع الشاعر محمد بن حمدوش⁶ وهي عن قصة كاملة تسرد في معرض أسطورة أو حكاية خرافية تفاصيل عن حكاية البنت مع أبيها إينوفا والغول، وما دار أثناء ذلك من أحداث، لكننا سندخل التحليل -أولا- في معرض النص الشعري، نستقي منه الدلالات الأساسية التي تجمعت في هذا النص وشملت كل ما يمكن معرفته وفهمه عن المعتقد والمجتمع وجمالية (شاعرية) الأجراء وغرابة وعجبية البناء، على اعتبار أن هذا الشعر ينتمي إلى كل الناس، يصف حالتهم ومجتمعهم وعاداتهم، ويعبر عن معاناتهم وأفراحهم، ونطليعاتهم وأمالهم⁷.

على أن نشتغل -لاحقا- على البناء السردي في الحكاية⁸ المسرودة لكونها تبرز أكثر القصة بتمامها وتضع الدارس أما مشاريع سردية متنوعة ونكشف عن المظاهر المختلفة للمجتمع القبائي في عاداته وتقاليديه وحتى بنية العقلية الجمعية والنسيج الحكائي أيضا.

بطلة القصة هي (غريبة)⁹ الفتاة القبائية رمز العفة والطهارة التي تقوم حتى في فصل الشتاء إلى الحقل من أجل العمل وجني الشمار وجلب الحطب وحرث الأرض.

وعلف المواشي وهي تعيل إخوتها الصغار وأبيها الشيخ الكبير، وبعد غروب الشمس تعود إلى المنزل لتقوم على إعداد الطعام لعائلتها، فتدق الباب مستنحضة إياه، لكن لا يفتح لها أبوها (إينوفا) الباب، فتقول لأبيها:

يا أبي إينوفا

هي: أرجوك يا أبي "إينوفا" .. افتح لي الباب

ويتردد أبوها الشيخ الذي يخاف على أولاده الصغار ويريد قطع الشك باليقين من أن الطارق هي ابنته (غريبة) وليس وحش الغابة الذي يتربص بهم فيقول:

يا أبي إينوفا

هي: أرجوك يا أبي "إينوفا" .. افتح لي الباب

ويتردد أبوها الشيخ الذي يخاف على أولاده الصغار ويريد قطع الشك باليقين من أن الطارق هي ابنته (غريبة) وليس وحش الغابة الذي يتربص بهم فيقول:

هو: آه يا ابني "غريبة" .. دعي أساورك ترّج

هي: أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا

هو: آه يا ابني "غريبة" .. وأنا أيضاً أخشاه

الشيخ متلّفع في بُرْزُسِهِ
منعزاً .. يتدفأ

وابنه المهموم بلقمة العيش

يعيد في ذاكرته صباحات الأمس

والعجز ناسجة خلف مندالها

دون توقّف .. تحيك الخيطان

والأطفال حولها

يتلقنون ذكريات أيام زمان

هي: أرجوك يا أبي "إينوفا" .. افتح لي الباب

هو: آه يا ابني "غريبة" .. دعي أساورك ترّج

هي: أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا

هو: آه يا ابني "غريبة" .. وأنا أيضاً أخشاه

الثلج رابض خلف الباب

و "الإيحلولين" 10 يسخن في القدر

والأعيان تحلم منذ الآن بالربيع المقبل

والقمر .. و النجوم .. مازالوا مختلفين

وحَطَّةُ الْبَلْوَطِ تَحْلِي مَحْلَ حَصِيرَةِ الصَّفَصَافِ

العائلة مجتمعة

تستمع بشفف لحكايا زمان

هي: أرجوك يا أبي "إينوفا" .. افتح لي الباب

هو: آه يا ابنتي "غريبة" .. دعي أساورك ترَجَّ

هي: أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا

هو: آه يا ابنتي "غريبة" .. وأنا أيضاً أخشاك 11

إعداد المتن:

يمكن تصنيف هذا النص على أنه:

أولاً: نص غنائي يمثل تهويдаً غنائية شأنها شأن التهويendas التي كانت ترددتها الأمهات لينام صغارهنأو تعبّر عن حميمية العلاقة الأمومية التي ترسل من خلال ذلك صوتاً عميقاً في بيئته ومجتمعه ويأخذ بعده الإنساني أيضاً، بالإضافة إلى كونه يشير إلى الطقوس والعادات المتजذرة في المكان كما شنبين ذلك في ثنايا هذه الدراسة..

ثانياً: يمثل هذا النص أداءً شعرياً فائقاً، استطاع فيه صاحبه أن يجمع كل ما تضمنته الحكاية المسرودة، وبشكل نصاً فيه ما فيه من الرمز والتكييف مع جمالية تردید المقطع (اللازمـة) بما يوحي بإيقاعية خاصة، تفتح أفق التخييل في غنائية حاملة، ما يمكن أن نضعه في إطار النص الملحمي الغنائي لكون أن القصة الأصلية هي نثرية.

- استجمعت في هذا النص عناصر (رموز) المكان والفضاء وحتى تفاعل الشخصوص بين صوتين يستغيثان بعضهما البعض في رفق ولبن وخوف وريبة معا، وحلم الجدة وصغارها والأعيان وما ينتظرون من غد مزهر بعد أيام الشتاء الباردة.

- يختلف النص الشعر لحكاية إينوفا عن النص النثري للحكاية وذلك في نواحي متعددة؛ فهو لا يستكمل الحكاية إلى نهايتها التي يقضي فيها إخوة إينوفا على الوحش بعد امتحان على مستوى الكفاءة بين الإخوة، هنا بالإضافة إلى بنية السرد الحكائي المتعدد في مساراته السردية.

ما يجعل من هذا النص الشعري نصا ملحميا غنائيا ذو محتوى عجائبي أو أسطوري بالإضافة إلى فنيته وشحنه الوجدانية الفائقية.

البعد الطقوسي والشعائري

تطغى على هذا النص عدة تيمات مركبة لعل أهمها تيمة:

الخوف: الخوف من الوحش (الغول) مساء واتخاذه لوضعيات كثيرة كما أنه شخص لأنه يطرق الباب مثل غريبة: "أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا" والذي يمثل روح هذه الحكاية وأساسها، لا يروي قصة وإنما يقدم تهويدة حزينة فيها الكثير من الحب مع الخوف والحيرة والتوهان واللااستقرار.

ألا يصبح الخوف من المجهول هو الأسطورة نفسها في الحكايات القديمة، حيث تكثر الغابات وتحولات المناخ، مع ضيق الحيز المكاني البشري بالنظر إلى مجهول العالم الخارجي.

الخوف هو رؤية تتعدي حدود الغابات لتعلق بمصير الإنسان ووضعه، وكيف أنه بحاجة إلى غيره ليكون عونا له، كما أنه يدل على صراع الإنسان من أجل البقاء.

وهذه هي أسطورة الإنسان منذ أن وجد على ظهر البسيطة.

لذلك ارتبط الخوف في مدلولاته مجتمعة بالصورة الرازفة (الغول) المستقى من ثقافات متعددة، تربطه بطبع إنساني مقترب بطبع حيواني، ثم طابع سحري خارق، وهذه المرموزات، تحيل إلى عقد متजذرة تجمع بين:

الإنساني-إنساني

إنساني-حيواني

إنساني-حيوان-كوني

لتصبح أسطورة مركبة استبدلت بالأسطورة الدينية أو الدينية الطبيعية.

يصبح الوحش الخارق، معبرا عن فلسفة أنثربولوجية، للتكوين البشري وتاريخ التجمعات وطرق المعاش، وحتى الجانب الطقوسي والعقائدي.

- الأساور: وهي دلالة على الأمان ومفتاح التعرف على فعل إنساني مميز، ولعل الشفرة السمعية هذه هي أساس الرسالة التواصلية التي تبين عن الموضوع وتلغى فكرة الخوف الحاصل، بدلًا من الصوت الذي يميز الأنثى عن الذكر، فالصوت هنا غير حاضر وغير مقبول لتأكيد المؤشر الذي يريده الشيخ للتثبت من حقيقة الطارق، وهذه الشيفرة تدل على سرية التعليمية وعقد اتفاق بين طرفين متكافئين من حيث عنصر القرابة (أب-بنت)، وذلك أدل على التصديق، من عنصر طبيعي قد يكون مدار تقليد.

محور التحرك للفاعلين يدور حول موضوع (الأمان-اللامان) ليصل إلى مستوى الحقيقة المترابطة بين الصدق والكذب.

وهنا نجد أن غريبة تصبح عنصرا غير فاعل على مستوى القدرة البشرية (الطرق، الصوت) وتصبح فاعلة على مستوى القدرة الخارجية (تحرك الأساور).

وتمظهر الخطاب الفعلي لم ينسجم في بادئه مع ردة فعل غريبة وهو طرق الباب دون تحريك الأساور لكون التحرك على مستوى القدرة البشرية لم يلق استساغة من الأب، وتذكير البنت بالفعل العكسي المتفق حوله في العقد لإنجاح الموضوع، وهو في حقيقته أساس الحكاية كلها.

مع العلم أن الغول في الحكاية المسرودة قلد غريبة وطرق الباب بمحاكاة الأساور الفعلية ليفتح الشيخ أخيرا، فيجد الغول هو من كان قرب الباب كما سنرى لاحقا.

لكن هنا ينعكس على منطق الحكاية ويتحول إلى اللامنطق، ليدل من خلال ذلك على مؤشر واحد وهو ثبّيت صفة الخوف (الخرافي) ليحل محل الخوف الطبيعي المقرّون بعقد أمان (البنت وأبوها) ليحول مسار الحكي إلى نتاج منطقي وفق مسارات سردية تتدخل فيها أطراف أخرى لتحل محل العناصر الفاعلة (سلباً) الأولى.

- الحكايات التي ترويها الجدة تعيد الصحوة والميلاد والوعد بأمل جديد يعيد الحياة.

- ضدية الخلق والوجود متجسدة في قلب الحكاية، أو ازدواجية تجانسية العناصر الإنسانية والعناصر غير الإنسانية، والتي تحاول قلب الحق إلى اللاحق وسلب العناصر الإيجابية المتفاعلة مع موضوعها المؤهل وهو الانسجام مع الحياة والطبيعة، لتخلق وضعاً متآزماً، يزيد في تأزمه الشيخ بخوفه الشديد.

- كما أن العناصر المعيبة التي تستكمل هذا التأزم وتقلب وضع الحكاية هي عناصر طبيعية (القمر، النجوم) فيفتح ذلك أفقاً للمحتمل ليصبح ذلك واقعاً راسخاً على مستوى الفضاء الحكائي المتخيل، ويفتح المجال لما يمكن أن يكون بعد ذلك.

- المشروع السري في هذا النص مندرج في إمكانية فتح الباب ونجاح غريبة في الدخول أو عدم فتح الباب وترك المجال مفتوحاً وفي القصة المسروقة لهذه الحكاية -كما سنرى فيما بعد- يظهر أنه حتى غريبة ليست هي صاحبة الدعوة لفتح الباب، بل كان ذلك هو الغول الذي ينجح في خداع الشيخ بتحرّيك وقرقعة تشبه شنّشنة الأسوار.

العالم النسائي في مقابل العالم الرجال (الأنثوي-الذكري)

لقد أيد كارل جوستاف يونج (1875-1961) المحلل النفسي السويسري، الكثير من أفكار ونظريات وطرائق فرويد ولكنه اختلف مع أستاذه في مسائل مهمة. فهو يرفض بدرجة كبيرة أفكار فرويد عن الحياة الجنسية للأطفال وعن تحقيق الرغبات ويذهب إلى أن مبادئ فرويد التحليلية النفسية كانت مفرطة في جزئيتها وأخذها الأمور من جانب واحد.

فاللبيدو كما يرى فرويد ليس مشبعاً بغرائز جنسية فحسب وإنما هو رغبة إشباع عاطفية تتصل بتلبّس أو ارتباط احتوائي للطرف الآخر¹²:

الأم: ليست هي العلاقة الحميمة المنجية الرابط العاطفي المشكّل لميكانيزم الذات وحسب، بل صورة المرأة في مجملها تحمل هذا المنظور لدى الذات (الطفل)، فالمرأة تأخذ بعدها لدى الذات بحسب امتداد التجربة الذكورية –الرجلولة- تصبح المرأة مجموعة مقومات:

- الحب (علاقة تألف وانسجام أو صورة المرأة كما تراها الذات).

- المرأة البالغة.

- المرأة الأم.

- المرأة المحسنة.

- المرأة الولود.

- المرأة البكر.

هذا الموضوع ينأى عن المفهوم الذكوري مقابل المفهوم الأنثوي؛ لأن المفهوم الجنسي في الحكاية غير وارد لكون أن عنصر التكافؤ على مستوى غير وارد (الغول/ غريبة)، لكنه على مستوى العنصر النسائي مقابل العنصر الرجالي وارد، لكون أن العالمة الراوية وهي الأساور تبين صفة نسوية غالبة على صفة رجالية تتجسد في السلاح مثلاً أو أي شيء يميز الرجل عن المرأة على المستوى الخارجي وليس الفيزيولوجي.

غير أن تقليد الغول في الحكاية المسرودة للصوت الأنثوي يخلق تشكيلاً تجانسياً يقلب من خالله منطق الأشياء ليصنع منطقاً له مقومه الأساسي وهو رغبة الاتصال بالموضوع ونيل الجزاء.

وماذا لو أن الطارق كان رجلاً ماذا ترى سيقول له الشيخ أي شفرة يستعملها الشيخ لأبنائه الذكور الآخرين.

وهنا يظهر عنصر المرأة كمقوم حيوي في الحكاية ليبين عن قوة خارجية تمتلكها المرأة وتجعلها ذات قوامة على أسرتها، ولعل زينتها تلك تحمل عنصراً أقوى من العنصر الرجالي الذي يمكن للغول في منطق الحكاية الأسطورية أن يقوم به أو يكشفه.

لذا دارت الحكاية هذه حول المرأة ضد العنصر الأقوى الذي يمكن أن يقوم بدوره وينفذ بخصائصه الأنثوية هذه عائلته، ولكن في فترة محددة لكون اغريبة أيضاً تحس بالخوف الشديد من الوحش.

مقومات الموضوع إجمالاً

- غريبة هي رمز للبنت القوية التي تسعى لكسب قوتها وقوتها عائلتها، لكنها تحمل في داخلها الخوف من المجهول المتمثل في وحش الغابة أو الغول، وهي لم تحرك أساورها في بادئ الأمر ولم يتم ذلك إلا بطلب من الشيخ، وكأنه لم يلقنها ذلك إلا منذ ذلك اليوم نفسه.

- الوحش يصبح عالمة خاصة تتعلق بالشيخ أكثر من غيره، كون أن الشيخ هو المقصود وغاية الغول الوصول إليه، وبناء الحكاية المسرودة الذي سنعرض له لاحقاً يشكل هذه العالمة، باعتبارها عنصراً أساساً في مسار السرد كله، والحقيقة أن الحكاية الماضوية بمعنى التي تسرد لقصة واقعة وليس شيء ينتظر الوقع، يجعل من دلالاتها تأخذ طابعاً درامياً لحدث حدث وروي كتهويدة حزينة لواقعه بربط الشعور الجماعي برباط الالتحام من الخطر الداهم.

وهذه قيمة الحكاية الخرافية التي لا تقدم موعظة، بل تطرح صراعاً وأحلاماً ترافق ذلك الصراع على العكس من الحكاية غير الخرافية أو العجائبية.

- الربع قد يبعد الوحش لوجود الطعام ووفرته في الغابة.

- عدم الخوف في أوقات النهار والخوف لا يكون إلا وقت الليل.

- دلالة الوحش تدور حول فرد بعينه وليس المجموع.

- للوحش أحداث سابقة وإلا لما نعت بذلك وأثار -لأنه غادر ولا يسهل معرفة مكان أو وقت قدومه- عدم القدرة على ردّه-

كل هذه المجلات من معنى الحكاية، تضع المشاهد وفق مخيال حكائي يربط العصور بعضها ويفتح أفقاً للتعرّيف عن رايتها ومصدرها أيضاً، فالحكاية لا بد أن يكون لها مصدر سردت منه، وذاكرة جماعية حفظته:

السرد الواقعي والسرد الخيالي

- مصدر الحكاية (حدث في منطقة ما) - رواية أو مجموع روايات

- تاريخ حكائي (فترة معينة) - فضاء مجهول

- راوي (سرد حكائي واقعي) - تسليم وتصديق تام (سرد تخيلي يضيف للأصل)

- أفراد فعليون - أفراد مع خوارق

- بيئة معيشة - بيئة أو مجموع بيئات متعددة

وهكذا تتشكل الحكايات وفق مسار حكائي اجتماعي، يربط بين:

- المعتقدات والعادات

الطقوس والكرامات -

الحكام والأعراس والأعيان -

ومن خلال ذلك نجد من الشخصيات الحاضرة دوما في الحكاية الخرافية:

السلطان -

الحكيم -

البنت -

المدبرة -

الأولاد -

الغول أو الوحش -

هذا بالنسبة للحكاية الخرافية -

أما حكاية الكرامات فنجد:

- السلطان أو الأعيان

- البنت

- الإخوة

- الكرامات حيوانات وتحولات

- مغزى ومدلول

أما الحكاية الراوية أو الرمزية فنجد:

الحيوانات حوار مشابه لعالم البشر -

حكم ومواعظ مقصودة -

هذه بعض العلامات التي لا تعبّر عن خصائص الحكاية مجتمعة، لكنها تحدد بعضاً منها
للتمييز ومحاولة فهم طرق التشكيل.

البعد الأسطوري أو الخرافي في هذه الحكاية

يتجلّى في طابع الغرابة وعدم ظهور الغول وبقائه استعارة كبيرة دالة على الخوف من المجهول، قصص الغوّال كثيرة في الذاكرة الشعبية الجزائرية¹³ ولطالما عكست سمات المحتل المتمثلة في التسلط والسلطة، ونجد ذلك في كل حكاية، ولعل الاستعمار الوندالي في الجزائر قد ألقى بظلاله على المخيال الشعبي، لكونه استعمراً قمعياً وحشياً يكيل بالآخر ويمثل به أبغض تمثيل، تماماً كرمز الغول أكل البشر في مساء كله ضباب ووحشة.

الأسطورة هي إلباس الشخصيات الراوية في المخيال الضارب في القدم لباس الخوارق سواء ما تعلق منها بالطقوس المناخية أو الدينية عموماً لتصبح عادات متصلة تعادل الحياة الواقعية وتصبح محركاً لها من خلا كل الأنظمة أو البنية الاجتماعية.

فمعايشة الأساطير تستتبع إذن تجربة دينية حقاً، لأنّها تتميز عن التجربة العادية للحياة اليومية. فالصبغة الدينية لهذه التجربة ترجع إلى فعل كوننا نحيّن أحدها أسطورية، معظمها، ذات دلالة، فإنّنا نحضر من جديد أعمال الخلق للكائنات ما فوق الطبيعة¹⁴.

يمثل هذا المنظور بعد الدين أو لنقل بعد العقائد الأسطوري الضارب في العقلية الجمعية لكل مناطق العالم وأخصّها حوض البحر الأبيض المتوسط ونجد أحسن مثال هو

كتاب "مسخ الكائنات" للشاعر اليوناني أوفيد الذي تكلم في أشعاره عن الكائنات المتحورة والتي تعود إلى نظرة له في الكون اكتسبها من شغفه بالقصص الأسطوري بما فيه من فتنة وإشارة للخيال يستطيع أن يسبغ بهما على ما يرويه منطقا لا يرتبط بالواقع في شيء، حيث يبدو الموت وكأنه لا وجود له في ذلك العالم السحري الذي لا يموت فيه كائن، بل يتتحول من شكل إلى شكل، وفي هذا سلوان للنفس، على حين أن الواقع ينطق بغير هذا، إذ فيه فناء كل شيء، لا سيما في عصر عنفوان الدولة الرومانية المؤسسة على القهر والطغيان." 15.

