الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

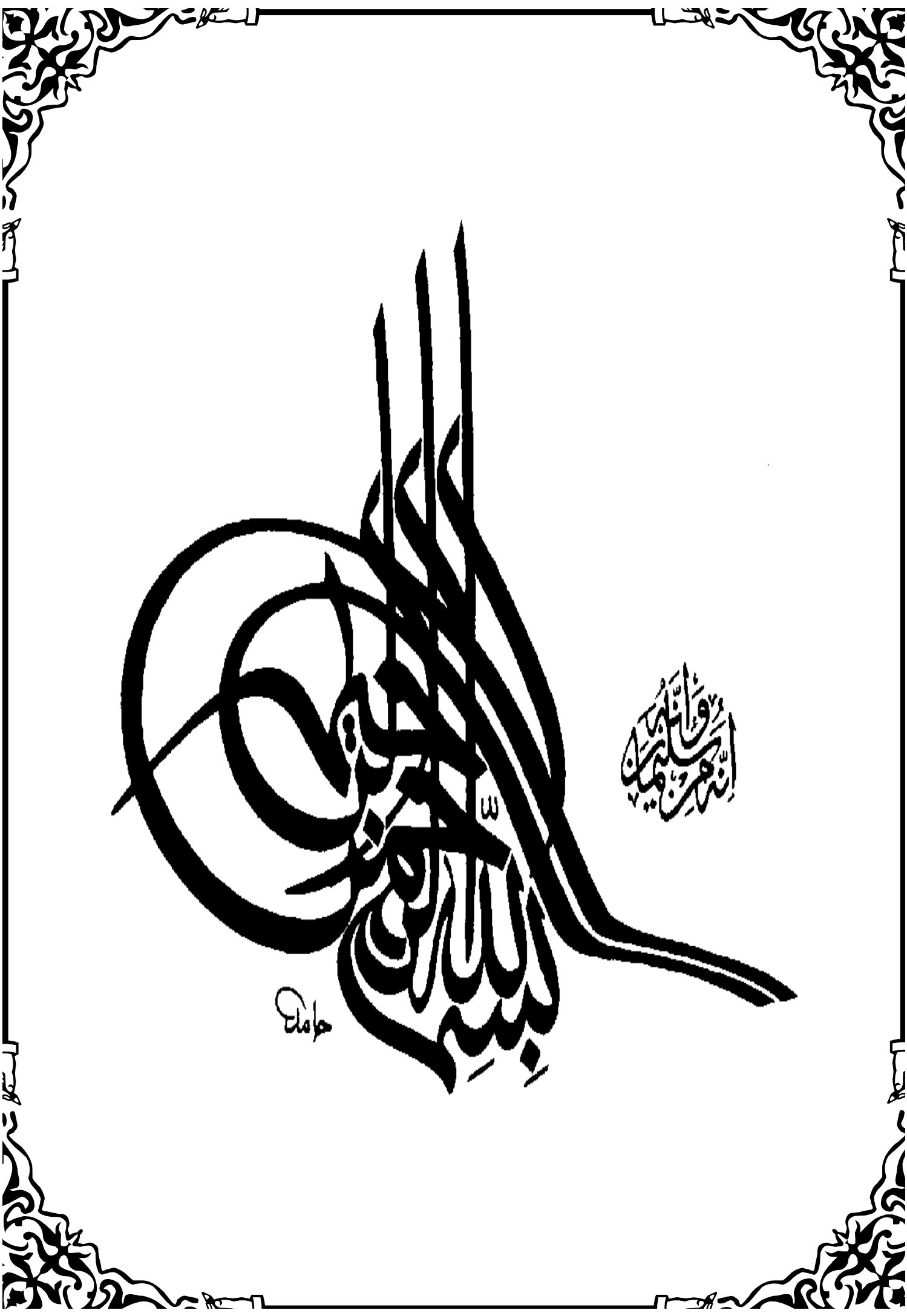
تقنيات السرد في الشعر الشعبي بمنطقة الحضنة

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية تخصص: **أدب شعبي**

إعداد الطالبة:
– كاهية باية

إشراف الأستاذ:
– د. علي بولنوار

السنة الجامعية:
2013- 2014 م/ 1434- 1435هـ


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

شكر عرفان وتقدير

كُلُ الكلمات هي ظل لحوافز الإمتنان لا غير، فلا نبدي جل الامتنان، والعرفان.

ربي لك الحمد حتى ترضى، ولك الحمد حين الرضا، ولك الحمد بعد الرضا، إلهنا لك الحمد صمتا، ولك الشكر ذكرا، ولك الحمد ملء عبابا جنباتنا وكل كياناتنا.

الحمد لله كثيرا، طيبا مباركا فيه، أن وفقنا لإنجاز هذا العمل، وثناء لله تعالى بما هو أهله واعترافا بالفضل لأهله.

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل المشرف على هذا البحث وسيره، لقبوله تأطيري أولا ولتوجيهاته لي طيلة مشواري.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة البحث وتبيان نواقصه، والإرشاد إلى إكماله وإثرائه بملحوظاتهم وتوجيهاتهم العلمية القيمة.

لكل هؤلاء مني إليهم ألف جزاء.

أ. كاهية باية

مقدمة

مقدمة:

لما تيسر التعامل مع المناهج الحديثة، وأمكن اختبار الدراسات النقدية المعاصرة وثبت تفعيلها، وتفاعلها الإيجابي مع فنون الأدب وأجناسه، استباحت الدراسات النقدية الحديثة التعامل مع شتى الخطابات على اختلافها وتمايزها، فنتجت – عن ذلك– دراسات جريئة حاولت،الغوص في أغوار التراث الشفاهي في محاولة جادة لفك طلاسمه واستدراج حيثياته للمعاملة العلمية المنطقية.

ولما كان السرد أو الخطاب السردي بالتحديد على رأس هذه الخطابات المتعددة، فقد كثر الحديث مؤخرا على شعرية السرد بصفة منقطعة النظير في النقد العربي الحديث ولاسيما الشعر منه، إلا ما كان منه في حدود دراسات تقليدية ركزت اهتماماتها على الشعر القصصي، بوصفه موضوعاً أكثر منه شكلاً.

أما عن الدراسات الشعبية في هذا المجال فهي جد قليلة أو تكاد تكون منعدمةً، مقارنة بمثيلتها المتعلقة بالشعر الرسمي، هذا الذي دفع بالبحث إلى أن يستقرأ حيثيات الدراسة السردية ويطبقها على الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة" في بحث حاول أن يرصد بعض تقنيات السرد في الشعر الشعبي، وأن يميط اللثام على الكثير من التساؤلات المدرجة في هذا السياق؛ فإلى أي مدى يمكن تطبيق هذه التقنيات الحديثة على الشعر الشعبي؟ هذا من جهة، وما مدى تقبله واستقباله لهذه الدراسة؟ هذا من جهة أخرى. وما مدى تطبيق هذه التقنيات في الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة"؟ وهل ُوفقَ الشعراء في استخدامهم للسرد وتقنياته؟ خاصة وأن أصل الشعر عندهم هو الاعتماد على القصص والحكايات المعيشية وعلى تجاربهم الخاصة وتجارب من يعيشون في محيطهم.

ولعل من بين الحوافز التي دفعتني للخوض في هذه التجربة والإبحار في عالم السرد وتقنياته، ثم تطبيقه على الشعر الشعبي هو تلك الأصداء المفندة لإمكانية العمل على تطبيقها ولاسيما في الشعر الشعبي، على أساس أنه لا يخضع لقواعد ونظم.

وأسس الأدب الرسمي، وبالتالي لا يمكن التعامل معه بالمثل.

ثم أن مجال دراستنا كان منذ البداية في مجال الأدب الشعبي، كان في "الحكاية" سابقا ثم أصبح في "الشعر" رغبة منا في دراسة جل الأغراض والأجناس الأدبية الشعبية، فهي تشكل بالنسبة لنا البحر الذي أغرقنا ولا يمكن الخروج منه أبداَ.

وما أبهرنا بالفعل هو هذا الزخم الهام والمتنوع للتراث الذي تملكه المنطقة، إنها لثرية حقا بالشعر والشعراء ولا يمكن أن نمنع أنفسنا أبدا من التنقل بين الشعراء المحليين والتعامل مع تلك القصائد التي خدمتنا بتنوعها، ورحابة فضاءاتها وقدرتها على التأقلم والتعامل مع أي دراسة معاصرة.

ويهدف هذا البحث بالدرجة الأولى إلى الكشف عن بنيات وتقنيات السرد في الشعر الشعبي كجنس أدبي ثري ووفير تتوفر عليه المنطقة.

لا يمكن أن تثني عزيمة الباحث مثبطات وصعوبات معرقلة لسير الدراسة، وتتمةً لمسيرتها، غير أن البعض منها يسهم في تباطؤ وإكمال العمل في الوقت المناسب والمقرر للبحث، لذلك فقد واجهتنا بعض العراقيل والمشاكل التقنية المتعلقة بطبيعة المصطلحات المطبقة في السرد الروائي وإمكانية أو عدم إمكانية تطبيقها في الشعر، وفي الشعر الشعبي بالخصوص، ثم إن ندرة المصادر من نصوص وقصائد شعرية كمادة علمية للعمل، لان بعض الشعراء انتقلوا إلى رحمة الله، وجل أعمالهم كانت عبارة عن مخطوطات منتشرة هنا وهناك، أو صعوبة الالتقاء مع الأحياء منهم لانشغالاتهم اليومية، ومشاكل حياتهم، أو لأن أعمالهم لم تجمع في دواوين واضحة، أو لخوف البعض منهم و تساؤلهم عن طبيعة الدراسة وفحواها.

كذلك ما عرقل مسيرتنا بصفة عادية، هو نقص المصادر أو المراجع التطبيقية لقلة الدراسات التي تناولت الشعر بالدراسة السردية أولا على أساس أن الاهتمام منصب حول الدراسة النثرية أكثر في هذا المجال، وندرة الدراسات التي تناولت الشعر الشعبي بهذه

التقنية أي السردية بصفة عامة وفق منهج ورؤية حداثية وفنية أدبية لا تاريخية، كما اعتمدت الكثير من الدراسات.

وقد وفقنا الله إلى اختيار المنهج التاريخي الجغرافي أولا لما بدأنا دراستنا هذه وبحثنا في الإطار الجغرافي عن موقع المنطقة، ثم إطارها التاريخي عن الحضارات والأمم التي مرت من هنا. ثم عمدنا إلى اختيار المنهج الوصفي التحليلي لأن الدراسة كانت منذ البداية تطبيقية بعد المدخل مباشرة.

وانطلاقا منه تم إبقاء آليات القراءة المرتبطة بالتجليات النصية المرتبطة بالناحية الجمالية الفنية من جهة، وبالناحية الوظيفية من ناحية ثانية، خاضعة لمنطق التحليل البنيوي للسرد في مقاربة بين محتوى النص ومضمونه أي الداخل وشكله الخارجي في إطار تحليل النصوص ووضع تصوراتها النظرية التطبيقية.

أما عن هندسة البناء المشكل لهيكل هذه الدراسة ومتنها، فقد تناول البحث مخططا بيانيا هندسيا يتضمن:

مقدمة شملت الإشكالية، والعنوان، ثم رصدت المنهج وأهم الصعوبات، والخطة المعتمدة، واهم المصادر والمراجع وتلاها التمهيد المتضمن لإطارات الدراسة التي تناولت الجانب الجغرافي، الذي تعرض للموقع والمساحة، وعدد السكان فالطابع البيئي والمناخي،ثم أعقبته الدراسة التاريخية المشتملة على الحقب الزمنية، للأمم والحضارات المتعاقبة على المنطقة، والتي أسهمت بشكل فعال، في التشكيلة البنائية، والهيكلة الهندسية المعمارية من جهة، والطابع الاجتماعي والنفسي من جهة أخرى، والتركيبة المميزة لشخصية الإنسان "الحضني"، فلسفته الحياتية، التي تجعله متميزا عن غيره بخصائص التَفَرُد

"الحضني"، بكل أبعاده ختمناه بالإطار الفولكلوري، وهو بالنسبة لنا أهم إطار انطلقت منه الدراسة.

اتسم هذا الفصل بالطابع الشعبي البحتّ، من حيث تناوله لعادات "الحضنة" وتقاليدها حديثنا فيه كان عن تقاليد دورة الحياة بدءا (بالولادة، الختان،الزواج ثم الطقوس المعتمدة والمعمول بها في الجنائز)، من خلال نظرة المجتمع الشعبي إليها أو حتى أفعالهم المرافقة لها، والتي تميزها ببصمة شعبية محلية. وبعد هذا العنصر يليه مباشرة المعتقد الشعبي ضمن الإطار الفلكلوري، المعتقدات الشعبية وما يميزها من مظاهر التكافل الاجتماعي التي تشمل على الممارسات التقليدية المحافظة على طابع المنطقة من(زردة، التويزة الوزيعة)، هذه الأخيرة المرتبطة كليا بالمعاملات الشعبية بين الإفراد، والتي تجمعهم في (الأسواق، أو المقاهي الشعبية أو حتى في حلقة الجماعة)، التي تشكل عصب المحكمة الشعبية في المداشر والقرى.

عنصر الاعتقاد في (عودة الروح، ووجود الجن، ونطق الجماد، والتبرك بالأولياء الصالحين، ثم الاعتقاد أخيراً في الأوقات الزمنية) شكل هاجسا بالنسبة للنفس التي تجهل كل شيء عن الغيب، وترغب في معرفته والاستفادة منه، بشتى السبل والوسائل، وقد قصدنا إلى هذا الفصل، وذلك للتعريف بمجمل إطارات المدينة وإعطاء نظرة واضحة شاملة واسعة، ثم تبيان مقدار تأثيرها على طبيعة الشعر والشعراء، وعلى الثراء الأدبي والفني الذي تحتويه "الحضنة".

أما الفصل الأول قصدنا فيه المزاوجة الفنية بين الشكل والمضمون في القصيدة الشعرية الشعبية في منطقة "الحضنة" تحت عنوان أدبي نقدي موسوم بازدواجية الشكل والمضمون شمل عناصر الأدب الشعبي الذي أعقبه واقع القصيدة الشعبية، وهو بدوره ضم البناء الاجتماعي المشكل للمجتمع البشري، والعلاقات الأسرية ومراحل تطورها مُستنبطةً من الشعر، ليليه الفصل الثاني وهو عبارة عن تقنية نقدية في السرد طبعا

المتعلق بالنص الشعبي فاندرج ضمنه مدخل لتقصي السرد في الشعر، ثم عناصر مشكلة لأنواع السرد الشعري.

أما التقنيات السردية، وهو أساس البحث ورئته التي يتنفس بها، فقد احتوى أهم العناصر وأدقها في سياسة استقرائية استنباطية ضمن عنصرين مهمين أولهما: السارد المتكلم في النص، وعنصر السارد المتكلم اشتمل بدوره على ستة عناصر فرعية غاية في الأهمية.

أخيرا وليس آخرا، احتوى البحث فصلا ثالثا مُكملا للفصل الثاني، ومتمما لمعاني العناصر السابقة معنونا بالفعل وعلاقة الزمن والمستويات المجازية للسرد الشعري اشتمل عنصرا شكل العصب الأساسي لدراسة الزمن في السرد وهو الفعل والسرد وعلاقة الزمن، تضمن هذا الأخير خمسة عناصر فرعية مهمة منها : مستويات الأفعال المنجزة والمؤولة ثم الأفعال المحتملة، والواقعة بين فرضية اليقين والظن، والفضاء السردي في الشعر الشعبي .

أما العنصر الثاني، وهو المستويات المجازية للسرد الشعري، واشتمل هو بدوره عناصر الرمز والصورة الشعرية، وبناءات الرمز الديني ثم أخيرا ختمنا بعنصر التناص السردي.

وقد قصدنا إلى هذا المدخل وذلك للتعريف بمجمل إطارات المدينة، وإعطاء نظرة واضحة عن مكان الدراسة ومدى تأثيره على طبيعة الشعر والشعراء فيها، ثم جاء الفصل الأول والذي زاوج بين الشكل والمضمون في القصيدة في العنوان الموسوم ازدواجية الشكل والمضمون، يليه مدخل ضم العناصر التالية: الأدب الشعبي، فواقع القصيدة الشعبية في "الحضنة" هذا الأخير اشتمل بدوره على عنصر البناء الاجتماعي في القصيدة الشعبية المحلية.

الفصل الثاني وهو قراءة في السرد الشعبي تضمن قراءة للسرد في الشعر الشعبي كمدخل، وعناصر شكلت أنواع السرد الشعري متبوعا بتقنيات السرد في الشعر الشعبي _ وهو أساس البحث والدراسة _ والذي ضم بدوره عنصرين هامين هما.

السارد المتكلم في النص، و الفعل السرد وعلاقة الزمن.

وفي الفصل الثالث المعنون بالمستويات المجازية للسرد الشعري أربع عناصر بدءًا بالبناء الجزئي للرمز والصورة الشعرية، فالبناء الكلي للرمز والصورة الشعرية، والبناء الرمزي الديني للسرد، و التناص السردي في الشعر الشعبي "الحضني"، ويأتي ختاما ملحقا يضم حياة الشعراء وأهم أعمالهم.

وقد استمد هذا البحث جهد العمل كيانا ومكانة من خلال اعتماده على مجموعة من المصادر والمراجع، كونت البنية الأولى التي اعتمدناها كركيزة أساسية وفقها ممثلة في دواوين الشعراء من قصائد مخطوطة أو مدونة منظومة كديوان "إبراهيم زلوف":" نفحات في الشعر الملحون" وبعض المخطوطات لشعراء المنطقة.

وعمدنا إلى البنية السردية في النص الشعري "لمحمد زيدان" "مدخل إلى المنهاج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي" "لبرنار فاليت" ترجمة "عبد الحميد بوراي"، استعملت أيضا "انطولوجيا الشعر الملحون" الجزء الأول والثاني بمنطقة "الحضنة" "للبشير قذيفة".

اعتمدنا أيضا في "سردية القصيدة الحكائية" "للدكتور يوسف حطيني" رصد فيها أهم تقنيات السرد عند الشاعر "محمود درويش" كأنموذج، وكذا "التحليل البنيوي للسرد" "لرولان بارت" وغيرها من المراجع الأخرى.

العمل متواضع، ويأمل أصحاب هذه القراءة في مجال السرد الشعبي أن تكون إسهاما ولو بسيطا في تحليل البنية السردية لعملاق من عمالقة الأجناس الأدبية الشعبية ألا وهو الشعر "الحضني"، الذي ارتبط فيه شعراؤه بمختلف القضايا والمستجدات. معبرين به على لسان محيطهم ومجتمعهم أو مجتمعات غيرهم.

نتقدم قبل الختام بأسمى معاني الشكر والامتنان للأستاذ المشرف الدكتور "علي بولنوار" الذي خصنا بخبرته، واحتوانا بتوجيهاته، وإرشاداته، وغمرنا بنصائحه السديدة فله منا جزيل الشكر وبالغ التقدير والعرفان.

لجامعة "محمد خيضر" وكلية الآداب واللغات أسمى معاني التقدير والعرفان التي حبتنا بمعاملة خاصة لخوض هذه التجربة العلمية فيها، ونخص بالذكر الفاضل: الأستاذ الدكتور "صالح مفقودة".

نأمل أن نكون قد وفقنا ولو بالنزر القليل في إنجاز هذا العمل المتواضع، فإن لم نتمكن من تحقيق ذلك، فحسبنا أننا حاولنا، وبذلنا غاية الجهد والمقدرة الشخصية.

المسيلة في: 2013/10/10.

الطالبة: كاهية باية

I.الإطار الجغرافي.

II. الإطار التاريخي لمنطقة "الحضنة".

III. الإطار الفلكلوري لمنطقة "الحضنة".

1. العادات والتقاليد.

1.1. دورة الحياة.

2. المعتقدات الشعبية.

1.2. مظاهر التكافل الاجتماعي .

3. التعاملات الشعبية.

4.المعتقدات.

تمهيد:

قصدنا في بداية هذه الدراسة المتواضعة إلى أمر مهم، بل غاية في الأهمية بحسب اعتقادنا، ألا وهو التطرق إلى التعريف بالمكان أي بالمنطقة المخصوصة بالبحث، وذلك لأن "الحضنة" لا تزال مدينة بكرا هذا من جهة، ومن جهة أخرى تشتمل على تراث شعبي هائل؛ إذ لا يزال السكان بها يحافظون على الكثير من الموروث الثقافي الذي تركه لهم الأجداد.

ولما كان من الضرورة بمكان أن نعرف الشيء قبل أن نبدأ بالحديث عنه حتى تكون لدينا فكرة عن هذا الأمر المخصوص بالذكر. وكذا حتى نفتح مجالا واسعا ونحفز على البحث في هذا الفضاء الذي لا يمكن أن نستيهن بما يحمله سواء في الظاهر، بما أتيح له من دراسة في عهد ليس بعيد، أو ما كان منه خافيا عن الأنظار وعن الأذهان. وبالتالي فإنه لمن الواجب أن نعرفه كي نميط اللثام عن الكثير من الكنوز التي تتميز بها "الحضنة".

من الجميل حقا ومن المفيد فعلا أن ندخل المدينة بباقة ورد عرفانا لها بما قدمته من ثروات كانت ولا تزال تتطلب منا فقط البوح بأسرارها التي حمّلتها أمانة في أعناقنا حتى لا تندثر وتمر بها الأزمان والأنفس دونما معرفة أو إدراك.

"المسيلة" مدينة لا يمكن أبدا أن نتغاضى عما فيها فقد قال أهلها قديما:« الداخل إليها باك والخارج منها باك ».

I. الإطار الجغرافي:

1) الموقع: تقع ولاية "المسيلة" في الجزء الأوسط من شمال "الجزائر" اذ تحتل موقعا متميزا يجعلها تشكل جزءا هاما من منطقة الهضاب العليا، التي تمتد على مساحة (18.44.66)كلم^2، يبلغ عدد سكانها ما يقارب (165922) نسمة بكثافة سكانية تتجاوز (57) نسمة.

كانت "المسيلة" أثناء الثورة التحريرية تشكل مدينة غير منتظمة، وكانت تمثل نقطة عبور لتعدد حدودها مع باقي الولايات، ولكنها حاليا تتحول شيئا فشيئا إلى مركز حضاري تضم خارطتها الولائية أراضي الولايات الثالثة والرابعة والخامسة سابقا لتتوحد في الهدف والمصير، فهي تقع بين الشمال والجنوب [1]، حيث أصبحت ولاية وفقا للتقسيم الإداري لسنة 1974 م، وتتكون من 47 بلدية مسيرة من طرف منتخبين محليين، تسمى المجالس الشعبية البلدية، أما الدوائر فتضم واحدة إلى أربع بلديات تشكل محافظات إدارية تضم ولاية المسيلة 15 دائرة تحدها الولايات التالية[2] :

- ولاية برج بوعريريج من الشمال.
- ولاية سطيف من الشمال الشرقي.
- ولاية البويرة من الشمال الغربي.
- ولاية باتنة من الشرق.
- ولاية باتنة من الغرب.
- ولاية بسكرة من الجنوب الشرقي.
- ولاية الجلفة من الجنوب الغربي.

ومن أهم الدوائر فيها: (المسيلة، بوسعادة، حمام الضلعة، بن سرور عين الملح، أولاد دراج، سيدي عيسى).[3]

2) **التضاريس:** للمدينة إقليم محوري، إذ تعتبر منطقة عبور بين سلسلتين جبليتين هامتين هما:

الأطلس التلي، والأطلس الصحراوي، بحيث تتمثل التشكيلة الجغرافية لإقليم الولاية فيما يلي:

---

[1]– ينظر. ولايات في تطور عن وكالة الأنباء الجزائرية، المؤسسة الجزائرية للطلبة، 1989 ص 493.

[2] – مجلة الحضنة: مجلة شهرية تصدر عن ولاية المسيلة، مارس 1995 العدد 01 ص 02 .

[3]– مرجع سابق ولايات في تطور ص 496 .

- المناطق الجبلية على جهتي شط الحضنة.
- منطقة الوسط المتكونة أساسا من الهضاب والهضاب العليا.
- منطقة السبخة المتمثلة بشط الحضنة في الوسط الشرقي.
- منطقة الكثبان الرملية.

ومن أهم الأودية الدائمة السريان والجريان في "المسيلة":(وادي القصب، وادي لقمان وادي اللحم، وادي "سوبلة"، "وادي مسيف"، "وادي امجدل"، "وادي الشعير"، "وادي بوسعادة".

تعتبر مساحة "المسيلة" مساحة شبه صحراوية بنسبة 56 % في حين لا تمثل مساحة الغابات سوى 07 % ومع هذا فقد جاءت كلمة[1] مسيلة كأصل من كلمة (سيل الماء) أي مدينة المياه السائلة نظرا لوفرة مياهها وخصوبتها، كما تعني أيضا الجيوش التي كانت تتجه إليها أو نحوها كسيلان المياه بحكم موقعها الإستراتيجي الهام، ولكن "سعد الدين بن أبي شنب" ربط أصل تسمية المدينة بقبيلة (ماسيليا) القديمة التي شكلت نواة الدولة النوميدية فهو يرى أنه من آثار قبيلة "ماسيليا" استنبط اسم "المسيلة"، ثم زال مع زوال هذه القبيلة وبقي فيما يعرف اليوم "المسيلة" إلا أن المعطيات التاريخية تخالف هذا الرأي، فلم تذكر قبيلة واحدة باسم "ماسيليا" إلا قبيلة واحدة متواجدة بشرق "الجزائر" على ألسنة المؤرخين الرومان والإغريق، و " ألبيرت ليريك" يشرح لنا كلمة "مسيل" بأنها حوض النهر الواسع، وفي اللغة العربية نجد كلمة (المسيل) العربية من (سيل) البربرية وتعني خط في الأرض شبيه بالانحدار.

والمسيل من سال سيل أي جريان المياه، جمع كلمة "مسل" في اللغة العربية هو (مسلان) وهي كلمة قريبة إلى البربرية التي تدل على الجزء الأعلى من الظهر الذي يتشكل من العمود الفقري والأضلع فهو أشبه بالنهر على الأرض الذي يتفرع عنه أنهر

[1]– منوغرافيا ولاية المسيلة: الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التهيئة العمرانية والبيئة والسياحة، مديرية السياحة لولاية المسيلة ص 504.

صغيرة وهنالك من يرى بأنها من المحتمل أن أصل كلمة"المسيلة" تسمية قديمة جدا وأنها تسمية أطلقها العرب في القرون الوسطى[1].

3) المناخ: يعتبر مناخ مدينة "المسيلة" من مناخ البحر الأبيض المتوسط الذي يمتاز بعدم انتظام كمية الأمطار، وكذلك مرتفع الحرارة والجفاف في الصيف، والاعتدال والأمطار في الشتاء، حيث أن معدل تساقط الأمطار غير منتظم يصل من 100 إلى 2000 ملم في السنة، أما درجة الحرارة فترتفع في الصيف إلى 40° وفي الشتاء تنخفض إلى7° [2].

4) السهول: لاشك وأن سهل المسيلة يعتبر من أهم السهول التي نمت على ضفاف وادي القصب، وتتميز بالتربة الخصبة، وإن كان النبات فيها لا يمثل سوى 75% غير أن العبرة ليست بالكم وإنما بالكيف، ولهذا السهل دور كبير في الاقتصاد المحلي.

ويبرز مظهر الصحراء في المنطقة من خلال الناحية الجنوبية القريبة من الأراضي البسكرية، حيث قامت الدولة بمبادرات حسنة في إطار استصلاح الكثير من مثل هذه الأراضي هي والقطاع الخاص، وكانت نتائجها جد إيجابية [3] وقد وصفها شعراء كثر في قصائدهم وتغنى بها العديد من المطربين فذكروا خصالها ومناقبها وافتخروا بتلالها وصحاريها، ومجدوا ترابها وجبالها، ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما أورده الشاعر عبد الرحمن بن عيسى:

المسيلة في الحضنة جات*** مابين الصحراء والتل
في عهد قديم تبنات*** لها تاريخ مسجل[4]

[1] – ميلود جغام: مدير السياحة والصناعات التقليدية، أوراق سياحية من ولاية المسيلة، وحدة الطباعة، الروبية 2004 ص 06.
[2] – نفسه، ص 28.
[3] – دليل ولاية المسيلة، وزارة الشباب والرياضة لولاية المسيلة ص 06.
[4] – من ديوان مخطوط للشاعر عبد الرحمان بن عيسى.

II. الإطار التاريخي لمنطقة "الحضنة":

إن تاريخ منطقة "مسيلة" ليس حديث العهد، بل له امتدادات وجذور تاريخية قديمة قدم الإنسان بهذه المنطقة.

"المسيلة" عاصمة "الحضنة"، و"الحضنة" مصطلح يتكون من اسم يحمل معنى حضن الطائر، و"الحضنة" اسم يطلق على منطقة سهبية أو منبسطة تضم بعض المدن من مثل "المسيلة"، "أمدوكال"، "بريكة".

تاريخ "المسيلة" لم يكشف عنه النقاب خاصة القديم منه، حيث أنها لم تكن محط اهتمام المؤرخين بشكل كبير رغم أهميتها وموقعها نشأت "المسيلة" منذ زمن بعيد جدا، إذ قد يعود _ كما يرى البعض _ تاريخها إلى ما قبل العهد الروماني القديم.

"المسيلة" واحة على ضفاف بحري مائي تصب مياهه من سفوح جبال "الحضنة" التي تربط "البيبان" بجبال "الأوراس".

كانت في العهد البربري القديم ضمن مملكة "ماسينيسا" حتى استولى عليها الملك "ماسينيسا الثاني" ما بين 200 و193 قبل الميلاد [1].

احتمى بها الملك "يوغرطا" هربا من ملاحقة أعدائه الرومان له سنة 106 ق م قبل أن يتجه إلى الغرب.

كانت في العهد "الأمازيغي" تدعى مملكة "نوميديا الشرقية" "ماريلة" (مسيلة) والمملكة الأخرى تدعى مملكة "نوميديا الغربية" ألا وهي (مازيسولة) في إطار دولة أمازيغية كبرى في شمال إفريقيا، تمتد "قرطاجنة التونسية" شرقا إلى نهر "ملوية" غربا.

تعاقب على حكمها في عهد الحكم البربري عدة أمراء منهم : "سرديز بن رومي" وكذا أميرا على قبيلة "أوربة" و"كسيلة بن لزم" وكان أميرا على قبيلة "أوربة" و"البرانس" كلها.

[1] – دليل ولاية المسيلة، ص 02.

وفي بداية الإحتلال الروماني للبلدة أطلق عليها اسم "زابي" لأول مرة وقد تحدث عنها في رحلة "أنطونا" والوثيقة الكرتوغرافية المؤرخـة في القرن الثالث الميـلادي والمسماة بجـدول "بتينجـر"، وكذلك قوائـم الأسقفية[1].

1) العهد البيزنطي:

شهدت بين أواخر العهد الروماني وبداية العهد البيزنطي الناحية حروبا دينية اصطدمت فيها القوتان "الدوناستية" و"الكاثولكية"، وكذا المعارك التي قامت بين بربر "الحضنة" و"الأوراس" من جانب، ضد قوات الإحتلال "الوندالي" من جانب آخر حيث خرجت في تلك الفترة، مما جعل "البيزنطيين" يعاودون الكرة لبنائها من جديد في عهد الإمبراطور البيزنطي " جستنيان "[2].

بعد الإحتلال البيزنطي لشمال إفريقيا، كانت منطقة "الحضنة" تحت يد حكام وطنيين إلا أن الروم البيزنطيين عملوا على استرجاع السلطة الرومانية، فدخلت "الحضنة" ضمن النفوذ البيزنطي لتثبيت نفوذهم ضد الهجمات.

كما عمل البيزنطيون على بناء مراكز عسكرية أمامية كان من ضمنها مدينة "زابي" القرية الرومانية، التي تبعد حوالي كيلومترين إلى شرق مدينة "المسيلة"، ولا تزال الآثار الرومانية تشهد على الوجود البيزنطي مثل أنقاض المدينة، القناطر المائية والسد الروماني سواء بباطن الوادي أو خارجه.

2) العهد الإسلامي:

كانت "المسيلة" إحدى الحصون البيزنطية في المنطقة أيام الفتح الإسلامي وقد حاصرها الصحابي الجليل " عقبة بن نافع " وفتحها وهو في طريقه إلى المغرب الأقصى قاتل الرومان على وادي "المسيلة" فهزمهم وذهب بملكهم.

[1] – دليل ولاية المسيلة .

[2] – المرجع السابق.

عرفت "المسيلة" في المخطوطات القديمة بأسماء عديدة منها: "أوربة"، "أربة"، "عزبة" "عربة"، وأطلق على المجرى المائي الساري بها وادي (سهر) الذي يعرف الآن بوادي (القصب).[1]

لعبت مدينة "المسيلة" دورا هاما في هذا العهد لسهولة أراضيها وموقعها المتوسط ووجود الفتحات بجبالها، ولكونها تمثل همزة وصل بين الطرق المختلفة[2].

3) العهد الفاطمي:

كان "للحضنة" الدور الفعال في نشر الدعوة الفاطمية، ولأهميتها أعاد "أبو القاسم محمد القائم" ولي "عهد عبيد الله المهدي" بناءها وتخطيطها سنة 315 هـ الموافق لـ(726 – 927م) واستخدمتها الدول الفاطمية كنقطة ارتكاز لتثبيت نفوذها وسميت "بالمحمدية" نسبة إلى مخططها وبانيها "أبو القاسم محمد القائم" و وليَ عليها " جعفر بن علي بن حمدون " أين ازدهرت وتطورت وعرفت نموا ملحوظا في عهده وعهد ولديه "جعفر ويحي".

أصبحت "المسيلة" مركز إشعاع ثقافي وحضاري، حيث تغنى بها كثير من الشعراء مثل "ابن هانئ الأندلسي" المعروف "بمتنبي الغرب" كما كتب فيها الكتاب والمؤرخون مثل " البكري" و " ابن خلدون" وغيرهم وعددوا خيراتها ومناقبها لما تميزت به من مناخ طيب وانبساط للأرض وانسياب للجداول، واشتهرت بثقافتها في ذلك العهد لما أنجبته من العلماء والأدباء وكانت محط رجال العلم والتجار.

4) العهد الحمادي:

كانت قلعة "بني حماد" المكان المفضل لبناء عاصمة الدولة "الحمادية" وقد اختارها " بن بالكين" لما تميزت به من الحصانة، وإشرافها على سهول "الحضنة" الفسيحة كما أنها سهلت الاتصال بالشمال عبر الفتحات الجبلية وتمكن "الحماديون" بفضل هذه الممرات من

[1]– المرجع السابق ، ص 02 .

[2]– ينظر ميلود جغام: أوراق سياحية من ولاية المسيلة، مديرية السياحة والصناعات التقليدية المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار ط1 وحدة رويبة ص 53.

بسط نفوذهم على قسم كبير من المغرب الأوسط لمدة من الزمن إلا أن الصراع على السلطة بين "الزيانيين" و"الحماديين" والتطورات التاريخية بالمنطقة بعد نقل عاصمة "الفاطميين" إلى "مصر" وهجرة "الهلالين"، إذ دخلت المنطقة مرحلة جديدة من تاريخها فقد انعكست الحياة الرعوية على الأقاليم كلها وانتشرت القبائل "الهلالية" بها أين وجدوا الوسط الأمثل لتربية قطعانهم من الإبل والغنم.

وباستقرار "الهلاليين" بالمنطقة تأثرت "المسيلة" بما تأثرت به سائر المناطق التي استقر بها "الهلاليون" وأضيفت "إفريقيا الشمالية" إلى "جزيرة العرب" جنسيا بعدما تبعتها دينيا وسياسيا، حيث أثرت الحملة الهلالية أكثر من الفتح الإسلامي وهنا أشار "ابن خلدون" إلى الأثر البالغ الذي تركته "القبائل الهلالية" بهذه المنطقة حيث قال: ‹‹ عابوا على ما هنالك من الأمصار مثل طبنة و"المسيلة" فخربوها وأزعجوا سكانها ››[1].

5) العهد التركي:

ركز الأتراك في بداية تواجدهم بالمناطق الساحلية وطهروا البلاد من الجالية الاستعمارية الإسبانية وعملوا على بسط نفوذهم في المناطق الداخلية عن طريق إنشاء قواعد عسكرية.

وكانت "المسيلة" من بين هذه المراكز، حيث كان هدف الأتراك من وراء ذلك القضاء على الفوضى والاضطرابات وبسط النفوذ على القبائل المجاورة وفرض الضرائب مستعينين في ذلك برؤساء القبائل. ومجموعة الأتراك الموسومة بـ " الكراغلة " الموجودين بالمسيلة هي دليل على الوجود التركي المكثف .

6) عهد الاستعمار الفرنسي:

سقطت "المسيلة" في يد الاستعمار يوم 11 جوان 1841 م . تلتها باقي المناطق كما يشهد على ذلك مقر تأسيس قنطرة " دامل " بجنوب "بوسعادة" والنقش الحجري للجيش

[1] – عبد الرحمن ابن خلدون: المقدمة، دار الجيل، بيروت، 1983، ص 46.

الفرنسي عند استيلائه على منطقة " قمرة " جنوب "عين الريش". كما شهدت هذه المرحلة ميلاد زاوية "الهامل" وقدوم الفنان الرسام العالمي "نصر الدين دينه" (إتيان دينيه)[1].استقر بمدينة "بوسعادة" وله عبارة مشهورة عنها: ‹‹ لو كانت الجنة في الأرض لكانت هي مدينة "بوسعادة"، ولو كانت في السماء لكانت فوق مدينة "بوسعادة" ›› .

ونتيجة لرفض الأهالي الاستعمار الفرنسي، اضطر هذا الأخير إلى بناء عدة معتقلات منها معتقل " الجرف بدائرة "أولاد دراج"، هذا الذي يشهد بالجرائم التي ارتكبها المستعمر المستدمر في حق أبناء هذا الشعب .كما مارسوا كل نشاطاتهم التجارية بالمنطقة.

استولت فرنسا على أغلب وأجود الأراضي الفلاحية القريبة من "وادي القصب"، ووفد المعمرين اليهود واختاروا لهم أحياء خاصة يقطنون بها يطلق عليها اسم " الحي الأوربي " وفيها كان اليهود يحترفون صناعة الحلي ويتصرفون بكل حرية.

وحتى قيام الثورة التحريرية سنة 1954، لعبت المنطقة دورا هاما في الكفاح من أجل الاستقلال فاستمرت المعارك بها ومن أشهرها معركة " جبل ثامر "[2] وفيها استشهد العقيدان " عميروش" و"السي الحواس " وثلة من الأبطال الشهداء الأشاوس.

ومن بين أعلام مدينة "المسيلة" القدامى "أبو علي حسن بن رشيق المسيلي الصقلي" المعروف بالقيرواني، ومن أعلامها في القرن العشرين وأحد كبار الثورة فيها الرئيس الشهيد "محمد بوضياف".

III. الإطار الفلكلوري لمنطقة "الحضنة":

الفلكلور كما هو معلوم مأثورات روحية شعبية وبصفة خاصة تراث شفوي ،هو أيضا العلم الذي يدرس هذه المأثورات، مقولة تعبر عن خصوصية امتلاك الشعوب لتراث شفوي يميز كل منطقة عن الأخرى، لكونه عام ولا يحتكم لأي دراسة شعبية وهو خام يعتمد المظاهر السلوكية لدى الشعب الموروثة والمكتسبة، والأفكار العامة والخاصة التي

[1] – إتيان دينيه: فنان ورسام فرنسي قدم منها واستقر بمدينة بوسعادة وأشهر إسلامه فيها فسمي نصر الدين دينيه وقبره متواجد بها.

[2] – جبل تابع لسلسلة جبال بوكيل بولاية المسيلة ببلدية سيدي أحمد.

تحملها أذهان الناس فتعبر عنهم، وعن أمزجتهم وعن حياتهم، وعن كل ما يتعلق بهم وهذا ما شهد به الدارس الفلكلوري الكبير « طومسون » حينما عرف أن الفكرة الشائعة في الوقت الحاضر هي أن الفلكلور هو التراث، إنه شيء انتقل من شخص إلى آخر وحفظ إما عن طريق الذاكرة، أو بالممارسة أكثر ما حفظ عن طريق السجل المدون.

لكل منطقة فلكلورها الخاص الذي يبني عاداتها وتقاليدها المأثورة وولاية "المسيلة" أو منطقة "الحضنة" عموما تحتفي بفلكلورها المميز لها، ذلك أنها كانت ولا تزال ملتقا لحضارات مختلفة عبر مر العصور، مما نتج عنه تنوع في العادات والتقاليد وفي المعتقدات، وفي الصناعات اليدوية المختلفة التي تطورت بحكم مرور الحقب التاريخية والتغيرات المستمرة عبر الأزمنة حيث وصلت إلينا مكتملة وناضجة.

ورغم ما عرفته المنطقة من تأثيرات حديثة أجنبية وغربية أبرزها التقدم التكنولوجي الباهر والسريع تمكن من مسح كل قديم وجديد في طريقه،إ لا أن "الحضنة" بقيت منطقة هامة، فكانت في العهود الغابرة مهدا لحضارات متعددة سبق وأن تحدثنا عنها.

فمن عصور ما قبل التاريخ إلى العصر الحديث لا تزال الآثار والشواهد المادية والمؤثرات المعنوية ومن بينها بعض المغارات والكهوف، ككهف « العسل» بمنطقة

« حمام الضلعة » ومغارة حوض المغرب « جنوب بلدية تامسة » والرسوم والنقوش الجدارية والصخرية بوادي الشعير ببلدية « محمد بوضياف» ومقابر الدفن الجماعي«بالحرزة »، ومقبرة "سي الطيب" غرب مدينة « سيدي عيسى » شاهدة على هذا العصر.

وجاء عصر المماليك البربرية، العصر الذي يعرف « بفجر التاريخ» كانت "المسيلة" تابعة لمملكة "نوميديا"، وباحتلال "الرومان" "المغرب" عند نهاية القرن الأول قبل الميلاد كانت الولاية ضمن هذا المخطط، حيث لا تزال آثار هذه المدن والطرقات التي شيدها "الرومان" باقية إلى يومنا هذا، وبعد نهاية العصر الروماني تأتي فترة الإحتلال "الوندالي"

والتي تلتها مباشرة فترة "البزنطيين" التي تميزت بظهور الديانة المسيحية، حيث اتبع "البيزنطيون" أثناء احتلالهم للمغرب سياسة تقوم على إعادة الإمبراطورية الرومانية، فأعادوا بناء المدن والتحصينات الرومانية كـ « بشيلقة» و « تارمونت» و « مقرة » وغيرها، وكانت المنطقة تابعة في ذلك الوقت إلى "موريتانيا السطايفية"، كما عرفت كبقية بلدان المغرب العربي دخول الإسلام خلال النصف الثاني من القرن السابع الميلادي حيث لعبت دورا كبيرا في إرساء الحضارة العربية الإسلامية وسمى "الفاطميون" مدينة المحمدية « المسيلة » سنة 315هـ.

وبعد انتقالهم من "تونس" إلى "القاهرة" خلفهم "الزيريون" على إمارة افريقية وتركوا "المغرب الأوسط" إلى "ابن عمهم حماد بن بالكين" الذي اتخذ القلعة مقر الحكمة سنة 208 هـ .وكانت بالنسبة له المكان المفضل لبناء عاصمة الدولة "الحمادية"، لما تميزت به من حصانة ولاتصالها بالشمال عبر الفتحات الجبلية كما تشرف على سهول "الحضنة" الفسيحة.

من هنا وجد "الحماديون" ممرات سهلت لهم بسط نفوذهم على قسم كبير من بلاد المغرب الأوسط، ودخلت المنطقة مرحلة جديدة من تاريخها بعد أزمة الصراع على السلطة بين "الحماديين" و"الزيانيين"، وبعد نقل عاصمة "الفاطميين" إلى "مصر" وهجرة "الهلاليين"، إنعكس هذا الوضع على الحياة و على جل الأقاليم مما سهل انتشار القبائل الهلالية التي وجدت الوسط الأمثل الذي لطالما بحثت عنه وهاجرت لأجله لترثه قطعانها من الأغنام والإبل.

واستقر "الهلاليون" بالمسيلة وهذا ما ترك تأثيرا بالغا على جميع الأصعدة وفي جميع المناطق التي حلوا بها أو مروا من هناك.

ومن هنا أيضا أضيفت "إفريقيا الشمالية" إلى جزيرة العرب جنسيا بعدما تبعتها دينيا وسياسيا كما أن هذه الحملة "الهلالية" كما ـ يعتقد البعض ـ كانت أكثر من الفتح الإسلامي

« عاجوا على ما هناك من الأمصار مثل "طبنة" و"المسيلة" فخربوها و أزعجوا سكانها.... »[1].

حديثنا لم يبدأ بعد عن العادات والتقاليد الشعبية لولاية "المسيلة"، لأننا لازلنا بصدد ذكر كل المؤثرات التي تعكس بصدق التنوع الجغرافي الثقافي الناجم عن المناطق التي جمعت أثناء التقسيم الإداري، لنصل في الأخير للحديث عن كل ذلك.

إن موقع "المسيلة" الإستراتيجي يمثل نقطة بين التل و"الحضنة" والصحراء وتكونت إداريا من محافظات "التيطري" و"قسنطينة" أثناء الحكم العثماني أما إبان الاحتلال الفرنسي مجزأة وفقا:

- عملات "الجزائر" و"قسنطينة" وجزء من مقاطعة الجنوب .
- عملات "الجزائر" و"قسنطينة".
- عملات ولاية "سطيف"،" مدية"، "باتنة" .

كان المجال التراثي الحالي ـ لولاية المسيلة أثناء الحرب ـ موزعا بين الولايات التاريخية ؛ الأولى والثالثة والرابعة والسادسة، كل هذا وكثير غيره أثر على عادات المنطقة وتقاليدها، وحتى على معتقداتها فإذا أتينا للحديث عن العادات والتقاليد فهي كثيرة ومتنوعة تنوع فلكلور المنطقة وما عسانا سوى البدأ من البداية وهي « دورة الحياة».

1. العادات والتقاليد:

1.1. دورة الحياة: دورة الحياة هي الأخرى تلفها مناسبات جمة، من بداية الحياة وهي تلك المتعلقة بعادات الولادة والازدياد.

1.1.1. الولادة:

مجتمع "المسيلة" كما هو حال كثير من المدن الجزائرية مجتمع ريفي يغلب عليه الطابع البدوي الزراعي، فقد كان سكانها يعيشون على الرعي وتربية المواشي، وهذا ما

[1] عبد الرحمان بن خلدون ، المقدمة، ص 46.

ميز المنطقة بالطابع العائلي للاستغلال الزراعي ويمثل" العرش" في "المسيلة" مجتمعا مصغرا يجمع عدة عائلات تربطها قرابة الدم تسكن في حي واحد وتمثل العائلة الوحدة الأساسية.

لم تكن المرأة "المسيلية" في القديم تعلم عن حملها شيئاً ولا حتى كونها حاملا إلى أن يبدأ بطنها في الانتفاخ شيئا فشيئا، فتبدأ في محاولاتها الجادة لإخفاء هذا البطن المنتفخ حياء وحشمة من أهل بيت زوجها خاصة الرجال منهم، كون النسق العائلي يشمل الأب والأم والأبناء والبنات وزوجات الأبناء والأحفاد.

لا تحضر هذه الزوجة لولادتها إلى أن يأتيها المخاض، فترسل أم الزوج في طلب العجوز القابلة، وبعد ما تتم الولادة تتكفل الأم الكبرى وزوجها بتسمية المولود بالنظر إلى المناسبة التي ولد فيها، أو نسبة إلى شخص عزيز توفي قريبا، وإذا كان المولود ذكرا قد تكون له مكانة خاصة في الحياة، وعند عائلته بالخصوص، يستقبلونه بالزغاريد ويذبحون له ديكا أو حتى عنزة أو جديا في بعض الأحيان، أما إذا كانت المولودة بنتا فليس لها النصيب ذاته من الحفاوة وحسن الاستقبال.

قد يُختن الطفل الذكر في مناسبة خاصة به، واحتفال مميز يقوم على شرفه، خاصة إذا ما عانت العائلة من قلة الذكور، أما في حالات أخرى فقد تقوم العائلة بختان الولد في مناسبة زواج أحد أعمامه، كما قد يتم تزويجه في سن مبكرة ليتحمل عناء مسؤولية جديدة لا تخرج عن نطاق العائلة.

2.1.1. الزواج:

من المناسبات السعيدة في العائلة الجزائرية، أفراح وليال ملاح، تبدأ مرحلة الخطوبة وهي بمثابة تحضير الفتى والفتاة لبداية مرحلة جديدة من حياتهما، يعقب ذلك قراءة الفاتحة التي تمثل الجانب الشرعي للزواج، وغالبا ما يقوم الأولياء من أب وأم بمراسيم الخطبة دون أدنى تدخل من الخاطب تبعا للعادات التي تقدس مكانة الوالدين.

تستهل الخطبة برؤية أم العريس _ إن صح التعبير_ للفتاة أو السماع عنها في عرس أو في مناسبة معينة، تعجب بها فتفاتح إبنها في الموضوع وبعد ذلك تقصد أهل الفتاة لطلب يدها فإن كانت الموافقة تخبر الأب لتتم خطبتها رسميا، ويتفق على المهر أو ما يعرف" بالشرط"، وهو بعض القطع من الذهب أو الفضة وما يتبعه من ملابس وبهذا تكتمل الفرحة ويتم الزفاف وتكبر العائلة، إذ يزيد فرد أو أفراد يتعايشون ويعيشون وفق ما سطره لهم الدين والأعراف وبهذا تكتمل دورة الحياة.

3.1.1. الطقوس المتعلقة بالجنائز:

وتتمثل في الأقراح أو في المراسيم الجنائزية، بعد حدوث حالة الوفاة، أولا يقوم أهل الميت بإبلاغ الإمام عن حدوث وفاة عند العائلة الفلانية بغية الإعلان والإعلام عنها في المسجد أو عن طريق "البراح " كما كان معمول به في القديم أما حاليا فأصبح الإعلان متوفراً، عن طريق المساجد أو عن طريق الإذاعات، أو بتعليق أوراق تحمل النبأ والصورة في بعض الأحيان، وبعد تغسيل الميت يكفن ثم يحمل على الأكتاف أو في سيارة على شكل مسيرة جنائزية إلى المقبرة ليدفن بعد الصلاة عليه.

في مساء ذلك اليوم يقوم أهله بتقديم وجبة العشاء للحضور كما يتم إحضار الإمام من أجل تقديم دروس في العقيدة موعظة للناس، طيلة ثلاثة أيام كاملة بعد صلاة العشاء وهذا من العادات المنتشرة والمعروفة في المنطقة من اجل مواساة أهل الميت والتخفيف من أحزانهم.

وعند بعض العائلات يقيمون "السبوع" أو "الأربعينية" بعد تحضير الطعام ودعوة الأقارب كصدقة على الميت بغية تمتين الصلة بين الأقارب وبعث روح التعاون وتخطي المحن المفاجئة.

□

2. المعتقدات الشعبية:

إن اعتقاد الإنسان بوجود عالم مجهول غير عالمه من حوله يجعله يبادر إلى إعطاء تغييرات وتحليلات لأمور كثيرة تدور في عالمه أو تصادف انشغالاته واهتماماته اليومية فيعبر عنها بطريقة عفوية وقد تكون أحيانا ساذجة، لا لشيء إلا لإرضاء فضوله الذي يصعب عليه الإلمام بجميع الأشياء التي تدخله إلى هذا العالم الذي يرغب ويأمل أن يلج إليه، لفهمه أولا ولكشف الحجب عن خفاياه، ومن هنا جاءت الاعتقادات، وهي إيمان روحي داخلي بكل ما هو خرافي عن الحياة الملموسة المجسدة المعيشة في أرض الواقع.

1.2. مظاهر التكافل الاجتماعي:

1.1.2. "الزردة": اقترنت هذه المناسبة، وهي إحياء "الزردة" بالأوقات التي تشح فيها السماء وتجف فيها الأرض فتقام عادة "الزردة" التي يختار لها يوم الجمعة لأنه يوم راحة للجميع من جهة ولأنه يوم عبادة وبالتالي ارتبطت الأمور ببعضها.

تحضر ربات البيوت في هذا اليوم المنتظر طبق "الشخشوخة" بعدما يكلف الأطفال الصغار بحمل ما يسمى "بالبوغنجة "[1] يطوف به الأطفال على كل الأحياء ابتغاء الحصول على بعض المواد الغذائية، أو بعض المال، وبعد أن تتم عملية التجميع، يشترون الدقيق وبعض المواد التي يحتاجون إليها في عملية التجهيز، (كالطماطم والبصل والزيت) وغيرها من مستلزمات هذه الأُكلة.

تحضر النسوة ما يسمى "بالفتات"[2] قبل اليوم المشهود، فيوم "الزردة" هو الجمعة مكانها ضريح سيدي فلان إذ عادة ما تقام عند مقام ولي صالح مشهور بالمنطقة كمقام « سيدي حملة، بوجملين، سيدي عامر.....» يستيقظ الجميع باكرا فيحمل الأطفال "البوغنجة" ويرددون:

"بوغنجة" حرك راسك

---

[1] البوغنجة: عبارة عن ملعقة كبيرة للطعام، يسكب بها للأكل يقومون بتلبيسه قطع مختلفة من القماش بألوان زاهية ثم يرفع عاليا على عمود طويل فتظهر زينته من بعيد.

[2] الفتات: تقطيع الخبز المنزلي إلى أجزاء صغيرة لإعداد طبق "الشخشوخة".

يا ربي وروي ناسك

يعتقد الأهالي أنه فور الانتهاء من الطواف به، والغناء له تبدأ الأمطار في التساقط وبعدها يتجهون إلى المقام حيث تكون "الزردة" فيجتمع الرجال كما النساء و الأطفال ويلتفون حول "جفنات" الطعام[1].

وقد يختلف نوع الطعام باختلاف المناطق، إذ هنالك من يحضر" الكسكس" أو"العيش" "البركوكس" أو "المردود" كما هو الحال في منطقة "بوسعادة".

2.1.2. "التويزة":

أما "التويزة" فهي من أهم مظاهر التكافل الاجتماعي في المنطقة، وقد تمسك بها السكان، منذ القدم استمرت حتى أيامنا هذه وتختلف أغراضها وموضوعاتها بحسب الحاجة.

ربما قد يصيب الضرر – لا قدر الله – أحد الأهالي فيجتمع بعض الأفراد ليقرروا ضرورة مساعدة هذا المحتاج دون مقابل.

عملا بما تنص به الشريعة: ((من نفس عن مؤمن كربة من كرب الدنيا نفس الله عنه كربه يوم القيامة)) وقد لا تقتصر على حالات الضرر هذه فحسب، وإنما تتعداها إلى حالات أخرى لتشمل مواسم الحصاد و الدرس، أو أثناء البناء أو التنظيف، أو أي عمل آخر يتطلب الجماعة من أجل إنجازه، كما أن هذه العملية ليست حكرا على الرجال لوحدهم، وإنما تتعداهم إلى النساء أيضا فيجتمعن حول النسيج أو الغسيل (الصوف) أو تحضير "العولة" من "كسكس" (عملية الفتيل) أو "الشخشوخة" أو غيرها من أعمال النساء المنزلية.

[1] – جفنات: ج–م جفنة وهي القصعة أو طبق كبير من الخشب تؤكل فيه الشخشوخة.

3.1.2. "الوزيعة":

يتبين من خلال مصطلح "الوزيعة" في حد ذاته، أنه عملية توزيع يقوم بها الأشخاص لأي أمرالمفروض أن تقتسمه الجماعة فيما بينها.

وتقام "الوزيعة" أحيانا عند بعض سكان البوادي ممن يملكون قطيعا من الماشية، وفي حالة مرض إحداها أو موتها، وتفاديا لخسارة صاحبها تذبح وتقسم أو توزع بالتساوي على السكان من أهل وجيران مقابل مبلغ مالي معين لتعويض خسارة صاحبها[1].

3. التعاملات الشعبية:

يجد الفرد في الجماعة الشعبية متنفسا وملاذا للترفيه عن النفس فيتم الاتصال بين الأفراد و الجماعات عن طريق التجمع الذي يتم كل مساء في أماكن مختلفة، كالدكان أو المقهى، أو حتى المسجد خاصة فيما يتعلق منها بالمصلحة العامة للأهالي ويلعب السوق دورا هاما في حياة الجماعة الشعبية ويمثل ظاهرة اقتصادية.

1.3. السوق الشعبية:

كان الخميس هو اليوم الأسبوعي لسوق المدينة التي كان موقعها حي " إشبيليا " قبل سنوات لكن نظرا لكثرة السكان و اكتظاظهم في هذا الحي الشعبي، أصبح موقعها لا يتناسب و احتياجاتهم، لذلك غير موقعها إلى مكان آخر هو اليوم موجود بـ"السويد" التي تبعد عن مقر الولاية بحوالي 15 كلم، وهي تابعة لدائرة "أولاد ماضي"و لهذه السوق أبعاد أخرى ومهام مختلفة خارجة عن نطاقها التجاري، بحيث يلتقي فيها السكان سواء من داخل المنطقة أو من خارجها، يتناقلون أخبار المداشر و القرى و الأرياف، وتجدد فيها المواعيد العائلية كمواعد الزيارة والخطبة، وتقام فيها الدعوة للأفراد ومواسم الحج والعمرة، كما تعتبر ميداناً خصباً للطب و الحكي الشعبي وتباع فيها، كل مستلزمات الإنسان الشعبي من خضر وفواكه و ملابس و أعشاب طبية و غيرها كثير.

[1]– الراوي: مخيش الطيب 70 سنة. متقاعد من مدينة "المسيلة" .

من أهم الأسواق بـ"المسيلة" سوق "الكدية"، هذا الأخير الذي أصبح في وقتنا الراهن سوقا يوميا يباع فيه كل شيء، كانت العامة تقصده لأجل حضور حلقات الرواة، "القوالين" و"المداحين" و حتى "المشعوذين" و التداوي بالأعشاب الطبية.

2.3. المقهى الشعبي:

كثيرا ما حمل أخبار الناس و حمل انشغالاتهم و تقلب أمزجتهم فنجان القهوة أو الشاي أو حتى النعناع الذي يلتف حوله الفرد أو الجماعة، يجمع عقليات و أمزجة مختلفة، قد يفسح المجال للدردشة و التعبير عن خلجات النفس في حالات الفرح كما في حالات الأسى والحزن.

المقهى تجمع شعبي، ترتشف فيه القهوة في المساء والصباح، وقد تقام فيه بعض الألعاب الشعبية كلعبة "الحد" و"السيق"[1] التي يمارسها كبار السن، أو لعبة "الدومينو" و " الدامة " التي تهتم بها فئة الرجال على مختلف أعمارهم.

يلعبونها وضجيجهم و صياحهم يملأ الجو، وضوضائهم خارجة من النوافذ و الأبواب يتجادلون حينا، ويتخاصمون أحيانا، يشتكون أو يضحكون و يمرحون، و هم في كل هذا يملؤون المكان، إما بأخبارهم و حكاياهم أو بروائح التدخين و المشروبات.

في المدينة مقاه جد قديمة، منها ما كان شائعا و معروفا كمقهى حي "العرقوب" والبعض يعرفها بمقهى "الجان"، وكذا مقهى "الكوري" "الإسطبل".هذه الأخيرة كانت هي وبعض الحمامات الشعبية بمثابة النزل للمسافرين و الباعة المتجولين.

3.3. الجّماعة: قديما كان يترأسها شيخ القبيلة أو كبير القوم، وهي مجموعة تتكون من صفوة الرجال ممن تتوفر فيهم شروط خاصة كالتدين، الحكمة، والخبرة، والرزانة قد يكونون من أعيان المنطقة، مؤهلين في حياتهم وذوي خبرة كبيرة في شؤون الحياة مهامهم كثيرة وأعمالهم صالحة، و مختلفة منها إصلاح ذات البين بين المتخاصمين سواء

[1] الحد والسيق: لعبتان شعبيتان ، الأولى تصنع من عظام الماشية ، ولها قانون خاص للعب ،أما الثانية فتصنع من جريد النخيل ولها كذلك قانونها الخاص في اللعب.

في إرث عن الأراضي، أو الأملاك أو الأموال، أو حلّ النزاعات الناجمة عن المناوشات القائمة بين الإخوة و أبناء العمومة، أو حتى بين الجيران و الأقارب ُيستشارون في كثير من القضايا العالقة، و الأمور القائمة كتحديد المهر أو التطليق دراسة أمور القرابة التباحث حول كل مستجداتها، حل مشاكلها الخاصة، كتعبيد الطرقات، أو بناء المساجد أو المدارس أو العيادات الطبية.

أوامر هذه الجماعة قانون يسري في حدود دائرتها المكانية و الزمانية، يجب أن يطبق و يرضى به الجميع، وإن حدث و رفضه أو تجاوزه أحدهم ُنبذ وُهمش و أُبعد فاعله، فلا ُتسمع له كلمة و لا ُيؤخذ برأيه، ولا يُجالسهم حتى في مجالسهم.

4. المعتقدات:

1.4. الاعتقاد في عودة الروح:

قد يحيلنا مصطلح الاعتقاد دائما إلى كل ما هو مجهول في العالم الآخر بالنسبة لنا، وهذا _ ما تناولناه سابقا_ لكن ما لم نذكره هو أن هذا العالم الآخر هو عالم ميتافيزيقي هو عالم الروح التي يجهل عنها الإنسان الشعبي كل شيء، هو عالم الجان والجن الذي يتمنى أن يعرف عنه حتى القليل.

هي أفكار عامة ومظاهر سلوكية موروثة ومكتسبة إعتقد بها الكثيرون في هذا الصدد فقد يسود اعتقاد ُملح كون الإنسان الذي مات مقتولا أو منتحرا تعود روحه في صورة شبح يخرج مكان وفاته ومقتله ، ومّرد ذلك رغبة هذه الروح في الانتقام سواء من قاتلها أو من أي شخص يصادف أن يلتقي بها.

كما يعتقد أيضا أن روح الميت غير المقتول تبقى تدور في بيته إلى أن يمر على وفاته الأربعين، وبعدها تنتقل إلى عالم البرزخ.

□

2.4. الاعتقاد في وجود الجن:

ينطلق هذا الاعتقاد من فكرة أنه إلى جانب هذا العالم المملوء بالبشر يوجد عالم غيبي آخر، هو عالم الجن، فكما يوجد للبشر عالمهم الخاص بهم فللجن أيضا عالمهم دياناتهم وأجناسهم المختلفة، وهذا استنبطه من نصوص العقيدة التي تقر بوجود الإنس والجن وتعترف بعالم الثقلين.

الناس هنا يظنون أن الجن يختارون المناطق الخالية العالية كالغابات، الكهوف والمنازل المهجورة، وبعض الأماكن القذرة، وفي الأماكن التي يوجد بها الدم المسفوك وبمجرد مرور أي شخص بهذا المكان فهذا يعرضه لمس من الجن، وأصعبها على الإطلاق هو الجن ذي الديانة اليهودية، لأنه شرير ويصعب التعامل معه، وحتى إذا ما تلبس هذا الجن شخصا فإنه يلحق به ضرراً جسيما، والحكايات في هذا الصدد كثيرة وغريبة ومختلفة.

3.4. الاعتقاد في الأشياء المتكلمة:

كثيرا ما حكت لنا جداتنا قصصا عجائبية خرافية تتحدث فيها الحيوانات وكذا الأشجار الأحجار والنباتات، تتحدث الصخور والجبال، تتحدث الشمس القمر والنجوم وفي هذا الصدد هناك قصة طريفة لقنفذ قال ذات يوم: "العجلة ماهيش مليحة".[1]

خرج القنفذ ذات يوم إلى الحقل مع بداية موسم الزرع فوصل إليهم في وقت الدرس[2] فسقط في غار الدرس، فقال غاضبا "العجلة ما هيش مليحة".

وقد تروى الكثير من الحكايات الدالة على كلام الأشياء في القديم مثل حكاية ((عزة و معزوزة)) أو حكاية ((الثعلب والغراب)) أو " السابعة صغرونه " أو "تجمية وعشبة خضار " وغيرها كثير.

[1] – مثل شعبي محلي فحواه ومعناه ينسب للمثل العربي القديم " تعست العجالة" أو في العجلة الندامة.

[2] – الدرس: تصفية القمح بعد حصاده.

4.4. الاعتقاد في الأولياء الصالحين:

قال الله تعالى: ((ÇÏÈ šc qè=t/ tbr ãÝr ô`ÏB ê' öz ÏM «!$# ž c Î))[1]

((ÇÎÈ šc qà)ƒ¨qèY2 r&qãB#ä šú ïÏ%©!$#[2].

فكل مؤمن صالح فهو ولي لله عز وجل بقدر إيمانه وورعه وتقواه، وقد يُظهر الله على يده من خوارق الكرامات ما حبا به بعض الصالحين، من أتباع الرسل إكراما لهم.

وفي هذه الآية الكريمة، الولي هو الذي يتولى عبادة الله بالإيمان والتقوى، لذلك يتولاه الله برفع الحزن والخوف والحزن عليه، و بإدخال الفرح و السرور بما يبشره به من خير في الدنيا والآخرة، وبما يمنه عليه من خوارق و كرامات تعبر عن أفعال خارقة للعادة يختص بها الله بعض عباده الصالحين، والأولياء الذين لم تحدث لهم كرامة (تكريم) أو معجزة لا يدل ذلك على نقصهم كما أن الذين وقعت لهم الكرامة، لا يدل ذلك على أنهم أفضل من غيرهم من الصالحين ".

لقد أكدت ووضحت الشريعة والعقيدة الإسلامية كثيرا على هذا المعنى، و في الكثير من المناسبات، ولاسيما الحديث الشريف، فعن "أبي هريرة" رضي الله عنه قال، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم ((أن الله تعالى قال: من عاد لي وليا فقد آذنته بالحرب و ما تقرب إلي عبدي بشيء أحب إلي مما افترضته عليه، و ما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به و بصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها، ورجله التي يمشي بها، و إن سألني أعطيته، و لئن استعاذني لأعيذنه وما ترددت عن شيء وأنا فاعله ترددي عن نفس المؤمن يكره الموت وأنا أكره مساءته))[2].

كل هذا بشر الله سبحانه به أولياءه، فالرجل الصالح بشره الله بالرؤيا الصالحة الحسنة في الدنيا، و الكرامات التي يكرمهم بها.

---

[1] – سورة يونس الآية 62-63.

[2] – رواه البخاري عن أبي هريرة.

هذا من الناحية الشرعية التي تجعل الولي عارفا بصفات الله، حريصا على طاعته مُجتنبا لمعاصيه.

