معارف

العدد الرابع

أفريل 2008

الإيداع القانوني: 2006-1369
ISSN : 1112 -7007

معارف: مجلة علمية فكرية محكمة

المدير مسؤول النشر: أ. د. أحمد حيدوش (مدير المركز الجامعي – البويرة)

مدير التحرير: أ. ناصر حمودي

هيئة التحرير:

د. بوعلي حكال

أ. العربي رضا

أ. عيسى طايبي

الهيئة الاستشارية:

أ. د. عبد الله أبو هيف – سوريا–

أ. د. أحمد بوحسن – المغرب–

أ. د. سلطان سعد القحطاني –السعودية–

أ. د. عبد الحميد هيمه – الجزائر

المقالات المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

معـــــارف

مجلة علمية فكرية محكمة

عدد خاص ببحوث الملتقى الدولي الثاني

النص والمنهج

5) – التراث الشعبي والمنهجي

بويرة أيام 21 – 22 – 23 أفريل 2008

يصدرها المركز الجامعي بالبويرة

–الجزائر–

العدد الرابع: أفريل 2008

(القسم الثاني)

الإدارة والتحرير:

المركز الجامعي بالبويرة – الجزائر–

هاتف: 38 – 49 – 39 – 026

فاكس: 24 – 09 – 93 – 026

البريد الإلكتروني: info@cub-dz.com

فهرست الموضوعات

البعد التداولي في الأمثال الشعبية. سي كبير أحمد التجاني. 05

جمليات توظيف المثل الشعبي في روايات الطاهر وطار. أ.رشيد العامري. 24

إشكالية المصطلح في التراث الشعبي. أ سمية فالق. 51

نهج البنيوي في دراسة التراث الشعبي قراءة في كتاب NNAN IMEZWERA " Proverbes berbères de Kabylie للطاهر حمداش أ. رشيد فلكاوي. 62

معوقات دراسة التراث الشعبي الجزائري. أ.عبد اللطيف حني. 69

التحليل اللساني للنصوص الشفوية. أ. نـوار عبـيدي. 79

بنية النص الشعبي بين تحولات المنهج ومنهج التحولات. أ.حبيبة مسعودي 92

الشعر الشعبـي في منطقة الحضنة. الشاعر بلخير فردي أنموذجا. أ: عبد الكريم معمري. 102

أصداء التواصل في التراث الشعبي الإنساني حكاية "عصفور الهوى" أنموذجا ـ دراسة تحليلية سيميائية مقارنة. أ.عثمان مجدوبي 119

الموروث الشعبي في سرديات محمد مفلاح: الأسماء الشعبية والحيز المكاني في روايتي بيت الحمراء والانهيار نموذجا. أ. بن عبد الله مفلاح. 143

بين الأدبين الرسمي والشعبي. أ. لزهر مساعدية. 148

توظيف التراث السردي في الرواية البوليسية السوداء. رواية "بم تحلم الذئاب؟ "للروائي الجزائري ياسمينة خضرا- أنموذجا . أ. علي مومن. 154

الأدب الشعبي بداياته وأنماطه وغاياته. أ : عمرو رابحي. 171

حضور التراث الشعبي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لطاهر وطار. أ. حدة روابحية . 178

تأثير النص السردي (القصة) في التراث الشعبي على الطفل (وجهة نظر نفسية لغوية). أ. كريمة سماعي. 193

جنس العامل في رباعيات "عبد الرحمن المجدوب (دراسة سيميائية). أ. يمينة ثابتي. 196

الأسطورة نبع الأجناس الأدبية ومصدر المنهج والنظرية في العلوم الإنسانية. كيف ولماذا؟ أ.زاهية طراحة. 208

الشعر الشعبي الأوراسي وكتابة التاريخ- دراسة في نماذج بالعربية والأمازيغية- أ. محمد زكور. 218

بنية الاستهلال والاختتام في الموروث الحكائي الشعبي الجزائري .منطقة غابة أنموذجا. أ: جنات زراد. 267

محاولة لتنظير عروض الشعر العامي أو (مدخل إلى البنية الايقاعية في الشعر الشعبي) أ. محمد زوقاي 282

المضحك في الأشكال الحكائية الفكاهية (نحو تأصيل المصطلح). أ أحمد حيدوش 317

إسهامات الجاحظ في التراث الشعبي. أ: عتيقة حيدوش 327

التراث الشعبي في الرواية العربية. د- عبد الله ابو هيف 338

الفهرست 395

البعد التداولي في الأمثال الشعبية

سي كبير أحمد التجاني.
جامعة قاصدي مرباح بورقلة-الجزائر-

التداولية درس جديد وغزير، إلا أنه لا يمتلك حدوداً واضحة.. تقع التداولية في مفترق طرق الأبحاث الفلسفية واللسانية، إلا أنها غير مألوفة حالياً.

د.سعيد علوش الرباط 1986م

إن مفهوم التداولية كمنهج جديد في التواصل الانساني، من أهم المناهج العلمية الحديثة ولقد توافق بروزها كعلم مستقل مع نشأة العلوم المعرفية[1] وما هي في حقيقتها إلا مبحثاً من أهم مباحث الدراسات اللسانية التي تطورت إبان سبعينات القرن الماضي. وهي تدرس «**كيفية فهم الناس للخطاب وإنتاجهم للفعل التواصلي أوالفعل الكلامي في إطار سياق معين أو موقف كلامي ملموس ومحدد.** وقد ارتبطت التداولية باستعارة تهكمية هي أنها (صندوق قمامة للسانيات) حيث يرمى فيها كل مالا يمكن دراسته ضمن مبادئ اللسانيات آنذاك وهو الفونولوجيا (الصوتيات) وعلم الدلالة والنحو (التركيب)، ومن بين النقاط أن التداولية وبخلاف النحو الذي يستند إلى قواعد محددة، مبهمة المبادئ حيث أن هذه المبادئ غير قادرة على إقناع الناس بحدود السياق[2] الذي يؤخذ بنظر الاعتبار لتحديد المعاني الممكنة للملفوظ ما»[3]

---

1 - **العلوم المعرفية هي:** علم النفس، اللسانيات بفروعها، فلسفة العقل والذكاء الاصطناعي وعلوم الأعصاب.

2 - لا نقصد بـ:(السياق **Context**) التعريف البنيوي الذي أثبته عزت عياد في(معجم المصطلحات اللغوية والأدبية 1984): بأنه تلك الأجزاء التي تسبق النص أو تليه مباشرة، ويتحدد من خلالها المعنى المقصود. ولا نقصد أيضاً به ما ذكره محمد علي الخولي في معجمه (معجم علم اللغة النظري1982) بالسياق لغوي (**Linguistic Contex**): أنه البيئة اللغوية التي تحيط بصوت أو فونيم أو مورفيم أو كلمة أو عبارة أو جملة. ذلك لأن هاته التعريفات ذات أبعاد بنيوية ولسانية تنحصر في حصر مفهوم السياق في مجال الجملة أو الكلمة المفردة أو الصوت وإن ارتقت قليلاً رفعته إلى نطاق النص، ولكنها لم تعر المعطى السياقي الحقيقي المتمثل في الاعتبارات المقامية والتواصلية المعرفية.

3 - الشامري عادل، **مقال التداولية واللسانيات**،، 2006/05/19.

ويعرفها ديكرو *Ducrot* بأنها « تأثير المقـــام على المعنى فالتـــداولية كُلّ ما يحويـــه معـــنى الملفـــوظ حين ارتباطه بالمقـــام الذي قيل فيه، ولا تأبه ـــ كثيراً ـــ بالتركيب اللساني الذي أستعمل فيه»[1] فديكـــرو هنا يجرد اللغة من **خصوصية حمل ألفاظها للمعاني** ويفرغ كل ذلك في نظرية المقام التي تعتني بدلالة الملفوظات في المقامات التي قيلت فيها، فالمقام هو الذي يُلبسُ الألفاظ حُلتها المعنوية الخاصة به، وهذا ينطبق إلى حد بعيد على الأمثال عموماً، إذ أنها تحمل معانٍ مسبقة مرتبطة بقصـــتها السابقة لكنها تحمل في كل مرة تقال فيها معنى جديد **هو وليد المقام** الذي قيلت فيـــه، ومـــن ثمـــة فالتداولية جديرة برصد هذه التغيرات في المعاني التي تطرأ على الأمثال في كل مناسبة تقال فيها .

إن التداوليـــة في مفهومها الاصطلاحي «منهـــج في تحليل الخطاب أكثر منها اتجـــاه نقـــدي محدّد. فهي تضم تقريباً كل الاتجاهات الأخرى كالنقد النفسي والاجتماعي غير أن التداولية تستفيد من هذه العناصر وتربطها بظروف إنتاج الخطاب»[2] أي أنها لتأويل خطاب مدونة مـــا **لا ترتكـــز على أية مسلمة من المسلمات** التي تقوم عليها المناهج السابقة بل توظفها في حدود ما يقتضيه المقام.

فالتداولية من حيث أنها **منهج حداثي لتحليل الخطاب الأدبي** ترتكز على عدة آليات أهمها **التلفظ المرتبط بالمقام**، «والمنهج التداولي من هذا المنظور، يهدف إلى إنتاج المعنى في منظومة العلامات... وهي ترتكز على **عملية التلفظ بالإضافة إلى السياق المرجعي أو السياق المرتبط بالمقام، والخطاب أولاً** وقبل كل شيء نشاط تلفظي»[3] يمكن تحليله انطلاقاً من دراسة نشاط التلفظي داخل المقام وهذا ـــ يبدو صعباً في اعتقادنا ـــ لأن النشاط التلفظي **متعدد النبرات بالنسبة للكلمة الواحدة فما بالك بالخطاب ككل**، كما أن اللغة المكتوبة عاجزة عن نقل كل **المؤثرات الصوتية** التي ترافق التلفظ، حتى وإن استعملت عناصر أخرى مثل النقطة. والفاصلة، والفاصلة المنقوطة؛ والنقطتان: والنقاط المتتابعة ...وعلامات التعجب! والسؤال؟ وغيرها من العناصر الرمزية غير الصوتية التي تظل عاجزة عن نقل محتوى التلفظ في مقامه .

ومن هنا رأيت ضرورة تناول الأمثال الشعبية وفق هذا المنهج لأنه الأقرب إلى سبر أغوارهـــا

1- DECROT & TODOROV: NOUVEAU DICTIONNAIRE NCYCLOPEDIQUE DES SCIENCES DE LANGAGE, SEUIL, PARIS, P 131.

2 – موساوي فريدة، **المقام في الشعر الجاهلي** ـــ تناول تداولي لمعلقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ـــ مذكرة ماجستير، تحت إشراف: الأستاذ محمد يحياتن، جامعة الجزائر قسم اللغة العربية وآدابها2004/2003.

3 – المرجع نفسه، ص17.

وتتبع تداولها وسيرها على ألسنة الناس في انسيابية لا تجارى.

التلفظ أهم مرتكزات[1] التحليل التداولي:

إن التلفظ هو العملية التي يتحقق بها التبادل الألسني بين المتخاطبين، ويخضع إلى ظروف خاصة، تعتمد على **حالة المتلفظ النفسية وتأثره بالمقام** الذي يحويه، «والعلاقة بين التلفظ وإنتاج الملفوظ وظروف التبليغ ...فكيفما كانت النظرية المتبناة لإبراز إنتاج الملفوظ، تظل الإشارة الخاصة بامتلاك اللفظ لملفوظه متمثلة في المؤشرات أو أدوات التواصل (الأنا، الأنت، الآن، الهُنا، غدا، أسماء الإشارة، وقسم من نظام الأزمنة، ...الخ) فالعلاقات بين التلفظ وتعبير اللافظ أربعة هي :

1. **المسافة:** يتبنى المتكلم الملفوظ ـــ كما يحدث مع الأمثال ـــ ومن خلاله لا يبلغ الخبر إلى المخاطب وحسب، بل أنه يبلغ له رسالة يفهم منها أن المادة الملفوظة من صنعه نظرياً، الآن ـــ إذا كان أنا الملفوظ يمتزج مع أنا التلفظ ـــ إشارة إلى المسافة الدنيا، الهو إشارة إلى المسافة القصوى، لا بد أن نشير هنا إلى الأمية البالغة التي كتسيها الأداء الصوتي .

2. **الكيفية:** يخضع إسهام الفاعل المتكلم في خطابه وعملية التلفظ لاعتبارات متعددة (إجراءات التأكد، الأداء الصوتي ...الخ).

3. **الشفافية / الغموض:** يكون الملفوظ شفافاً إذا اختفى فاعل التلفظ ـــ كما هو الشـــأن في الحكمة والمثل ـــ إلى درجة يتبنى فيها المتلقي الملفوظ، ويجب على القارئ أن يتحول إلى فاعل تلفظ لتبني الملفوظ وحل الإبهـــام .

4. **التـــوتـــر:** النص هو تعبير عن رغبة في التبليغ مع الآخـــر والعالم وتقـــوم دراسة التوتـــر على الإشارات العلائقية الموجودة داخل الملفوظ وهي الأفعال، الضمائر والأدوات وتولى أهمية بالغة للمقابلات التي تطرحها الكيفيات (الواجب، الارادة، القدرة، الفعل. »[2]

يعد التلفظ من **أهم مرتكزات التحليل التداولي** لذا فقد أولاه العلماء عناية كبيرة لكننا سوف لن نقف عنده كثيراً لأن دراسة التلفظ لابد أن تكون في إطار سياق معين ونحن ندرس الأمثال الشعبية معزولة عن السياق على الرغم من أن هناك «عوامل كثيرة يجب أن تأخذ بعين الاعتبار في عملية

---

1 – إن أهم مرتكزات التي يبنى عليها التحليل التدولي هي: التلفظ، أفعال الكلام، الضمنيات، الحجاج، الذاتية، ونظرية التواصل. وسنركز نحن في بحثنا هذا على التلفظ، والحجاج، لأنها الأكثر بروزاً في الأمثال الشعبية وبدرجة أقل على أفعال الكلام، الضمنيات.

2 – بن ملك رشيد، **مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، دار الحكمة، دط، 2000، ص70.

التلفظ مثل الحالة النفسية والنبرة والمحيط المادي والاجتماعي، وغير ذلك»[1]. ومن الواضح أن الملفوظ هو نتيجة البناء اللغوي وليست المادة اللغوية إلا مكوناً من مكوناته، مع الأخذ بعين الاعتبار التلفّظ والسياق التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي يتلفظ فيه، ذلك لأن السياق يلعب دوراً **قمينـــاً** في عملية التلفّظ وهو الذي يكسبها المعنى السياقي.

مخطط جاكوبسن

السياق

المرسل ⟵ الرسالة ⟵ المرسل إليه

عملية الاتصال

الوضع أو الشفرة

إن مسألة التلفظ تندرج عموماً ضمن **نظرية التواصل**، وعليه فإن كثيراً من علماء اللسان المهتمين **بلسانيات التلفظ** اعتمدوا نموذج رومان جاكبسون المبين للعلاقة بين المتكلم، والمتلقي وعملية التواصل بينهما:

ويمكن للمثل حين يتلفظ به أن يكون هو(الرسالة والسياق والشفرة) التي تؤدى بها عملية الاتصال المرسل إليه، وفي حالة المثل أيضاً لا يكون الباث أو المرسل هو نفسه الشخص المتلفظ بالمثل بل المجتمع نفسه.

السياق

صوت المجتمع ⟵ المثل ⟵ المتلـقي

عملية الاتصال

الوضع أو الشفرة

ولا يمكن لمتلقي المثل الـــرد على المجتمع، إلا **بصوته المضاد** وهو **المثل النقيض** فيكون المثل المضاد هنا بمثابة المعارض أو المعيق وسنعالج مسألة تضاد الأمثال وفـــق مفارقـــة مـــور، وسنحاول أن نبين العلاقة وطيدة جداً بين المثلـــين المتضادين ظاهريـــاً حسب مـــور.

ما من شـــك أن **الأمثال من جواهر الأدب** التي أثبتـــت قـــوة حضورهـــا وبقائها ضمن

1 -Maingueneau,Eléments de linguistique pour le texte littéraire, p2.

التداول اليومي وكذا في الخطاب المنتقى المسرود والمكتوب ولكن على الرغم من أن الكثير منها « قد يصل من الروعة والدقة في إبراز المعنى وتحديد نمط السلوك البشري، ــ إلى درجة راقية ــ وقد تضعف إلى درجة أنها لا يصدق عليها إطلاق الأمثال إلا تجاوزاً»[1] وهذا ما حط من قيمة الأمثال الشعبية وخاصة لدى الجاهلين بمراميها البعيدة المدى.

و لا يمكننا الحديث عن الأمثال الشعبية مستقلة عن قرينتها الفصيحة أو المدرسية بتعبير التلي بن الشيخ، ذلك أن **الأمثال الشعبية هي في معظمها تحوير للأمثال العربية القديمة، أو نسج على منوالها**، ولكن هاته الأخيرة وعلى الرغم من مما يعتري نظامها اللغوي الهش المعتمد على لغة الخطاب اليومي أو اللغة العامية الدنيا فإن ما تحمله من فكر ونفوذ وسلطة اجتماعية أعطاها الحق في أن تبرز على مشارف الدارسة الحداثية التي لا تهتم باللغة من حيث أنها تراكيب بل من حيث أنها آداه تواصل ووعاء للفكر وهذا ما قام به الغربيون من أمثال **أوستين وسيرل وديكرو** ...

أما **أ.ج.غريماس A.J.Gremas** في عرض حديثه عن الأمثال والأقوال المأثور في كتابه الشهير(في المعنى)، محاولات سيميائية بأنه « في اللغة تتميز الأمثال والأقوال بوضوح عن مجموع الكلام بتغير: يكون لدينا عندئذ شعور بأن المتحدث يتخلّى طوعاً عن صوته متّخذاً صوتاً آخر لكي ينطق بمقطع من كلام ليس له، وإنما يستشهد به فقط، ويبقى على علماء الصوّتيّات أن يوضحوا بالضبّط على ماذا يقوم هذا التغير في النغمة. من خلال التلقي وحده، يمكن الادّعاء بأن مثلاً ما أو قولاً مأثوراً يظهران كعنصرين من سنن خصوصي، مدرج ضمن الرّسائل المتبادلة»[2] يضيف الأستاذ **د.عبد الحميد بورايو** في تعقيبه على هذا القول الغريماسي، (وإذا ما تمعنا في السؤال الذي طرحه غريماس، نجدنا نختلف معه في الجهة التي وجه إليها السؤال..؛ إذ لا نعتقد بأنّ علماء الصوّتيّات يمكنهم أن يفسروا هذا التّغيّر في النغمة الذي أشار إليه، فالأجدر بنا أن نوجه السؤال إلى علماء اللسانيات الاجتماعية أو الأنثروبولوجيا الثقافية أو علم الاجتماع الثقافي؛ لأن جواباً عن مثل هذا السؤال يقع في منطقة تقاطع هاته العلوم الثلاثة، قبل أن يكون قضية فزيولوجية) وأياً كانت وجهة السؤال فإننا نرى بأن قضية تغير الصوت تثبت ثبات بنية النص المثلي حتى في المشافهة، وهذا ما يبين أن الأمثال تحتفظ بخصوصياتها داخل النص أو داخل الخطاب الشفوي فهي

---

1 - التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، دط، 1990، ص159.

2 -A.J.Gremas,Du Sens, Les proverbes et les dictons, Seul,Paris 1970 p.309-314

(نقلاً عن د.عبد الحميد بورايو في محاضرته لطلبة الماجستير الأدب الشعبي باتنة في أفريل 2005)

دائماً تظهر كلآلئ براقة داخل النص فهي إذن نصوص مستقلة أو لنقل مقاطع[1] تأبى الانحلال في النصوص الأخرى **ولا تظهر إلا مضمنةً مضيئةً، منصاعةً لمتطلبات النص المستقبل لها**، مؤديةً المعنى الجديد الذي **يستجديه** المقام المستحدث.

ويضيف الأستاذ **بورايو** تعقيباً آخر لتوضيح الزلل الغريماسي البيّن، حين يستشهد بقول طويل **لبيير بورديو** *Pierre Bourdieu* الذي تكلم عن الخطاب الطقوسي؛ وهي نفس الفعالية تقريباً ـــ يقول الأستاذ بورايو ـــ التي يمكننا أن نلمسها في خطاب المثل: « إن، منّ يهمل مسألة استعمالات اللغة، وبالتالي مشكلة الشروط الاجتماعية لاستخدام الكلمات، لابدّ أن يظل طرحه لمسألة سلطة الكلمات ونفوذها طرحاً ساذجاً . فإذا سلمنا بأن اللغة تدرس كموضوع مستقـــل، وذهبنـــا مع (دو سوسير) إلى الفصل المطلق بين اللسانيات التي تهتم باللغة في باطنها وتلك التي تهتمُ بما هو خارج عنها، فإننا نحصر أنفسنا في البحث عن قوة الكلمات وسلطتها داخل الكلمات ذاتها، أي بالضبط حيث لا وجود لتلك القوة ولا مكان لتلك السّلطة، :ذلك أن قدرة العبارات على التبليغ لا يمكن أن توجد في الكلمات ذاتها التي لا تعمل إلا على الإشارة إلى تلك القدرة أو تمثلها على الأصح، فليست سلطة الكلام إلا السّلطة الموكلة لمن إليه أمر التكلّم والنطق بلسان جهة معيّنـــة. والذي لا تكون كلماته إلا شهادة من بين شهادات أخرى، **على ضمان التفويض الذي وُكّل للمتكلم**»[2]

فما هي ماهية الأمثال في الاستعمال اللغوي؟

و ما أثرها التداولي في الخطاب ؟ ...أهي رموز إيحائيـــة ؟

أم أنها أوصاف انطباعية وتقريريـــة ؟

وما هي قيمة المثل اللغوي حين يكون معزولاً عن السياق؟

وقيمته التداولية حين يندمج في خطاب ما ؟

هل الأمثال مظهر من مظاهر التناص أو الاقتباس؟ أو ...؟

لنتتبع أولاً تصنيف **أوستـــين** لأفعال الكلام انطلاقاً من سمة التلفظ إلى تحقيـــق ثلاثـــة أفعـــال وهـــي[3]:

---

1 – ذكرنا مقاطع، لأننا نعلم أن معظم الأمثال، هي مقاطع من نصوص قصصية كبرى، هي حكاية المثل .

2 – بيير بورديو، **الرّمز والسلطـــة**، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاءص63-64.

3 – منى برهومي، **تداولية الأمثال في الرواية المغاربية**، ص51-52.

1. **فعل الكلام *L'acte Locutoire***: وهو نتـــاج ملفوظ بصيغة معيّنة ومعنى محدّد ويكـــون للملفوظ قوته وصورته النهائية .

2. **الفعل الإنجازي *L'acte Illocutoire***: والسمة الطابعة لهذا الفعل أنه يتحقق بمجرد التلفظ، ويكفي أن أقول (أن أفعل) فأنا أحقق فعل الوعد بقولي أعد فعل الأمر بقولي آمر، ولهذا الفعل ثلاثة معايير تساعد على تحديده :

- **أوّلها** أن الفعل يتحقق في كنف الكلام، وهو ليس نتيجة من نتائج الكلام.
- **ثانيها** أنه يتسنى دائماً لهذا الفعل أن تعاد صياغته بحيث يستعمل فعلاً إنجازيًا مثلاً **خَلَطْهَا تَصْفَى** يطابقه آمرك أن تخلطها فإنها ستصفى .
- **المعيار الثالث** أنه فعل تعاقدي عرفي وتكمن هذه السمة في أن الفعل ليس نتيجـــة منطقيـــة أو نفسية للمحتوى الفكري الذي يرشح به الملفوظ، وأنه في حاجة ـــ لكـــي يتحقـــق ـــ إلى ســـلطة المؤسسة وإلى أن يكون المتلفّظ ذا منزلة في هذه المؤسسة، الملفوظات (فتحت الجلســـة / رفعـــت الجلسة) لأنه لا يتحقق الفعل فيها إلا إذا كان المتلفظ رئيس الجلسة .

1. **الفعل التأثيري *acte perlocutoire***: وتكون الغاية من إنتاجه أن نحدث أثراً في السامع وهو أثر يختلف عن مجرد فهم الكلام ـــ وهذا كثير في استعمال الأمثال خاصة حين المحاججة ـــ وتستمد الأمثال الشعبية فعلها التأثيري من سلطتها الاجتماعية.

مثال: جَـــوّعْ كَلْبَكْ يَتْبَعَكْ ←——— فعل القول .

آمرك بأن تجوع كلبك ←——— الفعل الانجازي

أجـــوع كلبي ليتبعني ←——— الفعل التأثيري

وقد قسم أستين الفعل الانجازي إلى خمسة أقسام هي: « أفعال دالة على الحكم، أفعال الممارسة، أفعال الإلزام، أفعال العرض وأفعال السلوك.»[1]

و يصنفها سيرل[2] إلى خمسة أقسام تختلف في جوهرها عن صنافة أستين :

---

1 – المرجع السابق، ص52.

2 – عمر بلخير، **تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية**، منشورات الاختلاف، ط1 2003،ص60. الأمثلة طبعاً من اسقاطنا على مفاهيم النظرية.

■ **أفعال الإثبات *ASSERTIFS***: وغايتها تكمن في جعل المتكلم مسؤولاً عن وضع للأشياء ويشمل / التأكيد، التحديد، الوصف... وهـذا المثـل **خُـوكْ خُـوكْ لا يْغُـرَّكْ صَاحْبـكْ** غايته التأكيد.

■ **أفعال التوجيه DIRECTIFS**: وغايتها حمل الشخص على القيام بفعل معين وتشمل الأمر، النهي، الطلب .. وهذا المثل **لاَ تْكَثَرْ لَكْلاَمْ عَنْدْ المْلُوكْ لاَ يْمَلُوكْ** غايتـه الأمر والنهي معاً.

■ **أفعال الوعد COMMISIFS**: وغايتها التزام المتكلم بالقيام بشيء التزام المتكلم للقيـام بحدث مستقبلي كالوعـد أو العقـد ... وهـذا المثل **نْصَلِّي صْلاَتِي وَنْلَبَسْ صَبَاطِي** غايتـه نوعـد.

■ **أفعال تعبيريـة EXPRESSIFS**: التعبير عن الحالة النفسية كالتأسف والاعتذار والسرور..

■ **أفعال الإعلانات PUBLICITES**: غايتها إحداث تغيير عن طريق الإعـلان وتشـمل الأفعال الدالة على ذلك، الإعـلام، الإخبـار، الإعـلان ... وهذا المثل غايته **جَـا يَسْـعَى وَدّْ تَسْعَـة** الإعلان والتهكم.

ويمكننا أن نطرح هذا السؤال التقليدي الذي أبحر فيه العلماء دونمـا شـراع، فكانـت الآراء متعددة، لكنهم أجمعوا على أنها وسيلة تواصل بشري، **فما هي وظيفة اللغـة؟** إن هـذا السـؤال التقليدي، الذي يبدو أنه سهل للكثير منا، لا يمكن الإجابة عنه بسهولة لأن اللغة تمثل « موضوعاً يثير دائما نقاشات جادة، فالبعض يعتقد أن اللغة أولاً وقبل كل شيء وظيفة اجتماعية، ويعتقد الـبعض الآخر أن لها، أولاً وقبل كل شيء، وظيفة معرفية»[1] وليس هناك من ينكر دور اللغة كأداة للتواصـل الإنسـاني المتفرد، الممزوج بكثـير من التداخلات غير اللغوية في اللغة المستعملة في التواصل بـين البشـر« وهكذا يشدد غرايس في التواصل اللغوي **على نوايا القائل** وعلى فهـم المُخَاطَـب لهـذه النوايـا. ولكن، وخلافـاً لسيرل، لا يؤسِّـس هذا الفهم حصراً على الدلالة التواضعية للجمـل وعلى الكلمات التي تتكون منها هذه الجمل.حيث ميز غرايس (ضمنيا) بين مظاهر ثلاثـة هـي: الدلالة التواضعية *Signification* والإشارة *Indication* والقصد *Vouloir dire* »[2].

---

1 – آن ربول وجاك موشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ص14.

2 – المرجع نفسـه، ص54.

لهذا نجد غرايس يصر على **التمييز بين الجملة والقول**، فالجملة التي تُؤلفها، هي سلسلة من الكلمات؛ التي يمكن لزيد أو عمر التلفظ بها؛ في ملابسات مختلفة ولا تتغير بتغير هذه الملابسات، « أما القول فهو حاصل التلفظ بجملة وهو يتغير بتغير الملابسات والقائلين»[1].

فما هو المحتوى الإستلزامي الذي تحمله الأمثال لتبليغ المقاصد؟ وعند إخفاق التواصل، فإنه يوجد سوء فهم ويبطل **الاستلزام الحواري** ويختل مبدأ التعاون الخطابي.

وهل يمكن أن نعتبر الأمثال طريقةً مُبدعةً في التواصلِ ؟

وإلى أي قانون من قوانين الخطاب يخضع، استحضار الأمثال في المناسبات المتعددة ؟

وما هو دور النغمة أو النبرة الصوتية في أداء المعنى الدلالي الرمزي للمثل ؟

يدمج **سبربر وولسن** نظريتهما التداولية « في تيار معيَّن من علم النفس المعرفي وهو **تيار المنظومية**[2]»[3] ومن هذا المنطلق وباعتبار الأمثال منظومة لغوية منتجة مسبقاً وتمتاز بثبوت المبنى وتجدد المعنى. فهل يمكننا تأويلها وهي مدونة كلغة وبالتالي نعدها في الدراسة ــ التداولية اللسانية ــ؟ أم في مقام القول وأثناء القول وحينها تكون ــ تداولية غير لسانية ــ ؟.

وهل بإمكاننا يوماً ما أن نفهم لغة الحيوانات باعتبار المعاني تستتر في مونيمات الأصوات ؟ وهل يمكن للتداولية غير اللسانية أن تُؤول أصوات الحيوانات؟ لنفهمها ؟ وكتابة لغتها فيما بعد؟

إن الأمثال أقوال **مناسبة للمقام** وللموضوع الذي تقال فيه، فيرى **سبربر وولسن** « أن **قاعدة النوع** التي تفرض على القائل أن يعتقد فيما يقوله وأن تكون له أسباب معقولة، وعن **قاعدة الكيف** التي تفرض أن نتكلم بوضوح ليكون الحديث مناسبا (دون إرهاق المُخَاطب بحشد من التفاصيل الزائدة) كما يفترض أن نصدق القول»[4] وهذا لا يتسنى في جميع النصوص والخطابات بل إن بعض الخطابات يتعمد أصحابها الكذب ــ بنوعيه الفني والحقيقي ــ **وهذا يجعل**

---

1 – المرجع نفسه، ص55.

2 – يمثل تيار المنظومية نظرية اقترحها الفيلسوف وعالم النفس المعرفي الأمريكي جيري فودور **Jerry Fodor** والتي لها علاقة بأبحاث غال **Gall** التي تستند إلى علم النفس الملكات . وتعرّف المنظومة عموماً بأنها مجموعة الوحدات المستقلة المترابطة . وتيار المنظومية يقول بأن المنظومة تتكون من صنفين من الأنظمة المعرفية هما الأنظمة المركزية التي توافق التفكير المفهومي والاستدلالي والأنظمة الطرفية أو أنظمة المعالجة التي تصلح لتقديم المعلومات المناسبة للأنظمة المركزية .

3 – آن ربول وجاك موشلار، **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ص72.

4– المرجع نفسه، ص82.

البحث التداولي يواجه ورطة حقيقيّـة، في الكشـف عن نية المخاطِب، والأمثال لا تتطلـب جهـدا من قائلهـا فهي تخضع لثقافـة القائل والمقام الحاضر والرابط بينهـا وكما أنها تخضع لمبدأ المناسبة وقدرة الاستحضار من الذاكرة .

و للأمثال علاقة وطيدة بنظرية الفكر والكشف عن مقاصد القائل إذ أن تأويل الأمثال يتم مـن خلال أعمال استدلالية ترتبط بالسياق «وتحليل السياق يعتمد على المعرفة الموسوعية التي نتوصـل إليها من خلال مفاهيم الصيغة المنطقية ومن المعطيات التي يمكن إدراكها مباشرة من المقام أو المحيط»[1] وهكذا فإن تأويل الأمثال يخضع إلى «إستراتيجية المؤول التي تستند إلى فرضية عقلانية، هي موضوع مجال من المعارف يمكن أن نسميه **نظرية الفكر أو علم النفس الشعبي** فالانتقال من المقاصد الإجمالية يتم نمطياً عبر نظرية الفكر، إذ يفترض أن كل متلفظ بخطاب[2] يسعى إلى إيصالنا إلى نتيجة أو نتائج عامة هي مقصده الإجمالي »[3] والمستحضر للأمثال يسعى إلى ذلك أيضاً غير أنـه يوظـف الأمثـال لتحقيق المقصد الإجمالي الذي يصبو إليه .

إن الأمثال بخاصية الإيجاز توفر على المخاطِب عناء التفكير في جمل تخدم مقصده، كما أنها تمثـل دعامة أساسية لسرد الأفكار المؤيدة لمقصده الإجمالي، ضف إلى ذلك أن « تأويل الخطاب يقوم على نسبة مقصد إجمالي إلى قائله، وكلما سهُل بناء هذا المقصد الإجمالي ـــ أي كلما كانت كلفة البنـاء أقل، وذلك باستعمال الأمثال ـــ كان هذا المقصد الإجمالي ثرياً مركباً وازداد ميلنا إلى الحكم علـى الخطاب المعني ومنتجه بأنه منسجم »[4] .

---

1 - المرجع السابـق، ص77.

2 - آن ربول وجاك موشلار لا يعدان الخطاب ظاهرة لغوية إنما يعتبرانه ظاهرة تداولية، فلا يمكن اختزال الخطاب في الجمل المكون له بل هو مجموع الأقوال المكون للخطاب باعتبارها ـــ الأقوال ـــ وحدات تداولية تختلف عن الصوتيم والصيغم والجملة .

3 - المرجع نفسـه، ص 216.

4 - المرجع نفسـه، ص 217.

الأمثـــال الشعبيـــة والتنـــاص:

إن التناص كظاهـــرة أدبية، له أثر كبير في تحديـــد مرجعية النصوص وتداخلاتها « فهو العمل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، والمتناص هو مجموع النصوص التي يتماس معها عمل ما بالإيحاء، الإدراج »[1] أما **جوليا كريستيفا** فتعرفه بأنه «في فضاء كل نص عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى تتقاطع ويلغي بعضها بعضاً»[2] غير أن الأمثال الشعبية لا تخضع لخاصية الإلغـــاء التي تكلمت عنها كريستيفا، ذلك لأنها حين التناص تحافظ على بنيتها إلى أبعد حد ممكن، وبالتالي فهي تعرف نوعاً من الاستقرار والاستقلاليـــة، على الرغم من خضوعها للتناص، بأشكاله المتعددة من تضمـــين واقتبـــاس وتوظيف لهاته الأمثال .

والتناص بمفهوم الحديث والمتعدد التعاريف « ظهر لأول مرة على يد الباحث بـــاختين، وقـــد استعملته جوليا كريستيفا في عـــدة أبحاث لهـــا بين **1966-1967**، وصـــــدرت في مجلـــتي ***Critique* و *Tel que***، وأعيد نشرها في كتابيها سيميوتيك ونص الروايـــة وفي مقدمـــة كتـــاب ديستويوفسكي لباختين، وقد أثار مصطلح التناص اهتماماً كبيراً في الأوســـاط الغربيـــة ذلـــك إن الإجراءات التي تضمنها بدت كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أبحاث الأدب المقارن . وأدت عدم دقة هذا المصطلح إلى تعميمات مختلفة »[3] ولهذا فإن هذا المفهوم الذي انتشـــر بســـرعة، ووجد طريقه، في الدراسات الأدبية الحديثة، لا يزال مبهم المعالم فمن الدرسين من يركز على الألفاظ والنص الغائب الموجود في النص الحاضر(المستقبل)، ومنهم من يركز على الدلالات التي يوحي بهـــا النص الحاضر فتظهر التناصية في الثيمات (الموضوعات) أو الشخوص، فقـــد درس أحـــد البـــاحثين السوريين، علاقة تأثر شكسبير بحياة ديك الجن (عبد السلام رغبان) في إطار ما أسماه **التـــداين الأدبـــي** وتساءل « هل اطلع فعلاً ـــ يقصد شكسبير ـــ على سيرة حياة ديك الجن؟ وكيف تسنى له ذلك حتى كتب مسرحية عطيل مقلداً ومشبهاً ومستعيراً الأفكار والأدوار والشخوص؟»[4] الذي اعتبر المأساة التي تعرض لها ديك الجن تتناص إلى أبعد الحدود مع مسرحية عطيل، واعتبر ذلك عملية تأثير

---

1 – تالي بيتي– غروس، **مدخل إلى التناص**، تر:عبد الحميد بورايو، مخطوط قيد الطباعة، ص10.

2 – المرجع نفســـه، ص11.

3 – بن ملك رشيد، **مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص**، ص93.

4 – فؤاد عبد المطلب، **مقال ديك الجن الحمصي وعطيل شكسبير**: نظرة مقارنة، مجلة الفيصل، العدد292.

وتأثر، لا بد أن تدرس في إطـار **نظريـة التنـاص** لاستكنـاه حقيقـة هـذا **التـداين الأدبـي**.

وإن كان الباحث الجزائري عبد الملك **مرتاض** ينكـر التنـاص ويرفضه، فهو يعتبره سرقة معلنـة، فإن **رولان بـارث** يرى أن التناص هو علامـة التاريـخ والايديولوجيا. « فمفهوم التناص هو ما أضافه لنظريّة النص من حجم المجتمعيّة: إنه كل اللغة السابقة والمعاصرة التي تقبل على النص ليس فقط عن طريق انتساب قابل للكشف، محاكاة إرادية، لكنها منبثّـة »[1] إن رؤية بارث للتناص تبدو أكثر علمية وانفتاحاً لاستحضار الدلالات النصية الغائبة في النصوص، على اعتبار أنها تناص مع نصوص غائبة وليس كما اعتبرها مرتاض على أنها سرقة أدبيـة بالمفهوم القديم.

دور (المبهمـات *Les embrayeurs*)[2] في تأديـة المعنـى:

لمعرفة دور الروابط التداولية في الأمثال نقوم بتحليل بعض النماذج ومحاولة استنباط درجـة الإبهام التي يكون عليها الرابط وكذا دوره في تأديـة المعنى الصريح والمعمى للمثل .

أَنَا نَحْفَرلو فِي قَبْر أَمُو، وَهُو هَارَبْلِي بَالفَاسْ .

وَ الجمع أو الربط: ومن أدوارها، الجمع بين الكلمات ،إنشاء العلاقـة، التـزامن، السـببية، الاستلزام، تبين المحتوى المتناقض، كل هاته المعاني تتكفل واو الحال بحملها إلى خطاب المثل.

ونجد هيمنة للمبهم المسمى بـ (**اللّي**) والذي يأخذ حظاً كبيراً من الأمثال الشـعبية وهـو متعدد الدلالة فتـارة يكون بمعنى (**الذي**) وتـارة بمعنى (**هو**) وتارة أخرى بمعنى (**ما**) الموصـولة، **أو لنقل بأنه يحل محل الضمائر والأسماء الموصولة**، وهذا ما يمنحه الخصوصـية الدلاليـة المتعـددة ولإيغاله في الإبهام، فهو يصلح للإحالة والتلميح والمحاكاة والإسقاط وهي من أهم وظـائف المثـل الشعبي .

ونجد أن المثل يعالج السلوكات الاجتماعية بغض النظر عن الأحداث « فالمثل أهم من الشعر والقصة **لأنه لا يهتم بالظاهرة في حد ذاتها وإنما يهتم بالسلوكات الكامنة وراء الظاهرة**، ولهذا يلاحظ أن المثل الشعبي يستخدم صيغة الإفراد بكثرة، وخصوصاً اسم الموصول (**اللّي**) ولا يستخدم

---

1 – نتالي بيقي– غروس، مدخل إلى التناص، ص25 .

2 – يطلق مصطلح(المبهمات **Les embrayeurs**)على الوحدات اللغوية التي تتوقف قيمتها المرجعية على المحيط الزمني والمكاني لورودها وهكذا فإن الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة تعـد من المبهمات.

صيغة الجمع إلا قليلاً وتعليل هذه الظاهرة واضح، إذ ليس هناك قضية اجتماعية في طرح المثل، وإنما هناك دوافع سلوكيـــة، تنطبق على الجماعة كأفراد لا كجماعات»[1].

وَ: واو الحال وهي تلعب دور الرابط السببي للتعبير عن المتوخى وقوعها وهي المعاونـــة وتـــبين تزامن الأحداث، يقول مانقونو: « أن أسماء الإشارة كلها مبهمات، المتكلمون هم الـــذين يحـــددون مرجعيتها»[2].

للزمن علاقة وطيدة بالتاريخ، وفي الأمثال تتداخل الأزمنة وتنصهر في سياق الخطاب الجديـــد **فتلغى الحدود الفاصلة بين زمن الخطاب** والزمن الكامن في ألفاظ المثل وزمن مورد المثـــل أو زمـــن قصة المثل، وللزمن أيضاً علاقة **بالإبهام** لذلك فالإشكال الحقيقي في المبهمات هـــو **إلى أي مرجعيـــة يمكن إسنادها؟** وإذ أن جميع أنواع المبهمات ترتبط في تحديد مدلولاتها بسياق الخطاب العام، وقـــد حددت أركيوني (أربعة أنواع)[3] من المبهمات اللفظية نحاول إسقاطها على الإبهام في الأمثال كالتالي:

■ **المبهمات الزمنيـــة العامـــة**[4]: وتتمثل في الظروف التي يقترن استعمالها ودلالاتها بالحاضر مثل الآن..و يتجلى الإبهام في كلمة سَاعَـــة التي تعبر عن زمن ما مرتبط بالمستقبل، لكنه غـــير محـــدد، وحتى كلمة قُنْطَـــارْ هي لا تعبر عن الوزن ولكنها تعبر عن تراكمية زمنية للفترات المتباعدة للمرض الذي يصب هذا المريض . **المْرَضْ يَنْـــزَلْ بَالقُنْطَـــارْ والشْفَـــى يْجِـــي فِي سَاعَـــة.**

أ- **المبهمات الزمنية القبليـــة:** وهي الدالة على الزمن المنقضي، البارحة، الأسبوع الماضي، السنة الفارطة، ونلاحظ في المثل الموالي كلمتي بَاتْ الدالة على زمن انقضى وهو زمن الليل المنقضي ولَيْلَـــة التي زادت في إبهام بَاتْ على الرغم من تخصيصها لها بالتعداد فـــ لَيْلَة أي واحدة فقط. **بَاتْ لَيْلَة مْعَ الدّجَـــاجْ صْبَـــحْ يْقَـــاقِـــي** وكذلك بالنسبة لهذا المثل **سَـــاعَة كْـــلاَمْ خَيّـــرْ مَـــنْ مْايَـــة بْرَيّـــة.**

ب- **المبهمات الزمنية البَعديّـــة: وهي تدل على زمن الحدث غير المنقضـــي، مثـــل غـــــداً،** الأسبوع المقبل، السنة القادمة... **أَحْيَيّـــنِي اليُـــوم وأكْتَلْنِي قُـــدْوَة** بمعنى غـــداً.

1- التلي بن الشيخ، منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص157 .

2 -D.MAINGUENEAU 1986, Eléments de linguistique pour le texte littéraire, Bordas Paris, p15.

3 - ينظرعمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص81.

4 - المرجع نفســه، ص70 .

■ **المبهمات الحياديـــة**: وهي التي تكون فيها الدلالة الزمنية مفتوحة، مثل هذا اليوم ونجد ذلك متجلياً في هذا المثل: هَذَا بَلَـحٌ مَا طَـابَ مَذْلُـوحٌ .فاسم الإشارة والدلالـــة الزمنيـــة **للبَلَـــحٌ** تعطـــي لهـــذا التركيـــب **هَـــذَا بَلَـــحٌ** إبهامـــاً مفتوحاً أو حـــياديـــاً.

أما عن الضمائر فيقول مانقونو في شأنها: أنه على الرغم من أن(أنا، أنت) يقومـــان بـــنفس وظائف المجموعة الاسمية إلا أنها تفتقد إلى مرجع واقعي فـــ(أنا) هي ذاك الـــذي يقـــول (أنـــا) في خطاب معين و(أنت) هو الذي يخاطبه(أنا) بقوله (أنت) إن فعل القول يحدد مرجعه...فلا يمكن معرفة مرجع (أنا) و(أنت) خارج استعمالهما ضمن الفعل الفردي للحديث. وبما أن (أنا) يحيـــل على نفسه، فإنه يستجيب إلى خاصيته الانعكاسية، ولكنه يتحول إلى (أنت) بمجرد أن يرجع الآخـــر هذه اللفظة لنفسه، وهو بذلك يدخل ضمن **خاصيته التناظرية**

الضمنيـــات (*Les Implicites*):

تعتبر من أهم المحاور التي **يرتكز عليها التحليل التداولي**، والكشف عنها هو مبتغى التداولية، والضمنيات هي «الكلام الذي لا يظهر على سطح الملفوظ».

الضمنيات تنقسم إلى أنواع متعددة منها ما يتعلق بأفعال الكلام غير المباشرة والاستدلال والافتراضات المسبقة ومتضمنات القول، وهذه الأنواع بدورها تصنف إلى نوعين: «الضمنيات الدلالية كالافتراضات المسبقة، ومنها ما يصنف في إطار الضمنيات التداولية كمتضمنات القول، ومنها ما هي دلالية تداولية في نفس الوقت كالاستدلال. وتجمع في إطار الضمنيات أو الكلام غير المباشر»[1].

المعـــنى الضمـــني: الأمثال أقدر النصوص الأدبية على حمل المعاني الضمنية، بل إن المعنى الظاهري للمثل في سياق القصة التي تروى له، لا يعدو إلا إشارة ضمنية للمعاني الجمة التي يكتنزها المثل، والتي لا تبرز إلا حسب الاستعمال التلفظي لها في مقامات مختلفة، فمثلاً نجد معنى التوبيخ والاحتقار والذم والتعريض في قولهم: (**مَا يَنْكَرْ أَصْلُو غَيْرْ لَبْغَلْ**) ذلك أن المراد بالمثل ليس التبليغ بالخبر الذي يحمل معنىً ظاهري،بل هو كل ما أسلفناه من معاني ـــ أو غيرها ـــ يحددها السياق حين التلفظ بالمثل في مقام ما.

إن القـــوة الدلالية الخفية التي يحملها للمثل جعلت باحثاً مهما **كبارث** يقول: « **إن المثل هو النموذج للاستقراء السيميائي**، البلاغي فنحن ننتقل من عنصر خاص إلى عنصر خاص آخر،

---

1 – موساوي فريدة، المقام في الشعر الجاهلي، ص27.

بواسطة حلقة خفية، إننـــا نستنتج من موضوع ما الطبقة ومنها ننطلق لنعطي موضوعاً جديداً، **فالمثل يمكن أن يأخذ أي بعد**، إذ يمكنه أن يكون كلمة أو حدث أو مجموعة من الأحداث أو قصة من هذه الأحداث، إنه تشبيه إقناعي أو حجة بواسطة التشابه. »[1] و لنرى هذا المثل الشعبي وما فيه من تعدد الدلالات والإيحاءات.

تَابْ تَوبَة الذّيبْ على الخَرّفانْ : التَوبَة هنا بمعنى الامتناع طواعية عن الفعل، ولكن ربـــط التَوبَة بالذيب يفقدها معناها لإجماع العرف الإنساني عبر الأزمان عن عدم كف الذئاب عن مطاردة الخرفان، وبالتالي فالوصف بالتَوبَة الذيب هو ضرب من السخرية لأن التَوبَـــة هنـــا وهي مفعول مطلق جاء لتبيين نوع الفعل (تَابْ) بأنه من نوع توبـــة الذيب غير الموثـــوق فيها أبـــداً .

خَلّـــي البِـــيّر بَغْطَـــاه[2] :واضح أن المثل يشبه السياسة بالبئر فما الجامع بينها ؟ لنحاول إسقاط المفهومين على بعضهما البعض في قراءة سيميائية، فنجد أن السياسة = البئر

السياسة = البئر⇦ العمق، الظلام، الخوف، الخطر، السقوط ...الخ ..القبر والموت

والمغامرة في الدخول إلى البئر، فالذي يتورط في السياسة نسقط عليه كل المخاطرة التي يمكن أن يلقاها في البئر، فهو في السمو الاجتماعي والأمان والراحة ويمكن أن يسقط إلى حضيض المجتمع في أي لحظة، فهو دائماً في الخطر، والخوف على منصبه ومكانته.

كما أن البير المغطى هو الذي أسنت مياهه، وفسدت وصار يصدر رائحة كريهة وهاته الأخيرة هي كلام السياسة إذ يترفع عنه من يريد الأمان. فإماطة اللثام عن الحديث في السياسة هو انتزاع لغطاء البئر وآذانٌ بانتشار الرائحة الكريهة للبئر، وخلِ =الأمر هنا غرضه الطلب بل الالتماس والتحضيض. وبما أن **الحياة اليومية عبارة عن إخراج مسرحي دائم** تبنيها علاقات قوى غير مستقرة على حد تعبير **قوفمـــان** فالأمثال تمثل جزءً لا يتجزأ من الخطاب المسرحي اليومي لأفراد المجتمع.

الأمثـــال خطابـــات مغلقـــة ؟ :

هل الأمثال ذات المعاني المتقاربة تعد تَشكُّلاً خطابياً *Formation Discusive*؟

إن هوية أي **تَشكُّل خطابي** بالنسبة **لمانقونو**، « لا تحصل إلا في علاقتها بالتشكُّلات الخطابيـــة

---

1 – رولان بارث، **قراءة جديدة في البلاغة القديمة**، تر: عمر أوكان، دار افريقيا الشرق، ص53 .

2 – المقام الذي استقيت منه هذا المثل المتداول بكثرة، في كثير من المناطق العربية، فهو واسع الاستعمال، جاءني أحد الأصدقاء فقلت: له واش لخبار فقال: واش من خبار فقال: ما بقاتش السياسة ثم ردد المثل في تذمر واحبـــاط وهو يتأسف .

التي تبني من خلالها هويتها »[1] ولكن هذا لا يصدق على الأمثال فهي وحدات خطابية مستقلة، لها هويتها ومرجعيتها وأدائها، ويمكنها الاستغناء عن الاندماج أو التضمين في أي خطاب آخر بل إن معظم الخطابات (من الخطاب اليومي إلى الروايات مروراً بالمقالات والقصص والحكايات والنوادر وحتى الخطاب الشعري)، تستدعي الأمثال للاندماج في سياق الخطاب العام ولكن دون أن تفقد الأمثال بنيتها ولا هويتها.

يقول **ميشال فوكو**(***Michel Focaux***): « إن لبعض أنواع الخطاب علاقة متميزة مع الذاكرة، وهكذا فإن الخطابات الأدبية والدينية والقانونية بمعولة لاستثارة كلام يستعيدها ويغيرها أو يحدّث عنها»[2] والأمثال بخاصة تخضع لهذا القانون المتواتر في الاسترجاع والاعتماد على ثقافة الشخص وقوة تذكره، وفي كثير من الأحيان يبرز المثل إلى شفاه المتكلم دون عناء منه ذلك أن الرصيد الثقافي له يختزنها في ذاكرته ويكون المقام أو المناسبة بمثابة مثير للذاكرة الاسترجاعية، **ولكننا لم نفهم آلية الاسترجاع هاته** وعلاقتها بالموضوع من جهة وبالمقام والمناسبة والسياق من جهة أخرى إلا التراكم المعرفي والتشبع الثقافي للشخص بهاته الأمثال ذلك أننا صادفنا من لا يعير الأمثال اهتماماً وبالتالي فرصيده المعرفي من الأمثال يكاد يكون الصفر، وإن لم يكن فهو لا يستعملها إلا نادراً ولا يستطيع استرجاع الأمثال كاملة بل يدلل عليها بالمعنى أو الإشارة إليها فقط.

وقد اعتبر **موشلار** الأمثال من قبيل **التراكيب الجاهزة** التي تقبع في الذاكرة ويصدق هذا إلى حد بعيد عن الأمثال وذلك لأنها **تتصف بالجاهزية المتمثلة في ثبات بنيتها**، ونجده يقول: «هناك مجموعة واسعة من تراكيب الكلمات الجاهزة ***Phraséologie*** إن قليلا أو كثيرا: إن الوحدات التي تتكون منها تميل إلى افتقاد استقلاليتها وتخزّن في الذاكرة في شكل كتل، وحينئذ يجري الحديث عن لفظات مركبة **Lexies complexes** وخطابات مكررة أو في أحيان كثيرة عن عبارات جاهزة أو تراكيب جامدة، وهذه التراكيب يمكن أن تدمج في صلب اللغة مثل (الأمثال، والكلمات المركبة: القدرة الشرائية، خط الدفاع ...) »[3] إن فضاء الأمثال الشعبية ينطوي في كثير من جوانبه على (حدث ما) يُقيم تجربة المثل، ويحدد صيغته داخل المعطى الثقافي البيئي الذي ينشأ فيه المثل أو

---

1 - دومينيك مانقونو، **المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ص64.

2 - المرجع نفسه، ص78.

3 - المرجع السابق، ص88.

ينمو، **وتحقيـــق الفعل التأثيـــري** في الأمثال يعتمد على جملة من المعطيات الثقافية لدى المتلقي، ودرجة إسهامه في تأمين مجال التمثل الذهني للعواقب التي يطرحها المثل صريحة وضمنية، لذا فإننا نجـــد تباينـــاً كبيراً في القوى التأثيرية للأمثال الشعبية بحسب الاندماج الشخصي للمتلقي مع **المعطى السلطوي الاجتماعي** الذي يحمله نص المثل، ومدى إقراره له واحترامه للنظام الاجتماعي العـــام.

مفارقـــة مـــور[1] وتناقض الأمثال:

تقوم مفارقة مور على مفهوم بسيط من حيث المبدأ لكنه، معقد من حيث التدليل (الاستدلال) يرتكز على التفريق بين **الصدق والاعتقاد**، « فملاحظة أقوالاً من قبيل (الطقس جميل ولا أعتقد أن الطقس جميل) هي أقوال غريبة، غير أن مور يشدد على عدم وجود تناقض خالص »[2]. ويمكننـــا أن نتناول تطبيق هذا المبدأ الذي انتهجه مور لإثبات عدم وجود تناقض خالص بين تينك الجملتين اللتين نرى للوهلة الأولى أنهما متناقضتان، وهناك العديد من الأمثال الشعبية المتناقضة فيما بينها، بل إن من العلماء من قال بضرورة أن يكون لك مثل نقيض له لتتقابـــل المفاهيـــم فيما بينها، فلدينا على سبيل المثال المثلين المواليين:

ولحل مفارقة مور ـــ حلاً تداولياً ـــ يمكننا، أن نعترض على إحدى الفرضيتين اللتـــين نقـــوم عليهما هذه المفارقة فإما أن ننفي القول:

خُوكْ خُوكْ لا يْغُرّكْ صَاحْبكْ. **الأقَارِبْ عَقَارِبْ .**

خُوكْ مَنْ وَاتَاكْ مَشْ خُوكْ مَنْ مُكْ وَبَابَاكْ **قطرة دم خير من ألف صاحب**

خُوكْ خُوكْ لا يْغُرّكْ وخُوكْ مَنْ وَاتَاكْ مَشْ خُوكْ مَنْ مُكْ وَبَابَاكْ، قولٌ غريبٌ، وإما أن نثبت أنه: **قولٌ متناقضٌ**. ويفضي بنا الحل الثاني إلى مأزق يبدو أن لا مخرج منه، ولكن المخرج يتجلى لنـــا في أن القول **خُوكْ – صَاحْبـــكْ** ليسا ضدين ولا متناقضين إذن فالقـــول في المثلين ليس **غريبـــاً**، لأن الأخ قد يكون صديق، والعكس أيضاً صحيح في نفس الوقت وهنا نكون أمام شخص هو الأخ، وإذا كنا حيال شخصين مختلفين فالأخ الشقيق لا يكون أخاً إلا إذا توفر شرط **المواتـــاة**، وكـــذلك

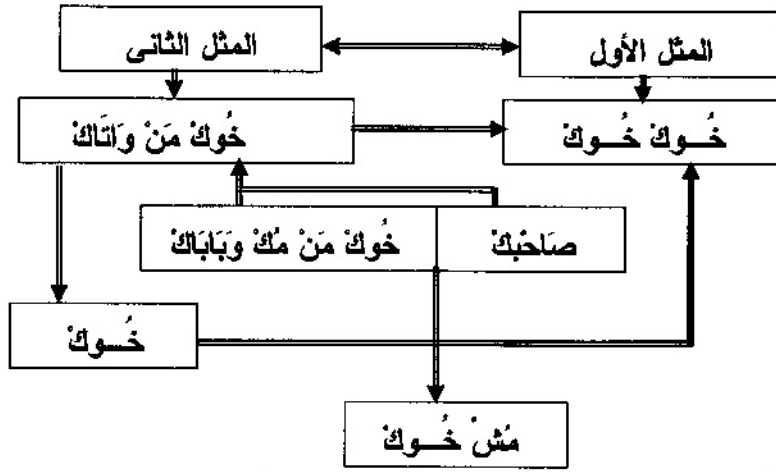
---

1 – فيلسوف بريطاني (1873–1958)م، تعدّ مفارقة مور بسيطة، فهي تقوم على ملاحظة أن أقـــوالاً من قبيـــل (الطقس جميل) و(لا أعتقد أن الطقس جميل) هي أقوال غريبة Bizarres غير أن مور يشدد على عدم وجود تناقض خالص لأن تحققهما لا يكون في زمن ومكان واحد.

2 – جاك موشلار وآن روبول، التداولية اليوم علم جديد في التواصل، ص103.

الصاحب إذا توفر الشرط ألحق بمنزلة الأخ الشقيق، فهنـــاك محوران تدور حولهما المفارقـــة الشخص المقصود بالأخوة (المتلقي للمثل) و(مواتاته).

(خُوكْ = مَنْ وَاتَاكْ)+(صَاحْبَكْ = مَنْ وَاتَاكْ)⇦(صَاحْبَكْ إذا وَاتَاكْ= خُوكْ)



أما بالنسبة لهذين المثلين الشعبيين، فالأمر يختلف ولا يمكننا تطبيق مفارقة مور عليهما ذلـــك لأن مور يركز في المفارقة على أن يكون التناقض الظاهري جلياً بين لفظتين، ولكن هنا التناقض ضمني لأن (كلمة دم تعني الأقَارِبْ) و(كلمة دَمَكْ تعني بَنتْ عَمَكْ) ولكن على سبيل الكناية وبالتالي فإن مفارقة مور تبدو صعبة التطبيق إن لم نقل مستحيلة، لتعدد الدلالات بين المتناقضين .

الأقَارِبْ عَقَارِبْ . أَدْي بَنتْ عَمَكْ، تَصْبَرْ عَلَى هَمَكْ.

قطرة دم خير من ألف صاحب وَيْن تَلْقَى دَمَكْ تَلْقَى هَمَكْ.

أما بالنسبة للمثل المبني على تناقض صريح، فمفارقة مور تعجز هنا لأن الحلين لا يجديان نفعاً وذلك لأن الحل يعتبر التناقض الصريح خروج عن حدود المفارقة، وذلك بأن يكون القول ليس غريباً ولا متناقضاً ونحن في هذا المثل: الخَيْرْ مْرَه، والشَرْ مْرَه. أمام هاته الحالة .

أما الحل الثاني لمور، فيعتبر أن الضدين أو المتناقضين لا يقعان في وقت واحد أو يقعـــان مـــن طرف شخصين متباينين، ونحن في هذا المثل أمام شخص واحد وهو(لْمْرَه) الرمزية الـــتي تحمـــل في نفس الوقت (الخَيْرْ والشَرْ)، لكنها لا تتعامل في نفس اللحظة بـــ: (الخَيْرْ والشَرْ) اســـتناداً إلى مرجعين مختلفين ومتناقضين.

المفارقـــة اللفظيـــة:

المفارقة اللفظية والمعنوية صفة لصيقة بالأمثال الشعبية فلا نكاد نجد مثلاً شعبيـــاً لا يعتمد على المفارقة في **إنتاج المعنى الضمني** له بل وهذا ما يحمل الأمثال الشعبية **بالطاقة التعبيرية المؤثرة** والقدرة التداولية الابلاغية العجيبة التي تنفذ كما قال **بارث دون وساطة أو بمعنى أصح بوساطة غير جلية وليست مدركة**، لذا فرغم كل ما يقال عن الأمثال فإنها لم تأخذ حظها في الدراسة الشاملة التي تربو عن قدرة باحث متواضع مهما كانت قدراته، **فالبحث في الأمثال يحتاج إلى فريق من الباحثين وفي مجالات متعددة من الأدب بجميع فروعه إلى علم الاجتماع وعلم النفس والأنثـــروبولـــوجيـــا الثقـــافيـــة ...**

و يمكننـــا أن نتبـــين ذلك من تحليـــل هذا المثل :

جَـــدّي يَلْعَـــبْ بْعَقْليـــة عَتْـــرُوسْ .

جَـــدّي يَلْعَـــبْ..... أمر عادي لا غرابة فيه.....**بْعَقْليـــة عَتْـــرُوسْ:** هنا تتجلى المفارقة إذ المنتظر أن يلعب **الجدي** بعقلية أترابه ولكن المقصود المبطن في هذا المثل الذي يستعمل **الجدي والعتروس** رمزاً فقط، فهو يرمي إلى أبعد من منهما والخطاطة الموالية تبين المبتغى التقابلي المبطن في المثل.

جـــدّي	يلعب بعقلية	عتْرُوسْ
صغيـــر		كبيـــر
غيرجـــاد		جـــاد
غيرمـــؤذي		مـــؤذي

فالاعتماد على المفارقة لتبيين المعنى أو لتضمين معنى معين من أهم خصائص الأمثال الشعبية ومن بين هاته الأمثال مايلي:

حَتّى يْشِيّـــبْ لَغْـــرَابْ .

مَعـــزَة ولُوكَـــانْ طَـــارَتْ .

الخَـــوفْ يْجَـــرّي الشّيـــوخْ .

إذَا عْطَـــاكْ رَبِي مَنْ خْمَـــارْ تُمْخُـــضْ .

جماليات توظيف المثل الشعبي في روايات الطاهر وطار.

أ.رشيد العامري.
جامعة 20 أوت 1955سكيكدة –الجزائر –.

مقدمة:

استطاعت الرواية الجزائرية أن تتجاوز المحلية لتلتحق بركب العالمية، في فترة زمنية محدودة، بفضل جهود ثلة من المبدعين الشباب، الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية تخطي الالتزام الاجتماعي والسياسي والتعبير عن رؤاهم ومواقفهم تجاه واقعهم، من خلال كتابات روائية تؤكد على تميّزهم وذاتيتهم.

واستطاعت الرواية الجزائرية ذات اللسان العربي تدارك تأخرها الزمني بالقياس إلى الرواية ذات التعبير الفرنسي –إذ ظهر أول عمل روائي باللغة العربية سنة 1971 وهو "ريح الجنوب" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة – عبر التراكم الحاصل في هذا اللون الإبداعي منذ منتصف السبعينيات، حيث سعى الروائي الجزائري إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة ذات خصوصية. فراح يبحث عن أشكال يثبت من خلالها هويته ويؤسس لتجربة مطبوعة بطابع أصيل. وكان التراث معلما بارزا وملمحا واضحا، أذن بميلاد رواية جزائرية تحمل في طياتها ملامح الخصوصية والتميز، مما جعل الخطاب الروائي يقيم صلة مع تراثه الشعبي وتراثه العربي الإسلامي. بل تجاوزهما في بعض الأحيان لينهل من التراث الإنساني الذي يعد إرثا حضاريا يستدعيه المبدع، فيتعامل مع شخصياته وأحداثه باعتبارها رموزا ومواقف، من خلال توظيف أشكال تعبيرية جديدة قادرة على التواصل مع القارئ وملامسة قضاياه الراهنة.

لقد استثمرت الرواية الجزائرية التراث بشكل كبير، إذ شكل تيمة مركزية مميزة وسمت الخطاب السردي بسمات مختلفة. وقد أغنى المشهد الروائي الجزائري في هذا المجال، ثلة من المبدعين الذين احتفوا بالتراث ،كالمبدع واسيني الأعرج في نصه السردي "نوار اللوز" حيث اختار لبناء نصه "معمارية السيرة الهلالية مركزا على شخصية (تغريبة بني هلال) بحيث يجعلها منطلقا موازيا لروايته يقتات على موضوعاتها في تشكيل صراع نفسي يسهم في إبراز الشخصيات المعاصرة "[1]، ثم عبد

الحميد بن هدوقة الذي توسل بألوان تراثية في نصه "الجازية والدراويش". تبرز لنا مدى احتفالية الخطاب الروائي الجزائري بالتراث باعتباره تيمة مركزية قد تضاهي أحيانا أطروحة الثورة وملابساتها والتي تعد من أكثر التيمات حضورا في الخطاب الروائي الجزائري.

إلا أن إسهامات هذه الأسماء في مجال توظيف التراث، تظل ضئيلة إذا ما قارناها بإنتاجات الكاتب الطاهر وطار، حيث تحتفي أعماله الروائية في معظمها بالتراث شكلا ومضمونا، فهي تتكامل في ما بينها لتضعنا ختاما أمام تجربة روائية استقطبت التراث بأشكاله المختلفة وألوانه المتباينة.

فالروائي الطاهر وطار يعلن مسبقا – من خلال إبداعاته – عن انحيازه إلى الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي يقوم على شعبية الأدب. وقد برز هذا الانتماء في أغلب أعماله الروائية التي حاولت أن ترصد حركة التحرر الوطني في الجزائر، والتحولات الاجتماعية بكل تعثراتها، كما تشكل أعماله علامة شامخة أضاءت مختلف دروب المسيرة الروائية الجزائرية. ومن ثم، فإن تجربته الإبداعية يمكن أن تؤشر لوحدها على كل معطيات الرواية الجزائرية من حيث بحثها الدؤوب على تميزها وخصوصيتها الإيديولوجية والجمالية بشكل عام، بدءا من أول أعماله رواية " اللاز " التي شيّد بناءها ارتكازا على المثل الشعبي(ما يبقى في الوادي غير حجاره) وانتهاءً "بالولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، هذا النص المفعم بأجواء صوفية روحانية. وهذه التنويعات التراثية أغنتها مخيلة المبدع ومنحتها التألق والامتداد والاستمرار، من خلال قدرته على تطويع التاريخ لاحتواء الراهن.

في نصه "الشمعة والدهاليز" يقتحم الروائي أسوار التاريخ فينبش في الماضي كي يعثر على هارون الرشيد، شخصية فسيفسائية يسعى من خلالها إلى التعبير عن الأوضاع المتقلبة التي تعيشها الجزائر. هذه الشخصية الفسيفسائية تمثل اللحمة المركزية في الرواية، وتشكل الهاجس المركزي في المتخيل الروائي، فهارون الرشيد هو في معترك الأحداث وفي عزلته "إسلامي، ملحد، عميل أجنبي، متآمر على فرنسا، عاهر ومجنون"[2]، إنه كتلة من التناقضات التي تعلنها الرواية وتسترسل فيها، بدءا من العنوان الذي ينطوي على ثنائية الإفراد والجمع، الضوء والظلمة، مرورا بالنص الذي يتداخل فيه التاريخي باليومي، فتنفتح المساحة أمام تجاور الشخصية الروائية المستمدة من قلب التاريخ هارون الرشيد بالشخصية الواقعية.

"تجربة في العشق" من النصوص التي أثث بها الروائي مسيرته الإبداعية، ينحو التراث فيها منحى أسطوريا فتغتني فضاءاتها بأسطورة "بروميثيوس" كنموذج للصراع الأزلي بين الخير والشر،

وكتعبير عن التضحية في أسمى صورها، وقد تجسدت التضحية في تمرد برومثيوس ضد زيوس وسرقة شعلة النار من أجل إهدائها للإنسان الذي قرر زيوس إبادته، لكن لم تكن تلك وحدها الخلاصة التي عمل الروائي على إمدادنا بها من خلال تجربة في العشق، بل إنه يميط اللثام عن حقائق سامية احتوتها الأسطورة، لم تجد صدى لها أيام برومثيوس لأن الأسطورة نبوءة واستشراف نبوءة لا تكشف عن نفسها بل تحتاج لمن يكشفها، يقول الروائي: " لقد كانت آلهة الإغريق والرومان أكثر ألوهية بالنسبة لآلهة مصر مع أن اعتزاز برومثيوس ببشريته يفوق اعتزاز كل من برومثيوسات اليوم، لم يعلن بشريته فحسب، إنما مارسها، أتاها وعمل على رفعها إلى مستوى الربوبية". قال للجميع: "إن زمن العذاب موقوت وعهود الاغتمام في حياة الشعوب مهما طالت ليس سوى سحابات صيف قاري" (3).

وبين نص وآخر، ورواية وأخرى، استقطاب جديد لدى المكون الروائي الذي اشتغل عليه الطاهر وطار في نصوص كثيرة، أصبح معها شبه متخصص في التراث، فمن التراث العالمي إلى التراث الشعبي، من التراث العربي إلى التراث الإنساني، مما ينم عن ثقافة تراثية واسعة تمتد صوب كل الأنحاء، فتمتد معها مخيلة المبدع لصوغ التاريخ صياغة جديدة تمنحه من خلالها قراءة جديدة بل حياة جديدة.

تأسيسا على ما سبق، سيتمحور موضوع هذه المداخلة حول "الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية (جماليات توظيف المثل الشعبي في روايات الطاهر وطار) اعتبارا للمكانة التي يشغلها هذا اللون التراثي في إبداعات الروائي.

أ-المقاربات النظرية:

1-الموروث الشعبي المفهوم والمميزات:

يشكل الموروث الشعبي مادة خصبة وترجمة بليغة لمشاعر العامة، من خلال تراثه واغتنائه بألوان وضروب شيقة ومثيرة من التعابير والإيماءات، التي تصوغ مراحل وفترات متباينة من التاريخ البشري والكيان الإنساني. والموروث الشعبي أو المأثورات الشعبية مصطلح أقره مجمع اللغة العربية كترجمة عربية دقيقة للمصطلح الإنجليزي (folk-lore) الذي شاع استخدامه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد أن استخدمه العالم الإنجليزي *سيرجون وليم تومز* (4).

- ✓ في اللغة الإنجليزية تعني كلمة (Le folk-lore) "حكمة الشعب".
- ✓ أما في اللغة الفرنسية فإن كلمة (le folk-lore) تعني "مأثورات الشعب".

وقد اتسع المصطلح في الثقافة العربية وكذا الغربية ليشمل التراث الشعبي الحي والإبداع

الشعبي بأنماطه المتنوعة والمتعددة مثل "النثر الفني في الحكايات والأمثال والألغاز والسير الشعبية، وحتى سائر فنون التعبير الأدبية سواء كانت صياغات شعرية أو منظومات ومواويل، أو تتمثل في الفنون التشكيلية أو في العمارة بما تتميز به من زخرفة ونقوش"(5).

فالمأثورات الشعبية مجموعة أشكال تعبيرية تعتمد اللغة أحيانا، كما تتوسل اللغة والحركة والإيماءة أحيانا أخرى، لترسم بذلك لوحات فنية إبداعية تعبر عن تاريخ جماعي بصور ساذجة التركيب، وبلغة بسيطة في شكلها، عميقة ومركزة في محتواها، تسعى جاهدة للتعبير عن عادات وتقاليد وطقوس الجماعة. "لقد أصبح التراث الشعبي موضوع اهتمام الباحثين بعد أن كان كل إنتاج شعبي محط ازدراء وتقليل باعتباره مؤلفات بدائية فجة مخصصة لسواد الناس غير المتعلمين، وبالتالي فهي لا تستحق اهتمام الأدباء الجادين" (6).

وبعد ***فلادمير بروب*** (1859-1970) من أبرز المهتمين بالفلكـــلور خاصة في كتابيه "مورفولوجيا الحكاية" ثم "الجذور التاريخية للمورفولوجيا السحرية"، إلى جانب العالم الألماني ***يوهان مير*** في كتابه "الفلكلور الألماني"، ثم دراسات جيمس فريزر (1854-1941). وما تكتسيه من أهمية بالغة.

أما في حقل الثقافة العربية، فقد توالت المنجزات النقدية كدراسة ***صفوت كمال*** في كتابه "المأثورات الشعبية" ويعد من أحدث الدراسات في هذا المجال، ثم ***عبد الحميد يونس*** في كتابه "دفاع عن الفلكلور"، وكذا " أشكال التعبير في الأدب الشعبي " ***لنبيلة إبراهيم***، ومجموعة من الكتب الأخرى التي احتفت بالمأثورات الشعبية التي أصبحت تشغل الصدارة بين أشكال التعبير وذلك "بعد أن اتضحت أصالتها وقدرتها على الوفاء بحاجات المجتمع الشعورية والمعنوية، ذلك لأنها تحقق الحيلة وتعين على حركة التاريخ وتكبر من شأن القيم الإنسانية العليا وتبرز الخصائص القومية والملامح الوطنية والمثل الاجتماعية " (7).

يضم الموروث الشعبي فروعا متعددة وضروبا غاية في التنوع والثراء، كالحكايات والسير والملاحم والأساطير والأغاني والأناشيد،...،وهي تنضوي تحت ما يصطلح عليه بالأدب الشعبي.فماذا نعني بالأدب الشعبي ؟ وما هي المميزات والخصائص التي يمتاز بها هذا الأدب عن غيره؟

إن الأدب الشعبي هو أدب الطبقات الشعبية تسهم في إنتاجه وتشكيله، الذاكرة الجمعية والوجدان الجماعي، فهو خلاصة التجارب الجماعية عبر أجيال متتالية تداولته شفاهة في الأفراح

والمسرات كما في الأحزان والمآسي وفي زمن الحروب والكوارث كما في زمن السلم والازدهار. إنه "فن لفظي يعتمد على الأقوال الصادرة عن راو يرسلها إلى متلق، ولهذا السبب كانت الشفاهية موجها رئيسيا في إضفاء السمات الشفاهية على الملاحم والحكايات الخرافية والأسطورية " (08).

ينتقل الأدب الشعبي من جيل لآخر شفاهة فهو يعتمد الرواية الشفاهية، " أما إذا سجل أو دون فمعنى ذلك أن النص المدون وثيقة تحقق فترة تسجيله وتدوينه لا تاريخ إبداعه"(09).

يتميز الأدب الشعبي عن الأدب الرسمي بمجهولية المؤلف، ذلك أن الإبداع الشعبي حسبما يقر مجموعة من الباحثين هو نتاج جماعة وليس نتاج فرد. مما يجعله يتمتع بانفتاحه على العصور التي تتلاحق عليه فتسمه بسمات زمنها وتطبعه بآثارها، فالأثر الشعبي إذن "عمل أدبي تضافرت جهود مؤلفين كثر وعوامل سياسية واجتماعية وتاريخية متعددة لإخراجه إلى حيز الوجود وإعطائه شكله الكامل والناضج"(10).

إن الأدب الشعبي تعبير عن وجدان جماعي لا يكترث بالرؤية الفردية، وهو يخضع للعصور التي تتلاحق عليه فتطبعه بما امتازت به وتصبغه بصبغتها، غير أن هذا الخضوع لروح العصر والاصطباغ بألوانه لا يعني التقييد بالزمان والمكان، ذلك أن الإبداع الشعبي "يلغي وجودهما الفعلي ويستبدلهما بوجود متخيل، كأن يبدي إغفال الدقة التاريخية إغفالا تاما فيأتي التعبير كان في قديم الزمان" (11).

ولما كان الأدب الشعبي أدبا ينتقل عبر الأجيال شفاهيا باعتماد الذاكرة والحفظ، إذ "لا خلاف على أن الذاكرة الشعبية الجماعية هي ما حفظت لنا هذا التراث المتواتر منذ طفولة البشرية الأولى"(12).

فقد كان أكثر عرضة للتبدل والتغير، إلا أن هذا التحوير الذي يلحقه ليس ميزة سلب بقدر ما هو "تناقل فاعل وأساسي في تكوين بنية الأدب الشعبي، إذ أن كل جيل يترك آثارا واضحة في الأثر الشعبي الذي يرويه" (13).

ذلك أن هذا الموروث الشعبي الذي تتناقله الأجيال المتعاقبة عبر العصور المتلاحقة تطرأ عليه تغيرات تشمل الشكل والدلالة سواء "على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المرددة في الأغاني الشعبية والأهازيج أو في القصص الشعبي أو في السير التي يرويها المداح في حلقته أو الجدة للأطفال عن الغيلان وأخبار الجن والملائكة أو غير هما" (14).

ينم الأدب الشعبي في بنياته عن جهد جمعي تختفي فيه الذات الفردية لتحل محلها الذات الجماعية. فلا مجال للحديث عن العبقرية الفردية في الإبداعات الشعبية، بوصفها عصارة أزمنة متلاحقة وخلاصة تجارب وخبرات حضارية وثقافية عاشها الشعب فأودعها قوالب إبداعية تتمتع بمرونة وحيوية في العبور نحونا ناقلة إلينا ملامحه النفسية وخصائصه الفكرية وروابطه الاجتماعية. ولعل هذه الخاصية هي ما تجعل الفواصل بين المبدع والمتلقي غائبة، ذلك أن الوجدان الجمعي هو المتذوق وهو المبدع في نفس الوقت.

2- مفهوم المثل الشعبي :

عنيت عديد الدراسات في ميدان الأدب الشعبي بالمثل جمعا ودراسة، وأولته عناية كبيرة، ومن الكتب التي تم تأليفها في هذا الباب:

- ✓ " مجمع الأمثال" : أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني
- ✓ " جمهرة الأمثال" : أبو الهلال الحسن العسكري.
- ✓ " كتاب الأمثال" : المفضل الكوفي.
- ✓ " كتاب الفاخر" : المفضل بن سلمى بن عاصم الكوفي.
- ✓ " ري الأوام ومرعى السوام في نكت الخواص والعوام": يحيى بن عبد الله بن أحمد الزحالي القرطبي، وقد أخرجه الدكتور: محمد بن شريفة تحت عنوان: " أمثال العوام في الأندلس ".
- ✓ " العقد الفريد " : كتاب الجوهرة: أحمد بن عبد ربه الأندلسي.

إن المثل جملة بلاغية شديدة الإيجاز، تذاع بين الناس بالرواية الشفاهية. وهو شكل من أشكال الأدب الشعبي، يترجم روح الثقافة الشعبية وفلسفة الجماهير في الحياة، بلغة استعارية تتسم بالاختزال والإيحاء، فالمثل إذن "فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به من معتقدات"[15].

إن المثل الشعبي نتاج تلاقح تاريخي وثقافي تتداخل فيه التقاليد بالعادات، وبمختلف المظاهر الحضارية. ليتفجر نهاية هذا العطاء العبقري بما يحمله من رؤى فلسفية عميقة وتجارب إنسانية جماعية، في لغة مرنة وصورة موحية وعبارة موجزة وفق إيقاع معين، مما يجعله يتمتع بقابلية الذيوع السهل والانتشار الواسع، من خلال حفظه وتداوله عبر الأجيال بواسطة الرواية الشفاهية. والأمثال حسب صاحب العقد الفريد "وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها

العجم، ونطق بها كل زمان وعلى كل لسان. فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عم عمومها، حتى قيل أسير من مثل" (16).

لقد شغل المثل حيزا مهما في الإبداع الروائي لدى الطاهر وطار لدرجة أصبح معها بؤرة تلتقي فيها رواياته بخطاباتها المتنوعة وبسياقاتها المتباينة، واستثمار المثل الشعبي في الأعمال الروائية أمر يكتسي أهمية بالغة، فهو يخدم البناء الروائي على المستويين التقني والجمالي. والمثل مرآة تعكس مظاهر حياة الأوساط العريضة من المجتمع في سلوكاتها معتقداتها وعاداتها. كما يمنح النص دينامية معرفية ولمسة شعرية ويعمل على تخصيبه على مستوى التناص مما يكسبه ثراء فنيا ودلاليا تتفجر من خلال جملة من الرؤى والمعاني المتجددة.

فإلى أي حد استطاع الطاهر وطار أن يغني مشهده الإبداعي بهذا العنصر الشعبي؟ وهل تمكّن من منح نصوصه خصوصيات جمالية جديدة ارتكازا على توظيف العديد من الأمثال الشعبية؟.

ب. المسار التطبيقي :

ينطوي المسار التطبيقي على قسمين: القسم الأول ويجمع روايتي " اللاز والزلزال" ويأتيان في سياق تعبير الكاتب عن مواقفه ورؤاه من الأجواء المعفونة بفعل مخلفات الثورة، أما القسم الثاني ويجمع روايتين متأخرتين وهما " تجربة في العشق والشمعة والدهاليز" ويؤشران على مختلف التغيرات التي مست الجزائر في غمرة الاستقلال، وتصدع البنية الاجتماعية نتيجة فشل مشروع الثورة الزراعية.

1. المثل الشعبي في روايتي اللاز والزلزال (إرهاصات الأزمة).

أ. الـــلاز :

إن الحديث عن رواية "اللاز" دون استحضار لحظات الثورة الجزائرية، يبدو حديثا فضفاضا. فالنص مهما حاول التنكر لزمنه أو التنصل منه فإنه يظل يحمل قدرا من الوفاء للحظته التاريخية.

تتخذ الرواية من أحداث سنة 1958 إطارا زمنيا لها ومن الجزائر فضاء لمعترك من الأحداث المريرة، محاولة الكشف عن ملابسات الثورة وأوزارها، من خلال تقنية الاسترجاع، إذ يستحضر الشيخ الربيعي وهو يقف أمام شباك منح الشهداء ماضيا قاتما قد استجمع خيوطه في شريط زمني يمتد من 1954 إلى 1962. خيوط أعاد نسجها وهو يتذكر"قوافل من الشهداء الذين سقطوا في ميدان الشرف، وعلى العكس منهم الخونة الذين باعوا أنفسهم وساهموا في تعذيب بني جلدتهم" (17).

من خلال مضامين بسيطة عمد الكاتب إلى تقديمها بطريقة واضحة، تسعى الرواية إلى تسليط

الضوء على المسكوت عنه في الثورة الجزائرية وإماطة اللثام عن الممارسات الصدامية والصراعات في صفوف جيش التحرير الوطني إبان الثورة.

وقد ركزت الرواية في أغلب مراحلها وخطواتها على العلاقة التي تربط المثقف والمناضل الشيوعي زيدان باللاز الذي صنعت منه الأقدار شخصا مشاغبا، صعب المراس فكان "وصمة عار على جبين القرية بسبب ما اتسم به سلوكه من انحراف" (18).

عمل الروائي على استيعاب قضايا الشعب الثائر، ثم عرضها في قالب فني إبداعي من خلال رؤية اجتماعية واقعية ناضجة. استمدت خصوبتها من واقع المجتمع بكل سلبياته وإيجابياته. واقع ظلت تحكمه المفارقات وتهيمن على يومياته المثقلة سحابة قاتمة من التناقضات، حيث يوجد جنبا إلى جنب الانحلال الخلقي والبطولة، الغيرة على الدين وتجاهل قيمه، الجهل والوعي، الإخلاص والخيانة، التعفف والطمع، ... وهذا الواقع بكل مفارقاته وصوره المتباينة تجسده شخصيات ليست على الدرجة نفسها من الوعي. كما أنها ليست من الانتماء الاجتماعي نفسه، حيث نجد الفلاح والتاجر قدور والعامل حمو والمثقف زيدان واللقيط اللاز. هذه الشخصيات — على مستوى المتخيل الروائي — تساهم بأدوارها الدرامية في نسج خيوط الرواية كما تساهم — على مستوى الواقع التاريخي — في تفجير الثورة، وهي تؤدي أدوارا تحكمها العفوية والتلقائية، ولا تخضع إلى سابق تخطيط، فاللاز " كان قمة التلقائية دون أن يكون له هدف خاص ودون أن يشغل فكره بهدف غير مرئي" (19)، كذلك حمو العامل بالحمام، الفقير والبائس" لم تقنعه كل الشروح بأهمية السياسة والثورة، فأدرك الحقيقة من خلال المثل الشعبي السائر (ما يبقى في الوادي غير حجاره) هكذا وبكل تلقائية وبساطة" (20). حتى بعطوش الشاب الخائن والانتهازي، الذي حاول أن يستغل ظرفية الثورة لتحقيق مآربه الشخصية، حيث قام بأبشع الأعمال في حق أبناء قريته" أدرك هذه العفوية وتلك التلقائية فاشترى نفسه وطهرها من درن الآثم والخيانة"(21).

تنتهي الرواية من حيث تبتدىء، وكل ما يحدث بين البداية والنهاية حدث في" أثير الذاكرة الجمعية التي تدور حول ذاتها وتخلق ذاتها شخصا، وتعطيه اسم اللاز والأخير مرآة الشعب والشخص الذي يروي عنه الشعب حكاية أو حكايات. لقيط تمرغ في كل تراب دنس وقديس تسكنه البراءة. إنه الغامض الذي يجعله زمن الشدة واضحا. يبدأ بالأذى ويصبح صورة له، ثم تستيقظ الحكمة فيه وتمسح ما علق به من غبار"(22)، ليصبح بطلا يغوص في أعماق الثورة، مناضلا في سبيل أهدافها

ومدافعا عن مبادئها" حتى إذا ما تفككت أوصال هذه الثورة وأضحت أشلاء في زمن الارتداد بقيت فيه مشتعلـــة أو بقي مشتعلا يذكر بثورة مضت" [23]، فاللاز إذن امتداد للثورة واستمرار لها حتى بعد انتهائها زمنيا، وذلك ما تفصح عنه الرواية في سطورها الأخيرة " إنك الآن أفضلنا جميعا ياللاز لأنك لا تحس بشيء، لأنك ما تزال تعيش الثورة بل لأنك الثورة" [24].

تؤسس رواية اللاز عالمها السردي انطلاقا من المثل الشعبي "ما يبقى في الوادي غير حجاره". وهو نص يعلن انتماءه للبيئة الشعبية بعناصرها المختلفة ابتداء بالعنوان اللاز. فالعنوان ذاته " ذو نزعة شعبية ثابتة شكلا ومضمونا، سطحا ودلالة، إذ كان لفظ " اللاز " مما لا ينتمي إلى لغة الضاد في أي وجه من وجوه الاشتقاق والوضع" [25].

هذا المثل الذي شغل مساحة كبيرة من الرواية، وغزا تخومها السردية، ورد بشكل ملفت للنظر، حيث تكرر حوالي ثلاث عشر مرة في وضعيات مختلفة — سواء على مستوى البنية الوظيفية أو البنية الدلالية — إذ أنه في كل مشهد يمنحه الكاتب معنى مغايرا يختلف عن سابقه و" دلالة أعمق من الأولى ليظهر قوة المثل التي يستطيع أن يبرزها عندما يحسن استخدامه"[26]. وقد جاء المثل مبثوثا في ثنايا الرواية ومفاصلها ليؤكد فكرة بديهية، مفادها أن الجزائر وطن للجزائريين، وأن هذا الوطن لن يكون إلا لأهله وأصحابه ولمن هم أحق به. فالمثل في الرواية لسان حال الثورة والناطق باسمها.

يقول حمو مخاطبا اللاز: "وجب أن أختفي من القرية، تخلفني أنت ... إنك تعرف كل شيء عدا تهريب الجنود الجزائريين من الثكنة. سيأتيك الأخ المناضل المكلف بهم ...الباقي لا يهمك كلمة السر بينك وبين المناضل هي: ما يبقى في الواد غير حجاره يقولها ثلاث مرات ... دخل اللاز مملا قذرا، إحدى عينيه زرقاء من أثر معركة يبدو أنه لم يخرج منها إلا لحينه، وهو يردد كما لو أنه يهذي بأغنيـــة بحار استيقـــظ من السكر. ما يبقى في الوادي غيـــر حجاره" [27].

يأتي المثل الشعبي ضمن السياق الإيديولوجي الذي يؤمن به الكاتب، والذي سعى من خلاله إلى الارتباط بالطبقات الشعبية، فصار بذلك على صلة وطيدة بالشعب، ونتيجة هذا الارتباط وتفاعلا مع التاريخ كملحمة شعبية، احتفلت إبداعاته بالشعب وبمنجزاته وليس بتاريخ الأشخاص، لأن الملاحم والبطولات تصنعها يد الجماعة.

لم يرد المثل في الرواية ليضفي هالة جمالية فحسب، أو من أجل التنويع في مقامات ومستويات الخطاب السردي، بل جاء أيضا عنصرا فاعلا ومؤثرا في الحدث الروائي وموجها له، إذ ورد في مواقف

ذات أهمية بالغة في الخطاب السردي. وبوصفه عصارة تجربة الأسلاف جاء إعلانا عن اندلاع الثورة وحاملا لجذوتها، وبعد أن وضعت الحرب أوزارها أصبح مؤشرا على تداخل المصائر. إنه إدانة صريحة للحاضر الذي ارتهنته حقائق مزيفة وعصفت به الأهواء فصار صناع الثورة بالأمس يموتون باسمها، والاستقلال على مرمى حجر. إن المصير المأساوي الذي عاشه مجموعة من الثوار يتجلى في المتخيل الروائي وترجمه الصفحات الأخيرة من الرواية، يقول السارد: "ظل اللاز لحظات يقف مشهودا لا يصدق عينيه، وعندما انفجرت الدماء من قفا أبيه صاح في رعب: ما يبقى في الوادي غير حجاره .ثم ارتخت كل عضلاته، ودارت به الأرض، ومد يديه يحاول التشبث بشيء ما، ثم هوى" (28).

إن زيدان الشخصية التي ساهمت في إشعال الثورة، وأسهمت بشكل كبير في التحاق العديد من شباب القرية بها يُعدم باسم الثورة، وقد كان موته يرمز"في الحقيقة إلى فقدان الثورة لرشدها ومسارها"(29).

لقد أخذ المثل مدلولات متنوعة ومعاني متجددة تتفاعل مع مجريات الأحداث فتتنامى بتناميها وتصاعدها، ففي بداية أحداث الرواية نجد المثل لدى عناصر الثوار يمثل كلمة السر بينهم، بيد أنه في ختام الرواية يأخذ شكل إدانة شاملة واحتجاج ضد الحاضر الذي انقلبت فيه الأدوار، إدانة يرفعها اللاز ويشهرها في وجه الواقع ويهذي بها أمام مكاتب المنح التي حولت الشهداء إلى مجرد بطاقات، كما يقول الشيخ الربيعي أحد أبطال الرواية " إنهم كعادتهم كلما تجمعوا في الصف الطويل، أمام مكتب المنح لا يتحدثون إلا عن شهدائهم، والحق أنه ليست هناك غير هذه الفرصة لتذكرهم والترحم على أرواحهم والتغني بمفاخرهم ... فهم ككل ماض يسيرون إلى الخلف، ونحن ككل حاضر نسير إلى الأمام ... لعل هذا اليأس المطبق من التقاء الزمانين، ما يجعلنا لا نهتم إلا بأنفسنا أنانيين نرضى أن يتحول شهدائنا الأعزاء إلى مجرد بطاقات في جيوبنا، نستظهرها أمام مكتب المنح، مرة كل ثلاثة أشهر ... ثم نطويها مع دريهمات في انتظار المنحة القادمة "(30).

وكما اتكأت الرواية على الذاكرة الشعبية فاستلهمت منها المثل الشعبي "ما يبقى في الوادي غير حجاره " لتشيّد عالمها السردي، في مفتتح الرواية وفي ختامها حيث تنهي صفحاتها به، ولذلك تكون الجملة الأولى في الخاتمة هي التالية: "هات بطاقتك يا عمي الربيعي"، يستيقظ الشيخ ويقول:

"في البدء لم أكن أطيق النظر إلى هذا الشاب الخائن، لكن ها أنا أتعود شيئا فشيئا. الدوام يثقب الرخام"(31).

-الأمثال الشعبية الواردة في الرواية:

نص المثل	مغزاه	صفحته
ما يبقى في الوادي غير حجاره	عودة الأشياء إلى أصولها	10
اعطيها بالدين وما تلوحهاش في الطين	عدم التبذير	20
لو كان يحرث ما يبيعوه	التزهيد في غير المجدي (32)	20
زواج ليلة تدبيره عام	التروي	23
كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل	الحظ	30
سال مجرب لا تسال الطبيب	التجربة	33
الشامي شامي والبغدادي بغدادي	الاختيار أو حتمية الافتراق	46
النخالة تجلب الكلاب	الطمع	83
مذبوح للعيد ولاّ لعشورا	المصير المحتوم	116
ازرق عينيه لا تحرث ولا تسرح عليه	التطير	177
الدوام يثقب الرخام	المواظبة والصبر	275

ب. الزلزال :

تمثل رواية "الزلزال" الخطوة الثانية في المسيرة الروائية لدى الطاهر وطار، وإذا كانت "اللاز" تعبر في جو مأزوم عن الثورة وتبعاتها، فإن الزلزال تتخذ من فترة الاستقلال زمنا لها كما جعلت الثورة الزراعية تيمتها الأساسية، فهي تعبر عن شتى التغيرات التي مست الجزائر في غمرة الاستقلال، وهذه التغيرات يعلن عنها بدء بالعنوان "الزلزال" الذي من بين معانيه زلزال الإقطاع، وشبه الإقطاع، وتصدع البنية الاجتماعية مع مشروع الثورة الزراعية كما أن من بين معانيه أيضا ذلك الإحساس بالزلزال الذي يرافق ذهن بطل الرواية من بدايتها حتى نهايتها" (33).

يتخذ الطاهر وطار من مدينة قسنطينة فضاء لمجريات الأحداث، حيث يسلط الضوء على الواقع الجزائري بكل تناقضاته عبر البطل بو الأرواح في علاقته اليومية بهذه المدينة، وهو الذي كثيرا ما كان يعقد المقارنة بين قسنطينة - الحاضر وقسنطينة - الماضي التي طالما حن إليها وتأسف على حالها.

بوالأرواح بطل الرواية، شخصية سلفية بورجوازية إقطاعية يرفض الأفكار التي جاءت بها الاشتراكية الزراعية، وهي أفكار تمثل الطرف النقيض من مصالح طبقته، يقول: "جئت أقطع الطريق

بين الحكومة وبين أراض تسجلها على أقاربي شرط ألا يحوزوها أو ينالوا من ثمارها إلا بعد أن أموت"[34].

إن البطل يذم الحاضر بكل تجلياته ويرفضه جملة وتفصيلا، ذلك أنه يفتقد فيه صورة الماضي المشرقة، يفتقد فيه الإنسان، وهذا ما يترجمه المتخيل الروائي الذي يلغي الحوار مستعيضا عنه بـ "المنلوج الداخلي الجاري في ذهن البطل والذي يناقش الماضي والحاضر يتحدث عن نفسه وعن الآخر، يقلب الأمور على كل مستوياتها ووجوهها يحكي ويشتم وينتقد، وخاصة يلاحظ. فهو عين الكاميرا التي لا تكاد تترك شيئا دونما خطة " [35].

ولعل إلغاء الحوار يوحي بأن " الآخر بالنسبة إلى البطل مرفوض مسبقا، الآخر هو العالم المتخلف، هو الكافر، هو الخارج عن القانون .. لذلك فإن هذا الآخر غير قابل للتحاور " [36].

يسعى الروائي إلى تقديم صورة ناطقة عن الجزائر من خلال رحلة البطل الإقطاعي، فيبدأ باستعراض " خريطة اجتماعية وطبيعية لمدينة قسنطينة في غاية الشمول والدقة " [37].

ثم يطرح بعد ذلك من خلال مونولوجات البطل مبادىء الاشتراكية الزراعية التي تتضارب مع مصالح طبقته، " لذلك سيقف لا محالة ضد الثورة الزراعية لما تشكله هذه الثورة من تهديد بالنسبة غليه كفرد ملاك ولطبقته كنظام يبسط نفوذه اجتماعيا على الطبقات الشعبية، ويحاول أن يستغل هذا النفوذ للوصول إلى نفوذ أوسع " [38].

تستمد الرواية أحداثها من الواقع الجزائري، وبالضبط من منعطف في مسار التحولات التي اجترحتها الجزائر أثناء الاستقلال، عندما اختارت الاشتراكية كنظام سياسي واقتصادي، وفي هذا المنحى تنتظم الرواية بجرياتها منضوية تحت لواء التيار الأدبي، الذي اشتهر في تلك الفترة بالواقعية الاشتراكية، وهو اتجاه أدبي تكاد تتبناه كل الأعمال الروائية لدى الطاهر وطار. وقد استحوذت شخصية بو الأرواح — البطل الرئيسي — على أغلب صفحات الرواية، حيث جعل الكاتب من هذه الشخصية نقطته المحورية وهاجسه المركزي لهندسة الحدث الروائي منذ البداية، جاعلا من النهاية إعلانا عن " تصدع طبقة الإقطاع وتزلزل كيان أفرادها مع مجيء مشروع الثورة الزراعية " [39].

ذلك ما رمزت إليه الرواية في صفحاتها الأخيرة، عندما يحاول البطل أن ينتحر من فوق الجسر بعد أن يصاب بالجنون والهذيان "أطفال المدينة كلهم يتجمعون عند مدخل الجسر. ابن باديس أيضا معهم يبغون أرضي. يريدون انتزاع أرضي مني، لا. لا. اذهبوا إلى أروبا ! اتركوا هذه المدينة! هاجروا إلى

عنابة وسكيكدة ووهران! فهناك المعامل الضخمة وهناك الأرض المنبسطة. هاجروا هنا ستزلزل! سيدي راشد سيزلزلها، لقد اتفقت معه على ذلك. اذهبوا! اذهبوا! لن أعطيكم أرضي" (40).

تستقطب الرواية جملة من الأمثلة الشعبية التي ترصع ثناياها، فتضفي عليها جمالية خاصة، وإذا كان المثل في رواية " اللاز" قد أوتي به لبناء الحدث الروائي، فإنه في الزلزال ورد ليفي وليحقق وظائف هامشية، ولكنها حيوية، إذا عمل على منح المتخيل الروائي دينامية عمقت في النص بعده الواقعي كما ترجم المثل شعبية الشخوص وبالموازاة عكس خصوصية الفئة الاجتماعية الناطقة به. فالمثلان اللذان وردا على لسان عمار البناء يمدان القارىء بمجموعة من الدلالات المحددة لمشاعر قائله والعاكسة لتصوراته ومواقفه إزاء الواقع. يقول البطل: " ماذا بوسعنا أن نفعل يا أخي!؟ هذه متطلبات الحياة، الطبيب يطلب والصيدلي يطلب، وهذه كراسة، وذلك حذاء وهذا نور، وهذه قارورة غاز، وهذا خبز وملح وزيت وما إلى ذلك. الشر يعلم السقاطة والعرى يعلم الخياطة " (41).

أضاف قائلا: " اليد قصيرة والعين بصيرة " (42).

يصب المثلان معا في نفس السياق الذي يعبر عن المعاناة والحاجة التي تعاني وطأتها وتكابد وزرها الفئة الفقيرة من المجتمع. وقد سعى الكاتب إلى تجسيد وعي هذه الطبقة من خلال كل ما يمكن " أن تمنحه له الثقافة الشعبية من أساليب جيدة للتعبير" (43).

فكان المثل الشعبي أرقاها تعبيرا لأقواها تبليغا. وحينما يندرج المثل في مثل هذا السياق فإنه والحالة هذه لا يمكن أن نعتبره لازمة قولية أو ضرورة فنية يقتضيها المقام (مقام السارد على مستوى الكتابة، أو مقام القائل على مستوى المعيش) بقدر ما هو تجسيد لوعي الفئات الشعبية وترجمة لمخيالها "من خلال مشاهداتها اليومية. ومن خلال القنا عات التي تكونت لديها من جراء تجربتها الحياتية" (44).

في كثير من الأحيان يشغل المثل وظيفة اختزالية داخل الخطاب السردي، حيث يختصر القول، ويقتصد في اللفظ دون إهمال المعنى، بل ينقل جملة من المعاني بكامل خصوبتها في حلة لغوية محدودة الألفاظ. يعمد الكاتب إلى استلهام المثل الشعبي الذي مهما أوجز لفظه فجاء صيغة مقتضبة، إلا أنه يعبر عن خلاصة تجارب إنسانية عميقة، فيستغني بذلك عن السرد الممل ويستعيض عنه بالمثل الذي يتمتع بمرونة تسعفه على تحمل معاني متعددة، كما تمنحه عدة مستويات للفهم، وتخـــدم الهدف الإيديولوجي الذي يتوخـــاه الكاتـــب و" تعكس من بعض الوجوه. بل من كثير منها فلسفة التفكير لدى الشخصيات" (45). وقد تمكن الروائي من تحقيق تقنية الاختزال هذه على مستوى مجموعة من

الأمثال نورد منها واحدا للاستشهاد به.

يقول السارد: "تجمهر الناس واختلطوا ببعضهم. وارتفعت أصوات الجميع تنادي بالقبض على اللص. وظل صاحب المحفظة المختطفة يلطم وجهه – خمسمائة دينار، راتبي الشهري وثمن خبز أطفالي. أنا أخوكم امسكوا اللص.

- اذهب إلى محافظة الشرطة وهناك يبحثون لك عن سارق نقودك، قال واقف وأضاف آخر " يخلف على الشجرة ولا يخلف على قصاصها " [46].

إن بات المثل هنا شخصية شعبية أكثر وفاء لوسطها ولتقاليدها وعاداتها. وهو إذ يورد المثل فالغرض التهوين على الشخص الذي فقد ماله، وللتخفيف من الخطاب الذي ألم به. ولأن المقام يقتضي هذا النوع من العزاء والسلوان يتم اللجوء إلى المثل كوسيلة للدعم المعنوي – خصوصا حينما تغيب الحيلة ويصبح الظرف أكثر حدة – عندها يحضر المثل كفضاء لغوي رحب، أو كشحنة بلاغية ذات أثر إيجابي لاستعادة التوازن النفسي، وهو أهم شيء يكون بمثابة الإسعاف الأولي إزاء الشخص المصاب، من خلال احتواء المشهد من كل جوانبه.

إن أشكال الاستلهام التي حققها الكاتب عبر خطابه ومن ضمنها المثل السابق، تهدف إلى إدراج هذا العطاء الشعبي ضمن " سياق جديد يتخلى عن سياق ولادته ويعاد توظيفه بشكل آخر يباعد بينه وبين فطرة المغزى أو العبرة " [47]، فيستوعب بذلك لحظته الجديدة، ويحتوي جملة المعاني التي كان الكاتب سيستغرق من أجل تمريرها حيزا مكانيا أكبر بكثير من الحيز الذي شغله المثل فحقق بذلك جملة من الخصائص من ضمنها التكثيف والاختزال.

–الأمثال الواردة في الرواية :

نص المثل	مغزاه	صفحته
الشر يعلم السقاطة والعرى يعلم الخياطة	الحاجة والاضطرار	54
اليد قصيرة والعين بصيرة	العجز وعدم القدرة	54
يخلف على الشجرة ولا يخلف على قصاصها	فلاح فاعل الخير وخسارة مانعه	66
لو كان يحرث ما باعوه	التزهيد في غير المجدي [48]	105
كالتبيب لا جار ولا قريب	الوحدة والاغتراب	178

– روايتاي الشمعة والدهاليز وتجربة في العشق (الأزمة)

أ–الشمعة والدهاليز:

تسلك هذه الرواية مسلكا آخر وتنقب عن توجهات واهتمامات جديدة باتت تشغل ذهن الروائي الطاهر وطار. فالرواية تعالج قضية ودور المثقف كما تجسد معاناته في مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر.

تأمل الرواية عبر صفحاتها إلى "عودة المثقف الجزائري لتأدية دوره كعنصر فعال وحي، متحرك ومحرك داخل المجتمع الذي عزل فيه المثقف وهمش وقمع" (49).

جاءت الرواية على شكل دهاليز وسراديب لتعبر عن واقع مثقل بالأسئلة المقلقة التي تصب في كل الأنحاء الاجتماعية والنفسية والتاريخية والسياسية. واقع الجزائريين بدء من حرب التحرير وانتهاء "بالحرب التي يشنها الجزائري ضد نفسه لكي يطرد منها الأخر الذي يستلبها ويغربها" (50)، ولقد استكمل الطاهر وطار من خلال نصه السردي، المشروع والهاجس الذي يحكمه في تجربته الروائية، فأصبح نتيجة لذلك شبه متخصص في تاريخ الجزائر الذي يخلده من جهة، وينتقده من جهة أخرى، ليمنحه صبغة أدبية من جهة ثالثة، تغري بالقراءة والإطلاع.

تمثل شخصية هارون الرشيد / الشاعر، الملحمة الأساسية في الرواية، شخصية فسيفسائية تشمـــلها كثير من الصفات " إسلامي وملحد، عميل أجنبي ومتآمر على فرنسا ومجنون" (51)، إنه كتلة من التناقضات، يعلن عنها الروائي بدء من العنوان الذي يتكون – على مستوى التركيب – من كلمتين الشمعة / مفرد، مقابل الدهاليز / جمع، أما على المستوى الدلالي، فالشمعة تحيل على النور والحرارة في حين، تحيل الدهاليز على العتمة والرطوبة.

ينطوي العنوان – إذن– على دلالتين مختلفتين، بل متناقضتين، حيث ثنائية الإفراد والجمع، الضوء والظلام، الحرارة والرطوبة ... حيث هذه الثنائيات تحيلنا بدورها على "الثنائية المعممة في الوعي والعقل والممارسة وثنائية الحديث والقديم، والسلفي والمتجدد والأصولي والمعاصر والديني والعلماني والمعرب والمفرنس والمعرب والأمازيغي ولكل طرف من طرفي هذه الثنائية رأيه في الأزمة الثقافية المعيشة ومعالجتها " (52).

تحضر إشكالية المثقف في رواية "الشمعة والدهاليز" حضورا مكثفا، إذ تكاد تكون تيمتها الأساسية وهاجسها المركزي بدء وختاما، وهي تتبلور وفق منظور واحد يصبح معه المثقف مرفوضا

من قبل المجتمع، الذي ينظر غليه باعتباره متمردا يرفض الخضوع للقوالب السياسية، ومن منظور المجتمع يتحول إلى مجرم، وجريمته تتلخص في كونه ينظر إلى الحياة بشكل مغاير لا يروق للآخرين، وانطلاقا من هذا الموقف يعلن قائلا: " أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه أتحول إلى دهليز مظلم متعدد السراديب والأغـــوار لا يقتحمه مقتحم مهما حاول وهذا عقابا للآخرين على تفاهتهم" (53).

بالرغم مما في الرواية من فضاءات نائية عن البيئة الشعبية فإنها تستعين في كثير من مقاطعها السردية بالأمثلة الشعبية، التي اتضح أنها ضل الكاتب الذي يصاحبه أو الطفل الذي يرافقه في إبداعاته. هذا الطفل الذي مهما حاول الكاتب إقصاءه أو الإلقاء به خارج دائرة الإبداع إلا وأخفق أشد الإخفاق. وبقدر ما يغتني العمل الإبداعي بهذا العطاء الشعبي، يغدو مؤهلا للانفتاح على المحيط الاجتماعي بأوساطه الشعبية وما يتفاعل فيها من تجارب جماعية، كما أنه بالقدر الذي يكون مؤهلا للانفتاح يغتني ويتخصب. بينما، يكون عاملا سلبيا كلما تم استثماره بشكل سيء، أي بشكل يستفرغ فيه من مقوماته وقدراته الإيجابية، كما تنتفي عنه عناصر الإضاءة المعرفية والجمالية، التي يضفيها المثل — في حالة الاستثمار الناجح — على المتن السردي. وقد نحت الأمثلة المستلهمة في الرواية منحى برزت فيه بجلاء سلبية الاستدعاء، ولتبيان هذه السلبية بشكل أوضح سنعمد إلى إدراج الأمثلة ضمن السياق الذي وردت فيه.

يقول السارد: "استعمل تعبير الشيء بنبرة متميزة. الأمر الذي أثار ضحكهم، والذي أثار بالإضافة إلى ذلك شفقة متحفظة تجاهه خاصة. كما أضاف الرجل، أن هذا الشيء لا يخلط ولا يقسم. لا بنت له ولا ولد. تبيب لا جار ولا حبيب"(54).

يقول أيضا: "انطفأت الضجة واقتنع الضابط سي إسماعيل، شأنه شأن باقي الأحياء بأن " من ولى على الجرة تعب " وأن المثل الذي يقال على لسان الذئب " اللي تتلفت اجريه " فيه كثير من الحكمة والصواب" (55).

يقول في موضع أخر: "تصوري أنني كلما استيقضت في الليل، تصورت أن الخيزران ابنة خالتي أو ابنة عمتي، وأنني قصـــرت في حقها فالـــدم يفرض على الدم واجبات " إذا لم يحن يكندر " يقول المثل الشعبي" (56).

يقول بطل الرواية: "جدلية التغيير الجزئي تخلق تفاعلات جزئية قد تغلب على التفاعل الرئيسي.

يقول المثل الشعبي في بلادي: " قص الرأس تنشف العروق" [57].

يبدو أن جل الأمثلة قد وردت على لسان السارد باستثناء المثل الأخير الذي تلفظ به الشاعر والذي بدا شاذا عن السياق، غريبا عن وجدان قائله. إذ أن المثل يجب أن يندغم بالذات المستشهدة به متناغما معها حالا ومقاما، حتى يحدث التواصل بينها وبين الوجدان الشعبي، ذلك أن غياب هذا الشرط كما هو الحال في المثل السابق، فإن المثل الشعبي يتعطل عن وظائفه الحيوية، فيغدو عنصرا دخيلا عن السياق، مقحما فيه. كما أن إرفاق المثل بعبارة " يقول المثل الشعبي " أو " المثل الذي يقال " أو " يقول المثل الشعبي في بلادي " وهي صيغ جاهزة تعلن مسبقا عن انتماء الكلام إلى الحقل الشعبي. من شأنها أن تحرم المثل من فعاليته وقدرته على توليد معان جديدة، ومن ثمة يتزاح عن المغزى المتوخى، المتمثل في العظة والنصح والإرشاد واستخلاص العبرة والدرس، حيث تتم معالجته بإشراف من الذات الساردة التي تدرجه في رؤية جديدة يراد إبلاغها إلى القارىء.

إلى جانب هذا المأخذ، يمكننا القول بأن جملة الأمثلة الواردة في الرواية اقتصر حضورها على مستوى السرد الروائي بينما غابت على مستوى الحوار، وهو المستوى الذي يكتسي المثل — من خلاله — أهمية بالغة في حفاظه على بعده التواصلي وارتباطه بالحياة الاجتماعية. أما إذا جاء المثل معزولا عن الحوار فإن ذلك " يدفع بشخصية الكاتب للظهور، لا سيما والسرد يمثل لغة الكاتب بالدرجة الأولى والتي ينبغي أن تظل محايدة لا تحمل أية دلالات خارج السياق " [58].

-الأمثال الواردة في الرواية:

نص المثل	مغزاه	صفحته
تبيب لا جار ولا قريب	الغربة	16
اللي تتلفت اجريه	عدم الخوض في ما لا يجدي	75
خرج لربي عريان يكسيك	الصراحة	115
اللي ما عندوش لحباب يزوروه لكلاب	غياب الجاه	147
قص الرأس تنشف العروق	معالجة المشكل من الأصل	152

ب– تجربة في العشق :

من سياق الأحداث المتعاقبة والمتوالية، التي يأخذ بعضها برقاب بعض، وكما سبق أن أشرنا، فإن الروائي الطاهر وطار يستلهم موضوعاته من الواقع الجزائري بمراحله المختلفة، ساعيا – دائما – إلى إضفاء سمة التخييل عليها، اعتبارا لخصوصية العمل الروائي الذي يقوم – أساسا – على هذه الخاصية، وهو في مسعاه يحاول أن يمد شخصياته ببعد حيوي يساهم في بناء الأحداث الروائية وفق قناعاته الإيديولوجية والسياسية، وفي تلاحم وانسجام مع مذهبه الأدبي الذي يقوم على شعبية الأدب، والذي تندرج ضمنه رواية " تجربة في العشق "، إذ يواصل من خلالها مشروعه الأدبي، وقضيته الأم المتمثلة في متابعة ومعاينة ورصد حركة التحرر الوطني بالجزائر، فجاءت الرواية خاتمة لرصد هذه الحركة كما تمت الإشارة إلى ذلك في مقدمة الرواية.

تشتغل الرواية على واقع المثقف، وتتمحور أحداثها حوله باعتباره لحمة أساسية في المسيرة الروائية لدى الطاهر وطار، بل هاجسه المركزي الذي يكاد يشد بتلابيب أغلب أعماله، بدء بروايته البكر " اللاز" إلى رواية "الشمعة والدهاليز"، إنها موضوعه الوثير وتيمة أعماله الأساسية، خاصة في رواية " تجربة في العشق " التي تلامس واقع المثقف الجزائري ووضعيته من زوايا عدة. إن المثقف الذي اقترحه الطاهر وطار – هاهنا – فوضه ممثلا لشريحة المثقفين، ومرآة للواقع برمته، وعلاوة على ذلك، هو البوصلة التي تؤشر على الوجهة والمصير، و"معيار الأحداث والأشياء ومحور الكون كله. فهو ليس فردا مخصوصا، لا يذكر المؤلف اسمه، بل يكتفي بالإشارة إليه عبر وظيفتين تولاهما في إدارة المسرح القومي واستشارية التعليم. وإنما هو طبقة تلغي ما سواها من الفئات وتستقطب وجودها، فما يحدث لفرد منها يقوم على أنه نموذج لمصير الشعب بأكمله" (59).

لا شيء يتشكل داخل هذا النص، إذ يصعب جمع شتاته الذي تنثره الشخصية المحورية المجنون. والجنون في الرواية يتخذ طابعا شموليا، فهو يصيب الشكل، مثلما أشار الروائي نفسه حيث يقول: " جاءت الرواية بهذه الطريقة غير المألوفة لدي. الفصول مختلطة يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي وبـــدون أي تسلسل" (60).

ويبدو الجنون كحالة مرضية تلازم البطل، وتهيمن على لغته التي تحولت إلى هذيان. إنه يردد كلمات لا رابط بينها، يقول: " ولعلها محطات سفر .. جج ... اانن ... وون ...

خلية في مخ، توصل لاسلكيا، بخلايا هالات، في راس ديك أحمر، عبر أمواج، متمركزة بين فكي النملة؟

آه. آه. وصل ... اقطع ... اقطع ... آه. آه.

دو ... دو ... دوري. ها أنني عدت " [61].

يخترق الجنون جسد النص قلبا وقالبا، فيلحق بالحدث الذي لا ينمو بقدر ما يلتف حول نفسه مما يفضي إلى تعتيم الخطاب السردي، الذي أثقل البطل كاهله بالهذيان، كما أشبع الكاتب نسيجه " بكمية هائلة من المادة الثقافية التي طرزت على حوافي النص وهي بطبيعة الحال تنتمي إلى الوعي الراصد للبطل، لكن دون أن تقابلها مادة أخرى تتخالف معها وتمثل لحمتها لحالات مضادة من الوعي الجماعي تتوازن معها في الإيقاع مما يبرز بقوة الطابع الغنائي للسرد في هذه الرواية " [62].

وقد اغتنت الرواية بزخم من القضايا والأحداث التي تستدعيها عبر فعل الحكي، الذي يزاوله البطل أثناء هذيانه، فيثير قضايا مختلفة ومتعددة كالقضية الفلسطينية. يقول: "نقطة واحدة لم تحل إشكاليتها ... التفكير فيها لا يؤدي إلى نتائج حاسمة. لا يتقدم حتى إلى آفاق واضحة.

- ما العمل بأبي عمار؟

- من أي زاوية، يجب أن ينظر إليه؟ هل يمكن اعتباره ملكا أم رئيسا، أم زعيما؟ ... فلسطينيا لا يمكن طرح السؤال مطلقا، لأن الذاتيات ها هنا ستناقض حكمة الذئب المشهورة "اللي تتلفت اجريه"[63]، وما إلى ذلك من القضايا المتناثرة في أماكن مختلفة من العالم "موسكو. لبنان. باريز" يستجمعها الكاتب من خلال رحلة الهذيان التي يخوضها البطل المختل رمزا لاختلال العالم كلية.

لئن كانت الروايات التي سبق الحديث عنها قد طبعت تخومها السردية بالموروث الشعبي، وما يضفيه من سحر على الأثر الأدبي ومن طاقة خلاقة تمثل الرحم المولدة لحيوية النص في أبعاده المتعددة وآفاقه الرحبة، فإن رواية " تجربة في العشق " لا تشذ عن هذا المنحى الذي أضحى بمثابة المفتاح الذي لا يمكن بدونه لأي قارئ أن يلج الفضاءات الروائية للطاهر وطار.

لكنّ الوظائف الحيوية التي يخلقها المثل الشعبي في تفاعله مع النص السردي لا تتحقق إلا بفضل الاستدعاءات الإيجابية له داخل المتن. وذلك ما توانت عنه هذه الرواية لجملة أسباب منها ما تمت الإشارة إليه في النص السابق وذلك لما بين الروايتين من تشابه، ومنها ما سنخصه بالذكر في هذا المقام.

يتم استثمار المثل الشعبي في الرواية بشكل ينفر عن منظورات الكاتب، مما يفضي إلى الأحداث والقضايا وفق رؤيته، دونما اعتبار للشخصيات الروائية التي يحاول أن ينطقها بملفوظات شعبية تنأى عن بيئاتها وعن مستوياتها الفكرية، فينعدم – نتيجة لذلك – أي تفاعل أو تجانس، بين المثل الذي لم

يرق إلى مستوى التعبير عن الموقف أو الحدث، وبين السياق الذي ورد فيه. يقول أحد أبطال الرواية: " ربما كانت الصيغة غير لبقة. لكن أؤكد لك، أنني كنت في حاجة إلى رأيك، لا لأنك مستشاري فقط، أو لأنك محل ثقتي، لكن أيضا، لأنني أعرف أنك ستتصل بهم، طال الزمن أو قصر، وأنك ستبدي في يوم من الأيام شهادة في. "بق والزمن يلقي"[64].

يطالعنا المثل في هذا السياق كمادة خام لم يقو الكاتب على تفجير تماسكها حتى تستوعب التجارب الإنسانية عبر امتداداتها التاريخية. شأنها شأن معظم الأمثال التي "لم تتحلل إلى أحداث و لم تتخلل النسيج المكون للفضاء السردي المتسق، فهي خيوط تطريزية، مهما كان جمالها ودقة تكوينها إلا أنها غير وظيفية، إنها عندئذ تثقل على النص السردي وترهق طبيعته العملية " [65].

علاوة على ذلك فهي تحمل تصورات الكاتب أكثر مما تحمل تصورات الوعي الجماعي. كما أن ضمير المتكلم يبسط سيادته على المساحات السردية ويهيمن عليها، وهذا ما يتنافى مع الحضور المكثف للملفوظ الشعبي الذي يؤدي بالضرورة، وظيفة تواصلية تقوم – أساسا – على الحوار. فالمثل يجسد من وجوه عدة " ملفوظا حيا ينبثق بدلالة في لحظة تاريخية، وداخل بيئة اجتماعية/ محددتين، لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي – الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ومن الإسهام بحيوية في الحوار الاجتماعي" [66].