صارت الأسطورة بعدها عقائدياً وشعائرياً، على الرغم من الفلسفة الهلنلية التي فسرت الوجود بالعقل واتخذت مقولات اللوجوس الأرسطي منطلقاً للاعتقاد والاستناد إلى متصورات العقل ومقاساته، إلا أن العقلية الاجتماعية أو الفكر البدائي بقي طاغياً على الروح الجمعية سيما في الحكاية الخرافية التي تمثل هذا المنحى أحسن تمثيل.

ولنرصد هذه الأبعاد الغرائية في هذا النص حيث نجد:

- روح الغابة وغرائب المكان الذي يتواجد فيه البيت.

- طابع الكفاح والسعى الذى تمثله البنت غريبة.

- الغول كتيمة أساسية لكل علاقات النص، ويقاد يبني المخيال الشعبي كله على هذه التيمة المركزية لدلاته المختلفة سواء بوحشة الفضاء والسعي لمقاصد معينة تقف معوقاً(الغول) دون ذلك، وكفاح الإنسان من أجل التغلب عليه، مرة بالحيلة والخدعة (حكايات مقيدش مع الغولة مثلاً)، ومرة بالحذر والحيطة كشأن حكايتنا هذه فهي "تبرز حكايات الأغوا والأغبياء مواجهة بين الإنسان الموسوم بالثقافة والقويا الحيوانية الدوسيّة وممة بالطبيعة ... فيعتمد الصراحت على القدر، فالذهنية للإنسان والقوة العضلية للغول لم تفقد للذكاء وللخبرة الثقافية 16".

البعد الاجتماعي

ممثله مظہر ان:

المظهر الأول (الجدة) وهي تجمع الأحفاد أمام الموقف المشتعل في ليالي الشتاء الباردة وهي تحكى لهم الذكريات السابقة لتكوينهم وتطبع فيهم القيم وتحفر فيهم

الأمنيات لغد جديد، تروى الحكايات في البيوت التقليدية أمام موقد النار، حيث يجلس الأطفال في حلقة حول الجدّة أو عجوز من الأقارب أو الجيران، ليتلقو سرد حكايات الملوك والغيلان في ليالي الشتاء الطوال. وإلى جانب الموقد وحلقة رواية الحكاية، تنشغل الكنات والأمهات والفتيات الشابات بالحياكة فينسجن البرانيس والأغطية والأحزمة التقليدية.¹⁷

المظهر الثاني (الأعيان) وهم يحلمون بالربيع القادم، فهم رمز للخلاص والحركة والروح الجماعية التي تخيف الغول وتبعده لفترة، والشتاء رمز للعزلة والغرابة وعدم الحماية.

الأعيان هم دلالة على الطابع الاجتماعي الذي يميز منطقة القبائل وروح المسؤولية والمشورة التي تحفظهم لأن يقاوموا الظروف ويوفروا أحاسنها لموسم الخير القادم بالجني والقطف وغير ذلك.

المظهر الآخر المبني على طرق المعاش ووسائله وهو ما جاء في نص الأسطورة (خطبة البلوط تحل محل حصيرة الصفصاف) وهو أن شجر الصفصاف يصنع من أعواده الجافة حصيرة وثيرة للنوم تدل على الراحة والدعة والأمان، بينما

خطبة البلوط السميكة والصلبة فهي لا تدع للراحة مكانا بل للتأهب والاستعداد أكثر منها للاتكاء والراحة التامة، وهذا كله دلالة على قلق الشيخ وتأبهه الدائم لاستقبال الخطر الداهم والمتوقع.

الشيخ هو مظهر سالب من حيث عدم القدرة بالشك والخوف والحذر الشديد والتربّب والتوجس المهووس، الذي يجعله يرتتاب حتى في ابنته لحين إثبات أنها هي.

وهذا يدل على تجربة للشيخ سابقة مع خوف على أبنائه الآخرين لكيلا يفقدون، وهو مع ذلك كله عاجز عن إيجاد حل مناسب إلا أن يخاف ويهذّر.

البعد التاريخي

هذه الحكاية تدخل في باب التخييل، لكنها تبين عن جوانب تاريخية في الإشارة إلى الأكلة التي يصنعونها وهي الإيحلولين الأسوار والأعيان والبرنس وحياكة أو نسج الفوطة القبائلية أو

فوطة المنسُوج إلى غير ذلك، وذلك بتتبع مسار تاريخي معين لمعاينة الأنماط والأنساق الاجتماعية لنسدل منها على التاريخ ونعيده بناء تلك الأنماط والأنساق مجتمعة.

يتبيّن من خلال هذه الأسطورة وجود شخصية قبائلية متكمّلة عبر عقود طويلة، كما أن هذه الأسطورة تشابه في بنيتها الأساطير الغابية إن صَحَّ هذا الْزَّعْمُ التي تقارب الأساطير الغرائزية المعروفة في شتى أنحاء العالم، وهي تشبه أسطورة ذات الرداء الأحمر أو غيرها بدءً من شرق أوروبا إلى شمالها، ومن أساطير الغيلان في التراث العربي والهندي وغيره.

إنها أسطورة لا تروي حكاية ما وتتصبّح شائعة إلا بعد وجود حادثة ما دعت إلى تأليفها ثم تداولها الواسع عبر العصور، وغالباً ما يكون مصدرها حكايات النساء، إذ تعبرن فيه عن أحزانهن وأمالهن، وهي تهويّدة أو حكاية للذكرى والذاكرة والعودة إلى المخيال الشعبي القديم الحي المشحون بالروح الإنسانية الحالة في بيئتها والمتمازجة معها.

جمالية هذه الأسطورة من خلال هذا النص الشعري في كونها تحملنا إلى البيئات الجبلية المثلجة وغابات الزيتون الممتدة، راوية حكاية الشيخ المتلقي في برنسه المنزوي لوحده في ركن من البيت والعجوز التي تنسج على أزطا (المنول) والأطفال حولها يحلمون بالربيع المقبل، وذلك الحوار الحزين الشاعري المستغيث، ليعبر حزم الذاكرة ويفتق الأحساس، شأنه في ذلك شأن الحكايات الجزائرية الأخرى.

المواضيع

1- كلود ليفي شتروس: الأنثروبولوجيا البنوية، ترجمة مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، -دمشق-1988، ص 69-2- الإثنولوجيا (انجليزي: Ethnology) فرع من فروع الانثروبولوجيا، وهي علم دراسة الإنسان ككائن ثقافي وبأنها الدراسة المقارنة للثقافة. عرفها هوبل Hoebel بأنها: فرع من الإثنولوجيا يتخصص بتحليل المادة الثقافية وتفسيرها بطريقة منهجية تشبه في سماتها العامة الإثنولوجيا الثقافية الأمريكية.

<https://arz.wikipedia.org/wiki>

3- ايكه هولت ارنكس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفلكلور ترجمة: محمد الجوهرى، حسن الشامي، ط، 1، دار المعارف، مصر 1972، ص 5,

4- تغلب الحكايات الشعبية والخrafية منها على وجه أخص بقرى منطقة القبائل العليا ("آث واسيف"، و"واضية" و"عزازقة").

5- إيدير فنان جزائري قبائي، ويعد سفير التاريخ والأغنية الأمازيغية في جميع أنحاء العالم. ولد إيدير في الجزائر بقرية آيت لحسين في منطقة القبائل. درس علم الجيولوجيا وكان من المفترض أن يلتحق بإحدى المؤسسات النفطية في بلده، إلا أنه حل عام 1973 مكان أحد المغنيين في إذاعة الجزائر لأداء أغنية للأطفال.

6- ولد الشاعر محمد بن حمدوش في 10 مارس 1944 أشهر أغانيه على الإطلاق والتي ألفه للمغني الأمازيغي الكبير إيدير (أباب ينوبا). ولد في "واسيف" قريب من عين الحمام حيث استقرت أسرته في الجزائر العاصمة سنة 1958 وكان والده يمتهن التجارة. أخبرني (مادغيس مادي) بن محمد بنفسه أن أكبر أثر كان له في حياته مع جاريه أحدهم كان يبيع الأسطوانات والثاني صاحب مكتبة مما غرس فيه حب الثقافتين الموسيقى خصوصا.

معظم أشعار بن محنـد الغنائية تتحدث عن هموم الوطن والهوى، مقيم حاليا في فرنسا ويقضي الكثير من وقته في منطقة القبائل كذلك، لديه اهتمام وسعة ثقافة واسعة بما يجري في كل تاماـزاـغا. بنظر: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

7- يوسف طنوس: *أنثروبولوجيا الموسيقى (دور الشعر في الحفاظ على التراث الموسيقي)*, ط2، الجزائر، أعمال المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ علم الإنسان والتاريخ، عدد 19، ص 84.

8- مصطلح "ثـَمـَـاشـَـاهـُـوتـَـسـُـ" [بالقبائلية/الأمازيغية هو المصطلح الدقيق المستخدم لهذا النوع من الحكايات، رغم أنه يوجد من الرواية من يستخدم مصطلحات ذات أصل عربي مثل "ثـَـصـِـيــطـُـ" (مشتق من مصطلح قصة) أو "ثـَـخـَـكـَـائـِـثـُـ" (مشتق من مصطلح حكاية).

بنظر: ابن منظور: *لسان العرب*، المجلد الأول، باب الحاء، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، لبنان، 1426هـ-2005م، ص 902

9- في الحقيقة أن غريبة ليس اسمًا للبنت فـي في الحكاية المسرودة مسمـاة بـ(روفا)، وكلمة غريبة تدل على أنها غريبة عن الأب -حسب السياق الشعري- حتى يسمع شنـشنة أساورها، وهو سياق شعـري لا يدل على الاسم الفعلي.

10- الاـحلولـين هو نوع من الطـعام يـطبـخـهـ الـاماـزيـغـ مـتـكـونـ مـنـ مـزـيجـ مـنـ اـنـوـاعـ الـنبـاتـ يـطبـخـ منـ زـيـتـ الـزيـتونـ وـيـقـدـمـ سـاخـنـاـ Yehlenlunـ Légumineuseـ بالـأـمـارـيـغـيـةـ أوـ سـنـفـةـ بالـعـرـبـيـةـ وهـيـ:ـ سـنـفـ جـ،ـ سـنـوفـ وـسـنـفـةـ سـنـفـ:ـ زـوـانـ فـيـ القـمـحـ وـالـشـعـيرـ.ـ 2ـ سـنـفـ:ـ جـمـاعـةـ 3ـ سـنـفـ:ـ صـنـفـ،ـ نـوـعـ 4ـ سـنـفـ:ـ غـلـافـ الـنـبـاتـ الطـوـيلـ الـذـيـ يـكـوـنـ فـيـهـ الـحـبـ.ـ 5ـ سـنـفـ:ـ غـصـنـ مـجـرـدـ مـنـ الـوـرـقـ.ـ سـنـفـ:ـ وـعـاءـ كـلـ ثـمـرـ.ـ (قامـوسـ الرـائـدـ)ـ وـبـالـفـرـنـسـيـةـ هـيـ:ـ Plante dont le fruit est une gousse

11- أـبنـوسـ | Ebonyـ (أـبـرـيلـ 16ـ,ـ 2020ـ),ـ أـهـ فـافـإـينـوـفـاـ.ـ أـغـنـيـةـ مـسـتـمـدةـ مـنـ أـسـطـوـرـةـ أـمـارـيـغـيـةـ قـديـمـةـ،ـ (https://hishamawadd.blogspot.com/2020/04/blog-post_16.html)

12- يـنـظـرـ كـارـلـ غـوـسـتـافـ يـونـغـ:ـ المـجـلـدـ الـرـابـعـ،ـ الفـقـرـةـ 320ـ.

13- تمـازـ صـورـةـ الغـوـلـ فـيـ التـرـاثـ الشـعـبـيـ الجـزاـئـيـ بـجـمـلـةـ مـنـ الـمـحـدـدـاتـ هـيـ كـالـتـالـيـ:ـ 1ـ التـحـولـ وـالـتـلـونـ.ـ 2ـ الـمـظـهـرـ الـمـخـيـفـ.ـ 3ـ الـسـطـوـ وـالـغـدـرـ.ـ 4ـ الـغـباءـ وـقـلـةـ الـحـيـلـةـ.ـ يـنـظـرـ فـاتـحـ عـيـادـ:ـ صـورـةـ الغـوـلـ فـيـ الـحـكاـيـةـ الشـعـبـيـةـ الـجـزاـئـيـةـ،ـ مـجـلـةـ الـواـحـاتـ لـلـبـحـوـثـ وـالـدـرـاسـاتـ،ـ المـجـلـدـ 17ـ،ـ العـدـدـ 1ـ،ـ (2024ـ)،ـ صـ739ـ-735ـ

Yves Bonnefoy (dir.), Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique, T. 2, Paris, Ed. Flammarion, 1981, p. 1397

15- يـنـظـرـ كـتـابـ مـسـخـ الـكـائـنـاتـ:ـ الشـاعـرـ أـوـفـيدـ،ـ تـرـجمـهـ وـقـدـمـ لـهـ:ـ ثـرـونـ عـكـاشـةـ،ـ الـهـيـئـةـ الـمـصـرـيـةـ العـامـةـ لـلـكـتـابـ،ـ الـقـاهـرـةـ،ـ طـ3ـ،ـ 1992ـ.

16- عبدـ الحـمـيدـ بـورـاـيوـ،ـ الأـدـبـ الشـعـبـيـ الـجـزاـئـيـ،ـ دـارـ الـقصـبةـ،ـ 2007ـ،ـ صـ167ـ 168ـ.

17- طـرـاحـةـ زـهـيـةـ:ـ الـحـكاـيـةـ الـعـجـيـبـةـ وـحـيـاـكـةـ الـأـحـزـمـةـ بـقـرـىـ مـنـطـقـةـ الـقـبـائـلـ مـقـارـبـةـ إـنـتـلـوـجـيـّـةـ،ـ)science and vedio،(<https://scienceandvideo.mmsf.fr/varia>

جماليات الصورة الفنية في الشعر الملحون الجزائري

-شعر المنفى أنموذجا-

The Aesthetics of the Artistic Image in Algerian Malhoun Poetry -Exile Poetry as a Model-

أ.د.فتحي بوخالفة

جامعة محمد بوضياف المسيلة / الجزائر

fethi.boukhalfa@univ-msila.dz

*الملخص:

يتناول البحث دراسة جماليات الصورة الفنية في الشعر الملحون الجزائري، من خلال عينة شعر المنفى كأنموذج هام ، لتجسيد المعاناة الإنسانية. وقد كانت قصيدة "سلوك المغبون" للشاعر الجزائري "محمد بلخير بن قدور" أنموذجاً لذلك.

وتبعاً لطبيعة السياق التاريخي، نظمت قصيدة "سلوك المغبون" في المنفى. عندما كان الشاعر منفياً بجزيرة "كورسيكا" الفرنسية، بأمر من السلطات الاستعمارية آنذاك. فكانت القصيدة روحية وشعرية إلى حد بعيد، مع ملامسة جزئيات الواقع الحياتي في المنفى. فكانت الصورة الفنية متخذة لتفاصيل عديدة، مزاوجة بين ما هو معنوي ومادي في الآخر ذاته، تبعاً للتركيبات البنوية للقصيدة.

*الكلمات المفتاحية:

جماليات الصورة، الصورة الفنية، التجسيد الفني، الجدلية التاريخية، الصراع، الصورة الشعرية.

***Abstract:**

This research explores the aesthetics of the artistic image in Algerian *malhoun* poetry, focusing on exile poetry as an important model for embodying human suffering. The

poem "Slak El-Maghboun" by the Algerian poet Mohamed Belkheir Ben Kaddour serves as a case study for this purpose.

In accordance with the historical context, the poem "Slak El-Maghboun" was composed during the poet's exile on the French island of *Corsica*, by order of the colonial authorities at the time. The poem is deeply spiritual and emotional, while also reflecting the details of life in exile. The artistic image in the poem is shaped through various elements, blending the abstract with the tangible, in line with the poem's structural composition.

***Keywords:**

Aesthetics of the image, artistic image, artistic embodiment, historical dialectic, conflict, poetic image.

توصل الدارسون المختصون إلى تحديد عدة مصطلحات مفاهيمية، لتسمية الشعر الملحقون. وسعى كل واحد من الباحثين إلى الدفاع عن اختياره وتوجهه العلمي. حيث يلاحظ في هذا المجال اختيار كل باحث متخصص للمصطلح الذي يلائم طبيعة توجهاته العلمية، ورؤاه المنهجية. ولعل هذا مبرر وجود عدة مصطلحات تستخدم للمجال نفسه منها: الشعر الشعبي، الشعر الملحقون، الشعر العامي،... ولم يقتصر أمر اختلاف استخدام المصطلح على الباحثين فحسب، إنما تجاوز الأمر حتى إلى الشعراء المبدعين، والذين كانت لهم مصطلحات أخرى، عادة ما تكون مصطلحات أو تسميات "عامية". حيث يكون لهؤلاء الشعراء أنفسهم « تسميات أطلقوها على أشعارهم تماشيا مع بيئتهم وما توارثوه عن أسلافهم، فالشعراء يطلقون أسماء كثيرة على أشعارهم منها: الكلام، الميزان، الغنا، القول، القصيدة، الشعر،...»(1). فيقولون: «فلان عنده كلام كبير، جاب عليه كلمة؛ أي قصيدة.

أ- إشكالية التسمية:

يعتقد الباحثون أن الشعر الملحقون أعم وأشمل من الشعر الشعبي، بحكم لغته العامية الحالية من القواعد النحوية والصرفية، حيث يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء كان معروض المؤلف أو مجهوله، سواء روى مشافهة أم كتابة، دخل حياة الشعب فأصبح ملكاً للشعب، أو كان شعراً خاصاً لخاصة من الناس أو عليه القوم. «وعليه فوصف الشعر بالملحقون أولى من وصفه بالعامي، فهو لحن يلحن في كلامه؛ أي نطق بلغة عامية غير معربة. أما وصفه بالعامي فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامة، فكان وصفه بالملحقون ببعده له من هذه الاحتمالات»(2).

يفضل كذلك الدكتور "عبد الله الركيبي" استخدام مصطلح "الملحون" بدل مصطلحات أخرى للشعر الشعبي الجزائري والمغاربي ، حيث يقول:« اخترت مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات التي استخدمها الباحثون (...) تماشيا مع ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي، التي عنيت بدراسة هذا الشعر وجمعته وسجلته، فقد اتخذ هذا الشعر اللهجة العامية أو الدارجة أداة له وبذلك كان تعبيرا عن مزاج العامة من الناس»(3). بحسب رؤية الدكتور عبد الله الركيبي، اختيار مصطلح الشعر الملحون دون غيره من المصطلحات الأخرى، لшиوعه في البيئة الجغرافية للمغرب العربي، كما أن الدراسات النقدية اختارت هذا المصطلح، وجعلته متداولا في مختلف البحوث المتخصصة، إلى جانب اتخاذ اللهجة العامية كوسيلة للتعبير والتواصل.