أما عند المجتمع الشعبي، فالولي رجل صالح ورع تقي توفي منذ زمن بعيد، كانت له كرامات جمة، كالطيران أو الانتقال من مكان إلى آخر، وقد تكون له قدرات خاصة متفرقة و مختلفة كتوقيف تدفق المياه أو كضخها كما فعل الولي الصالح " سيدي حملة " مثله أو غيره كثيرون، خاصة و أن منطقة "الحضنة" تشتهر بكثرة أوليائها الصالحين اللذين يترك بهم الناس رجاء البركة من جهة، و الاعتقاد في تحقيق الأشياء من خلالهم أو بواسطتهم من جهة أخرى.

1.4.4. الولي سيدي بوجملين[1]

بحسب ما ورد في كتاب القطب الرباني "سيدي بوجملين" "للحاج عبد الله بن محمد":[2]

فإن هنالك رواية سائدة مفادها بأن الولي لم يكن يعرف بهذا الاسم من قبل، إذ كان يسمى "محمد بن مولاي عبد الله الإدريسي" ينتمي إلى مدينة "فاس" عاصمة أجداده "الأدارسة"، من أسرة شريفة. بدأ حياته العلمية في زاوية والده حتى حفظ القرآن الكريم وتلقى مبادئ العلوم و اللغة و الحديث والدين، كان ذكيا و فطنا و له القدرة الفائقة على الحفظ و الاستيعاب، له كرامات كثيرة قام بها لأهل "فاس" و "الجزائر العاصمة" و "بجاية" وهاهو ذا يصل منطقة "الحضنة" (المحمدية قديما) حيث شرع في مهمة الإصلاح والتربية الدينية بحلقات الوعظ والإرشاد، فذاع صيته فيها وحقق حلمه وحلم والده ا إلى أن وافته المنية، ودفن في الزاوية التي أنشأها بها للتعليم، والتي أصبحت فيما بعد مزارا يقصده الأهالي للتبرك والدعاء.

وعن سبب تسميته " بوجملين" هناك قصص و روايات جمة، وقد تفنن الخيال في نسج كثير منها لتعلل سبب تسميته بهذا الاسم، ومنها أنه كلما جاء ليحج، يجمع بين جملين

---

[1]– ينظر، الحاج عبد الله بن محمد: القطب الرباني سيدي بوجملين، سبتمبر 2001 ص 25.

[2] – صالح بن فوزان، عبد الله آل فوزان، الإرشاد إلى صحيح الاعتقاد و الرد على أصل الشرك و الإلحاد ص 180..

بعارضتين من الخشب الصلب يتم بواسطتها ربط الجملين، وينصب عليهما هودجا عريضا يحمل الوالي وابنه و زوجته لذا يسمى بـ أبي جملين.[1]

وهنالك رواية ثانية مفادها أنه، عند العودة من الحج تاهوا في الطريق ونفذ زادهم ونفذت المؤونة، فطلب من أحدهم أن يذهب ويطلب من الحجيج التبرع بجملين فأبوا لأنهم لا يستطيعون مواصلة الطريق سيرا على الأقدام ، فطلب من الخادم أن يذبح جملين بشرط أن ُيبقي على الرأس والجلد والرجلين في المكان الذي ُذبح فيه، ففعلوا وأكلوا اللحم فطلب من خادمه أن يذهب إلى المكان الذي َذبح فيه الجملين وُيحضرهما وفعلا وجد الجملين بالمكان نفسه كما كان سابقا لذا ُسمي: بأبي جملين.

في الحقيقة هذه قصة واحدة من بين الكثير من القصص التي ُرويت وحيكت حول الأولياء عموما وحول أبي جملين بالخصوص.

إذ هنالك من العامة من يقول:[2] " أن الولي الصالح أول ما ظهر، ظهر بأربعة أقطاب ربانية وهم "سيدي بومدين"، "سيدي عبد الرحمان الثعالبي"، "سيدي مروان الُبني"، "سيدي بوجملين".

ومع مرور الزمن أصبحت ولاية "المسيلة" تعرف بولاية الأربعين وليا: منهم " سيدي بوجملين"، "سيدي سليمان"، "سيدي بوخالفة"، "سيدي عمارة"، "سيدي الديلمي"، "سيدي إبراهيم دبّي"، "سيدي عيسى"، "سيدي حملة"، "سيدي عامر"، "سيدي جزار"، "سيدي الغزلي"، "بوديلمى"، وهذا الأخير يعتبر مع غيره من أجّل علماء المنطقة، حيث يرجع نسبه إلى الولي الصالح "الشيخ بوزيان سيدي محمد الديلمي".

هؤلاء المشايخ كراماتهم وقدراتهم وأعمالهم الجليلة لا تزال راسخة في ذاكرة سكان "الحضنة"، لذلك قد يعتبرها البعض ربما من بين أهم المناطق التي كانت ولا تزال تمثل أكثر الأماكن استقطابا لأضرحة الأولياء والمشايخ .

1- المرجع السابق، ص 180.

2- بن يطو الهادي 72 سنة مجاهد المسيلة.

يعتقد الأهالي في منطقة "الحضنة" بأن الولي هو بمثابة الوسيط الفعلي بين الإنسان وخالقه، وذلك لما يتمتع به من مكانة عند الخالق لأفعاله الصالحة، ولعلمه وعمله بما تمليه عليه الشريعة والدين، لذلك كان ولا يزال الكثير من الناس يتوجهون إلى أضرحة الأولياء وهم يحملون بعض المقتنيات التي يعتقدون بأنها لازمة وضرورية لمثل هذه الزيارات وخاصة في بعض المناسبات، كالحناء، الشمع، البخور وبعض الأقمشة ذات اللون الأخضر من حرير تسمى "الشليل" عند البعض و"الإزار" عند البعض الآخرين، وقد يحملون أيضا بعض النقود التي يضعونها بصندوق الصدقات الموجود هناك، وبعد القيام بطقوس الزيارة من قول وفعل مثل: " يا سيدي الشيخ راني جيتك قاصداتك أو قاصدك- ويسمي الطلب – ولو كان تقضيهلي ويتحققلي راني نجيبلك – شليل – أو نذبحلك" فروج أو معزة "، بحسب أهمية الطلب.

أو تقول إن شفيت أو رزقت ابنتي بمولود ذكر – بالخصوص – أو إن تزوجت ابنتي سوف آتيك بـ "وعدة".

وقبل الخروج تأخذ المرأة قطعة قماش أخضر من أجل التبرك بها لتتخذ منها حزاما وهناك من النساء من يضعنها في الوسادة بعد إنهاء الزيارة التي يكثرون فيها الدعاء يهمون بالعودة إلى ديارهم وكلّهم أمل في قضاء حوائجهم، والرجوع فيما بعد للتشكر والثناء وإحضار "الوعدة"، التي يتم تقديمها بعد تحقق المراد، وقد يضطرون إلى إقامة "الزردة " لأجل قضاء حاجة ما، وفيها مقامات أخرى إلى الآن مبنية[1].

5.4. الاعتقاد في الزمن الفلكلوري(الوقت):

لا شك وأن كل الممارسات الشعبية ترتبط بالزمن، إذ لا يمكن أن يقوم الإنسان بأي فعل دون أن يربطه بزمن معين، فإذا كان من الضروري ومن الأكيد أن يتقيد بزمن النهوض باكرا لقضاء حاجياته واستكمالها على أكمل وجه في زمن معين أي قبل بزوغ

[1]- شهادات واقعية عن طقوس الزيارة قرة هنية ، قرة زينب 64-72 سنة المسيلة.

الشمس، فإنه قد حرص أيضا على اجتناب القيام بأعمال خاصة في أزمنة محددة، وذلك لاعتقادات راسخة في الأذهان كونها تعود عليهم بالضرر الأكيد.

يلعب الزمن دورا هاما في المعتقدات والممارسات الشعبية فقد يكون من العسير، إن لم يكن من المستحيل، بالنسبة للخلفيات المعرفية الحديثة أن نتفهم أو نفسر الدلالات المختلفة لكثير من العادات التي ترتبط بالزمن.

ولقد ارتبط الزمن بكثير من الممارسات الشعبية، والتي قد تقتصر أعمالها على أوقات زمنية محدودة كما يُكره القيام بأعمال أخرى في أزمنة معينة.

ويعتبر الزمن موضوعا من الموضوعات الأساسية في الفلكلور نظيرا لما له من تأثيرات ودلالات مختلفة في المعتقدات الشعبية وفي الحياة الشعبية بصفة عامة، فهو يجري في الأمثال والحكم وفي التشبيهات واستعمالات الحياة اليومية ويجري ذلك في الحكايات الشعبية وفي الممارسات وغير ذلك.[1]

وهناك أزمنة وأوقات فلكلورية يحبذ القيام فيها ببعض الأعمال، وهناك أوقات أخرى يتلافى ويجتنب الشعب القيام بها _ بالخصوص فترة ما بعد العصر_ إذ أن هذه الفترة يمنع فيها الاستحمام مثلا، والخلود إلى النوم، وكذا تمنع الصلاة خصوصا النوافل تفاديا للتشبه بمن يعبدون الشمس، وكذا يجنح البعض إلى عدم قص الروايات والحكايات الشعبية كي لا يصاب الراوي بالصلع، وكذلك النهي عن الجلوس في عتبة الباب لترك المجال مفتوحا للملائكة والأرزاق.

أما من الأزمنة المستحبة فهي أوقات الفجر وما بعده، إذ يستحسن النهوض باكرا للصلاة أولا ثم لفتح باب البيت طمعا في الإسترزاق وجلب البركة والتفاؤل بالكلام الطيب أو بالفألث "الفال" _ كما يقال _ حتى أن الناس قد يغيرون بعض الألفاظ ويستبدلونها

[1] – فوزي الغثيل، الفلكلور ماهو ؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف مصر، ط 1964 ، ص 117.

بأخرى تحل محلها لا لشيء إلا لأن فيها تفاؤل بما سيحدث ومثال ذلك: الملح يستبدل بـ "الربح"، والنار بـ "العافية" و"الطاجين بـ"الفراح"...إلخ

من الأيام المستحبة في الأسبوع يوم الاثنين لأن الرسول صلى الله عليه وسلم ولد فيه وكان يفضل الصوم فيه، أما عيد المؤمنين فهو يوم الجمعة، إذ هو يوم مميز بأعماله الحسنة كزيارة المقابر، وكذا زيارة الأهل والأقارب، ثم الإكثار من الصدقات والأدعية إضافة إلى صلاة يوم الجمعة التي تجمع المسلمين من كل صوب وحدب.

إنه لمن الملاحظ أن الزمن الفلكلوري قد يرتبط ارتباطا وثيقا بالمقدسات والمعتقدات الدينية، أكثر من ذلك أن الأشياء التي نهانا عنها الشرع استنكرها الناس وتجنبوها ونبذوها، حتى وإن كان تفسيرهم لذلك بسيطا ساذجا أو بحسب الذهنيات والعقول فحتى بالنسبة للحلم إذا ما كان الفجر أو بعده فما هو سوى أضغاث أحلام، أما الحالم المستيقظ وقت الفجر فيعتبرها رؤية محققة الحصول خاصة إذا ما تم تفسيرها بتفاؤل.

وفي هذا المقام قد يدخل مفهوم معاكس وهو التطير الذي حرّمه الدين.

فبعض العامة من الناس المرتبطة أعمالهم بفترة الصبيحة يَقرنوها بكل ما يسمعونه أو يرونه حتى تمثل لهم طبيعة يومهم؛ فالتاجر قد يرى صباحا قطا أسودا أو كلبا أسودا فيتطير منه، وقد يصل به الأمر في بعض الأحيان إلى إلغاء مشواره أو عمله حتى لا يتسبب له في الخسارة.

وقد يماثله الأمر إذا ما تعلق بالكلام المسموع صباحا فهو إذا أنصت إلى كلام جميل تفاءل به وأقدم على قضاء حاجته، من مثل هاتف أو منادي يقول:(رابح أو عمار، سعيد عبد الرزاق)، هي أسماء تبث في نفسه الفرح والتفاؤل على عكس بعضها الآخر التي يتطيرون منها، وبالتالي يمكنهم القول: (اللهم لا طير إلا طيرك ولا خير إلا خيرك ولا إله غيرك).

□

6.4. العدد الفلكلوري:

ربما من أكثر الأعداد المتداولة في الحياة الشعبية هو العدد سبعة، فقد ارتبط بحياة الجماعة الشعبية بشكل واضح وجلي. إذ يشيع استعماله في الإحتياجات اليومية ولاسيما المتعلقة بالجانب الإعتقادي، فلا كلام في حياة المجتمع بلا عدد، والأعداد معمول بها في أوساط الشعب بالشكل الذي يتعدد فيه ذكر العدد سبعة، وهذا قد يعود لكثرة ورودها واستعمالها في الشريعة الإسلامية، ولكونه مرتبط بالدين فالسماوات سبع، والأراضي سبع، والجنة لها سبعة أبواب، والنار كذلك، قال تعالى بعد بسم الله الرحمن الرحيم:

ŽØÐ a BM»-ÇÎÑ ìTM r Ø$ f Ëã ìTM £Ø ãè2 Ù f 5$JÅ ¸N°•)/ ìTM 3* '& þÐ) ã ÎJ Ø Ø A$%r))

□((ÇÎÌÈ š c rÇØè? $ f ã ¤-9 ÔÇ¥ä b Î ' »f ãâ ' Î ' Îq Ç ã _ J Ø Ø $ Š f ¸M» ¡ Ø $ f • z é r

وقوله أيضا:

ÆÅ_ ôØ ¸Nâ»ÿ? `Ë Ç»Hq$Ø$È-ùz † Î 3* •? $B $Ø7Ü ¸N°q»J™ ìTM ,={ " ¼Ø$ ÇÈ))

□((ÇÌÈ 9qËùè `Ë 3* •? Ø d ŽÇ 7 Ø Ø

وقوله: ((ÇÐÈ Ë 'Ø Ø ÇÍÈ bqÃÅ Ø Ø .□((ÇÍÌÈ

وفي الحديث الشريف((سبع يظلهم الله تحت ظله يوم لا ظل إلا ظله)) □

ومثل ما كان للقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف إسهاما في العدد سبعة كان للأدب والأدباء أيضا إسهاما في نبوغ التعامل مع الأرقام وبالخصوص هذا العدد، الذي برع فيه العرب من خلال خوضهم في علوم الحساب، هذا زيادة عن الإضافات الخاصة

[1] سورة يوسف ، الآية 43.
[2] سورة الملك، الآية 03.
[3] – سورة يوسف، الآية 47.
[4] – أخرجه الشيخان.

بالأرقام أثارت الإعجاب والدهشة لدى علماء الغرب قديما وحديثا واعترفوا بفضل العرب في تقدم علوم الحساب.

أما في المعتقد الشعبي للعدد سبعة حضورا لا نظير له بالنسبة للأعداد الأخرى، فهذه أشكال الطيور في السماء وهي تطير تمثل العدد سبعة في الأعداد الهندية المعتمدة في التقويم الهجري عند العرب، وهذه أيام الأسبوع سبعة وعليها يتمحور مدار الشهر والفصل والسنة، يتم الاحتفال بمولد الطفل في سابع أيام ميلاده، فتقام الولائم ويقص من شعره ليزنه أهله ذهبا ثم يتصدق به وهو ما يسمى شرعا ((العقيقة)) وبالعامية (السبوع) ويقابله (النعي) وهو العشاء الذي يحضر كصدقة على الميت في اليوم السابع من وفاته والعروس تسبع في بيت زوجها ولا تخرج منه إلا في يومها السابع هذا لزيارة أهلها في أثناء حالات المرض وبالخصوص عند الرضع والأطفال الصغار تقوم الجدة عادة بأخذ القليل من الملح وتدويره على رأس المريض سبعة مرات (تسبيع الملح) وهذا سواء في حالة المرض الروحي (حالة المس)، أو الجسدي، ففي حالات الشك بأن هذا المريض أصابته (العين)، الحسد أو حتى المس من الجن، يعمدون إلى هذه الطريقة وفي روايات الجدات والأمهات أن الاحتفالات قديما سواء عند الأغنياء أو عند الفقراء تدوم سبعة أيام وسبع ليال وحتى في فن القص يذكرون أن ُجلّ احتفالاتهم بالولادة (السبوع) أو الختان والزواج أو عودة الغريب من سفر بعيد، أو خروج أحد المجاهدين من الأسر، أو السجن تقام له احتفالات كبرى تدوم سبعة أيام وسبعة ليال.

Ø اللون الفولكلوري:

ربما، لا، بل من المؤكد أن اللون الأخضر هو صاحب الإطلالة القوية في المعتقد الشعبي، وهذا له صلة بالمكان من جهة أي المحيط البيئي لأصحاب هذه المعتقدات، إذ أن المنطقة يغلب عليها الطابع الزراعي والفلاحي، فاللون الأخضر يمثل لون الجنة لذلك يستعمل بكثرة في أضرحة جل الأولياء الصالحين فلا ضريح يقصده المعتقد إلا وأخذ معه

قطعة قماش أخضر (الإزار) يلبسونه الضريح لأجل قضاء حاجياتهم، وحتى في الفنون الشعبية كالقصة مثلا نلاحظ حضور هذا اللون ومن مثل ذلك حكاية "نجمة خضار"أو (عشبة خضار) كما يفضل البعض تسميتها تقول في مطلعها:" ملّي صدت نجيمة خضار ما صبت أمطار ما شعشع نوار، ما حنت ناقة على حوار"، فدلالة اللون أنها نابعة من اعتقادهم الديني البحت الذي فحواه أن الجنة خضراء وعليها أصبحوا ينسبون اللون الأخضر لكل ماله علاقة بالدين، حتى أنهم يربطونه بليلة القدر، إذ أنه من رآها يرى وكأنما انشقت السماء وملأ الكون اللون الأخضر و وهو لون الجنة كما ذكرنا وبالتالي سينال منها خيرا وفيرا.

5. الأكل الفولكلوري أو المطبخ "الحضني":

ثري جدا ومتنوع المطبخ "الحضني"، وهو يشكل روح وَنفَس المرأة "الحضنية" التي تتفنن وبإتقان منقطع النظير في تشكيل المائدة "المسيلية"، إذ تعتمد وسائل ومواد بسيطة تتكون في الأساس من مواد محلية مثل (الحبوب، القمح والشعير...) ذات النوعية العالية لأنها تزرع وتنبت في ذات المكان، ومواد ريفية قد تعمد المرأة "الحضنية" بنفسها إلى زراعتها ورعايتها، حتى تنمو وتنضج.

تشتهر في المنطقة أكلات شعبية كثيرة تتكون إجمالا من القمح منها الخبز أو ما يسمى "الكسرة" أو "الرخساس" أو "المطلوع" إذا ما أضيفت إليه الخميرة، أما إذا كانت من الشعير فتسمى "الرغدة" أو "المّزامنة" تعجنها المرأة بيد عارفة متقنة هادئة أحياناً وأحيانا عنيفة حتى تجعل العجينة طرية تحت كفيها، تدخلها الفرن التقليدي الذي يتكون في العادة من "الطاجين" من طين صنعته وشكلته بألوان وأشكال تتناسب وأذواقها وبساطتها في القديم اعتمدت الجدات والأمهات الحطب الذي تجمعنه _ وحتى في وقتنا الراهن _ أو بعض الأعشاب اليابسة في تسخين "الطاجين" ثم تضع فيها خبزها أو العجينة التي شكلتها دائرية وتنتظر حتى تنضج لتقدمها لأفراد عائلتها.

هناك مأكولات شهية مميزة ومتميزة تجعل المطبخ "الحضني" ينفرد بها وطنيا وحتى عالميا وهو طبق "الشخشوخة" على الطريقة "الحضنية" مهراس السلاطة" أو مهراس "الزفيطي" على الطريقة "البوسعادية"؛ طبق يتكون من خبز(كسرة رخساس) والفلفل الأخضر حار جدا زائد ثوم، طماطم، تدق جميعا في مهراس كبير يضاف إليه القليل من الماء لساخن ثم (ربطة كسبر) وتأكل وهي ساخنة جداً.

"الكسكس" (البربوشة)،الملثوث، المقطعة (الحسوة) ، العيش(البركوكس) (المردود).

أطباق أخرى شهية تتنوع بها "الكوزينة" (المطبخ المسيلي) وقد نذكر بعض الأكلات الفلكلورية دون أن ننسى (القلية) من القمح يضاف إليها الملح، وقد يطحن ويسمى "الروينة" (البسيسة) يضاف إليها العسل والزبدة، وهذا النوع من الأطعمة بالخصوص كان منذ القدم يستعمل في الأسفار، لأنه لا يفسد حتى وإن طال استعماله وطالت مدة السفر كانت كثيرا ما ترافق الحجيج إلى البقاع المقدسة لخفة وزنها وسهولة تحضيرها وطول صلاحيتها، يكفي أن نزور المنطقة حتى نتعرف على كل هذه الأنواع وغيرها كثيرا من المأكولات التقليدية أو الحديثة التي غزت المطبخ "الحضني".

عليك فقط بالبساطة والتواضع واحترام الأعراف والتقاليد المحافظة لتصادفك ألف دعوة، ولتسمع إلى هتاف ونداء يدعوك دون تردد لتتذوقها والتشبع بها، وأنت تعلم كل العلم أن مجتمعنا الشعبي سخي وكريم حتى وإن كان يعيش فقرا مدقعا.

1.5فنون التشخيص الشعبي:

قد يتساءل السائل عن مضمون ومعنى الفنون الشعبية التشخيصية والتي تتمثل في الأساس من الأزياء الشعبية من لباس خاص بالمرأة "الحضنية" وآخر متعلق بالرجل "الحضني".

وكذلك الحديث عن ألوان وأشكال "المكياج" الشعبي عند المرأة "الحضنية" ففي ما يتعلق بالأزياء كما هو معلوم، فهي تحافظ على نسقها الخاص المميز لها، فهي تمتاز

بالثبات والديمومة، إذ لا يزال الرجل والمرأة على السواء يحافظون على الأزياء القديمة منها ما هو متعلق بالرجال:

1.1.5. "القندورة "العربي:

وهي عبارة عن لباس أبيض عريض قماشه ناعم يناسب الحالة الجوية الحارة للمنطقة، وقد يلبسها شيوخ ورجال وحتى شباب خاصة في فصل الصيف، أو قد يرتديها البعض للنوم بها لأنها مريحة جداً.

2.1.5. السروال العربي "الحوكي":

له تسميات عدة منها "السروال العربي" أو "بوحجر" أو سروال "اللوبية"، كان الرجال قديما يرتدونه عريضا ومطرزا بخيط خاص لونه أسود في أغلب الأحيان حتى يناسب طبيعة المنطقة وجوها سواء الحار صيفا أو البارد شتاءاً. كما أنه يناسب أنواع الأعمال المختلفة.

وهناك السروال الحوكي(العربي) ويكون مطرزاً بخيط الذهب وذلك يرتديه الرجل في مناسبات خاصة كالحفلات و الأعراس أو في مواقف قيادية كالقياد قديما في عهد الثورة.

3.1.5. البرنوس:

يُلبسُ مفتوحاً بلون أبيض ويسمى برنوساً أما إذا كان بنياً ومغلقا قليلا في الرقبة فيسمى "الخيدوسة" أو الخيتوسة" يصنع من صوف الغنم أو من وبر الجمال وهو أعلى وأجود أنواع "البرنوس": له أناقة خاصة، وحضورا جذابا وبالخصوص عند الرؤساء والسياسيين، قد يرتديه الرجل في الأيام الباردة العادية وقد يرتدي الأجود منه في مناسبات خاصة، وفي عادات المنطقة ترتديه المرأة يوم زفافها، ومن اللازم أن يكون لجد زوجها أو والده.

□

4.1.5. القشابية:

أ–تشبه كثيرا "البرنوس" لكنها مغلقة بالكامل، وتلبس من الأعلى أي تدخل على الرأس بنية اللون، يرتديها الرجل "الحضني" في فصل الشتاء، قد تصنع من الصوف الطبيعي أو من الوبر، وهي صديقة حميمة للمجاهدين في عهد الثورة.

5.1.5. العمامة :

وهي التي يعم ويحاط بها الرأس، تُلف على رأس الرجل لونها أبيض وتسمى "الشاش" أو "المنديل" يلبسها الصغار والكبار على السواء في الأيام العادية، أما في المناسبات الخاصة فيكون لونها أصفر وتسمى "الخاصة"، وقد أبدع "إتيان" "نصر الدين دينيه" في رسمها، أما بالنسبة للنساء فمن الأزياء التقليدية القديمة، والتي لا تزال تحافظ عليها:

6.1.5. الحايك:

عبارة عن قطعة قماش كبيرة بيضاء أو صفراء وهذه الأخيرة تسمى (بالحايك مْرَمىَ) وهو الأجود والأجمل ترتديه المرأة "الحضنية" عموما وتشتهر به المرأة "البوسعادية" بصفة مميزة لأن طريقة وضعها وقماشها تختلف، ففي حين يكون قماش "الحايك" العادي أبيض أو أصفر أملس وبراق لامع أنيق، فإن "الحايك البوسعادي" قماشه سميك نوعاً ما يُغطي كامل جسد المرأة بما فيه وجهها، لا تترك سوى عين واحدة للرؤية، فيطلق عليه "الملحفة" أو "العجار" أو "الحايك بوعين".

7.1.5. العجار أو النقاب:

يدعوه البعض النقاب، وهو قطعة قماش بيضاء أو سوداء صغيرة مثلثة عمودية الشكل مطرزة تضعها المرأة لتخفي ملامح وجهها ولا تترك سوى العيون لترى بها.

8.1.5. اللثام: نوع من القماش الشفاف مثقوبة بأشكال دائرية أو زهرية تضعه العجوز عادة على كتفها وتمسكه في الأعلى أي أمام الرقبة تقريبا بـ"الخلالة" أو "المدّور" وقد

تستبدله في أيام الشتاء بما يسمى «الشان» وهذا الأخير قماشه خشن دافئ ألوانه زاهية ومختلفة حورت من الفرنسية بمرور الزمن لجهل النساء باللغة الفرنسية.

9.1.5. المحرمة: أو "الفولارة":

قطعة مربعة الشكل تجمع المرأة بين طرفيها لتشكل مثلثا وتعصب بها رأسها كي لا يظهر شعرها، يتنوع فيها القماش كما تتنوع الألوان و"الفولارة" نفسها "المحرمة" إنما هي مستوحاة من اللفظ الفرنسي "foulard".

10.1.5. "القندورة البينوار ":

قد يطلق عليها لفظ "القندورة" أو "البينوار" وقد يتشابه اللباس الجزائري عموما في "الجزائر" إلا أنه لكل منطقة ميزاتها الخاصة التي تميزها عن غيرها؛ فاللباس "العاصمي" لا يشبه "القبائلي" ولا "التلمساني" ولا "الوهراني" أو "القسنطيني" أو "السطايفي".

لكن لباس الشرق عموما يتشابه وهو مستوحى من "القندورة" "السطايفية" فقط يتميز" لباس منطقة "بوسعادة" كون"القندورة البوسعادية" لها شكل خاص.

هذا فيما يتعلق بالأزياء، أما فيما يخص اللباس فإنه متغير غير ثابت آني، لأنه يخضع لتغيرات الزمن والعصر، وبالتالي فيفعل التطور الحضاري والاحتكاك بين الثقافات فدخلت أنواع وأشكال جديدة سواء في القماش أو في التصاميم، لكنها مع ذلك لم تتمكن من محو خصوصية الزي المميز للمنطقة.

11.1.5. التجميل الشعبي:

أو كما يطلق عليه البعض المكياج الشعبي، مع أننا لا نرى استعمال هذا المصطلح الأخير مناسبا لا من حيث اللغة ولا من حيث الروح الشعبية المتسمة بالبساطة والعفوية فهي كلمة دخيلة عن قاموس الحياة المعاصر.

Ø الكحل:

خاص بتجميل العيون، وقد تسهر المرأة "الحضنية" على صناعته هي شخصيا كما قد تكلف إحدى قريباتها أو معارفها ليقمن بتحضيره لها، فإلزامية إتقانه ضرورية لأنه خاص بالعين وأي خطأ في إحدى مكوناته قد يتسبب بضرر كبير لمستعمليه كما يكون علاجا للعين لأن عين المرأة أغلى ما تملك، ومن جهة ثانية كي يزيد من جمالها ومن سحر عيونها، وجاذبية أهدابها وبالتالي فهي تحضره من مجموعة المواد والتراكيب ثم تطحنه وتسحقه، وتضعه في علبة أو زجاجة أو حتى في أنينة خاصة مصنوعة من خشب جذورها قديمة وتقليدية بها عود دقيق رفيع يدعى " المرود" هو الذي تغمسه وتغطسه المرأة في الكحل بعدما ما تبلله ثم تدخله داخل العين وتحركه لترتسم به العين باللون الأسود أو الأكحل لذلك سمي الكحل هذا الأخيركما سبق وذكرنا وبالخصوص العربي منه له غايتان:

ü صحية طبية فهو يداوي العين من بعض الأمراض التي تتعرض العين لها كالرمد وقد أوصى به الرسول صلي الله عليه وسلم.

ü غاية فنية جمالية إستيتيكية، بحيث يزيد من سحر وجمال عين المرأة "الحضنية" التي كثيرا ما تغزل بها شعراء الشعر الشعبي والرسمي على السواء.

Ø الجوز أو السواك:

أو "المسواك" بعبارة محلية عبارة عن عيدان بنية لشجرة الجوز يمكن حتى استعمال أوراقها أو حبة الجوز الخضراء ذاتها قبل نضجها تمضغه المرأة أو الرجل أحيانا لوقت معين حتى يتغير لون اللثة ليصبح أحمر قاتم فترميه، وهو أيضا له غايتان الأولى صحية خاصة فيما يتعلق بسلامة اللثة، وقتل الجراثيم المتواجدة في الفم فطعمه حار محرق والثانية جمالية خاصة فيما يتعلق بذلك اللون البني المحمر الذي يتركه السواك وكأنه طبيعي فيعطي منظرا جميلا خاصة عند الابتسامة.

Ø الحناء:

كثيراً ما نسمع أنها من ثمار الجنة محبوبة كثيرا سواء عند الفتيات أو النساء أو العجائز، معروفة جدا، سميت بالحناء للدلالة على العطف والحنان يقال: "الحنة الحنينة" تستعمل في المناسبات السعيدة والأفراح، في الأعياد والمناسبات الدينية كالمولد النبوي الشريف وعاشوراء و استعمالها مرتبط بالبهجة والسعادة والسرور لما يُدخله ذلك اللون المحمّر الزاهي على النفس من الحبور والفرح والسعادة، قد يستعملها الرجال وقد يصبغون بها حتى اللحي والشعر.

وهي أيضا لها غايتان:

جمالية تزيين الأيدي والأرجل بتغير لونهما، وقد تستعمل بأشكال خاصة، تلون شعر الرأس أيضا لغايتين الأولى جمالية والثانية صحية، إذ تستعمل لعلاج بعض الأمراض الجلدية خاصة في فصل الشتاء جراء التشققات الجلدية بفعل الجليد، وكذلك بعض الأمراض التي تصيب العظام، بالإضافة إلى بعض تالأعشاب الطبية الطبيعية «كحب الرشاد، القطران لمعالجة المرض».

- مدخل

I. الأدب الشعبي.

1. النثر الشعبي.

2. الأغاني الشعبية.

3. الشعر الشعبي.

II. واقع القصيدة الشعبية في المنطقة.

1. الظاهرة اللغوية.

2. الظاهرة العرقية .

3. الظاهرة الاجتماعية.

III. البناء الاجتماعي في القصيدة الشعبية المحلية.

1. المجتمع البشري في "الحضنة".

2. العلاقات الاجتماعية في القصيد الشعبي.

3. مراحل تطور الأسرة "الحضنية" من خلال الشعر الشعبي.

مدخل:

فيما كان النص الرسمي الأدبي يحظى بمنزلة رفيعة جعلته يرتقي إلى أعلى المراتب ويُعنى بأدق الدراسات الأدبية والعلمية وأهمها. راح النص الشعبي يبحث لنفسه عن عناية علمية ونقدية علها تسمو به إلى مصاف الدراسات الرسمية، وهذا ما حدث بالفعل إذ خطى النص الشعبي سواء النثري أو الشعري بخاصة خطوة جبارة جعلته ينال قدر أكبر من الاهتمام والبحث لأجل الوصول إلى معانيه الخفية، وقيمه الجمالية وإلى طياته التي تعمل في ثناياها من البذور ما يضمن لها البقاء والسيطرة، وحتى فرضت وجودها في مخابر البحث ووحداته بحثا عن كنوزه الفنية الدفينة وتاريخيته الخفية التي تساعد على الكشف عن كثير من الحقائق العلمية التي من شأنها أن تشد من عضد الاختصاصات المتبقية كعلم الإجتماع والأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم النفس وغيرها كثير.

و بما أن الدراسة في الشعر، فقد كان لزاما علينا أن نبحث في فحوى الإشكالية القائمة بين الشكل والمضمون التي كثيرا ما أسالت حبر الكتاب والنقاد والأدباء.

من المؤكد أن كل شاعر كانت له منطلقات خاصة وخلفيات ودوافع دفعته لإبداع هذا العمل الفني الشعبي وشغلت فكره حتى تمخضت هذه الولادة عن نص شعري بث فيه رسالة مشفرة حينا ومكشوفة حينا آخر.

و لنا أن نكشف عن حدود هذه الرسالة التي تضمنها هذا الأثر من خلال أمرين رئيسين هما الشكل الظاهري الذي عمد إليه الشاعر ومضمونها الأدبي والفني وبالتالي نصل إلى سؤال يطرح: ما الذي يريد النص أن يقوله؟[1] إذا ما أتينا لدراسة النص من خلال ذاته أو وجوده الخاص بعيدا عن صاحبه، أما إذا أقحمنا صاحبه فيه حينها تغير صبغة السؤال إلى : ما الذي يريد الشاعر أن يقوله؟.

[1]– برنار فايت تر : عبد الحميد يورابو، الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي دار الحكمة، دط، الجزائر . 2002، ص 54.

وسنطلع على هذا الأمر من خلال العناصر المتبقية في دراسة الفصل الأول: الأدب الشعبي.

I. الأدب الشعبي:

تمهيد:

رغم أن دراسة الأدب الشعبي تعتبر من الدراسات المستحدثة المعاصرة ورغم ما طبقت عليه من مناهج البحث الحديثة، إلا أننا لو أتينا لتعريفه أو لإعطائه مفهوما دقيقا فسنقف محتارين عاجزين عن ذلك، وذلك لوجود الخلط والتداخل في المصطلحات الجديدة لهذا العلم إن صح تسميته بعلم مستقل كبقية العلوم. إذ أن الكثير من الدارسين يخلط في مفهوم الأدب الشعبي فأحيانا يعرفه على أنه الثقافة العامة للشعب أو أنه تراث غير علمي للشعوب أو أنه فلكلور، أو أدب عامي أحيانا أخرى، غير أن كل مصطلح من هذه المصطلحات يحمل مفهوما يخالف المعنى الحقيقي لهذا العلم على أساس أنه مستقل بصفات وميزات تجعله يغاير ويخالف كل هذه المصطلحات الأخرى.

ولكننا لسنا بصدد البحث في هذه الإشكالية غير أنه من واجبنا أن نفرق ونوضح التمايز مبدئيا بين هذه المصطلحات كي نتمكن من مواصلة الدراسة بشكل سليم.

لما كان الأدب هو عبارة عن كلام مبدع قد يكون شعرا منظوما أو نثرا مرسلا وكان مصطلح الشعبي مفهومه الأقرب إلى طبقات الشعب وأفراده دون تمييز بين فئة أو طبقة أو جهة على عكس ما يعنيه مصطلح الشعبية في وقتنا الراهن، والذي يعطي مفهوما مغايرا ومعنا مجانبا للصواب، كون مصطلح الشعبية في قاموس الحياة المعاصرة يعني كل ما هو أدنى الدرجات أو يحيل إلى مفاهيم الجهل والتخلف أو الفقر والانحطاط .

غير أن قواميس اللغة العربية ومعاجمها فصلت في هذا الاختلاف وهذا الخلاف الذي يحمله قاموس اللغة المعاصرة كون "ابن عبد ربه" في "العقد الفريد" [1] قسّم مفهوم الأسرة إلى أنها تتكون من "الرهط والفصيلة" وحين ينظم عدد منهم إلى بعضه يشكل "العشيرة"

[1] – ينظر: ابن عبد ربه: العقد الفريد ، قدم له : الدكتور عمر . عبدالسلام تدمري،ط1، ج1،1991.

ومن "العشيرة" يتكون "الفخذ" ومن "الأفخاذ" يتكون "البطن" ومجموعة "البطون" تكون "العمارة" ومن "العمارة" تتشكل "القبيلة" ومن "القبيلة" يتكون الشعب.

وبهذا فصل في هذا المفهوم على أساس أن مفهوم الشعبي لا يعني بأي شكل من الأشكال التخلف والفقر والانحطاط، وإنما هو يعني مجموع الأفراد في الأمة.

وعلى هذا الأساس نصل إلى نتيجة كون الأدب الشعبي هو مقسم إلى قسمين أدب وتعني الشعر والنثر أما شعبي فهي مجموع الناس أو الأفراد في الأمة، وبهذا فالأدب هو كل ما يبدعه الشعب من شعر ونثر منه وإليه فيقبله ويقبل عليه دون تمييز أو عنصرية ورغم كل هذا يبقى الأدب الشعبي صعب في تفسيره أو تعليله، إذ أنه ليس من السهل إيجاد تعريف شاف كاف له وذلك لدقة موقعه بين العلوم الأخرى .

ومع هذا نحاول إعطاء بعض التعريفات له علّها تسهم في تجلية الغموض والإبهام عنه.

إذ أن مصطلح الأدب الشعبي مركب من لفظتين اثنتين أدب وشعبي فلفظة أدب: تعبر عن الكلام الذي يمثل قيمة ثقافية وجمالية في المجتمع لأنه يرقى على لغة التواصل العادي من حيث الشكل والمضمون على السواء، أما لفظة شعبي فتعني أنه من إنتاج الشعب وملكيته وهو يقابل لفظ "رسمي" أو "نخبوي".[1]

إن هذا الأدب عبّر ومنذ القدم عن اهتمامات الإنسان الشعبي حيث أنه كان ولا يزال مرتبطا بحياة الشعب عبر مختلف العصور والأزمان وهو باقي معه يواكب تطوره عبر الأزمنة والعصور مشكلا وعاء فنيا صادقا عن كل حياة الشعب وآماله، وآلامه وأفراحه وأقراحه.

كما أنه ومن خلال شكله يمكن للنص بأن يتصور بأن الأدب الشعبي هو : أدب الحياة يصورها أحسن تصوير ويعكس مختلف جوانبها بكل مظاهرها المحسوسة ولا غرابة في

[1] – د أحمد زغب : الأدب الشعبي الدرس والتطبيق، مطبعة مزوار ،الوادي، ط1 ،2008، ص 09.

ذلك فهو أدب الممارسات اليومية لهذا الشعب حيث رصد نشاطات الناس الاجتماعية والفكرية والثقافية بدقة وأمانة. [1]

لا يمكن أبدا أن نفصل هذا الأدب عن قضايا الشعب واهتماماته لذلك فهو مرتبط شكلا ومضمونا بقضايا الشعب، إذ الخروج عن المألوف ما هو إلا قراءة بطريقة خاصة للواقع.

إن العجز عن تحقيق الرغبات و الانشغالات يؤدي بالمبدع إلى اللجوء إلى الخيال فالرموز والسحر والخيال والغرابة تعبير عن حرمان اجتماعي يهدف إلى إعادة النظام إلى أصله والتوازن في الإنسان. [2]

كل هذه التعريفات تنصهر في بوتقة واحدة وهي أن الأدب الشعبي أنتجه الشعب منه وإليه انصهر فيه وسرعان ما اختفى مبدعه الأول وأصبح ملكا للجماعة لا يحق للفرد أن يتخذ لنفسه الأسبقية أو الأفضلية أو الأحقية بإنتاجه.

هو الأدب الذي أنتجه فرد بعينه ثم ذاب في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها مصورا همومها و آلامها في قالب شعبي جماعي يتماشى ونظرتها ومستواها الفكري والثقافي اللغوي وموقعها الإيديولوجي إزاء المجتمع. [3]

وهذه الآن بعض التعريفات التي حاولت الوصول بالأدب الشعبي إلى مفهوم دقيق يعبر عنه ويدل عليه، إذ أن الدكتور "عبد الحميد يونس" شبهه بسفح الهرم حيث وضع في محاولة للتفريق بينه وبين الأدب العامي والأدب الرسمي، وضع في القاعدة الأدب العامي كونه لا يخضع لأي قواعد نحوية أو صرفية أو أي قواعد متعلقة باللغة العربية، و في القمة الأدب الرسمي كونه يخضع لمجموعة من الضوابط والأسس والقواعد التي لا يمكن أن يخرج عنها. يتوسطه الأدب الشعبي الذي يرتقي صعودا ونزولا فيأخذ صفات من الأدب العامي وصفات أخرى من الأدب الرسمي ليشكل كيانا مستقلا منفصلا عن كل

---

[1]– أ / بولرباح عثماني: دراسة نقدية في الأدب الشعبي في \إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب، ط 2، 2008 ص 19 – 20 .

[2]– د / عبد الحميد بوسماحة: محاضرات في الأدب الشعبي، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة بوزريعة – الجزائر، ص 13 – 15 .

[3] – بولرباح عثماني: المرجع السابق، ص 18.

من الأدب الرسمي والعامي ليجعله متميزا كتميز نظرية التطور والارتقاء "لتشارلز داروين"، حينما اعتمد الملفوظ الفلسفي "الطفرة" التي تحقق حلقة من حلقات الإرتقاء والتي بموجبها الانتقال أو التطور من فصيلة لأخرى، كذلك الأدب الشعبي يتحول إلى فصيلة تختلف عن الأدبين الرسمي والعامي .

وهذا مفهوم آخر للأدب الشعبي من خلال تعريف الباحث "عبد الحميد محمد" في كتابه "روح الأدب" : ‹‹ الأدب الشعبي رباط وثيق لكل أمة يولد معها ويترعرع معها بجوارها ويتربى في تربتها ويرضع من ثديها ويجتر كل الحياة حلوها ومرها، بلا تباطؤ فإذا هو بعد ذلك أدب شعبي يصف هذه الأمة في قاعدتها فيصير ترجمة لها وعنوانا ››. [1]

أما تعريف الأدب الشعبي لـ "محمد المرزوقي" في كتابه "الأدب الشعبي" : ‹‹ إن الأدب الشعبي هو ذلك الذي استعار له الشرقيون من الأدب كلمة فلكلور على خلاف صحة إطلاق هذه الكلمة على ما نسميه بالأدب الشعبي بالضبط ››. [2]

و يعرفه "آرثر تايلور" :‹‹ المادة التي تنتقل من جيل إلى جيل سواء عن طرق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة وأنه لذلك قد يكون في شكل حكايات أو أغاني أو ألغاز››.[3]

أما " ليلى قريش" فتقول: ‹‹ يلعب الأدب الشعبي دورا بارزا في حياة أي شعب من الشعوب تعبيرا عن واقعه وتسجيلا للأحداث الهامة من تاريخه وتطويرا لظواهر وملامح المجتمع وتقاليده واطراداته ››.[4]

إن ما يجعل الأدب الشعبي يختلف عن بقية الآداب كونه ليس مستقلا عن بقية الفنون فهو يتقاطع مع كل المعارف، يحتويها حينا ويأخذ منها أحيانا أخرى لذلك يتميز بالثراء

---

[1] – بولرباح عثماني، المرجع السابق ص 18 .

[2] – المرجع نفسه

[3] – مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس، دراسات في بناء الشخصيات في رواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة 1997 – 1998 ص 10.

[4] – روزلين ليلى قريش : القصة الشعبية الجزائرية ، ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، دط،1980، ص 03 .

والتنوع خاصة من خلال صفة الشكل الذي يختاره النثر الشعبي لنفسه، فهو لا يستحي ولا يأنف أن يتخذ لنفسه أي شكل من الأشكال التي يرى بأنها تناسبه وهو بحسب الكثير من الدارسين أرقى ما وصل إليه الفكر الشعبي في هذا المجال فهو يتضمن القصة بأشكالها الكثيرة سواء الكبيرة أو الصغيرة، الطويلة أو القصيرة، فعلى صعيد فن القصص نجد بأن النثر الشعبي تناول في أصغر شكل للقصة الشعبية "الأقصوصة" أو "الحدوثة"، "الأحدوثة" "النادرة" أو "النكتة" وكذلك تناول الرواية كشكل طويل ثم تعداها إلى السيرة التي قد تتجاوز صفحاتها آلاف الصفحات، أو تتناول العديد من الأجزاء وتتطرق إلى الكثير من الشخصيات، ومن أشهر السير الشعبية المتداولة في منطقة "الحضنة" وغيرها من المناطق المجاورة ،سيرة "عنترة بن شداد العبسي"، و"سيرة بني هلال" التي لا يزال الكثير من الناس يتداولون قصصها المختلفة . هذا بالنسبة للسيرة أما القصص فـ"القصة" أو "الحكاية الشعبية" متداولة بشكل أوسع ولا غرابة في ذلك كون "الأدب الشعبي" دفع بالكثير إلى تأليف ألوان وأنواع كثيرة من القصص الشعبي منها "عشبة خضار" (نجمة خضار) "السابعة صغرونة"، "حبحب رمان أكبدي"، "لقرع بوكريشة"، "عزة ومعزوزة" وغيرها كثير.

كذلك لا يمكن أن نتغاضى عن عديد الأجناس النثرية الشعبية كالأمثال التي تعد مرجعا هاما ومتنفسا يستعمله الإنسان الشعبي في حديثه اليومي مضربا لأمثاله المشابهة لتجاربه اليومية، والموافقة لما يعيشه أو عاشه أو قد يعايشه مستقبلا وقد نجدها على ألسنة الكبار كما على ألسنة الشباب والصغار الذين ورثوها بدورهم عن الجيل السابق.

وقد تختلف موضوعاتها باختلاف مضربها وموردها وباختلاف المواطن التي تستعمل فيها، أو تستعمل لأجلها ومنها _ على سبيل المثال لا على سبيل الحصر _ وفي موضوعاتها المختلفة دون ترتيب أو تنظيم في باب صروف الدهر وما يحمله للإنسان

الشعبي من خير وشر هذا الموضوع الذي كثيرا ما شغله : ‹‹ اللي عطاه العاطي ما يشقى ما يباطي›› [1]

- واللي عطاه العاطي كلشي يجيه واطي (بمعنى في متناوله).
- حتى لجبال ليه تطاطي (تطاطي بمعنى تطأطأ أي تنخفض أو تقلل من ارتفاعها).
- اللي اشهى (بغى) اللحم يزوج امو، بمعنى من اشتهى اللحم فليزوج أمه .

ولكن المعنى الظاهري للمثل غير ما يعنيه باطنيا، إذ أن الأول سطحي بمعنى تزويج الأم من أجل أكل اللحم، لكن المعنى الباطني مغاير حيث أن الرجل في القديم كان يطلق لفظ الأم على بندقيته للأهمية التي تحملها عنده فهو حين يقول يزوج معناها يملأها بالقرطاس المزدوج بمعنى رصاصتين وفي مفهومها العام تعني، إذا ما رغب المرء في أكل اللحم فعليه أن يملأ بندقيته ويتجه للغابة إلى الصيد (الغزال أو الطير ليتمتع في الأخير بأكل اللحم) وهذا دليل على الرجولة والشجاعة .

أما الألغاز فقد اعتمدت قديما وهي إلى حد اليوم متداولة عند المجتمع الشعبي، وكانت في بعض الأحيان تستعمل كلعبة تعتمد على معرفة الإنسان وتجربته في الحياة وهي عادة ما تلعب في الليل عند اجتماع العائلة، أو عند اجتماع العائلة مع الضيوف فتسرد عليهم وتتخللها بعض "الأحجيات" أو "الحكايات" أو ذكر لبعض "الأمثال" أو "البوقالات" لا تعتمد بشكل كبير على الثقافة التي يحملها الناس هدفها الأساسي التسلية والتثقيف .

- عن عبد السلام شاف شوفة.[2]
  - وراح منها قلبو مجروح.
  - وين لحبيب يكتف حبيبو.
  - وهو قدامو مطروح.

[1] – يباطي : مصطلح عامي مأخوذ عن كلمة فرنسية بمعنى Bata يعارك وهنا وردت بمعنى لا يتعب في الحصول على الأمر.

[2] – الراوي : كاهية أحمد 67 سنة متقاعد.

وحلها: الرضيع وأمه تقمطه[1].

"النوادر" هي أيضا من الأشكال النثرية المنتشرة والمشهورة في المنطقة، تستعمل للتسلية والترفيه حينا ولأخذ العبر في أحايين أخرى، ومن أشهر الشخوص المرتبطة بهذا الفن شخصية "جحا" في أحاجيه المضحكة وكذا شخصية "حديدوان" و"حافي راسو" وكثيرا ما يتناولها الشباب كمضرب للأمثال أو للتسلية .

2. الأغاني الشعبية:

تقول "نبيلة إبراهيم" : إن الأدب الشعبي ليس مجرد تعبير يحفظ به الشعب لنفسه بل صرخة عالية تدعونا إلى أن نستمع إليها وأن نتفهمها وأن نتعاطى معها فإذا فعلنا ذلك أمكننا أن ندعي بأننا نضع بقدراتنا شيئا إيجابيا يسهم في الكشف عن نفسية الشعب وما يختلج بها من آمال والآم.[2]

و الأغنية جنس من هذا الأدب الشعبي وهي في كثير الأحايين صرخة عالية تدعونا إلى الإستماع إليها حينا لفهم فحواها وكنه معانيها والاستمتاع حينا آخر بأنغامها وفصاحتها وحكمتها.

وقد عمد الكثير من الباحثين إلى تعريفها تعريفا شاملا كاملا ومن بين هؤلاء" ألكسندر هجرتي كراب " الذي كرس جهوده لدراسة الأغنية الشعبية بصفة خاصة فيعرفها بقوله : هي قصيدة شعرية مجهولة المؤلف كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية وما تزال حية في الاستعمال [3]

فالأغنية شائعة أو ذائعة في المجتمع تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التي تعتمد اعتمادا كبيراً على الرواية الشفهية دون الحاجة إلى تدوين.

كانت الأغنية الشعبية تبدأ بالصلاة على الرسول (صلى الله عليه وسلم) منها:

---

[1] – القماط: هو لف الرضيع الحديث الولادة بقماش أبيض بخيط لشد جسمه.

[2] – نبيلة إبراهيم : القصص الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة بيروت ط 19974 ص07 –08 .

[3] – ألكسندر هجرتي كراب : علم الفلكلور، تر رشدي صالح، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتب العربية القاهرة، دط، ص 67 .

صلوا على محمد وزيدوا بالصلاة عليه

ولي ما صلى على محمد ما شلالي بيه

أنا قاعد في عطيلة واعجبني نوارها

هاذي مرتك يا وليدي ومن لبنات اختارها

أنا قاعد في عطيلة وفارس يعقب فارس

هاذي مرتك يا وليدي والرمقات الحارس

حني يالحنينة والتمرة لبنينة

جابوك التجار من روس لجبال

تحني بيك مرت وليدي عينين لغزال[1]

إن هذه الأغنية وغيرها من الأغاني المتداولة بين الناس أعمق جذورا في حياتهم الشعبية وأكثر تعبيرا عن وجدان الشعب وهمومه، وأنها تعيش في ذاكرة الأجيال كجزء من موروثاتها التي تتناقلها فلا مؤلف لها رغم أنها في الأصل كانت من تأليف شخص فرد له الفضل في الإنبثاقة الأولى أو الإبداع الأول الذي لا يمكن أن ينفيه أحد، وتعتمد الأغنية الشعبية على الارتجال في الإبداع و المناسباتية في اختيار الكلمات و الألحان وليس معنى هذا أنها مجردة من كل مضمون أدبي أو تعبير فني .

وتعتبر منطقة "الحضنة" من بين أهم المناطق التي تولي عناية فائقة لهذا النوع ولاسيما الأغنية البدوية، وذلك راجع لطابعها البدوي كما يرجع إلى الطاقات البشرية التي تزخر بها من "مؤدين" و"مغنين مطربين".

وهناك بعض الروايات تقول بأن الأغنية في منطقة "الحضنة" عرفت منذ 1800 م ومن أبرز شخصيات هذه الفترة "مرنيز عبد القادر"، "الطبي الهضابي"، "صيود البشير بن بيبي"، "عمار البوسعادي" ...

[1] – الراوي عيسى دنيدنة، ولدت سنة 1913 ربة أسرة ، دوار المعاريف، المسيلة .

وقد سار على درب هؤلاء منذ 1900 م إلى يومنا هذا رواد آخرون منهم "الشيخ الصديق" "بسيسة إبراهيم"، "لعجال السعيد"، "مرنيز الحسين"، "ابن الزاوي عمارة" "محمد عمر الهضادي"، "عيشي البشير" "جلول المطرفي إلى جانب "خليفي أحمد[1]..إلخ .

وهذا مثال عن أشهر رواد الأغنية البدوية في منطقة "الحضنة" وهو "عبد الرشيد مرنيز" 1959 م وقد غنى في كل المناسبات وأطرب الشعب بصوته وكلماته غنى للحب والوطن، للمعلم ..فجاءت أغراضه متنوعة بتنوع موضوعاته منها قوله في وصف المنطقة .

ياللي جاي تشوف الجزائر***حوس فيها قاع ذيك العلايا

لمسيلة وكري مدينة الفحول***شط الحضنة زيد القلعة سدايا[2]

3. الشعر الشعبي:

وهو موضوع بحثنا إذ تتعدد تعريفاته إلى ما لا يحصى عده، لكن رغم هذا ورغم تعددها واختلاف أصحابها وتباين وجهات نظرهم إلا أن الشعر الشعبي يبقى دائما مترجما لما هو داخلي من تصورات وأفكار يبلغها للآخرين مستعملا في ذلك مفردات اللغة الكثيرة وهذه الدلالة من النظم المتوارث أبا عن جد، يتطرق إلى أغراض متنوعة مثلها مثل الشعر الرسمي المتداول من فخر ورثاء ووصف وغزل ومدح ... مما لا يدع مجالا للشك في كونه عربيا نابعا من الروح البدوية الأصيلة، إذ يحفظ لنا التاريخ أسماء كثيرة من الشعراء المصورين لحياة البوادي العربية والمراعي الخصبة وبسالة الرجل العربي وعفته وتضحياته اللامتناهية من أجل قومه وحبيبته العفيفة، فضلا عن واقعه المعيش بقضايا متنوعة في إطارها الإقليمي.

ومن البوادي والأقاليم التي زخر بها هذا اللون الشعري في بلادنا إقليم "الحضنة" هذا الإقليم الذي دخله العرب الفاتحون العرب وهم يحملون فيما حملوا معه حكايات العشق

[1] عمرون إيمان، ضبابي سعاد الأغنية الشعبية في منطقة المسيلة، مذكرة لنيل شهادة الليسانس جامعة المسيلة 2009–2010، ص 27.

[2] عبد الرشيد مرنيز، ولد في 1959 أستاذ لمادة الأدب العربي رائد الأغنية البدوية في الحضنة، رئيس جمعية أشعار الحضنة ، له بحث بعنوان أصالة الرجل الحضني.

الأزلية الأبدية التي مازالت تتحدى الزمن أشعارها التي تظهر الإنسان العربي أنه إنسان مكتمل الإنسانية مشحون برقة الحس ونبل الأخلاق حتى وإن جنت الأيام على ذلك اللسان العربي المبين لينغمس في لهجات متعددة، إلا أن إحساسه بالشعر لم تطمس معالمه نوائب التردي فوّلد من رحم هذا الإحساس لسان آخر يحاول أن يثبت به عمق الإرتباط الأبدي الذي يجمع النفس العربية والشعر فازدهرت القرائح عن رياض مما يعرف بالشعر الشعبي فلندخل إلى رياضه.

ما دامت العصافير لا تتعلم التحليق في المدرسة والأسماك لا تتعلم السباحة في المعاهد وإنما تولد ومعها إمكانات التحليق والسباحة.

فهكذا بعض الناس يولدون ومعهم مؤهلات وإمكانات لا أحد يملكها سواهم ما قصدوا لأجلها مدرسين ولا جلسوا بسببها إلى أستاذ وأعطتها إياهم الهبة الربانية الكريمة وزودهم بها وجود الخالق ويبقى الجهد الذاتي صاقلا لها، وبتزاوجهما تولد عنهما انفجار لطاقة بشرية غير عادية إما رسما أو نحتا أو غناء أو كتابة، وإنه لمن صدق القول أن يعد شعراء منطقة "الحضنة" وبحق من أبرزهم وأجودهم على الإطلاق في هذا الفن، هذا الأخير قائم الذات إبداعيا يقدم نفسه للمتلقي كجنس أدبي خالص لكل ما يحمله هذا المفهوم من معنى، إلا على مستوى اللغة أو الشكل أو الإيقاع أو الموسيقى الداخلية أو الخارجية فيحصل التفاعل النصي ومن أشهر شعراء الشعر الشعبي في منطقة "الحضنة" وهم كثر الرائد "الشيخ بن عيسى عبد الرحمن" يقول في عتابه لشخص اتهمه بالسعي وراء المال والتكسب بالشعر :

يا لايم علاش اللوم***كف يجزيك وبركاني

احرز بلاك من ذا اليوم***تزيد تعاودلي ثاني

نا راني في بحر نعوم***صابر للي راه بلاني

بالشقا وتعب وهموم***ماتشورليش أشجاني

يالايم وعلاش تلوم

يالايم ربي يهديك***ياالله لا تلوم علي

في المر لي راه خاطيك***ننصحك بغير مزية

أترك عنك ملا يعنيك***مايهمكش في الي بي

وراني خايف ربي يبليك***بما أنا راهو فيا [1]

وهناك قصائد أخرى ممتازة لكثير من شعراء المنطقة على غرار "دية الدراجي" ومن أجمل قصائده قصيدة "توحشت أولاد نايل" مدح فيها الشاعر قبيلة "أولاد نايل" ذاكرا أصلهم ثم تطرق إلى وصف الفرسان وخيلهم ثم مدح نساءهم وحدد الأماكن التي يسكنها عروش "أولاد نايل" وفي الأخير أبرز هيبته بين عروش المنطقة ومنها قوله :

توحشت أولاد نايل جار بجار***ولا من جاني منهم قلت نسال

ذريت المقبول خلا فيا الثار***سلسلة لشراف بحر الكمال

يا ضيمي ضد لعدو جابو لفخار***هذا مين أسوار كانوا يطوالو [2]

وهذا "محمد بن الزوالي" من أحسن ما نظمه وهو يتحدث عن العقيدين اللذين كبدا فرنسا خسائر فادحة وكبيرة ويؤكد في الأخير على أن ذكرى الشهيدين باقية في ذاكرة الجزائريين وكذا في نفسه حيث يقول في آخر القصيدة :

موتوا تساوي ألف برجال الكفرة***هذا عهد قديم وإرث اللي فاتو

قلبوا من حديد واعيار عشرة***قدرة ثورية من رب جاتو

خلدهم أفراح في الأرض الحرة***وكل الناس عندي عزاز ما ماتو[3]

لا يمكن أن نحصي شعراء المنطقة بهذا الشكل، لكن يمكن أن نلمح لبعضهم _على سبيل الذكر لا على سبيل الحصر_ "تناح بوضياف" شاعر من بلدية "سيدي أمحمد" دائرة

[1]– مخطوط للشاعر بخط يده موجود عند أحفاده.

[2] – القصيدة مأخوذة من ديوان مخطوط

[3] – قصيدة مأخوذة عن مخطوط للشاعر بن زوالي

"عين الملح" نظم في الكثير من الأغراض ومن بينها الشعر الذاتي وفي هذا الباب نظم الشاعر قصيدة يصف فيها حاله وحال الدنيا، ويصف مرارة الحياة خاصة على الإنسان الذي يعيشها بعقله وقلبه فلا يستطيع تحملها لما فيها من تناقضات تتعب القلب والنفس.

يصف الشاعر ما آلت إليه حال نفسه فلا يجد شخصا يشكو إليه حاله إلا الله تعالى يقول :

يا لصديق بغيت نعطيك دليل***ما مر الدنيا على العبد الفاهم
تحيرت وعاد قلبي قلب الطفيل***نشكي للمخلوق نسمي واهم
ساعة نجبر خاطري ساعات يعيل***المذلة والعوجّ ما طقناهم [1]

لقد تنوعت أغراض الشعر الشعبي كما تنوع وتعدد شعراؤه في منطقة "الحضنة" وطرقوا كل الأغراض حتى الفصيح منها، وقد امتاز شعرهم بشمولية المعاني وحسن التركيب والتعبير ومن الشباب الشاعر الذي خاض هذه التجربة العسيرة اليسيرة الشاعر "إسماعيل مداد" من دوار "امجدل" الذي كثيرا ما تغنى به فقد تفتقت قريحته الشعرية لتعتلي أهات وأحاسيس لا يعلم بها إلا المتذوق، لا سيما معاني الكلم ، والشموخ بالنفس ومنها قصيدة "امجدل أولا دنايل" التي يصف لنا فيها رحلته متوقفا عند كل منطقة مبينا خصائصها الطبيعية وميزات أهلها الأخلاقية يقول :

قبل قبل وينهم ناس امجدل***حاسي بحبح قمرة ونخيلة
أهل ناس ملاح طالبهم نرحل***لا بد ياتي نهار نولي ليه
أنا بري بالذهب ما يتبدل***رجال الهمة في الشدة وبكاوا عليه
سيدي نايل في الصحرة ولا في التل***مول الجودة والكرم ربي عاطيه
سيدي عيسى جارتو عين لحجل***وسارة وحد السحاري ومماليه
سيدي عامر تامسة حد يكمل***مناعة ديوانهم النية فيه[2]

[1] هذا المقطع مأخوذ من قصيدة بعنوان "يا لصديق بغيت نعطيك دليل" من ديوان مخطوط للشاعر" تناح بوضياف" كتبه ابنه بوضياف السعيد ، ص 20.

[2] هذه الأبيات من قصيدة ألقاها الشاعر إسماعيل مداد بعد لقاء مباشر معه في حصة الأدب الشعبي بجامعة محمد بو ضياف ،المسيلة،سنة 2010 .

لاشك في أن هذه النماذج من الشعر تعتبر مقياسا من مقاييس التعرف على ذوق الأمة وعلى الحس الشعبي الذي سجل المستوى الفكري للمجتمع الشعبي المحلي وإن كان لا يختلف عن غيره في طبيعة تفكيره، فالشعراء منذ القديم يعبرون عن كل ما شغلهم وشغل أحوال مجتمعهم من قضايا وأمور معيشية في شتى الأغراض التي تيسر لهم التعبير عن كل مذاهب الشعر وموضوعاته، لذا فقد قال قديما "عبد الرحمن ابن خلدون" في مقدمته. فأما العرب أهل هذا الجيل المستعجمون عن لغة سلفهم من مصر فيقرضون الشعر لهذا العهد في سائر الأعاريض على ما كان عليه سلفهم المستعربون ويأتون منه بالمطولات مشتملة على مذاهب الشعر وأغراضه والمدح والرثاء والهجاء ويستطردون في الخروج إلى فن في الكلام هجوا على المقصود الأول من كلامهم وأكثر ابتدائهم في قصائدهم باسم الشاعر فأهل المغرب من العرب يسمون ذلك بـ"الأصمعيات" نسبة إلى "الأصمعي" روته العرب في أشعارهم وأهل المشرق من العرب يسمون أيضا هذا النوع من الشعر "بالبدوي والحوراني" و"القيسي" وربما يلحنون فيه ألحانا بسيطة لا على طريقة الصناعة الموسيقية ثم يتغنون به ويسمون الغناء باسم "الحوراني" نسبة إلى "الحوران" من أبطال الشام".[1]

وقد يلاحظ الدارس للشعر الشعبي في "الحضنة" مدى غناها بالتراث الشعبي ولاسيما الشعر منه وهو موروث توارثته الأجيال كغيره من الموروثات الأخرى التي تداولها المجتمع الشعبي هناك، إذ بقي محافظا على طابعه الشعبي وذلك قد يعود إلى العوامل الاجتماعية السوسيولوجية أو العوامل الثقافية والدينية التي كانت ولا تزال سائدة في المنطقة يقول "أحمد زغب":« فالأدب الشعبي لأي أمة كيفما كان طابعه الحضاري

[1] – عبد الرحمن ابن خلدون : كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عناصرهم من ذوي السلطان الأكبر المجل السادس ببيروت 1983 ص 645.

والثقافي والتاريخي يمتاز بأربع مميزات هي: العراقة والواقعية والجماعية والتداخل مع بقية المعارف والفنون الشعبية الأخرى ».[1]

II. واقع القصيدة الشعبية في المنطقة.

لقد تعرفنا فيما سبق على طبيعة الأعراف الاجتماعية وطبيعة الحياة في المنطقة ولكن لا ضرر في أن نعيد الحديث عن ذلك ما نراه يخدم هذا العنصر، فالمجتمع "المسيلي" كما هو معلوم مجتمع ريفي بدوي يغلب عليه الطابع الزراعي إذ كان معظم السكان يعيشون على الرعي وتربية المواشي وهذا ما ميز المنطقة بالطابع العاملي للاستغلال الزراعي من جهة وللحياة العاملية من جهة ثانية، إذ يمثل العرش في الحضنة مجتمعا مصغرا يجمع عدة عائلات تربطها قرابة الدم وتسكن في حي واحد و"دشرة" واحدة (دوار أو قرية صغيرة) وتمثل العائلة الوحدة الأساسية في هذا المجتمع المصغر.

لهذا وذاك جاءت القصيدة الشعبية معبرة عن هذا النظام القبلي العائلي فقد وردت فيها ظواهر ومظاهر تدل بالفعل على سلوكات الأفراد وعلاقاتهم بعضهم ببعض سواء كانت هذه الظواهر لغوية أي من حيث اللغةّ أو اللهجة المستعملة للتواصل بين الأشخاص في معاملاتهم اليومية أو التجارية أو المصلحية بصفة عامة أو من خلال ظواهر عرقية معتقدية أو من خلال ظاهرة أو ظواهر اجتماعية، وفي ذلك سنأتي إلى تفصيل كل واحدة على حدى.

1. الظاهرة اللغوية:

اللغة في مفهومها الكبير ومضمونها الأكبر والأوسع وفي تنوعها بين الريف والمدينة ظاهرة تتطلب التدقيق والتمحيص والتفحص للوصول إلى الإختلافات الكبيرة الموجودة بين الطرفين، إذ من غير المعقول أن ننكر الفروقات الواردة بين الطرفين لذلك فلا شك أن موال الريف في حفلة سواء في وقت العمل أو في مناسبة من مناسبات المجتمع يختلف

[1] – أحمد زغب : الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق مزوار للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط 1 2008 ص 08.

في معجمه اللغوي عن "موال" منطقة أخرى في موقع عمله أو في ذات المناسبة ويرجع الإختلاف إلى نوعية المفرد اللغوي المستخدم في كل من المنطقتين.