-الأمثال الواردة في الرواية :

نص المثل	مغزاه	صفحته
قص الرأس تنشف العروق	معالجة المشاكل من أصلها	15
ملس من طينك إلا ما جبر ما يجي كسكاس	الاعتماد على النفس أو الاكتفاء الذاتي	28
من قلة الوالي أقول للكل خالي	الاحتياج	41
اللي تتلفت اجريه	اجتناب ما لا يجدي	80
زبدة يطلع النهار تذوب	عدم الانخداع بالمظهر أو عدم الاستسلام للنوازل مهما عظمت	81
اللي بقى في الدار يدفع كراها	المسؤولية	85
اللي اكل خرفان الناس يحض خرفانه	المسؤولية	88
بق والزمن يلقي	المصادفة	89

الرأس اللي ما تقطعو بوسو خير	المجاملة والتودد أو النفاق والتملق	231
كيف تجي تجيبها شعرة وكيف تروح تقطع السلاسل	الحظ	234
تقول للكلب هش وتقو للسارق خش	النفاق	240
ومن يركبها ينكزها	المسؤولية	254
من لم يشبع من القصعة يشبع من لحسها	الجشع	254

– خلاصة:

تستقطب النصوص السردية التي مر الحديث عنها، جملة من الأمثلة الشعبية ذات حمولة معرفية وجمالية أضفت على النص تألقا وأكدت واقعيته في بعدها الشعبي، وكملاحظة أساسية فإن الكاتب وظف المثل دونما تعسف أو إقحام، فانساب المثل بكل مرونة في ثنايا النص متطابقا مع الأحداث ومتفاعلا مع مجرياتها، وبالموازاة، مستوعبا المضامين الجديدة والقضايا المعاصرة. وإذا كان المثل في رواية " اللاز" قد أوتي به لبناء الحدث الروائي، حيث استطاع الكاتب أن يربط الرواية برمتها بالمثل الشعبي "ما يبقى في الوادي غير حجاره". " تعبيرا عن استمرارية الثورة ودمومتها، وتمكينا لمبدأ التلقائية الذي دفع شخصية اللاز والشعب، وتعليل الاستمرارية حياة اللاز نفسه في حلقة الهذيان الذي لا يرقى إلى الجنون، وإنما يذوب تدريجيا لينتهي إلى منطق الأشياء وطبيعتها في الحياة" [67]. فإن استدعاء المثل في رواية " الزلزال " لم يرق إلى ذلك المستوى المشار إليه أعلاه، غير أنه، في ذات الوقت، لم يكن مقحما وقد استدعي لتأدية وظيفة جمالية ودلالية. فهو من ناحية يؤكد البعد الشعبي للشخوص كما هو الأمر بالنسبة لشخوص اللاز حيث الوسط الشعبي انتماؤهم المشترك. والمثل عندما يتم تداوله على لسان شخصية تنحدر من بيئة ريفية يؤكد تطابقه مع قائله وبالتالي يحقق انسجاما داخل النص، مما يبين إيجابية الاستدعاء والاستحضار. ويمكن القول إن الكاتب أفلح في هذا المنحى من خلال روايتيه " اللاز " و" الزلزال ". فالمثل لم يؤت به من أجل إضفاء مسحة جمالية فحسب، بقدر ما كان تجليا لعلاقات إنسانية ذات مظاهر اجتماعية، اقتصادية وثورية، وترجمة للنزعة الشعبية التي تتبطنها روايات الطاهر وطار. ولعل ارتكازه على المثل الشعبي يتناغم وإيديولوجية الكاتب، حيث الأثر الأدبي يكشف عن عضوية العلاقة وجدليتها، بين إيديولوجية الكاتب وشعبية الأثر الأدبي،

وهذا ما يؤكده في إحدى حواراته، إذ يقول: " أما شعبية الأدب فهي هذا الوجدان الذي يخرج من عندي من هنا ليعود إلى ذلك الطفل في البادية الذي يمشي حافيا والذي له صلة بالناس ويحفظ الأمثال والقرآن والأحاديث "[68].

وكما هو ظاهر للعيان فإن حضور المثل الشعبي في روايات الطاهر وطار يكاد يكون حضورا بنيويا، ومرد ذلك هو أن المثل الشعبي قبل أن يحتضنه الأثر الأدبي يكون انبثاقا عفويا بمثابة الوجدان المشترك بين الكاتب وقارئه المفترض. إنه ليس "بالشيء العارض المقترن بحوار الشخصيات المنتخبة تخييليا من الأوساط الدنيا"[69]، بقدر ما يعكس تصورات الكاتب وقناعاته الفكرية التي يبغي تمريرها إلى المتلقي المفترض بواسطة الشخصيات المتخيلة.

ولما كان الكاتب نفسه ينحدر من بيئة ريفية، فإنه بالضرورة الإيديولوجية، أو عن دافع سيكولوجي، يعكس بيئته بمظاهرها وأجوائها البدوية حيث المثل الشعبي يشكل فيها سمة بارزة.

يساهم المثل الشعبي في تأدية وظائف متعددة على مستوى المتخيل الروائي إذا استدعي في المقام المناسب له، وتم إدراجه في سياقه الطبيعي. ومن بين الوظائف التي تم استخلاصها بعد استقراء الروايتين " اللاز " و" الزلزال "، نذكر ما يلي:

- ❖ تكثيف المشهد الروائي.
- ❖ إضفاء المسحة الشعبية على النص.
- ❖ إثراء النص الإبداعي بالمثل بوصفه عصارة التجارب والخبرات.
- ❖ تعميق شعرية العمل الروائي.
- ❖ تحقيق التواصل بين المتلقي وتراث أسلافه.
- ❖ اختزال المرامي المتوخاة من العمل الروائي.
- ❖ تحقيق تنويعات أسلوبية.
- ❖ إعطاء النص بعده الواقعي.
- ❖ اعتماده كوسيلة إقناع وتبليغ.

إن المثل حينما يساء استدعائه داخل العمل الروائي يفقد بجمل المقومات والمزايا التي يتمتع بها. ومن خلال ما تم التوصل إليه بعد استقراء روايتي " الشمعة والدهاليز " و" تجربة في العشق " يمكن القول إن بجمل الأمثال تبدو مقحمة في السياق الذي وردت فيه، ولعل مرد ذلك إلى طبيعة الروايتين، إذ تدور أحداث كل واحدة منهما في أوساط نخبوية تكاد تنأى عن مظاهر الحياة الشعبية التي يرتبط

إيقاعها اليومي بالمثل ارتباطا عضويا.

والمثل – كما سبقت الإشارة إليه – يأتي متساوقا مع الشخصية التي تبثه، فتعبر به عن تجارب يومية تشاهدها وتعيشها. وبما أن المثل يجب أن يحقق انسجاما مع الشخصية الروائية، فإن ذلك يبدو عسير التحقق عدما نعلم أن بطل " الشمعة والدهاليز " شاعر وعالم اجتماع، يعاين الواقع الثقافي الجزائري المريض، كما تجسد نهايته مآل النخبة المثقفة بالجزائر وبالوطن العربي كافة، وذلك ما يدركه الشاعر عندما يعلن أنه لا مصطلح له " لاقتحام هذه الدهاليز والسراديب، ويكفيه أنه أدرك أن قومه ومعظم الأقوام المحيطة بقومه في ما يسمى بالعالم الثالث أو النامي أغنام إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين ... ولأنهم لم يدركوا هذه الحقيقة، ولا هم حاولوا إدراكها. فقد عاقبهم بأن تحول هو نفسه إلى دهليز لسراديب لا متناهية العدد والغور. لم لا ونحن نمتص كما لو أننا قش هشيم وسط زوبعة متواصلة " (70).

وفي نفس الاتجاه تندرج رواية "تجربة في العشق" إذ تطرح هي الأخرى بين سطورها علاقة المثقف بالسلطة "فالمثقف من حيث هو درجة وعي أعلى يمتلك خاصية التفكير والحلم بالتغيير هو بالضرورة في الموقع المعارض لكل التشوهات السائدة، الاستغلال، التخلف، الإستيلاب. وهو حين ينتقل من دائرة الحلم إلى دائرة التبشير والعمل يصطدم مباشرة بآلة الدولة وأجهزتها الرهيبة" (71).

إن الأمثال الواردة في الروايتين تعكس تصورات المؤلف وتميط اللثام عن شخصيته، أكثر مما تعكس تصورات الشخصية الروائية، فمثل هذا الاستدعاء المقحم يؤدي إلى " مصادرة المؤلف على شخوصه حق الكلام بحرية ويسمح لنفسه بأخذ تفويض عنهم مما يؤدي إلى تكبيل الشخوص وعدم تحريكها بحرية لتبتدىء في الرواية طبيعية " (72).

ونتيجة لهذه المصادرة، ظهرت الأمثال على مستوى السرد الروائي، وغيبت على مستوى الحوار، مع العلم أن الأمثال الشعبية ترتبط بالجانب الاجتماعي الذي تنبني فيه العلاقات على الحوار. مما أوقع الكاتب في سلبية الاستدعاء.

الأمثال الشعبية، هذا العالم الضخم من التجارب والقيم والحكم والمعتقدات والتقاليد، هذا العالم الرحب الخصب معا يضفي على العمل الروائي جملة من القيم والمزايا تمنحه جمالية خاصة، في حالة ما إذا تمتع الروائي بمهارة استدعائه وتفجير مكنوناته. ولعل الكاتب قد حقق ذلك في رواية " اللاز " بقيم متفاوتة، عما هو عليه في " الزلزال "، في حين أخفق في بلوغه عبر الأمثال المستدعاة في روايتي " الشمعة والدهاليز " و" تجربة في العشق ".

- الهوامش :

1- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي 2000، ص: 167.

2- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص: 28.

3- الطاهر وطار: تجربة في العشق، ط 1، عيبال للدراسات والنشر1989، ص: 58.

4- شمس الدين موسى: الفنون الشعبية ثقافة وحضارة، جريدة الفنون الكويت، ع 18، يونيو 2002، ص: 60.

5- المرجع نفسه، ص60 .

6- طلال حرب: أولية النص، نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر 1999،ص: 64.

7- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفلكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973، ص: 45.

08 – عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط 1، المركز الثقافي العربي بيروت 1992، ص: 15.

09 - عبد الحميد يونس: دفاع عن الفلكلور،ص: 104.

10- طلال حرب: أولية النص، ص: 67.

11- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص: 13.

12- شوقي عبد الحكيم: الفلكلور والأساطير العربية،ط 2، دار ابن خلدون 1983، ص: 76.

13- طلال حرب:أولية النص، ص: 67.

14- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفلكلور، ص: 117.

15- طلال حرب: أولية النص، ص: 142.

16- أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، ج 3، ط 3، بيروت 1987، ص: 3.

17- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص: 6.

18- الطاهر وطار: رواية اللاز، ط 3، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص: 164.

19- يوسف الصميلي: رواية اللاز للطاهر وطار، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 26، بيروت س 1982/4، ص: 214.

20- المرجع نفسه، ص: 214.

21- المرجع نفسه، ص: 214.

22- فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط 1992/1، ص: 220.

23- نفسه، ص: 220.

24- الطاهر وطار، رواية اللاز، ص: 277.

25- عبد المالك مرتاض، عناصر التراث الشعبي في اللاز ... دراسة في المعتقدات والأمثال الشعبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص: 10.

26- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص: 64.

27- الطاهر وطار، رواية اللاز، ص: 52.

28-المصدر نفسه: 273.

29- دبي لوكس: روايات الطاهر بين خطاب السلطة والنقد الاجتماعي، ترجمة: بوعلي كحال، مجلة التبيين، ع 16، الجاحظية، الجزائر 2000، ص: 68.

30- الطاهر وطار: رواية اللاز، ص: 9.

31- فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، م .س، ص: 218.

32- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر 2000، ص: 29.

33- الطاهر وطار: رواية الزلزال، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت 1974، ص: 132.

34- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، ص: 45.

35- المرجع نفسه، ص: 29.

36- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر 1983، ص: 56.

37- المرجع نفسه، ص: 66.

38- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص: 52.

39- الطاهر وطار، رواية الزلزال، ص: 221.

40- المصدر نفسه، ص: 54.

41-المصدر نفسه، ص: 54.

42- واسيني الأعرج: التروع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1985، ص: 137.

43- المرجع نفسه، ص: 137.

44- عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ص: 68.

45- الطاهر وطار: رواية الزلزال، ص: 66.

46- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص: 82.

47- عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز، ص: 42.

48- أومقران حكيم: المثقف وأزمة الذات في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة التبيين،ص: 45.

49- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز.

50- المرجع نفسه نفسه، ص: 28.

51- أومقران حكيم: المثقف وأزمة الذات في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة التبيين،ص: 47.

52-المرجع نفسه، ص: 16.

53- المرجع نفسه، ص: 75.

54- المرجع نفسه، ص: 106.

55- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص: 1.

56- المصدر نفسه، ص: 152.

57- سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص: 337.

58-صلاح فضل:أسلوب السرد في تجربة في العشق،مجلة الناقد،ع 36،لندن1991،ص: 68.

59- المرجع نفسه، ص: 69.

60- الطاهر وطار: تجربة في العشق، ص: 33.

61- صلاح فضل: أسلوب السرد في تجربة في العشق، ص: 68.

62- الطاهر وطار: تجربة في العشق، ص: 80.

63- المصدر نفسه، ص: 89.

64- صلاح فضل: أسلوب السرد في تجربة في العشق، ص: 68.

65- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر، ط 1، 1987، ص: 44.

66- يوسف الصميلي: رواية اللاز للطاهر وطار، ص: 214.

67- محمد بوزادية وعابد شارف: الطاهر وطار الكاتب والتجربة، جريدة القدس العربي، ع 4010، لندن 2000، ص: 13.

68- عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، ط 1، المدارس، الدار البيضاء 2000، ص: 86.

69- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز،ص: 11.

70- نزيه أبو نضال: أدب السجون، ط 1، دار الحداثة 1981، ص: 117.

71- سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ص: 338.

72-عبد المالك مرتاض:الأمثال الشعبية الجزائرية،ديوان المطبوعات الجزائرية 1982،ص:5.

إشكالية المصطلح في التراث الشعبي.

أسمية فـــالق.
المركز الجامعي – خنشلة – الجزائر –.

خطت العلوم الإنسانية خطوة هامة في مجال التأصيل والتخصص، فقد استعصى على العلماء أن يوجدوا لها تعاريف جامعة مانعة. إن التراث الشعبي يكون من باب أحرى وأولى ألا يحظى بحصول اتفاق حول تعريف له كعلم محدد القواعد، وكموضوع محصور المجالات والعناصر . وذلك بالنظر إلى حداثة عهده كموضوع ينشد الطريق إلى احتلال مكانته ضمن العلوم الإنسانية الأخرى التي سبقته، وكموضوع ومادة للدراسة والبحث في الوقت ذاته.

لقد صادف الدارسون الكثير من الصعوبات في إيجاد تعريف شامل ومحدد للتراث الشعبي؛ خاصة وأنه يتضمن معنيين مختلفين سواء أتعلق الأمر بموضوع هذا العلم ؛ أو تعلق بمجموع القواعد المنهجية التي تحكمه باعتباره فنا من فنون المعرفة الإنسانية[1].

والتراث الشعبي بهذا المدلول لا يشغل دارسي الأدب فحسب، بل يشغل كلا من دارسي علم الاجتماع، وعلم النفس،و الأنثروبولوجيا ... فكل منها يهتم بجانب من جوانب التراث الشعبي.

ولا يتوقف الأمر عند ذلك بل يتعداه إلى مجموع المرادفات المستخدمة من قبل الدارسين فنجد: الفولكسكندة، والفلكلور، والحياة الشعبية، والتراث الشفاهي: والأرجح أن هذه المرادفات حددت وفقا لمضمون التراث الشعبي، ولطبيعة الإطار الثقافي للمجتمع من جهة، ولاستخدام الدارسين له من جهة ثانية.فمن الطبيعي — إذن — أن تتعدد الآراء وتتنوع؛ ويختلف الدارسون في تحديد ماهيته؛ خاصة وأن منهم من يحصره في جانب الأدب الشفاهي، ومنهم من يدرجه في الأدب الشعبي، وفريق يطلقه ليشمل الفنون الشعبية، بيد أن فريقا آخر يحصره في الفلكلور.

وبناء على ما تقدم فإشكالية المصطلح وتحديده مطروحة في التراث الشعبي. وعليه وجب تسليط الضوء على هذه الآراء لتجلية الرؤية علنا نصل إلى شعاع نور يوصلنا إلى تحديد كنهه.

يستخدم الدارسون مصطلح الفلكلور لدلالة على التراث الشعبي. فبدأت المناقشات حول كيفية تعريف"الفلكلور" منذ ظهوره كميدان من ميادين الدراسة في القرن الثامن عشر "عندما بدأ

دارسو الآثار في انجلترا والباحثون في ألمانيا يبدون اهتماما كبيرا بأساليب معيشة الطبقات الدنيا. ففي ألمانيا بدأ الأخوان ياكوب وفيلهم جريم عام 1812 في نشر مجموعة كتب كان لها تأثيرها الكبير على القصص الشعبي الشفاهي، وتفسيرات الميثولوجيا الجرمانية وكان الاسم الذي استخدماه لدلالة على هذا الموضوع هو فولكسكندة"[2]. والترجمة الحرفية لهذا المصطلح هو" دراسة ثقافة الشعب الجرماني،والأوربي ،مع التأكيد على الفلاحين والناس البسطاء".[3]

وكلمة "فولكسكندة" ارتبطت بالعلم في حد ذاته. ونجد اتفاق معظم الباحثين على أن موضوعها هو "المنتجات الثقافية التي أنتجها الشعب"[4].

ووسع الدارسون مفهوم "الفولكسكندة" ليشمل كل ماله صلة بالحياة الشعبية ويدعي مؤيدو هذا المصطلح" أن الفولكلوريين يركزون اهتمامهم على جانب ضيق جدا من مادة الدراسة ألا وهو الأشكال الأدبية، ويهملون المنتجات الملموسة التي تبدعها أيدي الحرفيين الشعبيين، ويؤكدون أن دراسة الحياة الشعبية تستوعب كافة مظاهر الثقافة التقليدية. بما في ذلك التراث الشعبي الشفاهي.

وعلى العكس من ذلك فإن المدافعين عن مصطلح الفولكلور يؤكدون أنه يشتمل أيضا على كل الفنون والحرف التقليدية "[5].

لقد اختلفت الآراء وتعددت حول كيفية تعريف "الفولكلور" مستخدمة عبارات وصفية مختلفة ارتبطت بالأصل أو الشكل أو الانتقال أو الوظيفة، لذلك وجب طرح السؤال :ما هو الفولكلور؟ خاصة أن علماء الألمان أطلقوا اسم "الفولكسكندة"— كما سبق الذكر–على الذي يدرس بواسطته التراث الشعبي، بمختلف عناصره؛ واسم النولكلور على التراث الشعبي المنقول شفاهيا، والمكون من العادات والمعتقدات الشعبية. والموسيقى والرقص الشعبي ،والأدب الشعبي بكل صنوفه...

ونوجد تعاريف عديدة للفولكلور قدمها لنا معجم الفولكلور Standard dictionary of folklore والتي بلغت أكثر من واحد وعشرين تعريفا لأئمة دارسي الفولكلور .من بينهم "جوناس باليز" والذي يعرفه بأنه يتضمن" كل الأشكال المأثورة التي تستخدم الكلمة أداة لها، والتي خلقها الناس سواء كانوا بدائيين أم متحضرين"[6] ليصل إلى القول إنه يشمل كذلك كل "المعتقدات الشعبية أو الخزعبلات والعادات والرقصات وفنون التشخيص الشعبية"[7].

"فباليز" يركز في تعاريفه على مضمون الفولكلور أكثر من تركيز، على الشكل والدليل على ذلك أنه العلم الشعبي ،والشعر الشعبي، والمعتقدات والعادات الشعبية ...

وتضيف "**مامي هارمون**" بأنه" يشمل كل المعلومات والمهارات والمفاهيم التي يكتسبها الفرد بشكل حتمي نتيجة لتأثير البيئة التي نشأ فيها، حيث لا يسعى الفرد إلى اكتساب هذه الأشياء سعيا مقصودا، (كالسعي إلى التعلم مثلا) ؛ولكنه يتشبع بها، وهو لا يخترعها عن عمد،و لكنها تنشأ بشكل طبيعي؛ دونما تكلف أو افتعال. إننا نقبل هذه المعلومات والمفاهيم والمهارات ونستخدمها ونغيرها ونوصلها إلى غيرنا، أو ننساها دون أية قوة متعسفة من عقول فردية قد تدفعنا إلى ذلك وقد يحدث أن تكون هناك جهود مقصودة لمحاربتها أو لإحيائها والإبقاء عليها، ولكن هذه وتلك دخيلة على طبيعتها وماهيتها "[8].

تبعا لتعريف "**هارمن**" فإن الفولكلور يكتسب بطرق متعددة، ويتوصل إلى الآخرين أيضا بطرق مختلفة، خاصة وأن هذا الانتقال يتم عن طريق المشافهة أو التوارث.

وتضيف" **ارميني فوجلين**" تعريفا آخر للفولكلور" فهي ترى انه لا يشمل المادة الشعرية النثرية والشفاهية فحسب، ولكنه يشمل أيضا كل الفنون المصقولة المأثورة أيضا ،بالإضافة إلى الصناعات الفنية المأثورة، أوالتقليدية، وجزءا كبيرا من المعتقدات الدينية والاجتماعية والعادات. مما يصنفه الأنثروبولوجيون عادة تحت المصطلح العام "الأنثروجرافيا"" [9].

"**ففوجلين**" توسع دائرة الفولكلور إذ لا يقتصر على الشعر ،والنثر، وغيرهما وإنما يتسع ليشمل كل ما يمت بالصلة إلى الثقافة الشعبية.

ويعرف" **آرشر تايلور**" بدوره الفولكلوربقوله بأنه" المادة التي تنتقل من جيل إلى جيل آخر، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة، وانه بذلك قد يكون في شكل حكايات أو أغان أو ألغاز أو أمثال شعبية، أو أية مواد أخرى يعبر عنها بالكلمات أو في شكل أدوات أو معتقدات أو رموز أو أعمال تقليدية ...فكل هذه المواد تعتبر من وجهة نظره فولكلورا"[10].

ويضيف "**تايلور**" تعريفا آخر فيرى ان "الفولكلور يتكون من المواد التي تنتقل تقليديا من جيل إلى آخر، دون إسناد- يعتد به- إلى مبدع أو مؤلف معين"[11].

فالتعريفات السابقة تؤكد على أن الفولكلور هو تراث الشعوب، أو هو ذلك الجزء التقليدي المرتبط بثقافتها، والذي ينتقل من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى دون الحاجة إلى التعلم. معتمدا في انتقاله على المشافهة والتوارث.

والفولكلور عند بعض الدارسين رواسب قديمة. فـ "**جون ميش**" يؤكد على ذلك بقوله:

هو الحصيلة الكاملة للعادات والتقاليد والمعتقدات القديمة السابقة التي عاشت بين الطبقات غير المتعلمة في المجتمعات المتحضرة ،واستمرت إلى وقتنا هذا"[12].

ويشترك معه في ذلك "**تشارلس فرنسيس بوتر**" في "انه حفرية ترفض أن تموت"[13].

أي أن الفولكلور هو كل تلك الرواسب والموروثات الثقافية والبقايا الحية التي تنتقل من فرد إلى آخر ومن جماعة إلى أخرى، وترسخت بفعل الزمن .

وعليه فالسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا: هل يضم الفولكلور كل تلك الرواسب فحسب فيعبر بذلك عن مخلفات الماضي السحيق؟.

ولعل هذا ما سوف يقودنا إلى عرض آراء وتعريفات أخرى وخاصة التي تركز على أن الفولكلور نتاج جماعي .

"**فتيودور جاسر**" يعرف الفولكلور بأنه " هو ذلك الجزء من الثقافة الذي يحتفظ به عن وعي أو غير وعي في المعتقدات والممارسات، والعادات والأساطير والحكايات، وكذلك في الفنون والحرف التي تعبر عن طباع الجماعة وعبقريتها لا عن طباع الفرد وعبقريته"[14].

أما "**جاميسون ريموند دولي**" فإنه "يعد الفولكلور فرع من (الأنثروبولوجيا الثقافية) ومن ثم يتكون عنده من الأساطير والحكايات الشعبية،- بأنواعها المختلفة- والتقاليد المأثورة والخزعبلات (أو المعتقدات الشعبية) والديانات والطقوس والعادات والرقصات الشعبية ...وهذه الأشكال كلها- في رأيه- نتاج الخيال الإنساني، وتظهر بوضوح، كما يتضح تأثيرها عندما تمر الجماعة بأزمة شديدة، وعندئذ يكون الفولكلور دليلا مباشرا ذا أهمية كبيرة، على طبيعة الإنسان عندما يعرف خوفه أو طموحه، أو عندما يعبر عن الأمان الذي أضناه البحث عنه "[15].

فإذا كان "**جاميسون**" يعتبر الفولكلور فرعا من فروع الانثولوجيا الثقافية فان الأنثروبولوجيين يعرفونه على أنه أدب شعبي ينتقل عن طريق الرواية الشفاهية وهذا ما يؤكده" **ويليام باسكوم**" إذ يعني الفولكلور عنده " الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها، والأمثال والألغاز والشعر الشعبي، وغير ذلك من أشكال التعبير الفني التي تعتمد على الكلمة المنطوقة "[16].

"**فباسكوم**" يستبعد المعتقدات والعادات الشعبية، والفن الشعبي، والرقص والموسيقى الشعبية...ويعتبر أن كل ما يعتمد على الفن القولي أو المشافهة يعتبر فولكلورا .

ويضيف "**أوتلي**" "بأنه" الأدب الذي يتناقل شفاهيا "[17] فهل يمكن أن يقتصر الفولكلور فقط على

الأدب المنقول شفاهيا فحسب؟

فان كان كذلك فماذا عن المعتقدات والعادات الشعبية، ومختلف الفنون الشعبية وما يمكن أن تتضمنه الثقافة المادية.

والتعريف الذي أتى به"**هانري جايدو**" والذي يرى أن علم الفولكلور يعنى "بدراسة كل ما يتصل بالتراث الشفاهي من عادات وتقاليد وخرافات وأدب شعبي، بهدف إرجاعه إلى كنهه الحقيقي"[18].

وإذا كان الفولكلور يعرف بشكل حرفي على أنه حكمة الناس .فان السياق الذي يستخدم فيه هو الذي يحدد معنى المصطلح، فاختلفت تبعا لذلك الآراء في تعريفه خاصة وأن الباحثين والدارسين وحتى المهتمين به كانوا في كل مرة يسلطون الضوء على جانب أو عدة جوانب منه .فنجد الفولكلور عند دارسي الثقافات الأوروبية يشمل كل تلك العادات والتقاليد، في حين نجده عند الأمريكيين يتضمن مختلف المظاهر الأدبية والفكرية للثقافة، فهو يشمل الأساطير والحكايات والأغاني وغيرها من أشكال الأدب غير المدون. أما عند الأنثروبولوجيين فهو دراسة كل الأشكال الأدبية الشائعة الانتشار بين الناس على اختلاف مستوياتهم.

ورغم هذا الاختلاف بين الفلكلوريين وتعدد وجهات نظرهم، إلا أن هناك ما هو متفق عليه إلى حد ما وهو مجموع المواد التي يتضمنها أو التي يجب أن يتضمنها .

وبما أننا عرضنا لبعض الجوانب التي يدرسها الفولكلور فإننا نحاول أن نجمع بينها بتعريف أورده "**أحمد مرسي**" محاولا فيه الإلمام بكل المواد الفولكلورية التي ينبغي دراستها. فيقول إن الفولكلور هو "الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التي يعبر بها الشعب عن نفسه، سواء استخدم الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة"[19].

وكما أشرنا -في البداية- أن الدارسين يستخدمون مصطلح الفولكلور للدلالة على التراث الشعبي، مع أن هذا المصطلح يثير الكثير من المشاكل لدى الدارسين العرب، والذين يواجهون بالدرجة الأولى مشكلة وضع مقاييس ومعايير معينة بغية تحديد مفهوم التراث الشعبي.

لا شك أن اسم (التراث الشعبي) مصطلح عربي، أي مؤلف من ألفاظ عربية، وإذا أمكن لنا القول إن العرب استعاروا هذه الصيغة من الكلمة الغربية (فولكلور). فماذا- إذن- نعني بالتراث، وماذا نعني بالشعبي؟

كلمة "تراث" قد تحمل دلالات كثيرة وتستعمل لتدل على أشياء كثيرة أيضا. ولعلنا نوافق رأي"**أحمد مرسي**" في أن مضمون مصطلح التراث "هو انتقال شيء ما عبر الزمن"[20]، أو أنه "عناصر الثقافة التي تنتقل من جيل إلى آخر"[21].

فالتراث بهذا المعنى شكل ثقافي يتميز بسمة الانتقال الاجتماعي لاسيما وأنه يجمع مختلف الجوانب أو الموارد الثقافية سواء الفكرية منها أو المادية والتي يتوارثها الناس عبر الأجيال، وبذلك تكتسب صفة البقاء والاستمرار.

أما عن"مصطلح" الشعبي" فيكتنفه الغموض والالتباس الدلالي خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار تعدد معانيه واستخداماته أيضا.

فإذا كنا نستعمل مصطلح الشعب للدلالة على المعنى الاجتماعي أو الحضاري لأنه هو صاحب المفهوم الاجتماعي والحضاري أيضا، فهل هناك تعارض بين الواقع بكل ما يحمله من أبعاد اجتماعية وسياسية وثقافية وغيرها وبين ما يتصل باستعمال هذا المصطلح فيعطيه خصوصية لارتباطه بالتراث والأدب؟

يرى "**أودوم** "أن الشعب يعني" جماعة تاريخية يرتبط أفرادها بتراث مشترك وشعور خاص بالتعاطف قائم على خلفية تاريخية مشتركة"[22].

في حين أن الشعب عند "**فايس**" "نوع من السلوك الذي يساهم كل فرد فيه بنصيب، وهو عبارة عن موقف عقلي وروحي يحدده التراث والمجتمع" [23].

ونلمس من هذه التعاريف أنها تركز على عنصر الجماعة والسلوك المشترك تبعا لحيز جغرافي أو اجتماعي معين.

ويذهب "**ألان دندس**" إلى أن الشعب هو "مجموعة من الناس تشترك في عامل واحد مشترك على الأقل. وليس من المهم في هذه الحالة ما إذا كان هذا العامل الذي يربطها عامل مشترك، أو مهنة مشتركة أو دين واحد، ولكن المهم أن يكون أفراد المجموعة مرتبطين مع بعضهم البعض بقدر من التقاليد والموروثات التي يعتبرونها خاصة بهم، وتتيح لهم أن تكون لهم حياة شعبية مشتركة ."[24]

"**فدندس**" يركز على عنصر الجماعة والذي يرى أنه من الضروري أن تربطها مجموعة من التقاليد والموروثات لكي يتسنى لهم العيش ضمن حياة شعبية مشتركة، ولا يهم إن كانت هذه الجماعة تشترك في عامل واحد أم لا.

وقد تساءلت "**نبيلة إبراهيم**" عما نعنيه من اصطلاح "الشعب" خاصة وأننا عندما ننطلق بعبارة :"الأدب الشعبي" أو "التراث الشعبي "فإننا نكون على وعي تام بأننا نعني نتاج جماعة بعينها وليس الشعب بأسره .[25]

وهنا يتحتم علينا أن نعرض مختلف الآراء لنميز بين "الشعبية" وبين اصطلاح "الشعب".

إن كل فرد من الشعب الواحد يحتوي في سلوكه على قدر من الشعبية ولهذا ينبغي أن يكون الحس الشعبي مقياسا بدلا من الجامعة الشعبية. وبتعبير آخر أن الشعب الذي يجمع بين أبنائه حضارة واحدة يكون موضوعا للدراسة الشعبية .

ويذهب أصحاب الرأي الثاني أن التعبير الأدبي لا يتمخض عن جماعات مشتتة متباينة حتى وإن جمعها إقليم واحد أو وطن واحد (اللغة، الدين،التاريخ...).

إن أفراد الجماعة الشعبية والتي يجب أن تكون موضع اهتمام، وهي الجماعة المرتبطة بالأرض القديمة وتعيش في إطار محدد من الفكر والسلوك والثقافة المتوارثة.

إن النمط الأول من الجماعة يستخدم أفرادها أشكال التعبير الشعبي بدرجات متفاوتة، فأما النمط الثاني فان أفراد الجماعة حتى وإن جمع بينها السلوك والفكر والثقافة، إلا أنها لا تعد حاملة لجميع أنواع التعبير الشعبي.

وعن النمط الثالث فالجماعة فيه تحتفظ بكم هائل من أشكال التعبير، لذلك ترى "**نبيلة إبراهيم**" من الضروري تحديد خصائصها وهي كالأتي:

- ترتبط الجماعة الشعبية ارتباطا وثيقا بالأرض الأم القديمة التي احتوت على تراث آلاف من السنين.

- الإحساس بالقدسية بالنسبة إلى مفهوم المكان والزمان.

- ترتبط الجامعة ارتباطا وثيقا بالعالم الأخر خاصة وأن ارتباطها يكون وثيق الصلة بالنبات والحيوان والطير .[26]

وبذلك تبرز وظيفة التعبير الشعبي من حيث كونه منظما للجماعة ولكل ما يمكن أن يتصل بشؤونها .

حاول الكاتبان "**ل.لاكور سابير وف.سافارد**" أن يحددا مفهوم الشعب فذهبا إلى "أننا لا نستطيع أن نجد الشعب في أي مكان بل ان الشعب يتحدد وجوده تبعا لعوامل جغرافية واجتماعية

محددة، فالشعب يجب أن يكون مختلفا عن الخاصة، ...ومهمة دارس الفولكلور هي أن يتعرف على العبقرية الشعبية، من خلال المأثورات الجماعية المجهولة المؤلف التي تعبر عن الحاجات الروحية والمادية للإنسان الشعبي"[27].

فالاهتمام الرئيسي يجب أن يكون للشعب باعتباره جزء من السكان، بالإضافة إلى الموروثات الشفاهية المجهولة المؤلف.

و نلمس تأثرهما بالطابع الرومانسي خاصة في استخدامها للتعبيرات: "العبقرية الشعبية"، "المأثور الجماعي"، "مجهول المؤلف" ...و هذا ما ناقشه "**هينري دافينسون**" مؤلف "كتاب الأغاني" بقوله إن المؤلفين (**لاكور وسافارد**) يوحيان بأنهما لم يكونا مهتمين بهذا المفهوم عن الشعب، فهو ليس الأفراد ولا الجماعات ولكنه أثار التراث الشعبي . وهكذا قسم المجتمع إلى قسمين:

الأول: الشعب وهو على سبيل المثال الأفراد الذين يعرفون بعض الأغاني والحكايات والأمثال وما إلى ذلك والتي يتذكرونها من الماضي البعيد.

الثاني: الخاصة وهم أصحاب الثقافة الرفيعة المتعلمة من الكتب.

والحقيقة أن المعرفة أو الجهل لبعض الأغاني الحكايات لا تصلح أساسا معقولا صالحا لتمييز مجموعة من الأفراد على أنهم شعب أو لبناء دراسة علمية .فالاختلافات بين الأفراد والجامعات من وجهة نظر علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا تأتي من أنهم نتاج بناء اجتماعي يتضمن أشياء كثيرة ويتأثر بدرجة التغير الثقافي الذي ينعكس على الأفراد والجماعات.

و إذا سلمنا مع الكتاب الرومانسيين بأن هذا " الفولكلور" هو تراث الأفراد الذين لم تدنسهم شوائب الكتابة أو التعلم ... وأن أشكال التعبير التي كانت للطبقات الاجتماعية الدنيا طوال التاريخ تعبر عن نفسها قد ظلت بعيدة عن الخاصة، هل الحال كان كذلك دائما ؟

أجاب (**اللورد راجلان**) و(**تشالس لويس**) و(**ألبارت دوزات**) بالنفي وأكدوا أن هذه الأشكال يمكن أن يكون الخاصة قد اشتركوا في إبداعها وتداولها في الفترة نفسها، فلا ينبغي أن يكون الفرد على قدر من الموهبة والعلم بهذا الشكل وأسلوب تكوينه لكي يبدع مما يجعله يختلف عن غيره في المجتمع .[28]

ونوافق ما ذهب إليه "**أحمد مرسي**" في أنه "ينبغي أن نشير هنا إلى أن تميز الجماعات المختلفة، سواء سميناها شعبا أو جماعة شعبية، لا يعني أن هذه الجماعات تستقل تماما بنفسها عن غيرها من

الجماعات التي تكون المجتمع الكبير، بل أنها تشترك مع بعضها البعض في عناصر كثيرة أثمرها التفاعل المستمر والتأثير والتأثر المتبادل بينها جميعا بحيث يبدوا ذلك كله منصهرا في ثقافة شعبية واحدة متجانسة" [29]

بعد كل ذلك نصل إلى اقتراح تعريف للتراث الشعبي ولا نزعم أنه جامع مانع، ولكنه من وجهة نظرنا يمكن أن يكون مقبولا، وهذا في حد ذاته رؤية أخرى من زاوية أخرى للواقع ." فالتراث الشعبي يشمل كل الموروث على مدى الأجيال من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة، وطرق الاتصال بين الأفراد والجماعات والاحتفال بالمناسبات التي يبدوا من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية، تتحول إلى رموز سيميولوجية تعبر تعبيرا دالا عن الحدث بوعي مضموني عميق" [30]

فمصطلح "التراث الشعبي" مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي المعاصر ... وهو بهذا يضم البقايا الأسطورية، والفولكلور العربي في البيئات العربية على اختلافه، بلغته الفصحى أو بالعامية...و يضم أيضا الأدب الشعبي: المدون والشفاهي، ما هو تراث منقول عبر المكان والزمان والذي أبدعه الضمير الشعبي، أو العطاء الجمعي ... [31]

وعليه نصل إلى تحديد عناصر التراث الشعبي بالرغم من الاختلاف الحاصل بين العلماء، ونورد التحديد الذي أورده محمد الجوهري، والذي حدده في أربعة عناصر أساسية هي:

1- المعتقدات والمعارف الشعبية.

2- العادات والتقاليد الشعبية.

3- الثقافة المادية والفنون الشعبية.

4- الأدب الشعبي .[32]

ويبقى مصطلح التراث الشعبي كغيره من مصطلحات العلوم الإنسانية ينشد الاستقلال ويتحرى الدقة ويفتح الدارسون والباحثون والمهتمون به – في كل مرة – أفاقا جديدة ...

الإحالات والهوامش

1- د/أحمد بن النعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ط1، ص 313.

2-د/دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ترجمة وتقديم: د/ محمد الجوهري ود/ حسن الشامي، دار الكتب الجامعية، الإسكندرية، 1972، دط ،ص 12، 13.

3- د/ أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، دار الثقافة، القاهرة، 1987، ط3، ص81.

4- المرجع نفسه، ص81.

5-د/ دورسون، نظريات الفولكلور المعاصرة، ص15 .

6-د/أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص60.

7-المرجع نفسه، ص60.

8- المرجع نفسه، ص 61 .

9- المرجع نفسه، ص61.

10- المرجع نفسه، ص65 ،66.

11- المرجع نفسه، ص66.

12- المرجع نفسه، ص66، 67.

13- المرجع نفسه، ص67.

14- المرجع نفسه، ص69.

15 – المرجع نفسه، ص 80.

16- المرجع نفسه، ص71.

17- د/محمد محمود الجوهري، علم الفولكلور، ج1، دار المعارف، القاهرة ،1981، دط ،ص64.

18- المرجع نفسه، ص 65.

19-د/ أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص108.

20- المرجع نفسه، ص83.

21- المرجع نفسه، ص83.

22- المرجع نفسه، ص 100.

23- المرجع نفسه، ص 100.

24- المرجع نفسه، ص 116.

25- د/ نبيلة إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، د ت، ط3،ص9.

26- المرجع نفسه ،ص10،11،12.

27- د/ أحمد علي مرسي، مقدمة في الفولكلور، ص101.

28- المرجع نفسه، ص 102،103،104،105.

29- المرجع نفسه، ص108.

30-د/حلمي بدير، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002، دط، ص 15.

31- فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، 1992، ط1،ص12.

32- محمد محمود الجوهري، علم الفولكلور، ص 100،103،121،127،129،114.

NNAN IMEZWERA
Proverbes berbères de Kabylie "

للطاهر حمداش

أ. رشيد فلكاوي.

جامعة بجاية – الجزائر –.

مقدمة:

تحاول المداخلة التقريب بين المنهج البنيوي والتراث الشعبي[1]، إذ يبدو للوهلة الأولى أن المتغيرين متعارضين لأن المنهج البنيوي يفرض إجراءات تحليلية لغوية صارمة، انطلاقا من المنهج الجديد الذي جاء به دي سوسير[1] إذ يعتبر اللغة نظام من الأدلة يكتفي الباحث لدراستها التعامل معها كبنية مغلقة على ذاتها، تتعامل مع أدوات اللغة – أو لنصطلح عليها المستويات اللغوية أو الأنظمة اللغوية – ابتداء من الصوتي، الصرفي، النحوي، الدلالي وأخيرا المعجمي، يحاول هذا المنهج إقصاء كل ما يمت للصفة بالموقع أو الظروف الخارجية المتعلقة بالنص، فلا حاجة لنا أثناء التحليل البنيوي أن ننظر إلى كاتب النص، أو الظروف الخارجية التي أدت به إلى إنتاج نصه.

بينما يمثل التراث الشعبي نصا لغويا يتعارض مع وصف دي سوسير له، إذ أنه حصل نتيجة ترسبات تراثية ضاربة في عمق تاريخ التراث الإنساني، فلا يكفي من أجل فهمه، أن نتعامل مع اللغة كبنية مغلقة على ذاتها، وإنما يجب الإحاطة بجميع الظروف والملابسات الخارجية، والإرهاصات التي أدت إلى ولادته كبنية فنية لها خصائصها ومميزاتها، نتوقع أنه يناسب تحليل مثل هذا النوع من الإبداع المنهج الاجتماعي أو المنهج النفسي.

يزخر كتاب Proverbes berbères de NNAN IMEZWERA De tahar hamadache Kabylie بمميزات جعلته يتصف بانفرادية عن الكتب التي ألفت في هذا المجال – أي التراث الشعبي- الذي طبع بمطبعة " تالة نتيقيت Edition Talantikit حيث جمع الأمثال الشعبية المنطوقة باللغة الأمازيغية وحاول أن يطبق

المنهج البنيوي على هذه المدونة.

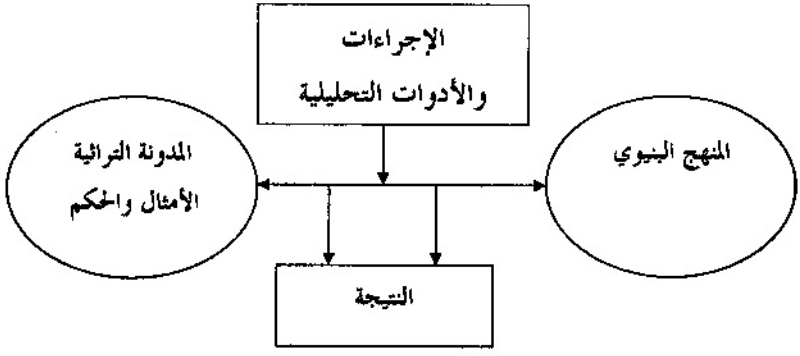
تشكل هذه المتعارضات نقاطا تتأوه عبرها المداخلة، فهي في الأخير تحاول أن تجيب عن الأسئلة التالية: ما هي الدوافع الموضوعية لاختيار المنهج البنيوي كأداة إجرائية لقراءة التراث الشعبي؟

- هل هناك وعي بالخلفيات الإبستمولوجية لهذا المنهج؟
- ما مدى الإضافات التي أضافها هذا الدارس من خلال تطبيقه المنهج البنيوي؟ وما مدى الكشوفات التي توصل إليها الطاهر حمداش من خلال دراسته التراث الشعبي؟
- هل استطاع الطاهر حمداش أن يدمج هذا المنهج في بنية التراث الشعبي؟
- هل من الضروري استجلاب المنهج البنيوي لدراسة مثل هذا النوع؟

إن إيجاد أجوبة لهذه التساؤلات كفيل بأن يوضح لنا طبيعة العلاقة التي أسسها الدارسون من خلال الربط بين المناهج والنصوص التراثية كمدونة لتطبيق هذه المناهج، كما تبين لنا الخلفيات المتحكمة في القراءة وتلقي النص التراثي (الأمثال الشعبية نموذجا).

تعتبر هذه المداخلة محاكمة علمية، ستكون الفيصل بين المنهج البنيوي والمنهج البنيوي، وفي الأخير ستحاول الإجابة ولو بتحفظ وتحرج علمي شديد عن المنهج.

نحاول وانطلاقا من هذه المداخلة أن نوضح هذه المتعارضات بواسطة ترسيمة تقريبية بين المنهج والمدونة الشفوية الممثلة في التراث الشعبي:



مخطط بياني يمثل علاقة المنهج البنيوي بالتراث الشعبي

تحديد المصطلحات:

المنهج: يجب الإشارة في بداية الأمر أنه يصعب تحديد ماهية المنهج تحديدا دقيقا، نظرا لاختلاف المنطلقات النظرية والرؤيا والزوايا التي ينظر إليه، ولكن تتفق أغلب النظريات على أن المنهج هو مجموعة من الآليات والإجراءات العملية المتبعة من أجل الوصول إلى نتيجة من النتائج.

الأمثال الشعبية: تعرف الأمثال بأنها تعبير عفوي موجز عن حدث ما..ويتميز هذا التعبير بالبلاغة ..وهي خلاصة تجربة أجيال سابقة ..اندثرت هذه الأجيال وتركت وراءها أقوال وحكم .. نوردها في لحظات حياتنا بما يتطابق مع المواقف التي نعيشها ..ونشعر بقوة كلماتها .. وصدق تعبيراتها.. وأحيانا كثيرة نتفاعل بقوة مع المثل عندما يُلقى في اللحظة المناسبة له..تتكرر المشاهد مع اختلاف الزمان والمكان والأشخاص ..ويُعبر عن هذه المشاهد بكلمات أطلقت في زمنٍ مضى ..ظل صداها يتردد على مدى العصور والتي وضعت لنا خلاصة حالات وجدانية متعددة قوالب معبرة..من أحزان وأفراح وغيرها.

البنيوية:

ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها فرديناند دو سوسير من خلال كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي نشر في باريس سنة **1916**، وقد أحدثت هذه اللسانيات البنيوية قطيعة ابستمولوجية "معرفية" مع فقه اللغة والفيلولوجيا الدياكرونية. وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقا لغويا داخليا في سكونه وثباته. وقد حقق هذا المنهج نجاعته في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه الدارسون بلهفة كبيرة للتسلح به واستعماله منهجا وتصورا ومقاربة في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية. وأصبح المنهج البنيوي أقرب المناهج إلى الأدب لأنه يجمع بين الإبداع وخاصيته الأولى وهي اللغة في بوتقة ثقافية واحدة، أي يقيس الأدب بآليات اللسانيات قصد تحديد بنيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأبنيته الشكلية والخطابية.[2].

نشير قبل الخوض في تحليل المدونة، أن هذا الموضوع أكبر من أن يعالج في مداخلة تقتضي الضرورة المنهجية أن لا تتعدى بضعة أسطر، لذا سنحاول أن نرسم الخطوط العريضة، ونترك فرصة للقارئ الكريم الانطلاق من هذه الخطوط للغوص في ثنايا الإشكاليات التي حددناها سابقا، ومقاربتها ماكرولسانيا Macro- linguistique، وبالتالي نجيب عن بعض إشكاليات الملتقى.

يعتبر الكتاب مدونة تراثية باللغة الأمازيغية، هي الأمثال جمعها المؤلف عن أفواه الناطقين بها، وحاول أن يطبق عليها المنهج البنيوي، فقد انطلق من الجمع والتدوين من أجل صيانتها من الضياع، ثم أتبعها بمرحلة الدراسة والتحليل، إلا أن الملاحظ أن الأمثال هي حصيلة المعاناة النفسية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشها، أهل القرية " Thadarth" التي اختزلها المؤلف و لم يذكرها في كتابه نتيجة تقيده الصارم بله الإجراءات الصارمة التي يفرضها المنهج البنيوي.

إن اقترابنا من كتاب الطاهر حمداش يقتضي منا وقفة متبصرة، وذلك انطلاقا من تفحص الكتاب كله انطلاقا من الغلاف الخارجي إلى الخاتمة النهائية أو الحصيلة الإجمالية التي خاص إليها الباحث، وبالتالي استخلاص الصيغة المنهجية التي سنقرأ بها التراث الشعبي.

سنعرض الآن طبيعة التناول المنهجي التي أخذه على عاتقه من أجل عرض الأمثال وبالتالي مقاربتها:

إن مجرد ملاحظة أولية تقر بأن المؤلف قد جمع هذه الأمثال وصنفها، وتعتبر هذه الخطوة من أولويات المنهج البنيوي، وهذه الخطوة لا تتعارض مع المناهج الأخرى المسخرة أساسا لخدمة التراث الشعبي، نذكر على سبيل المثال لا الحصر المنهج التاريخي أو المنهج النفسي.

لقد تبلور التحليل البنيوي انطلاقا من الكتاب عبر المستويات اللغوية التالية:

- المستوى الصوتي .
- المستوى الصرفي .
- المستوى التركيبي.
- المستوى الدلالي .
- المستوى المعجمي.

ونستدل على هذه الإجراءات التالية بعرض مجموعة من الشواهد نقتبسها من كتابه:

[3]Ahezzeb yygar leqdeeb

وقد حللها في قطعة متكونة من الاسم+ الفعل+ المتممات، و لم يبين الموقف الذي قيل فيه هذا المثل، ولا قائله، ولا الظروف والملابسات التي قيلت فيه، فاكتفى بعرض مكونات الجملة الاسمية، وذلك احتراما لآليات المنهج البنيوي. [4]n izewren itqras

إذ بين أنه هناك من الأمثال من يجمع بين فعلين على خلاف الجملة العربية التي تتكون من فعل

يرد في غالب الأحيان في أول الجملة، وغابت الانعكاسات النفسية والثقافية والاجتماعية في هذا المثل ونذكر على منوال هذه الأمثلة مجموعة أخرى من بينها:

Azetta immegren ikkes[5]
Kra yellan itfakka
Win itcuffum itterdiq
Win ittazayn iwezzn

فقد اكتفى بعرض هذه النماذج بعد جمعها وترجمتها إلى اللغة الفرنسية وتبيان أنها تندرج تحت نموذج واحد وهي الجملة التي تتكون من فعلين.

وكذلك قد بين أن تأليف الأمثال في اللغة الأمازيغية، لا يخرج عن نطاق التلميح لا التصريح، وعرض مجموعة من النماذج ليستدل على الحكم الأولي الذي استل به قائلا:[5]

Akkn ylla wass ;ad-yeks umeksa
Ayen illan deg teccurt ;ad t-id- issali uemga

وكذلك قد عثر الكاتب في المدونة التي جمعها أن نصيبا غير قليل ق نسجت على منوال: تقديم التابع (التوابع) على الفعل والفاعل واستدل على ما ذهب إليه بهذه النماذج:[6]

Llamba itreqriqriqen tlaq – az zzit
Ltoufan ma ur yuwan adees ad s-ikeeec yiees

وقد بين أيضا أن الأمثال تنتظم في جمل بسيطة ومركبة مثال ذلك ما يلي:

الجملة البسيطة:[7]

Amgar sasef-it ulagas di dder-ik
Babn lexdeg eass imi-s
Dfer akeddab ger tewwurt

الجملة المركبة:

Ayen i k-ixdan waman
Ddu i tyiken tehma
Lssin i teswid

فهذه مجموعة من النماذج عرضناها على سبيل المثال لا الحصر لنبين الإجراءات التحليلية التي اعتمدها الكاتب من أجل تحليل التراث الشعبي متخذا من المنهج البنيوي وسيلة لذلك، إلا أن الملاحظ من خلال تتبعنا لهذا التحليل إهمال الكير من الجوانب من بينها:

- الجانب الاجتماعي .
- الجانب الثقافي .
- الجانب الاقتصادي.

اهتم فقط بالجانب اللغوي عبر المستويات اللغوية التي ارتضاها منهجا لدراسته.

خـــاتمة:

إن الكاتب من خلال تناوله الأمثال الشعبية مستعملا المنهج البنيوي، لم يعطي صورة عن الواقع الفعلي الذي أنتجت فيه هذا النوع الإنساني الخالد، لأنه لم يربطها بواقعها الحقيقي الذي أنتجت فيه، وإنما ربطها بتحليل بنيوي دقيق يتتبع المستويات اللغوية ويعرض الأمثال على منوالها، وبالتالي يستحيل سبر أغوار المجتمع الأمازيغي وفهمه، وهو المقصد الأول والأخير من التحليل عن استعمال منهج من المناهج، وبالتالي فإن التحليل البنيوي قد أخفق في محاولة احتوائه جميع النصوص، وهو ما كان يطمح إليه دي سوسير .

الإحالات والهوامش:

1) ينظر الأسدي، خير الدين. موسوعة حلب المقارنة، منشورات معهد التراث العلمي العربي-جامعة حلب، 1981، سبعة مجلدات

2) ما البنيوية؟ لتاريخ :الجمعة 23 فبراير 2007الموضوع :دراسات وأبحاث أدبية عن I:\موقع ضفاف الإبداع - ما البنيوية؟.

3) الطاهر حمداش، الأمثال الشعبية القبائلية، ص 17.

4) نفسه، ص 23 .

5) نفسه، ص 29 .

6) نفسه، ص 30.

7) نفسه، ص 59.

معوقات دراسة التراث الشعبي الجزائري

أ.عبد اللطيف حني
المركز الجامعي الطارف –الجزائر –

بسط منهجي:

تسعى هذه المداخلة إلى تتبع واقتفاء ومناقشة الصعوبات والمعوقات التي تواجه الدارسين والباحثين في مجال التراث الشعبي الجزائري، الذي عرف انطلاقة واعدة ومتميزة، من خلال المجهودات التي بذلت من قبل الرواد، من أجل جمع وتصنيف مواد الأدب الشعبي الجزائري الزاخر والعاكس للثقافة الجزائرية، وتطبيق آليات ومناهج نقدية حديثة لدراسته، إلا أن متابعة ما أنجزوه تعترضه جملة من الصعوبات والمعوقات، التي تعرقل تحقيق الأهداف التي سجلت في المقدمات، فينعكس ذلك على النتائج المحققة في الخواتم.

من هنا كان لزاما علينا مساءلة أنفسنا باعتبارنا باحثين ودارسين مشتغلين ومنشغلين بنص التراث الشعبي الجزائري، ماهي المعوقات والصعوبات التي تواجه الباحثين والدارسين على مستوى جمع ودراسة التراث الشعبي الجزائري، والتي نالت من عزيمتهم ووقفت حائلا بينهم وبين المادة الشعبية الثرية، فكم من باحث يبذل مجهودات عظيمة وجبارة لأجل الحصول على نص تراثي لكنه يعود فارغ اليدين وتخيب كل جهوده؟

ما أثر تلك الصعوبات على النتائج المحققة في البحوث العلمية المنجزة في مختلف المعاهد والجامعات، وعلى قيمة وثقل المادة الشعبية؟ وما السبيل إلى تجاوزها؟ وما هي الآليات والتقنيات، والمناهج المطبقة في دراسة التراث الشعبي الجزائري؟ وما مدى توافقها ونجاحها؟

وعلى هذا الأساس قسمت المداخلة إلى محورين وهما:

المحور الأول: يركز على مفهوم وقيمة وتنوع المادة الشعبية الجزائرية، وعلى صعوبات الحصول

عليها، وأثرها على نتائج البحوث العلمية، والسبيل إلى تجاوزها وتخطيها.

المحور الثاني: يقف على إشكالية دراسة وتحليل المادة الشعبية، ومدى نجاح المناهج النقدية المطبقة لدراسة نص التراث الشعبي الجزائري .

1-1- مفهوم وقيمة التراث الشعبي:

يمثل التراث الشعبي الشفوي للشعوب والجماعات خزائن الذاكرة التي يتوارثها الناس عبر الأجيال، ويفتخرون باكتسابها وسلطتهم عليها. فعندما نبحث في القواميس عن مفهوم كلمة "تراث" نجدها في لسان العرب تحت مادة "ورث" وهو فعل ثلاثي ومنه (الورثُ والورث والإرث والوارث والإراث والتراث واحد، وفي حديث الدعاء: إليك مآبي ولك تراثي والتراث ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو)[1].

وقد ورد في جميع القواميس العربية القديمة أن كلمة (تراث) تعني ما يخلفه الرجل لورثته، وأن تاءه أصلها الواو أي "الوارث"، أما القواميس الحديثة ومنها معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. فقد شرح معنى التراث: (ما خلفه السلف من آثار علمية و.أدبية مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه، مثال ذلك الكتب المحققة، وما تحوي المتاحف والمكتبات من آثار وكتب تعتبر جزءا من حضارة الإنسان) [2] أما في المصنفات العربية الحديثة فقد اتخذت كلمة "تراث" دلالات وأبعاد لم تكن معروفة عند القدامى.

إن التراث الشعبي جزء من الثقافة الجزائرية، وجب علينا كدارسين وباحثين الاهتمام به، وإعطائه المكانة التي تليق به وبقيمته الفنية، وخاصة أن التراث الشعبي الجزائري في حاجة ماسة إلى الجمع والتدوين والأبحاث الجادة المتواصلة، التي تكشف جماله، وتوضح غوامضه، وتبين أهدافه، وتغوص في أعماقه، وتجلي كنوزه، للأجيال المعاصرة والقادمة.

فالتراث الشعبي ينقل لنا الوجه الآخر للتأريخ الرسمي المتعالي عادة، الذي يطمس ويغفل الرؤية الشعبية العامية، التي تمثل سواد الناس وأحلامهم ومواقفهم وأحزانهم التي تتمرد على الطبقات السلطوية بمختلف أنواعها، بل وتتمرد على حدود الزمان والمكان وتنصف من يظلمه المؤرخون في

كثير من الأحيان، أو تنتقم من عداها بالحلم والحكاية والخيال، حيث نرى الرواي الشعبي يقتنص شخصيات ما ليحولها إلى رموز يتحدث على لسانها ويحقق الإنصاف والعدل -كما يراه العامة- في حلم يقظة ينصفه الواقع المرير، وكيف يمكن أن نفهم مجتمع أو أمة أو جماعة ما ونحن نغض النظر عن مأثوراتها الشعبية من أمثال، وحكايات، ونكت، وقصص، وشعر، عامي، وغناء، وأحجية، وألغاز، ورقص، وألعاب، ومعتقدات شعبية، والتي باتت محل إهتمام علوم كثيرة كالفولكلور و الأنثربولوجيا والاثنولوجيا؟ [3]. بل إن بعض الأمم تعيد كتابة تواريخها على ضوء التراث الشعبي بخيبه الشخصية الاجتماعية، والتأريخ، والمعتقدات الدينية والثقافية، والأمزجة، والأذواق، والهموم الشعبية، في بنداها لتضع برامجها التربوية والإعلامية، وهي على بصيرة من أمرها، فالخطاب الأدبي الشفوي الجزائري مثلا (تحول في كثير من الحالات إلى خطاب تاريخي، ولا نقصد هنا دلالته التاريخية في ارتباطه بالسياق التاريخي فقط، إنما نقصد آداءه لوظيفة الخطاب التاريخي الموجهه للأجيال اللاحقة، وقد قام الشعراء وساردوا القصص بدور المؤرخين منذ بداية الاحتلال حتى فجر الاستقلال بشكل ملحوظ)[4].

وقد أنارت لنا السير الشعبية عن عنترة بن شداد، والأميرة ذات الهمة، وعلي الزيبق، ودليلة المحتالة، ونوادر جحا، وأبو زيد الهلالي، والزير سالم، وألف ليلة وليلة...إلخ، من سير وملاحم شعبية زوايا لم يعتن بها المؤرخ الرسمي، فهذه المادة الشيقة والممتعة هي وثائق معبرة دفعت الكثير من الباحثين شرقا وغربا للإهتمام بها جمعا وتصنيفا ودرسا وتحليلا، كما نجده في دراسات محمد رجب النجار، وأحمد أمين، وشاكر مصطفى، ونبيلة إبراهيم، وحسين نصار، وعبد الله الركيبي، والتلي بن الشيخ، ويوسف نسيب، ومحمد المرزوقي، وعبد الحميد بورايو... وغيرهم، وفي موروثنا الشعبي الجزائري كنوز هائلة لم يتم جمعها وتصنيفها وتحليلها إلا بشكل انتقائي نادر لا يمثل حركة أو تيارا كبيرا، رغم الدراسات الرصينة والقيمة التي أنجزها الكثير من الباحثين الجزائريين والعرب والغربيين، ومنهم المستشرق جاك بيرك الذي قال: (الفولكلور هو الثقافة السفلى أو الثقافة الأساسية، ولكن لا يمكن تصور الفولكلور دون تصور اللغة العامية المرتبطة به، ومعلوم أن اللغة العامية كانت وحتى الآن

موضع إزدراء وكبت، ومهما يكن الأمر فقد بلغ الفولكلور اليوم حد الموضة، وفوران الفولكلور ليس فوران الفرد بقدر ما هو فوران الطبقة المحتقرة ضد وجاهة الأدب الكلاسيكي البلاغي، وجمود التقاليد الاجتماعية)[5].

1-2-صعوبات جمع ودراسة التراث الشعبي الجزائري:

1- إن أهم ما يتميز به التراث بصورة عامة أنه تراث شفوي، تتداوله الألسن في المجالس الشعبية، غير مكتوب، ينتقل عن طريق السماع والحفظ عبر سلسلة من الأشخاص إلى أن يصبح مأثورا شفاهيا مكتوبا، وقد لا يبقى النص الأصلي على حاله، إلا أن هناك مأثورات (حفظت عن ظهر قلب، وتم تناقلها كما هي ... وهناك مأثورات ذات شكل متحرر لم تحفظ عن ظهر قلب، ومن ثم فقد تناقلها كل شخص بطريقته الخـاصة، والقصيدة مثال للنوع ذي النص الثابت، أما الحكايات فهي مثال للنوع المتحرر)[6]، وكل أنواع التراث تسافر من جيل لآخر عبر الذاكرة الشعبية وتتوارثها الشعوب عن طريق الرواية الشفوية، وهذه الميزة أو الطابع الذي تجلى وظهر به الفولكلور الجزائري صعّب وعسّر مجال البحث، وجعله متناثرا مشتتا في مختلف الأماكن والبقاع الشاسعة من وطننا الحبيب، بل ومغمورا حبيسا في الصدور، يسكن القرى البعيدة، والوهاد المترامية، والجبال العالية، رغم توفر مادته وتنوعها وثرائها وشيوعها في الذاكرة الشعبية فهي جزء(من البناء الثقافي، الذي يعكس الوجود الإجتماعي، نجده يتضمن صورا من الواقع الإجتماعي بقيمه وعلاقاته)[7] .إلا أن هذه الفنون التراثية الشعبية بقيت مجهولة مغيبة عن الكثير من الدارسين والباحثين، وما وصل إلى أيديهم كان من قبيل الصدفة، أما باقي المادة فظلت سجينة أوطانها يتداولها أفراد فئة شعبية موحدة، ولعل ذلك من أكبر الصعوبات والمعوقات التي تواجه المتخصصين على مستوى الجمع والدراسة.

2- الانعزال المفروض والطبيعي للمادة الشعبية ذات القيمة الفنية والجمالية أدى إلى اندثارها وضياعها وموتها بوفاة صاحبها - سواء كان مبدعها أو راويها - وسكوت صوته وغنائه الذي كان مسموعا من طرف قومه، فلم يكتب للمادة الشعبية الخلود والشيوع بين الناس، وبقيت هذه المادة

محفوظة في صدور أصحابها (فكم من شاعر مرّ في هذا الوجود، وفي هذا الوطن بصمت ولم يبق في الذاكرة إلا اسمه أو بعض قصائده التي يعود فضل ترديدها إلى بعض أهله وأقاربه وكم من قصاص أو راو أو قوال لم يبق لنا منه إلا اسم المكان الذي كان ينظم فيه حلقاته ويردد فيه حكاياته أو أشعاره)[8].

3- عزل المبدعين والرواة أنفسهم بشكل عفوي، وذلك لاعتبارات ثقافية وسياسية وعرقية وإيديولوجية، وبعدهم عن الدارسين والباحثين، لعدم معرفتهم بقيمة أعمالهم التراثية وبلوغها درجة عالية من القيمة الفنية والجمالية وظنهم — من خلال حديثنا معهم في كثير من الزيارات الميدانية — أن الجمع والدراسة مقتصر على الأدب الفصيح فقط.

4- احتفاظ الكثير من العائلات الجزائرية بتراث أهاليهم وذويهم المبدعين، خاصة في مجال الشعر الشعبي على شكل كراريس تكوّن دواوين شعرية رائعة ترجع إلى حقب زمنية قديمة، ورفضهم في كثير من الأحيان تقديمها للباحثين، ظنا منهم أنها ستسلب منهم وتسرق حقوقها وتنتهك حرمتها وتوظف من أجل جني الأموال، فالجامع الباحث يعاني الأمرين للإطلاع على هذه الكراريس بالوساطات والترجي ودفع الأموال لقاء ذلك.

5- إهمال الجهات الثقافية للجمع والتدوين في فترات سابقة ومبكرة، لذلك ضاعت المادة الشعبية ولم يشجع الإهتمام بها، وبقيت لصيقة ذاكرة أصحابها مرتبطة بهم ارتباطا مقدسا، يقدمونها لمن يخلص على التردد على حلقاتهم وتجمعاتهم الشعبية.

6- شساعة مساحة الجزائر، وكثرة الطبوع الشعبية، والمجالات الثقافية، وتنوع فنون التراث الشعبي الجزائري، أعاق عملية كشف وجمع هذا الموروث الثقافي الوطني الذي تكون عبر حقب طويلة واستفاد من كل التحولات والأحداث التاريخية التي مرت على الجزائر الحبيبة، وهذا ما يحتم على الباحث والجامع أن يلم بكل الثقافات واللهجات المحلية المتواجدة عبر التراب الوطني، فهو عامل مهم لجمع وتحليل المادة الشعبية ولا يمكننا أن نفصلها من خصوصياتها الثقافية وأطرها الاجتماعية وإلا (اعتبر تعسفا منهجيا يدمر النص أكثر مما يخدمه وينميه، وخاصة إذا لجأنا إلى التطبيق الميكانيكي لمنهج

دون مراعاة خصوصية الشكل)[9].

7- نظرة المجتمع والمبدعين الخاطئة للمادة الشعبية في أن مجالها المهرجانات الشعبية الدورية، والعكاضيات الشعرية التي تقام من حين لآخر، وعدم اتباعها بدراسات وتحاليل وتقييم للتراث الشعبي المعروض، وعدم التحسيس بقيمته في المجتمع، كما نلاحظ إبعاد الدارسين والباحثين والجامعيين عن أغلب العكاضيات والمهرجانات الشعبية، مما يزيد من مسافات النأي عن المبدعين والرواة، وبالتالي فقدان جزء مهم من مكونات ثقافتنا الوطنية.

8- لا ينكر المشتغلون بنص التراث الشعبي المجهودات القيمة المبذولة من طرف الرواد أمثال: الأستاذ وسف نسيب، والتلي بن الشيخ، وعبد المالك مرتاض، وسعيدي محمد، ومولود معمري، وعبد الحميد بورايو، والعربي دحو، وأحمد لمين، وليلى قريش، وسدرات ميروك، وجمال الدين خياري، ورابح بونار، ومحمد عيلان، وغيرهم من الأساتذة الكرام الذين مازالوا يبذلون الجهد لجمع ودراسة هذا الموروث، وكذلك الهيئات العلمية سعيا إلى الاستفادة من مواد تراثنا الشعبي الزاخر والمتنوع بقيمنا الوطنية والتاريخية، لكن ما قدم من مجهودات لم يغطي كل المادة الجزائرية المتناثرة بين كل الأرجاء والأماكن الفسيحة من الجزائر.

9- افتقار الباحث الجامع لأدوات وآليات الجمع الميداني، سواء على مستوى الأجهزة الحديثة من آلات سمعية وبصرية، التي تكفل نقل النص بكل ملابساته وأطره المختلفة على مستوى التدوين المحترف الصحيح الضابط للنص التراثي الشعبي.

2-1-أثر المعوقات على نتائج البحوث العلمية والمادة الشعبية:

إن الصعوبات المذكورة سابقا إنما هي استنتاج وتحصيل من خلال اتصالنا بكثير من الباحثين والدارسين والطلبة المشتغلين في مجال جمع ودراسة التراث الشعبي، ممن كان لهم شرف السبق في العمل في هذا المجال، ومن خلال ممارستنا المتواضعة والبسيطة للعمل الميداني، فالتجربة خير دليل وبرهان.

ولا ريب أن لهذه الصعوبات الأثر الواضح والجلي على النتائج المحققة من وراء البحوث العلمية

المنجزة من قبل الباحثين والطلبة الدارسين، وكذلك على المادة الشعبية ونذكر منها:

1- عدم القدرة على الضبط التام والشامل للنص الشعبي في مستوياته المختلفة الصوتية والتنغيمية والإيقاعية والشكلية، وحتى لغته الصحيحة، وهذا راجع للجهل باللغة أو اللهجة المحلية أو لبعض المفردات والصيغ الشعبية الجاهزة التي لم تعد تستعمل في عصرنا، والافتقار إلى أدوات العمل الميداني.

2- عدم إعطاء شخصية الراوي الاهتمام الكبير باعتباره يمتلك مختلف الفنيات العملية (كالصيغ وطرق الأداء الصوتي، والبنية التركيبية)[10] لمختلف الأنماط الشعبية، وباعتباره مصدر المادة الشعبية من حيث مواقفه الشخصية، والثقافية، وقدراته الفائقة على (جذب انتباه الجماعة، ودمجها في الجو الذي تخلقه القصة، وتدرك الجماعة هذا التفاوت، وتقدر إمكانيات الراوي بناء على ذهنيتها من قواعد مثالية للأداء القصصي)[11]. فالتعريف ووصف الراوي ومعرفة الملابسات المحيطة به يسهل دراسة التراث الذي نقل إلينا، فقد تختلف المادة الشعبية من راو لآخر وذلك ما يضيف أو ينقص من النص التراثي، كأن تكون حكاية، أو لغزا، أو شعرا، فلابد على الدارس أن يأخذ بهذه الاعتبارات حتى يستطيع ضبط النص وتوثيقه على الوجهة الصحيحة.

3- عدم الوصول إلى كشف الأبعاد الدلالية، والفنية، والجمالية، والتعبيرية البعيدة للنص التراثي الشعبي لعدم درايتنا الكاملة والعميقة بكيفية التعامل معه في بيئته التي نقل منها وملابساتها، لأنه ولد من أجلها وفيها فلابد أن يكون لها الحظ الأوفر.

4- إغفال بعض الدارسين، والباحثين، وطلبة الجامعات المقبلين على جمع التراث الشعبي الجزائري ودراسته على شكل مذكرات تخرج لمبادئ وتقنيات العمل الميداني، مما أثر سلبا على النتائج المحصلة، وطبع لديهم نظرة سلبية للمادة التراثية رغم سعي بعض الهيئات العلمية والمعاهد والجامعات إلى تدريسه وتعليمه وتلقين العلوم المساعدة مثل علم الاجتماع، والنفس، واللسانيات، والصوتيات، والأنثروبولوجيا، وغيرها من العلوم التي تكشف النص التراثي الشعبي.

2-2- السبيل لتخطي هذه الصعوبات:

لقد أثرت هذه المعوقات سلبا سواء على مستوى الجمع أو المنهج المطبق لدراسة تراثنا الشعبي، الذي يتطلب منا تخطيها وتجاوزها لإعادة تنظيمه في إطار المنظومة الثقافية الشعبية حتى نستفيد منه معرفيا، واجتماعيا، وتربويا، وهذه بعض المقترحات:

1- تفعيل الهيئات العلمية والمعاهد الجامعية لجمع ودراسة تراثنا الشعبي، وتحسيس المجتمع بقيمته الفنية، والأدبية، والاجتماعية حتى يتعاون بشكل آلي وطبيعي لتوصيل النص التراثي للمختصين، والعمل بشكل مستديم على الحفاظ عليه.

2- تسخير وتجنيد الإعلام بمختلف أشكاله "بصري-سمعي-مقروء" للتعريف بالتراث الشعبي وتقريب نماذج منه للمتلقي، وكشف جمالياته وفوائده الكثيرة على مختلف المجالات، والسعي لجمعه بواسطة التواصل مع المجتمع حافظ التراث الأول.

3- تشجيع الطلبة الجامعيين في مختلف المعاهد على دراسة نص التراث الشعبي، وتسليط كل الآليات والمناهج النقدية الحديثة التي من شأنها كشف جمالياته واستخلاص الفوائد منه.

4- تزويد الباحثين والدارسين المتخصصين بالوسائل السمعية والبصرية المتطورة وبالمساعدات المادية والمعنوية من أجل التدوين، واللقاء المباشر والدائم بالمبدعين والرواة، وتيسير نقل النص التراثي من بيئته ومن مكان ولادته، وبذلك نحافظ على فضاء السرد والحكي.

5- تنظيم دورات تكوينية للطلبة والباحثين من طرف مختصين في مجال العمل الميداني في حقل التراث الشعبي، لتزويدهم بتقنيات ومهارات العمل الميداني، وطرق التدوين، والضبط والتصحيح والشكل للمادة الشعبية.

2-3- مدى توافق ونجاح المناهج المطبقة في جمع ودراسة التراث الشعبي الجزائري:

عرفت دراسات التراث الشعبي على مر الحقب الزمنية الماضية تطبيق عدّة مناهج نقدية، حاولت من خلالها الغوص في عالمه، وكشف كنوزه، والوصول إلى بنيته الداخلية قصد تحليلها وإبرازها للمتلقي، و لم يقتصر ذلك على النص التراثي فحسب بل شمل كل النصوص الأدبية، فكل (منهج يمتاز

بأدوات مختلفة عن تلك التي يمتاز بها أو يعتمد عليها المنهج الآخر، فنقرأ لأعمال تشبعت بمفاهيم المنهج التاريخي)[12] وأخرى بالمنهج الاجتماعي والنفسي مقتدين بجهود (الباحث برينو بتلهايم الذي تشبع بالمنهج الفرويدي وحاول تطبيقه على الحكاية الخرافية)[13] والدلالي، واللساني، والسيميائي، محاولين بذلك تحقيق النتائج التي يطمحون للوصول إليها، وخاصة على الحكاية الخرافية التي حاول الرواد تحليل نصوصها، وتطبيق مناهج مختلفة كالمنهج التاريخي الذي يتتبع ظهورها، وتحديد أسمائها، وأصلها وشخوصها[14]، دون أن ننسى المنهج المرفولوجي (الوظائفي) الذي اهتم بنص التراث الشعبي، وهو أكثر شيوعا وتطبيقا وانتشارا لنجاعته ونجاحه في تحليل الحكاية الخرافية، وكشف بنياتها المختلفة لصاحبه فلادمير بروب (PROPP VLADIMIR) من خلال أعماله التحليلية للحكاية الخرافية الروسية، فأحدث طفرة فيمن عاصروه من النقاد، والفولكلوريين، والمؤرخين، والمتتبعين للنص التراثي.

لسنا هنا بصدد الحكم على المناهج بالخطأ أو الصواب إنما لمحاولة المقاربة لمدى جدواها وفعاليتها وتطابقها مع نصنا التراثي الشعبي، رغم نجاعة وفعالية المناهج السابقة الذكر في تحليل ودراسة النص التراثي، إلا أننا لابد أن نضع في الحسبان خصوصية كل نص وأطره التاريخية، والدينية، والثقافية، والاجتماعية التي تشكل السياج الذي ولد فيه والمميزات والخصائص التي ورثها عن مبدعه، فلابد من اختيار المنهج الذي يوافق طبيعة النص التراثي الشعبي الجزائري، وإخضاعه لمناهج حديثة كالمنهج الأسلوبي، والدلالي، والسيميائي، والفني، والإحصائي، وغيرها من المناهج التي تحقق كشف الأسرار الجمالية والفنية له.

الهوامش :

1- ابن منظور، لسان العرب ،دار صادر ،بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 200 .

2-حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص 16 .

3- أشرف أبوزيد، الهلالية "السيرة والشعر والفن"، مجلة العربي، الكويت، العدد: 554، ذو القعدة 1425هـ الموافق لـ: جانفي 2005م، ص 32.

4 – عبد الحميد بورايو، البطل المنحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري دراسات حول خطاب المرويات الشفوية الأداء – الشكل – الدلالة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر – 1998، ص 22 .

5- عبد الله البردوني، فنون الأدب الشعبي في اليمن، بيروت – لبنان، دط، 1988، ص 25.

6- يان قاسينا، المأثورات الشفاهية، ترجمة د: أحمد علي مرسي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1981، ص 118 .

7- عبد الحميد بورايو، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د .ط، 1986، ص 55 .

8- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1998، ص 25.

9-المرجع نفسه، ص 26.

10-نبيلة إبراهيم، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، نشر مكتبة القاهر الحديثة، القاهرة، مصر، د ت، ص 318 .

11-أحمد مرسي، مقدمة في الفولكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1975، ص 131.

12- روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 101.

13- برينو بتلهايم، التحليل النفسي للحكايات الشعبية، ترجمة طلال حرب، دار المروج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985، ص 56.

14- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 38.

أ. نـــوار عبـــيدي.
المركز الجامعي بالطارف-الجزائر-

تسعى اللسانيات الحديثة إلى دراسة كل الظواهر اللغوية لتتجاوز النص المكتوب وتحليلاته الكلاسيكية. وهي ترى أن الإنتاج اللغوي مهما كان مظهره ومستواه قابلا للدراسة الموضوعية كأي دراسة أخرى.

وقد نبه اللسانيون المحدثون إلى أهمية الكلام المنطوق (الشفوي) الذي يقابل المكتوب، إلى درجة أن مارتيو باي قال إن أهمية المنطوق ستتجاوز يوما ما أهمية المكتوب حيث أن الوسائل الحديثة التقنية المتعلقة بالتسجيلات "ستحقق للغة المنطوقة ميزة الاستمرار والانتقال إلى آماد بعيدة، حتى إن من العلماء من يتساءل الآن ما إذا كان الوقت لم يحن بعد لأن تختفي لغة الكتابة وتحل محلها لغة الحديث".[1]

وإن كنا نستبعد مثل هذه الفرضيات، إلا أن احتمالات الاهتمام الجدي بالمنطوق سيأخذ بعدا مهما لدى اللغويين.

ولعله من الواضح أن عديد الاتجاهات اللسانية الحديثة تهتم بالكلام كخاصية بشرية، بل ويذهب كثير من المؤرخين إلى أن أسس اللسانيات الحديثة انطلقت من دراسات للتراث الجرماني الذي مهد للأنثربولوجيا ثم بواكير اللسانيات خاصة بعدما أصدر جاكوب غريم مؤسس الدراسات الجرمانية كتابه النحو الألماني من 1822 حتى 1836.[2]

التراث الشعبي

التراث الشعبي "إبداع عفوي أصيل، يحمل ملامح الشعب ويحفظ سماته ويؤكد عراقته ويعبر بصدق عن همومه اليومية، ومعاناة أفراده على مختلف مستوياتهم وهو صورة لروحهم العامة وشعورهم المشترك"[3]، ولعل كل شعوب العالم انتبهت إلى أهمية هذا التراث وأولته عناية خاصة، وأصبح اليوم موضوع كثير من الاختصاصات في العلوم الإنسانية خاصة الأدب وعلمي الاجتماع والنفس فضلا عن الأنثربولوجيا والتاريخ.

بل يعد التراث "مادة ملهمة للمبدعين والفنانين والحرفيين والمثقفين على السواء، لأنه المصدر الأساس الذي يحفظ الخصوصية الحضارية للأمة ويضع لها تفردها وتميزها بين الأمم"[4].

وإذا كانت هذه الروافد الثقافية ملهمة لكثير من العلوم النظرية فإنه وجب استعمال أدوات متنوعة ووسائل تقنية جديدة لدراسة التراث، والظاهر أن كثيرا من الاتجاهات العلمية –الأبية خاصة– تتجه نحو تطبيق مناهج نقدية كلاسيكية لفهم نصوص التراث، وتكتفي بتحليل الفكرة العامة للنص الشعري أو النثري، ثم تبحث عن الأفكار الفرعية، وتستنتج الرسالة النهائية المشكلة لهدف وضع النص.[5] باستثناء بعض الدراسات الحديثة التي تحاول تتقن تطبيق مناهج نقدية حديثة تقوم على دراسة الشخصية والمكان والزمان وما تعلق بالوحدات السردية وملاحظة النصوص ملاحظة سيميائية، كالذي فعله د. عبد الحميد بورايو في تحليله لبعض الحكايات بتطبيق تقنية (المتواليات والوظائف) في المسار السردي ثم المسار الغرضي بالإضافة إلى البعد الأنثروبولوجي.[6]

ولعل ذلك يعود إلى الفصل التام بين الإنتاج الأدبي الرسمي (المكتوب عامة) والإنتاج الشفوي واعتماد مقولة الأدب الراقي والأدب العامي، وكثير من الباحثين يؤكد هذا الفصل ليس فقط بين الأدب المكتوب والعامي بل ويفرقون بين الأدب العامي والشعبي يقول الدكتور محمد عيلان: الأدب العامي "هو أدب اللهجات أو أدب الأقاليم الشفوي بمعنى أدب الحياة اليومية... أما الأدب الشعبي فهو أدب الأمة الشفوي سواء أكان مجهول المؤلف أو كان معروفا والمعبر عن عواطفها وآمالها ونظراتها في الحياة في شكل نصوص أبناء الأمة الواحدة على اختلاف لهجاتهم وتعدد مناطقهم ومناحيهم".[7]

مستويات التحليل اللساني والتراث الشعبي الجزائري.

عندما قال ابن جني: "حد اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[8] استطاع بعبقريته أن يلم في هذه العبارة كل المباحث اللسانية التي تبحث فيها اليوم جل المدارس والمناهج، فقد جمع ابن جني هنا بين المستويات اللسانية الضرورية لفهم الكلام البشري فأصل اللغة أصوات، وإذا توالت هذه الأصوات كونت لنا مفردات (كلمات)، وتوالي الكلمات يشكل جملا، وبهذه الجمل يعبر الناس عن حاجاتهم، فلا يمكن للغة إلا أن تكون أصواتا ثم كلمات ثم جملا ثم دلالة ومعنى للتعبير عن الحاجة والإفادة، ويظهر لنا جليا أن هناك إذن مستوى صوتيا وصرفيا ونحويا ودلاليا وهي المستويات التي تقرها اللسانيات الحديثة، ويسعى إليها التحليل اللساني للأدب، وهذه المستويات تتظافر وتتداخل

وتتكامل بحيث يصعب الفصل بين مستوى وآخر.[9]

أما المستوى الصوتي فيدرس الصوت وصفاته ومخرجه وعلاقاته بما قبله وبعده من أصوات "وفي التحليل الألسني لا نهتم كثيرا بتحليل الأصوات (الصامتة والصائتة) إلا إذا تواتر تكرارها بشكل ملفت للنظر".[10]

ويحاول المستوى الصرفي أن يبحث في بنية الكلمة ومكوناتها وأصولها واشتقاقاتها وأوزانها وتطوراتها، أما المستوى النحوي فيبحث في العلائق بين الألفاظ وما تعلق بالإعراب في العربية وبنية التركيب السطحية والعميقة ومسائل التحول والتوليد وغيرها، ويسعى المستوى الدلالي في البحث عن المعنى وتطوره عبر التاريخ من خلال المعجم.

وفيما يتعلق بالدراسات اللسانية للتراث الشعبي الجزائري فإنه إلى سنة 2001[11] لم تسجل الجامعات الجزائرية أي دراسة لسانية بالمفهوم العلمي لهذا التراث ما عدا مجموعة من الدراسات اللهجية[12].

ويؤكد ذلك عبد الحميد بورايو حين ذكر "أن جهود الدراسات العلمية للشعر الجزائري... لم تظهر إلا بعد الاستقلال من خلال عدد من الرسائل الجامعية التي تم نشرها في شكل كتب وبعض الأبحاث المستقلة أو المنجزة في إطار وحدات البحث، وقد نشرت هذه الأخيرة عن طريق مطبوعات صادرة عن هيئات البحث العلمي التي تبنتها ويمكن ردها على العموم إلى ثلاثة توجهات رئيسية: الدراسة الميدانية والدراسة الفنية الشكلية والدراسة السوسيوثقافية".[13]

وبالمقابل نجد الدكتور عبد المالك مرتاض يضع يده على الجرح ويؤكد أن دراسة التراث ليست "من ترف القول أو البحث، ولا من بذخ التفكير، ولا من عقيم النتاج، وإنما هي ضرورية لطلاب فقه اللغة لكي يعرفوا كافة أصول لغتهم بما فيها اللهجات العامية الشائعة"[14].

ويهدف الدكتور عبد المالك مرتاض عن الكشف عن علاقة العامية الجزائرية بالفصحى، ويعد كتابه – العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى – مرجعا مهما في البحث اللساني من حيث الصوت والصرف والتركيب والدلالة وقد قدم لنا في مؤلفه حقولا دلالية متنوعة كالألفاظ الدالة على الأطعمة والأشربة والفنون والأمراض وألفاظ الثورة والزراعة وغيرها من الحقول شارحا اللفظة محللا أصولها الصوتية والصرفية والمعنوية.

فاللغة سواء كانت مكتوبة أم شفوية تتشكل من مجموعة من الأنظمة، "فلها نظامها الصوتي

الموزع توزيعا لا يتعارض فيه صوت مع صوت، ولها نظامها التشكيلي الذي لا يتعارض فيه موقع مع موقع، ولها نظام نحوي الذي لا يتعارض فيه باب مع باب..."[15] وكل هذه الأنظمة يمكن دراستها منفردة وبمناهج مختلفة تفرز دون شك نتائج علمية أقرب بكثير إلى الموضوعية.

صوتية التراث الشعبي.

إن التراث الشعبي كما سبق ذكره أصله شفوي، وهي السمة الأساسية التي تميزه عن باقي الإنتاج الأدبي، فهو عمل موجه للسماع أكثر منه للكتابة والقراءة، بل إن رسالته العميقة لا تصل إلى المرسل إليه نقية بدلالاتها إلا إذا كانت مسموعة، وبالتالي فإن الكتابة تكاد تكون قتلا للنص الشفوي حيث تتخلص من روحه الصوتية خلافا لمن يعتقد أن كتابة النص إحياء له من الاندثار وإن كان هذا الإحياء حقيقة إلا أن الواجب أن ينقل النص الشفوي من جيل إلى آخر لكي يحتفظ بكامل وظائفه الصوتية، وإن تعذر ذلك فتسجيله بالوسائل الحديثة أجدى، بل ودراسته في المخابر الصوتية أنجع بكثير.[16]

وما دام الصوت هو أساس النص الشفوي لفهم دلالاته فالأصح دراسة هذه النصوص بمختلف المناهج الصوتية التي تعرفها اللسانيات الحديثة خاصة الأصوات الوظيفية. وإذا كان علم الأصوات وفهم الصوت ذاته يتم بملاحظة درجة الصوت وعلوه وقيمته[17] فإن النص الشفوي يجب أن يرتكز أيضا على أسس ثلاثة هي: المقطع، النبر، التنغيم.

ذلك لأن الأصوات "تكتسب أثناء الكلام صفات جديدة و خصائص لفظية و ذلك نتيجة عادات نطقية متوارثة...و انفعالات نفسية...تؤثر في جهر أصوات الكلام و التنغيم في مقاطع الكلام صعودا و هبوطا. كما تؤثر في ترتيب النغمات المتتابعة في المجموعة الكلامية..."[18]

وهذه الدراسة تدخل في الجانب الآلوستيكي الذي يدرس الصوت كما تتقبله أذن السامع والموجات الصوتية التي تصاحبه.

إن المتأمل جيدا في جلسة (الحكي الشعبي) و يلاحظ المستمعين وهم يتتبعون الحكاية بانتباه شديد يجدر به أن يطرح السؤال: ما الذي يشد هؤلاء في متابعة الحكاية، حتى ولو تكررت الحكاية عشرات المرات، فإن الانتباه سيظل هو هو تقريبا، ومثل ذلك نتساءل: ما الذي يشد الطفل وهو يسمع إلى حكاية (لا يفهمها) ترويها له أمه، و هو يغطس رويدا في النوم؟

إن ذلك لا تفعله الأصوات ذاتها، و إنما المؤثرات التي تصحب هذا الصوت.

وهذا النوع من الأصوات يطلق عليه الفونيمات الثانوية مقابل الفونيمات الرئيسية

(phonemes secondaires) ويطلق عليها آخرون فونيمات ما فوق التركيب (primaires) أو الفوقطعية والتي تشمل بالإضافة إلى النبر والتنغيم، الفاصل و النغم[19].

وقد درس هذه المسائل كثير من اللغويين أهمهم فيرث وهندرسون حيث فصلوا كثير في أنواع وسمات هذه الفونيمات- لا يسع المجال لذكرها الآن.

المقطع:

هو "وحدة منفردة لتحرك الرئتين(Syllabes) والمقطع لا تتضمن أكثر من قمة كلامية أو هو نبضة صدرية أو نفخة هواء من الصدر"[20] ورأى تمام حسان أن العروضيين العرب بنوا مقاييسهم العروضية على خفقات صدرية أو وحدات إيقاعية...ووصفوا النظام الإيقاعي العروضي باستخدام الاصطلاحين (حركة) و(سكون).

فالمقطع هو وحدة صوتية يتكون من نواة (صائت) مصحوبة بصامت أو غير مصحوبة به حسب اللغات ويسبق النواة ما يسمى بالاستئناف ويلحقها الذيل.

فمقطع (قل) يتكون من: القاف والضمة واللام فالقاف استئناف والضمة قمة واللام ذيل وهناك نوعان من المقاطع: مفتوح ومغلق.

والمفتوح ينتهي بصائت طويل أو قصير والمغلق ينتهي بصوت صامت[21] فلفظة (حاجيتك) تتكون من ثلاثة مقاطع:

حا: صامت (ح)+ صائت طويل (ا). وهو مقطع طويل مفتوح.

جي: صامت (ج)+ صامت طويل (ي). وهو مقطع طويل مفتوح.

تك: صامت (ت)+ صائت قصير (ت)+ صامت. وهو مقطع طويل مغلق.

وأنواع المقاطع في العربية ثلاثة:

1- قصير= صامت+ صائت قصير (حركة)

2- طويل مفتوح= صامت+ صائت طويل

3- طويل مقفل= صامت+ صائت+ صامت

وفي حالة الوقف هناك نوعان من المقاطع و هي:

1- مقطع مديد مقفل بصامت مثل (غول)

2 - مقطع مديد مقفل بصامتين مثل (بدر)

ويمكن أن تتكون الكلمة من مقطع إلى خمسة مقاطع.

إن الهدف من تحديد المقاطع في النص الشفوي يكمن على الخصوص في:

1- ملاحظة التطور الكمي للمقاطع في السلسلة الكلامية وعلاقة الكمية بالكلمات والجمل في آن، فأغلب بداية الحكي تبدأ بجملة: قلك ما قلك، وهذه الجملة تتكون من ثلاث كلمات:

ا- قلك: وتتكون هذه الكلمة من مقطعين.

قال: مقطع مديد مقفل بصامت.

لك: مقطع طويل مقفل.

ب- ما: وتتكون هذه الكلمة من مقطع طويل مفتوح (واحد)

ج- قلك: مثل الكلمة الأولى

ونشكل لهذه الجملة هكذا:

م م م + م ط ح	م ط ق	م م م + م ط ق
قـــال + لـــك	مـــا	قـــال + لـــك

ونشكل لجملة (حاجيتك ما جيتك) بالشكل الآتي:

م ط ق + م ط ق + م ط ق	م ط ح + م ط ح + م ط ق
حـــا + جـــي + تـــك	مـــا + جـــي + تـــك

ويمكن أن تتم هذه الملاحظة بطريقة مخبرية بأجهزة خاصة تمكن من رصد المقاطع وتسجيلها وعلى أساسها يتحدد نظام الإيقاع، ومن ثمة قيمة الإبداع في الحكي.

أما النبر فحده "وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط". ويقع النبر على الكلمات كما يقع على الجمل ويسميها تمام حسان بالنبر الصرفي والنبر الدلالي أو السياقي.

وأجمع المحدثون أن العرب القدامى لم يعرفوا النبر كظاهرة صوتية تحتاج إلى علاج علمي.[22] وما نقل عنهم سوى معرفتهم للهمز فقط.

قال ابن فارس في مادة نبر: "النون و الباء و الراء أصل واحد يدل على رفع وعلو... ورجل نبار: فصيح و النبر في الكلام الهمز أو قريب منه".[23]

وقال الفيروز أبادي: نبر الحرف ينبره، همزه والنبار الفصيح...[24]

أما مادة (همز) فقال عنها ابن فارس: الهاء والميم والزاي كلمة تدل على ضغط و عصر... و منه الهمز في الكلام، كأنه يضغط الحرف.[25]

وفي القاموس: الهمز: الغمز والضغط.[26]

ومن هذين التعريفين نستنتج أن:

1- الهمز معناه الضغط على الحرف و هو النبر.

2- رفع الصوت في الكلام.

إن هذين التعريفين يؤكدان التعريف الاصطلاحي للنبر عند اللغويين المحدثين الذي هو الضغط على الحرف، إلا أن القدماء عندما تكلموا عن النبر حصروا المسألة في الهمزة فقط لأنهم" وجدوا أن أكثر الأصوات تعرضا للهمز أي الضغط هو الألف بالمعنى القديم حين تتحرك، فأطلقوا عليها تلك الصفة التي تحدد ماهيتها، فسموها الهمزة[27].

وحتى العروضيون والقراء لم يتعرضوا إلى هذه المسالة، ما عدا بعض الإشارات عند الصرفيين حيث أطلقوا مصطلح (الألف المنبورة) وهي ألف التأنيث الممدودة التي تلحق ببعض الأسماء مثل هيفاء.

يقول هنري فلاش:" نبر الكلمة فكرة كانت مجهولة تماما لدى النحاة العرب، بل لم نجد له اسما في سائر مصطلحاتهم...ذلك أن نبر الكلمة لم يؤد أي دور في علم العروض العربي...أما علم الصرف فيبدو أن فكرة النبر أهمته جزئيا وذلك في حالة واحدة فحسب حين تلحق بالاسم المؤنث ألف التأنيث الممدودة (المنبورة) في مقابل الألف المقصورة.[28].

ومع ذلك حاول كثير من المحدثين تحديد النبر الذي هو " ازدياد شدة الصوت، وارتفاع نغمه وامتداد مدته...مما يؤدي إلى وضوح نسبي لصوت أو لمقطع إذا قورن بغيره من الأصوات أو المقاطع المجاورة.[29]

وفي اللغة العربية يوجد نبر قوي و متوسط وضعيف ويمكن أن يقع النبر على أي مقطع في الكلمة و ذلك حسب اللغات. وبعض اللغويين العرب حاول تحديد موقع النبر في العربية حيث يأتي مثلا في المقطع الأخير إذا كان (مقطعا مديدا مقفلا بصامت) أو (مقطعا طويلا مقفلا) كما يمكن أن ينتقل النبر من مقطع إلى آخر في كلمة يطرأ على صيغتها بعض التغيرات وذلك نحو:[30]

درس	يقع النبر	دَ
يدرس	على المقطع	رُ
لم يدرس		يدْ
درست		رسْ
درسنا		رسْ
درسوا		دَ

وهناك قواعد كثيرة في المسالة تصل حد التعقيد لا يسع المقام هنا لسردها جميعا.

وفي التراث الشعبي الشفوي يلعب النبر دورًا كبيرا في لفت انتباه accent d'insistance السامع، وكثيرا ما يكون النبر هنا نبر إلحاح حيث يمكن أن يقع في جميع المقاطع مما يعطيه وظيفة انفعالية أو تعبيرية.

ولاحظ د/ رشاد الحمزاوي أن النبرة تأتي ضعيفة في أكثر الألسن الدارجة العربية و ليس لها موقع قار" فالإنسان يشعر بوجود نبرة جملة أكثر مما يشعر بوجود نبرة كلمة[31] خلافا للغات الأخرى.[32]

وفي(الحكي) يكثر نبر الجملة على نبر الكلمات بحيث يعمد (الحاكي) إلى جمل خاصة وينبرها كأن يقول مثلا (صلوا على محمد) أو يقول:

(يا مرحم الوالدين)، ويحدث أن ينبر على كلمة واحدة ليميزها عن باقي الكلمات في السياق كأن يقول مثلا و(طل الغول) فالمقطع المنبور هنا هو (غو) حيث يسقط على الكلمة كلها في الجملة ليوحي للسامع المفاجأة من جهة والإخبار أن الغول هو الذي جاء لا غير، ويسمى نبر الجملة عند تمام حسان بالنبر السياقي أو الدلالي، وهو تقريري أو توكيدي.[33]

التنغيـــــــم:

أما التنغيم فهو "ارتفاع الصوت وانخفاضه أثناء الكلام وربما كان له وظيفة نحوية هي تحديد الإثبات والنفي في جملة لم تستعمل فيها أداة الاستفهام".[34] وهو عبارة عن لحن يؤديه المتكلم.

ويطلق على التنغيم Intonation أيضا لفظ النغم Melodie ويمس مباشرة الجملة في منحاها ضمن السلسلة الكلامية، والتنغيم ناتج عن تدفق الصوت بشدة في مطلع الوصلة الكلامية ثم يسير على وتيرة واحدة ثم يتباطأ عند وصوله إلى نهاية المجموعة وذلك بسبب تراخي الضغط العضلي وضعف قدرة التلفظ.[35]

وللتنغيم درجة كبيرة في التأثير على الجملة إذ يستطيع أن يحول معناها من خبر إلى استفهام أو تعجب أو غير ذلك ألا ترى انك عندما تقول (أكلت تفاحة) أن الجملة تستطيع أن تحمل عدة معان دون أن تتغير مكوناتها الصوتية؟

فيمكن أن يؤدي تنغيمها إلى الإخبار كما يمكن أن يؤدي إلى التعجب أو الاستفهام وغيرها من المعاني التي يفسرها الحال.

وبالتالي فالتنغيم هو "توالي درجات صوتية مختلفة في أثناء النطق، ويدل على الارتفاع (الصعود) و الانخفاض (الهبوط) ففي درجة الجهر بالكلام".[36]

وهناك عدة مستويات أو درجات لهذا التموج الصوتي يجمعها د/تمام حسان في ستة أقسام يسميها موازين[37] وهي: إيجابي هابط وإيجابي صاعد، ونسبي هابط و نسبي صاعد، و سلبي هابط و سلبي صاعد و الفرق بين الايجابي والنسبي والسلبي فرق في علو الصوت وانخفاضه، فالإيجابي أعلاها، والسلبي أخفضها وبينهما النسبي.

ويستعمل الايجابي في التأكيدات أما النسبي ففي الإخبار والتحية والنداء، والسلبي في الحسرة والندم والعتاب.

وفي التراث الشعبي، يلاحظ التنغيم جيدا منذ البداية، ويكون أوضح في الحوارات التي تتم بين شخوص الحكي، إذ يستعمل (الحاكي) عادة فعل (قالّك)، و(قالّو) ويندر استعمال كلمة (سأله)، وبالتالي فالحاكي يستعين بالتنغيم ليفرق جيدا بين دلالات الجمل لينقلها بصوته من الخبر إلى الاستفهام.

وتهدف دراسة التنغيم هنا إلى تسجيل الموازين التنغيمية للمجموعات الكلامية، خاصة إذا تحولت إلى الكتابة.

وكتابة التنغيم تشبه الكتابة الموسيقية حيث توضع الجملة ضمن خطوط أفقية ويشار إلى صعودها و هبوطها بإشارات معينة.

خاتـــمـــــة:

هذه جولة قصيرة في رحاب الصوتيات الوظيفية التي نراها أقرب الاختصاصات اللسانية لدراسة التراث الشعبي كونه عملا إبداعيا صوتيا بالأساس. وتطبيق مثل هذه المناهج سيساعد دون شك في فهم أوسع لدلالات هذا العمل الفني، وليدعم من جهة أخرى المناهج الأدبية النقدية التي درست التراث. ونحن إذ نتبنى هذا المنهج في دراسة التراث فإنا نرجو أن تتشكل أفواج بحثية من مختصين في الأدب الشعبي واللسانيات في مختلف الجامعات الجزائرية لتعميق النظر في الفعل الصوتي للتراث وحمله إلى المخابر العلمية لتسجيل خصائصه الصوتية الغنية دون شك مع إجراء مقارنات صوتية بين النماذج المختارة. ونحن على يقين من الوصول إلى نتائج علمية موضوعية ودقيقة.

الهوامش

1 - ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة أحمد مختار عمر، عالم الكتب ط2 1983، ص 39.

2 - فرديناند دوسوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص 13.

3 - د. أحمد زياد محبك، من التراث الشعبي، دار المعرفة، بيروت لبنان، ط1 2005، ص5.

4 - د. محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم وممارسات، مجلة التواصل عدد 4 جامعة عنابة، ص167.

5 - أنظر روزلين ليلى قريشي، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2007، حيث تدرس مثلا: قصة ابراهيم عليه السلام من حيث الأكار الرئيسية والثانوية ودراسة الشخصية والخيال ص178 وما بعدها.

6 - أنظر عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر ط1 2007، ص185 وما بعدها.

7 - د/ محمد عيلان، التراث الشعبي الجزائري، مفاهيم وممارسات، مجلة التواصل عدد 4 جامعة عنابة، ص170-196.

8 - الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، دط 1952، ج1 ص33.

9 - محمد عزام، التحليل الألسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1 1994، ص123 وما بعدها.

10 - م ن، ص132.

11 - اعتمدنا على هذا التاريخ استنادا لكتاب د/ مختار بوعناني الموسوم المصنفات اللغوية للأعلام الجزائريين عبر القرون، الصادر عن دار هومة الجزائر 2001. وهو معجم يضم كل الكتب المطبوعة والمخطوطة والرسائل الجامعية في اللغة العربية وعلومها وعددها 1036 عنوان.

12 - من اللهجات المدروسة (أطروحات ماجستير) نذكر

- لهجة الدزيرية. نصيرة بودينة. جامعة الجزائر
- لهجة جيجل. بلقاسم بلعرج. جامعة عنابة
- لهجة تلمسان. بن عيسى التيجيني. جامعة تلمسان
- لهجة بريكة. عبد الكريم عوفي، جامعة باتنة
- لهجة البيض. مرسلي لعرج. جامعة وهران

13 - الأدب الشعبي الجزائري، م س، ص48 وما بعدها.

14 – د/ عبد المالك مرتاض، العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط1 1981، ص5.

15 – د/ تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة 1990، د ط، ص58.

16 – يرى د/ تمام حسان أن التسجيل في حد ذاته لا يمكن أن يقارن بالصوت الحقيقي الصادر عن الإنسان ولا سيمال إذا تعلق الأمر ببحث لغوي. ذلك أن الصوت الإنساني الحي أوضح في قيمته من تسجيله. أنظر مناهج البحث في اللغة. م س، ص71.

17 – مناهج البحث في اللغة، م س، ص59.

18 – د/ عصام نور الدين، علم وظائف الأصوات، الفونولوجيا، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1 1992، ص88.

19 – احمد مومن، اللسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر. ط 2. 2005. ص 183.

20 – علم وظائف الأصوات اللغوية، م س، ص 92.

21 – أنظر م ن ص 94، و المناهج ص 138 و ما بعدها.

22 – م ن، ص160.

23 – ابن فارس، معجم المقاييس في اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 1/ 1993. ص 1007.

24 – الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق نصر الهوريني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط 1/ 2004. ص 502.

25 – المقاييس، م س، ص 1075.

26 – القاموس، م س ص، 553.

27 – د/ عبد الصبور شاهين، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة الخانجي– القاهرة، ط 3، 2006. ص 23.

28 – هنري فلاش، العربية الفصحى، نحو بناء لغوي جديد، ترجمة د/ عبد الصبور شاهين، دار المشرق، بيروت لبنان–ط 2. 1966 ص 49.

29 – علم وظائف الأصوات، م س، ص 111.

30 – م ن. ص 113.

31 – د/ محمد رشاد الحمزاوي، المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، الدار التونسية للنشر. ط 1/ 1987. ص 181.

32 – مثلا كلمة (Fu) في الصينية لها أربعة معان: رجل، حظا سعيدا، مقر الوالي، غني، و يتحدد ذلك بالنبر فقط

33 – مناهج. م س .ص 165.

34 – م ن، ص 164.

35 – علم وظائف الأصوات م س ص 121.

36 – المصطلحات اللغوية الحديثة، م س، ص 188.

37 – مناهج. م س .ص 165.

بنية النص الشعبي بين تحولات المنهج ومنهج التحولات.

أ.حبيبة مسعودي

جامعة جيجل –الجزائر–

كثيرا ما تصادف المتفاعل مع النص الشعبي مجموعة من الإشكالات التي تستقطب انتباهه وتستدعي الوقوف عندها؛ ولعل أهمها ما يتعلق بمنظومته الثقافية الشعبية، بما لها من آليات تتصل ببنيته الشعرية والسردية، وذلك بغرض الاقتراب من أدبية وفنية هذا النص الشعبي؛ كونه يقوم مع الواقع الخارجي على شفرة واحدة، وهذا حتما سيحيلنا إلى محاولة إعادة توازن عملية التنظير ذاتها لتأسيس عملية التطبيق المتكئة على المناهج النقدية الحديثة التي يتفاعل معها فضاء النص الشعبي كغيره من النصوص الأخرى بوصفه نصا لغويا يتخذ أدواته وآلياته من مختلف العناصر اللغوية بخصائصها المتباينة، بدءا من أصوات الدوال وانتهاء إلى الرموز، والأصوات، والصور، والوحدات اللغوية، والبنى النصية، والأنساق، وكل ما يصور ذاكرة تاريخية ذات ثقافة متجانسة؛ كونها تمثل حيزا تاريخيا يسهم بشكل ما في تحويل الموروثات الجمعية من طقوس وشعائر وتصورات إلى صرح ثقافي متجانس يدعو المهتم بهذا التراث إلى أن يكون صاحب وعي بالقاسم المشترك بين النص الشعبي وتحولات المنهج، ومن ثم بين البنية النصية الشعبية ومنهج التحولات؛ لأن هذه الثنائية تسهم بشكل ما في تفجير ما هو مضمر فيها – أي في البنية النصية الشعبية – أو زيف من موروث الأنا الجمعية عن طريق الصياغة الجديدة للنص الشعبي.

ولعل المتفاعل مع التراث الشعبي يتراءى له بأن تتبع الدرس الشعبي أمر من الأمور المفروضة على طبيعة الساحة الفكرية – النقدية – فالتطلع إلى معرفة حيثيات هذا التراث أصبح مطلبا علميا؛ ولاسيما بعدما اتسعت بوتقة تناول البنية النصية عموما وبينة النص الشعبي خصوصا.

وإذا كان الدرس الشعبي يعتمد على النص التراثي من خلال الإجراءات التحليلية المتعددة الاتجاهات فإنه لزم علينا أن نعود إلى طبيعة الأدب الشعبي وذلك لرصد طبيعة هذه الإجراءات وتطورها.

وقبل التطرق لكل ما هو متصل ببنية النص الشعبي من قضايا وإشكالات يجدر بنا أن نقف عند دلالة مصطلحي الأدب الشعبي (النص الشعبي) والمنهج، وذلك بغرض إدراك صلتهما بمبدأ التحول،

وكيفية إجراء هذا التحول، وبالتالي التعرف على ما مدى علاقته ببنية النص الشعبي.

1. بنية النص الشعبي:

مما يبدو لنا أن دراسة البنية النصية الشعبية يختلف مدلولها كغيرها من البنى النصية من دارس إلى دارس مغاير ومن حقل إلى حقل آخر، بيد أنه في اعتقادنا تم الإجماع على أن هذه البنية تقع في دائرة الأدب الشعبي؛ تلك الدائرة التي استمدت جذورها من دائرة أخرى أساسية هي دائرة المجتمع الذي وضع اللبنات الأولى لهذا الأدب، فأصبح هذا الأخير مصدرا من مصادر ثقافته — ثقافة المجتمع — أو إنتاجه الأدبي، ويتسم بقيمة فنية وأدبية جمالية، ولا يمكننا أن نقف على بنية النص الشعبي إلا أذا تناولنا مصطلح الأدب الشعبي الذي لا شك أنه "يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا، كما يضم الفلكلور (...) ويضم أيضا الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي أو العطاء الجمعي لأدباء الشعب العربي في مسيرته الحضارية من القديم إلى اليوم"[1].

ولا نجافي الحقيقة إذا ما قلنا كغيرنا من الدارسين بأن الأدب الشعبي ما هو إلا نص شفوي متوارث جيلا عن جيل، ويكون مجهول المؤلف؛ إذ ينبع من الذات الفردية، فينتقل عن طريق التوارد إلى ملك مشاع بين أفراد المجتمع فيكون للذات الجمعية حق الحفاظ عليه، وهذا ما نبه إليه "الدكتور أحمد رشدي صالح" حينما تحدث عن أصحاب الرأي الأول وموقفهم من الأدب الشعبي في حين أشار إلى أصحاب النظرة الثانية الذين حصروا دلالة مصطلح الأدب الشعبي في كونه "أدب العامية سواء كان شفاهيا أو مكتوبا أو مطبوعا، وسواء أكان مجهول المؤلف أم معروفه، متوارثا عن السلف الصالح أو أنشأه معاصرون معلمون لنا"[2].

فالمتأمل في هذا النص يخلص إلى أن الأدب الشعبي بالنسبة لأي مجتمع من المجتمعات يكمن في الصورة الشمولية المتوارثة بلسان عامة الأفراد سواء أكان بصيغة شفهية أم مدونة، وقد ألغى صاحب هذا النص العناصر الخارجية المجسدة للنص الشعبي كالمؤلف، والتوارث؛ إذ كان تركيزه على اللغة التي تعد في تصوره وسيلة أداء التجربة الفنية.

أما أصحاب الرأي الثالث فقد بينوا بأن مصطلح الأدب الشعبي يعبر عن "ذاتية الشعب، المستهدف تقدمه الحضري، الراسم لمصالحه، يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية، وأدب الرواية الشفاهية، وأدب المطبعة والأثر مجهول المؤلف، والأثر المعروف المؤلف"[3].

ويبين لنا هذا النص بأن الأدب الشعبي يعد بمثابة الوعاء الفني والجمالي المتضمن للروح الشعبية

التي تصور ما يتعلق بالمجتمعات كالجانب الاجتماعي والثقافي والفكري والسياسي والحضاري... وما إلى ذلك، ولم يتناول هذا النص ما ركز عليه الرأيين الآخرين – الأول والثاني – في تناولهما لحد الأدب الشعبي، فكان المهم بالنسبة لهذا الفريق – الثالث – لا يتمثل في اللغة أو المؤلف أو فكرة الموروث... الخ؛ وإنما الأهم عندهم يتجسد فيما يثبت ذاتية الشعب، وبخاصة إذا ما سلمنا بأن النص الشعبي ينطوي على ما "أنتجه فرد بعينه ثم ذاب في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها مصورا همومها وآلامها وآمالها في قالب شعبي جماعي يتماشى ومستواها الفكري والثقافي ورؤيتها للحياة ماضيها وحاضرها ومستقبلها"[4].

ومن الواضح أن مصطلح البنية النصية الشعبية يومئ للقارئ بمحمل العلاقات البنائية التي تتجلى من خلال تعبير لغوي يتضمن العلاقات الداخلية لهذه البنية، كما لا يغفل ما يقع خارج النص، وذلك لأن ما هو خارجي يعتبر – في تصورنا – تكونا فعليا من مكونات الكل الفني المجسد للوحدات الدلالية المشكلة بدورها للبنية النصية الشعبية التي تمثل "صياغة خاصة هي أقرب – في ملامحها وانتقاء ألفاظها وعلاقات جملها – إلى البيئة التي خرجت منها العامية، بكامل ظلالها وأوضاعها الاجتماعية المألوفة"[5].

ولذلك – يبدو طبيعيا – في مثل هذا السياق أن يتكئ النص الشعبي – كالخرافة، والأسطورة، واللغز، والنكتة... إلخ – على العلاقات الداخلية والخارجية المصورة للموضوع الشعبي والمثقل بدلالات لصيقة بمجتمع عامي ذو ثقافة مغلقة، شرط أن تكون هذه الدلالات مستندة على الرموز والمجازات التي يلجا النص من خلالها إلى وضع المنظورات المتباينة، المولدة بدورها للدلالات المكثفة التي يحملها الفضاء النصي الذي يسوده الإيجاز مع الرؤية العميقة، اللذين نلمس من خلالهما الصياغة العامية التي تنطوي على صور استعارية تفجر من الذاكرة الشعبية دلالات إيحائية تدعم إستراتيجية النص التي تلوذ بجماليات تشكيل البنية النصية الشعبية.

2. دلالة مصطلح المنهج:

من الملاحظ أن مصطلح المنهج أو المناهج يعد اللبنة الأساسية في التعامل مع البنية النصية – مهما كانت صفتها – فهو ذلك "طريق نهج: بيّن واضح، وهو النهج، وطرق نهجة وسبيل منهج كمنهج، ومنهج الطريق:وضحه، والمنهاج كالمنهج وفي التنزيل: (لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا)، (...)والمنهاج الطريق الواضح واستنهج الطريق: صار نهجا(...) والنهج الطريق المستقيم"[6].

وقد جاء في (المعجم الوسيط) أن مصطلح المنهج أو المناهج يحمل دلالة المنحى المتبع في الدراسة أو التعليم أو ما يعرف في وقتنا الراهن بالخطة المحددة لمعالم الموضوع، إنه – مصطلح المنهج أو المناهج – يوحي " بمنهاج الدراسة ومنهاج التعليم ونحوهما "[7].

كما أشار "الدكتور أحمد مطلوب" في معجمه اللغوي الموسوم بـ (معجم النقد العربي القديم) إلى أن المنهج هو "الأسلوب الذي يقود إلى هدف معين في البحث والتأليف أو في السلوك"[8].

ومن خلال هذه النصوص التي استقيناها من المعاجم اللغوية يتضح لنا بأنها تتفق في نقطة جوهرية تدل على أن المنهج يوحي بدلالة الطريق والمسلك والمنحى والخطة.

وبعد أن استعرضنا الدلالة المعجمية للمصطلح – (المنهج) – كما أثبتها بعض اللغويين، وحتى تتضح الصورة أكثر في ذهن المتلقي لابد أن نولي وجوهنا شطر الدلالة الاصطلاحية لهذا المصطلح، وذلك وفق ما تعارف عليه معظم دارسي مصطلح المنهج.

من يتصفح المدلولات اللغوية التي ذكرناها يتراءى له بأنها تشترك في دلالة واحدة؛ إنها دلالة الطريقة والوسيلة والمسلك الذي ينتهج للوصول إلى غاية محددة.

ووفق هذا التصور يبدو لنا بأنه من الطبيعي أن يحدد المنهج بوصفه "مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأداتية المتضافرة التي تتسم بالاتساق فيما بينها، وتخص ميدانا من ميادين المعرفة، ويتضح هذا النسق بكونه يمثل الموقف من الآخر، أو من شبكة التطورات المعرفية الجاهزة ذات الامتدادات المختلفة"[9].

هذا النص يبين لنا أنه ليس هناك من علم دون منهج يجسد حلقته الجوهرية التي ينبني عليها، كما أن المنهج لا يمكن أن تتجلى دلالته أو تفهم من الغير إلا في ضوء ما يحمله من عمليات ذهنية ذات أدوات متضافرة متسقة فيما بينها تخص علما من العلوم المعرفية، فيكون الهدف المتوخى منها هو الوصول إلى حقائق معينة والتأكد منها، وبخاصة إذا سلمنا بأن المنهج يعد بمثابة "أسلوب منطقي ملازم لكل عملية تحليل ترتدي الطابع العلمي، هو أسلوب لكونه يجمع أكثر من عملية تتلاقى جميعها عند بلوغ هدف واحد، فالعمليات الجزئية تصبح مرتبة في إطار المنهج، ويتسم كلا منها بدور جزئي يخدم الهدف الشامل للبحث"[10].

ومما يبدو لنا أن المتأمل فيما تحمله الوحدات اللغوية المكونة لهذا النص من مفاهيم وتصورات يلحظ بأن المنهج يحمل مجموعة من القواعد المشكلة للعمليات المتصلة ببعضها البعض انطلاقا منطقيا،

فتكون بذلك أسلوبا يتبع في أثناء التعامل مع البنية النصية – حتى ولو كانت شعبية – ذات الأنظمة المتباينة المحددة لهذه العلميات أو الإجراءات المرتكزة على مبادئ معينة توصل المتفاعل معها إلى أهداف وحقائق محددة في مجال معرفي معين إما اجتماعيا أو ثقافيا أو فلسفيا... وغيرها.

وفي ضوء هذا المنظور يتبين لنا بان المنهج وثيق الارتباط بالتيارين التاليين:

" الأول: ارتباطه بالمنطق (...) والثاني: ارتباطه في عصر النهضة بحركة التيار العلمي"(11).

فالارتباط الأول يبرز تلك العمليات الإجرائية الذهنية التي تضمن للقارئ بلوغه إلى نتائج معينة أو قانون يحقق التمايز بين مختلف النظريات الفكرية.

أما الارتباط الثاني نجده يجعل المنهج خاضعا للطابع العلمي الذي لا يحتكم إلى الذهن فحسب؛ بل كذلك الواقع الخارجي وماله من متطلبات ومعطيات وقوانين، وهذا يعد من سمات المنهج التجريبي، وبالتالي " قد يطلق المنهج ليراد به المنظومة المرتبة التي يمكن عن طريقها الوصول إلى نتائج منطقية، وقد يطلق المنهج ليراد به المنهج التجريبي"(12).

ومما تجدر الإشارة إليه أن المتفاعل مع البنى النصية، ولاسيما البنية النصية الشعبية يحرو به أن يكون على دراية بحقيقة كل من الارتباط الأول والارتباط الثاني، وما بينهما من تحولات، وذلك حتى يعي القاسم المشترك بين النص الشعبي وتحولات المنهج، ومن ثم بين هذه البنية النصية الشعبية ومنهج التحولات.

3. بنية النص الشعبي وتحول المنهج:

ومما لا جدال فيه أن البنية النصية الذاتية-لكونها محافظة على صبغتها الذاتية-تختلف عن البنية النصية الشعبية -ذات صبغة جمعية – سواء أكان هذا الاختلاف من ناحية الشكل أم من ناحية المضمون؛ كون المنتج النصي الشعبي يتولد من الوعي واللاشعور الجمعي، فهذه الثنائية تسهم بشكل ما في صدور الأفعال والتعبيرات التي تنطبع بطابع الوعي، والمتطلبة من المشتغل بها أن يبحث عن منبتها ومنبعها أي ضرورة الكشف عن الاهتمامات الروحية التي دفعته إلى الظهور، وعن الوظيفة التي تؤديها هذه البنية النصية في الحياة الروحية الشعبية.