يرى "التي بن الشيخ" أن سبب اختلاف الباحثين في تسمية الشعر الشعبي، يعود إلى عدم وجود تحديد منهجي واضح لمفهوم مصطلح "الشعبية" في الأدب والأدب الشعبي بصفة عامة، يقول:« وبالرغم من أن الباحثين في الأدب الشعبي يستخدمون تعبير الطبقات الشعبية، مثلما يطلقون تسمية الأدب الشعبي على الإبداعات الشعبية كمسلسلات أو بدمجيات، فإنهم لا يتفقون عند الحديث عن الشعر الشعبي(...) كما أن كلمة ملحون قد أطلقها البعض على الشعر دون النثر مع أن اللحن من خصائص الأدب الشعبي شعرا ونثرا، بالإضافة إلى أن اللحن يشمل كل أنواع التعبير الشعبي»(4). من منظور "التي بن الشيخ" لا يوجد اتفاق حول مصطلح الشعر الشعبي، من منظور المختصين في المجال. إضافة إلى ذلك كلمة "الملحون" هي من خصائص الأدب الشعبي ككل، بمختلف أشكاله التعبيرية.. مع أن الكثير يربطها بالشعر دون سواه من الأشكال أو الأجناس التعبيرية الأخرى، في الأدب الشعبي.

يوظف الباحث المغربي "عباس الجراري" مصطلح "الزجل" مقابلا للشعر الشعبي يقول:« فإننا نفضل إطلاق الزجل على كل أنواع الشعر الشعبي(...) وندعو إلى هذه التسمية بدلا من أية تسمية أخرى تطلق عليه، مهما بلغت من الزيوع والانتشار»(5). وللباحث أسباب منهجية حدت به، لاختيار مصطلح الزجل بدل الشعر الشعبي، هي:

-يطلق مصطلح الزجل على كل شعر ، يتم نظمه باللهجة العامية، لذلك يعد الزجل الأندلسي مصدرا أساسيا لكل شعر ملحون.

-شيوخ مصطلح الزجل، بين سائر الشعراء والنظماء في المغرب الأقصى.

-شيوخ مصطلح الزجل، فيسائر بلاد الوطن العربي، بما في ذلك بلدان المغرب العربي المجاورة، وبهذا يمكن لمصطلح الزجل المساهمة في توحيد مصطلحات الشعر الشعبي، في بلاد الوطن العربي ككل.

ويلاحظ بأن الدكتور عبد الله الركيبي اعترض على توظيف مصطلح الزجل كمقابل للشعر الشعبي، حيث يعتقد بأن « إطلاق مصطلح الزجل على الشعر الجزائري الملحون لا يستقيم، لأن الألفاظ ليست عامية، وإنما هي مزيج بين الفصحى والعامية»(6).

من خلال ما تقدم ذكره من آراء الباحثين المختصين، يتضح الاختلاف البين في استخدام المصطلحات التي تدل على "الشعر الشعبي": منهم من يستخدم مصطلح الشعر الملحون، ومنهم من يستخدم مصطلح الشعر الشعبي، ومنهم من يستخدم مصطلح الزجل، ولكل باحث في ذلك رأيه الخاص المستند لاعتبارات منهجية.

واستخدام مصطلح الشعر الملحون في الجزائر بقوة، يعود إلى عدة اعتبارات علمية هي:

-شيوخ استخدام المصطلح مغاربيا، وعلى وجه الخصوص في الجزائر.

-يعد اللحن خاصية هامة جدا في تسمية الشعر الملحون.

-يرتبط الشعر الملحون في الكثير من الأحيان بالغناء، وهذا واضح جدا في منطقة المغرب العربي.

-لا يشترط في الشعر الملحون أن يكون قائله أو ناظمه مجهولا؛ فالشاعر يؤكّد اسمه في آخر القصيدة. كما يؤكّد أيضا تاريخ نظمه للقصيدة، وهي الخاصية الأساسية التي يختلف فيها الشعر الملحون، عن السرد الأدبي الشعبي.

ب/نشأة الشعر الملحون الجزائري:

يذهب الكثير من الباحثين إلى الاعتقاد بأن الشعر الملحون ظهر في الجزائر و منطقة المغرب العربي، مع ظهور الفتوحات الإسلامية، وازداد انتشاره ورسوخه مع مجئ "الهلاليين"، الذين أسهموا كثيرا في نشر اللغة العربية في الجزائر، وبعض بلاد المغرب العربي.

يرى الدكتور عبد الله الركيبي، أن الشعر الملحون في الجزائر وسائر بلاد المغرب العربي، تأثر بقدوم قبائل "بني هلال" أراضي المغرب العربي، حاملين معهم لهجاتهم العربية المتعددة. وتغللوا في مناطق الجزائر والمغرب العربي حيث أثروا فيها بهجاتهم العربية تأثيراً كبيراً، لاسيما المناطق الجنوبية والداخلية(7).

ويرى "محمد المرزوقي" بأنه لم يتم العثور على أي نص شعري نظم باللهجة العامية، يعود إلى ما قبل منتصف القرن الخامس للهجرة؛ أي قبل تاريخ قدوم بنى هلال أراضي المغرب العربي. لذلك فقبائل بنى هلال أدت دوراً هاماً في تطوير الشعر الملحون.«وكثرة أولئك الأعراب وتعلّمهم على إفريقية وانتشارهم في مناكبها عرب البلاد، وأذاب أو كاد يذيب العنصر البربرى الأصيل، في العنصر العربى المتغلب. فسادت لغتهم وانتشر شعرهم، ولم يبق -بعد نحو قرن من استقرارهم بالبلاد- مكاناً للشعر الفصيح، إلا في الحواضر حيث توجد الثقافة ودوالib الحكم»(8).

ويؤكد التلي بن الشيخ بأنه يصعب جداً الوصول إلى رأي قاطع وحاسم، بشأن نشأة الشعر الشعبي في الجزائر ومنطقة المغرب العربي، نتيجة انعدام نصوص مادية تثبت ذلك. ويعلل غياب هذه النصوص، قبل الهجرة الهلالية بأحد الاحتمالين الآتيين:

- تطرق الشعر الملحون لأغراض شعرية استهجنها الدين الإسلامي، كالافتخار بالقبلية والأنساب والعشيرة، وشيوخ الغزل الماجن في ثنایاه أحياناً، مما أدى إلى زهد الشعراء في نظم هذا النوع من الشعر الشعبي.

- غياب الكتابة والتدوين نتيجة انتشار الأممية، مما أدى إلى ضياع هذا الشعر، لاسيما بعد وفاة رواته وحفظته الذين كانوا يضمونه استمرار هذا الشعر، وتواصله بين الأجيال.

ينطبق الاحتمالان على الشعر الشعبي البدوي في البيئة الجزائرية والمغاربية على حد سواء؛ أما الشعر الشعبي الذي ساد في المناطق الحضرية، فيرجع أغلب الدارسين تأثره بالموشحات والأزجال الأندلسية، التي حاول الشعراء الجزائريون والمغاربة محاكاتها وتقليد طرائق نظمها، والنسيج على منوالها. وهو رأي "ابن خلدون" إذ يقول: «وما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلامته وتنميق كلامه(...) نسجت العامة من أهل الأنصصار على منواله، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيه إعرابا»(9).

بعد مرحلة المحاكاة والتقليد، استقل الشعر الشعبي الجزائري و المغاربي عن الأذجال والموشحات، حيث استخدم سكان الجزائر وسائر سكان المغرب العربي أساليب شعرية جديدة كـ"عروض البلد"، وهو الأسلوب الذي يقول عنه ابن خلدون: «ثم استحدث أهل الأماصار بالغرب فنا آخر من الشعر في أغراض مزدوجة كالموشحة، نظموا فيه بلغتهم الحضيرية أيضاً وسموه عروض البلد»، وكان أول من استحدثه رجل من الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير. فاستحسنـه أهل فاس، واستفحـل فيه كثير منهم»(10). فهـذا الشعر (الشعر الجزائري و المغاربي الملـحون)، عـرف قـفـزة نوعـية، وتطـلـورـا هـاما، بـعد زـحف قـبـائـل بـني هـلال عـلى أـرـاضـي المـغـرب الـعـربـي، وـمع الشـعـوب الإـسـلامـية النـازـحة من الأـنـدلـس (المـوريـسـكيـون)، بـعد سـقوـط "ـغـرـنـاطـةـ"ـ آخر مـمـالـكـ الأـنـدلـسـ، بـيدـ القـشتـالـيـنـ المـسيـحـيـينـ.

ج/أنواع الشعر الملحون في الجزائر والمغرب العربي:

يمكن تمييز نوعين من الشعر الملحون في الجزائر والمغرب العربي هما: الشعر الملحون البدوي، والشعر الملحون الحضري. ويختصر هذا التقسيم بطبيعة خصوصية كل قطر من أقطار المغرب العربي. وباقى التقسيمات الأخرى للشعر الملحون في الجزائر وببلاد المغرب العربي، لا توجد لدى كل الدارسين، حيث تتعلق التفريعات الإضافية الأخرى، بطبيعة المحيط الاجتماعى والثقافى المعيشى لكل بلد مغار比. وكذلك تتناسب تلك التفريعات، مع طبيعة تخصص كل باحث، ومدى توسعه فى دراسة الشعر الملحون في الجزائر والمغرب العربي، وإلماكه بطبيعة تفاصيله وخصوصياته الجمالية. لذلك تقسيم الشعر الملحون الجزائري والمغاربى إلى النوعين المذكورين، هو أكثر قابلية من الناحية المنهجية، نتيجة احتواء هذين النوعين لباقي التفريعات الأخرى، التي تظهر لدى الباحثين المتخصصين، بحسب توجهاتهم المعرفية والمنهجية.

1-الشعر الملحون البدوي: يسود أكثر هذا النوع من الشعر في المناطق الصحراوية والمناطق الداخلية لدول المغرب العربي بما في ذلك الجزائر، يتميز بلغة قوية وفصيحة، يوظف الأمثال والتعابير الوصفية، تكاد بنيته الفنية وقوه لغته وتصوирه تشابه إلى حد بعيد الشعر العربي الجاهلي. كما يمتاز بتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، من غزل ووصف ورثاء وفخر وفروسيه،...إلخ. حيث أدى تشابه البيئة الاجتماعية والقبلية في الجزائر و مجتمعات المغرب العربي، إلى تقارب نوعي بين نظم شعراء الشعر الملحون، وقصائد الشعراء العرب القدامى.

كما تجدر الإشارة إلى تأثر الشعر البدوي الملحون، بشعر شعراً قبائل بني هلال، الذين وفدوا أراضي المغرب العربي، مع الهجرة الهلالية المعروفة، حيث حاول شعراً المغرب العربي، محاكاة النمط الشعري للشعر الهلالي.

2- **الشعر الملحون الحضري:** ينتشر هذا النوع في المدن والحضائر السكنية، فانعكس طبيعة البيئة على نوعية الشعر الملحون، من حيث الموسيقى ورقة الأسلوب، وتنوع الإيقاع، وحرية الخيال؛ إذ يميل الشعراء الحضريون إلى التفنن في القافية والوزن، والليونة والسهولة في الألفاظ والتعابير، بحكم النشأة الحضيرية للشعراء الجزائريين والمغاربة الذين ينظمونه، فاكتسبوا بذلك عادات المدن الحضيرية المغاربية ككل، وطبيعة أذواق أهلها، الشئ الذي يرجح تأثر الشعر الحضري الجزائري والمغربي، بالأرجوال والموشحات الأندلسية.

د- الصورة الفنية - تقديم نظري:-

تمثل الصورة الفنية في الأدب، موضوعاً واسعاً بحاجة إلى المزيد من الدراسة والبحث. لاسيما أن النظر في موضوع الصورة الفنية، مختلف بين الباحثين والدارسين المتخصصين من قدامى ومحدثين.

فالقدامى يعتمدون في دراسة الصورة الفنية، على الجوانب البلاغية، واللفظ، والمعنى. في حين يعتمد المحدثون في مقارباتهم للصورة الفنية على علوم اللغة، والجوانب الشعرية (الأدبية). وكذلك على البحث في الحقول الدلالية. وتختلف الرؤية المعرفية هنا، بحسب التوجهات الأدبية، من كلاسيكية، ورومنسية، وواقعية، ورمزية، وسريالية، ..

يستخدم مصطلح صورة عادة، للدلالة على كل ما له علاقة بالتعبير الحسي، فهي أسلوب فني يمكن الفكرة من الظهور بأكثر شمولية. و« لا تمنح الشئ الموصوف استعارات من أشياء أخرى، وتشكل مع الشئ الموصوف علاقات التشابه والتقارب»(11). لذلك فالصورة الفنية هي نوع تعبيري، يتوصل بها الشعراء، للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم، إزاء تجارب ومواصفات معينة في الحياة. بتوظيف لغة فنية معيارية تحقق انتياها عن اللغة أو اللهجة المألوفة في الاستعمال. تتسم بطاقة جمالية مميزة، لإحداث التأثير المطلوب في نفسية المتلقى.

وإن كانت أغلب الدراسات التي اهتمت بدراسة الصورة الفنية، كانت منصبة على الشعر بقوة، غير أن الصورة الفنية خاصية أدبية ملزمة لمختلف الأجناس الأدبية التي يعرفها الخطاب الفني الأدبي. وكل النماذج الأدبية لها طريقتها ورؤيتها في التصوير. ولها كذلك لغتها التي تشكل بها، الصورة الفنية الخاصة بها.» والتعبير بالصورة خاصية شعرية، ولكنها ليست خاصة بالشعر فقط. لقد أثرها التعبير القرآني والحديث النبوي كثيرا، واعتمد عليها المثل كما فضلتها الحكمة⁽¹²⁾. إضافة إلى ذلك فالصورة الفنية تقتصر دراستها، على الجانب البلاغي باعتباره الجانب الفني، الذي يوفر المزيد من الدراسة والإثراء بشأنها.

ه-تجليات الصورة الفنية في أشكال التعبير الأدبي الشعبي:

تتجلى الصورة الفنية في الأدب الشعبي الجزائري، من خلال أشكال تعبيرية أساسية، تبرز من خلالها آليات جمالية في التعبير عن الذات الشعبية الجزائرية، وخصوصيات القيم الحضارية والتاريخية والاجتماعية، للجزائر وبلاد المغرب العربي.

1-في الشعر الملحون الجزائري: اختلف الباحثون في مجال الشعر الملحون، بشأن الأداة الأدبية التي تحقق الصورة الفنية، هل هي اللغة أم الخيال؟...

*الخيال: تحول المشاعر والأحاسيس إلى صور وألوان فنية، تستثير مخيلة المتلقى وتشددها إليها بقوة وتجبرها على الاستجابة للعاطفة الشعرية بواسطة الخيال. والخيال شيء مجبول عليه الشاعر الشعبي، حيث يمتاز بخيال واسع، يمكنه من التماهي مع موضوعاته.

والواضح أن الخيال يعمل على تشكيل الصورة، كما هو معروف لدى شعراء الرومنسية. ولأن الشعر الملحون نوع من أنواع الشعر الغنائي من حيث ميله للرومانسية. لذلك فقد كان له النصيب الأوفر من التأثر بالطبيعة، مما جعله يهتم بالموضوع على حساب الأساليب البيانية.

*اللغة: تمثل الصورة الشعرية جزئية هامة جدا، من جزئيات اللغة. وفي هذه الحال ينبغي أن تكون اللغة متميزة عن اللغة العادية، لأن المراد هو خلق تجربة من التصوير الفني.

وقد أثبتت الشعر الملحون جدارة كبيرة، في معالجة موضوعات تاريخية واجتماعية ودينية وعاطفية كثيرة. ومن أبرز الموضوعات التي عالجها بقوة، موضوع الثورة التحريرية باعتبارها

موضوعا تاريخيا وقضية وطنية هامة للغاية؛ هذا بالنسبة للشعر الملحن الجزائري كخصوصية متفردة، أما عن الشعر الملحن المغاربي، فقد كان ولا تزال له مميزات فنية هامة من مثل:

-التحامه بالطبيعة: حيث أنه يأخذ صوره الحية من الطبيعة، باعتبارها ملذا هاما للشاعر الشعبي؛ يربط بينها وبين صوره وأحلامه، ومشكلاته الوجودية والاجتماعية والنفسية. فتأتي الصورة الفنية أكثر تأثيرا في نفسية المتلقى، الذي يشارك الشاعر أحاسيسه واهتماماته.

-التزامه بالقضايا المحلية: ينزع الشعر الملحن الجزائري و المغاربي معا، نزعة واقعية إقليمية محلية؛ الشئ الذي جعله أكثر ارتباطا بالمحيط الاجتماعي و المشكلات والقضايا الوطنية. لذلك فالشاعر الشعبي يعبر عن قضايا المحيط المحلي التي يرتبط هو بها. ولا يمكن النفي «أن الشعر الشعبي لم يضمن الأساطير والخرافات في ثنياه. فالشاعر الشعبي قد يستعين بالخوارق والكرامات، ولكنه لا يحاول أن يخضع الشعر للغيبيات»(13).

-نزع الشعر الملحن الجزائري، إلى الوصف والخيال السلسين. ويعود ذلك إلى طبيعة الإبداع في الشعر الملحن، الذي يعتمد الطريقة التلقائية الشفوية في غالبيته، دون اللجوء إلى الكتابة والتدوين، والاحتكام للقواعد اللغوية، عكس الشعر العربي الفصيح. وهي الصفة ذاتها التي تطبق، على الشعر الملحن في بلاد المغرب العربي أيضا.

-الوصف الحسي: ويكون في موضوعات وأغراض كالغزل أو المدح أو الرثاء. فالشعر الملحن عادة ينزع نحو التجسيد المادي لموضوعاته الواقعية، حتى المتخيلة منها. فالصورة في الشعر الملحن في الجزائر وببلاد المغرب العربي، صورة مادية حسية، كما هو الحال في بعض أغراض الغزل؛ إذ يقوم الشعر المغاربي الملحن وكذا الجزائري، بوصف المرأة « وصفا ماديا وحسيا، فلم یهتم بالأمور المعنوية»(14)، من مثل هذه الأبيات للشاعر الشعبي الجزائري "محمد بن قيطون" في وصف "حيزنة" :

طلقت ممشوط طاح بروایح کی فاح حاجب فوق الرماح نوینین بريا

عينک قرد الرصاص حربی کی قرطاس سوري قیاس کی یدین الحربیا

خدک ورد الصباح وقرنفل وضاح الدم عليه ساح وقت الصحويما

الفم مثل عاج المضحك لعاج ريقك سيل النعاج عسله الشهايا

شوف الرقبة خيار من طلعت جمار جعبة بلا رو العوائق ذهبيا

لذلك لا يخلو الشعر الشعبي الجزائري الملحون، من الصور الفنية التي ضمنت له الخلود والبقاء، وحققت له مجدًا أدبياً وفن尼亚ً راقياً.

كما يلاحظ أن بعض القصائد الشعبية، في الجزائر وحتى بلاد المغرب العربي تخضع أحياناً لنظام القصيدة العمودية، من إيقاع وقافية وزن. وليس معنى هذا أن الشعر الملحون، لابد له من الخصوص باستمرار، للقواعد الفنية واللغوية، للشعر العربي الفصيح أو الأدب الرسمي. حيث لا يمكن «إخضاع» أساليب هذه النصوص إلى المقاييس النقدية الحديثة التي لا تتوافق مع طبيعتها، لأنها وكما يعرف عنها أنشئت أصلاً للغاء. وما أنشئ لهذه الغاية يشترط فيه الوضوح والتقريرية والمباشرة في الغالب، لأن القصد أولاً وأخيراً من صاحب النص هو «الاتصال»، أي إيصال فكرته إلى أكبر عدد ممكن من الناس. و«تحقيق» المهدى الذي رمى إليه. وهاتان الغايتان لا تتحققان له ما لم يكن متوفياً السهولة والمباشرة، وما لم يكن مقرباً للمعنى بالقدر المستطاع»⁽¹⁵⁾.