2. الظاهرة العرقية :

هذه الظاهرة مرتبطة بخبرات المجتمع المتوارثة سواء الموجودة أو المذكورة في الشعر وتتردد في الأغنية والموال بشكل خاص، وقد نشير إلى حوادث تاريخية أو حتى خيالية مرتبطة بالمنطقة أو بما حدث فيها منذ زمن بعيد، فذكر الشعر على ألسنة بعض الشعراء في مجالسهم الليلية والتي خلدت بطولات وتاريخ أمم حفظها الناس على مر الأيام مثل قصة "تيطلة والخروب"[1].

لقد حفظت وقائع هذه القصة المقترنة بحرب إبادة كبيرة في قصيدة شعبية ضاع معظم أبياتها يجهل قائلها، تروي قصة قومين تقاتلا وأفنى بعضهم البعض والسبب أن قوم تيطلة جاءهم رجل غريب يملك قطيعا من الماعز استضافوه وعرضوا عليه أن يذهب معهم إلى الصيد إلى نواحي "بانيو" [2] وعرف عنهم أنهم قوم مزاجيون، فلم يجدوا ما يصطادونه وعندما جاعت صقورهم هجموا على خيمة أخذوا منها طفلا صغيرا قتلوه ورموا به إلى صقورهم، _ ويقال أن أم الطفل قد دعت عليهم بالفناء_ وعند رجوعهم إلى تيطلة وجدوا أن الضيف قد قتل كلبه بسبب جرو ذئب كان يربيه أحد سكان قوم الخروب فقامت بينهم حرب أتت على الأخضر واليابس فكانت سبب فنائهم[3].

مطلع القصيدة:

يا لسايل عنا في تسعة آلاف كنا[4]

سبة خلانة ضيف غريب جانا

---

[1]– تيطلة والخروب : منطقة أثرية في بلدية عين فارس دائرة عين الملح في سلسلة جبال بوكحيل يرجع تاريخها إلى عصور قديمة .

[2] –إحدى بلديات ولاية المسيلة التابعة إلى دائرة الشلال.

[3] –لقاء مع السيد تيطلة عبد الرحمان المولود سنة 1948 بمنطقة تيطلة والخروب راعي غنم ببلدية سيدي امحمد .المسيلة، وهو راوي هذه القصة.

[4]– المرجع السابق.

ذكر صاحب هذه الأبيات عدد القوم (أي عدد سكان "تيطلة والخروب") بسبب الحرب التي نشبت بين القومين، ويصل في آخر أبيات القصيدة للقول:

الصور اللي كان عالي وما فوقوا غير النجوم

تزعزع وغطى وزايع وحال الدنيا ما يدوم [1]

قد تشبه أحداث هذه القصة- إن كانت حقيقية - إلى حد كبير وقائع أحداث حرب البسوس التي دارت بين قوم بكر وتغلب ودامت أربعين سنة والتي كان سببها الرئيسي ناقة البسوس.

كما توجد قصائد أخرى تعدد وقائع وأحداث وقعت في الزمن الأول ولازال سكان المنطقة يتداو لونها من حين لآخر.

وهذه قصيدة قائلها مجهول خلدت بطولات أبطال قصيدة "جندي" و"بلقاسم" "وقدو"ر[2] معروفة عند أهل المنطقة لم يبقى من أبياتها ولا من حفظتها عدد الكثير، بقيت منها مقاطع تشهد على تلك الملاحم والبطولات.

تروي أحداث القصة عن أبطال ثلاث ("جندي بلقاسم وقدور") هربوا بأهلهم من فرسان ("سبايسة والفنتاسة")[3] خوفا عليهم من التقتيل، فذبح هؤلاء الفتية الثلاثة جمالهم في الطريق ليستعملوها كدروع، ويؤمنوا هروب أهلهم وتصدوا "للسبايسة والفنتاسة" "حتى نفذت ذخيرتهم وقتلوا جميعا.

مطلع القصيدة:

يا حصراه على الجندي ماذا خاض*** يتعلا طير الهوى ويجي مكبوب

قطعهم تقطاع مقاص***قطعهم تقطاع خياط ومزروب

[1] –المرجع: السابق.

[2] – من عرش أولاد سيدي ريان فرقة أولاد بن علي عاشور في أواخر القرن التاسع عشر (19) وبداية القرن العشرين(20) .

[3] –السبايسة والفنتاسة: هم فرسان ينتقلون بالخيل في كل مكان نصبتهم فرنسا بمثابة قوات الأمن.

نجد الشاعر في هذه الأبيات يصف لنا الملحمة ، وينعت الجندي بالصقر ثم يعطيه صورة أخرى زادت من تأثير المشهد ودقة تصويره حيث شبه ما فعله "الجنيدي" با"لسبايسة والفنتاسة" ما يفعله الخياط بقطع الثياب.

وقد دونت هذه الملحمة عام1920 و يثبت هذا البيت ذاك الرأي : يقول الشاعر: [1]

ذباحبن جمالنا هذوك حنا***وسنة العشرين سال الناس عليه

قد تكون هذه الأبيات بغرض الافتخار أو التمجيد لبطولات أشخاص أو قبائل أو أعراش كما قد تعالج أيضا أبيات أخرى موضوعات مختلفة جعلها تصب في واقع القصيدة الشعبية الذي يتناول كل ماله علاقة بحياة المجتمع الشعبي.

وهذا موضوع أخر عالجته القصيدة الشعبية "الحضنية" والذي ينبع في الأساس من الحياة اليومية المعيشية وهو غرض قد ألفناه لما رأيناه في الشعر الرسمي الأموي عند شعراء النقائض لدى "جرير" و"الفرزدق" وكدا "الأخطل" وهو يعرف بالمنطقة باسم «المعايرات» و يشبه إلى حد ما المناظرات الشعرية التي يهجو فيها كل شاعر الآخر وعادة ما يحتكمون إلى شخص معين للفصل بينهما.

ومن أشهر هذه «المعايرات» أو هده الخصامات ـ إن صح لنا القول ـ ما حدث بين شاعرين فحلين هما " قويدر بن الحاج عطية"[2] و" المسعود بن عثمان".

وقد يعود السبب الرئيسي لحدوث هذه المعايرة هو أن رجلا يدعى "لعماري" لم يكرم ضيوفه فهجوه بهذه الأبيات:

أتغدينا لكان غدانا ربي***ومين لحقنا جاتنا من تمر الزاب

هذا الراجل راه من بكري مردي***وقالو لي معاشو معاش كلاب

[1] – معيلبي محمد بن معيلب مولود سنة 1942. له دراية واسعة بأخبار المنطقة وتاريخها، يحفظ الكثير من الأشعار، وهو الذي أخبرنا عن هذه القصة، هذا الحوار أجري معه يوم 2009/03/18.

[2] – قويدر بالحاج عطية: هو من عرش أولاد سيدي زيان فرقة أولاد عطية وهو شاعر أيضا .

فرد عليهم "المسعود بن عثمان" بأبيات أخرى مدح فيها "لعماري" وهجا الضيوف الذين هجوه، وهنا تدخل الشاعر "قويدر بن الحاج عطية" رادا على الشاعر "المسعود بن عثمان" وهو صاحب رأي ودراية بالشعر أن يكون حكما بينهما.

يقول "الشاعر قويدر بن الحاج عطية":

يا عطية بن امحمد الليلة شد[1]***وشوف في ذا الفرسان ويناه العطاب

أنا وادي حي ديما يجلب[2]***ما يحمل لا نور ولا كثر سحاب

يضل يفرغ في الركابي بالمنكب[3]***ناسو تغرس فالفواكي بالتزراب[4]

وانت بالكد يا بن عثمان ما عاد يصب***يزرف[5] ناس على قدّاه انباب

جاب جريرة[6] قي مع لخراط يكب*** ثلاثة ايام تجي خطار قواب[7]

مانّبت عسلوج ولا دار عشب***ساط عليها ذا الشهيلي جا قدراب[8]

يصف الشاعر في هذه الأبيات حاله ويمدح ذاته ويشبهها بالواد دائم السيلان ينتفع منه الناس فيسقون ويشربون وفيه الخير الكثير، أما وادي الشاعر "بن عثمان" فهو جاف غير سيال لا ينتفع منه أحد، وقد اعتبر الشاعر الواد بمثابة الشعر الذي ينظمه أو بالخير الوفير الذي ينفقه في سبيل الناس وهاهو الشاعر "بن مسعود" يرد فيقول:

يا قويدر يهديك وش جابك ليا***جيت تقدم في مهيرك شاو شدود

اصّرفت عليك قداه انخطرا***واذكر خيك رافع كيفان تكود[9]

ذرك نديرك في وصلة دونيا***تتلاوح فيها قفاف جلود

---

[1]– شد: أمسك

[2] – يجلب: بائع

[3]– المنكب: الجنب

[4]– بالتزراب: بسرعة.

[5]– يزرف: يندفع

[6]– جريرة: الواد ضعيف السيلان

[7]– قواب: عطشاً

[8]–جا قدراب: جاء بسرعة

[9]– كيفان تكود: كهوف وجبال عالية

اسمعت بوادك حي ديما يجلب***وناسك بشرك بيه دارت قاع سدود

وين مقطع حي كاد المشايا***والما الجار يقطعه حتى القنفود

ماذا فسد من بحاير[1] محضيا***وحتى الفقوس[2] بأغصان ممدود

الكابويا[3] مالها حتى مثلا***حتى التابل جاب قداه العنقود

تنده لك ربي سحابة غربيا***وبروجها بعد البيوضة رجعوا سود

ويريش[4] براق ليلة موذيا***ملك يردك طبق الدنيا برعود

فيض البطمة[5] كي يجي باسكتيا***وشاوو دخرف في الزبارة[6] جا مقيود

يهدملك عيون ومصارف حيا***ويذهب ما ها ياك حق وين يعود

ولم يتوقف الشاعر عند هذا الحد فحسب، إذ راح يشبه نفسه بوادي (فيض البطمة) الذي تسبقه عاصفة هوجاء فيجرف كل ما يجده أمامه، هذا الوادي الذي يصب في الجهة التي يقطن بها "قويدر بن الحاج عطية"، ولعل من الأرجح أن يكون هذا الكلام بمثابة تهديد أو وعيد صريح من شاعر لشاعر.

فيرد "قويدر بن الحاج عطية" قائلا:

بعيني مقلوفتي شترة[7] تعجب***وساعات من حد رزوا درزات بنات[8]

والى طاح الغيم والرعدان يصب***مد ذراعك يتقطع ظلمة وسحاب

وانت راك من المغرب صادق عنهم تكذب***وتحسبها دشرة تخش بلا تعقاب

هذا الخطرة طحت في قارح منيب***تربية جدود دامي مثل لعقاب

يظل يحوم في الصداير[1] ويلّوب[2] ***واذا شاف الهاربة كثر التقلاب

---

[1]– بحاير: بساتين

[2]– الفقوس: البطيخ الأصفر

[3]– الكبوي: اليقطين

[4]– يريش: يلمع

[5]– البطمة: واد ببلدية سيدي امحمد دائرة عين الملح

[6]– الزبارة: تجمع سكاني تابع لبلدية سيدي محمد.

[7]– مقلوفتي شترة: بندقية قصيرة

[8]– درزات: عضات

تسمع زفوا فالسما داير مرقب[3]***يدي قلب الدارجة[4] اذا فاتو راب[5]

ويتحول الشاعر "قويدر" في هذا المقطع إلى التهديد حين نعت نفسه بالصقر الذي يحوم حول فريسته، ولا يهدأ حتى ينال منها. ودام الخصام بين الشاعرين طويلا لنصل في نهاية المطاف إلى تفوق الشاعر "قويدر بن الحاج عطية" وفوزه وانتصاره بعد هفوة ارتكبها شاعرنا الآخر، حينما أخطأ وسب العرش بأكمله[6] وقد تعرض الشعراء إلى مجموعة كبيرة من الأغراض التي تعالج موضوعات تخص الإنسان الشعبي، ومنها هذه الأبيات المتفرقة وفي موضوعات مختلفة، منها قول الشاعر "تناح بوضياف"[7] في باب الصداقة:

يا صديق بغيت نعطيك دليل***ما مرالدنيا على العبد الفاهم

اتحيرت وعاد قلبي قلب طفيل***نشكي للمخلوق نسمى واهم

ساعة نجبر خاطري ساعة يعيل[8]***المذلة والعواج ما طقناهم

ثم يتطرق الشاعر إلى قضية أخرى في موضوع آخر، أين يصف حال الناس وما آلت إليه أوضاعهم، فانقلبت كل الموازين وتبدلت كل الأحوال، فمن كان ذا جاه وعز ومال أصبح ذليلا بعدما فقد هيبته يقول:

اللي كان الفوق ولّىَ للسفيل***واترفعوا لرذال عادوا معلاهم

الصيد الي كان يرهب عاد ذليل***واتغلب عنوا الثعلوب الراهم[9][10]

---

[1]– الصدايز: القيافي

[2]– يلّوب: يبحث

[3]– مرقب: ضجة

[4]– الدارجة: لفظ يطلق على الحيوانات البرية

[5]– راب: راب: ينزل، سقط، هوى.

[6]– السيد معيلبي محمد بن معيلب.

[7]– تناح بوضياف ولد عام 1899 بقرية سيدي محمد حفظ القرآن وجال بالكثير من المناطق نظم الأبيات المتفرقة إلى أن أصبح ينظم القصائد الطوال.

[8]– هذه المقاطع مأخوذة من قصيدة بعنوان (يا صديق بغيت نعطيك دليل) من ديوان مخطوط للشاعر تناح بوضياف، كتبه بوضياف السعيد، ص20.

[9] -الراهم: الهزيل

[10]– المرجع نفسه.

وها هو يتحدث عن موقف آخر عن أناس غرتهم الدنيا فضيعوا دينهم ودنياهم وتركوا واجباتهم، وتناسوا أن الدنيا لودامت لغيرهم ما وصلت إليهم يقول:

هذي الدنيا فوتت قداش نجيل***ماذا من جهال عملت مرضاهم[1]

غرتهم ورماتهم في واد الويل***ابليس المنعول يسحر درباهم

3. الظاهرة الإجتماعية:

كل ما تحويه أصول التقاليد المتوارثة والعادات والمعتقدات المتعلقة بمناسبات اجتماعية خاصة وعامة، الموضحة لملامح الظاهرة الاجتماعية في أي مناسبة من المناسبات كـ(الزواج والختان والأحزان أو العمل والحصاد)، وغيرها كثير، كل هذا أسهم في إيجاد علاقات خاصة بين الأفراد هي التي من شأنها إبراز هذه الظاهرة وتوضيحها أو في الأساس في خلقها وإنتاجها، ولعل الظاهرة الاجتماعية بارزة بشكل واسع ومنتشر على اعتبار أن الإنسان لا يستطيع العيش دون الجماعة وبالتالي فإن تأثيرها يسيطر عليه في كل مجالات حياته وحتى في أحلامه أي في حياته النفسية، وبالتالي نستطيع القول أن هذه الظاهرة تلف الإنسان وتحتويه حتى نجدها في كل ما تجود به قريحته .

يقول الشاعر "تناح* بوضياف" في قصيدة بعنوان"يا نفس تستاهلي لكان الكي" من ديوان مخطوط له يقول:

يا نفس تستاهلي لكان الكي***دربتيني[2] عالوعار وانا فالشاو

كنت اشباب صغير بين اما وبي***انا وحبابي في الظربة دايم نزهاو

هاهو طاب مابقاش فيه النـي***الفلاحة فيه هاهم يستنـاو

من لي جاه أوان ما ينفعش الري***لخضر واليابس مايسواو

---

[1]– المرجع نفسه.

[2]– هذا المقطع مأخوذ من قصيدة بعنوان « يا نفس تستاهلي لكان الكي » من ديوان مخطوط للشاعر تناح بوضياف كتبه ابنه بوضياف السعيد، ص39.

وفي الأخير يختم قصيده هذا ككل شاعر شعبي مشبع بتعاليم الدين بالدعاء والترجي لله سبحانه وتعالى والثناء للرسول الكريم «صلى الله عليه وسلم» والرغبة الشديدة في نيل شرف زيارة بيت الله الحرام فيقول:

يا رب وأنت العالم كل شيء***رحمان ارحيم بفضلك نترجاو

اخرجنا من الضلما للضي***عرفنا بعيوبنا ما نتعداو

أنت عالم واش في القلب نوى***وطريق الصلاح فيها نتمناو

حبك يا رسول دايم في قلبي***شاهي زورة ليك لبلادك نصفاو[1]

لا أصعب على الإنسان من أن يحس بدنو أجله وبقرب ساعته وتحصره على ما فات من عمره وحرقته على ترك الأحبة والأبناء من بعده، وهذا الشاعر بن "الزوالي"[2] يصور لنا حالته وهو في أخريات أيامه فيقول :

ابكي يا عيني على الوقت تبدل*** وابرد قلبي عاد لما يحلالي

نتفكر في وقت عنا راح رحل***وابسل[3] عنى كل ماهو في بالي

ماني عارف وش راه المستقبل***واما الماضي فات ما عاد قبالي

ويقول:

يا حصراه على زمان الصغر جفل[4]***وين أرجال كانت تفهم أمقالي

راحوا صدوا ما بقى منهم من طل***نشكيلو بهموم قلبي وحوالي

الله يا زمان تخدع وتبهدل***من لي صدوا رفاقتي واش بقالي

يا حصراه على رجال أن تتماثل[5]***أهل القمنة[6] والعقل يادلالي

---

[1]– الشاعر تتاح بوضياف: مرجع سابق.

[2]– ولد عام 1910 بقرية رتبة العرقوب ببلدية المطارفة ولاية المسيلة انتقل إلى بلاد القبائل طالبا للعلم وهناك تتلمذ على يد عدة مشايخ وكبار العلماء .

[3]– ابسل: بمعنى السأم والملل.

[4]– القصيدة مأخوذة من ديوان مخطوط للشاعر الزوالي.

[5]– انتماثل: يضرب بها المثل

[6]– القمنة: الحكمة.

وحيد هو الشاعر إحساسه كله حرقة على من فارقهم من رجال صالحين وأصدقاء مقربين، ذكر مآثرهم وآثارهم وصفاتهم الحميدة. معاتب هذا الزمن الغادر العابث الذي فرق بينه وبين أحبته فيقول:

هذا مثلي يابن آدم دير لعقل***فارص صغرك رآك تندم من تالي

فارص صغرك ياشباب كون فحل***هاهو كبرك جاي وافهم مقالي

شق شي بالآخرة بيه تقابل***أما الدنيا صوقها هذا خالي

طاعة ربي خير من الأعمال الكل***وإحسان الخلق مولاه العالي

بعد ما يفنى عمر المرء تصبح له تجربة وحكمة في الحياة فلابد أن يعطي نبضا جديدا للحياة فنجد الشاعر "الزوالي" في هذا المضمار يقدم مجموعة من النصائح إلى جيل اليوم يحثهم فيها على التمسك بأوامر الدين الإسلامي الحنيف ونواهيه، ويدعوهم إلى فرصة شبابهم والاعتماد عليها في فعل العمل الصالح قبل فوات الأوان، وضرورة النظر إلى أبعد الحدود حتى يتمكنوا من التحضير الجيد لليوم الآخر لأن حال الدنيا مآله الزوال والفناء يقول: الشاعر "البشير قذيفة" : [1]

سبحانك ياخالقي عالي القدرة***وياعالم بالكون وحدك تحكم فيه

كاتب لينا كل مافينا يجرى***الخير مع الشر يلحق ونعديه

معدودين ايامنا مهما يصرى***قاسم في الجبين مكتوب تلاقيه

تتقلب ساعاتنا حلوه ومره ***ساعة فرح وذيك حزن نقاسي فيه

في الدنيا شفت المحاين بالكثرة***شيء منها مكشوف والباقي خافيه

ساعة يظلم ليلنا ساعة قمرة***ساعة شاعل نورنا ساعة طافيه

ساعة ياتينا شتا برد وقره***ساعة يجينا ربيع بنور مزهيه

[1]– البشير قذيفة : شاعر ولد سنة 1959 بجبل امساعد ولاية المسيلة، حفظ الشعر سماعا، وتعلم ماتيسر من القرآن الكريم، كتب مرتين في أحد أعيان قريته، ومن ثمة تفتقت قريحته وكان ذلك سببا في شهرته.

ساعة زاهي مع حياتي في زقره [1]***ساعة تعكسلي ليام تصدلهيه

ساعة نمشي في العقب ساعة حدرة***ساعة عودي في الوطا ونحاذر عليه

كثيرا ما كتب الشاعر في موضوعات اجتماعية تمسه هو شخصيا نظرا لظروفه الاجتماعية الخاصة، أو ما تعلق منها بالمجتمع فنظم في تقلبات ظروف الدهر وتحوله وتغير الإنسان، والزمن على السواء، واختلاف معادنهم وأخلاقهم فنظم هذه القصيدة الموسومة "بالساعة"، وذلك لأنها لا تبقى على حالها كالنهر السيال الذي لا يمكن السباحة فيه مرتين لأن الماء فيه لا يبقى ذاته ولأن الدهر لا يبقى على حدثانه كما قيل قديما:

ساعة في جلسات وليالي قسرة***ساعة وحدي حد ما نتونس بيه

ساعة نفرح فرحتي تظهر برة***ساعة دمعي عالخد ندربي فيه

ساعة راكب عود بن عودة حرة***ساعة راكب داب يمشي في تاليه

ساعة ساكن فالسحاري وقفرة***ساعة نطعن لوعر ونقدم ليه

ساعة في لطراف وحدي نتبرى***ساعة قلبي يحب الجموع تحن عليه

ساعة نعود بصحتي في مسرة***ساعة جسمي ما نعود نطيق عليه

ساعة نمشي ما نخليش الجرة***ساعة نمشي في لغرق نتخبط فيه

ساعة عودي نطيحو في مطمورة***ساعة نخيرلو الطريق الي ترضيه

ساعة نصيد حمام حاذق[2] فالطيره***ساعة قلبي يطيح في هامة[3] تديه

ساعة مع الخيار ساعة مع العرة***ساعة نمشي مع رخيس ونغلط فيه

ساعة هاني نعود في أحسن صورة***ساعة حالي غير للمولى نشكيه

ساعة للأيام ما نعطي عبرة***ساعة قلبي نطاوعو ساعة[4] نعصيه

---

[1]– عبد الكريم قذيفة: انطلوجيا الشعر الملحون بمنطقة "الحضنة" (الشعراء الحاليون) منشورات ارتيستيك ش،م،م دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، 2007، ص92–104.

[2]– حاذق: ذكي، يجيد الطيران.

[3]- هامة: البومة.

[4]– من قصيدة الساعة صفحات من حياتي، مخطوط البشير قذيفة.

ساعة كي لمجنون ما نجبر[1] هدره***ساعة يذهبلي العقل ساعة نحضيه

وبعد حديثه عن تقلبات الدهر نجده يطرق موضوعات أخرى كسرد الوقائع التي تهمه هو شخصيا و تلك المتعلقة بتجربته الشخصية. وألم الجرح الذي يكابده . فيقول في قصيدة نكار الخير يصور القيم التي سادت في المجتمع وكيف غابت الشهامة، وحلت محلها الأنانية:

الدنيا ما شفت فيها ما يصلح***نكاره وايامها ما فيهم خير

بين احباب اليوم واحباب البارح***خمم ياخوي تصيب الفرق كبير

عبد اليوم محبتو غير صوالح***بعد ان يقضي حاجتو يحفر لك بير

اسألني راني مجرب ياجايح***ادي العبرة من قصتي خوف التدبير

كم من واحد تصحبو حين تفحفح***تحكيلو بالكاينة مافي الضمير

تهدولو بسرار قلبك وتصرح***وعلى الدورة يسلم اسرارك للغير

اسوايع وايام والدنيا تفضح***مستحيل الا القمح يعود شعير

السرقة فالقط طبعه ماتتنح***وولد الذيبة دايما يبقى شرير2

ولد اللبة إذا ضرب ديمة يجرح***وولد البقرة صنعته صكة وشخير

الطير الحر إذا اقبض لازم يركح***والحرطاني في القفص لازم يطير

قد يجنح في بعض أشعاره إلى الحكمة كما نراه في هذه الأبيات، والتي تبقى دائما تتمحور حول الطابع الاجتماعي الذي يعالج كل ما يمت للإنسان الطبيعي الاجتماعي كيف لا؟ وهو ثمرة تجارب طويلة و« فطنة ونظر ثاقب وبصيرة نافذة بالناس وأخلاقهم والماضي ومصائرهم وتأمل في سعي الإنسان وغايته ونهايته ثم إحساس دقيق بالحياة»[3]

[1]– نجبر: لا أجد

[2]– عبد لكريم قذيفة : انطلوجيا الشعر الشعبي ص 92–104.

[3]– يحى الجبوري: الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة،دط،دم، ص 403.

يقول الشاعر "تناح بوضياف" حكيما ناصحا:

ياقاري في منافعك لا تستهزاش***احصي علمك زيد علم الاتدريه

اتعلم في مسايل لا تعرفهاش***وافهم نحو الكلام وشروط معانيه

حكمة من غير شيخ لا تتعلمهاش***لا يدخل في العقول علم بلا تنبيه

واحرز من كل فايدة لا تستغناش***لا بديجيك وقتها تصرف فيه[1]

ليس من الغريب أن يكون شاعرا كهذا حكيما بعد العمر الذي قضاه، فقد عاش ما عاش وشرب من نبع الثقافة الدينية والاجتماعية وجالس أهل العلم، فصار حكيما في شعره يطالع أحوال الناس، وينصحهم بقدر تجربته في الحياة.

وهو في هذه الأبيات يتحدث عن فائدة العلم وأهميته وضرورة أخذه عن الشيوخ ويحث على إجبارية تعلم الإنسان، من جميع أنواع العلوم دون التمييز بينها وفي معرض آخر نجد أن الحياة الاجتماعية بألوانها وأشكالها الكثيرة المختلفة تطرق موضوعات عدة فقد أبدع الشعراء الشعبيون في نظم هذا اللون من الشعر الملحون فكانت بحق أشعارهم صادقة ترصد خلالها كل ما تقع عليه عين الشاعر، فتنشر فيه الإحساس هذا فضلا عن المعايشة الفعلية لهذا الزمن بمختلف تقلباته وتحولاته وتنوعاته، لذا فقد نظموا أشعارا عالجوا فيها موضوع الغربة موضوع الدنيا، الآخرة، المرأة، الوالدين، عن تجاربهم الخاصة في الحياة وقد تعداه إلى الحديث عن الحياة السياسية ومنهم نجد الشاعر "بركات لحسن" يقول في الغربة: [2]

لحسن جاب اكلام في الغربة هايم***عندو زوج اولاد مدة لاراهم

لا عندوش أب يتحير منهم***وما عندوش أم ديما بحذاهم

يطلب في الإله سبحان الدايم***ويروح لفناه يعي معاهم

---

[1]– هذه مقاطع مأخوذة من قصيدة بعنوان (حكم وأمثال) من ديوان مخطوط للشاعر " تناح بوضياف" ، ص85.14.

[2]– الشاعر "بركات لحسن" ولد في قرية قرب " قسنطينة" (التل) عام 1932 ارتحل بعد سنة مولده إلى أولاد دراج (البراكتية)، كانت معظم قصائده عبارة عن مخطوطات يكتبها على ورق عادي، توفي سنة 1996.

وخمسة وعشرين حسابي بالتمام***لا جاو في الجواب لعبد انساهم

كبر قلبك لا ضيق ولا تهتم***ويفّرج الإله سبحانو الدايم[1]

كثيرا ما تغنى الشعراء بالغربة وما يقاسونه من شوق وحنين ولوعة فراق الأحبة والأهل وبخاصة الأبناء، فها هو الشاعر في هذه الأبيات يصف حاله عند اشتياقه لأبنائه ويعبر عن حرقته ولوعته وهو غائب عنهم ويحكي عن معاناته وشدة بأسه من الأوضاع الاجتماعية المزرية المتفشية، وانتشار الفساد والرشوة فقال:

تبكي عيني ما تنتهي كل ليل ونهار***والي ما يسمع لبكاها قلب مثل احجار

عيطت واحد ما جاني وراني في غفار***كيفا ش ذا يرقد يتهنى معندوش الدار

أما عن الدنيا فيقول:

غرت ناس كثير ولات تهاتي***ولكلامي موزون للي عوقالة

جربتها يا خويا طول حياتي***والي يقرا يشوف سورة زلزالة

أما الشاعر "دبوسي العيد" فيقول في "البطالة":[2]

البطالة شكتو راه معطب***وتعوق مسكين طاب جنانو راب

لا زوجة لادار لا صبي يلعب***متدور مسكين عايش في سراب

ما فادت في جيلنا عبرة وكتب***وادرق اهلالنا مالساحة غاب

والتسول عاد للأمة منصب***ودخل وسط جموعنا شايب وشباب

فالجامع فالسوق مثل مطر يصب***تلوح بعينك قلهوى تلقى طلاب

فتيات أصغار تلقها تطلب***ومفرشة كرطونها قدام الباب

وتحنن في صوتها كلي تندب***المتزوجة بولادها واللي عزاب

وين الرحمة وينها أمة العرب***وراهي زكاتهم يا أهل النصاب[3].

---

[1]– مخطوط من ديوان الشاعر لحسن بركات.

[2]– دبوسي العيد، ولد بدوار الحجرة الصفراء بعين الحجل عام 1967.

[3]– دبوسي العيد عين الحجل مقابلة خاصة.

III. البناء الاجتماعي في القصيدة الشعبية المحلية:

ربما قد سبق وتحدثنا في العنصر الأول، واقع القصيدة الشعبية عن هذا الموضوع ولكن سوف نحاول في هذا العنصر التفصيل والتدقيق فيه. لأن هذه العناصر مهمة جدا وضرورية، كونها تعرفنا عن العلاقة الحقيقية بين القصيدة الشعبية والمجتمع "الحضني" من حيث شكلها ومضمونها، إذ أن البناء الاجتماعي هو ذلك الذي يشمل المجتمع البشري في المنطقة بكل معطياته مميزاته وخصائصه، سواء كان ذلك من حيث الأفراد والفئات الاجتماعية، أو من حيث العلاقات بعضها ببعض، فهناك عدد هائل وحشد لا يستهان به من القصائد الشعبية المحلية المتعلقة والمرتبطة أشد الارتباط بهذا الجانب وهي تلك المشكلة لعلاقات الأفراد بعضهم ببعض، كـ(الحب أو الزواج والخطبة)، ومراحلها المتعاقبة أو من خلال طبقات المجتمع والصراع بين (الخير والشر، أو بين الفقر والغني أو بين المرض والصحة).

من هنا يمكن أن نرسم نماذج بشرية ملتصقة من حيث علاقات ما، أو على ضروب من السلوكات المتعلقة بهذه الفئة الاجتماعية في منطقة "الحضنة"، وهذا يتم الحديث عنه في مضامين القصائد.

1. المجتمع البشري في "الحضنة":

الطابع البيئي لحياة أي شعب من شأنه أن يؤثر في إبداعاته الفنية ومن شأنه أن يميز شاعرا عن آخر، أو قصيدة عن أخرى في أي منطقة كانت، غير أنه وكما يبدو أن القصيد الشعبي قد تميز بروح اجتماعية تختلجها شطحات نفسية وسيكولوجية معبرة عن ثقافة الشعب الذي تشترك فيه كل الفئات دون حدود أو شروط، فخاصية كل منطقة قد تنفرد ببعض المميزات التي تفرقها عن غيرها، والتي تجعل من النص الشعري يختلف من شاعر لآخر رغم كون الاثنين يَنُضمان في الموضوع نفسه أو يتمحور موضوعهما

الشعري حول قضية واحدة، كاحتياجاتهم المختلفة ونظرتهم المتغيرة الخاصة التي تدفعهم للتعبير عن هذه الحالات والتغيرات الحياتية المعيشية بأسلوب مميز لكل واحد منهم.

إضافة إلى هذا فقد واكبت هجرة الشعر الشعبي الشعر العامي (المحلي) والتي ورد فيها الاختلاف بين الدارسين عن إشكالية الشعر العامي والشعر الشعبي _ رغم أنه ليس الموضوع الذي نريد التحدث فيه _ غير أنه يبدو شعرا شعبيا من خلال ميزاته كونه ليس علما قائم بذاته حيث ينشأ حسب ما يرى الكثير من الدارسين من الأدب العامي والرسمي وقد ورد الاختلاف في هذه النقطة، عند بعض الدارسين على أساس أن الأدب الشعبي هو نفسه الأدب العامي و لا فروق بينهما.

ولكن بما أننا نرجح الرأي الأول القائل بأنه يختلف عنه فلذلك استعار من الشعر العامي بعض الخصائص كانفراده بالمصطلحات المحلية، وحديثه عن الموضوعات التي تمس البيئة الاجتماعية المنحدرة في نطاق ضيق، والتي تعالج الموضوعات في دائرة زمانية ومكانية محدودة، فتمسى بعض القصائد "مناسباتية" أي لا تعيش إلا في مدى حياة المشكلة.

ولقد عبرت بعض القصائد والأشعار المحلية عن ميزات وخصائص لفئات اجتماعية وعلاقاتها فيما بينها، كالصراع الاجتماعي مثلا أو مراحل تطور الأسرة، والتي تشكل هواجس خاصة يصقلها الشعراء بمخيلاتهم. وأبقت عليها فترات الزمن كتراث خالد لا يموت.

2. العلاقات الاجتماعية في القصيد الشعبي:

تضمن هذه الأخيرة علاقات اجتماعية أسرية وإنسانية تجمع من ثنائيات (الخير والشر،الفقر والغنى، الحب والكره، القرب والبعد، السلم والحرب)، وبين الفروقات الاجتماعية التي يعيشها الأفراد، فتعرض لعلاقات «الأب بالزوجة»، كبعض القصائد التي نظمها الشعراء أو «الأب بالبيت» أو «الأم بالبيت» أو غيرهما من العلاقات.

وهذا الشاعر "بن النوي عبد القادر" في رثاء لابنته التي وصله خبر وفاتها يقول: [1]

هدف[2] خبرك في عشية مشلوفة[3]***شلشل عقلي والجواجي[4] قداها [5]

خبر زلزلني ونقلني زفا***ضيق مغارب والصحر طاح سماها[6]

ثم يتحدث عن علاقته بزوجته وأبنائه من خلال محاولة إيصال نبأ وفاة ابنته لهم فيقول ثانية:

خليت امك نار تقدي في لهفا***باه نقابل باه نبداها

واش نقول لخاوتك وقت ان نصفا***ويسالوني وين هي يابابا

وين نهاجر وين نلقى نسخفا***ليلة كحلة ياحبابي ما قساها

والمصبط موش كي ماشي لحفا***واللي يسمع موش كي اللي قاساها

حيرة كبيرة صراع وتساؤلات أفقدته عقله كيف به يوصل هذا النبأ الحزين إلى أهل بيته، إنها لصدمة لا يمكن لذات الشاعر تحملها.

وها هو من جديد يصف ابنته بأوصاف رائعة يصف فيها دلالها من خلال تشبيهها بحبة "خوخ" لم تمسسها يد فيقول في قصيدة «قبر الخوخة»:

زهرة في وسط جناين[7] ملفوفا***محظية بين السواقي وندها

وبرّ الخوخة في قماش القطيفا***والممشوط[8] حرير ذهبي يتباها

لا شك أن وقع الصدمة قد كان أقوى من صبر شاعرنا، ورغم محاولاته للصبر والتجلد إلا أن تذكره لصورة ابنته وعلاقته بها وذكرياته معها تضعفه. فيقول:

---

[1]– ولد عام 1948 ببلدية أولاد سيدي سليمان دائرة بن سرور حفظ 32 حزب من القرآن الكريم على الإمام المجاهد الغربي الحاج العربي، درس بالمعهد الإسلامي ببوسعدة على يد أساتذة أجلاء من بعثة الأزهر من سنة 1964 إلى سنة 1968.

[2]– هدف: جاء

[3]– مشلوفة: غير مألوفة

[4]– الجواجي: الأحشاء

[5]– قداها: أشعلها

[6]– القصيدة مأخوذة من ديوان مخطوط للشاعر بن النوي عبد القادر.

[7]– جناين : بساتين

[8]– الممشوط: الشوعر

اسمك يا نجاة و لا لي خطفا***وخيالاتك وين ننظر نلقاها

خيالك في النوم نسهفو هفا[1]***نفطن فازع وين بنتي وراها

باقي عاطش والجواجي ملهفا***غيث سنين وما يطفيش ضماها

وفي خضم حديثنا عن العلاقات الاجتماعية نجد الشاعر "عبد الحميد المسيلي" كعاشق لا يتردد في البوح بحبه وشوقه لمحبوبته فيحدث السائق وكأنه يشتكي إليه لوعة البعد وألم الفراق، إذ يطلب منه الإسراع في الوصول إلى وطنه المرجو، والذي يأمل أن يلاقي فيه أحبته ممن يداوون شوقه، بعبارة التوسل التي تطغى على أبيات القصيدة، واصفا ما يعانيه في صمت:

فيقول:

لله ياشفور دير مزية طال***عليا الحال وخلوقي طاروا

اعمل في جميل تربح ياخو يا***ولهى بالموتور واعطيه عباروا

لا تبخل فيتاس عقب فالميا***قود الفولا فوت سستاروا

وحش مكدر صابني عن مسيا***ليما ذاق الحب ما حاس بناروا

هذه مدة كاملة طالت بيا***والصبر على فراق مسبوغ شفاروا

من فرقتنا ما بعث سال عليا***ولاد دبيش يشير مالفات خباروا

وفي نوع أخر من العلاقات الاجتماعية يرثي الشاعر بن " الزوالي صديقه الديلمي سهيلي" [2]، الذي ترك في نفس الشاعر جرحا عميقا بعدما استشهد وتركه لوحده فيقول معبرا عن الأثر البالغ الذي تركه في نفسه وفي نفس أهالي المنطقة يقول:

خدعتيني يالموت الغدارة***في موت الديلمي الحزن علينا جال

يا معتاه[3] نهار عني يا حصراه***جانا خبر مشوم[4] هولنا تهوال

---

[1]– نسهفو هفا: أراه في لحظة

[2]– القصيدة مأخوذة من ديوان مخطوط للشاعر بن الزوالي.

[3]– يا معتاه: ما أعظمه وما اجله

[4]– مشوم: مشؤوم

تحير عرش المطارفة راجل وامرا***من موت الديلمي عشا في حلحال[1]

وهاهو الشاعر "تناح" في نوع آخر من العلاقات الاجتماعية والإنسانية يتحدث عن الرئيس "بومدين" إثرو فاته في عام 1978فيصف الفاجعة التي ألمت بالشعب الجزائري أثرها البالغ في نفوس الجزائريين وفي نفس الشاعر فيقول:

يا السايل عن حالي راني مضرور***من قلبي مريض من كثر امحانوا

الهواري راه كان علينا صور***جاتوا كارثة ازلزل بونيانوا[2]

ما هوشي في الحرب لا مدفع لا كور***هذا حكم الله ربي سبحانوا

بالواجب نرضا و باحكام المقدور***بين الكاف والنون يتغير شانوا[3]

كما يقول:

هو بطل إفريقيا شايع مذكور***في نظري قليل يعدل ميزان

ماذا قدم فالجزائرو يطور***ينظم في الشعب يرفع في شانوا

نظم منجزات ميثاق ودستور***مأسسها كل فرع في مكانُ

ماذا شيد فالصحاري من قصور***الوطن العطشان فجر وديانُ

عنده حنانة يدافع على المحقور***على الصحرا وريافها ما يتهانوا

وفي موضوع آخر نجد بعض الشعراء قد عالجوا مثل هذه القضايا بنوع من السخرية، فقد تناول "تناح بوضياف" أوضاع المجتمع وما آلت إليه من انعدام الأخلاق أو فقدانها نجده يعالج حرية المرأة، و ما ينجر عنها من تفكك أسري، فيتحدث عن خروج المرأة من بيتها دون إذن زوجها، ويصف حال الزوج الذي لا يجد حيلة أمامه سوى السمع والطاعة فيقول:

وتكشف السر وصالت النسوة والذر***ماذا من اللي مرتو تحكم فيه

---

[1]– حلحال: حيرة

[2]– بنيانو: بناؤة

[3]– شانوا : شأنه.

إذا كانت حاضرة قي تهدر***والشيء اللي حبتوا هي تقضيه

اذا كانت غايبة يبدى يفخر***يضحك على لخرين وحسابو ناسيه

هي تلبس خير منو تشهر***وأما هو بالطو[1] كامل كاسيه

حتى ولدو عنو راه مدّكتر***واذا دار العيب مايقدر ينهيه[2]

هذا النوع من السخرية الذي يعد نوعا من الهجاء، قد يلجأ إليه بعض الشعراء للتهكم والاستخفاف والسخرية من بعض المواقف الغريبة التي تواجهم في الحياة، لذلك قال "جرير" ذات مرة: «اذا هجوتك فاضحك»[3] .

كما يضيف الشاعر حديثه في هذا المضمار ساخطا ومتذمرا أسفا عن هذا الموقف الذي أصبح بمثابة القانون غير القابل للنقاش، كما يشير إلى هذا الحال الذي يمس جميع الناس، إذ هناك رجال متمسكين برجولتهم وعاداتهم وتقاليدهم وبأنفتهم فيقول:

هذا الموقف عاد قانون مسطر***وامسجل فالطابلوا لامن يمحيه

كثر الشعب اليوم راه مستعمر***واتغلب جيش النسا وكساح عليه

زاد التقوى مزينه مراه اطور***بسياسة وعلوم لامن يحكم فيه

واما حنايا حزبنا راه تكسر***فرطنا في دينا ما قمنابيه

الجبان يليقلو هكذا واكثر***واما مول النيف حاجة ما تاتيه[4]

لم يتوقف الشعراء من نظم الشعر وترديده في مثل هذه الموضوعات أو غيرها وقد تعدى هذا الأخير إلى موضوعات أخرى كثيرة، تجول في خواطر الشعراء فيجدون لها نصا إبداعيا خلاقا يتنوع بتنوع الأفكار عندهم، وشطحات مخيلاتهم.

---

[1]– بالطو: معطف

[2]–هذه المقاطع مأخوذة من قصيدة بعنوان " اتكشف السر" من ديوان مخطوط للشاعر "تتاح بوضياف".كتبه ابنه "السعيد بوضياف"، ص 32.

[3] –ابن رشيق القيرواني: العمدة،ج 2، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2001، ص120.

[4] –المصدر نفسه.

وهذا شاعر آخر في حديث آخر يختلف عن كل الأحاديث السابقة، إذ نجد الشاعر "البوسعادي" المجيد البارع "عامر امهاني" في مطلع حديثه عن المكان وعن عشقه لمدينته مدينة "بوسعادة" يقول وهي علاقة أخرى من نوع أخر:

انا سيدي اسليمان المرشد***اخترت المكان وانايا راحل

عجبتني لمياه والواد لمورد***عجبوني ذا الناس ما فيهم باخل

صبحت العشعاشة بالعلم ترد***مافيهم أمي لا واحد جاهل[1]

ويقول في عشقه الأبدي لهذا المكان وهذه المدينة دائما بوسعادة في قصيدة "بوسعادة ملكة"عدن" يقول:

جنة فوصت ارمال نخلك يتراقد***ومصوب على مياهك جرابة

ماء السلسل كي تحمى يبرد***شربة من انبع عالقلب غماية [2]

وارزاقك قا فايضة والناس اتمد***سيدي ثامر ادعا وقبل مولايا

3. مراحل تطور الأسرة الحضنية من خلال الشعر الشعبي :

ربما يمتزج هذا العنصر بالسابق ذلك أنهما يتمحوران حول قضية واحدة ،غير أن هذا العنصر هو في الحقيقة تكملة للسابق، إذ انه ومن خلال حديثنا السابق عن تللك العلاقات الاجتماعية والإنسانية التي تكون لنا الأسرة أو العائلة بالمفهوم الكبير، وبمراحلها المختلفة، إذ تكشف لنا بعض القصائد الشعبية خاصة في فن الغزل وأغراضه مثلا عن علاقة الحب المحتشمة التي تجمع الشاعر بمن يحب، والتي تجعله يقاسي أهوالا و مشاقا وصعابا ومشاكل جمة في سبيل الوصول إلى محبوبته والظفر بها، هذا ان دل على شيء إنما يدل على هذه العلاقة الإنسانية والاجتماعية الجميلة التي لطالما تغنى بها الشعراء منذ

[1]– عامر بن امهاني :شاعر من مدينة بوسعادة له العديد من الجوائز الوطنية و الدولية ،وهده واحدة من بين قصائده الجميلة في مدينته– قصيدة بوسعادة ملكة عدن،مقابلة خاصة بتاريخ 2009.

[2]– الرجع السابق.

القدم لقداسة أغراضها ومراميها، إذ أنه لمن المؤكد أن الشاعر المحب يرمي ويرنو دائما إلى الحصول على محبوبته والزواج بها وبالتالي فهو يحرص على تطبيق هذا الرابط المقدس الذي يحفظ الأنسال ويقدس العلاقات الأسرية في المجتمعات، ولكن حسب التحليل النفسي فإن تلك العقبات وتلك المثبطات التي يواجهها هذا الزواج يحتاج إلى بعد نظر وتفكير جاد وحكمة وحنكة، إذا كانت المغامرة بالحديث عن الإحساس والمشاعر الفياضة مخاطرة محظورة بسبب ذكر من يكن لها مشاعر الحب، ومن الصعوبة الحديث عنها بصراحة، فالمجتمع الشعبي منذ القدم وليس في هذه المنطقة فحسب وإنما عند العرب جميعا يحفظ للمرأة شرفها إذ من غير اللائق التصريح بحبها في القصائد.

مدخل لقراءة السرد في الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة".

I. أنواع السرد في الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة" .
1.1. السرد الحكائي (القصيدة الحكائية).
2.1. سرد توهم الحكاية.
3.1. السرد التشخيصي.
4.1. سرد الشخصية.
1.4.1. أنموذج الابن.
2.4.1. أنموذج البنت.
3.4.1. أنموذج الشهيدة.
II. تقنيات السرد في الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة" .
1. مستويات البناء السردي في الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة".
1.1. السارد ودوره في حركة النص.
1.1.1.السارد المتكلم في النص.
2.1.1.الوجود المباشر للسارد (حكاية الصوت الأول).
3.1.1.الوجود المباشر للآخر.
4.1.1.الوجود المباشر والتصور الكلي للحكاية.
5.1.1.الوجود المباشر والتصور التفصيلي للحكاية.
6.1.1.الذات الساردة والمتخيل السردي.
7.1.1.حكاية الصوت الآخر والسرد الشعبي بمنطقة "الحضنة".
8.1.1. السارد الضمني.

مدخل لقراءة السرد في الشعر الشعبي:

البحث في السرد ليس بالقصة المستحدثة، ولا بالأمر الطارئ الجديد الذي افترضته مقتضيات الدراسة النقدية المعاصرة، ولا إلحاح النظريات البنيوية البارزة، ولا هو ناجم عن تفريخ القراءات الأكاديمية لضرورة البحث العلمي، أو توليد الأفكار الناجمة عن دروس النقاد والدارسين والباحثين في هذا المجال، بل إن حقل السرد عموماً موجود منذ الميثولوجيا القديمة، ويدخل في القصة والشعبيات والشفويات والتاريخيات والملاحم ويمكن بهذا المنهج البحث في الشخصيات والأحداث ودراسة وظائفها وعلاقتها[1]. والبحث في مفهوم السرد، أو السرد على العموم بحسب هذا التعريف قد بدأ منذ الميثولوجيا الأولى (القديمة) أو ضمن الموضوعات الشعبية البنائية، لذلك فقراءتنا هذه منطلقاتها شعبية وخلفياتها كذلك ضمن محاولة جاءت لتطبيقها على جنس أدبي هام ألا وهو الشعر الشعبي.

رغم أن البحث في السرد ضمن دراسة الشعر الشعبي _ طرح جديد _ من أطروحات النقد المعاصر، وهذا لا يعني أن الدراسة في أشكال الكتابة النظمية مستحدثة، وإنما نتحدث عن تطبيقها المعاصر في الشعر الشعبي وبهذا نستطيع القول بإمكانية بل بضرورة التحليل وفق المناهج والدراسات النقدية الحديثة لكل أشكال التعبير الأدبي على أساس أن المبدأ الأساس الذي تنطلق منه كل أعمال محللي البناء النصي، هو أن كل أشكال الأداء الإنساني تستلزم نسقا متمثلا في علاقات الاختلاف وهي تظهر في الأنساق الكلامية التي تؤدى»[2] معنى هذا أن أشكال الأداء الشعبي تخضع لآليات العملية التعليمية البنائية لمقتضيات الدراسة وهذا سواء حديثا، أي بحسب الدراسات الحديثة أو منذ الدراسات

---

[1] -Robert ealolos, structuralismyale, uni/fifin primiting /1977,p10.
نقلا عن: محمد زيدان، البنية السردية في الشعر الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،أغسطس 2004، ص11.

[2] - رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2 1993، ص114.

القديمة التي بدأت بحسب آراء بعض النقاد قبل الميلاد استقر الرأي على أنه بدأ شفهيا قبل الميلاد بفترة طويلة وغير محددة بشكل قاطع، وكانت هذه البداية مرتبطة بشيئين الأول: الأسطورة الشفهية، والثاني: الطقوس الدينية المرتلة[1].

ثم تحول بعد ذلك بفعل ظهور أنواع من الأساطير الدينية المختلفة والمتصلة بأفعال البشر من جهة وبأفعال الآلهة المتخيلة. من جهة أخرى، إلى الملحمية الشفهية بداية .

ثم انتقل في عصور التدوين إلى الملحمية المكتوبة بأشكالها المعروفة، ومن الملحمية الشفهية المكتوبة، انتقل السرد إلى أشكال الكتابة النظمية الأخرى، كالقصيدة المغناة «البالاد» والقصص الوعظية المرتبطة بحياة الأبطال، وأنصاف الآلهة، إلى أن ظهرت القصة كشكل سردي خالص بفعل انفصالها عن الملاحم، وعرضها مستقلة عنها، فبدت كأنها متطورة في حكايات تلك الملاحم، والتي بدأ السرد بها، حتى أصبح القص ملتصقا بالسرد ومن هنا ارتبط النص السردي في كثير من الكتابات الغربية بالقصة والرواية» [2].

و يذهب البعض إلى أبعد من ذلك حينما ساووا بين مفهوم النظم والسرد وقد حاول العديد رد السرد إلى بعض الإتجاهات النقدية في التاريخ العربي كما فعل "فاضل الأسود" حينما حاول أن يسوي بين مصطلح النظم عند "عبد القاهر وبين السرد، ويعتبر أنه لا حدود بينه وبين السرد».[3]

قد تكون لمجمل هذه الاقتباسات فكرة رئيسة مفادها أن الدراسات الأولى للسرد في مفهومه النظري كانت مرتبطة ضمنيا وظاهريا بالألوان الأدبية الفنية الشعبية من أساطير وملاحم، ثم انتقل السرد بعد ذلك إلى المدونات الشعبية الأدبية النثرية من ملاحم وقصص أسطورية مدونة، وصولا إلى الكتابات النظمية الشعرية، وبعدها إلى فنون القص والرواية

[1] – Encyclopedia of poery and poétics alex preminger newgercy drémation uni.prees 1965 p 541.

[2] – Robert scholes, robert kellogg the nature of narative oxford uni… 966p. p3.7.218.

[3]- فاضل الأسود : السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997، ص 76.

التي أصبح السرد مرتبطا بها إلى درجة الاعتقاد بارتباط مفهوم السرد غربيا بالقصة والرواية.

غير أن الرأي الأخير يقول بفكرة رد النظم أي كل منظوم شعري إلى مفهوم السرد.

إلا أن رفض الكثيرين لهذا الرأي باعتبار أن النظم كما ورد عند "عبد القاهر الجرجاني" ليس نفسه مفهوم للسرد.

وقد نأخذ هذا الموقف بكثير من التحفظ، كون فكرة النظم من خلال مفهومها اللغوي قد تبدو لنا عرضا منظما وسرداً مرتبا لأفكار وفقا لمعايير شعرية معينة، تخضع لقوانين الشعر من تفعيلة ووزن وقافية وبحور وغيرها مما تقتضيه العروض في الشعر.

كما قد يكون السرد أيضا في عرضه المنظم لأفكار ومواقف وآراء تعرض مسرودة أو منظومة وفق نمط معين، ترتيب وتشكيل لحدث أو مجموعة من الأحداث تعمل على تحقيق أنواع من الخطابات الإنسانية، وذلك من خلال عرض لتجربته الحقيقية أو المجازية التي يعبر عنها سرداً.

ومن هنا ففكرة التعبير نثراً أو شعرا تعتمد السردية كمرجعية نقدية في الدراسة، وإذا اعتبرنا أن"السردية" فرع من أصل كبير هو "الشعرية" poétiques " والشعرية حسب "تودوروف" في كتابه «الأدب والدلالة » هي: «نظرية الأدب» ولقد بلغت الدراسات المعنية بـ"الشعرية" مرحلة متقدمة، وتواضعت تلك الدراسات على أن الدلالة الشعرية ليست السمة الشعرية للنصوص الشعرية فحسب، بل استنباط للقوانين والقواعد الداخلية للخطاب الإبداعي»[1]وبالتالي قد نخرج من هذه الإشكالية بنتيجة كون السرد عموما حوار منهجي مع النصوص الإبداعية على اختلاف أجناسها وأصنافها للكشف عن خباياه واستنباط مفاهيمه وتأويل آراءه وأفكاره ثم استقراء ثوابته ومتغيراته لمقاربة مدلولاته.

[1] – عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، حزيران1990 ص 148.

بهذا نخرج بفكرة رئيسية مفادها أن الصورة السردية ببنيتها وتقنياتها المختلفة تجرنا جراً لاستنباط وجودها في النثر كما في الشعر.

تعمل الدراسة على تحليل بنية النص الأدبي من خلال الشعر الشعبي، ضمن اعتماد دراسة بنية السرد في النص الشعري الشعبي ومكوناته وعلاقته الداخلية وتبيان أنظمته المختلفة وطرق تعبيرها، وتفسيرها ضمن ربط هذه البنية بوظائفها.

الدراسة في العناصر السردية المكونة للنص وربطها بأنظمة النص وعلاماته المشكلة للخطاب الشعري ومنظوماته المستترة ضرورية للكشف عن الخصائص التي تمكن من فهم وإدراك تجانس العمل الأدبي، والنظر إلى العلاقات البنيوية في السرد المحددة لعناصره الأساسية ألا وهي "الأحداث"، "الشخصيات"، و"المواقف"، ومن هنا نصل إلى مرجعية هامة في السرد وهي أن المراجعة التي يتطلبها التحليل البنيوي للسرد تمثل مقاربة بين خارج النص وداخله من خلال نسق العلاقات المتلاحمة في الداخل، التي تظهر في الكشف عن خارج النص أيضا، وبذلك يكون العمل بنية جمالية دالة يتحدد طابعها الجمالي بما تنطوي عليه من عناصر»[1] .

ولأن الدراسة تنطوي على تطبيق المفاهيم السردية الخاصة في النص الشعري فإنه لمن الصعوبة بمكان تطبيق العناصر السردية الروائية أو القصصية على النصوص الشعرية عموما والشعبية على الخصوص رغم ما عرفه الأدب العربي قديما وحديثا من ظاهرة (سردية القصيدة الحكائية) عند شعراء ينتمون إلى مراحل مبكرة من أدبنا العربي بدء من "امرئ القيس" وانتهاء بشعراء الحداثة»[2]. ولعل من أبرز الشعراء على سبيل الذكر لا على سبيل الحصر، "الخنساء"، "الحطيئة" في وصفه "لكرم أعرابي"، "عمرو بن أبي ربيعة"، "وضاح اليمن"، "ابن الرومي" في وصفه" للحمال الأعمى"،" ابن خفاجة"، ثم

[1]– د. جابر عصفور. نظريات معاصرة . الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998 ص123.

[2]– د. يوسف حطيني:في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا)، دراسة وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب 2010، ص05.

ظهر في عصر النهضة (المسرحية الشعرية) عند رواد (الشعر المسرحي) أمثال "شوقي" و"معروف الرصافي"، ثم تواصلت الحكايات الشعرية عند "الأخطل الصغير"، و"بدر شاكر السياب"، و"صلاح عبد الصبور"، و"محمد الماغوط"، و"محمود درويش"، وغيرهم كثيرون هذا ما تعلق بدراسة الشعر الرسمي، أما فيما يتعلق بدراسة التقنيات السردية في الشعر الشعبي فهي دراسة مستحدثة سواء كانت أكاديمية أو غيرها.

لذلك سنلج الموضوع من حديثنا عن "القصيدة الحكائية" في بعض الأشعار"الحضنية".

I. أنواع السرد في الشعر الشعبي بمنطقة الحضنة:

1.1. السرد الحكائي (القصيدة الحكائية):

الحكاية في الشعر الشعبي المحلي "الحضني" تجنح نحو التنوع وذلك لاختلاف الموضوعات، واختلاف الشعراء في ذات الحال .

رغم أن هذه الموضوعات تأتي طوعا للحالات العامة التي يعيشها الإنسان، أو حتى الحالات التي يسمع عنها تؤثر فيه فتدفعه إلى الإبداع، غير أنها في مواقف أخرى، تأتي قصدا من اختيار الشاعر ورغبته بل وإصراره في الخوض في هذا اللون وذلك بغرض التنويع في الإنتاج أو تطويره بما يتماشى دوما مع تجاوز الذات وتحقيق مشروع إبداعي متجدد ومتنوع ومختلف يساير متغيرات الحياة المعيشة.

هذه قصيدة غزلية للشاعر "عبد الرحمان بن عيسى" نتتبع فيها حكاية عامة تقدمها قصيدته بوصفها حكاية كاملة تتضمن شخوصا زمانا و مكانا وحركية نامية تقود القارئ نحو ذروة الموضوع وعقدة الأحداث والحبكة و تأزمها.[1]

---

[1]– أبرز شاعر عرفته المنطقة ولد بالمسيلة في 13 نوفمبر 1905، درس في زاوية المعمرة ،ثم انتقل إلى مسجد سيدي فموش بقسنطينة ،تتلمذ على يد الإمام عبد الحميد إبن باديس.

هي قصيدة بلا عنوان مضمونها سردي بامتياز يتضمن حكايته شخصيا أي الشاعر وهو في طريقه لأقاربه بشأن أعمال ضرورية ألزمته الذهاب وهناك في الطريق التقى بهذه المرأة التي غيرت حياته وقلبت كيانه وأردته سقيماً.

ونا قاصد شور دار أولاد العم***نقضي في اشغال أملزم محتوم[1]

أتلاقيت بريم في واحد المعلم***سلب عقل لي يستهزا وايلوم

من حين لي شافتو عيني من ثم***باقي نجبد كي لي هو مسقوم

القصيدة تبدو حكاية مباشرة خالية من الرمز أو الغموض تصف حالة الشاعر بعد ما لمح هذه المرأة التي تسببت له في هذه الحالة المزرية.

اتركني مصروع ساكر[2] ونغيم***حين انفقت انصيب الغاشي ملموم[3]

قالولي ياخلق امنين امعدّم***أتنهدت انحس في قلبي مقسوم

قالو من بيك ابقيت انتمتم[4]***لما شافوا حالتي قالوا ملطوم[5]

لما رأى الناس منه ما رأوه من تأزم لحالته تساءلوا عن السبب في هذا الذي حدث إن كان مصابا بالصرع أو به مس من الجن، هنا راح الشاعر في سرد حالته وفي وصف جمال هذه المرأة الفائق الفتان فقال:

بي إلى عندها حاجب ادهم***مثل هلال يبان ليلة شهر الصوم

بي الى عندها شعر امقسم***أسود مثل احرير مرتفع في السوم

بي الى عندها خد اموشم***مثل الورد ايليق إلا للمشموم

بي الى عندها ذاك المبسم***امحلاه يبان كالدر المنظوم

بي الى فمها مثل الخاتم***طبعو ذاك الناب امذهب مبروم

[1]- عن ديوان مخطوط للشاعر.

[2]-ساكر: مغشي عليه.

[3]- ملموم: مجتمع .

[4]-انتمتم: أتمتم

[5] -ملطوم: به مس من الجن

بي الى عندها صوت يرخم***تفتن إلى شافها ولو معصوم

بي الى عندها ذاك المعصم***في امقايس من ذهب خالص مخدوم

بي الى عندها ذاك المحرم***مطوية كي كتاب أمسجل برسوم

بي الى عندها جوف امقوم***صنعو صانع نشكروا الحي القيوم

ويختم حكايته هذه بالتمني والترجي علّ هذه المرأة الفاتنة التي سلبته العقل وأردته كالمجنون، تحن وترحم وترأف لحاله وتأتيه زائرة بغرض الوصال ولم الشمل لمالا والله قادر على كل شيء؟.

اجرالي كمجنون ليلى متيم***في لجبال وفي الشعاب يظل يهوم

ول كمديون مضيق يخمم***ول كلي في بحرمسكين يعوم

لله لامرسول مسيس فاهم***يغدى ليها يقلها أخيك مقسوم

كلفني نصفاك أعليك يسلم***يهتف بأسماك كلوليد لي مفطوم

ولعلها اتحن وتلتزم***تصفاني هذاك مانبغي ونروم

قادر الإله مولاي ينعم***عني بوصال اخية كلثوم

من الواضح أن أحداث هذه الحكاية الشعرية حدثت للشاعر وهو في ريعان شبابه، تقدم حالة إنسانية واضحة يعلمها العام والخاص وهي قصة حب كثيرا ما عالجها الشعر قديمه وحديثه، لكن الشاعر أبدع في طريقة سرده التي كساها ثوبا فنيا بهيا زادته الأغنية الشعبية تميزا وقوة في الحضور و قدرة في التأثير.

تقوم حكاية هذه القصيدة على حركة سردية موحدة تستند إلى ثلاثة أفكار رئيسية محركة لأحداث الحكاية في شعرية ذاتية و رومانسية ألهبتها أحاسيس الشاعر ومشاعره تجاه من يحب، هذا الشعور الذي يجعل من حكايته مثلا لكل عاشق في سنه صالحة لكل زمان ومكان كيف لا وهي تعبر عن مشاعر سامية وأحاسيس رقيقة يلفها حب عذري

يكاد يضاهي قصص المشاهير وحكايات الشعراء من أمثال "المجنون"، أو" عنترة"، أو "جميل بثينة"، وغيرهم كثيرون.

دافعه الأول: كان في ضرورة التنقل إلى أقاربه من أبناء العمومة قصد قضاء حاجة ملحة تقتضيها مستلزمات الحياة.

دافعه الثاني: هو لقاؤه المفاجئ لهذه الريم التي سلبت عقله وبدلت حياته وقلبت كيانه رأسا على عقب والحالة المرضية التي آلت إليها روحه وجسده.

وآخر فكرة محفزة لحكايته هذه هي أمله في لقائها ورجاؤه في الوصول إليها.

و يدخل هذا النوع من السرد في باب السرد الذاتي، وهو يتمحور حول سرد الشخصية،« يكون فيه السارد حاضرا في محكية بشكل أساسي بأن يكون بطله، ويسمى هذا النوع narrateur auto diégétique سارد سيرته الذاتية، أو أن يكون حضوره ثانوياً هامشيا، كأن يكون ملاحظاً أو شاهداً أو مجرد متفرج وهذا لا يعني غيابه، وحتى وإن اختفى هذا السارد في بعض مراحل محكيه فإن انطباع القارئ حوله سيبقى في أنه شخصية ضمن الكون الحكائي العام وأن سيعاود الظهور عاجلاً أم آجلاً»[1] و نجد هذا النوع من السرد منتشرا بشكل واسع كبير ذلك أن روح العصر بما تجلبه من متاعب ومشاكل للإنسان تجعلها تؤثر فيه، فيؤثر اللجوء إلى ذاته ليجعل منها مركزاً للبحث عن كل شيء، حتى أن السرد في ذلك الوقت يقوم بدور الحدث كما أن إرادة الشاعر وأحلامه ثم عجزه عن تحقيق ذلك يجعل من اللجوء إلى الذات وجودا خاصا به، وبتلك الذات التي تملأ على الشاعر كل اتجاه، وبخاصة عند الأجيال المتأخرة حيث يواجه الشاعر العالم كله بالذات»[2].

لقد صار الشاعر هو المخبر عن حاله وعن غيره وجعل من نفسه محورا للنص فصار هو المخبر الوحيد عنها، هو الذي ينمي حركة النص أو يثبتها، حيث يتحول إلى

[1] -voir :G. genette ,figures03.essi, de méthode , céres ,Tunis ;1984,p387-388.

[2] د. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، ص50.

راو ومتلق في آن واحد، ويكون الحدث "السرد" النابع من ذاته هو محور الحركة والخطة التي يتبعها النص، مع الاستعانة أحيانا بسارد آخر ينبع من الذات الأولى أيضا أو يمثل وجها موضوعيا لها[1] وهذا مثال على ذلك في قصيدة و"كر جدودي" للشاعر "عبد القادر بن النوي".[2]

هذه القصيدة التي نراه حينا يتحدث عن ذاته فيقول:

يا لحجل شق المقاسم صبري طال***والمقصاد بعيد يتعب جوّابو

وكر جدودي عاد من بعدو ينيال***ضاق الخاطر طال عنو تعزابو

هزتني لشواق دونو فكري عال***شاتي نوصل ليه ونمس ترابو

قلت نزور حباب لنا ونفش اهبال***ضالي[3] مرّه دافنو وسط احجابو

جيت مشوق للزيارة والتجوال***ضيقلي روحي الوقت وتشغابو[4]

دمعي سابقني على خدّي سيال***والقلب معيي محمّل باتعابو

هي ذات متشوقة إلى جولة في البادية حيث وكر الأجداد ومسقط الرأس متحرقة للوقوف على كل ما فيها، يرسم ملامحها الشاعر وهو يخبر عن نفسه وعن مدى عظمة وجمال المكان، حيث كل شيء ينادي ويصرخ ليخبر عن سحره وعن مدى جماله ليصوّر لنا في الأخير جولة فنية وأدبية ترسم ملامحها قصيدة تحكي لنا قداسة مكان.

يا موطن لحرار نا جيتك سوال***وين اهلك أو وين سكانك سابو

وين صيودك وين فرسانك لبطال***ناس الجودة وين تركوك أوغابو

وين لى عاشوا هنا في شاو الحال***وين لى حفظو العاهد ماخابو

ناس الضنة والكرم كلش يكمال***وليالى وايام كانو يطيابو

[1]–المرجع:السابق.

[2]– عبد القادر بن النوي :من واليد 1947"بأولاد سليمان"،" بن سرور"، معلم سابق، حاليا متقاعد ،متعدد المواهب .نظم "الشعر الفصيح" إلى جانب "الشعر الشعبي".

[3]– ضالي: منذ زمن بعيد .