ومن المتعارف عليه أن البنية النصية الشعبية ما هي إلا كيان جمعي بعد أن كانت فردية، وذلك لأنها – كما سلف الذكر – صدرت من ذات فردية لا تنفصل عن الذات الجمعية؛ وإنما تعيش حياة شعبية صرفة، فتضع نشاطا إبداعيا يتم فيه إنتاج بنية نصية دالة على روح هذه الذات الفردية ومختلف

تجاربها وكل ما يواجهها من مشكلات تعرقل مسيرتها الحياتية؛ إلا أنها سرعان ما تشد هذه البنية قلوب وعقول الذوات الجمعية فتذوب الذات الفردية في وعاء الذات الجمعية، ومن ثم يتم الانصهار بين الذاتين لتتحولا إلى ذات واحدة يحق لها امتلاك كل نوع من الأنواع الأدبية الشعبية كالأسطورة – بكل أنواعها – والحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية واللغز والمثل الشعبي، والنكة... وما إلى ذلك من الأجناس الأدبية الشعبية التي تتباين بعضها عن بعض تباينا جوهريا و"إن كانت صفة الشعبية تجمع بينها ويرجع الاختلاف إلى أن كلا منها ينبع من مجال محدد من مجالات الاهتمام الروحي الشعبي، وهذا المجال هو الذي يحدد شكل كل نوع ووسيلة التعبير فيه"[13].

ومن الواضح أن القارئ في أثناء تعامله مع البنية النصية الشعبية يلمس نوعا من الصعوبة قد تعتري الرؤيـــة الموضوعية للعمـــل الفني- (الشعبي)– والممارسة المنهـــجية- (تطبيق المنهج) – انطلاقا من استبعاد الذات المبدعة لهذا المنتج– (النص) – من منظور العملية التفاعلية، وبخاصة ونحن ندرك بأن النص الشعبي ما هو إلا بنية نصية جمعية، ومن هنا ينظر إلى هذه البنية على أنها تشكل كيانا مكتفيا بذاته، يقوم على البناء اللغوي الذي يحوي مجموعة من المكونات المرتكزة على العلاقات التي تجمع بين عناصر هذا البناء اللغوي، فيسعى متلقي هذا المنتج الذهني الشعبي بانتهاجه لمنهج معين إلى الكشف عن القيم الجمالية التي ينطوي – أو لا ينطوي – عليها وهذا المسلك لا يبتعد بنا كثيرا عن فكرة تحول المنهج من عصر إلى آخر، ومن متفاعل إلى متفاعل آخر؛ إذ قد لا يتم هنالك اتفاق بين المتفاعلين مع البنية النصية الشعبية – كالاتفاق بين الذوات الجمعية المنتجة لهذه البنية الشعبية – والخطوات التطبيقية لذلك الإطار الفكري، ولاسيما إذا علمنا أن هذا المنتج الذهني الشعبي يتطلب من كلا الطرفين دراسة علمية تتخذ العمليات العقلية في ذهن المتلقي ترتيبا وتنظيما متكاملا يوجه خطواته التطبيقية.

ومما يتراءى لنا أن التحـــول الذي طـــرأ على المنهج كان نتيجة المفارقة التي تمثل -في رأينا – مبدأ تنظيميا يحكم بنيات البنى النصية على اختلاف أنواعها – كالبنية النصية الشعبية – وتباين قراءتها، وقد تكون هذه المفارقة وليدة موقف ذهني و ثقافي؛ إذ تتشكل رؤية المشتغل بالنص الشعبي انطلاقا من توجهه الفكري والثقافي إزاء هذه البنية النصية الشعبية أو تلك، ويتبدى لنا هذا من خلال تفاعله مع هذه البنية – (الشعبية) – ومن ثم إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله لها، وربما يتم هذا في ضوء تبليغ الرسالة اللغوية الشعبية المشتملة على الإشارة التوضيحية الطبيعية لهذه الرسالة

عندئذ، وقد توازي البنية النصية الأولى المشكلة للرسالة الأصلية رسالة أخرى توضح طبيعة البنية النصية الشعبية الثانية التي أخضعها المشغل بها لمنهج معين يختلف من متفاعل إلى متفاعل آخر قد يكون بنيويا أو أسلوبيا أو سيميائيا أو تفكيكيا... وما إلى ذلك؛ كون القارئ وهو يمتهن هذه المهنة التفاعلية مع هذه البنية النصية الشعبية يعتمد على ما تحتويه من شفرات لغوية تستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة اللغوية وفك ما تنطوي عليه من ازدواجية دلالية.

والحالة هذه تجعلنا نقول: إن الاستخدام اللغوي هو المدخل لتشكيل البنية النصية الشعبية شريطة تبيان العلاقة بين الجزء (الفرد) والكل (المجتمع)، وما مدى أهميتها في الإجراءات القرائية لهذه البنية النصية، إذ كانت هذه الرؤية معبرة عن الخيط الرفيع الذي يضم خيوط العمل الأدبي الشعبي ككل، وتعكس هذه العلاقة دلالات ثرية يكتشفها القارئ من خلال التمايز المنهجي، وقد نبه الدكتور "صلاح فضل" على هذا التمايز المنهجي من خلال إشارته إلى أن الشكل الكلي للمناهج النقدية يتجسد في منظومتين: "المنظومة الأولى: وهي المنظومة التاريخية بتجلياتها المتعددة، ولا تظم نظرية واحدة في الأدب؛ وإنما تضم نظريات ومناهج عديدة، والمنظومة الثانية: وهي منظومة البنيوية وما بعدها، وهذا هو المدخل الذي نستعرض منه خارطة المناهج النقدية "[14].

ومن خلال هذا النص نعتقد بأن الدكتور "صلاح فضل" ينوه إلى مسألة تحول المنهج ونلمس هذا انطلاقا من تقسيمه للمناهج وفق المنظومة التاريخية – التي يتكئ صاحبها على المناهج الخارجية – التي أورد فيها المنهج التاريخي والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي...، وهذه المناهج كما يبدو لنا تتمحور حول محور ثابت وهو (المبدع) الواضع للمنتج الذهني عموما، والمنتج الذهني الشعبي على وجه الخصوص، كما ذكر المناهج الداخلية حينما تحدث عن المنظومة الثانية وهي منظومة البنيوية وما بعدها؛ أي منظومة المناهج الحداثية التي تضم كل من المنهج الأسلوبي والمنهج السيميائي والمنهج التفكيكي، ونظريات القراءة، والتلقي والتأويل... وغيرها من المناهج التي أسهم عقل الآخر في وضعها (الغرب)، وتتمحور هذه المناهج حول المنتج الذهني (النص) في حد ذاته.

وهكذا يتراءى لنا بأن المناهج التي تتعامل بها مع البنية النصية عموما والشعبية على وجه التحديد تتعدد من حيث طريقة تناولها في العملية الاختيارية لصحة الفروض ويرتكز هذا الأمر على طبيعة البنية النصية – كالشعبية مثلا – موضع تطبيق المنهج؛ فقد يصلح المنهج السيميائي مثلا في دراسة بنية نصية شعبية – كأسطورة بسيشيه وكيوبيد أو أسطورة جلجامش أو حكاية بقرة

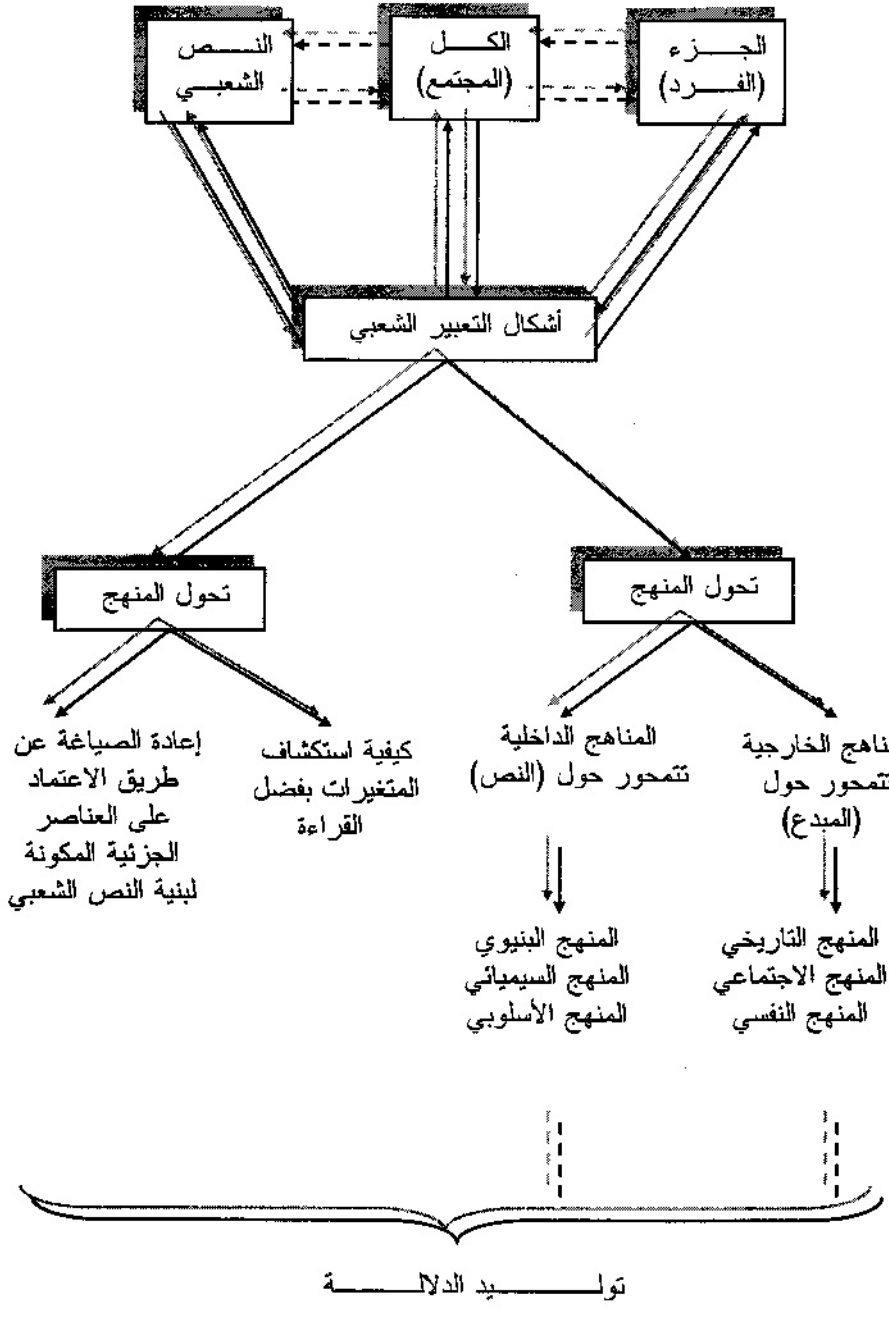
ليتامى... – لا يصلح فيها المنهج الاجتماعي أو التاريخي وهكذا، والتباين الحاصل في العملية الانتقائية للمناهج المعتمدة في استنطاق النصوص الشعبية لا تعود فحسب – وفق تصورنا – إلى طبيعة البنية النصية الشعبية؛ بل أيضا إلى إمكانات تطبيق المنهج وكيفية البحث وإعادة الصياغة، فقد يصلح أكثر من منهج في دراسة بنية نصية شعبية معينة، ومع ذلك تحدد الظروف المتاحة أو القائمة على نوع المنهج الذي يختاره المتفاعل مع البنية النصية الشعبية.

4. بنية النص الشعبي ومنهج التحول:

مما لا شك فيه أن منهج التحول ما هو – في اعتقادنا – إلا استكشاف لطريقة أو كيفية التحول الحامل للمتغيرات التي تمر بها بنية النص الشعبي فنجمعها في بنية واحدة.

وضمن مجموعة المتغيرات هذه يمكن لمنهج التحولات الكثيرة المرور من بنية نصية إلى أخرى، وربما هذا ما يوضح عدم مقدرتنا على عدم ملاحظة القرابة بين البنى النصية الشعبية، فمنهج التحولات الذي يمكننا من الانتقال مثلا من خلافات وأساطير وألغاز ونكت... الموضع أو المجتمع (أ) إلى خرافات وأساطير وألغاز ونكت الموضع أو المجتمع (ب) غير أن هذا الانتقال يكشف لنا عن منهج التحولات في بنية شعبية معينة، وعملية الكشف هذه قد تمر بتقنية القراءة وإعادة الصياغة، فقراءة العناصر المكونة لهذا الشكل التعبيري الشعبي – على اختلاف أنواعها – والوقوف على طبيعة العلاقة العلائقية التي تتضمنها السلسلة التأليفية الماثلة بين الوحدات الصغرى المجسدة لكل علاقة من علاقات هذه السلسلة المكونة بدورها للعلاقة المقابلة في السلسلة الأخرى كفيلة بتشكيل البنية الكلية لهذا الشكل التعبيري بدءا من إعادة صياغتها عن طريق الاعتماد على العناصر الجزئية المكونة لبنية النص الشعبي؛ فهذه العناصر تظهر لنا على هيئة سلسلة من العملات المنطقية واللغوية التي تسهم بطريقة ما في تشكيل صورة هذه البنية الحاملة لقناع الدلالة بتتبع منهج التحول حتى تشمل مختلف العناصر المجسدة للدلالة أيا كانت؛ بل استكشاف البنية الشعبية المولودة للدلالة المؤدية إلى كل الاتجاهات – المناهج النقدية –.

وسنختم هذا المقال بهذه الترسيمة التي نأمل أن توضح كل المكونات الأساسية التي ارتكزنا عليها في تشكيل لحمة هذا المقال.


النـــص الشعبـــي
الكـــل (المجتمع)
الجـــزء (الفـــرد)
أشكال التعبير الشعبي
تحول المنهج
تحول المنهج
إعادة الصياغة عن طريق الاعتماد على العناصر الجزئية المكونة لبنية النص الشعبي
كيفية استكشاف المتغيرات بفضل القراءة
المناهج الداخلية تتمحور حول (النص)
المناهج الخارجية تتمحور حول (المبدع)
المنهج البنيوي
المنهج السيميائي
المنهج الأسلوبي
المنهج التاريخي
المنهج الاجتماعي
المنهج النفسي
تولـــــيد الدلالـــــة

الهوامـــــش

(1) فاروق خورشيد: المـــوروث الشعبي، دار الشـــروق، القاهـــرة، ط1، 1412 هـــ - 1992 م، ص: 12.

(2) أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1971، ص: 14.

(3) المرجع نفسه، ص: 14 - 15.

(4) سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص: 16.

(5) رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات باجي مختار، عنابة، (دط)، (دت)، ص: 11.

(6) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكر المعروف بابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسن الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، جمهورية مصر العربية، 1441 هـــ 1981 م، مج 6، ص: 4554 - 4555.

(7) إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر، عطية الصوالحي، محمد خلف الأحمر المعجم الوسيط، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول، تركيا، ط 2، 1392 هـــ - 1972، ج 2، ص: 966.

(8) أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم (عربي – عربي) مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 2001، ص: 408.

(9) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص: 12.

(10) فريدريك معتوق: منهجية العلوم الاجتماعية عند العرب وفي الغرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1985، ص: 9.

(11) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، (د ت)، ص: 15.

(12) المرجع نفسه، ص: 10.

(13) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعـــبي، دار نهضـــة مصـــر، القاهـــرة، (دط)، (د ت)، ص: 3 – 4.

(14) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص: 16 – 17.

الشعر الشّعبـــــي في منطقة الحـضنة.

الشاعر بلخير فردي أنموذجا

الأستاذ: عبد الكريم معمري.

أستاذ مساعد بجامعة محمد بوضياف المسيلة -الجزائر -

توطئـــة:

يصور الشعر الشعبي الجزائري ملامح الحياة الاجتماعية والسياسة بصورة يغلب عليها التعمـــيم حيث تطغى على رؤية الشاعر الشعبي الروح الدينية الصادقة.

فقد عرّفنا الشعر الشعـــبي على الكثير من الأحـــداث التاريخيـــة والاجتماعية وحتى السياســـية التي لم نحصل عليها في الشعر الفصيح. وفي زمن ما كان الشعر الشعبي هو لسان الكثير من النـــاس، وخصوصا قبل وفي أثناء الثورة التحريرية.

جمع الكثير من العلماء الجزائريين بين علوم الدين ونظم الشعر بالعامية رغم أنهم يجيدون التعـــبير باللغة العربية الفصحى ولعل هذا يعود إلى ضعف الأدب العربي في الجزائر أواخر الحكم التركي مـــن جهة، كما أن هؤلاء الفقهاء كانوا بعيدين عن الحياة السياسية مما جعلهم يلتصقون بالطبقات الشعبية ويتأثرون بأسلوبها في التعبير ويستخدمون لغتها.

1- في المصطلح واشكاليته:

مما هو معروف أن العرب كانوا أميين ينتشرون في البقاع الفسيحة في الأرض بصحرائها ووديانها وسهولها وهضابها ومدنها وقراها، ولذا كان تعبيرهم عن أنفسهم وأوضاعهم وأحاسيسهم معاصـــرا لوجودهم، من هنا فإن المنطق يقتضي بسبق الشعر الشعبي على الشعر التقليدي المعروف، إذ الشـــعر الشعبي الذي يقوله الناس على اختلاف مهنهم من رعاة أوصُنّاع، سادة أو صعاليك، صبيان أو شيوخ رجال أو نساء- هو الذي يصور الحياة بتفاصيلها ووقائعها.

أثار الشعر الشعبي إشكالية التسمية فقد أطلق هؤلاء الدارسون عليه تسميات كـــثيرة اختلفـــت باختلاف الإطلاق الذي شاع استعماله في البيئة المحلية أو حسب اجتهاد الباحث أو الشاعر نفسه في اختياره لهذا المصطلح أو ذاك " لقد اختلفت تسميات غير الفصيح من الشعر منذ زمن بعيد. فعـــرف بـــ الدوبيت والزجل المواليا الكان كان الحجازي القوما...وكل هذه الأسماء كانت لغير المعرب من

الشعر وهذه الأسماء تختلف من مكان إلى آخر "[1]

وقد ذهب اتجاه آخر إلى إطلاق تسمية الشعر الملحون على هذا الشعر ومن بينهم عبد الله الركيبي في كتابه الشعر الديني الجزائري الحديث، والذي تماشى في اختياره للمصطلح مع ما شاع في البيئة الأدبية بالمغرب العربي يقول عبد الله الركيبي < لما كان الشعر الملحون في معظمه تقليديا للقصيدة المعربة فإن الفرق بينه وبينها هو الإعراب، فهو إذن من لحن بلحن في الكلام إذا لم يراع الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة >"[2]

ولكن هناك من يعارض ما ذهب إليه الركيبي فنجد التلي بن الشيخ يقول: " ... وفي اعتقادي أن تسمية الشعر الشعبي تنسجم مع الإطلاق العام للأدب الشعبي "[3]، وأضاف قائلا أنه يشيع في الطبقات الشعبية إطلاق تسمية الكلام على الشعر الشعبي ويطلقون على الشاعر اسم القوّال.

ولقد أورد عباس الجراري أكثر من إحدى عشر اسما أطلقها الشعراء الشعبيون المغاربة على أشعارهم منها: الزجل والملحون والموهوب والسجية والكلام والنظم أو النظام والشعر والقريض والأوزان واللغا (اللغة والكلام) والعلم والكريحة ويريدون بهاالقريحة الشعرية[4]. فقد اختار هذا الأخير مصطلح "الزجل" لكل الأشكال التي ظهرت في الشعر المغربي بدلا من أي مصطلح آخر.

لكن هناك من الدارسين من اعترض على تسمية الزجل لهذا اللون من الشعر وحجته في ذلك "... أن الزجل تقليد للموشح أو هو صورة منه ولكنه كتب بلهجة العوام واتّخذ من الموشحات شكلا نسج على منواله وعالج تلك الموضوعات التي عرض لها الوشّاحون"[5]

ويعلل العربي دحو بقوله " التّنوع في التسمية بكونه محاكاة عن بعض الوجوه للتسميات التي

---

1 - غادة شعاع: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، ط2، المملكة العربية، 1999، ج1 ص162.

2 - عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث،ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص363.

3 - التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830-1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، وحدة الرغاية الجزائر، ص373.

4 - العربو دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ج1 ص30.

5 - عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص366.

أطلقها العرب على الشعر المدرسي الفصيح كالشوارد والمعلقات"[1]، ومن ثمة من حق الشاعر الشعبي أن يضع أو يختار مصطلحا يناسب ما كتبه أو خطر له على البال يناسب غرضه، وأمكن أن تقول أنّ أعمّ هذه التسميات في الوقت الحاضر هو مصطلح الشعر الشعبي " وفي الجزيرة العربية خاصة يعرف الشعر العامي بالشعر النَّبطي"[2]

ولقد اكتسى موضوع الشعر الشعبي أهمية بالغة في الجزائر لكثرة هذا النوع من الشعر الذي واكب حياة الشعب الجزائري محتضنا فرحه وجرحه وكده ونضاله وتأملاته، وخلّد بحق حياته من المهد إلى اللحد فكان بذلك لسان الكثير من الناس وعلى هذا الأساس أجاب أحد الشعراء حين سئل عن الشعر الشعبي فقال: "إنه منبعي منه أرتوي ... وبروعة الصور منه أقتني الرواية السيرة التاريخ وكل المعاني السامية للتراث"[3]

نشأة الشعر الشعبي:

إن الحديث عن الشعر الملحون أو الشعر الشعبي يجرنا لا محالة أن نقوم ولو في إيجاز باستعراض واستقراء الظروف التي انتشر فيها هذا النوع من الشعر في الجزائر، وإنه من الصعوبة بمكان أن نضبط أو أن نعرف نشأة الشعر الشعبي الجزائري، ومنه سنحاول استعراض آراء الدارسين التي تعرضت للإجابة على الأسئلة التي تحيط بنشأة الشعر الشعبي في المغرب العربي عموما وفي الجزائر خصوصا لذلك فرغم محاولات الدارسين لهذا الموضوع والمهتمين به أن يجيبوا على هاته الأسئلة إلا أنهم لم يحسموا المشكلة. يقول عبد الله الركيبي: (من الصعب أن نحدد عصرا معينا لنشأة هذا الشعر في الجزائر وفي غيرها من البلدان العربية فبعض الباحثين يرجعون نشأة الشعر الشعبي إلى عصور موغلة في القدم إلى تلك اللهجات العربية التي ربما ظهر بعضها في العصر الجاهلي)" [4]

وهناك عدة آراء تضاربت حول نشأة هذا الشعر في الجزائر نستعرض من بينها رأي العالم الفرنسي "جوزيف ديسمارمي" القائل "إن الشعر المغربي بصفة عامة والشعر الجزائري على وجه

---

1 - العربو دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس -، ص30..

2 - غادة شعاع: الموسوعة العربية العالمية، ص162.

3 - المرجع السابق، ص 162.

4 - المرجع نفسه، ص367.

الخصوص إنما يستمد أصوله البعيدة من أشعار بربرية وقبل احتلال الرومان للجزائر." [1]

ويرى "ألبيرت قيمي" أن الشعر كان موجودا دائما في الجزائر"[2]، فهنا وجهتا نظر "ديسيارمي وألبيرت" تؤكدان وجود شعر في الجزائر قبل مجيء الرومان إليها، وهناك رأي مشـــابه لهـ ـذا أورده إحسان عباس حين قال: " ويبدوا أن "غارسيه" حاضع لفكرة هامة في طريقة قراءته لهذا الديوان يريد ديوان " ابن قزمان" وهي إيمانه أن أوزان الزجل إسبانية"[3].

ويذهب الصادق مرزوقي هو الآخر إلى وجود أشعار شعبية عريقة في شمال أفريقية سبقت الحكم الإسلامي لكنها تدهورت فيما بعد مع تدهور حالة المجتمع وثقافته وحلّت معها أشعار شعبية أخرى لكنها دون مستوى الأشعار الأولى فيقول: "إن العلم أيّد أن ميل الأفريقيين للنهو والسرور هو غريزي في نفسهم واستماعهم للموسيقى والأغاني فطري لذلك كان هذا الفن مطمح أنظارهم ومحط رحالهم مما انفكوا مقبلين عليه متابعين لأطواره التي تطور فيها سواء قبل الفتح الإسلامي أو بعده." [4]

بالإضافة إلى وجود الأصول البعيدة من أشعار بربرية حيث رأي الدكتور "العربي دحو" في كتابه "دراسات وبحوث في الأدب الجزائري" أن الشعر الشعبي الجزائري هلاليُ الأصل أو المنشأ حيث قال: " النص الشعري الشعبي الجزائري بصورته الحالية هو من ثمرة الحملة الهلالية لأننا لم نعثر على نصوص لهذا المستوى الفني قبل هذه الحملة كما لا نجد اختلافا حتى الآن بين مستوى النص الهلالي الذي وفد إلى هذه الديار منذ تسعة قرون تقريبا وبين النص المتداول المردد عندنا وإن وُجد هذ الاختلاف فهي مجالات محدودة تعود إلى محيط الشاعر الذي يأخذ منه ويتأثر به واللغة المتطورة التي تختلف في بعـــض تركيباتها بين عنصر وآخر"[5]، ونجد في المقابل رأيا آخر ارتآه عبد الله الركيبي حين قـــال "بالســـبة

---

1 – العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص32-33، نقلا عن: مقال فلاديمير سكور بوتماتوف، المجاهد الأسبوعي، ع676، ص39.

ع676، ص39.

2 – المرجع نفسه، ص33.

3 – المرجع نفسه، ص34.

4 – العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص35.

5 – العربي دحو: دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص40.

للجزائر يمكن القول بأن الشعر غير المعرب جاء مع الفتح الإسلامي ثم انتشر بصورة قوية واضحة بعد مجيء الهلاليين إلى الجزائر حاملين معهم لهجاتهم المتعددة حيث تغلغلوا في الأوساط الشعبية وساهموا في تعريب الجزائر بصورة جلية"[1].

ولكن ما ذهب إليه عبد الله الركيبي، يتفق مع نوع الشعر الذي يتناوله وهو الشعر الديني الحديث في الجزائر ومنه الشعر الملحون، ومن الطبيعي أن تكون النصوص التي تناولها إسلاميةً في مضمونها وعلى قرابة من الأشعار الشعبية العربية القديمة سواء في شكلها ولغتها كذلك.

ويضيف "عبد الله الركيبي" قائلا إنّ "ضعف الثقافة العربية في عصور الانحطاط وفي عصر الأتراك ثم في عهد الاحتلال الفرنسي ساعد على انتشار هذا اللون من الأدب"[2]

ويرى التلي بن الشيخ في هذا الموضوع في كتابه" منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري"، أنّ " الدارس لنصوص الشعر الشعبي الجزائري يلاحظ وجود ظاهرة في كافة نصوص هذا الشعر وهي أنه يحمل في أعضائه روح الطابع الإسلامي وهو ما يرجح القول بأن ما وصلنا عن الشعر الشعبي بعد الفتح لا يعني أن سكان الجزائر لم ينظموا الشعر قبل دخول الإسلام."[3]

ويرى أيضا أن: " تأثير الهجرة الأندلسية كان من أهم العوامل التي أسهمت في عودة الشعر الشعبي من جديد في بلدان المغرب والجزائر بصورة مثلما كان قبل الفتح الإسلامي."[4]

وهذا يعني أن فن الزجل الذي ابتكره الأندلسيون والذي اشترطوا في نظمه أن يكون بلهجة عامية خالية من قواعد الإعراب، وهو ما يسهل على الشاعر الشعبي تقليده والنظم على منواله، حيث وجدت بعض الجمعيات الفنية التي حافظت على هذا الاسم مثل الفرقة الأندلسية والأغنية الأندلسية" [5] .

وبالرغم ممّا ذهب إليه هؤلاء الدارسون حول نشأة الشعر الشعبي في الجزائر إلا أنهم لم يعطوا لنا أدلة أوأبياتا من الشعر تدل على وجود الشعر الشعبي في هذا العصر أو ذلك، ومما تجدر الإشارة إليه أن عدم تحديد فترة ظهور القصيدة الشعرية الشعبية تحديدا نهائيا لا يخص الجزائر وحدها بل يعني كل

---

1 - عبد الله الركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص368.

2 - المرجع نفسه: ص368.

3 - التلي بن الشيخ، الشعر الشعبي ودوره في ثورة (1830-1945)، ص36.

4 - التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص26.

5 - المرجع نفسه، ص26.

الأقطار العربية بحسب رأي " الرافعي" لا نعرف بالتحديد أصل الشعر العامي ولا منشأه ولكننا نشك أنه قديم، وأن ظهوره كان أواخر القرن الأول للهجرة"[1]، لكن العربي دحو اعترض على هذا الرأي واحتجّ بذلك على وجود نصوص شعبية سابقة لهذا العهد بكثير والتي أوردها حسين نصار في كتابه "الشعر الشعبي العربي".

ويُعَدُّ العهد التركي أخصب عهد عرفته القصيدة الشعبية، ثم استمرت في الازدهار مع الاحتلال الفرنسي، هذا الأخير الذي بلغت القصيدة الشعبية أوج ازدهارها في عصره فواكب الشاعر الشعبي الأحداث وسجّلها. كما التفت إلى الحياة الاجتماعية فصوّر كل ما يدور فيها وبرزت في هذا العصر قصائدُ شعبية جزائرية، وبشكل واضح برزت قصائد المقاومة أو النصوص الثورية كما سماها بعض الدارسين.

اتّسم "النص المقاوم" بالكثرة وباحتوائه لسلسلة الانتفاضات التي قام بها الشعب الجزائري ورصد جميع الأحداث سواء التي تتعلق بوصف العدو أو الحذر الذي التزمه الجيش الجزائري واليقظة التي تحلّى بها وحتى ذكر أسماء الأبطال، إلى جانب القبائل التي شاركت في هذه الثورات أو الانتفاضات.

يقول العربي دحو:" يعود النص "المقاوم" إلى القرن السادس عشر، القرن الذي كان فيه الصراع على أوجه بين الجزائر وإسبانيا خاصة وبينها وبين دول الحوض الأبيض المتوسط الأوربية بعامة"[2].

ونجد في الشعر الشعبي بعض الأحداث التي لم يتعرض لها الأدب أو الشعر الفصيح لكون الشاعر الشعبي كان بالمرصاد في تسجيل الأحداث تلو الأخرى ونقلها إلى الشعب، فرصد هجومات الأجانب على الجزائر والانتصار عليهم وحالة السكان وأزماتهم ونكباتهم. وأكثر ما بقي من الشعر الملحون هو الذي يمجد العثمانيين وانتصاراتهم.

ولعل من أقدم القصائد الشعبية الموالية للعثمانيين التي سجل صاحبها، وهو الشاعر "الأكحل بن خلوف" المشهور بـ "الأخضر" المعركة التي دارت بمرسى مستغانم بين المسلمين والإسبان سنة 965 هـ وهي المعروفة بوقعة مزغران فكان الشاعر متحمسا لأن المسلمين قد انتصروا في المعركة انتصارا باهرا فبدأها بقوله:

يا سايلني عن طراد الروم قصة مزغران معلومة[3]

ويستمر الشاعر برسم المعركة ووصفها ناقلا مشاهد كاريكاتورية عن جنود العدو وما آلت إليه حالهم.

---

1 – العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، ص39.

2 – العربي دحو: دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ص41.

3 – أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981،ج2 ص326..

يا سايلني كيف ذا القصة بين النصـــراني وخيـــر الدين
اجتمعوا في برنا الأقصـــى بجيش اقوية وجـــاو متهددين
ترى سفن الروم محتوصي* صبحوا في المينا أعداء الدين[1]

ولقد تحدث الشاعر الشعبي عن الاقتصاد والمجتمع وأهتم أيضا بالدين فمن الحياة الاجتماعيـــة نجد الشاعر الشعبي الرحموني الذي عامر أحداث ثورة وانتفاضة "ابن الاحرش" ضد السلطات العثمانية وقهرها والذي نتج عنه إهمال الفلاحة وحدثت المجاعة وارتفاع الأسعار وغلاء المعيشة حيث قال:

الأسعار راه غلات وحتى أمطار الصيف ادفاقوا
الحرث رآه صعـــب نبته اليبس والحجر يكثروا[2]

وعن الدين نجد شاعرا ألا وهو "سعيد المنداسي" الذي عالج المدائح النبوية وغيرها من النواحي السياسية في قصيدة بالملحون تعرف بـــ"العقيقة" وهي التي شرحها " أبو راس وابن سحنون " وكانت موضع حديث الناس.[3]

إذن يمكن القول بأن جذور الأدب الشعبي ومنه الشعر الشعبي خاصة كانت مرافقة للإنســـان الجزائري عبر صوره المختلفة ذلك أن وجود شعب في أي مرحلة من مراحل التاريخ يعـــني وجـــودَ عاداته وتقاليده وهذا يتطلب بالضرورة أن يكون لهذا الشعب شعر يعبر عـــن وجدانـــه وحاجاتـــه، وينظمه أو يقوله باللهجة واللغة التي يعرفها ويتكلم بها والتي بواسطتها يستطيع إيصال ما يجول بخاطره إلى الناس، ففي الجزائر نجد الشعر الشعبي المنظوم باللهجة العامية أو الدارجة المعروفة عنـــد أغلبيـــة الشعب، فنجد مثلا القبائلية الشاوية التي تخصّ منطقة "باتنة" ونجد أيضا الشعر الشعبي المنظوم باللهجة القبائلية التي يخص منطقة "القبائل" ومن القبيل يعبر كل شاعر أو شخص عن آلامه وأفراحه ووجدانه باللهجة التي يتكلم بها ونجد في اللهجة الواجدة تعدد الأنواع في الأشعار والأغاني الشعبية ففي منطقة

---

* - محتوصي: لا تحصي.

1 - العربي دحو: دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ص41..

2 - ناصر الدين سعيدني: دراسات وأبحاث في تاريخ الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1988،ج2. ص197.

3 - أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص329ن بتصرف.

القبائل مثلا نجد أنواعا منها "نوع الاهكار، نوع امداح ونوع احيحة*"[1]

وهذا باختصار ما كان من نشأة الشعر الشعبي في الجزائر وحاولنا قدر الإمكان أن ندرج بعض الأشعار المتوفرة لدينا والتي قيلت أثناء العهد العثماني ولقد ارتأينا أن نستقصي سير الشعر الشعبي الجزائري قبل الثورة التحريرية وكذلك الشعر الشعبي في ظلها محاولين الإلمام ولو بالشيء القليل عن هذا الموضوع لأن واقع الشعر في هذه المرحلة أو في ظل الاحتلال الفرنسي كان كثيرا جدا بل اتسعت دائرته حتى استوعب كل الأغراض أو الأهداف وقد استقطب مظاهر الحياة المختلفة وخاصة منها المتصلة بالاحتلال ونتائجه...

2- أنواع الشعر الشعبي:

إن المتصفح للنصوص الشعرية الشعبية يجد أنها على نوعين "طويلة وقصيرة"[2] فالطويلة هو ما يرقى إلى مستوى القصيدة وهي التي تضاهي القصيدة العربية بدءا من العصر الجاهلي إلى اليوم والتي تقترب منه أحيانا، وهي تشذ عن قصائد "الحميني في اليمن والزجل أو الملحون في كل من تونس والمغرب والموّال في مصر وغيرها من الأقطار العربية..." [3].

أما القصيرة منها فما يرقى إلى مستوى المقطوعات وهي تسميات معروفة منطلقة من المزدوج والمثلث إلى غاية المثمن أشهرها استعمالا هي الرباعيات أي تتكون من أربعة أشطار تبدوا قديمة في الشعر الجزائري وغالبا ما تكون مغنّاة أي تؤدّى غناءً في الحياة الشعبية العامة إلى اليوم.

وهذان المستويان معا "القصيدة والمقطوعات" حاضران حضور المجتمع الجزائري منطلقان من ذاته وخصوصياته، هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون فنجد أنواع النصوص الشعرية الشعبية تنقسم إلى نوعين الشعر البدوي والشعر الحضري.

أ- الشعر البدوي: وهو المتميز بألفاظه الجزلة وترابط كلماته وسلاسة معانيه"[4] وهو فرع من الشعر الهلالي وهو أقدم عهدا في المغرب الأوسط من الموشحات الأندلسية فإنه "تسرّب إلى

---

* - احيحة: نوع من الشعر يرتبط بجني الزيتون..

1 - عمارية بلال (سهام): شظايا النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص27، بتصرف.

2 - العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى ،ج2. ص8.

3 - المرجع السابق: ص8.

4 - العربي دحو: الشعر السياسي ودوره في الثورة التحريرية البرى، ج1، ص41.

الشعراء الشعبيين في المغرب الأوسط من شعراء بني هلال الذين رافقوا الحملات العسكرية التي زحفت على القيروان سنة 449 هـ وعلى الجزائر سنة 460 هـ"[1].

ب- الشعر الحضري: وهو شعر يميل به الشاعر إلى الرقة والغزل بالمحبوب في تجلياته في أماكن مختلفة وأزمنة مختلفة كإطلالته في الصباح أو عندما يداهمه النعاس في الصحو بعد سهرة شاعرية. فنجد مثلا المنداسي يصف اللوعة والهيام إلى وصل سلمى، فيقول:

طال الليل لوصل حلمي هل من فجر ما شفك بعذاب قلبي يا ديجور
أين مارحت لا حرك يلاقيني صدر مثل البحر من هولك واقف محصور
عضي السهل إظلامك الساجف والوعر ما يرجالك منتمي وأنا مذعور[2]

وإيقاعات هذا النوع متعددة أقرب ما تكون إلى الموشح وألحانه وآلاته حيث يتفوّق فيها أهل الأندلس ويقترب " الشعر الحوزي " من الشعر الحضري، فالشعر الحوزي هو شعر الأعراب ساكني **الأحوال*** وهؤلاء يكتبون شعرهم ويغنونه في المقاهي والأفراح المقامة بالمدن ويجمع الشعر الحوزي في نظمه بين اللون البدوي في ألفاظه وبنائه وبين الطبوع الحضارية والمحلية والأندلسية وألحانه وآلاته.

والملاحظ على هذه الأنواع من الشعر أن موضوعاتها متداخلة، فنجد أحيانا تداخل الموضوعات في النص الواحد في القصائد، ونجد التحدث عن موضوعات عدة في نص واحد مما يصعب فرز هذه النصوص أكثر على الباحث.

الشعر الشعبي في منطقة امْجَدَّلْ

توطئة:

يعدّ الشعر نبضَ الحياة في كلّ مصرٍ وعصر، فكان بذلك الترجمةَ الحية لمشاعر البيئة العربية أينما، وإن اشتُهر عند العرب الفصيح منه نظرا لسليقتهم العربية، فإننا لا ننكر وجود شعراء ضمن هاته القبائل العربية نشروا شعرهم باللغة العامية، فذاع صيت هذا الأخير، وأصبح الفنَّ الغالبَ في

---

1 - رابح بونار: نظرة حول الشعر الشعبي وتطوره الفني، مجلة آمال، تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة، العدد4، ط2، 1969، ص15.

2 - التلي بن الشيخ: دراسات في الأدب الشعبي، المؤسسة الوطنية للكتاب، بن عكنون، الجزائر، ص22

* - المناطق الواقعة أطراف المدن.

الأوساط الشعبية العامية.

ومن هاته المناطق التي اشتهر بها الشعر الشعبي وعبّر فيها شعراؤها عمّا يختلج في نفوسهم منطقةُ أولاد نائل. وخير ممثّل لهذه المنطقة بلدية امجدّل، حيث حَوَت هذه الأخيرة عدّة شعراء كتبوا بلهجة المنطقة في أغراض متعدّدة كالفخر والرثاء والمدح والوصف وغيرها مثلما فعل شعراء الفصيح...

اهتمّ شعراء منطقة امجدل بقضايا شعوبهم بالدرجة الأولى، فكانوا يتابعون الأخبار العربية، واتّصف شعرهم بالنزعة القومية فكتبو عن فلسطين والعراق وعن باقي الدول العربية فكان شعرهم تعبيرا صادقا عن معاناتهم وآلامهم.

امتاز شعرهم بشمولية معانيه وطَرْقه لمعاني الحياة الاجتماعية كلّها، واخترنا بهذا الصّدد عددا من فحول شعراء هذه المنطقة نذكر منهم: بلخير فردي- إسماعيل مداد- أحمد فرجاوي. وسندرج هؤلاء الشعراء كلاًّ وأغراضه على حدة قدر المستطاع.

التعريف بمنطقة امْجَدّلْ " النّشأة والجذور":

تقع دائرة امجدّل جنوب غرب ولاية المسيلة، يحدّها من الشمال بلدية سيدي عامر،ومن الشرق بلدية تامْسة،ومن الجنوب بلدية اسْلِـــــيم. تبعد دائرة امجدّل عن مقر الولاية بحوالي 120كم وعن العاصمة الجزائربـــ:240كم

ترجع نشأتها الادارية الى سنة 1973 بموجب المرسوم رقم 305 المؤرخ في 1973/08/24، تتكون من بلديّتين: بلدية امجدل (أولاد غريب) وبلدية مناعة (أولاد عطيّة).

يبلغ عدد سكانها حسب احصائيات 1998 ما يقدّر بـــ:36225 نسمة، يشقّها الطريق الولائي رقم 28 الرابط بين امجدل والجلفة، تعتبر من أكبر وأقدم وأفقر دوائر ولاية المسيلة.

النسب الأصلي لأولاد امجدّل: غريب بن فرج بن عبد الله بن يحي بن سيدي محمد نايل بن عبد الله بن علال بن موسى بن عبد السلام بن أحمد بن علال بن عبد السلام بن مشيش بن بوبكر بن علي بن حرمة بن عيسى بن سلام بن مزوار بن علي حيدرة بن محمد بن ادريس الأصغر بن ادريس الأكبر بن عبد الله الكامل بن الحسن المثنى بن الحسن السبطي بن علي بن أبي طالب (رضي الله عنه)[1].

1- شجرة نسب الفرجاوي. بن جيدل بلقاسم. مدوّنة الأنساب والبلدان. مخطـــــوط.

الشاعر بلخير فردي:[1]

الشاعر بلخير فردي بن رابح، شاعر دقيق الملاحظة، فكاهي بالفطرة، تاقت نفسه إلى التذوّق الجمالي فأبحر بذلك في متاهات الكلمات والأشجان التي لا حدود لها، ينظر إلى الطبيعة ليحاكيها وينشد عنها أحلى وأجمل رنات الحب والأمل. كتب في الوطن والغربة وعن الحب والطبيعة والحيوان، له ديوان بعنوان: دموع الألم والأمل، يتناول فيه ترجمة حقيقية لما عانته النفس البشرية من آلام، وتاقت إليه من آمال. ونلخّص أهم الأغراض التي كتب فيها الشاعر:

الشعر الدّيـــني:

أنشد الشاعر عدّة قصائد في الغرض الديني نذكر منها رائعته التي تباهى فيها بالقرآن الكريم واصفا قيمته وعظمته، وأنه دستور المسلمين فيه الكلام الحقّ، والعدل المسطّر، وأنه شفاء للصدور ونور للعقول.

يقول الشاعر فردي بلخير في قصيدة بعنوان: "كتاب الله خير النـــزالا"[2]

الله ربي الله مولى الجلالة	محمد رســـول الله يازين النّور
يا سيدي رقية صاحب الرسالة	شفيع الأمة يـــــوم الحشـــور
كتاب الله خير النزالا[3]	بســـم الله فيـــها مذكـــــور
في شاو البديان فيه البسمالة	والحمـــد للـــه بيها مبـــدور
مولى للرسول صاحب الرسالة	حـــق منـــزّل مافيـــــه الزور
حق مسطّر فيه العـــدالة	دستـــــور منزّل عَون المحقـــور
وكلام طيّب لكل مسألة	وسلاح الأميـــة يوقد بالنـــور
وكلام الله مافيه الجدالة	يشفي من الجن وعَمْل السحور
طب منزّل لكل العلالة[1]	نورٌ للعقول مفتاحْ الصـــــدور

1- الشاعر بلخير فردي،ولد سنة 1974 ببلدية امجدّل،تلقّى تعليمه الابتدائي والثّانوي بها،توجّه إلى الحياة العملية.متزوّج وله ولدان.

2- نقلا عن ديوان "دموع الألم والأمل"لبلخير فردي.تحرير يزيد سليمان.جمعية أول نوفمبر للسمعي والبصري.دائرة امجدّل .المسيلة.2006.ص:3

3 - الزالا : خير الكتب المنزلة وهو القرآن.

ويستأنف الشاعر قصيدته منبّها المسلمَ على أنّ القرآن الكريم هو سعادتُه وسلاحُه في حياته الدنيا والآخرة، ويدعوه إلى قراءته وحفظه والتدبّر فيه، يقول الشاعر:

وسلاح المسلم طاهر الجلالة يسعد من حفظو قلبو مسرور
يسعد من حفظو خير النـــزالا وينال الجنّـــة مرفـــوع الدّور
وسلاح المومن على الدخالا[2] ينطق بالحق ما ينطق بالجَـــور
ومنقّي الحروف من قيل وقالة نطقـــــو عربية لينا دستـــور
نعمـــــة ربي مـــولى الجلالة واسلاح الزهدية طب المضرور
وكتـــاب الله نـــور الحمالة ويرجع من كان بالدنيا مغرور
يرشد للخير ينجي من الغلالة كنـــز البقيـــة يوم الحشـــور
علـــم الوهبيـــة زاد العقـــالة تاج الزهـــدية علْمُو موفـــور
وينوّر قلوب اللّي مهْمـــالة وينبـــت فـــي الأرض البُـــور
وامْشعشـــع بنور قا بتْلالة[3] اعلـــى الباطـــل دما منصـــور
وخليقة ربي بيـــها منالـــــة ذخر الرجـــالة في دار الغـــرور
يسعـــد من يقـــراه يا رجال وينال الجنـــة فيـــها مســـرور

وفي آخر القصيدة يختم الشاعر بالصّلاة على الرسول-صلى الله عليه وسلّم-، حيث يقول:

نختم نظمي بالعجالة[4] ونصلّي اعلى زين النّور
محمد صاحب الرسالة نختم بيها نظمي يا حضور

وللشاعر بلخير فردي قصائدُ أخرى كثيرة من هذا النوع، منها قصيدة بعنوان "سلّح روحك بالإيمان"[5]وفيها يبدأ بذكر الله والصلاة على النبي، ثم يذهب في جانب النّصح والإرشاد الديني داعيا المسلم إلى التسلّح بالإيمان،والابتعاد عن طريق الشّيطان للفوز بالجنّة ويبدؤها بقوله:

1- العلالة: الأمراض والأسقام.
2- الدخالا: أمراض الجن والسحر.
3 - بتلالا: يتلألأ، يشع وينير.
4- العجالا: السرعة
5 - نقلا عن ديوان "دموع الألم والأمل". بلخير فردي.ص:2

اللـــــه ربي الله يا رحماني باســـــم الله بيها نبـــداو
صلـــى الله علـــى المداني لوليـــا بيهـــا صـــلاّو
سلّحْ نفسك يا بنـــادم بالإيمان الدّنيـــا وابليس في الطّاعة نسّـــاو
دار الدنيـــا ما فيـــها لَمَـــان سبقو ناس اكثير هجروها ومْشاو
لا تضعف وتكون خادم للشيطان ديـــر احســـاب للدنيـــا تفنـــاو

ويختم الشاعر قصيدته بطريق رائعة معرّفا بتفسه وعنوانه، يقـــول:

واغفر يا ربّي لْناظم ذي لَوزان والرحمـــة والخير فيها نترجّاو
الوطن امجدّل ثم عنوانِ بلخير سمـــايا بيـــه ليّـــا يلقـــاو
صلّو يا حُضّار علـــى المداني يوم المحشـــر بيها ننجـــاو

الشعر القومي الوطني:

ارتبط الشاعر بآلام الأمة وهمومها بالرغم من بعده الجغرافي عنها، فأنشد شعرا لقضايا الأمة ووقوفا معها في أوقات الشدّة، فكتب عن القدس قصائدَ تُعدّ من دُرر الشعر الشعبي، حيث يقول في إحدى قصائده بعنوان " القدس "[1]:

القدس الشـــريف أوّل قبلتـــنا محط الأنبياء وثالث الحرميـــن
اولاد الرومان[2] راها ضهدتنا قوم الكفـــرة جنـــس الصّهايين
ويا عالم بينا عنهم تنصـــرنا حرّر المقدس مركز فلسطيـــن
وأمرك يا قدس جملة يعنيـــنا ووطْنط بْعدْنا وما طقناش امنين
ما عنك باللوم والواجب عنّا وياتي كاش نهار ونهبطو بجمولين
ربّ عالم بلّي رانا قصّـــرنا وما صبنا كفاه يا ذا الوطْن الزين
والقدس الشريف راها لامتنا أول قبلتـــنا عزّ المســـلميـــن

كما تألم الشاعر كثيرا للوضع في العراق فبكى بدل الدموع دما، ولكن ما باليد حيلة وما بالفم سوى هذه الآهات والأنّات المتتالية التي ضمّنها في قصيدته " بغداد "[3] والتي دعا من خلالها الله أن

1- المصدر السابق .ص:18

2 – أولاد الرومان : اليهود الاسرائيليّون.

3- المصدر نفسه: ص:5.

يقوّيَ الأمة العربية وينصرَها على أعدائها من أهل الكفر والشّرك:

الله يا رجّالة يا أهـــل النيّة يا أهل الخير يا ناس الميعـــاد
هبّـــو وارْواحـــو ليّـــا عينـــــوني نبصـــر بغـــداد
كاتم قيضي ناري مقديـــــة مجروح امْعدّم ولْدمعي شاد
نطلب في ربّي والسّامع ليّا يقبل لي طلْبي مولى العبـــاد
يهزم أهل الكفرة أهل الشركية قوم الضلالة واسْبايب لفْساد
وقوّي يا ربي الأمة العربيـــة وارزقهم بالخير ماليهمش عداد
واجعلهم في الكون أمّة قْويّة ثبّتهم على دين طه محمـــد

ويختمها كعادته بالتّذكير باسمه وعنوانه، حيث يقول:

والوطن امجدّل فيه امّاليّة بلخير اسْمايا واللقب افراد
واهْل امجدّل ناسو نيفيّة[1] وأهلو حربيّة من ناس الميعاد

شعـــــر الوصـــــف:

تميّز شعر الوصف عند الشاعر بلخير فردي بحماسته وتشويقه واستخدامه أساليبَ بديعةً متألّقة، يقول في قصيدته " رجال البدوية "[2] والتي تحدّث فيها عن تقاليد أهل البدو وأخلاقهم وشمائلهم الدالة على المنبت الطيّب والكرم الرّفيع، دون أن يغفل عن ذكر جلساتهم في المنتديات وفروسيتهم التي تنم عن شجاعة نادرة مع ذكره للخيل والبندقية كإشارة إلى أن البدويَّ لا يرضى بالضيم والاحتقارمذكّرا أنّ الجزائريين إخوة ومتغنّيا بجمال البادية والصّحراء ومختتما بالصلاة على النّبي الكريم:

اتوحّشت لحْباب امْعاهم قصرة سكان البادية ناس التّفخـــار
كي انْروح ليهم اضْراري تبرا ونشهّى في امّاكلـــي قالخْيـــار
واش توصف ما توصفهم هدرة يعجز قلبي عمّا ترى الأبصـــار
القهوة الصفّاي اطْباع القصرة وساماها لَتاي بروايـــح فوّار

---

1 - نيفيّة: أهل غيرة وشجاعة.

2 - المصدر السابق: ص:9.

وافْناجل فرفور[1] في سنيّة حمرا بين اجْماعتهـــم اطباع القصّار
وبرانيس الصوف لعضاهم سترة والخيمة كِفاه من صنع الأشعار
بيت الشعـــرة بلوانـــو حمـــرة عجبـــوني سكاتها ناسو احـــرار
رجالة زينيـــن توزن للهـــدرة تراهـــم جملة تقـــتول اطْيـــار
تربية لخيـــول ليهـــم شهـــرة خيل امْنظمة لراكـــب تفخـــار
امجهزة سروح للخاطـــم مـــرة ولي نافح خاطرو يعمل مشـــوار
يتحكّـــم بلْحـــام الْزوم الدّورة وما يخشى بارود وما يبالي بخْطار
رجالة زينين تكوي بالنّظـــــرة ما ترضـــى بالذّل وما تحب العار

والزويجة[2] مدفونة من عهد الثورة مولاهـــا قيّاس ما يخطي ليشـــار

ما يرضى بالذّل ما يحب الحقرة والبدوي معلـــوم للحقـــرة نكّار
لزرق بانّدهات[3] مسبوق الشعرة ولبيـــض يشومـــان تقـــبول أنْهار
وهذا العز لكان بكـــري ياحصرة يبقـــى في التاريـــخ لينا تذكـــار
والبدوي عانى من هول الكفْرة يوم تقـــرّر للجزائـــر لسْتعمـــار
الجزائـــر دايمـــا تبقـــى حـــرّة واحْنايا خـــاوة ما فينا تخيـــار
واحات النّخيل مَبْهاها خضرة مسقيّة بنّارنا ماها صرصـــــار
بصلاة الرسول نختم يا حضرة وبســـم الله يتم نظمي للاشعار

الشعر الفـــكاهي:

امتاز الشاعر بلخير فردي بفكاهته الفطرية الهادفة إلى الإصلاح والتّوجيه بطرق فكاهية، حيث يقول في إحدى قصائده واصفا حالته مع "معزاته" التي أتعبته مع الجيران:

يا معزة راكي درتي حالة قـــــوم منك زعفان
اطْلقتك رحتي ليه اقْبالة مقصودك شورو نيشان
يا معزة خلّي مال الرحّالة كولي الحلفة هن كيشان

---

1 - فرفـــور: واسع ومزركش.

2- الزويجة : بندقية صيد قديمة.

3- ندهات : النّحدة، والمجيء في وقت الشّدائد.

قالت لي كونو عقالـــــة نطـــقت لي مالِ الحيوان
قالت لي نشتي دشيشة واتْخالة باش نربّـــي ذا الجديـــان
ما نحـــوس تسمن للقتّـــالة والزّجّـــارة فلان وفـــلان
تعرفكم دبعـــا بُخـــــالة تشتوني نحلب طيســـــان
والغابة نقصـــت عـــدالة والذيب في كـــلّ امكـــان
الرّاعي داير فينا شقلالـــة يلجّج فينـــا في الويـــــدان
وتحبّوني نحلـــب حالـــة والبـــر دبعـــا عريـــان
امْع النّعجة ما عطيتونا دالة عرش المعزة قلتم شيطـــان
فضّلتـــم عنّـــا علالـــة تحلـــب وتجيب الخرفـــان
يلزمني نخطـــف اقْبـــالة ولاّ ندّهـــم كاش جْنـــان
ضنّيت ذا الدشيشة مهمالة قلت ندّي فمّي منها مليان
يا معزة قوليلي إيه ولاّ لالا حيرتيـــني مع الجيـــران
خليك من مشي البطالـــة لا تجيك ضربة في المسلان[1]

شعر الرثـــاء:

نظرا لحياة اليتم التي عاشها الشاعر بلخير فردي اكتسب قدرةً على الاحساس بآلام الغير وأوجاعهم ممّا أضفى على شعره عاطفةً نحسّ معها عاطفة الشاعر وآلامه المختبئتين في أبيات قصائده. وممّا أثّر فينا من قصائده الغنيّة بالصّور الفنيّة الراقية رثاؤه لأبيه الذي ربّاه، حيث تجرّع شاعرنا من كأس الحزن على فقدان الوالد الحبيب الّذي تركه وحيدا، فلم يستطع أن ينسى ذكراه الجميلة معه، وهو يبدي جزعه حين دفنه وخلّفه وحيدا في التراب ليس معه إلاّ الله.

يقول في قصيدة بعنوان "أبي حنّاني"[2]:

يا ربّي يا خالقي عْظيـــم الجاه ويا حنان انت العالي سلطاني
محمـــــد سيـــدي رسول الله يا شفيعي قـــدوة يوم تلقـــاني
ذا الشعر الملحون يا خاوتي نبداه أمنظّم الابيات واضح الأوزاني

1- المسلان : جسد الحيوان (مؤخرة العمود الفقري)

2- من ديوان "دموع الألم والأمل". بلخير فردي. ص: 10.

أنمجّد من كـــان العز امعاه صد عليّ راح وحـدي خـلاّني
نتفكّر ما فات بكري يا حصراه وقت ان عدّيتو في شاو ازمـاني
قاب العز وقاب قلبـي يا مقواه عـزّوني يا خـاوتي في عـواني
عز الدّنيا ما عـدتش نـراه ورد الـدّنيا نـوار جنـاني
ما قدرش قلبي يا خُوتي ينسـاه متبقّى مرسـوم قدّام اعْيـاني
والقلب احليلو مفقـود ادْواه وغرام الحنان يا الخـاوة رشّاني
في عز المنام نهتف بسْمـاه نتفكّر ما فات وتْهوّض امْحـاني
قدرة ربي ما فيهاش اعـلاه خلق الله كلهـم فـاني
يلزمني نرضى بحكم اللـه مولى القـدرة أمرو حقّـاني
دمعي سالو كي هزّينـاه سالو على الخدّين مثل الويـداني
شوار الجبّانة جملـة ودّيناه وادْربّى في الخـود واراح نسـاني
ولّينا للدّار ثَمّ خلّفناه خلّفناه اوْحيـد بحـوار الرّحمـاني
رحنا صابحين نادينا بسْمـاه يا حنّـاني نوض قلبك حفـاني

أصداء التواصل في التراث الشعبي الإنساني حكاية "عصفور الهوى"أنموذجا - دراسة تحليلية سيميائية مقارنة.

أ.عثمان مجدوبي

المدرسة العليا للأساتذة في الآداب بوزريعة.

توطئة:

تبدو الصورة الحقيقية لهذه الحكاية أكثر دلالة وحضورا كلما أمعنا النظر في كتابات الفولكلوريين ودارسي الثقافات الشعبية في أنحاء العالم، فقد أظهرت هذه الدراسات ارتباط هذه الحكاية بأساطير الشعوب القديمة وفلسفاتها ووردت في آدابها بتسميات مختلفة منها:"الجميلة والوحش" المعروفة في الآداب العالمية بحافز"النفس والعشق Psyché et Amour".

وقد مكننا البحث في أصولها التاريخية من العثور على روايات شفهية وكتابية شبيهة لها، بعضها رصدها المستشرق المشهور " إميل دار منغمEmile Dermenghem" في المجلة الإفريقية بعنوان "أسطورة النفس والعشق" في فلكلور شمال افريقيا، استعرض انتشارها في بلدان المغرب العربي وبالأخص الجزائر، وقد عثرنا على عنوانين اثنين: الأول يسمى " المصباح الصغير la petite lampe. والأمير في جلد الثعبان "le prince à la peau de serpent " والثاني "ابن الغولة [1] "le fils de la teriel وهي التحولات التي تعتبر صدى كتاب " الحمار الذهبي" للمؤلف الجزائري "لوكيوس أبوليوس المدوري " المنسوب إلى بلدة "مداوروش Madoura" على أعالي نهر مجردة ما بين الجزائر وتونس. وهو من أصل بربري عاش في العهد الروماني, ولد حوالي سنة125م وتوفي بعدسنة180للميلاد"[2].

وعن الأصل اللاتيني صدرت الترجمة الإنجليزية للكتاب، وطبع عدة مرات، وقام بترجمته إلى اللغة العربية الدكتور علي فهمي خشيم، ونشر مرتين بالجماهيرية الليبية، ففي هذا الكتاب تفصيل لأهم أحداث الأسطورة بعنوان "كيوبيد وبسوكي" موزعة فيما يربوعن الستين صفحة، وقد تعذر

*- عصفور المطر.

1- Emile Dermenghem, Revue Africaine « Amour et Psyché » dans le folklore du Nord Africaine, Société historique Algérienne 1945, p48.

2- لوكيوس أبوليوس المدوري، تحولات الجحش الذهبي، ترجمة علي فهمي خشيم، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984، ص9.

علينا أخذها لطولها، فاخترنا نصا آخر بعنوان"الإله إرس والأميرة أبسخي"عثرنا عليه في كتاب "الأسطورة اليونانية" للدكتور" فؤاد جرجي بربارة"[1] لغرض مقارنتها بحكاية"عصفور الهوى" باعتبارها ملخصة ومختصرة بشكل يمكن استغلالها بكيفية أفضل، لكن ذلك سوف يكون بعد تحديد هويتها التاريخية وسط خضم من الحضارات الإنسانية المتعاقبة التي حاولت كل واحدة منها نسبها إليها، ومادامت"أفروديتي"أما لبطل هذه الحكاية الأسطورية فإننا نطرح هذا السؤال بغرض الإثارة، ماهو المهد الأصلي لهذه الأسطورة؟ للإجابة عن هذا السؤال نتتبع التدرج التاريخي لمختلف أسمائها في مختلف الحضارات.

ففي حضارة الهند اسمها"مايايديهافاني"

وفي حضارة الفرس اسمها"أناهيتا" وأيضا "الزهرة"

ولدى الآشوريين"أنا يتيس"

ولدى الكنعانيين"عشتا ر"

وعند الفينيقيين "عشتروت"

وعند الفراعنة"أوزيريس"

ولدى اليونان "أفروديت"

وأما الرومان"فينوس"

واصطلح العرب على تسميتها"الزهرة"[2]

فهي من وجهة نظر بعض الباحثين شرقية وتحديدا من أصل فينيقي من صيدا، واسمها"عشتروت" وقد أطلق عليها المصريون اسم"الزهرة" وبنوا لها بيتا في "منف" إبان حكم أحد ملوك مصر الأقدمين "تدراس"[3].

1- الدكتور فؤاد جرجي بر بارة، الأسطورة اليونانية، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1966،ص171.

2- الدكتور بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1981،ص13.

3- ينظر المرجع السابق، ص14-15.

وذكر البعض بأنها كانت تعبد في الجزيرة العربية، وأن صنم "العزى" الذي كان يعبد في "الكعبة هو صنمها"[1]. وكان البابليون أول من قالوا بوجود إله للجمال والحب سموه "تموز"، ثم سرت عبادته إلى فينيقيا باسم مغاير "آدون" وتعني "السيد" وحرفت تسميته حين نقل إلى اليونان حيث سموه "آدونيس".

ويؤكد النص الذي بين أيدينا الأصل الشرقي لهذه الأسطورة من خلال ما ورد "في تاريخ الأسرة السادسة عشرة الفرعونية من ربط بين عبادة "أوزيريس" المصري، و"آدونيس" الفينيقي، فقد ذكر مؤرخو"الإسكندرية" القدماء أن الإلهة "إيزيس" قد سافرت إلى جبال لبنان تبحث عن حبيبها "أوزيريس" فوجدت أشلاءه المبعثرة في منطقة جبيل، والمعروف أن "جبيل" كانت مقر عبادة "أدونيس" الفينيقي، وهكذا التقت عبادة الإلهين المصري والفينيقي في منطقة جبيل اللبنانية، وكلا العبادتين من نتائج الشرق، أرض العبادات والأساطير" [2].

فقد حرصنا على تقديم هذه الصورة المختصرة "لأسطورة فينوس وأدونيس"[3] لا لكونها هي محور دراستنا، بل لأنها في علاقة رحيمية مع الحكايتين اللتين نود مقارنتهما، فحكاية "عصفور الهوى" في تصورنا، إن قدمت دون الرجوع إلى خلفيتها الفلسفية، والتاريخية، ربما تكون ناقصة الإحاطة بحيثياتها وبجذورها التاريخية، وقد اعتمدنا في دراستها المنهجية التالية:

- دراسة وتحليل الحكاية المجموعة في منطقة ميدان البحث.
- مقارنتها بالنص المكتوب، الذي سبق ذكره، أسطورة "إرس وأبسخي" وذلك عن طريق جداول بيانية.
- استخراج السمات والعناصر المشتركة بين النصين والتعليق عليها.

1- المرجع السابق ص 15.

2- الدكتور، بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس،...ص37، وكذلك ينظر أندريه إيمار وجانين أبوايه، تاريخ الحضارات العام، م1، ترجمة فريدم، داغر، فؤاد، ج. أبوريحان، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1981، ص 91-92.

3- للاطلاع أكثر على هذه الأسطورة، ينظر الشاعر الروماني أوفيد، كتاب مسخ الكائنات، ترجمة ثورة عكاشة الهيئة المصرية العامة للكتاب 1971.

ملخص حكاية عصفور الهوى:

1- كان لرجل سبع بنات، عزم على الذهاب إلى السوق فطلب منهن أن يعبرن عما يردن من كسوة العيد ليشتريها لهن، فطلبت منه السابعة شراء جبة راقصة. فلم يجد أبوها إلا عند الغول، اشترط هذا الأخير مقايضة البنت بالجبة.

2- قبل الأب العرض فزوجها للغول الذي أخبره بأخذها في يوم راعد وممطر.

3- أخبر الأب ابنته بالصفقة فقبلت وانتظرت قدومه حتى اليوم الذي وقف بالباب قائلا: "أَفْكِيِّ ٱلعَافْيَة"*، خرجت إليه حاملة النار فخطفها وأخذها إلى بيته.

4- تعود الخروج والدخول في الظلام فلم تر وجهه ولو مرة بعد منعها من تبين وجهه، إلى أن زارت أهلها فجلست مع أخواتها وأقنعنها بضرورة رؤية وجه زوجها.

5- عادت إلى بيتها، وفي الليل دخل عليها فنفذت وصية أخواتها فأشعلت المصباح في وجهه فانقلب على عقبيه واختفى عن الأنظار.

6- خرجت في أثره وهي تصيح، عصفور الهوى ارجع، فيرد عليها: "لَهْلِيَاتِيمْ إِذْ لَهْلاَكِيمْ"** وأكملت سيرها فوجدت في طريقها ثلاثة عيون، الوسطى جافة حزنا على عصفور الهوى، ثم وجدت ثلاثة أشجار الدردار الوسطى يابسة حزنا على عصفور الهوى. فازداد ندمها وحزنها عليه، ثم وجدت بائع الجبب، وبائع "ٱلمْحَرْمِينْ"*** وبائع الأحذية فأخبروها بأن معروضاتهم لعصفور الهوى، أعطى العربون عليها لو صبرت فلفلة قليلا، فاعترفت بتهورها وندمت علي فعلتها.

7- دخل الغول بيت أمه الغولة فلحقت به فعاقبتها الغولة بجملة من المطالب الشاقة وتوعدتها بالأكل إن فشلت في تنفيذها، فخافت على نفسها وبكت كثيرا.

8- سمعتها ابنة الغولة فساعدتها على إنجاز مطالب أمها في كل مرة.(مطالب الغولة تمثلت في صنع وسادتين بريش الطيور ثم إعادة الريش إليها مرة أخرى، وتنظيف صحن الدار من أي أثر للغبار، ثم إعداد أكلة "قطع وارم" تحرق جوف الغولة دون فمها).

---

*- اعطني النار.

**- أهلك سبب شقائك.

*** - مناديل تغطي شعر رأس المرأة« **les foulards** »

9- نصحت ابنة الغولة البطلة بأن تطلب من زوجها الغول شراء الحناء وتغمس فيه منديلها عمدا ليتلطخ، وعندما تخبرها البنت بحالة المنديل الملطخ ترد عليها البطلة بأن تلطخ قلبي بالهموم أكبر من تلطخ منديلي، وحينها يسمعها زوجها فيأخذها معه.

10- سمع الغول معاناة وهموم زوجته فغافل أمه ليلا وحملها على ظهره وهرب بها راجعا إلى بيته فمر في طريقه بتاجر الأحذية وتاجر المناديل وتاجر الجبب فأخذ جميع معروضاتهم.

11- بعودة الزوجين احضرت شجرة الدردار اليابسة وسالت مياه العين الجافة، واستمرت الحياة.

"روتها الراوية أمزال نوارة باللهجة القبائلية1998 جمعناها وترجمناها إلى العربية."

دراسة الحكاية

أقسام الحكاية

1- *الاستهلال:*

استهلت الراوية* حكايتها بتلك العبارة المألوفة في مجتمع القص لبني ورثيلان، التي سبقت الإشارة إليها وهي: "أماشاهو" وتقابلها في العربية عبارة "حاجيتك"، والراوية هذه لها أسلوب روائي قار بحيث تلتزم بقواعد الحكي بطلب من أحد أو من تلقاء نفسها، ثم يردف الحاضرون عبارة الثناء على الراوية نظير تلبيتها دعوتهم وهي قولهم "أَوَاليمْ أَذلْهُو أَمَ التّفَاحْ اللّحْلُو"[1].

2- *المسار السردي للوضعيتين الافتتاحية والختامية:*

أ/ الوضعية الافتتاحية:

تروي الحكاية قصة فتاة جميلة تعلق قلبها بامتلاك شيء سحري يتمثل في جبة راقصة، غير أن فقدانها في السوق مهد للغول أن يدخل سياق الأحداث باعتباره مالكا لهذا النوع من الجبب، فيقوم الدافع النفسي في الفتاة بقبول الارتباط بالكائن الغريب من أجل الظفر بالجبة، غير أن متن الحكاية يبين مخالفة الفتاة لبنود الارتباط، الأمر الذي جلب لها متاعب جمة.

---

*- الراوية: أمزال-ن-*الراوية: أمزال-ن-

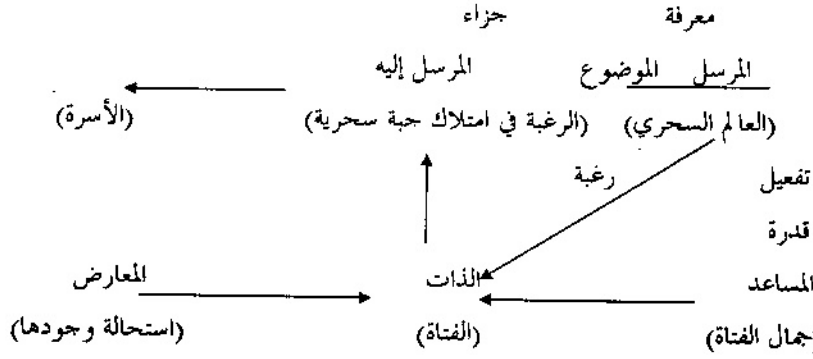
1- معناه: كلامك يحلو كحلاوة التفاح.

الوضعية الختامية:

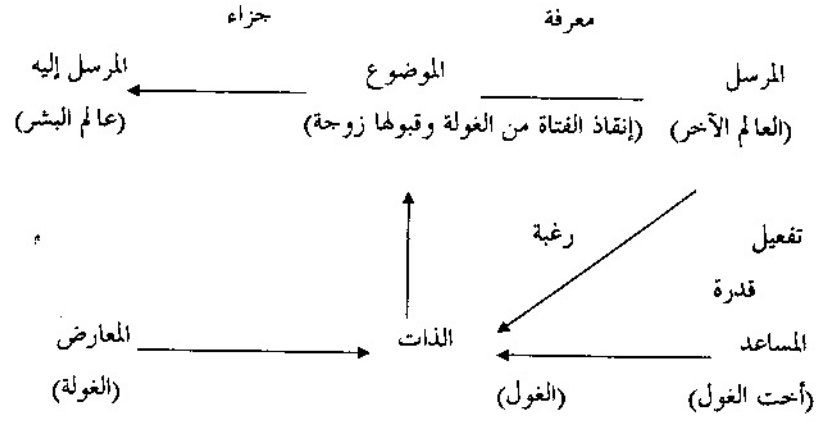
تصور الوضعية الختامية اتصال الفتاة مرة أخرى بالزوج المختفي بعد نجاحها في تخطي جملة الصعاب التي فرضتها عليها أم الزوج (الغولة)، وعودة الزوجين من جديد للعيش معا في كنف المودة والمحبة في أجواء العالم السحري الجميل.

- البنية الفاعلية للوضعيتين:

أ- الوضعية الفتتاحية:



ب-الوضعية الخاتمة:



عبرت البنية الأولى عن رغبة الفتاة الجميلة في امتلاك شيء سحري أفضى بها إلى الارتباط بكائن

غريب لا ينتمي إلى نظامها سوف يؤدي هذا الارتباط إلى تعارض طبيعة نظامي العالمين: العالم السحري الذي ينتمي إليه الغول، والعالم البشري موطن الفتاة، ينتج عنه غضب الكائنات السحرية أو العالم الآخر.

وعبرت البنية الثانية عن قيام الغول بإنقاذ زوجته من خطر أمه الغولة، بعد التحاقها به في عالمه، وخوضها هناك جملة من الاختيارات التي يعد النجاح فيها شرطا لنيل رضا زوجها، والاستقرار معه نهائيا، وقد أبدت ندما وحسرة على ماقامت به حين أفشت سر العلاقة التي جمعتهما، بكشفها طبيعة خلقه، ويتزامن هذا مع رضا العالم الآخر بهذا الزواج الشرعي من خلال عودة الحياة إلى الطبيعة الحزينة على فراق الحبيبين.

4- النظام السردي لمتن الحكاية:

ينتظم المسار السردي لهذه الحكاية وفق العلاقات التي يوضحها الجدول التالي:

المقاطع	أصناف الوظائف	الوظائف	ملخص الجمل السردية
1-	اضطراب	نقص	شعرت الفتاة بحاجتها إلى جبة سحرية راقصة
	تحول	خروج	خرج أبوها لاقتنائها فلم يجدها إلا عند الغول
		استخبار	استفسر الغول الرجل عمن تكون طالبة الجبة السحرية
		أخبار	أخبر أبو الفتاة الغول بأن طالبة الجبة الراقصة ابنته
		إصلاح	تحصلت الفتاة على الجبة السحرية الراقصة
	حل	زواج	قبلت الفتاة الزواج من الغول مقابل الجبة
2-	اضطراب	نقص	شعرت الفتاة أنها زوجة لمخلوق لا تراه
	تحول	منع	منع الزوج عن زوجته الاطلاع على خلقته
		استنطاق	استطلعت الأخوات أختهن عن حقيقة خلقة زوجها
		أخبار	أفادت الفتاة أخواتها بمعلومات تخص زوجها وكشفت لهن عما كانت تنعم به من حياة مرفهة معه.
		دعاوي كاذبة	ادعت الأخوات حبهن لأختهن فنصحنها بضرورة كشف حقيقة الزوج حرصا على مصلحتها.

	حل	تواطؤ انتهاك	صدقت الفتاة كلام أخواتها وتبنت فكرتهن خرقت الفتاة حظر زوجها وأشعلت المصباح
3-	اضطراب تحول حل	نأي اكتشاف البطل المزيف عقاب	غضب الزوج على فعلة زوجته فغادر البيت فتحولت حياتها إلى جحيم اكتشفت الفتاة حقيقة زيف أخواتها ومكرهن عاقب الزوج زوجته على خرق الممنوع وظلت هائمة تبحث عنه
4-	اضطراب تحول حل	نقص انطلاق تنقل بين مملكتين مهمة صعبة نجدة مهمة ناجزة إصلاح	شعرت الفتاة بالندم على فراق حبيبها قررت الفتاة ملاحقة زوجها للبحث عنه لحقت الفتاة زوجها إلى مملكة أمه الغولة أجبرت الغولة الفتاة على إنجاز مهام صعبة عجزت الفتاة على الوفاء بمطالب الغولة فأنجدها ابنتها تمكنت الفتاة من تحقيق مطالب الغولة نجحت الفتاة في الوصول إلى زوجها

يتكون متن الحكاية من أربعة مقاطع سردية متتابعة، احتوى كل واحد منها على ثلاثة أصناف وظائفية هي: اضطراب، تحول، حل.

تشعر الفتاة في المقطع الأول بحاجة إلى جبة سحرية راقصة، يخرج أبوها مضطرا للبحث عنها نزولا عند رغبة ابنته، فلم يجدها إلا عند الغول، هذه الشخصية الغريبة تتمسك بالجبة، وترفض بيعها إلا بشرط الزواج من الفتاة الطالبة لها. ولشدة تعلق الفتاة به قبلت الارتباط بهذا الزوج, عاشت معه حياة سعيدة إلا انها لم تر وجهه.

أما المقطع الثاني فيعتبر الجزء المحفز لأحداث الحكاية لظهور الأخوات كطرف مؤثر في صلبها, تتعرف الأخوات على أخلاق الزوج وأفضاله فتدب الغيرة في قلوبهن ويتقنعن بقناع الخداع والمكر فيسدين النصيحة لأختهن قصد رؤية الزوج الغريب. تنساق الفتاة الساذجة وراء كيد أخواتها وتتواطؤ معهن، وتقوم بإشعال المصباح لتطلع على محياه، فتقع ضحية فضولها، وتنفصم تلك العلاقة السرية التي لم تصبر على صيانتها.

وفي المقطع الثالث تعيش الفتاة أحلك لحظات حياتها مضطربة نادمة على فعلتها فاقدة حبيبها الذي غادرها على خرقها الحظر، فعاقبها بأن تركها وحدها هائمة على وجهها حائرة من أمرها.

وفي المقطع الرابع تصوير لقصة خروج الفتاة تبحث عن السعادة المفقودة وفي طريقها تخوض سلسلة من الاختبارات العسيرة التي فرضتها عليها حماتها(أم الزوج) كشرط للاندماج في نظام العالم السحري، وكتتيجة لإفشاء سر العلاقة التي كانت بينه وبين زوجه. وكانت الغولة تتربص بها في كل مرة، وتنتظر عجزها عن تحقيق مطلب من مطالبها لتكون ذريعة لأكلها، وبفضل الدور الوسيط لابنة الغولة تمكنت الفتاة من تجاوز محنتها بالنجاح في الاختبارات. ورغم ذلك لم تكسب ثقة الغولة، فخاف الغول على مصير زوجته وأشفق عليها وفر بها عائدا إلى قصره في أجواء العالم السحري الجميل.

وقد اتخذ المسار السردي لهذه الحكاية النموذج الخطي التالي:

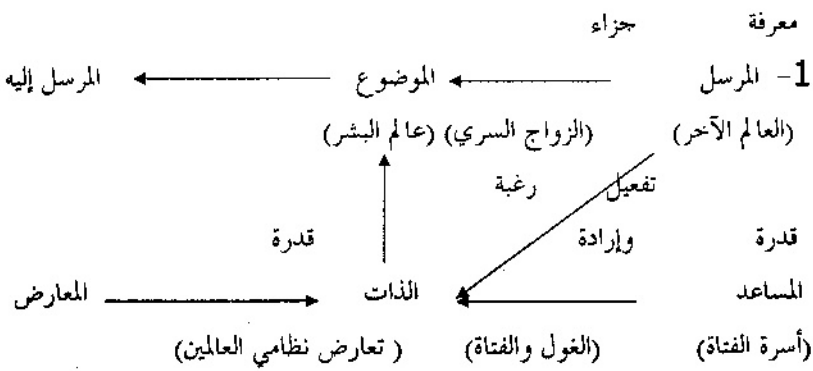
1)- وف>ض>ت>ح

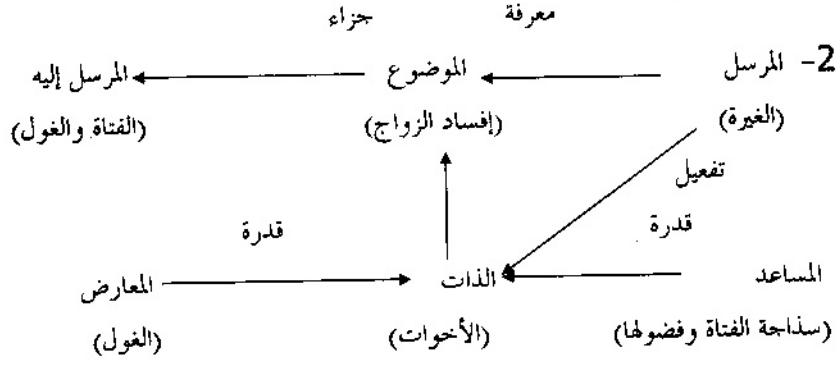
2)- ض>ت>ح

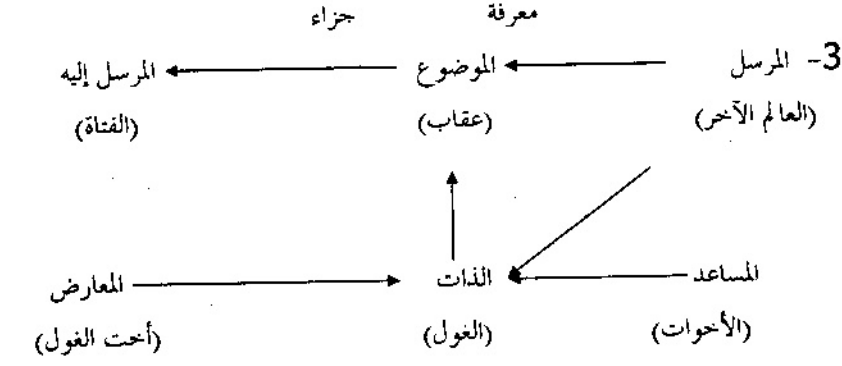
3)- ض>ت>ح

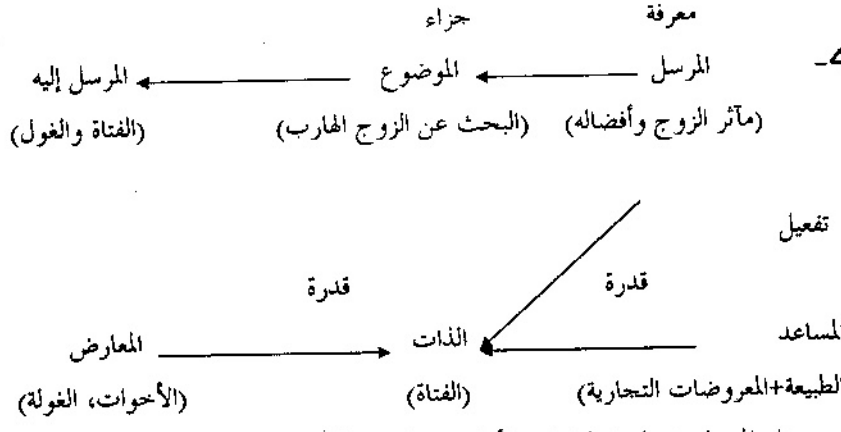
4)- ض>ت>ح>ون

5- البنية الفاعلية لمتن الحكاية:









يتمثل المرسل في البنية الفاعلية الأولى في العالم الآخر الذي لاحظ سوء سمعة الفتاة وغرورها بنفسها بطلبها أشياء غير معقولة(جبة راقصة) لا تمت بصلة إلى عالمها، فكان لابد لها من تذوق مرارة

عليشها، أو عز هذا العالم إلى الغول للتزوج منها وحرمانها من رؤيته، على غير عادة أزواج أخواتها.

ويقوم المرسل في البنية الثانية الذي يتمثل في الغيرة بدور محفز للذات للقيام بالفعل، وذلك عقب إلمام الأخوات بفضائل زوج أختهن الذي أسعدها الذي أسعدها ووفر لها كل ما لذ وطاب. يثير هذا الخبر حفيظة الأخوات وأصبن بخيبة أمل كبيرة كونهن لا ينعمن بما تنعم به أختهن فسعين لإفساد طبيعة العلاقة الطبية بين الزوجين لتعيش أختهن بعد ذلك أحلك أيامها.

وفي البنية الثالثة يتحدد المرسل في العالم الآخر الذي لاحظ السلوك الزق للفتاة بخرقها ميثاقا سريا أو عز إلى الغول بضرورة تأديبها جزاء فعلتها، حتى تقلع عن الأفكار السلبية التي استولت على عقلها وتلقينها درسا في الأخلاق الزوجية التي تعتمد على الصبر والكتمان والوفاء. لقد أعماها فضولها فنقضت عهدا هو سر سعادتها فكان لابد من معاقبتها حتى تدرك حجم خطئها وتسترد رشدها وتكونَ أهلا لحفظ الأمانة كشرط لكسب ود زوجها والاندماج معه في نظام العالم السحري الجميل.

وتقوم مآثر الزوج الهارب وأفضاله على زوجته بدور المرسل الذي حفز الفتاة من أجل البحث عنه يدفعها في ذلك تأنيب ضميرها بوقوعها في شرك الأخوات، سوف تلقى خلال مرحلة البحث عن زوجها صعاب كثيرة ومنعرجات حاسمة وخاصة في بيت حماتها. وبفضل صبرها وشفقة ابنة المعونة عليها تمكنت من القيام بالرسالة أحسن قيام وكوفئت على ذلك من قبل المرسل الذي رد لها الاعتبار وأشفق عليها واتصل بها مرة أخرى اتصالا غير مفارق.

6- *نظام الشخوص في الحكاية:*

يمكن تحديد دور الشخصيات القائمة بالفعل في هذه الحكاية في نوعين رئيسين:

يتمثل النوع الأول في الشخوص المساعدة للفتاة من أجل تحقيق بغيتها، منها شخصية الغول وأخته اللذان حافظا للبنت حياتها وساعداها على الاندماج في نظام العالم الآخر.

أما النوع الثاني فيتمثل في الشخصيات التي اعترضت حلم الفتاة ورامت هلاكها، وزجت بها في مواقف صعبة كما يدل على ذلك موقف الأخوات اللواتي رمينها لتقع أسيرة في قبضة الغولة الناقمة عليها.

توضح الحكاية أن المعشوقين من عالمين متناقضين، فالفتاة تنتمي إلى العالم البشري، بينما ينتمي الغول إلى العالم المجهول، يكمن التناقض بين المعشوقين أيضا في كون الزوج ذكرا من طبيعة سحرية

عشق (فتاة) أنثى من العالم البشري المناقض لعالمه الذي لا يقبل مثل هذه الزيجات، ويعتبر المقدم عليها خارقا لنظامه، ومن جهة الفتاة فإنها عشقته أيضا دون أن تراه رغم علمها بمصدر كينونته.

فالملاحظ أن علاقة التقابل بين الذكورة والأنوثة تغلبت على محور التضاد بين عالمي الكائنين، واتجهت نحو التوحد بينهما في إطار علاقة تحكمها السرية التامة من خلال منع الزوج عن زوجته رؤية خلقته، ولكن "لما انكشف الأمر عانى العشيقان مرارة الفراق وآلام من ينقض سنة الحياة الاجتماعية التي تقضي بتكافؤ الزوجين من حيث انتماء كل منهما لنفس النوع، ولكنهما بفضل شجاعتهما وانسجام سلوكهما مع الطبيعة نجحا في تخطي العقبة، واجتمع شملهما في النهاية، في نطاق العالم السحري الجميل" [1]

7- *الأقطاب الدلالية*:

تتوفر الحكاية على مجموعة من العالم المتآلفة المبثوثة في ثنايا المتن، والتي من خلا ملامستها واستقرائها تتوضح لنا البنية العميقة للحكاية وتركيبتها الداخلية.

تبدأ الحكاية بعرض الإطار العام لقيام علاقة زواج بين كائنين ليسا من طبيعة واحدة ويختلفان في المصدر الذي انبثق كل منهما وفي القيمة الدلالية التي تحملها مرجعية كل منهما إلى اختلاف المصير الذي يحدد مآل كل منهما.

ففيما يخص القطب الدلالي المحدد لطبيعة الكائنين، تقدم الحكاية الغول ككائن سحري غريب ينتمي إلى العالم الآخر الذي لا يحده مجال فضائي محسوس والفتاة ككائن ذي طبيعة بشرية تنتمي إلى العالم الإنسي المعلوم في جغرافية معروفة محددة فلكيا.

ويحدد القطب الدلالي الثاني المنشأ الأصلي لهذين الكائنين، فيمثل العالم الآخر المصدر الذي انبثق منه الغول، وهو إما أن يكون من طبيعة نارية مثلما هو أصل الجن أو من طبيعة نورانية فيكون ملكا، ولكن من خلال القرائن التي بين أيدينا والتي كنا قد بيناها أثناء تقديم إطار الحكاية. يتبين أن الغول في هذه الحكاية هو رمز للإله "إرس" في الأسطورة اليونانية.

1- شريفة جوادي، الدراسة النفسية للحكاية الموجهة للطفل، رسالة ماجيستير، مخطوط معهد الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر2000، ص163.

وعليه فإن أصله ماء (البحر) المصدر الذي انبثقت منه آلهة الجمال السماوي "أفروديتي" وهي الغولة في هذه الحكاية، ومن هنا يمكن رصد القطب الدلالي الذي يبين قيمة كل كائن، فبحكم أصل الانبثاق

نجد الغول في مصاف الآلهة التي تستجمع صفات القداسة والعظمة والجلال والكمال والنبل، وهي صفات الكائنات العلوية، في حين تكمن قيمة الفتاة ذات المنشأ الأرضي في الحقارة والوضاعة والدناءة كصفات ملازمة للعالم البشري.

ويكشف خطاب الحكاية أن إصرار الفتاة على اللحاق بزوجها يبين مدى تعلقها بالحياة الخالدة في العالم السحري وفرارها من الفناء الذي يلازم عالمها الأرضي.

سوف نقوم بتجميع الصور الدلالية المنبثقة عن الأقطاب السابقة ضمن الثنائيات التالية:
عالم علوي/عالم سفلي – آلهة/بشر – قداسة/وضاعة – النبل/الحقارة – العظمة والجلال/ الدناءة – الخلود/الفناء – الماء أو النور/التراب. تلتقي هذه الصور الثنائية حول قطب دلالي يحيل إلى الكينونة والقيمة، يتميز كل ماهو من العالم الآخر بالثبات الأزلي وبعلو الهمة وسمو المكانة ويتميز ما هو أرضي بالآيل إلى الفناء والزوال وبالذل والصغر.

وإلى جانب هذه الصور الدلالية نجد معانم أخرى تنتظم أيضا وفق مقولات ثنائية مستوحاة من البنية العميقة للحكاية وقد وردت على الشكل التالي:
سيادة/خضوع – خير/شر – صدق/كذب – طيبة/حسد وغيرة – حب/كراهية –سر/فضول. هذه الصور الثنائية يمكن حصرها في قطبين دلاليين هما: القطب الديني الأخلاقي، والقطب النفسي الاجتماعي.

يخص القطب الأول العلاقة بين كائن علوي ينتمي إلى عالم سحري يملك القوة والسلطة والسيادة، وكائن بشري دنيوي ضعيف خاضع يصدر الأول أوامره للثاني فيخضع له وينفذها ليتطهر من الرذيلة ويتحلى بالفضيلة ويتجلى ذلك من خلال منع الغول على زوجته الاطلاع على حقيقته، وعدم تصديق أخواتها. غير أن الطرف الثاني يركب حماقته فيثور على ماهو أصلا له خارقا العهد الذي ضربه على نفسه باحترامه، مرتكبا ما يمكن تسميته(حماقة أو تهور أو خيانة).

وأما القطب الاجتماعي النفسي فيصور جماع علاقات الشخصيات بعضها ببعض، وفي المقام الأول نجد موقف الأخوات إزاء أختهن فقد كان ظاهر خطابهن يتضمن نصحا بينما باطنه يضمر شرا جوهره الحسد والغيرة على مقام أختهن لقطع الاتصال الحادث بين الحبيبين، إذ أن نفس كل واحدة منهن تود لو ظفرت هي بهذا الزوج السعيد ليوفر لها ما لذ وطاب من رغد العيش.

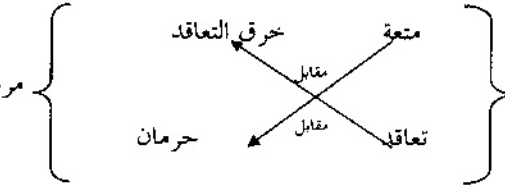
إن هذا النصح المغلف بالخبث يكشف حقيقة سوء جوهرة السريرة النفسية للأخوات، ويعكس بالمقابل مدى تهور الفتاة وسذاجتها، وكأن الحكاية تخلص القول: إلى أن المرء ينال حظا من السعادة

بمقدار مايتحلى بالسر والصبر والصدق.

8- *المربع السيميائي:*

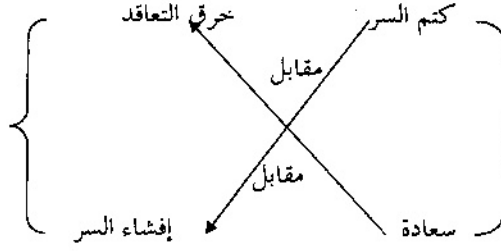
يمكن تمثيل البنية الدلالية العميقة لهذه الحكاية بالمربعين السيميائيين التاليين:

1) المرحلة1-



مرحلة2-

2) المرحلة1-



الأدوار الغرضية:

الفتاة: قدمت الحكاية الفتاة على أنها قبلت الارتباط بكائن غريب ينتمي إلى العالم الآخر مقابل انتشالها من وضعها الصعب والانتقال إلى حياة رغيدة مرفهة تحلم بها كل فتاة في مثل سنها. لكن مقابل ذلك اشترط عليها مقابل هذه الحياة المترفة احترام التعاقد الذي يحظر عليها رؤية وجهه، تلتزم الفتاة بهذا التعاقد في البداية، فيمتعها زوجها وتعيش معه حياة هنيئة لا ينقصها شيء.

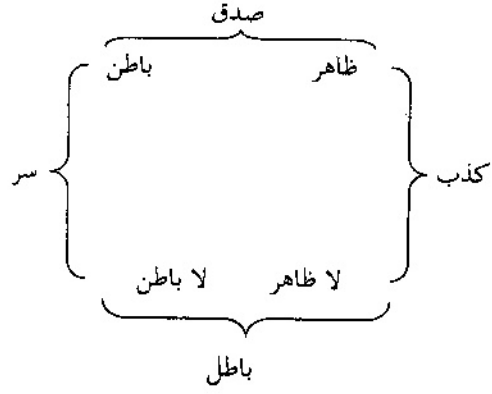
الأخوات: يصل نبأ سعادة أختهن الصغرى مع الغول فتتحرك فيهن دوافع الغيرة فيقابلن بين وضعهن مع أزواجهن، وما تنعم به أختهن مع هذا الزوج الغريب فيجدن البون شاسعا بين الحياتين فيتفقن على فعل أي شيء ينهي حياة أختهن، وينتهي الأمر بنصحها بضرورة التعرف على وجه زوجها للتأكد إن كان بشرا سويا أو وحشا مهلكا. تأخذ الفتاة كلام أخواتها مأخذ الجد وتتصرف بتهور فتفقد مجدها.

الغول: شخصية جهولة متحرر من قيود أمه الغولة، متهور مثل الفتاة التي عشقها يقرر الزواج بها- على الرغم من أنها من عالم البشر- لفرط جمالها وتعلقه بها، ينصحها بكتم سر العلاقة التي تجمع

بينهما ولا تحاول تبين ملامح وجهه مقابل إسعادها وتوفير كل ما لذ وطاب لها، يلتزم الغول بالعقد ويبادلها حبا صادقا لا مثيل له مبرهنا على نقاء وطهر مبادىء كائنات العالم السحري الذي ينتمي إليه، تتدخل أخوات الفتاة في الشؤون الخاصة بها فتنصاع لهن ويدفعها فضولها إلى خرق التعاقد ومحاولة كشف السر الذي منعها زوجها من الإطلاع عليه فينتج عنه أضرار تمس حياة الزوجين. يقرر الغول معاقبة الزوجة نظير خرقها شرط التحريم فتقع فريسة بين أيدي أمه الغولة فتكلفها بما لا تطيق فيسوء حالها ويتردى وضعها وتفقد كل أمالها في استعادة ما فقدته.

ومن وجهة نظر الصدق والكذب يمكن توضيح العلاقة بين الزوجين من خلال المربع السيميائي التالي:

2)



على صعيد الفتاة تبدي موافقتها على تزوج الغول، هذه الشخصية التي لم تكن زوجا مثل بقية الأزواج، ولكنها في المقابل تحقق ما لم تكن تحلم به، فمن هذه الناحية فإن الفتاة تود لو تمسك بناصية هذا الزوج باحترامها شرط التحريم حتى يسبغ أفضاله عليها، فالعلاقة الظاهرية من وجهة نظر هذه تبدو إيجابية على صعيد التجلي، لكنها في واقع نفسها لا تريد أن تبقى زوجة لزوج تجهل شكله وماهيته، وهو ما أدى بها إلى خرق الحظر بإشعال المصباح، وهذا يفسر سلبية العلاقة على الصعيد الباطني، أي أن الفتاة ارتبطت بالغول ظاهريا لا باطنيا أي (ظاهر + لا باطن) وهي علاقة بمنزلة "الكذب".

لما أخبرت الفتاة أخواتها بحقيقة الزوج أشرن عليها بأن تحتاط للأمر، فلعل الزوج يكون وحشا مفترسا يبطن لها سوءا، وابتداء من هذه اللحظة تتأثر بكلامهن وتقرر انفصالها عن زوجها حتى يبدو لها وجهه الحقيقي أي أنها الآن أصبحت بائنة عنه (لا باطن + لا ظاهر) أي أن العلاقة التي تربطها به علاقة "باطلة".

وفيما يخص الغول فإنه حين أقدم على خطبة الفتاة لم يكشف لها عن طبيعته بل اتفق مع أبيها أن يأتي لأخذها في ظروف خاصة وفي وقت معلوم (يوم راعد، ممطر، بارد، ليلا). و لم يكشف عن سبب ارتباطه بمخلوقة لا تنتمي إلى عالمه بل جعل ذلك أمرا خفيا مؤجلا إلى حين، لكي يختبر قدرة الفتاة على الصبر والطاعة. وعليه فإن علاقته هذه من قبيل (لا ظاهر + باطن) والتي تتضمن في واقع أمرها (السر)، هذا السر يتحقق عندما تجتاز الفتاة اختبارات الغولة وتعرف عندها حقيقة الزوج الذي أسعدها، فتندم على فعلتها ندما لا سبيل إلى تكرار مثلها، عندئذ يشفق عليها زوجها من أمه الغولة فيعقد معها من جديد ويسافر بها إلى عالم الأحلام السحري، وهنا يقبل كل من الزوجين غيره قبولا صادقا(أي ظاهر + باطن) وهي الوجوه التي تركب عليها مبنى الحكاية

ملخص أسطورة "إرس وأبسخي":

لم يكن "إرس" يحترم أحدا، ولا والدته بل مابرح يصوب إليها سهامه النافذة الناعمة، وكم من مرة اضطرت إلى ضربه وتجريده من جعبته وأجنحته، بيد أنه أسدى إليها أكبر الخدمات، وآزرها في مشاريعها خير مؤازرة، ورافقها دوما وسهل لها المهمات، و لم ينج هو نفسه من أسهم الوجد، وقد صوبها إلى الجميع حتى إلى ذاته، فوقع في غرام الأميرة أبسخي.

ولفرط جمال الأميرة شادوا لها هيكلا، فغارت منها آلهة الجمال، ووكلت إلى ابنها إرس أمر معاقبتها، وأبلغت أباها نبأ رهيبا يحل به وبمملكته، ما لم يعرض ابنته لهول هائل، في قمة الجبل المجاور للمدينة. فصعدت الفتاة إلى قمة الجبل، وهي تبكي شبابها، وواكبتها الأميرات والوصيفات بعض الطريق يلطمن ويندبن عليها، وبقيت هناك تتوقع أسوأ المصائر، وترتعد فرائصها من مقدم الوحش الرهيب. فلما جن الظلام، إذ بنسيم عليل ناعم، نسيم زيفرس يحملها برفق على ساعديه، ويطير بها إلى قصر بديع، وهناك ألقيت على فراش وثير، وما عتم القصر حتى أحست إلى جانبها بشخص في منتهى اللطف يلاعبها ويداعبها، فأنساها كل همومها، ولما أست إليه، طلب منها الامتناع عن تبين شخصه، والاطلاع على صفات محياه.

لبثت الفتاة تتردد إلى قمة الجبل، وتنقل من هناك إلى قصرها، وتعيش فيه بأتم السعادة، فحرك الفضول قلوب أخواتها وصديقاتها، فأشرن عليها أن تستجلي الأمر وتتبين ملامح الإله الذي أحبها وصور لها بصورة وحش مخيف. فأخذت قنديلا وقدمته من وجهه وهو نائم إلى جانبها، وإذا بمحيا

ساحر فتان لا أبهى ولا أروع. فأخذت بذلك المنظر الخلاب، وتقدمت بالقنديل من الحبيب المعبود، الذي وقفت على أمره أخيرا، وبينما هي تتأمل تلك الملامح الأخاذة، وقعت نقطة على كتف إرس الإله المعبود، فارتعش وتنبه من سباته العميق، ونظر إلى حبيبته بحزن، وتوارى عن أبصارها هو والقصر وفتنته، وبقيت الأميرة على صخرة صماء في عزلة موحشة. وشاءت لفرط غمها أن تنتحر، فألقت بنفسها في نهر قريب، لكن المياه حملتها من ضفة إلى ضفة سليمة معافاة.

وأبلغت الشهرة الطائرة أفروديتي أن ابنها الصغير مريض حزين، فأسته وعالجته، وسألته عن سبب حالته، فاعترف لها بكل شيء. فأنحت عليه باللائمة، وأنزلت بالأميرة محنا لا تحصى، تغلبت عليها كلها بمؤازرة خفية من إله الحب. وفي نهاية المطاف، وعدت أفروديتي أبسخي أنها تعيد إليها حبها المفقود، إذا انحدرت إلى الجحيم وجاءتها من عند برسفوني، بعلبة زينة قدمتها لها آلهة الجحيم، وعندما أخذت الأميرة العلبة، حركها الفضول في طريق العودة، وفتحت العلبة فتطاير منها دخان كريه، غشى جسمها البض المضاهي بياض السيمور، اسوداد داكن، ولم تستعد بياضه الزنبقي، إلا بأعجوبة من زفس، وقد استعطفه الحب لحبيبته، فأعاد نقاءها وصفاءها وآتاها الخلود. وزفت لحبيبها في حفاوة بالغة، واشتركت في الاحتفال أفروديتي نفسها، بعد أن أسفر سخطها عن رضى، واستحال كرهها إلى حب.

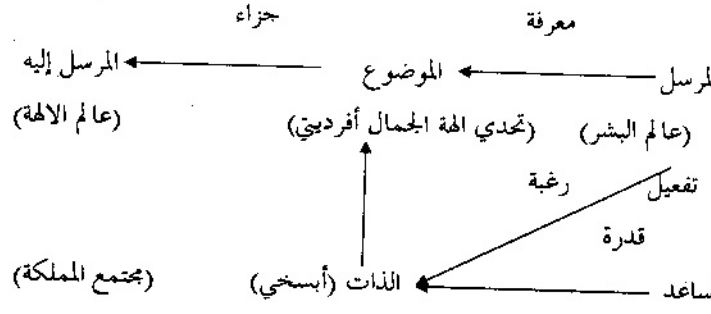
نقلا عن كتاب "الأسطورة اليونانية" للدكتور فؤاد جرجي بربارة ص171.

دراسة الأسطورة:

سوف تقصر مجال الدراسة على استخراج البنيات الفاعلية لهذه الأسطورة تفاديا للإطالة، أما العناصر الأخرى فسنقوم بدراستها عن طريق الجداول البيانية، وقد تجنبنا تكرار دراسة العناصر الأخرى باعتبار الحكايتين حكاية واحدة ولا جدوى من وراء ذلك.

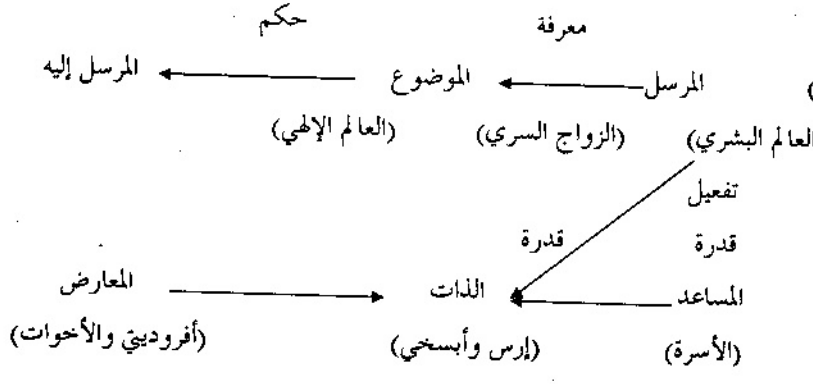
لبنيات الفاعلية:

- *الوضعية الافتتاحية:*

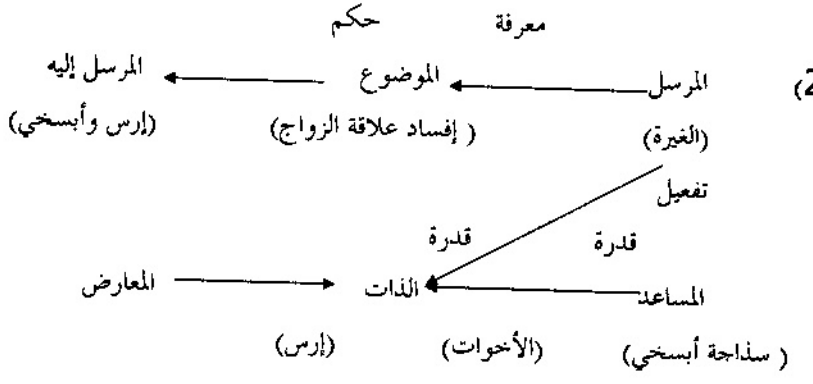


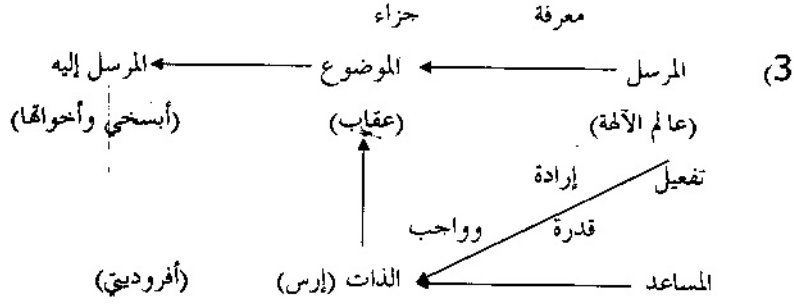
- المتن:

1)

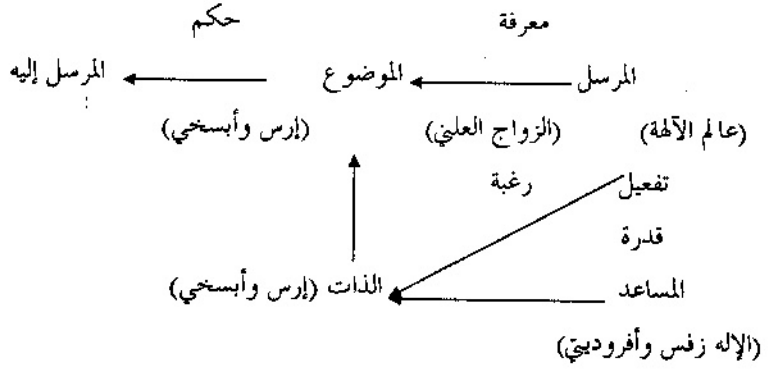


2)



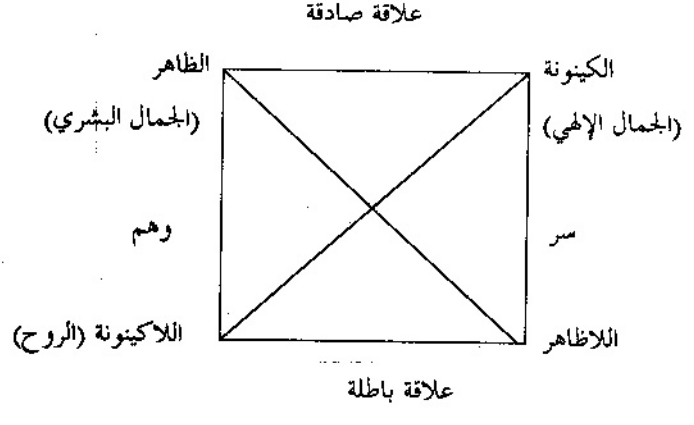


الوضعية الختامية:



البنية الدلالية العميقة:

يكشف المربع السيميائي أدناه المحاور الدلالية العميقة التي أنبتت عليها الأسطورة.



عبرت هذه الأسطورة عن محورين دلاليين هما محور "السر" ومحور "الوهم" فربطت بين روح الكائنات الإلهية وجمالها باعتبارها سرا كامنا، بينما ربطت بين الجمال البشري والجسد باعتباره حقيقة وهمية لا يمكن خلوده في الحياة، وهذه فكرة فلسفية كانت موجودة قديما وقد عبرت عنها العديد من الثقافات الشعبية.

الجداول:

1- جدول التوثيق:

المؤلف الموطن	الراوي أو المصدر	سنه	ثقافته	جنسه	الموثق	اللغة أو اللهجة	تاريخ التوثيق	المكان
الأسطورة اليونانية	فؤاد جرجي بربارة دمشق نقلا عن مصادر يونانية		كان مؤلف	ذكر	فؤاد جرجي بربارة	اللاتينية ترجمت إلى العربية	1966 حسب سنة طبع الكتاب	دمشق
الحكاية الخرافية من بني ورثيلان الجزائر	رواية قرية (كريمة)	54	أمية	أنثى	الباحث	اللهجة القبائلية	**1999-01-01**	(كريمة) من بني ورثيلان

الجدول (2)

جدول الشخصيات:

الشخصيات الموطن	البطل	البطلة	المكمل(1)	المكمل(2)	المكمل(3)	المكمل(4)	المكمل(5)	النظير(1)	النظير(2)
اليونان	إله الحب إرس	الأميرة أبسخي	الهة الجمال أفروديتي	والد الأميرة	الهة الجحيم برسفوني	إله النسيم زيفرس	إله الخلود زفس	أفروديتي	الأخوات و الصديقات
بنو ورثيلان (الجزائر)	الغول	الفتاة (فلفلة)	والد الفتاة	ابنة الغولة	/	/	/	الأخوات	الغولة

الجدول (3):

جدول العناصر المشكلة للوسط:

العنصر موطن الحكاية	الجغرافي	الطبيعي	الإنسي	الحيواني	الثقافي والصناعي
اليونان	اليونان	الجبل، الصخرة الصماء، النهر، الجحيم، النسيم	مجتمع المملكة	الطيور	القصر البديع الفراش الوثير القنديل علبة الزينة
منطقة حي ورڤيلان (الجزائر)	قرية كريمة	الخلاء العيون الأشجار الريح المطر	مجتمع الحكاية السوق	الطيور	الجبة الراقصة الأحذية المناديل الحريرية وسائد بريش الطيور السكة

الجدول (4):

جدول المراتب والوضعيات الإنسانية:

الوضعيات والمراتب موطن الحكاية	الأساسية	الوصولية	الحكم الرئيسي	مصير الكائن
اليونان	سلطة إلهية تنفيذ قوانين السماء	منافسة آلهة الجمال أفروديتي خرق قوانين السماء	آلهة الجمال السماوي أفروديتي	انضمام أبسخي لعالم الآلهة الخلود
منطقة بني ورثيلان (الجزائر)	سلطة سحرية التزين والظهور في هيئة جميلة	التجارة في السوق قبول الجبة بالزواج بالغول	الغولة	انضمام الفتاة إلى العالم الآخر الخلود

الجدول(5):

جدول تشكيل العلاقات البنيوية والأفعال الأساسية:

العلاقات موطن الحكاية	توافقية	تضادية	فعل تميؤ	فعل تأزيم	فعل تشكيل	فعل حل
اليونان	الأميرة أبسخي والإله إرس	أبسخي وإرس الأخوات أفروديتي	التوجيه بالرأي	إشعال القنديل واختفاء الزوج	اختبارات عقابية شاقة	زفاف أبسخي من إرس

منطقة بني ورثيلان (الجزائر)	الفتاة والغول	الفتاة والغول الأخوات والغولة	التوجيه بالرأي	إشعال المصباح واختفاء الغول	اختبارات شاقة	التحاق الفتاة بالزوج

تحليل الجداول:

يشكل محتوى الجداول السابقة مجموع العلاقات والعناصر المشتركة بين الحكايتين والتي من خلالها يمكن استنتاج مايلي:

- التواصل التاريخي المشترك بين شعوب حوض المتوسط سواء عن طريق التجارة أو الحروب الفينيقية والسيطرة الرومانية لما يزيد عن 6 قرون.
- تماثل الجغرافية الطبيعية للشعوب الحاضنة للحكايتين (تضاريس، مناخ المتوسط، الطبيعة).
- تماثل القيم التي تناولتها الحكايتان كتفضيل نوع من القيم ورفض أخرى (حنين، وتوق البشرية إلى الخلود، والحياة الناعمة والهناء الأبدي، ورفض الموت والفناء كحقيقة مأساوية)
- تماثل في المضمون العام للحكايتين في الشخصيات والحادثة، والأدوار الرئيسية، والعقدة والحل).
- تماثل في الوظائف المحفزة الباثة لأحداث الحكايتين وتشكلهما (النقص، المنع، الخرق، نوع العقاب، الجزاء).
- تماثل في الأفعال المسندة لشخصيات الحكايتين(طريقة الزواج، كيفية اكتشاف الزوج، كيفية إفساد الزواج، طريقة الاختفاء، أسلوب معاقبة الفتاة، كيفية تلقيها المساعدة).
- تنوع في تحديد أسماء الشخصيات (الإله إرس والأميرة أبسخي والإلهة أفروديتي والأخوات والصديقات في الأسطورة اليونانية –أما في حكاية المدونة فوردت أسماء مغايرة وهي: الغولة، الغول، الفتاة، الأخوات)[1].

1- ينظر محمد ولد أحظانا، مقال حول مؤشرات التواصل في التراث الشعبي العربي، المجلة العربية للثقافية، نشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، السنة 18 العدد 36 مارس1999ص249 .وما بعدها.

تؤكد هذه العناصر التي تم استنطاقها من خلال الجداول على أن الحكايتين أصل لحكاية واحدة، رغم اختلاف الثقافات الحاملة لهما، كما أن الأسطورة قد تحولت من الثوب المقدس إلى مجرد حكاية خرافية تتوشح المعنى الفلسفي من غير تلبس بالمعتقد الديني. وإذا ما تساءلنا عن كيفية حدوث هذا التحول والظروف التي أوجدته، فإننا نسجل وجود الديانتين اليهودية والمسيحية في الجزائر زمن ما قبل الفتح الإسلامي، وعليه فإن الفعل الأسطوري وصراع الألهة وتعددها أمر قد حسم فيه، حين تلقى المجتمع المحلي أصول الديانتين. إما عن طريق اليونان، أوالرومان حتى الفينيقيين، إضافة إلى أثر الحضارة المصرية زمن الفراعنة، فالطابع الأسطوري إذن اختفى حين دخلت الديانتان موطن البرابرة، وإجابتها عن كثير من التساؤلات المتعلقة بقضية المعتقد، فقد ساهمت أصول الديانتين في توحيد الألوهية في أوساط البربر، وتعزز الأمر أكثر عند مجيء الفاتحين المسلمين برسالة التوحيد.

ولذلك فإننا نرى أن تحول الأسطورة إلى حكاية خرافية مسألة طبيعية طالما تغيرت فلسفة المجتمع الاعتقادية ودخل عامل ديني جديد اكتسح الموروث الثقافي القديم، وقد أكد "ليفي ستروس" هذا الاحتمال بقوله " إن الأسطورة أسبق من الحكاية الخرافية، وأن للأسطورة شخوص مقدس آلهاتية إن صح هذا التعبير، ثم تحولت هذه الشخصيات الدينية الأسطورية إلى شخوص حيوانية إلا أنها شحنت بصفات وسلوكية آدمية. وهي المرحلة الأخيرة لها، وعليه فقد احتفظت حكاية المدونة بالإطار العام للأسطورة ولكنها خلعت عنها الثوب المقدس، فلم يبق للآلهة ذكر أو اعتقـــاد، وصار "عصفور الهوى" ومعشوقته يرمزان إلى الخصب والنماء والبعث والحياة من جديد الشيء الذي يثبت الأصل السامي المنشأ للأسطورة، لأن اليونانيين "يرفضون فكرة البعث وعودة الحياة من جديد، بل إنهم ينفرون من هذه الفكرة ويجعلونها ضربا من الجهالة"[1].

1- الدكتور بديع محمد جمعة، المرجع السابق، ص34

الموروث الشعبي في سرديات محمد مفلاح: الأسماء الشعبية والحيز المكاني في روايتي بيت الحمراء والانهيار نموذجا.

أ. بن عبد الله مفلاح.

جامعة مستغانم –الجزائر–.

تقديم:

محمد مفلاح واحد من الروائيين الجزائريين، من مواليد مدينة غليزان، نقابي وبرلماني سابق، بدأ في نشر أعماله عام 1983. أصدر عددا من الروايات والمجموعات القصصية منها: السائق 1983، الانفجار 1983، هموم الزمن الفلاقي 1985، بيت الحمراء 1986، زمن العشق والأخطار 1986، الانهيار 1986، خيرة والجبال 1988، أسرار المدينة (مجموعة قصصية) 1991، الكافية والوشام 2002، الوساوس الغريبة 2005.

إن الموروث الشعبي إرث تناقله الأحفاد عن الأجداد، فلازمهم مسيرة حياتهم، هاجسا يشغل بالهم، ويوجه سلوكاتهم، ويحدد مساراتهم، ويصنع آلامهم وآمالهم. والموروث الشعبي بهذه الوظائف اتحد مع الروائي محمد مفلاح من خلال تطعيم بعض مكوناته في سردياته.

إن سرديات محمد مفلاح تعبر عن فئة من الناس يتدخل المورث الشعبي في صياغة أفكارهم، وفي تشكيل عواطفهم، وفي تعيين نمط حياتهم. فأبطال رواياته؛ "بيت الحمراء" و"الانفجار" و"الانهيار" و"الكافية والوشام" و"الوساوس الغريبة" كلهم شخصيات شعبية، نابعة من بيئات شعبية؛ مولدا وثقافة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن محمد مفلاح روائي ما يزال يعيش على الفطرة في كتاباته، ومن ثم كان الموروث الشعبي حاضرا عنده حضور المبدأ الموجه، لا حضور المستنجد به لتفسير سلوك، أو كشف مستور، أو تثبيت رؤى.

تحاول هذا الدراسة الحفر في العقلية السردية لـــ محمد مفلاح، واستخلاص التمظهرات لذاك المبدإ والمساحة الممنوحة له ضمن خطابه السردي، من خلال الكشف عن بعض مكونات الموروث الشعبي، كأسماء الشخصيات، والمكان، والمثل الشعبي، والغناء الشعبي وغيرها.

إنه بتتبعنا لموروث الأدب الشعبي في تقسيماته المعروفة في سرديات محمد مفلاح، بدت لنا كالآتي:

- أسماء الشخصيات:

تعد الشخصيات في أي عمل روائي « مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث، وبدونها تضحى الرواية ضربا من الدعاية المباشرة والوصف التقريري، والشعارات الجوفاء الخالية من المضمون الإنساني المؤثر في حركة الأحداث، فالأفكار تحيا في الشخصية وتأخذ طريقها إلى المتلقي عبر أشخاص معنيين لهم أرائهم واتجاهاتهم وتقاليدهم في مجتمع معين وزمن معين.» [1]

وتأسيسا على ما سبق اجتهد الكاتب في توظيف شخصيات تناسب الفكرة المراد عرضها، وتلائم الرسالة المراد تبليغها، ولذلك نراه يعزف عن الاستنجاد بشخصيات تراثية أو شعبية/ تاريخية ليسند لها أدوارا في أعماله، بل وجدناه يترع إلى توظيف شخصيات من بيئات شعبية عايش بعضها أو عايش مثليها، فقفز بها إلى عالمه الورقي، وأسند لها أدوار مختلفة تراوحت ما بين البطولة والأدوار الرئيسة، وكذلك أدوار ثانوية.

والمتأمل في تلك الشخصيات الشعبية الموظفة، نجدها ذات نمطين اثنين:

- شخصيات شعبية بيئة وثقافة، كشخصية عواد الروحي ابن البيئة الشعبية البطّال الذي يفتقر لكافة المؤهلات العلمية والفنية، والذي تتلخص جل اهتماماته في أن يصير غنيا ويتزوج فتاة شقراء.[2] شخصيات شعبية متنورة، كبطل رواية الانهيار ابن البيئة الشعبية المتعلم المتنور الذي يمتلك المؤهلات العلمية (إجازة في التدريس)، والوظيفة الثابتة(معلم)، والموهبة الفنية (كتابة الروايات)، لكن يقود سلوكه ويوجه نمط حياته الموروث الشعبي من عادات وتقاليد فينتهي به الأمر إلى قتل زوجته.