2- في الألغاز: من أبرز اهتمامات اللغز الشعبي من الناحية الفنية والجمالية، العناية بجمال القالب الأدبي، حتى عد من أرق النماذج البلاغية في الأدب لغناه بالبلاغة، كإيجاز في اللفظ، والاقتصار على أهم الصفات والتشبيهات الأساسية، التي يمكن أن تسهل على المتابرين الوصول إلى الحل.

ويتوفر اللغز على خصائص فنية تميزه عن الكلام العادي، حيث يتميز بخاصية الإيجاز مع الدقة في تحديد المعنى، و اختيار اللفظ المناسب للتعبير. وحسن اختيار الصورة الفنية النموذجية، بالإضافة إلى التعبير بطريقة غير مباشرة. مما أكسبه سبكاً بلاغياً ضمن له الاستمرارية والانتشار، وسهولة الحفظ والاستمتاع. وللغز جملة من الخصائص الفنية والجمالية، هي:

***الإيقاع الصوتي:** يتميز اللغز الشعبي الجزائري بالإيقاع الصوتي، وبعد من أبرز العوامل الأساسية، التي مكنت أكثرية الألغاز الشعبية من الاستمرارية عبر الزمن، نتيجة توفرها على مصادر إيقاعية تمثل في الاعتدال والتناسب بين الأجزاء البنوية المكونة للغز الشعبي. وكذا في

التقديم والتأخير، بالإضافة إلى بعض المميزات البلاغية من سجع وجناس. فالإيقاع الذي يتميز به اللغز الشعبي في الجزائر، يعمل على إظهار الألغاز مختلفة عن الكلام العادي.

*تنوع صور التعبير عن الموضوع الواحد: على منشئ اللغز مراعاة موضوعات أساسية لإنشاء لغزه، مثل تلك المتعلقة بالإنسان، والحيوان، والحشرات، والأشياء الأخرى التي يمكن أن تكون موضوعاً للغز. ويعود هذا إلى غاية معينة متعلقة بمنشئ اللغز. فقد تكون الغاية إبراز قيمة تلك الأشياء ومدى تأثيرها في الأوساط الشعبية. أو بيان بعض السلبيات والإيجابيات. وقد يحدث تكرار الموضوع الواحد، في بعض الألغاز الشعبية لمرات عديدة، وبأساليب لغوية متعددة، تختلف من أسلوب لآخر.

ويعود سبب هذا التنوع إلى عاملين أساسين، يتعلق الأول بمنشئ اللغز، ويتصل الثاني بأمكانية ظهور اللغز(16). ويدل هذا التعدد والتنوع في الصور والمواضيع المتعلقة باللغز الشعبي الجزائري، على قيمة اللغز وفوائده الاجتماعية والحضارية وكذا الدينية. ومثال التنوع في اللغز الشعبي الجزائري، يمكن إيراد هذا المثال الخاص بالعين.

-وردة في الكاس دايرين عليها ميات حراس.

-عودتنا الكحلة إلا رقدت يغطيمها جلالها والا ناضت دنيا قاع قبلها.

هذا التنوع في مواضيع الألغاز له علاقة مباشرة، مع طبيعة اللغة وانتقاء الألفاظ. حيث يكون اللغز الصورة اللفظية التي تعبّر عن الفكرة المراد التعبير عنها. وبشكل يختلف بحسب التمكن من ناصية اللغة الشعبية، والقدرة على السمو بها على التعبير عن مشاعر الذات الشعبية، وهو ما يعرف بالمستوى الفني في التعبير الشعبي. فالبنية اللغوية للغز، تقوم على أناقة التعبير اللفظي العامي، مع الإيقاع والتجانس في النطق والتعبير. وهذا يثبت الخاصية الفنية والقيمة الفنية والأدبية للغز الشعبي، الذي يحوي طاقة الإبداع من خلال كلماته المتناسقة، والتراكيب والعبارات المتائلة، المعبرة عن رؤية منشئ اللغز الفكرية والفنية، إزاء موضوع اللغز.

*الرمزيّة: يشتهر اللغز الشعبي الجزائري وببلاد المغرب العربي، مع غيره من الألغاز الشعبية الأخرى في سائر الأدب الشعبية العالمية، أنه يتضمن السؤال والجواب ومعاً. وحتى يعرف بأنه لغز، لابد من فهم طبيعة الخطاب الوصفي الإخباري الخاص به. والذي يقوم بدوره بشرح

موضوع اللغز والكشف عن معناه الخفي. غير أنه لا يمكن لأي شخص فك اللغز، لما يمتاز به من جمالية الأسلوب المتосل بالألوان البيانية العديدة. والرمزية هي في حد ذاتها أسلوب يعتمد الصور البيانية كالاستعارة والكناية والتشبّه والمجاز والتورية.« حيث يوحي بهذه إلى معانٍ مستترة في المعاني ومعرفة الحقيقة القابعة خلف قرائن دالة عليها»(17).

ولأن الألغاز شحنة إيحائية بحقيقة واقعية، تتميز لغتها بمفاهيم غير المفاهيم الاعتيادية المعروفة لدى الناس. بحكم أنها لغة غير مألوفة، لأن الغرض منها هو اختبار القدرات المعرفية للشخص الذي سُئل عن حل اللغز؛ فلغة اللغز الغريبة لا تسعي الأشياء بمسماياتها الكاملة والمعرفة في اللغة اليومية المتدولة، إنما يشار من خلالها إلى مغزى ومعنى عميقين.

***التكرار:** وهو خاصية من خصائص الأداء الفني الجميل، في الألغاز الشعبية عموماً. يعتمد اختيار الألفاظ مع الدقة في ترتيبها وتثبيتها، بغرض تحقيق فائدة معرفية من فوائد اللغز، وإلا صار اللغز مجرد كلام منمق ليس إلا.

هذه الخصائص الفنية المذكورة، هي التي صنعت الصورة الفنية للألغاز الشعبية الجزائرية والمغاربية. وهي خصائص فنية مشتركة بين مختلف الألغاز في بلاد العالم. وللحظ أن هذه الخصائص تميز اللغز الشعبي الجزائري من الناحية الشكلية والمضمونية أحياناً. وتدل على معرفة متعلقة بمجال اللغة، والاهتمام الروحي الشعبي، المتضمن لمظاهر الحياة الواقعية والكشف عن طبيعتها.

وفي مفاهيم الصورة العجائبية في الأدب الشعبي:

1- التعريف اللغوي: يورد "ابن منظور" تعريف لفظة "عجب"، فيقول: «العجب والعجب: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتماده، وجمع العجب: إعجاب، قال:

ياعجب للدهر ذي الأعجاب الأحدب البرغوث ذي الأناب

وقد عجب منه يعجب عجبا، وتعجب واستعجب، قال:

ومستعجب مما يرى من أناتنا ولو زبنته الحرب لم يتترم

والاستعجاب : شدة التعجب. وفي النواودر: تعجبي فلان وتفتنني، أي تصباني، والاسم العجيبة والأعجوبة. والتعاجيب: العجائب، لا واحد لها من لفظها، قال الشاعر:

ومن تعاجيب خلق الله غاطية يعصر منها ملاحي وغريب «(18).

2-اصطلاحا: العجائبية هي نزعة إنسانية، تهدف إلى ابتكار الجديد والعجيب الذي ينحو منحى الغرائبية. والعجيب هو كل ما يتجاوز المألوف، ويتحلى المستحيل، ويتحقق ما لا يمكن تحقيقه من منظور العقل، فيحدث حالة من الدهشة، متوسلا بالابتكار الذي يقيم علاقات غريبة وغير ممكنة، ولا متوقعة بين الأشياء. والشيء العجيب هو كل ما ينبع عن الخيال العفوي البسيط، وأقرب ما يكون إلى السذاجة. وعادة ما يتميز هذا الخيال بالصدق كأنه حقيقة واقعية، ويكون مصدره الروح الشعبية. ويأتي على الأغلب في الأعمال الشعبية على غرار الحكاية والأسطورة والخرافة، في حال انعدام الحيل، وانقطاع السبل.

والعجائبي في الأدب والفنون بشكل عام، هو تعبير عن قهر داخلي، أو عن حالة من حالات القمع والمصادرة، أو مجرد تعبير خيالي لتحقيق المتعة الفنية. وكلما كان العجائبي موغلا في الإقبال على توظيف المستحيل، كان أكثر تأثيرا في المتلقي.

وتعود العجائبية إلى رغبات شعورية أو فطرية غير مشبعة لدى الإنسان؛ فهو من خلال الأبعاد العجائبية التي يوظفها في التعبير، يتمكن من إشباع المزيد من رغباته المختلفة، والتي استحال تحقيقها واقعيا. وتظهر هذه الرغبات في أشكال تعبيرية عديدة في الأدب الشعبي، كالحكاية الشعبية مثلا. وكذا العجائبي المنبني على الإرادة الإلهية المطلقة، وفق التصور أو المخيال الشعبي.

ب-مظاهر الأبعاد العجائبية، في أشكال التعبير الشعبي الجزائري:

من خلال ما ورد في تعريف "العجب" من الشئ، يتضح أنه لا يتتوفر في كافة أشكال التعبير، في الأدب الشعبي الجزائري وبلاد المغرب العربي، وحتى الأدب الشعبي العربي والعالمي. فالعجائبي مجسد فقط في نماذج قليلة جدا من بينها "الحكاية الشعبية العجائبية"، و"المغازي". لأن مثل هذه الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي، نماذج قصصية غالبا ما تعتمد على العناصر العجائبية، التي تجعل من أساليبها وأحداثها وأبطالها، أشياء غير قابلة للتحقق واقعيا. أما بقية أشكال التعبير في الأدب الشعبي الجزائري، فعادة ما تعتمد على الجانب الخيالي، وبعيدة عن

الغلو في استخدام الأساليب العجائبية ، الحكاية الشعبية، والشعر الملحن، والأغنية الشعبية، والأمثال والألغاز الشعبية. لذا يمكن الاكتفاء فقط بأنموذجين اثنين، في دراسة الأبعاد العجائبية في الأدب الشعبي الجزائري والمغربي معا، وهما:

1- **الحكاية الشعبية العجيبة:** هي حكاية غالبا ما تكون خرافية، بعيدة عن الواقع، ولا تتفق مطلقا في أحداثها مع المعطيات العقلية، ومنطق الأحداث الواقعية، ومن أهم ملامحها:

-تقع أحداثها ضمن عالم سحري مجهول، يخرج تماما عن نطاق العقل والواقع.

-تجسد تجارب إنسانية، هي من صميم تجارب الإنسان مع عالمه الداخلي.

-تعويض عن عالم الإنسان الخارجي؛ فأحيانا يفشل الإنسان في واقعه الفعلي، أو يعاني تجارب الخيبة واليأس، فيبدع قصصا عجائبية أكثر بهاء وسحرا، يعيش بها عالمه الذي يعيش فيه الفشل والمرارة.

-تمييز الشخصية في الحكاية العجيبة بالسطحية، خلافا لشخصيات العالم الواقعي المتميزة بالعمق.

-شخصيات الحكايا العجائبية، أشكال مجردة تسعى نحو تحقيق أهدافها، دون أي هاجس نفسي للخوف؛ أو حتى التعجب من تلك الكائنات الغريبة التي تصادفها في مسيرتها.

-ينعدم الزمن الواقعي كليا، في الحكايا العجيبة، لأن شخصياتها التي تصورها لا تعيش زمنا واقعيا معينا.

-تبعد الحكايا العجيبة عن أبعاد الزمان والمكان الواقعيين. ويمثل التخلص من خصوصيات الواقع، الضمان الأساسي لبطولة البطل وعجائبية الأحداث، التي لا يمكن أن تتميز بها إلا الحكاية العجيبة(19).

-الجنوح نحو المعاني الرمزية، حيث تزخر الحكاية الشعبية العجيبة، بالرموز من أجل التعبير عن معاني ومصامين معينة. ومن أبرز الرموز المستخدمة في الحكاية العجيبة غالبا، "المسخ" لأن يمسخ الرجل أو يتحول إلى حيوان، ثم يعود إلى أصله الأول. أو أن تقوم أيدادي شريرة، بمسخ العالم إلى حالات من الخراب واليأس، ثم تتغلب بعد ذلك إرادة الخير والحب، على الأيدي

الشريقة لتحيل العالم، إلى واقع جديد مشرق بالحياة. كما تستخدم أيضا الطقوس السحرية، ضمن حالات "المسخ" هذه، على مستوى الحكاية الشعبية العجيبة.

-توجد في الحكاية الشعبية العجيبة، حالات من الممنوع أو المحرمات، التي لا ينبغي للبطل فيها أن يتجاوزها.

لا يكتفي الإنسان في الحكاية الشعبية العجيبة بواقعه القائم، إنما يتجاوز هذا الواقع إلى اكتشاف ما ورائياته. و غالبا ما يجر هذا الطموح على بطل الحكاية، الكثير من المصائب والمصاعب والمشاق، التي ينبغي عليه تحديها وتجاوزها(20).

2-المغازي: هي نوع من أنواع القصص البطولي، المجد لحياة الأبطال والملاحم والمعارك، والحروب الكبرى ذات الأثر الكبير في حياة وتاريخ البشر.

عرف هذا النوع في الأدب الشعبي العالمي بما في ذلك العربي و الجزائري والمغربي. وكانت وظيفته الإشادة بحياة الأبطال وتخليد مآثرهم. ويتميز هذا النوع الأدبي في الأدب الشعبي الجزائري، بخاصيتين أساسيتين هما:

-خاصة الخيال التاريخي: تظهر النزعة التاريخية واضحة، في أدب المغازي ببلاد المغرب العربي كلية والجزائر معا، حيث يحاول الرواة الشعبيون إلباس ثوب الحقيقة على الأحداث. مع أن ما هو معروف في أدب المغازي الشعبي، أن عنصر الخيال بما يجره من خوارق يؤدي دوراً بالغ الأهمية في بناء هذا الأدب. فيجد الملتقي الأبطال وخصومهم المتصارعين، يتمتعون بقوى بدنية جبارة، حيث يصارع الواحد منهم بمفرده جماعات كثيرة من الأعداء. كما تتدخل القوى الخارقة، من الجن والمردة والملائكة، لقلب موازين المعارك. وقد تكون هذه القوى بمثابة خصوم أيضا، إلى جانب تدخل أساليب السحر.

-البطولة: تتحقق البطولة في أدب المغازي الشعبي، بفعل القوى المعنوية للأبطال، إلى جانب قواهم البدنية الجبارية. وتقوم البطولة على شجاعة البطل في المغازي، والتي تستمد قوتها المعنوية، من الأصول العربية والقوة الروحية لهذا البطل، باعتباره يسعى لتحقيق هدف نبيل، هو الدفاع عن الحق أو الوطن. وتكون قوة هذا البطل مستندة لعوامل روحية بحثة، كأي

"القرآن الكريم"، وشيء من آثار الرسول "محمد"-عليه الصلاة والسلام-، أو بعض الرقى الشرعية. وهي قيم حضارية شائعة كثيراً، في أدب المغازي، والأداب الملحمية في الجزائر وبلاد المغرب العربي.

والملاحظ أن هاتين الخاصيتين الفنيتين، يتضمنهما أدب المغاربي في الجزائر وبلاد المغرب العربي. كما تتضمنها مختلف الأدب الشعبيّة العربية والعالمية. فهما خاصيتان مشتركتان، بين مختلف آداب المغاربي الشعبيّة العالمية بشكل عام.

*في جماليات الصورة الفنية لشعر المنفي-قصيدة "سلاك المغبون" لمحمد بلخير بن قدور أنموذجاً-

في جماليات الصورة الفنية للشعر الجزائري الملحون، تقف قصيدة "سلاك المغبون" للشاعر الجزائري "محمد بلخير بن قدور"، أنموذجاً مميزاً لشعر المنفى نتيجة العامل التاريخي الذي أنتجه هذه القصيدة. والذي يتوقف على نفي الشاعر "محمد بلخير" لجزيرة "كورسيكا" الفرنسية، بعد فشل مقاومة "أولاد سيدي الشيخ" التي انضم إليها هو ورجاله.

ونتيجة العامل التاريخي في تطوراته السلبية، يكون الوضع المعيشي فيما بعد للشاعر "محمد بلخير"، ناتجا لجملة التناقضات التي ميزت الواقع الاجتماعي الجزائري، الذي أرادت المقاومة الشعبية تغييره، تبعا لما أفرزه الواقع الاستعماري، من تناقضات تاريخية واجتماعية، أسهمت بقسط كبير، في تفكك البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع الجزائري آنذاك.

ولد الشاعر الجزائري "محمد بلخير بن قدور" مقدم الطريقة "الشيخية" ما بين سنتي 1830-1832م، بحسب التقديرات، وينحدر من منطقة "سيدي الشيخ" بـ"البيض". وهي منطقة تقع بـ"الواد المالي" قرب مدينة "عين تيموشنت". وينتمي الشاعر لقبيلة "أولاد رزيقات" التي تنحدر أصولها من الناحية الشرقية للبيض.

ارتبط اسم الشاعر "محمد بلخير" بالمقاومة الشعبية بالمنطقة، وكان من الأوائل الذين التحقوا بصفوف مقاومة "أولاد سيدي الشيخ" (21)، فكان لسان حال المقاومة، والمشيد ببطولاتها في قصائده الحماسية، التي صارت ملاحم حقيقة أرخت لبطولات الشعب الجزائري المقاوم لجحافل الاحتلال الفرنسي.

بعد فشل المقاومة التي عليه القبض سنة 1886م، ونفي إلى جزيرة "كورسيكا"، غير أن حياة المنفى لم تدل من عزيمته المقاومة، إنما واصل نضاله ببث الوعي، في صفوف المواطنين الأحرار، ومن خلال شعره الملحون، الذي شكل عطاء أدبياً كبيراً.

بعد قضائه مدة العقوبة عاد إلى مسقط رأسه، ووافته المنية سنة 1898م، بضواحي بلدية "بوعلام" بولاية "البيض"، كما ذكرت ذلك المصادر التاريخية(22).