[4] – القصيدة عن ديوان مخطوط للشاعر.

وين إلى عدا حياتو في لعسال***طفحتلو ليام في عز اشبابو

تتحول الحكاية الآن إلى حوار سردي مبني على مجموعة من التساؤلات يطرحها الشاعر المشتاق على هذا الوطن، على هذا المكان الذي يحمله الشاعر في ذاته بين حسرة على ما فات وألم على ما آل إليه، بعد ما كان يسأل فيه عن سكان هذا الوطن أين ساروا وأين رحلوا ؟ إلى أين ذهب الفرسان والأبطال وكل ناس الجود والكرم؟ عن كل من عاش في سعادة أيام شبابه، بحث عن كل هؤلاء فلم يجبه أحد،و بعد المقطوعة الأولى التي عبر فيها الشاعر عن مدى اشتياقه ولوعته لهذا الوطن الغالي، هاهو في هذا المقطع الثاني يتحسر و يتأسف لحاله.

قد تبدو المقاطع الشعرية في هذه القصيدة مشابهة لتلك القصائد القديمة حيث تحمل الكثير من الأفكار والموضوعات في مقطوعاتها السردية المشكلة للنص، من وقوف على الأطلال، ثم وصف للرحلة، ووصف للناقة، أو للبقر الوحشي، والتغزل بالمحبوبة وغيرها،هو السير على المنوال القديم و تتبع طريقة المعلقات.

وهاهو شاعرنا في موضوع آخر ينتقل إلى ذكر مواصفات الفارس المتمرن على السباقات فيقول:

وين إلى عدا حياتو في العسال***طفحتلو ليام في عز اشبابو

متقحطر متحوف مدرب خيال***يشفي الضر إذا اركب دار نقابو

ثم ينتقل لوصف الخيل بكل المواصفات التي توحي لنا بمعرفة الشاعر الكبيرة للخيول، جودة تعبيره، خفة تنقله من موضوع لآخر في سلاسة لا نكاد من خلالها الإحساس بالقفز والتحول هنا و هناك، مع جودة في الربط و النسج، فيقول في وصف الجواد:

كاسب لزرق مخير ومن خير اصيال***يفهم بالتلماح سيرة ركابو

عود مدلل قايمو[1] كاسية جلال***ينهم[2] بتحنحين[3] دايم تجلابو

زين الصيل[4] الحر في الساحة صوهال[5]***ولي في لبعاد هو قرابو

يحاطم مربوح متهول تهوال***طول العلفة ما شبح من تشحابو[6]

سرج مشلل بالذهب زين***التشلال متولع مغروم منو كسابو

وهكذا يصول الشاعر ويجول في حركية سلسة خفيفة موثوق الخطى ينحو في ذلك منحى شعراء المعلقات حينما يطرقون جميع الموضوعات دون أن يحس القارئ بملل أو بكلل، فتجد الشاعر فيها هو القائل، وهو السارد، وهو البطل، وهو المتلقي السامع، وهو المراقب.

هذه الحكاية قصيدة تقوم على التنوع الموضوعي، مرد ذلك أن فكر الشاعر مشوش فحينا هو مشتاق وعنده لوعة، وحينا آخر متحسر، و أحايين أخرى ساخط متذمر، ومرة أخرى مفتخر، معتد، متذكر لأمجاد الأبطال والثوار:

أبدم الأحرار كتبوها تسجال***طردو لستعمار هو واذنابو

ثورتنا خلات ذكرى للأجيال***من ينسى تاريخها واش جوابو

ثم في ختام الحكاية يعيدنا إلى بدايتها، هذا الذي يمنح الحكاية بنية دائرية محكمة يمنح الحبكة مشروعيتها الفنية و هذا ما يطلق عليه في أبنية الحكاية "البناء الدائري"، فهو حين يقول:

هكذا كانت جولتي ماهي خيال***فكري شايش ما عرفتش لطبابو

1- قايمو: بمعنى متكفل بكل ما يلزمه.

2- ينهم: يصدر صوتا.

3- تحنحين: صوت الحصان،بمعنى صهيله.

4- زين الصيل: رفيع الأصل.

5 صوهال: شديد الصهيل .

6 تشحابو: الكثير الحركة .

نلاحظ أن الشاعر بدأ القصيد بذاته حينما تحدث عن شوقه وحنينه إلى وطنه، ثم يبعد عنها أثناء تنقله بين الموضوعات، من وصف لجواد ولفارس، أو فخر بأبطال بلده وأمجاد ماضيه، ثم بنساء بلده الجميلات أو المجاهدات، ثم بمجد الثورة وبعد ذلك يعود إلى ذاته من جديد، وهذا النأي المقصود أو غير المقصود، لا يمثل سوى صورة من صور تعامله معها مضيفا، أو مفسرا أو شاكيا وغالبا ما كان الشاعر يلجأ إلى الصور الخارجية عن الذات ليصنع للنص آفاقا وفضاءات مختلفة، منوعاً في أدائه الشكلي في النص والحركة التي تسير الأفعال في النص في قوله:

"هزتني"، "نْفَشْ"،" جيت"،" ضيقلي" "روحي"، "سوّال"، "ما نحسبش"، تمثل صفات للذات في النص يقول: (هزتني لشواق دونو فكري طال)، (وجيت مشوق للزيارة والتجوال) (مقابل دمعي سابقني على خدي سيال)، هذا الامتزاج جعل من النفس أو الذات صورة مقسمة على نفسها بين الشوق والتمجيد والافتخار وبين الحسرة والندم لما آلت إليه الأحوال، قد يكون صراعا داخليا بين الشاعر وذاته المتشوقة والمتحسرة، وبين الآخر وهو "الوطن" في سموه ومجده وأبطاله، وبين حاله وأحواله التي يعيشها و يحسها في صدره، و في نفسيته التعبة إلى درامية نصية من خلال الامتزاج بين ما هو خاص بالذات وما هو متعلق بغير الذات، لكنه يدخل ضمن اهتمامات ذاتية شخصية فحديثه عن وطنه وعن أمجاده أيضا متضمن مفهوم الذاتية إذا ما اعتبرنا أن هذا الموضوع (القومية) (الوطنية) يدخل ضمن اهتمامات ذاتية شخصية، هنا فقط يمكن التداخل والاحتواء المضموني، وهنا يتداخل سرد الذات مع أنواع أخرى من السرد، ذلك أن هذا التداخل يضيف سردية إلى الذات سواء كانت ظاهرة أو محكية من خلال تتابع الصور اللغوية كالشوق والحنين، هذا يجعل السارد أو الشاعر ينفصل عن ذاته ليعتمد نوعا جديدا وهو "سرد توهم الحكاية"، حيث يجعل من السرد قيمة رمزية أو يحيل الموقف الرمزي إلى موقف تصوري تمثيلي تتداخل فيه صور معبرة عن الكثير من الأفكار التي تسلط الضوء

عن مكونات الذات التي تختار لنفسها ما يتلاءم والثقافة الخاصة بها، وما يتوافق مع ميلها وتوجهاتها في شكل شعري يقارب منطلقات تشكيل الرؤية السردية التي تعتمد على الحكاية، الكلام في ذات القصيدة تعاوده الحسرة أو تكاد تلازمه وهو يقف على أطلال فقدت فيها الحياة واندثرت معالم الحركة و البهجة وساد السكون الرهيب والوحدة القاتلة المعبرة عن ذات الشاعر الهائمة من سكون الذات وصمت الحياة في الخارج و التي لا يحركها سوى عواء الذئب فيقول:

اتبقات أطلال على لطلال***والصمت الرهيب تعويه ذيابو

واش نقول على عوايد عادت فال***ما ندريش الشاو خير من اعقابو

لست أدري هنا إن كنا بين تشكيل هندسي شعري لهيكل القصيدة الجاهلية عدا أن هذه الأخيرة تبدأ بالوقوف على الأطلال إلا أن الشاعر هنا أرجأ وقوفه عليها إلى النهاية قد يكون هذا في حد ذاته تجديدا لهيكل المعلقة الجاهلية، والتي إن دلت على شيء إنما تدل علي براعة الشاعر الشعبي المحرر من قيود كل شكل حتى من أشكال القواعد الملازمة والمحكمة في النصوص المبدعة من طرفه. ويمضي الشاعر ساردا رحلته التي تكاد لا تنتهي من الحل والترحال أو من الوصف و السؤال، وهاهو الآن يعود للحديث عن الجمل رفيق دربه في الصحراء والفلاة فيقول:

يا حصراه على لجمل طاوي الرمل***كم من وصافين في وصفو شابو

انسيناه ومات قلنا وقتوا زال***وادفناه وما عطيناه ثوابو

ويختم حكايته هذه نافيا كونها من الخيال بل هي عودة إلى الذات ،عودة إلى الماضي العتيد وشوق كبير إليه لأنه باق في ذاته مهما عاش في الحاضر:

هكذا كانت جولتي ما هيش خيال***فكري شايش ماعرفتش لطبابو

مانحسبش اللي مضات تولي فال***ما ندريش الشاو خير من اعقابو

عارف روحي كي نفكر واش نال***والقلب إذا تاه ما يفيد عتابو

هاذي دنيا راحلا تمشي لزوال***مسعود اللي نال منها منالو.

إن روح السرد قامت في هذه القصيدة على أساس مبني على التأثر بالشعر الجاهلي الذي كثيرا ما أثر في شعراء قدامى أو محدثين سواء على مستوى الشعر الفصيح، أو الشعر الشعبي وربما هذا أكبر دليل على ذلك.

كما امتدت الصور الشعرية السردية خلال وحدات ممتدة على مدار الحركة المادية أحيانا، وعلى مدار الحركة النفسية أحيانا أخرى.

وفي مثال آخر لشاعر سارد آخر حولنا في شعره الذاتي السردي إلى حوار داخلي عبارة عن "منولوج" حدث فيه نفسه داخله و ذاته عن ذكرى الشهداء محاولة منه لإبراز وفائه للتاريخ، وتمجيده وإجلاله لوطنه ولروح صناع الثورة المجيدة، في سرد داخلي وفي حوار ذاتي. يقول الشاعر" السعيد بو عشرين" في قصيدة "محزمة الشهيد":

اسمعني يا صاحبي وافهم ما صار***يوم الجولة راه قلبي ساته[1] فيه

قلت نحوس ذا الجبل نطلع لوعار***نتمشى ما بين شجرو نفرح بيه

نقضي فيه اسوايعي ونشم ازهار***نرفه قلبي دايما كنت معيية

نترفع لشواهقو وقت الأفجار***يهب هبوب ان كان عن سفحونا فيه

ربما قارئ هذه القصيدة للوهلة الأولى تجذبه البداية التي من خلالها ولج الشاعر إلى صميم الحكاية، وهي كونه بدأها بقوله: "أسمعني يا صاحبي"، لعل هذه البداية الاستهلالية تذكرنا بالشعر القديم الذي كان فيه الشاعر يعتمد على الآخر وهذا الآخر عادة ما تمثله القصيدة الجاهلية بالصاحب "قفا نبكي"، "أبلغ إيادا" .....، "يا صحبي"....الخ، وهي في السرد الذي بين أيدينا تعبر عن ذات الشاعر وكوامنها، فهو إن تحدث فهو يوجه الخطاب إلى نفسه على شكل "مونولوج" في (الفنون الأدبية أو المسرحية الحديثة)، و قد اختار

[1]– ساته: منشغل ومندهش.

مصطلح "اتمعنت" للدلالة على التمعن والتدقيق في النظر، والنظر بتمحيص للوقوف على الحقائق .

فبعد ما كانت الرحلة عبارة عن جولة ترفيهية يحاول فيها السارد التمتع بالطبيعة الغناء و التجوال مع حاله، والسير بين الجبال والسهول يمتع ناظريه بالأزهار والأطيار ويرفه عن قلبه الذي كثيراً ما أتعبه وأحزنه وإذا به يقول:

حين مشيتو بالرجل نفضت [1] لضرار***محزمة الشهيد كي نطحتني[2] فيه

بقيت نعاني صوبها عنها محتار***جلدي شوك والألم عاد مغطيه

واقف حاير قربها دمعي قطار***قلبي لاجي والجمر صار مكويه [3]

جيت مهوهي شورها قلبي سطار***دمعي واد وكي جرى واش يصحيه

ساحتها راعيتها ولقيت آثار***رفاة الشهيد نا جبلو خافيه

رغم أن صوت الراوي" السارد" هو المستحوذ على تشكيلات النص، وبرغم حضوره الشكلي والظاهري الشديد البروز، إلا أننا نكاد نسمع صوت التشكيلات الحوارية الضمنية التي يزخر بها المشهد وكأننا أمام "سرد مشهدي" يمثل لنا مشهدا قصصيا أو مسرحيا على أرض الواقع، فالشاعر السارد هنا يصطنع الحكاية من خلال رؤية نفسية، « في كلام يشكل رسالة يوجهها شخص إلى شخص آخر يماثله في هذا السرد فهو الآخر خطابٌ يوجه سارد إلى مسرود له، فكلاهما يفترض متكلماً وسامعاً كان للأول نية التأثير في الثاني على حد قول بن فنست»[4] تضفي روح الحركة الدرامية على النص من خلال الأبعاد النفسية لذاته كمشترك في صياغة الحدث السردي ومن خلال الصورة التي يعطيها للقارئ : "بقيت نعاني"، "محتا"، "جلدي شوك""الألم عاد مغطيه"، "واقف حاير"،" دمعي

[1] – نفطت : عاودت الظهور بعد اختفائها.

[2]– نطحتني: قابلتني.

[3]– مكويه: أحرقه الجمر.

[4] Voir : E .Benveniste, p problème, de l'inguistique, generale, t1,édition, céres ,Tunis,1995,p241.

قطار" "قلبي لاجي الجمر"، "صارت مكويه"، ورغم أننا بصدد الحديث عن نوع معين من السرد ألا وهو (السرد الذاتي) إلا أن الشاعر هنا آثر أن يستغل نوعين من السرد، فمازج بين (السرد الحكائي) حينما اختار حكاية ذهابه في رحلة للتنزه في جبال بلده ثم (السرد المشهدي) أين اختار مشهدا مميزا أثار كل مواجعه وقلب كيانه ونزع عليه فرحته بالتجوال، فصور لنا مشهد تفاجئه بالنظر إلى "محزمة الشهيد ":

حين مشيتو بالرجل نفضت [1] لضرار***محزمة الشهيد كي نطحتني فيه

وفي حوار حميم مع الشهيد استعمل الشاعر أسلوبين ملائمين للحديث،الأول كان استفهاميا انسيابيا تساءل فيه عن كل ما يتعلق بهذا الشهيد، عنه عن أهله وذويه سائلا إياه:

قتلو ياضريح تكشفلي لسرار***عن هذا إلى سكنك قلت نسقسيه[2]

قلي يا شهيد من وينّا[3] دوار***هذا المنظر سامعك صار منويه[4]

كاش[5] ما في ذا الفانية[6] خليت اصغار***عمرك عنهم هان للوطن مصحيه

يتفكروك إذا نها نتهم لقدار***بفراقك مشعالهم عدت مقديه [7]

بعد كل هذه التساؤلات التي تبدو مبسطة كونها سطحية لا تتكلم سوى عن أهل الشهيد وحاله، ولكنه يستدرك فيما بعد أهمية الموضوع فيكسب تعليقاته الختامية هذه أهمية بالغة كونه لا يكتفي بهذه التساؤلات المشكلة لسردية الحدث الرئيسي في الحكاية، وإنما يضيف إليها صفة الديمومة والاستمرارية والخلود مما منح الحكاية عموما والقصيدة بالخصوص نهاية ألزمتها صفة الفعالية والتأثير في مسار حدث السرد، وفي ذات المتلقي وروحه

---

[1] –نفضت : عاودت الظهور بعد اختفائها.

[2] – نسقسيه: بمعنى اسأله .

[3] – وينا: أي؟ للسؤال عن المكان.

[4] – منويه: غاضبه

[5] –كاش: هل.؟

[6] – الفانية: يقصد الحياة أو الدنيا.

[7] – القصيدة من ديوان مخطوط الشاعر.

خاصة الشباب الملتزم بالدفاع عن هذا الوطن الذي ائتمنه عليه الشهيد وجعله في عهدته فما عليه سوى التضحية بالنفس والنفيس يقول :

اداتو غيره على بلادو فيها ثار***جاد بدمو بالرضا عاد مسخية

خلى والديه وادعهم مادار***حب يرضي خالقو عارو يمحيه

وفي ختام الحكاية يبشر الشهيد بنتائج التضحيات التي قدمها هو وكل من معه فيقول:

حدثتو بكلام في آخر مشوار***بأخبار انتصارنا قلت نرضيه

اسمع يا شهيدنا نعطيك أخبار***نبلغك هذا الخبر عارف تشتيه

أبطال التحرير جابو الانتصار***وعلامك بوصايفو ليك نوريه

ماذا من نيران دهموها واخطار ***ما يوصف ذا الهول واحد ما يحصيه

ارحم ياربي الشهدا لحرار***من خلاو لجيلنا فخر مزهيه

السعيد الخالدي نظم لشعار***بن سرور نسبتو ليك نسميه

يبدو من خلال هذه النصوص المنتقاة حركة لذوات الشعراء في مواجهة الآخر وهي حركة حتمية لا مفر منها في التعبير عن مكنونات النفس، إذ أن كل نص يختار لنفسه ما يتلاءم والثقافة الخاصة به، وكل حكاية تتمايز بسردية معينة تتوافق مع ميول وتوجه كل سارد أو كل شاعر .

2.1. سرد توهم الحكاية:

قد يحيلنا العنوان إلى نوع من الشعر الشعبي الذي يبدأ باستهلال سردي حكائي معتمدا على فعل من أفعال الحكاية بأنواعها المختلفة، ثم ما يتلبث الشاعر أن يدخل في عموميات الخطاب الشعري فتغلب عليه نزعة الوصف أو التشخيص أو التصوير أو غير ذلك من أنواع السرد، ويبتعد الشاعر عن هذا الاستهلال بشكل نهائي أحيانا أو يعود إليه مرة أخرى ليجعل منه منطلقا يتكئ عليه"[1] .

[1] د. محمد زيدان البنية السردية في النص الشعري، ص35.

وقد يسعفنا الحظ في الحصول على بعض النماذج الموافقة لهذا النوع من السرد ومنها قصيدة للشاعر "التومي سعيداني" [1]عنوانها "النخلة"، وهي عبارة عن قصيدة رثاء لنخلة يبست فروعها ومن خلالها يرثي الشاعر لحاله ولحال من هم في مثلها ومثله فيقول:

يا نخلة وعلاه ربي راد عليك***من دون النخيل يبسو عيدانك

حيرتيني في حالتك كي ننظر ليك***ما ندري ميمون كيفاه ا نصابك

ما ندري عمالنا ما عملوا بيك***ما نفعوك بما ولابيه اسقاوك

ما جعلوك دايرة ما حاطو بيك***ما نظروا لوصايلك ما قطاوك

كي ننظر نخيل جنوب وشرقيك***بعراجين اثمار ماهم كي حالك

نتأسف عن حالتك ما جرى بيك***ولاندري ذا الحال كيفاه انصابك

لعل النخلة كانت منذ القديم رمزا للشموخ للسمو للرفعة فبقيت على حالها دائما تعلو فوق كل شيء دون أن تأبه لأي طارئ وعاشت دوما في مواجهة مع كل الأخطار والأضرار، ومع ذلك ظلت صابرة مكابرة لا تخشى شيئا وإذا كان الشاعر قد استعمل رمز النخلة للحديث عن نفسه فإن هذا النوع من السرد، "سرد توهم الحكاية"، إن لم يدل على بناء حكائي واضح فإنه يدل على روح وشكل حكايتين مميزتين الأولى تروي "حكاية نخلة" والثانية تسرد "حكاية إنسان".

فبعدما استهل الشاعر حكايته باستعمال الأفعال الدالة عن ذاته "حيرتيني"، "ما ندري" "ننظر"،" نتأسف"، "لا ندري"....

يتحول إلى استعمال أفعال المخاطب،" ما تعرف"، "يجيك"، "اجتانب"، "لاتغتب"...

ثم يعود في آخر المطاف في شكل سردي دائري إلى أفعال الذات " ندعي"...

[1]– سعيداني التومي بن الحاج عيسى، ولد عام 1900ببلدية "تامسة" ولاية "المسيلة"، عمل مدرسا للقرآن بمدينة "سيدي عيسى" واستقر بها إلى حين وفاته.

إذا الحركة النصية تبدأ من التعبير بالفعل الماضي الدال على التفاعل "حيرتني" حالتك كي ننظر ليك.

في هذا تنساب التغيرات المشخصة الواصفة الساردة لحال النخلة، ثم يمزج الشاعر السارد هذا الاصطناع بمدى سردي آخر وهو تحاور الآخر مع النخلة في النص غير أنها للأسف لا تجيب، وتبقى الحيرة ويبقى التحسر على حال هذه النخلة وحاله هو كرجل أولا وكشاعر سارد أخيرا وعلى حال كل ذات يصل بها المطاف إلى ما وصلت إليه النخلة فالمجرد في هذا "القصيد الحكائي" يتحول إلى محسوس.

والحكي عن النخلة ما هو سوى حديث عن الذات فتبرز ذات موهمة بالحكاية، ثم ما يلبث أن ينساب الاستهلال في جو الخطاب العام واصفا أو مفسرا، أو مخرجا لتوهمات حكائية أخرى كما تبرز صفة التجسيد كأداة فنية ملازمة لسرد التوهم بل يتكئ عليها ليجعلها مميزة ملحوظة مع نمو هذه الأفعال، والتحامها بذاته.

وإن يرمز الشاعر لنفسه بالنخلة هذا الرمز الذي ينقلنا بعيدا عن جو القصيدة وحتى عن جو الحكاية فهي تمثل ارتباط الشاعر ببيئته وبأصالته وبمحيطه الذي يأبى أن ينفصل عنه هي رمز للمقاومة وللصبر على متغيرات الحياة ومجرياتها فهي لا تبقى على طبيعة واحدة " فالنخلة وطولها ترمز للشموخ، إلى جانب هذا فالنخلة بخضرتها الدائمة ترمز للاستمرارية وللخير والعطاء و النماء" فهذا الشاعر كثير العطاء حتى وإن لم يجد بماله فهو يجود بشعره وبفنه وبما تفتقت به قريحته وجاد به فكره وذاته وأحاسيسه هو إذا مستمر في عطائه وجوده ما ظلت النخلة متواصلة في العطاء، ولئن استغل الشاعر السارد رمز النخلة في نقل أحاسيسه وأفكاره فإن هذا هو بالضبط ما يسعى إليه "سرد توهم الحكاية" وهو القرب من الرمز والتصور إن لم نقل الأساس الذي يسعى إليه من أجل إثراء تجاربه وإمدادها بالتنوع سواء في اختلاف المواضيع أو حتى على المستوى الفني اللغوي بالخصوص " فاللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون

في وعيك بعد قراءة القصيدة إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له"[1] فدلالة الرمز هنا تنسحب من روح الحكاية الناجمة عن ذات الشاعر التي تمتزج برؤية النص فيقول:

هذا مثال لبنادم نوريك***يا من تنظر حالها اقر بالك

ما تعرف يوم الاجل كيفاه يجيك***فارص عمرك بالتقى وحسن حالك

احسن فرض الله بصلاة وصومك***اجتانب قول الزور واحسن لجارك

لا تغتب اخاك بلسانك يذيك***النميمة عظما اتجر للمهالك

ندعي الإله مولانا المليك***يامليك الملك هاذو عبادك

اللي جاب القول بسماه ايوريك***التومي هو طالب الرب المالك

يتحول الشاعر في آخر الأبيات إلى إصدار أحكام وعبر و مواعظ لأن مصير كل حي هو الموت المحتوم "فالموت يدب إلى الناس في خفاء، فيصيب القريب والبعيد والصغير والكبير فالموت هو الحقيقة المحققة التي لا شك ولا خلاف فيها، فالدنيا بكاملها لا قيمة لها فليست إلا كغفوة حال أطيبها إلى انتهاء وملذاتها إلى فناء، فليس إذا في دنيا الناس ما يدعو إلى التعلق بها "[2] فما على الإنسان سوى الإسراع إلى التوبة وفعل الخير قدر الإمكان واستغلال كل دقيقة بل كل ثانية في تقوى الله وحسن المآب وهاهو الشاعر المجيد " محمد الريغي شبيرة"[3] يجسد في شعره"التوهم الحكائي" من خلال هذه القصيدة :

حب النفس اصعيب للشر ايوصل***ما فيها من خير ما كان احكاية

دايم بنت احرام تتمشى في الظل***كل يوم اتحب فتنة واجناية

اتظل اتسدي في المخايط واتخبل***كل خيط اتوحلو في سدراية

1– أدو نيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت،دط، 1972، ص160.

2– علي بولنوار: الشعر الشعبي الجزائري ، بمنطقة "بوسعادة "،ديوان المطبوعات الجامعية ،2010، دط، ص41.

3 – من أبرز الشعراء في منطقة "مسيف"، ولد عام 1895 نشأ راعيا للغنم وفي أثناء ذلك تمكن من حفظ بعض صور القرآن انتقل إلى زاوية "سيدي بوجملين" ثم زاوية "علي بن عمر" "بطولقة" ثم "زاوية سيدي عقبة" "ببسكرة" عام 1915، وقتها تمكن من حفظ ما تيسر من القرآن الكريم أي قرابة الثلاثين حزبا، توفي عام 1957.

ما تعتبر الموت في يوم ان ترحل***لا تحرز مقال ربي في الآية

تبعناها عملت الباطل لكحل***صدينا للآخرة حمر اعراية

تنساب في النص تعبيرات مشخصة واصفة للنفس الشقية اللوامة الدافعة المؤدية إلى الفتنة والفساد ("كل يوم تحب فتنة وجنايا) ، (" اتظل تسدي فالمخايط)، (اتخبل خيط (اترجلو في سداية) ، (تتمشى فالظل ....")، وهنا تبرز صفة وسمة التجسيد كأداة فنية ملازمة "لسرد التوهم"، كما أن هذا النوع من السرد ألا وهو "توهم الحكاية" يعتمد كثيرا على حركة الذات أو أن له ارتباطا وثيقا بذات السارد أو الشاعر ذلك أن هذا التوهم للحكاية يكون على أساس أن النفس هنا في السرد هي الأداة الأساسية الفعالة والشخصية الفاعلة الرئيسية المكونة للنص، هي التي تقوم بدور البطولة وهذا التوهم بالتحامه مع الذات يكتسب أبعادا خاصة بالحركة وبالزمن وبمحتويات الخطاب الأخرى :

نرجى فضلك يا سلطان الكمال***لا تخيب طلبتي يا مولايا

ما في علمك كان بي نذكر***ظايق حر النار يلحق لعضايا

بلغني المقصود بالخير مكمل***بسترك والرحمة فراشي وغطايا

بشرني في يوم انرحل***واجمعني بالأب واحمي يمايا[1]

وفي الأبيات الأخيرة تبرز شخصية الشاعر مسيطرة نرجى فضلك، لا تخيب طلبتي نذكر، خايف، لعضاي، بلغني، افراشي واغطايا، بشرني، نرحل اجمعني، احمي.

ومن هنا تبدو الدلالة العامة السردية التي تنخرط وتندمج مع الغنائية المسيطرة على القصيدة غنائية مشابهة للحلم فيها مناجاة ذاتية خارجية قريبة جدا من مفهوم الصوفية أوهي نفحات صوفية استخدمها الشاعر لأنها ناجمة عن فلسفته الدينية في الحياة.

يا ربي يا خالقي عز وجل***يا من بيك مماتي ومحيايا

[1]– علي بولنوار: الشعر الشعبي الجزائري منطقة" بوسعادة"، ديوان المطبوعات، الجامعية، 2010، ص39.

وكأن عنصر الإيهام بالحكاية ممزوج في هذا السرد القصصي بالتضرع والمناجاة الروحية للرب الواحد الأحد من أجل الفوز بالرحمة و الرضا خاصة وأن الشاعر كان في حداثة سنه قد تأثر بالأجواء الصوفية التي اكتشفها أثناء تلقيه العلم في "مسيلة"، و"طولقة" و"سيدي عقبة"، فاتسمت قصائده بالروح الصوفية.

وفكرة الموت كما نلاحظ تسيطر على فكره وعلى قوله على حد سواء لذلك فقد جاءت مباشرة في الطرح.

3.1. السرد التشخيصي:

يعد التشخيص من الأدوات المشكلة لعدد من الخطابات الشعرية، وهو بفاعليته يحول النص تجاه الواقع حتى إن بدت عناصر الصورة الشعرية فيه مفتتة أو متفرقة، فإن الشاعر يلجأ إليه لتقريب هذه العناصر، سواء كانت رمزية أو واقعية، ومن ثم فإن إضافة التشخيص إلى السرد يضيف أبعادا مهمة للنص الشعري، إذ تتحول حركة الذات في النص من التعبير الرمزي المجرد، إلى التعبير الرمزي المشخص من دائرة التداعي الذاتي إلى دائرة إحكام التشخيص وتقريبه من بؤرة النص الشعري.

إنه لمن المفيد في أي نص سردي سواء كان نثريا أم شعريا وحتى في الشعر بنوعيه الرسمي أو الشعبي أن يستعمل التشخيص أو التجسيد الإنساني في أشياء أو حيوانات ليزيد النص بعضا من جماليته الفنية من جهة ومن أدائه التخييلي من جهة أخرى حتى يقرب المعنى أكثر، ويعمق الأحاسيس أكثر فأكثر.

ونجد الكثير من الشعراء قد اعتمدوا لغة مشخصة وأسلوبا تشخيصيا، إذ يحولون الخطاب الشعري الشعبي وجهة شخصية مناسبة للغرض المطروق فيتحول المجرد إلى محسوس ملموس.

يقول الشاعر "عبد المجيد العوفي[1]" في قصيدة : "سجل يا تاريخ وقفاتك بنار"

سجل يا تاريخ وقفاتك بالنار***لا تبخل من كان في دربك ساير
وابسط بيديك في الحجر تهشاش احجار***كنوز الهمة امثالهم ماتت ياسر
هي ذكرى خالدة تبقى تذكار***للأجيال القادمة والبشاير

تتبع الأفعال الحركية الفعلية التي تجعل الخطاب السردي خطابا مشخصا متمثلا في قوله "سجل يا تاريخ، وقفاتك"، "لا تبخل من كان في دربك ساير"، "أبسط يديك"هي صورة شعرية تبيح التغلغل الجدي في بنية التشخيص باعتبار التاريخ شاهد ومسجل لأحداث الثورة المجيدة ويقول:

هذا التربة الحازنة شاو المشوار***كانت خطوه وبعدها راح مسافر
شاف الشعب مقيدو كيد الكفار***أسس ثورة وصانها الفكر النادر
ومشى وسط برورها يقدي في النار***حتى عم لهيبها في المداشر
وتمرد ذا الشعب يدحر فالدمار***وحماتو لجبال عش لي ثاير
من يسبح في البحر بموجاتو غدار***تثور الجالة تغير من عوم الماهر
وحل مظلم صابها كبرت لوعار ***برغم الجهل مضات تلمع لخناجر
كي دوى بارودها نزلت لمطار ***مدة سبع سنين وحنا نتباشر
عم الحقد وبعدها ثار التيار***حررنا البرور من رجل الفاجر
قرن ونصف قريب وحنا في زيار***صابتنا بزاف طعنات الكافر
بعد الاستقلال لازمنا ثوار*** فكر وبحث يزيدها أمر القادر
جيل مكبل ضايقة عنو لوكار*** والثورة الهام كل المشاعر
والتاريخ يصونها تضوي لفكار***وتترتب كيما الفلك اللي داير

[1] – ولد عام 1970 بقرية"أولاد سليمان" بلدية "أولاد ماضي" "بالمسيلة،" تفتقت قريحته الشعرية مبكرا لكنها سرعان ما توقفت نتيجة اعتزال الشاعر لنظم الشعر.

حضارتنا خالدة كي مثل النار***يبقى الجهد مدعمو حبر الناشر

رغم غياب الحكاية في هذا النمط السردي والمراوحة بين توهم الحكاية والذاتية الممزوجة بالقومية والوطنية حتى النخاع والتي اعتمد فيها الشاعر وصفا سرديا تشخيصيا حيث كان بصدد وصف حقبة زمنية مريرة عاشها الشعب الجزائري إبان الاستعمار في "سرد تشخصي" سلم فيه مقاليد النص الشعري إلى التاريخ الذي رسم هذه اللوحة الوصفية من الحقيقة والوهم الحكائي، الذي أبى إلا أن يجسد ويؤرخ لمرحلة مهمة من مراحل التاريخ الجزائري.

وفي قصيدة أخرى يسرد الشاعر" دية الدراجي". ركوبه الريح وسيره على الوعر ويتحدث عن الدنيا كيف تتلاعب بنوع معين من الناس فيقول:

يا ناس من ركب ريح عجالة***ويسير على لوعار وجبالو

مرفوع بيه الميزان في دالة***ومركب فوق اخيالو

الدنيا تلعب بيه رحالة***ويرفع من كان الفوق اسفالو

الدنيا يا سلطان***بعد الزهو تدور عليك

حليب يرجع قطران***والمر كاس يسقيك

بعد الصحة والأمان***شر العذاب ياتيك

اسمع وادي لامان***نصيحة واش يجيك

فعلك هو الضمان***يروح ويولي عليك

اسقي منها العطشان***وتستحفظ بما يغنيك

تتكرم باللي كان***باري الحسد يخطيك

خوذ طريق الامان***.للسان تعمد تريك

امشي وانعل الشيطان***غدوى تتمسى بيك

استفتحت بسم الله تعالى***وبعين نرضى فيها بأحوالو

نختم بالصلاة طول الرسالة***واللي يعدل المسلم افعالو

الدراجي ليه يتوالة****في المنزلة قريب للرسول اقبالو

في القصيدة صور شعرية تتسم بالتخييل والغرابة وفي الوقت ذاته هي غاية في الرمز والحكمة رغم خلوها من "السرد الحكائي"، إذ لا نلحظ فيها حكاية بعينها بقدر ما تصور لنا صورة وصفية تضفي على النص قيمة جمالية، زاوجها الشاعر و بنية النص القائمة بذاتها والتي قد تخرج أحيانا عن التأويل المفروض لها لتجد حلولا أخرى مقترحة أو يمكن أن نتحايل عليها لنجعلها مناسبة للنص فهو حين يقول"،المر كاس يسقيك"، أو "شر العذاب ياتيك"، "باري الحسد يخطيك"، أوحين يقول "مرفوع بيه الميزان في دالة"، أو"مركب فوق خيالو" كلها صور شعرية عميقة الدلالة ذات نزعة تشخيصية واضحة تمنح الخطاب السردي أبعادا فنية وجمالية تجعله يتداخل فيما بينه محتويا عناصره مشكلا بنية واحدة تدفع بالصورة الشعرية إلى التصوير الحي الذي استمد كيانه ومكانته من حركة التشخيص.

هي عناصر سردية رغم كونها غير حكائية إلا أنها تشخيصيه تعتمد على توالي الأفعال(تلعب، يركب، يسير، يتحدث، يرجع، تدور، أسمع، أسقي، تستحفظ، تتكرم يخطيك، خوذ، تعمد، أنعل، يعين، أستفتحت، تختم، يعدل....الخ)، وكذلك توالي الوحدات الإسمية حينا أو الأسماء المفردة كقوله: (.يا ناس، ريح عجالة، على لوعار جبالو،الميزان في دالة، مركب فوق اخيالو، الدنيا بيه رحالة).

(الدنيا يا سلطان بعد الزهو حليب قطران...الخ)، تشكل وحدة للخطاب السردي الذي يعمل على الانسجام والتتابع الذي يتفق والمفهوم اللغوي للسرد.

و تتوافر في النص حقول تشخيصية تبدأ من المفردة الفعلية أو الوحدة الفعلية أو الإسمية مرورا بالأفعال، والأسماء، وحتى الوحدات السردية، والتركيبات النحوية والصور البلاغية، التي تميز حركة التشخيص.

4.1. سرد الشخصيات أو سرد الشخصية:

تشكل الشخصية أحد أعمدة السرد التي تقوم عليها الحكاية[1] ونحن وإن تحدثنا عن الشخصية لا نقصد بها الذات فحسب، وإنما نتحدث عن كل أنواع الشخصيات التي تحويها النصوص الشعرية الحكائية إذ نجدها حينا تتحدث عن شخصية (الإبن أو الأم أو (الأب أو الأخت، الإبنة، الحبيبة، الصديق، المناضل، الشهيد، الشاعر، الحاكم ،أو الرئيس) وغيرها من الشخصيات التي تؤثر في الشاعر، فهو لا يعيش في مجتمع لمفرده وإنما يؤثر و يتأثر ويعايش ظروفا اجتماعية وسياسية واقتصادية وحتى نفسيه تدفعه إلى الإبداع الفني .

في هذا الأنموذج الذي سوف نقدمه يروي لنا الشاعر قصة إن عاق رمى بوالدته في الغابة لتعبث بها الذئاب وتجعلها لقمة سهلة تتغذى بها يقول "علي عريوة الميلود":

1.4.1. أنموذج الابن:

هاذي قصة صايرة في وحد الأم***قصة شاعت واقعة واسمعناها
ذا القصة خلات قلبي يتقسم***شعلت ناري فالفريسة واعظاها
لما سمعت بديت في قولي ننظم***نختصر فالقول نشرح فحواها
عجوز كبيرة شافها راعي لغنم***لاح بعينو شاف غبار احذاها
بالسيارة حطها واحد وابرم***طرف الغابة وصد عنها خلاها
راح الحال وباقية تسنّ ثم***وحين استطولها الراعي ناداها
استأذن منها وجاها متقدم***وتوقف منها قريب وحياها
حيرتيني قالها شاهي نفهم***هذا القعدة مافهمتش معناها
واش لاحك ياميمتي في ذا المرسم***قابلها وبدا الحوار معاها
امع الصبحة حطني ولدي واعزم***كشمة تفكر صالحة راح قضاها

[1]– في سردية القصيدة الحكاية، مرجع سابق، ص35.

ناظت تدعي نشا الله ولدي يسلم***حارت واستنات طول مجاها
كون امهني قاتلو لاه تخمم***ماشكتش خلاص بنها ينساها
الراعي فطين يعرف ومعلم***اكسب معلومات منها سقساها
واش هي نكوته واش الاسم***وش من عرش وين حارتك سكناها
كبيرت السن معدية ياسر ملهم***شيبها طول الزمان واعياها
اتمسات ابدات لجواو تغيم***راح الحال وحار كي يدير معاها
في ذا الغابة غي الذيابة تتلايم***حان الوقت اللي تغادر مأواها
ماهناهش خاطرو وبقى هايم***حذرها كي عاد رايح وصاها
هنى نفسوا كي اعرضها وتكرم***ولما رفضت ساق غنموا واداها
ومع الصبحة جا مسكين يهوم***يتفقد فللي البارح لاقاها
في ظنو بلاك عادت للمرسم***في ظنو بلاك جاها واداها
لما وصل وجد بقعات من الدم***القى فريسة ناصلة من بعضاها
هيكل عظمي مابقى فيه لحم***والقى كتنات من حولاها
وسط مراقة كنهم صوف مبشم***لاعب بيهم ذيب قطع واكلاها
المشهد خلاه مجروح محطم***عاد يقول وكان غي بت معاها
عاد مندم عاد عالنفس يلوم***متنوي وعلاه راح وخلاها
من الصدمة ظن في نفسو يحلم***عاد يكلم فالبهايم دواها
ولى مسرع راح خبر عالظالم***جاب الدرك وجاي عارف مولاها
دارولو عالباب قبظوه المجرم***كشفو ربي من عيوبو وراها
كي سالوه الأمن ولى يتلعثم***هدرت خايف داخلة في بعضاها
غرت بيه شريكتو قمر بالأم***قدمها قربان للذيب اكلاها
تلوث دمو من المناكر ولى سم***هانت عنو ميمتو راح رماها

قاع الحارة تزعزعت من ذا المأتم***خيم حزن كبير عنها غطاها
هذا الراعي دار مسكين اللازم***غاشي ياسر من لخلايق بكاها
الكافر من هول ذا الصدمة يحشم***النصراني لميمتو ما يرضاها
اتمنيت نكون لوقاضي نحكم***شمس الدنيا ما يزيدش يراها
والله مانحن عنو مانرحم***عبرة للعصاة واللي واساها
بعد عنا يا الله كي هذا القوم***اشفع فينا يا لحبيب الطاها
تراكم هم كبير عالبر واغمم***تسمع مغريبات وأخرى تراها

نطالع أنموذجا فريدا لشخصية "إبن" اجتهد الشاعر ببراعة في رسم أبعادها وفي ترسيخ ملامحها، فنلاحظ أن "الإبن" لطالما كان من الشخصيات النموذجية المهمة في القصص سواء "السرد الحكائي" النثري ولاسيما في "القرآن الكريم" الذي أبدع في رسم شخصية الإبن كشخصية "إبراهيم عليه السلام" وابنه "إسماعيل"، أو شخصية" يعقوب" مع أبنائه وبالخصوص ابنه "يوسف" عليه السلام وكذا "عيسى ابن مريم"، وغيرهم من الأبناء. أما في الشعر فلطالما تغنى الشعر الجاهلي أو العباسي بشخصية "الإبن"، وهاهو ذا الشعر الشعبي يعتمد هذه الشخصية "الإبن" كسرد قصصي يلهب الصدور ويثير المشاعر ويفتق الأحاسيس في عرض درامي حزين أسهم فيه البطل بشكل واضح وجلي في قتل والدته وهو أنموذج عكسي لما ذكرنا من قصص من قبل.

فا"الإبن العاق" الذي تحدث عنه النص السردي القصصي فريد من نوعه ذلك أنه تمكن وبكل برودة من ترك والدته للذئاب والحيوانات الضارية لا لشيء سوى لإرضاء رغبة في نفس زوجته.

ولقد لجأ الشاعر في سرده الشعري هذا إلى افتتاحية سردية ممتازة تدرك وظيفة الافتتاح أو الوضعية(الاستهلالية الافتتاحية) للسرد القصصي ،التي تحدث عنها "فلاديمير

بروب" في المنهج "المرفولوجي" ،- والتي أسقطها من الترقيم ــ،تمهد للموضوع بذكر حالة الاستقرار في بداية النص . أما في الشعر فهاه الشاعر يستهل قوله:

تراكم هم كبير عالبر وعمم***تسمع مغريبات وأخرى تراها

تبقى من بعض القصايص تتألم***تحلف تلزم ماتصدق مولاها

ما تخطرش خلاص عن بال المسلم***لو تبحث تاريخنا ماتلقاها

ما هي من ديوان افتح يا سمسم***ما هي حلقات فيلم شفناها

يؤكد الشاعر استغرابه وتعجبه من إمكانية حدوث مثل هذه القصة ، فلا يمكن لمسلم أو أي إنسان و من أي ديانة كانت أن يتصور حدوثها أو يصدق مجرياتها وأحداثها ويضيف صاحبها بالقول أنه لا يمكن حتى اعتبارها شطحة من شطحات الشعراء أو القصاصين، فلا وجود لها لا في ديوان شاعر ولاهي قصة وردت في سيناريو مسلسل تم عرضه على الشاشة.

هاذي قصة صايرة في وحد الأم***قصة شاعت واقعة واسمعناها

ذا القصة خلات قلبي يتقسم***شعلت ناري فالفريسة واعظاها

ثم يقدم لنا الشاعر السارد فكرة عامة حول ما سيحدث في قوله هذه قصة حدثت لوحد الأم، ثم انتشرت وذاع صيتها بين الناس، ثم يعبر عن هول المأساة وعظم الفاحشة في قوله: (خلات قلبي يتقسم) وقوله (شعلت ناري فالفريسة واعضاها)، وهذه افتتاحية جد ذكية كونها تحدث القارئ كما السامع على السواء، وتجعله يشد انتباهه، وهذا ما يهيئ المسرح السردي تماما للتعقيد والتأزم والحبكة.

على غير ما تعودنا عليه في قصص "القرآن الكريم" و"القصص العربي" الشائق كقصة "الحطيئة" في الكرم الذي لا تنقصه الإثارة و الذي يقدم عن طريق التعاقب دون استرجاع أو استباق، ومع هذا فأسلوب الشاعر لم يمنعه من التدقيق في كل كلمة ليختار

أكثر الكلمات مناسبة للتعبير عن الحزن والأسى وعن القسوة والشدة عند "الإبن" وبالمقابل العطف والرحمة والشفقة لدى الرعي.

2.4.1. أنموذج البنت:

لعل الأنموذج الموالي يتطرق إلى قضية تخالف في معناها الأنموذج الأول المتعلق ب"الإبن"، فإن كنا قد صورنا الإبن العاق في القصيد الأول، فهو هنا يعكس لنا علاقة الأب بابنته خاصة وقد رحلت عن هذه الدنيا في ريعان الشباب.

قصيدة رثا فيها الأب ابنته بأبرع ما قدر له من اختيار لكلمات تعبر عن فجيعته وعن ألمه ومرارته بهذا المصاب الجلل الذي أصابه فجأة:

يابنتي جرحي اجمارو ماتطفا***هزمتني ليام غصبت بقضاها

فجعة موتك جات حرشة مشظوفا***موت الغصبة نار مامر الذاها

حرب اعزاك اتغيب فيه المعريفا***واللي مثلك واش يجبر باباها

اهدف خبرك في عشية مشلوفا***شلشل عقلي واجواجي قداها

خبرك زلزلني ونقلتني زفا***ضيف امغارب والصحر طاح اسماها

ابهرني وجريت رعشتني صقفا***ونحبر كيفاش ذركا نلقاها

فُجع الشاعر بوفاة ابنته "نجاة" وهي في ريعان الشباب بعد ستة أشهر فقط من زفافها في بكائية حارقة يرثيها والدها "عبد القادر بن النوي"[1] .

نستطيع أن نلاحظ من خلال القصيدتين السابقتين صورتين مختلفتين تماما للأبناء الصورة الأولى: صورة جسدت إبنا عاقا عاص ألقى بأمه بوالدته للتهلكة رمى بها للذئاب إرضاء لنزوات زوجته، و الثانية: صورة أب فجع بوفاة ابنته.

طبعا نماذج الشخصية كثيرة في القصيدة الشعبية ولا نكاد نحصرها في أنموذج أو اثنين فحضوها ووجودها جلي وذلك على المستوى الخارجي بحيث ألفينا كثيرا من

[1]– عن مخطوط للشاعر.

القصائد الرسمية أو الشعبية تميل إلى أن تختار أسماء الشخصيات لجعلها عناوين لأعمالهم الأدبية والفنية مما يجعل حضورها أمرا ضروريا ذا سلطة قوية.

يقول "ميشال فوكو":« يعلم كل منا أن الروائي يبني شخصياته شاء أو أبى انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة وأن أبطاله ما هم إلا أقنعة يروي من ورائها قصة ويُحَكم من خلال نفسه، وأن القارئ لا يقف موقفا سلبيا محضا، بل يعيد بناء رؤيا أو مغامرة ابتداء من العلاقات المجمعة على الصفة مستعينا هو أيضا بالمواد التي هي في متناول يده أي ذاكرته فيضيء الحلم الذي وصل إليه بطريقته هذه كل ما كان يتغشاه من الإبهام»[1] وما يصح قوله عن الروائي يمكن أن ينطبق عن الشاعر أيضا من حيث كونه ذات شاعرة حساسة تتعايش والحياة الاجتماعية إذ تأخذ شخصياتها من الواقع المعايش، أو من حياته الخاصة، وكل قارئ يسقط ما يقرأه عن حياته الشخصية أو عن كل ما وصله من الحياة المحيطة به .

وهذه قصيدة للشاعر المقتدر "محمد بن الزوالي"[2]

نظمها في رثاء" أمه" وقد فجع برحيلها عام 1929 وعمره آنذاك 19 سنة يقول:

فاتو عني ايام ما ني في الدنيا***لخلا الجثة هامدة والقلب يهوم

نتفكر ما فات ذرفو عيني من افراق***امي راه قلبي صار احموم

ما حا ليلي نوم نار مقدية***كي نحلم باخيالها تكثر لهموم

كانت عني صور عالى في البنية***تساترني من كل ريح يجى مسموم

نلقاها في الدار صبحة واعشية***لي نطلبها اتكون عندي بالمتموم

من لي صدت اخيالها غاب***علي حسيت بروحي ابقى عقلي ملطوم

1– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة انطونيوس، منشورات عويدا، بيروت، ط1 ،عام 1971، ص 46 .

2– عن مخطوط للشاعر.

قا دايس ونهوم لا حد معايا***ماعنديش احبيب قلبي له يروم[1]

نهدرلو باسرار عني مخفية***ماتبقى في الشينة ولا اللوم

لو نشوف لحالتي هذي هي*** وخليتني .يا مي مثل المفطوم

من البكا مليت طابو عيني***وهذا الصبر عليه راني قا محتوم

بعد العز بقيت حاله دونية***لا من قالي فلان وينو هذا اليوم

كرهت الوطن وزدت حتى امواليه***واظلامت عني اظلام بغير نجوم

ياربي الكريم ياعالي العليا***نا عبدك ضعيف باحكامك محكوم

ارحم الوالدين يرضاو علي***وهذا الدنيا فانية لا حد ايدوم

والشاعر مبكاه عينو دراية***بن الزوالي دان صبرو للقوم

تتأجج مشاعر الشاعر بأحاسيس الحزن والأسى لفقده أعز وأغلى إنسانة على قلبه هي "الأم" المثالية التي تمثل صورتها كل شيء في الوجود، وبفقدانها فقدت السعادة والأمل وكل شيء جميل في الحياة، ومع هذا يمكن للشاعر كما يمكن للقارئ أن يلتمس صورتين "للأم" الحقيقية التي يتذكرها الشاعر بتعاليمها الخلقية وبالأماكن التي نحتت وطبعت فيها صورتها في البيت، وحتى في تفاصيل الطفولة والصغر، وهناك صورة "الأم" الثانية وهي الأنموذج الأمثل لحضن "الأم" هي "الوطن" هي صورة الأم التي يتذكرها الشاعر ويتذكر تعاليمها، ويلمس حضورها الطاغي في مفاصل الموت والحب والحياة[2].

وهذا الشاعر "محمد بن الزوالي" يجسد لنا هذا الرأي في قصيدته هذه القريبة من الفصحى أكثر منها إلى العامية:

ايا أمنا الحنون***لك حق علينا

---

[1]– المصدر السابق.

[1]– يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، ص45.

في سبيلك يهون***كل ما هو لدينا

كي نعصي ونخون***من بالنية اغتدينا

وارتوينا واكتسينا باليقين

أمنا نحن فداك***بالحياة والممات

قد اجبنا لنداك***الذي عم الجهات

سنقاتل من عداك***بالسيوف المرهفات

القاتلات المسنات الجهتين

أمنا فكيف ننسى***ما لبر الوالدين

كيف ننسى لفرنسا***اسر المستعمرين

نحن اشد وأقسى***قلبا على الغاصبين

المعتدين الناهبين الظالمين[1]

تحضر"الأم" في هذه القصيدة كشخصية مجسدة "للوطن" لا كشخصية فردية تمثل "الأمومة "ومع هذا نلاحظ امتزاج ملامح "الأم" الحقيقية بملامح "الوطن".

3.4.1. أنموذج الشهيدة:

ربما لم نلحظ هذا النوع من السرد طاغيا بكثرة في الشعر الشعبي لكن تطالعنا من حين لآخر بعض الأعمال الشعبية المعبرة عن "المناضلة" أو "المجاهدة" وحتى عن "الشهيدة" وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حالة الشاعر الحزينة وتأثره البالغ بمثل هذه الصورة حتى وإن نقلت عبر الجريدة أو التلفاز أو حتى إذا لم تكن من موطنه.

في قصيدة للشاعر "إبراهيم زلوف"[2] عن شهيدة فلسطينية تدعى "دارين" يتضح تأثر الإنسان العربي المسلم شاعرا أو غير شاعر بأخواته وإخوانه في كل مكان كيف لا وقد

[1]– إبراهيم زلوف: نفحات في الشعر الملحون، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2009، ص111–112.

[2]– المصدر نفسه.

سبق وأن عاش هذا الإحساس، حتى ولو لم يعايشه، هنا سافر وأبحر في شعور هوى به على مساحة تمتد في الأرض العربية الفلسطينية، وقد يكتسح مساحة جغرافية وروحية أوسع .

يا غادي مستور جوابي تديه***لدارين في مقصادي
قللها ياړايحة قلبي اديتيه***ماينساكش كي شتيتي تبعادي
جاني خبرك علجرايد نقرى فيه***توراخه واقليل درتي موړادي
شلوشتيلي خاطري بين اماليه***بلا جنحه فرفار منيشي هادي
نكتبلك يهنى القلب نضعضعتيه***عربيه واضنات قبلة تشهادي
الدمع اللي كان حابس جريتيه***هزيتي لكنان عسعاس يصادي

طهارة "دارين" شغلت كيان الشاعر بتضحياتها الباسلة. لا كمجرد موضوع يطرحه في قصيد، وإنما كشخصية خالدة استشهدت لأنها مؤمنة بقضيتها دفاعا عن أرض "الزيتون" و"اللوز" و"الصنوبر" وكل شبر من الأرض "الفلسطينية المقدسة"، إنه الشهيد صورة التضحية والسمو عن الرغائب البشرية ، حكاية التضحية المستمرة التي لا تنتهي لأن الأحياء يقفون على بوابة الشهادة بأتم استعداد، ولأن ثنائية الموت والحياة تعطي موته معنى الحياة... كيف لا ؟ والمواليد الجدد يهبون الشهيد إمكانات تضحية جديدة، فتمتزج التعزية بالتهنئة»[1]يقول:

قلو مول البيت يحميك ويحميه***لابد من يوم ايزول حدادي[2]
يبشر شعبك بيك والفرحة تغبيه***تتفاجه لهموم يحبس تنهادي
اد عيلي يا سامعي معروف ادعيه***صلي معايا على المختار الهادي

---

[1]– د. يوسف حطيني: مرجع سابق، ص54.

[2] – إبراهيم زلوف: نفحات في الشعر الملحون، ص114.115.

إن صورة "الشهيد" في ذهن الشاعر لا تضاهيها صورة مماثلة، إنما هي فريدة متفردة تدعو للعزة والافتخار، فرغم الجرح العميق الذي تركه فقدانها إلا أنه يبقى مصدر عزة وخلود أزلية أبدية لا يمكن أن تتناساها الأيام أو يكذبها التاريخ ويتجاوزها.

نماذج الشخصية التي يمكن للشعر أن يطرحها كثيرة، فهي جميعها تجسد جسد القصيدة وهيكلها الداخلي والخارجي فهي العنصر الأساسي فيها تطلعنا عنه الحكاية السردية الشعرية، فالشاعر يسعى جاهدا إلى رسم معالمها و ترسيخ ملامحها و تثبيت معانيها.

II. تقنيات السرد في الشعر الشعبي.

1- مستويات البناء السردي في الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة":

السرد حاضر في "الأسطورة"، وفي "الحكاية الخرافية"، وفي "الحكاية على لسان الحيوانات"، وفي "الخرافة "وفي "الأقصوصة"، و"الملحمة"، و"التاريخ" و"المأساة"،و"الدراما" "الملهاة"، و"البانطومايم"، و"اللوحة المرسومة" وفي "النقش على الزجاج"، وفي" السينما" فضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وعند كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد شعب يحي من دونه، فلكل الطبقات ولكل المجتمعات البشرية سردها، وهذا السرد يكون قائما بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة، وإن لم تكن متعارضة[1].

من كل هذا نفهم أن الإنسان بحكم اندماجه في الحياة الاجتماعية فإنه من المحتم عليه أن يشكل خطابا سرديا ذاتيا يتعامل به مع هذا المجتمع الذي يساير و يتساير معه وبذلك فهو يمثل تواجدا حيا لفعل السرد الذي يشكل رؤية خاصة للذات التي تنجم عنها تصورات فردية معمقة و ضرورية مجسدة في الموضوع المطروح، والأدوات المشكلة له ومن خلال هذه النتيجة الحتمية التي تشكل مكونات وأدوات الخطاب السردي في الشعر فإن

[1]– رولان بارت: ت، حسين بحراوي، عبد الحميد عقار، بشير القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص09.

البحث المطروح يهدف إلى تحديد هذا الموضوع المكون للخطاب السردي، والوقوف على خلفيته المعرفية بكل جوانبها.

إن وضع تصور متكامل للعناصر المشكلة للخطاب السردي في الشعر من شأنه أن يكشف على العلاقات الراهنة بين مستويات النص وأدواته إضافة إلى عناصر مستوحاة من دلالات إنسانية بشكل عام، كما يكشف عن مدى التماسك والإنسجام الذي يحققه بها الخطاب في صورة فعلية بداية من الوحدة السردية في الكلمة، ثم الجملة ثم النص بما يتضمنه من إشارة وإحالات مصاحبة لكل وحدة سردية، وللبنية السردية بشكل عام[1] وهذا بدوره يكشف عن الذهنية المشكلة لبنية الخطاب باعتباره جزءا حيويا من البنية الاجتماعية التي شكلته وساهمت في إيجاده بشكل فعلي، وكما يقول "بارت" أن صلة المقطع السردي لا تكمن في التتالي الطبقي للأفعال التي تؤلفه، بل في المنطق الذي يتحكم في عرضه وتقديمه» [2]

وعلى هذا يصبح القول أنه بعد التحقق من كل هذا ومن فعلية وجود عناصر ومكونات للخطاب تكشف عن جوهر هذا الخطاب الشعري و بمدى علاقته بكل ما يحيط به خاصة العالم الخارجي الذي يمثله الخطاب الشعري السردي.

ولكي تكون هذه المكونات والعناصر كاملة غير منقوصة في البناء الشعري يمكن أن نضع تصورا رآه الدكتور "محمد زيدان" مجديا ونراه كذلك كونه يكشف عن وضع وإنجاز وتحقيق الوحدة الكلية للخطاب السردي الشعري كما هو متحقق بالفعل في النصوص الشعرية لا كما هو موجود خارجها، ويمكن تحقيق بنية الخطاب السردي في الشعر من التصور الآتي:

[1]– الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 16.

[2] – رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 33.

1.1. السارد ودوره في حركة النص:

- الفعل السردي، وبنية السرد وعلاقة الزمن.
- الشخصيات النصية ودورها في تشكيل بنية السرد.
- الفضاء السردي.[1]

2.1. السارد ودوره في حركة النص:

من العادة ألا يخلو أي نص من رؤية سردية كما هو الحال بالنسبة لصاحب هذه النظرة أو هذه الرؤية، إذ أن النصوص الشعرية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تفصل عن رؤية السارد الذي يكون ملما عارفا بأكثر ما تعرفه الشخصية الحكائية ،هذا إذا ما كانت واقعية وأما إذا كانت خيالية فهو المتسبب الأول في خلقها وإبداعها، وقد يصل من خلال هذه الشخصية إلى الوصول إلى كل المشاهد في "المدن" و"القرى" في "الجبال" "الغابات"، و"الأنهار" ،وحتى عبر" جدران البيوت" ،و"المنازل"، و"المقاهي"،و"المساجد" كما أنه يمكن له أن يدرك كل ما يدور بخلد بطله أو بطلته، فهو مدرك وملم وحساس وشاعر بكل ما تعانيه شخوصه، لذلك فهو يتناولها بكل أهمية فتكاد تكون شخصيته من بين شخصيات حكاياته الشعرية إن لم يكن كذلك.

إن الصورة التي يعرضها السارد أو الشاعر أو الراوي أو المؤلف من أجل إنشاء العمل السردي لا من فراغ ولا من أجل ضياع وإنما من أجل ضرورة حتمية يجتمع في إنجازها، والاشتراك في سير أحداثها كل من السارد ذاته واللغة المعتمدة سواء كانت خيالية أو حقيقية في زمن معين ومكان ما. تقوم مجموعة من الشخوص متحدة بانجازها بمعية السارد هذا إذا ما كانت النصوص روائية، أما إذا كانت نصوص شعرية فإن الأمر يختلف ذلك أن الذي ينجزه في النص الشعري هو السارد، سواء كان هذا السارد هو

---

[1]– د. محمد زيدان:

[2]– مرجع سابق، ص70.

المؤلف أو كان صوتا ثانيا قدمه المؤلف بطريقة ما، فأنجزه على وجه من الدرجة التي يسيرها من خلال المستويات المختلفة للرؤية التي يمثلها، فالسارد الراوي في الخطاب السردي أحد أهم العناصر المشكلة لبنيته وحركته لأن به يتحول الخطاب ويتجه نحو السرد[1] إذا لا يكون هناك سرد دون وجود سارد، وحضوره في السرد يعنى اقتفاء أثر صوته داخل السرد والإشارة إلى تدخلات السارد في الحكي تعني التناوب عن عملية السرد في النص سواء كان روائيا أم شعريا، فالحديث عن الحالة التي يتناوب فيها السرد عدد من الرواة، إما أن يكونوا أبطالا في الوقت ذاته أو رواة لا علاقة لهم بالحدث الحكائي أو مجرد شهود.

وقد تنوع ظهور السارد وحضوره في الحكي أو في القص.

ومن ذلك :

1.1.1. **السارد المتكلم في النص** : وفي هذا المضمار نجد هناك حالتان، فأحيانا يكون السارد خارجا عن نطاق السرد، أو أن يكون شخصية سردية حكائية موجودة داخل السرد أن يكون السارد مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي، أو أن يكون شخصية رئيسية في النص المسرود، وللسارد والحال هذه له وضعان، أن يكون مجرد ملاحظ أو شاهد متفرج ينقل لنا مسار الأحداث دون التدخل فيها ومثالنا على ذلك في النصوص الشعرية الشعبية.

الشاعر أو السارد "بن قيطون" في قصيدة "حيزية"، حينما تحدث عن "سعيد" و"حيزية" ومشاعر كل منهما دون التدخل في الأمر.

أو أن يكون شخصية من شخصيات النص المسرود مثل قصيدة "يا شاعري" "لإبراهيم زلوف" في ديوانه "نفحات في الشعر الملحون" التي يتخذ فيها شخصيته أنموذجا داعية الشاعر للتدخل وكتابة قصة أو قصيدة له معبرة عن ذاته حيث يقول:

ياشاعر في الحب مكانش حبين***حب الوالدين نيران اصهادو

---

[1]- د. محمد زيدان، البنية السردية، ص71.

وبلا هوما مايعود الحب ابنين***وبلاهوما اجوارحك ليك ايعادوا

وبلا هوما كي الطير بلا جنحين***ياطايعهم راك الثاقل في زادوا

هما المركب والحزام مربوط ارزين***وجفون العديان دونك يتحادوا

يافاقدهم راك حقرة غي بالعين***انت والمسكين في جوع افادوا

هما سلاحك يا عارف هما المسكين***لو طالت لعمار فالكبر ايدادوا

ياشاعر الحب اكتبلي حرفين***يهدي ذا المغبوض يحبس تنهادوا

أكتبلي عللي ادى قلبي دفين***طول لعمر ذي سعا يتوذا مرادوا [1]

وقد يحدث أن يصبح السارد مشاركا في الأحداث ببعض التدخلات كما هو حاصل في قصيدتنا"يا شاعر فالحب أكتبلي حرفين".

وهذه الظاهرة ملموسة قد تكون ظاهرة واضحة للعيان أو متضمنة متداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها من حيث كون السارد الراوي مشاهد أو بطل يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث، ولعل من أقرب الأمثلة المواتية في هذا الصدد قصيدة: "بسمك نبدا ياجواد" للشاعر "عبد الله بن المداني"[2]

في هذه القصيدة المشابهة لقصيدة "زين العابدين بن الحسين" بن "علي كرم الله وجهه" القريبة منها من حيث المعنى، والتي يصف فيها رحلة الموت أو يحكي فيها قصته مع الموت ودخوله القبر، فيتخيل حدوثها وكأنما وقعت بالفعل، يقول" زين العابدين بن الحسين"رضي الله عنهما في مطلعها:

ليس الغريب غريب الشام واليمن:

ويقول شاعرنا الشعبي:

يانفسي توبي بركاك***وانتبهي ياحيلية

---

[1]– ابراهيم زلوف. نفحات في الشعر الملحون، ص 93.94.

[2]– شويطر عبد الله بن المداني: المعروف بالمقدم ولد عام 1871 ببلدية"اسليم"، نشأ في البادية اشتغل بالفلاحة والرعي، ورغم كونه لم يتعلم إلا أنه تقرب من الأئمة ومشايخ المساجد.

حقك تبكي بالتغراد***على الدنيا الفانية

ابعثلك ربي الجواد***ملك الموت اتهيا

اتصدي ماعندك زاد***ياالنفس الشهوانية

ماباقي حتى زهاد**حكمتني من رجليا

حين لحقتلي للفاد***بداو يبكو عينيا

حانت مفارقة لكباد***الخواة والذرية

خرجت بالضبط يالسياد***من ذاتي اكلية

خرجولي بالتجراد***نحولثواب عليا

دارولي شرحة للحاد***السروال مع الجيلية

رفدوني وقت الميعاد***لحق صلاو اعليا

دفنوني وقت الميعاد***وصدوا اتساوم فيا

جاني يلقى مول لنشاد***يلقى بالجهرا عليا

من هو ربك يامرماد***جيب الكلمة الحقية

إلى تسلك دينو فات***يدخل في الرضوانية

ويحك من كنت تضاد***فارح بالموطانية

تحسب في روحك خلاد***بالقدرة الأزلية

آخرتك مادرت فراش***رجعت عنك حيلية

تحاسب شايب وشباب***النسوان مع الذرية

أوجوه اقبالى تسواد***متغطسة في خابية

آخر عن كفو مراد***ذوك اصحاب الشرعية

الى خرجو لي لوراق***يجعلهم يرضاو عليا[1]

تدخل الراوي السارد هنا في الحكي حيث اعتبر أنه هو الذي حضره الموت، فراح يسرد طريقة موته وكيف التقى به أهله وأبناؤه وكيف كانت رحلة موته وطريقة دخوله القبر كما تخيلها: فكان بطلها.

هذا نوع من "التناص" الأدبي الذي تحدد وجوده من الأدب المقارن، أين تشترك النصوص في المعنى و في الكلم على السواء، هذا الطرح مثلا موجود في الأدب العالمي في "كوميديا" "دانتي" "الإلهية" ،وقبلها عند "أبي العلاء المعري" في" رسالة االغفران" في معرض حديثهما عن الموت و عن العالم الآخر.