وقد اختار الكاتب لشخصياته تلك أسماء شعبية مستقاة من البيئة التي أنجبتهم وحضنتهم، ولا زالت. فأسماء مثل؛ عواد الروحي، وحمزة المزلوط، ومحمد اللاز، ونعيمة زلاميت، والبشير بوكرشة، وعلي العنكبوت، فاطمة الحمراء.. وغيرها توحي للمتلقي بنمط معيشة أصحابها، وتحدد له مكانهم المادي والمعنوي داخل المجتمع.

والدارس لهذه الأسماء بعمق، يتكشف له أنها ألقاب أضيفت للأسماء الأصلية، واستخدمها الكاتب كعلامات للدلالة على ملامح الشخصيات السلوكية والنفسية. فكأن الكاتب أراد من خلال هذه الازدواجية في الأسماء أن يوشر للمتلقي عن ماضي الشخصية وحاضرها، أو ما كان متوقع منها

1- محمد سيد غنيم، الشخصية، دار المعارف، القاهرة، سلسلة كتابك، 1983. ص 5.

2 - رواية "بيت الحمراء" للكاتب.

وما أصبحت عليه. وبتعبير آخر أراد بإبقائه على الأسماء الأصلية إلى جانب الألقاب أن يلفت انتباه المتلقي إلى آمال وآلام الشخصية. وسوف تقف الدراسة مع بعض الشخصيات وأسمائها الشعبية.

- **نعيمة زلاميت**[1]: دلالة اسم نعيمة تحيل على النعمة وعلى الرزق، وعلى الثراء والسعادة والعيش الرغيد، يقابله لقب زلاميت التي تعني الكبريت أو عود الثقاب، ودلالة اللقب تحيل على الحركة الخطرة والمغامرة والمقامرة التي تضر أكثر مما تنفع. وقد كان أهل الحي يتحدثون عن علاقاتها المشبوه مع الرجال. وهي داخل العمل الروائي فتاة ضحت بها والدتها (فاطمة الحمراء) مقابل امتلاك المسكن الذي تقطنه، حيث سلمتها لرجل في سن والدها فحرمها من أعز ما تملكه المرأة (عذريتها). فالاسم فيه نوع من التضاد بين النعمة المتمنية والشقاء المعيش.

- **حمزة المزلوط**[2]: اسم حمزة يرمز في الموروث العربي إلى الشجاعة والإقدام، وهو من أسماء الأسد، ومعروف عن الأسد أنه لا يأكل إلا من صيده، يقابله لقب المزلوط الذي لا يملك السمعة النظيفة ولا المكانة المحترمة، لا مال ولا جاه، كان حلم حياته أن يصبح مغني مشهور وينقذ نفسه من الزلط. وكما يُلاحظ فدلالته "المزلوط" مخالفة كل المخالفة لدلالة "حمزة".

- **فاطمة الحمراء**[3]: فاطمة اسم يحتل مكانة محترمة في ثقافة المجتمع، ولا يزال موروثنا الشعبي ينظر إليه بشيء من الاعتزاز والقداسة لأنه ارتبط بالبيت النبوي الشريف، فهو رمز الطهارة والعفاف، يقابله لقب "الحمراء" الذي يوحي بالخطر ويدعو إلى الابتعاد والنفور، وصاحبته –كما وصفتها الرواية– امرأة مطلقة، سيئة السمعة، لعوب غايتها اصطياد الرجال وإيقاعهم في شرك هواها، وقد وُفقت في آخر الرواية من الزواج من جارها "سي قدور" صاحب دكان، وصاحب عائلة أيضا.

- **علي العنكبوت**[4]: "علي" اسم يوحي بالعلو والرفعة والسؤدد بين الناس، يقابله لقب "العنكبوت" الذي يرمز في الثقافة الشعبية إلى الخبث والمكر والغدر.

إن إصرار الكاتب على تلقيب شخصياته بألقاب مستمدة من البيئة الشعبية مع الحفاظ على الأسماء الأصلية، يعكس رغبته في تقرير واقع مفاده أن البيئات الشعبية إنما تلجأ لاستخدام فن التلقيب

---

1 – من أبطال رواية " بيت الحمراء".

2 – من شخصيات رواية " الأفيار " للكاتب.

3 – من أبطال رواية " بيت الحمراء".

4 – من شخصيات " بيت الحمراء".

لغرضين اثنين:

أولهما يكمن في تحديد موقفها من الشخصيات السلبية، سواء أكانت سلبية في ذاتها أم في بيئتها.

أما الأمر الآخر فيتمثل في محاولتهم تصنيف أفراد البيئة الشعبية بحسب ميولاتهم وشهرتهم، وهذا النوع من التلقيب لا يجد مبتغاه إلا في مثل هذه البيئات، وفي ثقافة شخصيات شعبية مثل تلك الشخصيات.

الحيز المكاني/ البيئة الشعبية:

إن الحيز المكاني الذي تتحرك فيه الشخوص والأحداث هو بمثابة العامل المهم في بلورة معظم تلك الأحداث والشخوص بما تضفيه على عنصر الشخصية، خاصة من سمات تتعلق بالرقعة المكانية ذاتها. ومن هنا فإن الشخصية تبدو أكثر منطقية وقبولا من حيث ارتباطها أو انفصالها عن المكان باعتباره أحد العوامل التي يركز الكاتب عليها لتحديد هوية أحداثه وفكرته.[1]

وقد كانت هذه المسألة – أهمية الحيز المكاني- حاضرة في وعي محمد مفلاح وهو يشكل معمار مسرح أحداثه وبنيه. فأحداث روايتيه تدور في أحياء شعبية واقعية عريقة ومعروفة في مدينة غليزان.

وتوظيف الكاتب لهذه الأحياء بصفة خاصة يجلي لنا أنه لم يستطع تجاوز أمكنة الصبا والشباب، من جهة، ومن جهة أخرى هي أمكنة تلائم الأحداث والشخصيات بملامحها السلوكية والنفسية. فالطوب، والرق، والقرابة، والرومان جميعها أحياء تنطق بملامح ساكنيها ومستوياتهم الفكرية والمعيشية.

فحي الطوب -على سبيل التمثيل- حي غير نظامي (بناء فوضي)، وهو ينسب إلى مادة الطوب التي استعملها السكان في إنشاء بيوتهم، والطوب هو مزيج من الطين والتبن، وهذا فيه إشارة إلى عوز السكان وحاجتهم. وقد ظل هذا الحي لفترة غير يسيرة بدون أدنى مقومات الحياة من ماء وهرباء والصرف الصحي، كان أقرب ما يكون إلى الحياة في المخيمات الفلسطينية.

أما حي الرَّق فهو أيضا حي شعبي غير نظامي، وكلمة الرَّق المنسوب إليها تعني الصفيح الرقيق، وهي المادة التي استخدمها الأهالي في بناء مجتمعهم الشعبي الصغير، وما قيل عن صعوبة الحياة في حي الطوب وشقائها ينطبق تماما على هذا الحي العتيق، فقد كانا بمثابة وجهين لعملة واحدة اسمها الشقاء.

وأحياء بهذه المواصفات، من الطبيعي أن تتكهن بثقافة ساكنيها وتقاليدهم، ففي مثل هذه البيئات تعشش الكثير من الموروثات الشعبية القاتلة، والعادات والتقاليد المميتة كقراءة الكف

---

1 – نصر عباس: الشخصية و أثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ، شركة عكاظ للنشر و التوزيع، ط 1، 1984. ص 324.

والفنجان والربط وتحضير الأرواح ومؤاخاة الجان والبخور والسحر والطيرة وكشف الغيب.. وغيرها من الأفعال التي ينكرها العقل ويحرمها الشرع، وبالتالي سوف تنجب هذه البيئات بالضرورة شخصيات كالتي وظفها الكاتب.

وقبل أن نختم هذه الدراسة، ينبغي أن أشير إلى أن سرديات محمد مفلاح قد حوت أيضا بعض أشكال الموروث الشعبي الأخرى والتي نمثل لها بما يلي:

المثل الشعبي:

المثل الشعبي نوع من الأدب، يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه ووجود الكناية، ولا يكاد تخلو منه أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب.[1]

وقد استخدم الكاتب طائفة من الأمثال الشعبية منها ما جاء معناها عامي ولغتها فصيحة مثل: (خرق الجدار)، ومنها ما جاء عامي اللفظ والمعنى مثل: (الصبر يدبر).

الأغنية الشعبية:

يتنوع الغناء الشعبي عند علماء الفلكلور ما بين أغنية شعبية وموال وأغان للأطفال وللأفراح ولمعمل.[2] والأغنية الشعبية المرصودة في أعمال الكاتب تتحدد في أغان الراي المنتشرة في الغرب الجزائري بصفة خاصة، حيث لا تكاد تخلو مدينة أو قرية من فرقة تؤدي هذا اللون الغنائي.

وفي رواية "بيت الحمراء" جسد اهتمامه الكاتب بهذا اللون من الغناء في "فرقة الرومانية للأغنية الرايوية" التي اسند إليها إحياء المناسبات الوطنية والدينية. ومن بين الأغاني الموظفة في هذا العمل الأغنية المشهورة " يا الراي التالف".[3]

ونتهي مما سبق إلى الجزم بأن محمد مفلاح قد وُفق إلى حد كبير في الملائمة بين رسم شخصيات رواياته، وبين البيئات الواقعية التي وقع اختياره عليها لتكون مسرحا للأحداث، وهذا أن دل على شيء إنما يدل على أن البيئة الشعبية بصفة خاصة، والموروث الشعبي بصفة عامـــة ملأ روح الكاتب وامتلك عقليته السردية، وهو أمامهما مسيّر لا مخيّر.

1- أحمد أمين: العادات و التقاليد و التعابير المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، بدون تاريخ، ص 61.

2 - أحمد مرسي: الأدب الشعبي و فنونه، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984، ص 144.

3 - رواية " بيت الحمراء"

بين الأدبين الرسمي والشعبي.

أ. لزهر مساعدية.

المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي- تبسة - الجزائر .

لقد نشأ الأدب الشعبي نظرا لاحتياجات الشعب في كل زمان ومكان، إذ تطورت حركة التفكير الإنساني في تفسيره الظواهر المختلفة من مجال السحر إلى مجال الدين فمجال العلم؛ ويعود الفضل في حفظ هذا الموروث الأدبي إلى الذاكرة الشعبية الجماعية؛ وكم هو رائع أن نحاول أن نستكشف في الأدب الشعبي تفسير الشعوب للظواهر واهتماماتها وما يجول بخواطرها، ذلك التفسير الذي ينعكس في عاداتها وتقاليدها وأزيائها وطقوسها، فالأدب الشعبي وإن كان محليا ومجهول المؤلف ويعتمد على الرواية والحفظ إلا أنه يلتقي مع الأدب الرسمي، إذ يحاكيه في كثير من فنونه، فعرفت الحكاية الشعبية والمثل الشعبي والشعر الشعبي واللغز الشعبي والنكتة الشعبية والأغنية الشعبية، وهذه المحاكاة قد تستلزم التعامل مع الأدب الشعبي وفق الآليات التي يتعامل بها مع الأدب الرسمي.

والإشكال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: هل يمكن اعتبار الأدب الشعبي مغذيا للأدب الرسمي؟ أو أن الأدب الشعبي من مخلفاته؟ فما المؤثر منهما وما المتأثر؟

سنعرج على بعض المفاهيم وبعض المقارنات التي سنحاول من خلالها اقتراح حل للإشكال المطروح.

"الأدب الشعبي هو محاولة للتعبير عن محصلة تجارب المجتمع بوسائل مختلفة هي نتاج تعامل المجتمع مع الكلمة ذات الدلالة وذات المغزى " [1].

ونظرا لما يميز الأدب الشعبي من جنوح إلى القضايا الافتراضية أكثر من جنوحه إلى الواقع، فإننا نجد أن الأمثال والحكم الشعبية كانت بحق أصدق تعبير شعبي لخلوها من التوظيف الأسطوري والخرافي الذي طغى على أكثر التعبير الشعبي، خاصة القصة الشعبية، فالأمثال والحكم الشعبية ترتبط بقضايا ظرفية وأحداث بعينها وتجارب سابقة تعبر عن روح الجماعة، لذلك ارتأينا أن نركز عن الأمثال والحكم في كل من الأدبين الشعبي والرسمي في محاولة لاستجلاء ما نطلبه.

لقد اتفق الباحثون على أن أدب الحكمة أعم من أدب الأمثال، فكل مثل حكمة وليس كل حكمة مثلا مع أنه في الحقيقة هناك التقاء بين المثل والحكمة، إذ تدخل الحكم حظيرة الأمثال كما

تدخل الأمثال حظيرة الحكم [2]. فإن عالجنا المثل فإننا سنصيب الحكمة حتما وبناء على ذلك سنركز حديثنا عن الأمثال.

جاء في لسان العرب: "مثل كلمة تسوية: يقال هذا مثله ومثله كما يقال شبهه وشبهه والمثيل كالمثل والجمع أمثال...والمثل الحديث نفسه وقد يكون المثل بمعنى العبرة ويكون المثل بمعنى الآية"[3].

وهكذا ففي مستقصي الزمخشري وصحاح الجوهري ومقاييس ابن فارس حدد معنى المثل في حيز المماثلة والمشابهة والنظير.

أما في الاصطلاح فالمثل هو: "ذلك الفن من الكلام الذي يتميز بخصائص ومقومات تجعله جنسا من الأجناس الأدبية قائما بذاته، وقسيما للشعر والخطابة والقصة والمقالة والرسالة والمقامة"[4]. يتميز بإيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن التشبيه وجودة الكناية [5].

وقد حاول بعض الدارسين تحديد تعريف للمثل الشعبي فرأوا أنه ليعدو أن يكون"جملة أو جملتين تعتمد على السجع وتستهدف الحكمة والموعظة"[6].

وللأ مثال مكانة سامية لدى الشعوب والأمم منها الأمة العربية، يقول الزمخشري "إن للأمثال مكانا راسخا في الأدب العربي وكما أن عامة الناس يستعملونها في أثناء كلامهم على ما تقتضي الأحوال،كذلك الأدباء والكتاب يستعملون الأمثال في إنشائهم ورسائلهم فيكون لها تأثير بليغ في النفوس إذ كانت قرائض أفكارهم نتائج تجاربهم، فلذلك تعطي الأمثال فكرة الأشخاص الذين كانوا يستعملونها وتصور لنا أخلاق الناس وعاداتهم"[7]. فالأمثال"من شأنها ألا تتغير وأن تظل طويلا بصورتها الأصيلة بحكم إيجازها وكثرة دورانها على الألسنة"[8].

والأمثال تعكس ثقافة الشعوب، ولولا اهتمام الناس بالأمثال والامتثال لما جاء فيها لما وجدناهم يستشهدون بها في كثير من المواقف.

وقد ضرب الله سبحانه وتعالى الأمثال لعباده في كتابه العزيز حيث يقول: < ويضرب الله الأمثال للناس والله بكل شيء عليم >[9]. ويقول أيضا: < وضربنا لكم الأمثال >[10].

ذهب بعض المحدثين إلى أننا نركن إلى عالم الأمثال الهادئ، وهذا ما يفسر كثرة استعمالنا لها فنحن نشعر بالارتياح لمجرد سماعها وإن لم نعش التجربة التي أنتجت المثل [11].

ومن ينقب في أدبنا الشعبي يجد كثيرا من الأمثال تقابل أمثالا عربية فصيحة، فالمثل العربي الفصيح القائل: "اختلط الحابل بالنابل " الذي يضرب حين يختلط الأمر على المرء فيفقد التمييز، يقابله في

الأمثال الشعبية المثل العامي:"راحتلو الشقرة فالشقور "والمثل الأمازيغي: " أهروحاس ذقزرين "[12].

والمثل العربي الفصيح "حبلك على غاربك" الذي يضرب حين يريد المرء الحياد وعدم الاهتمام بما حوله، يقابله في الأمثال الشعبية المثل العامي "الحملة والكركارة "والمثلان الأمازيغيان "ادج أتتش بعضاس"[13]. أو"يوقور أوديني"[14]. والمثل العربي الفصيح:" بلغ السيل الزبى"والذي يضرب حين يتجاوز الأمر حده المعلوم، يقابله في الأمثال الشعبية المثل العامي"زاد على ما وصوه "والمثل الأمازيغي: "هوضد غار بيري "[15].

والمثل العربي الفصيح: "هذه ثالثة الأثافي" الذي يضرب حين يرى المرء وضع الشيء في موضعه وأهمية حضوره وأساسيته في المكان والزمان، يقابله في الأمثال الشعبية المثل الأمازيغي "يوسيد ذامغلاق ابيش"[16].

والمثل العربي الفصيح "أشأم من غراب البين" الذي يضرب حين يتطير من شيء أو من حديث يقابله في الأمثال الشعبية المثل الأمازيغي "سوسم آجارف"[17].

والمثل العربي الفصيح: "حتى يشيب الغراب" الذي يضرب حين يراد الحكم باستحالة تحقق أمنية، يقابله في الأمثال الشعبية المثل الأمازيغي "كانما ينحق اوغيول ذي البحر"[18].

والمثل العربي الفصيح: "يداك أوكتا وفوك نفخ"والذي يضرب حين يحمل شخص شخصا آخر المسؤولية كاملة في أمر من الأمور، يقابله في الأمثال الشعبية المثل العامي "اللي دارها بيديه يسلكها بسنيه ".

والمثل العربي الفصيح: " إذا كنت في قوم فاحلب في إنائهم" الذي يضرب حين يطلب من المرء مسايرة من معه والتعايش معهم بطريقة عيشهم نفسها يقابله في الأمثال الشعبية المثل العامي"اعمل كيما يعمل جارك والا حول باب دارك " .

والمثل العربي الفصيح:" أبطأ من فند" الذي يضرب في البطء يقابله في الأمثال الشعبية المثل العامي"واش يخرج العروس من دار بوها " .

والمثل العربي الفصيح: " شر البلية ما يضحك" والذي يضرب حين يستدعي شيء محزن ضحكا لصاحبه، يقابله في الأمثال الشعبية المثل العامي"هم يضحك وهم يبكي".

والمثل العربي الفصيح:"كل فتاة بأبيها معجبة "والذي يضرب عندما يصدر شخص حكما إنطباعيا ذاتيا يخدمه أو يخدم قريبا له، يقابله في الأمثال الشعبية المثلان العاميان"كل خنفوس عند امه

غزال "أو"ما يشكر العروس غير أمها ".

فهذه النظائر من الأمثال الشعبية إما أن تكون قد أخذت من الأمثال العربية الفصيحة أو نتجت مستقلة عنها ووافقتها.

إذا ما أخذنا بفرضية أنها أخذت من الأمثال العربية الفصيحة فهذا قد ينطبق على الأمثال العامية، ولكنه يستبعد في الأمثال الأمازيغية فمثلا اختلاط الحابل بالنابل المتأتي من عملية الصيد لا ينقل إلى الاختفاء الذي يسببه تشابه المخفيات في المثل " أهروحاس ذقزرين "وإن كان كل منهما يدور حول قضية الاختفاء والاختلاط، فالبيئة تدخل هنا لتفصل في قضية التأثير والتأثر فهناك مناطق تميزها نباتات بعينها عن بقية المناطق.

وإذا ما سلمنا بأن الأمثال العامية قد نقلت عن الأمثال العربية الفصيحة فإننا سنصطدم بقضية أخرى ألا وهي أن بعض الأمثال العامية قد أخذت من الأمثال الأمازيغية-وإن كان التنوع اللغوي ساعد على تنوع الأمثال الشعبية- فلو علم متى ظهرت لفك الإبهام، لذلك سنلجأ إلى تحكيم علم البديع في قضية الترجمة الحرفية. فالمثل العامي:" الزوخ والفوخ والعشا قرنينة "لا نظنه إلا وقد نقل عن المثل الأمازيغي" الزوخ والفوخ وامنسي ذافروخ "، والمثل العامي:" تبع الكذاب لباب الدار" من المثل الأمازيغي" حاوز آكذاب سقيمي الباب "وإن كان هناك بعض التفاوت في المعنى .

والمثل العامي: " يضرب فالريح بمراوة" من المثل الأمازيغي:" ايتشاث ذي الريح استغريث"، كما قد نجد أحيانا أمثالا أمازيغية وأخرى عامية مترجمة عن بعضها ولا يمكننا أن نحكم البديع في مثل " خوك خوك لا يغر بيك صاحبك" و" يوماك يوماك خير واذغر ايسك اميس اعميك "[19].

ففي هذه الأمثال يعتمد على الترجمة الحرفية مما يبعث على الظن بأنها قد نقلت كما نجد أمثالا عامية تقابل أمثالا أمازيغية مثل " من قلة الرجال سموه راجل"و "سي القلث الوالي إيناس يوغيول آخالي "[20]. و" اللي يحب اللو يسهرلو" و" أوقخس اسغلي اذيوث ابغلي".[21].

بالإضافة إلى تشبع المثل العامي بالمثل الأمازيغي فقد تشبع أيضا بالمثل العربي الفصيح وهنا فقط يمكننا الجزم بأن الأمثال العامية نقلت من الأمثال العربية الفصيحة.

فالمثل العامي "الكلب يحب خانقو"نقل من المثل العربي الفصيح" أحب أهل الكلب إليه خانقه ".

والمثل العامي " الجار قبل الدار" نقل من المثل العربي الفصيح"الجار ثم الدار".

وقد ذهب بعض الدارسين إلى أن الأمثال الشعبية تتعارض أحيانا وتصل حد التناقض، ولكن هذا

نجده أيضا في الأمثال غير الشعبية.

فالمثل العربي الفصيح:" الجار ثم الدار "يناقض ويعارض المثل العربي الفصيح " بعت جاري و لم أبع داري"، كما يعارض المثل العامي: "اللي كان خالي خلاني واللي كان عمي عماني" المثل العامي" ما يجي عمي حتى يشبع الهم مني " .

وتفسير ذلك أن المثل يصدر عن مثال في لحظة معينة قد تناقض اللحظة التي يصدر فيها مثال آخر مثلا فينتج مثل يعارض آخر.

بالإضافة إلى ما وضحناه فنحن نعلم أن اللغات قبل أن تصبح رسمية كانت عبارة عن لهجات واللغة هي التي ينتج بها الأديب أدبا، فالأدب الرسمي لم يكن في بداياته إلا أدبا شعبيا فالزمن كفيل بتغيير بعض معايير ضبط الأدب الشعبي من حفظ وشفوية ومحلية ومجهولية مؤلف...

إذاً فالأدب الشعبي في أخذ وعطاء مع الأدب الرسمي، وعلينا أن نعمل على إحياء تراثنا الشعبي، ولنسع لإذاعته في كل مكان حتى يحفظ فليس لأي إنسان الحق في إعلان الثورة على تراثه وتقاليده.

الهوامش:

(1):حلمي بدير. أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث.دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية .ص14.

(2): سليمان محمد سليمان.دراسات أدبية في الخطب والأمثال الجاهلية. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية.ط1.2005.ص93.

(3): ابن منظور.لسان العرب.دار المعارف.القاهرة. مج6. ص4132. مادة " مثل ".

(4): عبد المجيد قطامش.الأمثال العربية.دراسة تاريخية تحليلية. دار الفكر.دمشق.ط1.1988ص89.

(5): حنا الفاخوري. الحكم والأمثال. دار المعارف. ط2 . 1969. ص8-9 .

(6) : ابراهيم أبو سنة. فلسفة المثل العربي. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر .القاهرة .1968ص26.

(7): الزمخشري. المستقصى في أمثال العرب دار الكتب العلمية . ط2 . بيروت. 1978 .المقدمة.ص4.

(8): العصر الجاهلي. شوقي ضيف. دار المعارف.ط11.ص404

(9): سورة النور. الآية35.

(10): سورة ابراهيم.الآية45.

(11): نبيلة ابراهيم. أشكال التعبير في الأدب الشعبي. مطبعة العالم العربي القاهرة. ص147.

(12): " ضاعت له وسط نبات "(نوع من النبات يمتاز بالنمو الكثيف، فإذا اختفى فيه شيء يصعب إيجاده).

(13): " أتركها يأكل بعضها بعضا ".

(14): " ذهب ما عاد ""(النفي هنا يتضمن أحيانا الدعاء من أجل عدم تحقق ما بعد حرف النفي فلو أضفنا حرف العطف قبل حرف النفي سيكون المثل قد أفرغ من محتواه).

(15): " وصلت إلى الرقبة ".

(16): " صلح كقفل للقرن "(في حقبة زمنية معينة كان المدخنون يستخدمون قرون الكباش لحفظ التبغ ،وكانوا يسعون لإيجاد أفضل الأقفال للقرون التي بحوزتهم).

(17): " أسكت يا غراب ".

(18): " حتى ينهق الحمار في البحر ".

(19): " أخوك أخوك أفضل من أن يخدعك ابن عمك ".

(20): " من قلة الأقرباء اعتبر الحمار خالا ".

(21): " من أراد غذاء طيبا فليسع من أجله ".

توظيف التراث السردي في الرواية البوليسية السوداء.

رواية "بم تحلم الذئاب؟" للروائي الجزائري-ياسمينة خضرا-أنموذجا .

أ.علي مومن.

جامعة عنابة – الجزائـــــر.

بسطة منهجية:

تسعى الرواية عامة والرواية العربية على وجه الخصوص إلى تجديد أشكالها ومضامينها؛ ليتسنى لها مواكبة ما يعرض على الساحة الأدبية والنقدية، ولعل رغبة التجديد هذه؛ هي التي حدت بها إلى اللجوء إلى التراث والبحث في دفاتره العتيقة علّها تجد غايتها.

يسعى النص السردي إلى الانفتاح على ماهو تراثي، وعلى ماهو حداثي، فمثلما ينهل من التراث نجده يستفيد من نتائج الحداثة، لكن ما الوظيفة التي يؤديها كل من التراث والحداثة على مستوى النص الأدبي عامة، والرواية على وجه الخصوص؟.

لقد أضحى التراث في ظل تطور النظريات النصيّة منهلا ثريا ومجالا خصبا للانتاج الأدبي، حيث أصبح هدفا ومسعى لكل مبدع يبحث عن التفرد والتميز، نظرا لما يقدمه من تقنيات.

فما من شك أن أي شعب بلغت درجة مواكبته لروح العصر والحداثة وارتباطه ببقي دائما بمظاهره التكنولوجية والتقنية تبقى دائما محافظا على هويته وأصالته وتفرده الذي يميزه عن باقي الشعوب الأخرى، نجد هذه الأمم تسعى إلى إحياء أمجادها الماضية واستعادة ذكريات أبطالها وذلك من خلال نشر وهنا يبرز دور التراث الحضاري للأمة، فكلما كان تراثها غنيا غزيرا عاد ذلك بالنفع والقيمة على أبنائها وأجيالها، وهنا يجد المرء نفسه أمام قسمين من التراث: الأول مكتوب ومحفوظ في الوثائق والمخطوطات يتداوله أهل العلم وهو عادة ما ينحصر في الأماكن المخصصة لذلك كالمكتبات ودور الثقافة وما إلى ذلك، أما القسم الثاني فهو تراث شعبي غير محدد بزمان ولامكان تناقله الناس عن أسلافهم، تحفظه صدور الرواة الشعبيين من عامة الناس والملفت للانتباه هو أن التراث الرسمي المكتوب عادة ما يعبر عن توجهات وآراء الجهات الرّسمية المسيّرة له، بينما نجد لأن التراث الشعبي يعبر وبكل انطلاق عن وجهة نظر الجماهير الشعبيّة تجاه مختف القضايا التي تمس حياتها والأحداث الّتي تمرّ بها وقد يلاحظ الدّارس في مجال التراث الشّعبي الدّور الهام والأساسي الّذي يلعبه هذا التّراث في

الحياة الثقافية للأمم خاصّة أنّه يواكب المجتمع ويساير مختلف المراحل الّتي تمرّ بها والمميّز للتراث الشعبي أنّه يزداد ثراء وتنوعا كلّما خمد التّراث لتعبّر به عن وجدانها وأصالتها المهدّدة.

ومن هذا المنطلق أضحى الأدب الشعبي بصفة عامة بمثابة الأدب الفعلي الحقيقي المرتبط بالواقع والمجتمع، ولعلّ هذا ما دفع بالكثير من المبدعين من أدباء روائيين وشعراء إلى الإنكباب على الموروث الشعبي والنّهل من نبعه الغزير والغنيّ بشتى صور الإبداع، فإلى جانب الأديب **ياسمينة خضرا** نجد أيضا **الطاهر وطّار، رشيد بوجدرة، أمين الزّاوي، عمارة لخوص، وواسيني الأعرج** وغيرهم.

فما حقيقة الأدب الشعبي؟

حقيقة من غير الممكن إيجاد عبارة تسمح لنا بالسيطرة على هذه الحيرة المعجمية، حتى أنّها تبقى في هذا المجال وإلى يومنا هذا الأكثر ترددا والأكثر سهولة في الاستعمال، وهذا الاصطلاح يقودنا للحديث عن أعمال شعب الأرياف أو المدن(ملاحين، حرفيين، عمال) وهي تنضوي تحت ما يسمى بالأدب الشفهي، أو مسخرة خصيصا للشعب فقط، كالأدب التقليدي الجوال، لكنها سرعان اختفت نتيجة الغموض –الالتباس– كما اقتصرت في تعيينها على كل ما هو **عامي** بشكل أصيل وأحيانا أخرى تتسع في وصف كل مايمكن دمجه في حياة الشعب حتّى لو كان من أصل حقيقي–يكون كهنوتي أو علم الحقيقة– تتغيّر بحسب النقاد والمؤرخين والعصور، لأنّها تعين أدبا تناصره الأغلبية والأكثر انتشارا، من خلال استعمالات ثلاث حددها بوايه (M.Boyer) في مؤلفه (La paralitérature) فيرى بأنها تهتم "**بالتحقيقات الأكثر تعارضا** "مثال على ذلك **سندريلا** مثلها كمثل الرواية البوليسية (غرائب باريس)، روايات الورود(روايات الشيطان).

اختلط **الأدب الشعبي** بالأدب الشفوي، وإنه المعنى المؤسس في القرن التاسع عشر من طرف الفلكلوريين خصوصا (P.Supullot) الّذي اعتمد سنة 1861 وباشر بنشر سلسلة عنوانها"**الآداب الشعبية لكل الأمم: تقاليد، خرافات، قصص، أغاني، أمثال، ألغاز، وسير**"، لكن هذا الاستعمال بقي مهمشا إلى يومنا ،وفي سنة1974 حينما كرست مجلة **Poétique** عددا خاصا للأجناس الشعبية،وبخاصة الرواية الشعبية.

فبم نفسر الاهتمام بالرواية الشعبية؟

إن الرواية الشعبية الموجهة إلى جمهور واسع، لكن غير محظوظ على الصعيد الاقتصادي والثقافي تعود أصولها إلى شعب الأرياف والأرياف والمدن وإلى الأدب الشفوي كالأدب التقليدي الجوال، وبحكم التحولات التي عرفها السكان، والتي أدّت إلى انتشار النوع البوليسي في منتصف القرن التاسع عشر ،فمن "فولتير" إلى "ديستفسكي"، ومرورا "بالماركيز دوساد" ومن المؤكد أن الكتاب وغيرهم لم ينتظروا "شارلوك هولمز " أو "أرسان لوبان" لكي يتلذذوا بمختلف قصص القتل وحل الألغاز.

الأدب الشعبي والأشكال المعاصرة:

ابتدع"فولتير"سنة"1747"زاديق أول متحر في الأدب، فلكي يعتلي عرش "بابلون" وجد زاديق" المحقق العبقري الحاد الذكاء، وجد نفسه مجبرا على اختيار مسابقة حل الألغاز، فعين ملكا بفضل موهبته في التحليل والاستنتاج، وبعد حوالي قرن أسند "ألكسندر داماس "مهام المتحري للعديد من شخصياته. وقد ورد في الأثر قتل الأخ لأخيه، وتجلى فيما أعتقد قتل "قابيل""لهابيل" وقتل"أوديب" أباه، وكان هذا الأخير أول متحر في التاريخ، لأنه قام بتحر قاده إلى الجريمة.

وجدت عناصر الرواية البوليسية الأساسية في أعمال فنية موغلة في القدم فكثير من العناصر البوليسية موجودة في أقدم أسطورة "إزيس" أو" أوزريس" التي فصلت في الجريمة التي خططها "ست" ضد أخيه "أوزريس" وصراع"أخيل" مع"هكتور"انتقاما لمقتل صديقه"بتروكليس"، والملاحظ أن البناء الروائي في الأسطورة أو الملحمة القديمة يقترب من البناء الروائي في الرواية البوليسية.

كما تظهر جذور الرواية البوليسية في القصص الدينية، وفي ملاحم القرون الوسطى والسير الشعبية، وروايات الفرسان والروايات التاريخية، وتنتهي إلى أن تستقل قائمة بذاتها في أواخر القرن التاسع عشر.

وفي ظل الثورة الصناعية الأوربية وما خلفته هذه الأخيرة من الانعكاسات على الميدان الثقافي، وبخاصة ميدان الأدب باعتباره المعبر عن آلام وآمال الشعوب.

وهكذا أصبح الانسان مجرد آلة، أو سلعة تعرض في السوق الشيء الذي أصابه بالإحباط أدّ إلى ظهور الآفات الاجتماعية كالتمييز العنصريّ، والسرقة والقتل، الخ...

ساهمت هذه الظواهر في تشكيل أدب جديد يسير بمحاداة الأدب الرسمي أو الأدب المتعالي هو "الأدب الموازي" الذي تمثله " الرواية البوليسية "؛ خاصة التي أخذت من اللغة البسيطة وسيلة لإيصال

خطابها الذي يعتمد " اللغز والجريمة والتحقيق " مما جعلها في متناول الطبقة البسيطة لمجتمع دون أن يمنع ذلك من قراءاتها من قبل المثقفين، فسارتر(sarter) بعد قراءته لبعض الأعمال – من الأدب الموازي – :

1. les boyscouts de « Jean de la hire »
2. le tour du monde d' « Arnold Galopi ».
3. les cinq de laverde « Paul d' Ivoi ».

أكـــد على جدية هذه الأعمال، وفي غمـــرة نشوته قال " **أنا مدان لهـــذه اللعبة السحـــرية أكثر من جمـــل "شاتو بريان " فهي اللقاءات الأولى مع علم الجمال، وكنت عندما أفتح هذه اللعب – الكتب – كنت أنسى كل شيء، أكانت هي القراءة ؟ لكن الموت من الفرحة ..."**[1]

يعود الفضل في بروز هذا النوع الأدبي للكاتب الأمريكي " أدغار آلان بو "الذي تحدث عن أهم العناصر المشكلة للبناء الروائي ألا وهو عنصر " الجريمة " الذي يسعى المحقق للكشف عن ملابساته من خلال البحث عن مقترفيها وهذ ما تجلى في رواية " حوادث في مستودع الجثث " عام **1841** م، ورواية " لغز ماري روجي "، و" الرسالة المسروقة " وقام " بو" بابتداع شخصية " أوغست ديوبن " وهو تحرٍّ هام يستخدم المنطق في حل الألغاز .

وقد شهدت الرواية البوليسيةباعتبارهاأن لها "**جدور أصيلة ومتجدرة في الرواية الشعبية**"[2] بعد ذلك تطور سريعا بفضل التحويرات التي لحقت بها مما أدّى إلى ظهور ما يعرف بالرواية المعكوسة وكان ذلك مع الكاتب الانجليزي " أوستن" في روايته " العظم المغرّد " سنة **1912**م، حيث يتعرف فيها على القاتل، ويحاول أن يرافق المحقق في رحلة بحثه، ولكن القارئ يبدأ أكثر وعيا من المحقق، فيدفع بهذا الأخير إلى فك لغز هذه الجريمة والوصول إلى القاتل – الجاني – .

ولقد حاول الروائيون إعطاء صورة جديدة للمجرم من خلال تقديمه في صورة ضحية بعد أن كان شريرا منبوذا، فأصبح يساعد الفقراء كما يسعى إلى إرضاء من حوله، مما يصعّب من مهمة المحقق وهو ما يؤدّي بالقارئ إلى البحث عن الحل الذي يؤرّقه، وهذا الإلغاز هو جوهر جمالية الرواية البوليسية.

بالرغم مما تنعت به الرواية من تشجيع على العنف، فإنها تحاول على العكس من ذلك تشخيص أسباب حدوث الجريمة ودوافعها، للوصول إلى عقاب مناسب لها تردع به كل محاولة للمساس بحرية

الفرد، وهذا ما يجعل الإقبال على قراءة مثل هذا النوع الأدبي بل ومنافسته للأدب في تزايد مستمر لما يتميز به من عناصر التشويق وطابع الفضول الذي يزرعه لدى قارئيه.

إذا كان النوع البوليسي قد ذاع صيته لدى المبدعين الغربيين منذ مدة طويلة، فإنه لا يزال مهمشا في العلم العربي وإذا كان ثمة بلد عربي قد بدأت في الرواية البوليسية ولاسيما في السنوات العشر الأخية أي ما بين 1990م، و2000م فهو الجزائر. حيث نرى في أعمال الروائي الجزائري ياسمينة خضرا خير مثال في تجلّى الخصائص الفنية والموضوعية في الرواية، وذلك من خلال تطبيع الشخوص والحيكة والزمان والمكان، الخ...وفق نظرة موضوعاتية وجمالية فنية، وهي نصوص لا تعتمد فقط على التمركز الشائع – المجرم، والضحية، والمحقق – بل وتتعدّاه إلى إضفاء نوع من الغموض والتتويه والتمويه والذي فيه تتداخل المواقع فلا يتمكن القارئ من تحديد موقع المجرم وموقع الضحية وموقع المفتش وهذا الذي تبنته الرواية البوليسية الجزائرية أيام الأزمة مما يعطيها جانب السبق من خلال معالجتها لظاهرة الإرهاب في الجزائر، وهذا الذي كان ينشده الضابط الجزائري السابق – بم تحلم الذّئاب ؟ – وهي من الروايات التي لاقت نجاحا كبيرا في فرنسا وخارجه على وجه التحديد الجزائر وفق جملة من الأسباب أهمها كان الدافع الأساسي لاختيارنا الموضوع توظيف التراث في الروايةالبوليسية السوداء من خلال رواية " بم تحلم الذئاب؟ "

تخصص الرّوائي **ياسمينة خضرا** في الرّواية البوليسيّة بشكلها العام على غرار رواياته **(Les Agneaux du Seigneur)**، التلاعب بالكلمات **(L'imposture des mots)**، على الطرف الآخر من المدينة **(De l'autre coté de la ville)**، آمين **(Amen)**، حظوة الفنيقس **(Prévilége du Phénix)**..الخ.

وأمام هذا الزّخم الهائل والكبير لكلّ رواياته الّتي تأخذ طابعا بوليسيّا اتّخذنا رواية **بم تحلم الذّئاب؟**مدوّنة لبحثنا،وذلك من منطلق أنّها:

- رواية تعايش الأزمة الجزائريّة في بداية التسعينات.
- شخصياتها أقرب إلينا وإلى عوالمنا؛ فهي تعايشنا ونعايشها، تلامسنا وتلامسها...الخ
- المتصفّح لرواية **بم تحلم الذّئاب؟**يجد نفسه متمسكا بشيء اسمه الوطن، الأرض...الخ

فمن خلال، تتبع جذور الرّواية البوليسيّة منذ طفولتها وانبثاقها من رحم الأدب الشّعبي ومحاولاتها المتكرّرة لأن تكون طليعة الأدب الرّسمي وتحوّلاتها الفنّيّة منذ **إدغار آلان بو (Edgar**

(A Poe) ووصولا لـجورج سيمنون (George Siemnon)... وتطوّرها الموضوعاتي الّذي نفتّق من بعض أجزائها،الرّواية البوليسيّة السّوداء،كجنس أدبيّ جديد يساير الحركة الاجتماعيّة وتقلباتها الاقتصادية والسياسية، لكن هذا النوع من الروايات- الرّواية البوليسيّة –في الجزائر والمغفلة تغليفا سياسيا تزخر بالمحطات التراثية-إن صح التعبير- وهذا الذي الذي نقف عليه من خلال تحليلنا لأية رواية بوليسية أردنا ولوج عالمها المكنون أو استكشاف خفاياها وأسرارها.

ما يمكن أن يقال عن الرّواية البوليسيّة في فرنسا والرّواية السّوداء الأمريكيّة؛ هي أن هذه الأخيرة تترع إلى بناء متخيّل سرديّ شديد الصّلة بالواقع، مثل قصص الشّرطي **إليوتاس**، الّذي اشتهر بملاحقة عصابة **آلكبون**) التي تمرّدت على أوضاع العنف ضد الشعب الأمريكي إثر الأزمة الاقتصادية سنة**1929**، أما الرواية السوداء في فرنسا فتحتفي أكثر بعوالم متخيلة؛ يكثر فيها الغموض وتترع فيها الحقيقة نحو التعقيد، ويرجع بدرجة تنقص أو تزيد إلى تأثر الروائيين **بالأدب الرسمي** (**les belles lettres**)، وتمسكهم فيما بعد بالرواية الجديدة، ولكن تلتقي المدرستان من حيث التقنيات السردية والخطابية كوجود الجريمة والضحية والمجرم، مع اختلاف بسيط في التركيبة الروائية الموجودة بينهما، وقد امتدت موجة العنف حتى حدود الدول العربية أين بدأت تتأقلم مع الرواية البوليسية شكلا لا مضمونا إذ لايمكن "**تسميتها بأدب بوليسي أو خيال علمي، كونها تملئ أحيانا بالتحليل والسرد الإنشائي وبلاغة اللغة العربية...أي أنها أدب لمجتمع غير تكنولوجي، الروح العلمية هاربة، وثمّة وفرة للخرافة واللايقينية واللاتحديد**"[3]، بفعل ازدياد الوعي الديني مما نتج عنه ظهور تيارات معارضة للنظام الحاكم،وفي لحظات الأخذ والرد انبثق التيار الإسلاموي كجماعات تتبنى العنف لأغراض سياسية، كإخوان المسلمين في مصر والجبهة الإسلامية للإنقاذ في الجزائر، وفي ظل الجو التراجيدي التي عاشته الجزائر جرّاء الأحداث السّياسية والاقتصادية، وبالتحديد خلال العشرية الدموية الأخيرة(**2000/1990**) أحدثت الأزمة زعزعة في كيان المجتمع الجزائري،و مهدت الطريق لظهور الرواية السوداء(**le roman noir**) والرواية الوردية (**le roman rose**) وهذه الأنواع هي التي كانت تعرف بالأجناس الثانوية (**les genres mineurs**) وكثيرا ما همشت ولم تعرف هذا الاهتمام في الجزائر إلا فترة في التسعينات، وقد ارجع الباحث **عبد القادر شرشار** ظهور الرواية البوليسية إلى بداية الاستقلال، يقول "**يعود الفضل الأول في ظهور الرواية البوليسية ورواية التجسس يوسف خضير بروايته تحرير فدائية عام**

1970 وقد ظهر له في ظرف سنتين ستة عناوين "[4] ويؤكد الباحث **أحمد منوّر** أن الرواية البوليسية عرفت قبل الاستقلال مع القاص الجزائري الشهيد **أحمدرضا حوحو** في بعض قصصه إذ يعده"**في طليعة كتاب هذه المرحلة...ارتقى بالصورة القصصية إلى المستوى الجيد لاسيما بالنظر إلى بعض التقنيات القصصية التي كان يستعملها...نذكر على سبيل المثال قصة ثري الحرب وفتاة أحلامي، وفيهما يحاول استعمال بعض تقنيات الرواية البوليسية "**[5]، وإذا رجعنا إلى فترة التسعينات نجد أنها عرفت تطورا رهيبا في الحقل الأدبيّ الجزائريّ لم تشهده بلادنا من قبل لا من حيث الكم ولا من حيث الكيف، وهذا الذي يجعلنا نكرس جهدنا للبحث في هذا الجنس .

تندرج دراستنا للرّواية السّوداء في الجزائر ضمن اهتمام مزدوج فمن جهة تبدو الرّواية السّوداء جنسا قليل الانتشار، غير معروف ولا مألوف في الحقل الأدبيّ المغاربيّ، وأخصّ بالذكر الحقل الأدبيّ الجزائريّ، ومن جهة أخرى نجد أن دراسات الباحثين لهذا الجنس قليلة عند الغرب وهي أقل وأندر عند العرب فعندنا في الجزائر نجد بعض الباحثين اهتمّوا بهذا الجنس كالباحث **عبد القادر شرشار** في مؤلّفه **الرواية البوليسيّة بحث في النّظرية والأصول التّاريخية والخصائص الفنّية وأثر ذلك في الرّواية العربيّة** وقد أرجع الباحث الدّوافع الّتي دفعته لاختيار هذا الموضوع إلى"**انتشار النّصوص البوليسيّة بين أوساط طبقات القرّاء المختلفة وإحجام النّقاد عن تناولها لاعتقادهم أنّها لا تنتمي إلى حقل الآداب**"[6] والباحث **رضا بولحجوجة** في رسالة الماجستير الموسومة (traitement de la notion de suspense dans le roman policier algérien ou la polar en algérie naissance du[7]

والّتي شخص فيها مفهوم الإثارة كعنصر تقني من عناصر الرّواية البوليسيّة، وعنصر جماليّ يزيد من تعقيد الأحداث وإخضاعها لعنصر الغموض والمفاجأة، لينتهي إلى أنّ مفهوم الإثارة مفهوم سرديّ وموضوعاتيّ، أسهم في تطوّر جنس الرّواية البوليسيّة فترة التّسعينات فلفت إليه الأنظار، ليطلّ علينا بأبعاده الاجتماعية والسّياسيّة، لذلك أعتبر كنقد فوري للعدوى الّتي أصابت المجتمع الجزائريّ حينذاك.

2-التّناص وتوظيف التراث:

منذ ظهور كتاب المبدأ الحواري **لميخائيل باختين** والتّقديّات الحديثة تبحث في تعالق النّصوص وتمازجها لخلق نصوص تكون شاهد عيان على الواقع، وقد أبدى الباحث الرّوسي – باختين- رؤية

متميّزة لمفهوم الحواريّة، والّتي تقوم على"**علائق حواريّة –خاصّة– بين اللّغات كيفما كانت، مما يدلّ على أنّه من الممكن إدراكها باعتبارها وجهات نظر حول العالم**"[8] فيصبح هذا الأخير جملة مختصرة داخل نصوص إبداعيّة تحقّق رؤية للعالم، وقد استثمرت الباحثة البلغارية – **جوليا كريستيفا**– مقولة الحواريّة لتؤكّد أنّ النّصوص تشتغل على امتصاص بعضها البعض؛ فطرحت مصطلح التّناص كبديل للحواريّة وأكّدت على"**أنّه ترحال للنّصوص، وتداخل نصّي في فضاء نصّ معيّن، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى**"[9]، وهو عند **جيرار جينات** يعرف بالمتعاليات النّصية وممّا كان التّناص يشتغل على النّصوص السّابقة واللاحقة مؤكّدا مقولة الاختراق، فقد أكّدت رواية **بم تحلم الذّئاب؟** هذه المقولة وأضحت تستوعب النّصوص بمختلف توجّهاتها الفنّية والإيديولوجية، فتمتصّها تستثمرها وتعيد صياغتها في قالب نصّي جديد يوحي بروح العصر الّذي يكتب فيه، فإذا كانت الرّواية تعالج قضيّة التّطرف الدّيني في الجزائر معرّجا على بعض القضايا الّتي مهدت له، وبما أن التّطرف الدّيني استعمل الخطاب العقدي – التراث الديني–، ونعني السيرة النبوية، كذريعة لممارساته الإرهابيّة، فقد كان الرّاوي يختار نصوصه المتناصّة بعناية فائقة إذ اهتمّ بتناص الكلمة وذلك على مستوى أسماء الشّخصيّات، وتناص المقاطع السّردية وذلك على مستوى الخطابات الدّينية، وتناص الأحداث على مستوى المرجع التّاريخي إذ يستحضر الأحداث التّاريخيّة ويعيد صياغتها تخييليّا مؤيّدا بذلك فكرة ومناهضا أفكارا، يثبت الإيديولوجيا الرّاهنة كانت أم المتفسّخة ويبعث فيها روح الحكيّ والواقع، ويخلق على إثرها أثري القراءة الفاعلة على حدّ قول **إيزر** الّذي يقرّ بوجود أثر فنّي يهتمّ بدراسة جماليّات تركيب البنى اللّغويّة، وأثر جماليّ يعود لقدرة القارئ على تحديد هذه البنى الفنيّة، وبعث قراءتها من جديد بفعل انصهارها في الذّات، الزّمن، والواقع.

ويشتغل تناص الكلمة وبخاصّة على أسماء الشّخصيّات التراثية العالمية، الّتي تجعل حضورها داخل الرّواية رهين المرجع والسّياق، وهي أسماء توحي بالعظمة والتّزييف في آن واحد، إذ نجد اسم **راسبوتين (Raspoutine)** هوتناصّ قصدي مع **راسبوتين** الرّاهب الرّوسي العظيم على مستوى المظهر وحضوره في الرّواية يعطي الانطباع بأنّه يستحضر الأفكار والثّقافات الّتي مزّقتها السّلطة، كما أنّ حضور أسماء الجماعات المتطرّفة **حمزة وحنظلة وأبوطلحة، وزبيدة، وشرحبيل"هيبته تكمن في كونه غير متساهل، كان يثير الرّعب في أعدائه كما في اتباعه**"[10]، تتناص أيضا مع شخصيّات إسلاميّة عظيمة ولكنّها تظهر تناقضا عظيما على المستوى العملي، فإذا كانت الأسماء

المرجعيّة قد خلّدت في التّاريخ الإسلامي، فإنّ الأسماء المحالة(أسماء الشّخصيّات الحكائيّة) قد مسخت داخل الرّواية مسخا جعلها تكتب بأحرف العار والخزيّ في تاريخ الجزائر، فهي تحوي خطابا دينيّا مزيّفا يرتكز عمليّا على العنف والقتل والتّهجير للوصول إلى السّلطة، بينما الخطاب الدّيني المرجعيّ،فيعتمد على العدل والحقّ والمساواة في إرساء معالم الدّولة الاسلاميّة، وهذه القراءة"**تجعل التّناص يكشف عن نفسه ويوجّه القارئ للإمساك به ومنها، التّلاعب بأصوات الكلمة،والتّصريح بالمعارضة واستعمال وسط معيّن والإحالة على جنس خطابيّ برمّته**"[11] ويأخذ التّناص بعده الحضاريّ والثّقافيّ من خلال توظيف اسم **أبو الهول** وهو أخ زوجة **سفيان** ليضفي نوعا من أسطوريّة الشّخصيّات الحكائيّة وهي أسطوريّة ممكنة إذا ما أخذنا سياقيّا بعض الشّخصيّات الّتي أخذت بعدا أسطوريّا، من خلال تسميّاتها أو ملامحها، **كجعفر الأفغاني، عنتر زوابري، وحسن حطّاب، والشّبّوطي،** فهي تمتصّ هذا البعد الأسطوريّ من خلال تطرّفها الدّيني واتّخاذ العنف كذريعة، فهي –**بم تحلم الذّئاب؟**– كأيّ رواية مرتبطة بالسّياق التّاريخي"**فميلادها مرتبط بالواقع التّاريخي الاجتماعيّ...فقد خضعت للأوضاع السياسيّة والاجتماعية، الّتي فرضت نفسها على الرّواية بشكل واضح**"[12] فيصبح حضوره داخل المتخيّل أكثر من ضروري لأنّه يحاول التّعريف بحقبة تاريخيّة عاشت فيها الجزائر مرحلة صعبة وأزمة سياسيّة على الصّعيدين المحلّي والدّولي.

يشتغل هذا النّوع من التّناص على المتواليّات السّرديّة، حتّى وإن كان حضورها عفويّا فإنّه يبرعن مقدرة في مسايرة الأحداث وفق البنى السّرديّة المناسبة، إذ يحاول أن يمتصّ كلّ الخطابات الإيديولوجية والدّينيّة ،اللّتين تهيمنان بصفة لافتة للانتباه، فأمّا التّناص الدّيني فنجده في قول الرّاوي، تدلّ على ذلك "**نختار حريمنا من جموع الحوريّات اللّواتي تملأن جنّات عدن**"[13]، ويتأكّد التّناص في هذا المحكي بطريقتين مختلفتين، فهومن جهة يتناصّ بطريقة غير مقصودة مع فكرة الجنّة والحوريّات،اللّتين تؤكّدان حضورهما لتبرير ممارساتهم الجنسيّة – السّبي– ومع هذا فإنّ الخطاب الضّمني يشكّل قراءة معارضة لخطاب الجماعات المسلّحة،تعمل على تفكيك الحمولة الإيديولوجية وبعثرة معانيها،وإقصاء ودلالاتها، الّتي ترهق النّصوص من حين لآخر ،كما أنّ إشتغال الخطاب الدّيني يعمل على تزييف النصّ القرآنيّ وذلك بتقديمه على أنّه خطاب يدعو إلى الجهاد والتّحريض عليه"**قولوا إنّه إبليس الّذي يدرك أنّ نصركم قريب وأنّه يوسوس لكم ليضلّكم عنه**"[14]، ويقوم هذا التّناص على وظيفتي التّرغيب والتّدنيس فالوظيفة الأولى تعمل على استمالة الشّباب المغرّر بهم

ومنحهم الحماس والقوّة للجهاد، أما الوظيفة الثّانية فإنّها تعمل على تدنيس الكلام المقدّس وتمنحه أبعادا لاأخلاقيّة، وهكذا فالرّواية تعرّي النّص الّذي " **يكشف لنا بجلاء كيف يتعالق بغيره وهو ينبني نصّا جديدا مستقلاّ بذاته من خلال انفتاحه على بنيات نصّية أخرى**"[15]، تجعله ينفتح على العوالم الممكنة، انطلاقا من تحدّيه للرّاهن المزيّف، فالجمل السّرديّة المتناصّة تأخذ طابع التّأييد والمعارضة،انطلاقا من الإيديولوجيّات الضّمنيّة الّتي تحيكها ضدّ السّلطة، ضدّ الشّعب،وفيما بينها،جاعلة من الخطاب الدّيني (القرآن الكريم، الحديث النبوي الشّريف) الوسيط بين الجماعات المسلّحة وأعمالها الإرهابية القذرة.

يمكن تصنيف **مجزرة بن طلحة** ضمن التّناصات القائمة على مستوى الأحداث، إذا ما اعتبرنا رواية **بم تحلم الذّئاب؟** رواية تخييلية تحيل على واقع معاش، وتتناصّ الأحداث المتخيّلة مع أحداث بن طلحة الشّهيرة في كون الأولى تقدّم بناء متخيّلا ووصفا مجازيّا للأحداث، أما الثّانية فتقدّم أشخاصا حقيقيّين في الزّمان والمكان ،ولكنّهما يتقاطعان في الوظيفة الإيحائيّة الّتي تمتصّ البعد التّأثّري، لدى القارئ وتحرّك دوافعه ومشاعره ممّا يجعله" **يفتح حوارا بين العمل الأدبيّ والنّصوص الثّقافيّة المختلفة، من حيث التّكوين والأثر وإلغاء الحواجز بين أصناف التّعبير... وربطها بعلائق جديدة، وجعلها وحدة دالّة، أو إعطاء دلالات جديدة مغايرة للدّلالات القديمة، الّتي كانت تتميّز بها ضمن سياقها السّابق وموضعتها في سياق جديد**"[16]، فالرّواية وإن تمّ قراءتها من المتعة الّتي تضفيها جماليّة الإجرام **فإنّ بن طلحة** الحقيقيّة تؤكّد حقيقة الفعل، وبذلك يخرج الحدث من حدوده التخييليّة ويدخل عالم الحقيقة ليضفي نوعا من المأسويّة أشبه بمأساويّة **دانتي**.

يتنوّع تناص الأحداث بشكل لافت للانتباه داخل المتخيّل الرّوائي، كحادثة إغتيال الشّرطي والقاضي والسّينمائي والشّاعر...الخ، وهي تحمل إشارات تفاعليّة لدى القارئ على مستوى المرجع التّاريخي، إذ يستنـــزف ذاكرته ويعود بها إلى الماضي القريب، أين كان يسمع ويشاهد على وسائل الإعلام، عمليّة اغتيال مفكّري البلد وصانعي الثّقافة كأمثال **الطّاهر جاووت وعزّ الدين مجوبي، وعبد القادر علولة، واسماعيل يفصح**... الخ .

يمكن اعتبار رواية **بم تحلم الذّئاب؟** روافد تناصيّة تأخذ أشكالها وخصوصيّاتها من الواقع الجزائريّ، ونقصد بذلك فضاء الأحاديث الّتي يمكن أن تبلور إلى خطاب وتمتصّ داخل النّصوص الإبداعيّة بطريقة توحي وكأنّها حدثت من قبل"**لدينا رأس واحد إنّه رأس الأمير** "[17]، إذ يمكن

اعتبار هذا الحوار تناصّا قصديّا عاما يأخذ أشكاله من كيفيّة تعامل الجماعات المتطرّفة مع بعضها البعض وهو إذ ينقل الواقع المنسوخ بحيثيّاته، فهي تكتشف الجانب الخفيّ وتعيد صياغته بمأساويّة،كما يشكّل النّص الرّوائي في بعض أجزائه تناصّا على مستوى الأحداث العرضيّة كموضوع الهجرة نحو أوربا، وهنا يبرز انهيار سلّم القيم ويضفي موضوع الهجرة نصّيا على مستوى المتخيّل نوعا من جماليّة التّوقع، حيث تمنح النّص بعدا آخر من الاستمراريّة السّرديّة وبذلك يتيح لنا"**الفهم العميق للنّص الرّوائي في أبعاده الظّاهرة والخفيّة كما أنّه يفتح النصّ على دلالات الخارجيّة المختلفة الّتي يمكن أن تضيف إليه معاني جديدة**"[18] فهي تجعله يعطي تأويلا بأنّ النصّ نتاج الواقع.

تتجاوز رواية **بم تحلم الذئاب؟**حدود المباشرة على مستوى المحكيّ لتخلق حقلا تناصيّا، تتصارع فيه الأسماء والجمل والأحداث على استحضار التّاريخ، ويعيد صياغتها في مستويين اثنين:

-**المستوى النصّي** باعتباره بنية تخييليّة، لا يمكن أن تتعامل مع الواقع كوثيقة تاريخيّة حتّى لا تدخل في باب التّجريد إذ تتميّز بكونها "**ظاهرة توجّه قراءة النصّ بمقتضى أحكامه التّأويليّة المناهضة للقراءة الخطيّة**"[19] بينه بينها مسافة يتصارع فيها، القطبان الفنّي والجماليّ بالكلمات محرّكة بذلك ذاكرته ومشاعره.

- **المستوى السّياقي** تتعامل رواية **بم تحلم الذّئاب؟** مع السّياق تعاملا واقعيّا ويتجلّى ذلك"**باستحالة الحياة خارج النّص اللامتناهيّ... فالكتاب يخلق الدّلالة والدّلالة تخلق الحياة**"[20]، وهكذا تصبح الرّواية رؤية للعالم، فبتناصّاتها المتعدّدة خلقت عالما دمويّا يحيط في ثناياه الذّئاب البشريّة، ذئاب تبحث عن المال والشّهرة باسم السّلطة والنفوذ وذئاب تبحث عن السّلطة باسم الدّين ،وبين هذا وذاك يغيّب الوعي وتحضر الرّذيلة،وبذلك يمكن تصنيف رواية **بم تحلم الذئاب؟** ضمن الرّواية الواقعيّة السّوداء الّتي تسقط في شرك الغموض والإلغاز وتبقي الحلول رهينة المستقبل ،فهي – الرّواية- توظّف السّياق تناصيّا توظيفا مأساويّا،يثير الإحساس بالعنف والشكّ والرّيبة.

وبهذا يمكننا القول أن عملية توظيف التراث هي إلى حد ما عملية استحضار واعية لمواد من التراث، واستخدامها رمز لحمل معاناة المبدع، أو رصد لإشكالات وحوادث معاصرة وجد في الماضي ما يماثلها، فيتم استحضار الحادثة -التراث- لتعميق الإحساس واستخلاص الحكمة من الحادثة المعاصرة.

3-توظيف الأسطورةبين التقديس والتدنيس:

بدا واضح وجليّ توظيف الرّوايات الحديثة لبعض البنى الأسطوريّة والّتي تشكّل نتاجا ثقافيّا بين حضارة الأمس ومدنيّة اليّوم، فهي كمتخيّل ثقافيّ تمتصّ داخل النّصوص الإبداعيّة مشكّلة دلائل لغويّة لعلامات خارج نصّية تزيد أو تنقص في درجة التّقديس، وهذا ما نستشفه في رواية **بم تحلم الذّئاب؟**الّتي تبني من خلال نسيجها النصّي بعدا أسطوريّا على لسان الشّاعر **سيد عليّ** ؛ الّذي وفي حالة شعوريّة مغمورة بالأحلام يمنح العالم بما فيه الجزائر وسكانها أبعادا أسطوريّة، بحيث تترّفع قدسيّتها عن الأفكار المسمومة والقاتلة الّتي تداس حولها من طرف المجموعات الإسلاميّة المسلّحة، فلطالما رأى "**بأنّ الجزائر كانت أكبر أرخبيل في العالم تتكوّن من ثمان وعشرين جزيرة وأكثر**"[21]، فمثل هذا المقطع الحكائي يمكن اعتباره مقولة أسطوريّة استعملها الرّاوي ليبيّن علاقة **سيّد علي** بوطنه وهي علاقة حب ووفاء إنّها بمثابة عزاء للشّاعر الفار من عتمات الزّمن والطّامح إلى إشراقات صوفيّة تنحّيه من التّيه والضّياع، هي هواجس الحلم الجميل هي إرهاصات الممكن والمحتمل والكلمة الشّعريّة ،فهو شاعر وفنّان يجيد فهم عالمه ومحيطه من منطلق أساطيري ،إذ كان يرى "**أنّ البحر الأبيض المتوسّط في البدء لم يكن سوى نبع بعرض ليس أوسع من ظل شجرة الخروب ،قبل أن تغتسل حوّاء فيه ويشرب آدم حتّى الارتواء**"[22] فمثل هذه الأسطورة ،تظهر علاقة الشّاعر **سيدي علي** بالبحر الأبيض المتوسّط لا كمنطقة مائيّة،ولكن كرمز يجمع دول المغرب العربي ودول الأوربيّة المطلّة على البحر الأبيض المتوسّط إنّها دعوة إلى التّصالح والاتّفاق والإخاء ونبذ العنف والإرهاب ،إذ كان يوضّح لصديقه **يحي** أسطورة الورقة الخضراء الّتي تحوّلت إلى جرادة "**عنيدة، متجبّرة وطموحة إلى حدّ بعيد .لقد سكنتها معجزة الغرور، فباتت تستخفّ بغصنها الّذي هو أصلها تدوسه احتقارا واستصغارا، حتّى صارت قاسيّة ومفترسة وطاغية، لقد أغشى شططها هذا بصيرتها فأصبحت تلتهم، دون أن تدري لماذا كلّ شيء يعترض طريقها؟ حتّى أولئك الّذين يحبونها**"[23]، ويحمل هذا المقطع الحكائي مقصديّة على مستوى المتخيّل، فهو موجّه رغم بعده الأسطوريّ إلى **نافا وليد** الّذي كان شابا طموحا فتحوّل إلى إرهابي طاغية، وعلى مستوى الواقع موجّه إلى كلّ شاب غرّر به فسقط في فخّ الجماعات الإسلامية المسلّحة.

تتّخذ لغة الشاعر سيد علي رمزيتها في كونها قالبا أسطوريا يحمل مقصدية توظيف اللّغة كصورة دلاليّة تحمل أبعادا فنّية تجاه العالم ،الوطن والإنسان .

أـــ تدنيس المقدس:

يبدو جليّا تمظهر المسجد في الرّواية كبنية مكانيّة تأخذ دلالاتها من نسق اشتغالها، فالمسجد حقيقة عقديّة تصل العبد بربه، تنزع عنه مواطن الإثم والكتمان، وتزيده إيمانا بربّه، يتحوّل إلى مكان يحثّ على النّكران والإثم ويتّخذه المتطرّفون مكانا للدّعوة والتّحريض على السّلطة، فيصبح **المقدّس مدنّس** وعرضة للفتاوي المزيّفة والمحرّضة للاستقرار واللاأمن "**أنت حزين لأنّ بلدك يحتقرك ،كلّ ما فيه يخيب أملك، فأنت ترفض أن تكون كما يريدك الآخرون أن تكون ظلا للذّات وفقط، مذنبا أنت رغما عنك، ككلّ شباب هذا البلد لقد غرّر بك، فالمسجد أتمّ نسياتك والتّخلي عنك.من الآن فصاعدا لن تكون وحدك...فهاأنذا أمنحك كلّ ذلك :أقترح عليك السّماء شاشة نور اللّه مشاهد، فأعرض واكشف إذا عن شساعة موهبتك** "[24] ويقدّم الإمام **يونس** على أنّه شخص متديّن ولكن"**متدين له عينان، واحدةمفتوحة على المقدّس وأخرى على المدنّس، بل قد تغمض عين المقدّس وتفتح عين المدنّس الشّرهة**"[25]وهنا يقدّم الإمام **لنافا وليد** كل المبرّرات الّتي تجعله يحسّ بأنّه غير مرغوب فيه، حتّى يقتنع بفكرة الجهاد ويحيل هذا المقطع الرّوائي على حقيقة المساجد في فترة التّسعينيّات ،والّتي تحوّلت ضمنيّا إلى مركز لإطلاق الفتاوى والتّحريض على الجهاد ضدّ الدّولة، كما استعمل الإمام **يونس** متذرّعا بعمله في المسجد عدّة إغراءات لشبّان في مقتبل العمر مثل **علي ونجيب وفاروق**، بحيث استطاع أن يصيبهم في الوتر الحسّاس مستغلا مجموعة من الأكاذيب تمهّد لهم الدّخول إلى الحركة المسلّحة ولو بطريقة غير مباشرة يقول"**المجلس اقترح حلولا جديدة للتّغلب على الأزمة.إن هناك محلات مقاهي،مصانع حرفيّة ومحلات تجاريّة أخرى هي ملك للمبعدين المعتقلين سيعاد فتحها من جديد ولقد فكرنا فيكم لأجل الإشراف عليها وإدارتها، لقد اخترناكم لأماناتكم أوّلا ولأنّكم أيضا بحاجة إلى عمل لإعادة أهاليكم**"[26] يمارس هذا المقطع الرّوائي على لسان الإمام **يونس** تمويها كلاميّا؛ بحيث يحاول استدراج الشّباب نحو الوكر إذ يسيل لعابهم بعد أن يغريهم بالمال أوّلا حتّى يطمئنوا له ،وبعد ذلك يمارس عليهم سحره باستعماله المرجع الدّيني كمقدّس لينظمّوا إلى الجماعات الإسلاميّة المسلّحة .يعتبر خطاب الإمام خطابا مفبركا لأنّه يحاول الإقناع باستخدام المرجع الدّيني بطرق ملتويّة ولأغراض ظلاميّة، يصنع لنفسه إيديولوجيا انطلاقا من إيديولوجيا الجماعات المسلّحة فهي إيديولوجيا مناوئة ومتطرّفة.

كما يأخذ تدنيس المقدّس شكلا آخر يزيّف التراث الثّقافي ويطمسه، وهذا ما حدث في"**بار**

كان في العهد القديم مخصّصا لاستقبال المثقّفين والفنّانين ...قد أصبح يشهد توافد حشد من السّاقطين بأذرع مثقبة بوخزات مشبوهة وبوجوه مفزعة من قبل كان الممثّلون والكتّاب يتواعدون في هذا المكان للتّنديد بانحراف الثّقافة، بالرّقابة القمعية وبالرّداءة الّتي تهدّد بتحويل المكتبات إلى ملجأ للعناكب"[27] إذ يضع الرّاوي القارئ أمام سطوة الدّولة وما يمكن أن تفعله لأجل مجموعة من ذوي النّفوذ المؤسّساتي، والتّاريخ شاهد على مثل هذا النوع من المهازل وبخاصّة فترة الثّمانينيات والتّسعينيّات، غير أنّها داخل المتن الرّوائي تأخذ طابعا إيمائيّا يفرضه نسق النّص وتموضعه داخل الأحداث، وهذا لا يستثني أيضا نادي **الفينيك اللّيلي** الّذي كان فما مضى مركّزا للمعوقين حركيّا **"تمّ التّنازل عن الملجأ بدينار رمزي... إلى أحد المتسلّطين. ذات ليل، كان المارّة وبنوع من الرّاحة يفكّون ما كتب على واجهة المركز الحروف المتعدّدة الألوان للاغتصاب**

والاستيلاء غير الشّرعي، حروف الّتي في لمعانها تشبه الفجر بالقطب الشّمالي. هكذا إذا ظهر أشهر ناد خاصّ بالعاصمة، إنّه عبارة عن مرقص كبير يرتاده بشكل خاص أبناء الطّبقة المرفّهة العاصميّة"[28] فالحركة الّتي يشكّلها تدنيس المقدّس حركة دائريّة تسير ولا تلبث أن تعود إلى نفس النّقطة إنّه منطق السّلطة في ما مضى تحاول من خلاله إلهاء الشّعب وجعله بعيدا عن أمور الدّولة، كما أن منطق الإنسانية قد حذف من قوانين الدولة وحلّ محلّها قوانين الغاب التي لا تؤمن بالأفراد أصحاء كانوا أم عجزة .

تعتبر الأمثلة المستقاة من الرّواية الإرهاصات الأولى لما يعرف بالإرهاب المنظّم، فهو وليد الأزمات السّياسيّة والاقتصادية، فتدنيس المقدس الدّيني قناعا استخدمته الجماعات المسلّحة لتبرير أعمالها وجعلها شرعيّة .

كما اشتغل التّدنيس داخل النّسيج النصّي على مستوى الشّخصيّات وبخاصّة الأسماء الّتي ابتدعتها الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة والمأخوذة من التّاريخ، أسماء الأنبياء وأسماء الصّحابة وأسماء العظماء ...، والّتي يمارسون من خلالها أعمالهم الإرهابيّة والدّمويّة، فهم يستمدّون قوّتهم من الله لذا فنحن**"أمام قهار علوي معفى من فعل القهر.في مقابل قهّار أرضي أكثر عنفا"**[29]، كاسم أمير الجماعات الإسلاميّة المتطرّفة، **إبراهيم الخليل "فهو من يرأس مجموعات غرب العاصمة "**[30] ويبدو ممارسة انتحال أسماء الشّخصيّات قد تعدّى مستواه العادي ليمارس على مستوى أسماء الأنبياء والرّسل، أمّا **شرحبيل** وهو أمير قرية سيدي عيّاش فمستوحى من العصر الإسلامي الأوّل لصحابيّ

جليل اسمه **شرحبيل** بن حسنة أحد قواد الجيوش الإسلاميّة في عهد الفتوحات الأولى، **وحنضلة** وهو اسم أحـــد أعضاء الجماعة فمأخوذ من اسم صحابي جليـــل، وكذلك الأمـــر مع **أبي تـــراب وزبيدة** ...الخ، كما توسعت عمليّات التّدنيس حتّى طالت فتاوى الرّسول، "**مسح المفتي على لحيته المصبوغة بالحنّاء، ضرب بإصبعه فوق كتاب لأحاديث نبويّة وأضاف بصوته الغليظ الرنّان:...هنا نعدّ أنفسنا جنود اللّه، أولئك الّذين لم يلتحقوا بصفوفنا يموتون في ظلال الشّياطين** "[31] فمثل هذا التّدنيس لا يمارسه إلا أناس تخلوا عن منطق الحكمة ومعيار الدّين لتمتزج بداخلهم أفكار متطرّفة لا يهمّها إلا منطق القتل والسّيادة.

ممارسة هذا الابتداع على مستوى توظيف أسماء الشّخصيّات العظيمة واستخدام الفتاوى لتبرير أعمالهم البشعة مبني على مقصديّة الاحترام والخوف حتّى التّقديس، كما أنّ القتل باسمها يجعله مباح ومقبول على الإطلاق، إنّها سياسة الانحراف والعدول عن القيم الدّينيّة.

اتسمت كتابات الروائي الجزائري"**ياسمينة خضرا**"واغتنت بالتراث، وهي دلالة تؤكد على التزام المبدع بأصالته، وارتباطه بمجتمعه ارتباطا عضويا ولا يمكن تجاهله بالرغم من كتاباته المدونة بلغة غير لغة شعبه، وهو بذلك يحلق بجناحين طرفاها الثنائية الثقافية، وهي محملة بأحلام وواقع الإنسان الجزائري بتصوراته الشعبية-صراعاته مع واقعه الصعب-وذلك ما لاحظناه من خلال تصادم التوظيف التراثي بالتناص، وتوظيف البعد الأسطوري باعتباره صورة تبدو شبه معبرة أو يكتنفها نوع من الالتباس نتيجة ما يشوبها من تدنيس مارسته الرواية البوليسية السوداء، وهي تطمح لبلوغ المرامي السياسية والاقتصادية، في محاولة للتغيير الجذري من أجل بلوغ درجات المجد من رقي فكري وحضاري ننشده جميعا.

هوامش البحث:

(1)-http://ww.almustaqbal.com/nawafez,asp.x?pageid,1..4.2007

(2) – عبد القادر شرشار-الرواية البوليسية-ص 158

(3)- أحمد منور- مجلة المنار-لمحة عن القصة الجزائرية،مجلة شهرية للآداب ولعلوم والثقاف، س53، 48، 1981 م، ص69.

(4)- عبد القادر شرشار-الرواية البوليسية- ص7.

(5)-Reda Belhadjouja-traitement de la notion de suspens dans le roman policier algérien ou la naissance du polar Algérien,Thèse de Magister réalisée sous la direction du professeur Christiane Achour,Université d'Alger,1993.

(7)-Gerard Blanchard-histoire de dessinée la bande, ed Marabout,université de France,1974,p214 .

(8)-Sartre.Jean. Paul-les mots-p56 .

(9) - الرواية، 42

(10)– الرّواية، ص264

(11)– محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص 131

(12)– علال سنقوقة، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، م/ الاختلاف الجزائر، ط1، 2000، ص155.

(13)- الرواية، ص18

14– المصدر نفسه، ص271

(15)– السعيد يقطين – انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1989، ص 12.

(17)– حسين خمري- فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص102.

(16) – حسين خمري- فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية- منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص102

(17)– الرواية، ص 275

(18) – علال سنقوقة - المتخيل والسلطة، ص237

(19)-C. Achour-A.Bekkat-clets pour la lecture des récits.convergences critiquesII-ed- p106

(20)-Roland Barthes-le plaisir du texte-ed.du seuil.Paris.1975.

(21)- الرّواية، ص44

(22) – الرواية، ص 113

(24) - الرواية، ص 103

(25)- قيصر الجليدي-العنف المطلق والتاريخي، (خطاب المقدّس والمدنّس)، بيروت، ع30، 08،1997م، ص39

(26)- الرّواية، ص 171

(27)- الرّواية، ص 34

(28)- الرواية، ص 68

(29)- حمو بو شخّار-الصوت والسوط، مشاكسة الفعل والردود، كتابات معاصرة، بيروت،ع37، 10م، 1999، ص90

(30)-الرّواية، ص 241

(31)- الرواية، 42.

الأدب الشعبي بداياته وأنماطه وغاياته.

الأستاذ : عمرو رابحي.

المركز الجامعي بالبويرة – الجزائر –.

مدخل منهجي:

تهدف هذه المداخلة إلى تتبع بدايات التراث الشعبي وأنماطه المختلفة، هذا النوع من الأدب الذي ارتبط بالشعب وراج كثيرا حتى صار لايعرف إلا به ورغم عفويته وشفويته فقد استطاع أن يعبر فعلا عن الكثير من القضايا والانشغالات التي تهم الناس، كما استطاع في الكثير من المواقف أن يثبت حضوره ويسجل الكثير من المشاهد دونما تراجع أو تأخر لذلك حق لنا التساؤل ما هي الأسباب الكامنة وراء هذا الحضور ياترى...؟

وقبل التطرق إلى تعريف الأدب الشعبي لا بد لنا من معرفة معنى التراث، ومتى كانت بداياته الأولى وماهي أشكاله وأنماطه؟ وقبل الإجابة لابد من الوقوف على معرفة معنى التراث هذه الكلمة التي تتردد كثيرا على الأفواه باستمرار ولو رجعنا إلى تصفح هذه الكلمة في المعاجم العربية فإننا نجدها مأخوذة من الفعل ورث يرث و(تراث الورثُ والورث والإرث والوارث والإرث والتراث واحد، والتراث ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو) [1]. هذا معنى كلمة تراث في المعاجم أما التعاريف وإن كانت لاتختلف من حيث المدلول العام للأدب الشعبي فيكفي هنا أن نورد هنا تعريفا له يرى: أن الأدب الشعبي لأي مجتمع من المجتمعات الإنسانية هو أدب عامتها (التقليدي الشفاهي. مجهول المؤلف. المتوارث جيلا عن جيل) [2] هذا ما تعلق بتعريف هذا النوع من الأدب والسؤال المطروح ما مدى ثراء الجزائر منه؟ وللإجابة عن هذا نقول: لاشك في أن الأدب الشعبي الجزائري من الثراء والغنى مايشكل مذخورا هاما وثريا في كل المجالات، وكيف لا وهو الذي كان الملاذ الوحيد لكل من أراد التعبير عن الذات والاتصال مع الآخر، ويكفي ما كانت تعج به الساحة من المداحين والشعراء والرواة هؤلاء الذين عبروا عن واقع المجتمع وآلامه، كالحديث عن الفقر والحرمان والظلم والمرض، كما دعوا إلى بر الوالدين وطاعتهما وإلى مدح الرسول والأنبياء والصالحين وما إلى ذلك من الأخبار والأشعار التي تناقلتها الأجيال عبر قرون خلت والتي لاتزال آثارهم تتناقلها الأجيال ويحفظها الرواة إلى اليوم وإن كان الكثير منها لم يصلنا لعدم التدوين أو ضاعت لسبب أو آخر، ومهما يكن من أمر فإن الأدب الشعبي يعتبر لسان حال الطبقة الشعبية الواسعة من المجتمع فهو المعبر عن الحاجيات

والمدافع المثير في الملمات لارتباطه بالشعب، ولعل الدارسين والباحثين لم يهتموا بهذا النوع من الأدب في الجزائر إلا مؤخرا لذلك نجد هذا العمل قد قامت به مجموعة من الباحثين والدارسين حملت على عاتقها مهمة تحقيق وتتبع هذا التراث الذي طالما عبر عن كيان المجتمع في أحلك الظروف وأشدها على المجتمع ولعل من بين الذين كان لهم قصب السبق في هذا المجال هم السادة الأساتذة: التلي بن الشيخ، وعبد الحميد بورايو، مولود معمري وعبد الله الركيبي، وعبد الملك مرتاض، وجمال الدين خياري، وليلى قريش ومحمد سعيدي وخالد عيقون وغيرهم ومهما يكن من أمر فإن الأدب الشعبي قد لعب دورا مهما في الماضي. والسؤال الذي يمكن طرحه ماهي بدايات الأدب الشعبي أو بالأحرى منطلقاته ؟ وما هي أنماطه ..؟ وكذلك ما هي غايات الأدب الشعبي في هذه المرحلة أو التي سبقت ...؟

نشأة الأدب الشعبي:

وهنا نورد رأيا للأستاذ الدكتور التلي بن الشيخ عن هذه النشأة قائلا في ذات الموضوع إن"الحديث عن نشأة أنماط الثقافة الشعبية عموما، والشعر بصورة أخص متشعب المسالك، صعب التحديد وما وصلنا من نصوص الأدب الشعبي شفاهيا، يرتبط بالثقافة العربية الإسلامية موضوعا ومحتوى، بحيث يصعب على الدارس الوصول إلى رأي قاطع، يحدد ما هو عربي إسلامي وما كان متداولا قبل الفتح الإسلامي، إلى بلدان المغرب العربي" (3)

ولعل ظهور هذا النمط كان مع دخول الهلاليين إلى المغرب في منتصف القرن الخامس الهجري وإلى هذا الرأي ذهب محمد المرزوقي قائلا:"لم يترك لنا التاريخ أي أثر لشعر منظوم باللغة الدارجة "الشعر الشعبي" قبل منتصف القرن الخامس الهجري، أي قبل الزحفة الهلالية سنة443هـ"[4]

وإلى هذا الرأي ذهبت ليلى قريش أيضا في كتابها قائلة بالحرف الواحد (فانتشرت القصص التي أدخلها بنو هلال في المغرب انتشارا واسعا وعميقا. وبرواية سيرهم المشهورة التي تتضمن جميع هذه القيم من خلال قصص أبطالهم وبطلاتهم)(*) وقد صاحب نزوح الهلاليين إلى المغرب دخول بعض القبائل العربية ذات لهجات مختلفة" ومعلوم أن قبائل بني هلال كانوا خليطا من القبائل العربية ذات اللهجات المختلفة، وهو ما ساعد سكان إفريقية على تقليد هذه اللهجات وإتقانها باعتبارها لهجات لا تتطلب الكتابة مثل اللغة العربية، يضاف إلى هذا أن الهلاليين كانوا يَنْظِمون بهذه اللهجات، زيادة إلى أن السكان الأفارقة قد فتر لديهم ذلك الحماس الديني، فوجدوا في سياسة الهلاليين ما

يساعدهم على العودة إلى الماضي والاعتزاز بكل ماهو إفريقي، ومن هنا وجد الأفارقة في شعر الهلاليين ما شجعهم على العودة إلى نظم الشعر الشعبي من جديد" [5] هذا ما يتعلق بالبدايات الأولى للشعر الشعبي في المغرب العربي وإفريقيا لكن كيف كانت **البدايات في المشرق** وهنا يستوقفنا **الدكتور حلمي بدير** في كتابه... أثرا لأدب الشعبي في الأدب الحديث قائلا: (تنبهت الدراسات الأدبية الحديثة لمجالات الأدب الشعبي وفنونه المختلفة بعدان ظل بعيدا عن اهتماماتها فترة طويلة من عمر الأدب العربي ذاته وأخذت تفتش في وجدان الأمة وعواطفها وأحاسيسها في محاولة للوصول إلى طبيعة التعبير عنه ووسائلها. وأخذت تصنف فنون الأدب الشعبي. وتحاول الكشف عن خصائص كل فن منها على حدة مستعينة بأحدث ما ظهرمن دراسات في علم الفلكلور.) [6].

ولكن بعد هذه الالتفاتة نجد أن المراكز العلمية كالجامعات والمؤسسات البحثية الإعلامية من صحافة وإذاعة وتلفاز وسينما تسهم هي الأخرى في بعث هذا التراث الذي يحمل الكثير من الكنوز الشعبية التي تختزن في مضمونها مادة هامة دسمة، ومن هنا كانت تلك الدراسات الجادة التي توجت هذه الالتفاتة ببروز العديد من الأطروحات الجامعية التي تتناول التراث الشعبي بالبحث والدراسة ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر جملة من هذه البحوث التي كانت بواكير الأدب الشعبي المدروس دراسة علمية وأكاديمية جادة. منها منح شهادة الماجستير والدكتوراه.

حيث نجد الدكتور عبد الحميد يونس أول متحصل على درجة ماجستير سنة **1946**م عن رسالته في"سيرة الظاهر بيبرس" وفي نفس العام حصل الدكتور عبد العزيز الأهواني على ذات الدرجة في مجال "الموشحات الأندلسية" ومنحت ذات الدرجة أيضا للباحثة أميرة نور الدين سنة**1957**م"في الشعر الشعبي العراقي في الفرات الأوسط".

وفي درجة الدكتوراه كان أول من خاض هذا المجال محمد عبد المعين خان الذي قدم رسالته حول" **الأساطير العربية قبل الإسلام**"سنة **1936**م. وتبعته الدكتورة سهير القلماوي في رسالة حول "**الناحية الأدبية من ألف لية وليلة**"سنة**1941**م. [7] ثم توالت الدراسات والبحوث في هذا المجال وقد شملت مختلف المجالات من "أمثال"و"أغاني"و"سير" وما إلى ذلك من الدراسات التي كتبت في السيرة الشعبية. كما هو الحال بالنسبة لفاروق خورشيد مع د:محمود ذهني حول"**فن كتابة السيرة الشعبية**"وحصول هذا الأخير على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة القاهرة في"**عنترة بين التاريخ والأدب**" كما حصلت نبيلة إبراهيم سالم على درجة الدكتوراه من جامعة(توبنجن)

بألمانيا الغربية برسالة حول "الأميرة ذات الهمة"[8].

وكما أسلفنا القول لم يقتصر الاهتمام بالأدب الشعبي على مجال الكلمة والتأليف والدراسة بل انتقل إلى وسائل إعلامية أخرى تستطيع التعامل مع النص في نطاق أكثر اتساعا ليخرج عن دائرة القراءة فحسب إلى دائرة التلقي بالوسائل المختلفة والحواس أيضا سمعا أو رواية أوكليهما معا عن طريق الإذاعة المسموعة أو المرئية أو السينما أو المسرح بأنواعه المختلفة[9]، ويبقى الأدب الشعبي ينبوعا ثرًّا من المعاني والأحاسيس المعبرة في صدق عن تلك الآمال والآلام التي تهزا لمشاعر الإنسانية فتنطق الأفواه ملء الحناجر معبرة عن الفرح أو الألم الذي لا مجال للتعبير عنه إلا بهذه الطريقة.

ومن هنا كانت مطلقاته حيث عبر الشعراء في شعرهم الشعبي عن واقع الحياة التي يعيشونها وطرحوا قضاياهم وهنا ننقل للتلي بن الشيخ رأيا في هذه المسألة حيث يقول: " وقد يؤخذ على الشاعر الشعبي في هذا السياق أنه يطرح القضايا في إطار قومي أو إنساني وإنما يطرحها في إطار إقليمي" ثم يضيف: "ونحن لا نرى في هذا الاتجاه العام للشعر ما يقلل أهميته ورؤيته للأحداث ذلك أن الإقليمية ليست نقيضا للقومية ولا بديلا لها وإنما هي جزء من الروح القومية" [10]، والشاعر الشعبي لم يضمن الأساطير والخرافات في شعره عكس القصاص والرواة الذين يعمدون إلى الخرافة والأسطورة، وهذا لا ينفي أن الشاعر لايستعين بالخوارق والأساطير وإنما يطرحها في إطار إقليمي ضيق.

أما في مجال القصة فهي تعبر عن الحالات النفسية والاجتماعية والثقافية وكل الشعوب تشترك في هذا، ذلك لأن القاص يطرح في أغلب الأحيان قضية إنسانية مثل الظلم والعدل والقهر والحرية ولعل الكثير من الأمم والشعوب قد تعرضت في تاريخها لمثل هذه المتاعب وعبرت عن ذلك بشكل أو آخر عن هذا الحيف في قصص أوروايات والمجتمع الجزائري كغيره من شعوب العالم عرف الكثير من الظلم والاحتلال عبر تاريخه الطويل لذلك نجد الكثير من القصص التي نسجت كان أغلبها يصب في هذا المنحى، ولعل طرح القصص الدينية فيها شيء من التحفيز على التحلي بالشجاعة ومواجهة الظالم كما هو الحال في قصص((الإمام علي رضي الله عنه أو قصة الحسين أو عنترة بن شداد، أو كانت سيرة جماعية مثل السيرة الهلالية، ذلك أن هذا النوع من القصص الشعبي ينطلق من تاريخ معروف ويعبر عن واقع سياسي معين، بحيث يصبح فيه الخيال والمبالغة ضربا من التشويق وشد القارئ إلى قراءة وسماع القصة بطريقة لا يملك معها القدرة على إنكار ما يريده القصاص[11])).

توظيف الخرافة في الرواية:

وكما سبق الحديث عن الخرافة والأسطورة في الشعر الشعبي فإن القصة لا تشذ عن هذا السياق فالروائي من أكثر الناس توظيفا لهذا التعبير الخرافي والأسطوري، وربما كان هذا التوظيف له مبرراته منها "تحاشي الصدام مع الحكام وما يمكن أن يتعرض له من المحاذير إذا ما عبر عن الحقيقة، لذلك نلاحظ أن القصاص الشعبي لجأ إلى استعمال صيغ التنكير، وعدم تسمية الأشخاص وعدم تحديد زمان ومكان القصة، كما يتجلى من مدخل القصة الشعبية "كان يامكان في قديم الزمان، واحد سلطان... وقد صار هذا المدخل تقليدا قصصيا.(12)

والأمثال الشعبية هي الأخرى من الثراء مايعدل القصة والشعر في تبليغ المعاني والوصول إلى السامع أو المتلقي في أقصر مدة وأيسرها، والمثل الشعبي يكون مختصرا في غالب الأحيان يرمي إلى إبراز مقوم من المقومات أو يدعو إلى مكرمة من المكرمات "ويلاحظ أن المثل الشعبي أقوى تأثيرا في العلاقات الاجتماعية، وألصق بحياة الناس(13) "لسهولة إيراده وتناوله واختصار هو كذلك جمالية إلقائه وتقبله لدى عموم الناس لتواضعهم عليه.

غايات الأدب الشعبي:

أما غايات الأدب الشعبي من قصة وشعر ومثل فلايمكن أن يكون تزجيه وقت وكفى بل يرمي إلى غايات يطمح إليها القاص أو الروائي أو الشاعر أو المثل المضروب فكل هذه الأنماط هي عبارة عن وسائل تعبيرية تأخذ طريقها إلى غايات إما دينية أو سياسية أو اجتماعية أو تربوية أو شعورا بالغربة كما هو حال الرواية الفلسطينية بداية من(**صيادون في شارع ضيق**) لجبرا إبراهيم جبرا وأعمال غسان كنفاني(**رجال تحت الشمس**) أو لغاية **جمالية**: النابعة من طبيعة الأدب وغايته، فيصبح المقياس الفني مشروطا بمدى إدراك الروائي لسر العنصر التراثي الشعبي وفي حسن اختيار التوظيف المناسب له وفي هذا نجد عدة أعمال منها (ليس ثمة أمل لجلجامش) لخضير عبد الأمير، ورواية (أخبار عزبة المنسي) ليوسف القعيد.

أو **لغاية أيديولوجية**: كما هو الحال بالنسبة لرواية **الأرض** لعبد الرحمن الشرقاوي **والأشجار واغتيال مرزوق** لعبد الرحمن منيف **والقلعة الخامسة** لفاضل الغزاوي **والوشم** لعبد الرحمن مجيد الربيعي **والحبل** لإسماعيل فهد إسماعيل وغيره(14).

ويبقى السؤال الذي يطرح نفسه بقوة بعد هذه الكلمة ما هي عوائق البحث في الأدب

الشعبي..؟

إن الحديث عن العوائق التي تعترض البحث في الأدب الشعبي تتمثل في شيئين اثنين مشكلة المادة ومشكلة الدراسة، وهنا يجد الباحث نفسه بدون مرجعية موثوق بها تمام الوثوق وبمعنى آخر ما السبيل إلى دراسة الأدب الشعبي دراسة منهجية دقيقة. هذا الذي أعاق جهود الباحثين في هذا المجال.

أما الدراسة فهي الأخرى جعلت الباحثين والدارسين يقفون مواقف متباينة في كيفية تحليل ودراسة هذا النوع من الأدب بعيدا عن الذاتية والتزاما بالموضوعية حتى لا يقع الباحث في متاهة الدراسة الضيقة والمنحازة سواء لفكر سياسي أو أيديولوجي أو إقليمي... إن هذه الميزة قد عقدت مجال البحث في الأدب الشعبي حيث برغم توفر المادة واتساع دائرة الإبداع الشعبي وغنى الممارسات الفكرية الشعبية، فقد بقيت مجهولة لدى كثير من الدارسين والباحثين وإن شيوعها وانتشارها بقي ضيقا ومحدودا، بل منحصرا بين أفراد فئة شعبية معينة). (15)

ومع هذا يبقى البحث في المنهجية المثلى لدراسة الأدب الشعبي موضع البحث والتقصي دوما كما يبقى التساؤل مطروحا من الباحثين والدارسين في ذات الموضوع ملحا بالسؤال التالي.

ما المنهجية المثلى في تناوله وتدارسه؟ وهل بالإمكان القول أن هناك أدبا يسمى بالأدب الشعبي؟ وما السبيل إلى دراسته تستجلي عنه هذا السكوت أو الإبهام؟ وهل يُدوّن من الأفواه دون تمحيص أو تدقيق؟ وإلى أي مدى نعتبره من التراث الذي يجب الحفاظ عليه وصيانته ؟ (لقد عرف الأدب الشعبي عدة مناهج وكل منهج يمتاز بأدوات فهناك أعمال تبنت المنهج التاريخي وأخرى المنهج الفرويدي أو النفسي وهناك من تشبعت بمنهاج علم الاجتماع وأكثر المناهج التي تأثر بها الدارسون في جنس الحكاية هو المنهج المورفولـــوجي لصاحبه فلاديمير بروب propp vladimir. (16)

الهوامـــش:

1 – ابن منظور لسان العرب، دار صادر بيروت لبنان، ط1/1992.ص200.

2– الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، سعيدي محمد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط/1998، ص:9

3 - منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، التلي بن الشيخ، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط:1990- ص:23

4 - الشعر الشعبي، الدار التونسية، تونس ط:1967م ص:57.

*– القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، ط/2007م، ص:79

5 - منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، ص:25

6 - أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ـــ د.حلمي بدير، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط:2 /1997م، ص:9.

7 - المصدر نفسه، ص:9 -10

8 - المصدر نفسه، ص: 10

9 - المصدر نفسه، ص:11-12

10- منطلقات التفكير في الأدب الشعبي، ص:12

11- المصر السابق،ص:16

12- المصدر السابق ص:17

13 - المصدرالسابق ص:157

14 - التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، د. بلحيا الطاهر. منشورات التبيين، ط/2000، ص: 83-84

15 – الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص:24-25

16 – المصدر السابق، ص:38.

حضور التراث الشعبي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لطاهر وطار.

أ. حدة روابحية .

جامعة 08 ماي 45 – قالمة –الجزائر – .

مقدمة:

يمثل التراث الشعبي عالما متشابكا من التجارب والحكم والمعتقدات والعادات والتقاليد، ولقد اتجه الإنسان إلى التعبير بواسطة الأشكال الأدبية عما خالجه من مشاغل فوجد فيها ما يبعده عن غضبه وحرمانه وما يعوضه عن واقعه الذي لا يتماشى مع ميولاته، فقد عد التراث الشعبي وسيلة لتحقيق ما عجز عنه الإنسان و لم يستطع العثور عليه في هذا الواقع، فكان بذلك أصدق في الدلالة على نفسية الكاتب أو الشاعر، فغدا صورة لواقعه وحياته اليومية، لذلك حاول الباحثون إعادة تنظيمية وفق آليات حديثة تتيح التعامل معه في سياقات محددة فعملوا على إبراز الجوانب الموضوعية المخلدة له.

حضور التراث الشعبي في الأدب الجزائري:

حققت الرواية الجزائرية ثراء فنيا كبيرا، خلال فترة زمنية محدودة، إذ استطاعت أن تتجاوز المحلية "لتلتحق بمصاف العالمية، وذلك على يد جيل طموح تواق إلى المعرفة، أكد ذاتيته من خلال كتابة روائية تخطت الالتزام الاجتماعي والسياسي، ومكنت الكاتب من التعبير رؤاه تجاه واقعه"[1].

إن التأخر الزمني الذي شهدته الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي – إذ ظهر أول عمل روائي باللغة العربية سنة 1971 وهو "ريح الجنوب" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة – قد تم تجاوزه عبر التراكم الحاصل في هذا اللون الإبداعي منذ منتصف السبعينات، حيث سعى الروائي الجزائري إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة تنحو نحو الأصل، من أجل تكريس خصوصية للخطاب الروائي، فراح يبحث عن أشكال يثبت من خلالها هويته ويؤسس لتجربة مطبوعة بطابع المحلية. وكان التراث معلمة بارزة وملمحا واضحا، أذن بميلاد رواية جزائرية تحمل في طياتها ملامـــــح الخصوصية والتميز. ونحن لا نجزم بأن التميز كان شاملا وعاما، ولكنه تميز نسبي وجزئي مما جعل الخطاب الروائي يقيم صلة مع تراثه الشعبي وتراثه العربي الإسلامي. بل تجاوزهما في بعض الأحيان ليمتح وينهل من التراث الإنساني الذي يعد إرثا حضاريا يستدعيه المبدع، فيتعامل مع شخصياته وأحداثه باعتبارها رموزا

ومواقف. فالمبدع الحق يتوخى بشكل دائم في تعامله مع التراث أن "يستنبت شكلا تعبيريا جديدا قادرا على التواصل مع القارئ وملامسة قضاياه الراهنة "، فلا يهدف أبدا إلى استعراض الأحداث التاريخية.

لقد استثمرت الرواية الجزائرية التراث بشكل كبير وملفت للنظر، إذ شكل تيمة مركزية مميزة وسمت الخطاب السردي بسمات مختلفة، وقد أغنى المشهد الروائي الجزائري في هذا المجال، ثلة من المبدعين الذين احتفوا بالتراث قلبا وقالبا، كالمبدع واسيني الأعرج في نصه السردي " نوار اللوز " حيث اختار لبناء نصه "معمارية السيرة الهلالية مركزا على شخصية (تغريبة بني هلال) بحيث يجعلها منطلقا موازيا لروايته يقتات على موضوعاتها في تشكيل صراع نفسي يسهم في إبراز الشخصيات المعاصرة " [2] ثم عبد الحميد بن هدوقة الذي توسل بألوان تراثية في نصه " الجازية والدراويش ".

تبرز لنا مدى احتفالية الخطاب الروائي الجزائري بالتراث باعتباره تيمة مركزية قد تضاهي أحيانا أطروحة الثورة وملابساتها والتي تعد من أكثر التيمات حضورا في الخطاب الروائي الجزائري.

لكن هذه الأسماء التي عرجنا على ذكرها تبقى تلتفت - من حين إلى أخر – إلى التراث إذا ما قارناها بإنتاجات الكاتب الطاهر وطار، تختفي أعماله الروائية أو تكاد تجمع في معظمها على الاحتفاء بالتراث شكلا ومضمونا فهي تتكامل فيما بينها لتضعنا ختاما أمام تجربة روائية استقطبت التراث بأشكاله المختلفة وألوانه المتباينة. فقد أصبح قاسما مشتركا بين أعماله ومفتاحا يمكننا من ولوج عالمه الروائي المرسوم بمعالجة القضايا ذات البعد الإيديولوجي.

فالروائي الطاهر وطار يعلن مسبقا – من خلال إبداعاته – عن انحيازه إلى الواقعية الاشتراكية كمذهب أدبي يقوم على شعبية الأدب. وقد برز هذا الانتماء في أغلب أعماله الروائية التي حاولت أن ترصد حركة التحرر الوطني في الجزائر، والتحولات الاجتماعية بكل تعثراتها، كما تشكل أعماله علامة شامخة أضاءت مختلف دروب المسيرة الروائية الجزائرية من حيث بحثها الدؤوب على تميزها وخصوصيتها الإيديولوجية والجمالية بشكل عام، بدء من أول أعماله رواية "اللاز" إلى رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" ذات النفس الصوفي، وهي آخر إصداراته. يؤثث الروائي عالمه السردي بتنويعات تراثية وسمت خطاباته بسمات مختلفة، فتحت أمامه آفاقا متباينة مكنته من تشييد روح سردية تتسم بالجدة والجدية – من ناحية – وبالمغامرة وركوب المخاطرة – من ناحية أخرى- وبإضفاء صبغة تأصيلية من ناحية ثالثة.

قد يكون التراث بؤرة تلتقي عندها روايات وطار، إذ تختفي أو تكاد تجمع في معظمها على الاحتفاء بالتراث شكلا ومضمونا. فهي تتكامل فيما بينها لتضعنا ختاما أمام تجربة روائية استقطبت التراث بأشكاله المختلفة فأصبح قاسما مشتركا بين أعماله ومفتاحا يمكننا من ولوج عالمه الروائي، بدءا من "اللاز" التي تشيد بناءها ارتكازا على المثل الشعبي (ما يبقى في الوادي غير حجاره) وانتهاء "بالولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، هذا النص المفعم بالأجواء الصوفية وبشخصيات ألبسها الروائي أردية تاريخية. وبين المبتدأ والمنتهى — على مستوى الإصدارات —رحلة شيقة وشاقة في دروب تراثية أغنتها مخيلة المبدع بسحبها من قلب التاريخ كي تمنحها الحياة والتألق، الامتداد والاستمرار من خلال قدرته على تطويع التراث لاحتواء القضايا في رهنيتها.

في نصه "الشمعة والدهاليز " يقتحم الروائي أسوار التاريخ فينبش في الماضي ككي يعثر على هارون الرشيد، فسيفسائية يسعى من خلالها إلى التعبير عن الأوضاع المتقلبة التي تعيشها الجزائر. هذه الشخصية الفسيفسائية تمثل اللحمة المركزية في الرواية، وتشكل الهاجس المركزي في المتخيل الروائي، فهارون الرشيد هو في معترك الأحداث وفي عزلته " إسلامي، ملحد، عميل أجنبي، متآمر على فرنسا، عاهر ومجنون " [3]، إنه كتلة من التناقضات التي تعلن الرواية وتسترسل فيها، بدء من العنوان الذي ينطوي على ثنائية الإفراد والجمع، الضوء والظلمة، مرورا بالنص الذي يتداخل فيه التاريخي (الذات الجمعية) باليومي (الذات المفردة) — على المستويين الزمني والنفسي — فتنفتح المساحة أمام تجاوز الشخصية الروائية المستمدة من قلب التاريخ هارون الرشيد بالشخصية الواقعية.

" تجربة في العشق" من النصوص التي أثث بها الروائي مسيرته الإبداعية، ينحو التراث فيها منحى أسطوريا فتغتني فضاءاتها بأسطورة "بروميثيوس" كنموذج للصراع الأزلي بين الخير والشر، وكتعبير عن التضحية في أسمى صورها، وقد تجسدت التضحية في تمرد بروميثيوس ضد زيوس وسرقة شعلة النار من أجل إهدائها للإنسان الذي قرر زيوس إبادته، لكن لم تكن تلك وحدها الخلاصة التي عمل الروائي على إمدادنا بها من خلال تجربة في العشق، بل إنه يميط اللثام عن حقائق سامية احتوتها الأسطورة، لم تجد صدى لها أيام بروميثيوس لأن الأسطورة نبوءة واستشراف نبوءة لا تكشف عن نفسه بل تحتاج لمن يكشفها، يقول الروائي: "لقد كانت آلهة الإغريق والرومان أكثر ألوهية بالنسبة لآلهة مصر مع أن اعتزاز بروميثيوس ببشريته يفوق اعتزاز كل من بروميثيوسات اليوم، لم يعلن بشريته فحسب، إنما مارسها، أتاها وعمل على رفعها إلى مستوى الربوبية". قال للجميع: "إن زمن العذاب

موقوت وعهود الاغتمام في حياة الشعوب مهما طالت ليس سوى سحابات صيف قاري" [4].

وبين نص وآخر، ورواية وأخرى، اجتراحات جديدة واستقطاب جديد لدى المكون الروائي الذي اشتغل عليه الطاهر وطار في نصوص كثيرة، أصبح معها شبه متخصص في التراث، فمن التراث العالم إلى التراث الشعبي، من التراث العربي إلى التراث الإنساني، مما ينم عن ثقافة تراثية واسعة تمتد نحو صوب كل الأنحاء، فتمتد معها مخيلة المبدع لصوغ التاريخ صياغة جديدة تمنحه من خلالها قراءة جديدة بل حياة جديدة.

أمام هذه التفريعات والتشعبات التي يأخذها التراث في إبداعات الروائي الطاهر وطار والتي هي موضوع الدراسة. أقصيتنا التراث العالم، ذلك أنه ينحو مناحي مختلفة يصعب احتواؤها، كما يقتضي الأمر الإلمام بها إلماما واقيا بالتاريخ وحقبه وحركاته، "من حركات اشتراكية في التاريخ الإسلامي" [5]، كما هو الأمر في روايته "عرس بغل"، إذ يستدعي فصلا من تاريخ (القرامطة) أو تقديم شخصيات إسلامية على أنها ثورية كأبي ذر الغفاري في رواية "الزلزال"، كما أن رواياته طافحة بالشخصيات التاريخية، والشخصيات الأدبية: عمار بن ياسر، هارون الرشيد، أحمد بن حنبل، الجاحظ، ابن رشد، ابن الهيثم، البيروني، الحلاج، محي الدين بن العربي، إضافة إلى هذا تستقطب مختلف متونه الروائية لغة الخطاب الديني من لغة القرآن الكريم، ولغة الحديث النبوي الشريف، ولغة التراث الصوفي وهي خاصية تميز سردياته وتضفي على أسلوبه ملمحا بارز الخصوصية، حيث يستدعي الكاتب كثيرا من آيات القرآن ويبثها في لغته الروائية، "سردا ووصفا وحوارا بتراكيبها المميزة في سياقات متعددة، تمايزت دلاليا حسب طبيعة كل استدعاء" [6].

إن هذا الاشتغال على المكون التراثي بهذا الشكل الكبير الملفت للنظر يغري الباحث بأن يدلي بدلوه قصد سبر أغوار هذا الاستدعاء وحقيقته.

مفهوم الموروث الشعبي:

يشكل الموروث الشعبي مادة خصبة وترجمة بليغة لمشاعر العامة، من خلال تراثه واغتنائه بألوان وضروب شيقة ومثيرة من التعابير والإيماءات، التي تصوغ مراحل وفترات متباينة من التاريخ البشري والكيان الإنساني، والموروث الشعبي أو المأثورات الشعبية مصطلح أقره مجمع اللغة العربية كترجمة عربية دقيقة للمصطلح الإنجليزي (folk-lore) الذي شاع استخدامه منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد أن استخدم مع العالم الإنجليزي سيرجون ويليم تومز [7].

✓ في اللغة الإنجليزية تعني كلمة (Le folk-lore) " حكمة الشعب".

✓ أما في اللغة الفرنسية فإن كلمة (Le folk-lore) تعني "مأثورات الشعب".

وقد اتسع المصطلح في الثقافة العربية وكذا الغربية ليشمل التراث الشعبي الحي والإبداع الشعبي بأنماطه المتنوعة والمتعددة مثل "النثر الفني في الحكايات والأمثال والألغاز في السير الشعبية، وحتى سائر فنون التعبير الأدبية سواء كانت صياغات شعرية أو منظومات ومواويل، أو تتمثل في الفنون التشكيلية أو في العمارة بما تتميز به من زخرفة ونقوش" (8).

فالمأثورات الشعبية مجموعة أشكال تعبيرية تعتمد اللغة أحيانا، كما تتوسل اللغة والحركة والإيماءة أحيانا أخرى، لترسم بذلك لوحات فنية إبداعية تعبر عن تاريخ جماعي بصور ساذجة التركيب، وبلغة بسيطة في شكلها، عميقة ومركزة في محتواها، تسعى جاهدة للتعبير عن عادات وتقاليد وطقوس الجماعة. "لقد أصبح التراث الشعبي موضوع اهتمام الباحثين بعد أن كان كإنتاج شعبي محط ازدراء وتقليل باعتباره مؤلفات بدائية فجة مخصصة لسواد الناس غير المتعلمين، وبالتالي فهي لا تستحق اهتمام الأدباء الجادين" (9).

وبعد فلاديمير بروب (1859-1970) من أبرز المهتمين بالفلكلور خاصة في كتابيه"مورفولوجيا الحكاية" ثم "الجذور التاريخية للمورفولوجيا السحرية"، إلى جانب العالم الألماني يوهان مير في كتابه "الفلكور الألماني"، ثم دراسات جيمس فريزر (1854-1941). وما تكتسيه من أهمية بالغة.

أما في حقل الثقافة العربية فقد تراكمت في الساحة مجموعة من الدراسات كدراسة صفوت كمال في كتابه "المأثورات الشعبية" ويعد من أحدث الدراسات في هذا المجال، ثم عبد الحميد يونس في كتابه "دفاع عن الفلكلور"، وكذا "أشكال التعبير في الأدب الشعبي " لنبيلة إبراهيم، ومجموعة من الكتب الأخرى التي احتفت بالمأثورات الشعبية التي أصبحت تشغل الصدارة بين أشكال التعبير وذلك لأنها تحقق الحيلة وتعين على حركة التاريخ وتكبر من شأن القيم الإنسانية العليا وتبرز الخصائص القومية والملامح الوطنية والمثل الاجتماعية "(10).

إن الموروث الشعبي تعبير عن وجدان جماعي لا يكترث بالرؤية الفردية، وهو يخضع للعصور التي تتلاحق عليه فتطبعه بما امتازت به وتصبغه بصبغتها، غير أن هذا الخضوع لروح العصر والاصطباغ بألوانه لا يعني التقييد بالزمان والمكان، ذلك أن الإبداع الشعبي " يلغي وجودهما الفعلي

ويستبدلهما بوجود متخيل، كأن يبدي إغفال الدقة التاريخية إغفالا تاما فيأتي التعبير كان في قديم الزمان"[11].

ولما كان الموروث الشعبي أدبا ينتقل عبر الأجيال شفاهيا باعتماد الذاكرة والحفظ، إذ "لاخلاف على أن الذاكرة الشعبية الجماعية هي ما حفظت لنا هذا التراث المتواتر منذ طفولة البشرية الأولى "[12].

فقد كان أكثر عرضة للتبدل والتغير، إلا أن هذا التحوير الذي يلحقه ليس ميزة سلب بقدر ما هو "تناقل فاعل وأساسي في تكوين بنية الأدب الشعبي، إذ أن كل جيل يترك آثارا واضحة في الأثر الشعبي الذي يرويه"[13].

ذلك أن هذا الموروث الشعبي الذي تتناقله الأجيال المتعاقبة عبر العصور المتلاحقة تطرأ عليه تغيرات تشمل الشكل والدلالة سواء "على صعيد المفردة اللغوية أو الظاهرة الموسيقية المصاحبة للكلمات المرددة في الأغاني الشعبية والأهازيج أو في القصص الشعبي أو في السير التي يرويها المداح في حلقته أو الجدة للأطفال عن الفيلان وأخبار الجن والملائكة وغيرهما"[14].

ينم الموروث الشعبي في بنياته عن جهد جمعي تختفي فيه الذات الفردية لتحل محلها الذات الجماعية. فلا مجال للحديث عن العبقرية الفردية في الإبداعات الشعبية، بوصفها عصارة أزمنة متلاحقة وخلاصة تجارب وخبرات حضارية وثقافية عاشها الشعب فأودعها قوالب إبداعية تتمتع بمرونة وحيوية في العبور نحونا ناقلة إلينا ملامحه النفسية وخصائصه الفكرية وروابطه الاجتماعية، ولعل هذه الخاصية هي ما تجعل الفواصل بين المبدع والمتلقي غائبة، ذلك أن الوجدان الجمعي هو المتذوق وهو المبدع في نفس الوقت.

حضور التراث الشعبي في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي":

الحديث عن الرواية:

تعد رواية: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" أخر إصدارات الروائي الجزائري "الطاهر وطار" وأول ما يلفت انتباه القارئ أن عنوان هذه الرواية طويل بالمقارنة مع عناوين رواياته السابقة حيث لا يضاهيه في الطول سوى، العشق والموت في الزمن الحراشي "فبعد سلسلة العناوين المفردة (رمانة-اللاز-الزلازل) ثم المكونة من كلمتين أي جملة بسيطة مثل: الحوادث والقصر، عرس بغل، الشمعة والدهاليز، أتت مرحلة النفس الطويل والجمل المركبة مع: **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه**

الزكي" يضاف إلى ذلك أن هذا العنوان مقرونا بمكان وذلك في كل رواياته تقريبا.

ولن تستطيع المرور هكذا دون أن نمسك بشبه خيط رفيع يمتد "الحوات والقصر" ليتشظى هنا، والمتمثل في أن الاسمين الأولين "الحوات، الولي" يدلان بأن صاحباهما ينتميان إلى طبقة شعبية، كما أن المكانين ليس مجرد أمكنة عادية بسيطة، بل لهما قيمة عظمى، إذ لا يخفى علينا ما للقصر من هالة وما للمقام من قدسية.

- **تحليل العنوان: "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"**

1. الجزء الأول من العنوان:

إن كلمة "الولي" توحي بالسلطة والزعامة، فقد جاء في لسان العرب ولي: "من أسماء الله تعالى، وهو مالك الأشياء جميعها المتصرف فيها، كما تطلق أيضا على الإنسان لقوله عز وجل: " والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض".

والولي عند المسلمين بصفة عامة هو من تطهرت روحه عن دنس الدنيا، فاستقامت سيرته، وكان عند الناس وجيها، وعند الله مكرما لنفاه وصدق طاعته".

- ولها أيضا "دلالة شعبية" إذ كثر ما يتردد على ألسنة العوام، وهم بصدد قضاء حاجة معينة إقامة النذور للولي الفلاني، وكأن استرضاه واستمالته يجلبان الحظ، وبالمقابل سخطه وغضبه يسببان التعاسة، فالأولياء بمثابة وسائط روحية بين العباد والله سبحانه عز وجل، وهو تقريبا — المعنى نفسه المتواجد لدى المتصوفة.

- ومعنى هذا أن التاريخ لا يعود إلى الوراء وحتمية التاريخ لا تنقطع عن الواقع.

- كما تحمل كلمة "العودة" بعدا شعبيا، إذ كثيرا ما يحفل الموروث الشعبي أو الذاكرة الشعبية الجزائرية بالكثير من الأمثال التي استحضرها سياق الموقف إذ يقول: "اللي يعود يعطيه لمعاود" وهو بمثابة دعاء بالشر على صاحبه كما يوجه هذا المثل للراشدين المسؤولين عن أعمالهم الذين إن أخطأوا ذهبوا يحلفون أنهم لن يعودوا أبدا إلى ما فعلوه.

- ومن مرادفات العودة في اللهجة الجزائرية "ولى" فيقال: "اللي راح ولى واش من بنة خلى" يضرب هذا المثل للشخص الذي يغادر المكان ثم يعود إليه مرة أخرى بغرض الإقامة، فيكون بذلك كمن نزع البقية الباقية من تقدير الناس له بسبب الرجوع المتكرر.

- ويقال أيضا: "اللي ولى على الجرة تعب" ومعناه لا فائدة من الندم ومراجعة النفس.

- كما يمكن أن تكون له (ولي) دلالة تأويلية إيجابية مخالفة تماما لما سبق، إذ قيل: "عدنا والعود أحمد" وهو مثل يرتبط بالسلامة والارتياح والعودة الميمونة.

- ومن خلال تحليلنا لهذا العنوان يمكن القول أن "الطاهر وطار" متأصل في ثقافته وروح زمانه، إذ أنه استحضر الروح الشعبية بكل بساطها بكل بساطها وعفويتها وبطريقة إيحائية، لنسهل بذلك من كل الثقافات مهما كانت، ويبرهن على مدى التصاقه بالطبقة الشعبية التي تمثل قاعدة الهرم.

فهو واحد من أبناء هذا الشعب تجذرت فيه العقلية الشعبية، فاستفاد بذلك من بعض مضامين أمثالها التي تجري أحيانا مجرى الحكمة.

* فالعودة: في هذه الرواية ليست بالمفهوم البسيط، بل هي عودة دينية تاريخية، أسطورية، وإذا أردنا التدقيق أكثر قلنا: نقد تعاقدت كل هذه الروافد لتنصهر في بوتقة واحدة، لتشكل عودة "الولي" الجانبية السحرية، إ ذ أنه كلما عاد من غيبة أو رحلة إلا واصطدم بحقيقة جديدة كانت غائبة عنه.

* كما تحمل مفردة "المقام" بعدا صوفيا دينيا، فهو موضع مكاني، كما أنه لا يحمل هذا المعنى المادي الملموس فقط، بل يرتبط بمعنى روحي، فالمقامات بالأساس مراتب ودرجات يرتقي إليها المريدون والمريدات، وتختلف أعدادها باختلاف الطرق الصوفية، فكأن المقامات مراحل أو محطات يرتقيها السالكون في سفرهم الصوفي إلى طريق الله عز وجل.

- وإذا ربطنا بين المقام والعودة وفق هذا المفهوم نستخلص أن الولي الطاهر كان في سفر روحي محاولا استعادة مقامه (مرتبته) التي يكون من الأرجح قد فقدها وذلك نتيجة الإغماءات أو العينات التي كان يتعرض لها بعد كل عملية أو شعيرة صوفية (المبالغة في الذكر مثلا).

حضور التراث الشعبي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"

تتحد الروايات وتختلف فمنها ما هو مقتبس من الأدب العربي، ومنها ما هو مستلهم من التراث العربي، وكلها تصب في هدف واحد هو منح القارئ نشوة الحكاية وروعتها.

وعلى غرار هذا نجد " الطاهر وطار" في **"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"** يجعل من نصوص القرآن الكريم مادة يغني بها نصوصه الإبداعية.

ولذا نجد الروائيين يتجاوزون توظيف الكلمة والعبارة، ليشمل القصة القرآنية كلها، إما بسرد أحداثها أو الاكتفاء باستلهام أجوائها، ويشكل هذا الحضور إجراءا اجتهد الباحثون في تحديده "إنه فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص المقروء بتقنيات مختلفة [15].

"إنه حدث لغوي يتولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، لذلك أصبح هذا المصطلح شفرة نقدية لتحليل الخطاب الأدبي بل يمثل النظرة الشعرية الحديثة التي تنظر إلى النص على أنه جيولوجيا معرفية ترقد في صمته الوهمي، العديد من العلوم والفنون والتخصصات"[16].

وإذا انطلقنا من هذا التحديد الأخير، وجدنا أن هذا الموروث رتيب الحركة، يحقق مستوى "الهجرة" التي تحدث عنها الباحث "محمد بنيس" هي هجرة النص زمانيا ومكانيا، وبهذا المفهوم تتغير قراءته من قارئ لأخر، وهذه العملية (ونقصد بها القراءة) "وهي التي تتحكم في إثبات وجود النص أو إلغائه" [17].

وبإثبات وجود النص يتحقق التفاعل من خلال إقامة علاقات بين النصوص، فهذه الأخيرة تنتج ضمن بنى نصية سابقة تتفاعل معها بمختلف الأشكال التي تتم بها التفاعلات، وتتسع دائرة مصادر التناص، ذلك أننا لا نستطيع حصرها في مجال واحد، ولا في ثقافة واحدة، هو عودة إلى الأسطورة إلى التراث الديني، التاريخي، الشعبي، هو تداخلها جميعا حتى في مستوى النص الواحد" فكل نص هو جملة من النصوص القادمة من سياقات شتى والمتسربة من فلسفات كثيرة عميقة تابعة من مختلف الحضارات التي تداولتها دائرة الزمن"[18].

- **التناص الديني:**

وظف "الطاهر وطار" في هذه الرواية الكثير من الآيات القرآنية وهي:

1. يقول: "رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس، واتجاه القبلة بالتالي من خلال الظل، لكن الشمس كانت في منتصف السماء لا تنم عن أي توجه لها.

- أينما تولوا فثم وجه الله.

قرأ الفاتحة، وسورة الأعلى، وتوقف عند الآية " سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى، ثم لا يموت فيها ولا يحيا..." وفي الركعة الثانية وجد نفسه يتلو "ألم تر إلى ربك كيف مد الظل ولو شاء لجعله ساكنا ثم جعلنا الشمس عليه دليلا" وفرح لعودة ذاكرته إلى هذه الآية".