*نص قصيدة "سلاك المغبون":

سلاك المغبون من أرض القفار قادر كل غريب لبلاده يديه

فرج يا ربى على من ضاقت بيه فرج يا ربى على من ضاقت بيه

سلكني من بين شد وصار حجار يشوف المغبون لكان بعينيه

سلكني من ضيق الأعرى من الزيار قادر تبني الريح والكاف توطيه

سلكت إبراهيم من لهفات النار بردا وسلام حاجة ما تاذيه

رزقك وأمرك ما علمنا ليه خبار قادر تغنى الحي والميت تحبيه

العبد الضعيف ما طايق لضرار هم الحبس وزادهم الضر عليه

الطيب الناس لي راه مرار الشكوه للي خلقني لا غير به

تعز المذلول وتذل لقدر وتنزل من كان مرفوع بجنبه

قوي ومتين شباب إلى بار رزقي والمكتوب القدرة بيديه

سلكني من بين الأفراس والأسفار تاتيني بثيوب عز إلا ندرية

سهلي يا خالي فيها تختار حبس الغربة لا تخلي واحد فيه

أهل الخير بلا جميل ولا تقدار كي ولد إبراهيم محمد تحبيه

رضى عنه بوه في عبد الجبار يا ولاده وجماعته ربى لقيه
سهلي يا خالقي فهمها تختار قلي يبغي غير من البيض والهدية
نتزه في صخرة بلا قفار أنسوف اسيادي أهل النيف ماليه
من عند المحبة وما حافي بشار عجل يا ربى بحي ولا نجيه
ما بياش الحبس بي عيسى وعارض يقولوا هذا بسيده وسمح فيه
محمد بلخير عبد الا تحرار تحبس سيد الشيخ لي وكتابته
يا حسراه رفاقت وقت هجار وقرن درك الناس غير أن نبغيه
يا حسراه على سماحتي الأحرار يوم أن غاب رفيقهم ما حاروا فيه
يا حسراه على ملاعب في الأقدار مشليه منا ومشليه ملعيه
تباشين الخيل بشبور التشطار ولباس الهمة لمجبور ديواته
يا حسراه على نقار قبال نقار كذا من قبطان بعلامة طوبه
يا حسراه منين كان سلسلنا الكفر المغلوب يفوت حقه ويخلعه
يجي يوم حلو يوم قبالة حار كان العز إلا من البيض ولعيه
أمر الله قريب ويدور المشوار كان العز إلا من البيض وهميه
تنعوا ليام والفالك إذا دار ويعي يوم غد والآخر نزهوا فيه
نرجوا نوبتنا ونتبدل الأسعار بي قال الطانة عبدي نوفيه
تجاه الرسول وأصحابه الأبرار بين الكاف والنون شأن الله يقضيه
في السياق راني رميت عليه العار تجاه الرسول محمد نبيه

اغفر يا غفار لامة المختار بوبكر الصديق والمصدق به

سلكنا من هول ذيکو هذا نسني في الحار الأيمن نساهيه

يا حليمويا كريم ويا ستار العبد إذا تاب الله عليه

اغفر يا غفار لجميع الحضار في ذنب كثير ياسر ما نحصيه

يا حليم ويا كريم ويا ستار أستر عيبي ما علم حد نوريه

أغفر يا غفار لجميع الحضار لناظم الأشعار ولوالديه(23).

هذه هي قصيدة "سلام المغبون" للشاعر الجزائري "محمد بلخير بن قدور"، نظمها في منفاه، فجاءت مفعمة بالأحساس التي شاهدها الحزن والهم والكرب. كما تضمنت كثيراً مواطن التضرع والمناجاة للله، كي يفك حبسه ويعيده إلى أرض الوطن.

القصيدة فجر فيها « الشاعر مشاعر قوة العذاب والغربة القاهرة وضيق الحال والمصير المجهول، والحرقة القاتلة للظلم الذي يعانيه والاشتياق الحار للوطن الكبير والصغير ألا وهو البيض مسقط الرأس»(24).

لذلك كانت هذه القصيدة شعورية، لما احتفت به من معاناة المنفى، وشوق للحرية والوطن والأهل. والنص في ذلك إنما يريد ربط العلاقة الشعورية مع المكان مباشرة، بكافة أحيازه المادية والمعنوية. وهو في ذلك يرغب في الكشف والإفصاح عن الخصوصية الحضارية للمكان، من باب ما يشتمل عليه هذا الأخير، من علاقات انسجامية قائمة مع الذات المتكلمة في النص.

ويأخذ النص أبعاده الجمالية، من خلال إحداث العلاقات الانعكاسية، بين شعور الذات المتكلمة ضمنه، وبين طبيعة السياق التاريخي الذي أنتج النص الشعري. فهو بذلك يستوعب الخصوصية الزمنية من خلال محاولات الربط بين الشعور الإنساني، وعلاقات الصراع التاريخية التي جسدتها الصورة الفنية، من خلال ماضي الذات المتكلمة في النص.

في هذا الصدد لا تتجاوز الصورة الفنية أبعادها المادية، من خلال استيعاب مقاطع النص لمختلف عوامل الصراع التاريخي، وفق ماضي وحاضر الشخصية المتكلمة. ومع أن القارئ لا يتابع

على مستوى القصيدة، غير سرد لقصة صراع وحنين بمختلف تفاصيلها الجزئية، فهو بذلك يتصور واقعا تاريخيا يقوم، على علاقات صدامية بين قوى تاريخية، أنتجت أبعادا تفصيلية لتناقضات عميقة، هي من صميم العلاقة الجدلية بين النص والتطورات التاريخية القائمة.

في دراسة جماليات الصورة الفنية، تقتضي المنهجية الإحاطة، بطبيعة علاقات الصورة بخصائص التجسيد الفني، من منظور ما أراد النص تجسيده من خصائص المعنى، على مستوى البنى الموضوعاتية المتضمنة. وهذا يتطلب النظر في طبيعة البنى التركيبية المحددة لطبيعة الصورة الفنية، وفق مقتضيات المعنى المادي الملموس والمعنوي، الذي أرادت البنية العامة للنص تجسيده، وهو المنفي.

-البنية التركيبية الأولى:

سلاك المغبون من أرض القفار قادر كل غريب لبلاده يديه

فرج يا ربى على من ضاقت بيه فرج يا ربى على من ضاقت بيه

سلكني من بين شد وصار حجار يشوف المغبون لكان بعينيه

سلكني من ضيق الأعرى من التزيار قادر تبني الريح والكاف توطيه

سلكت إبراهيم من لهفات النار بربا وسلام حاجة ما تاذيه

رزقك وأمرك ما علمنا ليه خبار قادر تغنى الحجي والميت تحبيه

العبد الضعيف ما طايق لضرار هم الحبس وزادهم الضر عليه

الطيب الناس لي راه مرار الشكوه للي خلقني لا غير به

تعز المذلول وتذل لقدر وتنزل من كان مرفوع بجنبه

قوي ومتين شباب إلى بار رزقي والمكتوب القدرة بيديه

سلكني من بين الأفراس والأسفار تاتيني بثيوب عز إلا ندرية

سهلي يا خالقي فهمها تختار حبس الغربة لا تخلي واحد فيه

أهل الخير بلا جميل ولا تقدار كي ولد إبراهيم محمد تحبيه

رضى عنه بوه في عبد الجبار يا ولاده وجماعته ربى لقيه

سهلي يا خالقي فهمها تختار قلبي يبغي غير من البيض والهداية

ينفتح النص من خلال هذه البنية الترکيبية بداية أمام القارئ، على خلفية دينية هي من صميم المعطيات الحضارية، التي حددت طبيعة سياقه التاريخي. وفي ذلك وضوح لطبيعة المعنى، من خلال ما أراده المتحدث في النص، من الإفصاح عن رغبته في التحرر من قيود السجن والمنفى، والانطلاق إلى آفاق الحرية والعيش في كنف الوطن.

يتحدد إدراك حياة المنفى في البنية الترکيبية، من خلال الرابطة الشعورية، بين الذات المتحدثة في النص وأطرها المكانية والزمنية. وهذا بتقييم العامل التاريخي وفق خصوصيات الصراع، التي جسدها الماضي بكل تفاصيله وتناقضاته.

وتقوم افتتاحية النص، على صيغة الدعاء والتضرع للذات الإلهية العلوية، وهذا بإدراك الحاضر وعدم الانسجام الشعوري مع جزئياته وتفاصيله.

ومن باب ما يمكن أن يكون لوعي الشخصية المتكلمة، من عوامل وعي تاريخي، فهي بذلك تقوم الحاضر وفق علاقتها السلبية به. وهي العلاقات المحددة أساسا، بجملة التناقضات السلبية التي صنعت منظور الشخصية لحاضرها.

تقوم الجماليات الفنية للصورة الشعرية ، وفق المزيد من التفاصيل الواقعية، ذات الأسس المادية الصرفة. وهي الأسس التي صنعت أساسا العلاقات الشعورية بين الذات المتكلمة في النص وواقعها القائم.

فالتوسل بذات إلهية متسامية، يعني الافتقاد الكلي لدعم العوامل الواقعية والمادية، مما يؤكّد الاستسلام الكلي للمصير والقدر المرسوم من لدن القوي الذي قرر نفي الشخصية المتكلمة.

سلاك المغبون من أرض القفار قادر كل غريب لبلاده يديه

فوج يا ربى على من ضاقت بيه فوج يا ربى على من ضاقت بيه

سلكني من بين شد وصار حجار يشوف المغبون لكان بعينيه

سلكني من ضيق الأعرى من التزيار قادر تبني الريح والكاف توطيه

ينطلق أسلوب النداء في المقطع، بشكل انفرادي للذات الإلهية، مترجمة الخلاص والانعتاق، وهذا من خلال إحكام العلاقة بين الحياة الشعورية للذات المتكلمة، وطبيعة المكان الذي يحقق علاقة انفصالية معها بشكل كلي.

فالتفاصيل ترتبط بالتحرر من ضيق مكان المنفى، بكل ما يحويه من خصائص الاغتراب، وبكل ما أرادت الصورة الفنية تجسيده بتفاصيل بنوية، ارتبطت بالجوانب المادية للمكان، والتي حددت خصوصاً وفق جزئيات أعلنت عن هويته.

تبني جماليات الصورة الفنية أكثر تبعاً لطبيعة المعتقد الديني، الذي مكن من التعبير عن طبيعة الانتماء الحضاري للنص، وللذات المتحدثة في الآن نفسه. فالتوسل للذات الإلهية بالخلاص من حياة السجن والمنفى، هو توسل بذات كاملة سبقت أن حققت تجارب واقعية، في إنقاذ بشر مميزين للغاية، أمام أنظار الناس في أحلك المحن.

سلكت إبراهيم من لهفات النار برداً وسلام حاجة ما تاذيه

رزقك وأمرك ما علمنا ليه خبار قادر تغنى الحي والميت تحبيه

العبد الضعيف ما طايق لضرار هم الحبس وزاد هم الضر عليه

الطيب الناس لي راه مرار الشكوه للي خلقني لا غير به

تكون قصة إنقاذ النبي "إبراهيم" -عليه السلام-، دلالة مادية واضحة، على قدرة الذات الإلهية على التصرف في شؤون الخلق، وفق ما يمكن من تحقيق المعجزة الإلهية في الأرض، لإثبات قدرة "الإله" في هذا الصدد.

والنص يربط بين واقع الشخصية في أسرها و منفها، وطبيعة المعتقد الديني الإسلامي، تعباً لمقتضيات العقيدة السائدة ضمن السياق التاريخي والحضاري للناس. ففي تواصل النص مع

القارئ، يقدم خاصية نوعية للإيمان الديني، وفي الوقت ذاته يقدم إمكانية الخلاص من حياة الأسر والمنفى، وفق ما يمكن أن توفره الذات الإلهية المتسامية، من فك للأسر وإنقاذ الأسير بخروجه من حياة المنفى.

وهي الرؤية الإيمانية والدينية، التي ثبتت خاصية هامة لطبيعة المعطى الحضاري، وفق ما تراه الشخصية المتكلمة، من إمكانات الخلاص، وما تشيد من قدرات غير محدودة للذات الإلهية، ذات الأرزاق الواسعة، التي تصل إلى حد غنى الفقير، وإحياء الموتى. ويبقى الإنسان الطبيعي أمام ذلك ضعيفا، لا يقوى على تكاليف السجن والمنفى، مما يستوجب الدعاء والتوكيل "للله" وحده.

تعز المذلول وتذل لقدر وتنزل من كان مرفوع بجنبه

قوي ومتين شباب إلى بار رزقي والمكتوب القدرة بيديه

سلكني من بين الأفراس والأسفار تاتيني بثيوب عز إلا ندريه

سهلي يا خالي فيها تختار حبس الغربة لا تخلي واحد فيه

أهل الخير بلا جميل ولا تقدار كي ولد إبراهيم محمد تحبيه

رضي عنه بوه في عبد الجبار يا ولاده وجماعته ربى لقيه

سهلي يا خالي فيها تختار قلبي يبغي غير من البيض والهداية

وتبعاً لأنموذج، تتأسس الذات الإلهية، بصفاتها المطلقة والقادرة، على التصرف في أقدار البشر. وهذا ما أرادته لها الشخصية المتحدثة في النص. فهي ذات لها القدرة على العز والذل في الآن ذاته من البشر، متحكمة في أقدارهم، ولها إمكانية فك الأسر، وإكرام العباد كما أكرمت الأنبياء من قبل وأهل الخير، ويبقى بذلك التوسل بها والتوجه إليها بالدعاء، كي تتحقق بالمكان الذي ترغب فيه وهو مدينة "البيض"، حيث الأهل والخلان.

والملاحظ في الأنموذج أن المعطى الواقعي، لا يقدم الصورة الفنية على شيء من الجمالية، بغرض المتعة والإعجاب، من لدن القراء. فالجمالية هنا تبني وفق ما يراه النص، من التوسل بالذات

العلوية بغرض تحقيق الحرية والانعتاق، وفق ما تقتضيه الطبيعة البشرية التي تأبى حياة الأسر والمنفى.

وفي ذلك ما تراه الذات المتكلمة في النص، من عوامل الظلم والحيف الاجتماعيين، التي لحقت بها نتيجة حياة الأسر والمنفى، كون الحرية التي ترحب فيها مطلب غريزي يقتضي تحقيقه، وفي ذلك تتأسس حياة الإنسان من جديد.

إن الانتصار لمبدأ الحق الإنساني في النص وهو الحرية والانعتاق، يحقق المفارقة النوعية مع طبيعة حياة مناقضة تماماً، هي حياة المنفى. وفي ذلك نقد صريح من لدن النص، لمعطى تاريخي واقعي، هو ذاك المتسبب في وجود حياة المنفى للإنسان الجزائري، والمتمثل في الوجود الاستعماري في "الجزائر".

ونتيجة لما كان عليه التاريخ، من تطورات سلبية كان المعطى الحيوي آنذاك ، يتميز بتناقضات جدلية حققت المفارقة النوعية، بين الواقع المادي والشعور الإنساني. حيث يكون المدرك الشعوري نتاجاً، لمختلف العوامل والتناقضات التاريخية، التي حققت حالة من التعاطي السلبي مع تطور التاريخ.

البنية التركيبية الثانية:

نتزه في صخرة بلا قفار أنشوف اسيادي أهل النيف ماليه

من عند المحبة وما حافي بشار عجل يا ربى بحثي ولا نجيه

ما بياش الحبس بي عيسى وعار ويقولوا هذا بسيده وسمح فيه

محمد بلخير عبد الا تحرار تحبس سيد الشيخ لي وكتابته

يا حسراه رفاقت هجار وقرن درك الناس غير أن نبغيه

يا حسراه على سماحتي الأحرار يوم أن غاب رفيقهم ما حاروا فيه

يا حسراه على ملاعب في الأقدار مشليه منا ومشليه ملعيه

تباشين الخيل بشبور التشطار ولباس الهمة لمجبور ديواتيه

يا حسراه على نقار قبال نقار كذا من قبطان بعلامة طوبه

يا حسراه منين كان سلسنا الكفر المغلوب يفوت حقه ويخلية

يجي يوم حلو يوم قباليه حار كان العز إلا من البيض ولهي

يأخذ المعنى الشعوري ميزته الفنية، في إبراز خصائص الصورة الشعرية، انطلاقاً من العلاقة المتينة بين الإنسان والمكان. فالآلفة تتحقق هنا ، تبعاً لما يتصوره المتكلم في النص، من علاقات تلك الآلفة مع عالمه المألوف سابقاً.

في نيل الحرية من الأسر والمنفى، يعني الالتحاق بالمكان المألوف رأساً. وفي ذلك تجاوز للشعور بالاغتراب وفق مقتضيات التواصل مع السياق التاريخي القائم، وطبيعة المكان المألوف في آن واحد.

ولا تتحقق جماليات الصورة الفنية في الأنماذج، وفق المعطى المادي الحسي، إلا بقدر ما تقره إمكانات التخييل الفني، من إقامة علاقات الآلفة بالمكان الشعري، المرجو الذهاب إليه.

والمぬج الشعوري للصورة الفنية في الأنماذج، يحقق آلية التواصل مع القارئ، من خلال ما توفره الصورة من تفاصيل الإدراك المعنوي، بشكل يمكن من تجسيد المزيد من التفاعل مع طبيعة المنفى، وأمنية الحرية. بغض النظر عن أن الذات الشاعرة، تتحدث عن نفسها صراحة في النص، فهي مع ذلك تحاول تجاوز معاناة المنفى والسجن، إلى ما يمكن أن تعزز به من أنفة وشموخ.

نتزه في صخرة بلا قفار أنشوف اسيادي أهل النيف ماليه

من عند المحبة وما حافي بشار عجل يا ربى بحثي ولا نجي

ما بياش الحبس بي عيسى وعارض يقولوا هذا بسيده وسمح فيه

محمد بلخير عبد الا تحرار تحبس سيد الشيخ لي وكتابته

قد تكون محاولات تجاوز واقع السجن والمنفى، إرادة فعلية من لدن الذات الشاعرة، وفق ما أرادت التعبير عنه من خاصية المقاومة الشعرية الباسلة في ذلك. غير أن ما يفهم من المقطع، هو ما لم ترد الذات الشاعرة التنازل عنه مطلقا، وهو أنفتها وكبرياتها اللتان انهارت أمامهما، تفاصيل المعاناة الشعرية المتعلقة بالمنفى.

والمدرك الشعوري لحيثيات المعاناة، هو التأسيس الجوهرى لجماليات الصورة الفنية، من خلال الاحتكاك بالمعطيات الواقعية الملموسة، مما يمكن من إعطاء مفهوم مادي لطبيعة الصورة الفنية في النص.

يستند المفهوم المادى للصورة الفنية في القصيدة، لطبيعة العلاقة المباشرة للنص مع الواقع. وفي ذلك ما أراد النص تقديمها من طبيعة الانعكاس الموضوعي، لطبيعة الإدراك لحيثيات الواقع القائم.

والمعاناة الشعرية هي السبيل الفعلى، لإدراك طبيعة المنحى المادى للصورة الفنية، من خلال تقديم المعاناة الشعرية للذات المتكلمة ، وفق خصائص حياة المنفى الحاضرة، بالمقارنة مع حياتها السابقة وقت الحرية والمقاومة.

وفي هذه الحال يكون المعطى التاريخي، عاملا هاما لقراءة، تفاصيل التحولات التاريخية السلبية، التي جعلت الشخصية المتكلمة بعيدة عن تفاصيل الصراع والمواجهة؛ غير أن ما يحقق إيجابيتها، هو إدراكتها لطبيعة التناقضات الواقعية، التي جعلت من الحياة تستقر أمامها، وفق تفاصيل الإحباط والاستسلام.

وهنا تعمد الذات المتكلمة لتفاصيل الماضي، وذكرياته وفق ما كان عليه الزمن في نظرها، من حياة العز والسؤدد والحرية.

يا حسراه رفاقي وقت هجار وقرن درك الناس غير أن نبغيه

يا حسراه على سماحتي الأحرار يوم أن غاب رفيقهم ما حاروا فيه

يا حسراه على ملاعب في الأقدار مشليه منا ومشليه ملعيه

تباشين الخيل بشبور التشطار ولباس الهمة لمجبور ديواتيه

يا حسراه على نقار قبالي نقار كذا من قبطان بعلامة طوبه

يا حسراه منين كان سلسليا الكفر المغلوب يفوت حقه ويخليه

يحيى يوم حلو يوم قباليه حار كان العز إلا من البيض ولهميه

تختص جماليات الصورة الفنية في الأنموذج، بمعنى واقعي فعلي يرتبط بمكان الألفة وهو مدينة "البيض". حيث تكون الغاية في الذهاب إليه، آخر ما يصل إليه الأنموذج. وقبل ذلك حين كبير لماضي الشخصية المتكلمة، وفق ما كانت تعيشه من قبل من عز وسؤدد وحرية، بدا ذلك من مظاهر العزة والفروسيّة، ومظاهر الحياة الشعبية الراقية التي كانت تحياتها من قبل.