ويأتي نوع آخر هو الثالث في السرد. وهو محور تعدد رواته. وفيه يسمح السرد الحكائي باستعمال عدد من الرواة المزعوم تنا وبهم على رواية الأحداث، وسرد الوقائع الواحد تلوى الآخر، قد تكون قصته الخاصة به، أو قد تكون قصة واحدة، وكل واحد ينظر إليها من زاوية مخالفة لوجهة نظر أخرى كما يقول الدارسون النفسانيون عن رواية الأدب، الشعبي، كلما انتقلت الرواية من فم إلى فم أدى ذلك إلى إبداع أو إنتاج، أو توليد رواية جديدة وهذا الحال بالنسبة لتعدد الرواة، فكلما تعدد الرواة أدى ذلك بالضرورة إلى تعدد الحكايات .وهذا ما يطلق عليه بالرواية داخل الرواية، [2] أو الحكي داخل الحكي وهذا ما ينجزه الراوي في النص الشعري، وهو أيضا السارد سواء كان هو المؤلف الأول لهذا النص أو هو الصوت الثاني الذي يقدمه المؤلف أو أصوات أخرى ضمن النص تبعا لمتطلبات السرد ،والنص في الشعر لا ينتج عنه بالتحليل سارد مميز الملامح والشكل الوظيفة أو الصورة، ولكنه سارد يعبر عن ذات تقوم بإنتاج فعل ما من خلال النص، وإن

---

[1] – عن مخطوط للشاعر، كتب بخط يد كاتبه" أحمد بن بوعكاز"، لأن الشاعر" عبد الله بن المداني" لم يكن يعرف الكتابة والقراءة. توفي عام 1949.

[2]– حميد لحميدان: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص48–49.

وجدت ذوات أخرى، فإنها من صنعه، ومن تشكيله، لذا فإن المدى الذي يتحقق للسارد في النص الشعري لا يمكن الحد منه، أو الوقوف على نهايته وإنما هو يسيطر بحرية تامة على النص، وهو يشبه في النص القصصي ما يسمى "الراوي العليم"، الذي يتخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما تعرفه ومالا تعرفه، ويرى مما ترى وما لا ترى، وهو المتحدث باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلاله فدائما يحفظ الكلام بمرجعيته الأساسية عودا إلى المتكلم من حيث كونه راو لحدث ما أو لسلسلة من الأحداث أو الأوصاف أو غير ذلك، فالسارد هو الذي يمسك بحركة النص، ويشكلها بوجهته، فالنص السردي يصفه" أندريه جاك" بأنه تغير حالة يحدثه شخصاً ما، [1] وهذا التغيير وهذه الحركية إلى حدث في النص لا يقوم بها سوى الراوي السارد، إذ تنبع عن رغبة في ذاته تحفزه على الحكي وتعبر وتحدد الوجهة التي يقوم عليها النص المسرود، والموقف أو الاتجاه الذي يتخذه السارد كعلامة أو كمؤشر صريح يعبر عن وعيه، وعن مدى احتوائه لنصه الشعري، فقد يسعى إلى الكشف بصراحة عن أول سارد للنص وهو السارد الأصلي أو السارد الفعلي الذي يقوم بعملية السرد أو هو المؤلف الحقيقي والمبدع الأول لعملية السرد، أو هو إجمالا المؤلف الواقعي للنص"[2] وهذا الأخير يسهل رصد حضوره في المسرود الشعري ذلك أنه يضع لنفسه خطة سردية تميزه بذاته دون غيره، ولا تحتاج إلى التحقق من وجودها، فهي بصمته الخاصة به.

وقد يتحدد وجود هذا السارد الأصلي بحسب الدارس "محمد زيدان" في مؤلفه البنية السردية في النص الشعري، عبر ستة عناصر يتم فيها رصد عدد من الصور التي يحققها السارد الأول في النص الشعري، وقد أوردها كالآتي:

---

[1] – أندريه جاك: استيعاب النصوص وتأليفها، تر، هيثم لمع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص17.

[2]– جانب لينتفلت : مقتضيات السرد الأدبي، ترجمة، رشيد بن حذو،ص92.

- ✓ الوجود المباشر للسارد ." حكاية الصوت الأول".
- ✓ الوجود المباشر والآخر.
- ✓ الوجود المباشر والتصور الكلي للحكاية .
- ✓ الوجود المباشر والتصور التفصيلي للحكاية.
- ✓ الذات والمتخيل السردي.
- ✓ حكاية الصوت الآخر " والسارد الضمني".

وضمن هذا العنصر "السرد" أورد عناصر جزئية رتبها كالأتي:

أ. حكاية الأصوات المتداخلة.

ب. حكاية الأصوات المتوالية .

ج. حكاية الأصوات المتوازية .

وقد وجدنا هذه العناصر حاضرة في تحليلنا لبعض النصوص الشعرية الشعبية لذلك سوف يأتي الحديث عن كل عنصر من هذه العناصر مع فرضية التطبيق على بعض النصوص الشعرية.

2.1.1. الوجود المباشر للسارد (حكاية الصوت الأول): المؤسس الأصلي للسرد أو صاحب الصوت الأول في النص:

يتحقق وجود السارد في العمل الإبداعي لأول وهلة يتم فيها إبداع هذا النص وفيها يتم التمييز بين السارد الذي قد يكون هو أول صوت في النص وبين المؤلف الحقيقي له، هذا الأخير الذي يمثل الأساس في خلق هذا الإبداع الفني؛وبالتالي هناك من يفرق بين الاثنين على أساس أنه يمكن الفصل بين السارد والمؤلف ،إذ ليس من الضروري أن يكون المؤلف هو نفسه السارد، وعليه فهما حسب "عبد المالك مرتاض" في" نظرية الرواية" وهو يبحث في تقنية السرد، كائنين مختلفين تماما قد يتحقق وجود أحدهما وهو "المؤلف" بوجود الآخر وهو "السارد"، وهو ما نلمسه في النص الموالي حيث يغيب "السارد"

بوضوح ويترك مجالا واسعاً للسرد بعيدا عن الذات الساردة يقول الشاعر "عبد الحميد المسيلي" واصفاً المرأة "المسيلية" بصفات خاصة تميزها عن غيرها في محاولة جادة لتحقيق كيان مستقل في ظل القيم والعادات الاجتماعية التي يراها تتطور يوماً بعد يومً دون المساس بسيرة المرأة الشريفة التي حافظت ولا تزال على مكانتها داخل المجتمع محافظة على عملها كدودة الحرير التي تعمل من طلوع الفجر مصورة منتجاتها اليدوية "كالحنبل" و"البرنوس" دون أن ترى لذاتها الساردة حضورا واضحا جلياً يقول:[1]

الشريفة شايعة فــــي كـــــــــــل قطار***بالحجبة والنيف[2] لا حد يراها

مصيونة المحـــــــــال لا يلحقها عـــــار*** مستورة فالبيت والرب أعطاها

بصحتها والزين تضوي مثل فنــــــار[(3)]***يسعد لي جات قسموا وآداهـــا

كنز كبير هانـــــــــــــــي لا يحتــار***بريم الجـــاب واربـــــــــاهـا

كدودة الحرير تنوض مع الفجـــــــار***مولوعة بالصوف هذاك نواها

حنبل وبرنوس وفراشات خيـــــــــار***سداها وشليق محطوط حذاهـا[4]

مولوعة بحوالها في كل نهـــــــــــار***البنت الحرة كي اللبة تلقـــــاها

النص رؤية فردية أحادية تنبع من ذات الشاعر التي أحالها خارج الذات، واصفا المرأة "المسيلية" بحسب ما يراها من محيطه المعيشي، وقد نجد نماذج أخرى معبرة عن هذا التوجه جاعلة من فعل "السارد" حدثا يُغَيبُ فيه السارد ذاته يقول "البشير قذيفة":

عبد القادر ثار في شعبو واخطب***راية الجهــاد فيدو علاهـــــــــــا

خاض معاه الشعب بكلامو رحب***البيعة للأمير صرّح وأعطاهـــــا

في قسنطينة احمد راه تــــــأهب***وبدم ابطـال الشرق الأرض اسقاها

[1] –عن مخطوط: للشاعر عبد الحميد المسيلي.

[2] – النيف: تعبير على الأنف للدلالة على السمعة الطيبة والأصل الرفيع.

[1] –الفنار: المصباح .

[2] –حذاها: بقربها، بجانبها .

الزعاطشة فالجنوب بدات تحارب***القـــــايد بو زيان جمع ملقـــــاها

في الحضنة والتيطري هبت العرب***الشعابنة نادات رجــال حماهــــــــا[1]

قد يلاحظ القارئ قرب لغة الشاعر إلى الفصحى المبسطة المشتركة التي يفهمها جميع الناس؛ لأن الموقف يتطلب ذلك، فالشاعر بصدد الحديث أو السرد التاريخي لوقائع حدثت زمن الثورة التحريرية اعتمد فيها الشاعر مبدأ الإحالة إلى ما هو خارج الذات، دون وجود أدنى مؤشر يدل عليه، وقد حدث ذلك وفقا لبعض العلاقات السردية الثائرة المعبرة على جو الثورة كقوله: (ثار، اخطب، راية، الجهاد، البيعة، صرّح، تأهب، دم، سقاها تحارب، القايد، هبت، العرب، الثورة) وغيرها من المصطلحات التي تحتقن في نفسية الشاعر بمناسبة وبغير مناسبة للدلالة على القضية الوطنية وما تركته في نفوس الجزائريين ممن شاركوا أو لم يشاركوا في صناعة الحرية وأخذ الاستقلال.

والشاعر هنا، بصدد سرد الأحداث التي مضت وزالت واندثرت لكن تأثيرها بقي حيا في نفوس الشعب، وبالدرجة نفسها التي كان يحسها و يعيشها الرجل الثوري ممن جاهد واستشهد في ساحة الوغى. هذا الداعي والدافع الأساسي الذي أدى بالشاعر إلى تخليدها من خلال هذه الأبيات، التي عمد فيها إلى اختيار بعض الأفعال الماضية كقوله: (ثائر أخّطَبْ، عَلاّهاَ، نَاض، رحب ، صرح، أعطاها، تأهب، سقاها)، هذه الأفعال الدالة على القوة، والتي تعود على الفاعل المصرح به، وهو "الأمير عبد القادر" أحد أبطال الثورة العظماء، وبالتالي فالسرد هنا وظف بطريقة مباشرة تقليدية. فمن جهة الفاعل، بطل ذاع صيته بفضل بطولاته مع العدو ومن جهة ثانية هذه الأحداث تعبير عن الزمن الماض وبالتالي السارد لا يخاف ولا يستحي حتى أن يذكر بها، فهو لا يعمد إلى الطريقة المجازية ولا للتعبير غير المباشر، بل بالعكس، هو بصدد التصريح للمدح والافتخار

[1] –عن ديوان مخطوط للشاعر البشير قذيفة.

وتمجيد هذه البطولات، وهنا يمكن التحقق المباشر بوجود السارد، وهو الشاعر الغائب في النص من اللوازم الأكثر فعالية فيه.

وهذا الخطاب المباشر لا يتضمن أي أبعاد نفسية، وإنما السرد تقرير لما حدث ذات الثورة.

فالنص الأول المنسوب للشاعر عبد "الحميد المسيلي"، وهو المسرود الخاص بوصف المرأة "المسيلية"، يتحكم فيه السارد أيضا بطريقة مباشرة فيتحول النص بهذه الرؤى إلى "ذات حالة" يسيطر عليها الشاعر.

(الشريفة، شايعة، مصيونة، مستورة، بصحتها، تنوض، مولوعة، ...) سرد وصفي لذات القيمة المتمثلة في المرأة "المسيلية" التي عبر عنها الشاعر بجمل وصفية في جملة خطابه السردي. وبحسب رأي "غريماس" فإن موضوعات القيمة لا تكتسب قيمتها إلا إذا كانت تعدد لذوات، كذلك تحدد بنية الخطاب من خلال رأي الشاعر، الذي يلعب أدوارا مختلفة فيخاطب غيره بطريقة غير مباشرة ما يستدعي ظهور ذوات الحالة[1] وهو كذالك يحقق بطريقة مباشرة وجود النص في غياب ذاته .

أي إيجاد السرد بعيدا عن ذاته، فلا يوجد التباس في إحالة فعل السرد لذاته وردها إليه"[2] .

3.1.1. الوجود المباشر والآخر:

فيما يواصل السارد الشاعر في تطوير بنيته السردية فإنه يُسهم في الوقت ذاته وبشكل واضح في التحول الكبير الذي تشهده الحكاية الشعرية، هذا الأخير الذي يعمد فيه السارد إلى السيطرة الكلية على البنية الإخبارية للنص،« تظهر لنا سلطة السارد مهيمنة تشابه الإله في خلقة، يبدع ما يشاء ويصيغه كيفما يشاء، فهو قادر دائما على الانجاز»[3] مازجا

[1]– محمد زيدان: البنية السردية، ص78.

[2] أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1998، ص46–47.

[3] -Voir : Yves Reuter ? Introduction A L'analyse Du Roman .Seule .Paris .1981.P37.

إياه بوحدات سردية جديدة موحية بوجود ذوات سردية أخرى غير وجوده الشخصي المباشر وعليه فقد يبرزها حينا، أو قد يعمد إلى إخفائها، وحتى وإن كان ذلك بين قوسين في النص للدلالة على الآخر وفي كثير من الأحيان يضمر السارد ذوات أخرى تعبر عن التناقض النفسي أو الواقعي في النص وقد تبدو هذه الذوات في صورة ما من صور الإنفصال عن السارد المسيطر على حركة النص مثل حكاية القول المباشر، أو في صورة جملة سردية يوردها الشاعر بين الأقواس للدلالة على الآخر المضاد في النص، أو تغيير في الحالة الذهنية والتي ستتبع تغيراً في طبيعة الفعل والزمن الذي يتشكل به، فما السارد إلا وصف أفعال يتلمس لكل فعل موصوف وحالة وعالما ممكنا، ويمكن أن نضيف بعض حالات ذهنية، وبعض مشاعر وظروف[1]، ومن خلال هذا فإن الآخر قد يظهر ويلوح في النص كلما غاب ابتعد أو نأى السارد عن الواجهة المتمثلة في ذاته وهنا قد يمتزج ما سبق وقدمناه "السرد المشهدي" ب"السرد الذاتي": وهاهي قصيدة يا"عراب" "لإبراهيم زلوف" تعبير واضح عن ذلك:

لاَ نَاضحْ مَنْ نيّتوُ ليّا عَرَابْ	يَهْفتْلي فَيّضة لشواق وتهدالي
لاَ طَاَلبْ في لَوّحتوُ شاره يطراب	مَنْ خيرتْ لجيالْ يهتف يقرالي
يَعْطيلي خبَرْ مَنْ السالف شي يغراب	عداتو لَجْيَالْ قصة ترِوالي
يا مثقلوا داسْ عندَ ّللي جرابْ	عرارم تاريخ ثورة يغبالي
لاَ نَاضحْ من نيّتوُ ليّا عَرَابْ	يوصفلي الامير يبرد غلالي
يسردلي قصات قومي ولصحاب	يحكيلي خصلاتهم زهو دلالي
اَلهفي تاريخهم ربه يطياب	ما نروى نلقى النفيسه عطشالي
مشداقة حداثها سارت هبهاب	تطاير من شوقها في تهبالي
مشداقة حداثها نضيف خطاب	ايحدثها بقصاص يرضاهم بالي

[1]– أمبر توإيكو: القارئ في الحكاية : ت: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص14.

يبدو للقارئ بصفة واضحة تواجد السارد الفعلي (الشاعر) مباشرة وأثره على بنية الخطاب الداعي إلى جملة من التحولات على مستوى السرد في قوله:(ليّا يهفتلي تهدالي)، وهي جميعها موجهة "لذات الحالة" التي أوجدها في النص مما يجعل هذا الأخير أي "ذوات الحال" هي الأخرى مرادفة أو معادلة "لذات الفعل" البادية في قوله: (يعطيلي تروا لي، يغبالها، يوصفلي، غلالي، يسرد لي، يحكي لي، عطشا لي، تهبا لي...الخ)وهي جميعها مضافة إلى "ذات الحالة" في النص وهي ذات السارد أو ذات الشاعر، وكأنما الشاعر هنا يحيلنا إلى ذات أخرى أو صوت آخر وفيه يكون الخطاب عبارة عن صوت آخر موازي لشكل آخر يراه الشاعر مناسباً لسرده وهو شبيه هنا "بالمونولوج" أو "المناجاة الداخلية الذاتية" وهو ما يسميه "جريماس" "بالذات المضادة" في الخطاب السردي[1] يقول :

الَهفي تاريخهم ربه يطياب***ما نروى نلقى النفيسه عطشالي

"مشداقة" وهي هنا تعود على النفس بمعنى "مشتاقة" إلى خطاب إلى حديث روحي داخلي يريح الذات التعبة العطشى إلى ذات الشاعر، هو إذا حديث داخلي فيه مناجاة إلى النفس الباطنية وهي في حاجة إلى أنيس إلى مخاطب يقص لها أخباراً ترضاها تريحها وتحلو لها، نابعة من النفس الواعية التي اعتمدتها كأداة للبوح و الإضاءة في النص وبالأخص فيما يتعلق بالسارد الفعلي، وقد تكون هذه المناجاة مجرد تقديم لصورة رمزية خيالية لموضوع السرد، أو لتبسيط الحياة الواقعية، في أسلوب مباشر، وهو مصطلح يتلاقى أيضا مع تيار الوعي الذي يعد مصطلحا نفسياً أكثر منه مصطلحاً أدبياً، لأنه من العناصر الوراثية في الخطاب السردي[2].

ففي مثل هذه الأشعار يتجه الشاعر نحو ذاته من خلال الآخر بالحديث عن خطاب سردي موجها كلامه إلى ذاته مناجيا إياها بصوت ثان نابع من كوامنها معبراً عن خلجاتها

[1] – أ.ج جريماس– السيميائيات السردية، ت : سعيد بن كراد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص191.

[2] – robert sc hes , robert kellogg ,thenaturs of narative p.184.

وأحاسيسها ، فيتضح خطاب سردي مباشر يتراوح بين قطبين أساسيين كما تحدث عنهما الدكتور"محمد زيدان "في مرجعه البنية السردية:

الأول: الذات الفاعلة ((محور السرد)).

الثاني: الذات المخاطبة، الوجه الآخر للسارد.

ويمثل كلا القطبين وجه السياق الخارجي للنص، فما ولّد هذه المناجاة سوى حالة القهر التي يبرزها الشاعر في النص من خلال ذوات الحالة[1] فلا تتشكل للسارد الذات.

الفعل السردي المحور الأساس للحديث في النص وذلك حينما يتجه السارد بالخطاب السردي ناحية الوصف فتبرز بعض العناصر الزمانية والمكانية وحالات تحدد البنية الخبرية في الخطاب وفي كلا الحالتين فإن هذا الخطاب السردي المباشر الذي يتجاذبه قطبان أساسيان ألا وهما "الذات الفاعلة" محور السرد و"الذات المخاطبة" ((الوجه الآخر للسارد)) فكل منهما يمثل السياق الخارجي للنص وفي هذا السياق يقول "البشير قذيفة:

دارو فينا رايهم والعرض ا فسد*** وين تروح الناس عنا يتخلاو[1]

واش نخبي مـــابقالي مانجحد*** المحاكم من بحتنا كرهوا وعيــاو

الأول متهوم والثاني شاهد*** والثالث رناك رافقهم كي جـــاو

من باطلهم زاد حتى لمطر اتشد*** عم الظلام ومابقى مانستناو

ياربي بجاه طه محمد *** هز علينا يالله الكتاف اعياو

زلزلهم يالله مركزهم يتهد*** تتكسر شوكتهم منا يقضاو

لابد وأن هذا الشاعر في هذا الخطاب السردي في حالة من الاستياء إحساسه العالي بالظلم وما آلت إليه الأحوال من فساد أثقل كاهله والمجتمع معاَ، كما تظهر جلية نظرته للواقع والتحولات الكبيرة التي يشهدها من ظلم وفساد يصعب حجبُها أو إخفائها، الشاعر

---

[1]– المرجع السابق، ص91.

*– مأخوذ عن مخطوط للشاعر بشير قذيفة .

في حالة نفسية صعبة عبر من خلالها عن غيظه جراء هذا القهر الذي وصفه بالاعتماد على "ذوات الحالة" التي تتمثل في الوحدات السردية : (دارو فينا رايهم . العرض فسد وين نرو حوا، نجحد، كرهوا، عياو، بطلهم، عم الظلم، يتهد، زلزلهم، تتكسر شوكتهم يقضاو) تعبر عن واقع معيشي مرير، عن واقع نفسي ذاقت به ذات الشاعر السارد الذي خرج هنا عن النص كشاهد أو هو حسب المنظور الروائي سارد مشاهد وهو الذي يقوم برصد الأفعال الحسية التي يمكن إدراكها بصورة مباشرة، وذلك في مقابل الراوي أو السارد من الداخل، وفي كلتا الحالتين فإن المناجاة لصيقة بالذات ولكنها في حالة السارد من الداخل ترتكز على التصور النفسي ولكنها في حالة الراوي من الخارج تركز على خارج الذات أي بتعبير"جريماس" التعبير بـ"ذات الحالة[1]" وبهذا يكون الصوت الأول حكاية في النص الشعبي لا تعدوا أن تخرج عن كونها ذات واحدة تسيطر بكل حرية على تشكيل هذا النص أو أنها تتلبس أدوارا أخرى فتختلق لنفسها ذوات حالة على هيئة أدوات سردية مختلفة أو ذوات فعلية، أو حتى رموزا نفسية أو واقعية وتاريخية لإحالة التشكيل من داخل الذات إلى خارجها وبذلك يتم الانفصال بين الذات المسيطرة وهي ذات الشاعر وأدوات التشكيل، بعد الامتزاج الكامل المحقق على مستوى أكبر من السرد الشعري .

4.1.1. الوجود المباشر والتصور الكلي للحكاية:

ويحدث أن يحقق السارد تواجده في النص السردي من خلال هذا التحول بوساطة تلبسه لحكاية عن ذاته أو عن الآخر ولكن بطريقة بسيطة بعيدة عن التركيب وعن التكلف والتحقق في هذه الحالة يتم عن طريق أمرين اثنين هما:

الأول: حركة "الذات المباشرة"، والثاني:"حركة الذات المبسطة" التي تقوم مقام الآخر وفيه يحقق كل مستوى عددا من العناصر التي تتيح للسارد أن يتصرف في حكايته تصرفا حراً غير ملزم بأنه إطارات معرفية أو مرجعية، وغالبا ما يضمن السارد هذه الحكاية

[1] – المرجع السابق، ص98.

المبسطة بعض المناجاة، يكتسب الخطاب في ذلك الوقت وجها آخر من أوجهه المتعددة وباندماج خطاب النص الأصلي الذي يعبر عن الذات وخطاب المناجاة يتحقق للنص بعدا "حداثيا"، أو "سرديا"، أو "نفسيا"[1] وعلى هذا الأساس تصنف الحكاية في أغلب الأحيان إلى الوجود المباشر للسارد أو أنه يضيفها هو بدوره إلى الوجود المباشر للآخر المحاور للنص وكنتيجة لذلك تتحقق عناصر سردية أخرى للنص غير العناصر التي يحتويها الخطاب السردي الذاتي لتشمل تقنيتين مهمتين ألا وهما:

التصرف عن الذات أو عما يتصل بها وتتحقق هذه العناصر بتعدد المستويات البنائية وتصبح له مركزية دلالية متعددة الجوانب لبنية سطحية وأخرى عميقة، تشكلها دلالة الحكاية عن الذات في النص الشعري.[2]

وقد يتحقق هذا الصرح البنائي في مثل هذه الأبيات[3]

يا سايمني في بلادي واش تسال*** فدانة واحضيتها في بستاني

زارعها بارواح شهداء أبطال*** ساقيها بالدم كره لعدياني

وللبي نفخر بيه دَمْ أمس سال*** شبل راه سبع فالزهرة ثاني

يكسر عظم ألي تمنع في لجبال*** وامعول عن حاجتو في ثواني

قد عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى الإحالة النصية الرمزية في قوله: (زارعها بروح شهداء أبطال)، ثم عطف عليها بعض الوحدات السردية في(ساقيها بالدم كره لعدياني) ثم جاء برمز نصي آخر في قوله: (اللي نفخر بيه دم أمس سال- شبل راه سبع)، ثم جاء بوحدة سردية نصية خاطب فيها العدو(يكسر عظم اللي تمنع في لجبال)، وهو عدو قد اختفى في الجبال بهدف الوصول إلى ما يصبو إليه من أجل تحقيق غايته.

1– د.عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،عالم المعرفة، 1991، ص137.

2– محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص94.

3–عن ديوان الشاعر إبراهيم زلوف: الغلاف الخارجي.

وهي جميعها وحدات وإحالات رمزية شكلت المقام النفسي والحالة الداخلية الباطنية التي عايشها ويعيشها السارد تعبيرا عن مقته وكرهه لهذا العدو الغاشم.

ورغم أن الشاعر في هذه الأبيات جاء في صورة نصية نفسية معبرة عن الحالة التي تلبسها من الداخل في الذات الشاعرة التي جعلت من الوطن" الجزائر" "فدانا" بحسب تعبيره (محْضياً مُختَارا في بستان) الشاعر .

كما جنح في هذه البنية السردية، أو هذا الخطاب السردي ناحية "الوصف التشخيصي" في قوله: (زارعها بأرواح شهداء أبطال)، وكأن "الجزائر" بذرة قد زرعها وسقاها بأرواح الشهداء ودمائهم، وقد كان في البدء قد استعمل الوجود غير المباشر للآخر حينما سأله عن بلاده(يا سايمني في بلادي واش تسال)، هذا الإيحاء للآخر في النص وكأن "ذات الحالة" هنا وهي هذا السائل الآخر هو المحور الأساسي الذي دار حوله كل ما جاء في النص فيما بعد، فلولا هذا الطرح وهذا التساؤل لما جاءت إجابة السارد وتعبيره عن مشاعره وعن أفكاره .

وهنا يتضح خطاب سردي مباشر يتراوح بين فصلين أساسيين كما تحدث عنهما الدكتور" محمد زيدان" في مرجعه" البنية السردية":

الأول: الذات الفاعلة" محور السرد".

الثاني: الذات المخاطبة "الوجه الآخر للسرد".

ويمثل كلا القطبين وجه السياق الخارجي للنص، فما ولد هذه المناجاة سوى حالة القهر التي يبرزها الشاعر في النص من خلال ذوات الحالة"[1] .

وتتمثل في الوحدات السردية التالية ومن خلال ذوات الحالة: (فدانة، حضيتها زارعها، ساقيها، الدم، أرواح، شهداء أبطال، كره، عدياني...)الخ .

---

[1]– المرجع السابق: محمد زيدان، ص91.

[2]–عن مخطوط للشاعر البشير قذيفة.

ويقوم السارد هنا برصد الأفعال الحسية التي يمكن إدراكها بصورة مباشرة.

هذا الصوت وحكايته في الشعر لا يخرج عن كونه ذات واحدة تسيطر بحرية على تشكيل النص الشعري، أو هي تختلق لذاتها ذوات حالة على هيئة أدوات سردية مختلفة أو ذوات فعلية، أو رموز نفسية واقعية أو تاريخية لتُحيل التشكيل من داخل الذات إلى خارجها .

وهاهو نص آخر للشاعر" البشير قذيفة"يحقق فيه الصرح البنائي فيقول:

أنا مانجمت لفراق الغالي*** وبالهم للي صار لي وجهي ينبيك

بعد فراق الريم لا مايحلالي*** وكرهنا يا بوسعادة قاع انجيك

من قلبي راح الصبر ما ولالي*** وياعيني بعدها واش ينسيك

في طاكسي صديت لبلاد الغالي*** والسايق قتلو ازرب ربي يهديك

ولقيتو مغروم حالو كي حالي*** ولا تتحير قالي ضرك نصفيك

جيت أنحوس وينهي دار اغزالي*** وخَرْجَتْ ليَّ قاتلي أهلا بمجيك[2]

يتضمن هذا النص العديد من المستويات المتداخلة فيما بينها مشكلة بناءاً عاما وذلك كالتالي:

➢ **البناء الأول:**

المستوى الفاعلي للوجود المباشر، ويظهر في النص بالحديث عن الذات في عدة مواضع منها قوله:

«أنا ما نجمت _ صارلي_ وجهي_ مايحلالي_ أنجيك_ من قلبي_ ولالي_ ياعيني_ صديت _ لقيتو....الخ».

قد نلاحظ في هذا المستوى الفاعلي خصوصية تفرده بالوجود المستقل في الحكاية عن الذات، وهي"الأنا"التي تعود على الذات نون المخاطب ثم الياء في يحلالي، وجهي، قلبي ولالي، عيني...إلخ).

➢ **البناء الثاني:**

المستوى الحكائي المتحقق في النص وفيه جعل الشاعر نفسه أنموذجا للعذاب وآلام الفراق لكل عاشق (ما نجمت لفراق الغالي بعد فراق الريم لا ما يحلالي، و يا عيني بعدها واش ينسيك ...الخ). هذه الوحدات السردية عبر فيها الشاعر عن حالة كل عاشق عانى ألم الفراق وحرقة الإنتظار وبعد المسافة وبالتالي فالحكاية هنا((تظهر عذاب العاشق جراء فراق محبوبته والسعي للقائها بكل السبل والوسائل الممكنة في تصور إجمالي يعطي صورة صادقة ومعبرة للموقف)).[1]

➢ **البناء الثالث:**

المستوى الفاعلي المتعلق بحركة الأفعال داخل الذات، إن حركة الأفعال جميعا تتمحور في النص حول الحركة النفسية للذات حتى الأفعال المنتمية لمجال الحركة الحسية منها لذلك فإن كل ما يضاف إلى الذات في هذا النص وتصويرها تصويرا نفسيا أو معنويا يعود عليها وعلى حالتها النفسية والمعنوية لتعطي مثالا واضحا عما تشكو منه وتعانيه ويظهر ذلك في قوله: (ما نجمت_ ينبيك_ يحلالي_ ينسيك_ نصفيك..)، السارد حاضر في عدد كبير من الأفعال التي يقوم عليها النص المسرود لكن هذا الحضور يعتمد البنية النفسية المعبرة عن البعد الواقعي في تحقيق الوجود المباشر لذاته في النص بالرغم من كون الحركة السردية في الحكاية تتكئ على البعد النفسي الخاص بذات السارد، وعلى هذا الأساس يصبح الوجود النفسي جزء من تحقق الوجه الآخر. فـ «يتصل التصور التفصيلي للحكاية بالواقع النفسي أكثر من اتصاله بالواقع الفعلي للشاعر بالأخص إذا كان هذا التفصيل يبدأ بالوجود المباشر للذات، والتي تسعى لتحقيق وجودها من خلال الحكاية»[2] .

---

[1]- محمد زيدان ص95-96.

[2]- المرجع السابق ص 103.

[2] – إبراهيم زلوف من ديوان نفحات في الشعر الملحون ص25.26.

في هذا يطمح الشاعر في تحقيق الوجود الفني والإنساني الذي يشبع رغبه قوية جراء التصور التفصيلي الذي يرجوه السارد في التعبير عن حالة من الحالات التي تمر بالذات الساردة لا بالتعبير عن موقف سردي معين يظهر في الحلم مثلما تراه نظرية علم النفس التحليلي والتحليل النفسي أن الإبداع يظهر في الأحلام عند الأدباء والفنانين وهو يعد من أدوات الخطاب السردي في الشعر الشعبي فيمتزج هذا الحلم بالحالة التي يفرزها، فلا يمكن الفصل بينهما يقول" إبراهيم زلوف"[2]

زينت مبسم غالية حركه والهم***قلبي تحمحم قادني وامفرفر ليك
سبحان الله خالقي وش فيـــك رسم***لابت عيني علقتلي قلبي فيــــك
لامتني عين الحـــوار اللي ريم***هي الحاجب طرحت مسند مليك
وأنا طبعي دافن لجـــرعات الهم***ومهما نكانت حرقتي لا لوم عليك
هاتي ريقك قـــابلو قرطاع السم***نشفي ضر انصابني منك هليـــــك
شفاتك جر الغــــلام وحبرو دم***دق الفضة جوهرت مضحك سنيــك
عينك عينك جارحـــة قلبي تقسم***يعطيك رمد الحناش اللي يبليك
وش الداني لاه ذا الرأي تجوجم***واش الداني لاه نخزر في عينيك
هاذا انايا رايــدك زين المبـــسم***هاذا انايا شاعرك ونقول عليــــك
هذا انايا راه كســري متـــــعـدم***كسر القلب لاثُشوفي لا يْوريك

– حركة السرد موجودة في النص بإيعاز من السارد على عدة مستويات أولها السارد وكلمات الوجد الحب والغرام ممثلة في قوله:

(قلبي تحمحم – امفرفر ليك– علقتلي قلبي فيك– حرقتي– قلبي تقسم– كسر القلب...الخ).

كلام الحب الموجه إلى (زينت المبسم) التي تستقبلها وتستمع إليها (غالية وحركه والهم)

– تسليم السارد بالواقع المرير والحالة الصعبة التي آل إليها فؤاده دون لوم الطرف الآخر(زينة البلسم).

(وأنا طبعي دافن لجرعات الهم، ومهما كانت حرقتي لا لوم عليك) مع إلحاحه على طلب الشفاء من هذا السقم وهذا الضرر الذي أصابه بسببها منها وإليها وحله الوحيد هو"ريق" المحبوبة الذي يشفي مرضه.

هاتي ريقك قابلو قرطاع السم ***نشفي ضرا نصابني منك هليك

وبهذه الأبيات نصل إلى تركيبة النص المكونة من قطبين رئيسين:

أولهما :القطب الأول: حركة الذات.

ثانيهما: القطب الثاني: حركة الشخصية (المحبوبة).

أو ما سبق وعبر عنها السارد بزينة المبسم.

– فأما عن "حركة الذات" فهي معبرة عن "ذات السارد" أو ذات الشاعر المفعمة بأحاسيس الحب والوجد و الغرام، والمولعة بكلام مرير معبر عن حرقة السارد وألم فراقه وهمه الكبير الذي لا يشفيه سوى تواجده بقرب الحبيب.

هذه الذات المشخصة للسارد تعبر جليا عن الوجود المباشر له(قلبي – قادني – عيني– علقتلي – طبعي – حرقني– انصابني–) هذه النهايات بـ: (بي–ني–لي–عي–تي) كلها تعود على المخاطب السارد. صاحب الخطاب الأصلي وهو ذاته صاحب هذه الأحاسيس المعبرة عن الكلام المباشر، المعبر عن الشخصية ككل، وبصفة عامة أما عن القطب الثاني المشكل لحركة الشخصية في النص المسرود فلابد أننا نلاحظ عدم فعالية وعدم حركية هذه الشخصية أو كما عبر عنها "جاكوبسون" بـ "الشخصيات البطلة الفاعلة" في المنهج "المرفولوجي" والبنائي و"الشخصيات الضحايا" غير أن هذا التعبير الأخير لا يصلح إطلاقا هنا، ولكن يمكن أن نشير إلى أن الشخصية هنا أو البطلة الثانوية هنا هي

التي وقع عليها فعل الفاعل ألا وهو حب السارد ومدى تعبيره عن حرقة مشاعره وأحاسيسه تجاهها.

أما حركة الذات؛ فهي تعبير عن هذا الوجود المباشر بالتفصيل المذكور، أما الشخصيات في القصيدة ليست كائنات فاعلة، بمعنى أنها لا تتدخل في توجيه النص، إنما هي فقط بمثابة الإشارات، يوجدها السارد ليعبر عن موقفه الفني والخلقي»[1]

ويقول الشاعر "البشير قذيفة" في مخطوطه الشعري:

في أول غرام مادرت حسابي*** وماضنيت الي جرالي نوصل ليه

اسلبتي عقلي ياريم المتربي***واش يطفي نار بقلبي شعلتيه

في عينيك قريت وفهمت جوابي***ورديتي عني بدمعك زرتيه

ياسمرة نبغيك والعالم ربي***واخْذيتي مني القلب وقطعتيه

ياسمرة محال يتهنى قلبي***وافراقك محتوم غير نصبر ليه

ينجز الشاعر والسارد العديد من الأفعال التي تحدد عددا من المنظورات المعبرة عن رموز نصية يطلق عليها "التوجه النصي الداخلي" هذا الذي يعبر عن حالة الذات الساردة المعبر عنها ببعض الكلمات الحارقة من وجد وهيام في مثل قوله ((أول غرام – أسلبني عقلي – واش يطفي نار قلبي– شعلتيه– نبغيك– خديتي القلب وقطعتيه... الخ

ثم هناك حديث عن الشخصية المنسوب إليها الكلام حيث يتوجه إليها السارد بالبوح عن أحاسيسه ومشاعره. وقد يعبر عنها ب"السمرة" – : أو ب"الريم" :

ياسمرة نبغيك والعالم ربي***و اخديتي مني القلب وقطعتيه

ياسمرة محال يتهني قلبي ***وفراقك محتوم غير نصبر ليه[2]

سلبتي عقلي يا ريم المتربي*** واش يطفي نار بقلبي شعلتيه

[1] حميد الحمداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993، ص30.

[2] – عن مخطوط للشاعر البشير قذيفة .

وفي مقابل هذا البوح بالمشاعر تتلقاها المحبوبة وترد عليها بنظرات عينيها ودموعها المتساقطة بكثرة:

في عينيك اقريت وفهمت جوابي***ورديتي عني بدمعك زرتيه[1]

وكأن السارد هنا قرأ وفهم حكاية الوداع الأخيرة في عينيها فسلم أخيرا واقتنع بحتمية الفراق وأبدية المعاناة والعذاب الذي لا يقدر عليه سوى الصبر : ((وافراقك محتوم غير نصبر ليه، وباعتماد الأفعال(نبغيك- قريت- فهمت – نصبر ليه...) لها دلالة واضحة عن حركية الذات التي أوجدها السارد كإشارة لتواجده المباشر كصوت أول محققا لذاته الاستقلالية التامة ،ثم تأتي حركة الشخصية التي عبر عنها السارد ب"اريم" أو "السمرة" وهنا يتلبس السارد وجودا غير مباشر، أو هو وجود متوار عن القراء وبالتالي يختفي خلف الحكاية فيصبح صوتا ثانياً في النص المسرود معبراً عنه بالمحبوبة.

5.1.1. الوجود المباشر والتصور التفصيلي للحكاية:

قد نفهم الوجود المباشر للسارد على أنه حضور ذاتي دال عن شخصية السارد البارزة في النص المسرود، غير أن التصور التفصيلي لمجريات وأحداث الحكاية هو الذي سوف نتحدث عنه أكثر لأن فيه بعض الغموض حيث يتم فيه إسناد التفاصيل الحكائية بكل دقائقها وكل كبيرة وصغيرة فيها إلى ذات الفاعل الممثلة في السارد الذي يقدم تفاصيل موحية تجعل من مجرد الحكي حدثا ذا قيمة إنسانية ووجدانية إضافة إلى ما يقدمه عن ذاته لتكون محورا أساسا في حركة النص فيخبر عن ذوات الحالة التي عايشها ذاته وأيضا يخبر عنها الآخرين.

يقول الشاعر" إبراهيم زلوف" في ديوانه "نفحات في الشعر الملحون":

يالوامة لاه عنك هذا الغم***واللي هاز فريستي عدت نطاطيه

ياقاري تاريخ رجالة تطياب***نورني بخصلات َدوَاتْ عْلاَلي

---

[1]– المصدر السابق.

حسيبة ومثالها حراير لبْاَبْ***احكيلي تاريخ نجمي وهلالي
لعزيزة جزاير واش جاب الجاب*** كي منظم تحريرها كالي خالي
والي دبر للفتنة فكر يصعاب*** الي متحربي للعدى برق يشالي
كي عميروش فحرفتو فالح هزاب***الي رسم للوغى حط البالي
فحل سبوعة علوعر ديما هجلاب*** متعقل خطاط للموت ايحالي
صدر صايق والطغى والعمر شباب***بركان الاوراس يرجى لمالي
يا عارف خصلاتهم عنك لعتاب***صورلي من حالهم نعدل حالي
وخوصلي لمحارقة شمال الزاب***تاريخ الثورات مصباح أيلالي [1]

موقف السارد: الفاعل من هذا التفصيل الحكائي هو كونه قد جعل من الحكي أو السرد حدثا ذا قيمة فنية أولا وقيمة إنسانية ووجدانية في وقت حاسم من تاريخ الجزائر العتيد وربما ابرز السارد هذه التفاصيل المتعلقة برجالات الثورة وعلاقته هو كفرد من هذا البلد الذي يعتز به وبثواره وأبطاله، فراح يتململ بذاته إلى داخل السرد ليجعلها محورا محركا فيه فهو الذي يحاول إخبار ذاته عن ذوات الحالة من أبطال ومجاهدين وشهداء:

(ياقاري تاريخ- نورني بخصلات- احكي لي تاريخ - نعدل حالي).

وهذه الأفعال مسندة إلى ذات الفاعل((السارد)) التي وصلت ببنية النص إلى كل هذا الزخم الحكائي وهذا التفصيل المقترح.

الوجود المباشر وبؤرة الحكاية والتي تتمثل في ذات السارد، على فتح النص السردي.

فموقف الفاعل((السارد)) يحول الشاعر من مجرد فاعل كلامي للمشهد إلى عامل من عوامل التوجيه النصي، وهذه العوامل هي نفسها الفواعل التي تتجرأ أفعالها وفق معايير

[1]- إبراهيم زلوف:مرجع سابق، ص59-60.

محددة أو قيم خاصة، هذه المعايير وهذه القيم هي التي تندرج ضمن المقاصد المرغوب فيها[1] ومنه وعليه فإن هذه الفواعل التي تنجز حركة النص هي:

1- **قارئ التاريخ:** يحدد السارد حركة القارئ للتاريخ بالحكي والتنوير حيث اختارها السارد من أجل الكثير من الحركات التفصيلية التي تتناسب والمقام :

- أحكيلي.
- ياعارف خصلاتهم.
- صورلي.

إن مطالبة السارد ك"ذات فاعلة" ل"ذات الحالة" غير الفعالة في النص بقراءة تاريخ البلاد والأبطال اختيار عن وعي فيه تلميح إلى:

- الحياة الثورية .
- التاريخ البطولي.

هذان المقصدان يتوافقان مع مفاهيم البنية الإخبارية للنص، فالأول يتجه نحو البنية الاجتماعية السياسية المعينة في زمن الثورة وبالتالي هي تعبير واضح عن حركية الحياة الثورية وعلاقتها بالرموز الثورية، ومدى تأثير هؤلاء في التصحيح التاريخي البطولي للثورة ويظهر سياق النص في المقطع الموالي:

ياقاري تاريخ رجالة تطياب***نورني بخصلات َدوَاتْ اعْلاَلي[2]

الحركة الحكائية تبدأ بذات الحالة- حسيبة وأمثالها – يا قاري تاريخ رجالة .ثم تمر الذات الفاعلة- نورني- وتنتهي بالذات الفاعلة خوصلي لمحارقة، مارة بعدد من الوحدات السردية التي أنتجتها الذات وباشرتها بطريقة تصويرية .

---

[1]- سعيد يقطين:قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص52.

[2]- ديوان إبراهيم زلو ف، ص59-60.

فالتفصيل يمثل حركة،(حسيبة وأمثالها – عميروش– رسم للوغى– حط البالي – فحل سبوعة – متعقل خطاط– بركان الأوراس) والإجمال يتمثل في حركة" الذات" التي تعطي صورة عامة عن الموقف المسرود متمثلة في: (نورني بخصلات داوات علالي– احكيلي تاريخ نجمي وهلالي – صورلي من حالهم نعدل حالي ...الخ).

فهذه البنية السردية عبارة عن حكايات نورني بخصلات داوات اعلالي دلالة على الحالة الصعبة التي يعيشها السارد على أمل الحصول على ما يشفي غليله ويداوي حاله من السقم والأمراض.

ثم يعقب هذه الوحدات حركات أخرى تتفاوت بين تفصيل و إجمال مازجا بين الوجود المباشر لحركة النص امتزاجا كاملا يجعل ثورة النص تتمركز في حركة الذات والوحدات الفعلية (دوات علالي، تعدل حالي) ،وقد تتحدد بقية العلاقات النصية في الإحالات الخارجية والافتراضات، والحالات الداخلية التي تشكل بنية النص على أساس من حركة الذات "[1] .

وهذا الأمر يتمثل في قوله:

(يا متقلوا داس عند الي جراب)، وهي دلالة عن الكم الهائل من المعلومات التي يحملها هذا العارف بأحوال البلد وتاريخ أبطالها ومعالم ثورتها.

عرارم تاريخ ثورة يغبالي.

وعليه فإن هذه الإحالات الخارجية عند السارد عبر النص قد عبرت عن علاقة السارد بشخوص وهي ذات الحالة التي كانت فاعلة في ما قبل وبالتالي فإن الذات الفاعلة (السارد) قد ركزت على ضرورة الاتصال "بذات الحالة" عن طريق الخطاب الإخباري الذي طالب به السارد(طالب، يهتف، يقرالي، يعطيلي خبر، قصة تروالي) ومنه يأتي التفصيل كالتالي:

[1]– أمل دنقل : الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة1983، ص103.

- ✓ حركة فيض الأشواق.
- ✓ طلب الأخبار والإعلام "يقرالي".
- ✓ عطش النفس لمعرفة التاريخ.
- ✓ حركة التمجيد والافتخار بهذا السلف.

أما بالنسبة للشخوص فهي ليست فاعلة على أساس أنها لا تتدخل في توجيه النص هذا ما نطلق عليه التوجه النصي الداخلي، وهو توجه يوجده السارد عن طريق هذه الرموز النصية، لأن الأفعال التي ينجزها السارد تحدد عددا من المنظورات، وما الشخصية التي يظهرها السارد إلا مظهرا من مظاهر الحوار السردي الذي ينجزه الشاعر "[1]، وقد يستقل هذا الأخير ذوات خاصة تساعده بشكل واضح في توجيه نصه بالاعتماد على تغليب ذاته أي سيادتها وسيطرتها على النص المسرود في قوله: (ليا، عراب، تهدالي يقرالي يعطيلي، ترْوالي، يغبالي...الخ).

رغم أن الحديث جاء عن "ذات الحالة" وهم "الشهداء والسلف الصالح"– يقول: (يسردلي قصات قومي ولصحاب) –(يحكيلي خصلاتهم زهو دلالي).

وقوله:

الشهداء والحق لينا هم لحباب***ماتو عني باش يهدوني سالي

وقوله:

لا تصدقني روح للتاريخ كتاب***والتاريخ يوقفك عند قوالي

وقوله:

ارحم يا ربي يا عاتق لرقاب الشهداء في واجب الوطن الغالي.

فرغم هذا التصور التفصيلي للحكاية التصويرية، فإن هذا التصور بهذا المعنى لا ينجز حكاية بالمعنى الكامل لها والتي عادة ما تعمد إلى متن حكائي، غير أن السارد هنا

---

[1]– د:محمد زيدان، مرجع سابق، ص110.

ينفصل عن الوجود المباشر وبالتالي يتوارى ويختفي ليصبح صوتا ثانيا في النص الشعري، فيجعل من النص مشهدا حكائياً مفتوحا مع الحرص على تفاصيل السرد فبرغم إضافته إلى ذاته فإنه يحال أن يقيم بنية كبرى تشمل رؤية العالم من خلال ذاته، لذلك فالشاعر يحشد خطابه السردي ضمن خطاب أكبر تتواصل فيه العلاقات الرمزية والتصورية والوصفية، ولذا نرى أن علاقات التبادل بين السرد، وغيره في النص تتجاذبان التأثير[1]وعليه يؤثر السارد الفاعل في الداخل وحتى في الخارج ليجعل من نفسه المحور الأساسي الذي يسهم في تحريك"ذوات الحالة" وإعطائها لمسات خاصة دون الكشف عن ذاته الفاعلة.

6.1.1. الذات الساردة والمتخيل السردي:

يعتبر "جيرار جينت" أشهر من اهتم بالسرد والسارد، وعليه فإنه يقرر أن من وظائف السارد، تكوين إطار النص، ذلك الذي يمكن أن يرجع إليه في خطاب لساني واصفا ليحقق تنظيماً داخلياً خاصاً به"[2] وبناء على هذا فإن الذات المتمثلة في السارد أو الشاعر وما يمليه من خطاب حافل بالكثير من التصورات التي تعتمد على "المتخيل السردي" وفيه تشكل"الذات" و"المتخيل السردي" ثنائية تميل بالخطاب إلى السردية غير مؤطرة بحكاية، سواء كانت هذه الحكاية رمزية أو تراثية، أو كان سرداً خاليا من أي تصور ذهني حكائي، وبالتالي فإن الأبعاد غير الحكائية هي محور السرد، وذلك من خلال عدد من التصورات التي تعتمد على مفهوم هذا المتخيل "[3] هذا التصور يؤدي إلى البوح بفكرة كون السرد قد يطرح أحياناً طرحا رمزيا أو يجعله في أوقات أخرى مجرد بعض الصور المتخيلة ممزوجة بعناصر من الواقع القائمة على غريب الأمر وعجيبه في التشبيه

---

[1]– يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، د محمد فتوح أحمد، دار المعارف–ط1، 1995، ص30.
[2]– جيرارجنيت:خطاب الحكاية، ت، محمد معتصم:عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص64.
[3]– د.محمد زيدان، مرجع سابق، ص114.

والوصف، وأحيانا أخرى تستمدها من تجارب شخصية معيشة قد تسيطر عليها ذوات الحالة والتي تجعل من فعل السارد حدثاً مرويا، في مقابل الحالة المسرودة ذاتها.

وفي هذا نورد النص الموالي الذي يكشف جليا عن هذه البنية التصورية :

من ديوان "إبراهيم زلوف":" نفحات في الشعر الملحون"، ومن قصيدة "هلكوني عينيك" يقدم هذا الطرح:

شعرك مثل جريد متدربي يزيان***من هبات الريح يميل امالو

واحواجبيك راعن صفحة جرنان***كالمحصة علعين سود ويشهالو

خدودك شهد بلول نيفك عنهم زان***خمرية واقليل صفاتك زالو

شفاتك حب ملوك ولا مرجان***قطرات من الدم عن ثلج سالو

ريقك شهد الليى ملكني منوجان***شهد العسلة بان لامن يصفالو

قمر نشعشع في عشرة شهر جوان*** محنة عاشق شوف سهره تحلالو

نعت الرقبة رخام فالطلعة ريحان***لمشرف كي عصانها عنها مالو

صدرك طرحة خصصوها للميدان***واشواهيد ملوك للبعد يلالو

وازنودك ضنيت شمعة للعرسان***بطنك بطن غزال باهي تمطالو

واعضادك عرصات من عهد الرومان***تحفة للزمان وبطور جيالو

جلابك لملوك ولا للرهبان*** بختاره يازايخة في تتحالو

يامحبوبة خاطري منك شكنان***جّن قليبي بيك كثرت اعلالو[1]

يقف السارد في قلب حركة النص وذلك في صيغة إخبارية أولى ،حيث يخبرنا بصفات هذه المحبوبة بتفصيل كلي عن كل عضو من جسمها يصفه بصيغة إخبارية صرفة ثم يمزج هذه الأخبار ببعض الرموز التصويرية المصنوعة أو المفبركة من طرف الصانع أو السارد المسيطر على حركة النص، حينما يقدم "ذات الحالة" للمحبوبة بهذه

[2]– إبراهيم زلوف : من ديوان نفحات في الشعر الملحون، ص49، 50، 51.

الأوصاف الخيالية حينا والرمزية حينا آخر القريبة إلى المفهوم الذهني أو التصور الذهني قربا يحقق "المتخيل السردي" :

يانخلة بجريدها ربيعك يزيان***لاجناية ليك لا عنك قالو

لقد رمز ل"ذات الحالة" ب"النخلة"، وربما يعلم العام والخاص صفات النخلة المتميزة ولنا أن نتخيل ما الذي يجعل هذه المرأة الجميلة شبيهة بالنخلة ،إضافة إلى ما ذكره السارد من ميزات تفصيلية : (بجريدها – ثمارك ياغالية – عشتي سنين – نقول عليك – اللي ما لشعرا قالو). كناية عن كثرة ومدى تغني الشعراء بها.

وقد استغل السارد هذا "التخييل" ليطرح إشارات نصية تحيلنا إلى الأصالة والعراقة والتمسك بكل ما يمتُ للمكان بصلة فهو حينما شبه المرأة أو المحبوبة أو "ذات الحالة" ب"النخلة" دلالة على أصالة وعراقة وعلاقة هذه البنية بالمكان فلها مكانة خاصة عند الجميع وتبقى الوحدات السردية جميعها ذاتية تصب في معنى واحد ألا وهو مدى تعلق السارد بها واصفا صفات مميزة خيالية ا من مثل قوله:

خدودك شهد بلول.

خمرية.

شفاتك حب الملوك والمرجان.

قطرات من الدم .

عن ثلج سالو.

(ريقك شهد – ملكني منو جان – شهد العسلة – لا من يصفالو – قمر مشعشع – الرقبة رخام – ريحان – صدرك طرحة – اشواهيد ملوك – زنودك شمعة للعرسان – بطنك بطن غزال – اعضادك عرصات...الخ).

هذه الوحدات السردية جميعها مصطنعة غير طبيعية و :" هذه السردية المصطنعة كما يقول"ألبرتو إيكو" تحيل الإحساس إلى عوامل ممكنة، مختلفة عن العالم الواقع تحت الحس والاختيار"[1] .

وقد تختلف السردية المصطنعة عن الطبيعية وذلك في أن الأولى قد تبتعد عن القوانين العامة والضرورة الحياتية لحركية العالم في منطقه بينما الطبيعية تسير وفق هذا النظام والقواعد المعمول بها وفي هذا يقول دائما، "ألبرتو إيكو":" ومما لا ريب فيه أن السردية المصطنعة المتخيلة لا تظهر كبير اهتمام بالشروط التداولية التي تخضع لها السردية الطبيعية "[2] وبالتالي فإن هذه البنى الجديدة، وهذه النظم المفروضة للعالم بحسب ما يراه السارد بقدر ما تلتقي من بنى الحكاية أي المسرود العام فإنها تبتعد وفي ذات الوقت تقترب من" المتخيل السردي".

- إن السارد في هذا النص يعطينا موقفا معينا يحيلنا إلى رؤية خاصة به، ألا وهي موقفه أو إحساسه وشعوره تجاه هذه المرأة، فرؤيته لها حقيقة وواقع ينم عن حركة اصطناعية في مزج عناصر من الطبيعة بأعضاء وأطراف آدميه، لهذا يمكن وصف هذا الوجود للسارد بأنه وجود إيجابي استغله كشاعر في بعض تشكيلاته السردية مع الإبقاء على طبيعة "الذات الساردة" بطريقة مباشرة، فالدور الفاعلي الذي يضطلع به السارد في هذا المتخيل وصف تمثيلي دقيق من خلال اصطناع حركة سردية تؤول تأويلا خاصا به وتشبه إلى حد كبير حكاية حوار مباشر دون رقيب أو قيد أتاح للسارد قدرا كبيرا من حرية البوح حتى أنه في بعض الأحيان يجنح إلى الوصف والغزل القريب من المحبوب حينما يصف محبوبته في قوله:

صدرك طرحة خصصوها للميدان*** واشوا هيد ملوك للبعد يلالو

[1]- ألبرتوا إيكو: القارئ في الحكاية، ت، انطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص88.

[2]- المرجع نفسه، ص88.

أو في قوله:

ريقك شهد الي ملكني منو جان***شهد العسلة بان لامن يصفالو[1]

كما أن السارد هنا استغل عدم معرفتنا بالموصوفة أو "بذات الحالة" واستغل عدم المنطقية التي يطرحها في بعض الأوصاف، وبالتالي جاز له أن يتحرك بحرية مطلقة تبعد الشبهات عن أي واحدة.

جلابك للملوك ولا لرهبان***بختارة يازايخة في تنحالو

يامحبوبة خاطري منك شكنان***حن قليبي بيك كثرت اعلالو[2]

إن السارد هنا وبوصفه هذا يجعل من وجوده وجودا مباشرا غير أنه غير ذلك، وما الأمر سوى نوع من "التخييل" يجعل من الطرف الآخر "ذات الحالة" حضورا (مباشرا) كما أنه في صورة هذا الآخر يعبر عن حالة تواجد و وجود للآخر الغائب، وهو كذلك يعبر كسارد شاعر والحالة هذه والأسلوب هذا، عن أسلوب حكائي خال من الحكاية.

فهو كشاعر يصطنع ما أسماه بـ: " النخلة".

(لوماعشتي سنين يا نخلة حرمان).[3]

لعل هناك إمكانية القول بأن الذات في هذا النص متحققة بحسب تعبير " جريماس" حيث يحيد ذات السارد بين إمكانية الوجود وبين التواري في الآخر، وبذلك يقترب مما يسميه"جريماس" بـ"الذات الممكنة"، والتي تقع في طرف هي أوله، تليها "الذات المحكية" وتمثل الآخر في النص، مما ينتج ما يسمى بالذات المتحققة "[4] فـ"الذات الممكنة" حسبه هي التي تقع في طرف هي أوله، وبالتالي فهي الذات الفعالة والفاعلة أي السارد صاحب المقام الأول الواصف القائل، ثم تليها "الذات المحكية".

[1]– إبراهيم زلوف : نفحات في الشعر الملحون، ص50.

[2]– المرجع نفسه، ص51.

[3]– المرجع نفسه، ص49

[4]– أ.ج جريماس: السيميائيات السردية، ت، سعيد بن كراد، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط1، 1993. ص89.

و"الذات المحكية" في النص هي التي تمثل الآخر، والآخر هنا هو "ذات الحالة"، أي الموصوفة المحبوبة التي يقع عليها قول الشاعر أو ينطبق عنها وصف السارد وهي التي يحكى عليها وهي الآخر في النص.

فينجم أو ينتج عن كل هذا ما أسماه "جريماس" بالذات المتحققة، وهذا التحقق ينجلي من خلال النص في المواقف التالية:

1. الوجود المباشر للذات وهو المتمثل في ضمير الفاعل في مثل قوله :

(هلكوني– نقول عليك– ضنيت– خاطري)، كل هذه الضمائر(ني– نقول" أنا" ضنيت "أنا" – خاطري "أنا") تجعل هذا الوجود مباشرا، وهو بمثابة البؤرة النصية التي تحيل إلى "ذات محققة".

2. إن الوجود المباشر للسارد يقدم وحدات ذات خبرة تتكئ على متخيل سردي مقترح من طرفه، وبالتالي تقترب إلي حد كبير من التصور الذهني وذلك لاتخاذها شكل الوصف الحواري السردي، فكل ما ورد في النص من حركات وأفعال توحي بوجود السارد ولذاته المباشرة المتحققة فعلا في مقابل ما يقدمه من ذات الحالة الحاضرة الغائبة في الوقت ذاته.

3. إن المبدأ الذهني الذي يحوي في جنباته "المتخيل السردي" يتسرب إلى السامع أو القارئ في حالة من القبول والتسليم ببنية الخطاب فيه وذلك لخلو الذهن من أي طرح مسبق وعليه يبدع هذا السارد في رصد علاقته السردية ووحداته الخطابية تاركا مجالا واسعا من المتخيل السردي في أذهان العامة والخاصة ،ولذلك لا يمكن أن تكون هناك قواعد خاصة أو مميزة لهذا المتخيل على أساس إبداعية السارد إضافة إلى ما يتركه من انطباع وتصور مميزين في اصطناع مشاهد سردية هائلة سواء كانت إيجابية أو سلبية تتولد عنها تشكيلات سردية مميزة يكون "المتخيل السردي" كان قد اصطنعها من الخيال أو في بعض الأحيان من الواقع فشكل مسرودا فنيا ميزته الحيل اللغوية والصور الفنية

والإبداعات الخيالية النامة عن قدرة خلاقة في التأويل والرصد والإبداع يقول الشاعر "إبراهيم زلوف":

دمي نا ممزوج بادزاير لهوال*** ياهولي من سامها يجرب ثاني
بلادي دُرة فظلها تهنى لحوال*** كي نرقد في فانها نصبح هاني
بلادي قمة بعيد عن شوهة لوحال*** بلادي كوكب لاح قدر رباني
بلادي نجم نلاح ساطع نورنيال*** في ظلام يعيش طامع حرطاني
شاف الغزو وازنادو نـــدال*** والحربي جزايري فالبونـــاني
علة حربو لا يداويها صيدال*** لا طبيب أيطبها لا روحاني[1]

هذا البناء النصي يقوم على عدد من الأسس:

- إيحاءات سياقية وظرفية.
- مفاهيم عامة وخاصة.
- الراوي رمز إيديولوجي يفترضه السارد.

عن طريق هذه الأسس تتجلى نظرة الشاعر السارد" للقومية" و"الوطنية" فلا شك أن جل الإيحاءات والتصريحات على السواء قد عبرت في سياق واحد وبالتفصيل الإيحائي إلى المختار "بلادي درة" (بلادي قمة) (بلادي نجم) ثم يحيل إلى كل متخيل إيحاء بالوحدات السردية التي تناسبه:

فالأول:

- بلادي درة: ⟸ (فظلها تهنى لحوال).
(كي نرقد في فناها نصبح هاني).
- بلادي قمة: ⟸ (بعيد عن شوهة لحوال).
- بلادي كوكب: ⟸ (لاح قدر رباني).

[1]- إبراهيم زلوف: نفحات في الشعر الملحون، ص108-109.

- بلادي نجم:⟸ (ساطع نور ينال).

وبهذه الوحدات الدالة على كل متخيل معبر على الوطن الأم" الجزائر" رمز سردي عام يتصل بجوهر هذا المتخيل وتأويله.

ويؤكد ذلك التوالي غير المنقطع، حيث مارس فيه السارد حقه وحضوره في تأكيد صفة وجوده البارز.

(بلادي حب عرب- رملتها في خاطري- يا سيمني في بلادي دمي نا ممزوج بدزاير لهوال- ياهولي- بلادي دره – كي نرقد – بلادي قمة – بلادي كوكب – بلادي نجم).

ولعل البارز في هذا النص السردي هو تمازج حضور "الذات الساردة" مع حضور الآخر كذات إيجابية مضادة أو مشاركة في حركة النص ومنه فهي تعطي إشارات واضحة، وإضاءات خطية مناسبة لفهم النص، وفهم إحالاته الرمزية المصطنعة التي يحاور بها الشاعر واقعة، ويمزجها بالتاريخ:

1)حركة السارد تبدو واضحة جلية مباشرة في النص وذلك عن طريق استعمالاته المتكررة لضمائر المخاطب، وكل ما يدل عليه.

2) بناء النص قائم في ذاته على حركة الإيحاء والرمز المتخيل (دمي ممزوج بدزاير بلادي قمة، بلادي نجم)، وبعدها تأتي كل تلك الإحالات الدالة على هذا المتخيل الرمز "الجزائر" (بعيد عن شوهه لوحال – فضلها تهنى لحوال ....الخ). وجميع هذه الإحالات تتصل بشكل واضح ب"الجزائر" التي عبر عنها الشاعر في كل مرة برمز ما (قمة– دّرة – نجم– كوكب...الخ").

3) إن كل ما يتصل بالواقع الفعلي، أو الواقع النفسي للسارد الشاعر لهو جزء فعلي من اختياره السردي للدلالات التي طرحها من خلال متخيله، وهذه الدلالة الفعلية تأخذ أشكالا متعددة في النص نابعة من ذهن أراد له حركية مباشرة دالة على الحضور الكلي والتواجد الفعلي للمهندس الأول لهذا البناء الخطابي، وقد يزيد الحد إلى أن الحضور

الفعلي للذات المباشرة تتغلب على التواجد الملحوظ للمتخيل السردي مضافا إلى المفاهيم الخاصة بالسارد أو بما يقيمه في تصوره النفسي والفكري يطغى عليه وفي هذا يقول "البشير قذيفة" في قصيده الموسوم:" نكار الخير":

أسوايع وايام والدنيا تفضح *** مستحيل القمح يولي شعير
الذهب الصافي دايما يظهر واضح***والفضة محال تخّلط على القصدير
النحاس يصدي كي تشلو ما ينجح***والجوهر في معدنو يضوي وينير
الدفلة في وردها لا ما يصلح***والحسكة مايخرج منها الحرير
السرقة فالقط طبعه ماتتنح*** وولد الذيبة دايما يبقى شرير
ولد اللبة إذا ضرب ديمة يجرح***وولد البقرة صنعته صكة وشخير
الطير الحر إذا اقبض لازم يركح***والحرطاني في القفص لازم يطير
الجايح مهما اكبر يبقى جايح***والشجيع يسلكك ولوكان اصغير
شوف لهذا القول تلقى فيه الصح***ثبت روحك في زمانك كون حذير
في هذاالزمان ويحك ياطايح *** والزوالي ياحليلو واش ايدير
حتى الكلاب في وجهو تنبح***واترحب مع اللي المال معاه كثير[1]

البناء السردي" للذات" في هذا النص محايد يقوم بعملية السرد من خلال صورة بنائية واحدة، فالمظهر الثابت للسارد المتواري أفسح المجال لحركة "المتخيل السردي" الذي لا يعتمد على رمز واحد فحسب، ولكنه يعمد إلى العديد من الرموز المستوحاة من "الحكم" (الدنيا تفضح- مستحيل القمح يولي شعير، الذهب الصافي، الفضة محال تخلط على القصدير...) وغيرها من الرموز.

[1]- عن مخطوط: للشاعر البشير قذيفة.

إن جميع هذه الأحداث في النص تعبر عن الآخر المتعدد الثابت بثبات حركة السارد فهو: (اسوايع والأيام- الدنيا- القمح الذهب الصافي- الفضة- النحاس...الخ) هذا الآخر المتعدد ثابت على حاله، ثابت بصفاته، ثابت في زمانه.

(مستحيل القمح يولي شعير – الذهب الصافي دايما يظهر واضح – الفضة محال تخلط على القصدير – النحاس يصدي...الخ). هو ثابت بثبات حركة السارد الشاعر، الذي يبدو أنه يحرك هذه المتخيلات السردية من موقع العليم بمقدرته وأحواله، فبداية الأسماء (اسوايع – الأيام- الذهب...الخ) واستمرارها على هذا النمط المميز الذي اختاره السارد في عرضه من شأنه أن يشكل بنية النص ويحيل إلى عدد من المستويات النصية أهمها:

- **المستوى الأول:** هو مستوى السارد المتواري المختفي، وفيه يخلو النص من صورة واحدة من أشكال الوجود المباشر له.

- **المستوى الثاني:** هو المستوى الذي تسيطر فيه "ذات الحالة" في حال تخفي السارد وقد يجنح النص إلى اعتماد أكثر من ذات حالة، فتسيطر على النص العديد منها.(أسوايع وأيام – الدنيا – القمح – شعير – الذهب الصافي – الفضة – القصدير – النحاس – الجوهر – الدفلة – الحسكة – الحرير – السرقة...الخ) وكل هذه الوحدات أو ذوات الحالة تصب في منبع واحد، ومفهوم فريد يؤكد على الثبات والأصالة.