2. يقول: "أخيرا وعندما يئس من حدوث تغير في حركة الشمس، ألهى دعاءه ونهضت يستجلي الوضع على حقيقته، فلربما الأمر كله لا يعد وأن يكون اضطرابا في الرؤية تسببت فيه حرارة

الشمس الوهابة ولربما هو السراب الذي "يحسبه الظمآن ماء" تعكسه هذه الرمال المترامية الأطراف احتمال أخر".

3. كذلك جاء في قوله: "لا يدري الولي الطاهر كم استغرقت هذه الغيبة، قد تكون لحظة وقد تكون ساعة، كما قد تكون قرونا عديدة"

- في هذا المقطع نلاحظ تناص مع سورة الكهف على مستوى الزمان"

حيث تقرأ أن إغفاء أو غيبة الولي الطاهر قد تكون لحظة وقد تكون ساعة، وقد تكون قرونا عديدة، وهو الأمر نفسه الذي حصل مع فتية "أهل الكهف" فنقرأ في القرآن الكريم قوله تعالى: "وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم، قال قائل منهم كم لبثتم، قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم، قالوا ربكم أعلم بما لبثتم، فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة، فلينظر أيها أزكى طعاما، فليأتكم برزق منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا" (الكهف: 19).

4. قوله: "جعلناه سبعا طباقا، تحتضنها مشقة ترتفع عنه بنصف علوها، فكان كإرم ذات العماد أو أكثر".

5. يقول: "نقرأ عليه جهرا " سبح اسم ربك الأعلى الذي خلق فسوى والذي قدر فهدى"، فيستعيد وعيه، بأن يتعوذ ويلعن الشيطان الرجيم".

وقد تكررت هذه الآية في الرواية كثيرا.

6. يقول:"صلى الركعة الأولى بالفاتحة وسورة الأعلى، قرأها مرتين، وتوقف قليلا عند الآية "سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله إنه يعلم الجهر وما يخفى ونيسرك لليسرى" وأعاد في الركعة الثانية، بعد الفاتحة سورة الأعلى، وتوقف هذه المرة كثيرا عند الآية: " سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى، ثم لا يموت فيها ولا يحيا"

7. في قوله: "ارتفعت الحناجر، تكبر وتهلل، وامتلأ النهر بالجثث حية وميتة- ودكن لون الماء واسودت السماء "إن تنصروا الله ينصركم"

8. يقول: "..ثم من يدري فقد يكون هذا القصر خدعة من الشيطان، ولربما هو قصر وهمي، نبت في ظنه فإنها لا تعمى الأبصار، إنما تعمى القلوب التي في الصدور".

9. يقول: "ودعونا الله جماعة أن ينجي أمة دينه من الوباء الذي أصابها، وأن يحفظ المقام الزكي، من شر ما خلق".

10. يقول: "افعل ما تؤمر به ستجدني إن شاء الله من الصابرين".

11. ويقول: "وهو يتلو عليهم "واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداء فألّف بين قلوبكم".

12. ويقول: "يمتلئ شعرا يمتلئ وجدا، يمتلئ حبا، يمتلئ كراهية، في الليل، يتسلل من بين النائمين في الكهف".

13. يقول: "فاستعان بهما في كل الركعات، وفي كل مرة يتوقف عند الآيات: "... سنقرئك فلا تنسى إلا ما شاء الله عنه إنه يعلم الجهر وما يخفى ونيسرك لليسرى، فذكر إن نفعت الذكرى سيذكر من يخشى ويتجنبها الأشقى الذي يصلى النار الكبرى ثم لا يموت فيها ولا يحيا".

الشخصيات التاريخية:

يبدو من خلال هذا النص الروائي أن الطاهر وطار قد غاص في قلب التاريخ الإسلامي محاولا استجلاء الأوضاع السابقة واستحضارها لما فيها من تشابه.

– ففي اللوحة الثانية التي تحمل عنوان: "العلو فوق السحاب" يوحي ببداية الانتقال من مرحلة إلى أخرى تبدو أكثر ضبابية وهشاشة من سابقتها، بما أنها تمت في السحاب، حيث تحولت أحلام الولي إلى كوابيس مرعبة، يخوض خلالها حروب ومعارك ساخنة، دون أن يعلم السبب الذي يجبره على القتال.

ورغم أنه يستفيق إلا أنه لا يلبث أن يغوص مرة أخرى في قلب التاريخ الإسلامي، كيف جئنا بحادثة هامة، وقعت في صدر الإسلام الأول وهي خروج "مجاعة بن مرارة " ثائر بني عامر" لما فعله بهم " خالد بن الوليد" بعد ردتهم، إذ قتلهم كما فعلوا بالمسلمين، وأبقى "خالد " على حياة "مجاعة" إكراما له لشرفه في قومه "بني حنيفة" لكن "بني حنيفة" كرروا ذلك مرة أخرى، ليهزم المسلمون بعد قتال مرير، ويستخلص "مجاعة " من أسره، بعد أن دخلوا فسطاط خالد.

ويمكن التمثيل لذلك بقوله: "كانت حنيفة"... حملت أول مرة، فكانت لها الحملة، وخالد رضي الله عنه مريض على سريره، حتى خلصت إليه فجرد سيفه، وجعل يسوق حنيفة، حتى ردهم وقتل منهم قتلى كثيرة، ثم كرت حنيفة حتى انتهوا إلى فسطاط خالد رضي الله عنه فجعلوا يضربون الفسطاط بالسيوف..." هجم أحدهم يهم بقتل أم متمم، " ورفع السيف عليها، فاستجارت بمجاعة، فألقى عليها برداء وقال:

"إني حار لها فنعمت الحرة، وعيّرهم وسبّهم وقال:" تركتم الرجال وجئتم إلى امرأة تقتلونها، عليكم بالرجال" ظل زيد بن الخطاب ينادي، وراية خالد بين يديه:أما الرجال فما رجال: وأما الرجال فما رجال... "

التاريخ الإسلامي:

تحدث الراوي عن ناقة الرسول (ص) حيث يقول: " هل سميت العضباء، لما بأذنيها من عضب، أم تيمنا بناقة الرسول (ص)".

يقول: " طاف بالمقام الزكي وهو كذلك سبع مرات لما يسقط عند أرجل العضباء يتخبط مصروعا، مرفوع السبابة يتلو الشهادة، وهذا يتوافق مع الطواف حول الكعبة الشريفة سبع مرات.

*- الشخصيات التاريخية:

جاءت هذه الرواية مشحونة بالرموز التاريخية نذكر منها:

- مالك بن نويرة سيد بني يربوع.
- حنظلة – ثابت.
- خالد بن الوليد.
- أم متمم.
- مسلمة.
- محكم بن طفيل.
- أبو حذيفة.
- أولاد علال، أحمد بن حنبل، ابن تميمة.
- عكرمة وحامية بن سبيع الأسدي والضحاك بن سفيان وعدي بن حاتم وغيرهم، وهم صحابة عليهم رضوان الله.
- عمر بن الخطاب، زيد بن الخطاب.
- بلارة ابنة الملك بن المعز، زوجة الناصر بن علناس بن حماد الطبري، اليعقوبي، البلاذري، ابن سام، الكلاعي، البلنسي.

الشخصيات الأدبية:

ابن بي، المتنبي، الجاحظ، الشنفرى، امرؤ القيس، زهير بن أبي سلمى، محمد بن عبد الوهاب، محمد عبده، جمال الدين الأفغاني.

بعض المدن التاريخية:

الكويت، كربلاء، قبر الحسين، مكة، النجف، دمشق، حلب، القسطنطينية، المغرب، الأندلس، موسكو، باريس، كوبنهاغن، الهند، السند، قلعة بني حماد، الجزائر، القاهرة، الأهرامات، الأزهر.

الرموز الأسطورية:

وظف الروائي بعض الرموز الأسطورية، منها الرقم سبعة الذي تواتر في هذه الرواية بكثرة نذكر منها أن المقام الزكي يتكون من سبعة طبقات.

خاتمة:

إن رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" تزخر بالتراث الشعبي، حيث استثمر فيها الروائي "الطاهر وطار" التاريخ الإسلامي، والتراث الأسطوري، وبعض الشخصيات الأدبية، محاولا من خلال هذا النص أن يلمح إلى حالة الشعب الجزائري الذي أصبح هو الأخر كمن يعيش حالة غيبوبة وتيهان، عقب أحداث 05 أكتوبر 1988 الدامية، أو هو كالمحدر الذي يعيش أحلاما وردية في خياله المريض لكن الشعب سرعان ما استيقظ ليجد نفسه يعيش وضعا متأزما ومفاجئا لم يكن في الحسبان. وقد حاول أن يتكيف مع هذا الوضع، لكن الصدمة كانت عنيفة بما أن كل الشعارات التي بنيت عليها الحرية الفردية عقب الحصول على الاستقلال قد فقدت شرعيتها.

وقضى الروائي أن ينهي روايته بحادثة طبيعية وهي حالة الكسوف التي تعتبر أخر حدث مميز في نهاية القرن العشرين، ليضفي بذلك على أحداث روايته نوعا من الواقعية، ولعله بذلك أن يجلب انتباهنا إلى أننا سنطوي قرنا ماضيا وندخل قرنا جديدا، استقبلناه بحالة كسوف، يأمل من خلالها أن تكون نقطة انعطاف لتغيير مسار ووجهة التاريخ الجزائري والدولي عموما بمعنى أخر توديع لتلك الفترة السوداء التي أغرقت كل شيء في الظلام والضباب لنستقبل مرحلة جديدة، هي عبارة عن محطة الإقلاع وسفر جديد.

- لذلك فلا عجب أن تكون إشكالية "الولي الطاهر" هي البحث المتواصل بطريقة تذكرنا بأبطال الملاحم اليونانية، بل غرق في متاهات التاريخ العربي الإسلامي، فيجد نفسه مضطرا لاحتلال موقع في هذا اللفيف المترامي الأطراف، لمعايشة هذا الحاضر الضبابي الذي حاول الهروب منه، ولكنه عاد إليه، وبدون أي حل إيجابي أو سلبي بل كانت النهاية مفتوحة.

الهوامش:

1- شمس الدين موسى، جريدة الفنون، الكويت، ع 18 يونيو 2002، ص 60.

2- المرجع نفسه، ص 60.

3- طلال حرب، والقصة والأسطورة والأدب الشعبي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص 64.

4- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفلكلور، ص 104.

5- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، ص 104، سلسلة الإبداع الأدبي، 2000، ص 13.

6- شوقي عبد الحكيم، الفلكلور والأساطير العربية دار ابن خلدون، ط1983،2، ص 76.

7- طلال حرب، أولية النص، ص 67.

8- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفلكلور، ص 117.

9- بوشوشة بن جمعة، مختارات من الرواية المغاربية المعاصرة،ن ج01، بيت الحكمة قرطاج، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، 1992، ص07.

10- بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص167.

11- الطاهر وطار: تجربة في العشق: عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1989، ص58.

12- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقة في العربي، بيروت ط1 ، 1992، ص 142.

13- سعيد شوقي محمد سليمان: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ايتراك للنشر ةالتوزيع، القاهرة ط1 2000 ص 142.

14- ابراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب باتنة ط1 1985، ص 186.

15- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط3، 1992، ص 120.

16- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير "من البنيوبة إلى التشريعية" قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر، لنادي الأدبي الثقافي، جدة المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص 10.

17- محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب ط(1996-1997) ص12.

18- مجلة الناس: في خطاب الحداثة العربية، جامعة جيجل، قسم اللغة العربيـــــــة وآدابها، ع4، ص 96 .

تأثير النص السردي (القصة) في التراث الشعبي على الطفل (وجهة نظر نفسية لغوية).

أ. كريـــمة ســـمـــاعي.

المركز الجامعي بالبويرة –الجزائر–.

يلعب النص السردي في تراثنا الشعبي أهمية كبيرة لكون المجتمع أو الإنسان مستمعا قبل أن يكون كاتبا للغة، فاحتل التواصل اللفظي مكانة عالية في مجتمعنا أو في كل في كل المجتمعات السابقة والحالية كونها أداة التواصل الأولى بين أفراد المجتمع .

فالنص السردي وأخص به (القصة) كان يلعب دورا هاما في العائلات الجزائرية لسهولة اقتباسها من تراثنا الشعبي .

فمن لا يتذكر الجدة أمام الموقد في ليالي الشتاء عند حلول الليل دائرا بها أحفادها الأطفال منتظرين بشغف موعد بدء سرد القصة فكانت الجدة قبلة الصغار والكبار حتى للم الشمل العائلي ولتوطيد العلاقة فيما بينهم.

فكلنا يتذكر قصصا من تراثنا الشعبي من: سندباد، جحا، الغول والذئب والتي تحمل الطفل لآلاف السنين والأمكنة.

فتعتبر الأم أو الجدة مدرسة الطفل الأولى، من خلالها يتعلم ويكشف الحياة من حوله. فكان سرد القصة فيما مضى مصدر تشويق وتسلية وفي نفس الوقت تحقق قدرا هائلا من الاحتياجات تسكنه قصورا وتطير به إلى الفضاء وتسبح به في المحيطات الواسعة وتجعله يأخذ موقفا اتجاه الشر والأشرار ويظل هذا الموقف يراود الطفل طوال عمره.

فعملية سرد القصص من تراثنا الشعبي خاصة علمت الأجيال السابقة المبادئ والأخلاق الفاضلة ووسّعت مداركهم ونمّت خيالهم وجعلت منهم مفكرين وأدباء وأطباء بارعين.

لكن مع تقدم التكنولوجيا وزيادة سرعة الإعلام وتطورها، تخلت الأم أو الجدة عن القصة لتحل مكانها فقط ما يراه الطفل في التلفزيون من برامج الأشرطة، الرسوم المتحركة وألعاب الفيديو إلى الإعلام الآلي والإنترنت، فإن اعتبر بعض العلماء أن هذا التقدم مطلوب ومرغوب فيه لصالح الطفل إلا أن التجارب الحديثة في علم النفسي خاصة أثبتت أن الوسائل التكنولوجية الحديثة أكسبت الطفل مختلف أساليب العنف والعدوان ونقلت له أمراض العصر كالاكتئاب والضغط العصبي وخاصة

الخمول وعدم التفكير، ومما ينجم أحيانا من هذا السلوك التأخر اللغوي عند بعض الأطفال لغياب الطرف الآخر في عملية الاتصال فعند غياب الحوار تنعدم الأساليب اللغوية عند الطفل ويجعله ذلك ينطوي أو ينعزل اجتماعيا أمام تأخره اللغوي.

وهو ما جعل الأطباء وعلماء النفس في العالم يطالبون الأمهات بضرورة العودة لسرد القصص للطفل وخاصة قبل نومه لما يحمل صوت الأم من حنان لطفلها حيث إن وجود الأم في سريره قبل نومه يزيد من ترابط العلاقة بين الأم – الطفل حيث يسكنه الطمأنينة والأمان ويبعد عنه كل أساليب الضيق وكل أنواع المخاوف فيمنعه بالتالي من أي حلم مزعج أو كوابيس أثناء النوم، كما يشير إليه الدكتور "يسري المحسن" أستاذ الطب النفسي بكلية الطب بالقاهرة أن سرد القصة قبل النوم يجعل الطفل يسرح كثيرا ويتأمل بتصور اللاشيء ويتخيل الأشياء الأخرى ليضيفها لواقعه الملموس وفقا لحالته وأحاسيسه الوجدانية كالطفل الذي يحلم أثناء يقظته فيتعامل مع اللعبة وكأنها حقيقة فقد يكلمها ويأمرها وقد يضربها أحيانا أخرى محاولا تطويعها لإرادته ورغباته.

فهذا التلاعب بالخيال هو سمة من سمات الطفولة وله أهمية كبرى في إثراء فكر الطفل وتنمية موهبته نحو التعبير عن نفسه، كما يؤكد الدكتور أن الاستفادة من القصص والحكايات الشعبية تغرس المبادئ والأخلاق السامية خاصة من القصص التي تحمل صفات حميدة كالصدق والأمانة والشجاعة.. الخ. فهذا أمر مطلوب ولابد منه للطفل كما أن هذا الأخير يجب أن يعلم أن هذه القصص وأبطالها من الخيال حتى يسيطر الطفل على واقعه وتفكيره وأن يفرق بين الواقع والخيال.

كما أن استخدام أسلوب سرد القصة هو من أساليب المتبعة في الطب النفسي لجلب انتباه الطفل وإبعاده عن التمادي في سلوك الشقاوة والهيجان، فيمكن امتصاص طاقة الطفل وإبعاده عن ثورته وهيجانه بواسطة سرد قصص له من التراث الشعبي لها علاقة وطيدة بوسطه المعيشي بأسلوب سهل وبسيط.

فسرد القصة للطفل تعني له الشيء الكثير حيث إن الطفل له أحاسيس شديدة اتجاه الكلمة المسموعة خاصة ودلك نتيجة حبه للاستطلاع والرغبة في الاكتشاف والبحث عن المجهول لتنمية حواسه الإدراكية لكي يتواصل مع محيط بيئته.

لذلك فإن وقع الكلمـــة بأي شكل ينفذ بسرعة إلى وجدان الطفل ويرســـخ بعمق في ذاكرته، ويؤثر بالتالي على سلوكاته ويغير من تكوينه النفسي ويساعده بقوة في تنمية مواهبه وقدراته وفي توسيع دائرة علاقاته الاجتماعية. فالطفل بطبعه سريع التغير والتقلب الفكري والوجداني وهو دائما

في حالة من التذبذب في عواطفه وأفكاره التي لم تتبلور بعد حيث لم يصل بعد إلى درجة النضج الكامل.

ومن هنا فإن وقع الكلمة عليه لها فعل السحر حيث يتفاعل بها ومعها لذا فإن الكلمة المقدمة للطفل عند سردنا له القصة تحتاج لجهد انتقاء وطريقة العرض أكثر مما يحتاجه الشخص البالغ.

ولهذا تُنصح الأمهات عند سرد القصة لأطفالهن قبل النوم بأن تختار النهايات السعيدة المتفائلة حيث تترك آثارا إيجابية في نفسية الطفل وتتركه يقضي ليلة سعيدة هادئة.

كما ينصح د."أحمد حسن" أستاذ علم النفس التربوي بجامعة القاهرة بتثقيف الأم نفسها بمزيد من القصص بقراءة الكتب خاصة الكتب التربوية الحديثة والقصص التراثية حتى تكون في حالة استعداد دائم لسرد القصص لطفلها قبل نومه لتساعد طفلها على النوم الهادئ مع اختيار قصص مفيدة ومشوقة تغلب عليها الطابع التربوي ليس من أجل تسلية طفلها فحسب وإنما تحمل في طياتها مختلف الأساليب التربوية التي تهدف إلى تنشئة وترشد سلوكياته.

اهتم علماء النفس اللغويون بسرد القصة للطفل كأسلوب لفظي لما له من قيمة تواصلية مهمة في المجتمع، حيث إن الطفل ينمي قدراته اللغوية بفضل القصص التي يسمعها من طرف الأم والجدة حيث تمنحه مختلف الأساليب اللغوية (الوصف، السرد ... الخ.) التي تحقق له الفعالية اللغوية.

لقد بينت الدراسات الحديثة في علم النفس اللغوي أن الأطفال الذين كانوا يخضعون لسماع القصة يتمتعون بأساليب وأنماط تفكيرية عالية كالنقد والتحليل والتفكير... الخ، على عكس الأطفال الذين لم يتعرضوا لسرد القصة فقد يصابون بتأخر لغوي لأنهم لم يكتسبوا الأساليب اللغوية المختلفة التي تحتويها القصة.

وفي الختام أناشد أمهات المستقبل للعودة لأسلوب سرد القصة لأطفالهن قبل النوم خاصة لما فيها من فوائد نفسية ونفسية لغوية كثيرة للطفل.

فبارك الله لأمهاتنا وجداتنا اللواتي أحسن تربية أجيال من نساء ورجال مفكرين عالمين بفضل قصصهم القيمة الشعبية المفيدة.

جنس العامل في رباعيات "عبد الرحمن المجدوب (دراسة سيميائية).

أ. يـــمينـة ثابـــتي.

جامعة مولود معمري – تيزي وزو –الجزائر –.

سوف أشتغل في هذه الدراسة على مجموعة من الأبيات، نظمها الشيخ عبد الرحمن المجدوب[1]، وهي عبارة عن حكم تعتبر بمثابة خلاصة لتجارب عاشها هذا المتصوف بنفسه أو من عايشه في زمانه .

ارتأيت أن أدرس هذه الأبيات من منظور سيميائي وذلك بالتركز على وجه من أوجه النظرية السيميائية، وهو العامل، لما له من علاقة مع مثل هذا النوع من النصوص.

والمصطلح العامل ضارب في عمق النظرية الشكلانية، لكن بمفهوم آخر وهو " الوظيفة".

تحوّل مصطلح الوظيفة إلى العامل بفضل "تنيير" (Tesniere) الذي عرّفه على أنه القادم بالفعل أو متلقيه [2]، لذا نجد ان مفهومه يتقاطع مع الشخصية والممثل.

إن اختياري لرباعيات الشيخ مجدوب لم يكن اعتباطيا، إذ أهدف من خلال هذه الدراسة إلى التعريف به وبرباعياته، بحيث رغم ذيوع أشعاره وانتشارها في جميع الأوساط خاصة الجزائرية والمغربية، إلا أنها بقيت مهملة غير مدونة، و لم أعثر إلا على هذا المخطوط، وهو من تحقيق "نور الدين عبد القادر بن إبراهيم".

أركز في هذه الدراسة على البنى العاملية بشكل عام بتقصي عملية التفاعل الموجود بين الذات والموضوع وبين المرسل والمرسل إليه، كما سأتطرق إلى الجنس بالنظر على وظيفة في الخطاب، حيث نجد الجنس الراوي وجنس المروي عنه.

1- البنية العاملية وطريقة اشتغالها في الرباعيات:

يراد بالعامل في الاصطلاح النقدي السيميائي، كل قائم بالفعل أو خاضع له سواء أكان من الكائنات أم من الأشياء أم من المفاهيم، سواء أكان فرديا ام ثنائيا أم جماعيا، ويعد العامل "نموذج وحدة تركيبية ذات طابع شكلي خالص سابقة على كل استثمار دلالي و/أو إيديولوجي"[3]. وتتألف البنية العاملية (la structure actantielle) من ستة عناصر، هي العامل المرسل (Destinateur)، والعمل المرسل إليه (Destinataire) والعامل الذات (sujet) والعامل

الموضوع (objet)، والعامل المساعد (adjuvant)، والعامل المعاكس (opposant)، ويمكن أن نمثلها في الرباعيات الأولى كالآتي:

الصمت حكمـــــــة ومنه تتفـــــرق لحكايم.

لوما نطق ولد الايمامـــة ما ايجيه وليد لحنش هايم. (4)

شرح الأبيات:

الصمت هو السكوت، والحكم هنا معناه الحكمة أي كلمة الحق والصواب، ومنه تتفرق الحكايم جمع حكمة، يعني أن الصمت خصلة محمودة تتفرع عنها خصال أخرى مستحسنة، والايمامة هي الحمامة البرية، وهايم يعني قاصدا إليه، والأمثال القديمة قولهم: الصمت حكم وقليل فاعله والحكم مراد به هنا الحكمة.

- **المرسل والمرسل إليه**

العامل المرسل--- الشيخ عبد الرحمن المجدوب.

العامل المرسل إليه---- كثير الكلام من الناس.

حيث يعتبر ه/ا الزوج محور الإبداع حسب غريماس، وهو ينطلق من الباعث على الفعل إلى المستفيد منه، إذ يقعان على المستوى الذهني للفعل (Dimention cognitive)، حيث لا يتحددان إلا من خلال موقعهما من حالتهما في البداية والنهاية كجزأين سرديين مؤطرين لمجموعة من التحولات المسجلة داخل الخطاب. وإذا كان هذا الزوج يتحدد من خلال علاقته بالذات كدافع للفعل ومنفذ له، فغن هذه العلاقة، رغم مباشرتها الظاهرة تتوسطها حالة إبلاغ الموضوع الذي هو مستودع للقيم، وهو أيضا الغاية المنشودة من خلال هذه الأشعار، التي هي في حقيقة أمرها عبارة عن حكم تهدف إلى التقويم.

- **الذات/الموضوع:**

العامل الذات---- التجربة.

العامل الموضوع---- الوعظ والإرشاد.

ويعتبر هذا الزوج محور الرغبة، حيث يربط بين الذات والموضوع، إذ تشكل الفئة العاملية ذات موضوع العمود الفقري داخل النموذج العاملي،إنها مصدر للفعل ونهاية له،وهي مصدر له لأنها نقطة الإرسال الأولى (م.ج) أي مصدر الحركة لغاية تتمثل في إلغاء حالة معينة أو إثباتها أو خلق حالة

جديدة وهي نهايته.(غ.ح) أي غاية الحركة لأنها الغاية التي سينتهي إليها المجذوب، وسيتقر عليها الفعل الصادر عن نقطة التوتر (الحكمة من الصمت)، حيث يمكن ترجمة هذا التوجه كما يلي: علاقة مع الموضوع، فبدون غاية ما (متحملة أو محيّنة) لا يمكن الحديث عن ذات فاعلة،كم أن الموضوع لا يمكن أن يتحدد إلا في علاقته بالذات.فخارج عنصر الرغبة كراغب ومرغوب فيه لا يمكن للموضوع أن يتحدد كعنصر داخل علاقة[5]. ويمكن أن نصوغه كالآتي :

تجربة الشيخ المجذوب – موعظته للناس--- محور الرغبة

و يحدث من خلال مسار الخطاب إما اتصال وانفصال بين ذات وموضوع الرغبة، ما يخلق نوع الحركة الدينامية في الخطاب، وهذه الدينامية تقوم من النفي على الإثبات أو العكس، وهكذا فانطرح الذات ضمن محور محدد في الرغبة يعني طرح أولى اشكال الفعل المؤدية إلى تفجير النموذج مشخصة. فأمام علاقة تقابلية مثل:

صمت(م) نطق: يقودنا محور الرغبة من حد إلى حد عبر عملية التحول." فمحور التضاد المحدد الأساسي داخل النموذج التكويني: س1 (م) س2- صمت (م) نطق، هو البؤرة التي تتم داخلها عملية النفي أو الإثبات. وهكذا سيكون الصمت التحولي الإيجابي للوضعية وإمكانية الانتقال من الكلام غير النافع إلى السكوت الذي يعتبر حكمة. وإمكانية الانتقال من الكلام إلى الصمت ناتجة على القدرة على تأسيس علاقة تقوم من حالة إلى حالة. و"ينظر إلى الموضوع كعنصر داخل النموذج التكويني " وحسب ريكور (P.Ricoeur) فإن الموضوع يكتنفه نوع من الغموض نتيجة انتمائه إلى محور الرغبة ومحور الإبلاغ في الآن نفسه،فهو موضوع البحث داخل محور الرغبة، وموضوع للتبادل داخل محور الإبلاغ[6]" ويحقق الرغبة معنمان يتمثلان في الاتصال والانفصال مع الموضوع بحيث كل معنم يشير إلى حالة ما، بحيث تكون أمام ملفوظ اتصالي وانفصالي بين الذات والموضوع كما يلي:

الصمت حكمة ومنه تتفرق لحكايم

فالبيت عبارة عن حكمة تدل على أهمية الصمت، وهو أيضا نصيحة، إذ هي النتيجة/ الغاية التي يسعى إليها المجذوب.

أما التجربة فهي في قوله:

لوما نطق ولد اليمامة ما يجيه وليد الحنش هايم.

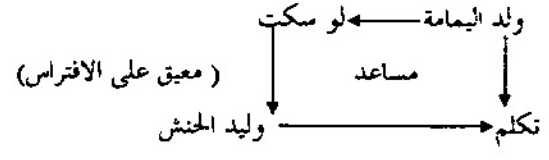
حيث إن ابن اليمامة تكلم فسمعه ابن الثعبان وعرف مكانه فأسرع لأكله، وبالتالي هناك اتصال بين الموضوع والذات ويمكن أن نمثل لهذه العلاقة كالآتي(م.ذ) إذ العلاقة ها هنا بين الموضوع والذات علاقة غائية تحكمها القصدية، بحيث نلاحظ بشكل جلي قصدية المجذوب وغايته من إنتاج خطابه هذا.

- **المساعد / المعيق**:إن المساعد والمعيق يتحددان في الحكاية الشعبية بالنظر إلى البطل الذي يقوم برحلة البحث عن موضوع القيمة فقد يصادف في رحلته من يساعده على بلوغ هدفه، كما أنه يصادف من يعيقه عن الوصول إلى مراده لكن في هذه الأبيات نلاحظ وجودهما لكن بطريقة مختلفة قليلا عما هو في الحكاية الشعبية ويمكن استنتاج العامل المساعد والعامل المعيق كما يلي:

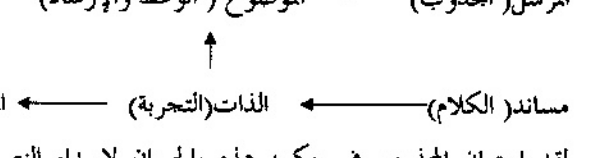
العامل المساعد على الإفتراس--- الكلام

العامل المعيق على الإفتراس ---- الصمت

ويمكن صياغتها على النحو التالي:



وهذه المرحلة للنموذج العاملي يسميها غريماس بمرحلة "الصراع" ويمكن تمثيل ما سبق في الترسيمة التالية:



لقد استعان المجذوب في حكمه هذه بالحيوان لإسداء النصيحة للناس ويحثهم بطريقة غير مباشرة على الإتعاض بها عن طريق ما يحدث لها إذ يشبه الغابة بالدنيا والحيوانات والبشر على اختلاف أصنافها وطبيعتها. بحيث بأسنته لليمامة والثعبان يسط الفكرة للملتقى وجعله يستخلص المغزى، وهذه السمة من سمات الأدب الشعبي، ويمكن أن نمثل لهذه الدلالة كما يلي:

المرسل ←— دال اللغة/ ←— الملتقى

(7)

التجربة

المخذوب ←— مدلول النصح ←— الناس

2- انسجام العاملي:

يقول محمد مفتاح في مؤلفه"دينامية النص": يتحقق الانسجام على عدة مستويات، المستوى اللغوي والعاملي والزمني والهدفي"[8].

يتحدد الانسجام في الرباعيات من خلال الشكل والمضمون ومن خلال الزمان والمكان وأخيرا الهدف. بحيث يتشكل في المستوى الأول الانسجام الدلالي ويتشكل في المستوى الثاني الدينامية والحركة وبالتالي التفاعل بين العوامل، ويتشكل في المستوى الثالث الانسجام الزمني والمكاني، حيث أنها حكم صالحة لكل زمان ومكان مادام هنالك ثنائية (الخير والشر)، أما الانسجام الهدفي فإننا نسجله على مستوى المغزى، فالهدف ذاته لا يتغير في كل رباعيات وهو الاتعاظ.

3- المثلثات العاملية:

اقترح غريماس ترسيمتين يتم فيهما تفكيك الأنظمة العاملية وذلك من أجل تحديد الذوات والعوامل.

- **مستوى الممثل:**

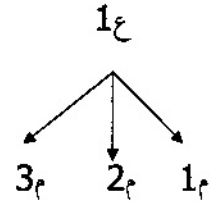
وهو نقطة تمحور الحدث، فإذا أخذنا مقولة" الافتراس" فإن مدلولها لا يتحدد إلا من خلال الربط بين الدور التيمي والدور العاملي، وهو الذات الفاعلة.

الافتراس ←— ولد الايمامة ←— فريسة

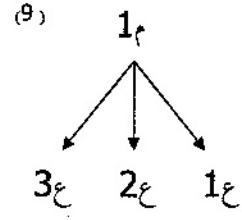
↙

وليد الحنش ←— مفترس

تربط بين الممثل والعامل علاقة مزدوجة، فالعامل الواحد(ع) قد يظهر عبر ممثلين متعددين كما يلي:



وفي نفس الوقت، قد يقوم ممثل واحد بسلسلة من الأدوار العاملية، ويشتمل على إثر ذلك كحامل لمجموعة من العوامل:



ويمكن أن نمثل لذلك من خلال هذه الرباعيات:

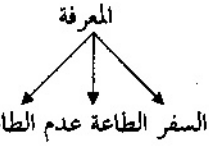
يقول المجذوب:

سافر تعرف النـــاس وكبير القوم طيعه
كبير الكرش والراس بنص فلس بيعه[10]

شرح الأبيات:

فائدة الأسفار معروفة لا لزوم لبسطها وشرحها، وطاعة أولي الأمر من قواعد الإسلام. وبالطاعة تكون الهدنة وراحة العقول، كبير الكرش يريد به من هذا الرباعي المثل العامي السائر عندنا بالجزائر"اللي تخدمه طيعه واللي ترهنه بيعه".

نقطة تمحور الحدث هي:"المعرفة" التي هي ممثل يحمل مجموعة من العوامل كالآتي:



حيث أن معرفة الناس تؤدي دائما بالشخص إلى التفريق بين الأشياء،إذ يستوجب على المرؤوس طاعة رئيسه، وإذا ما عرف بأن هذا الشخص طماع وجب خلعه، إذ المعرفة هنا تقوم بسلسلة من الأدوار العاملية، حيث تُكتسب المعرفة من السفر(سافر تعرف الناس)، وبالمعرفة نفرق بين من تجب طاعته ومن لا تجب .

4- الجنس العاملي في الرباعيات.

يغلب على الرباعيات الجنس الأنثوي حيث معظم المواضيع تدور حول النساء كقوله:

سوق النساء سوق مطيار ... ياداخـــــل رد بالك

يوريولك من الريح قنطار ... والدرك راس مالك (11)

وفي رواية شفهية:

يورولك من الريح قنطار ... وايخسروك في راس مالك

و قوله:

ياالي تعيـط قـدام البـاب ... عيط وكـون فاهـــم

مايفســـد بيـن الأحـباب ... تغير النساء والدراهـم (12)

و قوله: لا يعجبك نوار الدفلى ... تفي الواد داير ظلايـــل

لا يعجبك زين الطفلـــــة ... حتى تشوف الفعايـــل (13)

وقوله:

همت النساء همتـــين ... من همتهم جيت هارب

يتحزموا باللفـــــاع ... ويتخللوا بالعقـارب (14)

و قوله أيضا:

كيد النساء كيديـــن ... ومن كيدهـم ياحزوني

راكبة على ظهر السبع ... وتقول الحـداء ياكلوني (15)

و قوله أيضا:

حديث النساء يونـس ... ويعلـم لفهامـــة

يديرو شركة من الريح ... ويحسنـوا لك بلا ما (16)

وقوله:

مزين النساء بضحكات لو كان فيها يدوموا

الحوت يعـــوم في المـــاء وهما بلا ماء يعوموا [17]

أما حظ الرجال (الجنس الذكوري) في هذه الرباعيات فهو قليل ومنه قوله:

أنا اللي كنت ثقيل ورزين تو خفيت بعد الرزانة

مشيت للرماد عاميـــــن ندور فيه السخانـــة [18]

بحيث يتحدث في هذه الأبيات عن حالة.

و يقول أيضا:

رجل بلا مال محقـــور في الدنيا مايســـوا شـــــي

المشرار كالدلو المقعور يوصل للماء يرجع بلا شي [19]

و قوله:

نخدم على المال ونطيح والمال بيت الطناخـــــة

رجل بلا مال كالريح مشرار وحب الشياخة [20]

و قوله:

مروان لقيته يخمســم واصل العظـــم في لحاته

هذاك من زوجة الهم بفعالها عذبـــــــاته [21]

أما بقية الرباعيات فهي إما في الحديث عن الناس وأحوالهم بشكل عام وإما في الحديث عن الدنيا وأحوالها، وذلك إما بالتصريح وإما بأنسنة الحيوانات، حيث يقول:

الخيل هب من الريح والبل هي الشريفة

البغال قرصة من الهند والحمار هو العيفة [22]

وقوله:

اللي يركب يركب الشهب طرز الذهب في لجامه

اللي يدور يقول كلمة الحق يدير هراوة في حزامه [23]

و يقول:

جحش البغلا تغنجيه وبالزيت تدهني جلوده

الصك والغض فيـــه هذيك عادت جدوده [24]

أما عن الدني فيقول:

الدنيا مثلتهـــا دلاعـــة تتكربع مع جميع الدلاع

لحاذق يعطي معها ساعة والجايح غدا مهما قاع [25]

وقوله:

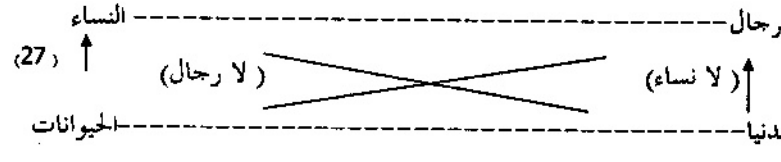
تخلطت ولابت تصفى ولعب خزها فوق ماها

رياس على غير مرتبة هما سباب خلاها [26]

يعتبر"الجنس" في هذه الرباعيات محور دلالي رئيس، إذ تتمحور العوامل والدلالة التي توضح وتبني السمة الدلالية للشخصية، التي تظهر في هذه الأبيات، بواسطة تقابلها بشخصية أخرى كما يوضحها الشكل الأتي:

(إما مذكر إما مؤنث)

جنس



عدم الجنس

(لا رجل لا امرأة)

يمكن توضيح الصراع بين الذكر والأنثى (رجل/ امرأة) في الرباعيات من خلال المحاور الدلالية الآتية:

المحاور الدلالية / الجنس	غني	فقير	شقاء	خبث	دائم	يملك رغبة	متحول	يملك المعرفة	يملك القدرة
رجل	0	+	+	− +	−	+	+	− +	− +
امرأة									

(28)

وتوضيح هذا الصراع بين ما هو عاقل وما هو غير عاقل كالآتي:

المحاور الدلالية / الجنس	غني	فقير	شقاء	خبث	دائم	يملك رغبة	متحول	يملك المعرفة	يملك القدرة
عاقل	+	+	+	+	−	− +	+	+	+ 0
غير عاقل	0	0	0	0	−	+	−	+	+

نلاحظ من خلال الجدول أن نظرة المجذوب إلى المرأة نظرة سلبية بحيث ينسب إليها في معظم الأحيان صفات سيئة وذلك راجع ربما إلى الخلفيات التي يملكها حول هذا الجنس ما يجعلنا نستنتج أن المرأة في ذلك الوقت، وذلك المجتمع رمز للخبث والقوة (حب السيطرة والتملك)، على عكس الرجل الذي كان متعاطفا معه، بل يظهر في معظم الأحيان بمظهر المسكين والمستضعف من طرف الجنس الآخر، وعليه فإن العامل الذي يظهر في الرباعيات هو العامل الانثوي.

يعتبر هذا العرض المختصر تجربة وتطبيق لأحد أخصب المناهج التحليلية للنص الأدبي، (التحليل السيميائي) على مدونة هي من بين ارسخ نصوص التراث الشعبي، بحيث حاولت أن أكشف عن الدور العاملي في التراث الشعري خصوصا وأن الرباعيات لا تكتسي خصوصيات النص السردي أو بالأحرى خصوصيات الحكاية الشعبية من تطور للأحداث.

الإحالات:

1-هو الشيخ أبو زيد سيدي عبد الرحمن المجدوب بن عياد بن يعقوب بن سلامة الصنهاجي الدكالي المتوفي سنة 976 للهجرة ولقب المجذوب جعله له أهل زمانه وبقي معروفا به إلى الآن نظرا لسيرته في حياته فكان صوفيا زهد في الدنيا وساح في البلاد للوعظ والإرشاد... وروايات هذه الحكم كثيرة مختلفة ربما أدت إلى تغيير محسوس في المعنى. ولكن ما العمل إما أن ننقلها على علتها كما عثرنا عليها في بعض الكتب وبالخصوص من مؤلفات المستشرق الفرنساوي أنري دوكستر والمرحوم شيخنا محمد بن شنب وكما سمعناها و إما أن نتركها أو نهملها...ينظر: نورالدين عبد القادر بن ابراهيم، رباعيات الشيخ عبد الرحمن المجذوب،دت، دب ص94،95.

2- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية) غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، أكتوبر2000.

3- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي-انجليزي-فرنسي، دار الحكمة، دب، 2000، ص15.

4- عبد الرحمن مجذوب، الرباعيات، تح، نور الدين عبد القادر بن ابراهيم، دب، دت، ص 7.

5- ينظر:سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الإختلاف، دت، ص49.

6- نفسه، ص50

7- عادل فاخور، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع سيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر،ط1، بيروت 1975، ص26.

8- ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1،1987، ص31.

9- سعيد بن كراد، نفسه، ص85.

10- المجذوب، نفسه، ص11.

11- نفسه، ص13.

12- نفسه، الصفحة نفسها.

13- نفسه، ص19

14- نفسه، ص28.

15- نفسه، ص29.

16- نفسه، الصفحة نفسها.

17- نفسه، ص13.

18- نفسه، ص11.

19- نفسه، ص16.

20- نفسه، الصفحة نفسها.

21- نفسه، ص36.

22- نفسه، ص22.

23- نفسه، ص23.

24- نفسه، ص 26.

25- نفسه، الصفحة نفسها

26- نفسه، ص31.

27- ينظر فيليب هامون، سيمولوجيا الشخصيات الروائية تر: سعيد بن كراد، نقد:عبد الفتاح كليطو، دار الكلام، الرباط 1990 ، ص 35.

28- وهو جدول مستوحى من تصنيف فيليب هامون للعوامل، ينظر المرجع نفسه، ص47،48.

- الرمز (0) يعني غير موجود في الرباعيات.
- الرمز (+) يعني موجود.
- الرمز (-) يعني عدم توفر ذلك المحور في الجنس.

الأسطورة نبع الأجناس الأدبية ومصدر المنهج والنظرية في العلوم الإنسانية. كيف ولماذا؟

أ.زاهية طراحة.

جامعة مولود معمري- الجزائر -

يجد المتأمّل لمختلف الأجناس الأدبيّة الشعبية وغير الشعبية، بصمات الأسطورة. هذه التي تتكرّر وتتولّد رموزها في مختلف الفنون والأجناس الأدبية الشعريّة والنثريّة. ويلاحظ المتبصّر أيضا، أنّ الأسطورة مصدر ومنطلق المناهج والنظريات الكبرى في العلوم الإنسانيّة، كعلم الإنسان (الأنتروبولوجيا)، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، والفلسفة.

جعلتنا التأملات السابقة، نتساءل: كيف ولماذا تملك الأسطورة سلطة ذلك؟ وسنحاول من خلال مداخلتنا المتواضعة، الإجابة عن ذلك.

الأسطورة (Le mythe)، هي" Muthos موثوس" عند الإغريق. كانت تدلّ على حقائق شتى مثل قصص خلق الآلهة وخلق الكون وسيّر الأبطال، كما كانت تدلّ من جهة أخرى على الخرافات والأنساب وقصص العجائز والأمثال التقليدية. ويصعب كثيرا إيجاد مفهوم محدّد لمصطلح "أسطورة Mythe " لأنّها حقيقة ثقافية معقّدة ـــ وموجودة في جميع المجتمعات والشعوب والحضارات الكبرى ـــ ولهذا عرّفها " كلود ليفي ستروس " بأنّها «تدرك دوما بصفتها أسطورة وذلك بالنسبة إلى جميع قراء العالم قاطبة». ويرى " ميرسيا إلياد " أنّه من الصعب إيجاد تعريف للأسطورة، يقبله جميع العلماء والباحثين، فالأسطورة واقعة ثقافية شديدة التعقيد، يمكن مباشرتها وتفسيرها من منظورات متعددة، يكمل بعضها بعضا.

ويمكننا أن نستنتج بأنّه تشعبت تعريفات الأسطورة بتشعّب زوايا النظر إليها، فكلّ واحد عرّفها انطلاقا من مجال اهتماماته وتخصّصه، فسنحاول ذكر بعض هذه التعريفات لنخرج بتعريف شامل يجمع أهم عناصرها. فالذين عرّفوها بالنظر إلى أصلها ومضمونها ـــ من الأنتروبولوجيين ومؤرخي الأديان والفلاسفة ـــ يذهبون إلى أنّها تعود في أصولها إلى أزمان سحيقة سابقة للتاريخ المكتوب. فقبل أن يتعلم الإنسان الكتابة كانت ذاكرته على قدر كبير من النشاط والحيوية، وقد استخدمها لنقل الأحداث بأمانة عبر الأجيال. ويراها آخرون أنّها مغامرة العقل الأولى «فالأسطورة نظام فكريّ متكامل، استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدي لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه،

والأحاجي التي يتحداه بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه. إنّها إيجاد النظام حيث لا نظام... والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية.» وتعتبر الأساطير القديمة في أصلها ـــ لدى البعض ـــ «روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون ومصير الإنسان وأصول العادات والعقائد، والأعمال الجارية في أيامهم، وكذلك أسماء الأماكن المقدسة والأفراد البارزين.» ومنهم من رأى فيها « حكاية تلعب فيها الآلهة دورا أساسيا فأكثر». والغاية منها تفسير أمر من الأمور هو، إمّا علّة ظاهرة من الظواهر الطبيعية أو أصل نشأة مؤسسة من المؤسسات الإنسانية أو سنة من السنن، وإنّها في جوهرها قصّة تعليلية. وهناك من اعتبرها «قصة مقدسة تروي حدثا وقع في بداية الزمان.» ويراها "فرايزر" – صاحب المدرسة الطقوسيّة – أنّها استمدّت من الطقوس، فبعد مرور زمن طويل على ممارسة طقس معين وفقدان الاتصال مع الأجيال التي أسسته، يبدو الطقس خاليا من المعنى والسبب والغاية، وهنا تأتي الأسطورة لإعطاء تبرير لطقس مبجّل قديم، لا يريد أصحابه التخلي عنه.

والذين عرّفوها من وجهة نظر علم النفس ينظرون إليها على أنّها نتاج للاشعور. يرى "فرويد S.Freud" في كتابه "تفسير الأحلام" تشابها في آلية العمل بين الحلم والأسطورة، فهي ثقيلة بالرموز التي تزودنا بفهم عميق لنفس الإنسان الخافية ورغباته المكبوتة، خاصّة الجنسية منها. ويرى "يونغ C.G.Jung" كذلك أنّ الأسطورة نتاج للاشعور، ولكنه يختلف عن "فرويد S.Freud " في كونه يقرّر أنّ اللاشعور الذي تنتج عنه الأسطورة هو اللاشعور الجمعي للبشر، فالصور والخيالات الظاهرة في الحلم والأسطورة لم تكن في وعي الفرد ولم تكبت، بل عاشت في اللاشعور الجمعي، لكنّ انبثاقها كان من خلال الفرد. فهو يرى أنّنا مُمتَلَكُون من قبل تلك الصور والخيالات أكثر من كوننا مالكين لها، فكلّما تعمّقنا نحو طبقات النفس السفلى، كلّما غادرنا عالم الفرد الشخص تدريجيا واقتربنا من الأرضية الإنسانية المشتركة، إلى أن نصل إلى قاع النفس فلا نجد هناك سوى العالم مجردا من أيّ طابع شخصي فردي.

والذين عرّفوها بالنظر إلى وظيفتها ينظرون إليها على أنّها لم تظهر استجابة لدافع المعرفة والبحث، ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة، بل تنتمي للعالم الواقعي، وتهدف إلى تحقيق غاية عملية، وهي تروى لترسيخ عادات قبلية معيّنة أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما أو أسرة أو نظام اجتماعي وما إلى ذلك. فهي والحالة هذه عملية في منشئها وغايتها.

والذين عرّفوها بالنظر إلى لغتها عرّفوها بأنّها لغة من درجة ثانية، فالأسطورة تتألف من نظام

دال موجود سلفا هو نظام اللغة – حسب تعريف الألسنية – والمدلول فيها أقل ارتباطا بداله من ارتباط الدال بالمدلول في مجرى الكلام العادي. إنّ للأسطورة مستوى سطحيا وآخر عميقا هو الذي يشتمل على المعنى الباطن أو الرمزي، ناصر الأسطورة ليست دلائل لغوية بقدر ما هي رموز. ويرى "إريك فروم" في كتابه "اللغة المنسية" أنّ لغة الأسطورة هي لغة الرمز التي تنطق عن الخبرات والمشاعر والأفكار الباطنية، ولما كانت لغة الرمز تتصف بالشمولية والعالمية فهي تتجاوز فوارق الزمن والثقافة والجنس، فالأسطورة مثل الحلم، تكمن أهميتها في تقديمها حكايات تشرح بلغة الرمز حشدا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية.

والذين عرّفوها من زاوية نظر أنتروبولوجية (علم الإنسان) اختلفوا في النظر إليها باختلاف اتجاهات فروع هذا العلم. فعلماء الأنتروبولوجية الأوائل التطوريين الذين وصلتهم أخبار الأساطير القديمة مثل "تايلور" و" فريزر" و"ليفي برول" الذين يؤمنون بمراحل ضرورية مرّت بها البشرية (مرحلة السحر والدين والعلم)، يذهبون إلأى أنّ زمن الأسطورة قد ولّى وانقضى وأنّها لم تعد تتلاءم وإنسان العصور الحديثة. أمّا علماء الأنتروبولوجيا الرحالة أمثال "مالينفسكي" و"مارسال مْريول" و"كلود ليفي ستروس" الذين وفدوا على الشعوب البدائية واستمعوا عنها أساطيرها، أكّدوا على أنّ الأساطير ما تزال تؤدي دورا كبيرا لديها. وقالوا بوجود تماثل كبير بين طرق التفكير في المجتمعات المتحضرة والمجتمعات البدائية. وقد أسس "كلود ليفي ستروس" – قائد مدرسة التحليل الأنتروبولوجي البنيوي – نظرية علمية في دراسة الأساطير، ونقد المحاولات السابقة الكلاسيكية استنادا إلى طرق جديدة استقاها من العلوم الاجتماعية والألسنية البنيوية والنفسية، فاستمد من هذه العلوم منهجا في دراسة الأساطير.

ويمكننا أنّ نستخلص من هذه الآراء المتنوعة والمتباينة الرأي الشامل الذي يرى في الأسطورة حكاية جديّة ومقدّسة، غنية بالمعتقدات والطقوس الدينية ـــ خاصّة الغابرة منها ـــ يحاول الإنسان من خلالها تفسير ظواهر الكون والطبيعة تفسيرا بدائيا ساذجا، بلغة عميقة رمزية خاصّة. والأساطير متنوّعة ومنها: أساطير الكائنات الخارقة (أساطير الكائنات العلوية والآلهة السماوية)، وأساطير الأبطال الحضاريين (البطل خالق الحضارة مثل "بروميثيوس")، وأساطير الملوك–الآلهة، وأساطير المخلصين.

تمتاز الأسطورة بطابع العالميّة والمحليّة معاولهذا انطلقتْ منها المناهجُ والنظرياتُ فالمدرسة الفنلندية

(المنهج الجغرافي التاريخي)[1]، التي أسسها "كارل كرونهKarl Krohn" (1863-1933م) والتي اشتهرتْ بأنّها صاحبة أول منهج علميّ ينطلق من نصوص التراث الشعبي للبحث عن أصله المكاني والزماني، انطلقت وركّزتْ كثيرا على الحكايات الخرافيّة ذات الطابع الأسطوري.

كما انطلقت المدرسة الإناسيّة (الأنتروبولوجيّة) التطوريّة[2] من الأساطير القديمة إعادة بناء فترات ما قبل التاريخ والتاريخ. اعتمد الحقوقي السويسري باشوفن Bachofen(1815-1887) على أساطير وأخبار مجتمعات العالم القديم أو الشرقي -نظرا لغياب المعرفة الكافية بالمجتمعات التي لا تعرف الكتابة والتي دُرست بعد ذلك- ودرس السساتيم القرابيّة، فكشف عن وجود مجتمعات يجري فيها النسب عبر النساء "المجتمعات الأميّة النسب". واعتبر أنّ المجتمعات صارت "أبيّة النسب" بعد أن كانت أميّة النسب. كما انطلق من الأسطورة المفكّر الإنجليزي ادوارد. ب.تيلورA.B.Tylor (1832-1917) للتأسيس لنظريته في النياسة الدينيّة، فكشفت له الأساطير عن نظريته حول الإحيائيّة التي كانت برأيه نقطة الانطلاق بالنسبة لتطوّر المعتقدات الدينيّة، فاهتمّ بالبحث فيها، فكرّس للأسطورة فصولا من كتابه "بدايات التاريخ البشري ونموّ الحضارة" سنة (1865). ومن الأسطورة أيضا انطلق المفكر الإنجليزي جيمس فرازر J.Frazer (1854-1941)، ليبني نظريته الإناسية في تطوّر الظاهرة الدينية وفكر الإنسان، وذلك ابتداء من السحر

1- ويقوم هذا المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية. فإذا اتفق للباحث جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد، أمكنه، عن طريق المقارنة بين الروايات، واعتمادا على بعض القرائن الزمانية والمكانية، أن يحدّد نشأة النمط زمانيا ومكانيا. وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره، راصدا ما يعترى جزئياته من تغيير. وعلى رأس هذه الأبحاث المهمّة يقف فهرست "آرن" النمطي الموتيفي بارزا. وهو الفهرست الذي توسع فيه "طومسون" فيما بعد، وعرف بفهرست "آرن طومسون Aarnne-Thomson".

2 - تعتبر أوّل تيار فكريّ في تاريخ النيّاسة. نمت في أواخر ق 19، بين 1850 و1910 تقريبا. تمثّلتْ بصفة خاصّة جدّا في الولايات المتحدة وبريطانيا. تدرس مختلف الشعوب التي تعاقبت عبر الزمن والتي كانت في أواسط وأواخر ق 19 على درجات متفاوتة من الثقافة ومن التقدّم. ويستعين الباحث التطوّري بالرواسب وبالتاريخ التخمينيّ (الافتراضيّ)، لأنّه لا يملك الوثائق المكتوبة المؤكّدة لصحّة واقع تاريخيّ ما أو حدث ما للمجتمعات المدروسة.

والدين وصولا إلى العلم. ومن أشهر كتبه في ذلك: "الطوطمية والزواج الخارجي" (عام 1910)، و"الفولكلور في العهد القديم" (عام 1918)، و"الغصن الذهبيّ" في 12 مجلّدا (ما بين 1890-1915).

ورغم أنّ النظرية الإناسيّة الوظيفيّة (الوظيفة والثقافيّة) تتحاشى الخوض في موضوع الأصول والانتشار والتطور الثقافي الوحيد الخطّ اللذين رأيناهما سابقا، وتركّز على الدور الذي يلعبه التراث الشعبيّ ميدانيا في ثقافة معينة، فقد انطلتْ هي أيضا من الأساطير. وقد أكدّ "فرانس بواس Franz Boas" (1858-1942) في دراسته لأساطير قبائل "تسمشيان Tsimshian"(قبيلة من قبائل الهنود الحمر الأمريكية) العلاقة المباشرة بين الأسطورة وحياة النّاس اليومية. فهو يربط دوما الأدب الشعبي والفلسفة والدين واللغة مع الحياة اليومية للشعوب التي تنتجها. وخالفته قليلا تلميذته "روث بندكت Ruth Benedict" (1887-1948)، فرأت بأنّ التراث الشعبي كثيرا ما يخرق المعايير الثقافية، كوسيلة لإشباع أحلام اليقظة وللتعبير عن مشاعر العداء تجاه الامتثال للثقافة. وكان انطلاقها من أساطير جماعة من هنود أمريكا الشمالية الحمر، وجاء ذلك في كتابها "ميثولوجيا الزوني Zuni".

وانطلقت منها النظرية البنيويّة الشكلية في دراسة الأدب الشعبي على يد "فلاديمير بروب Vladimir Propp" (1895-1970م) في منهجه البنيوي الشكلي (المورفولوحي) من حكايات ذات صلة وثيقة بالأسطورة. درس متنا متكونا من مائة حكاية خرافية عجيبة روسية، ولاحظ أنّ الشخصيات تتغيّر والوظائف (الأجزاء/الأفعال) تبقى نفسها. استخدم "بروب" في دراسته مصطلح "مورفولوجيا"، وهو يدل على وصف مكونات أو أجزاء (وظائف) الخرافة العجيبة، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وبالمجموع. نشرت لأول مرّة بالروسية عام 1958 بعنوان "مورفولوجيا الخرافة" أي شكل أو بنية الخرافة. وهو يرى بأنّ دراسة الأشكال وإقامة القوانين التي تسيّر البنية ممكنة في الخرافة، وبنفس دقّة مورفولوجيا التشكلات العضوية. وقدّم "بروب" مشروعه هذا ليحلّ محلّ تصنيف "آنتي آرن"، إذ رأى أنّ تصنيف الحكايات الشعبية في ضوء شخصياتها –على نحو ما فعل آرن– أمر مضلل، لأنّ الفعل (الوظيفة) ذاته في الحكاية يمكن أن يقوم به غول أو تنين أو شيطان أو دب...الخ. فالحكاية تبدأ دوما بالوضعية البدئية situation initiale التي لا تعتبر وظيفة، ويتم فيها تعداد أفراد الأسرة وتقديمهم. وتأتي الوظائف بالأرقام والتسميات والرموز، وهي في عددها31

وظيفة لا أكثر: نأي interdiction/éloignement / انتهاك المنع/transgression/ استنطاق/interrogation/ إخبار/information/ خدعة/tromperie/ تواطؤ/complicité/ إساءة méfait/ أو نقص/manqué/ وساطة/mediation, moment de transition/ بداية الفعل المضاد début/ الوظيفة الأولى للمانح/départ انطلاق/ de l'action contraire première/ استلام الأداة/ reaction du héros / رد فعل البطل / fonction du donateur/ السحرية / reception de l'objet / تنقل في المكان بين مملكتين بدليل déplacement/ dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un/guide معركة/combat/ علامة/marque/ انتصار/victoire/ إصلاح الإساءة/réparation/عودة/retour/ مطاردة/poursuite/ نجدة/secours/(تتكرّر الوظائف السابقة من الوظيفة رقم الإساءة إلى الوظيفة الانتقال عبر المكان بدليل) الوصول متنكرا/arrivée incognito/ دعاوى كاذبة/prétentions mensongères/ مهمة صعبة/tâche difficile/ إنجاز المهمّة الصعبة/tâche accomoplie/ تعرّف اكتشاف/reconnaissance/découverte/ تغيير الهيئة/transformation/ عقاب/punition/ زواج mariage .

وقدّ خُصّص المنهج البنيوي الأنتروبولوجي (الأنتروبولوجيا البنيوية) للأسطورة بدون منازع، وهو منهج يتزعّمه عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي "كلود ليفي ستروس-Claude Lévi Strauss" وهو منهج قائم على النظرية اللغوية. وقد اقترح اتجاها جديدا تماما في تفسير الأساطير. وكانت المدارس القديمة تحاول دائما التوصل إلى بعض الاستنتاجات مع واقع المقارنة المبسطة بين الأساطير والثقافة التي تعيش فيها، فكانت الأساطير في نظرهم إما تعكس وقائع الثقافة أو تشوهها، ولكن لماذا تتصف بكثير من الملامح المتشابهة في أرجاء العالم المختلفة؟ يعتقد "ليفي ستروس" أننا يمكن أن نعثر على إجابة على هذا التساؤل في البناء المنطقي الموجود داخل العقل الإنساني، بما في ذلك العقل البدائي الهمجي. وقد استشهد بأسطورة "أوديب" وبعض أساطير هنود أمريكا الشمالية فشرحها على أساس مجموعات أو حزم العلاقات. وقد كشفت هذه العناصر المتكررة عن بعض الأفكار المشتركة، مثل أفكار نشأة الإنسان عن أصل حيواني التي تتمثل في ذبح الأبطال للوحوش

الرهيبة.

ونلاحظ أنّ نسق "ليفي ستروس" يعتمد على تصنيف وترتيب الملامح القصصية في الأسطورة على نحو معين بحيث تكشف عن البناء الكامن وراء تلك الملامح، بينما تتبع نسق بروب خطّ القصة نفسه. وتمثل هاتان النظرتان أبرز أنواع التحليل البنائي، اللذين يقترح "دنسن" أن نطلق عليهما مصطلحي المنهج النموذجي والمنهج التركيبي. وذلك على أساس أنّ "ليفي ستروس" يسعى إلى التوصل إلى المثال أو النموذج أو الإطار التصوري الكامن من وراء الأسطورة، على حين يضع "بروب" بناء الحكاية (أو ترتيب أجزائها في أشكالها وعلاقاتها الصحيحة) في المحل الأوّل من اعتباره.

ونجد أيضا المنهج النفسي لـــ "سيقموند فرويد Sigmund Freud" اعتمد اعتمادا كبيرا على الأساطير، في استكشافاته للعقل الباطن، فتسميات العقد النفسيّة جلّها هي أسماء شخصيات أسطورية (أوديب، نرسيس، إلكترا...الخ). ولقد عرض في كتابه "تفسير الأحلام" (1900) نظريته التي ترى بأن الأحلام تعتبر تخفية رمزية عن الرغبات والمخاوف الكامنة المكبوتة لجنسية الطفولة. وكانت الخطوة التالية هي معادلة الأحلام بالأساطير وغيرها من عناصر التراث الشعبي. وقد وجد "فرويد" في أسطورة "أوديب" مثالا للأسطورة التي تزيح الستار عن الرغبات والدوافع الغامضة المكبوتة عند الأطفال الذين نموا وأصبحوا بالغين. فالطفل الذكر يعشق أمّه جنسيا، ويحلم بقتل أبيه، وفي أسطورة "أوديب" تشبع رغباته على نحو مفجع. هذا هو النموذج بنيت على منواله كل التشعبات اللاحقة المتعلقة بدراسة التحليل النفسي للتراث الشعبي. ولقد انكب تلاميذ "فرويد" بشراهة على هذه المهمة المتعلقة بفك رموز المعاني الكامنة للعادات، والمعتقدات، والطقوس، والأساطير. فـــ "إيريش فروم Erich Fromm " (ولد 1934) كتب "اللغة المنسية" وهو كتاب أوليّ لتفسير الأحلام والأساطير الخرافية، والحكايات من وجهة نظر التحليل النفسي. ويرى "فروم" أنّ الدراما الأسطورية عبارة عن صراع بين السلطة الأبوية الاستبدادية لـــ"كرونوس"، والنظام الأمومي الذي تمثله "أنتيجوني" يؤازرها "أوديب" الذي يلقى حتفه الملائم في روضة الآلهة الأمومية. ويرى "جيزا روهايم Géza Rohiem " (1891-1953) بعد أن حلّل عددا كبيرا من الأساطير الخرافية في كتابه "بوابات الحلم" أنّ الحلم إرهاصة أسطورة خرافية وقصة وليس نظيرا لهما، أو أنّه يرتبط بخيالات لا شعورية مكونا الأساطير الخرافية. ويفرض "روهايم" أنّ هناك حلما أساسيا يشكل جوهر الحكايات الأسطورية. إذ يرى الشخص الحالم أنّه يسقط في بحيرة أو حفرة، فهذا هو

القضيب في دخوله المهبل. ويجعل الحالم حينئذ من جسمه رحما، مرموزا له بمحيط أو زهرة لوتس. وهذا هو مصدر خلق أسطورة مثل أسطورة "غواص الأرض". ويعتقد "روهايم" أنّ شخصا ما رأى مثل هذا الحلم ذات مرة وحكاه مرارا لآخرين كانوا قد مروا بنفس التجربة في أحلام مماثلة، من خلال التكرار نمت الأسطورة وترعرعت. ورغم أن "كارل يونج Carl Jung" (ولد 1875...) قطع علاقاته مع "فرويد" وأسس مدرسته الخاصّة "علم النفس التحليلي" في سويسرا. فقد رفض هو وأتباعه اسم التحليل النفسي ورمزيته الجنسية. ومهما يكن فإنّ "فرويد" وأتباع "يونج" يشتركون في الكثير من وجهة نظر علم الفولكلور (الأسطورة). إذ تنظر كلا المجموعتين إلى التراث الشعبي كجزء لا يتجزأ من ميدان دراستهما العلمي.

ويفسر كل من "فرويد" و"يونج" الأساطير والحكايات الخرافية بمنهج الرمزية. فالمنهجان ليسا متعارضان. فـ"جوزيف كامبل " وهو نصير لـ"يونج" يدخل تفسيرات فرويدية في شروحه لأساطير العالم الخرافية. فنجد عنده ثنائيات الأضداد: الذكر/الأنثى، القضيب/المهبل، تتواتر عند "يونج" في عبارات ميتافيزيقية بدلا من العبارات الجنسية المكشوفة. فيتحدث عن: الشعور/اللاشعور، الحياة/الموت، الله/الشيطان. ويستخدم كلا الاتجاهين اللاشعور كمفهوم رئيسيّ في التفسير.

وقد تصوّر "يونج" أنّ هناك شخصيات ومواقف وهمية تمثل الجانب المظلم من الشخصية في الأساطير الخرافية والحكايات الشعبية، كما هو الحال في الأحلام والخيالات. ويمكن القول إنّ ما كشفت عنه مدرسة "يونج" في مجال الأسطورة والرمز والأدب والفن يعتبر من أهمّ إبداعات علم النفس التحليلي." فشروق الشمس ولادة للبطل الإلهي من البحر، الذي يقود عربة في أقطار السماء. وعند الغروب تكون التنينة، الأم الهائلة، بانتظاره لكي تبلعه. وفي جوف التنينة يسافر في أعماق اليم. وبعد معركة رهيبة مع أفعوان الليل يعود فيولد من جديد عند إطلالة الصباح". يفسّر "يونج" الأحداث السابقة على أنّها تكشف عن "اختبار" الإنسان لهذه الحوادث وتعبر عن موقفه منها، وما ينطوي عليه هذا الاختبار من شحنات عاطفية لا يصحّ أبدا نبذها بدعوى "منافاتها" للعلم، لأنها تبين عن توافق إيقاعات النفس مع إيقاعات الطبيعة، في تعاقب الولادة والموت، وعن الصراع بين الظلام والنور.

قائمة المصادر بالمراجع العربية:

1 - إبراهيم (نبيلة): أشكال ابلتعبير في الأدب الشعبي، دار غريب، القاهرة، مصر، ط3.

2- إبراهيم (نبيلة): الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، المكتبة الأكاديمية، القاهرة،مصر، ط1، 1994.

3- بروب (فلاديمير): مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1986.

4- الجوهري (محمد): علم الفولكلور- دراسة في الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1975.

5 - رشدي (رشاد): نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ابنان، ط2، 1975.

6 - السواح (فراس): مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة- سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، سورية، ط11، 1996.

7 - السواح (فراس): لغز عشتار، الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2000.

8 - صقر خفاجة (محمد): تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، 1956.

9 - عجينة(محمد): موسوعة أساطير العرب، ج1،ج2، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

العنتيل (فوزي): الفولكلور ماهو؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف، القاهرة، مصر،1965.

10- دورسون (د): نظريات الفلكلور المعاصرة، ترجمة: محمد الجوهري، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، مصر،1982 .

11 - فريزر (جيمس): أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1982.

12- لومبار(جاك): مدخل إلى الاثنولوجيا، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1،1997

13 - ليفي ستروس(كلود): الإناسة البنيانية (الأنثروبولوجيا البنيوية)، ج2، ترجمة حسن قبيسي، مركز الإنماء القومي، لبنان.

14 - محمود عزيز (كارم): الأسطورة فجر الإبداع الإنساني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

15 - هنري هووك (صمويل): منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 2004.

قائمة المصادر والمراجع بالفرنسية:

1- Adolphe (E.Jensen): Mythes et cultes chez peuples primitifs, Traduction de M.Metzger et J.Goffinet, Ed Payot, Paris, 1954

2 - Lévi– Strauss (Claude): Anthropologie structurale,Ed PLON,paris,1974.

3 - Eliade (mircea) : Traité d'histoire des religions, Ed Payot, Paris, 1964.

4- Encarta 2004 Epopée,CD (Dictionnaire Encyclopédique) .

5 - Lévi– Strauss (Claude): Mythologique, Le cru et le cuit, Ed PLON , 1964.

6- Frazer (James George) : Le Rameau d'Or, introductions de Nicole Belmont et Michel Izard, Ed Robert Laffont,Paris, 1983.

الشعر الشعبي الأوراسي وكتابة التاريخ
- دراسة في نماذج بالعربية والأمازيغية-

أ. محمد زكور.
جامعة محمد الصديق بن يحي. جيجل -الجزائر -.

1- في الشعر الشعبي ودلالاته وأهميته:

أول ما يستوقفنا خلال تعرضنا لمفهوم الشعر الشعبي هو تعدد التسميات واختلافها من دارس لآخر، حيث نجد على سبيل المثال المصطلحات التالية: العامي، الملحون، الزجل، الشعبي، النبطي،... إلخ، وقد حاول كل دارس إعطاء مفهوم خاص به انطلاقا من الاعتبارات التي انطلق منها في تعريفه ذاك.

فهذا شيخ المنظرين العلامة ابن خلدون يسميه في مقدمته: الشعر الملحون، ويميزه عن الشعر الفصيح ببنائه المخالف ولغته القريبة للعامية، أكثر منها للفصحى، كما يرى أيضا أن بدايات هذا النوع الشعري كانت في الوقت الذي تخلى فيه الشعراء عن موازين الشعر المتوارثة، وراحوا يبدعون وينشدون أشعارهم دونما قيد أو قاعدة محددة، أو كما قال ابن خلدون: « كانوا يقرضون الشعر في سائر الأعاريض... ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء...» [1].

وهذا يعني أن القصيدة الملحونة أول ما بدأت التزمت بخصائص القصيدة الفصيحة نفسها، غير أنها خالفتها فقط في عدم الالتـــزام بالإعراب، ويرى بعض الدارسين المعاصرين [2] أن الملحون في اللغة « هو من الأصل اللغوي (ل.ح.ن)، الذي ينصرف لدلالتين تقع إحداهما على الإصابة في الحديث، والأخرى على الخطأ فيه، مما جعل اللغويين يعدونه في الأضداد، غير أن أعلى دلالتين للحن

---

(1)- ابن خلدون: المقدمة، مصدر سابق، ص: 582.

(2)- موقع مجلة المأثورات الشعبية القطرية: من فنون الأدب الشعبي الملحون (شبكة الأنترنت): (د. أحمد عبد الرحيم نصر). www.gcc folklore.org / arabic / magazin / html

هما التنغيم في الكلام والعدول به عن الصواب، وقد يسمى الملحون الكلام الذي يُعَرِّض فيه الشاعر بما يريد دون أن يذكر ذلك صراحة، أي بمعنى آخر: الإلغاز في الكلام، على نحو ما نجده في قول القَتَّال الكلابي:

ولقد لحنت لكن لكيما تفقهوا ... وَوَحَيْتُ وَحْيًا ليس بالمرتاب

أي ألغزت لكم في الكلام لتفهموا دون غيركم من السامعين على جهة التورية وإخفاء المعنى الحقيقي.

وهناك من يرى أن الملحون هو «شعر بلغة لا إعراب فيها، فكأنه كلام فيه لحن، وهذا لاشتقاق باطل، من وجوه عديدة، لأننا لا نقابل الكلام الفصيح بالكلام الملحون، وإنما باللهجات العامية و لم يرد هذا التعبير عند أحد من الكتاب القدماء لا بالمشرق ولا بالمغرب...» [1].

وكثيرا ما ورد اللحن في كتب الأولين، بمعنى الخطأ مقابلا للكلام الفصيح، ومما ينسب لمعاوية أنه قال للناس: «كيف ابن زياد فيكم ؟ قالوا: ظريف على أنه يلحن. قال: فذاك أظرف له»، ويقصد معاوية أن اللحن الذي هو الفطنة بتحريك الحاء، وقال غيره: إنه اللحن ضد الإعراب، وهو يُستَمْلَحُ في الكلام، إذا قَلَّ، وما يؤكد ذلك هذان البيتان:

وحديث ألذُّهُ هو مما ... تشتهيه النفوس يوزن وزنا

منطق صائب وتلحن أحيانا ... خير الكلام ما كان لحنا

ويروى أن عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– مر بقوم يرمون نبلا، فعاب عليهم، فقالوا : يا أمير المؤمنين، إنا قوم متعلمين، فقال: لخنكم أشد علي من سوء رميكم، سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: "رحم الله امرأ أصلح من لسانه".

أما بعض المحدثين، فيرون أن الملحون مشتق من التلحين، بمعنى أن الأصل في هذا الشعر أن ينظم للتغني به، واستندوا في ذلك إلى قول ابن خلدون في معرض حديثه عن الشعر باللغة العامية: « وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة، لا على الصناعة الموسيقية...» [2]؛ أي أن التلحين بتشديد الحاء للدلالة على معنى التلحين الموسيقي، لا يتنافى مع كون الملحون نقيض الفصيح، وهو مما يُلَحن ويُردد على نحو فيه موسيقى سواء أكان ذلك مصحوبا بآلة أم لم يكن.

---

(1)- موقع مجلة المأثورات الشعبية القطرية (شبكة الأنترنت)، مرجع سابق.

(2)- موقع مجلة المأثورات الشعبية القطرية (شبكة الأنترنت)، مرجع سابق.

وباختصار نستطيع أن نقول: الملحون هو المعدول به عن وجه الفصيح، الذي لا إعراب فيه انسجاما مع قول ابن خلدون في أن أهل فاس وغيرهم من العرب « تركوا الإعراب الذي ليس من شأنهم»، فجل كلامهم إذن فيه لحن، وهو ملحون به من هذا الباب، ومن أشعارهم ما يلغزون به، ويكنون، وهو إلى جانب ذلك يردد منغما ملحنا...

هذا فيما يخص ابن خلدون. أما الدارسون المختصون المعاصرون فلهم آراء مختلفة في شأن الشعر الشعبي؛ أهو عامي أم ملحون ؟ فهذا الأستاذ محمد المرزوقي [1] يفضل هو الآخر استخدام مصطلح الشعر الملحون بدل الشعر الشعبي، أو باقي المصطلحات الأخرى والسبب حسبه هو أن تسمية الشعر الملحون « أعم وأشمل من تسمية الشعر الشعبي، إذ تشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء أكان معروف المؤلف أم مجهوله، وسواء روي من الكتب أم مشافهة، وسواء دخل في حياة الشعب أو كان من شعر الخواص، وعليه فوصفه بالملحون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه؛ أي أنه نطق بلغة عامية غير معربة».

ما يسعى المزروقي لإيضاحه هو أن مصطلح الملحون يشمل كل ما تم إبداعه ونظمه بالعامية، كما أن خاصية اللحن وعدم التقيد بالقواعد والإعراب هو أمر مشترك بين جميع أشكال التعبير الشعبي.

هذا ويرى البعض أن طابع اللحن في الشعر الشعبي يرجع لكون الفرق بينه وبين الشعر الفصيح هو أن الملحون ينظم قبل كل شيء ليُغَنى، وهذا ما تؤيده الأستاذة نبيلة إبراهيم في سياق حديثها عن الأشكال التعبيرية الشعرية والمغناة؛ حيث ترى بأنها تعد شكلا مميزا من أشكال التعبير الشعبية، كونها « تؤدى عادة عن طريق الكلمة واللحن معا، بينما لا يتعدى دور الأشكال الأخرى الكلمة، كما تحظى الأغاني الشعبية بظروف خاصة تؤدى فيها إلى جانب أنها قد تؤدى بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية لإضفاء صبغة الغنائية عليها...» [2].

وهو الرأي نفسه الذي يؤيده الأستاذ شوقي عبد الحكيم [3]؛ حيث يرى أن معظم القطع

---

(1)- محمد المرزوقي: الأدب الشعبي التونسي، مرجع سابق، ص: 23.

(2)- د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص: 237.

(3)- شوقي عبد الحكيم: الشعر الشعبي الفولكلوري عند العرب (دراسة ونماذج)، دار الحداثة، بيروت، لبنان، دت، ص: 9/6.

الشعرية لها وظائف إيقاعية موسيقية، تستلزم حركة إيقاعية راقصة وجسدية فردية كانت أم جماعية، كما تستلزم آلات موسيقية مصاحبة. وهذه الأنغام والإيقاعات التي تصاحب عادة الأغنية الشعبية الفولكلورية تحفظ لها انتشارا أسرع وأسهل من ذلك الذي تحظى به الحكايات والأمثال وباقي الأشكال.

وبهذا اختصت القصيدة بطابع الإنشاد، وتميزت بموسيقى شعبية سهلة الأداء كما أنها « تتميز بالانتقال السماعي وليس بالنوتة...» [1].

والواقع هو أنه كان للجانب الموسيقي دور فعال في إكساب القصيدة مرونة في التواصل وسهولة في الانتشار والتداول وهذا ما عبر عنه أحد الدارسين المختصين بقوله: « تتميز القصائد الشعبية بأنها تؤدى عن طريق الكلمة واللحن معا... وذلك لأن الشعر الشعبي هو قصائد منظومة لها إيقاع وأسلوب عامي يساهم كل فرد في تذوقها وحفظها ونشرها شفهيا...» [2].

ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن الصيغة الغنائية ملازمة للقصائد الشعبية كلها، وإنما للبعض منها فقط، وخاصة الأغنية الشعبية المتميزة بسهولة حفظها وانتشارها السريع بين جمهرة المتلقين الذين يجدون في ترديدها حلاوة ومتعة وأحيانا ترويحا وتنفيسا، خاصة إذا ما كانت تأديتها في أوقات العمل أو في التجمعات السعيدة كالأفراح حيث تبرز القصائد المغناة كل حسب ما أبدعه أو حفظه عن الآخرين، فيحدث الأخذ والعطاء بكل معاني الكلمة، وهذا ما يمنح هذه الأشكال الفرصة في الاستمرارية والتواصل جيلا بعد جيل.

كما نجد بعض المهتمين بالشعر الشعبي من يطلق عليه تسمية "شعر الزجل" والزجل لغـــة هو: «اللعب والجلبة ورفع الصوت، وخُص به التطريب والغناء» [3]. ومن بين الدعاة إلى إطلاق هذه التسمية نجد الأستاذ محمد لطفي جمعة الذي يرى أن فن الزجل هو « فن الشعر العامي الحافل بأجمل

---

(1)- د. حسين عبد الحميد أحمد رشوان: الفولكلور والفنون الشعبية من منظور علم الاجتماع، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1993، ص: 126.

(2)- أكرم قانصو: التصوير الشعبي العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جمادى الآخر، 1416هـ، نوفمبر 1995، ص: 63.

(3)- العلامة ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم العلامة الشيخ: عبد الله العلايلي، الجزء 3، دار الجيل ودار لسان العرب، بيروت، لبنان، 1406هـ/ 1988م، ص: 13.

المعاني، وأرق الإشارات، وأدق الأوزان...» [1]. أما فاروق خورشيد فيعتبره: «البداية الشعبية للشعر العربي حيث أُستعمل في الأغاني المصاحبة للمناسبات الاجتماعية...» [2]. ورغم أهمية وقيمة رأي هذين الأستاذين إلا أننا لا يمكن الأخذ به وتعميمه على الشعر الشعبي كاملا وذلك راجع لعدة أسباب:

1- تسمية الشعر الشعبي بالزجل يعني تسمية الجزء بالكل، فالزجل نوع من الأشكال الشعرية الشعبية، فالأصح أن يدرج ضمن الشعر الشعبي، لا أن ندرج الشعر الشعبي ضمنه.

2- يتميز شعر الزجل باستخدام لغة في معظمها فصيحة وراقية منتقاة كما كان شائعا في الزجل الهلالي.

3- ينظم الزجل من طرف شعراء على قدر كبير من التعليم والثقافة كما أنه يعد مماثلا ومشابها للموشحات الأندلسية.

وعلى العموم، فإن اختلاف التسمية لم يعق ولم يكن حاجزا في الاتفاق على أكثر التسميات شيوعا وانتشارا وهي: الشعر الشعبي والتي تحيل دائما على طابع الإبداع الجمالي المرتبط بالشعب، وبواقعه وتماشيه مع مستواه الفكري والثقافي ورؤيته للحياة ماضيها وحاضرها ومستقبلها، الذي يجسده مؤلف الأغنية أو القصيدة، حيث أنه غالبا ما يكون مغمورا أو رجلا من العامة ظل اسمه طي النسيان إلا أنه أسهم في إبداع وإغناء موروث حضاري بكامله، وأعطى لشعبه وأمته تميزا واختلافا عن باقي الشعوب الأخرى، وكل هذا يجعلنا نؤكد على أن القصيدة هي فعلا إنتاج شعبي صادق، كما قال المنظر (ألكسندر كراب)، هي «إنتاج جماعي ساهم المجتمع في تأليفها وظلت متنقلة وسط الجماهير يتداولونها دون اهتمام بقائلها...» [3].

فعلا، لم يحرص المبدع أو المتلقي -على حد سواء- على معرفة وتسجيل الأسماء، وتخليدها، أو الاستقصاء والبحث عن هذا القائل أو ذاك، كل ما كان يهم هو المحتوى الحضاري والفكري والتميز الثقافي الذي منحته لهم القصيدة الشعبية والأدب الشعبي ككل.

2- ميزات القصيدة الشعبية:

---

(1)- محمد لطفي جمعه: مباحث في الفولكلور، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1998/ 1999، ص: 102.

(2)- فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب، مرجع سابق، ص: 170.

(3)- ألكسندر هجرتي كراب: علم الفلكلور، ترجمة: رشدي صالح، وزارة الثقافة، دار الكتاب القومي، القاهرة، 1967، ص: 252.

عادة ما يكون أسلوب القصيدة الشعبية أميل إلى البساطة واستعمال المفردات اللغوية الشائعة الاستعمال. ولأن خاصية الشفاهية والرواية هي أكثر ما تختص به القصيدة الشعبية، فإن هذا ما جعل لغتها تنفرد بنظام خاص من التراكيب والحروف، بالإضافة إلى وظائف فنية وأخرى معنوية؛ حيث «تقوم الكلمة المنطوقة ببيان ما لا تبينه الكلمة المكتوبة، لما للحروف الهوائية (حروف المد والحركات)، وبالتالي تتضح خصائصها، مما يقرب أو يبعد المعنى للمستمع؛ حيث تعمل الخصائص الصوتية نوعا من التوافق بين الصورة اللفظية والصورة المعنوية المطلوبة» [1]. وينظم الشعر الشعبي بالعامية أي لغة العامة، وهي خلاف الفصحى، والعامة من الناس خلاف الخاصة، والعامي من الكلام ما نطق به العامة على غير سنن الكلام العربي.

وهذا لا يعني البعد التام عن الفصحى، بل يعني أن الشاعر الشعبي لا يتقيد في نظمه بالألفاظ المعجمية؛ حيث لم يجد هؤلاء الشعراء في اللغة المأثورة المحدودة القدرة على التعبير عن أكثر ما يريدون أن ينقلوه من فكر وفن، فاستخدموا في أشعارهم « الحي المأنوس من الصيغ، وأدخلوا في أشعارهم ما دعت الضرورة إلى إدخاله من ألفاظ جديدة ومترادفات نشأت من اختلاف اللهجات وضربوا بالنحو والصرف عرض الحائط» [2].

كما أنه يعد (أي الشعر العربي)، نتاج لغة وواقع وخيال يلبي حاجة ثقافية اجتماعية للجماهير، إلى جانب قدرته على التعبير عن مشاعر النفس، وتجسيده للمعاني والعواطف الإنسانية في صورة مؤثرة من خلال التآلف بين عدة أصوات وطبقات لحنية تنصهر في بوتقة موسيقية متوافقة ومتناغمة مع لغته وألفاظه وأساليبه الحياتية اليومية أو مع لهجته بتعبير أدق.

ويلاحظ الدارس للشعر الشعبي الجزائري أن لغة الشعر البدوي هي أغنى وأقوى من لغة الشعر الحضري، ألفاظها تمتاز بالقوة والفحولة والفخامة، وذات صلة واضحة ومتينة باللغة الفصحى، أما الشعر الحضري فيتسم أسلوبه بالرقة واللين والنعومة، وفي كلا الأسلوبين جمال وعذوبة، وعند كل من الفريقين ذخيرة شعبية ومتعة فكرية [3].

وعُرف عن الشاعر البدوي أنه يعبر في شعره عن واقعه وطموحاته وخلصة عن ظروفه الاجتماعية القاسية في أحيان كثيرة، وهو في إبداعاته يخاطب بالدرجة الأولى المجتمع البدوي الذي

---

(1)- موقع مجلة التراث الشعبي الإماراتية (شبكة الأنترنت)، مرجع سابق.

(2)- المرجع نفسه.

(3)- د. طلال سالم نايل: من التراث الشعبي الجزائري، مرجع سابق، ص: 212.

يتجاوب مع الصور الفنية الأخّاذة وتستهويه موضوعات الغزل وسير الشجعان وأخبار الكرماء وروايات أهل الإباء والإخلاص لأن كل هذه الخصال توافق طبعه البدوي الأصيل.

وهذا ما يجعلنا نحكم على هذه القصائد بأنها تضاهي القصائد الفصيحة، وذلك لثرائها بالحكم والأمثال والتعابير الوصفية وبفخامة الألفاظ. وللتدليل على ما سبق قوله نورد مقطعا لشاعر شعبي بدوي يصف الطبيعة التي سحرته بجمالها ورونقها الذي هو صورة من صور صفاء سريرة الشاعر الشعبي والإنسان البدوي بصفة عامة؛ لأن ارتباطه بالطبيعة والحياة فيها أمر هام بالنسبة له، فهي ملهمته وفضائه الرحب، الذي يجد فيه راحته وجوه المناسب للتأمل والإبداع والحرية.

فهذا على سبيل المثال — لا الحصر- الشاعر بن تريكي [1] يصف الربيع ومما جاء في قصيدته:

اتبسموا وضحكوا غصون اللقاح — بنغمة وتصفيرة وصوت إرقيع
فصل الربيع أقبل في حلا أوفاح — سبحان من زانو بحسن بديع
سبحان محي الأرض بعد الممات — الواحد الرحمان حقا حقيقـــا
سخر لها الأمطار وأخرج النبات — من صنعة الرحمن تسبي لعشيق
بعد الحزن لبست الباس الثقات — من سندس الجنة حسنا سريق
بعـــد الغبـــار افتـــح انـــــوار — غنى الهزارات بصـــوت حنين
- يـــاعاشقـــين قلـــبي رهيـــن

إن المتأمل لمفردات ولغة هذه القصيدة، يجدها قريبة للفصحى، قوية ومعبرة عن العواطف الجياشة التي يختزلها الشاعر الشعبي، المولع بالطبيعة وجمالها الساحر، خاصة في أبهى فصولها وأكثر فترات زهوها — فصل الربيع- فالأطيار فيه تنطق وتعبر عن فرحتها، وكأني بها أفصح الفصحاء بنغمات تسلب العقول وتأسر الألباب، فسبحان من أبدع الخلق وجعل الربيع زينة الفصول، ومتعة للناس، تزهو فيه الطبيعة لتمسح حزنها الطويل الذي كبس عليها طيلة الشتاء، الطويل بأمطاره وبرده وأحزانه، وها هي الدنيا تزهو في أبدع اللوحات الفنية التي رسمت معالمها الورود والأقاحي، التي جعلت الشاعر يتذكر حلو الأيام واللحظات الجميلة التي قضاها فيما مضى من الأيام، تلك التي جعلت قلبه رهين العشق والوله.

هذا عن بعض ما جاء في شعر أهل البدو، أما فيما يخص شعراء الحضر، فإننا نجدهم غالبا ما

---

(1)- المرجع نفسه، ص: 213.

ينظمون في المواضيع المتصلة بالبيئة الحضرية، المختلفة عن البيئة البدوية بطابع الرقة والعذوبة خاصة في شعر الموشحات، وهذا ما حتم على الشعراء الحضريين استخدام منظومة لغوية وأسلوبية تستجيب لحاجات المجتمع المدني. إلا أنها تبقى تدور في فلك الشعر الشعبي بكل ما يحمله من خصائص وميزات شكلا وموضوعا.

والمعروف أن الشعر الحضري قد تأثر بالدرجة الأولى بالشعراء الأندلسيين الذين نقلوا هذه الفنون أول مرة إلى الشمال الإفريقي بعد فرارهم من البطش والاضطهاد ومحاكم التفتيش الرهيبة ويبدو التقارب والتشابه بين الفنون الشعرية الأندلسية، من موشح وزجل والأغاني العبية المغاربية واضحا وجليا، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الأصل المشترك، وهو « الأغاني الشعبية التي ظهرت في البيئة الأندلسية، منذ عهودها القديمة، فالزجل في الأصل تطورٌ لفن الموشحات ومن الممكن أن يكون مخترعوا الموشحات قد تأثروا بالأغاني الشعبية الإسبانية أو الفرنسية، البروفانسية...» [1].

كما أن التشابه والتقارب واضح في الأغراض والمواضيع للشعر الشعبي والزجل والموشح فكلاهما « يستمد مواضيعه ومضامينه من واقع حياة الناس، ممثلا في الجديد من معانيهم وحكمهم وأمثالهم، ومن المبتكر من تشبيهاتهم، وغيرها من أنواع المجاز، وفي الشائع المألوف من ألفاظهم وصيغهم العامية، كما يكمن في تصوير حياتهم العامة، بجدها وهزلها، وأفراحها وأحزانها، واهتماماتها وهمومها...» [2]. وبالإضافة إلى كل هذا فلا يمكن أن نتجاوز الطابع المميز للزجل من خلال عفويته وشيوعه بينهم والتغني به فرادى وجماعات وهو الأمر نفسه الواقع مع الأغاني الشعبية الجزائرية، والمغاربية بصفة عامة.

أما الفارق البسيط الذي يميز الموشح والزجل عن الشعر الشعبي، فهو أن الزجل على سبيل المثال يوظف لغة قريبة للفصحى منها إلى العامية، وهذا المثال يوضح ذلك:

---

(1)- مصطفى عوض الكريم: فن الموشح، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ديسمبر 1974، ص: 108.

(2)- عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت، ص: 412.

حين أتى زين الملاح قد أتانا بالصلاح

وتم العيش الخصيب هو باب النجاح

بغيتي طـــــه الحبيـــــب [1]

وفي مقطع آخر نجد:

فيق يالنائم واستيقظ من المنام واستغي لكلامي يا حي وافهمو

صاب قلبي محنا وعذاب وانتقام ما قويت على هذا السر نكتمو

3- القصيـــدة الشعبيـــة الأوراسيـــة ودلالاتها الاجتماعية والتاريخية :

نظرا للطبيعة القاسية التي تتميز بها المنطقة، فإن ذلك قد أثر على تكوين شخصية الإنسان الأوراسي، وجعلته يتميز بخصائص قد لا تتوفر في غيره من أفراد المجتمع؛ حيث تميز بنوع من الانعزالية وعدم الاتصال المباشر بغير بني قومه، ورفضهم في أغلب الأحيان، كما تميز بالروح التحررية وحب الانطلاق وعدم الخضوع للقيود خاصة تلك التي تفرض عليه من طرف أجنبي معتدي، طرده من أرضه واستحل خيرات بلاده وأملاكه.

ولهذا جاءت الثورة لتجد في أبناء الأوراس المجاهد والفدائي والمدعم بالمال والكافل لها بما أوتي، وكانت الذاكرة الشعبية وبصدقها المعهود تسجل هذه الأحداث وتخلدها من خلال المأثورات الشعبية التي كان لها مفعول السحر في نفوس المجاهدين والأهالي على حد سواء، فهي التي تشجعهم وتدفعهم نحو الجهاد والتضحية، وهي التي تُسَلّيهم وتروّح عنهم في أوقات الغم والحزن لتزيد نسبة التفاؤل لديهم وتعطيهم الطاقة المتجددة للمضي قدما في سبيل الحرية الحمراء.

ونظرا لما تتميز به الأغنية الشعبية من سهولة وانتشار أكثر من غيرها من الأشكال، ولأنها اعتمدت اللحن والكلمة فإن ذلك سهل حفظها وتواترها بين الأفراد، حتى عُدت هذه الأغاني والأشعار ترجمانا للحالة النفسية، التي كان يمر بها الناس خلال هذه المرحلة الصعبة والمليئة بالآلام، فكانت القصيدة تُحيّ الآمال في النفوس وتدفع الخاملين لرفع اللواء، واللحاق بالركب، ركب الجهاد الوطنية.

إن القصيدة الأوراسية –خاصة الثورية– لم تكن مجرد وسيلة تنفيس وترويح عابرة؛ بل كانت بصدق تعبر عن الشعب؛ عن همومه عن واقعه، عن طموحاته بكل عفوية ودون تحضير مسبق، أو

---

(1)– التلي بن الشيخ: دور الشعر في الثورة التحريرية، مرجع سابق، ص: 407.

تصنع فاضح، لقد كانت القصيدة ملاذا للنفوس الخائفة، و متنفسا للحيارى، وبصيص أمل لأولئك العطشى المتشوقين للحرية الواعدة، والغد المشرق تحت شمس الانعتاق والانطلاق من القهر، الظلم، والعبودية التي فرضت عليهم بقوة الحديد والنار. فعلا جسدت القصيدة الشعبية بكل صدق كل ذلك دون تغيير أو تحريف، وهذا ما نجده جليا في مواضيع الأغنية و القصيدة الأوراسية الثورية.

ونتيجة لهذه المكانة المرموقة التي استأثرت بها القصيدة الشعبية، فقد لاقت انتشارا واسعا وكبيرا إلى درجة أنها كانت تستخدم وسيلة للاتصال، فهناك الكثير من النصوص التي حملت في ثناياها رسائل وتحذيرات للمجاهدين، ومن أبرز تلك القصائد التي حفظتها الذاكرة الشعبية لحد الآن هذه القصيدة التي كان بطلها المجاهد الرمز "الحاج لخضر" [1] ومما جاء فيها:

يا الحاج لخضر يا مول الشاش لصفر ما تعقبش اليوم على المعذر

- والعســـكر راه مسركـــل

وفي موضع آخر، نجد نصا يحمل رسالة للحاج لخضر يطلب فيها العون والمساعدة:

الحاج لخضر يضرب ويلاغي (ينادي)

قال الكـــرتوش خـــلاص عليّ

خـــير الجيـــش يـــزرب ليّـــه

أو هذا النص الذي يخبر عن موقعه واستعداداته:

الحاج لخضر في وستيـــلي (جبل بمنطقة الأوراس)

والسلاح راه أمبيـــلي (مجهـــز)

لفرنسيـــس بـــربي امروّحيـــن

والخوبانـــه بـــربي امذبوحيـــن

ومن أهم الذين مجدتهم القصائد الثورية نجد الشهيد البطل: مصطفى بن بو العيد، حيث قيلت فيه

---

(1)- الحاج لخضر: محمد الطاهر عبيدي، ولد بقرية أولاد شليح، ولاية باتنة. ولد وتربى في عائلة فقيرة كاديا، لكنها غنية بالمبادئ الوطنية والروح الثورية. سافر إلى فرنسا مع بداية الحرب العالمية الثانية، وهناك تعززت الروح التحررية أكثر فأكثر، كان له الفضل في تدريب أول خلية سرية للثورة المباركة، وفي عام 1941، اتصل به مصطفى بن بو العيد من أجل التحضير للثورة. وبعد جهاد مرير في الثورة كرس جهوده بعد الاستقلال، للبناء والتشييد وفضله الأكبر في بناء الصرح الإسلامي لمركب الفاتح نوفمبر 1954.

الأشعار ومجدته الأغاني والمواويل في كل المناسبات ومما قيل فيه نورد المقاطع التالية:

مصطفى بن بو العيد لعشاري يبرق في اليد (نوع من الأسلحة)

خلاّ فطيمة وبوزيد .. طريق الصحرا والحال بعيـــــد

تصف القصيدة هيبته ومكانته في نفوس العامة، التي ترى فيه الأمل الواعد مادام قد ترك لهم أبطالا من شاكلته، هؤلاء الذين سيحملون الشعلة ويواصلون درب الجهاد المحفوف بالصعاب الجسام.

كما نجد العديد من الأبطال والمجاهدين الذين مجدتهم القصائد الشعبية، أمثال: قرين بلقاسم، سي الحواس، الصالح زيداني، وكذا المجاهد سيد أحمد الوهراني الذي خلدته هذه القصيدة الأمازيغية:

سي أحمد ثيـــــدي نومهـــري

يوغد إيغالن نايـــث مهـــدي

آروغا فلاّك أتزلـــــــــق...

وترجمتهـــا:

سي أحمد صاحب القامة الهيفاء

عَبَرَ مواقع آيـــت مهـــــدي

والطائرة الصفراء تحلق فوقك

كما مجدت القصائد مآثر المجاهدين، وتناولت المصاعب والأهوال التي لاقوها كهذه المقطوعة المشهورة التي لازالت متداولة لحد الآن:

جينا من عين مليلة سبع أيام على رجلينا

كي وصلنا لوراس كمبينا يا ربي فرّج علينـــــا

وأبيات أخرى تصور تضحية الام بأبنائها وكذا شجاعة الخنساء الأوراسية وبذلها للنفس والنفيس في سبيل الثورة والحرية ومما جاء فيها:

- اسمحي لي يا الميمـــــه

اسمحي لي في جهادي

سماح رباح لبابا وليدي

مرسومة من عند العالي

أو في المقطع المشهور الذي ورد فيه:

سوسم أعلي سوسم أمي

أنق آعلاو ذو قشـــابي

بابك يروح ذي لغوابي

في هذا المقطع تحاول فيه الأم أن تُسَلّي ابنها جرّاء افتقاده لأبيه، بأن تعده بحياكة "برنس"؛ لأن والده غادرهم دون رجعة في الغابات البعيدة.

مما سبق نجد أن هذه المقاطع تعبير صادق وصريح؛ لأنها حقيقية ونابعة من الأعماق لتصل إلى الأعماق، دون حواجز تعترضها أو وسائط لتبليغها، فهي لا تحتاج لمن يترجمها أو يشرح معانيها لأنها وببساطة قصيدة الشعب.

وإذا قلنا قصيدة الشعب، فإننا نعني الشاعر أيضا فهو من أبناء هذا الشعب، كان يعيش الواقع بكل حيثياته، عايش محنة الاستعمار بكل آلامها وجراحها، صور أحاسيس ومشاعر مواطنيه، كما قام الشاعر الشعبي بدور بارز في الإعلام والتبليغ. فكان ينظم القصيدة ويتغنى بها في ميدان المعركة أو في التجمعات الشعبية، وبهذا سجل وحفظ الكثير من الوقائع والحوادث التي قد لا يتعرض لها التاريخ أو تتجاهلها المصنفات والمؤلفات.

كما ساهم الشعراء الشعبيون في نشر المبادئ الثورية من خلال دعواتهم المتكررة لمواجهة الظلم والقهر والحرمان، وهذا ما لم يستسغه المستعمر فراح يطاردهم ويتوعدهم؛ حتى أنه عرّضهم لصنوف التعذيب والإرهاب والاعتقال، كما وقع للشاعرة المجاهدة فاطمة منصوري، التي حكم عليها بالسجن في سجن لمباز نظرا لقراراتها الجريئة وعدم رضوخها لطلبات المستعمر لتنبها عن نظم الشعر الثوري. هذه الشاعرة مثلها مثل باقي الشعراء الشعبيين لم تأبه يوما بتهديدات المستعمر ولم تستسلم أبداً لمغرياته،بل إن هذا الوضع زاد من قوة وصلابة شعرائنا واقتناعهم أكثر فأكثر، بقضيتهم الوطنية وتاريخهم المجيد الشاهد على بطولات وإنجازات أبناء الشعب الجزائري، لهذا لم يدخر الشعراء الشعبيون أي جهد من أجل تمجيد تلك الإنجازات والبطولات وتأريخها في أشعارهم وقصائدهم وهذا ما نلمسه بوضوح في خلال تعرضنا – فيما يلي- لبعض النصوص المؤرخة للحوادث والبطولات التي شهدها الأوراس الأشم.

يجد المتصفح للأشعار الشعبية ذكرا لكثير من المناطق والأحداث التي شهدتها المنطقة والتي قد يكون الشاعر بطلا من أبطالها أو شاهدا عليها أو حتى ضحية من ضحاياها، مثلما نجده في النص التالي(مقتطف من ديوان العربي دحو):

معركـــــة القرقــوز [1] اللي شَيّبتْ راســي
قَتْلـــت الشُبـــان ويَتْمـــت أولادي
إثنا عشر كوبتـــير [2] اللي جات من باري [3]
هــزت المكتـــب كَتفـــوُ شُبـــاني

* * *

المعركة في شليـــه والسنيال يضوي كالشمعة
فرنسا أتعس اثنـــيه والجيش يَسْرَّبْ مع لعشيه

فالشاعر يصف ويصور الوضع بدقة ويركز على الآثار الجسيمة التي تركتها المعركة من أيتام وشبان في السجون، كما يوضح لاحقا الحصار الذي تفرضه فرنسا بين الفينة والأخرى، وأثر ذلك في النفوس.

كما نجد نصا آخر يؤرخ لحادثة مؤلمة شهدتها المنطقة وهي دليل آخر على الهمجية الاستعمارية في حق الأهالي حيث يقول:

غار بن شطـــوح ادى مايـــه روح
يا ربـــــي وين إ نـــروح

وتعود وقائع هذه المجزرة إلى الفترة الاستعمارية في منطقة تارشيوين [42]؛ حيث لجأ إليه الأهالي هربا من بطش المستعمر فكان ما ينتظرهم أفضع وأشد وقعا؛ حيث تم محاصرتهم بالداخل، ومن ثم تم إطلاق الغازات السامة التي أبادت 118 شهيدا، كما نجد نصا آخر يؤرخ لمعركة أخرى عُرفت بمعركة سي نعمان[3]. ويقول فيها صاحبها:

معركة سي نعمـــان وقعت في شهر رمضان
مشهورة في كل مكان جنودنا مائة هذا ما كان
جـــيوش المستـــعمر كالديـــوان

---

(1)- القرقوز: كلمة أمازيغية تعني كل منطقة صخرية.

(2)- كوبتير: أصل الكلمة فرنسي Hélicoptère.

(3)- باري: Paris والمقصود التي قدمت من فرنسا.

(4)- تقع بين مدينة نقاوس ومروانة سكانها هم (أولاد فاطمة).

(3)- نسبة إلى سي نعمان صاحب زاوية تارشيوين السابقة الذكر.

وقد وقعت هذه المعركة فعلا في شهر رمضان المبارك [1]، سنة 1956، وقد حقق جيش التحرير فيها إنجازات قيّمة بالنظر إلى قلة العتاد، والذي لم يتجاوز الأسلحة البدائية مثل بنادق الصيد والأسلحة البيضاء وحتى الحجارة.

كما نجد نصوصا قصيرة كثيرة تؤرخ لأحداث ووقائع من عمق الثورة، مثلا هذا النص الذي يسرد ويصف خيانة أحد الرجال للثوار فجاء النص متوعدا إياه بالمآل الأليم كالتالي:

انهارك يـــا مـــزعاش اللي تدخل في جيش لاصاص [2]
تَفْرى وإلا ما تـــفراش [3] تندم وإلا ما تعرفـــــناش

أما النصوص الأخرى المؤرخة للمواقع، التي شهدت معاركا وثورات شعبية محلية فهي كالآتي:

انهار الشافـــات كي جانا الخاين من الرحوات [4]
سَرْكَلْنا العسكر ابليشارات [5] سي موسى يحزم بالنحـــاس

* * *

انـــهارك يا مستـــاوة كي نتفكر هـــذا الدمّـار [1]
جا لا راف على نص النهار [2] ما تو عشرة من الأحـــرار

---

(1)- العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية، مرجع سابق، ص: 134-135.

(2)- جيش لاصاص: جيش العدو الفرنسي.

(3)- يقصد التوعد وأن مآله ونهايته قريبة مهما كان.

(4) – الشافات les chefs أي المسؤولين، الرحوات : قرية قرب مدينة مروانة .

(5)- ليشارات les chars أي الدبابات العسكرية.

(1)- جبل جنوب الأوراس . (2)- لا راف : التطويق. (3)- ملاّق: قرية قرب آريس / انياق: يقصد ساقوهم كما تساق النياق.

(4)- اسبيطار: يقصد كثرة المصابين كأنهم بالمستشفى. (5)- الرفال :الرشاش. (6)- الدف:اسم موقع. (7)- الكور: الرصاص/ إتلّف: تقذف. (8)- الخبيثة: يقصد فرنسا. (9)- الشقورة: إسم موقع.(10)- عزاب: إسم موقع. (11)- إشارة الى الواقعة، حيث تم إطلاق الكلاب على المجاهدين الموقوفين . (12)- الصفرة والفرفارة:أسماء أطلقها الأهالي على الطائرات العسكرية .

(13)- لا حيو la légion الفرقة، والمقصود المرتزقة المجندون في الجيش الفرنسي.

* * *

النهار مَلاّقْ ساقوهـــــم سوقـــان إنّيـــــاقْ [3]

النهار كل شعبه فيها ابسيطار واللي يخرج وجهه يصفار [4]

واللي اتلفـــت اكـــلاه الرّفـــال [5]

* * *

النهـــــار الـــــدُّفْ [6] والعسكر يمشي بالصـــف

الطياره بالكُور اتـــــلّف [7] غير ربي هو الســـــتار

* * *

انـــهار لـــــــوراس الخبيثه ما أدورش خلاص [8]

النهـــــار الشقـــورة [9] الطيارة تعمل في الـــدورة

انـــــهارك يا عَـــزّاب واستر كيله على الشباب [10]

كطلقوا عليهم لكلاب [11] يا خوي عزيزي مـــات

* * *

النهارك يا بوعقال نهار وابكي يا عينيه ابكي بالدموع

كاش اذراري أولاد الشاوية

* * *

النهارك ياالهاره الصفرة والفرفاره [12]

لا ليجيو امروّح [13] أختّي المروك امسرّح

هذه إذن النصوص الشعبية كلٌّ منها يؤرخ لحادثة معينة، أو معركة شهدها الشاعر و لم تدونها الصحف والمجلدات، ولكن دونتها ذاكرته الفذة وجسدها أشعاره وقصائده الصادقة المعبرة البسيطة الخالية من أي تصنع أو تفنن لفظي، لأن الموقف لم يكن يسمح بذلك، مثلما كان الأمر مع الشعراء والأدباء الرسميين فشتان بين من كان في ساحة الوغى، بين الدم والنار وبين من كان يختفي وراء أوراقه وكتبه ينظم ويكتب كيفما يحلو له.

4- كتابة التاريخ من خلال تمظهرات المستعمر في الشعر الشعبي الأوراسي

1 - صورة فرنسا الدولة: لقد أبدعت قريحة الشاعر الشعبي الأوراسي قصائد تفيض شجنا أليما، وجاءت مترعة بالأسى المر، صور فيها المأساة التي شاهدها ووعاها تصويرا حيا أمينا ،ونفث فيها كل ما علق بروحه من آيات الحقد الدفين والبغض الكظيم للمستدمر. وقد صب جام غضبه على فرنسا الدولة وكل ما يمت لها بصلة، حيث جعلها الشعراء المبدعون موضوعا رئيسا في جل أشعارهم وقصائدهم، وهذا الأمر ليس بالجديد في موروثنا الشعري حيث أن« الحديث عن العدو في الأشعار كان قديما في القصيدة العربية سواء أكانت مدرسية أم شعبية»[1].

ومن هذا المنطلق يتبادر للأذهان تساؤل حول ماهية التصورات التي حملها الشاعر الشعبي عن عدوه وعدو إخوانه، كيف نظر المبدعون الشعبيون لفرنسا، وما هي التصورات التي أنشأوها، علما أنهم كانوا يتخذون من الملاحظة المباشرة والمعايشة الفعلية للوجود الفرنسي، معيارا ومقياسا لإصدار أحكامهم، فكما نعلم فإن الشعر الشعبي قد عاصر وواكب الشعب الجزائري في كفاحه عبر مراحل التاريخ المختلفة، وخاصة في ثوراته وحروبه الطويلة المستميتة، وقد كان لزاما على الشاعر؛ بل إنه كان « من الطبيعي أن يعيش قضايا وطنه ويتفاعل مع الأحداث التي تجري في بلاده» [2].

وبالتالي أضحى الشعر الشعبي لسان حال الشعب، وترجمانا لكل ما يرغبون التعبير عنه من مكنونات وهواجس داخلية، محملين إياه مآسيهم وانهزاماتهم ومودعينه أمانيهم وطموحاتهم وأحلامهم التي شوه جمالها ودنس قدسيتها المستعمر الغاشم بوحشيته التي فاقت كل تصور، داعية من خلاله إلى تحطيم الأغلال عن طريق الكفاح المسلح لأنه اللغة التي يدركها المستعمر.

وهذا ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله: « إن الشعر الشعبي كان يصور دائما رد الفعل الشعب الذي أثارته الوقائع السياسية الهامة منذ دخول الفرنسيين الجزائر عام 1830، حتى أصبح شاهدا على مأساة الشعب الحقيقية وأثار المقاومة العنيفة من طرف القوى الوطنية وفي قلبها نداء الشاعر إلى

---

(1)- العربي دحو: الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى بمنطقة الأوراس، مرجع سابق، ص: 113.

(2)- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830 إلى 1945، مرجع سابق، ص: 56.

النضال المسلح...» [1].

والجدير بالذكر هو أن الشاعر الشعبي قد ركز اهتمامه على فرنسا الدولة، أو السلطة العامة كونها المسؤولة المباشرة عن الوقائع الأليمة والويلات التي تجرعها الشعب الجزائري لحقبة طويلة من الزمن.

ولهذا استحقت فرنسا حسب تصور الشاعر كل الأوصاف السلبية والمقيتة فراح يكنيها بالعجوز، الجبانة، المجرمة، الخبيثة،... ويأنف في أحيان كثيرة من ذكر اسمها مباشرة، والأكيد أن تغييب الاسم يكون في حالات ثلاث: إما أن الشخصية المغيبة مقدسة و معظمة، وهذا أمر مستحيل هنا، وإما أنها محبوبة جدا لدرجة أن اللسان يعجز عن ذكر اسمها، وهذا كذلك مستحيل، وإما للتحقير، وهذا هو الحاصل على حد قول أحد الشعراء المجهولين :

افرنسا الغدارة　　اضربتينا بالطيارة

لا خويا لا ابن عمي　　احنا معانا ربي

أو قول أحدهم في وصف فرنسا المهزومة:

تسمع لعجوز قمير تتنهد　　واتنوح وتقول يا ذلي مغزاه [2]

عدت ذليلة في ابعادي تتجرد　　من كل اللي كان عندي نتولاه

تتعزّب ونعود وحدي ونتجرد　　من ريح المردود وما نتمناه

فالشاعر يصور لنا في هذه المقطوعة الدولة الفرنسية على انها امرأة عجوز طاعنة في السن، ولفظة العجوز تحمل بعدين دلاليين، حيث تحيلنا كلمة العجوز على معنى أول وهو الوهن والضعف بعد القوة، وتحيلنا كذلك على معنى آخر و هو الدهاء والمكر خاصة إذا كانت العجوز شريرة تتأجج بين جنبيها نيران الحقد والبغض والكراهية، فتستنفذ طاقات الشر في حياكة المؤامرات والدسائس، وفتل حبال الظلم لتلفها حول الشعب المظلوم المقهور.

ولكن هذه العجوز الآن تندب حظها العثر وتند عنها تنهدات الفشل والخيبة وتدعو بالويل

---

(1)- فلادمير سكورو بوغاتوف (Vladimir Skoro Bogatov): دور الشعر الملحون في الكفاح الشعبي، جريدة المجاهد الأسبوعي، عدد 1973/670، ص: 27. نقلا عن: العربي دحو في كتابه الشعر الشعبي، مرجع سابق، ص: 114.

(2)- قمير: يقصد بها الدولة الفرنسية.

والوعيد، فقد انقلب السحر على الساحر، فأصبحت عاجزة ضعيفة أمام إرادة الشعب التي لا تقهر ،وعادت ذليلة كسيرة الجناح ،بعد أن كانت عزيزة مغرورة بما كانت تملكه من غير وجه حق.

ثم يواصل الشاعر قصيدته ليصف الدولة الفرنسية بالعجوز المقهورة التي تنوح وتندب فشلها وذلها المخزي والمشين، وكذا مآلها المهين بعد تلك المكانة المرموقة والرفعة التي كانت تحظى بها سابقا [1]. ثم يواصل ذمه للسلطة الفرنسية قائلا:

هكذا عليك الدُّور يا قمير القد تبقاي بكشايفك ما عندك جاه [2]

هاذي سنين أعداد والوطن مقيد وبالسلاسل والنار والبارود معاه

يخاطب الشاعر فرنسا لائما ومعاتبا على جرائمها التي ستبقى وصمة عار في جبينها مهما حاولت وسعت من أجل إخفائها، فالتاريخ شاهد على سنين الجمر والقهر الطويلة التي عاشها هذا الوطن مقيدا بالنار والحديد.

وكما تدين تدان- يرى الشاعر- فقد حان دورك يافرنسا لتجني الأشواك التي أينعت من الظلم والقهر الذي زرعته في أجساد وأرواح وترب هذا البلد الطاهر، وتجرعي نخب الفشل فوق أشلاء جرائمك التي انكشفت للعيان، فمن ذا الذي يساندك بعد الآن؟؟.

ثم يواصل الشاعر وصف ما ارتكبته الدولة الفرنسية راسما بذلك تصورا شاملا لما تميزت به هاته الدولة، وهذا ما سيترك أثرا مباشرا في تكوين صورة عامة في الذاكرة الشعبية، ومرد ذلك ما نجده موضحا في الأبيات التالية:

أحليلي ماذا تشوف والشعب امشرّد ما يلقاش احلاس واكفن موتاه [3]

اطلعـــنا للجبـــال والقـــلب امرمد من غش الكافر واللي جاو امعاه

---

(1)- هنا إشارة للهزائم المتكررة التي منيت بها فرنسا على الصعيد الدولي، الفشل الذريع في حرب الهند الصينية وأمام ألمانيا النازية.

(2)- يقصد أن الدور قد أتى عليك يا فرنسا، لتحصدي الأشواك التي زرعتها طويلا، وحان الأوان لتتجرعي الكأس المر التي أسقيتها أهلنا وذوينا، وكل جرائمك المنكرة "كشايفك"،قد ظهرت وبدت للعيان ولجميع الدول فأين المفر ؟

(3)- أحلاس: بساط يفترشه أهل القرى، وهو يصنع من المواد الأولية المحلية مثل: الحلفاء أو الأقمشة المستعملة، وتوظيفه هنا للدلالة على الفاقة والواقع الاجتماعي الضنك الذي كان يعيشه الشعب في ظل الاحتلال والحرب القاسية.

درنـــاها بالـــدم والنـــار أتوّقـــد يجري كالسيول ماليهاش أشبـــاه

إن كل هذه المأساة سببها واحد، ومرجعها دائما هو فرنسا، التي جعلت أبناء الشعب يهيمون ولا يعرفون للاستقرار والسكينة طعما، فقصدوا الجبال وقلوبهم ملئ حقدا وكراهية لهذا الكافر وزمرته ومن والاه، فكان لزاما عليهم التمرد والمجابهة. ونلمس في البيت الأخير براعة التصوير التي تأتي من حنكة فنية وبلاغة تصويرية في رسم صورة تكاد تكون ناطقة، تحكي عن بطولات الشعب وتحدياته للمستعمر، أنها صور البذل والعطاء في سبيل فتح باب الحرية الحمراء، الذي لا يدق إلا بأيدي مضرجة بالدماء، فجاد الشعب بمهجته، وإذا النفس تسقط تلو النفس، وإذا الدماء الزكية الطاهرة تتحول إلى سيل عارم لا مثيل له، ذهل له العدو، وهلل له الأشقاء.

هذا ونجد صورة أخرى لفرنسا الماكرة والخائنة لدى الشاعرة الشعبية يحي باي فاطمة [1]، حيث صورت فرنسا على الشكل التالي:

كان يا مكان في واحد الزمان ادزايـــر عايشـــة في لمـــــان
أهلها حبـــــاب واخيّان لا من يقلقهم لا من يفجع النســـوان
حتّان جـــــاء ذاك الثعبان شق البحور بحيلة ما كانت في الحسبان

فالشاعرة هنا استهلت قصيدها بافتتاحية تعد جزء من تقاليد الحكاية الشعبية وهي صيغة: "كان يا مكان في واحد الزمان" وكأن الشاعرة تريد أن تسرد على مسامع العالم حكاية شعب تألم وكفاح أمة مرير، وفعل كان فيه إحالة مباشرة على الماضي الذي ستقص وقائعه، حيث كانت الجزائر تعيش في أمن وسلام، وأهلها ينعمون برغد العيش، متجانسين لا يقلق راحتهم ووئامهم أحد، إلى ان جاء العدو الماكر الذي وصفته الشاعرة بالثعبان لأن فرنسا في خبثها ومكرها أشبه ما تكون بثعبان متسلل، يتحين الفرص المواتية للقنص والهجوم، وهذا طبعا من شيم فرنسا في عدوانها الظالم على الجزائر؛ حيث أنها لجأت للخديعة والمكر (إشارة لحادثة المروحة)، ولتجعل من الحبة قبة لا لشيء إلا لتبرير رغبتها في استغلال واستعمار الجزائر، التي كانت بمثابة الأمل والحلم لتحقق فرنسا كيانها، وتضمن مصدرا لتسيير اقتصادها على حساب أهالي الجزائر، وهذا ما يتجلى في الطريقة التي اعتمدتها فرنسا خلال بداية الاحتلال، ونجد ذلك موضحا لدى الشاعرة التي تقول في هذا الصدد:

على سيـــدي فرج اللي كان في لعيـــــان

---

(1)- الشاعرة الأوراسية يحي باي فاطمة/ نجاعي: أنظر الملحق.

أدخـــل بقـــــوة كسّـــــر البيبـــــان

جا المحتل داخل مسهزي بالرجال والنســـوان

لكن يا حسراه، هذي احسابات حسبها الغدار

ما تحاول الشاعرة نقله هو اقتناعها بأن فرنسا مثال ورمز للغدر والهمجية في آن واحد فهـــو – أي المستعمر– يلجأ لحيله الدنيئة من جهة ومن جهة أخرى، يستعمل سلاح القوة والعنف وكل هذا ضمن خطة مدروسة ومحبوكة بدقة، إلا أن كل ذلك لا يضاهي المقاومة الشعبية المستميتة، وهذا ما وضحته الشاعرة في بقية القصيدة ومما جاء فيها:

انسى وقفات الرجـــــــال لحـــــرار

غلطـــوا فينـــا هـــــــاذ القـــوام

ظنو لحمنا طـــــري أو ما نفهـــو واش بغاو

لكـــن تفجعـــــوا واش لقـــــاو

لحمنا مر وصيدنا يحتـــــاج تدبيـــرات عوام

ربعة وخمسين حق ما هو لعبة صبيـــــــــان

ثورة كبيرة شقت لبحور سمعوا بيها لقـــوام

حاروا قالوا كيفاش يصرا هذا من قـــــوم

ضعيف جاهل ما يعرف لا حرف لا بيـــان

حينها فاقوا، أو هاجوا، هجموا ديور وبنيـــان

لكن هذا ما نفع زادنا شدة وحزم لطلوع لجبال

أغـــروزنا داروا ما قالوا واطلعـــوا الجبـــال [1]

بالفوشي الخماسي... طاحت طيارات ولهبت نيران

في بوعريف ووستيـــــلي داروا ما داروا الثوار [2]

السلاح امبيلـــــي والذخيـــرة اعوام

لقد عبرت الشاعرة ها هنا عن نظرتها لفرنسا، فرنسا التي لم تحسن هذه المرة الفهم، وشهدت

---

(1)- أغروزنا: كلمة ذات أصل أمازيغي وتعني الشاب اليافع.