ويلتقي الحنين مع الحسراة، نتيجة لما آلت إليه الشخصية المتكلمة من واقع جديد، ميزته حياة الأسر والمنفى. وفي ذلك استدعاء للمعطى التاريخي، في هيئاته الجدلية المنبنية على طبيعة إدراك التناقضات التاريخية، ذات العلاقات المباشرة بطبيعة الوعي. من حيث ما أرادت الذات المتكلمة في النص، من تجسيده تبعاً لطبيعة الإدراك الواقعي، بين ماضيها التليد وواقعها المأساوي المحبط. وفي ذلك أيضاً إيجابية الوعي التاريخي، من خلال ما تأمله الشخصية المتكلمة، من أمل في غد جديد، رغم مظاهر الحيف والتجاوز، التي رسخها الاستعمار الفرنسي بممارساته.

-البنية التركيبية الثالثة:

أمر الله قريب ويدور المشوار كان العز إلا من البيض وهميه

نتنوا ليام والفلك إذا دار ويحيى يوم غد والآخر نزهوا فيه

نرجوا نوبتنا ونتبدل الأسعار ربى قال الطانة عبدي نوفيه

تجاه الرسول وأصحابه الأبرار بين الكاف والنون شأن الله يقضيه

في السياق راني رميته عليه العار تجاه الرسول محمد نبيه

اغفر يا غفار لأمة المختار بوبيكر الصديق والمصدق به

سلكنا من هول ذيك وهذا نسني في الحار الأيمن نساهيه

يا حليمو يا كريم ويا ستار العبد إذا تاب الله عليه

اغفر يا غفار لجميع الحضار في ذنب كثير ياسر ما نحصيه

يا حليم ويا كريم ويا ستار أستر عيبي ما علم حد نوريه

أغفر يا غفار لجميع الحضار لناظم الأشعار ولوالديه

يأخذ المعنى في البنية التركيبية، خاصية التسليم المطلق للذات الإلهية، مع الأمل الكبير في الخلاص، والعودة إلى الوطن.

ويشكل المعنى هنا، القاعدة الأساسية للتوصير الفني، من خلال تأكيد الخلفية الإيمانية المطلقة للذات المتكاملة في النص. وتعلق الصورة الفنية بجانبها الواقعي، في رفض الواقع القائم والأمل في الغد الجديد. ونتيجة لعلاقات التناقض القائمة، على مستوى الواقع وما تميز به من ظلم ومصادرة للحق الإنساني، يقدم التصوير الفني جانباً هاماً من جوانب المعاناة المتواصلة للذات المتكلمة، من خلال الإقرار بعجزها المطلق في الوصول إلى الخلاص من حياة المنفى، وتعليق الأمل في ذات "الإله"، كأنموذج عاملي محوري ومساعد، لتحقيق تلك الرغبة الإنسانية.

أمر الله قريب ويدور المشوار كان العز إلا من البيض وهميه

نتنوا ليام والفالك إذا دار ويجي يوم غد والآخر نزهوا فيه

نرجوا نوبتنا ونتبدل الأسعار دي قال الطانة عبدي نوفيه

تجاه الرسول وأصحابه الأبرار بين الكاف والنون شأن الله يقضيه

في السياق راني رميت عليه العار تجاه الرسول محمد نبيه

اغفر يا غفار لأمة المختار بوبكر الصديق والمصدق به

سلكنا من هول ذيك وهذا نسني في الحار الأيمن نساهيه

يعتمد التصوير الفي لالأمل في الخلاص، بتقرير أمر "الله" بذلك، والعودة إلى الأرض والوطن، حيث ألفة المكان "البيض". فالمكان يحقق وجوده الموضوعي، تبعاً للعلاقة الشعورية القائمة بين الذات المتكلمة وكيفية تصور مكان الألفة.

وبالتواصل مع عامل الزمن، يقدم النص منظوراً واقعياً بعقد المقارنة بين الحاضر، والأمل في المستقبل. فإذا كان رفض الحاضر، هو نتاج لما كان المآل إليه من حياة السجن والمنفى، فقد يكون المستقبل شيئاً آخر، من الإشراق والسعادة.

والنص في ذلك لا يتجاوز عتبات الدعاء بالمغفرة، والتسلل بذات الرسول "محمد" - عليه الصلاة والسلام -، من أجل الإسراع في تحقيق المراد والتحرر.

تختص الصورة الشعرية بالتعامل بواقعية مع الزمان والمكان على حد سواء؛ يختص التعامل مع الزمان برفض الحاضر، والأمل في المستقبل لما فيه من حرية وانعتاق. ويختص المكان بالحنين لمكان الألفة، والعودة إلى الوطن والديار، بغرض استرداد السعادة وحياة الاستقرار.

وواقعية الصورة الشعرية، هي الجانب الهام من جوانب الوعي بقيمة وأهمية الظرف التاريخي، تبعاً لما انبنت عليه العوامل التاريخية من تناقض، في تطورها الجدي.

إن العامل التاريخي في علاقته بواقع الذات المتكلمة في النص، يمثل التحول السلبي في تحديد منظور النص الشعري، في تصوير حياثات الواقع. والبنية النصية بأكملها، هي من صميم الواقع الجديد لتلك الذات من خلال ما قدمته، من تفاصيل المأساة والمعاناة في حياة المنفى.

وفي ذلك تحقيق نموذجي لطبيعة الوعي التاريخي السائد في النص، من خلال إدراك طبيعة العلاقات الواقعية الجديدة، التي انبنت على خاصية التناقض، وفق التطورات الجدلية الحاصلة على مستوى التاريخ.

يا حليم ويَا كَرِيمَ وَيَا سَتَارَ الْعَبْدِ إِذَا تَابَ اللَّهُ عَلَيْهِ

أَغْفَرْ يَا غَفَارَ لِجَمِيعِ الْحُضَارِ فِي ذَنْبِ كَثِيرٍ يَا سَرِّ مَا نَحْصِيهِ

يَا حَلِيمَ وَيَا كَرِيمَ وَيَا سَتَارَ أَسْتَرَ عَيْبِيَ مَا عَلِمَ حَدَّ نُورِيَهِ

أغفر يا غفار لجميع الحضار لناظم الأشعار ولوالديه

ومع ذلك يتم استحضار عوامل الانتماء الحضاري والديني، من خلال التوصل بخاصية الدعاء لله بالخلاص والمغفرة والستر، لما لتلك الخاصية، من تحقيق السند الإيماني، وتلبية الحاجات النفسية والشعرية والعاطفية للذات المتكلمة.

تقوم الخلفية الأساسية للصورة الشعرية في النص، على مرتكز الوعي والإيمان المطلق في الآن ذاته. وإن تعلق الوعي بطبيعة إدراك خصوصيات الواقع وفهم مميزات المعاناة التي تعانها الذات المتكلمة في النص، من عوامل السجن والمنفى؛ فالإيمان مثل الجانب الروحي المطلق لتلك الذات، وفق ما تؤمن به من توسل لذات كاملة ومتسمة، ترجو منها الخلاص مما هي فيه.

والعامل الحضاري الذي ميز نص القصيدة، من إحالة للقارئ على العامل الروحي مثل جانبا هاما، من علاقة الصورة الفنية بالواقع. فالواضح من خلال المتابعة الموضوعية لنص القصيدة، أن واقع الذات المتكلمة هو نتاج لعلاقات صراع تاريخية، قامت في الماضي، وميزت حياة الصراع للذات المتكلمة وغيرها، من باب أن الصورة الشعرية في معناها المادي الواقعي، هي تجسيد لمعاناة أي جزائري عانى حياة الأسر والمنفى في ظل الاستعمار الفرنسي.

فخصوصية الصراع التاريخي، هي من صنعت أحداث النص، وفق طبيعة التناقضات التي انبثت عليها واقع الذات المتكلمة، تبعا لنمط الوعي التاريخي الذي صنع آليات التصوير الفني والجمالي على مستوى القصيدة.

والحضور المميز للجانب الروحي في النص، لا يعني هنا سلبية التعاطي مع حيثيات الواقع، بقدر ما يعني الوعي الموضوعي بقيمة وأهمية الحرية والخلاص من حياة المنفى، من خلال محاولات فنية جادة لربط الجانب الروحي بالعمق الواقعي. مع أن الموضوعية تحتم الإقرار بمشروعية الاحتكام الكلي، لمعطيات الواقع وفق ما يبني عليه الوعي البشري، من إحاطة بمختلف عوامل التناقضات التاريخية والاجتماعية، وكذا عوامل الصراع.

*المواهش:

1- عبد الحميد بورايرو: في الثقافة الشعبية الجزائرية –التاريخ والقضايا والتجليات-، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى 2011، ص:42

2-المراجع نفسه، ص: 53

3-عبد الله الركيبي: *الشعر الديني الجزائري الحديث*، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، -الجزائر، 1983، ص: 363

4-التلي بن الشيخ: *دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة التحريرية*، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، -الجزائر، 1983، ص: 366

5-عباس الجراري: *الزجل في المغرب*، دار توبقال للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، 1997، ص: 363

6-عبد الله الركيبي: *الشعر الديني الجزائري الحديث*، ص: 53

7-يراجع في ذلك المراجع نفسه، ص: 368.

8-محمد المرزوقي: *الشعر الشعبي*، الدار التونسية للطباعة والنشر والتوزيع، -تونس، الطبعة الأولى 1993، ص: 54

9-عبد الرحمن بن خلدون: *المقدمة*، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار هبة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، -القاهرة، د/ط، د/ت، ص: 1350

10-المراجع نفسه، ص: 1357/1358

11-محمد ناصر: *الشعر الجزائري الحديث-اتجاهاته وخصائصه الفنية*-، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان، 1985، ص: 422

12-محمد حسن عبد الله: *الصورة والبناء الشعري*، دار المعارف، القاهرة-مصر، د/ط ، د/ت، ص: 16

13-التلي بن الشيخ: *منطلقات التفكير في الأدب الشعبي*، ص: 11

14-المراجع نفسه، ص: 11

- 15- العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، الطبعة الأولى 1986، ص: 221/220
- 16- ينظر في ذلك رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة-الجزائر، د/ط، د/ت، ص: 107
- 17- المرجعنفسه، ص: 114
- 18- ابن منظور: لسان العرب، مادة "عجب"، المجلد الرابع، باب العين، ص: 2811
- 19- للاستزاده أكثر يراجع: أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي-دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان 2005، ص: 86/87
- 20- للاستزاده أكثر يراجع: أحمد زغب: الأدب الشعبي-الدرس والتطبيق-، مطبعة مزوار، وادي سوف-الجزائر، الطبعة الأولى، 2003، ص: 50/51
- 21- مقاومة شعبية جزائرية، اندلعت ضد التوسيع الاستعماري الفرنسي، في الجنوب الغربي الجزائري، وبالتحديد في منطقة "الأبيض سيدي الشيخ"، على مرحلتين؛ كانت المرحلة الأولى ما بين سنتي 1864-1867م، والمرحلة الثانية ما بين سنتي 1881-1887م.
- 22- معلومات عن الشاعر "محمد بلخير بن قدور"، مقدم الطريقة الشيخية مأخوذة من موقع <http://www.cheikhiyya.com/Sidi-Mohamed-Belkhir.php>
- 23- نص قصيدة "سلام المغبون" للشاعر "محمد بلخير بن قدور"، مأخوذ من الموقع الإلكتروني: https://4elbayadh.blogspot.com/2019/02/blog-post_12.html?m=0&hl=en
- 24- فريدة لعبيدي: دراسة أنثropolوجية دينية لدلائل قصيدة "سلام المغبون" لـ محمد بلخير، مجلة أنثروبولوجيا الأديان، المجلد 19، العدد 01، بتاريخ: 05/01/2023، جامعة تلمسان-الجزائر، ص: 549

*المراجع:

- 1-أحمد زغب: الأدب الشعبي-الدرس والتطبيق-.، مطبعة مزار، وادي سوف-الجزائر، الطبعة الأولى، 2003
- 2-أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي-دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، الطبعة الأولى، بيروت-لبنان 2005
- 3-الтели بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة التحريرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، -الجزائر، 1983
- 4-رایح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة-الجزائر، د/ط، د/ت
- 5-عباس الجراري: الرجل في المغرب، دار توبقال للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، 1997
- 6-عبد الحميد بورايyo: في الثقافة الشعبية الجزائرية –التاريخ والقضايا والتجليات-، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، -الجزائر، الطبعة الأولى 2011
- 7-عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، -القاهرة، د/ط، د/ت
- 8-عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، -الجزائر، 1983
- 9-العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، الطبعة الأولى 1986
- 10-محمد المرزوقي: الشعر الشعبي، الدار التونسية للطباعة والنشر والتوزيع، -تونس، الطبعة الأولى 1993
- 11-محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة-مصر، د/ط ،د/ت

12- محمد ناصر: *الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية-*، دار الغرب الإسلامي،
الطبعة الأولى، بيروت-لبنان، 1985

*المعاجم والقواميس:

1- أبو الفضل جمال الدين بن منظور: *لسان العرب* ،دار المعارف، القاهرة - مصر، د/ط، د/ت

*المجلات:

1- فريدة لعبيدي: دراسة أنثروبولوجية دينية لدلائل قصيدة "سلام المغبون" لمحمد بلخير، مجلة
أنثروبولوجية الأديان، المجلد 19، العدد 01، بتاريخ: 05/01/2023، جامعة تلمسان-الجزائر

*الموقع الإلكتروني:

1-<http://www.cheikhayya.com/Sidi-Mohamed-Belkhir.php>

2-https://4elbayadh.blogspot.com/2019/02/blog-post_12.html?m=0&hl=en

القضايا الدينية والأدبية في الشعر الصوفي الشعبي
من خلال ديوان الشيخ محمد الريغي شبيرة

**Religious themes and literary in the popular Sufi
Prophetic poem, focusing on the Algerian poet Sheikh
Muhammad al-RīghīShabīra'sdiwan**

الأستاذة حكيمة بوشلالق

جامعة محمد بوضياف المسيلة /الجزائر

hakima.bouchelaleg@univ-msila.dz

الملخص:

يتحدث المقال عن القضايا الدينية والأدبية في الشعر الصوفي الشعبي من خلال ديوان الشيخ محمد الريغي شبيرة، حيث تناولتُ فيه التعريف بالمديح النبوي، وبالحقيقة المحمدية في شعر المديح النبوي والمتصوفة عموماً، ثم التعريف بالشاعر، واستظهار العناصر الصوفية التي وظفها من خلال مدحه للرسول صلى الله عليه وسلم، واخترُتَ لذلك قصيدة واحدة من ديوانه "ركبُ شرقَ ما ثَثَّاشْ" في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، حاولت من خلاله استكناه البنى المدبحة الجديدة التي وظفها الشاعر في قصيده على غرار من سبقه من الشعراء في مدحهم للنبي صلى الله عليه وسلم، فوجدته يختلف عنهم في بعض العناصر، فقد أهمل بعض العناصر المؤسسة لقصيدة المديح النبوي وركز على بعضها فقط ، كمدحه للسيدة فاطمة رضي الله عنها ابنة الرسول صلى الله عليه وسلم، ومحاولاته المتكررة في إعادة ذكر عناصر المدح النبوى ، فاكتفى فقط بذكر:

النسيب النبوى، التوسل وطلب الشفاعة يوم القيمة ، مدح السيدة فاطمة رضي الله عنها ، التضرع والمناجاة.

الكلمات المفتاحية: القصيدة النبوية الصوفية، الحقيقة المحمدية، الشاعر محمد الريغي شبيرة، النسيب النبوى، التوسل والتشفع، المناجاة والتضرع.

Abstract

This article examines religious themes and literary in the popular Sufi Prophetic poem, focusing on the Algerian poet Sheikh Muḥammad al-RīghīShabīra'sdiwan (collected poems). It begins with defining the genre of Prophetic panegyric and situating the concept of the Muhammadian Reality, which is a central metaphysical construct in Sufi thought, within the broader framework of Sufi devotional poetry. The study then introduces the poet's biography and analyzes the Sufi motifs he employs in his praise of the Prophet Muḥammad (peace be upon him). To illustrate this analysis, the article selects a single poem from his collected poems, titled “RakbSharrag Ma Thathash”= “A Caravan Set Eastward and Didn't Return back”, as a representative case study. Through a close reading, the article seeks to uncover the novel devotional structures deployed by the poet, comparing them to established conventions in the Prophetic panegyric tradition. The analysis reveals that al-RīghīShabīra diverges significantly from his predecessors: he deliberately omits certain foundational motifs of classical eulogy, while accentuating others. Notably, he foregrounds the veneration of the Prophet's daughter Mrs. Fatima Al-zahraa “may God be satisfied about her”, and reiterates select devotional elements with distinctive rhetorical emphasis.

Ultimately, the poet's panegyric architecture is distilled into four principal components:

The Prophetic nassib, which is an evocative prelude invoking sacred memory and longing, Intercession and supplication for the Prophet's mediation in the Day of Judgment, Extolling mrs. Fatima Al-Zahraa, integrating her sanctity into the Prophetic luminous paradigm, Intimate supplication and mystical address.

Key words: Sufi Prophetic poetry, the Muhammadian Reality, Muḥammad al-RīghīShabīra, Prophetic nassib, intercession and Mediation, supplication and mystical address.

تمهيد:

إذا نظرنا إلى مدح الرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ نجده يتحول على مِرِّ الأَيَّامِ والْعَصُورِ إلى فن أدبي تشييع فيه العواطف الدينية، وتتنوع المدائح النبوية إلى أنواع مختلفة منها المدائح العامة الصرفة والتي تتسع لاحتواها على كل المدائح النبوية التي تذكر مآثر الرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وتدخل فيها مختلف الأشكال المعروفة للمدائح النبوية، وتذكر سيرة رسول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وشمائله، وفضائله، وأحواله، وكل شاعر يختار المواقف والمشاهد والخصائص التي يدير

قصيدته علّمها، وتمتاز هذه القصائد عادة بالطول، وبعض الشعراء يضع لقصيدته أسمًا.(فاطمة عمراني، 2011م، ص125)

ولم تخل المدائح العامة من قيم تقليدية، فالشعراء غنووا للرسول صلى الله عليه وسلم ، وأشاردوا بمعجزاته وأمارته وعظم خلقه، وسماحة دينه، وسنته وسيرته، فلم يتركوا موضوعاً أو ناحية تتعلق به، وبفتحات الإسلام وإنجازاته... إلاً وتطرقوا إليها في شعرهم.(فاطمة عمراني، 2011م، ص ص125-126)

فالشاعر أمام النبي صلى الله عليه وسلم لا يطلب وظيفة ولا جائزه ولا جاهها ولا عطفاً أو محاباة مما عرفه ديوان المدح العربي...، بل ينشد راحة الضمير ورضى الله تعالى ورسوله صلى الله عليه وسلم، وأهل بيته عليهم السلام لينعم بسعادة الدين والدنيا جميعاً.

أولاً : المديح النبوي والقصيدة الصوفية النبوية

1 - المديح النبوي هو ذلك الشعر الذي ينصبُ على مدح الرَّسول صلى الله عليه وسلم بتنوع صفاتِه الخلقيَّة والخُلقيَّة، وإظهار الشوق لرؤيته، وزيارة قبره والأماكن المقدسة التي ارتبطت بحياة الرَّسول صلى الله عليه وسلم، مع ذكر معجزاته المادية والمعنوية، ونظم سيرته شعراً ونثراً والاشادة بغيراته، وصفاته المثلى، والصلة عليه تقديرًا وتعظيمًا.