- المستوى الثالث: وهو الخاتمة التي أنهى بها السارد نصه، وأظهر ذاته في الأخير بعدما برز الآخر بشكل واضح في المقطع السابق تعود "الذات الساردة من جديد لتطغى على النص ملحة ومؤكدة على جميع ما جاء من ذوات ووحدات سابقة ذات مرجعية واحدة مفادها عدم التسليم للأيام والثقة بها فالدهر لا يبقى على حدثانه والدنيا غدارة

- (والدنيا غدارة) خائنة لا يمكن الوثوق بها إطلاقا:

كي عكست الأيام وزماني صكح *** حتى واحد مايقلي صباح الخير

عند جلوسي بينهم قاع اتروح *** ولَّيَ في جنبي جْرَبْ من بعد حرير

نسمع منهم غير لكلام الي يجرح *** ونكتم انوكل المولى القدير
ياناكر الخير والله ماتربح *** عند الخالق في حسابك واش أتدير
قدامي تعيا اتدربى وتنوح *** بيدي راني نقصبك لاباه تطير
اللي يمشي بالخدع وين يروح*** مهما طال الحال عمروا راه قصير
كاتب ذا لأبيات بالمعنى لمح *** ويا سامع ذا القول ...واسماه البشير[1]

لعل المتدبر في الجانب "التخييلي" في النص يلحظ قمة الإبداع في التصوير والإيحاء: (كي عكست ليام وزماني صكح)، أعطى للزمان صفة آدمية تشخيصية وجعل أمره يفتضح أمام السارد جراء ما وصل إليه من حال فدوام الحال من المحال والأيام عصفت به فافتضح زمانه، ثم ما يفتأ في الأخير أي في آخر الأبيات أن يصرح برمزية مقاله ورؤيته للأشياء حينما ذكر بأنه قد لّمح بالمعاني أو بالإشارة والرمز إلى أفكاره التي يريد أن يصل بها إلى الجميع أي جميع من يقرأها أو يسمعها في قوله:(كاتب ذا الأبيات بالمعنى لَمَحْ).

7.1.1. حكاية الصوت الآخر و السرد الشعبي بمنطقة "الحضنة":

قد نكون عمدنا إلى ستة عناصر كاملة في معرض حديثنا عن السارد، وذلك لما يحضا به من مكانة كبيرة في السرد سواء الروائي أو الشعري، وقد عبر عن ذلك الكثير من الدارسين ومنهم: "السعيد يقطين" في تقديمه الوجيز لكتابه «تحليل الخطاب الروائي» حينما وصل إلى نتيجة مفادها أن المكونات المركزية للخطاب تركز على طرفين هامين متقاطبين أو لهما: الراوي والمروي له حيث يرى بأن موضوع كتبه ليس تحليل الرواية بل الخطاب الروائي، الذي يعرفه بأنه الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية ولهذا فهو غير مهتم بالمتن الحكائي، بل مكونات الخطاب وهي عنده "الزمن"، "الصيغة"

[1]– مخطوط للشاعر البشير قذيفة.

و"الرؤية السردية"، ويستأنف مؤكداً، أنها المكونات المركزية التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطبين: الراوي والمروي له[1].

أي السارد والمسرود له، ونعتقد أنه حتى وإن كان هذا الكلام ينطبق عن الرواية فلا شك أنه يصلح أيضا للشعر، غير أن الفارق هنا يكمن فقط بين السارد داخل النص وبين المؤلف الواقعي له في الوجود المباشر له ويميز " لنتفلت" بين السارد داخل النص وبين المؤلف الواقعي ((الصوت الأول السردي)) أو الوجود المباشر للسارد، فالسارد الثاني شخصية تنتمي إلى العمل الأدبي، بينما السارد الأول ينتمي إلى السياق الخارجي للنص وهو عادة ما يتلبس بالسارد الفعلي، ويكون من خلفه، ويمكن له أن يؤدي عددا من الوظائف التأويلية كالوظائف الأيديولوجية والنفسية وغيرها.

ويمكن للسارد الضمني أيضا أن يتبادل المواقع مع مؤلفه الأصلي أو أية شخصيات أخرى داخل النص[2] .

8.1.1. السارد الضمني:

ما المقصود بحكاية الصوت الآخر في النص؟.

قد تعودنا في الشعر كما في النثر على الخطوات السردية المعمول بها، وفيها تكون الحكاية قولا، أو سردا وصفيا قد تتداعى فيه الأفكار والمعاني، أو قد يجنح إلى المناجاة الداخلية النفسية، لكن الأمر أصبح يعتمد حديثا عن الذات سواء كانت الذات الساردة الأولى صاحبة الصوت الأول، أو الصوت الآخر صاحب الرؤية الثانية التي تختلف عن الأولى، ومع هذا هناك من لا يتقبل فكرة وجود هذين النوعين فقد عارض البعض هذه

[1]– عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي– مقاربات نقدية في التناص والرؤى. والدلالة– المركز الثقافي العربي: ط1 حزيران 1990ص 153.

[2] –جانب لينتفلت: السرد الأدبي، ترجمة، رشيد بن حدو ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 920.

الفكرة، أي فكرة وجود السارد باعتباره شخصية ورقية فقط، وأنه يتلبس التباسا قويا بالمؤلف، ولا يمكن الفصل بينهما بطرق عادية"[1].

لعله من ميزات السردية الشعرية أن يتوارى السارد خلف هذا الخطاب فاصلا بين الذات المتكلمة من جهة:

يا قلبي شد الصبر ساعف ليام*** واتهنى محال حزنك كان يطول[2]
راه يجيك انهار تتفاجى لغيام*** ترجع زاهي كي زمان الجرح يزول
تعيا مع الأحباب في الجنة وانعام***وأنت زاهي بينهم حالك معدول
في جلسات املاح مطبوعة بانغام***مبسوطين الحال واعنانا منقول
لا تتعجل كون صابر لا تنظام***وعلى الشدة والوحش خليك احمول

لقد توحدت ذات السارد بالذات المتكلمة، أو السارد "الضمني" فلم يعد باستطاعتنا التفرقة بينهما، أو أن ذات السارد هنا متوارية ولم يبق سوى "الذات الفاعلة" أو المتكلمة وتوارى السارد الواقعي، خلف صوته الثاني المتمثل في هذا العاشق المحب، أو أن الرؤية قد توحدت بين السارد وصوته الثاني(يا قلبي – تعود على ضمير المتكلم أنا أو كانت موجودة في الضمائر المستترة في الوحدات الفعلية: أتهنى – حزنك – يجيك نهار – ترجع زاهي – تعيا مع لحباب – وأنت زاهي – لا تتعجل – خليك احمول...الخ) هذه الكلمات جميعها تحمل ضمائر حاضرة بارزة ظاهرة ومستترة تعود على المخاطب السارد، وتتصل مباشرة بحكاية الصوت الثاني الذي يعود في الأصل على أول صوت.

ثم ينتج هذا الصوت وهو صوت الذات(يا قلبي) حديث مناجاة وجدانية مع السارد وذاته فينجم عنها حوار داخلي مع القلب هذا الذي أراد له السارد أن يكون حاضراً في النص على هذه الهيئة التي يتحد فيها الصوت الفعلي بالصوت الضمني، وتتبدى هذه الإضاءة فيما يمكن طرحه من وحدات سردية في المقاطع التالية:

[1]– د. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ديسمبر عام 1998، ص 360–361.

أنطق لي قالي ما ردت الكلام ***واعزم ليا كانك بيا مشغول

لازم عيني تشوفها بدر التمام***من تركت مشاعلها فيا مفتول

هي القمرة وشمسي طول ليام***ما دّبر عليا ما تقولي واش المعمول

نوار الربيع في خدها دار لعام***زينة الطلة والقد المكمول

ما تتصحني من الصبر هزيت اكوام***خليني من ذاك الكلام اللي معسول

لقد مثل "القلب" في هذه المناجاة الداخلية أو هذا "المنولوج" الداخلي محور الخطاب وطريقة صريحة في الإخبار منه و عنه ،وهذا الخطاب في المقطع الفعلي يخلو من ذات تنتمي للصوت الآخر وعليه فإن ذلك قد يخلو نوعا ما من الحياد للسارد الفعلي بإلقاء أحاسيسه ورؤيته في مقابل الرؤية البارزة للصوت الحاكي "القلب"، وإذا كان هذا الصوت قد أفرز صوته كصوت ثالث بعد صوت الشاعر وصوت "العاشق" وصوت "القلب" وبالتالي أراد أن يحقق وعيا خاصا من ناحية، ويعمل على مزج رؤية الأصوات من ناحية ثانية فنراها متداخلة متضمنة في بعضها البعض، كل منها احتوى الآخر، وبالتالي يحدد البناء العاملي المناسب للنص على الشكل التالي، من خلال مجموعة من الأسس المطروحة:

1)**حكاية الصوت الأول:** مع بروز ذات الفاعل المخاطب صاحب الحديث إلى القلب (ياقلبي) في المقطع الأول، وهذا الصوت قد يشمل – كما أسلفنا – "ذات الحالة" وهو العاشق المخاطب أو السارد الشاعر.

2)**حكاية الصوت الثاني:** (أنطق لي قالي) بروز" ذات الفاعل" واختفاء الصوت الأول وبقاء ما يدل عليه من خلال خطاب القلب، (أعزم ليا كانك بيا مشغول – ما تتصحني – خليني – ما تدبر – ماتقول لي) .

3)**حكاية القول:** تعبر عن حالة الاثنين في المقطع الثالث.

ولعل هذا المزج بين ذوات الحالة والأفعال من شأنه أن يعبر عن الحالة الواقعية التي يعيشها الشاعر ومدى قربه من زمانه الذي اختلطت فيه الأشياء، وراح من الصعب الفصل بين هذا وذاك، لذلك فإن هذا الإحساس بتعدد الأصوات في النص يجعل المستوى أكثر اقترابا من روح العصر الذي يمثله الشاعر، وليعبر عن التماس القائم بين الأشياء الأمكنة والذوات في الحياة الإنسانية المعاصر» [1].

وعلى إثر تداخل ذوات الأفعال وأفعال الذات في النص وبروز أكثر من فعل ذات و"ذات القلب" وهو الصوت الثاني، و"ذات المعشوقة" أو "المحبوبة"(متوحشها) كلام الذات أي ذات العاشق عن الذات الثانية وهي المعشوقة (مانعرفش اخبارها اموالف نسمع صوتها – هاتفها – في العاصمة ساكنة – الطفلة اللي من حبها راني في الهوال) فنلاحظ من خلال حكاية القول هذه أن هناك سارد ضمني سرد قصته في ألم ووجع أظهره عن طريق حكاية الصوت الأول والثاني، وبالتالي: <<فالمؤلف الضمني من المنظور الروائي يختلف عن السارد الضمني في المنظور الشعري، لأنه ينظم النص وهو المسؤول عن حضور طرف ما أو غيابه في الحكاية.

ولكن للسارد دوره الخاص، إذ يمكن أن يكون إحدى الشخصيات المركزية في أي عمل كما كان الأمر في هذا القصيد للشاعر"البشير قذيفة"، إذ اتخذ الشاعر مجموع الشخوص في النص أي اعتمد "الصوت الأول" وهو العاشق الولهان كما أخذ صوت القلب في شكل منولوج تقريري عبر فيه عن حالته النفسية وفي المقابل زودنا عن أخبار و حالة هذا العشق الذي شهد فيه ألما وعذابا كبيرين.

[1]– د. محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص131.

I. الفعل والسرد وعلاقة الزمن:

1. مستويات الأفعال المنجزة

2. مستويات الأفعال المؤولة.

3. مستويات الأفعال المحتملة.

4. احتمالية الأفعال بين اليقين والضن.

5. الفضاء السردي.

II. المستويات المجازية للسرد الشعري.

1. البناء الجزئي للرمز والصورة الشعرية في السرد.

2. البناء الكلي للرمز والصورة الشعرية في السرد.

3. البناء الرمزي الديني في السرد الشعري.

4. التناص السردي في الشعر الشعبي.

I. الفعل والسرد وعلاقة الزمن:

ينقلنا الحديث عن الفاعل في بنية الخطاب السردي ودوره في إثراء النص، وانفتاحه إلى الحديث عن الفعل أو الحدث الذي يقوم به، ويتبناه في الخطاب، والمقصود بالفعل هنا هو حركة التواصل التي يوجدها السارد ليربط بينه وبين عالمه، وليوجد به الفضاء النصي الذي فيه، وتتحرك كذلك شخصياته، ويجر ذلك الحديث عن الزمن وعلاقاته بين الفعل الحدث، إذ إن المدى الذي يعطيه النص الشعري للحدث يختلف بصورة كبيرة عن المنظور القصصي، ويقترب مفهوم الفعل من مدى النص الشعري [1] ومنه يمكن تصور الفعل بين زمنيين:

الأول: زمن الفعل الأصلي الذي يقوم بناؤه في النص على علاقته بزمن السرد الثاني له.

الثاني: وهو زمن الفعل المسرود أي موقعه في الحكاية كيف جاء في النص السردي ويقوم بناؤه في النص على التصور الذي يحيط به السارد، فالحدث من حيث هو يجب أن يسمى بالزمنية، والزمن من حيث هو يجب أن يصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها "[2] فالحدث بهذا تقنية سردية تربط بين عناصر البنية السردية المشكلة للخطاب الحكائي أو للحكاية بصفة عامة والتي تتشكل بدورها من مجموعة الأحداث المرتبطة زمنيا والحد هو فعل الشخصية وحركتها وفضاء تتعايش به الشخصيات ينبع منها ويقع بفعلها الذي يقترن بالزمن ولا تقوم القصة إلا به، ويقتضي وجود الحدث إطارا مكانيا، فلا يكون في الامكان كما أنه يتقيد بزمن، فالزمن والمكان وعاء الحدث[3] ووقوع الحدث يعني حصول تواشج وتكامل سردي بين المكان والزمان والحدث والشخصيات ".

ويتلبس الفعل شكلين زمنيين، ويرتبط بوجود حدث محوري يؤديه السارد أو تقوم بإحرازه الذات الساردة، غير أنه يوجد فعلا في النص الشعري متراوحا بين حالات الذات

---

[1] – د. محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص155.

[2] – د. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 208.

[3] – ينظر: د.ضياء غنى لفتة، د. عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي ، دار الحامد، ط1، 2011، عمان الأردن، ص203.

الساردة وعلاقاتها بالمحور السردي الذي تدور حوله أحداث الحكاية، وإن يرصد هذا في السياق السردي فإنه لمن الضروري ربط السياق النصي بالسياق الخاص بالفعل، وجعله بنية واحدة ينجم عنها تصوراً عن حركة الأفعال وعلاقاتها الزمنية .فوظيفة السرد كما يراها" رولان بارت" ليست هي التشخيص، بل هي بناء مشهد يظل ملغزاً بالنسبة لنا إلا أن هذه الوظيفة لا يمكن أن تكون على مستوى المحاكاة، فصلة المقطع السردي لا تكمن في التتالي الطبيعي للأفعال التي تؤلفه في المنطلق الذي يتحكم في عرضه وتقديمه بل

يمكن اعتبار هذا المقترح من المنطق تصورا لحالة السارد وعلاقته بالحدث في المنطق القصصي للفعل المحكى في المنظور الشعري " فالفعل السردي يمكن رصده بين عاملين عامل يعتمد على الحدث الأصلي المحكى إن وجد، وعامل يعتمد على فعل الحدث التأويلي، الشخصيات"[1].

ويمكن أن يختفي من النص الشعري الترتيب الزمني أو الحكائي، فإنه يختفي من النص الشعري لأن التصور فيه لا يقوم على رؤية أحادية متتابعة، وإنما تتحكم فيه رؤية خاصة بطبيعة التصور بين الفعل كوجود مستقل، وبين الزمن كحالة يتلبس بها معناه النحوي فقط، وإن وجد الحدث فإن الفارق فيه يعود إلى العلاقة بينه وبين زمن الفعل المحكى، ورصد الفعل في الخطاب السردي في الشعر الشعبي لا يختلف عنه في الشعر الرسمي وذلك من خلال مستويات متكاملة ومجتمعة مع بعضها البعض لا تعطي صورتها الكلية والمرتبطة بحركة الفعل وعلاقتها بالنص[2] .

1. مستويات الأفعال المنجزة:

من القراءة الأولى للعنوان نستطيع استيعاب المفهوم الأساسي والغرض الفعلي له حيث أن مسألة الأفعال المنجزة متعلقة بالحدث القائم على أساس من الواقع، وقد يحدث أن

[1]– المرجع السابق، ص 23.

[2]– د: محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، ص157.

يكون هذا الحدث المحكى أو المروي أو المسرود يتجسد فعلا عاما منجزاً في النص في متوالية من الأفعال ليدل على حدث مركزي واحد ينظمه السارد ويؤوله بحسب ما يراه مناسباً، أو بحسب وجهة نظره الخاصة به، اعتمادا على مقام الحبكة المعروضة في النص.

كما يحدث أن يعرض في سلسلة أحداث ثانوية تقع في إطار الأفعال العامة أو قد ترتبط بحالات نفسية ووجدانية خاصة بأصحابها إذ يستغل الشاعر أو السارد روح هذا الحدث أو انجازه الحقيقي ليشكل رؤية خاصة به ولا يكون الحدث في ذاته هو ما يسعى إليه النص وتعتبر مفاهيم الوظائف المقترحة عند عدد كبير من السرديين متصلة بمفاهيم الأفعال[1] .

وقد يتحكم في الأفعال المنجزة صوت السارد الفعلي، وهو صوت الشخصية التي تقوم بانجاز هذا الفعل مثل ما وجدت في النص لا كما وجدت في الحكاية الأصلية أو الأم .

ويقول "البشير قذيفة" واصفا رحلته إلى مدينة "ورقلة" متحدثا عن حالته النفسية ومأساته الشعورية فيقول:

اتهنى قلبي عليها كي طال***من شوقي طاحوا على خدي دمعات

تتباشر لحباب بيا كي نوصل عين غراب تبانلي جنة ولات

نتمرمد فالتراب ولاحجر انقبل***ويبرا دايا من الهوا والنار طفات

بارد ماها نشربوا والعطش يزل***وجراحي مني تروح خلاص برات[2]

رحلة قام بها الشاعر وسرد جانبا منها عبر متتالية من الأفعال مثلت مركز الحدث الذي عبر به عن معاناته نتيجة لهذا الفراغ وشوقه إلى الأحبة(طاحو– نتمرمد – يبرى – تروح – برات) وقد عبر الشاعر عن لوعة الفراق وعن تباعد الحبيب بإحساس نابع من

[1] – توما شفسكي وآخرون: نظرية المنهج الشكلي تر، إبراهيم الخطيب، بيروت 1982، ص189.

[2] – عن مخطوط للشاعر،البشير قذيفة.

ذاته فلا أحد سواه يستطيع أن يصور مدى الألم والأسى الذي يعانيه فهو الشاعر السارد المسير للحدث كما يراه هو لا كما يعتقد غيره أو كما يرونه، ومنه يوجد نوعين من الأفعال:

- أفعال منجزة ثابتة.
- أفعال منجزة مؤولة.

غير أن الأفعال المنجزة الثابتة هي المسيطرة الحاضرة دائما في النصوص من حيث كونها أساس عملية السرد.

وقد تتراوح الأبيات التالية بين الصوت الأول والثاني مبرزة صوت السارد الفعلي أحيانا، وصوت الشخصية البارزة في النص كصوت ثان والتي يوجهها السارد ويتحكم فيها، كيف لا وهو موجدها الأول، فله حرية التصرف والتحكم في كل كبيرة وصغيرة متعلقة بها ومن حيث نوع السرد ونوع الأفعال التي يوظفها وطريقة التوظيف يقول "البشير قذيفة":

كي عكست الأيام وزماني صكح *** حتى واحد ما يقلي صباح الخير
عند جلوسي بينهم قاع اتروح *** ولَّيَ في جنبي جْرَبْ من بعد حرير
نسمع منهم غير لكلام اللي يجرح *** ونكتم انوكل المولى القدير
ياناكر الخير والله ماتربح *** عند الخالق في حسابك واش أتدير
قدامي تعيا اتدربى وتنوح *** بيدي راني نقصبك لاباه تطير
اللي يمشي بالخدع وين يروح*** مهما طال الحال عمروا راه قصير[1]

ربما الملاحظ لهذه الأبيات يرى جليا ما مثلته الأفعال من تصور للنص إذ تسيطر على الوحدات السردية طبيعة التقرير الرمزي . كي عكست ليام وزماني صكح، عبارات تقريرية رامزة إلى مدى تغير الزمان وعدم بقائها على حالها حتى الزمن شخصه بالإنسان

[1] – عن مخطوط للشاعر البشير قذيفة .

وأضاف إليه الفعل صكح، وهذا لا يكون سوى عند الإنسان بمعنى (تعرى عليه) وهي كناية عن تلاشي واختفاء الحياء، وتلبس الزمن هذه الصفة غير الجميلة و غير الأخلاقية و حلت اللغة المشفرة الرمزية محل الكلمات الغامضة من خلال هذه الصور والتراكيب الشعرية، فأصبح الفعل العام أشبه بتقرير الحالة التي أراد لها الشاعر أن تظهر بطريقة حكمية.

وهذه أبيات أخرى "لإبراهيم زلوف" تصب في ذات المقال يقول:

قلت انشوفو باهي الريق والهداب***عني طولْ لا برية لا من راه

لا مرسولو كي تْنَى لي معاه جواب***حدثها بخبارنا ليك بشاره

قمحي فرك قللها في شاوو طاب*** صهدو ريحك تاح توح باحرارة

هف ضيا ها صاعرة ولات تراب*** الحاطم حيطم واثنثر عاد نجارة

اتحرك ريحك دار عنها ملجناب*** هز النعمة دار بيها تعرارة

اتعلا بيها لسما رات مزعاب*** الهوث فيها في لهوى غجراره

هز الصابة خلى جلفي غ علاب***اهداها صحرة لثعابن تتجاره

قعت انقلب في يدي غلو لاب***واكد ندبق مالقيتش قشواره

عيشي الرحمة يهفت عني ذالهبهاب***الدج غيومك اتعود عني مطاره

يحمل سيلك تروى أرض منهو غاب***إنمش عودي ولمعارف نخارة [1]

جمعت هذه الأبيات بين صوت السارد الأول والسارد الحقيقي للنص والصوت الثاني وهو صوت الشخصية التي يوجهها السارد ويتحكم فيها وفي حركاتها وهي صوت العاشق المشتاق التي عبر عنها بأفعال تقريرية مباشرة تعبر عن الحالة التي آل إليها وهو بعيد عن حبيبته التي رمز إليها بـ ((باهي الريق ولهداب)) يقول: ((عني طوّل – حدثها – نشوفو – قمحي فرك – في شاوو طاب – صهدو ريحك– هف ضياها – جلفي غلاب

[1] – إبراهيم زلوف: عن ديوان نفحات في الشعر الملحون، ص 08–09.

– انقلب – واكد...). معاناة وصد ونأي وهجر كلها أحاسيس شكلت مركز الحدث في هذا النص الذي أراد من خلاله السارد أن يكون الشاعر السارد ثم العاشق الولهان الذي يوجه كلامه، ويعبر عن أحاسيسه إلى خليلته، اعتمادا على هذا المرسول الذي أراد إرساله لإيصال أخباره إليها.

إذا هو صانع النص وصاحبه، وهو الذي يتحكم في شخوصه وأحداثه بل أساساً هو مركز كل حدث في النص، وفي هذا يقول جيرار جينيت: أرى أن كل حكاية هي صراحة أو ضمناً"بضمير الشخص الأول، مادام ساردها قادراً في كل لحظة على أن يدل على نفسه بذلك الضمير[1]> وها هو الشاعر "إبراهيم زلوف" يعبر عن ذاته بجملة من الضمائر الدالة عليه في مثل قوله:

قلت: والضمير المتصل هنا هو التاء التي تعود عليه.

أنشور: والنون هنا هي الضمير المتصل الدال على السارد.

عني: معناها علي والنون هنا أيضا ضمير يعود على السارد المتكلم.

لي: ضمير منفصل يعود على المتكلم بمعنى لي أنا.

هذه الضمائر ترتبط بأفعال منجزة يسعى إليها النص ويتحكم في وجودها من جهة السارد الفعلي أي صوت الشخصية القائمة بإنجاز هذه الأفعال قلت.من ؟ "أنا" المتكلم الذي قام بهذا الفعل وهو الكلام. إذا التاء ضمير متصل مرتبط بالفعل قال الذي يعود على الشخصية المتكلمة القائمة بالفعل كما وردت في النص.

- **مستويات الأفعال المؤولة:**

قد عرضنا سابقاً الفعل المنجز، وذكرنا بأنه هو الذي يقوم على أساس من الواقع، أو هو الحدث المحكي، لكن الأفعال المؤولة هي التي ينتج فيها الشاعر لنفسه استخدامها في شكل حكائي مؤول وفي تصور زمني وفكري مختلف عن التصور الأصلي، ولهذا فإن

[1] – جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ت. محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص128.

حركة السرد والأفعال هي التي تتحمل عبء البناء النصي بصورة كبيرة، كما تتحمل عبء التأويل الذي يطرح السارد، ومن ثم فإن الفاصل بين الحكاية وزمن الحكي قائم وممتد، لأن صوت السارد يراوح بين تصور الزمن الأول وفعله، وتصور الزمن الثاني وفعله، مع إسقاط التصور الحكائي على ذات السارد.[1]

إذا الحديث هنا متمركز في الحدث أو في الفعل المؤول على أساس أن هذا الأخير هو الذي يترك بصمة خاصة به تميز العناصر المكونة للحدث الذي أراد له السارد أن يكون من العناصر الأولى المكونة لحدث التلفظ و هي المتحدث، الذي يتلفظ والمتحدث إليه الذي يوجه إليه التلفظ ونسميها بدون اختلاف ب"المتحدثين" وفي هذه الملفوظة يحدث الفعل المؤول الذي يكون جوهر الخطاب والذي يحرك مجمل الأفعال الحكائية وأزمنتها النحوية التابعة لتصور السارد أو الشاعر عن الحكاية:

يقول "إبراهيم زلوف" في" نفحات في الشعر الملحون": من قصيدة "البدر".

راني أمبكم واش أنقول في بدر أتبان***وماطاقتش أشفايفي هتهاتة فيه

ذا يفجع في لمحتو ويتيه اللسان***يتعكلف في نطقتو وأيهزو تيه

لمحك بدر أفجوع في ظلمة تيهان***أتفاجيه الفرحة ويتحلو عينيه

يتمايل في مشيتو نعت الثعبان***تالف أطريقو وماصابها كي شعشعتيه

تهزو فرحة ليك تترفع لكنان***أيضل أيباصر نورتك مرسولة ليه

متعطش لعلاك بالبعد اللي كان***يصفالك واتروم يا ذا لبدر تجيه

ياد البدر اللي فتحلي بيبان***وغلبني نوبات بالهم انعانيه

ياذ البدر أنبصرني بعد الحرمان***والحيرة من خاطري واش الناديه

خايف صبري أيروح اللي كان***وايفارقني اضياه عييت نراجيه

وتعود الظلمة وتداول لحزان***وايغطيه الضيم عني ازيد الهيه

[1]– د.محمد زيدان:مرجع سابق، ص 169.

عمد الشاعر إلى استعمال أفعال قوية موحية مؤثرة تحمل في طياتها معان واضحة وأخرى خفية تدور جميعها حول مسائل أساسية متمثلة في:

- وصف المحبوبة (المشبهة بالبدر).
- معاناة الشاعر من النأي والبعد.
- خوف الشاعر من حرمانه من بدره.

وقد يتقاطع النص في هذا المضمون مع كثير من قصائد الحب والاشتياق، والتي تتأتى هنا من منطلق الحدث العام الذي يحكي روح الحكاية.

وقد أول الشاعر منطق الأفعال في النص بما يلائم التصور والرؤية التي طرحها من خلال متوالية سردية صور فيها هذا "البدر" (راني امبكم واش أنقول في بدر أنبان).

كما بدا صوت الشاعر فريداً وحيداً في النص من خلال وصفه وسرده لحاله ولحال حبيبته مبرزاً عذاباته وعذابات من هم في مثل حاله يشتكون من نأي الحبيب وبعده، إذ نلاحظ أن بنية السرد في هذا النص شبه العقدة في إطار من "توهم الحكاية" المؤولة إذ عرض لحاله من جهة نظر خاصة به مثلت بؤرة السرد.

حالة من القلق والتوتر والحيرة تنتاب الشاعر، وتسيطر على مشاعره وعلى أحاسيسه، وخوف من نأي الحبيب وصده.

هذه الحالة أتاح شاعرنا لنفسه فيها تأويل المتن الحكائي إذ عرض لمتوالية من الأفعال تتصل بحركة الذات المعذبة جراء تباعد هذا "البد":

يا من نلاح ضياه عني في الوطان والكون اللي كان ظلمة شعشع فيه

والنار اللي شاعلة نعت البركان***والجبل اللي كان غيضي زحزحتيه

والقلب المصهود لمزيزن حمان***وقد الحب اكواه ربي راد عليه

والعين اللي راقده طول الزمان***شلوشها لخليل قلبي سهرتيه

نومي راح وراح عادا ذي لجفان***والمالح بدموعها دارت تبكيه

ضني الدمعة ميسرها قبل النسيان***شكون أيصدق ننسى لمغرم بيه

جاءت الأفعال المؤولة هنا في سياق متنوع يتكئ على الفعل الحكائي للحكاية الأصلية المتعلقة بالمحبوبة لا "بالبدر" (لاح – ضياء شعشع فيه – شاعلة – زحزحتيه – المصهود – لمزيزن – وقد – أكواه راد – شلوشها – سهرتيه – راح – عادا...الخ).

فلعل كلمة (لاح ضياه) من الفعل لاح أي بان وظهر الضوء من بعيد في الأصل وردت للدلالة عن ظهور وبروز "البدر المنير" إذ بمجرد ما يلوح في الأفق ينتشر الضياء ويمتد على المدى، لكنه في هذا النص يعوض أفعالا لا تنتسب لهذه الحكاية إلا في بعض أوجهها فهو عندما يقول: (لنار اللي شاعلة نعت البركان القلب المصهود، وقد الحب أكواه ربي العين الراقدة طول زمان، شلوشها كحيل، قلبي سهرتيه، نومي راح كادا ذي لجفان)، هذه الأفعال جميعها مؤولة تتصل جميعها بحالات لا تخص المتن الحكائي، ولا تخص أيضا "البدر" الحقيقي، المتكلم عنه على سبيل المجاز، وإنما اعتمد "التخييل السردي" الذي يقوم على تصور ذهني لا يمكن العثور عليه إلا في حالة هذا السارد (الشاعر).

وهناك موقف مماثل لهذا عند شاعر آخر. اعتمد خاصية تأويل الأفعال في تراكيب حكمية معبرة حاول من خلالها الوصول إلى الهدف المنشود في القصيد ألا وهو الأصالة والمعدن الأصيل وعبر السارد في محتواها على حكم وأقوال مأثورة، وأمثال من خلال مجموعة من الأفعال القوية التأثير الموصلة للمعنى، يقول "البشير قذيفة" في قصيدته "نكار الخير":

أسوايع وأيام والدنيا تفضح***مستحيل القمح يولي شعير

الذهب الصافي دايما يظهر واضح***والفضة محال تخلّط على القصدير

النحاس يصدي كي تشلو ما ينجح***والجوهر في معدنو يضوي وينيير

الدفلة في وردها لا ما يصلح***والحسكة مايخرج منها الحرير

السرقة فالقط طبعه ماتتنح***وولد الذيبة دايما يبقى شرير

ولد اللبة إذا ضرب ديمة يجرح***وولد البقرة صنعته صكة وشخير

الطير الحر إذا اقبض لازم يركح***والحرطاني في القفص لازم يطير

الجايح مهما اكبر يبقى جايح***والشجيع يسلكك ولوكان اصغير

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى مجموعة من الأفعال الواضحة المعاني وأخرى خفية تحمل في ظاهرها ما لا يحمله باطنها، فتحملت بذلك مسؤولية إيضاح المعنى وتوصيله بصورة منطقية من خلال مجموعة من الرؤى التي كانت بالفعل هي مركز الحدث الحكائي وقد اختار لها السارد الشاعر طريقة ذكية في العرض إذ حمّل القارئ عبئ تأويلها بما يخدم النص حسب توظيفه هو لها لا حسب مدلولها خارج النص يقول قذيفة: (تفضح – يظهر واضح – تخلط – النحاس يصدي – تشلو – يضوي – ينير – ما يخرج منها – طبعة ماتتنح – ضرب – جرح – صكة – شخير – اقبض – يركح – يطير) هذه الأفعال معانيها أصلية غير ما ورد به في هذا النص إذ وظفها السارد في نصه بمفهوم مغاير أقرب إلى الرمزية منه إلى الواقعية الحقيقية، يتضح معناه في سياق النص بعدما خرجت عن الدلالة المعجمية الأصلية، لتدل على تأويلاًت أخرى أرادها السارد، بل قصد إليها للدلالة على معان مختلفة مخالفة غير ثابتة تتصل بأخلاق الإنسان ومبادئه وأصوله ومعاملته مع الناس ومع المجتمع ومع كل المحيطين به، كما أنه وجهها أيضا على شكل نصائح لمن يقرأها، ولمن تعرض للأذية، أو صادف وعايش ذات الموقف فالأفعال هنا، في هذا النص السردي تمتلك القدرة على تشكيل حركية السرد وتأويله .

وبالتالي حمل المعنى للهدف المنشود والغاية التي أراد لها السارد أن تكون وطراً مقصوداً في نصه، إذ ظهر في النص صوت واحد هو صوت السارد لا غير عبر عن المنطق، بما هو حكم وأمثال وأقوال مأثورة وبالتالي دخلت في باب المنطق، فأعطى الأفعال مجموعة من المعاني التي خدمت المضمون السردي بل أثرته وزادته متانة وقوة

➢ **مستويات الأفعال المحتملة:**

قد تعرض الأفعال في هذا النوع على شكل بُنى سردية من أقوال أو وصف سردي كما قد تتسم الأفعال في هذا النوع من السرد.

" بأنها أفعال بدنية و ليست حديثة، وذلك يجعلها أقرب إلى الاحتمالية بالنسبة لوجودها، و ليست متولدة عن فعل عام مركزي في النص"[1].

قد يجعل السارد من نفسه راويا في مثل هذا النوع فيولد أفعاله السردية من خلال "توهم الحكاية" الذي يسيطر على النص كما يسيطر على التطور الذهني للسارد، وعليه لا يمكن في هذه الحالة قيامه أو الافتراض في مجاله، فتصبح هذه الأفعال احتمالية.

وفي هذا الشأن يقول"إبراهيم زلوف" في ديوانه من قصيدة "غلبةعيني":

غلبة عيني ربت فلمحنة مرات***دش السم وضاربه بين عضادي

دك الحافر دايمه ثاني كيات***فالجوارح زايدة لغيم اوعادي

شفت فيها ذالقسى ياسر ليعات****لفريسة دبارها دار أيعادي

طول اليالي نبات باحبل الثنيات***نتلوى مطروح مدقوق اوتادي

و امشاهب حمانها ياسر ليعات***فحامه طريقها طول افادي

تتحرك بين المضالع رجاجات***زلزله بركان سمها قادي

يفارقني نزهة يبعدو لسويعات****يخطفني بين الليالي صمهادي

كي ياتي بين العساعس سطعات***وقت الناس رقود محروم رقادي

نتفكر أهل المحبة ناس جفات***نتفكر أهل العربان و لبادي

نتفكر لخيام و سكنه و بريات***نتفكر بارود فرسان أيصادي

نتفكر صهل المحاصن و فرسات***نتمروح من غيضهم في تنهاتي

نتفكر فالراي بكري و الخوضات***نتفكر ليام في صغري بادي

[1] – سعيد يقطين: قال الراوي، ص33.

نتفكر لقلوب زينة لاه عمات***مللي كانت ساطعة لبيض عادي

نتفكر نلقى نجوعي ذي خلات***لامن ليه انصد بالصوت النادي

غ بالعين انشوف لمحان سحابات***لا نفاع الغيث لا لوح غادي[1]

يعرض لنا الشاعر "إبراهيم زلوف" موقفا تصوريا في إطار توليد الفعل الماضي الذي افتتح به المقطع، واستتبع الحكي لمشهد الافتتاح بحكاية عن الماضي(غلبة عيني ريت- دس السم- دك الحافر- شفت فيها)، و بعدها تأتي جمل مضارعة يقول فيها: (وضاربة بين عضادي- و زايدة لعتيم اوعادي-نتلوى- مطروح- تتحرك بين المضالع- يفارقني- يخطفني – كي ياتي بين العساعس).

إذا هذه الصيغ المضارعة متولدة عن الأولى أي الصيغ الماضية التي وردت أولا متعلقة بالاستهلال الحكائي، مع ملاحظة أن الصوت في النص هو للشاعر الذي نوع في طريقته السردية ففي المقطع الأول جاء الماضي في الصيغ التالية : (غلبة عيني – ريت المحنة – دس السم – ضاربة بين عضادي – دك الحافر)، وبعدها تلت الصيغ المتولدة بصيغة المضارع عن دائرة الماضي.

طول ليالي نبات باحبال الثنيات***نتلوى مطروح مدقوق أوتادي

(تتحرك بين المضالع- يفارقني ببعدو- يخطفني في الليالي – كي ياتي)، وكل هذه الأفعال أقرب إلى الإحتمالية وجودها في الزمن الماضي غير الحكائي، و الذي ينتمي إليه تصور سردي ملغا في أغلب الأحيان، و يأتي على الشكل التالي: زمن الحكي – الفعل – الاحتمال الفني.

هذه الأفعال تتصل مباشرة "بذات السارد" الشاعر، هذا الأخير الذي يستثمر عادة مفردات الواقع لتأكيد احتمالاته و فرضياته المقترحة حول أفعال "التوهم الحكائي" في السرد، إضافة إلى ما يعرضه من تصورات خيالية و أفعال متناقضة يقول:

[1] – إبراهيم زلوف: ديوان نفحات في الشعر الملحون، ص 27-28-29.

طول ليالي نبات باحبال الثنيات***نتلوى مطروح مدقوق أوتادي[1]

و امشاهب حمانها ياسر ليعات***فحامة طريقها طول أفادي

تتحرك بين المضالع رجاجات***زلزلة بركان سمها قادي

الشاعر يستهل قصيدته بمفردات ملغزة إطارها الزمني خارج عن زمن النص المحدد منطق أفعالها مصدره "توهم الحكاية"،" رمزية" قريبة إلى المباشرة(ريت فلمحنة مرات دس السم، ضاربة بين عضادي)، ثم يورد التصور الإحتمالي للأفعال وهو ثابت في إطار النص من خلال قوله:

نبات باحبال الثنيات.

نتلوى مطروح.

مدقوق أوتادي.

وقد نجم عن اختياره لهذه الأفعال المحتملة إحساس دال عن الغربة عن القلق عن الألم عن الحزن و الأسى لمنظور الواقع الإحتمالي و هذا ما أشار إليه "رولان بارت" عند ما قال: " إن الفعل لا يأخذ معناه إلا انطلاقا من العالم الذي يستغله حيث تتبدى أنساق أخرى كالاجتماعية و الإيديولوجية وقائع تاريخية، تحديدات، أنماط السلوك و التصور"[2]

و من خلال كل هذه الأنساق و الأيديولوجيات و الوقائع يصل الشاعر إلى تحديد تصورات خاصة به أو بمجتمعه و بيئته، أو حتى بكل ما يتصل بواقعه المعيشي و بين حركة الأفعال المعتمدة منها ما هو حداثي واقعي(الجوارح–القسي– المحنة، تتلوى السم..).

[1]– إبراهيم زلوف: مصدر سابق، ص 27–28.

[2] – رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق التحليل السرد الأدبي ص28.

وهي أفعال متقلبة بين ماض مشكل للإطار العام للنص، و بين مضارع ينطوي تحت ذات الإطار و ترتبط هذه الحركة إرتباطا جذريا بالبنية الدلالية العميقة للنص، لأن النظام الزمني و الأفعال يكونان شبكة زمنية سردية"[1]

و هذه الأبيات للشاعر "البشير قذيفة" قد تزيد هذه المعاني توضيحا في قصيدة "عز الخاطر"[2]:

ياسمع ذا القول نفتحلك قلبي***ونحكيلك عن ذا الغرام اللي مديه

القدرة و المكتوب و الشي من ربي***واتسلط عني الحب ابلأني بيه

راني غارق في البحروين اهروبي***اللي سلكني راحلي وين نلاقيه

غزال الصحراء بالخو زاد اعذابي***وعدت امعدم راه طبي بين أيديه

راني راني ليه و افقدت اصوابي***واكره قلبي كل شي و أسماط اعليه

من جرتني زينت السالف ذهني***وجلبتني بحنانها ملكتني بيه

في أول غرام ما درت أحسابي***وما ضنيت إلى جرالي نوصل ليه

تصور الشاعر يعرض فيه أحاسيسه و مشاعره من خلال توليده للفعل الماضي الذي يجعله– أي الفعل – أقرب إلى الاحتمالية فينتمي إلى تصور سردي رمزي ملغز غالبا حافل بمتتاليات من الأفعال (الشاعر) في موقف من الظن و الاحتمالية مشحون ملتصق به، وذلك في مقابل المخاطب(يا لسامع) عند ما يقول:

يا سامع ذا القول نفتحلك قلبي***نحكيلك عن ذا الغرام اللي مديه

و يمكن أن نفصل هذه الرؤى من داخل البناء النصي على الشكل التالي:

[1] – د.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1996، ص47.

[2] – مخطوط للبشير قذيفة.

1)حكاية الشاعر و الزمن الحالي للسرد، و يظهر هذا في ما أورده السارد في قوله: (ياسامع ذا القول – الآنية – نحكيلك ذا الغرام أي سأحكي لك أو سأروي لك الآن) في الوقت الراهن.

2)حكاية السارد(الشاعر) و الزمن السابق لروح الحكاية متمثلة في قوله:

– أتسلط عن الحب: بمعنى ابتليت بالحب أو توجب علي الحب.

– في أول غرام ما درت أحسابي: لما عشقت لأول مرة لم أحسب للحب حسابا كما يبدو، وعلى طول القصيد ارتباط حركة السرد التي يقوم بها السارد، أي حكايته و ما حصل جراء هذا ما يمكن أن يدخل ضمن تطور مسألة الاحتمالية المقترحة في الأفعال المستعملة.

- **احتمالية الأفعال بين اليقين و الظن:**

إشكالية "اليقين و الظن" مسألة قد تحدث و تعتمد، بل يعمد إليها في أي عمل أدبي سواء كان شعريا أم نثريا، وهذا بطبيعة الحال يرجع إلى رؤية السارد أديبا كان أو شاعرا، و إلى ذاتيته و طريقة نظرته و تحليله للأشياء، فكم من مواضيع و مواقف واقعية يقينية حقيقية يعيشها المرء، فيعبر عنها هذا السارد(الشاعر) بقلمه، إذ يعرضها كما هي أو أنه ُيجمّلها وينمقها ثم يحسنها ويضيف إليها لمساته الفنية الأدبية.

كما توجد موضوعات أخرى تدخل في باب الظن قد تحدث أحيانا و أنها تدخل ضمن مجال "المتخيل السردي"، أو "التوهم الحكائي"ـ عادة ـ، وهذا من الأمور الفنية الأدبية التي يفهمها السارد و يحللها الناقد الدارس، أما في نصوصنا الشعرية المنتقاة فان السارد قد عمد إلى "التشخيص"، و" الرمز" و "المتخيل السردي" القائم على وصف سياقات لا يمكن أن تعتمد إلا على الذات كإطار مرجعي، أو أنه عمد إلى إطارات سياقية أخرى ضمن فلسفة موضوعية، أو تاريخية و تراثية أو أي نظرة أخرى و بالخصوص المسلمات الدينية

الواقعية من خلال إشارتها كما هي أو باستثارة "المتخيل السردي" من خلال الواقع أو كان بإثارة من الواقع.

يقول "البشير قذيفة" في قصيدته "الجزائر":

أرض الرجلة و الكرم عز التاعب***واللي هو مظلوم يلجا لحماها

أقرا في التاريخ عنها واش كتب***من عقبة وزيد حوس تلقاها

كم من دولة جات وبقات تخرب***الدنمارك واسبانيا صديناها

ركعت لينا كثير دول من شرق وغرب***تدفع في الأموال نظير حماها

محمية بأسطول في البحر يجلب***حارس عالشطوط صبحة ومساها

نصرنا المسلمين قمنا بالواجب***ومعارك في كل مكان جبهة خضناها

راد علينا صاحب الحكمة وكتب***راحت قوتنا خلاص فقدناها

أتكسر أسطولنا ذاك تعطب***قصة نافارين عنا ما اقساها

لعدو ناكي حانت الفرصة رقب***على البهجة جاب قوة رساها

ألف و ثمنية و ثلاثين احسب***مدينة سيدي فرج راه اداها

جات فرنسا الكافرة هانت العرب***تنتقم في الشاو كي ذليناها

عبد القادر ثار في شعبو و اخطب***راية الجهاد فيدو علاها

ناض مع الشعب بكلامو رحب***البيعة للأمير صرح و اعطاها

في قسنطينة احمد راه تأهب***وبدم أبطال شرق الأرض سقاها

الزعاطشة في الجنوب ابدات تحارب***القايد بوزيان جمع ملقاها

في الحضنة و التيطري هبت العرب***والشعابنة نادات رجال حماها

بومعزة في الونشريس خذا الواجب***جمع للجهاد قوة هياها

ثورة تطفا وذيك تشعل في المضرب***ذي الامة مجاهدة حتى نساها

إذا تسال جرجرة ليك تجاوب***ولالة فاطمة نسومر تلقاها

قادت ثورة ضدهم دارت لعجب***ضابط الكفار خافوا ملقاها

بوبغلة ثم المقراني واحسب***و بومزراق و ثورتو لا تنساها

احكي علي فات يا تاريخ ازرب***قني على حداد قصة نقراها

اولاد الشيخ و بوعمامة راه راكب***من البيض لمزاب ثورة قداها[1]

قد نتفق على أن "اليقين" هو السمة و الميزة الغالبة على أفعال هذا القصيد، إذ عمد إليه السارد على أساس استنطاق التاريخ و إعادة إحيائه من جديد للبوح بكل تلك الحقائق التاريخية التي وقعت ذات ثورة في"الجزائر". الكثير من هذا اليقين يحدده الإطار الذي يمثل هذه الأفعال في قوله: (اللي هو مظلوم – يلجا لحماها– أقرا التاريخ– حوس تلقاها– جات – بقات – ركعت لينا– تدف الاموال– محمية– يجلب– راحت...الخ).

تمثل هذه الأفعال الإطار المعرفي للنص مركزة في إطار التمجيد والفخر والاعتزاز بالماضي ممثلة "اليقين" في ذروته في قوله: (عبد القادر ثار في شعبو واخطب)، وكذا في قوله: (في قسنطينة أحمد راه تأهب).

الزعاطشة في الجنوب بدات تحارب.

القايد بوزيان جمع ملقاها.

في الحضنة والتيطري هبت العرب.

الشعابنة ندات رجال حماها.

بومعزة في الونشريس خذا الواجب.

و يقوم الإطار السياقي المعرفي بدور الأفعال الحكائية العامة كموجهة لحركة الأفعال اليقينية التي تتصل بها إضافة إلى الحضور القوي و التواجد الفعال للشخصيات التاريخية و التي تجعل حركة الأفعال تتسبب لموضوع النص ممثلا في هذه الشخصيات المحكي

[1]– عن مخطوط للشاعر البشير قذيفة.

عنها أمرا يقينيا (لالة فاطمة نسومر– بوبغلة– المقراني– بومزراق– اولاد الشيخ بوعمامة...الخ).

ثم أن الأماكن التاريخية أيضا كانت بمثابة الشخصيات و أكثر فعالية و يقينا: (إذا تسال جرجرة، البيض– مزاب– قسنطينة– الزعاطشة– الحضنة– التيطري– الشعابنة..).

فللتاريخ هنا و للمكان عبقرية مميزة جعلت الأحداث طفرات حضارية شكلت حقبة مميزة من تاريخ الجزائر " فالتاريخ هو فعل الإنسان في الجغرافيا، وعندما يكون فعل الإنسان في بقعة جغرافية ما حاسمة، و يبلغ من القوة درجة تحول مسار الإنسان، يصبح هذا الفضاء حيزا ذهنيا و صورة مثالية لوعي جذري، ترتبط به صلات المصاحبة والتراسل و الجدل"[1].

معنى ذلك أن هذا المكان يصبح رمزا أسطوريا تحفه هالة من الوهج يتضمن معنى الرفعة و التعالي؛ فالأمر هنا إذا متعلق بزمن ما و هو زمن "الثورة" و بمكان ما و هو "الجزائر" هذين الرمزين الحاضرين الغائبين الصامتين الثائرين لهما مكانة ومنزلة و شأنا مكنهما من القدسية و السمو، و أعطى لهما كل هذه الحفاوة، وهذا الشعور الجميل بالانتماء، و الذي حولهما بفضل شاعرنا و إحساسه القوي إلى أيقونة و أسطورة ليس يضاهيها مثيل و لا يمكن قهرها حتى من أعظم الأمم والأباطرة والملوك

إذا ذاكرة الشاعر و ذاكرة الجزائر قدمت تاريخا و عبرت عن رؤية خاصة كان مجمل ما تصبو إليه هو تقديم اليقين و الحقيقة في عنفوان و رغبة جامحة للإحساس بوطن و للتعبير عن قوميته.

وربما للأفعال التي اعتمدها السارد(الشاعر) الأثر البارز في يقينية هذه الحقائق النصية، فتراوحها(أي الأفعال) بين المضارعة حينا و بين الماضوية حينا آخر، وتظفير

[1]– شرف الدين ماجد ولين: الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1413هـ 2010 ص40.

الشاعر لتصوره بمفردات الواقع الفعلي كما رآه هو سواء في مخيلته أو في حضوره أو في ذاكرته الموجودة في نصه حينما يقول:

فرنسا عيات عنا ما تكذب***كي خانت وعودها دوينها[1]

ما ينفعش كلام في هذا الغاضب***لازم ثورة تعم في كل رجاها

في السر الأبطال تعمل و ترتب***كل واحد مهمتو راه خذاها

جبهة التحرير ذا الموعد قرب***واتحدو رجال لباو نداها

في الربعة وخمسين جيشك راه اضرب*** في أول نوفمبر شعلناها

إن تفاعل و تمازج الأفعال الماضية بالمضارعة: (عيات– تكذب– خانت– دويناها– ما ينفعش– تعم– تعمل– ترتب– خذاها– قرب– اتحدوا– لباو– اضرب– شعلناها)، إذا كل هذه الأفعال المسيطرة على حركة السرد أكدت يقينية الحدث من حيث توجه الشاعر إلى تظفير الواقع التاريخي القريب بالواقع التاريخي المعايش في الماضي الذي يستمر جزء منه في الحاضر، فإن" رؤية اليقين تصبح أكثر التصاقا بموضوع النص وفعله المركزي، حيث يقوم الأخير بمهمة الحدث في النص القصصي، لأن التاريخ يحمل روح هذا الحدث في النص الشعري و بالتالي فإن المضارع هو الذي يتحمل عبء الحركة الفعلية في النص، وهي تمتد في الماضي، و يجعل النص من موضوع امتدادها في المستقبل أمرا ضمنيا أقرب إلى اليقين"[2].

فالنص الشعري الموجود بين أيدينا يحمل مسلمات يقينية مفادها: الإحتلال الفرنسي للجزائر و دخوله من مدينة سيدي فرج.

قوله:

ألف و ثمنمية و ثلاثين احسب***مدينة سيدي فرج راه اداها

---

[1]– مخطوط للبشير قديفة.

[2]– د. محمد زيدان:مرجع سابق، ص 182–183.

جات فرنسا الكافرة هانت العرب***تنتقم في الشاو كي ذليناها

- تاريخ الجزائر المجيد و تعاقب الأمم و الحضارات و الدول عليها:

أقرا في التاريخ عنها واش كتب***من عقبة و زيد حوس تلقاها

كم من دولة جات و بقات تجرب***الدنمارك و اسبانيا صديناها

- الأسطول الجزائري حامي البلاد في قوله:

ركعت لينا كثير دول من شرق وغرب***تدفع في الأموال نظير حماها

محمية بأسطول في البحر يجلب***حارس عالشطوط صبحة ومساها

- الشخصيات التاريخية في الإسلام والمجاهدة في سبيل الوطن:

يقول "البشير قذيفة":

- أقرا في التاريخ فيها واش كتب***من عقبة وزيد حوس تلقاها
- عبد القادر ثار في شعبو وخطب***راية الجهاد فيدو علاها
- في قسنطينة أحمد راه تأهب***وبدم أبطال شرق الأرض سقاها
- بومعزة في الونشريس خذا الواجب ***جمع للجهاد قوة هياها
- إذا تسال جرجرة ليك تجاوب***ولالة فاطمة نسومر تلقاها
- بوبغلة ثم المقراني واحسب***و بومزراق و ثورتو لا تنساها
- أحكي علي فات ياتاريخ ازرب***قني على حداد قصة نقراها
- أولاد الشيخ و بوعمامة راه راكب***من البيض لمزاب ثورة قداها[1]

هذه كلها شخصيات تاريخية وإسلامية أسهمت بفعالية كبيرة في الحياة الاجتماعية والسياسية والجهادية في جزائر.

- إندلاع الثورة التحريرية الكبرى: ويظهر هذا التاريخ في قوله:

- في لخمسة وربعين الشعب غضب***يوم ثمنية ماي عنا مقساها

[1] – عن مخطوط للشاعر البشير قذيفة.

– في الربعة وخمسين جيشك راه ضرب***في أول نوفمبر شعلناها

– للقالة واتزيد لحدود المغرب***شعلت ثورة قادها شعب فداها[1]

– هذي ثورة يافرنسا مانانلعب***قضيتنا للأمم سمعناها.

إذا في هذه الأبيات تاريخ أولي عن أحداث الثامن ماي 1945 في "سطيف" "وقالمة" و"خراطة" وهي كلها إرهاصات للثورة المجيدة والتي اندلعت في 1954 حقيقة يقينية.

مجمل الأحداث والشخوص والأفعال سواء في المقطع المذكور أو في القصيدة ككل قصيدة "الجزائر" تنتمي لموضوع النص وهو الحديث عن "الجزئر"، وعن ثورتها ورجالها بعيدة عن سمة الذات الساردة ولا تحمل خصائص الذاتية والشخصية، هذا ما يوحي بيقينية النص وواقعيته بقدر ما يبعد السارد عن الخصوصية الذاتية، بقدر ما يقربه ذلك من الموضوعية والتاريخية، وهي جميعها – أي الأفعال – تتصل بالمقاومة الفاعلة في الواقع ثم يمتزج بعد كل هذا صوت السارد الشاعر بصوت الواقع فيحددان معا اليقين المشهود الذي يتحكم في السياق السردي للشاعر وفي رؤية الأفعال من خلال تصور عام فالشاعر يقدم حركة السرد وطبيعة مقام اليقين على حركة الزمن وطبيعة التواصل السردي، ويتم إغفال بعض الأفعال وذكر البعض اعتمادا على مبدأ الاختيار والتأليف لانسجام حركة النص"[2].

وتتمثل حركة اليقين في الأفعال التالية من خلال النص الموسوم "الجزائر":

– الجزائر من غيرها محال انحب . – البيعة للأمير صرح واعطاها.

– العزيزة فالقلب حطيت اسماها.

– أرض الرجلة والكرم عز التاعب.

– واللي هو مظلوم يلجأ لحماها.

[1] – المصدر السابق.

[2] – د. صلاح فضل:بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ط1، أغسطس،دس، ص 303.

أما حركة الظن ورغم قلتها فهي تتمثل في قوله .

– معرفتنا هكذا والله غالب***لا ثقافة لا علوم قريناها .

– نرجع كيف ازمان خاوه نتقارب***ترجع بسمتنا اللي ضيعناها[1]

وقد يتفاعل الضن مع اليقين في بعض المواقف والأبيات من مثل قوله :

نصرنا المسلمين قمنا بالواجب***ومعارك في كل جبهة خضناها

راد علينا صاحب الحكمة واكتب***راحت قوتنا خلاص افقدناها

افرانسا في شعبنا راها تسلب***حسبتنا عبيد ليها طعناها

ادات الأرض وناويا فيها تكسب***وتحارب بأولادنا كل أعداها

على تاريخ بلادنا حبت تشطب***اتحولنا على دينا كيما هواها[2]

فحتمية اليقين مرتبطة بنصرة المسلمين والقيام بواجب المساعدة في خوض المعارك والحروب لنصرة الإسلام أما احتمالية الظن في كون القوة التي نحن نملكها قديما لم نعد نحتكم عليها اليوم، فقدناها وحكمت علينا القدرة الإلهية بزوالها.

كما إن احتمالية تمسك فرنسا ببلادنا و السيطرة عليها ونيتها الأكيدة في اكتسابها تبقى مسألة يدخل فيها الظن والشك على اعتبار أنها حاولت تحويلنا عن الدين والعقيدة وشطب تاريخنا ومقومات عقيدتنا، وهذا مالا يمكن التأكيد عليه والقول بيقينيته.

وفي حديث آخر، وفي نص سردي آخر يقدم الشاعر "ابن النوي عبد القادر" من دائرة "بن سرور" ولاية "المسيلة" نصه الموسوم "وكر اجدودي " حيث تظهر الحكاية التراثية في تصوره الديني وحدثه التاريخي إلى اليقين أكثر من احتمالية الظن في الموقف الذي صلى، و أمّ "بلال"ـ رضي الله عنه ـ المسلمين لما طلب منه الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ أن يؤذن في الناس بعدما فرغوا من بناء المسجد يقول الشاعر:

[1]– مخطوط: للشاعر البشير قذيفة.

[2] – المصدر نفسه.

حي على الكفاح حي على النضال***ثار الشعب أو قالها دار حسابو

حي على الجهاد أذن يا بلال***جنود التحرير ليك استجابو[1]

لقد استغل الشاعر دلالتها الدينية العقائدية وقيمتها الاجتماعية والسياسية ليشير بها إلى واقع فعلي متمثل في ضرورة الدعوة إلى الجهاد ضد المستعمر الغاشم" فرنسا"، إذ صورها على أساس أنها مثلها مثل الكفار، وبالتالي وجب الجهاد في سبيل الله فاستجاب له جنود التحرير.

إذا العناصر التي تتجاذب أطراف النص وتسير حركة الأفعال في النص، والتي تسيطر على روح اليقين يمكن تفصيلها كالتالي:

- **عنصر الحكاية :**

فالقصة المسرودة هنا محددة متمثلة في شخصية دينية وصحابي جليل عرف بتقواه وورعه هي شخصية "بلال" رضوان الله عليه"، على سبيل الحكاية عن الآخر وهو جنود التحرير كإشارة إلى الواقع و إلى مرحلة تاريخية مرت وانقضت، وهي عندما أذن "بلال" في المسلمين لأول مرة، وعن مرحلة تاريخية لاحقة وهي رمزية مجازية يؤذن فيها "بلال" بجنود التحرير حتى يحرروا بلادهم من أغلال الاستعمار.

- عنصر التضمين الخاص بالأبعاد السياسية والاجتماعية والنفسية،و الدينية وتتمظهر في العنصر الخاص المتعلق بشخصية المؤذن، وكل تلك الدلالة الضمنية التي يتحملها ويتلبسها النص.

- **العنصر السياسي الديني:**

ولعله أهم عنصر على اعتبار أن الشاعر ما ذكر هذا الأمر و تحدث عن هذه الشخصية سوى لغرض سياسي، كونه يحث ويحفز بل ويحمس ويحرض على الجهاد في سبيل الله أولا وفي سبيل الوطن ثانياً.

[1] – مخطوط: لشاعر بن النوي عبد القادر.

وقد عبر عنها بأفعال الأمر من جهة : (حيّ– أذن – وبأفعال الماضوية اليقينية التحقيق، ثانيا في مثل قوله: (ثار – قالها – دار احسابو – استجابو).

فاليقين في النص يتمثل في البعد الرمزي الديني لشخصية "بلال" وللظرف السياسي الحالي الذي تعيشه البلاد، والذي من شأنه أن يخلصها من هذا الواقع المعيش.

5. الفضاء السردي في الشعر الشعبي.

لعل الفضاء كنوع أدبي ينبثق من صلب التخييل الشعري المعاصر، بعيدا عن أهم الأمكنة المميزة المرتبطة بطفرات حضارية عبر عنها الفن والأدب بأروع الأساليب وأبلغها وأجمل الألفاظ وأحسنها، أو لعله من أكثر العناصر الفنية تعقيداً وتأزماً كونه يحتاج تأثيثا لفراغاته، وسد لحاجياته، وملئ لمساحاته الشاغرة .

والفضاء بمعناه الواسع الشامل لكل المفارقات الملغزة والمتناقضة الدنيوية والحسية المادية إضافة إلى عنفوان الأماكن المشتملة على ذاكرة مضطربة تتجاذبها مراتع الحياة الحسية اللاهية، وأخرى شهد لها التاريخ بالبطولة والمجد المشتملة على أماكن الثورة حينا أو على مؤسسات الفكر والثقافة والتعليم إضافة إلى فضاءات الرومنسية من بساتين وجداول وأنهار ونخيل تتمتع بثراء وغنا كبيرين، في الرؤية والتجربة والتعبير الجمالي للمكان والفضاء عموماً، وما قصائد الشعر " وكر جدودي" ل"بن النوي عبد القادر" التي يتغنى فيها بمسقط رأسه وبمدى شوقه لقريته وجبالها العالية يقول :

يالحجل شق المقاسم صبري طال***والمقصاد بعيد يتعب جوابو[1]

وكر جدودي عاد من بعدو يا نيال***ضاق الخاطر طال عنو تعزابو

هزتني لشواق دونو فكري عال***شاتي نوصل ليه ونمس ترابو[2]

قلت انزور جبالنا ونفش هبال***ذالي مرة دافنو وسط ا حجابو[3]

---

[1] – عن مخطوط للشاعر بن النوي عبد القادر.

[2] – شاتي: أريد أود.

[3] – انفش هبال: ارفع الضيق وأزيل الهم .

لقد زاوج الفضاء الشعري في هذا السرد بين المكان كقيمة فنية من جهة ومساحة مقدسة يحلم السارد الشاعر في العودة إليها، ويحن لمراتعها حينا آخر، ويحن للزمن القديم الذي عايشه، والذي يوافق المكان الراغب في العودة إليه:

يا موطن لحرار ناجيتك سوال***وين اهلك أو وين سكانك سابو

وين صيودك وين فرسانك لبطال***ناس الجودة وين تركوك أوغابو

وين اللي عاشوا هنا في شاو الحال***وين اللي حفظوا العهد ما خابو

ناس الضنة والكرم كلش يكمال***وليالي وأيام كانو يطيابو

وين اللي عدا حياتو في العسال***طفحتلو ليام في عز اشبابو[1]

وظل الشاعر يراوح في وصفه لهذا الفضاء بين الرومنسية في وصف المكان وفي كل ما يتصل به من حياة اجتماعية، وبين واقعية يرنو فيها إلى الزمن الجميل الذي يتحسر عليه ويعتقد بعدم معايشته من جديد يقول:

مانحسبش اللي امضات أتولي فال***ماندريش الشّاو[2] خير من اعقابو[3]

عارف روحي كي نفكر واش انال***والقلب إذا تاه مايفيد اعتابو

هاذي دنيا راحلة تمشي لزوال***مَسْعوُد اللّي نَال مَنْها مَنَابو

ما باقي لا كان وجهو ذا الجلال***خَالق ُكلّ شيئ وامقدر نصابو [4]

في نص آخر، ومكان آخر يتحدث ذات الشاعر عن مكان مهم وفضاء أرحب وأوسع وأحب إليه ألا وهو "أولاد نايل" عرش ضم الكثير من المداشر وله مكانة محترمة جداً بين العروش يقول بن النوي:

أتوحشت أولاد نايل جار بجار***ولا من جاني منهم قُلتْ نْسَالَ

---

[1] – عن مخطوط للشاعر بن النوي عبد القادر.

[2]– الشّاو: البداية.

[3] – عقابو: النهاية.

[4] – عن مخطوط للشاعر بن النوي عبد القادر.

ذرية المقبول خلاَفين الثارْ***سلسالة لشراف بَحرْ لْكَمال

ثم يتحول الحديث عن فضاءات أخرى لها من المحبة في نفسه ما يحمله كل قلب لموطنه فيقول:

عين الريشْ وبوسعادة جار بجار***سَوَّلْ عنهم كل واحد بَسْوالُ

مَسعدْ والجلفة البيروُ الدُّوارْ***امْجَدَّل دُونوا سحابات انيالُ

خَنّقْ الحَطبة والْسَباخْ ثْجيكْ يسَارْ***يا سْر في الصَّحرا العالية بأموالُ

ربع عروش ضْمانة وليد المختار***جلالة فيها البيرو يَحْلال

أولاد نايل كي الحانوت العطار***بالمسكْ المعقول ليس مثالُ

و لربما كانت أعظم الفضاءات التي أخذت حيزا كبيرا في الأعمال السردية الشعبية هي صورة "الجزائر" ومكانتها في النفوس وبين الدول والأمصار وقيمتها قديما وحديثا فقد حملت في طياتها أحداث الحروب وانكساراتها ونشوة الانتصار ، إذ أن الجزائر مثلت ذريعة لعدد كبير من الشعراء المبدعين الذين كانوا بمثابة الجدار الإبداعي الناهض من أجل الفن وإبداعاته. وقد مثلت كل كتابة عن الجزائر فضاء خاصا بذاتها، وحققت رؤية عميقة بحثت في ثنايا ومضامين شرنقات الذاكرة المحملة بقضايا الوطنية وروح القومية وفضاء التلبس بالأصل و"العرش"و "الدشرة" في وجدان تراوح بين قطبيي الانتماء والوجود. وهاهو الشاعر" إبراهيم زلوف" في"ياسايمني" يبدع في وصف الوطن والوطنية بأوصاف رومانسية غاية في الجمال مازجا إياها بعناصر الطبيعة الغناء التي تنم عن رهافة في الحس وحسن في الاختيار والتعبير يقول :

يا سايمني في بلادي واش تسال*** فدانة واحضيتها في بستاني

زارعها بارواح شهداء أبطال*** ساقيها بالدم كره لعدياني

وللي نفخر بيه دَمْ أمس سال*** شبل راه سبع فالزهرة ثاني

يكسر عظم إللي تمنع في لجبال*** وامعول عن حاجتو في ثواني

ياسيمني في بلادي عاد هبال ***والطامع في فناها يرجع ثاني[1]

تصوير الشاعر لبلده بالفدان أي قطعة الأرض المختارة في بستانه والتي زرعها وسقاها بأرواح دم الشهداء الأبرار، تشبيه ينم عن حسن اختيار للعبارات والألفاظ، وحتى إبداع على مستوى الأفكار فـ"الأرض"،"أم" و"الجزائر"، "أرض" في بستانها إذا ف"الجزائر"، "أم" له ولشعبه . وإذا ما نظرنا إلى الفترة الزمنية الأكثر تأثيرا والأكثر رمزية التي يتحدث عنها السارد فهي الفترة الاستعمارية حيث حققت"الجزائر" البطولات أثبتت الجدارة في المعارك والثورات ومنه فإننا نتحدث من جهة ،عن هذا الفضاء الرحب "الجزائر" (المكان) ومن جهة ثانية نتحدث عن هذا الزمان المقدس في نظر السارد في ذلك أكد "باختين" على ضرورة الانتباه إلى حقيقة أن الزمان والمكان في النصوص السردية متعالقان [2] .