(2)- بوعريف، وستيلي: جبال تقع جنوب عاصمة الأوراس باتنة.

ما لم تضعه في الحسبان؛ أنه الحدث الذي خلط أوراقها وحساباتها، نعم إنها الثورة التي نبعت من عمق الشعب الذي لطالما اعتقدت أنه خضع واستسلم ولكن هيهات أن يكون لفرنسا ما أرادت، فالشباب الأوراسي (لغروز بالأمازيغية) حمل لواء الجهاد منذ الوهلة الأولى، ولم تضبط عزيمتهم لومة لائم، بسلاح بسيط (فوشي حماسي)، ولكن بعزيمة تقهر الجبال الشامخة، مثل جبال "وستيلي" و"بوعريف" التي مازالت شاهدة على بطولات هؤلاء الشباب الأوراسيين مفخرة المنطقة والجزائر كلها، فطوبى لهم بالشهادة والمنزلة الرفيعة.

إن الوصف السابق لفرنسا هو تقريبا الوصف نفسه والتصور الذي نجده لدى شاعر مجهول من منطقة الأوراس، خاصة خلال وصفه لهزائم فرنسا الاستعمارية وخيبة أمل قادتها وجزالاتها ومما جاء في القصيدة:

باسمك يا معبود بأبياتي نبدى سبحان الرحمان الحي القوم
الصلاة على أحمد نور الهدى محمد بوفاطمة بابا فطوم
يا سامع أنوّرك بكلامي نبدى راه تكوّن جيش ضد أولاد الروم

* * *

لاكوست المهزوم راه في شدة [1] امشي لباريس في ليلة سوده
قالهم هذي حرب العصابات ازربوا في الحين اعطوني نجده

اتكلم سوستال عسكر نمدي [2] شكيت سكران شارب كاس الروم
قالهم مانديس راني مـــــدّي [3] وأنا نحاذر في دولتي من ذوك القوم
أعطوا حق الناس تبقـــــى الموّده هذا هو الراي باش أنقـــــــــوم

مما سبق نلاحظ اهتمام الشاعر بالواقع السياسي في هذه الفترة ومتابعته للزعماء الفرنسيين والجنرالات الذين جعلتهم الثورة – بما حققته من نجاحات- في حالة هلع وارتباك وفوضى، فهذا

---

(1)- لاكوست: جنرال فرنسي عرف بمواقفه العدائية تجاه الجزائر، ومعارضته للاستقلال.

(2)- سوستال: Jacques Soustelle: 1912-1990: سياسي فرنسي، عين حاكما للجزائر في الفترة ما بين: يناير 1955، إلى غاية فبراير 1956.

(3)- مانديس: Pierre Mendés France رجل سياسي ومحامي فرنسي 1907-1982.

الجنرال (لاكوست) يسرع في طلب النجدة عله يستطيع احتواء الوضع، ثم يصف لنا حال الزعيم (جاك سوستال) التي لا تقل عن حال السكارى الشمالى ممن لا حول لهم ولا قوة، جراء ما جرعته العمليات الثورة وما سببته من اضطراب وعدم استقرار.

ثم ينتقل إلى زعيم آخر هو منديس فرانس الذي حاول –حسب الشاعر– أخذ الأمر بروية وحنكة السياسي العارف بخبايا الأمور، غير أن الشاعر يوصي هذا وذاك بالرجوع إلى جادة الصواب، واتخاذ الإجراء الصارم والعادل، ألا وهو إعطاء كل ذي حق حقه، لأن ذلك هو الحل الكفيل والمناسب لاحتواء الأمور سواء أراد هؤلاء أم كرهوا.

نعم، لقد حاول الشاعر في هذه المقطوعة رصد السياسة الفرنسية من خلال تصرفات قادتها، وهو يعطينا صورة متكاملة عن الوضع وعن الحالة النفسية المضطربة، كأني به يحاول فهم الأسباب الفعلية التي دفعت فرنسا للقيام بما قامت به من جرائم وما سببته من آلام ومآسي للأهالي؛ خاصة تلك الجرائم الانتقامية التي كان ضحيتها الأولى والأخيرة الأهالي المستضعفون، وهذا ما عبرت عنه نصوص كثيرة نذكر منها:

يا الخاوة لحـــــرار	راكم تشوفا فالدمار
قمير خرجت للدوار	أدّات نسا وأولاد صغار

وورد في نص آخر:

فرانسا الغـــدارة	اضربتينا بالطيـــــارة
لا خويا لابن عمي	أحـــنا معـــــانا ربي
فرانسا يا الغـــدارة	خرجتيـــنا من لبلاصـــة
لعرب عملوا لبياسة	وابن بو لعيد حاكم لبلاصة

ويبدو من هذين النصين أن الشاعر لم ير من فرنسا غير العنف والدمار، حتى أنها لم تكتف بما لديها من عدة وعتاد، بل راحت تستجدي العون من دول الحلف الأطلسي، فكان لها ما أرادت، أما الجزائريون فقد فضلوا المجابهة بما أوتوا منذ الوهلة الأولى، حتى أنهم لم ينتظروا نصر إخوانهم وأشقائهم العرب، كما جاء في النص: "لا خويا لابن عمي"، ونجد نصوصا أخرى تركز على الجانب العنيف والدموي في السياسة الفرنسية، الدولة الرمز للحرية والأخوة، لكن الواقع المرّ أثبت عكس ذلك تماما، حتى أن المبدع الشعبي وظف مصطلح "اليد الحمرا" في حديثه عن فرنسا الاستعمارية، والتي تضمخت أعمالها الإرهابية الشنيعة بدماء الجزائريين العزّل، وهذا نص يصف لنا ذلك:

لا إله إلا اللـــــه لا إله إلا الله　　سيدنا محمد حبيـــــــــب الله

ياليد الحمرا تجي اطبطب في الليل　　ترفد في الرجال والصغار في الحين

طفينا ضوء المغرب زدنا سهر الليل　　وانصرنا يا ربي دير لنا تاويـــــل

وهذا الواقع المرير هو الذي نجده مجسدا في نص آخر ورد فيه:

حنا سفيل [1] مليـــــنا　　من اليد الحمرا ترفع فينا

حنا في لحباس رشينا [2]　　ربي اللي راد عليـــــنا

حمل لنا النصان السابقان صورة أخرى من صور العنف والإرهاب التي لطالما قامت به السلطة الفرنسية قصد فرض هيمنتها وجبروتها، فلا غرابة أن تكون المنظمة العسكرية O.A.S [3] صورة ونموذجا للسياسة الفرنسية فقد اعتمدت هذه المنظمة الإرهابية الأسلوب نفسه الذي اعتمدته الدولة الفرنسية كالخطف ليلا حتى يبقى الأمر محفوفا بالسرية والكتمان، وقد وجهت عدائها بالدرجة الأولى للمدنيين العزّل الذين لم يبق لهم إلا التضرع لخالقهم عسى أن يرفع عنهم الغبن ويزيح هذا الكابوس الكاتم على أنفاسهم ليل نهار.

وهذا الواقع الصعب تحاول الشاعرة يحي باي فاطمة أن ترسمه وتوضحه أكثر في قصيدة لها سمتها "ارجال بلادي" ورد فيها:

أرواحوا يا كبادي

احذاي ربعوا يا ولادي

نحيكلكم على أسود بلادي

فالشاعرة تتوجه بخطابها للأبناء والأجيال الصاعدة قصد تعريفهم بتاريخهم المجيد، وهي تصف أبناء بلدها بالأسود الذين صدوا الأعادي وردوهم على أعقابهم فتقول:

هيا باســـــم الله نبداو وبعـــــون الهادي

---

(1)- سيفيل المقصود هو civile أي المدني.

(2)- رشينا: يريد القول إن مدة مكوثه بالسجن طال امدها.

(3)- O.A.S "Organisation armée secrète": منظمة سرية فرنسية، قامت بعدة أعمال إرهابية لاعتراضها على استقلال الجزائر، ومن أبرز زعمائها الجنرال Salan.

اسمعوا مليـــح واصنتوا لكلامـــي
في هذا الوطـــن وأفوق ترابو يا ولادي
عشنا قهر وغدر ما شافـــت عياني
صار لعدو من أهل الدار، وأحنا كلب براني

في هذه المقدمة تصف بداية الغدر والظلم الذي انتهجه المستعمر سياسة له، حيث أنه استولى على أملاك الأهالي ثم طردهم شر طردة، وهذا ما سينجم عنه ردود فعل معارضة ورافضة:

هذا الظلم ما رضـــاوه ولاد بلادي
والغاشـــم الطماع إمّد الأيادي
يسلـــب ينهـــب وايغيـــر المبادي
وذاك الكولون املك صحاري وبوادي
والخدّام همـــا يا ولادي، أولاد بلادي

* * *

جن جنون رجالنا لحرار يا كبـــادي
هـــزوا الفوشـــي الخماســـي
قالـــوا يا روح ما بعـــدك روح
ضحاو بالغالي والنفيس للأهل والأولاد
للعدو ما طاطـــا راســـو ديما فالعالي
قالوا واش اصبّر الخاطر عللي صســاري
هيا يا أسود نعلنوها ثورة على الأعادي

وبعد هذا الوصف والسرد للوقائع التي مهدت للثورة المباركة تواصل الشاعرة فيما بعد ذكر مآثر الثورة ومكاسبها التاريخية فتقول:

اجنودنا مشاو واحماو لجبـــال والوديان
نشـــروا الثورة من لوراس لجرجرة للأهقار
ما حدوها لبحور ما هابت الحلف [1] الجرار

---

(1)- المقصود هو قوات ومساعدات الحلف الأطلسي لفرنسا.

كي الجـــراد زاد معـــاه السليغـــان [1]

وأغروزنا ديما القدام في الجبـــال والوديان

ماضيـــــنا صحيـــــح مبني علـــى ساس

العلام رفرف وأنا مرفـــوع الـــــراس

جزائـــــر بلادي خيـــــر البلـــــــدان

الله يرحـــــم الرجـــــال اللـــــي ماتوا

وكـــــل أبطـــــال الزمان اللـــــي فاتوا

وفي ختام قصيدتها تحاول الشاعر التأكيد على أهمية مكاسب الثورة فتورد بيتين بالأمازيغية جاء فيهما:

آتسُو إنْمُورثْ	أدَغْمِينْ إزُورَانْ
أذّعَدَا سَلاّسْ	أنزر إنْـــرَانْ

ومعناه:

ستُسْقَى أرْضُنَا	وَسَتَنْمُو الجذور
ينقشع الظلام	ونرى النـــور

وبالإضافة إلى قصائد هذه الشاعرة، نجد أشعارا أخرى يجهل قائلها وبالخصوص الامازيغية منها، والملاحظ حول هذه النصوص هو دعوتها لرفض الاستعمار واستنكاره، ونبذ كل ما يمت له بصلة، حتى إن واحدا من تلك النصوص يتنبأ لفرنسا بقرب موعد الرحيل، وذلك لأن أبناء الثورة سيكونون لها بالمرصاد، وهذا هو النص:

آفرنسا ليل لتخمام

أترقذ بـــــــلا يمّام

أذهوان ثاروا نوذرار

وأموعان أرطـــــال

ومعنـــــاه:

إيه فرنـــــسا... لا تبكي ولا تتحسري

---

(1)- المجندون الأفارقة (السينغاليون بالدرجة الأولى) في الجيش الفرنسي.

فأنـــت راحلـــة، إن عاجـــلا أم آجـــلا

فأبنـــاء الاوراس (الجبـــال) قادمـــــون

ليعيدوا المكيال (ليجرعوك من الكأس نفسه)

هذا النص يتنبأ بقرب أجل فرنسا المستعمرة لأنها جرعت الأهالي المآسي والآلام، وهذا ما أجج نار الغضب في صدور الأبناء الأحرار، أبناء الجبال الصامدة منذ الأزل، هؤلاء الذين سيجرعون فرنسا من الكأس نفسه التي لطالما سقتهم منها ألما وعذابا وآهات.

ونجد في قصيدة أخرى وصفا لأطماع فرنسا ورغبتها الشديدة في استغلال الجزائر ونهب خيراتها واستعباد أبنائها وبناتها، ومما جاء في هذه القصيدة:

يا لي حَبْ لافريك دي نور [1]	**يشاركنا في الوطنية**
يدافع على الدرابو المنصور	تاع الدولة الإسلاميـــــة
صيرناها بالصيار وعاودناها	بالغربال ونحينا جميع الغدار [2]
	- وقعدت إسلامية أحـرار
فرنسا كي جنت وعمات	عادت تلبس في لبنات
تطلع فيهـــــم لا كريطات	وتقـــول الجزائـــر ليا
شوفو فرنسا الغـــــــدارة	تحارب فينـــا بالطيارة
حنا عرب ما ناس نصارى	حنا ولاد الجمهـــورية

هي إذن فرنسا التي أرادت أن تستعبد شعبا وتبيد أصالة وحضارة، ولكن هيهات أن يتحقق لها ذلك ما دام أبناء الشعب الأحرار صامدين بصدورهم العارية، ومادام شعراؤها لا يتوانون في كشف حقيقتها ومخططاتها الجهنمية.

وهذا ما يتم التركيز عليه وتأكيده في بقية القصيدة:

---

(1)- l'Afrique du nord: والمقصود هو: إلى كل من يؤمن بالمبادئ الوطنية التحريرية.

(2)- صيرناها بالصيار: الصيار نوع من أنواع الغربال والمقصود أن الجزائريين واعون تماما بما يحاك ضدهم وبما تسعى إليه فرنسا سرا وعلانية.

درابونا [1] نجمـــة وهلال تحاربوا عليه نسا ورجال
وإلا ما وصلناش الحـــال نزيدو حتى مـــن الذريـــة
شوفو شوفو يا لعـــرب فرنســـا دارت فينا الـــرب
ما تعطينا عود حطـــب وتقـــول راني عاملة مزية
صيرناها بالصيار وعاودناها بالغربال، ونحينا جميع الغدار

- وقعـــدت إسلامية أحرار

وما يلفت الانتباه هو أن فرنسا لم تكن محل اهتمام الشعراء الأوراسيين فحسب، بل إنها كانت موضوعا رئيسا في أشعار الكثير من الشعراء الشعبيين من مختلف أرجاء الوطن، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر شاعرا من منطقة الوادي [2]، يصف فيه فرنسا بالأسلوب نفسه الذي وجدناه عند الشعراء الأوراسيين حيث يقول:

يا فرنسا من الأوراس ردي بالك
فيه أولاد مقاجية على حالـــك [3]
فرنســـــــــا المدعيـــــة [4]
وثرنك خبيثة وخدمتك دونيـــة [5]
من الكيس عندك فيستة وسوريـــه
وفاضيلتك من ليلتك هذا مالـــك
عنك لقينا في الكتب منصـــيـــــة
قالوا تصدي وتذهـــبي عن حالك
بلادك في قطـــع البحر مسميـــة

---

(1)- درابو drapeau العلم.

(2)- الشاعر عناد علي من الدبيلة ولاية الوادي. ينظر: أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة التحريرية)، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، دت، ص: 70.

(3)- مقاجي كلمة من أصل فرنسي، Engagé كل من تطوع في الجيش.

(4)- المدعية: كل من تم الدعاء عليه نظرا لظلمه أو لأعماله وتصرفاته القبيحة.وثرنك: حقيقتك.

(5)- وثرنك: حقيقتك.

بلاد الدقل خاطيك موشي اديالك [1]

يا فرنسا من أوراس ردي بالـــك

فالشاعر يستخدم خطابا مباشرا بسيطا، معبر عن تصوره وتفسيره للأمور، فهو يحذر فرنسا من أبناء الأوراس الأشاوس، ويعترف ويصرح بمدى معارضته ونبذه لفرنسا المخادعة الخبيثة والتي لم تراع في يوم من الأيام إلا مصالحها وسعيها الحثيث لتحقيق أطماعها.

2- صورة الفرنسي العسكري، الجندي والمرتزقة:

يجد الدارس للأشعار الشعبية الأوراسية أن الجندي أو العسكري الفرنسي حاضر بقوة، وذلك نظرا لاحتكاكه المباشر بالطبقات الشعبية، وهذا ما سمح للمبدع الشعبي أن يلاحظه عن قرب ويتمعن في هيئته الخارجية، ومن هذا المنطق استطاع أن يكوّن صورة عامة عنه، وكانت المرجعية في تكوين تلك الصورة الأحكام الصادرة على أفعال الجندي الفرنسي، وعندما نقول أفعال وتصرفات فهذا حتما يحيلنا إلى الأفعال والتصرفات المشينة واللاإنسانية التي لطالما ارتكبها العسكري الفرنسي، وهذا جاءت صورته وانبطعت في الذهنية الشعبية معبرة عن بشاعة الجرائم التي ارتكبها هؤلاء الوحوش الآدميون الذين لم يكن يستوقفهم أي مبدأ أو عهد عن تحقيق أغراضهم وأعمالهم وتطبيق الأوامر الصادرة عن القادة المستعمرين، هذه الأوامر التي اكتوى بنارها أفراد الشعب الجزائري، وفي أعماق الجزائر ومناطقها المعزولة؛ حيث وقع هؤلاء العزل الضحايا لمجازر وجرائم كان أبطالها الدمويون الفرنسيون وأذنابهم من المرتزقة والخونة.

كل هذا جعل المبدع الشعبي لا يتوان في ذم العسكر ووصفهم بأبشع الصفات وأرذلها، وتصويرهم على أنهم خنازير ووحوش، أو بتعبير أكثر شعبية: "الهوير" [2]؛ حيث نجد ذلك في هذا المقطع:

يا لعسكـــر يا لهويـــر يا اللي ولى على السفيل

اخرجوا لجيش التحرير باش تلقاو المجاهديـــن

يخاطب الشاعر العساكر بلغة مباشرة وتلقائية، معبرا عن رأيه بكل جرأة، ذلك أنهم أرذال قاموا بالانتقام من المدنيين العزّل، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على الخسة والوضاعة وطبعا الجبن، حيث أنه كان حريا بهم – كما وضحه النص- أن يواجهوا جيش التحرير ومجاهديه المغاوير،

---

(1)- الدقل: جمع دقلة، وهي من أجود التمور، كناية على الجزائر الغنية بتمورها ذات الجودة العالية.

(2)- كلمة ذات أصل عربي فصيح، وتعني الفوضى وقلة النظام، راجع: العربي دحو: دور الشعر الشعبي في الثورة التحريرية، مرجع سابق، ص: 50.

غير أنّ الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، فحسب، بل إن التاريخ يشهد أن عساكر فرنسا قد ارتكبوا فضائع وجرائم حرب يندى لها الجبين، حيث شهدت مختلف مناطق الأوراس انتهاكات صارخة لحقوق الإنسان كما تم ارتكاب خروقات لا أخلاقية في حق الأهالي، ومن تلك الحوادث ما وقع في قرية بلزمة من دائرة مروانة [1]، بعد مظاهرات 11 ديسمبر 1961؛ حيث أكد المجندون الفرنسيون على قمة الهمجية وتفننوا في إبراز عقدهم السادية التي عرفوا بها [2].

وفي نص آخر نجد حديثا عن العسكر ومما جاء فيه:

حبيت على بوحمامـــة نلقى العسكر أغمامة

أخويه واش هاذ الهانة أولاد الشهداء يتامى

يحدثنا هذا النص عن الهوان والمرار الذي سببه العسكر للشعب المقهور، وبالخصوص لأبناء الشهداء الذين أضحوا فريسة سهلة نظرا ليتمهم وافتقادهم لذويهم وأهليهم ممن يستندون إليهم لرد كيد الجنود وظلمهم، وقد وصف الشاعر هنا الجند نظرا لكثرة عددهم بالغمامة؛ حيث كانوا يقومون بعمليات المسح والاستطلاع على هذه المناطق المعزولة مثل منطقة بوحمامة الجبلية.

ويتواصل الحديث عما ارتكبه الجنود من مناكر في قصيدة أخرى ورد فيها:

يا خوتي ماداروا فيـــــنا من عنابة لقسنطينة

يقتلوا فينا اصفوف اصفوف ربي ينصر الوطنيـــة

يتصـــرو في كل ثنيـــــة ما يخليو حتى حلوف

كي هجموا على واد الزهور اهلكوا صحاب الزور

راهـــم عادوا في الممـــــات فرانسا تندب واتدور

اتفزع وتقول خلات راهم هلكوها الوطنية

يؤكد النص على فضاعة الأهوال التي جرعها العساكر للأهالي في كل أرجاء الجزائر من

---

(1)- تم جمع أهالي القرية في موضع واحد ثم قام الجنود بتجريد النساء من لباسهن أمام أقاربهم (راجع العربي دحو: الشعر الشعبي، مرجع سابق، ص: 118.)

(2)- نجد الفكرة نفسها لدى الأدباء الرسميين، فمثلا نجد صورة الجندي في الروايات تركز على جانب شخصية الجندي والتي غالبا ما يتميز صاحبها باللااستقرار والاضطراب، لحد الهوس، مثلا شخصية الضابط الفرنسي في رواية اللاز للطاهر وطار، وكذا في رواية ابن الواحة لعبد الرحمن عمار (راجع عبد الحميد حنون:صورة الفرنسي في الرواية المغربية، مرجع سابق).

أقصاها لأقصاها، غير أن الشاعر يتوعد هؤلاء بما ينتظرهم من ثورة وانتفاضة من أبناء الشعب الوطنيين الأوفياء للعهد بعكس الخونة "أصحاب الزور". وهذا الواقع هو الذي تحدث عنه نص آخر جاء فيه:

الرومي يا ولد الهجالة تظل تقتل في الرجالة
أصغار وكبار وشياب الدنيا راهـــي بدالة
والعرب فلاقة واصحاب اتخرجـــوا ما الحكومة
واتعيشوا عيشة الكلاب !

النص يصف العسكري بعدم الكرامة والأصل، نظرا لما ارتكبه في حق الأبرياء شيبا وشبابا، ولذلك يتوعده بأن الفلاقة – كما يسميهم هؤلاء- سيعلنونها حربا شعواء عليكم في القريب العاجل.

ويتساءل شاعر آخر عن سبب المعاناة التي يعيشها على يدي العسكر الفرنسي، فيقول:

أنا راقـــد في لوتيـــــل [1] والعسكـــر جاني في الليل
قلت لهم وحداني وصغير هذا الباطل واعلاش ايصير

* * *

الجنود في فم البـــــاب هنا صـــدّوا وإذا وليـــت
طاحوا دموعي وابكيت حتى لوصايـــة ما وصيت

* * *

أنا قاعد في دار اللـــوح يا لميمـــــة راني مجروح
لا حبيب [2] تدي وتروح لاصـــاص يعذب فيـــا

* * *

حنا سفيل ملينا من اليد الحمرا ترفع فينا
حنا في لحباس رشينا ربي اللـــي راد عليـــنا

---

(1)- لوتيل: l'hôtel.
(2)- la jeep: سيارة عسكرية.

كل هذه المعاناة كان العسكر هو منفذها، مما جعل الجميع يحقد عليهم ويرجو أن تتغير هذه الوضعية وأن يرفع عن الشعب هذا الاستعباد والإذلال وهذا الوضع هو الذي دفع بشاعر شعبي آخر لنظم قصيدة يعبر فيها عن ذلك جاء فيها:

اطلبتك يا الله يا رحمان يا الله يا جبار دل لساني على الأشعار
هذي قيرة [1] في ازمـــان شاعـــت في البلـــدان
اتبـــــزع [2] فيـــها دم الشبـــان
نار شعلـــت في احصيـــدة [3] زادهـا غبار [4]

* * *

والعسكـــر كـي الجـــراد يفضـــح في بنت لبلاد
وافرنســـا تضـــرب بالبيبـــان المدفـــع والدخان
طلبتـــك يا اللـــه تنصر لسلام بجاه محمد زيـن لحزام

* * *

الشاعر يستهل قصيدته بمطلع يدعو فيه الخالق الجبار أن يسهل عليه نظم الشعر، وذلك قصد التوفيق في وصف الموضوع الجلل، ألا وهو الحديث عن الثورة التي شاعت في البلدان وأُريقت فيها دماء الشبان، فهذه الثورة المتقدة نيرانها بمثابة الحصيد الذّي أتت عليه نار وريح عاصفة، وهذا ما ساهم في اتقاد نار الحقد والرغبة بالانتقام لدى المحتدين الفرنسيين الذين شبههم في كثرة عددهم بالجراد، إلى جانب تعنتهم وتماديهم في الإجرام وهتك الحرمات.وفي موقع آخر، يصف الشاعر الواقع المرّ للشعب الأعزل والانتهاك المتواصل للعسكر الظالمين؛ حيث يقول:

اسمعوا يا حُضّار صلـــــوا على بولنـــــوار
لعرب أحـــــرار ثاروا للجهـــاد اجهـــار
اجاهـــدوا في الكفار حمان الصيف والعسكر والنار

---

(1)- قيرة Guerre.
(2)- اتبزع: أُريقَ.
(3)- احصيدة: مكان تجمع فيه الحصائد والأغلال والحبوب.
(4)- غبار: عاصفة رملية.

والضارب في قَرزة [1] وفيهـــم دارو فُرجـة [2]
واحـــد يضـــرب وواحـــد يَرجـــه
كـــي خـــرج للمحمـــل [3]
جبّـــات عســـاكر باتنـــة تحمـــل
واتلاقـــاو فـــي ثنيـــة الرصـــاص [3]
شبـــان اصغـــار والهروب ليكـــم عار
يضاربوا هما وعسكر ليهود بالطيارة والبـارود
فيهم كوماندوا وقبطان عسكر ومعاه السليقان

إذن نجد الشاعر يحمل لنا صورة كاملة عن الواقع الذي كان يعيشه أهلنا في الفترة الاستعمارية الذين رفعوا راية النضال بإرادة فولاذية لا يقهرها حر لاذع أو برد قارص، المهم هو مواجهة العدو، حتى ولو كان ذلك بالصدور العارية والعدة المتواضعة، لكن يصاحب ذلك العزيمة القوية التي يواجهها بالمقابل جبن وانهزام لدى العسكر الفرنسي وتعويض ذلك النقص بالاتجاه نحو الأساليب الانتقامية الموغلة في الوحشية واللاإنسانية، ولهذا لجأ البعض من الشعراء المجاهدين إلى وصف وتسجيل هذه الأحداث لتبقى شاهدة على حقيقة جنود فرنسا، وهذا المقطع يوضح ذلك: (وهو على لسان الشاعر) [4]:

كي خرجـنا لصفايـــه — فينا أخرين اخفايـــه
واركبنا في الطيارة اللواية [2] — كي أدونا للولجـة [3]
بولحية يبحـــث فيـــنا — والعسكر داير بيـــنا

---

(1)- مكان قرب آريس.
(2)- فرجة: ترك العساكر حشا للاعتبار.
(3)- مواقع قرب آريس كثية الأشجار صعبة المسالك.
(4)- كان الشعراء الشعبيون في هذه الفترة يمارسون مثلهم مثل باقي أبناء الشعب الجزائري العمل الثوري والنضال، إلى جانب نظمهم للشعر والقصائد.
(2)- يقصد الطائرة العمودية.
(3)- موقع قرب آريس.

أدونا للمـــــــروكار[1][4] ربي عالم باللي كان

بتـــــــنا في الضمـــان واصبحنا في لمـــان

جانا ابـــــــن حسين[2][5] سرحنا في الحـــين

أنا والبشير جينا فرحانين[3][6]

وفي قصيدة أخرى نجد شاعرا كان شاهدا على وقائع كان الجنود الفرنسيون هم المنفذون لها، ومما جـاء في قصيدته:

كـــــي جاتنا لحال قـــــــوية عسكر ومعاه القوميـــــة

جملوا رجـــــال في كل اثنيـــــة خبرونا بالرحيل مع العشية

من دوار كيمـــــل لدوار الوجلة[4][7] ما ابقات تحـــــرك حية

ما اثنية العابـــــــــد لمشونـــش لا بقى فيها نفـــــخ نار

كي ثاروا الشريفيات والسرحانيات[5][8] من ابلادهـــــم خلات

جـــــاوا عـــــلى ركبـــات ادموعهـــــــم جرات

نجد الشاعر هنا يصف هول العملية وطغيان الجنود على الأهالي حيث أنهم "جملوا رجال من كل اثنية" أي جمعوا رجال القبائل والأعراش لترحيلهم مساء حتى أن النساء تُرن لذلك وعبّرن عن سخطهن وألمهن للهوان الذي يتجرعه الجميع في ظل الاستعمار المقيت، ثم يواصل الشاعر الحالة المأساوية فيقول:

---

(4)- موقع قرب آريس.

(5)- ابن الحسين: مجاهد من أهل المنطقة لا تتوافر لدينا معلومات حوله.

(6)- يقصد الشاعر نفسه وصاحبه البشير بعد أن تم إطلاق سراحهما.

(7)- قرى قرب آريس.

(8)- يقصد نساء الشريفية والسرحانية وهما قبيلتان بالمنطقة.

من سيدي علي حـــوس وين تبات

قالوا هذا أورد [1] جات من عند الجينرال

جملـــونا عشـــــرة فـــي دار [2]

نطلبوا أهـــل الخير والأقـــــدار

افكـــــونا من هـــذا الدمـــار

يرى الشاعر أن كل هذا الوضع المأساوي سببه "أمر عسكري" order من عند الجنرال، أي من عند السلطة الفرنسية، لأنه يمثل إرادتها لهذا يدعو الشاعر ويتضرع لخالقه عسى أن يزيل عنه وعن شعبه هذا المصاب الذي يحرمهم من أبسط حقوقهم الإنسانية.

هذا فيما خص الأشعار المنظومة بالعربية، فإذا جئنا للقصيدة الأمازيغية؛ فهي بدورها حملت صورا مماثلة عن الفرنسي العسكري وعن جرائمه واعتداءاته الوحشية، وهذا مقطع للتمثيل على ما نقول:

لكمايـــن أمـــــرصان الجنـــــود إمـــوصـــان

إسطالان فرذي سان

أكسوم اتنسرا أفغيســـان أيثماد الشيفان أغنتشيفـــان

أعدان أملول الكيفـــان أوعاذ لا ليحيو ذي حذوان

ويمكن ترجمتها كالآتي:

لكمايـــن أمرصـــــان الشاحنات العسكرية متراصة.

الجنـــود إموصـــــان الجنود متواصلون متفاهمـــون.

إسطالان فرذي ســـان تهيـــأوا واستعـــــدوا.

أكسوم اتنسرا أفغيسان أجســـادهم منهكة خائـــرة.

(الترجمة الحرفية: لحمهم تساقط عن عظمهم).

---

(1)- ordre: أمر.

(2)- أي تم وضع عشرة رجال في غرفة واحدة.

أيثماد الشيفان أغنتشيفان فواحســـــرتاه وأسفاه لحالهم.
أعدان أملول الكيفـــــان ســـــاروا إلى الكهـــــوف.
أوعاذ لا ليحيو ذي حذوان وصاروا فرائس للجنود المرتزقة.

كما نجد نصوصا أخرى كثيرة تصف الأهوال والمصاعب التي عايشها الأهالي نتيجة القصف المتكرر بالطائرات المقنبلة والتي اصطلح الأهالي على تسميتها بـــ "الطائرة الصفراء"، أو "طائرة بوفراق" ومن بين النصوص التي ورد فيها ذكر ذلك نجد:

ها طيارث أنبو فـــــراق اتبيكـــــان ذي لخـــــلاق
الجيش اسرب غر أوزقاق أوما وأقوعر أو متان أذلفراق

وترجمتها:

طائـــــرة بولفـــــراق قنبلـــــت الخـــــلائـــــق
الجيش تسلل إلى الزقاق يا أخي ما أصعب الموت والفراق

وفي نص آخر سرد وتصوير للمآسي التي تخلفها الطائرات المقنبلة نجد:

ثطيـــــارث ادعـــــلان ادعـــــــلان فالبيـــــان
أيمـــــا بحـــال ثدجماي لبحـــــــور أوينـــــاي

* * *

ترجمتـــــها:

الطـــائـــــرة المرتفعـــــة المحلقة فوق جبال البيـــان
أمـــاه لقـــد تركتمـــــوني والبحـــــار أخذتـــــني [1]

ويتساءل مبدع شعبي آخر في قصيدة قصيرة عن تمادي هذا القصف ودوافعه وما نتج عنه من آثار فيقول:

أثيو راغين أثيو راغيـــــن
تسعامش اذورار أذلاليـــن
إروح يموث حموذا براهيم
لآ لخبـــــر لا ثبرائيـــــن

---

(1)- يقصد أنه تم تجنيده وإرساله إلى ما وراء البحار ليشارك في حرب لا ناقة له ولا جمل.

ومعناه:

أيتها الطائرات الصفراء
هل ملكتـــــن الجبال ؟
لقد مات حمودا إبراهيم
لا أخبـــــار ورسائـــل

ثم نجـــــــد:

الكوبتير يسرس فوقوار
أولاراف يدهـــم إذورار

أيشمى أقرتاس لا جيمال
أوعاتيد اسلخير مات يلان

ومعناه:

المروحية حطت على العرش
والاستطلاع داهم الجبال
فيا إخوتي تأملوا بالمنظار
وأخبروني ماذا حدث ؟

هكذا إذن نجد أن الشعراء الأمازيغيين – شأنهم شأن الشعراء بالعربية- كانوا يتتبعون كل ما يحدث من تطورات وأحداث بالمنطقة، وقد سمح لهم هذا بإنشاء صورة عامة عن الفرنسي العسكري والذي لم يشهدوا منه غير العنف والجرائم، وبالتالي انطبعت في النفوس صورة سلبية قائمة عنه، ولهذا لم نجد أثرا لنموذج العسكري غير العسكري المجرم، العنيف،أي أنه لا يوجد نموذج آخرللعسكري غير هذا في تصورات الإنسان الشعبي لأن الذاكرة الشعبية لم تعرف في شخص العسكري إلا نموذجا هو ذاك الذي سخر كل قواته وإمكانياته للتدمير والخراب والنهب والاعتداء السافل الحقير، وهذا ما تترجمه الأوصاف التي وضعها المبدع الشعبي لهذا النموذج (الدناءة والحقارة)، وبالمقابل لا نجد أي أثر لأي صفة إيجابية أو حتى مقبولة، وهذا كله نابع من أثر المأساة التي خلفها هؤلاء الفرنسيون المحتدون. وبزداد سخط الأهالي والمبدعين الشعبيين على كل من يوالي ويقدم العون لهؤلاء العساكر ويتعلق الأمر بالمرتزقة وأذناب المستعمر من الخونة المعروفين لدى العامة باسم القومية أو الحركة، والجدير

بالذكر أن الشاعر قد أولى اهتماما كبيرا لهذه الفئة التي باعت نفسها وأهلها ووطنها مقابل أجر تافه أو منصب زائف، وذلك لأنهم انساقوا وراء حاجاتهم ورغباتهم المادية، ضاربين بذلك عرض الحائط مصالح وطنهم الذي باعوه بأبخس الأثمان وتناسوا المطلب الأساسي للجميع وهو الحرية والانعتاق من الاستعمار الكابس على الأنفاس.

ولهذا اعتبر الشاعر الشعبي أن الخونة قد انحرفوا عن جادة الصواب فراح يهجوهم ويوبخهم أحيانا بأساليب مثيرة لاذعة ومباشرة قد تصل إلى حد السباب والشتم، وقد ورد ذلك في نصوص كثيرة نذكر منها على سبيل المثال:

يالفرس الزرقة ترعـــــى في الويـــــدان
امسرجها القومي وراكبها لاجـــودان (1)
كي سقسيت عليها قالو نتاع سي رمضان
يا لفرس الزرقة ترعى في المـــــــــروج
سرجولها القوميـــة واداها البيري روج (2)

فالنص يصف ويوضح المنزلة التي يوليها الفرنسيون لهؤلاء الخونة، وهي أنهم مجرد خدم وعبيد لهم، يستخدمونهم لأغراض شخصية وللقيام بالأعمال الحقيرة. ونجد في نص آخر ذما وتهجما على الخونة لأنهم باعوا وطنهم بأبخس الأثمان التي لا تسمن ولا تغني عن جوع ومما جاء في هذا النص:

يا لقوميـــــــة يا الذميـــة
يا اللي بعتوا دينكم بثلا مائة
احنا ما ابغينـــــاش المالـــة
ابغيـــنا عيـــــش الحريـــة

فالمعروف أن الجزائري الحر الغيور على وطنه لا يقبل المساومة ولا يرضى عيش الهوان مهما كانت المغريات المادية الفانية، فهو يعتز بوطنيته ودينه، ومن أجل إعلاء رايتها يضحي بالنفس والنفيس، غير أن هؤلاء "القوميـــــة"، لم يلتزموا بذلك فاستحقوا غضب ونفور المجتمع منهم وهـــذا ما تترجمه بصراحة هذه المقاطع الشعرية:

---

(1)- لاجودان: أصل الكلمة فرنسي Adjudant: عسكري برتبة مساعد.

(2)- البيري روج: Béret rouge: المظليون الفرنسيون ذوي القبعات الحمر.

اللـــــه اللـــــه يا ربي ابن عمي لبس حركي
هز السلاح جا أحاربني **في لمكان كان يعرفني**

* * *

يا لقومية يا لذمية نحيو الشاش حطوا البيرية
نطلعـــوا الجبال نجيبـــــوا الحريـــــة

* * *

القوميـــــة نزلو للواد
والجنود سكنوا كل واد
هزوا لعـــــلام يا لولاد
والجهـــاد في كل بلاد

وهذا نص فيه ذم لأقارب وأهل الخائن؛ لأنهم ارتضوا أفعاله والعيش معه رغم فداحة ما ارتكبه:

آه يا مرة القومـــي سراح المعزات
وآه يا مرة الجندي، دايرة لويزات
ندي خويا الجندي يخدم في النظام

وورد أيضا في السياق نفسه:

ما تبكيش يا لميمة ما تبكيش يا لميمـــة
تبكي مرة القومي اللي باع دينو للرومي

* * * *

بركاهـــم أبركاهم والقومية لموا بعضاهم
واش ادواهم الموس الماضي والرفال كلاهم

ما يستشف من هذه المقاطع الشعرية هو السخط والغضب على هاته الفئة، وهو الموقف نفسه الذي نجده ممثلا في نصوص شعرية بالأمازيغية منها:

المستعمر يستنجد بالحلف الأطلسي، وبالإعانات من دول أخرى، كما نجد أيضا فئة المجندين المرتزقة، الذين أطلق عليهم العامة اسم لا ليجيو *La Legion* ومعناه في الفرنسية الفرقة العسكرية، وجاءت النصوص الشعرية الشعبية تصف هؤلاء وتقدم لنا صورة عن أفعالهم وتصرفاتهم التي لم تكن إلا ترجمة للإرادة الاستعمارية ما داموا قد باعوا أنفسهم لخدمة هذا الجيش الذي لا يمت لهم بصلة ومن بين الأشعار التي تحدثت عن هذه الفئة نورد ما يلي:

سركلوا علينا بالسيـــــلان
والعســـــه ساليقـــــــان
سالولي على هذوك الشبان
يا الميمة هذاك اللي كـــان

فالمجند السينغالي (الساليقان) المنفذ لأوامر سادته الفرنسيين لا يملك أن يخالفها لأنه باع ضميره و لم تعد تستوقفه لا المبادئ الإنسانية ولا القرابة الإفريقية، وفي نص مشابه نجد:

السلك دايـــــر بيـــــنا
وطعـــــه راه سليقـــــان
هز سلاحك وزيد الدوزان
واخبيشـــــه ما فيهـــا لمان
* * * *

خرجـــــوا المحجوبـــــات فتشـــــــوهم القارديـنـــات [1]
نحيو الحياك حيبوا المتريات [2] ثوري يا فرنسا ما ابقالك حياة

ما يستخلص من المقطع هو أن المرتزقة لا يأبهون بأي مبدأ أو أي خصوصية، مبداهم الوحيد هـــو تنفيذ الأوامر والسهر على إذلال الأهالي، وامتهان كرامتهم، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على انعدام أي إحساس أو تقدير للقيم الإنسانية والأخلاق الخاصة بالمجتمع الأوراسي.

والجدير بالذكر هو أن هذا التصور للمرتزقة شبيه بذلك الذي حمله الشاعر والعامة عن

---

(1)- Les gardiens: الحراس.

(2)- mitrailleuse: رشاش.

شخص ونموذج اليهودي، فكلاهمـــا لا يأبه إلا بمصالحه وتحقيق أغراضه المادية مهما كانـــت الوسيلة-لأن الغاية تبررها- ولهذا جاءت بعض النصوص موضحة هذا التصور وكاشفة لحقيقة اليهود وقاموا به من دسائس ومخططات انتهازية مكنتهم من العيش على حساب الشعب الذي كانت تمزقه الآلام والآهات نتيجة ويلات الاستعمار، ومن النصوص التي ورد فيها ذكر اليهود نذكر:

ثوروا يا اليهـــــود راه تـــــم الموعـــود
لانجيري ربحت الجنود من قوة البرهان والبارود

وفي نص آخر جاء:

اخدم يا يهودي لكانك خدام
الكرسي تبدل ودواه الإسلام

ونص ثالث يلوم اليهود على خداعهم ومكرهم المقيت وجاء فيه:

فرنسا واليهـــــود خرجوا طريق الحدود
بلادنا بلاد الجنود جبناها بالبـــــارود

فالصورة التي حملها العامة عن اليهود – ولازالت لحد الآن- هي اليهودي المخادع والماكر والانتهازي، لا فرق بينه وبين الجنود المرتزقة، الذين لا يثنيهم أي عارض في سبيل الحصول على مبتغاهم ومستحقاتهم المالية التي تم تجنيدهم مقابلها.

3- صورة الفرنســـــي الحاكم:

تعد شخصية الحاكم الفرنسي من بين الشخصيات التي أتيح لها الاحتكاك بالطبقات الشعبية والعامة، فقد كان أفراد الشعب يتطلعون على الدوام إلى ما يصدر عن شخص الحاكم بما أنه الممثل الأول للسلطة الفرنسية، وعموم ما يمكن قوله في هذا الصدد هو أن الحاكم الفرنسي لطالما كان نموذجا للاستبداد والعنجهية التي كان ضحيتها الأولى والأخيرة طبعا العامة من أبناء شعبنا المضطهد المقهور، وهذا ما لم يستسغه طبعا شعراؤنا الشعبيون الذين ترجموا بوضوح رفض الشعب لإيديولوجية الاستبداد السياسي، فجاءت قصائدهم فضحا لهوية المستعمر المسيطر، فتميزت أشعارهم بالرفض العنيف واصطبغت قصائدهم في أحيان أخرى بألوان من الحزن والمرارة نتيجة الواقع المأساوي والحالة المزرية التي فرضت عليهم فرضا: فالشعب أمام هذا الجبروت بالكاد يصمد، وهو يضطهد ويهان وتهضم حقوقه في اليوم ألف مرة، ولا يستتر ظالمه في أفعاله الشنيعة بغير تلك الوعود الواهية التي

تتلاشى مع بزوغ أول فتيلة من فتائل المجابهة والمكابدة لاقتناص الحقوق وافتكاك الحرية من مخالب العدو المتربص ليلَ نهار، هذه هي إذن السياسة التي فرضها الحكام الفرنسيون والذين وإن اختلفت مشاربهم وتوجهاتهم الفكرية والإيديولوجية، إلا أن هذه الاختلافات كانت تتلاشى إذا تعلق الأمر بالسياسة تجاه الجزائر والجزائريين، حيث يتحد القرار وتتماثل الرؤى الاستعمارية لدى هؤلاء الحكام.و على الرغم من اللواء الذي تفخر به الدولة الفرنسية وترفعه وتنادي به على الدوام (حرية، أخوة، مساواة) إلا أن الأمر كان يختلف إذا تعلق الأمر بالمستعمرة الجزائرية حيث يتحول الشعار إلى(استعباد، معاداة،ظلم) والغرض من هذه السياسة طبعا هو تكميم الأفواه وقهر أي إرادة في التغيير أو الانعتاق، هذا ما دفع الشاعر لأن يسعى جاهدا إلى استئصال الداء بسلاحه الوحيد:الكلمة،قصد التخفيف من حدة الآلام، ويزود الثوار بالدعم والمؤازرة بشعره الذي كان كثيرا ما يسليهم ويشجعهم ويدفعهم للمواصلة والاستمرارية في أصعب وأقسى الظروف التي واجهتهم.

ومن بين السياسيين والقائدة العسكريين الذين أتيح للعامة معرفتهم اكثر من غيرهم الجنرال "دوغول" [1] وهو الشخصية الوحيدة التي لاقت اهتماما وتميزا لدى الطبقات الشعبية والعامة، بعكس الحكام والرؤساء الفرنسيين السابقين الذين لم يتم ذكرهم إطلاقا أو حتى الإشارة إليهم إلا في القليل النادر من القصائد الشعبية، وذلك لعدة أسباب نذكر منها:

1- توليه سدة الحكم خلال فترة الثورة التحريرية.

2- حنكته السياسية وخبرته في تسيير الأمور من خلال مشاريعه المتعددة مثل: "سلم الشجعان" و"مشروع قسنطينة" وغيرهما، مما مكن العامة من الاطلاع على شيء ما من السياسة الدوغولية.

---

(1)- Charles de Gaules 1890-1970: ولد بمدينة ليل الفرنسية، جنرال ورجل سياسي، تخرج من المدرسة العسكرية (Saint-cyr)، عام 1912، ضابط مشاة، ألف عدة مؤلفات متعلقة بالجوانب العسكرية والاستراتيجية، أكثر ما اشتهر به هو رفضه الخضوع للاحتلال الألماني، حيث إنه أصدر بيانا في 18 جوان 1940، ببيان المقاومة، وفي عام 1943، يرأس اللجنة الفرنسية للتحرير الوطني C.F.L.N ليصبح عام 1944 الحاكم العام المؤقت للجمهورية الفرنسية، لكنه استقال في يناير 1946، وانسحب من الساحة السياسية، لكن يتم فيما بعد استدعاؤه في مايو 1958، ليصبح رئيسا للجمهورية حتى 1959. (راجع: Larousse Encyclopédique: مصدر سابق).

3- محاولته تسيير دواليب الحكم بعقلانية وتبصر، واستغلال كل الوسائل لتحقيق أهدافه على المستوى العسكري والسياسي في آن واحد، فعلى المستوى السياسي كان يحاول احتواء السياسيين والأحزاب بالليونة الكلامية والوعود المثيرة، بينما في الواقع العملي كان يعزز قواته في الجبال ويقيم المحتشدات، محاولا خنق الثورة والقضاء عليها.

وإذا كان الجنرال دوغول مفخرة الفرنسيين حاكما وسياسيا ومفكرا، فإن هذا لا ينطبق إطلاقا على ما كان واقعا للشعب جراء سياسته وأوامره العسكرية، بل إن حكمه كان نقمة تجرع ويلاتها الشعب الأعزل في الجبال والقرى، كما أن فترة حكمه قد شهدت أكثر الأعمال إجرامية وحقدا، وأعلى نسبة من الشهداء الذين لاقوا مصيرهم أيام حكمه فهل سيحظى "دوغول" بتمجيد الشعب الجزائري ؟؟!!

حتمًا لا. وهذا ما تترجمه لنا بوضوح القصائد والأبيات الشعرية التي ورد فيها ذكر صورة القائد "دوغول" هذا النموذج الذي يُعد رمز الدولة الفرنسية وأب السياسة وخبيرها. لقد حاول المبدعون الشعبيون على الدوام مواكبة كل التطورات الواقعة في المجتمع، ولهذا كان "دوغول" وقراراته السياسة محل تحليل ومحاولة فهم من طرف هؤلاء، خاصة فيما يستعلق بمواقفه تجاه الثورة التحريرية، ويظهر ذلك أكثر في النصوص الشعرية المطولة -خاصة- ومن بينها النص التالي:

باسمك يا معبود بيـــــاتي نبـــدا سبحـــــان الرحمن الحي القيوم
الصلاة على أحمد نور الـــــهدى محمد بو فاطمـــــة بابا فطـــوم

* * * *

لاكوســـــت المهـــــزوم راه في شدة عسّوا اقضات وابقـــى غير اللوم
امشى لباريس في ليلـــــة ســـــوده حدثهم بحديث عنهم راح النـــوم
قالهم هذي حرب العصابات في المَكْدي ويتقلب موجات هاز أعلام القوم
ازربو في الحين أعطـــــوني نجـــــده وانكثر القـــــوات باش أنقـــوم

* * * *

اتكلم سوستـــــال عسكر ناهدي شكيت سكران شارب كاس الروم
قالهم مانديـــــس راني مـــــــدي وأنا نحاذر في دولتي من ذوك القوم
أعطوا حـــــق الناس تبقـــى الموده هذا هو الراي عنكـــم باش أنقوم

فالشاعر كما سبق وذكرناه، يبدأ حديثه عن القادة والزعماء الفرنسيين الذين أحاطوا بالجنرال "دوغول"، فكل واحد منهم له سجل حافل بالجرائم والانتهاكات اللاإنسانية في حق الجزائريين، لذلك يدعوهم الشاعر إلى العدول عن سياستهم تلك، وإعطاء كل ذل حق حقه، ثم ينتقل للحديث عن الجنرال دوغول فيقول:

وينك يا دوغـــول بكلامك ترضي تقرير المصير وشيك ومحتـــــوم
حكموا عليك الدول وجميع البلدان مقام الروزفلت متورخ ومرسوم
في توقيف النار عندك تتعـــــدى والشرط اللي بينا يبقى متمـــوم
اطلقوا الزعماء من بعد الشـــده واطلبتك يا خالقي قـــدام اليوم

الشاعر هنا يخاطب "دوغول" ويدعوه إلى تنفيذ وعوده التي لطالما منحها وأعطاها دونما فعل يجسدها، وهو المعروف بخطبه وآرائه المرضية للجميع: "وينك يا ديغول بكلامك ترضي"، فالصورة التي انطبعت في ذهنية الشاعر هي الكلام المقنع الذي لا يفتأ "دوغول" عن إصداره بمناسة أو بغيرها، غير أن هذه الوعود لا تعدو أن تكون كلاما وحبرا عل ورق خاصة إذا تعلق الأمر بحقوق الجزائريين ومطالبهم الأساسية من أجل الحرية والاستقلال.

وما يثير الانتباه حول هذا الشاعر هو تعبيره بكل عفوية ومباشرة عن رأيه في الجنرال "دوغول" الذي قيل عنه الكثير ووصف دوما بالحكنة والمكانة المرموقة، لدى بني قومه، إلا أن ذلك لا يهم المبدع الشعبي، فهم يحكم بما يراه ويشهده في واقعه وحياته اليومية والتي انبطعت بطابع المعاناة والمرارة والأسى الذي طال أمده، لا لشيء إلا بسبب تلك السياسة الاستعمارية التي ارتضاها وباركها "دوغول" ومن معه من الضباط (أو الجلادين بتعبير أنسب).إن هذه السياسة التي ارتضاها الحاكم الأول لفرنسا وباركها من معه من الضباط حولت الفرد الجزائري عبدا ذليلا أمام سياسة الدم والنار أو ما عرف بالأرض المحروقة التي كانت دمارا وخرابا، وتجرع أهوالها أهلنا العزل في القرى والمداشر في أنحاء مختلفة من جزائرنا الحبيبة.

هذا فيما يخص القصائد المطولة التي تحدثت عن نموذج الفرنسي الحاكم، أما فيما يخص الأشعار القصيرة فهي متعددة وكلها تجمع على أمر واحد وهو ذم وانتقاد "دوغول"، ودعوته للتسليم والعودة من حيث جاء لأن الجزائر لم ولن تكون موطنا له، ولمن معه ممن اعتقدوا طويلا أن الجزائر ملك لهم، ومما جاء في ثنايا تلك المقطوعات العربية نورد ما يلي:

سلّـــم يا ديغول هذاك اللي كان
الجزائر ولدت جيل راســو عريان

*****

ديغـــول الطماع والجزائر لعزيزة
هـــز أولادك وزيـــد الفاليزة

*****

ديغـــول الطماع هبلاتـــو الدقلـــة
هلكوه الرجـــال ودوخـــوه كالبقلة

*****

يا ديغول بلادك بلادك والجزائر ما هيش ليك
ابـــن بلة اتحـــداك والفـــلاقة نحاوهلـــك

*****

سيـــر يا ديغـــول سيـــر في حالـــك
الجزائـــر الحـــرة ماهيـــش اديالـــك
جيـــش التحـــرير انحيـــها لـــك

*****

شباني هجموا، هزوا السلاح زادو الميراج
سلم يا ديغول، ما عندكش الكـــوراج

*****

ما يثير الانتباه فيما يخص هذه النصوص الشعرية هو أنها ألصقت بشخصية "دوغول" صفة الطمع والجشع؛ حيث نجد هذا الوصف يتكرر في أكثر من نص شعري، كما وجهت له هذه النصوص رسالة مباشرة تكشف فيها أطماعه وتدعوه لأن يعود أدراجه، ولأن يسلم مقاليد الحكم لأهله، لأن الأمر خرج من بين يديه، وأن أبناء الجزائر المجاهدين لن يهنأ لهم بال ما دام "دوغول" وأتباعه ممن يدورون في فلكه على سدة الحكم.

كما يسترعي الانتباه الطلب المتكرر في رحيل "دوغول": "سير يا دوغول"، "سلم"، "يا

ديغول بلادك بلادك"... إلخ، فالدعوة كانت صريحة ومعبرة تماما عن الرغبة الملحة في نفوس العامة والشعب المقهور، وكان الشاعر يصرح وبأعلى صوته "ارحل عنا"، ومهما طال بقائك فأنت منبوذ، لم ولن ترضى بك بيننا زعيما أنت وشرذمتك المجرمة النتنة من أمثال: (لاكوست)، و(بيجار) و(سالان)، الذين سيشهدون حتما نهاية جبروتهم وغطرستهم على أيدي المجاهدين والفدائيين أمثال بن بولعيد والعربي بن مهيدي.كما نجد الشاعر يشهر ويعلن للملأ عن استهزائه وعدم اكتراثه للجيش الفرنسي الذي أعدته السلطة الفرنسية، حيث نجد الشاعر يقول (هز ولادك!) وهذا ما يعد قمة الاستهزاء وعدم الاكتراث، لأنه يرى في جند المستعمر غلمانا لا حول لهم ولا قوة ولا طاقة لهم بتحمل أعباء الحرب وويلاتها التي سيتنزل عليهم تباعا، والضربات الموجعة التي سيسحقهم بها المجاهدون المتربصون في جبلا الأوراس العظيم عظمة إرادتهم و شجاعتهم.كما تحمل كلمة (هز) معاني الاحتقار والدونية، من خلال الأمر بطريقة صارمة وجازمة: (احمل حقائبك...وارحل)، وكلمة (الفاليزة) تحمل دعوة للرحيل النهائي من غير رجعة، إن الشاعر لا يلمح ولا يتدارى وراء شعره، بل هو يصرح جهارا للتسليم والمغادرة النهائية اللا مشروطة.

وخلاصة القول، بعد تعرضنا للنصوص الشعرية حول شخصية الفرنسي حاكما وبالخصوص الجنرال "دوغول" نجد أنه قد حظي هو الآخر باهتمام قد تجاوز النماذج الأخرى، وهذا دليل على الوعي الشعبي بالقضية الوطنية وتمسكه بالمبادئ التي جاءت من أجلها ثورة نوفمبر، التي لا يتنازل عنها مهما كانت المغريات الزائفة، ومهما اشتد التهديد والإرهاب المادي والمعنوي، فالمهم لدى الشعب هو تحقيق الحرية حتى أنه لا يخشى من أجل ذلك لومة لائم، وهذا ماجعل شعرائنا الشعبيين يتوجهون لرئيس الجمهورية الفرنسية، بتحد وعزة نفس ناصحين إياه، وأحيانا مهددين ومتوعدين وذلك ليوضحوا أنهم واعون تماما، بما يحدث وما يقوم به "دوغول" من مشاريع مغرضة ودعوات جوفاء، يتلاعب من خلالها بمشاعر الأهالي قصد تهدئتهم ومحاولة منه لاحتواء الوضع.

كما حاولت الأشعار كشف النوايا الحقيقية لدوغول وأطماعه، في ثروات البلاد والعباد، فالشاعر عندما يشير إلى ولع دوغول بالرطب من التمور الجزائرية، فهو هنا يحيلنا إلى الصحراء الجزائرية الزاخرة بثرواتها وذهبها الأسود الذي عزز الرغبة في البقاء والتمسك بالجزائر أكثر فأكثر، واتضح ذلك جليا في محاولة السلطة الفرنسية، فصل الصحراء عن بقية القطر الجزائري.

كما حاول الشاعر الشعبي إثارة قضية تمسك الشعب الجزائري بأصوله وثقافته الإسلامية من

خلال نصوص كثيرة منها:

يَا مسْيُو ديغول [1] دَبَّرْ وَاشْ تقـــول

جاك الإســـلام بالكُور المَدغُول [2]

فكأن الشاعر يتحدى الجنرال ويطالبه بأن يحاول إيجاد الرد والجواب، كما عهده الجميع، ولكن هيهات فقد قهرته الإرادة الشعبية المسلحة بمبادئها الحقة القائمة على أسس متينة، معززة بروح الإسلام والعروبة والوطنية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمسك الشعب بأصوله وشخصيته التي ورثها عن أجداده المسلمين، الذين انضووا تحت لواء الإسلام وجاهدوا بالنفس والنفيس من أجل نصرته عبر المراحل التاريخية المختلفة.

4- صـــورة المرأة الفرنسيـــة:

بعكس النماذج السابقة، فإننا نجد نموذج الفرنسية أو صورة المرأة الفرنسية قليل الورود والتعرض له من قبل الشعراء الشعبيين، وهذا ما يفسر لنا العدد القليل للقصائد التي صورت أو تحدثت عن المرأة الفرنسية؛ حيث لم يرد ذكرها إلا في موضعين في جميع النصوص التي تم جمعها، بعكس ما نجده في الأدب والشعر الفصيح، ولنضرب مثالا على ذلك الأدب الروائي المغاربي، فقد « تعرضت الأعمال الروائية بالعربية للمرأة الفرنسية من خلال اثنتي عشر صورة تجمعها خمسة نماذج هي: الزوجة، الفتاة، التاجرة، العاملة، زوجة المغربي، وبالنسبة للأعمال الروائية بالفرنسية، فقد وجد خمس وعشرون صورة تجمعها النماذج الخمسة السالفة الذكر» [3].

وبالنظر إلى الفرق والاختلاف بين صورة المرأة الفرنسية، في الأدب الفصيح ونظيره الشعبي، يتضح لنا أن وجود المرأة الفرنسية في البيئة الشعبية، كان نادرا أو لنقل منعدما في بعض المناطق خاصة منها تلك المعزولة والجبلية، كما لا ننسى أن الأدباء الرسميين كان لهم الحظ في التعليم والاحتكاك بالآخر الفرنسي وبالمرأة الفرنسية، أما الأدباء الشعبيون فإنهم غالبا ما كانوا متركزين في المناطق والبيئات النائية التي كان الفرنسي الوحيد الذي يقصدها هو العسكري والضابط لا غير.

---

(1)- مسيو: Monsieur: سيد وهنا يقصد الاستخفاف والاستهزاء لأن دوغول لم يعد يملك ما يقول كعادته.

(2)- يقصد جاك بالسلاح القوي والعزيمة التي لا تقهر.

(3)- عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغربية: مرجع سابق، ص: 446.

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن صورة المرأة في ذهن الشاعر الشعبي: كيف تصورها رغم أنه لم يختلط بها، ويحتك مباشرة بها، ويعرف أو حتى يلاحظ تصرفاتها ونشاطاتها مثلما كان الأمر مع النماذج الأخرى السابقة الذكر، هذه التساؤلات يجيبنا عنها النص الأول والذي جاء فيه:

ركبنا في المشينة نزلنا في لاقار(la gare)

القينا طفلة زينة بنت الكوميسار commissaire

قاعدة في الكرسي اتجادل في الحكام

قاعدة في الطابلة واحداها النـــوار

* * * *

الرومي يبحث فيا يخرجني بالعيـــن

ضربني بضربة بأصـــــابي بعامين

فالمبدع الشعبي يعتمد هنا الملاحظة المباشرة، والوصف الدقيق الذي ينم عن التركيز والتدقيق في هذا النموذج الغريب نوعا ما عنه، "المرأة العاملة" خاصة أنه لم يعهده في جنس الإناث لدى بني قومه، فهي أولا تستقل القطار وهذا ما يُندر حصوله بالنسبة لنساء القرى والجبال، وإضافة إلى ذلك راحت تناقش وتجادل غيرها من الرجال ! وهذا ما لم يستسغه الشاعر لأنه لم يألفه قط في المرأة، وبالخصوص المرأة الريفية الأوراسية والتي لا تظهر أبدا أمام رجل أجنبي أو تحدثه، فما بالك، بمناقشته والجلوس إلى جانبه في مجلس واحد.

ومما سبق نجد أن الصورة التي حددها الشاعر هي صورة سطحية فحسب، ركزت فقط على المظهر الخارجي للمرأة، فهي حسب الشاعر "طفلة زينة"، أي بهية الطلعة، أما شخصيتها وتصرفاتها وأراؤها فلا علم له بها، مادام لم يحدثها أو يتعامل معها مباشرة، ولهذا تبقى صورتها بعيدة عن أن تشكل تصورا عاما أو نموذجا قائما بذاته لأن الامر تم في عجالة ودون سابق علم وتحضير.

هذا إذن فيما يخص النص الأول، أما النص الثاني فنجد فيه ذكرا للمرأة الفرنسية في موقع مخالف للأول، فالأمر هنا يتعلق بزوجة المستعمر، ولهذا كان ذكرها عرضيا وغير ذي أهمية كبيرة، ولهذا لم تكن الصورة مركزة ومحددة مثلما كان الشأن في النص الأول. ومما جاء في هذا النص:

مسْيُو موريس اعطاتلو فرنسا التّرْياسْ

قالتلـــــو اطلـــــع للقنطـــــــاس

هـــــذي الـــــمرّة تعطيلك جينيرال

ثـــــارت مرتـــــو مـــع الفجـــر

حسبـــــت كاسبـــــين اقمـــار

الخـــــاوة لحقهـــــم لخبـــــار

عملـــــوا مينـــــة في الـــــدار

إن النص في الأصل يتحدث عن شخصية القائد "موريس" الذي منحته السلطة الفرنسية منصبا يرأسه يمكنه من الوصول إلى مرتبة الجنرال، وهذا ما جعل زوجته تهلل وتبشر لذلك وكأني بها قد ربحت رهانا قامرت به، وهنا الشاعر يصور زوجة الفرنسي على أنها مثل زوجها المستعمر ومن نفس طينته، فهي تقامر وتجالس الآخرين دونما حرج أو تردد، وهذا ما جعل الشاعر يشمئز لذلك فراح ينتقدها واصفا إياها بالمقامرة، وهذا دلالة على الاستهتار وعدم الاكتراث لدى المرأة الفرنسية، بعكس بنت بلده التي عهدها وعرفها مطيعة لا تظهر للغرباء، وهذا صيانة لكرامتها وشرفها وشرف زوجها وعائلتها وقبيلتها ككل.

وخلاصة القول فيما يخص ملامح المرأة الفرنسية هو أنها ظلت محدودة الذكر بالنسبة للشاعر الشعبي، فصورتها ظلت غير واضحة ومشوشة، تلفها غمامة من الغموض، نظرا لأن معرفته واطلاعه على شخصيتها ظل قاصرا وناقصا، وذلك بسبب أن وجودها في البيئة الشعبية كان نادرا أو منعدما خاصة في البيئة الأوراسية المعروفة بقسوتها وصعوبة التأقلم معها. هذا ما يفسر لنا الموقف الذي اتخذه الشاعر الشعبي تجاه المرأة الفرنسية، فهو لا يعرف من المرأة إلا الوفاء والاحترام والطاعة، لكنه تفاجئ بتلاشي هذه المعايير والمفاهيم بعد ملاحظته المباشرة للمرأة الفرنسية واشمئزازه من تصرفاتها التي رأى فيها بعدا عن الحشمة والوقار الذي يفترض أن تلتزم بهما.

بنية الاستهلال والاختتام في الموروث الحكائي الشعبي الجزائري-منطقة عنابة أنموذجا.

الأستاذة: جنات زراد.

المركز الجامعي تبسة -الجزائر-.

تعتبر الحكاية الشعبية الشفاهية جزء من التراث العظيم الذي عرفته المجتمعات البشرية منذ القدم ولازلت تحتفظ برونقها وبهائها إلى ا ليوم فهي نتاج جيل بأكمله سكب فيه عصارة الروح الملتهبة وفكره المتقد و ترتبط ارتباطا مباشرا بحياة الإنسان الفكرية و الروحية إذ تحتوي خبراته وتجاربه مع الحياة تراكمت كلها ثم انحدرت إلينا حاملة في طياتها جزءا هاما من عمق الشخصية العربية وعمق الانتماء إلى المجتمع الذي أنتجها ثم تعلق بها جيلا بعد جيل.

كما تسهم في الكشف عن نفسية الشعوب وما يختلج بها من ألام وأمال وطموحات وتطلعات فهي إنشاء أدبي متميز وراقي وغني بأساليبه وتراكيبه المتنوعة ومعانيه ودلالاته العميقة والهادفة إذ تحمل قيما سامية ورفيعة وتحتفظ عادات وتقاليد وأخلاق الأولين والتي تمثل سندا ودرعا واقيا للأجيال الصاعدة في مواجهة موجة العولمة والصراع الحضاري الرهيب، والغزو الثقافي والفكري المريب الذي أفرزه التقدم التكنولوجي واعلمي بما استحدثه من وسائل ومخترعات عصرية حديثة والتي أصبحت تشكل خطرا على هويتنا وشخصيتنا العربية.

وعليه وجب علينا أن نواجه هذا الزحف الذي كان يقضي على ثقافتنا الشعبية الأصلية وذلك بالعودة إلى التراث الذي خلقه الأجداد و الذي يعبق بأريج الأصالة وروائع التحدي والصمود في وجه الآخر، والحكاية الشعبية إرث عزيز وجزء من هذا التراث وبالتالي أضحت الضرورة ملحة للحفاظ عليها وجمعها وتناولها بالدراسة والتمحيص والتنقيب في أعماقها وخاصة وأنها بحاجة فعلية لذلك، لأنها بدأت تتلاشى تدريجيا و كادت أن تدخل في طي النسيان بعد أن بقيت مدة طويلة حبيسة الذاكرة الشعبية وتندرج هذه المداخلة ضمن الدراسات الميدانية التي تعتمد على المشاهـــــدة وتدوين الملاحظات.

وأردت من خلال هذه الدراسة تسجيل خصوصية هذه الحكايات في منطقة الشرق الجزائري (مدينة عنابة كنموذج) ونفس الوقت ذاته قد تكون هذه الخصائص لها نظير في مناطق أخرى وقد لا تكون إلا أن الحكايات المنتشرة في مدينة عنابة تتوفر عليها.

ترتكز الحكايات باعتبارها عملا سرديا على ثلاثة عناصر هي: الراوي والمروي له والخطب المروي وسنحاول في هذه الدراسة أن نقف على بنية الخطاب السردي من خلال دراستنا لبنية الافتتاح والاختتام وكذا وضعية الراوي في الحكاية التي تمنح الحكاية الجزائرية العنابية خصوصيـــــة وتفردا ونكشف هذه الخصائص كما هي موجودة في الميدان أو الواقع.

1-بنية الاستهلال والاختتام في الحكاية الشعبية:

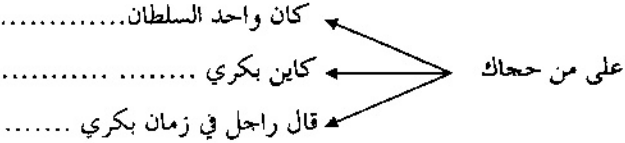
لعل ما يمنح الحكاية الشعبية تلك المكانة التي حظيت بها، ومما يساعدها على الرواج ولانتشار بين مختلف شرائح المجتمع وما يضمن لها الاستمرارية والخلود هو براعة الراوي وتحكمه في المادة المروية وتمكنه من طريقة السرد وهذا بالإضافة المضامين التي يزخر بها نص الحكاية إذ يمثل هذا الأخير عالما قائما بذاته مكونا من مجموعة قيم لغوية وأدبية وفنية وجمالية وقيم ثقافية وفكرية واجتماعيـــــة ونفسية اتحدت كلها لتشكل نسيجا فنيا متما سكا له نظم تحكمه وقواعد تميزه ولاشك أن لكل مجتمع طريقته المميزة في الحكي وسنتعرف على طريقة تشكيل الحكاية في مدينة عنابة.

تتكون الحكاية الشعبية من الاستهلال والافتتاح المتن والاختتام "ولعل ماميز نص الحكاية الشعبية تلك المقدمة أو الافتتاحية التي تكاد تكون حاضرة في كل النصوص المروية وقد اصطلح على تسميتها بالاستهلال وسميت كذلك لأن الرواة أعتادوا بداية وافتتاح واستهلال نصوصهم بها إلى درجة أن أصبحت جزءا ثابتا في المنظومة الهيكلية العامة للنص بل أصبحـــــت عنوانا مميزا لجنس الحكايـــــة و لنصوصها التي عرفت أيضا بإسم الكان يامكان ".

والاستهلال في الحكاية ليس المقصود به الحالة الاستهلالية التي أشر اليها "فلاديمير بروب" والتي يقصد بها الوضع الابتدائي أو الأصل في الحكاية، بل لأن الاستهلال في الحكاية عبارة عن صيغ تعبيرية قارة، وقوالب إنشائية جاهزة لا تتغير من حكاية إلى أخرى.

وبعد تفحص واستقراء لمجموعة من الحكايات التي قمنا بجمعها من منطقة عنابة وجدنا للاستهلال صيغ محددة لا تتعداها وهي:

"يحيكو ناس بكرى ....." /"يحكو ناس زمان ....."/ "قل لك بكرى كان وحد الراجل ....."/"نحكي لكم على ....."/ "أما كان ناس بكري واحد ....."/كانوا ناس بكري ....." /"في أيام زمان كانوا....."/ "قال لك في زمان بكري ...."/كاين واحد الراجل ....."/كاين واحد المرا.....".



فتلك الكلمات التي يتلفظ بها الراوي معلنا عن تدشينه لفضاءات خرافية وأخرى سحرية. وإيذانا عن رغبه قوية للحكي، لها مفعول سحري مبهر فيصبح الراوي مثل جبل المغناطيس الذي يجذب إليه كل ما يقع في مجاله ويقترب من دائرته، فتشخص اليه الأبصار، وتتلهف لسماعهاالأذان، وتنكشف الدهاليز الجذابة التي يفتحها الحكي للخيال في نفس و عقل المتلقي.

وهكذا يمكن "عد جمل الاستهلال إيذانا للرواة بالبدء بالرواية فهم حالا يبدؤون إثر انتهاء جمل الاستهلال [2] فتتاسل الجمل وتتواعد عبرها الأحداث وتتوقف وتسيل تباعا متماسكة ومترابطة، ثم تتصاعد الأحداث وتتراكم المفاجآت قصد الإدهاش في سلسلة ووقائع تتواصل وفق منطق توليدي تسمح به بنية الحدث الأول والتي تخضع في مجموعها وعندما تتأزم الأوضاع ويصل الراوي إلى حدود العقدة، ويتلهف لمعرفة الحل الذي يتوقعه وهو نجاة البطل وخروجه من الانزلاق سالما غانما، تتضاءل الأحداث تدريجيا إلى غاية نهاية الحكاية ويرتاح الجمهور المروي له إلى نتيجة التي آلت إليها.

وبمجرد فراغ الراوي من عملية السرد ليعود المتلقي عصا الرجال على أرض الواقع بعد أن نفس عن ذاته في صورة البطل و اشبع جزءا من رغباته المكبوتة، و نفث ما علق في روحه من أدران الحياة ومشاكل الوجود، ومزودا بقيم أخلاقية واجتماعية وعبر ومواعظ.

ونشير إلى الاستهلال في السرد كان يمارس حضورا قويا في الكتابة التقليدية عند العرب مثلما نجد في "كليلة ودمنة " قال بيدباء: زعموا أن ....." و " وحدثنا عيسى إبن هشام :....." في مقاملت الهمذاني وحـــدث الحارث بن همام قال.،،،،،،،،"، إذ يمثل الحريـــري، في ألف ليلـــة وليلة. "بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي الرشيد ....."، إذ يمثل هذه الاستهلال ((رأس النص السرد، منه تنشأ وتتكون الوظيفة الانفعالية للنص).

والملاحظ في مجموعة الحكايات المدونة أن صيغة كان بإمكان تستهل بها الحكاية في مناطق أخرى من الجزائر تنعدم في منطقة عنابة، ويكني عنها بعبارة "كانوا ناس بكري ....."، "كاين واحد ....."، "وقال لك بكري ....".

وتبدأ الجملة الاستهلاكية بناسخ فعل ماضي ناقص إن الحكي يبدأ من الحاضر ة ينطلق نحو الوراء

أو الخلف (الماضي)، أو نجد "قال لك " بمعنى أنت الملتقي والفاعل شخص مجهول (قيل: فعل ماضي مبني للمجهول).

كما وجدنا في إحدى المدونة افتتاحية تختلف عن التراكيب السابقة وتخص شخصية السنوات فيقول الراوي الستوت مالبهوت، الله لا يرحها لهار تموة، تعدي على عين الابرة المسقية وتقول ما اوسع البلاد علي، تموش وتنوش [4]

ونلاحظ أن الراوي يوظفها كمقدمة مخالفة للنمط المألوف حتى يجلب انتباه الجمهور المحيط به لهطه الشخصية الغريبة والتي تبدو مختلفة وملفتة للنظر منذ الوهلة الأولى.

ويعد الاستهلال بمثابة العتبة التي يلج من خلالها المتلقي إلى عالم الحكي وهو في حد ذاته نص دال يشكل جزء هاما من معمارية المتخيل المحكي وهندسته وبنائه الفني، ويشكل كذلك جسرا يعبر علية كل الراوي والمروي له من الفضاء الممهد للنص (PAR TEXTE) إلى النص الأم (LE TEXTE MATRICE) ((الذي يبدأ مع بداية السرد، ويشكل مجموع اللحظات و التلفظات التي تلي فعل القول مباشرة، وبهذا يكون الاستهلال من ضمن مشمولات المناصصة أو الفضاء الممهد للنص و الذي يشكل مجموع المساحة الموصلة للنص الأم. وتعمل الجملة الافتتاحية على استثارة السامع وشد إنتباهه والاستيلاء على اهتمامه وإغرائه كي يشد الرحال إلى عوالم مدهشة وحافلة بالمغامرات والعجائب ونشير إلى أنه كلما ذكر اسم السلطان في البداية مهما أختلفت الصيغة الافتتاحية السابقة عليه ،نجد الأزمة ترافقه وتتكرر دائما في معظم الحكايات وهي كالآتي:

- على من حجاكم ،كاين واحد
- قالك ،كاين زمان بكري واحد
- يحكو ناس بكري ، على واحد

السلطان وما سلطان
غير الله ،كان كذبنا استغفر
الله ،كان أصدقنا الحمد الله

وهذه الجملة الطويلة تحمل قيمة أخلاقية دينية ودليل على إيمان الراوي و تعلقه بالله عز وجل وتذكره للمستمع بعظمة الله فحتى في اللحظات التي يقرر فيها الراوي والمتلقي السفر إلى العوامل الخرافية الغريبة، ومقاطعة الواقع لمدة من الزمن تنتهي بانتهاء الحكاية، الا انه يظل شديد الصلة بالسلطان الأعظم الله جل جلاله وتقدست أسماؤه، والملاحظ كذلك أنه عندما يذكر الراوي اسم السلطان لايذكر ملامحه، ولا أي شيئ عن السلطة نظام الحكم والجيش ومظاهر السلطة المختلفة لان

هذه الحكايات نشأت في غير بيئة الراوي .

كما يحيلنا الفعل الناقص (كان) على الزمن الماضي وتأتي كلمة "بكري" لتؤكد المعنى وتثبته، فمنذ البداية تحمل الحكاية دعوة للسفر في الزمن الماضي، حيث يتوقف الزمن الحاضر وينبعث الزمن الماضي من سباته، ويعود حيا من جديد ينبض بالحركة والحياة، ففي لحظة يولد الزمان والمكان والمجتمع القديم بأبطاله وناسه وقيمة الاجتماعية والثقافية والدينية، ونظمه وعاداته، وايجابيته وسلبياته فيتفاعل مع أحداث ذلك الزمن البعيد كل من الراوي والمروي له هروبا من الواقع وتناقضاته التي أرهقت كاهل إنسان الوقت الحاضر إلى واقع آخر لا شيء فيه مستحيل، تتحقق الأحلام والأماني وينتقل فيه الراوي والمروي له من حال إلى حال، من الفقر والهامشية والحزن والتيه والعزلة والفقد والموت إلى الغنى والسلطة والسرور والتعرف والجماعة والسلوى والحياة، ويجد في هذا العالم (عالم الحكاية) الراحة والاطمئنان وكل قيم الخير والعدل والجمال والبساطة والدفء بين أحضان الأجداد والأسلاف.

وهكذا فإن الزمن الحاضر والزمن الماضي يتعدان الطرح الزمني الكرونولوجي ليصبحا قيمتين نفسيتين واجتماعيتين وعقيدتين، وبالتالي يتحرر الراوي والمتلقي من عمليتي البث والتلقي السلبيتين، ليصبحا ذاتا سائلة ومتسائلة وفاعلة مع ما يشيعه النص من معاني ورموز سواء في علاقتها الائتلافية أو الأخلاقية مع العالم الواقعي الحاضر (6)

ومع وصول الراوي إلى النتيجة المرضية التي كان ينتظرها المتلقي يستشعر هذا الأخير بقرب انتهاء الرحلة الخيالية في الأزمنة الغابرة يستفيق على وقع كلمات لا تقل روعة ودهشة عن تلك التي انطلقت بها رحلة الأحلام، وتعيده رويدا رويدا إلى عالمه الحقيقي الواقعي، هذه الكلمات هي كلمات الاختتام التي تعد بمثابة المغلاق السحري الذي يغلق بوابة مدينة الأحلام التي تمت فيها السفرة ليدع أهلها يغفون من جديد في صدر الزمن بعد أن هدأت ريحهم وخبت مصابيحهم.

والشيء الملفت للنظر أن طريقة اختتام الحكايات في منطقة البحث تعد طريقة فريدة من نوعها وخصوصية من خصوصيات الحكي في مجتمع عنابة وهي أن الخاتمة عبارة عن مثل أو حكمة بالغة أنجبتها الحكاية بعد مخاض عسير، تذكارا من الأسلاف وموعظة يهمس بها الأجداد في آذان الأحفاد، وسنورد فيما يلي هذه الحكم التي اختتمت بها الحكايات:

حكاية الحاسد — عين الحسود لا تسود

حكاية الزهر — الدق دق سعود،مشو دق زنود

حكاية المرا وحجرة — اللي هنى،هنى على روحو

سيدي الطالب — واللي حير حير على روحو

حكاية وين تحط — وين تحط روحك تلقى روحك

- حكايات مولات قدح ← راهو الزمان يدي ويجيب يا مولات الحليب
- حكاية البومة ← الهي فيه نقي ما تتقى
- حكاية جبر مرت الصيد ← و هاذي عاقبة اللي ما يقرش بلخير تاع مو لاه
- حكاية الفكرو نوالزوز وزات ← لسانك صوانك إذا صنتو صانك، وإذا خنتو خانك
- حكاية غدار الأمانة ← صافيها تقعد فيها
- حكاية صندوق الوزير ← الطماع يبات ساري
- حكاية السلطان الدنيا ← عدنا شكات لينا الطيورو ظلمنا حتى حيرنا الموتة من القبور

- حكاية البنت اللي قتلت أمها

ياحافر حفرة السوء ما تحفر كان
قياسك يروح زمان ويجيئ
زمان ومايجيئ كان في راسك

- حكاية ودعة وخياها السبعة
- حكاية عثمان القومي ← اللي خاين بلادو وناسو عمر مايربح لا في الدنيا ولافي الآخرة
- حكاية ولد السلطان الي خدا دجاجة مايخيب الرجاء ،صاحب الرجا والصابر مع ربي تنال.
- حكاية رضاية الوالدين ← ربي وطاعة الوالدين
- حكاية بنت القصر الاحمر ← قضا ربي ما يهرب منو

وهكذا فالحكاية الشعبية في منطقة عنابة تصدر على ممارسة دورها النبيل كمربي ومرشد وناقد لسلوكات المجتمع وأخلاقه، وتسعى لتبليغ المثل الصائب والحكمة البالغة التي تركها الأجداد الأوائل كميراث عزيز حافظت عليه الحكاية الشعبية لتقدمه لأجيال المقبلة، فقد تكون

هذه الحكايات ذخيرة المتلقي وخلاصه في يوم من الأيام، فكم كانت الحل الناجع لنصح الملوك والسلاطين .

وهذه الصيغة الحيالية لها وقعها في نفوس المستمعين وهي خير ما تفترق عليه الأحبة وتنقص عليه المجالس فخير الأمور خواتيمها، هذا إلى جانب الصيغة الاختتامية العادية التي تعلن عن النهاية السعيدة التي عودتنا الحكايات الشعبية وقد وجدناها في حكايات مجتمع عنابة كالتالي :

"وعاشو ا مع بعضهم في الخير والخمير"

"وعاشو في خير وعافية"

"وحجيتنا دخلت للغابة والعام الجاي تجينا صابة "

و عبارة الغابة تحيل على معنيين اثنين: فالغابة هي المكان الطبيعي الذي لا يخضع إلى قوانين وضوابط تحكمه أو منطق يسره لذلك يقال: "مجتمع الغاب" أي المجتمع الذي تنقلب فيه موازين القوى والبقاء فيه يكون للأقوى، وبما أن الحكاية الشعبية لا تخضع إلى ضوابط وقوانين، فالمستحيل يصبح فيها ممكن جدا، والشيء الغير معقول يصبح فيها معقول، فالضعيف هو المنتصر والقوي هو المغلوب والبقاء دوما الى الأقوى وهو الخير الذي يهزم جند الشر ويدك قلاع وحصون الطغيان ويقوض عالم الظلم.

وبمجرد انتهاء الحكاية يعود كل إلى عالمه وواقعه ومجتمعه الحقيقي، ولا تجد حكاية أفضل من عالم الغاب الذي يحتضنها بحب ورحابة صدر ويفهم منطقها ولغتها الخاصة، فتعود إليه وتغرس بذورها فيه، لتنمو وتثمر وتطرح خيرا كثيرا وحبا عظيما.

والمعنى الثاني الذي ترمي اليه هذه الخاتمة هو أن الراوي قد زرع زرعا أن يجني محصولا وفيرا (صابة) والغابة هي الأرض الخصبة والصالحة لاحتضان بذور الخير والفضيلة وهذه الأرض الطيبة هي عقل وقلب الإنسان الشعبي البسيط والمحصول هو لعبرة التي يستفيد بها في مستقبل حياته المستخلصة من تجارب الآخرين. و هكذا فإن نص الحكاية الشعبية جسد حي يولد بالاستهلال وينمو ويترعرع ثم يفني وينعدم بالاختتام، وفعل الحكي يجعل هذا الكائن الحي (الحكاية) قادرا على استنساخ نفسه بغية التواصل والانتماء إلى الجماعة .

2- أوضاع الراوي :

بعد تفحصنا للمدونة التي جمعناها من الميدان وجدنا أن معظم الحكايات يمكن تقسيمها إلى

مقطعين سردين مختلفين في الطول، حيث يتكون المقطع الأول من جملة بسيطة تتركب من فعل مسند إلى فاعل جمع نكرة " يحكوا " أو جملة فعلية متعدية إلى مفعول به " حكاو لنا ناس زمان " يحكو لنا ناس بكري " ....الخ .

وقد يتكون ذلك للمقطع الأول من جملة السمية على حجالك ولفظة حجاية في الثقافة الشعبية الجزائرية تقابل لفظة خرافة " وعدة ما نجد هذه الجملة " على من حجالك .." تتصدر الحكايات ذات الطابع الخرافي التي تمتلئ بالمبالغات والخوارق وحكايات الجان والغيلان ..أو حتى حكايات الحيوان وهي تقابل لفظة " زعموا" في اللغة العربية التي تحمل نوعا من الشك والريبة والانتقال من الإيهام بالواقعية إلى إسقاط هذا الإيهام .

ولفظة " زعموا" تنسب لغير العرب قديما مثل الفرس وغيرهم وتسمى هذه الجملة السند وكان العرب قديما يستعملون في السند لفظة " حدث " قال " يحكى أن، يروي أن وتقابلها " قال لك " يحكوا في اللهجة العامية الشفاهية التي تروى بها الحكايات حيث أن وظيفة الإسناد هي توثيق الخبر بذكر رواية أو سلسلة رواية الإيهام المتلقي بالواقعية ومصداقية الحديث ؟، أما لفظة " على من حجاك فالإسناد خيالي ودوره قصصي محض.

أما المقطع الثاني فيبدأ مباشرة بعد السند إ لى نهاية الحكاية ويسمى المتن " وهو فحوى ما نطق به الراوي في الإسناد ويتكون المتن من موضوع الحكاية إلى جانب الخاتمة وثنائية السند والمتن سنة من القص التقليدي الكلاسيكي الذي تندرج الحكايات الشعبية.

إن المشكلة الذي يتعرض سبيل الراوي ليس الرسالة، لكن الإشكال يكمن في كيفية تبليغ الرسالة فكل راو " يهدف متعمدا أو غير متعمد إلى أن يوصل للقارىء أو المستمع رؤية، ويتوقف وضوح الرواية ودرجة تكيفها على مدى .

تدخل القاص فيها يحكيه، إن ارتفاع أو انخفاض، جهرا أو همسا، غيابا أو حضورا " [7] معنى هذا أن الراوي يتخذ عدة أوضاع أثناء عملية الحكى فقد يسند إلى نفسه وقد يسند إلى شخص مجهول أو عدة أشخاص مجهولين وقد يسد إلى الزمان والتاريخ المطلق، وسنتعرف فيما يلى على الأوضاع المختلفة التي يتخذها الراوي قي الحكاية في منطقة عنابه .

عند ممارسة الراوي لفعل الحكى نجده يسند الرواية إلى نفسه ويتم ذلك إما بطرقة تصريحيه حيث

يجابه الجمهور مباشرة ويتوسل لذلك لضمير الأنا حيث يقول الراوي نحكي لكم على ..." أي أحكي لكم على ...." أو نجده يسند إلى نفسه بطريقة غير مباشرة نستدل عليها من خلال السياق ،حيث لا يسند الراوي إلى أي شخص ولا يستعمل في كلامه عبارة الإسناد ويتخلى عن من روى عنه ، فيقول على من حجاكم على ...." أو يدخل مباشرة في صلب الموضوع فيقول " كاين وحد الراجل ..." أو أما لا كان وحد...." ويكون بذلك راويا حاضرا مثلما هو في حكايات نكار الخير " على بالكرش " الغزوز والقاضي وغيرها من الحكايات التي توفرت عليها المدونة .

ومن سمات الراوي الذي يسند إلى نفسه أنه يتوقف في كثير من الأحيان ليشرح ويفسر ويعلق على الموضوع وكأنه يعرف الإبطال معرفة شخصية وعايش الحادثة في وقته وزمانه حيث " يعتز الراوي في كثير من الأحيان بشرح ما يرويه تأكيدا بأنه أعرف من غيره بواقع الأحداث التي تتضمنها الحكاية "[8]

وقد يكون الراوي فعلا عايش الأحداث أو حصلت له شخصيا مثل راوي حكاية " غدرا الأمانة [9] فالراوي هو بطل الحكاية وقد استقصيت الأمر بنفسي وسألت بعض شيوخ المنطقة الذين أكدوا لي صدق الراوية، وأنهم شهدوا الأحداث التي وقعت للبطل وهو الآن شيخ كبير يدعى "عمي حسين" الذي روى لي سيرته في هذه الحكاية التي أصبحت متداولة بين أهل المنطقة .

والشيء نفسه بالنسبة لحكاية "عثمان القومي"[10] فالراوي أكد لي معرفته للشخصية وحضوره الواقعة التي حدثت أثناء الثورة، كما أكد لي صدقها عدد من سكان المنطقة .

ونجد من الرواة من يسند الرواية إلى نفسه، ولكن عندما نسأله هل فعلا حضر الواقعة وعايش أبطال القصة يرد علينا بقوله: في الحقيقة أنا لم أحضر شخصيا الوقائع، أو هناك من يقول لنا بأنه كان صغيرا في تلك الأثناء ولايتذكر الأحداث جيدا، ولكن رواها لي أبي أو جدي أو فلا ويؤكد على أن الشخص الذي أخبره بالحكاية شخص ثقة ومشهود له بالصدق من طرف لجميع ، خاصة إذا كانت الحكاية تعالج الواقع الاجتماعي، معنى هذا أن الراوي يتخذ واسطة .

وقد يسند إلى الزمان دون تحديد للتاريخ فيقول الراوي في أيام زمان كان ..." في زمان بكرى

كاين..." وعندما نسأله نفس السؤال السابق هل عايش أبطال القصة أو هل القصة وقعت حقيقة ؟ يقول لنا بأنها حكاية حدثت والكل تقريبا يعرفها ويرددها وهذا الكلام قد يحتمل الصدق كما يحتمل الخطأ، فكم ردد أفراد المجتمع حكايات غير واقعية يتناقلوها من مكان إلى آخر ومن جل إلى آخر.

وقد عثرت على حكاية في منطقة عنابة أكد لي عدد من السكان والرواد أنها حكاية واقعية وقد حدثت في زمن الماضي، وفي حكاية "السبعة رقود"[11] والتي تروى أن سبعة أخوى كانوا يف طريقهم إلى تونس وأثناء مرورهم بمنطقة عنابة فقرروا الاستقرار فيها بعد أن أعجبهم المكان وعاشوا فيه مدة من الزمن ثم في إحدى المرات أرادوا الذهاب إلى فريضة الحج، وفي الليلة التي سبقت يوم السفر ناموا و لم يستيقظوا ،وقد ماتوا أثناء نومهم ثم دفن بها ومنذ ذلك الحين أطلق على المنطقة التي سكنوا فيها وماتوا فيها اسم "السبعة الرقود " .

وقد وجدة نفس الرواية في منطقة أخرى من عنابة وهي بلدية السبعة والتي تبعد حوالى 50 كلم عن المنطقة الأولى، حيث أكد لى أيضا بعض الرواة في هذه المنطقة " السبعة " ان الاخوة قد عاشوا في هذا المكان وماتوا ودفنوا فيه وأطلق عددهم على المنطقة، ونحن لاندرى على وجه التحديد أي الرواية الحين أصدق وقد تكونوا حكاية لا وجود لها أصلا وقد وجدنا اسم السبعة الرقود يطلق على مناطق آخري من الوطن منها مكان موجود بمدينة عنابة يسمى بنفس الاسم يدعى أهله أن نفس الحادثة قد حدثت هناك وقد يتخذ الراوي وضعا آخر أثناء عملية الرواية، اذ نجده يسند الى غيره أن يكون شخصا مجهولا حيث نجد راو ي يقول في البداية " قالك " أي أن الراوي الأول (المنقول عنه الرواية) شخص فرض غير معروف . أو يسند إلى عدة أشخاص ويقول " يحكوا ناس بكرى على " أو " يحكوا ناس زمان ..." أي يسند إلى ناس من التاريخ دون تحديد إلى المكان أو ضبط من الزمان وإذ سألناهم عن حدث لم نقتنع به أو يبدوا غير منطقـــي يقول لنا :" هكذا قالوا لنا الأولين "أو هكة حكوهالنا الأولين..."أو " هكة حكولنا ناس زمان ..."

وهكذا يعلن الراوي منذ البداية تخليه عن المسؤولية بإسناد الرواية إلى الجيل القديم، وبراءته في فعل الحكي ومن كل حدث قد لا يروق المستمع، فهو ليس منشأ القول بل مجرد ناقل مبلغ عن غيره، ويبدأ الحكي بفعل يبعده عن دور الفاعل وزيادة عن تأكيد نفي المسؤولية اختتام بعض النصوص بعبارة تقود الى الدلالة نفسها " هكة حكاولنا الأوليين "وهذا يعني أن الراوي يراقب الأحداث من الخارج فقط .ويتمثل ضمير " الهو" أي الغائب كما قد يلجأ الراوي إلى المزاوجة بين ضمير الغائب والمخاطب" الأنت " التي تعبر عنها عبارة " قال لك " أي "قال لك وذلك حين ما يستدعى الراوي

تلقيا يلجأ إليه الخطاب مباشرة في صورة مروي له اذ ((إن الغاية من اصطناع ضمير المخاطب هي تشكر الرؤية السردية الى شطرين اثنين، حيث أن " ألانت يقوم مقام " هو (IL) كما يحل محل الشخص المتحدث عنه، ويحين على الأنا ((je) بحكم أنه يضمن الشخص الذي يتحدث)[12]، وتعين هذه العلاقة بين السارد وشخصياته وحيث أن السارد نتيجة لذلك يعلم أقل من أي شخصية من شخصيات الرواية، انه لا يستطيع أن يصف لنا أكثر ميما يرى او يسمع [13] وهكذا فقد اختلف الرواد في توظيفهم لضمائر السردية فهناك من يوظف ضمير (الأنا عندما يسند إلى نفسه وهناك من يوصف ضمير الغائب مثلما رأينا وهو المألوف والغائب على معظم الحكايات التي نحن بصدد دراستها)

ونشير إلى إن ضمير الغائب كان وما يزال يهمن هيمنة شبه تامة على الأعمال السردية القديمة، ويحلو للبعض إن يسميه " سيد الضمائر السردية " وهو تقريبا (الشكل السردي القديم الذي تجسده حكايات ألف ليلة وليلة بالامتياز)[14].

ولضمير الغائب قدرة عجيبة على إيهام المستمع بأن الراوي مجرد واسطة بينه وبين الأحداث ينقلها له بكل أمانة وصدقة دون تدخل في سيرها، وبهذا يستطيع الرواي (أن يمرر ما شاء من أفكار وايديولوجيا وتعليمات وتوجيهات وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا) (2)، لأنه يكون متورايا خلف الأحداث والأفعال والشخصيات، والراوي أو القاص الذي يستخدم هذه التقنية السردية يتحكم تحكما كليا في شكل القص ولغته أو الأحرى (يتحكم في طريقة السرد وفي أبعاده اللغوية والدلالية والإشارية) [15]

فالراوي يهدف دائما إلى إيصال فكرة ما، رؤية ما إلىالجمهور المتلقي، ويعمل جاهدا على تبليغ رسالة معينة بغض النظر عن طبعتها وموضوعها (ثقافية، سياسية، اجتماعية) والشيء الأكيد أنه يرمى دائما إلى إعطاء الموعظة واخذ العبرة في شكل قالب حكائي ممتع .

وكلما ابتعد الراوي عن التدخلات المباشرة في العمل القصصي والتعليقات على الأحداث والشخصيات، كلما كانت البنية السردية للحكاية أكثر تماسكا وتناسقا، فالراوي الذي يسند إلى غيره يدير محرك الأحداث ثم يختفي ويقف موقف المتفرج، ويترك الأحداث تبدو للمستمع وكأنها تسير سيرا طبيعيا وتبدو الحكاية وكأنها تعرض نفسها بنفسها.

وهكذا فكما أسند لراوي لغيره باستعمال ضمير الغائب يوحي ببعده عن مسرح الأحداث، وعدم تدخله في توالها أو انقطاعها بالرغم من أن هناك من يتدخل بإحداث تعديلات وتغيرات على

نص الحكاية خاصة لدى الرواة المبدعين مثلما نرى في حكاية الجازية وذياب الهلالي [16] التي تتراكم فيها الأحداث وتتكدس دون ترتيب، وعدم وجود تبرير منطقي ومقنع لبعض التصرفات التي تند عن الشخصيات، كما لا يوجد علاقة رابطة بين الحدث السابق واللاحق، ثم تتوقف الأحداث فجأة دون إنذار مسبق وتبقى النهاية مفتوحة، وقد جمعت أكثر من رواية لهذه الحكاية وفي كل مرة بطريقة مختلفة عن الأخرى فتظهر أحداث في رواية وتختفي في رواية أخرى، وقد اختتمت الحكاية التي دوناها بالجملة " هذي قصة الجازية وذياب الهلالي، هكة احكاوهلنا الأولين "

أي أن الراوي أحسّ أن المستمع ينتظر بقية القصة، أو غير مقتنع بالأحداث، فيتملص من المسؤولية، ويتهرب من الاستفسار بان يسند إلى الأولين ويوهم الملتقى بأنه مجرد واسطة لا أكثر، كما أن تنصل الراوي من الإسناد (يؤدي وظيفتين ألأولى التركيز على الحكاية نفسها بصرف النظر عن قائلها، والثانية هي لقاء المسؤولية على المروى عليه وإعطائه حق التفسير، فليس النص حقيقيا بسبب إسناده وإنما هو النص في علاقته بالمروى عليه)[17]

وهناك طريقة أخرى يستعملها الراوي والتي تلائم أكثر القص الشعبي بعيدا عن المرجعية في الإسناد، سواء أسند الراوي إلى نفسه أم إلى غيره ويطلق عليه اسم " تقنية الراوي الإلهي" أي أن الراوي يحيط بالأحداث ويلم بالتفاصيل ويبدو على دراية تامة بالأحوال النفسية للشخصيات فيصدر أحكامه عليه منذ البداية، ويقدمها للجمهور المتلقي جاهزة من خلال تقنية الوصف، ويوهم المستمع بأنه يكتفي بعرض الأحداث دون التدخل في تغيير مسارها أو التأثير على الشخصيات مثلما نجد في حكاية ارداح مزايد [18]

حيث نجد الراوي يفسر نفسه زوجة ذياب بعد النصر وأيضا نفسه ارداح فيقول: وهي مرت ذياب كي شافت زين ارداح غارت منها، وحبت تفخر عليها، باللي راجلي أقوى من راجل من راجلك وحبت توصل لها باللي كون ما جاش راجلي منعك، راكي اليوم مرت راجل وحد آخر، وارداح كانت فاهمة وفاطنة غفهنمت واش تقصد مرت ذياب، وحبت ترجع لها الضربة، فبدل من أن يدع الشخصيات تكشف عن نفسها من خلال سير الأحداث واستعمال الحوار، ويترك الملتقي بفطنته وذكائه يكتشف ويصنف أنواع الشخصيات من خلال أفعالها وأقواله ويصل بمفرده الى فهم نفسيتها نجد أن الراوي يسلب المستمع هذا الحق ويقرر عنه ، فيشل طاقة التفكير لديه ويصبح عبارة عن عضو مستهلك جامد .

حيث يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يعرف ما يدور

بخلد الأبطال الخفية [19] وبهذا يحيط الراوي إحاطة تامة بالشخصية ونشاطاتها الشعورية واللاشعورية، وشخصياتها تتحرك وفقا لفكرة مسبقة لديه، ففي الحكاية السابقة يدرك ما يجيش بصدر "زوجة ذياب "و يقرر عنها.

كما أن الراوي لا يمنح للمتلقي فرصة لالتقاط أنفاسه، فيسارع في الأحداث ولا يدعها تسير سيرا عاديا، فالمستمع لا يكاد يستوعب الجملة الأولى حتى ينهال عليه بوابل من الجمل المتتالية والمليئة بالحركة، ويسترسل في س الوقائع في فترة زمنية قصيرة جدا، وهذا راجع كما سبق واشرنا إلى الراوي ملم بالأحداث، فيكدسها تكديسا، ويعرضها تباعا، فنراه يقدم الحدث الأول، فالثاني، فالثالث .... وهكذا دون أن يترك مهلة زمنية، أو فاصلا بين الحدث والحدث الذي يليه، أو دون أن يبث عنصر التشويق بين ثنايا الأحداث، حيث يجعل المتلقي لا يساوره شعور بالقلق إذا وقع البطل في مأزق لأنه يدركان قوة ما ستنقذه في الوقت المناسب حيث يقول الراوي في الحكاية السابقـــة دائما :" كاين زوز خاوة واحد غني وواحد فقير ،الغني جاب طفل والفقير جاب طفلة ...الفقير غاضوا الحال وتغشش .. هز عايلتوا وبنتوا وراح الغني ولدو مدلوا ياسر ...الذري تاع الحومة غارو منو، حرشوا عليه لستوت ...قال الطفل نحب نجيبولي ،،، جابو ليه واش اطلب ....قال ليهم نحب نخرج، خرج لبرة، طلب على عود كان حاضر...."

إضافة إلى ذلك نجد الراوي يضع الشخصيات موضع الشك في غياب عنصر الإقناع فظهور الذئب فجأة في سياق الحكاية دون مبررا او تمهيد، فقط من أجل أن يوصل الرسالة الى "أرداح" وهذا كي يوضح الراوي للمتلقي درجة جمال "أدراح" التي سلبت عقل الذئب، ثم يختفي بسرعة مذهلة كسرعة الأحداث التي وضعته في طريق البطل حتى يكون عنصرا مساعدا يظهر للبطل وقت الشدة، وهذه الطريقة شائعة غالبا في الحكي الكلاسيكي القديم، فالراوي لا يدع صغيرة ولا كبيرة إلا عملها، فهو يعرف كل الدقائق عن الشخصيات، ويرى مكانهما عبر غلاف بلوري شفاف، ويدرك ما ستلاقيه من أحداث وكيف تتصرف معه.

وهكذا فالراوي يرسم مسار الشخصيات منذ البداية مما يقتل اللذة الناجمة عن استغلاق النص، وعندما تتصاعد الأحداث وتتأزم وتصل إلى ذروتها وبدل من أن يجعل المتلقي يعمل فكرة قليلا ويضع توقعات وتخمينات للحل الذي يمكن أن يكون نجد أن الراوي يشل طاقة العمل والإبداع والتأويل لديه(المتلقي) فهو (الراوي) يمهد للحدث ثم يضعه مما يقتل عنصر التشويق ويفضح نص الحكاية منذ

البداية.

ففي الحكاية السابقة يقدم الراوي الشخصيات تقديما عاديا فـ "ادراح" يحبها ابن عمها منذ الصغر، ثم افترقا إلى أن ذكرته بها العجوز "الستوت" ثم نرى الراوي يضع أمام المتلقي بقية الأحداث كاملة دون تشويق، وتنفذ"ادراح" ليلة زفافها من رجل غير ابن عمها ليفوز بها هذا الأخير ويتزوج بها فيغيب هنا عنصر التشويق والمفاجأة، فلم يوضح لنا الراوي كيف كانت العلاقة بين البطل و"ادراح" بعد الفراق وكيف وافقت ادراح على الزواج من غريب، فلو كانت على عهدها لابن عمها لرفضت وتمردت، وان ارغمت بطريقة ما وتحاول الاتصال بابن عمها وحبيبها، وهنا يكمن عنصر التشويق والإغراء، ولكن لم نلمح أي شيء من هذا ولم يذكر الراوي أي تفاصيل تخص "ادراح" فهو مسرع نحو النتيجة التي سطرها منذ البداية.((فالقاص عليه أن يقدم نفسه ويبتعد، وكأن النص بعدها معد لأن يحكي نفسه بنفسه ،فبيس عليه أن يتدخل في تحليل نفسي للشخوص بل يجعل الشخوص وأحوالها تابعة للأفعال دون أن يكون القاص قد تعتمد إبراز فعل معين، أو تتوقف ليرصد أثر الفعل في الشخصية أو وقف مع الشخصية ليرصد حسابها من الأفعال)) [20]

كما انه إذا أراد التدخل وتغيير مسار الأحداث بما يتلاءم وميولاته أو حسب الحاجات النفسية للمستمع، فعليه أن لا تبدو تدخلاته مقحمة، بل بطريقة غير مباشرة فلا يشعر المستمع بأنه (الراوي) قد أضاف من عنده أو أن تحليلاته لا توجد أصلا في الكتاب وهذا لا يأتي إلا للراوي الموهوب صاحب القدرات الخارقة والمهارات العجيبة في الحكي.

هذا عن أوضاع الراوي وسوف ترى فيما يلي علاقة الراوي بالمرويّ له، أي مدى استجابة الجمهور المستمع لمضامين الحكاية وتفاعله مع الراوي والنص المروي.

الإحالات والهوامش :

(1) -محمد سعيدي نص الاستهلال في الحكاية الشعبية، مجلة بحوث سيميائية، العدد الأول، دار الغرب لنشر والتوزيع -تلمسان ط 2002 ، ص 151

(2) - عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي -بيروت -"ط" 1996 ص 194

(3) - الطاهر روابنية شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة عنابه 1995 ص 139

(4) - حكاية الستوت اللي غلبت الشيطان

(5) - الطاهر روابنية شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم، ص 141

(6) -محمد سعيدي، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية، ص 164

(7) -نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب ،الفجالة – القاهرة –د ت ،ص 98 .

(8) -صفوت كمال، الحكايات الشعبية .

(9) -حكاية غدار الأمانة

(10) -حكاية عثمان القومي

(11) -حكاية السبعة رقود

(12) -عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ،ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون -الجزائر "ط" 1995 ص 197

(13) -المرجع نفسه، ص 194

(14) -صلاح فضل شفرات النص دار الآداب – القاهرة "ط" 1999 ص 250

(15) -عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت 1998 .ص 194

(16) -نبيلة إبراهيم فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 98

(17) -حكاية الجارية وذياب الهلالي

(18) -حازم شحاته، فقل الحكي في الليالي ،مجلة فصول، العدد الأول ص 65

(19) -حكاية ادراج مزايد

(20) -نبيلة إبراهيم ،فن القص بين النظرية والتطبيق، ص 80

(21) -المرجع نفسه، الصفحة نفسها

محاولة لتنظير عروض الشعر العامي
أو (مدخل إلى البنية الإيقاعية في الشعر الشعبي)

أ. محمد زوقاي

المركز الجامعي . يحيى فارس – المدية– الجزائـــــر

مدخـــل .

إن محاولة الفحص مع التدقيق والتفصيل داخل شعرنا العامي بحثا عن المؤثرات الدالة على بنية الإيقاع وروافده تفضي إلى ألوان من هذا الإبداع، وما نريده من كل ذلك هو قصيدة الملحون، والأنواع الأخرى من أشكال الشعر العامي (كالمربوعات والمزدوج وغيرها من الأشكال ذات الصلة ببناء الموشح).

وما سنتناوله منها هو الوزن ومكوناته، وكذا ما له علاقة بالوزن، كالبنية الصرفية والمستوى الصوتي، وهذا الأخير لا بد من معرفته في اللغة الملحونة لأنه يكشف لنا طريقة أدائها كما يهدينا إلى كشف بنية الإيقاع وطريقة تأليف المقاطع وإمكانات تحويلها إلى وحدات إيقاعية أعلى (هي التفاعيل) التي تنتج بحورا وأوزانا كثيرة .

وهذه المنهجية في تناول عروض الشعر العامي تشبه الرؤية التي انطلق منها الخليل بن أحمد في كشفه لأوزان الشعر الفصيح قديما .

والفرق الوحيد بين الرؤية يكمن في النتائج لأن منطلق الخليل بن أحمد كان من اللغة المعربة ومنطلق منهجيتنا هو اللغة الملحونة، وما ينتج عن كل واحدة من مكونات إيقاعية في مستوى الحركة والسكون ثم نوع المقاطع وكيفيات تأليفها، ثم الوحدات الأعلى التي فضلنا أن تكون تفعيلات تشيع فيها روح الغناء وتعوض ـــ فعلا ـــ الكلمات الشعرية، مثلما تعوض البنية الصرفية كلمات اللغة، وهو ما يذهب إليه كثير من علماء العروض المتأثرين بعروض الخليل وبنيته العميقة . أما التعويل على عد المقاطع ـــ فقط للخروج بقاعدة أو نظرية ـــ مثلما يرى بعض المتأثرين بالدراسات الصوتية الغربية، دون الالتفات إلى الطبيعة الإنشادية والغنائية للشعرـــ فلا يمكننا من الكشف عما يجري داخل البيت الشعري في الشعر الملحون .و مما تجدر الإشارة إليه ـــ لأنه من مقتضيات الإفادة ـــ أن أقول إن للبنية المعمارية(الهندسية) في الملحون مستويين؛ أولهما نظمي نصي وثانيهما إنشادي .وهذان

المستويان هما ميدان هذه المداخلة، دون أن أغفل ما له علاقة بهذين المستويين،و أقصد المستوى الصوتي للعامية الجزائرية .

** **أما المستوى النظمي النصي**: فالمقصود منه البناء الهيكلي للقصيدة بعيدا عن الإنشاد؛ ويكفي أن نلفت الانتباه في هذا السياق إلى أن قصيدة الملحون تتشكل من أقسام أو مقاطع يقدم لها بمطلع هو "الدخول"، ثم "الحربة" ـــ بالمصطلح المغربي الوارد في معلمة الملحون لمحمد الفاسي، وكذا الزجل في المغرب لعبد العزيز الجراري، وكل قسم أو مقطع ينتهي بـــ" الحربة " أو "اللازمة" سواء كانت من فن "المبيت" أو "مكسور الجناح" أو" السوسي" أو"المشتب"، بحيث تكون الحربة مؤشرا على الانتقال إلى قسم جديد، إلى أن تنتهي القصيدة. وهذا الجانب النظمي النصي، هو الذي ينطلق منه بعض الباحثين للكشف عن أوزان الشعر الملحون، وهو شيء خارجي لا يعالج الوزن ومكوناته وما يحدث داخل البيت الشعري من تلبية لحاجات كل من الشاعر والمنشد والمغني.

** **و أما المستوى الإيقاعي أو الجانب الإنشادي الغنائي**: فله علاقة بدواعي الغناء ومتطلباته الصوتية، من مد للصوت وقبض (اختلاس الحركات) ومن إسكان للمتحرك وتحريك للساكن، ومن تفصيح للعامي، وتعمية للفصيح، ومن جمع بينهما في مستوى الوحدات الصرفية ومن إعراب ولحن في مستوى التراكيب والجمع بينهما أحيانا ومن مراعاة للجانب العروضي في تطويع الكلم، وغيرها من الظواهر الصوتية المرتبطة بإقامة الوزن والمحافظة عليه.

مفهوم الإيقاع من الناحية العروضية.

من هذه المصطلحات التي مازالت الأقلام تتداولها خاصة في موسيقا الشعر ولاْ تحدد ماهيتها نذكر مصطلح الإيقاع، فالمقالات والبحوث التي تتناول هذا المصطلح غالبا ما تتناوله من وجهة أدبيا قريبة إلى النقد وقلما تتناول ما يعرف بالإيقاع الذي هو مرتبط في الأصل بالوزن وبنيته، قبل أن يكون مصطلحا من المصطلحات التي تشيع في النقد.

ووجدت أن ميدان الإيقاع متشعب يشمل الوزن والكلمات والتواكيب، وحروف الكلمات، والجمل الموسيقية.

تحديد مفهوم الإيقاع في الشعر العربي قصيحه وملحونه .

** كلمة إيقاع (المدلول المعجمي، والاصطلاحي)

أولا : كلمة الإيقاع في المعاجم :

يقول ابن منظور في لسان العرب: والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل رحمه الله، كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع ".[1]

فالإيقاع مرتبط باللحن والغناء وهذا مفهوم ضيق في رأي كثير من الباحثين، لأن التسليم بتعريف ابن منظور للإيقاع يؤدي إلى قصر الإيقاع على الشعر وفي ما في ما له علاقة بالشعر أي اللحن والغناء فقط.

ثانيا : الإيقاع في اللغة والشعر :

كلمة إيقاع تقابل Rythme في الفرنسية، وهي منحدرة أصلا من Rythmos الإغريقية، وقديما لم يكن يُفرق بينها وبين القافية Rime للاعتقاد بأنهما شيء واحد وانتقلت هذه الكلمة إلى اللاتينية باسم Rythmu ودام الاعتقاد بأنهما شيء واحد، لكن كان هؤلاء يعرفون أن الريتم (الإيقاع) هو حركة موزونة منتظمة ."[2]

وورد في الموسوعة العالمية ـــ باللغة الفرنسية ـــ تعريف الإيقاع بأنه (كل ظاهرة نشعر بها أو نقوم بها و لابد أن تستجيب لعنصرين من العناصر الثلاثة التالية:البنية structure، والزمنية périodicité، والحركة mouvement، والمعمول به البنية والزمنية[3] .

وورد في كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام لمؤلف مجهول، حقق الكتاب وشرحه غطاس عبد الملك خشبة والدكتور إيزيس فتح الله : "اعلم أن الإيقاع هو ميزان الألحان، وهو مقرون بعروض الشعر، ولا فرق بين وزنها وعددها، فالإيقاع مركب من سببين ووتدتين[4] وفاصلتين، وكذلك عروض الشعر؛ إنما مركبة منها أيضا، إلا أن العروضي يجعل السبب الخفيف

---

1 ـــ ابن منظور لسان العرب دار صادر بيروت ... جزء 6 ... صفحة : 477

2-Michel Aquien Dictionnaire de poétique Librairie generale francaise 1883 p18

3- cd Room .

4 ـــ هكذا وردت و وتدتين بزيادة تاء، ولا نعرف في مراجع أخرى غيرها وجود تاء قبل الدال .

(مس) أو (تف) والموسيقاري يجعله (تن)، وكذلك ما كان أثقل من ذلك، فإذا ركب العروضي لفظة من سببين خفيفين ووتد مجموع، يكون وزنهما عند الموسيقاري (تنْ تنْ تَنَنْ)، وكلا الوزنين واحد لفظا كان أو زمانا واعلم أن الإيقاع جماعة نقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساويات الكمية على أوضاع مخصوصة، يدرك تساوي تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع " [1]

ثالثا ــ العلاقة بين العروض والإيقاع، وهي :

1 ــ العناصر المكونة للوزن في الشعر تشبه العناصر المكونة للإيقاع في الألحان: (الإيقاع هو ميزان الألحان وهو مقرون بعروض الشعر، ولا فرق بين وزنها وعددها) وورد في كتاب المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي للدكتورة نفن بله نو: العناصر المكونة للإيقاع هي؛ سببان ووتدان وفاصلتان.

ولكنها عند العروضي ؛ (مس) و(تف)، وعند الموسيقاري أي في الإيقاع هي: تن للسبب وتنْ للوتد.

2 ــ الإيقاع مجموعة نقرات تفصل بينها أزمنة مقاديرها محدودة ولها أدوار متساوية ــ أي متناوبة بطريقة معلومة ــ أي يمكن التنبؤ بالدور الموالي ــ ويدرك هذا التناوب أو التساوي في الأدوار من له طبع وذوق سليم وهو ما يعرف أيضا بالسليقة، وهي لا تتكون إلا بكثرة الاستماع وبالموهبة معا.

وإذا كان الغناء أو التغني بالشعر سبيلا لتذوقه ــ عند من يتعامل مع الشعر عموما وركيزة قوية لاكتساب ملكته عند الشعراء أو من يجد في نفسه ميلا لقول الشعر ــ فقد أصبح لازما معرفة العناصر الأساسية لتكوين لإيقاع في اللغة العربية ثم في الشعر خصوصا، قال حسان بن ثابت:

تغن بالشعر إما كنت قائله **** إن الغناء لهذا الشعر مضمار.

و يروى هذا البيت أيضا كما يلي :

تغنَّ في كل شعر أنت قائله **** إن الغناء لهذا الشعر مضمار [2]

---

1 ــ الشجرة ذات الأكمام، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة . و د/ إيزيس فتح الله ...الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983 ص :86

2 ــ الطاهر حمروني . منهج أبي المرزوقي في شرح الشعر . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر ص: 186

وفي هذا المجال لمعرفة العلاقة بين الإيقاع والغناء والعروض واللحن، أورد قول نفن بله نو :"... من الضروري معرفة العناصر التي تكون الإيقاع في اللغة العربية، وذلك لكي يكون في الإمكان تفهم العلاقة الموجودة بين نص الأغاني وألحانها ... إن السؤال الأول الذي يطرح نفسه بهذا الخصوص، هو كيف تتكون المقاطع في اللغة العربية ؟. ما هي عناصرها ؟ وما هي صفاتها ؟ "[1]

وتوضح الدكتورة نفن قولها وتشرح عناصر الإيقاع في اللغة العربية والتي هي أيضا العناصر الأساس أيضا في بناء الوزن. " تعتبر الحروف الأبجدية ... من العناصر الأساسية التي تكون المقاطع، هذا إضافة إلى إمكانية تحولها إلى حروف ساكنة ومتحركة. والحروف المتحركة أي المقرونة بالفتحة، باستطاعتها أن تمتد مع اللحن وذلك بعكس الحروف الساكنة "[2]

إن العناصر الأولى المكونة للإيقاع في اللغة هي حروف الهجاء التي تكون المقاطع اللغوية بأنواعها، لأن الحرف الذي يكون متحركا هو نفسه يمكن أن يكون ساكنا إذا جرد من الحركات بنوعيها الطويلة والقصيرة وهذه الحركات مثل الفتحة هي التي يبنى عليها اللحن لإمكانية امتدادها مع الصوت. وتقول نفن مرة أخرى: "استطاع الخليل بسمعه وبمعرفته الموسيقية أن يكتشف العناصر التي تكون الإيقاع في القصائد العربية القديمة، ولاحظ أن هنالك مجموعة خاصة من الحروف تتكرر في فترات زمنية متساوية وتحدث إيقاعا منتظما في القصيدة مما قاده إلى اعتبارها عناصر إيقاعية وبدأ بتحليلها تحليلا إيقاعيا."[3]

ونفهم مما سبق أن عناصر الإيقاع في الشعر التي أساسها الحروف هي ما يعرف عند العروضيين بالأسباب والأوتاد والفواصل.

وتتناول نفن صفات المقاطع فتقول: " إن وجود المقاطع الطويلة والقصيرة التي تنشأ بواسطة الحروف الساكنة والمتحركة ليس كافيا لإنشاء الإيقاع في اللغة العربية، فإن هناك عوامل أخرى

وكذلك محمد الطاهر بن عاشور . شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام . نشر و توزيع : دار الكتب الشرقية . تونس .. 1958 . ص : 94

1 ــ نفن بله نو ... المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية ...منشورات وزارة دار الثقافة و الإرشاد القومي دمشق 1976 ... صفحة 36

2 ــ المرجع نفسه (نفنْ بْلو) صفحة 36

3 ــ المرجع نفسه (نفنْ بْلو)صفحة 37

تساعد على ذلك وهي:

1ـ الزمن الذي يحتاجه مقطع ما أثناء لفظه.

2 ـ النبرة أي الشدة التي تقع على المقطع .

ولتوشيح قول الدكتورة: نفن، أستعين هنا بمختصر من رأي الدكتور مصطفى حركات: "النبر وسيلة صوتية تبرز بواسطته عنصرا من السلسلة الصوتية قد يكون مقطعا أو لفظا أو جملة، والنبر يكون بواسطة الشدة في النطق أو ارتفاع النغمة أو المد ...

و دراسة النبر تقتضي تحديد نوعين من القطع يتعديان المصوت، أي :

أ ـ تحديد القطع التي نقارنها وهي الوحدات القابلة للنبر.

ب ـ تحديد القطع التي يجري داخلها التضاد وهي الوحدات النبرية، وبما أن في معظم اللغات، الوحدات القابلة للنبر هي المقاطع، والوحدات النبرية هي الكلمات، فإن القضية تطرح عموما بالشكل الآتي:

أ ـ تحديد المقاطع.