ويُظهر الشاعر المادح في هذا النوع من الشعر الديني تقصيره في أداء واجباته الدينية والدنوية، ويدرك عيوبه وزلاته المشينة، وكثرة ذنبه في الدنيا مناجياً الله بصدق وخوف مستعطفاً إياه طالباً منه التوبة والمغفرة(بن تاوريتوا الصادق عفيفي، 1969، ص472).

وينتقل بعد ذلك إلى الرَّسول صلى الله عليه وسلم طامعاً في شفاعته يوم القيمة، وغالباً ما يتداخل المديح النبوي مع قصائد التصوف؛ لأنَّ هذا الأخير ساهم بشكل كبير في إذاعته.

و يعد المديح النبوي فنا من فنون التصوف -على حد رأي زكي مبارك- فهي لون من التعبير عن العواطف الدينية، وباب من الأدب الرفيع، لأنَّها لا تصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص(زكي مبارك، دت، ص17) ، ولم ينظم فيه من غير المتصوفة إلا النذر اليسير، فهو يجعل من النبي صلى الله عليه وسلم سر الوجود وعلة الأكونان. (أحمد عبيدي، 2005م، ص53)

وذلك أن المديح عند هؤلاء لا يتجاوز وصف النبوة الظاهر إلى القول بالحقيقة المحمدية، والنور المحمدي للذين هما أصلان من أصول التصوف، فعلى حد قول ابن عربي: (إنما كانت حكمته فردية، لأنه أكمل موجود في هذا النوع الإنساني، ولهذا بدأ به الأمر وختم، فكان نبياً وأدّم بين الماء والطين، وأول الأفراد الثلاثة، وما زاد على هذه الأولية من الأفراد فإنّها عنها، فكان عليه السلام أول دليل على ربه، فإنه أُتي جوامع الكلم التي هي مسميات أسماء آدم) (ابن عربي، محي الدين ، ص 214، 1980 م)، ومعنى هذا أنَّ النَّبِي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ كان قبل خلق آدم، وأنَّ حقيقته ظَلَّت تنتقل من نبي إلى نبي حتى ظهرت في شخصه صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ.

ثانياً: الحقيقة المحمدية في شعر المديح النَّبوي

لعلَّ أهم شيء لابد أن أذكره في هذا العنصر وأتحدث عليه هي تلك القصائد النبوية الكثيرة التي قيلت في مدح الرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، كما أركز أيضاً على الخطاب الصوفي وأبعاده على القول الشعري عامّة، وعلى شعر المديح النبوي خاصة لأن باب المديح النَّبوي ظلّ مشرعاً يدخله كل من يحسن النَّظم سواء بالتَّقليد أو الإتباع.

وهذا ملحوظ آخر لابد من أخذة بعين الاعتبار في محيط القراءة النَّقدية لثقافة عصر من العصور، وهي ثقافة تأسست عبر العصور المتّوالبة، حيث كان العنصر الدِّيني فيها هو المحرِّك والفاعل في التَّوجهات والتَّصورات.

كما شكلت الملامح الفقهية لهذه الثقافة العمود الفقري بقوّة، وبهذا يمكن أن يختلط علينا الإحساس بالروح النبوية، وبين المكونات الثقافية أو الأدبية لهذا الشاعر أو ذاك الفقيه.

ثم أن تلازم الثقافة الإسلامية مع هذا الإحساس بروح النَّبوة له امتداد تاريخي بعد أن استقلت الأمداح النبوية عن مجراتها الأولى، وخلال العصور الأولى، من تاريخ الإسلام، ففي هذه المرحلة كانت تعتبر وجهاً آخر للدين؟ عن الرسالة المحمدية الإسلامية بصوت الشعراء الذين آمنوا وعملوا الصالحات، وأصبح حسان بن ثابت شاعر الرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ،

فالتفغி بالحقيقة المحمدية هو جوهر الإنسان الكامل، لأنَّ الذَّات النَّبويَّة قد ولدت في نفوس الشعراء المادحين للنبي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ شعوراً نورانياً عارماً بالحب، فأصبح الإحساس مضافاً إليه ومنسوباً له، كما أنَّ جلَّ الشعراء مشرقاً أو مغرباً كان يسعدهم البوح بهذا الحب

وهذا الإحساس الصادق نحوه صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، ويتباهون في التعبير عنه، والتفاوت في التعبير عن هذا الهيام بين الشُّعرا و بين المتصوفة نتيجة الإحساس الداخلي وكوامنه، ونتيجة التباهي في المكونات الشِّعرية، ذلك "أنَّ الهيام بالرَّسول عليه الصَّلاةُ وَالسَّلَامُ، يرتكز أساساً على الحقيقة المحمدية" (مخيم صالح، 1986 م، ص 192).

في هذا الهيام وهذه الحقيقة شجنت عاطفة العلماء والأدباء شحنات وطاقات إبداعية جميلة، وفجّرت إنتاجاً غزيراً ومتنوّعاً لا حدود لأبعاده وأفاقه، حيث نجدهم -الشُّعرا والأدباء- تتبعوا مراحل السِّيرة النَّبوية الراخدة، بدءاً بالحديث عن نسب الرَّسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ومولده إلى الحديث عن وفاته وأل بيته ومعجزاته...، ولعلَّ المغاربة -كتاباً وشُعراً- عنوا عنابة خاصة بموضوعات خاصة كالمعراج والهجرة والنِّعال النَّبوية والشَّوق إلى زيارة البقاع المقدسة، وهي كلُّها تُشكِّل جوانب مختلفة من فيض الحب النَّبوي، الذي كان يُكَنِّه هذا الشعب للرَّسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ومُغذِّيَّاً له ومتجاوبَة معه، سواء ما جاء به في ذلك من النَّثر أو الشِّعر (أحمد الطريقي أحمد، 2008 م، ص 604-605).

هذا وتمثل المدائح النَّبوية في الشِّعر الجزائري الحديث جزءاً من التراث العربي الإسلامي الذي ظهر في الأدب العربي وشاع منذ زمن طويل، وقد ارتبطت في نشأتها بالفكر الصُّوفي والنَّوازع الدينيَّة لما فيها من صدق العاطفة نحو الرَّسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أو الإشادة بآل البيت النَّبوي مع شعراً الشِّيعة وحبيبه للنبي صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وآلِه، فالمدائح عندهم -الشِّيعة ليست دينية فحسب وإنما ارتبطت بالسياسة؛ أي الدِّفاع عن آل البيت وحقهم في الحكم والخلافة، أمّا في المدائح الأخرى فكان الدافع لها هو التَّبرُّك، أو التَّوسل أو الشَّوْق، أو التَّقْرُب للله تعالى عن طريق مدح النبي عليه أفضل الصَّلاة وأذكي التسليم، حيث تظهر هذه الفكرة -حب النبي وآلِه- في جميع العصور حتى العصر الحديث.

ويمكن التَّفريق بين نوعين من المدائح النَّبوية في الشِّعر الجزائري الحديث، فالنوع الأول هو ما كان امتداداً للتراث القديم وهو يرتبط -أساساً- بالنظرة الصُّوفية إلى حد كبير، أما النوع الثاني فهو الذي اتَّخذ من مدح الرَّسول صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ مبدأً للدعوة إلى المُهوض واليقظة، وذلك بعد أن تطَّورت الحياة الفكرية والأدبية والسياسية؛ فالنوع الأول كان تعبيراً عن مرحلة حضارية عاشتها الجزائر قبل هذا القرن، وكان الدين فيما قد أصبح هو "القوة" الوحيدة التي بقيت للناس في

حياتهم؛ أما النوع الثاني فكان تعبيرا عن مرحلة حضارية جديدة انتقلت إليها الجزائر بسبب استعمار الأتراك عليها.

كما يمكن التفريق بين الحديث عن الرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ وصفاته ومعجزاته، وما يتصل ب حياته الروحية والجسدية، وبين الحديث عن "الحقيقة المحمدية" و"النور المحمدي" وحب هذه الحقيقة.

فالأولى تدخل في مجال المديح لأنَّها وصف له ولأقواله وأفعاله أو ل الواقع، أمَّا الثانية فهي تخص النَّاحية الميتافيزيقية وتدخل في التصوف. (عبد الله الركيبي، 1992 م، ص 51-52)

وقصائد النوع الثاني اتجه أصحابها إلى الغزل الصُّوفي ، لكنَّه غزل في "النور المحمدي" أو في "الحقيقة المحمدية" تلك القضية شغلت المتصوفة طويلا، وبنوا عليها نظرتهم في التصوف، وهي فكرة آمنوا بها وعبروا عنها في قصائدهم وأشعارهم وكتاباتهم.

وفكرة "النور المحمدي" هي من القضايا التي عرض لها أهل السُّنَّة والشِّيعة والمتصوفة، وإذا كان أهل السُّنَّة يتفقون مع الشِّيعة في أنَّ هذا النُّور ظهر في صورة آدم... ثمَّ بصورة كلنبي بعده، حتى ظهر أخيرا في صورة النبي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ نفسه.

وإذا كان أهل السُّنَّة -يضيف الركيبي- يقفون عند هذا الحد، فإنَّ الشِّيعة يرون أنَّ هذا النُّور تسلسل في الأولياء ورجال الطُّرق الصُّوفية الذين يقتبسون من نور الرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، وهم يرون أيضا أنَّ الحقيقة المحمدية هي "مبدأ الحياة ومركزها في العالم، فهي بهذا المعنى روح كل شيء وحياته.

وكثيرا من الأحيان ما يختلط الحديث عن الحقيقة الإلهية بالحقيقة المحمدية، كما يختلط الحديث عن الأولياء والبالغة في تصويرهم على أنَّهم خلفاء النبي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أو وسطاء بين الله تعالى والنَّاس. (عبد الله الركيبي، 1992 م، ص 266-267)

ونكتفي في هذا الموضع أن نذكر شاعر جزائري صَوَرَ كل هذا -أو بعضه- في شعره إذ يذكر في قصائده -عموما- شوقة للرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، والمواطن التي درج فيها ورأى فيها رسالته، وهو الشَّاعر الشيخ محمد الرِّيفي شبيرة في قصيده "ركب شرق ما ثاش" في مدح الرَّسُول صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ .

ثالثاً: الشاعر محمد الريغي شبيرة والجوانب الدينية والصوفية في شعره:

1- التعريف بالشاعر: هو محمد الريغي شبيرة ولد سنة 1895م أبوه بن شبيرة بن أحمد الحاج الصحراوي، وأمه فاطمة بنت اقويدر انوبيات رحمهم الله. تعلم أبجديات المعرفة وحفظ بعض الصور القرآنية أثناء رعيه الغنم، ثم انتقل إلى زاوية سidi بو جملين بالمسيلة، وبعد شهور انتقل إلى زاوية سidi علي بن عمر بطولقة (الرحمانية ببسكرة)، ثم استقر بزاوية سidi عقبة بسكرة ، فحفظ بعد هذا المشوار الدراسي ماتيسّر من القرآن الكريم، وكان ذلك حوالي سنة 1915م، وقد يكون عامل السّيّن هو الذي ساهم في خروجه المبكر من الزاوية، بعد حفظ نصف القرآن الكريم، ثم أكمل دراسته في بعض المواد كالفقه والسيرة، والقواعد البسيطة للنحو. (الريغي شبيرة، 2013م، ص177)

وبعد رجوعه إلى مسقط رأسه امتهن النجارة والفلاحة، ومارس هواية الصيد المفضلة لديه، كان يدعو إلى الخير ويساهم في أعماله بكل الوسائل الممكنة.

التزم بقرض الشعر إلى درجة الانعزal في بعض الأحيان، وخاصة في أواخر عمره، له انتاج وفيه في الشعر لكن عوامل التلف ساهمت في القضاء على كثير من قصائده.

توفي يوم الخميس 6 نوفمبر 1957م رحمة الله. (الريغي شبيرة، 2013م، ص177)

2- الجوانب الدينية في شعره من خلال قصيده "ركب شرق ما تئاش":

لقد وظّف الشاعر محمد الريغي شبيرة في قصيده في مدح الرّسول صَلَّى اللّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ في اثنان وخمسين بيتاً، مقسمة إلى مواضيع مختلفة ، هذه التقسيمات الموضوعية بُنيت عليها القصيدة المدحية التّبوّئة، حيث نجد قد ذكر:

أ-النسيب النبوى: تجسّد في قوله من البيت(10-1) (الريغي شبيرة، 2013م، ص 27)

الغِيْمُ مَرْقَرَقُ دُونُو طَاحُ اسْوَد بَانْ امْسَادِي عَلْجُوجِكِيرَاكَاد نَامَعَاهُمْ قُلْتُ الرُّوحُ شُورَأْهَمْ فِي الْمُدِينَةِ يَاحَصْ رَاهِيَّا مَبْعَدْ صَنْعَهُ زَيْنَهُ مَارَكَانْ مَتَوْجَدْ فِي يَثْرِبَا نَمْسَى جَازْمُحَمَّدْ سَاحَتْ دَارُو قُرْبُ انْوَاحِ الْمَسْجِدِ يَبْرَى سَقْمِي وَالْأَجْرَاحُ شَكَمَدْ آدَلَلِي خُفْتُ انْعُودَنَتَمَرْمَدْ ذَاتُ الْهَادِي لَيْهُ ابْنِيَّيْ قَاصَدْ	رِكْبُ شَرَقِي مَائِشَاشْ فَالْجِينْ ادْرَقْ دُونُ الْهَادِي طَاحُ الْغَيْمُ اتْنُكَادِي جَاهِيْلَمْ كُلَ لَيْلَهُ ايْعَشَّى مَعَلَمْ بِنْ يَامِينَةِ جَاهُوبَهُ بَعِيدُ اعْلِينَا لَامَشِيَّةَ لَابِيْزِيْرَدَ بِيْنَا طَالَبُ طَلْبَةِ تَكْبِيلِيْ اُكَانْ التَّرَهِ نَمْسَى جَارُو في الْبَقِيْعِ عِنْدَ اسْتَارُو يَحْلَى نَوْمِي كِينَصْفِي اثْرُولْ اهْمُومِي نَافِيْ بَالِيْ بَاغِيْ حَاجِيْ تُقْضَالِي مُحَمَّادِي في طَوْعُو اندِيعِ اكْبَادِي
--	--

حيث بدأ قصيده بالنسيب النبوى والتشوق إلى المدينة المنورة التي تضم قبر النبي صلى الله عليه وسلم، وفيها جرت أغلب أحداث سيرته، ويتواء هذا النسيب الحنين لرؤيته الرسول صلى الله عليه وسلم ومجاورة قبره.

ب التوسل وطلب الشفاعة يوم القيمة: في قوله الشاعر:

لقد خرج الشاعر الريغي عن النمط المألوف في قصائد المديح النبوى عند الشعراء الأوائل حيث نراهم يبتذلون القصائد النبوية بالنسيب النبوى، ثم التحذير من هوى النفس، ثم يلتجون إلى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم التحدث عن مولده ومعجزاته وخاصة معجزة القرآن الكريم الخالدة، ثم التحدث عن معجزة الإسراء والمعراج، والتتحدث عن جهاده عليه الصلاة والسلام، في الأخير يصلون إلى التوسل والتشفع والمناجاة والتضرع؛ لكننا عند الشاعر الريغي نجده قد استعجل بتوصله وطلب الشفاعة يوم القيمة ، وربما هذا أسلوب جديد في القصيدة تميز به الشاعر ؛ في قوله (11-13) (الريغي شبيرة، 2013م، ص ص 27-28)

فِي حَثْوَاتُو يَمْنَعْنَا مِنْ الْمُصْهَد نُطْلُبْ رِئِي لِيْكْ اسْوَقْنِي نَسْعَد نَاءِبِعْيَالِي ثَمْ انجَاؤرْكْ نُقْعُد	عِزْامُوا تُوتَرْجَاوْشْ فَاعْتُو لِيْكْ اهْرُوبِي عَمِي نَيْفْ أَمْحُبُوبِي لُكَانْ اتْوَالِي نَغْدَى لِيْكْ آدَلَّى
---	---

يواصل الشاعر مدحه وتوسله وطلب الشفاعة من الرسول صلى الله عليه وسلم يوم القيامة في قوله (14-15) : (الريغيشيبة، 2013م، ص 28)

عَيْنِيْهِ لَيَارَانِي دَائِرَكْ مَسْنَد وَيْنْ فَلَازِي قُلَّي ضَامِنَكْ لَمْجَد	يَامَوْلَايَا فِالشِّدَّا اتُكُونْ مُعاِيَا يَا عَوَانِي يَوْمَ الْهَوْلُ لَاتَّنْسَانِي
--	---

فالتوسل والتشفع من أهم موضوعات القصيدة النبوية؛ حيث يُقرُّ الشاعر فيه بتقصيره وارتكابه للزلات والتوبة والاستغفار بعد المناجاة والرجوع إلى الله تعالى. فالشاعر الريги وكأنه نهج منهجاً جديداً متعارف عليه في بنية القصيدة النبوية، وفي قالها العام، حيث نراه قد استعجل في توسله وطلب الشفاعة على غير عادة الشعراء العرب الأوائل، وهذا دليل على تعلقه وحبه الشديد لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ، وأيضاً حرصه الشديد في بلوغ قبره والوصول إليه، ومع ذلك لم يستطع فبعث مرسولاً إليه، وشدد الانتباه للرسول أن يُقرِّي رسالته أمام قبره صلى الله عليه وسلم ، في قوله (20-24) : (الريغي شيبة، 2013م، ص 28)

لَسَيِّدِ ارْقِيَةِ عَيَّدِ كَلامِي عَلَمْجَد جَدِ الشُّرْفَهُمَا جَبُوشْ نَيْفِ ارْقَاد وَاحْسَنْ قَوْلَكْ وَالْفَاظُ لِلَّسَيِّدِ جِبْتُ أُوسِيلَةِ هَاشَورُكُمْ قَاصَدْ خُفْ أَقْرَاهَا سَرَّحَنِي بَاشْ انْصَدْ	دِيرْمَزِيَّةِ مِنْيِ خُودْ طَرْفِ بُرَّةِ بَعْدَ أَنْ تَصْفَى سَلَمِي اعْلَى الْمُصْطَفَى بَعْدَ أَوْصُولِكْ عَيَّدِ اعْلَيَهِ مَانَحُوكُوكِ فِي ذِي الْلَّيْلَةِ قُلُوجِيَّتْ مِنْ الْمِسِيلَةِ مَامَعْنَاهَا لِيْكْ اتَّيْتْ بِالْوَجَاهَةِ
---	--

ويرجو الشاعر أن يرجع الرسول الذي حمل رسالته إلى الرسول صلى الله عليه وسلم بأن يرد عليه بجواب يريح قلبه ويطفئ نار الشوق إليه، في قوله (25-27) : (الريغيشيبة، 2013م، ص 28)

وُلْدُكْ دَانِي حَمَلَوِي الِّي يَنْشَد دَرْدَفَةَ بَيْنَ اقْبُلْ وَرْهَمْ تُقْعُد حَظْ الْوَاجِبْ مَا هَمْ دُوهِيْتَمْ رَمْ د	يَا عَدْنَانِي رُدْ اجْرَوَابْ مَنْ وَصَانِي أَهْلَ الرَّافِهَسَالْمَلِي اعْلَى الْخُلَافَا الِّي زَارَبْ صَادُو ضَيْمْ لَيْكُمْ هَارَبْ
--	--

ج- مدح السيدة فاطمة ابنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ووصفها:

ينتقل الشاعر الريغي إلى مدح آخر للسيدة فاطمة بنت الرسول صلى الله عليه وسلم واصفاً تعبدُها وتعلقها بالمحراب ، كما أوصى في رسالته أن يقرّها السلام أيضاً من ابن المسيلة ،
في قوله(28-32):(الريغي شيبة، 2013م، ص 28)