كما قد يحمل الفضاء معان سردية جمة في السرد النثري أو الشعري على السواء، إذ يمكن أن يشمل عنف الانتماء المحفوف (بالقومية والوطنية) كما ـ سبق الحديث عنه ـ على مستوى أكبر، أما بصورة أقل فهو يتحدث عن المحلية، القروية مثل ما يتحدث عنها معظم الشعراء الشعبيين، وهذا عبد "القادر بن النوي" يقول:في"وكر جدودي" وهو بصدد الحديث عن مسقط رأسه :

يالحجل شق المقاسم صبري طال***والمقصاد بعيد يتعب جوابو[3]

وكر جدودي عاد من بعدو ينيال***ضاق الخاطر طال عنو تعزابو

هزتني لشواق دون فكري عال***شاتي نوصل ليه ونمس تربو[4]

قلت نزور جبالنا ونفش اهبال[1]***ذالي مرة دافنو وسط ا حجابو

[1] – إبراهيم زلوف : ديوان نفحات في الشعر الملحون، ص107.

[2] – ينظر:bakhtin 1981 b 1973 نقلا عن يان مانفريد، علم السرد، ت، أماني أبو رحمة–ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ص 127.

[3]– عن مخطوط للشاعر بن النوي عبد القادر.

[4] – شاتي: أريد أود

كما يقول في قصيدة ثورة لأحرار:

يالوراس بدا البركان تفجر***جبل اوراس الشم مدرسة الثوار

جرجرة ياهازبة من كل اقدر***يارهبة لعدوك ياقلعة المسار

الشاوي واقبايلي صيد مظفر***متدرب في شأوها فارس مغوار

جبل الريش اللي امغطي كل أوعر***اخديجة والشيليا حومة لطيار

وجبال الظهره اغيبها ريش نسر[2]***واصراوات التل تتحدى لخطار

والصحرا بابطال عظاما تزخر***ماركعوا للي اتعدى مهما جار[3]

تحدث الشاعر في هذا السرد التصويري على بطولات شعب ومكانة أرض عبر عن كل شبر منها بفخر واعتزاز فَفَجَرَ "الأوراس" كالبركان ونصَرَ "جرجرة" وأرهب بها عدوه وأعداءها، وتغنى ببطولات أبناء بلده من (شاوي إلى قبائلي مرورا بجبل الريش) وصولا إلى تغنيه وحفاوته (بغابات جبال الظهرة وجمالها) وتحدي (صراوات التل) كل خطر داهم وصولا إلى أكبر بقعة في "الجزائر" وهي الصحراء بأبطالها وعظمائها، الذين ما ركعوا ولا استكانوا رغم قوة العدو وجوره.

كما نجد في بعض النصوص فضاءات أكثر قداسة لارتباطها بالمعتقد والدين، وهي تلك المتعلقة ب"الكعبة الشريفة" أو "المدينة المنورة"أو أي مكان له ارتباط كبير بالسيرة النبوية أو بالعقيدة الإسلامية، وهذا ما نشهده عند ذات الشاعر في معرض حديثه عن زيارته للبقاع المقدسة في قصيدته الموسومة" حان الوقت على زيارة محمد".

حان الوقت اعلى زيارة محمد***متوحش ذاك المقام اللي شفناه

وفي وصفه لمناسك الحج يركز على ذكر أهم الفضاءات المشهود لها بالقداسة والأماكن المعبرة عن صحة القيام بمناسك الحج يقول دائما عبد القادر بن النوي:

---

[1] – انفش هبال: ارفع الضيق وأزيل الهم .

[2] – اغيبها : غاباتها .

[3] – عن مخطوط للشاعر: بن النوي عبد القادر.

في باب السلام للكعبة نقصد***وطواف القدوم يْجَّملْ فيداه

أيكون البيت على ايسارك يا سيدْ***والطواف احق مقالو تقراه

إذا صَبَتْ طريق سلم عَلَّسَعْدْ***يزّاحم عنو القاشي يامقواه

مقام إبراهيم فيه اركع واسجد***زمزم ليك قريب تتغذى من ماه

الصفا والمروا أشواط بالعدد***الفرض الثاني رد بالك لا تنساه

توقف عرفات مايبقا واحد***من يتخلف ضاع فرضو ماوداه

فالمزدلفة الحجاج تهوّد***اتصلي المغرب والعشا مقرون معاه

في منن اجميع لركاب تعَيَّدْ***وقت الضحى الشيطان ارميناه[1]

أما الشاعر الُمجيد "البشير قذيفة" فقد تغنى بفضاءات عديدة أهمها "الجزائر" ولكنه برع بامتياز في معرض حديثه عن أصوله وعن مسقط رأسه "ولاد اعمر" في "جبل مساعد" في قصيدته الموسومة "أولاد اعمر لحرار"يقول في عرشه:

وين ايامك وين يا جبل مساعد***وين ارجالك وين راحو ماولاو[2]

يا خضر الشجرات جاوب عني ُردّ***راني حاير في أولادك وين أصفاو[3]

طاح عليك الغيم واسحابك هَوّدْ [4]***وعديانك في كل جبهة يتشفاو

عرشك غالي كان مثلو ما يوجد***بالحرمة والنيف عنهم يتحكاو[5]

وفي موقف آخر وموطن آخر وفضاء آخر يتحدث" البشير قذيفة" في حلمه عن أمله حين وصفه لرحلته من مدينة"ورقلة" إلى مسقط رأسه"جبل ا مساعد" مرورا بالكثير من المناطق، غير أن "جبل امساعد" أخذ من الشعراء الكثير من الإهتمام فوصفوه وبرعوا في

[1] – عن مخطوط للشاعر نتاج بوضياف.

[1] – ماولاو: لم يعودوا،أو ما رجعوا.

[3] – اصفاو: أين وصلوا.

[4]– هَوّد: نزلَ.

[5]– مخطوط للشاعر البشير قذيفة.

ذلك إذ مثل لهم الإنتماء الامتناهي للمكان .

يقول"قذيفة" واصفا رحلته في حلمه متأملاً:

مانرقدش الليل عيني ماتغفل***من فرقت وطني صماطتلي الحياة[1]

الله لالي طاكسي بيا تعجل***في ذي الصحراء ماقدرت نزيد نبات

منها نخرج ورقلة راني عاجل***وعين البيضاء نعقبوها كي ولات

اندوروا عاليسرا ياقلب لعقل***لا تسألني عن الهوا والذكريات

ذي مسافة خالية وجبال رمل***عند الفجر اتبان تيماسين علات

الراحة في تقرت ماني قابل***لي تظهر جامعة بين النخلات

المغير عاليسرا نروح مسهل***وأم الطيور انفوتها طاير ساحات

لقد دأب الشعراء في نصوصهم على البحث وراء كل ما يثير المتلقي من فضاءات ذات مدركات حسية تكسب النصوص حركة وفعالية وهو الذي تتم فيه عمليات التخييل والإستذكار، والحلم فهو الذي تتحرك فيه الشخصيات وتحلل الأوضاع، وتجسد في الوقت ذاته، رؤية الكاتب، بل هو انعكاس للإيديولوجية الإجتماعية، فالفضاء ببنيته وشكله ومكونات ديكوره يحيل بشكل أو آخر إلى كثير من الأبعاد الرمزية والسيميائية "[2] .

لقد اهتم الشعر كثيرا بالفضاء ولاسيما الشعبي منه على أساس أن مجمل الشعراء يتغنون بالأماكن التي ينتمون إليها خاصة وأن معظمهم من "البادية" أو "الريف" وعليه فإن علاقتهم بالمكان تشكل شخصيتهم، وترسم أبعادها تاريخيتها وواقعها ورؤاها :" فتوصيفات المكان ليست سوى مشاعر الكاتب يحملها شخصيته المشحونة بالرموز والصور والدلالات، ولذلك كان لكل مكان عالمه الخاص، يختاره الكاتب ليحتضن شخصياته فتتباين

[1]– عن مخطوط للشاعر البشير قذيفة.

[2] – أ.د ضياء غني لفته أ. د عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، دار الحامد، ط1 ، 2011، ص28.

الأنا المكانية من حدث لآخر، ومن شخصية لأخرى، حسب الرؤيا الخاصة والمشاعر الإنسانية التي تحملها الشخصية في حال حضورها فيها أو غيابها عنه" [1]

يقول" قذيفة" في قصيدته الموسومة "بوسعادة":

بوسعادة راكي سمطتي من بالي***وبكري كنت غالية عندي نشتيك

قوليي ليا وين درتي بغزالي***وعندو مدة ما ظهر ما عاد يجيك

خلالي لجراح والمضرب خالي***وبعد فراقو ذرك واش ا نواسي بيك

أنا ما نجمت لفراق الغالي***وبالهم للي صارلي وجهي ينبيك

بعد فراق الريم لا ما يحلالي***وكرهنا بوسعادة قاع نجيك

خبرن جاني قال للغرب مشالي***ولا حو ربي يالجلفة واسكن فيك

من قلبي راح صبرما ولالي***و يا عيني عن بعدها واش ينسيك

لازم للجلفة نسهل يا حالي***ونسافر يا بوسعادة ونخليك

في طاكسي صديت[2] لبلاد الغالي*** والسايق قتلو ازرب[3] ربي يهديك

ولقيتو[4] مغروم حالو كي حالي***ولا تتحير قالي ضرك ا نصفيك[5]

في ساعة راني وصلت ادلالي***والجلفة راني مسلم[6] لمواليك

جيت أنحوس وينهي[7] دار اغزالي***وخَرْجَتْ ليَّ قاتلي أهلا بمجيك

قالت اهلا بيك كي جيت توالي***في ذي الليلة تشوف مني ما يرضيك

قلتلها ماكان غيرك في بالي***وانت روحي وراحتي قلبي يشتيك[8]

---

[2]– المرجع نفسه،ص.29

[2] – صديت – ذهبت – رحت.

[3]– زرب: أسرع.

[4]– لقيته: لقيته – وجدته.

[5]– نصفيك:أوصلك .

[6]– راني مسلم: عبارة تطلق عادة للتبرك بالأولياء الصالحين، والتسلم لهم.

[7]– وينهي: أين هي.

[8]– يشتيك: لفظ مأخوذ عن يشتهيك ومعناها هنا يريدك أو يبتغيك .

انت هي صحتي وانت مالي***ولو تمشي لحذى[1] لبحر نقطع ونجيك

قد عبر الفضاء السردي في هذا النص عن علاقة هذا المكان بما يحس به السارد أو الشاعر، إذ أسقط عليه أحاسيس الكره والعتاب لأنه لم يكن ليشاركه فرحته بلقاء الحبيبة وبالتالي فقد فكك هذا المكان الرابطة المتينة بين شخصيته كشاعر محب وبين المكان الذي مثل له فضاء اللقاء والمحبة.

لقد كانت ل"بوسعادة" المكان علاقة حميمية جدا مع الشاعر: (بكري كنت غالية عندي نشتيك)، رصدها المحب من منظور مادي، وهو ذلك المكان الذي يلتقي فيه مع محبوبته أو المكان الذي تقطن به، ف"بوسعادة" بالنسبة له هي رمز لتواجد المحبوبة، ومنظور روحي هو تلك الحميمية والأحاسيس الجياشة التي يكنها للمكان لأنه يحمل فيه ذكريات جميلة عن حبه، وعن حبيبته، إذا ثمة تقاطعات وتشابكات ومفاتيح للحب لا يفتحها سوى هذا المكان.

لقد ظهر فضاء "بوسعادة" كمدينة كثيرا ما تغنى بها الشعراء والفنانين فضاء باهتا خانقا خال، رفضه الشاعر ونظر إليه بمنظور سوداوي لكونه حرمه من مبتغاه، حرمه من هذا الإحساس الجميل الذي أحس به وحرمه من "ريمه" التي لا يحلو له شيء ولا تحلو له حياة من دونها (بعد فراق الريم لاما يحلالي)، لقد أصبح هذا الفضاء "معاديا" بعد ما كان "أليفا"، وأصبح لزاما عليه أن يهجره ويفارقه ليجد فضاء آخر أكثر أمنا وأكثر انفتاحا ومحبة. لذلك فقد وجد الأخير وذكره ، فحول" بوسعادة "بـ"الجلفة" وهو مكان واقعي موجود لا يبعد كثيرا عن "بوسعادة" ويمكن للمحب أن يشغله للوصول إلى ما يصبو إليه" إن التلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يتواجدون فيه يجعل من المكان دلالة تتفق ودوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى مُحاور

[1]– لحذى: أمام أو إلى جانب .

حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف "[1] والشعر هنا كالرواية تماما يمكن له أن يحتوي الإنسان ويحيط به ويعبر من خلاله عن وجوبه النفسي الروحي والمادي على سواء فهو يستظل به أين ما حل وحيث ما ارتحل. فالمكان هنا عبر عن حالة التوتر والفراغ والانزعاج الذي يعاني منه الشاعر جراء نأي حبيبته عن هذا المكان الذي ألف فيه تواجده فما كان عليه سوى هجره وتغييره إلى مكان آخر وما بقى للوصول إليه سوى استعجال سائق "الطاكسي" أو سيارة الأجرة من أجل اللقاء الذي يرجوه. تحقق الرغبة وهو الوصول إلى فضاء الشاعر ،إذ ارتبط بالزمن من أجل الوصول إليه وهذا هو الفضاء الذي يستلزم تواجد الزمان والمكان فالأول يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، والآخر يمثل الأحداث نفسها[2] كما أنه يتضمن في الحقيقة كل شيء يمكن أن يُعد حيزا تشغله الأشياء أو يقيم فيه لأشخاص، وبالنسبة للشخصيات، فإن المكان ينتمي إلى موجودات السرد».[3]

ورغم أن الفضاء ليس عنصرا من القصيدة الشعرية سواء الرسمية أو الشعبية إلا أن الفضاء وبكل المعاني التي يحملها يعد واحدا من أهم التقنيات التي تعتمد عليها القصيدة عموما و القصيدة الشعبية بصفة خاصة ، لاسيما وأن الشاعر لا يجهد نفسه للبحث عن الكلمات والعبارات ذات القيمة الكبيرة، أو ذات الموضوعات الوطنية أو القومية مثل "الوطن"، "البلاد"،" الجزائر"، "الأم"، "المحبوبة" دلالة على الوطنية و عن الروح القومية.

يقول "البشير قذيفة" عن الجزائر:

الجزائر من غيرها محال انحب***العزيزة فالقلب حطيت سماها

عروسة افريقيا بهجة العرب*** قلعة للإسلام ربي خلاها

---

[1]– د.حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة، ط3، 2000، ص 71.

[2]– سردية النص لأدبي، مرجع سابق، ص 112.

[3]– نقلا عن يان مانفريد: علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، ص128

2seé bakhtin (1981,B[1973] Kahmann et al. (1977 : ch chatman :1978 :106,138-145) : hoffmann(1978.Bron Fen (1986) : Ronen (1994 :ch6) : winrbach (2001).

ارض الرجلة والكرم عز التاعب واللي هو مظلوم يلجأ لحماها[1]

كما يقول:

هي القلب وهي الظاهر والمكنون***هي اللي علا جالها لأرواح نمد

ما هي طفلة بحبها أنا مجنون*** متغزل بجمالها فيها نعبد

ما هي دنيا ولا قمر ولا شمس تكون***ولا هي نجمة في معانيها نقصد

الفاهم لا شك فسر ذا المضمون***واللي مثلي راه يستنى فالرد

باسم ابلادي الغالية أنا ممحون***الجزائر عز لعرب من جد لجد

كي نذكرها في الخفا تبكي العيون***ما يهوى غيرها قلبي بلاد

في العالم ماكان وطني حنون***نبي فيها لو على التربة نرقد

الجزاير محال مثلك كان يكون***وهذا واقع ينكرو غير الجاحد

عن جالك نعطي العمر والروح تهون***وديمة حاضرة توجدني في الموعد[2]

إن الفضاء الذي يتحدث عنه الشاعر هو هذا المكان الذي يحفل بكل أنواع الكرم والمعاني الجميلة من الرفعة والعزة والشهامة، هذا المكان الذي يزداد بهاء ورونقا كلما ازداد حبا وحنانا.

هذا المكان الأليف المألوف ليس محطة عابرة ولا ملاذا مؤقتا، وإنما هو البلد الغالي الذي لا يهوى قلب الشاعر بلداً سواه، وبالمقابل هناك فضاءات تزعج الشعراء، ولكنها تحمل من الأهمية ما تحمله سابقتها في النصوص الإبداعية، رغم أنها "معادية" وغير أليفة مألوفة كحديثهم عن العدو وهو ما مثلته "فرنسا" بالنسبة "للجزائر"، في الفترة الاستعمارية يقول" قذيفة":

جات فرانسا لكافرة هانت لعرب***تنتقم في الشأو كي ذليناها [3]

---

[1]– عن مخطوط للشاعر: البشير قذيفة.

[2] – المصدر نفسه.

[3]– عن مخطوط للشاعر: البشير قذيفة.

ويقول:

افرانسا في شعبنا راها تسلب***حسبتنا عبيد ليها طعناها [1]

أما الأماكن "المعادية"أو الفضاءات غير المستحبة والمنبوذة فمنها ما مثل له بقوله :

ساعة ساكن في صحاري والقفرة***ساعة وسط جنان وخضار مغطية[2]

فالفضاء المنبوذ هنا هو الصحراء المقفرة كونها صعبة لا يمكن للإنسان أن يعيش فيها أو يتحمل قسوتها.

وهناك أيضا فضاء "المقبرة"، أو "الجبانة"ـ باللهجة المحلية ـ فهو مكان غير مستحب وتشمئز منه النفوس عادة رغم أنه من الفضاءات المهمة، التي لا يمكن للإنسان أن يتناساها أو يتلافاها ..لأن الموت على الإنسان حق و كل نفس ذائقتها وهي مسلطة على الإنسان في كل حين، وبالتالي فضاء المقبرة مكان اضطراري ضروري لا يمكن تحاشيه أو نسيانه .

يقول" تناح بوضياف" في قصيدته:" "يا سايل عن حالتي راني مضرور":

الشواهد حيين ولوفي القبور***واعدهم رب بفسيح اجنانو[3]

وفيها أيضا نستشف فضاءات أخرى مجسدة في" الجنة" و "جهنم" ـ والعياذ بالله ـ أو النار ـ عافانا الله وإياكم منها ـ فهي فضاءات كثيرا ما ترد في قصائد المبدعين الشعبيين خاصةً وأن أغلبهم من مرتادي الكتاتيب والزوايا، وجلهم درسوا في المساجد وبالتالي تربيتهم وتعليمهم قوامه التعاليم الدينية والمبادئ الإسلامية، لذلك فهم كثيرا ما يركزون على هذه الفضاءات .

فـ قبرك محال فعلك ما يخطيك***منكر ونكير ياتو لسوالك [4]

---

[1] – المصدر نفسه.

[2] – المصدر نفسه .

[3]– عن مخطوط للشاعر تناح بوضياف كتب بخط ابنه السعيد بوضياف.

[4]– المصدر السابق.

ويقول في مكان آخر :

اداوك للعالية[1] فيها شبان***أبطال الجهاد هوما جيرانك[2]

وهو دائما يطلب النجاة من عذاب القبر، هذا المكان المخيف الذي يجهل عنه الكثير ولا أحد يريد تجريبه أو يمكن أن يتصور ما يدور فيه يقول:

يارب بجاه محمد نبيك***نجيني هم القبر وانقد سالك[3]

أما عن "الدنيا"، فالحديث عنها يطول لأنها فضاء رحب واسع تشتمل على كل المتناقضات وتحوي: (العقائد، أحلام الشعوب والقبائل، الفضائل كما الرذائل، الأماكن المرغوبة،المطلوبة، الأليفة، المقاهي، المستشفيات، الملاعب، البيوت، المساجد،كما تضم فضاءات الغواية.) يقول الشاعر عن فضاءات الدنيا :

الدنيا راها غرور وتعييك***تاليها بمرار بعد ان تحلالك[4]

ويقول الشاعر" الدية الدراجي" في موضع آخر :[5]

(الدنيا ياسلطان بعد الزهو تدور عليك)، نلاحظ دائما عدم الثقة في هذا الفضاء وعدم الاطمئنان له .

يقول "بن النوي عبد القادر":[6]

حال الدنيا دايما تمشي جنفا [7]***واحليل اللي تاه واداه أوطاها

تزهى وتزهى وتتقلب عيفا***ياتعبو وخصارتو من مزاها[8]

---

[1]– العالية : مقبرة العالية بباب الزوار.

[2]– قصيدة يامخلولي من المصدر نفسه.

[3]– االمصدر السابق.

[4]– المرجع:السابق.

[5] – عن مخطوط للشاعر، دية الدراجي.

[6]– عن مخطوط للشاعر بن النوي عبد القادر لقصيدة موسومة يابنتي جرحي جمارو ماتطفى

[7]– جنف: الجنف أي لاعوجاج

[8]– مزاها: اختارها وثق بها

دار فراق وضيم وظلم وكشفنا***حذر بالك لا تغرك بضياها

إذا تقنع كل واجد فيه اكفا ***واللي جات تجي حلوة بشناها

وإذا تقنط بالغنى ماتتكفا***ماتكفيك كنوز لأرض وسماها

حتشي [1] من ذ الفانية والمهيوفا***خداعة مخدوع مفتون بداها

حتشي منها دار مني عجفل***حتشي منه في فقرها وغناها

شوف الدهر فجايعة تاتي صدفا***ترحل دنيا بين صبحة و امساها

طلب الحيطة والحذر، وعدم الاطمئنان والتفاؤل بجو الدنيا كفضاء غادر، متلون، غير ثابت على حال.

يقول تناح بوضياف:[2]

الدنيا مدا ولافرحا واحزان***لابد يجرا لهم ما جرا لك

الدنيا دار الخداع ما فيها مان***أتولي مرا أمبعد أن تحلا لك

II. المستويات المجازية للسرد الشعري:

1. البناء الجزئي للرمز و الصورة الشعرية في السرد :

لعل البنيات العميقة والسطحية هي المشكلة الأساسية للمجاز على مستوى الخطاب السردي في الشعر عموما وفي الشعبي بصفة خاصة، وعليه فكل ما يثيره النص الشعري من رؤى داخلية أو خارجية من شأنه أن ينتج مدلولات لها إمكانات مختلفة تتضح من خلال القضايا التي ترتكز حول مرجعية النص، رغم التنويع والتعدد الذي يفرضه السارد في اختيار أدواته التي يؤطر بها نصه الشعري من الناحية الفنية، وقد تنجم عن كل هذا تصورات وأفكار تنير المعنى، وتعمل على إبراز الإطار الجمالي والأدبي الذي يخدم الشكل والمعنى على السواء.

---

[1]– حتشي: لا شئ

[2] – عن مخطوط للشاعر تناح بوضياف.

ومن خلال الأدوات المستعملة في تكوين البنية المجازية للنص يمكن الاعتماد على أوجه الارتباط والتداخل في الخبرات النفسية والحسية والفكرية من أجل توليد صورة كلية دالة عن المعنى والمبنى المراد الوصول إليه لذلك فإن مجموع المجازات النصية ما هي إلا خبرات فنية موضوعية في إطار سردي خاص، يتيح لها أن تولد عن طريق دلالتها عدد من البنى والمثيرات التي تجعل إطار السرد وجها مصاحبا للخطاب الشعري بصفة عامة، وتحيل بدورها إلى عدد من الخبرات المتراكمة في التشكيل والبناء النصي بصفة خاصة"[1] فكل سرد شعري يتيح قدرا من البنيات المجازية التي تختلف من حيث المعنى والمبنى وكذا تختلف من نص لآخر ومن سارد لسارد من حيث الأدوات المستعملة أو من حيث الإمكانات المرصودة لها أو من حيث القضايا والمفاهيم المطروحة فيها وعلى هذا الأساس يصبح من الضروري الاعتماد على عناصر خاصة وأدوات مميزة مستقلة ومتداخلة في ثنايا الخطاب الشعري، ألا وهي "الصورة الشعرية" و"الرمز" ومن خلال هذين العنصرين الهامين يمكن استقصاء كل المفاهيم الناجمة عن أي تصور يطرح مجازيا وبطريقة غير مباشرة في النص المدروس.

"فالرمز والصورة الشعرية يشتملان على أنواع عديدة من التجاوز الدلالي فيما يخص كل الأشكال التصويرية في النص"[2].

ولعل المجاز اعتمادا على "الرمز" و"الصورة الشعرية "يعتبر من أبرز الأدوات والعناصر إن لم نقل من أهمها على الإطلاق، والتي يعتمدها الشاعر ببراعته الفنية والأدبية، وخبرته المتميزة في اختيار وتجسيد بل توظيف هذه الصورة فيما يخدم نصه والتي تتناسب وتلائم المكونات البنائية لهذا النص، ولذلك وجب التريث والتركيز وحسن الاختيار في المنحنى التركيبي الذي يشكل البنية البلاغية ذات البعد الفني والمجازي، لذلك

[1]– البنية السردية، مرجع سابق، ص342.

[2]– الوالي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص16.

نجد الكثير من النقاد القدامى قد ركزوا على هذه المهمة، ولاسيما "عبد القاهر الجرجاني" "فالتركيب يهتم بضبط نوع العلاقة المتحققة بين اللفظة التصورية، واللفظة التي تجاورها خالصة[1].

إذا فالشاعر السارد يسعى دائما إلى نقل إبداعاته الفنية نقلا تصويريا مخالفا لطريقة طرحه في الواقع؛ وبالتالي يبدع في طريقة طرح جديدة متميزة تقترب إلى الواقع لكنها منسوجة بخيوط الإبداع الفني للشاعر، وواقعة تحت هندسة فنية وبلاغية تخلط أوراق الواقع بالخيال هناك تناقض بين الشعر والواقعية، حين تعني النقل الحرفي "الواقعي" لذا فالشعر يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويجد واقعا أغنى وراء وقائع العالم"[2]

وهي أي "الصورة الشعرية" كما يقول د." مدحت الجيار":علاقة لغوية يستخدمها الشاعر في الكلمة الواحدة، أو بين الكلمات بتغيير مواضع الإسناد الدلالي، فتخرج العلاقة اللغوية عن استخدامها المعجمي والمألوف إلى الاستخدام المجازي، وتأخذ فيه دلالات متجددة عند كل تركيب، ويظهر ذلك في سياق النشاط الدلالي المرتبط بالوظيفة المسندة إلى "الصورة الشعرية" وفق رؤية الشاعر الجمالية التي توجه العمل الأدبي، ويعني هذا التحديد أن اللغة داخل النص الأدبي والشعري بخاصة تنحو نحو تركيب عباراتها وجملها بإسناد كلمات أخرى أو تعليق كلمات بأخرى، كأن تكون صفة لها أو حالا مثلاً لكنها تعمل على خلق انسجام دلالي بين المكونات اللغوية داخل السياق"[3] ولأن السرد انجاز غير بصري ولأنه يتلبس، بشكل ما، بذهنية الإنسان وفعاليته الوجودية، فإنه يشكل، بمعنى ما صورته التجريدية، ووسيلته في التخييل وتظهير المتخيل وحيث أن تلك الصورة لا تفتأ

[1]– المرجع السابق، ص25.

[2]– بشرى موسي صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص.60

[3]– د. مدحت الجيار: مسرح شوقي الشعري ،دراسة في توظيف الصورة الشعرية ،وبنية النص، دار المعارف، ط1، 1993، ص18.

تجدد وسائل انجازها اللفظي وقيم تأثيرها الجمالي، فقد بات حقل السرد مرتعا للتنويع الصوري الخاضع لضوابط الجنس والنوع تعبير بيّن"[1].

قد تتعدد المفاهيم السياقية لاعتماد الصورة الشعرية السردية غير أنها تصبو في كل الحالات إلى قناعة معرفية موحدة مفادها استنباط واستقراء أوجه المعايرة الجمالية التي تتولد جراء استدعاء معيار الصورة في السرد كيف لا ؟. وهي جوهر الشعر والرمز جوهرها:" إذا كانت الصورة الشعرية هي جوهر الشعر فإن الرمز هو جوهر الصورة الشعرية وهو المكان لبنيتها، وهي تعتمد عليه في تشكيلها وهو يحولها من حالاتها الإشارية الخاضعة لنمط اللغة ونظامها الصارم إلى الإيحائية التي تتجه بآليات التشكيل إلى تكوين الصورة والرمز يتصل بكل ما يثري عملية السرد في الخطاب الشعري"[2] .

وفي النص الموالي يستعين الشاعر بعدد من الرموز ليكون منها عددا من"الصور الشعرية" المعبرة الطامحة إلى الإثارة والإثراء يقول الشاعر " دية الدراجي" في معرض حديثه عن "الاسم المعظم" في قصيدته الموسومة "الاسم المعظ":

يا ناس من ركب الريح عجالة***ويسير على الوعار و اجبالو .

مرفوع بيه الميزان في دَالة***ومَرْكبْ فوق خْيالوُ

الدنيا تلعبْ بيه رحّالة***ويرجع من كان لفوق أسفالو

الدنيا يا سلطان***بعد الزهو تدور عليك

حْليبْ يَرجْع قطران***والمُرْ كاسْ يسقيك

بَعدْ الصَّحة والأمان*** شَرْ العذابْ يَاتيكْ

اسمع وادي الأمان***نَصيحة واش يجيكْ

فعلكْ هُوَ الضمانْ *** يروح ويولي ليكْ

[1]– شرف الدين ماجد ولين: الصورة السردية في الرواية والقصص والسينما، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2010، ص09–10.

[2]– البنية السردية مرجع سابق، ص348.

اسقي منها العطشانْ***وتستحفظ بما يغنيكْ

تتكرم باللي كان***باري الحسد يخطيك

خوذ طريق الأمان*** للسان تعمد تريكْ

أمشي وانعل الشيطان***غدوى تتمسى ليك[1]

لعل الميزة الأساسية للرمزية السردية في هذا النص هو طغيان الطابع الديني الموسوم بصبغة الحكمة في ثناياه وقد عمد فيه الشاعر إلى "الرمز"، إذ حشد عددا لبأس به من "الرموز الجزئية" ليقف بها عند حالة دلالية أكيدة مسيطرة على كل معاني النص وهي "العودة إلى الله" والقيام بالعمل الصالح في الدنيا كزاد قبل الآخرة فقد نرى في النص بعض الرموز المتقاربة من مثل قوله: (ريح، ركب، لوعار، جبالو، مرفوع، مركب وادي...الخ)، وهي تتصل بالحقل الدلالي المتعلق: "بالماء والأرض"(أسقي، طريق) وهي من أهم العناصر الكونية، و(الماء والأرض) هنا قد يمثلان النجاة أو الهلاك من أجل الظفر بالجنة وبالحياة التي ترضي الله في الآخرة، وقد رصد الشاعر عددا من الأفعال لأجل التركيز على هذا المبتغى منها: (ركوب الرياح، السير على الوعار، مرفوعة بيه الميزان، تلعب بيه، يرجع، تدور...) وهي كلها تحذر من غدر الزمان، ومن الإنغماس والمبالغة في التمتع بملذات الحياة، وعدم الإحتياط لعواقب الأمور، ثم سرعان ما يعتمد أفعالاً بديلة عن الأولى يمكن من خلالها وبوساطتها تفادي كل تلك العواقب السلبية الهالكة، واستبدالها بأعمال وأفعال تحقق المبتغى، وتدعو إلى مصير أحسن وعاقبة أفضل يقول: (أسقي منها العطشان، تتكرم باللّي كان، خوذ طريق الأمان)، وهي هنا عبارة عن نصائح يقدمها الشاعر في آخر النص، مثله مثل جل الشعراء الشعبيين اللذين يخوضون في مجال الدين فيختارون مثل هذه النهايات، والشاعر هنا في هذا النص يخص لنفسه مركزا سرديا يعتمد عليه، وهو حالة النصح والتحذير:

[1]– عن مخطوط للشاعر الدية الدراجي ، قصيدة الاسم المعظم .

- ركوب ريح العجالة.
- السير على لوعار وجبالو.
- مركب فوق خيالو.
- الدنيا تلعب بيه رحالة.
- اسمع وادي الأمان.
- فعلك هو الضمان..... يروح ويولي ليك.

وبالنظر إلى كل هذه الصور المتفرقة نجد بأنها تقع تحت طائلة حالة دلالية، وبذلك فإن الشاعر احتفظ لنفسه بمحور الرمز من جهة، وبمحور السرد من جهة ثانية في تصور مشهدي ينم عن رحلة حياتية خاطئة غارة يمكن استدراكها بعد صراعات نفسية ودنيوية من أجل الخروج إلى بر الأمان؛ وعليه فإن كل تلك الرموز قد توحي إلى بؤرة السرد ومنها يمكن القول أن السارد قد أعطى رموزا تحدد وجهة التضمين ناحية، وتعطي الرمز البؤري من ناحية أخرى الذي يعتمد عليه[1]

وقد نرصد في بعض النصوص رموزا جزئية أو قد تكون حتى في النص الواحد وهي إن وجدت قد تعمد إلى الرموز الشعرية الحرة من ناحية، وعلى التداعي لهذه الرموز وما يجعلها مميزة عن الأخرى كونها رموز ذاتية تشير إلى صفات ذاتية، غير أنها معروضة بأداة موضوعية قريبة إلى المنطق ومستمدة من الواقع. يحدد النص الموالي رموزا تعدُ مفتاحاً للخطة السردية تارة ومنحازة إلى" سرد الشخصية"تارة ثانية.

يقول "البشير قذيفة" في قصيدة "الساعة":

ساعة نمشي في العقب[2] ساعة حدرة***ساعة عودي في لوطى[3] ونحاذر فيه

[1] – د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس بالقاهرة، ط3، 1987، ص 166.

[2]– العقب: هو ما ارتفع وعلا من الأرض وهو عكس منحدر.

[3] – لوطى: المنحدر شبيه بالحفرة .

ساعة زاهي مع حبابي في زغره***ساعة تعكسلي ليام ادور لهيه

ساعة فرح فرحتي تظّهَرْ برة[1] ***ساعة دمعي على الخدود ندربي فيه

ساعة في جلسات ليالي قصرة ***ساعة وحدي حد ما نتونس بيه

ساعة راكب عودي بن عودة حرة***ساعة راكب داب يمشي في تاليه

ساعة كاسب طير بمخالب شفرة*** ساعة كاسب تيس نبقى حاير فيه

ساعة ساكن في الصحاري والقفرة***ساعة وسط جنان وخضار مغطيه

ساعة نعود بصحتي في مسرة ***ساعة جسمي ما نعود نطيق عليه

ساعة نعود نخاف نمشي للّوره***ساعة نطعن للوعر ونقدم ليه

ساعة في لطراف وحدي نتبرى***ساعة نمشي مع رخيس ونغلط فيه

ساعة نصيد حمام حاذق[2] فالطيره***ساعة قلبي يطيح في هامة[3] تديه

ساعة هاني نعود في أحسن صورة***ساعة حالي غير للمولى نشكيه

ساعة عودي نطيحو في مطمورة[4]***ساعة نخيرلو طريق للي يرضيه

ساعة كي لمجنون ما نجبر[5] هدره***ساعة يذهبلي العقل ساعة نحضيه

ساعة للأيام ما نعطي عبرة***ساعة قلبي نطاوعو ساعة[6] نعصيه

يمكن أن نحصى في هذا النص السردي جملة من الرموز الجزئية النصية البارزة:

(ساعة – نمشي في العقب – حدرة – عودي في لوطى – تعكسلي ليام – ادور لهيه – فرحتي تظهر برة – عودي بن عودة حرّة– داب – طير بمخالب شفره – تيس – الصحارى قفره – جنان – نطعن للوعر – نمشي مع رخيس – حمام حاذق فالطيرة–

[1] – برة: في الخارج.

[2]– حاذق: ذكي، يجيد الطيران.

[3] – هامة: البومة

[4] – مطمورة: شبيه بالقلة الكبيرة توضع تحت الأرض وتخبأ فيها المئونة من قمح وشعير.

[5] – نجبر: لا أجد .

[6] – مخطوط للشاعر البشير قذيفة ،صفحات من حياتي، قصيدة الساعة.

هامة – مطمورة..) وهذه الرموز مجتمعة يمكن وضعها في مجال دلالي واحد توحي به بشكل جلي واضح لا يحتاج إلى تفسير، هو محاولة إثبات الذات الضائعة بين متناقضات الحياة والصراعات القوية التي تجابه الإنسان في حياته اليومية، وهذه "الرموز" التي اعتمدها الشاعر تشير إلى دلالات فردية إيحائية قد تعلق في الكثير من الأحيان بالإطار الحسي منها: (العود – داب – طير – تيس – جنان حمام – هامة ...) وهي في مجملها عبارة عن حيوانات أو طيور اعتمدها كرموز تعبر كل واحدة منها على دلالة خاصة بها.

إذ الحياة حسبه رفعة وانخفاض، صعود حينا ونزولاً آخر، أيام يرى فيها الشتاء بقسوته وبرده ـ بمعنى ضنك العيش وقسوة الحياة ـ، وأيام أخرى تحلو له فيها الحياة فتزهر وروده، ويعش ربيعة وتبتسم له الأيام، وقد اختار من الحيوانات "العود" أي الحصان للدلالة على الأصالة والتجدر والرفعة والشهامة ،ثم في المقابل اختار "الداب" وهو "الحمار" الذي يصبر لقسوة الحياة ويتحمل كل الحمل الذي يحمله، كما اختار الطير ولا أروع أو أجمل من الطير وهو في السماء باسط جناحيه وكله أنفة وتعال معبر عن استمتاعه بكل هذه الرحابة والفسحة في الفضاء متباه بحريته وشموخه، ثم يحدثنا عن "الحمامة" رمز السلام والبهاء الاطمئنان والأمان، ويقابلها "بالهامة" أو "البومة" التي لا تظهر إلا ليلاً نذير الشؤم والتعاسة، تُنْفُر منها كل من يرى شكلها أو يسمع صوتها . ثم أنه اختار حيواناً آخر وهو "التيس" الذي أشعره بالضياع وبالحيرة والاضطراب.

إن اعتماد الشاعر على المقابلة وعلى صيغة التنافس في النص جعل وجوده أقوى وأبرز من خلال الوحدات اللغوية القائمة على الإثبات من جهة وعلى النفي من جهة أخرى:

ساعة وحدي حد ما نتونس بيه.

ساعة جسمي ما نعود نطيق عليه.

كما عمد على الوحدات القائمة على التقرير من جهة ثانية .

تتقلب ساعاتنا شفت المحاين بالكثرة *** شيء منه مكشوف والباقي خافيه.

وهذا في عرضه لتصوره الذهني الذي قد يلجأ إليه لتفسير الرموز المعتمدة في النص.

لقد عبرت هذه الرموز عن كل الوقائع الحياتية التي يحسها الشاعر سواء كانت تنبع من وعي أو من اللاوعي أي واقعه النفسي بكل ما يحفل به من أوهام ورغبات ومكبوتات حسية قد تظهر في فلتات لسانه أو زلات قلمه. فينبع الرمز ثرياً غنياً بكل تلك المعاني والمحطات التي يعرضها أو لا يعرضها يلمح إليها أو يذكرها، وبهذا الاعتبار يعتبر الرمز في هذه الحالة : من أغنى مصادر "الرمز" في الشعر الحديث تتوارى القوى المدركة العاقلة، ويسيطر على القصيدة جو سحري يشبه الحلم من حيث الظاهر . ففيه ما في الحلم من نقل القيم أو تبادلها عن طريق الإستعاضة بعنصر ما عن غيره من العناصر الكامنة استعاضة رمزية، أو عن طريق تحول التوكيد من عنصر مهم في الرمز إلى آخر لا أهمية له.[1] فالتقرير الذاتي الشخصي الذي عرضه الشاعر في هذا النص مشفرٌ برموز شكلت "صورة شعرية جزئية" عّبر من خلالها عن ضياعه وعن تواجده وغيره من الناس في الوقت الراهن أو في "الساعة" كما ذكر في متاهة كبرى لا يحسن الخروج منها في زمن تكاد الحياة تلغي ذاته مقررة نسج عالم جديد له حافل بالتناقض والسخرية على النتيجة السلبية والحالة البائسة التي آلت إليها حالة الإنسان ، فعبر عنها من خلال الصور الشعرية التالية: (تعكسلي ليام، ادور لهيه، دمعي على الخدود مدربي فيه، طير بمخالب شفره[2] – قلبي يطيح في هامة تديه...)، ورغم بساطة هذه الصور الشعرية، وسطحيتها على العموم وافتقارها إلى النمو الفني للصورة الشعرية في حقيقتها، إلا أنها عبرت عن إحالات برموز جزئية خاصة بعدما حركها السرد، وقد تتحول الرموز الجزئية في بعض النصوص السردية من حالة انفصال إلى حالة اتصال معبرة عن صورة شعرية أكثر مجازية فتمتزج وتشتبك طبيعة الرمز مع طبيعة الصورة مبرزة علاقات الرمز ودلالاته

[1] – د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1987، ص101.

[2] – شفره: الزجاج

هذا لا يعني أن الصورة الشعرية ملتزمة كل الالتزام بالمجازية، ولكن في وقتنا الراهن تحررت منها بل وحق لها الاعتماد على الواقعية والحقيقة الملموسة بتعبير فني جميل وراق يُبدع الشاعر في انتقائه لذلك يقول العقاد: "إن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على انتقاء الأشياء الموجودة، كما تقع في الخيال والشعور والحس، أو هي قدرته على التصوير المطبوع لأن هذا في الحقيقة فن التصوير كما تتاح لأنبغ نوابغ المصورين"[1] .

العقاد في هذا القول يرى أن الشاعر يعبر عن كل ما يدور في عقله وما يجول في خاطره، ويصوره تصويراً حقيقياً صادقا لتكون الصورة العقلية مطابقة للصورة التي يبدعها.

يقول الشاعر" بن عيسى عبد الرحمان" معتمدا الرمز والصورة في قصيدته "الجزائر تبكي وتنوح" في رثاء العلامة "ابن باديس":

قدر ربي رب الأرباب***في الصور العالي راهو راب

كان مدرسة للطلاب***وفيه مسجد عندو بابين

قدرة ربي مع الاسباب***أوفى أجله واحضر في الحين

ويقول:

سد محصن من ألبنا طاح***كان مدفق بهيام وراح

تبكي عنه في كل مراح***ارجال ونسوة وبنين

فيه منافع كثيرة واصلاح***وكان معمر ساسو متين[2]

البناء الرمزي في هذا النص السردي تحكمه العوامل التالية :

[1] – إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، الإسكندرية، مصر، 2000، ص98.

[2] – عن مخطوط للشاعر بن عيسى عبد الرحمان جمعه أحفاد الشاعر.

الأول: ارتباط الإيحاءات الرمزية تحت مدلول واحد فالانفعال لما حدث بعد موت الشيخ "ابن باديس" وفقدانه إلى الأبد هو الذي شكل حقيقة ومغزى الرمز بعدما ارتبط بواقعية وحقيقة الحدث، إذا الشاعر ليس ملتزما بأي بناء في النص أو تتابع منظم فيه وهذا لأنه واقع تحت صدمة فقدان الإمام، والذي يحكمه هنا هو حالة منطق الانفعال الشديد والصدمة الكبيرة، ويحتوي هذا التركيب أيضا على إشارات وأحداث ذات قيم عاطفية واجتماعية اعتمد عليها الشاعر، وهو يسرد خبر ونبأ وفاة المرحوم.

وقد ربط الشاعر بناء الرمز في بداية النص في التشبيه الذي استعمله وركز عليه بقوله: (سَدْ محصنْ)، أو في قوله: (لصور العالي)، وقوله: (كان مدرسة، ساسو متين) هذا البناء النصي اعتمد فيه التداعي، ولم يلتزم بالتسلسل إذ يكاد في كل مقطع يستقل به وقد شاع في هذين المقطعين رموز جزئية موظفة موحية بمعان كثيرة نرصدها في الجدول التالي:

السطر	الرمز	علاقته	قيمته الإيحائية
1	الرب	الاستقلالية	العظمة
2	مدرسة	تشبيه (مشبه به)	الثقافة والعلم
2	الطلاب	الاستقلالية	التعلم
4	سد محصن	تشبيه (مشبه به)	التحمل – الحصانة – المكانة
4	البُنا	الاستقلالية	الرصانة والمكانة
5	مراح	الاستقلالية	الكثرة، الرحابة
5	رجال	الاستقلالية	الحزن – البكاء
5	نسوة	الاستقلالية	الحزن – البكاء
5	بنين		الحزن – البكاء

العلاقة المستقلة الغالبة على النص، هي ما يفضي عن أن سياق الرمز المعتمد يهيمن على مسار السرد في النص، ويعطي "الصورة الشعرية" استقلاليتها النسبية إلى حد ما.

و هذا ما يعطي النص طبيعته الخاصة المعبرة عن الواقع المر الذي يعاني منه الشاعر، ألا وهو موت صديقه الذي، بوفاته يكون قد هدم حصنا مكيناً، وبناءً متيناً.

2. البناء الكلي للرمز والصورة الشعرية في سرد :

لعل الرمز الكلي يعتمده النص بصفة كبيرة ويتكئ عليه في إضافة صبغة دلالية خاصة، على أساس أن للرمز وجهين هامين ينبعان من الأطروحات النصية الناجمة عن العملية السردية.

الأول: هو الوجه الحسي الذي يحيل على الثاني، وهو الوجه المعنوي اللذان يعطيان للعمل الشعري صبغة دلالية خاصة، إذ أن "الصورة الشعرية" في هذا النوع أي "الرمز الكلي" تكون أشمل، وأكثر قربا منه، على أساس أنها تشكل لوحة واحدة، أو تركيزاً مفردا وإنما تقوم باجتياح الكل بحرية واستقلالية فنية صارخة بحيث تجعل الجزء يرتبط بالكل أو العكس مشكلة عناصر تتشكل مع الرمز وتتقاطع معه إضافة إلى ما تحيل إليه هذه الكلية إلى إحالات موضعية ونفسية ودلالية، في عملية تخيلية إبداعية من جهة وطريقة تجريدية مصورة الأشياء على ما هي عليه دون تخطي الخاصية الحسية التي تعمل على التنسيق بين العنصرين.

نوعان من الرموز الكلية في سرد الصورة الشعرية الأول يكون مقيداً بظاهرة ما أو بقضية ما، أو أنه يستند إلى خلفية أو مرجعية تاريخية، أو ظاهرة تراثية، وأي مسألة إنسانية كقصيدة "دارين" الفتاة الفدائية"الفلسطينية" التي تغنى بها شاعرنا" زلوف إبراهيم" في ديوانه السابق الذكر، وبعض الشخصيات ذات المرجعية التاريخية الثابتة كما ذكرها "البشير قذيفة" في مخطوطه منها: (المقراني، الأمير عبد القادر، الحداد، لالة فاطمة نسومر أحمد باي.....)، وغيرهم من الشخصيات.

وهناك نوع ثان من الرمز الكلي وهو "الحر"، أو "الرمز الكلي الحر" الذي لا تربطه روابط ولا تقيده خلفيات، وإنما يكون الإبداع فيه نابع من ذهن السارد وذاته أو من الدلالة العامة للرمز، وبهذا الأخير يشتغل جل الشعراء الشعبيين على أساس أن الإبداع فيه لا يخضع لأي قيد أو شرط، فتكون الدلالة عامة للرمز في الصورة الشعرية يقول "البشير قذيفة" مخاطباً" "جبل امساعد" في قصيدته الموسومة "ولادأعمر لحرار":

يا خضر الشجرات جاوب عني رد***راني حاير في اولادك وين صفاو

طايح عليك الغيم واسحابك هود***وعديانك في كل جيهة يستشفاو

عرشك غالي كان مثلو ما يوجد***بالحرمة والنيف عنهم يتحكاو

ياعرش الأحرار بركان أتقعد***يا لبطال اتحزموا ليهم وابداو[1]

الرمز في هذه الأبيات يتمثل في المُخاطب هو وهو "جبل امساعد" الرمز الثابت (ياخضر الشجرات) اعتمادا على الإحالات الموالية : ("أولادك – طايح اعليك – عرشك – عديانك...)، ومن خلال الإيحاءات الدلالية "للرمز الكلي" الدال على: (النماء الاخضرار الخيرات والنعم....) التي يشير إليها عبارة "أخضر الشجرات" وهو سرد "تشخيصي" أين جعل الشاعر من "الجبل" ذاتا تحدثه وترد عليه، "جاوب عني ردّ" ثم يسائله عن أولادة – أي أبناء الجبل – ما هو مصيرهم؟ وما المآل الذي آلو إليه؟ وللإشارة هنا أن القصائد والنصوص التي تحمل هذا المعنى حتى "الحكاية الشعبية" مثل حكاية عشبة خضار ترمز إجمالا إلى الاخضرار النماء والعطاء، وبدل أن يكون الرمز تابعا للذات في هذه الحالة يصبح العكس هو الحاصل، إذ أن الذات هي التي تتبع الرمز وتكون الدلالة العامة له سواء كانت دلالة لغوية، أو شعبية، أو دينية أو أدبية، فإن السارد يقدمها من خلال عدد من الوحدات السردية القائمة على استخدام الصورة البلاغية المنفصلة ويتضح من خلال هذا النص ،الذي يعرض جملة من العلاقات أهمها:

[1]– مخطوط للشاعر البشير قذيفة: قصيدة أولاد عمر لحرار.

➢ العلاقات الإستعارية :

وهنا شبه الجبل "جبل امساعد" بالإنسان حيث حذف المشبه وترك لازما من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية في قوله: (جاوب عني رد).

أو في قوله: (أولادك وين اصفاو).

ثم تظهر "الصورة الشعرية" المعبرة عن "الرمز الكلي" الذي يعود دائما على الرمز وما يرمز إليه.

- طايح عليك الغيم واسحابك هود.
- عديانك في كل جيهة يستشفاو .

فالصورة هنا هي بطاقة شمسية معبرة يظهر فيها الجبل وقد غطته الغيوم وترصد به الشر من كل جانب.

➢ العلاقات المجازية المؤولة:

وهي علاقات قد تحتكم في الكثير من الأحيان إلى الرمز لتأويل المعاني القاصدة إلى طرحها مثل:

يا عرش الأحرار بركان أتقعد.

يالبطال اتحزموا ليهم وابداو.

➢ العلاقات التقديرية:

من مثل قوله: عرشك غالي كان مثلو ما يوجد بالحرمة والنيف عنهم يتحكاو.

وكل هذه العلاقات المكونة "للرمز الكلي" في "الصورة الشعرية "تقضي بأن يكون هو الأساس الفاعل المؤثر في مجريات النص والسرد التابع له، ثم أن السارد في تشكيله للرمز يقصد إلى اختيار ألفاظ ومفردات تلائم وتناسب طبيعة الصورة الشعرية ، كما ينتقي أفكارا ذات رؤى وأبعاد مكثفة مركزة ينبغي له أن يتجه في انتقائه للمفردات التي تناسب وتلائم طبيعة الصورة، ونمط بنائها حتى لا تأتي الألفاظ سياقها

تتساقط بسهولة، وأن يفصح الشاعر عن حقيقة موقفه وإدراكه الجماليين في اللغة و"الصورة الشعرية" بما يقيمه بين المفردات من علائق لغوية خاصة تتمثل في ذوقه وخبرته[1] في عدد كبير ومتنوع من الكائنات والجمادات، أو الصفات الإنسانية الخالدة ويعمل المتلقي في هذه الحالة على أنه مرسل إليه في مقابل المرسل والذي يمثله السارد في حكاية الصوت السردي الأول أو حكاية الصوت السردي الثاني[2] .

وهذا ما يجعل الرمز أحيانا غير ثابت في مواجهة الذاكرة الساردة التي تجنح إلى التعبير والحركية وعدم الاستقرار. كذلك يتطلب التفعيل ومزيد من الشحن والتكثيف من أجل الابتعاد عن رتابة الخلق الفني المجافي للإبداع:

يقول الشاعر عبد القادر العطوي رامزا مبدعاً:

"قُولُو نعت[3] الثلج طاح على الجبال***غطى قاع البر سهلو وهضابو

ولا صابة سبولها تمروا كحال***قمح العتبة يكون ياسر طلابو

الملیانة تعود محنية تميال***هذي ميزة ليك تعرفهم طابو

بيها مطر خريفها عنها هوطال[4]***السهل الزين يعود يكحال ترابو

ول نخلة تجود بالدقلة تنهال***بن أدم الا شافها سال لعابو

والذهب المطبوع ما فيه التخيال***باين صافي الا شتيتو تقلابو

ول غيث يصب تتبدل لحكوال***يحمل ذاك الواد وتسيل شعابو

ول الباز يحوم تدرق لوعال***ذوك ليّ كانو هنا ذركا غابو[5]

في هذا النص السردي يتوجه الشاعر إلى صديقه الشاعر "عبد القادر بن النوي" بأسمى معاني الأخوة والصداقة والمحبة واصفا إياه بأجود ما منت عليه قريحته من كلام

---

[1] – بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، د م، ص 79.

[2] – محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص89.

[3] – قولو نعت: بمعنى كلامه يشبه الثلج.

[4] – هوطال: يهطل، ينزل

[5] الشاعر عبد القادر العطوي: قصيدة "بالحجل شق المقاسم "، عن أنطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة . الشعراء الحاليون مرجع سابق، ص 138.

منمق مفضل عنده مختار، رامز إياه وله بمعان لا تنبع إلا من إحساس مرهف رقيق صادق و صدوق غذته شاعرية السارد، واختارت له أكثر الرموز السردية بلاغة وتعبيرا إذ مثل في الكثير من المرات بسرد كلي شكل صورا شعرية غاية البلاغة والتقنية الفنية المنتقاة:

قولو ⟸ نعت ثلج ⟸ طاح على الجبال.

المقطع يتكون من ثلاثة دلالات سردية مشكلة لصورة شعرية ما، لها رمز واحد وهو الرمز الكلي المتحدث عن الشاعر "عبد القادر بن النوي" معتمدا الكثير من الدلالات الرمزية السردية التي تعود عليه منها :

قولو: وهو كلامه أو شعره.

نعت الثلج: مثل الثلج.

وربما كانت الصورة هنا معبرة سواء عن طريق الرؤية أو المشاهدة بالعين حينما تشاهد هذا المنظر، وهو سقوط الثلوج على سفوح الجبال.

وفي الوقت ذاته صورة حسية تجريدية ملموسة من خلال ذلك الإحساس الجميل الذي يترتب على تلك الحلاوة والطلاوة التي يتركها هذا الكلام في نفوس المستمعين والذي مثل له بالإحساس الجميل يحسه الإنسان وتلك الانتعاشة والبرودة العذبة التي يحس بها عندما تتساقط الثلوج على سفوح الجبال السهول والهضاب.

ثم شبه في رمز آخر وصورة أخرى دائماً معبرة عن ذات واحدة وهي ذات الشاعر الممدوح أو الموصوف، حينما شبهه بـ "الصابة" وهي العام المثمر الذي تكون فيه "الغلة " والمحاصيل في أوج عطائها منتجة أجود وأحسن أنواع القمح وأغلاه. لقد شبه بالقمح وأي قمح؟

قمح العتبة يكون ياسر طُلابو.

بمعنى أنه من أعظم الشعراء وأجودهم وأحبهم إلى نفوس الناس مثلما قمح العتبة أي القمح الذي تسهر العائلة على الإعتناء به يكون محبوبا ومرغوبا و جد مطلوب.

يقول:

المليانة تعود محنية تميال[1].

وكأننا في هذا البيت الشعري أمام تناصٍ أدبيٍ مع البيت العربي القديم الذي يقول:

ملئ السنابل تنحني بتواضع ***والفارغات رؤوسهن شوامخ

وهذا إن دّل على شيء فإنما يدل على مدى تعلق الشاعر السارد بالشعر،هذا الذي جعله يطلع على الشعر العربي ويستقي من أحسنه، وهذا ما يُنم عن تذوقه له وقدرته على كيفية الاقتباس منه. والاعتماد عليه في صياغة شعره. وكل ما بقي من الصورة معبر رامزة إلى ذات الشاعر الموصوف إذ شبهه مرة (بالذهب المطبوع...)أي الذهب الحقيقي الذي لا غش فيه فهو ظاهر واضح للعيان دون التثبت في حقيقته.

إلا شتيتو تقلابو ⟸ بمعنى إذا أحببتم أن تقلبوه أو تفتشوه،ثم شبهه في الصورة الأخيرة برمز الباز، وهو من خيرة الطيور وأحسنها على الإطلاق ففي ظهورها تختفي كل الأنواع الأخرى من الطيور والعصافير وهذا البيت أيضا يذكرنا ببيت النابغة مادحاً

أنت شمس والملوك كواكب*** إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكب

وهذا الرمز يندرج ضمن النوع الكلي التراثي أو الفلكلوري الذي يشكله جوهر السرد وهو بدوره يشكل جوهر الصورة الشعرية، فكما أن الخيال التأليفي الذي يتجلى في رسم الصورة تكثر أو تقل لتؤلف وحدة عامة أو أثرا فنيا في مجموعها.[2]

والمندرج في قراءته للنص السابق يلحظُ التنامي المحكم في الرمز المستخدم، والذي يدل على تميز السارد في اعتماده على مكون رمزي أساسي لبنية الدلالات والصور

[1]- تميال: بمعنى أن السنابل المليئة تنحني وتميل.

[2]- د. مصطفى عبد الرحمان: مصادر التفكير البلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية،دط، 1982، ص203.

الشعرية الظاهرة ولأن النص يعبر على رؤية فردية نابعة من ذات ساردة أراد الشاعر من خلالها أن يمزج بين ما هو حسي، وما هو علمي فلسفي إذ تحدث عن عالم الزراعة والفلاحة وكيف تكون السنة جيدة بمحاصيلها : (سبولها ثمرو كحل) وهو من الأنواع الجيدة في القمح، تحدث أيضا عن كيفية معرفة نضج المحاصيل (هذي ميزة ليك تعرفهم طابو).

كما تحدث عن عالم آخر وهو المعادن ومعرفته لجيدة لها وكيف يعرف الحقيقي منها من المزيف ثم تحدث أخيرا عن عالم الحيوانات وعن أنواع الطيور، وكل هذا تحت رمز واحد وأكيد وهو هذا الصديق الذي نعته بكل هذه الأوصاف، ورمز له بكل هذه الصور.

ومادامت النظرة العامة في النص تعبر عن خبرة فردية يمزج الشاعر فيها بين الحسي والفكري والفلسفي في إطار واحد بحيث لا يلمح الإنفصال إلا بقدر كبير من التركيز والتأمل[1] هذا التركيز والتأمل اللذان يجعلان من السارد يشتغل في سياقه الرمزي من أجل الحصول على الانسجام التركيزي والدلالي الذي يجعل كل الوحدات والدلالات المستعملة من طرف السارد صورة واحدة كلية للرمز، فلا يمكن فصل الرمز عن الصورة الكلية المكونة له .

لما استعمل الشاعر صورته الأولى المعبرة عن تشبيه كامل الأركان من مشبه وهو كلام الشاعر ⟸ قولُوا.

ثم صرح بالمشبه به وهو الثلج المتساقط على الجبال وأداة التشبيه "نعت" أي مثل ثم وجه الشبه حينما يغطي الثلج ببياضه كل البر السهل والهضاب. هذه الصورة تعمل على وصف الموقف الطبيعي، وما كان للثلج كعنصر من عناصر الطبيعة الشتوية وماله من أهمية ومحبة في نفوس الناس خاصة وأن المنطقة تتميز بطابعها الصحراوي الشبه جاف. لذلك وضع السارد الموصوف هنا في منزلة ومكانة تشبه مكانة الثلج وبهاؤه وجماله حينما

[1]- د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس بالقاهرة .ط3،1987، ص259.

يتساقط على هذه السفوح وبالخصوص، وأن هذا الأخير لا يتساقط دائما في سفوح جبال "الحضنة "إذاً السارد يعطي موقفاً موافقا بين سقوط الثلوج وكلام الموصوف وشعره.

إضافة إلى النجاح الذي حققه السارد في اختياره لهذا اللون الذي عبر به عن رمز وهو البياض فالثلج أبيض دلالة على" الصفاء"،" النظافة"، و"النقاء" والوضوح كذلك أسقط هذه الصفات على الشاعر المقصود بالوصف، إذ أنه نعته بصفات "النقاء" و"الصفاء" وعدم "المكر" و"الخداع"، وترد كل هذه الحركات الرمزية وإشارات السرد إلى موقف إيجابي ينم عن مدى نجاح السارد في الإلمام بالصور و بالصفات التي أراد من خلالها أن يعبر عن أحاسيسه ومشاعره، ومدى اشتياقه الحقيقي لا الزائف والمجامل إلى صديقه وشاعره المفضل.

3. البناء الرمزي الديني للسرد والصورة الشعرية:

لا ينبغي التساؤل أبدا لماذا يلجأ الشعراء الشعبيون إلى هذا النوع من الرمز،لأنه يعبر فعلا عما تختلج به أنفسهم، ولا ينبغي لنا أبداً أن نتردد في الخوض في الحديث عن هذا العنصر . فمن جهة لا بد من النظر المعمق إلى الحياة الإنسانية وإلى النفس بالخصوص على أن هذا الجانب هو الطاغي دائما عند هؤلاء الشعراء باعتبار أن معظمهم إن لم نقل كلهم كانت بداياتهم التعليمية في الكتاب، الزاوية والمسجد، وعليه فمن المنطق أن تكون التربية دينية، ويستلزم ذلك السير وفق المبادئ والأخلاق الإسلامية على اعتبار أن الكثير من الشعراء يحفظون كتاب الله فيستخدمون بداية لغتة ألفاظهم، ثم يوظفون ما جاء به من تعاليم في صورة رمزية جميلة قد تزيد من ثراء النص وجماله .

وتمثل العودة إلى الرموز الدينية في السرد إلى الكثير من الأسباب فمنها ما هو شخصي على اعتبار أن الكثير من الشعراء يحن إلى تلك الحياة وتلك الفترة من التاريخ الإسلامي ويحلمون بالعودة والعيش فيها، أو هناك من يسقطها على ما هو حاصل من أحداث ووقائع بعيدة كل البعد عن ذلك الزمن، أو هناك من يعطي أكثر مصداقية لعمله أو

أن الأمر يتعلق باختيار شخصيات ورموز عالمية أبدية أزلية ليعتبر منها النشء ويتخذها قدوة ونبراسا في حياته الآنية الحاضرة والمستقبلية .

ولا أعظم من شخصية "الرسول صلى الله عليه وسلم" لتكون رمزاً دينياً مميزاً أو بعض الصحابة والتابعين، أو بعض الرموز من آيات وسور قرآنية، أو حيوانات ذكرت في القرآن فاعتمدها الشعراء في نصوصهم السردية، أو أنهم اختاروا بعض الأعلام والأولياء للتبرك بهم والحديث عنهم.

ومن الرموز السردية المعتمدة ما أورده الشاعر "زلوف إبراهيم" في قصيدته" بين أحضان الدنيا" حينما وظف رمز "النملة" ورمز "الغزالة" في موضوع حديثه عن الروح وعن القضاء والقدر يقول:[1]

مكاتيب الله سبقت[2] في الفعال***كي من أَيْفَرْفَر[3] فالسما كي لوعاله[4]

هذاك المكتوب نادي عنو سال***ولملاك أمحشده بلا رسالة

هاني صابر نَسْتَنَى[5] في الصبر يْنال***بْجاه الروح اللي فصدر النمالة

والروح اللي تشوف فالنحل لعسال***ولملاك النادرة في لغزاله

والعبد المخلوق من طينة صلصال***والرهبة اللي في لْحْصَّنْ الصَّهاله

إن تقنية اعتماد الرمز الديني كمؤشر فني وثقافي وتعليمي يجعل من النص المسرود نسيجاً فاعلاً في السرد فتكشف عن الموضوع وعن الصورة والمضمون.

فاستهلال الشاعر بعبارة (مكاتيب الله سبقت في لفعال) لدلالة واضحة عن الوجهة التي اختارها الشاعر لنصه، فهي حقيقة مؤكدة لا شك فيها فقط أراد لنفسه المشاركة الفكرية مع غيره ثم ركز على حشد وجدان المتلقي، فتكون قريبة منه شاملة لتصوره

---

[1] – إبراهيم زلوف: مصدر سابق، ص103 .

[2] – سبقت: سَبَقَتْ

[3] – يْفَرْفَرْ: يُرَفرف

[4] – لوعاله: العصافير

[5] – نَسْتَنَىَ: أنتظر

وإدراكه، فيكون فيما بعد علاقة منطقية بين "الرمز" وبين" الصورة" و"السرد"، فلا يكون غريبا عن النص وعلى المتلقي الذي لديه تصور مسبق، وخلفية مقنعة عما يسمع ويقرأ إذ الأمر متعلق بتحضير المتلقي لاستيعاب هذه الصورة الشعرية وربطها بالرمز الذي يناسب أو يَليقُ لإيضاحها يقول:

ولملاك أمحشده بلا رسالة :

صورة فنية سردية معبرة عن مشهد سماوي فيه تَحتَشدَ الملائكة لأخذ الأوامر والنواهي دون رسالة كما يصورها، فدلالة الملائكة هنا كرموز حقيقية تفضي إلى أن قضية القضاء والقدر فيه عدل وعدالة من عند العادل الحكيم إذ تتجمهر عنده الملائكة لأخذ الأوامر والنواهي، ثم يحدث عن صبره للقضاء والقدر وإيمانه بهما بعد أن أقسم بالروح ونحن نعلم ما للروح من منزله ومكانه ومرتبة في نفس المتلقي كيف لا وهي من أمر ربه، لكنه اختار رمز النملة للحديث عن ذلك، إذ أن الحكمة و الموعظة توضح في أضعف خلق الله والأمر كذلك بالنسبة للنملة : فلعل الجميع يعرف مملكة النمل، ثم أنها لمكانتها سميت سورة كاملة في القرآن الكريم باسمها، وقصة سليمان مع النمل أشهر من نار على علم والجاهل كما العالم والصغير والكبير مطلع عليها، وعالم بالغرض من ذكرها.

وأضاف صورة أخرى مماثلة لا تقل أهمية عن سابقتها بل تكاد تحتل المكانة نفسها.