ب ـ تحديد الكلمات

ج ـ موقع النبر في مقطع من مقاطع الكلمة في اللاتينية القديمة يكون النبر في المقطع ما قبل الخير، إن كان طويلا، وإلا فإنه يقع في المقطع السابق له، ويظهر أن المستشرقين تأثروا بهذا النظام في اللاتينية التي تشبه العربية من ناحية النغم؛ إذ أن طول الصوائت فيها وظيفي، فافترض هؤلاء نبرا في الكلمة العربية موقعه شبيه بموقع النبر في الكلمة اللاتينية، ولكن هذه الافتراضات لم تلق أي صدى إذ أن ناطقي لغة الضاد لا يشعرون بهذا النبر ولا يدركون أين موقعه من الكلمة..."[1].

ويُفهم من قول مصطفى حركات أن التعويل على النبر لتحديد عناصر الإيقاع في اللغة العربية وفي الشعر خصوصا، لا يمكن أن يوصلنا إلى نتائج ذات بال، وأرى أيضا أن النبر يرتبط في أغلب الحالات ـ إن وجد ـ بالحالة الشعورية للشخص لأن التركيز على مقطع من المقاطع في النطق لا تظهر قيمته الدلالية إلا في المشافهة والخطاب الشفوي أما الخط فلا يمكن أن يظهر موقع النبر ولا دلالته، ففي كلمة واحدة قد يتباين موقع النبر في أجزائها ـ مقاطعها ـ من لافظ إلى آخر ومن حاجة تعبيرية إلى أخرى.

---

1 ـ مصطفى حركات الصوتيات و الفونولوجيا . دار الآفاق . ص : 34 ـ 35

ويرى الأنطاكي مثل مصطفى الحركات أن ظاهرة النبر في اللغة العربية مازالت في حاجة إلى دراسات جادة . "

و تختلف الألسن من حيث مواقع النبر، فمنها ما يخضع نبره لقواعد صارمة لا يحيد عنها، كالعربية مثلا،و كالفرنسية التي يقع النبر فيها على نهايات كلماتها، دائما ...لم يذكر لنا النحاة القدماء شيئا عن النبر في العربية، على الرغم من حرصهم الشديد

على دراسة كل جوانبها ما عظم منها وما دق ...و إذا اعتبرنا تطق قراءة القرآن اليوم ممثلا أمينا للنطق العربي كما كان في صدر الإسلام، جاز لنا القول:

إن قواعد النبر في العربية هي على الشكل الآتي:

1 ــ إذا كانت الكلمة مؤلفة من مقطع واحد فالنبر عليه إطلاقا، أيا كان شكل هذا المقطع. صهْ، مهْ، لا. لمْ .

2 ــ إذا كانت الكلمة مؤلفة من مقطعين فالنبر على ثانيهما إطلاقا ــ يجري العد بصورة عكسية، أي من الشمال إلى اليمين، لأن الأول لا ينبر في العربية مطلقـــا أيا كان شكله. قامْ (قا) ــ عودا (عو) ــ بِها (بِ) ــ لكمْ (لَ) .

3ــ إذا كانت الكلمة مؤلفة من ثلاثة مقاطع فأكثر، نُظر إلى المقطع الثاني ؛ فإن كان من الأنواع المتوسطة أو الطويلة[1] ؛ فالنبر عليه، وإلا كان النبر على الثالث إطلاقا،

و لا يتعدى النبر المقطع الثالث في حال من الأحوال، مثل : فِـداكمْ (دا) ــ يستهْدي (تـهْ)ــ استغفر(تغْ) ــ يتعلمُ (عَلْ) ــ مقاتل(قا)ــ ضرب(ض)ــ شرِب(ش).

. 4ــ وفي الكلمات كثيرة المقاطع قدْ يُرى نبْران أحدهما قوي، والأخر ضعيف ؛ فيسمى القوي رئيسيا، ويسمى الضعيف ثانويا، ومن أمثلته: فسيكفيكَهُمو(يَكْ + كَ) - متعلمتان (علْ + تا). ويجب الانتباه إلى ثلاثة أشياء :

---

1 ــ للتوضيح فإن أنواع المقاطع من حيث الطول و القصر هي :1 ــ مقطع قصير و هو ما تألف من طليق قصير مع حبيس واحد: بِ ــ وَ ــ ف ــ ... 2 ــ متوسط، و هو ما تألف من طليق طويل مع حبيس واحد، مثل : يا ــ فو، أو من قصير مع حبيسين، مثل : عنْ مِنْ قُمْ ... 3 ــ طويل : و هو ما تألف من طليق طويل مع حبيسين أو أكثر، مثل : بابْ ــ كيس ــ عودْ . أو من طليق وْ قصير مع ثلاثة حبيسات، مثل : بذرْ ــ قُرْبْ عِنْدْ . [دراسات في فقه اللغة] . محمد الأنطاكي صفحة : 200 .

أ ــ لا تحسب (ال) التعريف في مقاطع الكلمة .(هذا الاستنتاج لا يهمنا في التقطيع العروضي، أي في المستوى الإيقاعي ؛ لأن العروضي يحسب المتحرك والساكن، والنطوق عموما، فقد تكون ــ ال ــ من الأحرف القمرية، فتحسب حرفا ساكنا).

ب ــ كل ما يلحق الكلمة من ضمائر متصلة، أو ما يسبقها من حروف المضارعة داخلة في أثناء عدّ المقاطع .

ج ــ يحدد موقع النبر على أساس أن الكلمة منطوقة كما في درج الكلام، وبعد التحديد لا يهم أن ننطقها مُدرجة أو موقوفا عليها بالسكون؛ لأن النبرلا يتغير مكانه " [1] هذا ما يتعلق بالنبر العامل الثاني المساعد في إنشاء الإيقاع في اللغة، أما العنصر الأول الذي ذكرته نفن وهو الزمن الذي يحتاجه مقطع ما أثناء التلفظ به، فهو ذو أهمية بالغة خاصة في الشعر، وبه يمكن تحديد أنواع المقاطع وهو عنصر من عناصر النغم في لغة الضاد " أهم عناصر النغم في العربية، هو الزمن، ويسمى مدا لما يخص الحركات وتشديدا عندما يتعلق بالحروف ... المد يكون زمنيا صرفا، أي أن التغييرات في الشدة أو النغمة بين الحركة البسيطة والحركة الممدودة ضئيلة جدا، ولا يمكن أن تقاس المدة بالثواني فيحدد زمن نموذجي يكون ما دونه قصيرا وما فوقه ممدودا، وإنما الطول والقصر يكونان بالمقارنة بين الوحدات على المستوى التركيبي، وليس على المحور التعويضي، فلو قارنا بين ــ دافع ــ و ــ دفع ــ لرأينا أن الفرق يكمن في كون حركة الدال فتحة ممدودة في الحالة الأولى، وغير ممدودة في الحالة الثانية، والحكم على أن الأولى ممدودة لا يأتي من مقارنة ــ دا بـــ د، ولكن يأتي من مقارنة فتحة الدال مع فتحة الفاء والعين في كل من الكلمتين فإذا كان زمان النطق لهذه الحركة أطول بصفة ملحوظة فالفتحة ممدودة، وإذا لم يكن أطول بصفة ظاهرة فالحركة غير ممدودة ."[2]

ويرى سيد البحراوي أن للنبر أربعة أنواع " ويحدد بعض العلماء الدارسين أربعة أنواع للنبر،" هي: الأوّلي primary، والثانوي secondary، والنبر من الدرجة الثالثة tertiary و . Week الضعيف " ثم يقول : "و الواضح من هذا المفهوم أن النبر ينتج بالضرورة عنعملية إنتاج الأصوات في كل اللغات، ولا تتميز لغة عن غيرها بوجوده.

---

1 ــ محمد الأنطاكي . دراسات في فقه اللغة . دار الشروق العربي . بيروت . لبنان . الطبعة الرابعة . دون تأريخ . من صفحة : 205 إلى 209، باختصار . و تصرف .

2 ــ المرجع نفسه ص : ــ دراسات في فقه اللغة ــ محمد الأنطاكي .

ولكن اللغات تختلف في طريقة توزيعه وتوظيفه، فبعض اللغات يستفيد منه كمؤثر في المعنى، وللتفريق بين المعاني والصيغ عن طريق تغيير مكانه، والبعض الآخر يثبته في مكان معين ."[1]

ويواصل البحراوي كلامه عن النبر في اللغة العربية قديما، وما مدى إدراك علماء العرب لهذا النبر ولدوره، فيقول : "... في اللغة العربية لم تحدد بعد أهمية النبر، لأن وجوده لم يدرك أصلا إلا في العصر الحديث، يقول برجشتر اسر : " إن النحويين والمقرئين القدماء لم يذكروا النغمة ولا الضغط (النبر) أصلا [2]وذكر البحراوي أن كلمة نبر، وردت في كثير من النصوص، فيقول: قال الفارابي : النبرات هي نغم قصار أطول مداها في مثل زمان النطق بوتد، وتبدأ هذه النغم بهمزات خفاف [3]. وابن سينا يقول: ومن أحوال النغم؛ النبرات، وهي هيئات في النغم مدية، غير حرفية، يبتدئ بها تارة وتتخلل الكلام وتعقب النهاية تارة. وربما تكثر في الكلام، وربما تقل فيها إشارات نحو الأغراض، وربما كانت مطلقة للإشباع، ولتعريف القطع، ولإمهال السامع ليتصور، ولتفخيم الكلام، وربما أعطيت هذه النبرات بالحدة والثقل هيئات تصير بها دالة على أحوال أخرى من أحوال القائل أنه متحير أو غضبان، أو تصير به مستدرجة للقول معه بتهديد أو تضرع أو غير ذلك، وربما صارت المعاني مختلفة باختلافها، مثل أن النبرة قد تجعل الخبر استفهاما والاستفهام تعجبا وغير ذلك، وقد تورد للدلالة على الأوزان والمعادلة، وعلى أن هذا شرط، وهذا محمول، وهذا موضوع ...ويعقب البحراوي على نص ابن سينا، فيقول:

"... ومفهوم النبر هنا أقرب إلى مفهوم التنغيم في العصر الحديث. وأما ابن رشد فإن له نصا يعني فيه بالنبر الإطالة أو الإشباع." [4] .

وخلاصة كلام البحراوي أن النبر بالمعنى والمدلول الذي نعرف في عصرنا لم يكن واردا عند

---

1 ــ د/ سيد البحراوي . العروض و إيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية). دار النصر للتوزيع والنشر. جامعة القاهرة . 1424هـ / 2004 م. الطبعة الأولى صفحة :116 .

2 برجشتر اشر . التطور النحوي للغة . المركز العربي للبحث و النشر. القاهرة 1981 . ص: 47

3 الفارابي كتاب الموسيقا الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة. دار الكتاب العربي. القاهرة. دون تأريخ . ص : 1173 ، مع تعليق للمحقق، يقول فيه: إن النبرات هي الهمزات التي تميل إلى الياء .

4 ــ د/ سيد البحراوي . العروض و إيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية) . دار النصر للتوزيع و النشر . جامعة القاهرة . 1424هـ / 2004 م . الطبعة الأولى . صفحة 116 .

القدماء ؛ فلاسفتهم ونقادهم ونُحاتهم ... " ومن الواضح أن للنبر هنا مفاهيم مختلفة أقربها إلى المعنى الصحيح، هو المفهوم اللغوي، ثم نص الفارابي، ولكن المهم بعد ذلك هو أن الفلاسفة أنفسهم يعترفون بأن النبر ليس موجودا في الشعر العربي، يقول ابن رشد: فإن العرب إنما تستعمل أكثر ذلك عوض النبرات وقفات ." [1]

ويبقى الإيقاع في العربية من ميادين البحث التي تتطلب من الباحثين جهدا مضاعفا لكشف بعض القضايا الصوتية التي قد تمد البحث العروضي بأدوات ونتائج تساعده للخروج بنظرية شاملة للإيقاع في الشعر العربي المعْرب والملحون ." والإيقاع في العربية هو من الجوانب التي لا تزال تنتظر من يقوم بدراستها دراسة جدية معتمدة على استقراء واسع للنصوص العربية " [2].

رابعا : مفهوم الإيقاع في الشعر العامي من وجهة عروضية .

للشعر موسيقا تدرك بالقلوب الواعية لمنطق الأصوات الموقعة باللسان والتي أنتجها الشاعر بفضل إدراكه للأوزان ... ومن هنا نقول، إن معرفة الوزن لا يدركها إلا من رزقه الله ـــ مثل الشاعر ملكة التفريق بين الموزون من هذا الكلام وغيره الخالي من مكونات الوزن.و ممارسة الشعر قراءة وتنغيما وإنصاتا لنبرات مقاطعه ومكوناته عموما والمنطلقة من الحركات والسواكن هي التي تدرب الملكة وتصقلها ليصبح الشخص قادرا على تمييز الأوزان الشعرية ومعرفتها معرفة سليمة بالتذوق قبل عرضها على قواعد العروض المدونة في الكتب، لأن الآذان المدربة لا يغيب عنها خلل اللحن . لذا فدراسة الإيقاع بالغة الأهمية لمن أراد ممارسة الشعر وقرضه أو نقده، لأن التمييز بين الشعر والنثر يكمن في الوحدة الإيقاعية المطردة في الشعر والملتزمة والتي تختلف من نظام شعري إلى آخر، فالإيقاع هو الظاهرة الصوتية التي تفصل النص بعد تحقيقه واستيفائه للنظام الإيقاعي من مجال النثر إلى مجال الشعر، ومن غير هذه الصفة لا يكون الشعر شعرا في أي نظام شعري.

والإيقاع تحكمه وحدات تفعيلية في الشعر العربي، هي معايير ومقاييس تقاس بها كلمات البيت أو السطر الشعري أو الجملة الشعرية، وهذا الإيقاع تقاس به المدة الزمنية ـــ

وهي صعبة التحديد ـــ التي يستغرقها التلفظ بتلك الكلمات. ولكن الملاحظ في الشعر غير

---

1 – المرجع السابق : البحرواي (العروض و إيقاع الشعر العربي .) ص : 117 .

2– محمد الأنطاكي . دراسات في فقه اللغة. دار الشروق العربي. بيروت. لبنان. الطبعة الرابعة. دون تأريخ . ص: 210 .

الفصيح. أي : الملحون ـــ الزجل ـــ النبطي ـــ الحميني اليمني ـــ المزنم ... إلخ ـــ أن هذه الوحدات التي ذكرناها سابقا ـــ التفعيلات ـــ ليست مقياسا أساسيا لوزن هذا الشعر الملحون وضبط إيقاعه وتنظيمه، ولكن يمكن أن تنطبق عليه بقليل من التحويلات والتعديلات، التي نسميها زحافات وعللا، حسب مصطلحات عروض الخليل .

هذا ما نجده بالفعل في شعر الزجل عند كبار الزجالين قديما وحديثا، كابن قزمان ومدغليس إلى بيرم التونسي." والشعر النبطي الذي يشبه إيقاعه إيقاع الشعر الفصيح فيتخذ لنفسه بحورا ـــ الهجيني، الصخري، الحداء، العرضة، المسحوب في النبطي ـــ هي نفسها بحور الشعر الفصيح التي صنفها الخليل بن أحمد " [1].

و معنى هذا أن الوزن أو الإيقاع الذي رسخ في ذهن العربي الفصيح هو الإيقاع نفسه الذي رسخ في ذهن العربي الذي يوظف اللغة الملحونة في نظمه للكلام، وهذا واضح في الشعر النبطي في الخليج العربي في عصرنا .

بقي الآن أن تساءل عن الخصائص الصوتية المشتركة ـــ التي سمحت بتوحيد شبه تام للإيقاع في الفصحى وفي اللغة الملحونة معا ـــ ؟ .

ثم نقول: أيمكن أن نهتدي إلى اكتشاف أوزان الشعر الملحون الجزائري وفي إطار العروض الخليلي ببحوره وتفعيلاته مثل الشعر النبطي ؟ .

و الشعر العامي بجميع أنواعه، يعتمد في وزن القصيدة على الغناء حيث ينظم الشاعر شعره بالغناء وليس بالعروض، ويقيسه بالغناء أيضا ... فالشاعر إذا تبادر إلى ذهنه فكرة يقوم بتجسيدها في قوالب من الألفاظ، ويركبها على لحن موسيقي من الألحان التي يحفظ إيقاعاتها، ويكون بطريقة منتظمة وعلى وتيرة واحدة، وقد يدخل ذلك اللحن في بحر من بحور الشعر الفصيح كما حاصل في بحر الهجيني مثلا وزنه :

فاعلاتـــن فـــعولـــن **** فاعلاتن فعولـــن .

أو في الصخري ؛ وزنه :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن *** مفاعلتن مفاعلتن فعولن

كقول الشاعر :حبيبي بالعفو أرجو شمولي **** سجين وبالعدل أطلق وثاقي[1] .

ويبدو – من أول وهلة أن البيت غير موزون عروضيا، أو لا يخضع لتفعيلات الخليل بن أحمد وهذا الحكم ناجم عن القراءة الخاطئة للبيت عند من تشبع باللغة الفصحى

وكيفية أداء الكلمات صوتيا، ولكن القراءة يجب أن تخضع – مثلما ذكرنا سابقا – إلى الغناء وتركيب الكلمات في قوالب لحنية محفوظة في الذهن وفي الذوق السليم.

والملكة المكتسبة هي السبيل الوحيد إلى معرفة إيقاع هذا البيت، ثم اكتشاف تفعيلاته وبحره أخيرا .

قراءة البيت حسب اللهجة الخليجية، ومراعاة وزن بحر الصخري .

حبـيـبي بـالعفـوْ أرجو شمولي *** سِجـيـنِ و بالعـدِ لْ أطلقْ سراحي

0/ 0/ / 0/ 0/ 0/0/ / 0/ / 0/ / / 0/ / 0/ 0/ 0/ / 0/ / 0

مـفاعـيلـن مفـاعـيلن فـعولـسن ** مفـاعـلتـن مـفـاعـيلن فـعولن

و الكتابة العروضية للبيت السابق حسب التغني به تكون كما يلي :

حَبيبي بَلْ عِـفوْ أَرْجوْ شمولي **** سِـجيْ نِـوْ بَلْ عِـدلْ أطْـلِقْ سِراحيْ

وهكذا يستقيم البيت ويخضع دون تعسف لوزن بحر الصخري والذي يقابل بحر الوافر في الشعر الفصيح، والعامل الرئيس المعول عليه لتحديد الوزن في الشعر العامي عموما والنبطي خصوصا هو التغني بالبيت وفق لحن محفوظ في ذهن الشاعر ومعروف عند متذوق هذا الشعر، أما إيقاع تفعيلاته فيمكن تحديدها بقليل من التركيز على مكونات التفعيلة في الشعر الفصيح ؛ لأن المتخصص في العروض له آلياته الخاصة التي امتلكها بالممارسة عن طريق التقطيع الشعري تارة وعن طريق التوقع للتفعيلات المتوالية بمجرد سماع بعض المقاطع الأولى من البيت والتي تمثل الأسباب والأوتاد وكيفية تجاورها[2] وترتيبها لتؤلف الوزن. والبيت السابق ينجلي وزنه بسهولة وتنكشف تفعيلاته بمجرد سماع

---

1 ــ مختارات من الشعر النبطي .

2 ــ انظر كتب الدكتور حركات خاصة قواعد الشعر في مبدأ تجاور الوحدات مثل لا يجتمع وتدان، لا تجتمع ثلاثة أسباب، إذا تتالى سببان بعد وتد فالتعيلة مفاعلتن معصوبة أي : مفاعيلن ...

أو قراءة المقاطع الأربعة الأولى وهي:

(حبيـــي بِـــلْ = V ـــ ـــ ـــ)، وهي مقطع قصير وثلاثة مقاطع طويلة وهي أقصى ما يمكن أن يجتمع ويتجاور من أسباب، وهذا ينبئنا أن المقطع الذي سيأتي لن يكون ـــ حتما ـــ مقطعا طويلا، وبذلك نتوقع أن المقطع الموالي هو مقطع قصير، وبالتالي فإننا نقرأ كلمة :ـــ بالعفو ـــ وهي في الفصحى ساكنة الفاء (بِالْعَفْوِ).

أما هنا في العامي فبتحريك العين والفاء معا، مكونين بذلك بداية نهاية الوتد المجموع المنتهي بساكن ـــ عـــفـــــو ْ ـــ أي (V ـــ) ثم يلي الوتد سببان آخران، فتتكون التفعيلتان مفاعيلن مفاعيلن ... وهما عبارة عن مفاعلتن المعصوبتين.

والشطر لا ينتهي بل يستمر إيقاعه عند نهاية التفعيلة فعولن وهي التي تحدد لنا الوزن نهائيا وبحر الصخري في الشعر النبطي والوافر في الشعر الفصيح. ويستمر الشاعر في عملية النظم على اللحن نفسه حتى نهاية القصيد ...وغالبا ما يكون العجز إعادة حرفية لصدر اللحن، وقد يأتي مختلفا اختلافا بسيطا، وهذا الاختلاف أكثر ما يقع في النهاية ... ويقول الباحثون في أوزان الشعر النبطي وإيقاعه.

ويرى دارسو الشعر النبطي أنه : لكي نحدد وزن القصيدة ومدى استقامتها على ذلك الوزن، نحدد البحر أو اللحن الذي اختاره الشاعر، ثم نغني القصيدة، فإذا لم يتعثر الغناء أو الجرس الموسيقي، عرفنا أن البيت موزون وهكذا إلى نهاية القصيدة .

لهذا أقول: إن عملية وزن القصيدة الملحونة أو الزجلية غنائيا ـــ بكل أنواعها في مختلف بيئاتها الأدبية ـــ عملية صعبة جدا ودقيقة، لا تنصاع إلا لذوي الحس الموسيقي، ولا تستجيب إلا لأصحاب الخبرة الطويلة في ممارسة هذا النوع من الشعر. ولا يدرك ذلك إلا متذوقو هذا الشعر ودارسو إيقاعه وأوزانه...و إن الجدية والمثابرة لفهم بنية الإيقاع في هذا الشعر كفيلان بتقويم الاعوجاج وتسديد العمل وتقليص مساحة الأخطاء والهفوات، وأطلب من الله العون وسداد الرأي .

إن عدم العناية بهذا الشعر من جهة وعدم التحري في ضبط الكلمات بالتشكيل الموافق لخصوصية وقواعد العامية من جهة، ولشروط أوزان الزجل من جهة أخرى قد يبقى الباحث مشدوها أمام تكرار الأخطاء، واستمرارها في مجموع الطبعات، حتى في الكتب كثيرة التداول كمقدمة ابن خلدون التي وردت الأزجال فيها والملاعب وعروض البلد محملة بالعيوب.

وأقول ــ مرة أخرى ــ : إن عدم الاهتمام بالناحية الشكلية في إخراج النصوص الشعرية، وازدراء الشعر العامي من الأسباب التي تحول دون فهم أوزان هذا الشعر فيعزف عنه الباحثون ويحكمون عليه أنه شعر قائم بذاته، وأوزانه تدرك بالطبع، وإيقاعه يفهم بالذوق، فلا وزن له إلا الغناء، وما شابه ذلك من انطباعات وأحكام نقرؤها،لا تسمن ولا تغني من جوع ...

الشعر العامي الجزائري وعلاقته بالفصيح :

اهتم الأدباء والنقاد بهذا الشعر العامي المستحدث، فقد نقل إلينا ابن خلدون في مقدمته ما يلي: " وهم فن آخر كثير التداول في نظمهم، يجيئون به مغصنا على أربعة أجزاء، يخالف آخرُها الثلاثةَ الأولى في رويه، ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة، شبيها بالمربع والمخمس الذي استحدثه المولدون من المتأخرين.

و هؤلاء العرب في هذا الشعر بلاغة فائقة، وفيهم الفحول والمتأخرون عن ذلك، والكثير من المتحلين للعلوم لهذا العهد وخصوصا علم اللسان، يستنكر هذه الفنون التي لهم إذا سمعها، ويمج نظمهم إذا أنشد، ويعتقد أن ذوقه إنما نبا عنها لاستهجانها، وفقدان الإعراب منها وهذا إنما أتى من فقدان الملكة في لغتهم، فلو حصلت له ملكة من ملكاتهم لشهد له ذوقه وطبعه ببلاغتها، إن كان سليما من الآفات في فطرته ونظره، وإلا فالإعراب لا مدخل له في البلاغة، إنما البلاغة مطابقة الكلام للمقصود، ولمقتضى الحال من الوجود فيه، سواء كان الرفع دالا على الفاعل والنصب دالا على المفعول، أو بالعكس، وإنما يدل على ذلك قرائن الكلام . "[1]

ونستخلص من كلام ابن خلدون أن قيمة الإنتاج الأدبي لا تتحدد بماهية اللغة، فالقصيدة الأصيلة الجيدة أصيلة والكلام الخلاب خلاب، باللغة الفصحى المعربة كان ذلك أم باللغة العامية الملحونة والبلاغة صفة مشتركة، ليست مرتبطة بالإعراب واللحن، أو العربية والأعجمية لكنها تتأتى لمن يعرف مواقع الكلام .

فالأدب الشعبي هو فن العامة من الناس، وهذا رأي ابن خلدون أيضا: " ...و هذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر، وفيها نظمهم حتى إنهم لينظمون بها في سائر البحور الخمسة عشر، ولكن بلغتهم العامية، ويسمونه الشعر الزجلي، مثل قول شاعرهم :

---

1 ــ ابن خلدون ... المقدمة .. الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر...1984 ... المجلد 2 ... ص: 758

دهر لي نعشق حفونك وسنينْ **** وأنت لا شفقة ولا قـلب يلينْ
حتى ترى قلبي من أجلك كيف رجع **** صـنعة الـسكة بيـن الحدادينْ .
الدموع ترشرش والنار تلتهب **** والمطارق من شمال ومن يمينْ .
خـلق الله الـنصارى للـغـزو **** وأنت تغزو قلوب العـاشـقـين .

و كان من المجيدين لهذه الطريقة لأول هذه المائة، الأديب أبو عبد الله اللوشي، وله فيها قصيدة يمدح فيها السلطان ابن الأحمر[1] :

طل الصباح قم يا نـديمي نشـربو **** ونـضحكو من بعد ما نطـربو.
سـبيكـة الفجر احكـت شفـق **** في مـيلـق الليل فـقم قلـبو. [2]

ومما سبق ــ كما جاء عند ابن خلدون ــ نستنتج أن الشعر العامي والشعبي هو ما نظم فيغير اللغة الفصحى المعربة، أو على الأقل هو ما لم يتكلف فيه اللغة الفصحى، وما لم يتحرّ فيه الإعراب، فقد ترد كلمات فصحى، وكلام معرب في الشعر العامي، ولكن لضرورة في التعبير أو حاجة إلى الوزن. قال محمد المرزوقي :"...الشعر الشعبي لا يختلف في شيء عن الشعر الفصيح إلا في الإعراب لأن لغتنا الشعبية التي هي لغة هذا الشعر، عربية دخل عليها ــ بتطاول الأزمان ــ اللحن ونطقتها ألسنة العامة محرفة فنظم بها الشعراء شعرهم الشعبي أو الملحون ."[3]

مصطلح اللحن والملحون والعامية والعامي .

. 1ــ اللـــحـــن :

ورد في المعاجم هذا المصطلح في مادة؛ (ل ح ن)، وجاء في الصحاح؛ اللحن : الخطأ في الإعراب، يقال : فلان لحّان، ولحّانة، أي كثير الخطأ [4] ويمكن القول : إن معناه العام التحول،

---

1 ــ القصيدة طويلة، عدد أبياتها واحد و خمسون (51) بيتا ... مقدمة ابن خلدون ص : 751

2 ــ ابن خلدون... المقدمة ... الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر... 1984 . المجلد 2 . ص 781

3 ــ محمد المرزوقي. الشعر الشعبي و الانتفاضات التحررية. الدار التونسية للنشر . سلسلة الثقافة العامة 1971 ص : 5

4 ــ إسماعيل بن حماد الجوهري... الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية ... تحقيق أحمد عبد الغفور عطار... دار العلم للملايين . بيروت ط/ 2 ج 6 ... ص 2193

والميل عن الأصل ،و يستعمل الفعل لحن لازما ومتعديا "و يقال : لحـَن فلان الشيء يلحـَنه لحنا، إذا أماله إلى الجهة التي يريدها، فهو متعد، ويقال : لحـَن إلى الشيء، إذا نواه ومال إليه . "[1]

يفسر عبد الفتاح سليم مصطلح لحن في خمسة معان، كلها كما يقول تحمل وتتضمن المعنى العام الرئيس.

المعنى الأول: الغناء والتطريب، أي عملية الأداء الصوتي، والتعبير بنغم للكلمة، يكون مخالفا لنغمها في التخاطب المعهود، وهذا يعد ميلا وتحولا عن الأصل، وعدولا عن الوضع المعهود، ومصدر المادة هو اللـّحْن، وجمعها ألحان، بسكون الحاء في المفرد، وقد يجمع على لحون، وقد يجمع أيضا على ملاحين، وهو شاذ."[2]. وجاء في الصحاح: "...و اللحن واحد الألحان واللحون، ومنه الحديث: اقرءوا القرآن بلحون العرب...و قد لحن في قراءته، إذا طرّب بها وغرّد، وهو ألحن الناس، إذا كان أحسنهم قراءة أو غناء . "[3]

وقد يرد هذا المعنى (التطريب) ولكن بصيغة:لـــحّن بتضعيف عين الفعل، فيقال: لحّن تلحينا، في إنشاده.

وورد في المنجد في اللغة والأعلام: " ... ولحن في القراءة؛ ترنم فيها وطرّب، ولحن الأناشيد ؛ وضع لها ألحانا تغنى بها ... ولحن من الأصوات؛ ما صيغ منها ووضع على توقيع ونغم معلوم يساوي صناعة الألحان، هي الموسيقا... المُلـَحّن، الذي يضع ألحان الأناشيد والأغاني ."[4]

وارتبط هذا المدلول الأخير بالموسيقا والغناء، وأصبح من مصطلحات فن الموسيقا له قانونه وله رجاله المتخصصون فيه، "... وَمن مأثور الكلام على هذا المعنى ما رواه الإمام أبو الحسين رزين وأبو عبد الله الترمذي الحكيم في نوادر الأصول: اقرءوا القرآن بلحون العرب وأصواتها، وإياكم ولحون

---

1 ـــ د/عبد الفتاح سليم .موسوعة اللحن في اللغة، مظاهره و مقاييسه .مكتبة الآداب.القاهرة ط/2.ص:6

2 ـــ المرجع نفسه .ص: 6

3 ـــ إسماعيل بن حماد الجوهري . الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين . بيروت ط/ 2 ج 6 . ص : 2193

4 ـــ المنجد في اللغة و الأعلام ـــ دار المشرق . بيروت . لبنان . مادة لحن ـــ ص : 717

أهل الفسق، ولحون أهل الكتابين، وسيجيء بعدي قوم يرجِّعون بالقرآن ترجيع الغناء والنوح،لا يجاوز حناجرهم مفتونة قلوبهم وقلوب الذين يعجبهم شأنهم." [1]

المعنى الثاني: ويقصد به الخطأ اللغوي، أو ترك الصواب في القراءة والإنشاد، " .. وفيه معنى الميل والعدول بالكلام عن جهة الصواب المعهودة في الدلالة أو الإعراب أو التصريف أو تركيب أجزاء الجملة إلى جهة لا تعرفها العرب في كلامها؛ إما بسبب نشأة المتكلم غير العربية، أو مخالطته الأعاجم أو جهله بمعايير الصواب إفرادا وتركيبا، وإن كان عربي النشأة." [2]

وقد خصص يوهان فك ــ في كتابه؛ العربية دراسات في اللغة واللهجات والأساليب ــ لهذه المادة لحن حيزا واسعا وفسر الكلمة، وخطـــأ الجاحظ في تفسيره بيت مالك بن أسماء؛ صهر الحجاج بن يوسف، حين وصف جارية تغني:

الخفيف: منطق صائب وتلحن أحيا نا وخير الحديث ما كان لحنا. [3]

يقول يوهان فك: " ولما اشتهر لفظ اللحن في الاستعمال المتأخر بالمعنيين: الخطأ اللغوي والغناء وهم الجاحظ فظن أن الشاعر أراد أنها تَـلْحَن في الكلام أي تخطئ، وأن اللحن في الكلام مـــما يستحسن من النساء. " [4]

ويواصل يوهان فك نقده ومعارضته لفهم الجاحظ وكيف أن هذا التوهم أثر فيمن بعده، ففهموا البيت خطأ، فيقول: " وذكر ابن الأنباري ــ ت 327هـــ. الذي يتفق شرحه للفظ اللـــحن مع شرح ابن الأعـــرابي.ت: 231 هـــ الذي يرى الكلمة من كلمات الأضداد، أن مذهب ابن قتيبة من أن العرب تستحسن اللحن في كلام النساء غير صحيح، إذ ؛ إن العرب لم تزل تستقبح اللحن من النساء، كما تستقبحه من الرجال . " [5].

---

1 ــ القرطبي . ج 14عن : د/ عبد الفتاح سليم ... موسوعة اللحن في اللغة، مظاهره ومقاييسه ... مكتبة الآداب . القاهرة ط/ 2 ... 2006... ص :7

2 ــ د/ عبد الفتاح سليم ... موسوعة اللحن في اللغة، مظاهره و مقاييسه . مكتبة الآداب . القاهرة ط/ 2 . 2006 . ص / 10

3 ــ الزمخشري ... أساس البلاغة ... دار بيروت للطباعة و النشر ... 1984 م / 1404 هـــ ص : 562

4 ــ يوهان فك ... العربية، دراسات في اللغة واللهجات و الأساليب، ترجمة د/ رمضان عبد الوهاب، الناشر مكتبة الخانجي / مصر. ط / 2 ... 1424 هـــ / 2003 م ... ص : 249

5 ــ المرجع السابق (يوهان فك) ص : 210 . .

ويوضح يوهان فك أكثر، فيقول: "... بيد أن ذلك التفسير الخاطئ لم يكن من السهل تلاشيه، فقد ذكر قدامة بن جعفر صاحب نقد الشعر، وإن فهم من كلامه أنه يأخذ به لعدم اتضاح تفسير آخر في نظره، ويؤخذ من كلامه أيضا عدم ارتياحه إلى أن الخطأ في كلام النساء يعد جميلا"[1].

هذه معاني مادة لحن وهي خمسة معان لخصت منها ما رأيت أنه مدخل لشرح المعنى الاصطلاحي.

ما هو الملحون ؟ :التعريف بالشعر الملحون، ونشأته، وأنواعه.

قد عرفنا المعنى العام للحن والمعاني الفرعية له، من خلال تتبعنا لمادة (لحن) وبعض مشتقاتها، وعرفنا أن من معاني اللحن ما يحصل في الشعر وفي اللغة عموما من خروج عن قواعد اللغة في نحوها وصرفها ومفرداتها.

يرى أغلب الدارسين أن الملحون هو شعر فيه اللحن أي لا يتقيد بقواعد الإعراب، لأن اللحن يقابله العلماء بالإعراب، فيقال: هذا كلام معرب، وهذا كلام فيه لحن. ولكن بعض الباحثين يرى أن هذا التصور باطل، ومن هؤلاء أكتفي بذكر صاحب معلمة الملحون، الأستاذ؛ محمد الفاسي الذي يقول: " أول ما يتبادر للذهن أنه ــ الملحون ــ شعر بلغة لا إعراب فيها، فكأنه كلام فيه لحن. وهذا الاشتقاق باطل؛ لأننا لا نقابل الكلام الفصيح بالكلام الملحون، وإنما باللهجات العامية، و لم يرد هذا التعبير عند أحد من الكتاب القدماء لا بالمشرق، ولا بالمغرب. ولا يعقل أن يسمّي أحد شعره بكلمة تنم عن الجهل... والذي أراه أنهم اشتقوا هذا اللفظ من التلحين بمعنى أن الأصل في هذا الشعر الملحون أن ينظم ليتغنـــّى به قبل كل شيء، ونجد ما يؤيد هذا النظر في قول ابن خلدون في المقدمة في الفصل الخمسين في أشعار العرب وأهل الأمصار لهذا العهد، بعد أن تكلم على الشعر باللغة العامية، فقال: وربما يلحنون فيه ألحانا لا على الصناعة الموسيقية . "[2].

و يبدو رأي محمد الفاسي غريبا، وتزداد غرابته حين يستند في دعم رأيه على نص ــ مقحم بتعسف ــ لابن خلدون، وابن خلدون في هذا النص المقتطع عن سياقه، لا يتحدث ــ بتاتا ــ عن

---

1 ــ المرجع السابق (يوهان فك) ص : 250

2 ــ معلمة الملحون . محمد الفاسي . أكاديمية المملكة المغربية ... شعبان 1406 الموافق أفريل 1986 ج 1 . ص : 29

الشعر الملحون في مقابل الشعر المعرب، ولكن يتحدث عن كيفية وزن الشعر بالتلحين أي: (التغني) به دون موسيقا، وهذا ما يعرف بالدندانة والترنم والتتتنة وآي ياي عندنا ـــ نحن الجزائريين ـــ وغيرها مما كانت العرب تزن به الشعر معربه وملحونه. وتغافل محمد الفاسي عن نصوص أخرى لابن خلدون واضحة الدلالة والمقصود.

وللتنوير أكثر، أنقل نص ابن خلدون غير مبتور، وأترك التعليق عليه، لأنه لا يحتاج إلى ذلك، قال ابن خلدون: "فأما العرب أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مضر، فيقرضون هذا الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض، على ما كان عليه سلفهم المستعربون، ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه من النسيب والمدح والرثاء والهجاء، ويستطردون في الخروج من فن إلى فن في الكلام. وربما هجموا على المقصود لأول كلامهم، وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر ثم من بعد ذلك ينسبون. فأهل المغرب من العرب في أشعارهم، وأهل المشرق من العرب يسمون هذه القصائد بالأصمعيات، نسبة إلى الأصمعي، راوية العرب في أشعاهم. وأهل المشرق من العرب يسمون أيضا هذا النوع من الشعر بالبدوي والحوراني والقيسي، وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة، لا على طريقة الصناعة الموسيقية، ثم يغنون به، ويسمون الغناء به باسم الحوراني، نسبة إلى حوران من أطراف الشام، وهي من منازل العرب البادية ومساكنهم إلى هذا العهد"[1].

هذا قول ابن خلدون، لم يشر فيه إلى ما يعرف بالشعر العامي أو الملحون، بل تحدث عن أنواع من الشعر حسب البيئة الجغرافية، وتصرف أهله فيه من حيث التغني به دون مرتبة الموسيقا، وهو شعر معرب، والدليل على ذلك تسميته بالأصمعيات عند أهل المغرب نسبة إلى الشعر الذي رواه الأصمعي.

أما الشعر الملحون بمعنى اللحن في مقابل الإعراب، فقد تناوله ابن خلدون في موضع آخر من مقدمته، لا بلفظ الملحون ولكن بلفظ الزجل، وقد أورد قصائد ومقطوعات من هذا النوع من الشعر هي من الشعر الملحون، كقوله: " وهذه الطريقة الزجلية لهذا العهد هي فن العامة بالأندلس من الشعر

---

1 – ابن خلدون . المقدمة . الدار التونسية للنشر و المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر . 1984 . المجلد 2 . ص : 757و 758

وفيها نظمهم، حتى إنهم لينظمون في سائر البحور الخمسة عشر، لكن بلغتهم العامية، ويسمونه الشعر الزجلي. "[1]

و يقول في موضع آخر: " ثم استحدث أهل الأمصار بالمغرب فنا آخر في أعاريض مزدوجة كالموشح، نظموا فيه بلغتهم الحضرية، سموه عروض البلد، وكان أول من استحدثه فيهم رجل من أهل الأندلس نزل بفاس يعرف بابن عمير، فنظم قطعة على طريقة الموشح، ولم يخرج فيها عن مذاهب الإعراب إلا قليلا." [2].

واللحن في اللغة كما سبق ذكره هو عدم الدقة في تحري القواعد، في الكلام والجمع بين الكلام المعرب وغير المعرب، وهذا ما يوجد في الشعر الملحون حيث يجمع الشاعر بين الفصحى والعامية، فلا داعي إلى التأويل البعيد في تخريج معنى الملحون.

ولو عدنا إلى قواعد التصريف نبحث في اشتقاق كلمة ملحون، لقلنا: يشتق العربي اسم المفعول من الفعل الثلاثي الصحيح على وزن مفعول، فاسم المفعول من الفعل لَـحَنَ هو ملحون فقط بمعنى غير معرب، أما الفعل، لَـحَّـنَ، فاسم المفعول منه هو مُـلَـحَّـن، واسم المصدر لَـحْـنُ، وجمعه ألْـحـان...

ولذا أقول: إن الفاسي قد توهم في تفسيره لمعنى الملحون، لأن العرب في فصحاهم وفي عاميتهم لا يستعملون الفعل لَـحَـنَ للتعبير عن الغناء والدندنة، وإنما يستعملون لَـحَّـنَ والمصدر تلحين واسم المصدر لحن والجمع ألحان، إذا كلمة ملحون تدل على المعنى المقابل لمعرب أما قول الفاسي: " والذي أراه أنهم اشتقوا هذا اللفظ من التلحين بمعنى أن الأصل في هذا الشعر أن ينظم ليتغنى به قبل كل شيء " فهو رأي لا يثبت أمام الحجج اللغوية وأمام النصوص التي ذكرها من مقدمة ابن خلدون، ولو كان رأيه صوابا لقال أصحاب هذا الشعر: الشعر المَـلَـحَّـن وليس الملحون...

وكلامي هذا لا يعني أن الشعر الملحون لا يتغنى به، ولكن تعقيبنا على محمد الفاسي للتأكيد أن مصطلح [ملحون] مشتق من لحن بمعنى الخطأ وترك الإعراب أو عدم التحري في توخي الإعراب، والله أعلم.

---

1 ــ المرجع السابق (المقدمة) ص : 781

2 ــ المرجع السابق ص : 783

ويرى كثير من العلماء أن الملحون نوع من الزجل. نذكر منهم عباس الجراري صاحب كتاب الزجل في المغرب، وكذا أستاذه عبد العزيز الأهواني صاحب كتاب الزجل في الأندلس. والجراري يرى أن المغاربة لا يطلقون كلمة زجل إلا على الشعر العامي الأندلسي: " ومعنى هذا فإن المغاربة لا يطلقون الزجل في الغالب على غير الأندلسي المعروف، أما شعرهم الشعبي فيطلقون عليه أسماء أخرى، أهمها الملحون.

فهذا سيدي إبراهيم التادلي في ـــ فتح الأنوار في بيان ما يعين على مدح النبي المختار ـــ يقول: واعلم أن المديح النبوي يكون بالأشعار الموزونة ذات البحور الخمسة عشر ... ويزاد ما أخذ من هذه البحور كمخلع البسيط ومجزوء الرمل، ومشطور الرمل، ومشطور الكامل، ويكون أيضا من الأزجال والموشحات وكذا الملحون كالقصائد والبراول، لكن الملحون منه ما يوافق الأوزان الخمسة عشر المتقدمة، ومنه ما يخالفها. "[1] والجراري نفسه يرى أن الزجل هو الشعر العامي، فهو عندما يبرر تسمية رسالته بالزجل في المغرب، رغم أن المغاربة لا يسمون شعرهم العامي زجلا، يقول: " ...على الرغم من أن لفظ الزجل شاع اسما للفن الشعري الذي سبق إليه الأندلسيون، مجردا من الإعراب، متعدد القوافي متحدد الأوزان، فإنا لا نشك في أنهم كانوا يطلقون هذه التسمية على كل ما كانوا ينظمون باللغة العامية. بل إنا نجد أحمد الرباط [2] يذهب إلى أن الشعر هو أصل كل فن معرب، وأن الزجل هو أصل كل فن ملحون. "[3]

ومن العلماء القدماء الذين لا يرون فرقا بين الزجل والشعر الملحون أو العامي، نذكر صفي الدين الحلي صاحب كتاب العاطل الحالي والمرخص الغالي، إذ يقول: "وأول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة، وأبياتا مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض لا يغايره بغير اللحن واللفظ العامي، وسموها القصائد الزجلية، فإذا حكم عليهم فيها لفظة معربة، غالطوا فيها بالإدماج في اللفظ، والحيلة في الخط" [4]

---

1 ـــ د/ عباس الجراري ... الزجل في المغرب ... ص 49 ـــ 50

2 ـــ في هامش الزجل في المغرب دون ما يلي : كتاب العقيدة الأدبية الورقة 18 .

3 ـــ د/ عباس الجراري ... الزجل في المغرب ... ص 50

4 ـــ صفي الدين الحلي ... العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق د/ حسين نصار مطبعة دار الكتب و الوثائق القومية ـــ القاهرة ... ط / 2 ... 1424 هـ / 2003 م . ص : 14

ونجد كثافة توظيف كلمة لحن ومشتقاتها للدلالة على هذا الشعر العامي في كتاب المرخص الغالي، أنقل هنا بعض الفقرات، تحدث صفي الدين عن المكفر وهو نوع من الزجل فقال: " ثم تداوله العامة، ومن لا أنس له بالقواعد، ومن عجز عن الإعراب، حتى صاروا ينظمونه ملحونا... وعند الجميع أن التزنيم في الموشح أقبح منه في الزجل، لأن من أعرب في الملحـــون، فقد ردّ الشيء إلى أصله. ومن لحن في المعرب زل عن الطريقين، وخالف المذهبين ...ولأهل بغداد خاصة دون المشارقة أزجال رقيقة، بألفاظ لطيفة على اصطلاح لغتهم، وجرّي ألسنتهم، على قاعدة اللـــّحن عندهم... وأحسنه ما كان بـــاللغة العامية، فإن لعوامهم لغة لطيفة رقيقة مختصة بهم ... " [1]

ونستنتج من كل ما سبق أن الزجل أعم من الملحون، وقد يطلق لفظ الزجل ويراد به الملحون، وهذا ما نجده عند المشارقة خصوصا.

أثر بنية إيقاع العامية في شعرها:

ذكرنا سابقا أن المقطع القصير في اللغة العامية يكاد يختفي تماما إلا في كلمات قليلة تبقى محافظة على فصاحتها.

** مثل الضمائر وبعض حروف الجر .

** ظاهرة التسكين في اللهجة المغاربية :

وهناك ميزة في العامية المغاربية في مقابل العاميات العربية في بيئات أخرى ـــ وهي تموقع السكون في الكلمات. فيأتي في حشو الكلمة وفي آخرها، وقد يأتي في صدر الكلمة، مع أن العربي لا يبتدئ كلامه بساكن ولا يقف على حركة، ومفردات اللغة كذلك لا تبتدئ بسكون ولا تنتهي بحركة.

ويبدو أن المغاربة يجتهدون في توظيف الاقتصاد اللغوي، فيعمد المتكلم عندنا نحن المغاربيين إلى كسر توالي الحركات بالتسكين، وقد يقع التسكين على بدايات الكلم خاصة في الأسماء.

و إليك بعض النتائج:

. 1 ـــ كل كلمة تبتدئ بحركتين متتاليين بعدها سكون تتحول فيها الحركة الأولى إلى سكون .

---

1 ـــ المرجع السابق (العاطل الحالي) ص : 8 ـــ 9

ذَهَب ← ذْهَب ـ جَمَع ← جْمَع ـ تَعَاركوا ← تْعَاركوا

ـ نعَاج ← نْعَاج ـ عَلَى ← عْلَى.

. 2 ـ كل كلمة تبتدئ بثلاث حركات متواليات:

أ-يقع السكون على الحرف الثاني، مثل: خَرَجُوا ← خَرْجُوا ـ بَقَرة ← بَقْرَة ـ تَعِبَت ← تَعْبَت.

ب-يُعامل التركيب المؤلف من كلمة ولاحق (الضمير مثلا)، معاملة الكلمة المفردة المبدوءة بحركتين. وكأن المتكلم لا يعتبر إلا الأصل ولا يهتم بالزوائد حتى لو تألف التركيب من أكثر من ثلاث حركات، مثل: جَمَعَهُمْ ← جْمَعْهُمْ

(قياسا على جَمَعَ ← جْمَعْ) ـ فَتَحَهَا ← فْتَحْهَا(قياسا على فَتَحَ ← فْتَحْ)

. 3 ـ حروف الجر تُحذف أواخرها, ولا يبقى إلا الحرف الأول المتحرك:

.3 - 1 تأهبا لإدماجها في ما بعدها من الأسماء المبدوءة (بال) التعريف, مثل:

قعد على الكرسي ← قْعَدْ عَ لْكرسي ـ موجود في الدار ← موجود فَـدّار ـ يشتريه من الحانوت ← يشريه مَـلْحانوت.

.3- قد يحافظ المتكلم على مكونات حرف الجر ويطبق عليه ظاهرة التسكين: ففي الحرف المركب من حرفين متحركين(على, مع...الخ) يسكن الحـرف الأول، فنقـول: (القلـم على الطاولة ← القَلْمْ عْلى الطَاوْلَة (أل الشمسية). القلم عْلى لْأرْضْ(أل القمرية)، أو القَلْمْ عَالْأرض(وهو الشائع).

دراسة ظاهرة التسكين في العامية وموقع السكون في الشعر العامي.

.1 ـ موقع السكون: السكون له ثلاثة مواقع من حيث تواجده في الكلمة؛ في بدايتها وفي حشوها وفي آخرها.

** وفي بداية الكلمة إما أن يكون في بداية الشطر، أو في حشو البيت الشعري.

** وفي الشعر يعمل الشاعر على تجنب اجتماع السواكن أحيانا، مثل ما يحدث في الشعر الفصيح.

** وقد تجتمع تلك السواكن في حشو الكلمة أو في بدايتها أو نهايتها أو تجتمع السواكن في حشو البيت في إدراج الكلام؛ كأن تنتهي الكلمة الأولى بسكون وتبتدئ الكلمة المجاورة لها بسكون.

** وفي تلك الحالة تعتبر السواكن المجتمعة نهاية وحدة إيقاعية أو علامة وقوف، أو بداية وحدة إيقاعية (تفعيلة).

** والشاعر الشعبي (في الشعر الملحون) يقوم بالعمليات الصوتية نفسها التي يقوم بها الشاعر الفصيح (الشعر الفصيح).

** ولذلك فعملية التقطيع الشعري تخضع للقواعد نفسها في تقطيع الشعر الفصيح ... من حيث فك الإدغام ووصل الحروف مع بعضها والمد وغيرها مما يعرف بقواعد الكتابة العروضية في علم العروض.

** لو بُدئت كلمة في بداية الشطر بسكون، وجب إضافة همزة في أولها للوصول إلى نطقها، ولو كانت غير محققة، فهي همزة مسهلة (كما يقول سيبويه) في وصفها في الكلام الفصيـــــح. مثل: تْشايعْ في المترلْ ... تقطع : اتْشايعْ فَــلْمترلْ .** ولو تتالى ساكنان ناشئان عن تجاور كلمتين، الأولى منهما تنتهي بسكون

و الثانية تبتدئ بسكون، وجب تحريك الساكن في آخر الكلمة الأولى. مثل: لوحْ بْعيْنكْ ... تقطع : لوحَ بْــعيْنكْ .

توسيع الأمثلة من شعر "عبد الله بن كريو" .

اسمعْ يا صديقْ لِيَّ واتْمهّلْ	****	واتْولّهْ منْ هو يْراقبْ ويْراجي .
لوحْ بْعيْنكْ للْقمرْ بحْذاكْ يْطلْ	****	وجّهْ منّه ما طْلعْ في لْمواجي .
اخْرجْ منْ تحْتْ السحابْ ضْياهْ نْزلْ	****	بَشْعاعو فوْقْ سْطوحْ ولْبْراجي .
ليلةْ عشرة وارْبعة في الدّورْ احْملْ	****	يْتلّعْ الْعشاقْ اثْباتْ اتْحاجي .
هذه دُرّة يا الخو ما تْتمثّلْ	****	منْظرْها جَميلْ عَ القلْبْ تْفاجي .
كنْزْ ذْهبْ اعْليهْ حُرّاسو تقفلْ	****	حُرْمة عَ الخزينْ يْبْقّى ناجي .
اتْجي بالساعة العسّة تْبدّلْ	****	بالنّوبة هذا غْدا هذا ماجي .
الأمْرْ مرْفوعْ من قبلْ مسجّلْ	****	منْ يتعدّى يْذوْقولوا لَرْهاجي...إلخ" [1]

---

1 ــ إبراهيم شعيب . التوخي في جمع أشعار : عبد الله التخي . مطبعة السلام . الأبْنواط . الجزائر . الطبعة الأولى :1998 . ص : 69

في القصيدة السابقة لعبد الله بن كريو توجد كثير من الظواهر الصوتية الناشئة عن الحاجة إلى تحقيق بنية الوزن والمحافظة على انتظام الإيقاع.

وتلك الظواهر الصوتية ناشئة عن الأداء المراعي للوزن، ولو لم يراع الشاعر والمنشد لما يجب من قواعد القراءة والتقطيع الشعري، لما اتزنت الأبيات...

ومن تلك القواعد ــ وقد سبق ذكرها قبل تدوين هذه القصيدة كشاهد ــ تحريك الساكن الأخير من الكلمة الأولى إذا تلتها كلمة تبتدئ بساكن، مثل:

تحْتْ السحابْ ضْياه نْزلْ ... في القراءة المراعية للوزن والإيقاع، تصير: تحْتَ السّحابِ ضْياهَ نْزلْ يْتلّعْ الْعشاقْ اتْباتْ اتْحاجي... في القراءة المراعية للوزن والإيقاع، تصير : ايْتلّعَ الْعشاقَ تْباتَ تْحاجي .

العلاقة بين الأوزان الفصيحة وأوزان الشعر العامي في ضوء الدراسة المقطعية.

الخلاصة التي نصل إليها من دراستنا السابقة أن قلة المقاطع القصيرة في العامية لها أثر كبير في تحديد ملامح أوزان الشعر الملحون. ومن ثم فلا بد من تحوير التفاعيل بما يتناسب مع المقاطع الطويلة والمقاطع متزايدة الطول.(فتفعيلة مثل: مستفعلن، لا بد أن تؤول إلى مسْتفْعيلنْ أو مسْتافْعيلن. أو مسْتفْعلْ. أيْ: مفعولنْ)

يقول الدكتور مصطفى حركات وهو يتحدث عن بنية الإيقاع في اللغة الفصحى:

"...ومن خلال هذا يظهر لنا أن المقاطع متزايدة الطول نادرة، وأن الطويلة هي الأكثر ورودا، أما المقاطع القصيرة فإن نسبتها للطويلة تفوق الخمسين في المائة 50%...هذه النسب في الورود وكيفية التجاور، من أهم عناصر إيقاع اللغة الفصيحة، ولا غرابة أن يندرج إيقاع الشعر في إيقاع اللغة." [1]

وعند تناول أستاذنا مصطفى حركات أثر إيقاع العامية في شعرها، يقول: "إذا حذفت المقاطع القصيرة من العامية، فهذا الحذف سيكون له أثر في الشعر؛ بحيث أن التضاد بين المقطع القصير والمقطع الطويل يكون غير وارد." [2]

و يواصل مصطفى حركات كلامه عن العلاقة بين اللغة العامية وشعرها م كيفية بناء الإيقاع

---

1 ــ حركات مصطفى . الهادي إلى أوزان الشعر العامي . ص : 24

2 ــ المرجع السابق : الهادي . ص : 25

وفق الخصائص الصوتية للعامية، فيقول: " لننظر إلى وزن الرجز المجزوء، وما يمكن أن يحدث له في إطار تحول اللغة من الفصحى إلى العامية.

وزن هذا الضرب من الشعر هو:

مستفعلن مستفعلن **** مستفعلن مستفعلن

0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0// 0/ 0/

— v — — — v — — — v — — — v — —

4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

فهو مقسم إلى شطرين، كل واحد منهما يحتوي على ثمانية مقاطع، مجزأة إلى تفعيلتين، يحتل المقطع القصير الرتبة الثالثة. نفترض أننا في عامية تغلبت فيها المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة, لجعل لغة الشعر مسايرة للغة النثر سنمد أحد المقاطع القصيرة. وكي تكون الأمور منتظمة يلزمنا أن نختار إحدى التفعيلتين، ومن الأحسن أن تبقى الأولى تابعة للأصل، وذلك للدلالة على الوزن من البداية، فنحصل على:

مستفعلن مستفعيلن **** مستفعلن مستفعيلن

0/0/0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0/0/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/

— — — — — v — — — — — — v — —

و هو الوزن الذي خضعت له الكثير من قصائد الشعر الشعبي التي سميناها بينية

و إذا أردنا أن نقصي المقطع القصير من التفعيلة الأولى مع إدخال المقطع متزايد الطول؛ فإنه بإمكاننا أن نلجأ إلى الإسكان، فنسقط حركة العين من ـــ مستفعلن ـــ

مستفعلن مستْفْعْلنْ

0/0 0/ 0/ 0// 0/0/

— v — — — — —

و بهذا يصبح وزن الرجز: مستْفْعْلنْ مستفعيلن **** مستْفْعْلنْ مستفعيلن

— — — — — — — — — — — — — —

إذا أردنا أن نميز بين التفعيلتين في كل شطر، فإنه بإمكاننا مد الحركة التي تنهي التفعيلة الأولى، فنحصل على:

مسْـــتفْعلانْ مسْتفْعيلنْ*** مسْـــتفْعْـــلانْ مسْتفْعيـــلنْ .

4321 3 21 43213 2 1 -

و هو وزن استعمله ابن مسايب في قصيدته المشهورة : ـــ الحرم يا رسول الله ـــ

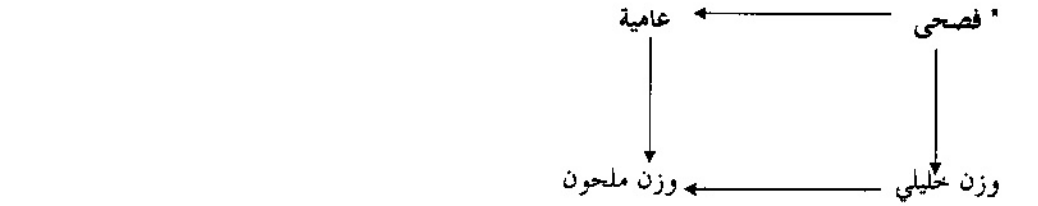
خيـــفانْ جيتْ عندكْ قاصدْ *** يا صاحْب الشّفاعَه لْمجدْ

4321 321 4321 321

و يمكن كتابة وزن القصيدة على الشكل:مسْتفْعْلانْ مفعولاتنْ** مسْتفْعْلانْ مفعولاتنْ

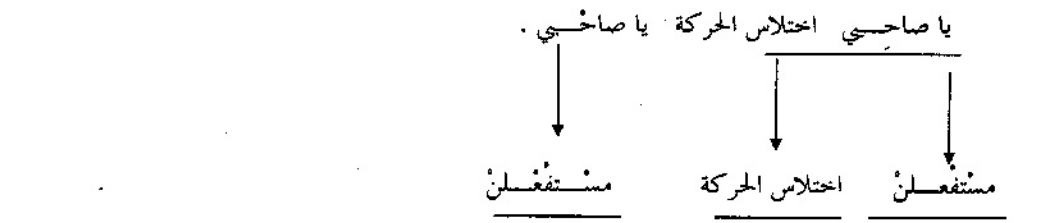
وهذه القراءة المزدوجة؛ عامية بالإسكان وفصيحة بالتحريك، لا تخص هذا البيت وحده، بل تخص معظم أبيات القصيدة، مما يثبت لنا أن الحدود بين العامي والفصيح ليست دائما جلية." [1]

- **ويخلص أستاذنا مصطفى حركات إلى نوع من التشاكل بين اللغة والشعر من زاوية الموازنة بين الفصحى والعامية، ويمثل لذلك بهذا المخطط البياني :**



حيث التحويلات التي تقود من وزن الشعر الفصيح إلى وزن الشعر الشعبي ناتجة عن التحويلات التي تقود من الفصحى إلى العامية.

على مستوى الواقع . المخطط السابق يتحقق مثلا كما يلي :



1 ـــ المرجع السابق : الهادي . ص : 27

أي أن الشعر الشعبي يحدث للأوزان الخليلية ما تحدثة العامية للفصحى... ويقع هذا التغيير على مستويات مختلفة انطلاقا من الحرف حتى البحر.

و بعبارة اخرى شبيهة بما يجري في الرياضيات: لدينا تشاكل داخلي من البنية الإيقاعية للغة نحو البنية العروضية في الشعر الشعبي.

هذا التشاكل يجعل الشعر العامي ينحدر من الفصيح مثلما تنحدر العامية بصفة واضحة من الفصحى. " (1)

التقطيع الشعري في الشعر العامي الملحون ــ (وسائله وفائدته).

لا يمكن الوصول إلى التقطيع العروضي الصحيح للشعر العامي في كل بيئاته، مهما كان ذلك الشعر قريبا من الشعر الفصيح ــ إلا إذا عرفنا الخصائص الصوتية للغة ذلك الشعر بما فيها من مقاطع وكيفيات النطق بالحروف ومواضع الحذف والمد والإدغام، وغيرها.

أولا: وسيلة التقطيع الأولى (التغني).أي الدندنة أو الهيجنة.

الوسيلة الأولى لتمييز الأوزان في الشعر العامي عموما كالشعر النبطي والشعر الملحون عندنا ــ هي تلحين القصيدة. أي التغني بها فترى كل الأبيات تجري وتتناغم مع بعضها بسلاسة؛ وبذلك يستغنى عن التقطيع العروضي. المملّ عند غير المتعلمين أو الجاهلين بعلم العروض؛ ولكن لا بد من التقطيع ــ عند الباحثين ــ للتأكد من سلامة اللحن. وموافقته الهيجنة أو الدندنة وموافقة هذه الأخيرة للتفاعيل الممثلة للوزن.

و هذا على سبيل التمحيص والتدقيق في بنية الوزن؛ لأن كثيرا من تراثنا من الشعر الملحون لحقه التحريف والتصحيف، نظرا لسوء الحفظ تارة، وعدم التخصص عند بعض الرواة الهواة، وسوء النسخ والطباعة أحيانا.

و قد ذكرت في أوزان الشعر طريقة الدندنة؛ التي هي ميزان تحل محل التفاعيل في عروض الشعر الفصيح ــ وهي نقرات، يسميها أهل الموسيقا قديما التنتنة مثل الفارابي في: كتاب الموسيقا الكبير ومجموعها يُكوّن الوزن. " في الإيقاع العربي تسمى الوحدات الصغرى نقرات، وهي نوعان: النقرة

---

1 ــ المرجع السابق : الهادي . ص : 28 و 29 .

الخفيفة والنقرة الثقيلة، وفي شعرنا الشعبي نستعمل طريقة داني، وطريقة مالي، وهي تعبير صوتي مجرد على الوزن. "[1]

ثـــانـــيـــا: الوحدات الوزنية الموظفة في وزن الشعر العامي.

في عروض الشعر الفصيح نجد التفاعيل، وهي تجميع للأسباب والأوتاد المؤلفة

و تأليفها بطريقة مخصوصة وهذه الأخيرة بدورها مؤلفة من حروف متحركة

و أخرى ساكنة مع مراعاة قوانين التجاور بين السواكن والمتحركات والمحافظة عليها ـــ من حيث النوع والعدد ـــ. وتناول كثير من العلماء قديما وحديثا قوانين

التجاور بين الحروف في لغة الشعر؛ منهم أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي في كتابه (الجامع في العروض والقوافي) وبين الحسن المؤتلف منها، والقبيح المختلف." ... وأعدل ما يكون بناء الشعر، وأحسنه مسموعا أن يبنى على متحركين، بعدهما ساكن أو متحركين بين ساكنين ...و قد يجمع بين الساكنين في الشعر المقيد، نحو قول الشاعر:

نباكر العضاة قبل الإشْراقْ **** بمقنعات كقعاب الأوراقْ

إلا أن الحرف الأول لا يكون إلا حرفا من حروف المد واللين... ألا ترى أنك إذا ناديت اسما ليس فيه حرف من هذه الحروف، وأردت أن تبالغ في النداء... فناديت مثلا رجلا اسمه سُبَدْ لم تقدر أن تمد صوتك إلا في حرف تجيء به من هذه الحروف فتقول: يا سُبادْ ... وإن ناديت رجلا اسمه عَضُدْ ...قلت: يا عَضودْ، فإن كان اسمه فَخِذا، قلت: يا فَخيذْ "[2]

كما وضح الدكتور مصطفى حركات بدقة متناهية قوانين التجاور بين الوحدات المكونة للوزن ابتداء من الساكن والمتحرك إلى التفاعيل.في كتبه، منها نظريات الشعر وقواعد الشعر ونظرية الوزن وغيرها وقد أشرت إلى ذلك في موضع آخر من هذه الرسالة." ومما سبق نستنتج أن التأليف الحسن للمقاطع

---

1 ـــ مصطفى حركات . الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي . دار الآفاق . ص : 40 .

2 ـــ :أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي . الجامع في العروض و القوافي . تحقيق و تقديم : د / زهير غازي زاهد . و الأستاذ / هلال ناجي . دار الجيل بيروت لبنان الطبعة الأولى سنة : 1416 هـ / 1996 م . ص : 54

ما كان مبنيا من حركة وسكون= المقطع الطويل. رمزه :ـــ أو من حركتين وسكون = مقطع صغير متبوع بمقطع طويل، هكذا : V ـــ . أو من مقطعين طويلين.

أي : ـــ ـــ ... وقد تتألف المقاطع من حركة متبوعة بساكنين ورمزه :

ـــْ(مطة فوقها دائرة صغيرة). وهناك تركيبات أخرى للمقاطع في الشعر الفصيح، ولكنها ليست كثيفة، ولا تظهر بصورة مستمرة في الوزن الواحد بل في البيت الواحد، وسبب ذلك لجوء الشاعر إلى توظيف الزحافات لكسر رتابة تتالي الحركات مثلما يحدث في بحري الكامل والوافر حين يعمد الشاعر إلى الإضمار والعصب على التوالي وبكثافة تكشف فعلا أن أحسن نظم وأجمل تأليف مبني على التناوب بين الحركة والسكون أو الحركتين والسكون ...

هذا في الشعر الفصيح الموافق للخصائص الصوتية للفصحى، أما الشعر العامي فإن عدد السواكن فيه يفوق عدد المتحركات تماشيا مع خصائص العامية التي لا ترفض الابتداء بالسواكن ولا ترفض اجتماعها في حشو كلمة أو في آخرها.

وأقول: مبدأ قوانين تأليف المقاطع الصوتية وتجاورها نابع من الخصائص الصوتية للغة الفصحى والمبدأ نفسه مطبق في لغة الشعر العامي. ولذا قبل معرفة التفاعيل الموظفة في الشعر العامي، أبدأ بأنواع المقاطع الموظفة في هذا الشعر .

أنواع الأوزان ونسبة شيوعها من خلال المدونة الشعرية.

في ديوان عبد الله بن كريوْ (التقطيع الشعري لجميع للقصائد، وإبراز الأوزان).

هذا المبحث أتناول فيه شيوع بحور الشعر الملحون بالتفصيل من خلال ديوان عبد الله بن كريو.

و قصرت الدراسة الإحصائية على هذا الشاعر لخصوصية البحث، مع العلم أني تناولت مجموعة كبيرة من الشعراء، منهم الشعراء الشعراء الثلاثة (بن كريو ـــ بن خلوف ـــ الخالدي) لاعتقادي أنهم يمثلون بصدق في شعرهم أوزان الملحون الجزائري بطبوعه المختلفة. فابن كريو يمثل في أغلب قصائده الشعر البدوي الأصيل، والخالدي يمثل بصدق الملحون في شكل موشحات وفي شكل قصائد الشعر العمودي. وبن خلوف يمثل التنوع بالإضافة إلى المربوعات والمخمسات والسداسي وغيرها من اشكال الوزن العامي المتأثر بالبناء الخارجي للموشحات.

وقد ركزت على ابن كريو أكثر من الشاعرين الآخرين.حتى لا يتحول المبحث إلى تقطيع شعري .

قراءة الأوزان الموظفة في ديوان ابن كريو.

.1 ــ وظف عبد الله بنْ كريوْ ثلاثة أوزان ــ فقط ــ من أوزان الشعر الملحون المعروفة في مجموع القصائد التي يضمها ديوانه المعروف ــ بــالتوخي لجمع أشعار عبد الله التخي ــ، جمع الديوان وحققه الدكتور إبراهيم شعيب من جامعة الأغواط، وتلك الأوزان، هي :

مفعولنْ فعْلانْ مفعولنْ فعْلنْ مفعولنْ فعْلانْ مفعولنْ فعْلنْ(أنموذج 1من البدوي العشاري)

مفعولنْ فعْلانْ مفْعولنْ فعْلنْ مفعولنْ فعْلانْ مفْعولنْ فعْلانْ (أنموذج 2 من البدوي العشاري)

مفعولنْ فعْلانْ مفْعولنْ فعْلانْ مفعولنْ فعْلانْ مفْعولنْ فعْلنْ (أنموذج 3 من البدوي العشاري)

مفعولاتــــن مفْعولانْ مفْعولاتــــنْ مفعولاتــــن مفْعولانْ مفْعولــــنْ (ملحون البسيط العشاري بحذف مقطع من آخر الضرب) .

مفعولنْ مفْعولاتنْ مافْعولانْ مفْعولنْ مفْعولاتانْ مفْعولنْ(المشرقي العشاري المجزوء)

.2 ــ رغم الجدية التي رافقت ديوان ابن كريو ــ ولا توجد في ديوان آخر غيره ــ وهذا بفضل جهد المحقق الدكتور إبراهيم شعيب ؛ فإن كثيرا من القصائد عصفت بها عوامل الزمن، فلحقها التصحيف، فاستعصت كثير من أبياتها على مطاوعة الإنشاد ورفضت الانصياع للوزن، فغدت أبياتا مشوهة وزنا، منكسرة لحنا (تلحينا)،و ما تلك العيوب إلا من سوء الرواية، وضعف الحفظ، وقلة الدراية بالوزن، وركوب البعض صهوة الشعر الملحون وما لهم بقيادته دراية، ولا بمكوناته معرفة، ولا يملكون من ثقافة العروض كفاية. وحاشا الشاعر أن يقع في الخلط، فشعره موزون، يعبر عن خبرة طويلة بالملحون، وعن ملكة في النظم أصيلة لا يدانيه فيها إلا القليل، رغم اكتفائه بقليل من الأوزان، وإعراضه عن بقية الألحانْ.

.3 ــ يجوز للشاعر في الشعر العامي ما يجوز للشاعر في الشعر الفصيح، فيوظف الزحافات، المفردة والمركبة، مثل الخبن والطي، أو الخبْل(مجموع الخبن والطي)، ولكن بنسبة ضئيلة، تظهر حين يوظف الشاعر كلمات فصيحة، لا مجال معها لمعاملتها في إطار الخصائص الصوتية للعامية، مثل كلمة : عرفة في قوله :

يا طالب جيتك اتْجاه عالي العُلْيا **** بالـــبيـــت وقـــبرالنبي وعَرَفَه

تـــكتبْ لي لفـــظات اليومْ هـــدفو ليّا **** عَ اللي تِسواهمْ جاتْني عْلى شطْفه

ففي البيتين السابقين لا بد من تقطيع كلمة عرفة حسب نطقها في الفصحى، تجنبا للتكلف والنطق القصري لما هو فصيح نطقا عاميا ... ولذا لو حولنا الكلمتين في الواقعين في الضرب لَحصلنا على ما يلي :عَـــرَفـــا = V V ــ (مقطعان قصيران ثم مقطع طويل .شَـــطْـــفا = ــ (مقطعان طويلان)

و وزن البيتين، هو :

يا طالب جيتك اتْجاه عالي العُلْيا **** بالبيت وقبرالنبي وعَرَفَه

مفعولاتـــن مفْعولانْ مفْعولاتـــنْ مفعولاتـــن مفْعولانْ فعلـــنْ= VV ــ

و تؤول إلى فَـــعِـــلُـــنْ.

تكتبْ لي لفظات اليومْ هدفو ليّا **** عَ اللي تِسواهمْ جاتْني عْلى شطْفه

مفعولاتـــن مفْعولانْ مفْعولاتـــنْ **** مفعولاتـــن مفْعولانْ مفْعولاتـــنْ

أي أن الشاعر وظف زحافا مركبا هو الخبل وهو ليس لازما (ولكن المغني والمترنم بالشعر والمدندن، لابد أن يمد صوته بالحروف المزاحفة، فتبدو للسامع، متناغمة مع غيرها؛ وكأن فَـــعِـــلُـــنْ هي مفْعولنْ

فالمنشد يلفظ كلمة : عَرَفَه ـــــــ عَارافا = مفْعولنْ

..4 ــ يعتبر تموقع المقطع متزايد الطول علامة على تمييز أنواع الأوزان، ولكن قد يظهر هذا المقطع بصفة غير ثابتة في بعض الأبيات، ولكنه لا يدل على نوع الوزن، بل ينظر في تمييز الأوزان إلى مرتبة المقطع متزايد الطول بصفة ثابتة في كل الأبيات ...و يبدو لي أن ظهور هذا المقطع بصورة غير نظامية، سببه التصحيف. فكل القصائد المتميزة المشهورة لا يظهر فيها هذا المقطع النشاز، وهي قصائد كثيرة كقصيدة ــ قمْر الليل ــ وغيرها .

..5 ــ نقلت الأبيات ودونتها كما وردت في ديوان الشاعر، ولكن في الكتابة العروضية صوبت الأخطاء، وأشرت إلى بعضها في الجهة اليمنى من الجدول، وتغاضيت عن بعضها لأنها لا تحتاج إلى التنبيه لتفاهة الخطأ ويسره كالأخطاء المطبعية.

القافية في الشعر الملحون.[1]

يتشابه بناء القافية في الشعر الملحون والشعر الفصيح، مع بعض الخصوصية في كل منهما، مرتبطة بطبيعة البنية الصوتية والتركيبية للغة العامية التي تنفر من اجتماع وتجاور الحركات، ونفور اللغة الفصحى من اجتماع وتجاور السواكن إلا في مواقع محددة تكون علامة لنهاية جملة، أو كلام.

والقافية في الشعر العامي أنواع؛ منها ما هو أصيل في إطار أوزان الخليل وقواعده، ومنها ما هو ناتج عن طبيعة اللغة العامية، وكذا عن ضرورة الغناء الذي يوجه الشعر العامي إلى أنواع تلك القوافي التي سنعرزها لاحقا. "...التزم الشاعر العامي بالبناء الموسيقي للقصيدة العامية، وذلك من خلال الوزن في الأبحر الشعرية المعروفة التي أتى بها الخليل بن أحمد الفراهيدي، فقد صاغ قصائده على مختلف الأوزان، بما فيها الطويل والبسيط والمديد والرمل والمتدارك،[2]. وما تفرع عن تلك الأوزان وتصرف فيها بما يتناسب مع شعره، وعمل على تحديدها واستحداث ألحان جديدة كالزيادات أو النقص"[3].

ومن خلال تتبعي للبنية الهيكلية للشعر العامي- بدراسة ميدانية، لكثير من الدواوين الشعرية لشعراء جزائريين خصوصا وشعراء آخرين من بلدان المغرب العربي عموما، وكذا دواوين شعراء من الخليج في الشعر النبطي والحميني اليمني، وشعراء من الشام ومصر في شعر الزجل ــ وجدت أن الشعراء يحرصون على بعض العناصر المكونة للإيقاع تأسيا بالشعر الفصيح، ومن أهم هذه العناصر نجد القافية، حيث تفننوا فيها وفي طريقة اختيارها وتنويعها، والجمع بين أكثر من قافية في القصيدة الواحدة وهذا لاعتقاد هؤلاء الشعراء أن القافية عنصر أساس من عناصر الوزن، وإحساسهم بما للقافية من أثر في إبراز ملامح الوزن وتمييز البحور عن بعضها، ووجدنا أن القافية في الشعر الملحون تنحصر في نوعين هما: حروف القافية وحركات القافية.

---

1 - محمد ناصر سعيد المطهري ... الشعر العامي في صحاري اليمن . رسالة ماجستير. إشراف د/ محمد بريري سنة 1423هـ 2003 م ... ص 146 ... معهد البحوث و الدراسات العربية ن لجامعة الدول العربية ز القاهرة

2 ــ الطويل و البسيط لا وجود لهما في الشعر العامي الجزائري و العامي في دول المغرب العربي، بل توجد في الشعر النبطي و بنسبة لا يعتد بها لضآلتها .

[1] ــ ابن منظور لسان العرب دار صادر بيروت ...جزء 6 .

[1]Michel Aquien Dictionnaire de poétique Librairie generale francaise 1883 p18 [1] cd Room .

[2] ــ الشجرة ذات الأكمام، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة . ود/ إيزيس فتح الله ...الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983

[3] ــ الطاهر حمروني . منهج أبي المرزوقي في شرح الشعر . المؤسسة الوطنية للكتاب . الجزائر ص : 186 وكذلك محمد الطاهر بن عاشور . شرح المقدمة الأدبية لشرح الإمام المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام . نشر وتوزيع : دار الكتب الشرقية . تونس .. 1958 .

[4] ــ نفن بله نو ... المبدأ الأساسي للقصيدة العربية في الشكل الموسيقي لأغان شعبية سورية ...منشورات وزارة دار الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1976 ...

[5] ــ مصطفى حركات الصوتيات والفونولوجيا . دار الآفاق .

[6] ــ محمد الأنطاكي . دراسات في فقه اللغة . دار الشروق العربي . بيروت . لبنان . الطبعة الرابعة . دون تأريخ تصرف .

[7] ــ د/ سيد البحراوي . العروض وإيقاع الشعر العربي (محاولة لإنتاج معرفة علمية) . دار النصر للتوزيع والنشر . جامعة القاهرة . 1424هـ / 2004 م . الطبعة الأولى.

[8] ــ برجشتر اشر . التطور النحوي للغة . المركز العربي للبحث والنشر . القاهرة 1981 .

[9] ــ الفارابي كتاب الموسيقا الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة . دار الكتاب العربي . القاهرة . دون تأريخ .. مع تعليق للمحقق.

10 الشعر النبطي .ذائقة الشعب وسلطة النص . سعد العبد الله الصويان . دار الساقي الطبعة الأولى سنة : 2000

11 ــ الدكتور حركات قواعد الشعر

12 ــ ابن خلدون ... المقدمة .. الدار التونسية للنشر والمؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر...1984..المجلد 2

13 ــ محمد المرزوقي. الشعر الشعبي والانتفاضات التحررية. الدار التونسية للنشر . سلسلة الثقافة

العامة 1971
14ـ إسماعيل بن حماد الجوهري... الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية... تحقيق أحمد عبد الغفور عطار... دار العلم للملايين. بيروت ط/ 2 ج 6 .
15 ـ د/عبد الفتاح سليم. موسوعة اللحن في اللغة، مظاهره ومقاييسه. مكتبة الآداب. القاهرة ط/2.
16 ـ المنجد في اللغة والأعلام ـ دار المشرق. بيروت. لبنان.
17 ـ مختصر تفسير القرطبي.
18 ـ د/ عبد الفتاح سليم ... موسوعة اللحن في اللغة، مظاهره ومقاييسه. مكتبة الآداب. القاهرة ط/ 2 . 2006 . ص / 10
19 ـ الزمخشري ... أساس البلاغة ... دار بيروت للطباعة والنشر ... 1984 م / 1404 هـ
20 ـ يوهان فك ... العربية، دراسات في اللغة واللهجات والأساليب، ترجمة د/ رمضان عبد الوهاب، الناشر مكتبة الخانجي / مصر. ط / 2 ... 1424 هـ / 2003 م ...
21 ـ معلمة الملحون محمد الفاسي. أكاديمية المملكة المغربية . شعبان 1406 الموافق أفريل 1986 ج 1 .
22 ـ د/ عباس الجراري ... الزجل في المغرب ... ص 49 ـ 50
23 ـ في هامش الزجل في المغرب دون ما يلي : كتاب العقيدة الأدبية الورقة 18 .
24 ـ د/ عباس الجراري ... الزجل في المغرب ... ص 50
25 ـ صفي الدين الحلي... العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق د/حسين نصار مطبعة دار الكتب والوثائق القومية ـ القاهرة... ط / 2 ... 1424 هـ / 2003 م .
26 ـ إبراهيم شعيب. التوخي في جمع أشعار: عبد الله التخي. مطبعة السلام. الأغواط. الجزائر. الطبعة الأول: 1998 .
27 ـ مصطفى حركات. الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي. دار الآفاق.
28 ـ أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي. الجامع في العروض والقوافي. تحقيق وتقديم: د / زهير غازي زاهد. والأستاذ / هلال ناجي. دار الجيل بيروت لبنان الطبعة الأولى سنة: 1416 هـ / 1996 م.
29- محمد ناصر سعيد المطهري... الشعر العامي في صحاري اليمن. رسالة ماجستير. إشراف د/ محمد بريري سنة 1423هـ 2003م... معهد البحوث والدراسات العربية. لجامعة الدول العربية القاهرة.

إسهامات الجاحظ في التراث الشعبي

الأستاذة: عتيقة حيدوش
المركز الجامعي البويرة

قادتني صحبتي للتراث العربي الإسلامي هذه المرة، إلى اصطحاب أحد أدبائه ومفكريه: إنه الجاحظ. ومن مطالعتي ما وصلنا من كتبه كالبيان والتبيين وكتاب الحيوان، وكتاب البخلاء، ورسائل الجاحظ، تبين لي أن الجاحظ نقل إلينا جانبا ثريا من الثقافة الشعبية كان قد سعى في جمعها بين البصرة وبغداد وسامرّاء، وهي مجموعة من المرويات والنوادر والأحاديث الدنيوية، برع صاحبها في سردها ورواياتها بطريقته الخاصة، بعيدا عن تراثه القيمة الأدبية والفنية والجمالية، فكان لمنهجه هذا ما يميزه عن أدباء ومفكري عصره. ولعل إحدى المركائز المهمة في منهجه، هي تأكيده على الأمانة في نقل الرواية أو رواية الحديث، وضرورة خلوها من الإعراب. كما صور البلهاء والحمقى والبخلاء تصويرا دقيقا بما اجتمع لديه من أدوات اللغة وفنون البلاغة، ما جعلنا شغوفين بضرورة بيان هذه الزاوية من أدب الجاحظ وفكره. فكيف كانت طريقة الجاحظ في رواية الشعر والنثر لنقل هذا الجانب الثري من الثقافة الشعبية في عصره؟

كان لنشأة الجاحظ (ت 255 هـ) في مدينة البصرة ـ مسقط رأسه ـ أثر كبير في تكوينه اللغوي والفكري: ذلك لأن الجاحظ عايش مختلف التطورات الفكرية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية التي شهدها العصر العباسي الأول الذي تميز بالاستقرار السياسي، وعرف مختلف التناقضات بحكم تعدد الأجناس البشرية التي تعددت بدورها لغاتها وديانتها وتوجهاتها الفكرية.

وقد أفاد الجاحظ من هذا التنوع، فجعله مادة لكتاباته، ووقف في خضم هذه التناقضات يصور ما يشاهده من سلوكات الناس ويضفي عليه مما قرأه من كتب وما سمعه من أخبار العرب وغير العرب وتاريخهم وأدبهم وبطولاتهم. وكانت أولى اهتمامات الجاحظ باللغة، فبدت موضوعيته في التعامل معها، وهذا ما يبدو جليا في تفسيره لما طرأ عليها من تسهيل.

1-الجاحظ واللغة:

للجاحظ تفسير مغاير لمعاصريه في استعمال الناس ألفاظا معينة دون سواها، إذ يرى أن السبب في ذلك أنها تخف على ألسنتهم رغم أن استعمال غيرها أولى وأبلغ في الدلالة منها. لكن عادة الناس وألفتهم في تداولها، جعلها أكثر انتشارا: "وقد يستخف الناس ألفاظا ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها. ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر الجوع إلا في موضع العقاب أو في موضع الفقر المدقع والعجز الظاهر. والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة. وكذلك ذكر المطر، لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام. والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين

ذكر المطر وبين ذكر الغيث (...) والجاري على أفواه العامة غير ذلك، لا يتفقدون من الألفاظ ما هو أحق بالذكر وأولى بالاستعمال"[1].

وربما استعملت العامة من الناس لغة وسطى أو لغة ثالثة هي بين لغة ما تعارفت عليه العرب وبين لغة القرآن الكريم، لذلك اشتهر بعض الشعراء وذاع شعرهم رغم أنه لا يرقى إلى جودة شعر كبار الشعراء المعروفين : "والعامة ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفها، وتستعمل ما هو في أصل اللغة استعمالا وتدع ما هو أقل في أصل اللغة استعمالا، وتدع ما هو أظهر وأكثر. ولذلك صرنا نجد البيت من الشعر قد سار و لم يسر ما هو أجود منه، وكذلك المثل السائر".[2]

وكان الشعراء أكثر مراعاة للمتلقي، وأكثر إلماما بمستويات اللغة الشعرية من النقاد الذين حاولوا الاحتفاظ باللغة في مضامين لا يعدونها إلى غيرها، اذ كان الشاعر إذا جاء بالجيد الرصين، ثم تركه إلى ما هو دونه في موضع آخر أو في قصيدة أخرى، اتهم بالتفاوت في شعره.

وقد قال بعضهم لبشار: "يا أبا معاذ، إنك لتجيء بالأمر المهجن، قال : وما ذاك؟ قيل: إنك تقول:

إذا ما غضبنا غضبة مضريـــة هتكنا حجاب السماء أو أمطرت دمـــا

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلـــة ذرى منبـــر صلـــى علينـــا وسلّمـــا

ثم تقول:

ربابـــــة ربـــــة البيـــت تصـــــب الخـــل في الزيـــت

لهـــا عشـــر دجـــاجـــات وديـــك حســـن الصـــوت

فقال بشار: "كل شيء في موضعه. وربابة هذه جارية لي، وأنا لا آكل البيـــض مـــن السوق، فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع لي هذا البيض وتحضره لي، فكان هذا من قولي لها أحبُ إليها وأحسن عندها من: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل.[3]

وطبيعي أن يكون ما قاله بشار في ربابة جاريته، أحب إليها وأحســن من معلقة امـــرئ القيس، لأنه جانب من حياتها وصورة ملازمة لها، وأن يخاطبها بشار بهذه الأبيات السهلة، الدالة على المرح المعبر عن واقعها اليومي، أولى من مخاطبتها بما لا تفهم. ويمثل ميل الجاحظ إلى الشعر المحدث واستحسانه على الشعر القديم، خطوة أخرى في بداية التأسيس للغة الشعر في عصره، ومن أمثلة هذا الاستحسان، تفضيله أبيات لأبي نواس. على أبيات للشاعر الجاهلي مهلهل بن ربيعة قال: "وأبيات أبي نواس ـعلى أنه مولد شاطرـ أشعر من شعر مهلهل في إطراق الناس في مجلس كليب "[4].

ونحن إذ نقف عند مثل هذه الآراء للجاحظ، فإننا ندرك مدى ارتباطه (الجاحظ) بعصره، ومن هنا، مدى ملاحظته لكل ما كان يجري في محيطه بكل مكوناته من مجالس ادبية وحلقات درس ومساجد وأزقة وأسواق وغيرها.

ومن هنا انطلقنا في بيان ما صوره من حياته اليومية تلك بكل تفاصيلها وسنبدأ بحكايات الجاحظ ونوادره ونكته، ونسرد بعض ما جاء فيها.

أولى هذه الصور التي نقف عليها عند الجاحظ هي:

أ-الحكاية والطرفة:

وهو يحيلنا على أشخاص كانوا يقلدون غيرهم بما أوتوا من قدرات حركية وصوتية، فيقول:

"ومع هذا إنا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا. وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والأجناس وغير ذلك، حتى تجده كأنه أطبع منهم، فإذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد. وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد "[5].

ومن هؤلاء المقلدين للأصوات، أبو دبوبة الزنجي، الذي كان يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين ينهق، فتتبعه الحمير جميعها بالنهيق. "وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة، فلا تتبعه، لذلك، ولا يتحرك منها متحرك حتى كان أبو دبوبة يحركه وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد، وكذلك كان في نباح الكلاب".[6]

وقد ذكر الجاحظ هذه الحكاية، ليفسر سلوك الإنسان ويبرهن أن الله تعالى بما منح الإنسان من الاستطاعة والتمكين وبما يداوم عليه البشر من الدربة والتمرين، تمكنوا من التصوير باليد والحكي بالفم، وهو الذي: " يأكل النبات كما تأكل البهائم، ويأكل الحيوان كما تأكل السباع، وأن فيه من أخلاق جميع أجناس الحيوان أشكالا، وإنما تميأ وأمكن الحاكية لجميع مخارج الأمم، بما أعطى الله الإنسان من الاستطاعة والتمكين. وحين فضله على جميع الحيوان بالمنطق والعقل والاستطاعة. فبطول استعمال التكلف ذلت جوارحه لذلك. ومتى ترك شمائله على حالها ولسانه على سجيته، كان مقصورا بعادة المنشأ على الشكل الذي لم يزل فيه".[7]

ب- شرط الحكي أو رواية النوادر والطرف والملح:

يبدي الجاحظ في بداية حديثه عن نوادر العرب إعجابه الشديد بكلام العرب فيقول: "إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق ولا ألذ في الأسماع ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء والفصحاء والعلماء البلغاء. وقد أصاب القوم في عامة ما وصفوا ".[8]

غير أن هذه الفصاحة والبلاغة إذا كانت في كلام العرب ميزة من ميزاته الأصلية، فإننا لا نعدم نقيضها في حالات أخرى يستلزمها الكلام، لأنها أشد ملاءمة له وأكثر التصاقا به. وهذه إحدى خصائص الكلام السخيف الذي تستدعي سخافة المعنى فيه سخافة اللفظ بحسب المقام الذي يرد فيه: " إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني. وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني، كما أن النادرة الباردة جدا قد تكون أطيب من النادرة الحارة جدا. وإنما الكرب الذي يختـــم على القلوب، ويأخذ بالأنفاس، النادرة الفاترة التي لا هي حارة ولا باردة، وكذلك الشعر الوسط والغناء الوسط، وإنما الشأن في الحار جدا والبارد جدا ".[9]

ولذلك يدعونا الجاحظ في الحالتين إلى الالتزام برواية النادرة كما جاءت إما فصيحة صادرة عن الأعراب، لا يشوبها لحن ولا تحريف ولا إضافة أو عامية قد داخلها اللحن واختل فيها الإعراب فيقول وهو يدعو للقارئ بأن يحفظه الله: "ومتى سمعت حفظك الله بنادرة من كلام الأعراب، فإياك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها، فإنك إن غيرتها بأن تلحن في إعرابها وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضل كبير. وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغام، وأن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخير لها لفـــظا حسنا، أو تجعل لها من فيك مخرجا سريا، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها، ومن الذي أريدت له، ويذهب إستطابتهم إياها واستملاحهم لها ".[10]

ومن الطرائف التي خالطها اللحن، أن الحجاج سأل أبا الجهير الخراساني النخاس: "أتبيع الدواب المعيبة من جند السلطان؟ قال شريكاننا في هوازها، وشريكاننا في مداينها، وكما تجيء نكون، وقال الحجاج: ما تقول ويلك فقال بعض مَن اعتاد سماع الخطإ وكلام العلوج بالعربية حتى صار يفهم مثل ذلك: يقول:شركاؤنا بالأهواز وبالمدائن، يبعثون بهذه الدواب، فنحن نبيعها على وجوهها. [11]

فلننظر كيف فقدت هذه الطرفة رونقها وحلاوتها حين صيغت بالفصحى على الرغم مما لحق بها من حسن الصياغة وحلو البيان.

وتروى الطرفة بحسب مكانة الشخص وطبقته وثقافته مثلما هي الحال في هذه النادرة عن جرير والفرزدق، حيث التقى الفرزدق جريرا محرما، فقال: "والله لأفسدن على ابن المراغة حجه. ثم جاءه مستقبلا له فحهره بسهم فيه نصل عريض، ثم قال:

إنك لاق بالمشاعر من منًى فخبرني بمن أنت فاخر

فقال جرير: لبيك اللهم لبيك، و لم يجبه "[12]

وقد كان النقاد يفضلون شعر جرير على شعر الفرزدق وقد تكون هذه الطرفة إشارة إلى رجاحة عقله وانه في موقع لا يشغله فيه عن ذكر الله تعالى شيء.

ولما كان الحطيئة بخيلا، روي أنه كان يرعى غنما له وفي يده عصا، فمر به رجل فقال: "يا راعي الغنم، ما عندك؟" قال: "عجراء من سلم" يعني عصاه، قال: "إني ضيف" فقال الحطيئة: "للضيفان أعددتها." [13]

وقد تأتي الطرفة ردا على دعابة، فقد قال الحجاج ليحي بن سعيد العاصي: "أخبرني عبد الله بن هلال صديق إبليس أنك تشبه إبليس" قال: "وما ينكر الأمير أن يكون سيد الإنس يشبه سيد الجن"[14]

إذ لما كان يحي بن سعيد بن العاصي سيدا في قومه لم ير ضيرا في أن يتشبه بإبليس سيد الجن.

وقد تتناول الطرفة بسطاء الناس، ويسأل أصحابها عن أمور قد لا تخطر ببال عالم أبدا، أو لأن الإجابة عنها مستعصية، وقد يرد الجواب عنها أكثر دعابة، كهذا الحمال الذي كان يحمل دِن خل على ظهره، فلما رأى الشعبي وضع الدِن وقال: "ما كان اسم امرأة إبليس؟" قال الشعبي: "ذاك نكاح ما شهدناه"[15].

وشخصيات الجاحظ كلها تتحرك وفق وضعيات نفسية واجتماعية رسمها لها (الجاحظ) بدقة وبحسب الموقف والغرض والتوقيت وطبقا لما تقتضيه الحاجة إلى الحركة كما هي الحال في قصة القاضي عبد الله بن سوار والذباب، وقد كان قاضي البصرة هذا أحد ضحاياه كما كان الجاحظ هو الآخر أحد ضحايا الذباب فصور شدة تسلطه عليه وكيف أنه لم يتخلص منه إلا بعد عدو" لم يتكلف مثله مذ كان صبيا"[16] وقارئ هذه الطرفة يقف على كل الحركات التي اضطر الجاحظ لاستعمالها لإبعاد الذباب حتى انتهى به المطاف إلى الجري. ولعل الجاحظ روى هذا عن نفسه حتى لا يستاء

القاضي من ذكر الجاحظ له وهو في صلاته وقد تسلطت عليه ذبابة وحاول إبعادها فاتجهت إليه كل أنظار الحاضرين فانفضوا من حوله لاعتقادهم أنه أصيب بشيء في عقله.

وفي كتاب البخلاء، يبدو الجاحظ عالما اجتماعيا وقاصا، وقد قدم الحديث عن بخلاء الشعوب الأخرى، عن الحديث عن بخلاء العرب ودرس في مؤلفه سلوكات هؤلاء الناس وحلل أوضاع هذه الطبقة التي اختارت أسلوب التقتير وعزفت عن العادات الاجتماعية المحمودة وخالفت العرف في إكرام الضيف ونحوه. ويذكر في مقدمة كتابه انه ألفه تلبية لرغبة صديق له، وطرح فيه مجموعة من التساؤلات حول طبيعة البخلاء وسبب عزوفهم عن الإنفاق مع سعيهم الحثيث إلى الرزق والكسب. ويسأل الجاحظ من موقع المتسائل والقادر على الإجابة في الوقت نفسه فيجعل صديقه المزعوم يتساءل عن" الشيء الذي خبل عقولهم وأفسد أذهانهم، وأغشى تلك الأبصار، ونقض ذلك الاعتدال وما الشيء الذي له عاندوا الحق، وخالفوا الأمم؟ وما هذا التركيب المتضاد، والمزاج المتنافي؟ وما هذا الغباء الشديد الذي إلى جنبه فطنة عجيبة؟"[17] والإجابة عن مثل هذه الأسئلة نجدها في ثنايا القصص منها ما أورده الجاحظ من طرائف البخلاء وعجائبهم في أن يطبخوا اللحم في قدر واحد حرصا منهم على توفير التوابل والدسم والحطب وغيرها،لان الواحد منهم لم يكن ليأتي بما يكفي من اللحم ليتسنى له طبخه بمفرده. وقد انتقينا قصة "المشاركة في طبخ اللحم" وقد جاء فيها قوله: "وزعموا أنهم ربما ترافقوا وتزاملوا فتناهدوا وتلازموا في شراء اللحم، فإذا اشتروا اللحم قسموه، قبل الطبخ، واخذ كل إنسان منهم نصيبه فشكه بخوصة أو بخيط، ثم أرسله في خل القدر والتوابل. فإذا طبخوه تناول كل إنسان خيطه، وقد علمه بعلامة ثم اقتسموا المرق، ثم لا يزال أحدهم يسل من الخيط، القطعة بعد القطعة حتى يبقى الحبل لا شيء فيه. ثم يجمعون خيوطهم. فان أعادوا الملازمة، أعادوا تلك الخيوط لأنها قد تشربت الدسم فقد رويت. وليس تناهدهم من طريق الرغبة في المشاركة ولكن لأن بضاعة كل واحد منهم لا تبلغ مقدار الذي يحتمل أن يطبخ وحده، ولان المؤونة تخف أيضا، والحطب والخل والثوم والتوابل، ولأن القدر الواحدة أمكن من أن يقدر كل واحد منهم على قدر وإنما يختارون السكباج لأنها تبقى على الأيام، وأبعد من الفساد"[18]

وقد جاءت مثل هذه القصص كرد فعل منطقي لواقع اقتصادي رأى فيه هؤلاء البخلاء أسلوبا مواتيا لحياتهم مع ما يكتنفه من تناقضات ناجمة عن سعيهم الدائم للكسب مقابل حرصهم الشديد في الإنفاق، وكأنهم بذلك يركضون وراء الشقاوة رغم ما ييسره لهم سعيهم في طلب الرزق.

ويروي الجاحظ في موضع آخر طرفة أخرى بعنوان : "الأكل مع الجماعة تكلف" يسند روايتها إلى أبي نواس قال: "كان معنا في السفينة ونحن نريد بغداد رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفقهائهم. فكان يأكل وحده. فقلت له: لما تأكل وحدك؟ قال: ليس علي في هذا الوضع مسالة؛ إنما المسالة على من أكل مع الجماعة، لان ذلك هو التكلف. وأكلي وحدي هو الأصل، وأكلي مع غيري زيادة في الأصل"[18]. ويبدو من خلال هذا النص توظيف الجاحظ ثقافته الاعتزالية في إشارته إلى الجماعة والأصل والمسألة ثم كيف جمع أبا نواس بهذا الفقيه؟ والجاحظ وحده قادر على الجمع بين مختلف الشخصيات من مختلف الطبقات الاجتماعية مهما تباينت ثقافاتها ودياناتها وتوجهاتها السياسية ومستويات معيشتها.

وتتعدى غاية الجاحظ في هذا الكتاب الضحك والمرح لتغدوا اشمل وأعمق نلمس فيها جانبا واسعا من السخرية والتهكم أراد بهما الجاحظ انتقاد سلوكات هؤلاء وهو القائل في مقدمة كتابه: "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة. وأنت في ضحك منه، إذا شئت، وفي لهو، إذا مللت الجد."[19]

*** الجاحظ فنان كاريكاتوري:**

لن نبالغ إذا قلنا إن الجاحظ مارس من خلال كتاباته ما يشبه فن الكاريكاتور في عصرنا. وتمثل الكثير من النوادر صورة تعبيرية تنقل جوانب متعددة من الحياة الاجتماعية في عصره كان لخياله دور في نسج بعضها بيد أن بعضها الآخر جاء صورة عاكسة للواقع اليومي للطبقة الزاهدة والمعدومة من ذلك هذه الطرفة: "نظر زاهد إلى فاكهة في السوق، فلما لم يجد شيئا يتاعها به عزى نفسه وقال: "يا فاكهة موعدي وإياك الجنة"[20] وهذا يشبه إلى حد بعيد ما نشاهده الآن في الجرائد من لمحات موحية إلى واقعنا اليومي.

***العصا ميراث شعبي**

جاء حديث الجاحظ عن العصا ردا على الشعوبية التي سخرت من استعمال العرب خاصتها وعامتها لها (العصا) في المنابر وفي مجالس الحكم وغيرها. فدافع الجاحظ دفاعا مستميتا عنها بعد أن أسهب في الحديث عن بديهة العرب وارتجالهم وعدم معاناتهم وكد فكرهم في القول. فقال: "ثم اعلم انك لم تر قوما قط أشقى من هؤلاء الشعوبية ولا أعدى على دينه بصيرة، ولا اشد استهلاكا لعرضه، و لا أطول نصبا، ولا اقل غنما من أهل هذه النحلة. وقد شفى الصدور منهم طول جثوم الحسد على أكبادهم، وتوقد نار الشنآن في قلوبهم."[21]

وكخطوة أولى في بيان منافع العصا يشير الجاحظ إلى ورودها في القران واستعمال الأنبياء لها كسليمان عليه السلام وموسى. وأكد في انه بدأ بذكر سليمان عليه السلام: "لأنه من أبناء العجم والشعوبية إليهم أميل، وعلى فضائلهم أحرص، ولما أعطاهم الله أكثر وصفا وذكرا(...) أما موسى عليه السلام فقد جمع الله له في عصاه من البرهانات العظام، والعلامات الجسام، ما عسى أن يفي ذلك بعلامات عدة من المرسلين وجماعة من النبيين."[22]

لذلك انتقينا هذه القصة العجيبة الطريفة التي اشاد فيها الجاحظ بمنافع العصا، فقال: "قال الشرقي: خرجت من الموصل وأنا أريد الرقة مستخفيا، وأنا شاب خفيف الحاذ، فصحبني من أهل الجزيرة فتى ما رأيت بعده مثله، فذكر انه تغلبي، من ولد عمرو بن كلثوم ومعه مزود وركوة وعصا، فرايته لا يفارقها، وطالت ملازمته لها، فكدت من الغيظ ارمي بها في بعض الأودية، فكنا نمشي فإذا أصبنا دواب ركبناها، وإن لم نصب الدواب مشينا، فقلت له في شان عصاه، فقال لي: إن موسى ابن عمران صلى الله عليه وسلم حين آنس من جانب الطور نارا، وأراد الاقتباس لأهله منها، لم يأت النار في مقدار تلك المسافة القليلة إلا ومعه عصاه فلما صار بالوادي المقدس من البقعة المباركة قيل له: ألق عصاك واخلع نعليك. فرمى بنعليه راغبا عنهما. حين نزه الله ذلك الموضع عن الجلد غير الذكي، وجعل الله جماع أمره من أعاجيبه وبرهاناته في عصاه ثم كلمه في جوف شجرة ولم يكلمه من جوف إنسان ولا جان.

قال الشرقي: انه ليكثر مَن ذلك وإني لأضحك متهاونا بما يقول، فلما برزنا على حمارينا تخلف المكارى فكان حماره يمشي، فإذا تلكأ اكرهه بالعصا، وكان حماري لا ينساق، وعلم انه ليس في يدي شيء يكرهه، فسبقني الفتى إلى المنزل فاستراح وأراح، ولم اقدر على البراح، حتى وافاني المكارى، فقلت: هذه واحدة.

فلما أردنا الخروج من الغد لم نقدر على شيء نركبه، فكنا نمشي فإذا أعيا توكأ على العصا. وربما أحضر ووضع طرف العصا على وجه الأرض فاعتمد عليها ومر كأنه سهم زالج، حتى انتهينا إلى المنزل وقد تفسخت من الكلال، وإذا فيها فضل كثير، فقلت هذه ثانية.

فلما كان في اليوم الثالث ونحن نمشي في أرض ذات أخاقيق وصدوع إذ هجمنا على حية منكرة فساورتنا، فلم تكن عندي حيلة إلا خذلانه وإسلامه إليها، والهرب منها، فضربها بالعصا فثقلت، فلما بهشت له ورفعت صدرها ضربها حتى وقذها، ثم ضربها حتى قتلها فقلت: هذه ثالثة، وهي أعظمهن.

فلما خرجنا في اليوم الرابع وقد والله قرمت إلى اللحم وأنا هارب معدم، إذا أرنب قد اعترضت فحذفها بالعصا فما شعرت إلا وهي معلقة وأدركنا ذكاتها، فقلت هذه رابعة.

وأقبلت عليه فقلت: لو أن عندنا نارا لما أخرت أكلها إلى المترل. قال: فإن عندك نارا! فأخرج عويدا من مزوده، ثم حكه بالعصا فأورت إيراء المرخ والعثار عنده لا شيء، ثم جمع ما قدر عليه من الغثاء والحشيش فأوقد ناره وألقى الأرنب في جوفها، فأخرجناها وقد لزق بها من الرماد والتراب ما بغضها إلي، فعلقها بيده اليسرى ثم ضرب بالعصا على جنوبها وأعراضها ضربا رقيقا، حتى انتثر كل شيء عليها، فأكلناها وسكن القرم وطابت النفس، فقلت: هذه خامسة.

ثم إنا نزلنا بعض الخانات، وإذا البيوت ملاء روثا وترابا، ونزلنا بعقب جند وخراب متقدم، فلم نجد موضعا نظل فيه، فنظر إلى حديدة مسحاة مطروحة في الدار، فأخذها فجعل العصا نصابا لها، ثم قام فحرف جميع ذلك التراب والروث، وجرد بها الأرض جردا، حتى ظهر بياضها وطابت ريحها، فقلت: هذه سادسة.

وعلى أي حال لم تطب نفسي أن أضع طعامي وثيابي على الأرض، فنزع و-الله- العصا من حديدة المسحاة فوتدها في الحائط، وعلق ثيابي عليها، فقلت: هذه سابعة.

فلما صرت إلى مفرق الطرق وأردت مفارقته، قال لي: لو عدلت فبت عندي كنت قد قضيت حق الصحبة، والمترل قريب. فعدلت معه فأدخلني في مترل يتصل ببيعة. قال: فمازال يحدثني ويطرفني ويلطفني الليل كله، فلما كان السحر أخذ خشيبة ثم أخرج تلك العصا بعينها فقرعها بها، فإذا ناقوس ليس في الدنيا مثله، وإذا هو أحذق الناس بضربه، فقلت له: ويلك أما أنت مسلم، وأنت رجل من العرب من ولد عمرو بن كلثوم؟ قال: بلى. قلت: فلم تضرب بالناقوس؟ قال: جعلت فداك! إن أبي نصراني، وهو صاحب البيعة، وهو شيخ ضعيف، فإذا شهدته بررته بالكفاية.

فإذا هو شيطان مارد، وإذا أظرف الناس كلهم وأكثرهم أدبا وطلبا، فخبرته بالذي أحصيت من خصال العصا، بعد أن كنت هممت أن أرمي بها، فقال: والله لو حدثتك عن مناقب نفع العصا إلى الصبح لما استنفدتها."

وقد أوردنا هذه القصة كاملة، لأن عنصر المفاجأة فيها يرافقنا من بدايتها إلى نهايتها، ثم إن هذه العصا التي جعلها الجاحظ ميراثا شعبيا ورمزا ثقافيا عربيا وإسلاميا، والتي كرهها الشرقي وهو بطل القصة، في بداية الأمر قد رأى من أمرها عجبا في تعدد فوائدها، ثم إن اكبر هذه المفاجآت -ربما- خاتمة القصة بأن جعل الجاحظ أبا رفيق الشرقي نصرانيا وكيف استعمل رفيقه ذاك العصا في دق

الناقوس ثم ما جاء من تعليق الشيخ – صاحب البيعة- من انه لو حدثه إلى الصباح لما استنفد فوائد العصا وكأني بالجاحظ يجمع بين الثقافات والديانات والأعراف الاجتماعية بهذه الطريقة السردية العجيبة وبهذه الروح الفكاهية التي نستشفها من خلال إشاراته ورموزه وأدواته اللغوية والبلاغية المتعددة ليجعل من شخصياته التي يروي عنها شخصيات شعبية حية بحركاتها وطباعها ونظراتها إلى الحياة وإلى الوجود. وقد: "تأمل تلك الوجوه والأيدي والعيون والملامح، ليقرأ فيها ووراءها ما لا يدركه سواه إذ أن الرجل كان نفسانيا يهتم لما غرق في عبابه علماء النفس اليـــوم فتـــزود وجرب، وأخذ يتناول موضوعات هذه الدنيا بقلمه فجاءت تلك الحروف والألفاظ كلمات غميسة في محبرة علم النفس قبل ان يصبح أعمق موضوعات الفلسفة المعاصرة(...) وإذا كان الجاحظ قد كتب مؤلفات عن الحيوان، والنبات، والإنسان، فلأنها جميعها مسرح علمه بالنفوس، ودخـــائل الأشياء، وكأن الرجل ما كان يعيش إلا لذلك."[23]

المصادر والمراجع

(1) – الجاحظ، عمرو بن بحر، البيان والتبيين، جـ1، تحقيق محمد بن عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط 7، ص 20.

(2) – نفسه، ص 20.

(3) – المزرباني، أبو عبد الله محمد بن عمر بن موسى، الموشح، تحقيق علي البجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت) ص 313.

(4) – الجاحظ، كتاب الحيوان، جـ 3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، ط 3، 1969، ص 129.

(5) – الجاحظ، البيان والتبيين، جـ 1، ص 70/69.

(6) – نفسه، جـ 1، ص 70.

(7) – نفسه، ص 70.

(8) – نفسه، ص 145.

(9) – نفسه، ص 145.

(10)- نفسه، 146/145.

(11)- نفسه، جـ 1، ص 162.

(12)- نفسه، جـ 2، ص 147.

(13)- كتاب الحيوان، جـ6، ص 414.

(14)-نفسه، ص 414.

(15)- نفسه، جـ 3، 480،479.

(16) – الجاحظ، كتاب البخلاء، تحقيق عباس عبد الساتر، دار مكتبة الهلال، لبنان، الطبعة الأخيرة، 2004، ص 21.

(17)- البيان والتبيين، جـ 2، ص 177

(18)- الجاحظ، البخلاء،ص 44.

(19)- نفسه، ص 45.

(20)- الجاحظ، البيان والتبيين، ص 45.

(21)- نفسه، ص 45.

(22)- نفسه، جـ 3، ص 48/45.

(23)- علي شلق، الجاحظ، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2006، ص 40/39.

1- نقد التراث الشعبي السردي ومزاياه:

اعتنى النقاد والباحثون بنقد التراث العربي السردي ومزاياه، ومنه التراث الشعبي، وأحلل عدة نماذج:

1-1- العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر:

كتب الناقد مراد عبد الرحمن مبروك دراسة نقدية للعناصر التراثية في الرواية العربية في مصر (1914-1986). ورأى أن تطور الرواية العربية في مصر، ارتبط بالتراث التاريخي والصوفي والأسطوري وعوامله الفنية والسياسية والاجتماعية والثقافية، وكان الشكل السردي التراثي باعثاً للمضامين التراثية المعتمدة على صياغة الأنماط التراثية في شكل روائي، ثم أصبحت تشكل ملمحاً بارزاً على مستوى الشكل والمضمون معاً، وكشفت بحوثه النقدية لمقدرة التراث العربي في إثراء النص الروائي من ناحية، والتعبير عن التاريخ والواقع من ناحية ثانية.

قسم الناقد دراسته إلى تناول مفهوم التراث لغة واصطلاحاً من خلال بعض المعاجم والدراسات العربية والأجنبية، والتزم بمفهوم محدد للتراث، وبأهم العوامل التي أدت إلى شيوع ظاهرة استلهام التراث في الرواية، وهي عوامل فنية وسياسية واجتماعية.

ثم تناول الشخصية التراثية والتسجيلية والتعبيرية القائمة على ثلاثة أنماط تراثية هي: النمط التاريخي، والنمط الشعبي، والنمط الأسطوري، وعلى أبعاد تراثية أسطورية وصوفية وشعبية، إلى جانب الشخصية التراثية المقنعة.

عالج الناقد النّص التراثي الساكن، وتوظيفه للنصوص الشعرية القديمة والنصوص الشعبية ومعناها التراثي، أما النّص التراثي المتحرك فتتعدد دلالاته النّصية، وحركية الصور الحلمية في النّص، وانقسمت اللغة التراثية في أبحاثه عن الروايات المصرية إلى أنماط اللغة التاريخية، واللغة الصوفية، واللغة الأسطورية، والبناء الزماني والمكاني المتداخل مع اللغة "وديناميةّ" النّص الروائي.

تناول الشكل الشعبي منذ الإرهاصات الأولى حتى بلوغه مرحلة النّضج والاكتمال، والشكل التاريخي الذي يحاك فيه الكاتب شكل الكتابات التراثية التاريخية، والشكل التوثيقي المعني بشكل الكتابات التراثية المحققة أو الموثقة.

شرح مفهوم التراث المتعدد في المعاجم العربية والأجنبية، وفي الدراسات العربية والأجنبية، على أن "الأدباء والمفكرين يهتمون بالعودة إلى الماضي، بغية خلق فكر عربي يعبّر عن شخصيتهم وثقافتهم وبيئتهم وواقعهم"[1]. أورد تعدد مفاهيم التراث عند الكثير من الدارسين الذين التحموا التراث بالواقع الحاضر، ومحاولة توظيفه برؤية معاصرة، بحيث يكتسب أبعاداً إيحائية تعبّر عن الحاضر، أمثال زكي نجيب محمود، ويوسف عز الدين، وعفت الشرقاوي، وأحمد هيكل، وسيزا قاسم، "أما ما نعنيه بالعناصر التراثية، فيعني بها أنماط التراث المتعددة سواء كانت هذه الأنماط تاريخية، أو أسطورية أو فلكلورية أو دينية أو صوفية، والتي استوحاها الروائيون في أعمالهم فشكلت ملامح تراثية وفنية في بناء الرواية، وتمثلت هذه الملامح في توظيف الشخصية والنّص واللغة والشكل التراثي"[2].

أبان الناقد كذلك عوامل الاستلهام في الفنية والشعبية لدى تعامل الروائي العربي مع التراث، وقد "كان الدافع للجوء الكتّاب إلى هذه الأنماط التراثية دوافع شعور الشخصية المصرية بذاتها، وتطلعهم بعد ذلك إلى القومية العربية، فقد أدى ذلك إلى شعورهم بقيمة التراث الحية النابضة بالحيوية، والقادرة على التعبير عن الحاضر"[3].

تعددت العوامل السياسية والاجتماعية في استحضار التراث في الروايات العربية المصرية، من خلال طبيعة القهر، الذي عاشه الشعب المصري من فرض الضرائب والأتاوات الباهظة، في المرحلة المملوكية والمعاصرة، وتتبدى سيطرة هذه الرؤى في عمليات استلهام التراث.

كان الشكل الأبرز للشكل التراثي هو الشكل الشعبي، لأن أهم العوامل التي ساعدت على ظهور هذا الشكل التراثي العربي الأصيل هي: إفلاس الشكل التقليدي في التعبير عن قضايا الواقع العربي المعيش، وكان البحث عن شكل عربي أصيل يحوي الماضي والحاضر معاً ضرورة يقتضها

---

1 – مبروك، مراد عبد الرحمن: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية (1914–1986)، دار المعارف، القاهرة، 1991، ص 13.

2 – المصدر السابق، ص 24.

3 – المصدر السابق، ص 30.

واقعهم المعيش، وتطلع بعض الكتاب المعاصرين إلى شكل روائي أصيل يستلهم تراثهم الماضي يعد عاملاً آخر من عوامل استلهام مهم للشكل التراثي.

إن التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي طرأت على المجتمع المصري منذ مرحلة الستينيات، وما بعدها مروراً بهزيمة سنة 1967، وانتصار سنة 1973، ثم انحراف المؤشرات السياسية في السبعينيات، وتخبط المجتمع وانتقاله من سياسة إلى أخرى، كل ذلك جعل الأدباء يرفضون هذا التخبط، بل يرفضون أيضا سيطرة الأشكال الروائية الأوربية على إنتاجهم الأدبي، فبدأوا يبحثون عن أشكال وقوالب فنية تساير مقتضيات واقعهم العربي.

وصف الباحث ملامح التراث الشعبي في الرواية المصرية عند جيل الرواد، والأسس الفنية مع الشكل الشعبي عند الروائيين المعاصرين مثل فاروق خورشيد في روايته "سيف بن ذي يزن" (1963)، و"علي الزيبق" (1967)، وإبراهيم أصلان "مالك الحزيـــن" (1988)، ونجيـــب محفـــوظ "الحرافيش"، و"ليالي ألف ليلة".

تبلور الشكل الشعبي في ثلاث مستويات، أولها تناول الإرهاصات الأولى لهذا الشكل، وجاءت الروايات في هذا المستوى أقرب إلى صياغة الليالي والسير الشعبية في شكل روائي، وثانيها تطور الشكل الشعبي، بالاعتماد على استلهام الشكل الخارجي لليالي العربية، والأبعاد المعاصرة والتراثية، وثالثها تحقق الموازاة الفنية بين الملامح التراثية والمعاصرة في الشكل الشعبي عند نجيب محفوظ الذي استوحى الشكل الداخلي والخارجي لليالي العربية ومزجه مزجاً فنياً في بناء الرواية وأحداثها. "حيث اعتمد على تدخل بعض الحكايات بالقدر الذي يحقق تماسك الرواية وعدم ترهل الشكل فيها، كما اعتمد أيضاً على أنماط الحكاية الشعبية في الليالي، وعلى حكايات الجن والاستشهاد بالشعر، وفي كل هذه الملامح جعل بناء الرواية قريباً من الشكل الشعبي من ناحية ومعبراً عن الواقع الحاضر من ناحية ثانية"[1].

حلل الناقد الأشكال الروائية التراثية في مصر على وجه الخصوص، واعتمد على الشكل الشعبي في الحكايات أو الليالي أو السير الشعبية تعالقاً مع التراث الشعبي العربي، ومقارنته مع التقاليد والخصوصيات الأوربية.

---

1 - المصدر السابق، ص 241.

2-1 – توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية:

درس مخلوف عامر موضوع التراث والرواية في الجزائر، وأولها العامل الذاتي والتقليدي، وقوامه حفظ القرآن والشعر والنظم والإطلاع على سائر العلوم العربية، والعودة إلى المصادر القديمة، وثانيها التعلق بمسألة التراث ذاتها، ولا سيما القضية المتداولة في الساحة السياسية الإيديولوجية، وحماية الذات العربية من الغزو والإقصاء، وتحرير البلدان العربية واستقلالها من الاستعمار والهوية الضائعة، وفهم المحيط السياسي والثقافي، وثالثها مستويات تجريب الكتابة في الشعر والفن السردي في التراث بعامة، والتراث الشعبي بخاصة – لأن الأصالة هي المعبّرة عن الحداثة عند استخدام التراث، ورابعها امتداد الحقل الأدبي الحديث إلى حضور التراث الشعبي وتوظيفه في السياقات الاجتماعية والأنساق الثقافية والمحيطات السياسية والإيديولوجية، وخامسها التعمق الفلسفي والفني في النظريات الأدبية لدى استحضار الموروثات الشعبية، عناية بخصوصية اللغة العربية وأسرارها، وعناصر التمثيل، لرصد علاقة الرواية بالتراث العربي الإسلامي تاريخياً ودينياً وسردياً وشعبياً.