بِنْتُ الْغَالِي عَمْهَا سَوْلَ وَعَادَ دَائِمْ رَاهَا فِي الْمِحْرَابْ تَتَبَعَّدُ يَالْمِيمَةَ هَاهُضَ يُفْكُمْ قَاءَدَ دَائِمْ تَعْتَرِزُ لِمَعْرُوفْ تَتَوَجَّدَ نَعْتُ الْحُورَةَ كَالْمُصْبَاحْ تَتَوَقَّدَ	عَيَّدْ اسْوَالِي لِلْحُرَّةِ الِّي فِي بَالِي كِي تَصْفَاهَا أَقْرَعْ بَاهِمَا وَأَلْقَاهَا يَا فَطِيمَةَ الْحُرَّةِ زَيَّنَتْ التَّبْسِيمَه عَزْ الْبَايِرُ وَالْمُسْكِينِ بِنْتُ الطَّاهِرُ عَنْهَا نُورَةَ بِنْتُ الْهَاشِمِي مَبْرُورَه
---	--

لينتقل إلى وصف جمالها، فهي مدللة أبيها وأمها خديجة رضي الله عنهما، وهي الحسنة في أفعالها، في قوله(33-39):(الريغي شيبة، 2013م، ص 29)

بِنْتُ اخْدِيجَةَ نَسْلُ الْهَاشِمِي لِمَجْدِ بَلْغَتْ دَرْجَةَ فَضْلَانَ التُّوزَاعِيدَ ادْوَاقَلْمِي مِنْ لَجْرَاحِ بِنْتُ احْمَدَ وَسَطْ الْمُسْجِدِ طُولَ الْلَّيْلِ مَاتُرْقُدَ حَكْمَتْ دَالَّةَ قُطْبِ ازْمَامَهَا سَيِّدَ أَيُّ جِهَمَّا كُلُّ نَاطِقُ أَوْجَامِدَ خُصَّتْ بِهِمَا حَادِثَاتُ تَجْهِيدَ	الْمُغْنُوجَهِ مِسْكُ فَاحْ بَاهِي السَّوْجَهِ بَعْدَ اخْدِيجَةَ مَنْ تَضْنِي اتْجِيَّبِيْجَهِ بِنْتُ النَّابِي احْبِيَّبِتْ رِيْيِ دَائِمْ تَسْجَدُ وَالْقُرْآنِ بِيْهِ اتْهَجَدَ الْمُذْبَالَةَ نَسْبَتْ صَاحِبُ الرِّسَالَةَ طَاعَتْ لِيْهَا إِنْسُ وَجَانْ تَخْدَمُ فِيهَا عَنْ أَيْهَا عِلْمًا نَالَ ثُوِيْكِفِهَا
---	---

فالشاعر في مدحه للسيدة فاطمة رضي الله عنه نجدة تارة معجبا وتارة مندهشا من سر جمال أفعالها الذي أنطق الشعراً قبل الفقهاء والرواة، فهي الشريفة والأصيلة، وشبيهها بعسل الشهد، كيف لا وهي أم الفقراء وهي الأم الحنون؛ في قوله(40-46):(*الريغي شبيرة*، 2013م، ص

(29)

السَّرَّا عَلَيْهَا بِنْتُ الصِّيلْ وَالْمُسْنَد
طُولُ الرَّايَه وَيَنْ امْثِيلَهَا يُوجَد
لَيْسَتْ يَرْدَى كَمَا تُوضُعُ وَتَجَد
دَقَائِقُ غُرْفَه فِي الصُّندُوقَ تَقْمَد
وَالشُّعْرَاءُ كَلَّا دَمَ مَتَوَجَّد
كَلَّا مِنْهُمْ آدَلَّتَهِ يَسْعَد
الْأُمْ احْنِيَّةَ عَنْ لَكْبَادَمَاتَحْقَد

الْفَقِيمَه الْرَّوَاهَ حَارُوا فِيهَا
جَبْتُ اغْنَايَ نَاقَصْدِي اعْلَى الطَّوَابَا
عَسَلُ الشَّهْدَ اِيْثَخَبَا لَطْولُ الْمُدَه
الشَّرِيفَه صِيلُ الْجُودُ وَالْعِرِيفَه
يَاجْرَجَهارَه فَطِيمَه أُمُّ الْفُقَرَاءَ
حَقَّكُ فِيهِمْ لَكِنْ وَاجَبُ اتُكَفِّهِمْ
انْسِيَتِيَّهُ مَا نَفْتِيَشَ وَاه اعْلِينَا

لكن الشاعر *الريغي* يصرح في شعره بأنَّ الذين سبقوه قد أخطأوا في وصفها ، ورأى أن وصفها غالٍ ولن يأتي به أحد ؛ نجد ذلك في قوله(47-48):(*الريغي شبيرة*، 2013م، ص ص 29-30)

لَكِنْ عَالُوا وَصْفَكَ مَا يُجِيئُوا حَد
وَاعْلَى بَالِي مَا تَمَيَّزَشَ الْمُقْصَدْ

عَنْكُ قَالُوا كُلُّ مَنْ ذَا جَابُ امْتَالُو
وَصْفُ الْفَالِي مَا يَاتُوشُ بِيهُ امْتَالِي

هذا الجمال كثيرا ما يلجأ إليه المتصوفة في أشعارهم ؛ حيث جعلوا من الجمال الأنثوي طريقة إلى الوصول للذات النبوية، فجعلوا جمالها رمزا صوفيا وطريقا للوصول إلى الله تعالى.

د- التضرع والمناجاة: نجد الشاعر في نهاية القصيدة قد عاد بإلحاح شديد إلى التضرع والدعاء بستر العيوب والزلات والسعادة في الدارين وربح الزاد بالثقوى وحفظ الأولاد ، مستعطفا السيدة فاطمة رضي الله عنها مرَّة أخرى، في قوله(49-52):(*الريغي شبيرة*، 2013م، ص 30)

يَبْرِي جُرْحِي وَالْأَيَّامْ تَتَقَعَّد
حُرْمَتْ سِيدِي نَاقَوَالْمُحَمَّد
اسْقَمْ سَعْدِي عَمْرُ الزَّادُ وَالْمُزْوَدْ

نَاقَرْغُوبِي فِي الدَّارِيْنْ سِتْرَاعِيْوبِي
يَعْمَرْزَادِي بِالْتُّقَى وَحِفْظُ اولَادِي
أَعْمَرْزَادِي يَارِبِّيَّاهِبْنَتُ الْهَادِي

عَارِي عَنْهَا نَفْدَى عَارِي انجَرَدْ
نُهْرُب لَهَا اسْتُرْزِي بُطَرْف ازَادَهَا

ومنه يعتبر الشاعر محمد الريغي شبيهة نجما من نجوم المديح النبوي، وخيرة العارفين بالله، والمحبين إلى رسوله الكريم صلى الله عليه وسلم، وكان جياش العاطفة في محبته إيه، صادق الإيمان، قوي اليقين، تدفقت شاعريته الملهمة بالعديد من القصائد الدينية ، وهي كثيرة تقاد تغلب على ديوانه – محل الدراسة.

في الأخير أرى أن التصوف بصفة عامة يعد أحد الأنماط الشعرية التي أقبل عليها الزهاد والمتورعون، فأخذوا ينظمون القصائد الصوفية، ويتفنون في التغزل بالذات الإلهية، وإبراز المشاعر الجياشة اتجاه محبته تعالى ومحبته رسوله محمد صلى الله عليه وسلم والتشوق لزيارة قبره، فانكبوا على سكب المفردات في شرائق شعرية تفيض بالأحساس الصادقة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن عربي، محي الدين ، فصوص الحكم، تحق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي،
بيروت-لبنان، ط2، 1980م.
2. أحمد الطريقي أحمد، الخطاب الصوفي في الأدب المغربي على عهد السلطان المولى
اسماعيل (الرسائل-الشعر)، طبع بدعم من وزارة الثقافة، طنجة-المغرب، 2008م،
(دط).
3. أحمد عبدي، الخطاب الشعري الصوفي المغربي في القرنين السادس والسابع الهجرين-
دراسة موضوعاتية فنية-رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة - الجزائر،
2005/2004م.
4. ديوان الشيخ محمد الريغي شبيبة، جمع وإعداد عبد الرشيد الريغي شبيبة، دار النشر
المؤسسة الصحفية بالمسيلة، ط: 2013م.
5. زكي مبارك، المدائح النبوية، منشورات النكتبة العصرية، صيدا، بيروت -لبنان ، (دط،
دت).
6. عبد الله الركبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،
الجزائر، 1992م، (دط).
7. فاطمة عمراني، المدائح النبوية في الشعر الأندلسي، مؤسسة المختار، للنشر والتوزيع،
القاهرة-مصر، ط1، 2011، 1432هـ
8. محمج بن تاوريت ومحمد الصادق عفيفي، الأدب المغربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت-
لبنان، ط: 02، 1969.
9. مخيم صالح، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، دار ومكتبة الهلال، بيروت-
لبنان، ط1، 1406هـ/1986م

الملحق:

قصيدة ركب شرق ما ثناش

الغِيْمُ مِرْقَ دُونْ وَطَاحْ اسْوَدْ
بَانْ امْسَيْ عَلْجُوجِكِيرَاكَادْ
نَا امْعَاهُمْ قُلْتُ الرُّوحُ شُورَاحْمَدْ
فِي الْمَدِيْنَةِ يَاحَصْ رَاهِيَا مَبْعَدْ
صَنْعَهُ زَيْنَهُ مَارَكَانْ مَتْوَجَدْ
فِي يَثْرِبَانَمَسَى جَازِمُحَمَّدَ
سَاحَتُ دَارُو قُرْبُ انْوَاحِ الْمَسْجِدَ
يَبْرَزِي سَقْيِي وَالْأَجْرَاحُ تَنْكَمَدْ
آدَلَلَيْ خُفْتُ انْعُودُنَتْمَرْمَدْ
ذَاتُ الْهَادِي لَيْنَهُ ابْنِيَيْ قَاصَدْ

رَكْ بْ شَرَقَ مَا ثَنَاشَ فَالْجِينَ ادْرَقْ
دُونْ الْهَادِي طَاحَ الْغِيْمُ آتَنَكَادِي
جَاءِيْ تَلَمَلَمْ كُلَّ لَيَاهِ اِيْعَشَى مَعَلَمْ
بِنْ يَامِيَّةِ جَاهُوبَهُ بِعِيدُ اَعْلَيَّا
لَامِشَ يَنَةَ لَابِيْ وَرِيْغَ دَيْنَهَا
طَالَبُ طَلَبَةَ تَكْبِيلَيْ اُكَانَ التُّرَيَهُ
نَمَسَى جَارُو فِي الْبَقِيْعَعِنْدَ اسْتَارُو
يَحْلَى نَوْمِي كَيْنَصْفَيْ اِنْزُولَ اهْمَوْمِي
نَافِيْ بَالِي بَاغِي حَاجِي تُقْضَهَا
مُحَمَّدَادِي فِي طَوْعُو اَنْدِيْعَ اَكْبَادِي

فِي حَوَاثُ وَيَمْنَعَنَّا مِنْ الْمُصْهَدَ
نُطْلَبُ رَكِيْ لَيْكَ اسْوَقَنِي نَسْنَدَ
نَا بِعَيْيَالِي ثَمْ انْجَسْأَوْكَ نُقْعَدَ

زَامْوَا تَرْجَاؤْشَ فَاعْثُ
لَيْكَ اهْرُوْبِي عَيْنِي نَيْفَ اَمْحُبُّوْبِي
لُكَانَ اَتْوَالِي نَغْدَى لَيْكَ آدَلَلَيْ

عَيْنِيَهُ لَيَارَانِي دَائِرَكَ مَسْنَدَ
وَيْنَ فَلَانِي قَلَّي ضَامِنَكَ لَمْجَدَ

يَامَلَيَا فَالِشَّدَادَا اَنْكَونَ مَعَائِيَا
يَاعَوَانِي يَوْمَ الْهَوْلَ لَاتَّسَانِي

دِيرَامِيَّهُ اسْكَرْوَاهُ رُوحُ ارْقُدْ
وَكُرَكُ عَالِي سَاكِنْ حَوْشُ مَسْتَرَقَدْ
كُثْرَاغْنَايِي غَنَيْتُ وَشَ بَرَدَ
لَسَبِيدَارِقِيَّةِ عَيَّدُ كَلامِي عَلَمْجَدَ
جَدُ الشُّرْقَهُمَاجَبُوشَ نَيْفَ اِرْقَدَ
واحَسَنْ قَوْلَكَ وَالْفَاظُ لَلَّهَ بِيدَ

يَاقْمِرَيَا طَالَ الشَّوْقُ بِيْكَلْوِيَا
اَتْغَيَرَ حَالِي حَيْثُمَابَدِيْتُ اَتْصَالِي
دِرْتَاجَنَايَهُ لَحَقَتُ بِنِكُ كِيمَا نَايَ
دِيرْمِزَيَّةِ مِمَّي خُوْدُ طَرَفُ بِرَيَّةَ
بَعْدُ اَنْ تَصْفَى سَلَمَلِي اَعْلَى الْمُصْطَطَفَى
بَعْدُ اَوْصُولَكَ عَيَّدُ اَعْلَيَهُ مَانَحُكُولَكَ

جِبْتُ أَوْسَيْلَةٍ شَرْكُمْ فَاصَدْ
خُفْ اقْرَاهَا سَرَّحْنِي بَاشْ انصُدْ

وْلَدَكْ دَائِي حَمْلَوْيَ الِّي يَنْشَدْ
ذَرْ الدَّفَّةَ بَينَ اقْبُّ وَرْهَمْ تُقْعُدْ
حَظْ الْوَاجِبُ مَاهِدُوهِيَمْرَمْ

بِنْتُ الْغَالِي عَنْ سَوْلَ وَعَادَدْ
دَائِمْ رَاهَافِي الْمُخْرَابِ تَعْبَدْ
يَالْمِيَّةَ هَاهُضَ يَفْكُمْ قَاعَدْ
دَائِمْ تَعَةَ زَلْمَعَ رُوفْ تَتَوَجَّدْ
نَعْتُ الْحُورَةَ كِالمِصْ بَاحْ تَتَوَقَّدْ

بِنْتُ اخْدِيجَةَ نَسْلَ الْهَاشْمِي لَمَجَدْ
بَلْغَتْ دَرْجَةَ فَضْلَانَ التُّوْزَاءِيدْ
ادْوَاقَلْمِي مِنْ لَجْرَاحِ بِنْتُ احْمَدْ
وَسَطْ الْمُسْجِدِ طُولَ اللَّيْلَ مَاتُرْقَدْ
حَكْمَتْ دَالَّةَ قُطْبُ ارْمَانَهَ سَيْدْ
أَيُّ جِهَّا كُلُّ نَاطِقُ أُوجَامِدْ
خُصَّتْ بِهَا حَادِثَاتُ تَجْمَدْ

بِنْتُ اخْدِيجَةَ نَسْلَ الْهَاشْمِي لَمَجَدْ
بَلْغَتْ دَرْجَةَ فَضْلَانَ التُّوْزَاءِيدْ
ادْوَاقَلْمِي مِنْ لَجْرَاحِ بِنْتُ احْمَدْ
وَسَطْ الْمُسْجِدِ طُولَ اللَّيْلَ مَاتُرْقَدْ
حَكْمَتْ دَالَّةَ قُطْبُ ارْمَانَهَ سَيْدْ
أَيُّ جِهَّا كُلُّ نَاطِقُ أُوجَامِدْ
خُصَّتْ بِهَا حَادِثَاتُ تَجْمَدْ

فِي ذِي الْلَّيَّا قُلْ وَجِيْتْ مِنْ الْمِسْلَيَةَ
مَاءْعَنَاهَا إِلَيْكَ اتَّيْتْ بِالْوَجَاهَةَ

يَاءَعَدْنَانِي رُدْ اجْرَوَابْ مَنْ وَصَانِي
أَهْلَ الرَّافِهَ لَمْلِي اعْلَى الْخَلَافَا
الِّي ذَارَبْ صَادُوضَيْمْ لَيْكُمْ هَارَبْ

عَيَّدْ اسْوَالِي لِلْحُرَّةِ الِّي فِي بَالِي
كِي تَصْفَاهَا أَقْرَعْ بَاهِهَا وَالْقَاهَا
يَا فَطِيمَةَ الْحُرَّةِ زَيَّتْ التَّبِيسِيَّهَ
عَزْ الْبَابِرُ وَالْمُسْكِيْنِ بِنْتُ الطَّاهِرَ
عَنْهَا نُورَةَ بِنْتُ الْهَاشِمِي مَبْرُورَهَ

الْمُغْنُوْجَهِ مِسْكِ فَاحْ بَاهِي السَّوْجَهِ
بَعْدَ اخْدِيجَةَ مَنْ تَضْرِي اتْجِيَّاهِيْجَهِ
بِنْتُ النَّنَاءِي احْبِيَّبِتْ رِئَيِ
دَائِمْ تَسْجَدْ وَالْقُرْآنِ بِيْهِ اتْهَجَدْ
الْمُذْبَالَةَ نَسْبَتْ صَاحِبُ الرِّسَالَةَ
طَاعَتْ لِهَا إِنْسُ وُجَانْ تَخْدَمْ فِيهَا
عَنْ أَيْمَهَا عِلْمَانَ الْتُّوِيْكِهَ

الْمُغْنُوْجَهِ مِسْكِ فَاحْ بَاهِي السَّوْجَهِ
بَعْدَ اخْدِيجَةَ مَنْ تَضْرِي اتْجِيَّاهِيْجَهِ
بِنْتُ النَّنَاءِي احْبِيَّبِتْ رِئَيِ
دَائِمْ تَسْجَدْ وَالْقُرْآنِ بِيْهِ اتْهَجَدْ
الْمُذْبَالَةَ نَسْبَتْ صَاحِبُ الرِّسَالَةَ
طَاعَتْ لِهَا إِنْسُ وُجَانْ تَخْدَمْ فِيهَا
عَنْ أَيْمَهَا عِلْمَانَ الْتُّوِيْكِهَ

لَكِنْ عَالُوا وَصْ فَكْ مَا يُحِبُّوا حَدْ
وَاعْلَى بَالِي مَا تَمَيَّتْشِ الْمُفْحَدْ

عَنْكْ قَالُوا كُلْ مَنْ ذَا جَابْ امْثَالُو
وَصْفُ الْفَالِي مَا يَأْتُشِ بِيَهْ امْثَالِي

يَيْرِى جُرْحِي وَالْأَيَّامْ تَتَقَعَّدْ
حُرْمَتْ سِيدِي نَاقَوَانْ مُحَمَّدْ
اسَقَمْ سَعْدِي عَمْرُ الرَّازَادُ وَالْمُزْوَدْ
عَارِى عَنْهَمْ اَنْفَدَى عَارِى اَنْجَرَدْ

نَا مَرْغُوبِي فِي الدَّارِينْ سِتْرَاعِي وِي
يَعْمَ رِزَادِي بِالْتَّقَى وُجْهْ ظُولَادِي
اَعْمَ رِزَادِي يَارِبِّيَا بِنْ اَهْ اَدِي
نُهْ رُبْ لَهْ اَتْسَنْتُرِنِي بُطَرْفْ اَرْدَاهَا

La poésie populaire algérienne : enjeux identitaires, socio-historiques et mémoirels.

Laboratoire des Études Linguistiques
Théoriques et Pratiques
Faculté des Lettres et des Langues
Université Mohamed Boudiaf de M'Sila

Dépôt légal : Janvier 2026

ISBN: 978-9969-640-15-1



9 789969 640151