أبرز الناقد مخلوف عامر دواعي توظيف التراث تلازماً مع دراسة محمد رياض وتار في كتابه "توظيف التراث في الرواية العربية" الذي أشرنا إليه، وصنّف بواعث توظيف التراث الواقعية والفنية والحركة الثقافية ومنظوراتها: المقاومة، والاستقلال والتميّز، والمعارك الفكرية حول التراث، وجمالية التراث وطبيعة الرواية، والعامل السياسي. أما حضور التراث في الرواية العربية فمتأصل بتوظيف بنية "ألف ليلة وليلة" وتقليدها، وخيالية الحكايات القديمة، ووظيفة الغرائب والعجائب، وخصائص المجتمع العربي والديني، وتوظيف الشخصيات الحكائية، وتصوير المكان والزمان والفضائية. وكان استخدام الأدب الشعبي هو الأساس في المزاوجة بين مادة التراث الشعبي والمادة الإبداعية الحديثة. أما الروائيون الجزائريون، حسب تحليله، فقد عمدوا "إلى توظيف التراث الشعبي بمختلف أصنافه، فصوّروا مراسم الزواج، والولادة، والموت، والسحر، والشعوذة، والزردة، وزيارة الأضرحة، وحلقات الرقص الجماعي، والطرق الوصفية، والشعر، والأمثال، والموسيقى الشعبية، والصناعة التقليدية، والمعمار الريفي والحضري ... إلخ [1].

1– عامر مخلوف: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، بحث في الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2005، ص 24.

أكد الناقد مخلوف عامر أن التراث المحلي الوطني هو الغالب على الرواية الجزائرية، "وكانت حرب التحرير هي الصورة الأولى التي ترتسم في الأذهان، ثم انتقلت الكتابة الروائية لتطال التراث العربي الإسلامي، ولكن من منظور إيديولوجي بوصفه أحد تجليات الخطاب السائد يومئذ، والذي تميز بالصراع بين اليمين واليسار، وكان الدين يشكل محوراً أساسياً في هذا الصراع"[1].

رأى الناقد أن الرواية الجزائرية حاضنة للتراث الوطني في طبيعة الكتابة ونظرية السرد، ومميزات الكتابة الروائية في الجزائر، ووظائف المناص الخارجي في الرواية الجزائرية، وتعبيرها عن الأحوال العربية من الحرب إلى تراث الحرب، وأبرز منظورات المجاهدين وأهدافهم كالتنفيذ، والتضحية والإخلاص، والوطنية، والمناضل الجمهوري، والقاعدة الشعبية وطريق الانتصار، أما مساوئ المستعمر والمحتل الأجنبي فتتبدى مظالمه ضد العرب، كقمة النظام والحركي الخائن، والخطيئة، والخدعة، والهروب، والموت، والسقوط، والهزيمة، ومنحدراتها، فقد قاوم العرب المجاهدون المستعمرين من خلال تمثلات التراث الشعبي في الأمن والسلام والوجود الحرّ، وتشبثت طرائق الكتابة الروائية مع التراث الشعبي" بالطريق التقليدية في سرد الأحداث بما فيها من ميكانيكية العلاقة بين الزمان والمكان واستقلالية الشخصيات، وتنامي الحدث هرمياً وفق تسلسل، كرونولوجي له بداية ووسط ونهاية" [2].

وانتقل وعي التراث الشعبي من السرد الواقعي التقليدي للأحداث إلى ترهين الحكاية عبر تكسير الزمن، واصطناع الحوار الداخلي، والاسترجاع، وتغيير الضمائر، وإلغاء الزمان والمكان أحياناً، وتجنب التصوير الفوتوغرافي، والدخول في نفسيات الأبطال، والعناية بالمصير الإنساني المشترك، والعناية بالأسلوب، والنظر إلى ما يمكن خلف الواقع من أسرار الروح والجسد، ثم "أصبح توظيف التراث ينحو منحى جمالياً، بما ينطوي عليه هذا التوظيف من بعد إيديولوجي سياسي، وانطلاقاً من القراءة التي يتبناها الكاتب وظف التراث المتعلّق بحرب التحرير، ثم التراث العربي الإسلامي، ثم التراث السردي [3].

حلل الناقد مخلوف عامر الرواية والتراث الديني لنجاة العرب من الإرهاب الأجنبي والفاعلين في خارطة الصراع السياسي داخل الأقطار العربية، إبلاغاً للاستقلال والحرية. أما دراسته للرواية والتراث التاريخي فتركزت على الوعي المتنامي والإبحار عبر التاريخ العربي الإسلامي للتخلص من المواجهات

---

1 – المصدر السابق، ص 26 .

2 – المصدر السابق، ص 84.

3 – المصدر السابق، ص 105.

الدموية والاغتيالات والتعذيب، توكيداً على شعور القارىء "بمتعة الاسترسال، ووعي اللحظات الحاسمة في التارخ، وقدرة الكاتب على الربط وحسن التنقل فيه مازجاً الحكاية الشعبية بالأسطورة والعجائبية، فينشأ من تداخل ذلك كله نص جديد يتركز على النّص القديم ليتجاوزه إلى أفق حداثي فكراً وأدباً"[1].

أوضح الناقد أيضا ظاهرة توظيف التراث عموماً والتراث السردي تحديداً، على أن الرواية الجزائرية ذات تعبير عربي، ومواجهة للعوائق والمفاسد والخراب اهتماماً بحكايات السمر أو حلقات المدّاحين وغيرها من الينابيع الشفوية.

وأفضى التراث السردي إلى ممارسة الوعي الذاتي العام والخاص من خلال تقنيات توظيف التراث، كالتشابه البنيوي، والتأطير والتوالد، والتعارض البنيوي، وتقنية اللازمة، والتناص اللغوي (الترادف، والأثر القرآني، والسجع، والتركيب القصصي ولعبة الضمائر التقليدي البسيط، بل إنها تعتمد التكسير، وأشار "إلى أن طريقة تركيب الوحدات القصصية لم تخضع في الكتابة الجديدة إلى التسلسل الزمني مبدأ أساسياً في عملية الكتابة.. فضلاً عن أن يكون ذا دراية كافية بطبيعة الحكايات الواردة عن شخصيات تاريخية وجدت فعلاً، دراية في الثقافة والوعي" [2].

برهن الناقد مخلوف عامر على أن التراث الشعبي، باستعمال اللغة والتدين والثقافة والتاريخ والتقاليد والأعراف والطقوس، يثري المبنى والمعنى في الرواية الجزائرية.

3-1 – من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية:

ألف الناقد أحمد زياد محبك كتباً كثيرة حول التراث والتراث الشعبي، ومنها "من الحكايات الشعبية" (وزارة الثقافة، دمشق، 1983)، و"حكايات شعبية"، نصوص ودراسة "(اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999)، و"دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة" (منشورات دار علاء الدّين، دمشق، 2001)، وآخرها "من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، (بيروت 2005)، وأحلل هذا الكتاب الأخير لعنايته بمعطيات التراث الشعبي في الأدب العربي الحديث أفاد أن التراث الشعبي إبداع عفوي أصيل، يحمل ملامح الشعب، ويحفظ سماته، ويؤكد عراقته، ويعبّر بصدق

---

1 – المصدر السابق، ص 158.

2 – المصدر السابق، ص 198-199.

عن همومه اليومية، ومعاناة أفراده، على مختلف مستوياتهم، وهو صورة لروحهم العامة، وشعورهم المشترك.

أكد الناقد أن أكثر شعوب العالم عنيت بتراثها الشعبي، وحفظته، وسجلته، وأقامت عليه دراسات راقية متطورة عن الحكايات الشعبية والسير بالدرجة الأولى نحو أهمية النهوض لحفظ التراث الشعبي وتسجيله، وحوى كتابه دراسات عن الحكاية الشعبية، ودراسات عن عدة أنواع من التراث الشعبي، مثل خيال الظل، والعلاج الخرافي، وعادات تربية الأطفال، وأغنيات ترقيص الأطفال، والعادات والتقاليد العامة، وحالات اللغة العربية الفصيحة، واللهجة المحكية.

تناول الناقد في دراسات الحكاية الموضوعات التالية: التراث الشعبي، الحكاية الشعبية، أخيولة السحر والخيال في الحكاية الشعبية، العجائبية في الحكاية الشعبية، تشابه الحكايات الشعبية، جماليات المكان في الحكاية الشعبية وقصص الأطفال، حكايات الأخوين جريم، نماذج من الحكايات الشعبية. إن التاريخ الحقيقي للشعب، حسب دراسته، "في همومه وعذابه وآلامه وشقائه، وفي أفراحه وطموحاته وآماله وكفاحه، وفي تفكيره وانفعاله، وفي فعله وتعبيره، لا يمكن أن يتحقق إلا بالبحث في نتاج يقدمه الشعب نفسه"[1].

أوضح الناقد أن الدارسين الأوائل عنوا بالمرويات الشعبية، وحفظوها، وصنفوا فيها، وأبرزوا قيمتها، مثلها في ذلك مثل الأدب الذي يبدعه كبار الأدباء، أو الأقوال التي يقولها كبار الفلاسفة.

وعنيت دراسته بالأساليب والمناهج والنتاج الشعبي، والنوع الأول القولي كالحكم والأمثال والأغنيات والحكايات والنكات والتحزورات والألغاز والدعوات ونداءات الباعة وأسماء المحلات، وما يكتب من كلمات أو جمل أو تعليقات أو أبيات على المناديل والثياب وجدران البيوت من الداخل، وعلى الأبواب وشاهدات القبور، وعلى وسائط النقل، وغير ذلك.

والنوع الثاني الفعلي كالاحتفالات والأعياد والمناسبات والطوارىء من زواج ووفاة وولادة، والرقص وألعاب الأطفال، وعادات الزيارة والولائم، وأزياء الملابس، وأثاث البيت وزينته، وغير ذلك.

---

1 – محيك، أحمد زياد: من التراث الشعبي، دراسة تحليلية للحكاية الشعبية، دار المعرفة، بيروت، 2005، ص 12.

اقترح الناقد في اللغة العربية بعض المصطلحات البديلة من مصطلح التراث الشعبي مثل: المأثورات الشعبية، والمرددات الشعبية، والفنون الشعبية، والشعبيات، على "أن التراث الشعبي هو الصورة الحقيقية للشعب، وهو بالنسبة إلى الشعب العربي، تراث شعبي واحد مشترك، يؤكد وحدة الشعب العربي، ويدعمها"[1].

شرح الناقد عناصر التراث الشعبي، وذكر منها أخيولة السحر والخيال في الحكاية الشعبية عند توضيح أجمل أنماط الحكاية الشعبية كالنمط المفرق في عالم من السحر والخيال، "فإذا هو يتضمن عجائب في الإنس والجن والحيوان والطير وعجائب أخرى في الزمان والمكان، ومن أمثلته حكاية الغزالة[2]. أما العجائبية في الحكاية الشعبية فهي نزعة إنسانية، "قوامها ابتكار ما هو عجيب، والعجيب هو ما يكسر المألوف، ويتجاوز الممكن، ليفترق المستحيل، ويحقق ما لا يمكن تحقيقه، محدثاً بذلك حالة من الدهشة، معتمداً على الابتكار الذي يقيم علاقات غير متوقعة وغير ممكنة بين الأشياء، والعجيب هو من نتاج خيال عفوي بسيط أقرب إلى السذاجة، وهو خيال مصدق كأنه حقيقة واقعة، ومصدره روح شعبية"[3].

إن تشابه الحكايات الشعبية، حسبما يرى الناقد، لا تباعد بينها في اللغة والمكان، والحكاية تقدم قصة ذات بداية وعقدة ونهاية، وتمتاز بالتكامل والتماسك، وقوة الحبك والبناء، وهي تعتمد على حوادث كبيرة فاصلة، وغالباً ما تكون غريبة ونادرة، ولا يتم الوقوف فيها على الدقائق والتفصيلات.

نشر الناقد نماذج من الحكايات الشعبية: الراعي والذئب، غرائب الأقدار، ابن الحرامي، درس في الظلم، كل يد فوقها يد أقوى، الولد الذكي والشمعة، المال الحلال، الوزير وسائس الخيل، شر الحاسد إذا حسد، الملك وصناديق الكتب، ثم درس ألوان التراث الشعبي كخيال الظل، والعلاج الخرافي في الطب الشعبي، وتقاليد تربية الأطفال، وأغنيات ترقيص الأطفال،. كان خيال الظل فناً مسرحياً متكاملاً، "لا سبيل إلى إنكاره، فهو — مثله مثل المسرح يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات، فيقدمها بالتمثيل، من خلال الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً، وما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده الدمى بدلاً من البشر، أساساً في التمثيل" [4].

---

1 – المصدر السابق، ص 18.

2 –المصدر السابق، ص68.

3 – المصدر السابق، ص 86.

4 – المصدر السابق، ص 206.

ضمّ كتاب أحمد زياد محبك الدراسات التحليلية للحكايات الشعبية، مع بعض النماذج منها، وهي الحكايات التي كانت ترويها الجدات للأحفاد، بتقديره، وكشفت دراساته عما فيها من دلالاته نفسية واجتماعية وثقافية، بوصفها صورة عن المجتمع والحياة.

1-4- السرد العربي، مفاهيم وتجليات:

عالج الناقد سعيد يقطين التراث العربي والسرد العربي وتشكيل النّص السردي الشعبي في كتابه الأخير "السرد العربي، مفاهيم وتجليات" (2006)، وتوسعت دراسته في المفاهيم عن التراث العربي والسرد العربي، والمفاهيم والأبعاد في السرد العربي، وكتابة تاريخ السرد العربي، والمكتبة السردية العربية، وفي التجليات عن الكلام والمجلس والخطاب من خلال الإمتاع والمؤانسة، وخطاب الرحلة العربي بحثا عن البنيات الخطابية، وتلقي الأحلام وتأويلها لتأصيل قواعد التأويل، وتلقي العجائبي في السرد الشعبي: غزوة وادي السيسبان مثالاً، وإعادة تشكيل النص السردي الشعبي: سيرة بني هلال أنموذجاً.

أضاء الناقد مفهوم السرد العربي وأبعاد الاشتغال فيه، ومفاهيم التراث وما يتصل بها من مفاهيم، ومفهوم التجليات النصية في التراث الشعبي، وما قدمه في هذا الكتاب "يثير العديد من الإشكاليات التي تتصل بالسرد العربي، ولا يمكن لكتاب واحد أن يستوعبها كلها. لذلك جعلناه جزءاً من مشروع كبير، نأمل تحقيق بعض منه، إنه مشروع طموح ومتعدد الأبعاد والجوانب، لأنه لا يقف فقط عند الرغبة في الإحاطة بقضايا التراث السردي العربي من حيث مفاهيمه وتجلياته ويحمل المسائل التي يمكن أن تتولد منهما، ولكنه أيضاً، يسعى إلى تطوير النظرية السردية من جوانبها المتعددة التي تتعدى الأشكال إلى الدلالات إلى مختلف أبعادها الواقعية والتاريخية والتأويلية والثقافية[1].

شرح الناقد التراث العربي: الإيديولوجيا والعلم، وعدّ التراث العربي رديفاً للماضي وحاضراً في بعده الحضاري والثقافة العربية الشاملة، إذ يتلاقى المفهومان: التراث العربي والشعب العربي، "تنقيباً في التراث، والإنسان، وفي مختلف العلاقات التي تربطها بالسياق الحضاري العام الذي يفرض علينا أمرياته ومستلزماته"[2]. وتوظّف التراث مع الزمان والواقع والتصور والأشياء والظواهر واللغات

1- يقطين، سعيد: السرد العربي/ مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص18.

2 - المصدر السابق، ص 24-25.

والثقافة العالمة والثقافة الشعبية، و"التراث العربي هو مجموع الإنتاج الذي خلفه العرب وغيرهم من الأجناس التي دخلت في نطاق الحضارة العربية الإسلامية باللغة العربية"[1].

أفصحت الأحكام والقيم المدروسة عن التواصل بين الثقافة العالمة والشعبية لدى المشتغلين بالتراث، ضمن مقتضيات الثنائيات التالية: الإيجابي والسلبي، والمادي والمثالي، والعقلاني واللاعقلاني، والثوري والرجعي، و"يظل التراث إنتاجاً وليد حقب متواصلة ومتعاقبة من التطور، وهو في صيرورته هاته يعكس سياقات خاصة تفاعل معها الإنسان العربي بأشكال متعددة ومتفاوتة، ويفترض هذا أن نتعامل معه في ضوء تلك الصيرورات، وما تمثله من امتداد أو امتداد أو انقطاع"[2].

عني النقد بالمهمش والمغيب في التراث والسرد وتميزاته بين "الثقافة الخاصة" و"الثقافة العامة"، على "أنّ ممارسة التهميش والتغييب تجاه قطاعات واسعة من التراث، تجد مستندها الأساس في الرؤيات المنطلق منها بوجه عام، والتي تعتمد الأحكام القيمية مبدأ للتمييز والتقييم، فالجوانب التراثية السلبية لدى البعض، أو المثالية، أو اللاعقلانية، أو الأسطورية لدى البعض الآخر، لا يمكن إلى تفعل، وتترك حتى يلفها النسيان"[3].

إبان النقد أوضاع التراث والهزيمة عند دراسة تاريخ العرب الحديث مع تاريخ الأمم والشعوب نحو الوحدة والتحرر والتقدم في مواجهة الهيمنة الخارجية ومقاومتها، وصار مفهوم الهوية الذات، والآخر الغرب، واستخلصت الدراسة في سياقات التراث العربي والشعبي اعتماد السرد على الرؤية الإيديولوجية أساساً للتعامل مع التراث حيث "لا يمكن إلا أن يعمق استعماله وتوظيفه سياسياً، وهذا الاستعمال لا يمكن إلا أن يفرغه من معناه التاريخي والثقافي والحضاري، ويسقطه في الاختزال والتجزيء" [4].

كان التراث العربي والإنساني متواصلاً في التاريخ والمقارن، حيث التفاعل مع التراث اليوناني والهندي ما قبل الميلاد، والتفاعل الإيجابي مع الغرب والشرق على الرغم من العدوان والحرب والاستعمار والاحتلال والهيمنة، غير أن التراث العربي لا ينقطع عن خصوصياته ما قبل الإسلام

---

1 – المصدر السابق، ص 29.

2 – المصدر السابق، ص 37-38.

3 – المصدر السابق، ص 40-41.

4 – المصدر السابق، ص 47.

وبعده، وترسخ التراث العربي في الإبداعات العربية، واستخلص الناقد يقطين تمثلات التراث العربي فيما يلي:

- الانتقال من قراءة التراث قراءة إيديولوجية إلى انتهاج القراءة العلمية.
- إن القراءة العلمية تتأسس على الرغبة والإرادة في فهمه وتحليله وفق شروطه المرجعية في الفهم العلمي والمتحقق في العصر العربي لتكون القراءة منهجية وعملية.
- إن التراث العربي جزء من التراث الإنساني.

اعتنت دراسة التحليات بالتراث الشعبي إزاء ليالي أبي حيان التوحيدي، وخطاب أدب الرحلة العربية، وتلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية ضمن المنهج النّصي والبنيوي، وغزوة وادي السيسبان وما جرى فيها للإمام علي بن أبي طالب، وسيرة بني هلال، وانصب تركيب التراث الشعبي على مجموعة من القضايا الجوهرية المتصلة بالسرد العربي، وتوجيهاتها نحو تحقيق مجموعة من الغايات والمقاصد، واستخلص من عمله النقدي للتراث الشعبي والسردي التعامل مع الذات العربية في تكونها وتاريخها وصيرورتها.

التزم نقد سعيد يقطين بالمنهجية والمصطلحية والعلمية والمعرفية، في تحليله لمفاهيم التراث وتجلياته، وعنايته الفائقة بالتراث الشعبي في أشكاله وتشكلاته ومؤثراته.

1-5- طوق الياسمين، قراءات في السرد والفلكلور:

جمعت وجدان الصائغ في كتابها "طوق الياسمين، قراءات في السرد والفلكلور" (2007)، دراسات سردية وقصصاً وحكايات وروايات باعثة كثيراً أو قليلاً التراث الشعبي، وهي"نجيب محفوظ وثقافة الموت" (دراسة أصداء السيرة الذاتية)، و"مدكور ثابت وثقافة التجريب (دراسة فيلم "حكاية الأصل والصورة" المستوحى من قصة "الصورة" لنجيب محفوظ)، و"ناصر عراق وثقافة الانتماء" (رواية أزمنة من غبار)، و"محمد علي لقمان وثقافة الموروث" (مشاهد قصته الطويلة في أجزاء أربعة)، و"جلجامش وثقافة الحياة" (الملحمة ومكوناتها)، و"الجرجوف وثقافة العنف" (الحكاية الشعبية وسياقتها وأنساقها)، و"القصص الشعبي والتشخيص الاستعاري". المنظورات البلاغية والقرائن الاستعمارية والأساليب السردية مع التراث الشعبي)، و"الحكاية الشعبية وصورة المرأة". أركان المجتمع والسمات الإنسانية النسائية).

عللت الناقدة وجدان الصائغ عنوان كتابها "طوق الياسمين" ضمن العتابات النّصية، بما يفيد أن الياسمين مخضل بندى الراهن، فطوق الياسمين لا ينبغي له أن يتحجر على رؤاه، أو يتبيس تحت سلطة الاذعان لثقافة الموروث أو لتيارات الغرب الأوربي، فيفقد في هذا وذاك نضاراته، ولا ينبغي له أن يبدو براعم غير ناضجة معرفيا وثقافيا، كما ولا ينبغي له أن يكون وثاقا يطيح بالنص قبل منتج حين يمارس على النص مناهج صارمة تنأى كل النأي عن روح النص وفضاءاته[1].

صار طوق الياسمين معنى نصياً، وغدا أكاليل غار تتزين بها جباه النصوص. وألمحت أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ (1995) إلى الكتابة السيرة التشكيلية والأسطورية والصوفية والفردانية والجماعية... إلخ، وغادة قبالة مرايا سحرية تبصر من خلالها العذابات المشتركة والمباهج الراجفة، لإظهار ثقافة الراهن وثقافة الحياة وثقافة الموروث وثقافة الموت وثقافة الحب من خلال تقنيات نجيب محفوظ السردية في هندسة بنية قائمة على ثقافة الموت، وتعري البنية السردية "ثقافة الإرهاب، وطروحاته المسخ، وخطاباته البربرية المتمترسة بالتطرف والمتقشرة عن رغبة في تصفية الآخر حد إلغائه"[2].

اشتغل المتخيل الإبداعي لنجيب محفوظ في أصداء السيرة وفقاً لهندسة جمالية باذخة الدلالة لم يستطع الموت أن يهيمن فيها على النص المنطوق، وإنّما أبقاه نجيب محفوظ حبيس المتن الغائب، وتحركت أنامله لتكسر رموزه المكتنزة بالفناء الجسدي باستجلابها رموز الحياة ومتعاليات مساحة النص المنطوق.

تنامت ثقافة الموروث في السرد القصصي والروائي لإبلاغ الدور الريادي والاجتماعي والثقافي والحضاري، بينما أفصح الموروث الشعبي في ملحمة جلجامش من أرض المجهول إلى زمكانية النصوص السردية العربية. كانت الحكاية الشعبية، برأي الناقدة، فردوساً ثقافياً "صاغه المخيال الجمعي ليؤشر رؤاه إزاء ما يحصل وما سيحصل، وهذا ما يصدق تماماً على الحكاية اليمنية الجرجوف التي تستشعر أنها امتلكت نسقاً يخرجها من المحلية إلى العالمية، وأنها حددت ملامح الراهن منذ قرون بلا فتاته الملوّنة والمستوردة والمزركشة بحوار الحضارات تارة وصدامها تارة أخرى"[3].

1- الصائغ، وجدان: طوق الياسمين، قراءات في السرد والفلكلور، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، 2007، ص 13-14.

2 - المصدر السابق، ص 17.

3- المصدر السابق، ص 69.

خلص قول الناقدة إلى أن حكاية الجرجوف نجحت في أن تتفاعل مع الحدث الحاضر في الراهن المعاش لتكشف عن العلة الأساسية في تصدع إمبراطورية الخوف على مر التاريخ الإنساني، وكيف أن القتل ومصادرة ثقافة الآخر هما الدعامتان الأساسيتان لانهيار الدول والإمبراطوريات.

برز وعي الذات في القصص الشعبي والتشخيص الاستعماري، ورؤى الجماعة الشعبية، وتنوع القرائن الاستعارية، "وبدا التشخيص الاستعاري وسيلة من وسائل الحكاية في نقل مفاهيم الجماعة الشعبية وقيمها، إذ عكس شغفها بالإخلاص والحق والإيثار ونكران الذات والوفاء والتضحية والمودة وتقديم العون والتفاؤل، كما عبر عن سخطها على الخيانة والباطل والكذب والظلم والقسوة والحسد والمكر"[1].

اتسع عالم الحكاية الشعبية كي يشمل الحياة الشعبية التي استمد منها ملامحه، وكانت المرأة، برأيها، أحد ركني المجتمع والأساس المهم الذي يرتكز إليه، على أن أية حكاية شعبية لا تخلو من لون ما للمرأة، وتشكل مجموعة الألوان في مجمل الحكايات الشعبية لوحدة المرأة الشعبية كما تريدها الجماعة.

إن تنوع الصور النسائية في الحكاية الشعبية القطرية هو دليل الأصالة، "إذ تنسجم مع طبيعة الحياة التي لا تكتفي بأن تعرض لنا صورة واحدة للمرأة، وغنما تكشف أمامنا عن عشرات من الحالات والنماذج، فضلاً عن تنوع الانتماء الطبقي وتداخل هذه الطبقات"[2].

اعتمدت الناقدة وجدان الصائغ في دراسة التراث الشعبي على مدلولات العتبات النصية والاتجاهات النقدية الحديثة مثل البنيوي والجمالي المعرفي لتوصيف المباني والمعاني في النصوص الأدبية.

1-6- توظيف التراث في الرواية العربية الحديثة:

قدم محمد رياض وتار في كتابه "توظيف التراث في الرواية العربية الحديثة" (2002) بحثاً تحليلاً **تاريخيا لظاهرة توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، وأفاد منهجه من علم السرديات في تحليل النص الروائي على نحو محدود، ووضع مدخلاً لبحثه تعريفاً بالتراث وبمفهومه في الفكر العربي المعاصر وتجلياته في بواكير الإبداع الروائي العربي وفي النصف الأول من القرن العشرين بعامة، وفي الرواية التاريخية بخاصة. ولعلنا لا نغفل عن قلة إطلاع الباحث على الدراسات السابقة، وهي كثيرة جداً، وبالإضافة إلى تضييق فهم توظيف التراث في الرواية العربية، وقد**

1- المصدر السابق، ص 98.

2- المصدر السابق، ص 121.

وضعتُ كتابين يضيئان آفاق القضية[1]، وأشار الباحث إليهما مجرد إشارة، شأن العديد من المراجع، بالإضافة إلى إغفال مراجع أخرى ذات أهمية بالغة في بحث القضية. ولا مجال هنا لتفصيل الرأي في ذلك، كما هي الحال في ملاحظته الأولى عن تجليات التراث في الرواية:

1- اختلف الباحثون والمفكرون حول مفهوم التراث، كما تعددت مواقفهم منه. ميز بين ثلاثة مواقف هي: الموقف السلفي الذي دعا إلى إعادة التراث، والموقف الرافض الذي دعا إلى تجاوز التراث، والموقف الجدلي الذي سعى إلى رؤية الماضي في ضوء الحاضر، ورؤية الحاضر في ضوء الماضي[2].

2- أخرج المفكرون والباحثون التراث الشعبي من دائرة التراث، ونظروا إليه نظرة استعلاء، فاختار تعريفاً للتراث توخى فيه الشمولية، فأصبح يضم التراث الرسمي والشعبي، واللغوي وغير اللغوي.

3- بينت دراسته للمؤثرات التراثية في بواكير الإبداع الروائي العربي، والرواية العربية في النصف الأول من القرن العشرين أن تأثير الأدب الشعبي وفن المقامات كان كبيرا، وأن الروائيين الأوائل اتخذوا الشكل التراثي وعاء ملأوه بالمضامين الجديدة.

4- غاب التراث غير اللغوي عن بواكير الإبداع الروائي العربي، مما يدل على تعالي الروائيين الأوائل على تراث بيئاتهم (ص 38 – 39).

درس وتار في متن كتابه توظيف الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية والتاريخ والنّص الديني والتراث الأدبي وتراث البيئة المحلية في عدد كبير من النصوص الروائية، ولدى النظر في توظيف السيرة الشعبية، نجد أنه لجأ إلى الجوانب التالية:

1- مقاربة الشكل الفني العام للسيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ.
2- توظيف شخصية بطل السيرة الشعبية في رواية "ملحمة الحرافيش".
3- قراءة الحاضر في ضوء السيرة الشعبية في رواية "ألف ليلة وليلتان".
4- توظيف البنية السردية في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب".

1- القصة العربية الحديثة والغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1994.

2- النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

5- **توظيف لغة السيرة الشعبية** في رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الجنوب" (ص255).

وآل بحثه إلى النتيجتين التاليتين:

"1- وظّفت بعض الروايات السيرة الشعبية، وتركز الاهتمام على توظيف بطل السيرة الشعبية، وتصوير بطل الرواية في ضوئه.

2- **وظّفت البنية السردية للسيرة الشعبية، وأسلوبها أيضاً**، وثمة طريقتان في توظيف السيرة الشعبية هما: خضوع الرواية للتراث وتقليده بنية، وأسلوباً، ومحاورة التراث وتجاوزه، وامتلاك زاوية رؤية خاصة، تنبع من ضرورات الواقع (ص99).

أشار وتار إلى توظيف البنية الفنية للنص الديني والقصة الدينية والفكر الديني عند تحليل أشكال توظيف النّص الديني، أي أنه باعد مصطلحات الاتجاهات النقدية الحديثة كتسمية العتبات النصية والسردية بالأسماء التقليدية مثل عنوان الرواية، أو تصديرها بالنص الديني، أو تصدير أجزائها بالنص الديني، أو توظيف أسلوب النّص القرآني، أو أشكال التناص الديني كقانون الاستبدال وقانون السياق محافظة عليه أو تغييره أو قلبه، أو الاقتباس... إلخ. واختار الوصف تعضيداً لتحليله التاريخي في منهجه الموضوعي كتوظيف فكرة المخلّص في رواية فرج الحوار "النفير والقيامة" وإسقاط شخصيته على شخصية بطل الرواية في رواية واسيني الأعرج "رمل الماية" ووليد إخلاصي "باب الجمر"، وجمال الغيطاني "خطط الغيطاني"، أو توظيف الفكر الصوفي في رواية نجيب محفوظ "ليالي ألف ليلة".

استقرى وتار في معاينة توظيف النص الديني النتائج التالية:

1- **ثمة أشكال كثيرة للتناص الديني كالاستبدال**، أي تغيير كلمة بكلمة أخرى، والمحافظة على سياق النص الديني أو عدم المحافظة عليه ونقله إلى سياق آخر، والقلب أي تغيير النص الديني، والاستشهاد حيث تكون العلاقة بين النص والحاضر والنص الديني علاقة مشابهة.

2- **وظّف بعض الروائيين بنية النص الديني**، وأشادوا عليها معمار رواياتهم التي تشربت النص الديني على مستوى الأحداث، وعلى مستوى السرد، وعلى مستوى الشخصيات.

3- **وقف عند توظيف القصة الدينية من خلال توظيف قصة أهل الكهف**، وقصة اسماعيل وإبراهيم عليهما السلام، وإحدى قصص التوراة، وقصة موسى والرجل الصالح عليهما السلام، وخلص إلى أن الروائيين تفاوتوا في توظيفهم للقصة الدينية، فالروائيان واسيني الأعرج وجمال الغيطاني

وظفا بنية القصة القرآنية، وحافظا على الوحدات السردية الرئيسية فيها، ولم يجربا إلا تغييراً طفيفاً اقتضاه توجه السرد في رواية "رمل الماية" إلى الكشف عن أحداث السقوط في التاريخ العربي عن طريقة راوٍ مشارك في الأحداث ومتداخل مع الشخصية التاريخية، في حين لا يوجد ما يسوغ التغيير الذي أجراه جمال الغيطاني على قصة القصة القرآنية، وتبديل مواقع الشخصيات سوى بناء سرد عربي جديد مستند إلى السرد القرآني. أما رواية "عودة الطائر إلى البحر" فلنم تطلع إلى توليد سرد روائي من السرد الديني، وإنما اكتفت بتوظيف القصة الدينية للتعبير عن استمرار الماضي في الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، وأما رواية "الربيع والخريف" فقد اقتضت طبيعة العلاقة بين بيروشكا وكرم المجاهدي، وما آلت إليه هذه العلاقة، استحضار الراوي المثقف للقصة الدينية.

4- انتقد بعض الروائيين فكرة المخلّص، وصور بعضهم شخصيات روائية تشبه شخصية المخلص، ووظف بعض الروائيين من التراث الصوفي الانصراف عن اللذات وشهوات النفس والزهد في الحياة الدنيا، والمراتب التي يرتقيها الإنسان المتصوف للفناء في الله، وإدراك الحقيقة المطلقة، كما طُرحت الصوفية حلاً للخلاص من الظلم والشر والاستغلال (ص 172- 173).

لا يخفى أن الباحث لم يقترب من بعض أشكال السرد الديني مثل حكاية البركة، وعمّق وتار شغله في درس توظيف التراث الأدبي فكرياً وفنياً مقتصراً أيضاً على فنّ الخبر والمقامة والترسل وكتب الجغرافية وأدب الرحلة، وأضاء إلى حدّ كبير معطيات هذا التوظيف مثل:

أ- **ظهر فن الخبر في الرواية العربية المعاصرة من خلال خصائصه المميزة**، كظاهرة الإسناد، وتعدد الروايات، والحكاية، والإيجاز والتكثيف والتلميح والأسلوب، وبدت الرواية العربية المعاصرة شبيهة بأسلوب الكتابة في القرن الرابع الهجري، من حيث الاشتمال على أنواع متعددة: شعر، نادرة، حديث، مجالس السمر....، وذلك بهدف تحطيم الشكل التقليدي للرواية العربية، وتحديثها انطلاقاً من التراث.

ب- **وظفت بعض الروايات البنية السردية للمقامة وأسلوبها**، فظهر السجع والبديع والاستشهاد بالشعر، والألفاظ الغريبة.

ج- **أفاد بعض الروائيين من شخصية بطل المقامة**، فصور شخصية بطل الرواية في ضوئها، وكان دافعهم إلى ذلك تشابه الظروف التي أنتجت بطل المقامة مع ظروف الحاضر المعيش.

د- **وظّف بعض الروائيين كتب الجغرافيا على مستوى البنية الفنية**، وعلى مستوى التناص وعلى مستوى الأسلوب.

هـ- **وظّف بعض الروائيين البنية العامة لكتب الرحلات**، وهناك ميل بعض الروائيين إلى توظيف بعض خصائص كتب الرحلات في التراث العربي، ورفض بعضها الآخر (ص 213).

توحي خلاصات بحثه بأهمية التواصل مع هذه القضية الناظمة للهوية، إذ لم تكن للروائيين طريقة واحدة في توظيف التراث السردي، بل كانت لهم أكثر من طريقة، فبعضهم وظّف نصا تراثيا محددا، وأقام عليه معمار روايته، مستفيدا من بنية العامة وأسلوبه وبنيته السردية، وبعضهم وظف الشكل الخارجي للتراث، وجعله إطاراً عاماً لروايته، وبعضهم وظّف أنواعاً تراثية متعددة، وضمنّها في رواية واحدة (ص 239).

مثلما "ترك توظيف الروائيين للتراث تأثيراً في الرواية العربية المعاصرة مس مكوناتها، على مستوى الحدث والحبكة والشخصية، كما مسّ الشكل الفني للرواية، الذي بدا مختلفاً عن الشكل الفني للرواية التقليدية، ومختلفاً عن المتعارف عليه في جنس الرواية، فكثرت المقاطع والأقسام، وتحولت الرواية إلى مجموعة من القصص القصيرة، وأدى خروج تيار توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة على الشكل التقليدي للرواية العربية إلى غياب كلمة "رواية" عن غلاف بعض الروايات" (ص240).

قارب وتار اتجاه النقد الموضوعي الجديد في كتابه تحليلاً للبنية والأسلوب بم يسعف عمليات جلاء المعنى والقيمة في الروايات، أما الجانب الرئيس فيهما فهو شرح المضامين الفكرية والإلماح إلى بعض التقانات السردية الروائية.

1-7- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة:

مازج نضال الصالح في كتابه "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة" (2001) [1] **منهج النقد النصي النامي بعلم السرد والمنهج الأسطوري في النقد الأدبي**، وضم الكتاب مقدمة ومدخلاً إلى **الأسطورة والفكر الأسطوري لتعريف الأسطورة ونشأتها وصلتها بأشكال التخييل الأخرى والمنهج الأسطوري في النقد الأدبي وحدود مصطلحه**، واعتمد على مرجعياته الرئيسة عند بودكين ووليم تروي وفرنسيس فرجسون، والأهم نورثروب فراي في كتابه "تشريح النقد" (1957).

1 - نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

وزع شغله النقدي إلى البحث في **مرجعيات التزوع الأسطوري وشواغله كالمرجعية الثقافية** (المؤثرات الثقافية الأجنبية والعربية)، **والمرجعية السياسية** (السلطة السياسية والاستبداد وبدائله) **والمرجعية الاجتماعية** (بنية المجتمع العربي وبنية الوعي الاجتماعي العربي).

وبحث أشكال التزوع الأسطوري وتجلياته مثل **الحدث الأسطوري** (أسطورة التكوين وأسطورة الموت والانبعاث) **والرمز الأسطوري** (العدو وجلجماش والمخلّص) **والبناء الأسطوري** (الشخصية الأسطورية والعالم الأسطوري والفضاء الأسطوري).

ودقق البناء الروائي للتزوع الأسطوري من خلال التشكيل السردي (بناء السرد الشخصيات والزمن) والتفاعل النصي (أنواعه ووظائفه) والأداء اللغوي (في السرد والحوار).

لقد استهدى الصالح في كتابه بالمناهج النقدية الحديثة، ولا سيّما المنهج الأسطوري وعلم السرد، وظهر تمكنه من آلياته النقدية لغة ومصطلحاً وتحليلاً تاريخياً وفنياً، واجتهد قدر الإمكان في اختيار الروايات المدروسة من مراحل زمنية متتالية ومن أقطار عربية متعددة، وحاول العناية بشؤون الهوية في النقد وشجونها وتمثيلاته في الأسطورة والنقد الأسطوري، وألّم بأكثر المشكلات النقدية المطروحة، وتجنب إطلاق الأحكام النقدية، وهي مزية بذاتها مكثفاً تحليله إلى حدّ كبير، ونتوقف عند معالجته للفضاء الأسطوري على سبيل المثال، فقد صيغ "عدد، قليل نسبياً، من النصوص الروائية العربية فضاءات تتسم بأبعادها الأسطورية متخيلة أحياناً، كرواية الياس خوري "أبواب المدينة" (1980)، ورواية محي الدين زنكنة "بحثاً عن مدينة أخرى" (1980)، ولها جذرها الواقعي أحيانا ثانية، كرواية محمد البساطي "التاجر والنقاش" (1976)، ورواية الميلودي شغموم "الأبله والمنسية وياسمين" (1982)، رواية جمال الغيطاني "الزويل" (1975)، ورواية صبري موسى "فساد الأمكنة" (1973)، وخصّ بالتحليل الرواية الأخيرة لإبرازها "مفهوم التقاطب الذي يبدو أجلى علامات التشكيل الأسطوري، أو التقابلات الثنائية الضدية التي تبدأ من الأبعاد الفيزيائية المجردة للمكان، وتنتهي إلى التماثل مع جوانية الإنسان" (ص 156). و"غالباً ما تتجلى تلك التقابلات من خلال ثلاثة محفزات سردية أساسية: أولى تتصل بصفات الدرهيب، وعلى مستويين بآن، مادي ومعنوي، وثانية بعلاقة نيكولا، الشخصية الرئيسة في الرواية، بالدرهيب نفسه، وأخيراً ما ينهض داخل هذا الفضاء من طقوس، أو ذات حمولة أسطورية، أو لكلّ منها جذرة الأسطوري" (ص 156).

عمّق الصالح نقده النصي بتداخل المنهج الأسطوري مع علم السرد المستفيد من الشكلانية الروسية كتحليله لمكوّنات السرد في مجمل أشكال المحكي بعامة، وقوامها عنصران أساسيان "السرد بمعنى خطاب الأحداث، والعرض بمعنى خطاب الأقوال" (ص166)، فميّز بين نمطين: السرد والعرض اللذين "ينهض بهما وعليهما معظم فعاليات التخييل السردي بعامة، وتتناسل داخل هذين النمطين أنماط فرعية تنتجها العلاقات التي تقوم، عادة، بين كلّ من السرد والخطاب، والسرد والعرض، والسرد والوصف" (ص 166).

ربما كان نضال الصالح هو الناقد الأول الذي طبّق المنهج الأسطوري ضمن الاتجاه النّصي في كتابه "التروع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة" وأدغمه بالشكلانية الروسية وعلم السرد لإضاءة الخطاب السردي مع التراث والتراث الشعبي.

2- الروايات العربية مع التراث الشعبي:

- عبد الحميد خضر البوقرقاصي (مصر):

* القصاص حياة، مطبعة النجاح مصر، 1905.

- محمد حسين هيكل (مصر):

* زينب، القاهرة، 1912.

- محمود أحمد السيد (العراق):

* في سبيل الزواج، بغداد، 1921.

- معروف الأرناؤوط (سورية):

* فتاة القرية أو خيانة الحب، دمشق، 1931.

* عمر بن الخطاب، جزآن، دمشق، 1936.

* فاطمة البتول، دمشق، 1942.

- توفيق يوسف عواد (لبنان):

* الرغيف، بيروت، 1939.

- أحمد ضيف (مصر):

* أنا الغريق، القاهرة، 1939.

- نجيب محفوظ (مصر):

* حكاية حارتنا، دار الآداب، بيروت، 1975.

* ملحمة الحرافيش، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1977.

* عبث الأقدار، القاهرة، 1939.

* راد وبيس، القاهرة، 1943 .

* كفاح طيبة، القاهرة، 1944.

* القاهرة الجديدة، القاهرة، 1946.

* الثلاثية: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، القاهرة، 1956 – 1957.

* ميرامار، القاهرة، 1969.

* اللص والكلاب، القاهرة، 1961.

* الطريق، القاهرة، 1964.

* أولاد حاتنا، بيروت، 1959.

* ملحمة الحرافيش، القاهرة، 1977.

* ليالي ألف ليلة، القاهرة، 1982.

- يحيى حقي (مصر):

* قنديل أم هاشم، القاهرة، 1944.

* صح النوم، القاهرة، 1959.

- عادل كامل (مصر):

* ملك من شعاع، القاهرة، 1945.

- عبد المنعم محمد عمرو (مصر):

* إيزيس واوزيريس، القاهرة، 1945.

- صالح رشيد (العراق):

* عدنا إلى الخان الكبير، بغداد، 1947.

- محمد فريد أبو حديد (مصر):

* أبو الفوارس عنترة، القاهرة، 1947.

- مارون عبود (لبنان):

* فارس آغا، بيروت، (د.ت).

* الأمير الأحمر فارس آغا، بيروت، 1954.

- حمدي علي (العراق):

* شيخ القبيلة، مطبعة دار الحديث، بغداد، 1952.

- وداد سكاكيني (سورية):

* الحب المحرم، القاهرة، 1953.

- محمد الحاج حسين (سورية):

* ملكة الجمال، دار الرواد، دمشق، 1954.

* اعترافات الشيطان الأزرق، دار الرواد، دمشق، 1954.

- توفيق الحكيم (مصر):

* يوميات نائب في الأرياف، كتاب الهلال، القاهرة، 1955.

- **محمود المسعدي (تونس):**

* **السد**، تونس، 1955.

* **مولد النسيان**، تونس.

- **سهيل ادريس (لبنان):**

* **الخندق العميق**، دار الآداب، بيروت، 1958.

- **نظير زيتون (سورية):**

* **من وراء القبر .. أو انهيار امبراطورية وولادة أمة"**، مطابع ابن زيدون، دمشق، 1958.

- **فتحي غانم (مصر):**

* **الجبل**، مطابع روز اليوسف، القاهرة، 1959.

- **عبد الفتاح محمد عثمان (مصر):**

* **مأساة القبور**، القاهرة، 1959.

- **شكيب الجابري (سورية):**

* **وداعا يا افامية**، بيروت، 1960.

- **جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين):**

* **صيادون في شارع ضيق، بالانجليزية 1960** (ترجمة محمد عصفور)، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.

- **حليم بركات (سورية):**

* **ستة أيام**، بيروت، 1961.

* **عودة الطائر إلى البحر**، دار النهار، بيروت، 1969.

* **الرحيل بين القوس والوتر**، بيروت، 1982.

- محمد ديب (الجزائر):

* **النول**، ترجمة سامي الدوري، وزارة الثقافة، سورية، دمشق، 1961.

- **جورجيت حنوش (سورية):**

* **ذهب بعيداً**، دار الأندلس، بيروت، 1961.

* عشيقة حبيبي، المكتب التجاري، بيروت، 1965.

- عبد الرحمن الباشا (سورية):

* أرض البطولات، دار المعارف، القاهرة، 1961.

* الراية الثالثة، وزارة التربية، دمشق، 1964.

- نزار مؤيد العظم (سورية):

* سلاسل الماضي، مطابع ابن زيدون، دمشق، 1964.

- قاسم الخطاط (مصر):

* الملكة الكادحة، دار الكرنك، القاهرة، 1963.

- فاضل السباعي (سورية):

* ثم أزهر الحزن، دمشق، 1963.

* رياح كانون، حلب، 1968.

- صدقي اسماعيل (سورية):

* العصاة، بيروت، 1964.

- قمر كيلاني (سورية):

* أيام مغربية، بيروت، 1965.

- الأشباح، طرابلس، ليبيا، 1981.

- وهيب سراي الدين (سورية).

* قرية رمان، دمشق، 1965.

* ضفة تراب على نهر الجغجغ، دمشق، 1987.

* سلاماً يا ظهر الجبل، دمشق، 1991.

- حنا مينة (سورية):

* الشراع والعاصفة، بيروت، 1966.

* الشمس في يوم غائم، بيروت، 1973.

- حسن محسب (مصر):

* التفتيش، القاهرة، 1967.

- **أميلي نصر الله (لبنان):**

* **شجرة الدفلى**، بيروت، 1968.

- **محمد خليل قاسم (مصر):**

* **الشمندورة**، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.

- **عبد الرحمن الشرقاوي (مصر):**

* **الأرض**، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968.

- **بديع حقي (سورية):**

* **جفون تسحق الصور**، بيروت، 1968.

* **أحلام الرصيف المجروح**، بيروت، 1973.

- **البشير خريف (تونس):**

* **الدفلة في عراجينها**، تونس، 1969.

- **أديب نحوي (سورية):**

* **عرس فلسطيني**، بيروت، 1969.

- **عبد الحكيم قاسم (مصر):**

* **أيام الإنسان السبعة**، القاهرة، 1969.

- **كاظم الداغستاني (سورية):**

* **عاشها كلها**، دار الأندلس، بيروت، 1969.

* **حكاية البيت الشامي الكبير**، مطبعة ألف باء الأديب، دمشق، 1972.

- **سليمان كامل (سورية):**

* **رماد لا تذوره الرياح**، دار اليقظة العربية، بيروت، 1969.

* **قفار رمادية**، دار المنارة، اللاذقية، 1990.

- **رشيد بوجدرة (الجزائر):**

* **ألف وعام من الحنين**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ترجمة: مرزاق بقطاش، 1969.

* **التفكك**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

* **معركة الزقاق**، المؤسسة الوطنية للكتاب.

* تيميمون، دار الاجتهاد، الجزائر، 1994.

- محفوظ أيوب (سورية):

* زهرة في قبر، دمشق، 1969.

* ندى الفجر الحزين، دمشق، 2002.

- حسيب كيالي (سورية):

* أجراس البنفسج الصغيرة، بيروت، 1970.

* نعيمة زعفران، دمشق، 1993.

- الطاهر وطار (الجزائر):

* اللاز، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1970.

* الزلزال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1976.

* العشق والموت في الزمن الحراشي (اللاز الكتاب الثاني)، دار ابن رشد، ط1، 1980.

* الشمعة والدهاليز، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 1995.

* الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات التبيين / الجاحظية، الجزائر، 1999.

- عبد الرحيم الشلبي (سورية):

* قبل أن تؤذن الديكة، بيروت، 1971.

* الجائع إلى الإنسان، بيروت، 1973.

- فارس زرزور (سورية):

* الحفاة وخفي حنين، 1971.

* عبد الكريم غلاب (المغرب):

* المعلم علي، الرباط، 1971.

- عبد الحميد بن هدوقة (الجزائر):

* ريح الجنوب، الجزائر، 1971.

* نهاية الأمس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1975.

* ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 1976.

* الأشعة السبعة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1981.

* الجازية والدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

- **يوسف القعيد (مصر):**

* **أخبار عزبة المنيسي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1971.

* **البيات الشتوي**، روايات الهلال، القاهرة، 1974.

* **أيام الجفاف**، دار العودة، بيروت، 1974.

* **الحر في بر مصر**، مطبوعات القاهرة، القاهرة، 1985.

- **اسماعيل فهد اسماعيل (الكويت):**

* **الجبل**، دار العودة، بيروت، 1972.

* **النيل**، دار الآداب، بيروت، 1988.

- **سليمان فياض (مصر):**

* **أصوات**، وزارة الإعلام، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1972.

- **محمد العالي عرعار (الجزائر):**

* **مالا تذوره الرياح**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972.

* **الحالم**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1979.

- **محمد العروسي المطوي (تونس):**

* **التوت المر**، تونس، 1972.

- **صلاح دهني (سورية):**

* **ملح الأرض**، دمشق، 1972.

- **اميل حبيبي (فلسطين):**

الوقائع الغريبة، بيروت، 1974.

- **راشد أبو شاور (فلسطين):**

* **البكاء على صدر الحبيب**، بيروت، 1974.

- **راشد عبد الله (الإمارات):**

* **شاهندة**، المركز العربي للصحافة، القاهرة، 1974.

- **أحمد زياد (المغرب):**

* **بامو**، 1974.

- أبو المعاطي أبو النجا (مصر):

* ضد مجهول، القاهرة، 1974.

- حامد دمنهوري (مصر):

* ثمن التضحية، القاهرة.

- عبد الرحمن مجيد الربيعي (العراق):

* الأنهار، دار العودة، بيروت، 1974.

* القمر والأسوار، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1976.

- قاسم خضير عباس (العراق):

* الراحلون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1975.

- غائب طعمة فرمان (العراق):

* القربان، مطبعة الأديب، بغداد، 1975.

- محمد صالح الجابري (تونس):

* البحر ينشر ألواحه، تونس، 1975.

- جمال الغيطاني (مصر):

* وقائع حارة الزعفراني، القاهرة، 1976.

* خطط الغيطاني، القاهرة، 1980.

* كتاب التجليات، 3 أجزاء، بيروت، 1983-1985.

- غالب هلسا (الأردن):

* زنوج وبدو وفلاحون، وزارة الثقافة، بغداد، 1976.

- أحمد يوسف داود (سورية):

* الخيول، دمشق، 1976.

* فردوس الجنون، دمشق، 1996.

- خيري الذهبي (سورية):

*ملكوت البسطاء، دمشق، 1976.

* ثلاثية: التحولات: حسيبة، فياض، دمشق، 1990.

* **لو لم يكن اسمها فاطمة**، القاهرة، 2005.

- **محمد جلال (مصر):**

* **عطفة خوخة**، دار أخبار اليوم، القاهرة، 1977.

- **هاني الراهب (سورية):**

* **ألف ليلة وليلتان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.

- **عبد الرحمن منيف (السعودية):**

* **الأشجار واغتيال مرزوق**، دار الحرية، بغداد، 1977.

- **أفنان القاسم (فلسطين):**

* **الباشا**، دار الحرية، بغداد، 1977.

- **بشير فنصة (سورية):**

* **النوافذ المغلقة**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1977.

* **رسالة الراح والأرواح**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

- طاهر بن جلدون (المغرب):

* **موحا المعتوه**، موحا الحكيم، 1978.

* **ليلة القدر**، (ترجمة محمد الشركي)، دار توبقال، المغرب، 1987.

- **محمد إبراهيم العلي (سورية):**

* **التحول الكبير**، دمشق، 1978.

* **الذئاب**، دمشق، 1989.

- **سلامة عبيد (سورية):**

* **ذكريات الطفولة**، دمشق، 1978.

- **عادل عبد الجبار (العراق):**

* **عرزال حمد السالم**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.

- **عبد السلام العجيلي (سورية):**

* **المغمورون**، بيروت، 1979.

* **أرض السياد**، بيروت، 1998.

- جان السكان (سورية):

* **النهر**، دمشق، 1979.

- فؤاد التكريتي (العراق):

* **الرجع البعيد**، دار ابن رشد، بيروت، 1980.

- تيسير سبول (الأردن):

* **أنت منذ اليوم**، دار ابن رشد، بيروت، 1980.

- عبد الرزاق المطلبي (العراق):

* **الظامئون**، دار الحرية للطباعة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980.

- ألفة الأدلبي (سورية):

* **دمشق يا بسمة الحزن**، دمشق، 1980.

* **حكاية جدي**، رواية للفتيان، دمشق، 1991.

- الأعرج واسيني (الجزائر):

* **ألم الكتابة عن أحزان المنفى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، أفريل، 1980.

* **ما تبقى من سيرة الآخضر حمروش**، دار الجرمق.

* **نواز اللوز**، تغريبة عامر بن صالح الزوفري، دار الحداثة، 1983.

* **رمل الماية**، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى.

* **سيدة المقام**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1999.

- جاسم الهاشمي (العراق):

* **أم ايشين**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1981.

- مكي محمد علي (ليبيا):

* **أحزان النهر والغابة**، المنشأة الشعبية، ليبيا، 1981.

- رشيد بوجدرة (الجزائر):

* **ألف وعام من الحنين** (ترجمة مرزاق بقطاش)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

- مرزاق بقطاش (الجزائر):

* طيور في الظهيرة، الشركة الوطنة للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

* البزاة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

- الحبيب السائح (الجزائر):

* الصعود نحو الأسفل، المؤسسة الجزائرية للطبع، الجزائر، 1981.

* زمن النمرود، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

- البشير بن سلامة (تونس):

* عائشة، مطبعة الشركة التونسية، تونس، 1982.

- محمد أحمد العلي (العراق):

* أحزان مرمرية، دار الحرية، بغداد، 1982.

- إبراهيم الخليل (سورية):

* حارة البدو، بيروت، 1982.

* حارس الماعز، دمشق، 2003.

- محمد زيتلي (الجزائر):

* الأكواخ تحترق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 1982.

- محمد زفزاف (المغرب):

* أرصفة وجدران، وزارة الإعلام، بغداد، 1983.

- إبراهيم عبد المجيد (مصر):

* المسافات، القاهرة، 1983.

- إبراهيم أصلان (مصر):

* مالك الحزين، بيروت، 1983.

- بوذيبة إدريس (الجزائر):

* حين يبرعم الرفض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

- محمد مصايف (الجزائر):

* المؤامرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- الأمير مصطفى محمد بن إبراهيم (الجزائر):

* حكاية العشاق، تحقيق الدكتور "أبو القاسم سعد الله" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائـــر، 1983.

- خضير عبد الأمير (العراق):

* هذا الجانب من المدينة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984.

- زيد مطيع دماج (اليمن):

* الرهينة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984.

- سعد مكاوي (مصر):

* نوة الكرم، ميريت، القاهرة، 1984.

- نواف أبو الهيجا (فلسطين):

* المغامرة، مطبعة الانتصار، بغداد، 1985.

- جيلالي خلاص (الجزائر):

* رائحة الكلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

* حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

* عواصف جزيرة الطيور، منشورات مارينو، الجزائر، 1998.

* الحب في المناطق المحرمة، دار الجديد للنشر والتوزيع، ردمك، الجزائر، 2000.

- أمين الزاوي (الجزائر):

* صهيل الجسد، دار الوثبة، دمشق، 1985.

- غازي العبادي (العراق):

* ما يتركه الأحفاد للأجداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

- حميدة عياشي (الجزائر):

* ذاكرة الجنون والانتحار، لافوميك، 1986.

- محمد مفلاح (الجزائر):

* هموم زمن الفلاقي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

- خيري شلبي (مصر):

* الوتر، القاهرة، 1986.

- علي محمد راشد (الإمارات):

* ساحل الأبطال، الشارقة، 1987.

- محمد المنسي قنديل (مصر):

* بيع نفس بشرية، روايات الهلال، القاهرة، 1987.

- وليد أبو بكر (فلسطين):

* الخونة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

- نبيل سليمان (سورية):

* مدرات الشرق، رباعية روائية، 1990 – 1993.

- إبراهيم الكوني (ليبيا):

* التبر، دار التنوير، بيروت، 1990.

* نزيف الحجر، دار التنوير، بيروت، 1992.

- عبد النبي حجازي (سورية):

* صوت الليل يمتد بعيدا، دمشق، 1990.

- سعيد بكر (مصر):

* الفيافي، مديرية الثقافة، الإسكندرية، 1990.

- يوسف ضمرة (فلسطين):

* سحب الفوضى، دار الأهالي للطباعة، دمشق، 1991.

- إبراهيم عبد المجيد (مصر):

* البلدة الأخرى، دار رياض الريس، لندن، 1991.

- وليد إخلاصي (سورية):

* دار المتعة، دار رياض الريس، لندن، 1991.

* شجرة الرحمن، 1996.

-فواز حداد (سورية):

* موزاييك دمشق 39، دمشق، 1991.

* تياترو 1949، دمشق، 1994.

- ياسين رفاعية (سورية):

* رأس بيروت، بيروت، 1992.

- محمود سعيد (العراق):

* زنقة بن بركة، دار الكرمل، عمان، 1993.

- عبد الخالق الركابي (العراق):

* سابع أيام الخلق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994.

- محمد شاكر السبع (سورية):

* المقطورة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1995.

- زكريا محمد (عمان):

* العين المعتمة، وزارة الثقافة، عمان، 1996.

- محمد الراوي (مصر):

* الزهرة الصخرية، القاهرة، 1996.

- طه حامد الشبيب (العراق):

* الأبجدية الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996.

- أحمد زياد محبك (سورية):

* الكوبرا تصنع العسل، حلب، 1996.

- علي دية (سورية):

* تلاشي الزرقان، دار عروة، طرطوس، 1996.

* نهاية كلب أزعر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

- زياد قاسم (الأردن):

* أبناء القلعة، مطبعة الأسواق، عمان، 1996.

- الياس فركوح (الأردن):

* أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمان، 1996.

- طاهر سعيد عجيب (سورية):

* الإرث، دار طلاس، دمشق، 1996.

- وليد مدفعي (سورية):

* شجرة عبد الرحمن، دمشق، 1996.

- سهام بيومي (مصر):

* خراط للموج، روايات الهلال، القاهرة، 1997.

* أيام القبوطي، روايات الهلال، القاهرة، 2004.

- علي المزعل (سورية):

* قناديل الليلة المعتمة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- نبيه اسكندر الحسن (سورية):

* بحيرة الملح (5 أجزاء)، دار التوحيدي، حمص، 1998.

* عاشق أخرس، دار إنانا، حمص، 2002.

* مطر الملح، دار إنانا، حمص، 2002.

* رياح العنف، دار إنانا، حمص، 2002.

- بشير مفتي (الجزائر):

* المراسم والجنائز، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1998.

- أنيسة عبود (سورية):

* النعنع البري، اللاذقية، 1999.

* ركام الزمن .. ركام امرأة، دار السوسن، دمشق، 2005.

- محمد الصالح حرز الله (الجزائر):

* صاحب البشرة السوداء، منشورات وسم، 2000.

- سعيد مقدم (الجزائر):

* البانوراما، منشورات رابطة كتاب الاختلاف، ط 1، فيفري، الجزائر، 2000.

- صلاح الدين بوجاه (تونس):

* النخاس، دار الجنوب للنشر، تونس، 2001.

- مي خالد (العراق):

* مقعد أخير في قاعة إيوارت، بغداد، 2001.

- أحمد إبراهيم الفقيه (ليبيا):

* فئران بلا جحور، روايات الهلال، القاهرة، 2002.

- عبد الكريم ناصيف (سورية):

* مواجع الشتات، وزارة الثقافة، دمشق، 2002.

* وجهان لعنقاء واحدة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.

- عبد الكريم السعدي (فلسطين):

* أماسي الخريف، دار اليازجي، دمشق، 2003.

- سلوى بكر (مصر):

* البشموري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002.

- إبراهيم سعدي (الجزائر):

* بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002.

- مبارك ربيع (المغرب):

* أيام جبلية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003.

- خالد محمد غازي (مصر):

* بسماتيك الثالث، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

* وزاحر ضبع ميدان القتال، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، 2006.

* المنتهى الأخير، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2007.

- عبد الله خليفة (البحرين):

* ساعة ظهور الأرواح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

* عثمان بن عفان شهيدا، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2008.

- عادل أبو شنب (سورية):

* ذكر السلحفاة، دار الخيال، بيروت، 2005.

- علي مصباح (مصر):

* طريق الصحراء، هوية المكان 4، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.

- اسكندر لوقا (سورية):

* ضياع في غابة، دمشق، 2007.

* غريب أنا في بيتي، دمشق، 2007.

- خليل الجيزاوي (مصر):

* مواقيت الصمت، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، 2007.

- محمد الجمل (مصر):

* أطياف مسافر في الغروب، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، 2008.

- محمود المسعدي (تونس):

* السد

* حدث أبو هريرة قال

* مولد النسيان

- محمد ساري (الجزائر):

* السعير، لافوميك، الجزائر

* البطاقة السحرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر.

- إسماعيل غموقات (الجزائر):

* الشمس تشرق على الجميع، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

- عبد الملك مرتاض (الجزائر):

* مرايا متشظية، دار هومة للطبع والنشر والتوزيع، الجزائر.

3- التراث الشعبي في الرواية العربية: تونس أنموذجا

يميز الرواية العربية في تونس أمران متلازمان، الأول السعي إلى الانبثاق من التقليد السردي الموروث، والثاني الانهماك في نزوعات الحداثة، فقد انطلقت الكتابة الروائية من مغامرة محمود المسعدي الفريدة في كتابيه السرديين "حدّث أبو هريرة قال" (1973) و"مولد النسيان" (1987)، وهي مغامرة مفعمة بلغة التراث والسرد التراثي الشعبي في آن واحد، مما حفر مساربه عميقا في مجرى النثر القصصي العربي عموما، وفي تونس خصوصا. وقد انخرط في هذا المسعى كثيرون، تثميرا

للسرد الديني كما عند عز الدين المدني في "الإنسان الصفر" (مجلة الفكر 1968)، وللسرد الأدبي في "من حكايات هذا الزمن" (1982). **وقد تكرست اتجاهات التحديث في التراث والتراث الشعبي من داخل التقليد الأدبي مع أعمال أدبية تالية** مثل "ونصيبي من الأفق" (1970) لعبد القادر بن الشيخ، "البحر ينشر ألواحه" (1975) و"ليلة السنوات العشر" (1982) لمحمد صالح الجابري. **وبلغت ذروة هذه الاتجاهات في امتلاك اللعبة السردية جماليا ومعرفيا مع التراث والتراث الشعبي في أعمال فرج الحوار**: "الموت والبحر والجرذ" (1985) و"النفير والقيامة" (1985) و"المؤامرة" (1992) و"التبيان في وقائع الغربة والأشجان" (1996).

كانت عناية الكتابة الروائية بالموروث السردي ومقاربة التراث الشعبي مثار اشتغال الروائيين والقصاصين بنزوعات الحداثة في الوقت نفسه، فثمة نزعة حداثية أو أكثر تبنى على استبطان الموروث الشعبي كما هي الحال عند محمود طرشونة[1]، أو على التعالق النصي التراثي عند إبراهيم درغوثي[2]، وهناك نزعة رواية النص مع التراث الشعبي أيضا عند محمد علي اليوسفي[4]، ولعل هذه النماذج شاملة للكتابة الروائية العربية في تونس برمتها التي انطبعت بطوابع اقتران التقليد والتحديث باحتضان التراث والتراث الشعبي.

أولا: استبطان الموروث:

بدأ محمود طرشونة الكتابة الواقعية القصصية بمجموعته القصصية الوحيدة "نوافذ" (1977)، ثم استغرق في النقد القصصي على وجه الخصوص، إلى أن وضع روايته الواقعية بامتياز "دنيا" (1993) **التي تعلن عن تناص العنوان مع الموروث الشعبي تهويلا لما جرى واستغلاقه على الإحالة أو المواجهة**، فثمة قوى قاهرة، هي القدر في الأدب التقليدي (الكلاسيكي)، وهي التساريخ أو من يحركونه في الأدب الحديث. ولعلنا نذكر النصوص السردية باستحضار التراث للشاعر سميح القاسم التي حملت عنون "حال الدنيا"، ومسرحية الشاعر ممدوح عدوان التي تحمل العنوان نفسه، والأعمال الشعرية الكثيرة التي تستعمل العبارة مبدوءة بأشكال النداء مثل "يا دنيا".

لقد وضع طرشونة روايته في سياق التناص مع الموروث الشعبي ليصوغ من فضائه الرحيب رؤيته للصراع الاجتماعي متغلغلة بأسئلة لا تنفذ عن الوجود المعطوب بتأثير الفساد والشرور القابعة في النفوس الأمارة بالسوء. ثم يتسع مدى هذا التناص إلى استبطان شامل للنص الروائي

اندراجا في علائقية الحكاية بالبركة والكرامة التي تستغرق السرد كله، في روايته الثانية "المعجزة" (1996).

لم تنفع إغراءات المغامرة أو صيغة الحكاية البوليسية في ثني طرشونة عن عزمه الواضح على انفتاح نصه الروائي على التأملات الوجودية والإنسانية والأخلاقية، فجاوز منذ استراتيجية التسمية في عنوان النص أو عنوانات فصوله، إطار الحدث الذي يتكشف شيئا فشيئا، إلى الاعتمال بوطأة الحدث على نفوس ومصائر بشرية متصارعة مع معنى الوجود وكرامة الحياة المهدورة في غياهب النهم والفساد والظلم. وتمضي الرواية إلى موضوع طالما عولج في مئات الأعمال الأدبية، ولكن طرشونة يجعل هذا الموضوع مثار التساؤلات: الصعود الطبقي المفاجئ لسعيد الشابي ودوام النعمة ووفرتها اعتمادا على أساليب لا تسوغها الأهداف أو النتائج بأي حال من الأحوال، فقد رُمي كثيرون إلى التهلكة والموت وقودا لعملية الصعود ودوامه، وقد آثر طرشونة أن يجاذب الضمير المروع بشراسة أفعاله ما يسميه الوجوديون "الإمكانية"، فالرواية برمتها تعبير عن هذه الإمكانية لدى سامي الذي قتل والده بأيدي زبانية سعيد الشابي، إذ يلوح سامي على الدوام بهذه الإمكانية "قدرة وجودية كامنة، أو قوة داخلية يمكنها حين تتوفر الظروف أن تظهر"[5]. وتعد الرواية، بعد ذلك مرودات لظهور الإمكانية وتجاذبها مع احتجاب الفعل، فقد تعرف سامي إلى جريمة قتل والده، وتعرف إلى القتلة، وهرب من الإمكانية خوفا أو ضعفا إلى أن قطع تردده، وعاد إلى وطنه بمساعدة حبيبته "نورة"، مشبوبا بحديث الثورة على الأوضاع الفاسدة والخنوع، ولكن سامي يظل على تردده في ظهور الإمكانية ممهلا أو مؤجلا الفعل.

يتبدى في عنوانات الفصول التناص مع الموروث الشعبي في دلالته اللغوية أو الاستعمارية تفاعلا داخل النص، أو مع نصوص استعادت هذا الموروث، كما هي الحال مع: "مشي المقيد"، و"زاد الخيال"، و"الطاهر"، و"حوار الصم"، و"إرشاد الأريب"، و"مملكة الصمت"، و"عودة الطائر البري"..الخ، وكان أدباء استعادوا مثل العنوانات الموروثة في نصوصهم، مثل قصص "حوار الصم" لجورج سالم (1973)، و"البحار والإسطرلاب" "فصل قراءة جديدة للطائر البري" (1979) لمحمد عزيزة أو شمس النضير، وفعلت ذلك ناديا خوست متأخرة في مجموعتها القصصية "مملكة الصمت" (1997).. الخ، **أي أن طرشونة يستبطن هذا الموروث في سرده على نحو جزئي في روايته "دنيا"، وعلى نحو كلي في روايته "المعجزة" كما سنوضح ذلك فيما بعد.** وقد ألمحنا إلى هذا الاستبطان الجزئي في إستراتيجية التسمية للعنوان وعنوانات الفصول متفاعلة مع متن النص، على أن التسمية

وحدها غير كافية لتركيب الدلالة ما لم تؤول إلى عنصر استعاري في تنامي الفعلية (التحفيز)، أو في تحديد الأغراض. تصاغ التسمية بلغة مجازية شديدة الإيماء توكيدا على أن الحكاية ليست موئل المنظور السردي، وإنما اندغامها في خطاب قصصي دور أي سردي يعلل ما يحدث، ويحتضن التأملات الخصيبة. **ولعلنا نشير بإيجاز إلى الحكاية وخطابها مع التراث الشعبي بعد ذلك.**

تنطلق الحكاية مع "اعترافات الرجل السعيد في الغرفة الزرقاء"، حين تسأل نورة سعيد الشابي عما حدث، وهو يكاتم سره على الرغم من غيبوبته منتشيا أو سكران، فيتدخل السرد مع النجوى حديث الذات للذات مفصحا عن تطور الحكاية، حين تنجح في أن تسلبه سره، غير أن الهادي، أحد زبانية سعيد الشابي، سرعان ما يهددها باتهامها بمحاولة تدبير قتل الشابي. وثمة إلماح أنها تفعل ما تفعل من أجل سامي الذي تحبه.

يمضي السرد إلى وصف موت حسن العياري أثناء الشغل ورثاء العمال الأصدقاء له. ثم تبدأ المواجهة التي تؤدي إلى ضحايا جدد: تعرض سعيد الشابي لأزمة قلبية، ووفاة الهادي في حادث مرور، ومصائر غير سارة لآخرين.

يلاحظ أن الحكاية مطية لخطاب قصصي مثقل بالتأمل الوجودي من أجل مناقشة الإمكانية المعطلة أو المؤجلة. يعول السارد كثيرا على إحاطة الأحداث بترجيعها العاطفي والفكري في فيض لغوي، كأن يقول في الحزن البالغ على وفاة حسن العياري: "تشهد أن الدموع انهمرت من أعين رجال ما أرادوا لها أن تنهمر، لكن فاض الحزن، وضاق الصدر، وصعب هول الفاجعة" (ص 33) أو أن يقول سامي، وهو يشك بالعدالة: "أتظنين ما يحكى عن رشوة بعض القضاة وتحيل المحامين وشراء الذمم يشجع اللجوء إلى العدالة؟ بل أنا العدالة. أنا القاضي والمحامي والمتهم (ص 39).

أم الفصلان السابع عشر والثامن عشر فهما أقرب إلى الترجيع الفعلي (الدرامي) لذروة الحبك الفني، حين يصير السرد إلى محض تأملات فلسفية ووجودية غالبا، فترد مثل هذه العبارات: "يدسون سدنة القيم وحراس القيم" (ص 146). "لا حل إلا بالثورة" (ص 150). "وهو الوحيد الذي كان يملك مفتاح الحقيقة" (ص 131). "بئست القوانين التي لا تنصف. أنا لا يهمني القانون، بل تهمني العدالة" (ص 159). "ثم تطلبين مني ألا أثور وأهاجر، وألا أنتمي إلى بعض الحركات السرية لقلب الأوضاع؟" (ص 159) "بل أقصد حريتي في الاعتراض على كل حيف" (ص 164). "ما لذي جنيته من كل هذه السنوات حالما متمردا واهما" (ص164). "والشهامة ليست في الرفض من أجل الرفض، بل في البناء، وأنت اليوم مدعو إلى البناء فلا فائدة في التنصل من المسؤولية" (ص 164). "وأنت يا

نورة، من كلف بتحطيم عزيمتي وردي إلى صف القطيع الراضي بمصيره والمستكين في خنوع" (ص165). "لكن طموحا كهذا يحتاج إلى تنظيم، وأنت وحيد مثل كل المثقفين المأزومين الرافضين للقيود بجميع أصنافها" (ص 165).

لقد استطاع طرشونة أن يشحن سرده بالتأمل الفلسفي، وأن يدخل خطابه القصصي في خضم أسئلة فكرية هي أسئلة الوجود التي زاد من حرقتها ذلك الاستبطان الشفيف اللماح للموروث الشعبي. غير أن روايته "المعجزة" تستغرق في لبوس ذلك الموروث استبطاناً يقوم على علائقية الحكاية والبركة حين تخترق الحكاية بتخيلها الرحب مدى المقدس، وحين يمّد مجال الكرامة إلى أبعد من نمطها النبوي، فيما يسمى بالنمط الأبليسي. تقدم الكرامة على أساس أنها استمرار للمعجزة، أي محاكاة لها وتأكيد، ويبدو الأولياء في هذه الحالة وكأنهم صور من الأنبياء، كل ولي صورة من نبي، كما يوضح الميلودي شغموم، فتجاوز حكاية "طرشونة" النبوة إلى الألوهية، وصار يضم المتناقضات كلها في ذاته[6]. وتضاعف هذه الحكاية اختراق المقدس، حين تقدم التراثي على أنه أهم من الوجود، مبالغة في نمطها الأبليسي، وتحدي الألوهي، ومنه القدرة على الحياة والموت، بإيهام السحر والغرق في الموروث الصوفي السردي، إنعاشا للمصابين بالغيبوبة (ص 125) إلى المقدرة على الألفة وفنونها (ص 120)، وإلى الإيمان الخطير، وإيمان الأطفال بالمعجزة، والمقدرة على القيام من الموت، ودوام الحياة إلى حد الإنجاب منه، وهو الميت. وهذا ما تكشف العبارة الختامية في رواية حكاية تستعيد نمطا إبليسيا في رؤية "المعجزة":

"فكيف أفسر لهم أنني لم أمت؟!

يظنون الحياة أعشابا وعقاقير، ومراهم ومساحيق!

أنت الوحيدة التي فهمت حقيقة ما جرى، لأنك لم تصدقي قط نبأ وفاتي، وبقيت في انتظاري.

سيكون إبننا جميلا، أليس كذلك؟

ما ألذ ابتسامتك يا مريم!" (ص 140 – 141).

إن الحدث في رواية "المعجزة" بسيط أيضا، ولكنه يتلفع كاملا في لبوس الموروث الشعبي مستبطنا خفاياه في أشد مفاصله عنفا: الموروث الصوفي السردي أيضا.

يصدر طرشونة الرواية بقول شعري لابن عربي في "ترجمان الأشواق":

"رأى البرق شرقيا فحن إلى الشرق ولو لاح غربيا لحنّ إلى الغـــرب

فإن غرامي بالبريـــق ولمحـــه وليس غرامي بالأماكـــن والتراب" (ص 5).

غير أن طرشونة يعارض التناص في استبطان الموروث الشعبي، ويعلن ذلك في عبارة مفتاحية مأخوذة من المتن الحكائي:

"إني أرى ريح الفتنة قادمة، فلا تذكوا النار التي أشعلتم" (ص5).

تفلح الرواية في تعرية هذا التفكير الاعتقادي الغيبي خلل تفكيك ذلك التناص في صـــوغه التخييلي المجنح في التماهي مع المقدس، وهو صوغ يعاد في محاولـــة جاهـــدة للإيهـــام بتعـــدد الأصوات/أشخاص الرواية: مريم وحبيبها وزوجها الميت ساتر، ورسالة أمها، وحديث الناس عـــن سلوك مريم المريب، ولربما يشير هذا الحديث إلى المعارضة في المنظور السردي.

أما الحكاية فتتلخص في أنّ مريما/ماريا الإيطالية الأصل/ تجترح المصاعب على مركب لتحمـــل كيسا عائدة به إلى الشاطئ، "ومقصدها سر لا تبوح به" (ص 9)، ثم تخصص مريم الفـــصل الثـــاني لوصف تسللها منذ الزوال إلى المقبرة، ولتروي كيف جمعت عظام ساتر لتتوسد كيسها، وتنـــام إلى الأبد، فهو "ما يزال ساكنا في أعمق أعماقها" (ص 22). ويروي ضمير مضمر في الفـــصل الثالـــث هلعهم لرؤية العظام في الكيس.

تتحدث مريم في الفصل الرابع عن تعرفها إلى ساتر، عندما قدمت إلى محله لتـــشتري تميمـــة أو يكتب لها أحجية، إلى أن علقت به.

يتكلم ساتر الميت في الفصل الخامس، مؤمنا أن اللحود لا تفصل بينهما، وذاكرا محبته لدروسه، ومقدرتها أو مقدرته على فك مغاليق الكلمات (ص 41). بينما تؤكد له مريم أن الكتب ليست كل شيء في حياتها، "أنت الذي كنت ومازلت كل شيء في حياتي" (ص 42)، وتتلـــذذ في الاعتـــراف بانسجامها الجنسي والعاطفي "وكانت سبيلي إليك شهوة عارمة، وسبيلك إلي متعة ساحرة، نلـــتحم فيها التحاما، ونذوب في نارها ذوبانا" (ص 43). وتبلغ أول ذروة لاختراق المقدس في توكيده له أنه جاء الليل ليبقى: "ولا شيء يمكنه يفرقنا حتى الموت" (ص 44)، لأنهما "في تناعم خلاق لا نشاز فيه ولا عيب" (ص 45).

يناجيها ساتر في الفصل السادس مرددا موضوع العقم، واستغنائهما عـــن الطـــب وأهلـــه في معالجته، ثم تناجيه مريم في الفصل السابع، وهو يتوسد ركبتيها، وتذكر رغبة الأطفال وزهدها فيهم،

"أنا لا أريد سواك" (ص 55)، وتأخذه إلى غرفتهما "لعل لسانك يعود، فتسمعني عذب الكلام، ورقيق الغزل" (ص 58).

ويتابع نجواه إليها في الفصول الثامن والتاسع والعاشر ذاكرا جانبا آخر من قصتهما، ويطلب منها أن تضمه إلى صدرها (ص 66)، لأنه لا يريد أن يعود إلى الظلمة، ويعيد بعض حكاية الصراع حول المخطوط الأندلسي مع الحاج إدريس الطنجي، **إحالة إلى الموروث الشعبي الصوفي**، ويصرّح: إن صاحب المخطوط هو الشيخ النفراوي (صاحب "الروض العاطر")، فهل الأمر متعلق بالطاقة الجنسية وحدها؟!

يعترض الراوي المضمر السرد في الفصل الحادي عشر على لسان أحد البحارة، ومن ركبت معهم وحملت كيسها، متضامنا معها، مؤكدا أنه لن يسمح لأحد أن ينالها بسوء، و"هي التي بذلت ما بذلته من جهود لمعرفة عاداتنا وتقاليدنا" (ص 81)، وأنها "صارت واحدة منا كأنها لم تلبس قط غير ملابسنا" (ص 84).

ويطلب من الآخرين أن يبطلوا الأراجيف حولها، و"أن تنسى جميعا خرافة الكيس وعظامه وكلام مريم في غرفتها" (ص 87)، ويعلل تضامنه معها بأنهم "مدينون لها بالكثير من الآراء والتدبير الراشد، ومدينون لزوجها بالشفاء من عديد الأمراض المستعصية" (ص 87).

تعاود مريم نجواها في الفصل الثاني عشر وهي تصرخ فيهم غاضبة، أنهم لا يصدقون عودته، أنه حي، وأنه لن يخرج إلا متى أراد هو الخروج، وهم يرون أن تكريم الميت في التعجيل بدفنه.

يخصص الفصل الثالث عشر لرسالة أم ماريا التي تحدث ابنتها عن كل شيء شارحة لغز ما حدث: تعلق ابن عمها كلوديو بها، وموت صديقه ألبرتو بسببها، ودعوته لترك الأوهام، وموقف والدها البائس، والرجاء أن ترحمها.

تعود مريم إلى نجواها لساتر في الفصل الرابع عشر، فتحدثه عن رسالة أمها، وتسرد له قصتها مع أبيها، وأنها كانت دميته الجميلة، وأنه كان يبعث بها مرعوبة وكارهة لما يفعل، حتى التقت بساتر، وأسلمته قيادها.

يعاود ساتر نجواه في الفصل الخامس عشر، على أنها تاج حكاياته، ويروي لها تعرفه على الشيخ العلوي المغربي، ومنه أخذ الطريقة، والمخطوط من فاس، ويشرح لها الطريقة لا تحتاج إلى الوصفات، بل تقوم على الألفة وفنونها، و"يكفيه أنها اعتقدت مثله" (ص 121).

ينتقل الفصل السادس عشر إلى متابعة نجوى مريم لساتر، وتتذكر نزفه عندما حاز المخطـــوط، وأنها شفته بوضع شفتيها على فمه، وكان وضع ساتر فصلا عن إنعاش المصابين بالغيبوبة، ثم غـــاب ساتر حتى أرشدها أحدهم إلى قبره.

يعود الضمير المضمر في الفصل السابع عشر للحديث عن الناس المرتابين في سلوك مريم، وربما قريبا تطلع عليهم بصبي (ص 131)، لأنها "ساحرة، بل فاجرة" (ص 133).

وتختتم القصة بنجوى ساتر إليها، في الفصل الثامن عشر والأخير، متضايقا من أنهم لا يتعرفون إليه.

يلجأ طرشونة إلى التعاضد الحكائي حين يميل بالمنظور السردي إلى تعدد الرواة لاستشفاف الغرض من تعارضات الإيهام والواقع ضمن التراث الشعبي غالبا، فقد أمسك بزمام المتن الحكائي، حريصا على معارضته من داخل سياقه. تألف المتن من لعبة سردية مضت بالنمط الإبليـــسي إلى منتهاه وقد تخلله خيط معارضته اعتمادا الإيحاء بالموروث الشعبي، إشارات أكثر منه تركيبا. ولربما نفع ذلك الاستبطان لهذا الموروث في جموح التخييل إلى شطط رؤية الواقع متشظيا، غير مقنـــع، هجينا يفتقر إلى التعيين، دخولا في ذلك الغموض المحبب.

ثانيا – التعالق النصي التراثي:

انغمس إبراهيم درغوثي منذ بداءة كتابته بالتجريب القصصي، وظهر ذلك جليا في كتبـــه القصصية المتتالية: "النخل يموت واقفا" (1989)، و"الخبز المر" (1990)، و"الـــدراويش يعـــودون إلى المنفى" (1992)، و"رجل محترم جدا" (1995)، وأقصد بالكتاب القصصي ما يـــصعب إدراجـــه في الجنس الأدبي الخالص، قصة قصيرة أم رواية أم شكلا آخر من أشكال النثر القصصي. ثمة طاقة علـــى التخييل تستعين باللغة بالدرجة الأولى فيضا تنغمر به الأعراف القصصية، **وهذا هو دأبه في كتابيـــه السرديين اللذين اخترقهما للحديث عن أحد نماذج استعادة الموروث الشعبي الـــسردي، وهمـــا: "القيامة.. الآن" (1994)، و"شبابيك منتصف الليل" (1996).**

وتبدو هذه الطاقة كليلة أحيانا، ثم يعمد درغوثي على تنشيطها من خلال أمرين: الأول هـــو الاسترسال اللغوي، ومحاولة إدغامه في لعبة السرد، ويفلح أحيانا في ذلك، والثاني هو التعالق النـــصي التراثي متلبسا المتن الحكائي أو محيطا له بعض أثوابه. ولعلي أقارب هذا الجهد باذخ التجريب، شديد الجرأة في استيعاء أغراضه في الوقت نفسه.

ينطوي كتاب درغوثي "القيامة الآن" على تعالق نصي مع الموروث السردي الديني، خلل أسطورة يأجوج ومأجوج، وبعض معادلات الموروث اللغوي والسردي المدعم بفضاء النص القرآني والنبوي حينا، وفضاء التناص مع عناصر سردية ودلالية أخرى قديمة مثل جلجامش، وسيزيف، والأوزاعي، والغزالي، وابن هانئ الأندلسي، ويحي بن معاذ، وغيرهم، وحديثة مثل ديستوفسكي وجوزيف كونراد، غير أن التناص الأوسع، وإن لم يلتحم، أو يتعالق مع كتابه درغوثي، هو روايات عبد الرحمن منيف وشخوصه، ولاسيما تعبيرها عن موضوعة القمع السياسي وغيبة الديمقراطية.

ينفتح الكتاب القصصي، وهو يفترق عن مفهوم الرواية قليلا أو كثيرا، على فضائه: تحريك سجف العلاقة التناصية بكلمة ديستوفسكي المفتاحية: "لئن اتبعت الشيطان يا رب، فإني أظل ابنك لأني أحبك، ولأن في نفسي سبيلا إلى الفرج الذي لولاه ما وجد الكون" (ص5). ويؤشر السارد إلى "علامات القيامة" حين يقول جلجامش: "أنا الذي رأى كل شيء" (ص 9).

كان التعالق النصي واردا في العنوان مع الشريط السينمائي الهوليودي الذي يحمل العنوان نفسه لفرنسيس فورد كوبولا (1979)، وهو يستند بالأصل إلى رواية جوزيف كونراد "قلب الظلام" (1894).

على العموم، يتوزع التعالق النصي ويتعدد، مما يؤثر سلبا على وحدة الأثر، إذ تحتشد الصفحات بالمعادلات والإشارات والتناصات، ومنها الإشارة إلى الشريط السينمائي "الرقص مع الذئاب" لكيفن كوستنر (1990). ولذلك لا يعول التأويل كثيرا على اكتناه طبيعة التحفز التركيبي، لأنه يوافق بين عناصر سردية وحوافز غير متجانسة أو متوافقة بذاتها، أي أن التنامي الفعلي عرضة للانكسار والانقطاع السردي في محاولات ناجحة أحيانا، ومخفقة أحيانا للمواءمة بين هذه الحوافز المتباعدة في تركيبها، وفي وظائفها، وفي تنظيم أغراضها. ولما كان من الصعوبة أن نعرض لفصول الكتابة كلها، فإننا نكتفي بمناقشة الجزء الأول الذي يحمل عنوان "علامات القيامة"، وهو مختزل في أسلوبه جريا على عادة درغوثي في سرده.

يبدأ السارد متناصا مع جلجامش ويداخل بعض الحوافز مع هذا التناص، إذ أن كثيرا مما يحدث هو أشبه بالكوابيس، وأن يؤدي إلى الجنون، أو إلى علامات يوم القيامة، وعندما يتيقن من جنونه "تفتحت أمامي العوالم المغلقة بمفاتيح الرحمن ! (ص9)، فيجد نفسه في لجاجة كسر الإيهام خروجا على منطلق السرد: "تعالى معي نفتح الأبواب" (ص9).

تكون بداءة العلاقات مع ما استقر في الموروث الديني والشعبي مدعما بالنص القرآني والنبوي، ومطلعه "يأجوج ومأجوج" في جانب من الحكاية، وفي الآية الكريمة التي تشير إلى يأجوج ومأجوج. ثم يتداخل المطلع والحكاية والآية مع تناصات أخرى: حكاية سور الصين، والاسكندر المقدوني، وبناء السد، وصخرة سيزيف، وثغرة الدوفرسوار، ولنتأمل بعد ذلك استطاعة ما على الإيصال:

"في الغد. جاءت يأجوج ومأجوج. وجدوا ضوءا ينبعث من وراء السد، ورأوا الثغرة–وسعوها– كما وسع جنود داؤودا ثغرة "الدفراسوار"، وخرجوا فملأوا الدنيا" (ص 14).

إنه شطح يمضي بالتخييل إلى مداه الأبعد، مما يصبح الواقع جذاذات رؤى خاطفة سرعان ما تطبق عليها سيولة الشطح التخييلي واللغوي.

من الملحوظ أن النص ينغلق على تعالقات نصيه وتناصية، بينما يتيح التناص قابليات الانفتاح على عوالم ورؤى ودلالات بتركيب حوافزه وإشارته. وهذا نموذج من التعالقات النصية والتناصية:

"قال الأوزاعي: الأرض سبعة أجزاء.

فستة أجزاء منها يأجوج ومأجوج

وجزء فيه سائر الخلق.

عرضت قناة "ال. سي. إن" أن الأمريكية البارحة في شريط أنباء الساعة الثامنة مساءا صورا لثلاثة من يأجوج ومأجوج. قال المذيع: إن جنود "الماريز" الذين يجوبون البحار السبعة على ظهر المدمرة "رونالدريغن"، قد أسروهم في جزيرة "سرنديب".

كانوا هكذا على ثلاثة أصناف:

واحدا في طول حبة الأرز.

والثاني طوله وعرضه سواء، شبر في شبر.

والثالث في حجم صاروخ "ديسكوفري".

وتفرق يأجوج ومأجوج في كل مكان" (ص 14).

يستعيد السارد حكاية يأجوج ومأجوج (ص 15 – 16)، ويضع عنوانا يزيد من متاهة الشطح وقوعيم الواقع حول عودة "حزب العمال الاشتراكي الديمقراطي الروسي" إلى هرم السلطة. ثم يطل

كعب الأحبار براسه منبها إلى الصيحة، **بينما يستغرق النص في حكاية الأعور الدجال، أو الحاوي الذي علمهم السحر، ولعبة الساحر الذي يقسم المرأة إلى نصين، واختتام الحكاية بقول تميم الداري:** "وهذه واحدة من علامات قيام الساعة!" (ص 21).

يزدحم النص بمثل هذه التعالقات نحو ذكر الدابة في القرآن الكريم، واكتمال رؤية الأخيولة (الفنطزة) القديمة لمظاهر القيامة في الموروث الديني والشعبي، ومن ذلك نصوص للقتبي في "عيون الأخبار" والثعالبي، والماوردي، والحافظ أبو الخطاب بن دحية في كتاب "البشارات والإشارات" (ص25).

يسند السارد منافذ الرؤية بمتواتر الكلام من وصف نذر يوم القيامة، موحيا أن كل ما سبق قوله هو نذر القيامة، ثم تنغلق هذه المنافذ كلية بجملته الختامية للجزء الأول: "وقامت القيامة" (ص 28).

لا يختلف سياق النص في الأجزاء الثلاثة التالية: "البعث والنشور"، "نعيم الفردوس"، "أبواب الجحيم"، عن غلبة التعالق النصي والتناصي بإحالاته وإشاراته المزدحمة مما يجعل الواقع – كما أشرنا– تهويمات في فضاء متخيل، عماده سيولة اللغة وتحفيز تركيبي غير متجانس.

غير أن كتابه السردي "شبابيك منتصف الليل" يختلف قليلا عن كتابه "القيامة.. الآن"، **فهذا الكتاب يقترب من السرد الروائي من جهة، ويقارب مفهوم وحدة العمل الفني من جهة ثانية، ويستجمع تعالقاته النصية والتناصية في بؤر محددة ومظان متعينة من جهة ثالثة، ويستعيد الموروث السردي الأدبي والشعبي والصوفي بتركيز، وبقدر لا بأس به، من النجاح من جهة رابعة.**

يقوم الكتاب على ثلاثة دوائر سردية تكاد تدخل في دائرة واحدة، مستفيدا من التطورات المذهلة لعلم النفس، ومتناصا في حده الأبعد مع رواية ألبرتو مورافيا "أنا وهو" (1974).

يفتتح في "فاتحة الكتاب" شباكا يطل على قلبه، فلا يرى منه وفيه إلا ليلا، وليلا، وليلا أيضا (ص 3). **ويشير في الفاتحة أيضا إلى الحكاية لتتألف القصة في الكتاب من ثلاثة كتب، على طريقة السرد التراثي الشعبي. أما الحكاية فتقول أن جد الراوي أنجب ثلاثة أولاد.** سمى الأول خليفة وكناه بأبي الشامات، وسمى الثاني خليفة وكناه بأبي البركات، وسمى الثالث خليفة، وكناه بأبي اللعنات،-ومن الملاحظ أن اسم خليفة للثلاثة يعني أنهم واحد انسجاما مع التناص الذي أشرنا إليه مع علم النفس ومع نص مورافيا. وكان السارد قد أوضح في الموقع نفسه، أن خليفة الأول، وخليفة

الثاني، وخليفة الثالث هم "ثلاثة وجوه في وجه واحد، هو وجهي أنا، وجهك أنت. وجه رجل ما زلت لم أره بعد" (ص 5).

تبين الحكاية أن جده "رباهم فأحسن تربيتهم، فحفظوا القرآن الكريم في بيوت الله العامرة، وتفقهوا في علوم الدنيا والدين، و لم يترك لهم عنان أنفسهم إلا أن شبوا وصاروا يفرقون بين الحق والباطل، فأطلقهم في الأرض، وقال لهم: هي الدنيا أمامكم، فاختاروا من الطرق الأقرب إلى قلوبكم، ولا تتحسروا على ما فات" (ص 4).

يشي السارد بما ستكون عليه الحكاية في توكيده لغربته: الدخول في غرض القصة، بقوله:

"ولكن الأكيد أن جزءا من وجه ذلك الغريب سكنني. متى كان ذلك؟ لست أدري! ربما البارحة. أو ربما من الأزل" (ص 5).

يعرض الكتاب الأول لقصة خليفة الأولى المكنى بأبي الشامات، ينزع عن نفسه ورق التوت، ويعرض سوأته على قارعة الطارق، أمام كل الناس، ولا يخجل. ويدخل السارد إلى قصته من مقاربة الفعل المشين مع كلبته حين يأخذها بنفسه لتلتقي مع كلب آخر، على أن أهم ما في القصة هو محاولة إضفاء الأنسنة عليها، حين يضع عنوانا هو "أحمر شفاه وإثمد وقمصان حرير للكلبة" (ص 7).

تصبح المقاربة، مقاربة إضفاء الأنسنة أكثر إقناعا حين يروي السارد قصة ختانه المشؤوم، حين قطع له الشيخ شبه الضرير نصف ذكره مع القلفة، و لم ينقذه من الموت إلا التعجيل له بطبيب "وجد الذكر مقصوصا إلى النصف فجن جنونه، وصار يرطن بفرنسية امتزجت بكلام عربي مكسور. سب أبي، وسب الطّهارة والطهرة والمتطهرين" (ص 12).

هل هذا إيماء إلى الموروث الشعبي السردي المتمثل في فعل المطهر، الشيخ، وما يرافقه من شعائر؟ كان أبو الشامات والد السارد، مهووسا بالمرأة، عرض نفسه للتهلكة حين عشق مجنونة، وداهم منزلها ليقضي في السجن مفضوحا ردحا من الزمن، **لكن السارد ما يلبث أن يبني تحفيزه التركيبي على التناص والتعالق النصي مع الموروث السردي**، ويختار لذلك أولا نصا جاحظيا يقول فيه: "كل إناث الحيوان أطيب من النساء" (ص 27). وقد عضد الجاحظ نصه بقصة رجل يفعل بكلبة، ثم يعيد السارد التناص إلى الواقع حين يذكر تنفيذ الفكرة مترددا، وقد دعاه جاره الصبي ليفعل مثله بالحمارة. ثم يعضد التناص بقصة رواها مسكوية وابن الأثير عندما كان "غلام الأمير بختيار البويهي أغلى من المملكة" (ص 31).

ثم يحيل السارد التناص إلى الأسطورة اليونانية، عن علاقة الأيروس بالثناتوس، أي علاقة العشق بالموت. مستذكرا هراوة جده التي قتلت مرض "التيفوس". وهزمت ملك الموت، تمهيدا للاقتناع بقوة العشق في مواجهة الموت، كما في حكاية أبيه: "جسم أنثى سخن في القبر طيلة ثلاثين سنة" (ص 32). ومفاد القصة أن والده حفر قبر المجنونة بعد ثلاثين سنة فوجد جسمها ساخنا فأرقدها ورقد بجانبها، وقال: "سأبقى يقظا أحرسها إلى أن ينفخ في الصور" (ص 39).

يروي السارد في الكتاب الثاني قصة "خليفة الثاني المكنى بأبي اللعنات، الذي يدعي أنه أبو عبد الله محمد بن أبي بكر النفراوي صاحب كتاب "الروض العاطر في نزهة الخاطر"، فطبقت شهرته الآفاق، وطلبه السياح من أصقاع الأرض الأربعة" (ص 40).

يشير الراوي منذ تقديم هذه القصة إلى التعالق النصي الصريح مع النفراوي، بل إنه يجعله من نسله وسلالته، فيصول الراوي ويجول في عجائب طاقته الجنسية وآلته الغريبة، حتى ليبلغ الأسطورة في ذلك، ويكون لقاء بينه وبين عمه، ويكون أكثر اللقاءات غرابة وإدهاشا، فقد كان عمه يدفع الزكاة عن أمواله، وعمره سبعون عاما، من عرض آلته للسياح لقاء نقود ما يلبث أن يوزعها على العامة. وحين التقاه كان جثة فقد شنق نفسه في المنزل، وثمة ما هو مدهش أكثر من ذلك، هو أن السارد يخرج صارخا: "يا أهل الله ردّوا رجولة عمي" (ص 63). لأن ثمة من قطع آلته، وباعها للمصور الأمريكي الذي هام به على سلالة النفراوي، ويبلغ التناص ذروته بإعادة نصوص من كتاب "الروض العاطر" مسوغا إيرادها، على لسان أمريكي يحفظ هذا الكتاب عن ظهر القلب، على أن التعالق النصي مع "الروض العاطر" هو الذي يسود المتن الحكائي في فعل السارد أو الراوي الجنسي مع الأمريكي نفسه في إحدى الزوايا، على إنها إحدى رحاب الشيخ النفراوي.

أما الكتاب الآخر، فيروي فيه السارد قصة "خليفة الثالث المكنى بأبي البركات، يشتري لكل واحد من مريديه قصرا من قصور الجنة" (ص 74). **ولعل هذا الكتاب في تناصه مع السرد الصوفي الذي يستعيد شيئا من حكاية كرامات الأولياء يضع الكرامة نفسها في مأزق حين ينفض المريدون عن أبي البركات من أقرب نسائه إلى أقرب أعضاء جماعته إلى بقية الأتباع تحت وطأة اختراقات التحديث، ثم يغوص التعالق النصي مع الموروث الشعبي الصوفي في الأرض وكأنه غيابة للمعنى الذي يمثله أبو البركات.** وقد استخدم السارد، المتماهي مع ضمير مضمر غير حيادي، ليعلن الهزيمة

المنكرة فيما نسميه بالسرد الدائري المفتوح، فقد وصل أبو البركات إلى مقام، صار فيما بعد مقامه، وملاذ أتباعه، والآن يقف الحصان في المكان إياه، أمام المقام، ليعلن القطيعة مع الرمز:

"غاصت القوائم الأربعة تحت الركبة في الأرض التي لم تعد تحتمل الثقل. ثم غطى الملح بطن الحصان، والحصان يخوض في الوحل ولا يتوقف. وعمي لا يلتفت إلى نداء مريديه. إلى أن ابتلعت الأرض الحصان وراكبه، وعادت كما كانت تلمع تحت أشعة الشمس التي بدأت ترتفع رويدا رويدا عن سطح السبخة. كانت الشمس حمراء في لون الدم." (ص 98).

لا شك في أن درغوثي قد طور سرده كثيرا من "القيامة.. الآن" إلى "شبابيك منتصف الليل"، ويتبدى ذلك جليا في نجاحه إلى حد معقول في تثمير التعالق النصي التراثي الشعبي، رؤية واقعية وموقفا فكريا جريئا، وإن شاب هذه الرؤية وهذا الموقف التبسيط والاختزال وتطوح المعنى في الاستسهال والمباشرة والاحتباس.

ثالثا: رواية النص مع التراث الشعبي:

تقترب رواية محمد علي اليوسفي من مفهوم "رواية النص" كثيرا دون الانقطاع عن التراث الشعبي، وهو مصطلح يراد له أن يوازي أطروحات "ما بعد الحداثة" أو "ما وراء الرواية"، وقد أثير هذا المصطلح في النقد الأنجلو سكسوني ليستوعب أمداء "الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود، فتنظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع"(9).

لقد وضع اليوسفي في مطلع تسعينيات القرن العشرين روايتين هما "توقيت البنكا" (1992)، و"شمس القرامد" (1997)، **ويظهر فيهما معا، بنسب متفاوتة مفهوم "رواية نص التراث الشعبي" كرواية مغايرة أو مختلفة في مواجهة التقليد وفي صوغ تقليدها الخاص، ونستطيع أن نلتمس ملامح هذا التقليد الخاص في التلاعب بالسرد، وكسر الإيقاع وتشظيه، وكسر الإيهام الصريح أو المضمر والفذلكة الشكلية المعتمدة، والهجانة،** والتلاعب بالمنظور السردي نحو تبئير متباين أو منسجم مع العرض والتوازن بين الميل الذاتي والميل الموضوعي، وغلبة حجم النص الغائب، والتداخل بين الحكاية وزمن الخطاب.

يتلاعب السّارد بضمائره ويختلف، عن عمد، من المخاطب إلى الغائب إلى المتكلم ليروي أزمة الاغتراب والمغترب، ولكن الرواية تعنى بعمارها المختلفة واعية بتلاعبها اليقظ بالحوافز، **وبسعيها إلى**

تحفيز جمالي يعتمد على عناصر سردية تتحالف مع هذه الحوافز في تنامي فعلية غارقة في معاينة الذات، باستعادة الماضي، أو الترقرق مع الحلم، أو مقاربة الواقع، أو الإمعان في الوصف منطبعا على صفحات وجدان مترع بأهوال الذاكرة والواقع معا.

ينكسر السرد منذ "مدخل –خاتمة"، وعنوانها "ستغرب شمسك وتلوي رأسك"، متداخلا مع بنائه، وهو يتركب من صيغ العنوانات الرئيسة والفرعية، ومن الفذلكات الشكلية، ومتن يتلامح ثم يهجع في حضن البيئة الشعبية، ليؤول السرد إلى "خاتمة – مدخل"، وعنوانها "ما زلت أحيا" تحمل النقيض، من صيغة الرواية الأساسية: تداخل الخيال مع الواقع من أجل تشريح الذات: "أنظر إلى الحياة منفصلة عني، أبدا، وأبدا بتشريح ذاتي" (ص 259).

ليس بمقدورنا أن نعرض الحكاية، أو نناقش تعليلها الفني والبنائي لوفرة التفاصيل، فثمة من يعود إلى قريته من العاصمة، ومن يعود من باريس، وثمة علاقات بين أبناء الأجيال: الأجداد والآباء والأحفاد، **غير أن نجاح صيغة "رواية النص" هو التوظيف الموفق للمأثورات الشعبية في الانشغالات الذاتية والوجدانية لذاكرة الشخوص، والمعول دائما هو وعي الذات داخل هذه المأثورات التي صارت إلى شعائر وطقوس.**

كانت الأرض محك الانتماء ورابطة الوطن والألفة العائلية، وقد اصطدم هذا الانتماء بالتخلي هذه الأرض، مما يجعل الابن الصغير يواجه أباه: "لا حاجة بي إلى اسمك، ولا إلى غربتك، ولا إلى ثقافتك، فقدتك بتوقيتي" (ص 175)، ومما يجعل الأب يعلن غضبه أيضا على الغربة داخل الوطن، وهي التي تدفعهم إلى الغربة خارج الوطن (ص 177 – 187).

وكان الأب يردد وهو سكران في باريس: "رخيص دمك في بلادك، وأرخص في بلاد الناس" (ص 192).

لعل هذه الرواية من الروايات القليلة التي تصور وعي الآخر الغربي من خلال عنصريته في أكثر صورها جدة وقسوة، فيكون الرد هو قتل الآخر مادام قد خسر إقامته في الأرض (ص 256)، وكأنه انتحار في منتهى الوعي.

يغرف اليوسفي في رواية "شمس القراميد" من الماء ذاته، منوعا في سرده، مدخلا الوقائع جميعها في جو تخييلي، يشي بنوع من تجنب مواجهة الواقع، وهي كانت حادة وقاسية في "توقيت البنكا"، ولا أعتقد أن ثمة "تقية" في ذلك، لأن عناصر سردية لجأ إليها اليوسفي تدعم متطلبات

الوعي بالذات ونقد الواقع، كما هي الحال مع كسر الإيهام في العنوانات، وداخل المتن الحكـــائي نفسه في النصف الأخير من نصه الروائي مثل: "هذا فخ، لا أحد يريد حكايات"، و"لا بدّ من مرحلة يرى فيها المرء أقل فيلدجاً إلى إعادة الرؤيا"، و"ماذا يفعل أمريكي في هذه المنطقة المعزولة"...الخ.

ثمة عناصر أخرى مثل دخول النص في الواقع مباشرة في الفصل الأخير "ظـــل أثـــر منـــهم في داخلي"، حين تسفر التبعية عن وجهها، **وحين تحمل صورة الشعائر والطقوس في وجدان البطـــل- السارد، كالبنكا والعينوس:**

"شعرت بالوحشة مرة أخرى. سألته:

- ألم تعد تفكر في العينوس؟

أجاب مبتسما:

- لا تخف! سوف نجده أمامنا كأية حكاية تفقد مكانها الأصلي، وتنتشر عبر الأزمنة. قد يظهر في المدينة كأي قروي نازح بعد أن فشل في أرضه. المدينة مرآة ماصة تبتلع الزارع والمزروع. فلمـــاذا لا يظهر العينوس هناك أيضا؟

- وماذا عساه أن يفعل في المدينة؟

- قد يبحث عن عين زجاجية، وربما يتحول إلى مهرب أو شحاذ لا تنقصه التجربة والحيلـــة.. لم لا؟

- ومن أخبرك بكل هذه التفاصيل؟

- هاهاها... إذ لم يكن سهلون، فمن المؤكد أنه واحد من أتباعه الخمسين!" (ص 232).

لعل هذه الرواية أدخل في مواجهة الذات من أجل وعي اصلب بها عن طريق استعانة السرد بالحلم، وبالأخيولة، وبمغالبة الموروث الشعبي، مما كان ظاهرا في نص "توقيت البنكا". ألم تكـــن طقوس البنكا والعنيوس من مكونات الذاكرة المعيوشة والحاضرة لوطأة حضورها في وجدان الفـــتى الذي أصبح رجلا في "شمس القراميد"، ما زال مسكونا بها، وهو اليوم على مفترق طرق، فما تـــزال الأسئلة داهمة متطوحة بين الماضي والمستقبل:

"لماذا الشعور بالخجل؟ قلت معزيا نفسي. يريد تدوين السير الشعبية؟ سوف ألفقها لـــه كمـــا اتفق، أو كما أتذكرها على الأقل، من دون جهد كبير. وقد أبيعه سيرتي الذاتية أيضا، وإذا وجد فيها علاقة ما بتلك السير! هو الذي يستر عورتي الآن... ربما بسبب امتلائي بالماضي يخفيني هذا المستقبل المجهول" (ص 233).

تتجه "رواية النص مع التراث الشعبي" إلى مجانية الواقع بعد الانغمار به، ثم تمارس نقدها له في صورة الوعي بالتاريخ، أو كشف الواقع عن طريق تشوفه، وقد اختار اليوسفي صورة الوعي بالتاريخ متضامنا مع المأثورات الشعبية الثرة في "توقيت البنكا"، ومدار تشوف الواقع من خلال محاكمة الطقوس والشعائر والرموز الشعبية والموروثة مثل تراجع رموز البنكا والعينوس وما يرتبط بهما من طقوس وشعائر، ومثل مبدأ سرد الحكايات والسير الشعبية والتلاعب: اختلاقه والمتاجرة به، وهو أمر خطير حين يمتد هذا السرد إلى السيرة الذاتية. وهنا مكمن الغنى السردي ومحمولاته التخييلية، تجعل مغامرة التحديث أكثر ثقة وتطورا انطلاقا من مقدرتها على خلق تقليدها الخاص.

المصادر والمراجع:

الكتب:

- سعد الله ونوس: حفلة سمر من أجل 5 حزيران – دار الآداب– بيروت– بدون تاريخ.
- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1973.
- عدة مؤلفين: المأثورات الشعبية في 100 عام. المجلس الأعلى للثقافة. سلسلة أبحاث المؤتمرات 10 – الجزء الأول– القاهرة 2002.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: الخطة الشاملة للثقافة العربية. الطبعة الثانية. تونس 1990.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: السياسات الثقافية من أجل التنمية في الوطن العربي. تونس. المنظمة، 2002.
- المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: في الخطة الشاملة للثقافة العربية: الثقافة والتراث القومي. تونس، المنظمة، 1992.

الدوريات

- عبد الله أبو هيف: الفنون الشعبية والنظرة الجديدة في مجلة "جيل الثورة" (دمشق) – العدد 45– السنة الرابعة، كانون الثاني 1972.
- مجلة "الأدب" (بيروت)، ملف خاص: الفنون الشعبية – السنة 25– ع3– 4 آذار– نيسان 1977.
- 1. اعتمدنا في دراسة أعمال محمود طرشونة على الطبعات التالية:
- "دنيا" – ط2– مطبعة علامات– تونس 1997.
- "المعجزة" – ط 1– مطبعة علامات– دكيتير تونس 1996.
- 2. اعتمدنا في دراسة أعمال إبراهيم درغوثي على الطبعات التالية:
- "القيامة.. الآن" –دار الحوار– اللاذقية 1994.
- "شبابيك منتصف الليل" –دار سحر للنشر– تونس 1996.
- 3. اعتمدنا في دراسة أعمال محمد علي اليوسفي على الطبعات التالية:
- "توقيت البنكا" – رياض الريس للكتب والنشر – لندن– قبرص 1992.
- "شمس القراميد" – دار الجنوب للنشر تونس 1997.
- 4. ابن ذريل، عدنان: الفكر الوجودي عبر مصطلحاته – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق 1985 – ص 35.
- 5. شغموم، الميلودي: المتخيل والقدسي في التصوف الإسلامي: الحكاية والبركة– منشورات المجلس البلدي لمدينة مكناس– مطبعة فضالة– المحمدية 1991 ص 254 – 255.

- 6. يذكر محسن جاسم الموسوي في كتابه "ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث" (دار الآداب – بيروت 1993) أحد الكتب في هذا السياق، وهو كتاب باتريشيا واف: "رواية النص، نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها" – لندن 1984. انظر الصفحات 173- 203.

(1) عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

(2) عبد الحكيم، شوقي، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، 1982.

(3) خليل، خليل أحمد: نحو سوسيولوجيا لثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت، 1979.

(4) هولتكرانس، إيكه: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفلكلور، (ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي)، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2. 1973.

(5) كراب، الكزاندر هجرتي: علم الفلكلور، (ترجمة رشدي صالح)، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة – 1967.

(6) فريزر، جيمس: الفلكلور في العهد القديم، (ترجمة نبيلة إبراهيم)، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

(7) ديرلاين، فريدرش فون: الحكاية الخرافية، نشأتها، مناهج دراستها، فنيتها، (ترجمة نبيلة إبراهيم)، الألف كتاب 561، الإدارة العامة للثقافة، وزارة التعليم العالي بمصر، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.

(8) هاملتون، أديث: الميثولوجيا، (ترجمة حنا عبود)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.

(9) سوكولوف، يوري: الفلكلور قضاياه وتاريخه (ترجمة حلمي شعراوي، وعبد الحميد حواس)، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.

(10) شابيرو، أروين: أبطال من الفلكلور الأمريكي، (ترجمة بهجت فنصة)، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، (د . ت).

(11) خان، محمد عبد المعيد: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط 2، 1980.

(12) شاخت وبوزورث (تصنيف): تراث الإسلام، الجزء الأول، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

(13) تشاوديك، نوراك (وفيكتور جيرمونسكي: ملاحم آسيا الوسطى الشفوية (ترجمة رباب ناصيف)، وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

(14) قصة سليمان الحكيم، مكتبة الحضارة، دمشق، (د.ت).

(15) تفسير المنامات لابن سيرين، المكتبة الأدبية لصاحبها عمر محمد ريحاوي وأولاده، حلب (د.ت).

(16) مجنون ليلى، المكتبة الأدبية، حلب، (د.ت).

(17) البكري، أبو الحسن بن عبد الله (وضع): قصة فتوح اليمن الكبرى، المعروف برأس الغول، دار كرم بدمشق، (د.ت).

(18) قصة الزير سالم، أبو ليلى المهلهل، مكتبة محمد الحلبي، دمشق، (د.ت).

(19) سيرة بني هلال، مكتبة كرم، دمشق، (د.ت).

(20) سيرة الملك سيف بن ذي يزن، مطبعة كرم، دمشق، (د.ت).

(21) المجلس الأعلى للثقافة: رائد التراث الشعبي عبد الحميد يونس، الأعمال الكاملة، تصنيف أحمد يونس، تقديم أحمد مرسي، محمد الجوهري، مصطفى جاد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007.

(22) يونس عبد الحميد: الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي، دار المعرفة، القاهرة، ط2 ، 1968.

(23) يونس، عبد الحميد: التراث الشعبي، سلسلة كتابك رقم 91، دار المعارف، القاهرة، 1979.

(24) عدة مؤلفين: دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1972.

(25) صالح، أحمد رشدي: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1971.

(26) إبراهيم، نبيلة: قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربي- طرابلس، 1974.

(27) صالح، أحمد عباس: البطل المضطهد، ثأر ابن عنترة، دراسة تطبيقية في الأدب الشعبي، روز اليوسف، القاهرة، 1973.

(28) سالم، نبيلة إبراهيم: البطولة في القصص الشعبي، كتابك رقم 14، دار المعارف، القاهرة، 1977.

(29) خورشيد، فاروق: السير الشعبية، كتابك رقم 61، دار المعارف، القاهرة، 1978.

(30) خورشيد، فاروق: أضواء على السيرة الشعبية، منشورات اقرأ، بيروت (د.ت).

(31) عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور – الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1973، وفي هذا الكتاب تعريف بالجهود العربية المبذولة في مختلف ميادين التراث الشعبي.

(32) سعد الله ونوس: راجع على سبيل المثال: حفلة سمر من أجل 5 حزيران- دار الآداب- بيروت – بدون تاريخ.

(33) انظر مجلة "الآداب" البيروتية، ملف خاص – السنة 25 – ع3- 4 آذار- نيسان 1977.

(34) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: الخطة الشاملة للثقافة العربية: الطبعة الثانية. تونس 1990.

(35) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: في الخطة الشاملة للثقافة العربية: الثقافة والتراث القومي، تونس، المنظمة، 1992.

(36) المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم: السياسات الثقافية من أجل التنمية في الوطن العربي، تونس، المنظمة، 2002.

(37) عدة مؤلفين: المأثورات الشعبية في 100 عام. المجلس الأعلى للثقافة. سلسلة أبحاث المؤتمرات 10 –الجزء الأول- القاهرة 2002.

(38) عبد الله أبو هيف: الفنون الشعبية والنظرة الجديدة في مجلة "جيل الثورة" (دمشق) – العدد 45 – السنة الرابعة، كانون الثاني 1972.

(39) كمال، صفوت: مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، وزارة الإعلام، الكويت، ط2، 1973.
(40) عدة مؤلفين: دراسة في المجتمع والتراث الشعبي الفلسطيني، قرية ترمسعيا، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، جمعية الهلال الأحمر الفلسطيني في الكويت، آب، 1973.
(41) صالح، رشدي: صوت مصر/ مصر والفلاح والنيل، كتاب الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد 3، يوليو 1975.
(42) سعد الدين، كاظم: الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، وزارة الثقافة والفنون، دار الرشيد للنشر، السلسلة الفولكلورية 14، بغداد، 1979.
(43) كبيريت، علي: موسوعة التراث الشعبي لتيارت وتيسمسيلت، دار الحكمة، الجزائر، الجزء الأول: تيارت، 2007.
(44) كبيريت، علي: موسوعة التراث الشعبي لتيارت وتيسمسيلت، الجزء الثاني، تيسمسيلت، دار الحكمة، الجزائر، 2007.
(45) عبد الحكيم، شوقي: الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، 1987.
(46) عبد الحكيم، شوقي: الزير سالم أبو ليلى المهلهل، دار ابن خلدون، بيروت، 1982. (47) عبد الطيف، محمد فهمي: الحدوتة والحكاية في التراث الشعبي، كتابك رقم 102، دار المعارف، القاهرة، 1979.
(48) دياب، محمد حافظ: إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، الجزء الأول، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.
(49) دياب، محمد حافظ: إبداعية الأداء في السيرة الشعبية، الجزء الثاني، مكتبة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996.
(50) فريحة، أنيس: ملاحم وأساطير من الأدب السامي، دار النهار للنشر، بيروت، 1967.
(51) سرحان، جمال: المسامرة والمنادمة عند العرب حتى القرن الرابع الهجري، دار الوحدة، بيروت، 1981.
(52) النصير: ياسين: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1995.
(53) عدة مؤلفين: الفنون الشعبية والأغنية التراثية، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الجماهيرية، طرابلس، 2002.
(54) خدوسي، رابح: موسوعة الجزائر في الأمثال الشعبية، 3000 مثل وحكمة من كنوز الذاكرة، دار الحضارة، الجزائر، 1997.

فهرست الموضوعات

البعد التداولي في الأمثال الشعبية. سي كبير أحمد التجاني. 05

جمليات توظيف المثل الشعبي في روايات الطاهر وطار. أ.رشيد العامري. 24

إشكالية المصطلح في التراث الشعبي. أ سمية فالق. 51

نهج البنيوي في دراسة التراث الشعبي قراءة في كتاب NNAN IMEZWERA " Proverbes berbères de Kabylie للطاهر حمداش أ. رشيد فلكاوي. 62

معوقات دراسة التراث الشعبي الجزائري. أ.عبد اللطيف حني. 69

التحليل اللساني للنصوص الشفوية. أ. نـوار عبـيدي. 79

بنية النص الشعبي بين تحولات المنهج ومنهج التحولات. أ.حبيبة مسعودي 92

الشعر الشعبـي في منطقة الحضنة. الشاعر بلخير فردي أنموذجا. أ: عبد الكريم معمري. 102

أصداء التواصل في التراث الشعبي الإنساني حكاية "عصفور الهوى" أنموذجا ـ دراسة تحليلية سيميائية مقارنة. أ.عثمان مجدوبي 119

الموروث الشعبي في سرديات محمد مفلاح: الأسماء الشعبية والحيز المكاني في روايتي بيت الحمراء والانهيار نموذجا. أ. بن عبد الله مفلاح. 143

بين الأدبين الرسمي والشعبي. أ. لزهر مساعدية. 148

توظيف التراث السردي في الرواية البوليسية السوداء. رواية "بم تحلم الذئاب؟ "للروائي الجزائري ياسمينة خضرا- أنموذجا . أ. علي مومن. 154

الأدب الشعبي بداياته وأنماطه وغاياته. أ : عمرو رابحي. 171

حضور التراث الشعبي في رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لطاهر وطار. أ. حدة روابحية . 178

تأثير النص السردي (القصة) في التراث الشعبي على الطفل (وجهة نظر نفسية لغوية). أ. كريمة سماعي. 193

جنس العامل في رباعيات "عبد الرحمن المجدوب (دراسة سيميائية). أ. يمينة ثابتي. 196

الأسطورة نبع الأجناس الأدبية ومصدر المنهج والنظرية في العلوم الإنسانية. كيف ولماذا؟ أ.زاهية طراحة. 208

الشعر الشعبي الأوراسي وكتابة التاريخ- دراسة في نماذج بالعربية والأمازيغية- أ. محمد زكور. 218

بنية الاستهلال والاختتام في الموروث الحكائي الشعبي الجزائري .منطقة غابة أنموذجا. أ: جنات زراد. 267

محاولة لتنظير عروض الشعر العامي أو (مدخل إلى البنية الايقاعية في الشعر الشعبي) أ. محمد زوقاي 282

المضحك في الأشكال الحكائية الفكاهية (نحو تأصيل المصطلح). أ أحمد حيدوش 317

إسهامات الجاحظ في التراث الشعبي. أ: عتيقة حيدوش 327

التراث الشعبي في الرواية العربية. د- عبد الله ابو هيف 338

الفهرست 395