هاهو مرة أخرى يتطرق للروح التي.ترى وتلحظ العسل في النحل، وتُبصر النحل المنتج للعسل وهذه معجزة أخرى من معجزات الله سبحانه وتعالى، وصورة إبداعية خلقية وفنية وحيوانية، وأشار إلى الغزال كرمز دال على حيوان يعتبر من الحيوانات المرغوبة والمحبوبة لا المنبوذة فهي رمز للجمال للرشاقة للخفة، وما تحتويه من منافع نادرة في اللحم أو في غيره وأقسم أيضا بالعبد، أي بالإنسان الذي خلقه الله من طينة

صلصال. وما أقسم بذلك إلا لأنه أراد أن يرمز لعنجهية الإنسان وتكبره وتجبره وهو عبد مخلوق من طين.

بكل هؤلاء الرموز التي أثرت في الحياة أقسم السارد على أنه لم يستطيع استيعاب تغير وتبدل الزمن، وتحول الدهر عن حدثانه غير أن إيمانه بالقضاء والقدر جعله يصبر ويصابر لما يراه عل الصورة الشعرية المميزة التي ذكرها السارد في هذا المقطع ثابتة في النص حركية في مواقعها، بل ربما عملية وفعالة ومؤثرة في كل تغير حاصل، غير أن ذكرها في النص ورد هادئاً ينم عن هدوء الشاعر واسترساله في السرد وثباته جعل من الرموز المتحركة صورة شعرية مستقرة عبرتها في نتائجها، وهذا ما أراد أن يوصله للمتلقي، كي يركز ويتثبت في المعاني الدينية التي تتطلب التأمل والتعجب الحسن للدلالات المعروضة ومن الرموز الدينية والعبر الجمالية قصيدة "الاسم المعظم" للشاعر "دية الدراجي"، وقد حشد فيها الكثير من الرموز والصور الشعرية ذات الدلالات الدينية والأبعاد العقائدية الصرفة الباعثة على النجاح والاستقرار، والمحققة لغايات الصلاح والفلاح يقول:[1]

الاسم المعظم هي البسملة***وذا الحرف شريف صْعيبْ مثالو

بيها الاسلام يكون كَمَاله***مفتاح المُومنْ لازمةَفالُو

عنها طريق الحق سلسالة ***تنصح منها العلوم اللّي نالو

هي شاو المنزول***ياحافظين القرآن

منها مَبْدَ المعقول***منها باسم الرحمان

ومنها نور الرسول***تشعشع الخمس أركان

ويقول:

لبْسم الله مفتاح***هي المَبْدَ في البابْ

[1]- عن مخطوط للشاعر دية الدراجي.

هي تداوي لجراح***من كان وحي لعطاب

هي ترفع من طاح***وتكون خير أسباب

أثمار عند الفلاح***مصرف منها زقلاب

عْنَبْ زيدْ التفاح***حَبَارْ عرجونو طاب

النص عبارة عن دلالات ومعالم دينية يبثها السارد كرسالة للأجيال اشتملت على أسس ومبادئ الدين بدأ بـ"البسملة" والقيمة الكبيرة التي تحويها، ثم تطرق إلى بعض أركان الإسلام حينما ذكر عددها يقول : (شعشع الخمس أركان)، ولكن جميعها مستقاة من الدلالة الأولى التي ركز عليها وهي "البسملة"، إذ رمز إليها ب"المفتاح" الذي من خلاله تنفتح كل أبواب الخير والصلاح، ف"البسملة" ما هي سوى البداية مثلها مثل "المفتاح" الذي يفتح الباب وخلفه نستكشف كل ما هو خفي علينا، واعتمد في طرحها على الاستعارات عندما ذكر المشبه وحذف المشبه به. فهي عنده الدواء الذي يداوي الجراح "هي تداوي لجراح" وهي (الثمار عند الفلاح فهي، العنب، والتفاح ،وعرجون التمر، وكل ما لذ وطاب من ملذات الحياة .

أثمار عند الفلاح***مصرف منها زقلاب[1]

عْنَبْ زيدْ التفاح***حَبَارْ عرجونو طاب

ورغم أن الصور الشعرية جاءت على بساطتها لتوضيح مكانة هذه الدلالة فإنها استطاعت إلى حد ما أن تركز على الناحية الدينية أكثر من الفنية الأدبية لذلك نلاحظ الشاعر يواصل في ذكره ورصده للتعاليم الدينية ، والأركان الإسلامية لا من أجل الدراسة والتحليل ، وإنما لأجل التعليم والتثقيف والحث على الأخذ بها، والعمل على تطبيقها في الواقع المعيشي يقول:

الواجب في حق الله تعالى***فروض المسلمين حْلاَلو

[1]- المصدر السابق.

الصلاة والصيام توتى له***الزكاة وفرض الحج ميثالو

للخمسة[1] جاو أضداد الجُهالة[2]***وحقوق بيهم الاسلام يسالو

ويقول:

يا ناس من ركب ريح عجالة[3] ***ويْسيرْ على لوعار[4]وجبالو

مرفوع بيه الميزان في دالة[5]***ومَرْكبْ فوق اخيالو

الدّنْيَا تلعب بيه رحّالة***ويرجع من كان الفوق أسْفَالُو

الدنيا يا سلطان***بعد الزهو تدور عليك

حْليبْ يَرجْع قطران*** والمُرْ كايْ يسقيك

بَعدْ الصَّحة والأمان***شَرْ العذابْ يَاتيكْ

اسمع وادي الأمان***نَصيحة واش يجيكْ

فعلكْ هُوَ الضمانْ***يروح ويولي ليكْ

اسقي منها العطشانْ ***وتستحفظ بما يغنيكْ

لعل هذا السرد التشخيصي صنع لذاته الكثير من الرموز الموحية عن صور شعرية متحركة غير ثابتة ولا مستقرة، إذ هي في تغيير مستمر، على أساس أفعال الإنسان الخاضعة لمبدأ الخير والشر، والتي تتحكم فيها شهواته ورغباته حيناً، أو تحاول مسايرة التعاليم الدينية في أحايين أخرى ، ولكن في كل ذلك نرى بأن الرمز المنتقى في كل هذه الحالات مستمد من طبيعة الأفعال الإنسانية ، وعليه فكل صورة:

ياناس من ركب ريح عجالة

يسير على لوعار وجبالو

---

[1]- الخمسة: الأركان الخمسة .

[2] - عن مخطوط للشاعر دية الدراجي : قصيدة الاسم المعظم.

[3]- عجالة: مسرعة على عجلأو مستعجلة .

[4]- لوعار: الصعب.

[5]- الدالة: الحصة.

مرفوع بيه الميزان

مركب فوق خيالو.

هي في مجملها تخضع لعناصر الطبيعة المكونة من: "الريح" فهي غير ثابتة ولا مستقرة،نتائجها تؤدي إلى تغيير الواقع ، على أساس أنها تأخذ كل ما يأتي في طريقها مستعجلة، هي مُغيرة ومتغيرة إلى تحديد المكان وبنائه من جديد، إذ أن الله سبحانه وتعالى كان إذا أراد تغيير أمة عن آخرها يبعث لها إما ريحا صرصرا أو فيضانات جارفة ، فلا يبقى فيها إلا الأخيار كأهل لوط وأيوب، وعاد وثمود.

وفي مقابلها نجد رمز الجبل والوعر الذي حرص السارد على ذكرها معا على أساس أن الجبل يمثل الرفعة، والسمو، والعلو، والدرجة الشامخة، لكن الوصول إليها يتطلب التضحية التعب والجلد، وقد ذكر الجبل مرات عديدة في القرآن الكريم ولا يسما حينما أراد موسى عليه السلام أن يرى الله جهرة :

((وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَـٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَۖ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَـٰكِنِ ٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡجَبَلِ فَإِنِ ٱسۡتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوۡفَ تَرَىٰنِيۖ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلۡجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكّٗا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقٗاۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبۡحَـٰنَكَ تُبۡتُ إِلَيۡكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴿١٤٣﴾ قَالَ يَـٰمُوسَىٰٓ إِنِّي ٱصۡطَفَيۡتُكَ عَلَى ٱلنَّاسِ بِرِسَـٰلَـٰتِي وَبِكَلَـٰمِي فَخُذۡ مَآ ءَاتَيۡتُكَ وَكُن مِّنَ ٱلشَّـٰكِرِينَ ﴿١٤٤﴾))[1]

[1]- سورة الأعراف: الآية 143-144.

كما ذكر رمز الميزان، وهو في دلالته العميقة صورة عن الحق والعدل والمساواة وأراد به هنا الترتيب والتنقيح والتصفية وانتقاء واختيار من ثقلت موازينه عمن خفت فكل نصيبه ودوره في هذه العملية حتى يترتب الأشخاص والعباد بأفعالهم وميزانهم.

ثم أنه يتحول إلى الحديث عن الدنيا التي شخصها ، وجسدها في هيئة إنسان أو حتى في صورة طفل يلعب كما يحلو له فتجعل أسفلها عاليها وكذلك العكس صحيح إذ نجعل من كان عاليا أسفل السافلين، فبعد أن يكون في حالة جيدة من المرح والحياة الزاهية تنقلب عليه وتفعل به فعلتها وفي هذا المقطع بالذات شبه الشاعر الإنسان بالسلطان «الدنيا يا سلطان» ذو المكانة المميزة تتبدل عليه الموازين، وتتغير أصول الدنيا وتدور عليه الأيام الرغدة.

ثم اختار صورة أخرى رمز فيها للدنيا بـ"الحليب" ولكنها بعدما تتحول وتتغير وتغدر بالإنسان فتصبح قطراناً مُرا علقما لابد وأن يسقيه من كأس الدنيا.

و في الأخير يشير الشاعر إلى صورة مهمة بها ومنها يمكن الحفاظ على تعاليم الدين وعلى حسن الخلق والخاتمة وهي الأفعال التي يقوم بها الإنسان الباعثة لتقوى الله والضمان الوحيد على الفوز في الدارين، وفيها شخص الشاعر الأفعال الإنسانية على أنها إنسان يذهب حينا ويعود آخر وكل هذه الصورة الشعرية السردية الرامزة إلى هدف واحد وموضوع واحد ووحيد ألا وهو ضرورة الالتزام بالتعاليم الدينية، وان كان غرض الشاعر هنا هو تحقيق ذلك وتوضيحه فهو لم يتعمق في طرح الرموز والصورة الشعرية بالدرجة التي تخدم الناحية الفنية في النص بقدر ما كان الموضوع يكن على المحتوى والمضمون لا على الشكل والبنية .

وهناك نص آخر للشاعر " تناح بوضياف" الموسوم "راني يا وطني مسافر ومخليك" يصور فيه الرجل رحلة الحياة والموت، ويعرب فيها عن مناجاته لخالقه وداعيا ابنته للتصبر على فقدانه، معتمداً على مجموعة من الرموز والصور التي تخدم مقام التوديع

ولعل أول رمز بدأبه الشاعر عنوانه الذي تحدث فيه عن توديعه لوطنه فالوطن هنا قد يقصد به الفضاء الواسع وهو الدنيا والحياة بصفة عامة.، فيغتزله في الوطن أو البلدة أو الدشرة والقرية التي يقطن بها، يقول:[1]

راني يا وطني مسافر ومخليك[2] ***في الوقت الليّي فات نشتي تحواسك

ماذا من زهوا ت عديناهم فيك***راه اسماط الحال قابو [3] رياسك

لابد تاتي الرحلة لا تشكك***هاني نطلب فالسماح مع ناسك

ودع ياعمري أحبابك واماليك[4]***وجميع اللي كان يحلف بوراسك[5]

اعرف رب لا دير معاه شريك***في ساعات الضيق هو عساسك

إذا حفظك ضامنك لا مایاتيك***وإذا قبضك ما فكك كان باسك.

من غيرو محال محامي يحميك***عندُ زوج املاك هوما حراسك

مايلك لمولوك لا غيرُ مليك***كي تنطق بسماه يذهب وسواسك

من اللي خلقك كل شيء مرسوم عليك***في الجبين السابقا مكتوبالك

غفور رحيم قادر يلطف بيك***واسع الرحمات في جل مثالك

رحلة الشاعر مهمة طويلة نهائية لا رحلة بعدها وقد رمز للموت فيها بالرحلة والسفر المحتوم وأثراها بعدد من الصور التي حشد لها وجدان المتلقي، كي يكون تصوره وإدراكه لها مقترناً بالتطبيق وحتى لا يكون هناك بين الرمز وبين النص بعدا نفسيا زمانيا ومكانيا يؤثر على هذا الرمز ويجعله غريبا على النص، فيطور الحدث ويزيد من التركيز عليه.

[1]- عن مخطوط للشاعر تتاح بوضياف : راني يا وطني مسافر ومخليك،.

[2] - مخليك: تاركك.

[3] - قابو: أصلها غابوا.

[4]- اماليك: أهلك.

[5] - يحلف بوراسك: يقسم بشخصك.

هو يتحدث عن ذاته عن نفسه عن جسمه المعلول المتألم عن وطنه المحبوب الذي يحزنه ويؤلمه توديعه هي ترجمة لذات نموذجية لكل الذوات في رحلتها الدنيوية والأخيرة هي مليئة بالذكريات تدعو إلى العودة إلى الله و الإنابة و التوبة والابتعاد عن موبقات الحياة.

هي مجموعة من المشاعر الفياضة التي رسمها الشاعر في نفس المتلقي من خلال صورة الوداع التي يبثها فيه وطلب التجمل بالصبر من ابنته لأنه عندما يطول الزمن ننسى لا محال وهذا ما قارناه بالواقع.

ابكي يا عايشة أبيك قاب[1] عليك***كي يدرق [2] ماعادش يسوج[3] قبالك

في موتي لا تحزني موحال عليك***اباك بالدمعة ان يبرا مشعالك[4]

لابد تنساي كطول الحال أعليك***الدنيا تمرار بعد ان تحلالك

رحلة الموت حق، وقد كثر الحديث عنها في العقيدة والشريعة الإسلامية لكن التركيز كل التركيز على المتاع والأمتعة التي يحملها معه هذا المسافر الراحل، فالزاد ضروري لكل إنسان تقابله حتمية الموت ولأن دلالة الكلمة مريرة صعبة على الاستيعاب فقد رمز لها الشاعر بالرحلة: لا بد تاتي الرحلة لا تشكيك .

ورمز لها بالسفر : راني يا وطني مسافر ومخليك

يدعو للوحدانية والتوحيد : اعرف رب لا دير معاه شريك فهو الواحد الأحد الذي لا يشاركه احد في ملكه .

هو الحافظ الذي يحفظ من كل شر.

إذا حفظك ضمانك لا ما ياتيك : فهو الضمان الحافظ .

---

[1]- قاب: بمعنى غاب رحل ، مات

[2]- يدرق: يختفي

[3] - يسوج: يظهر، يمشي ، يروح ويجيء أمامك.

[4]- مشعالك: النار وهي للدلالة على حرقة الشيء و الألم.

رمز له بالمحامي. الحامي الذي يحفظ من كل بلاء من غير محال محامي يحميك.

رمز له بمليك الملوك المتربع على عرش الملك لا أحد سواه سبحانه .

مالك الملوك لا غيره مليك.

وقد دعا في بعض المقاطع أيضا إلى الإيمان بالقضاء والقدر "المكتوب" .

من اللي خلقك كل شيء مرشوم عليك***فالجبين السباقة مكتوبالك

ودعا إلى رحمة الله وغفرانه:

غفور رحيم قادر يلطف بيك***واسع الرحمات في جل مثالك

ومن هنا يمكن تمثيل البنية الدلالية للنص في الأبعاد التالية.

البعد الأول:

ويمثل الشاعر باعتباره هو الذي رسم لنفسه نهاية خاصة به.

ويمكن أن تكون نهاية نموذجية لكل نفس.

على اعتبار حتمية الحياة والموت، ومآل كل نفس إلى هذه النهاية

ولقد عالج الكثير من الشعراء هذه النهايات في مرثيات لهم منذ العصر الجاهلي غير إن الرمزية في الموت هنا، هو فقط التحضير لحياة أخرى أبدية أزلية لا تنتهي. وقد أبقى الشاعر سيطرته الكاملة على حركة السرد. وعلى بعض الرموز والصورة المشكلة لمركزية النص.

- وادع يا عمري أحبابك و أماليك.
- جعل من العمر شخصا يودع أحبابه.
- اعرف رب لا تدير معاه شريك.

جعل من العمر شخصا يتعرف إلى الله من خلال أوامره ونواهيه وفي كل هذا جعل من نفسه أنموذجا يُعد للذات: يكون استدعاء النموذج قادرا على بعث هذه المشاعر(....) حيث يقدم لنا الأنموذج بحياته الخاصة حركته الذاتية وخصائصها النفسية والفكرية، فننظر

إليه نظرتنا إلى وجود مستقل عن ذات المبدع، وفي هذا ما يوحي لنا بموضوعية فكره وعمق مشاعره... وقد يكشف هذا القناع في بعض جوانب تصويره عن الذات، وقد يبقى الشاعر بمناوئ عنه موفرا له المزيد من الخصائص الموضعية" [1]

البعد الثاني:

الرمز في هذا النص ينمو نموا ذاتيا مطورا صورته في النص باحثا عن دلالات باعثة عن الفكرة و الموضوع ذاته ألا و هو رحلة الموت و قلة الزاد المحضر لذلك في سرد تصاعدي متين رصين هادف لأنه بين يدي الله وعليه فالموقف يتطلب الكثير من الوجل والمناجاة والترجي و طلب العفو والمغفرة والإيمان بقضاء الله و بقدره فلا مجال ولا وقت للهو واللعب أو العبث الفجور والمجون ولا أزكى ولا أطهر أو أنقى من هذه الحضرة المقدسة والموقف مهيب يستدعي التبجيل والوقار والعظمة .

البعد الثالث:

يغلب على النص أسلوب التقرير غير أن هذا لا ينفي وجود المجاز

عندو زوج أملاك هما حراسك، غير أن الرمز يبقى كواجهة للنص متصلة بروح الواقع المعيشي من جهة و بروح العالم الغيبي الذي يجهله الشاعر ولا يعرف عنه شيء في محاولة جادة لتحسين مصيره بالرجاء والدعاء الملح الصالح، و من هنا نستشف اعتماد الشاعر الكلي على هذا الحدث وهو رحلة الموت من أجل تشكيل رمزه .

4. التناص السردي في الشعر الشعبي:

اختار الشعراء منذ القدم سبيلا مميزا للإبداع الفني و الأدبي، من خلال اختيارهم لمجموعة تقنيات وفنيات مميزة عبرت عما يشعرون به، وعما عايشوه ورأوه، أو حتى سمعوا عنه في إطار محيطهم البيئي لذلك، فهم حينما استعملوا السرد الحكائي، أو القصصي في نظم أشعارهم، وهي طريقة لكثير من الطرق، والسبل المعمول بها إذ لا

[1]– د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي ، دار المعارف ،ط3، 1998،ص231.

تنقصم براعة ولا مقدرة على الخلق، الإبهار، والتحليل، هو تحرير وتحرر وبالتالي لا يمكن التحكم فيما تجيد به قرائحهم وإبداعاتهم نتيجة أفكارهم، وان لم تكن، فهي محاولة جادة للسير على منوال سابقيهم للاستفادة مما سبقوهم إليه، وإثراء نصوصهم بمسرودات وقصص قد تعرفها العامة والخاصة، لذلك قيل قديما: من سرق واسترق فقد استحق[1]،فنصوصهم سواء كانت نثرا أو شعرا، ليست أشياء بل مجرد كلمات تعود إلى كلمات أخرى سابقة هي مراجع بالنسبة ... إليها كل قصيدة شعر داخل شعر-InTer poem أو هي تداخل شعري، وكل قراءة للشعر ما هي إلا عبارة عن قراءات متداخلة »[2] لما كثرت السرقات الشعرية والأدبية عموما ولكن لما نأتي للحديث عن هذه السرقات يمكن أن ندرجها ضمن تقنية حديثه، وميزة سردية حداثية استعملها النقد الحديث للنهوض بالدراسات النقدية والأدبية عموما وهي وإن عدت تقنية من التقنيات الحديثة والمعاصرة على السواء مرخصة فقد أسهمت بطريقة أو بأخرى، وبصفة مميزة وغير طبيعية في إعادة إحياء نصوص ماتت أو على قيد الحياة من جديد، وأثرت أعمال الشعر بالجودة وبراعة السرد والعرض، إذ أن التناص:intertextualité كما هو معمول به عبارة عن إسقاط هندسي فني، أو تداخل، وتمازج لنصوص أدبية وشعرية بالخصوص بعضها ببعض، على اعتبار أن النص الثاني هو الذي أخذ من الأول، بحكم الترتيب الزمني وهو أيضا من يتحكم في طبيعة هذا التدخل، إن كان قريبا و بعيدا، كثير أو قليلا عميقا، أو سطحيا، أو يحمل معان و أفكارا متقاربة، أو يعتمد مواقف وحالات متشابهة قد تتضمن إشارات رمزية، أو تخلق لنفسها صورا شعرية تتقاطع مع النص السردي، فتكون عددا من الدلالات والوظائف الفنية، التي تربط سياقها:

- ربط الرمز في السرد بأصوله التراثية.

---

[1] قول مأثور.

[2] -gller : jonatham. The pursuit of signs sémiotics, literature ,deconstrection, Rout ledge,london and new yourk,2001.p118.

➢ فتح باب الدلالة على الحالة التي يؤخذ منها الرمز .

➢تحقيق شكل من أشكال الحوار مع النصوص، والتأكيد على دور التفاعل الإنساني، والتداخل المعرفي في التراث والشعر على حد سواء[1] وربما ما لفت انتباهي في هذه الدراسة، هو أن هذه التقنية برزت أكثر في نصوصنا الشعرية ذات الطابع الديني، أي الاعتماد أكثر على التناص من القرآن والسنة، وهذا راجع من المؤكد إلى الخلفية التعليمية الدينية التي يحضى بها مجمل الشعراء الشعبيين سواء المتعلمين منهم أو غير المتعلمين. وسنحاول عرض بعض النماذج عن ذلك منها الأنموذج الأول. وهو لشاعر التومي سعيداني في قصيدته «حق الوالدين» [2]

وبالوالدين احسانا مادامو أحيا***لا تنهرهم كون لبيب وفطين

أقبل عنهم كل صباح وعشية***حدثهم بكلام يرضاوة لثنين

لا تطعنهم بكلام لفظة دونية***ولا تجرحش قلوبهم بكلام الشين

طيع الوالدين بالصدق والنية***ما يرصى ربي يرضو الوالدين

لعل هذا النص يتضمن وظائف فنية تتحقق وفقا لهيئات مدرجة في سياق النصوص كان أهمها :

1. التضمين القائم على تمثيل المعنى في سياق سردي وفيه يكون التناص مقتصرا على تمثيل المعنى فحسب دون المبنى في هذا العمل.

وفي هذا استنطقنا نص الشاعر "بن النوي عبد القادر" «أحكي لي يا حاج» الذي يسرد فيه قصة مجاهد حاول من خلال نصه أن يراجع ذاكرته، وأن يمازج بين مفهوم الحج كفريضة دينية وركن خامس من أركان الإسلام ومن جهة ثانية، فإن التضمين هنا رصد المعنى دون المبنى في السياق السردي على أساس أن السارد استخدم اللفظ الحج كركن

[1] – البنية السردية: في النص الشعري، مرجع سابق، ص 416.

[2] – هو سعيداني التومي بن الحاج عيسى المولود في عام 1900، ببلدية التامسة بالمسيلة عاش في مدينة سيدي عيسى حيث عمل مدرسا للقرآن إلى أن وافاه أجله التعريف والقصيدة مآخوذة من أنطلوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة الشعراء الحاليون، ص24–30.

خامس من أركان الإسلام في مقال الجهاد وهو أيضا فرض، حيث وضعه في المكانة نفسها مع الحج لقداسته وقداسة أماكنه، وإن لم يصرح مباشرة بالأمر، إلا أن قراءة النص الشعري توضح لنا ذلك.

لقد جمع الشاعر في هذا النص تحت تناص الحالة وملابساتها تناصا معايشا للواقع المعاصر أي واقع الجهاد الأكبر مع المستعمر الفرنسي من خلال ما اختاره من رموز جزئية أو كلية كالحج، ومنه يمكن أن نرصد ملامح التناص من خلال الأبعاد الموالية.

أولا: البعد الأول:

الجوالذي وضعنا فيه الشاعر، بحيث أننا أمام صورة ناطقة تصور لنا مكانا ما التقى فيه الشاعر والحاج، وفيه طلب منه أن يسرد له رحلة حجه ثم وضعنا أمام حجمه أي هذا الحج من خلال قوله:

أحكيلي يا حاج حجك اكبر حج.

إشارة واضحة لمدى أهمية وقيمة ومكانة هذه الشريعة ولهذا الركن السامي من أركان الإسلام، وهو وإن لم يضعنا أمام مصطلح الجهاد بصفة مباشرة، حيث ضمنه في معنى سياقه السردي، ولم يذكره مباشرة فقد وضحت الفكرة من خلال الإشارة الواضحة.

البعد الثاني:

تركيز المعنى الدلالي للرمز المرصد الخارجي عن النص، المتضمن للمعنى المراد الحديث عنه في النص وهو الجهاد الذي غطاه بمصطلح الحج، وذلك يعني أن الحالة الرمزية التي يضعها السارد ويحكم خطتها تتجه نحو المونولوج، أو المنجاة الداخلية فهو محدث ومتحدث وعليه فإن المستوى الظاهر للنص يتجه إلى الذات التراثية المتحدث عنها، أو الحالة أو الموضوع[1].

[1]–أحمد مجتهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998 م، ص315.

غير أن هذه، الحالة أخذتنا إلى زمن الثورة حيث المعارك والمجاهدين، والمستعمر أنتجوا هذه الدراما المعيشية في واقع الثورة وفي نص الشاعر من خلال ما رصده في نصه الشعري.

البعد الثالث:

الإشارات اللغوية والوحدات المعجمية ويظهر ذلك في قوله: يا حاج _ تاريخ حجك

ويقابلها في القرآن الكريم:

((وَأَذِّن فِي ٱلنَّاسِ بِٱلۡحَجِّ يَأۡتُوكَ رِجَالاً وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأۡتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ ﴿٢٧﴾))[1]

ويقول الشاعر:

خيالة وفزوع فرسان تسرج والشدة فرسان ليها مشهورين.

ويقول الله تعالى:

((أُذِنَ لِلَّذِينَ يُقَٰتَلُونَ بِأَنَّهُمۡ ظُلِمُواْۚ وَإِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ نَصۡرِهِمۡ لَقَدِيرٌ ﴿٣٩﴾ ٱلَّذِينَ أُخۡرِجُواْ مِن دِيَٰرِهِم بِغَيۡرِ حَقٍّ إِلَّآ أَن يَقُولُواْ رَبُّنَا ٱللَّهُۗ وَلَوۡلَا دَفۡعُ ٱللَّهِ ٱلنَّاسَ بَعۡضَهُم بِبَعۡضٖ لَّهُدِّمَتۡ صَوَٰمِعُ وَبِيَعٞ وَصَلَوَٰتٞ وَمَسَٰجِدُ يُذۡكَرُ فِيهَا ٱسۡمُ ٱللَّهِ كَثِيرٗاۗ وَلَيَنصُرَنَّ ٱللَّهُ مَن يَنصُرُهُۥٓۗ إِنَّ ٱللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ ﴿٤٠﴾))

وتقابلها في قصيدة الشاعر:

المستعمر ليه بالقوة يخرج***ماتنفعش معاه سياسة باللين

قوتنا بالله قوة ما تعزج***قوة الايمان والحق المبين

[1]–سورة الحج:الآية 27.

اتذل الطغيان وتسقم لعوج***واتوب ظلام جاروا وسلاطين

نعتقد أن هذا النوع من التناص حالة قريبة من المواجهة التي يريد الشاعر أن يبثها في النص إذ يحاول أن يبلغ رسالته بوساطة هذه التراكيب المتأثرة بالقرآن الكريم ويقول الحق إلى جانب طبيعتها المعنوية و العلائقية، فيصبح استدعاء الحالة بمضامينها وببعض علائقها المعنوية والشكلية أقرب إلى الهدف المنشود: وهنا تشترك التراكيب النحوية مع المعاني في التناص وذلك بغرض تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب فالتراكيب النحوية في الشعر تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية وهنا يصبح استدعاء الحالة بمضمونها وببعض علاقاتها الشكلية المتمثلة في التراكيب أكثر ايجابية التبليغ والهدف في النص[1] ومنه إن رصد بعض حالات التناص في النص وهي:

1)في الآية الكريمة من سورة الحج يؤذن الله تعالى في الناس للحج فيأتون رجالا من كل فج عميق.

إذ يتسارع الناس من أجل أداء هذه الفريضة السمحاء، أما في النص الشعري فنجده يتحدث عن اجتماع الخيالة والفرسان تحضيرا لهذا الموعد المهم الذي ينتظرونه .

2)ثم لما أذن الله سبحانه وتعالى للذين يقتلون بأنهم ظلموا بغير وجه حق، وأن الله على نصرهم لقدير .

نجد الشاعر يقول:

المستعمر ليه بالقوة يخرج**ما تنفع شمعاه سياسة باللين

وبأن قوتهم بالله لا تعجز هذه القوة ولا تستكين فهي قوة الإيمان والحق المبين.

[1]- د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري الستراتيجية النص، المركز الثقافي العربي ط2، 1968، ص26-27.

2- الأنموذج الثاني:

وفيه أستمد الشاعر المعنى وبعض من المبنى من التراث المقدس دائما ألا وهو القرآن الكريم.

طرح التركيب النص القديم كما هو في التركيب الجديد شكلا ومعنى.

يشارك الشاعر "التومي سعيداني" المعاني الواردة في "القرآن الكريم" من خلال "سورة الإسراء" في معرض قوله الحق سبحانه وتعالى في "البر بالوالدين":

((۞ وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعۡبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنًاۚ إِمَّا يَبۡلُغَنَّ عِندَكَ ٱلۡكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوۡ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفّٖ وَلَا تَنۡهَرۡهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوۡلٗا كَرِيمٗا ٢٣ وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ٢٤))[1]

وقد استمد الشاعر هذه المعاني السامية وأوردها في قصيدته الموسومة «في حق الوالدين»[2] يقول:

يامن لا تعرف حق الوالدين اسمع ليا***حضر عينك شوفني[3] ببصار العين

نوريالك[4] مقال ربي مولايا***نقرا للك آيات حق الوالدين

وبالوالدين احسان مادامو احيا***لا تنهرهم كون لبيب وفطين

أقبل عنهم كل صباح وعشية***حدثهم بكلام يرضاوة لثنين

لا تطعنهم بكلام لفظة دونية[1]***ولا تجرحش قلوبهم بكلام الشين

---

[1]- سورة الإسراء: الآية، 23-24.

[2] - عبد الكريم قذيفة: مصدر سابق: قصيدة في حق الوالدين، ص 29-30.

[3] - شوفني: انظر إلي .

[4]- نور بلك: اريك.

طيع الوالدين بالصدق والنية***مايرصى ربي يرضو الوالدين

من حاننهم راه رابح في الدنيا***في الآخرة يكون من المحسنين

عاصيهم مذموم في ذيك وذيا***في الآخرة يكون الشاقيين

في هذا النص السردي وظف التناص من حيث استحضار الحالة الرمزية التي دفعت بالدلالة إلى التضمين الخاص وتجمعت تحت تناص الحالة وملابساتها ومدى تناصها مع الحياة الاجتماعية الماضية والآنية والمستقبلية، من خلال ما اختاره الشاعر من رموز جزئية أو كلية.

كما أن نرصد من ملامح التناص ودلالاته من خلال الأبعاد التالية:

البعد الأول:

الحقيقة التي وضعنا أمامها الشاعر، والتي تطرح تساؤلا عن حق وواجب الأولياء وعن توضيحه لما جاء في تعاليم الدين وأوامر الحق سبحانه وتعالى:

نوريالك[2] مقال ربي مولايا***نقرا للك آيات حق الوالدين

البعد الثاني:

تطابق الوحدات التناصية، وتداخل طرائقها 1- إشارة الوحدة والتركيب للبر بالوالدين حسب قول الله تعالى : ثم ما قاله الشاعر:

وبالوالدين إحسانا ماداموا حيا لا تنهرهم كون لبيب وفطين

ويقول الله تعالى:

((۞ وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ ٱلْكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا

[1]- دونية: غير لائقة أي كلام منحط دنيء .

[2]- نور بلك: اريك.

كَرِيمًا ﴿٢٣﴾ وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴿٢٤﴾))[1]

ويقول الشاعر:

اقبل عنهم كل صباح وعشية حدثهم بكلام يرضاوه لثنين[2]

أو كما يقول:

- لا تطعنهم بكلام لفضة دونية ⟸ ولا تقل لهما أفٍّ.

- ولا تجرحش قلوبهم بكلام الشين ⟸ ولا تنهرهما .

وهو تناص خاص بالحالة وهي حالة البر بالوالدين

وقد تشترك التراكيب النحوية والدلالية مع المعاني في النص محققة تناصا بغرض تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التركيب والوصول إلى الهدف المرجو وهو في كلا الحالتين يحث على البر والطاعة للوالدين، وإن كان قول الله تعالى فرض وواجب، ولهذا يحقق النص هدفين اثنين الأول ما سبق ذكره أما الثاني تحقيق الطابع الجمالي الفني بإيجابية .

ويواصل الشاعر في سرد تعاليم الدين السمح في ذات القصيدة من خلال ذكره لمناقب الوالدين ومدى تضحياتهم مذ أن كان الجنين في بطن أمه إلى أن يكبر وفي هذا يقول"

تفكر للام ما حملت هيا[3]***تسع شهر تمام محسوبة تعيين

تحافظ عنك في نومها من الاذية***متكسل في جوفها يسرى ويمين

يوم ن زدت انسان وما تعبت هيا***فرحانة بوليدها والقلب حنين

تحمد في الله ربي مولايا***حين ارزقها بوليد ليها قرة عين

[1]- سورة الإسراء: الآية 23-24.

[2] –التومي سعيداني :عن كتاب انطولوجيا الشعر مرجع سابق ص 29.

[3]–االمرجع نفسه، ص 30.

تسهر طول اليل عنك محضية***في فراش النوم ما بين الفجرين

طول نهار تظل عنك شافية***اتبدل في اللباس تختار لي زين

ترويك من حليب في طعم حيا***بارد في الحر منها ليك بنين

تطلب في ربي صبحة وعشية***يحفظلها وليدها من شر العين

حتى تزهى بيه مكفي في الدنيا***يكبر وتشاهد شبابو بالعين

إذا ماتت تموت منو هانية***يرحمها رحيم خير الراحمين[1]

وقد استمد معانيها بتقنية التناص من سورة لقومان حينما أوصى ابنه وقال:

((وَإِن جَٰهَدَاكَ عَلَىٰٓ أَن تُشۡرِكَ بِي مَا لَيۡسَ لَكَ بِهِۦ عِلۡمٞ فَلَا تُطِعۡهُمَاۖ وَصَاحِبۡهُمَا فِي ٱلدُّنۡيَا مَعۡرُوفٗاۖ وَٱتَّبِعۡ سَبِيلَ مَنۡ أَنَابَ إِلَيَّۚ ثُمَّ إِلَيَّ مَرۡجِعُكُمۡ فَأُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ١٥))[2]

دلالات "التناص" تتمحور في التراكيب التالية:

1)التذكير بكل ما قدمه الأولياء إلى الأبناء

– تفكر للام ما حملت هيا***تسع شهر تمام محسوبة تعيين

يقول تعالى:

((١٣ وَوَصَّيۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيۡهِ حَمَلَتۡهُ أُمُّهُۥ وَهۡنًا عَلَىٰ وَهۡنٖ وَفِصَٰلُهُۥ فِي عَامَيۡنِ أَنِ ٱشۡكُرۡ لِي وَلِوَٰلِدَيۡكَ إِلَيَّ ٱلۡمَصِيرُ ١٤))[3].

– تحافظ عنك في نومها من الأذية متكسل في جوفها يسرى ويمين

[1]– الشاعر التومي سعيداني: قصيدة حق الوالدين، عن كتاب انطولوجيا الشعر الملحون، مرجع سابق، ص 30.

[2]– سورة لقمان: الآية15

[3] سورة لقمان: الآية13

ويقول تعالى:

«حملته أمه وهنا على وهن...»[1]..

– ترويك من حليب في طعم حيا بارد في الحر منها ليك بنين

– ويقول تعالى:

«فصاله في عامين..»[2]

– طيع الوالدين بالصدق والنية.

ويقول تعالى:

«صاحبهما في الدنيا معروفا...»[3]

عبرت بعض القصائد المذكورة عن تأثرها بتعاليم الدين والشريعة وتوظيفه للتراث الديني والتراث الأدبي، وعن هذا الأخير، نجد الكثير من شعراء الشعر الشعبي قد استمدوا كيانهم الشعري من الشعر العربي القديم ومن التراث العربي بصفة عامة.

يقول الشاعر الشعبي "عبد القادر العطوي" في قصيدة مدحية جميلة وفيها تحية للشاعر "عبد القادر بن النوي" من شاعر لشاعر تنم عن روح الصداقة وعرفتنا له بما قدمه للشعر الشعبي عموما وللمنطقة بصفة خاصة في قصيدة «يالحجل شق لمقاسم»

يقول:

دارو معلمها بزوج شجرات طوال[4]*** من لبعاد يبان دخان طيابو[5]

الشعرا يسكتوا لا هو قال***بالتواضع دارهم قاع حبابو

قولو نعت الثلج طاح على لجبال***غطى قاع البر سهلو وهضابو

ولا صابة سبولها تمرو[1]ا كحال***قمح العتبة يكون ياسر طلابو

---

[1] سورة لقمان :الآية.-13.

[2] سورة لقمان :الآية.13.

[3]– سورة لقمان: الآية15.

[2]– الشاعر عبد القادر العطوي: نقلا عن انطلوجيا الشعر الملحون، مرجع سابق، ص 138.

[5] – طيابو: طبخه.

المليانة[2] تعود محنية تميال[3]***هذي ميزة ليك تعرفهم طابو

بيها مطر خريفها عنها هوطال[4]***السهل الزين يعود يكحال ترابو

قد يلاحظ القارئ في هذا النص السردي قصيدا لشخصيته في مقابل المصطلح السردي _ رواية الشخصية، ونقصد فيه انحياز الشاعر للحديث عن شخصية ما، وهو الحال بالنسبة لهذا النص إذ الشاعر يتحدث عن زميله الشاعر "عبد القادر بن النوي":

« نستخدم مصطلح "قصيدة الشخصية" في مقابل المصطلح "رواية الشخصية"، أو "قصة الشخصية"، ويقصد به ذلك النوع من الإبداع الذي يتمحور حول شخصية محدودة على نحو ما نجد في الرواية (البحث عن وليد مسعود) "لجبرا إبراهيم جبرا"[5]، وإننا لنجد إفادة واضحة في شكل تناص عند الشاعر خاصة في البيت القائل:

المليانة تعود محنية تميال***هذي ميزة ليك تعرفهم طابو[6]

مأخوذ من النص التراثي العربي القديم لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه

ملئ السنابل تنحني تواضعا***والفارغات رؤسهن شوامخ

كنا قد سبق وتطرقنا إلى الرمز المذكور، وهو هنا السنابل التي أشار بها إلى صديقه الشاعر كناية على التواضع وكثرة العطاء، وهي صورة شعرية، تصور لنا مشهد السنابل الملأ وهي منحنية دلالة عن نضجها ووفرتها إذ لقد وفق الشاعر إلى حد ما في الموائمة بين اختياره للرمز وهو من محيطه وبيئته وبين الصورة والحالة النفسية والشعورية والأخوية التي يكنها الشاعر لزميله الشاعر وذلك من خلال الإيحاءات التالية.

- المليانة ⇐ السنابل.

---

[1]- سبولها : سنابلها.

[2]- المليانة: المليئة .

[3]- تميال: تتمايل.

[4]-هوطال: يهطل، ينزل.

[5]- د. يوسف حطيني : في سردية القصيدة الحكائية، مرجع سابق، ص 24.

[6]- عبد القادر العطوي: مرجع سابق، ص .138

- محنية ⇐ منحنية لشدة ما هي ممتلئة .

- تميال ⇐ مالت لثقلها.

وكلها وتحيل إلى الرمز الأصل، وهي السنابل حينما يكون المنتوج جيداً.

وكذلك إسقاط على طبيعة الصديق الشاعر المقصود بالمدح فهو أشد ما هو متمكن في مجاله أي في الشعر بقدر ما هو متواضع، وبسيط، واجتماعي محبوب من طرف الجميع كيف لا. وقد أشار الشاعر السارد في بداية حديثة عنه وعن بيته إنه كان يرى بيته من بعيد يلوح منه دخان الطعام وهذا أيضا نوع من الاستدلال والإفادة ببعض قصص الكرم والشهامة العربية القديمة، إذ كثيرا ما صورت لنا قصص الكرم العربي خيمة في الصحراء يعلو منها الدخان لأجل المارة من عابري السبيل واستضافتهم، وها هو الشاعر يتحدث عن بيت صديقه في قمة الجبل والذي يعرفه من خلال شجرتين باسقتين والدخان الصاعد من منزله دلالة عن كرمه وشهامته.

يقول:

دار و معلمها بزوج شجرات طوال***من لبعاد يبان دخان طعامو[1]

وقد جعل الشاعر من الرمز وهو "السنابل" حالة ممتزجة بصديقه الشاعر في حالة مطابقة مثلت مقابلة للواقع الذي ندرت فيه الصداقة لهذا الشكل.

ثم يرمز إليه برمز شامخ صامد مبهر فريد متفرد هو "الباز" هذا الطائر الشامخ الذي يعلو بكل حرية وارتياح في الفضاء الرحب، منطلقا ترهبه باقي الطيور وتخاف منه وتخشى حضوره يقول دائما:

ول باز يحوم تتدرق[2] لوعال[3]***ذوك لي كانو هنا ذركا[4] غابو[5]

---

[1]– اعبد الكريم قذيفة : انطلوجيا الشعر الملحون، ص 138.

[2] – تتدرق: تختبئ.

[3]– لوعال: العصافير.

[4]– ذرك : الآن.

[5]– العيد دبوسي : نقلا عن انطولوجيا الشعر الملحون، ص 108–109.

وشبهه مرة أخرى بـ"الباز" كما شبه "النابغة الذبياني" من قبل "الخليفة" بـ"الشمس" حينما قال له:

أنت شمس والملوك كواكب *** إذا لاحت لم يبدو منهن كوكب

فالتركيب الدلالية الرامزة إلى التناص هي:

الصورة الأولى: المشبه به ⇐ هو الباز.

وجه الشبه ⇐ حينما يلوح تختفي الطيور.

الصورة الثانية: المشبه هو ⇐ أنت ⇐ أي الخليفة أو الملك.

⇐ المشبه به ⇐ هو الشمس.

⇐ المشبه الثاني ⇐ الملوك.

⇐ المشبه به ⇐ كواكب.

⇐ وجه الشبه ⇐ إذا طلعت لم يبدو منهن كوكب .

هي هذه الأبيات وأبيات وقصائد كثيرة أخذ منها الشعراء دلالات ومعان متقاربة أو متطابقة ترصد تناصات في مضامينها أو حتى إشارات بالمعنى نفسه منها ما ذكره الشاعر العيد دبوسي مثلا في معرض حديثه عن قصيدة "حيزية" للشاعر المقتدر "ابن قيطون"":

نتفكر ساعات ذا لمضرب ونجيه *** ويترحم على السعيد وحيزية

رنة بن قيطون للعاشق تنزيه **** خلد قصة واقعة قعدت حية[1]

ويتحدث شاعر آخر عن أشهر قصص الحب وأروعها، وعن أهم من عاشها ومثلها وهو الشاعر "عبد المجيد العوفي" في قصيدته "احكمت معاك يازايخة"[2]

نعشقها ونحبها عذري مقبول***عند المحبين بكري واماتو

[1]- العيد دبوسي: قصيدة «أطلال» نقلا عن انطولوجيا الشعر الملحون، المرجع السابق، ص 112.

[2]- عبد المجيد العوفي : قصيدة احكمت معاك يا زايخة عن انطولوجيا الشعر الملحون، ص 120.

قيس وليلى غرامهم عشى مقتول***وبقات الاطلال تبكي أهاتو

بن زيدون وقيمتو شاعر لفحول***ولادة بالزين أمير سباتو

بثينة وجميل صد بلا مرحول*** كي صحى بالحب مات بدحراتو

خطفو لعمر قصير وتوفى مخذول***نار الفتنة بالعزيزة تهماتو

عنتر عبلة في غرامو كلاه الهول***والصحرا برمال راها غطاتو

خانو الحظ تعيس ما خانوش القول***فارس من لسياد ناسوعادتو

حسن البصري واصبح معلول***واشرب من لغرام واعرف دياتو

نابليون وقوتو رجع مذلول***واركن للهزات جن وركباتو

هذا الناس جميعهم همة وعقول***واسقاهم لعذاب بالمر وماتو

تحدث عن عشقه وعن حبه الكبير وعن مدى عذاباته في هذا الغرام، غير أن عذره مقبول مقارنة بأشهر قصص الحب وأروعها التي عرفها الأدب العربي والعالمي القديم وحتى العظمة من أمثال:

(قيس وليلى _ ابن زيدون وولادة _ في الأدب الأندلسي _ بثينة وجميل، وموته من أجل حبه _ عنتر بن شداد وعشقه لعبلة ابنة عمه _ رجل الدين المعروف جدا حسن البصري ومعاناته من العشق والغرام _ نابليون وجبروته وتحكمه في العالم لم يتحكم في قلبه وهزمه غرامه لجوزيفينا)، كل هذه الشخصيات لا بد وأنه اطلع على معاناتها واستمد نصه من بعض أخبارها وحكاياتها.

ثم يستمد في نصه الثاني«الجوهرة» أخبار عن شخصيات عظيمة ورد ذكرها في القرآن الكريم من أمثال، لقمان و قارون النمرود فيقول:

يكبر عمري ولعقل يصفى ويزيد***ويودع من كان في بالو خالد

قارون وخزاينو ولات صديد***والنمرود وقووة العرش المارد

إلى أن يقول:

فرعون لي كان يردع بالحديد***وامثالو بزاف ما بقات تعاند

هو تناص لمواقف أو لحالات اعتمده الشاعر كأداة فنية خاصة ألمح إليها في ضوء بحثه عن تبادل العلاقات بين خطة السرد في بنية الخطاب الشعري، وبين ما استخدمه من رموز في ضوء علاقتهما بتشكيل وبناء جوهر النص.

وهو أيضا استزادة ايجابية من مساحة التشابه بين النصوص، سواء كانت شعرية، أو قرآنية، أو أدبية أو حتى من التراث العربي القديم كالأقوال المأثورة أو الأمثلة.

الخاتمة

مقدمة

الدراسة محاولة جادة للبحث في بنية النص الشعري، وتتبع التقنيات السردية المستحدثة قصد تطبيقها على الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة"، لأجل معرفة مدى إمكانية تطبيقها أو فشلها في الوصول إلى استدراج النص الشعبي إلى مصاف النصوص الرسمية التي تخضع للدراسات الحية المعاصرة، وقد نجم عن هذه العملية مجموعة من الخصائص والنتائج المتوصل إليها، كان من أهمها:

– الكشف عن أوجه التلاحم، والارتباط بين النص، وعلاقاته كدوال ومدلولات وبين النص ومجمل الرؤية العامة التي يشكلها الخطاب الشعري الشعبي، فالدراسة السردية التي غاصت في الأجزاء، والعناصر المختلفة للنصوص أسفرت عن الطريقة حيث شكلت تلك التقنيات والبنى السردية كلا مكملا، وأجزاء متراصة ومرتبطة بعضها ببعض، ثم أنها عملت على الربط بين أنظمة النص وعلاماته وبين العناصر السردية المكونة له.

– قام البحث بربط وتتبع العناصر المكونة لمستويات النص السردي الشعري الشعبي وربطها بأنواع السرود المشكلة لمجمل المشكلة لمجمل الخطاب السردي في الشعر الشعبي بمنطقة "الحضنة" فتمخض عنه البحث في أهم عناصره وتقنياته .

وهي الأحداث المشكلة لمضامين النصوص ثم الشخصيات والمواقف والفضاءات التي تعتبر من أهم الأدوات التي المشكلة للنصوص السردية.

– الدراسة رصدت الأطر المشكلة للكيان الكلي لمنطقة "الحضنة" على أساس التعريف بل لكل للوصول إلى الجزء ومعرفة المكان قبل البحث في متنه من منظور استقراء المؤثرات المميزة والخاصة التي تميز شعر هذه المنطقة عن غيرها.

وذلك ما يكشف عن ثروة تراثية لا يستهان بها، على الصعيد الثقافي أو التراثي أو على أصعدة أخرى، يمكن أن تفتح مجالات واسعة أو أن تكون فاتحة الطريق لتكون مجالا خصبا سوى في الدراسة أو في السياحة.

غلب على النصوص المختارة لخيرة الشعراء المحليين السرد البطيء، لا تهم في مجال الأحوال يطفون الوصف، وحين ما يبدأ الوصف يتباطئ السرد أو يتوقف تلقائيا إذ صورت قصائدهم العديد من المشاهد، سواء لمتعلقة بأمكنة أو فضاءات بيئية محلية يعيشون فيها ك"جبل امساعد" الذي يتغنى به مجمل الشعراء ويفخرون بانتمائهم إليه أو لنسبهم الشائع بـ"أولاد نايل"... أو الحديث عن شخصيات خاصة أو عامة سواء كانت مغمورة، أو مشهورة، معروفة كالحديث عن المجاهدين أو الشهداء أو حتى الرؤساء أو الأولياء أو يتحاكون عن تجارب أو مشاعر خاصة.

– الخوض في عناصر السرد ومكوناته الأساسية المشكلة لأهم خصائص الأنواع السردية، فرصد البحث طبيعة السارد وحركته الفعالة المفعلة، أو الساكنة الصامتة المستترة الخافية وراء أصوات سردية متنوعة، ومتعددة، وارتباطها بمنطق السرد وأفعاله وما ينجم عنه من فضاءات سردية هامة، سواء ما تعلق منها بالناحية الفنية الوظيفية أو من الناحية الأدبية الجمالية.

– إمكانية تطبيق البنية السردية في الأعمال الشعبية ولاسيما الشعرية منها باعتبار حقل السرد ضائع في هذه النصوص ممثلها مثل النصوص الأدبية الرسمية، فلا يمكن أن تكون اللغة عائقا أمامها إذ أن كل أشكال الأداء الإنساني تصلح لذلك مادامت تستلزم بنسق كلامي مؤدا .

– قامت الدراسة ببحث في وظيفة السرد ودوره في تشكيل النص السردي الشعري ونوع السرد فيه، ثم تم الربط بين هذه الإجراءات وتحليل الصورة الشعرية وطبيعتها الرمزية جزئية كانت أم كلية.

لقد عبرت نصوص الشعر الشعبي في مجملها عن الوضع الاجتماعي وعالجت الكثير من المواضيع السياسية والاقتصادية، والمعيشية، وحتى النفسية مقترحة من طرف الشعراء لغرض جمالي من ناحية يخدم الناحية الفنية لأعمالهم ون جهة ثانية حاولوا

التفاعل والتفعيل لما يعايشونه ويواكبونه، وما يرصدونه في حياتهم اليومية، فكانت قصائدهم عبارة عن رسائل مشفرة حينا وواضحة أحايين كثرة بحكم ثقافة بعضهم المحدودة، ونقد هادفا لتعرية الواقع، وفضح أمره فكانت اهتماماتهم إجمالا منصبة على جانب المستوى والمضمون لا الشكل والصيغة الفنية .

اتسمت مجمل الأعمال الشعرية الشعبية المقدمة بالسرد الأحادي، أو المؤسسي على الانفرادية والتفرد في الطرح وعلى أساس النظرة الخاصة للأشياء، لان معظم القصائد كانت تعبر عن أراء وأفكر أصحابها الخاصة بهم، والمميزة لانتماءاتهم، لذلك جاءت معظم النصوص مصبوغة بطابع السيرة الذاتية المعبرة عن التجارب الشخصية لكل واحد منهم.

اهتم البحث بالظواهر السردية في الشعر الشعبي خارج حدود الدراسات التقليدية التي تناولت الشعر القصصي بالدراسات بوصفه موضوعا أكثر منه شكلا أي اعتمادا على المضامين والموضوعات الأدبية وإهمال الدراسات النقدية من حيث تطبيق العناصر النقدية السردية في الشعر الشعبي وهذا من شأنه أن يلتفت إلى كثير من جماليات وفتيات النص غير أن الدراسة والبحث حول تحليل بعض النصوص لسردية التي قدمها الشعر الشعبي والتركيز على ملامح السرد فيها وما ينتج عن وتسليط الضوء في الملمح السردي البارز في كل نص يحمل حكاية أو قصة هو نتيجة مقاربة لتطبيقه على الدراسات السردية إن لم نقل مطابقة أحيانا.

بيان أن الصورة السردية في الشعر الشعبي ليست دون غيرها من الصور التي تتشكل في سياق الأجناس الأخرى أو في سياق الأدب الرسمي عموماً، فجماليات الصورة السردية في تخييلها الشعبي النابع من بساطة محيطها وقائلها، وعن مقدرة لغتها في التعبير عن حيثياتها ورموزها ومعانيها، وصوغها ببلاغة جنسها المخصوص شعرا

شعبيا، وإكسابها خبرة الإحالة والرمز في إطار سياقها النصي ضَمَنَ لها التأثير والإثارة والنجاح في الصوغ والصياغة.

– وصل البحث إلى نتيجة أن الكثير من النصوص الشعبية قد أباحت لنفسها دون أنفة توظيف واستعارة بعض المواقف القديمة، أو بعض النصوص الغائبة في تشكيلاته موفقة في اعتماد تقنية التناص كمراوغة فنية والتفاتة ثقافية وأدبية، على اختلاف ورودها في النصوص الأصلية، سواء كانت شرعية كالقرآن، أو تراثية كالأدب العربي القديم، أو من التاريخ الإسلامي. هذا ما ينم، ويكشف عن الخلفية والمرجعية الثقافية الواسعة عند الكثير من الشعراء، الداحضة لفكرة المحدودية والمحلية في معالجة القضايا وقصور في طرح الأمور بل قد أبرزت هذه التقنية مدى التوغل الفكري والمعالجة الواسعة والإحاطة بشيء مجالات الحياة وقضاياها هذا ما جعل النصوص وثائق معرفية سجلت عن دراية وعن معرفة واطلاع. ومتابعة حتمية لمتغيرات العصر ومستجداته في المحيط المكان والزمان.

– عبرت مجمل النصوص عن الرمزية الدينية على اعتبار أن جل من خاض في مجال الشعبيات له مرجعية دينية بحكم انتمائهم للريف أو البادية الذي يقضي تعلمهم أولا في الكتاتيب الزوايا والجوامع وحرص العائلة البدوية على تعليم أبنائها مبادئ الدين وتعاليم العقيدة الإسلامية السمحة.

– بكل هذا أو بكثير غيره ورد أو لم يرد في متن العمل كتمكن البحث من الزج بين دراسة المنطقة من جهة والتعريف بها وبين أهم جنس أدبي شعبي اختاره الشعراء المحليين للتعبير عنهم، وعن أهم ميزات وخصائص منطقتهم، ثم ربط هذا باختيارهم للسرد كطريقة وكوسيلة للتعبير عن كل ذلك فنجم عنه الاهتمام بأبرز المصطلحات السردية والبنيات والتقنيات المجسدة لهذا العمل من خلال اهتمامها مبدئيا بالدراسة النثرية والتي حورت في هذا البحث وغيرت تماشيا ومقتضيات الدراسة التي تقضي بالتأمل مع النصوص الشعرية لا نثرية، فتم اختيار مصطلحات قد تختلف نوعا ما عن تلك المعتادة

أو قد توافقها وتشابهها فتستجيب لنية تطبيقها فيه، وبالتالي تتشكل رؤية فنية خاضعة لفكرة التحليل السردي في الشعر الشعبي القديم مع والمعاصر ونحن وان تحدثنا عن القديم فنقصد به شعراء القرن التاسع عشر(**19**) من أمثال الشاعر "بن عيسى" و"الريغي شبيرة" وغيرهم.

– واستطاع هذا التحليل أن يقدم مفاهيم منهجية مطبقة في الأصل على السرد في نصوص أدبية رسمية أكاديمية أو غير أكاديمية لتبلغ هذا التدقيق لمفاهيم ممنهجة للسرد.

– وقد تمكنت بعد تطبيقها وبعد إجراءات التحليل والتدقيق والاستقراء في إطار تحليل النصوص ووضع تصوراتها ومدلولات تراكيبها ومعانيها النظرية والتطبيقية، من تحقيق المراد والاستجابة والقبول في إطار موافقتها على استيعاب المنهج واحتوائه.

– غير أن هنالك بعض العناصر التي استعصى علينا تطبيقها في الدراسة السردية والتي لم أشير إليها في التحليل وذلك لأني لم أصادف تواجدها أو الإشارة إليها في النصوص أو في المادة العلمية التي يتوفر عليها البحث وبحكم عدم رصدها تلافيت الحديث عنها، وهي الاعتماد على الرمز الأسطوري من خلال الصورة الشعرية والرموز الأسطورية التي تحملها النصوص، ورغم ورودها في النثر أي في الرواية والقصة، كما أنها متواجدة في الشعر العمودي والحر كوجودها عند محمود درويش مثلا غير أنها غائبة كليا ونهائيا في الشعر الشعبي المحلي أما لجهل الشعراء بها أو عمدا لان ثقافتهم الدينية تحرجهم من التعامل معها، أو القصد التام لعدم توظيفها أو تطبيقها في نصوصهم كما أنني لم أصادف في عملي هذا التناص العكسي، أو المعاكس الذي يذكر فيه النص الشعري النص الأصلي المقتبس لكن حضوره يكون عكسيا فبدلا أن يكون الرخ في أسطورة عودة السندباد مثلا وسيلة خطرة إلى الموت قد تصبح مصدر للنجاة والحياة من جديد في حكايات ألف ليلة وليلة[1] .

[1]- د.انس داود، الاسطورة في الشعر المعاصر.

وكما لم احتكم عليه في النصوص السردية الشعبية تغاضيت عن الحديث عنه.

وبعد كان هذا مجمل الجهد، وكانت هذه عصارة المحاولة، فإن أكون قد وفقت، فما توفيقي إلا بالله وعليه توكلت واليه أنيب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. المصادر:

القرآن الكريم

II. المخطوطات والدواوين:

1.: أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة، ط1، 1986.

2.: إبراهيم زلوف: نفحات في الشعر الملحون، موفم للنشر الجزائر،ط1 2009.

3.: التومي السعيداني.

4.: الريغي شبيرة جمع وتحقيق عبد الرشيد الريغي شبيرة.

5.: البشير قذيفة.

6.: دية الدراجي.

7.: محمد بن الزوالي

8.: عبد الحميد العوفي.

9.: عبد الحميد المسيلي.

10.: عبد الرحمان بن عيسى.

11.: عبد القادر العطوي.

12.: عبد القادر بن النوي.

13.: عبد الرحمان ابن خلدون: كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر(المقدمة) المجلد السادس، دار الجيل، بيروت 1983.

14.: شويطر عبد الله بن المداني.

15.: تناح بوضياف.

III. قائمة المراجع باللغة العربية

16.أحمد زغب : الأدب الشعبي، الدرس والتطبيق مزوار للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر ط1 ،2008.

17.أحمد مجتهد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998.
18. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة بيروت، 1972.
19.أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1983.
20.أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي ، دار المعارف ،ط3، 1998.
21.أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
22.إبراهيم أمين الزرزموني: الصورة الفنية في شعر علي الجارم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الإسكندرية، مصر، 2000.
23. بولرباح عثماني: دراسة نقدية في الأدب الشعبي في ،إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون وآلاداب، ط1، 2008 .
24. بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، د م
25. جابر عصفور: نظريات معاصرة . الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998.
26.الحاج عبد الله بن محمد: القطب الرباني سيدي بوجملين، سبتمبر 2001.
27.
28.حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
29.حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة، ط3، 2000.
30. محمد زيدان: البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة أغسطس 2004.
31.روزلين ليلى قريش : القصة الشعبية الجزائرية 54 ذات الأصل العربي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.1980.
32.سعيد يقطين: قال الراوي،المركز الثقافي العربي، ط1،سنة 1997.
33.شرف الدين ماجد ولين: الصورة السردية في الرواية و القصة و السينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1413هـ 2010.
34.صالح بن فوزان، عبد الله آل فوزان: الإرشاد إلى صحيح الاعتقاد و الرد على أهل الشرك و الإلحاد، وكالة الطباعة والترجمة،ج2، الرياض،المملكة السعودية،1412.

35.صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1996.
36.صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ط1، أغسطس.
37.ضياء غنى لفتة، د. عواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي ، دار الحامد، ط1، عمان الأردن.،2011.
38.عبد الحميد بوسماحة: محاضرات في الأدب الشعبي، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة بوزريعة – الجزائر.
39.عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي– مقاربات نقدية في التناص والرؤى. والدلالة– المركز الثقافي العربي: ط1 حزيران 1990**.**
40.عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد عالم المعرفة، 1991.
41.عبد الكريم قذيفة: انطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة (الشعراء الحاليون)، منشورات آلتستيك ش، م، م، دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، 2007.
42.عبد الكريم قذيفة: انطولوجيا الشعر الملحون بمنطقة الحضنة (الشعراء الفحول)، دار الأخبار للصحافة، القبة، الجزائر، 2007.
43.عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، و دار الثقافة، بيروت، 1980.
44.فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997.
45.فوزي العنتيل: الفلكلور ما هو ؟ دراسات في التراث الشعبي، دار المعارف مص، ط1، 1964.
46.محمد عزام: فضاء النص الروائي، دار الخوار للنشر والتوزيع بسورية، ط1، سنة 1996.
47.محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، السياب و نازك و البياتي، ط1، دارالكتب الجديدة المتحدة ، بيروت ،2003 .
48.محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، 1987.
49.محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري الستراتيجية النص، المركز الثقافي العربي ط2، 1968.

50.مدحت الجيار: مسرح شوقي الشعري .دراسة في توظيف الصورة الشعرية وبنية النص دار المعارف، ط1، 1993.
51.مصطفى عبد الرحمان: مصادر التفكير البلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، 1982.
52.مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس بالقاهرة .ط3، 1987.
53.نبيلة إبراهيم : القصص الشعبي من الرومنانسية إلى الواقعية، دار العودة بيروت ط 4. 1997 .
54.الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي ط1 1990.
55.يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجا) دراسة وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

IV. المراجع المترجمة إلى العربية:

56.رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د. جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2 1993.
57.جيرارجينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ت. محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.
58.جاب لينتفلت: السرد الأدبي؟، ترجمة، رشيد بن حدو ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي.
59.ج جريماس: السيميائيات السردية، ت، سعيد بن كراد، ضمن طرائف تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط1، 1993.
60.توما شفسكي: وآخرون: نظرية المنهج الشكلي تر، إبراهيم الخطيب، بيروت 1982.
61.برنارفايت تر : عبد الحميد يورابو: مدخل إلى المناهج واللتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي دار الحكمة، الجزائر . 2002.
62.اندريه جاك: استيعاب النصوص وتأليفها، تر، هيثم لمع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991.

63.ألكسندر هجرتي كراب : علم الفلكلور، تر رشدي صالح، مؤسسة التأليف والنشر، دار الكتب العربية القاهرة.
64.ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ترجمة انطونيوس، منشورات، عويدا بيروت ط1 عام 1971.
65.أ،ج جريماس: السميائيات السردية، تر: سعيد بن كراد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي،إتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط1، 1993.
66.أمبرتوإيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، ط1،1996.
67.جانب لينتفلت : مقتضيات السرد الأدبي، تر : رشيد بن حدو ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، ط1، 1993.
68.يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط1995،1.
69.رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: د.جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط2، 1993.
70.رولان بارت: ترجمة حسين بحراوي، عبد الحميد عقار بشرى القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي.
71.ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديد، تر: أنطونيوس منشورات عويدا، بيروت،ط1، عام 1971.
72.جيرار جينيت : عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى عام 2000.
73.توما شفسكي وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، تر: د.إبراهيم الخطيب، بيروت، ط1، 1982.
74.جوزيف الكستتر: شعرية الفضاء الروائي تر لحسن حمامة أفريقيا الشرق الدار البيضاءبيروت2003.
غاستون باشلار: جماليات المكان تر غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 2 بيروت 1984.

V. قائمة المراجع الأجنبية:

75. E benvenistee ?probleme de lingustique generale .t1.edition ceres tunis 1995.
76. G.genette.figures3.essi de methode.ceres.tunis.1984.
Culler.jonathan .the pursuit of signs semiotics literature de construction rout ledge.london and new york.2001.
77. Robert sc hes - rober kellogg.literaturs of narativ encyclopedia of poery and poetics alex preminger newgercy drematon uni.press 1965.
78. Robert schols.robert kellogg the nature of narathve oxford uni…1966.
79. Yve reuter ,introduction a l'analyse du roman.seuil.paris.1981.

VI. المجلات والدوريات:

80.أوراق سياحية من ولاية المسيلة لملود جغام، مدير السياحة والصناعات التقليدية، وحدة الطباعة، الرويبة، 2004.

81.دليل الولاية، وزارة الشباب والرياضة لولاية المسيلة، 1995.

82.مجلة الجامعة، إخبارية تصدرها جامعة المسيلة، العدد2004،03.

83.مجلة الحضنة، مجلة شهرية، تصدر عن ولاية المسيلة، مارس 1995، العدد 01.

84.مجلة المخبر، أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، كلية الآداب و اللغات، قسم الآداب واللغة العربية، بسكرة، العدد الثامن،2012.

85.مونوغرافيا ولاية المسيلة: الجمهوية الجزائرية الديموقراطية الشعبية، وزارة التهيئة العمرانية والبيئة والسياحة، مديرية السياحة لولاية المسيلة.

86.ولايات في تطور عن وكالة الأنباء الجزائرية، المؤسسة الجزائرية للطلبة سنة 1989.

VII. قائمة الرواة:

87.السيد: بوضياف السعيد،ابن الشاعر تناح بوضياف، يعمل معلما بالمدرسة الابتدائية ببلدية سيدي امحمد له اهتمامات واسعة بالشعر الملحون والأدب عموما.

88.السيد: مخيش الطيب ،70سنة ،متقاعد و رب عائلة من منطقة المسيلة.

89.السيد: مرنيز عبد الرشيد،مولود سنة 1959بالمسيلة،أستاذ الأدب العربي، رئيس، جمعية أشعار الحضنة، مغني و مغني شعبي معروف، له بحث بعنوان"أصالة الرجل "الحضني" امتداد لحضارته.

90.السيد: معيلبي محمد بن معيلب: مولود سنة 1942، على دراية واسعة بتاريخ المنطقة وأخبارها ويحفظ الكثير من أشعار الشعراء.

91.السيد:بن يطوالهادي،مجاهد ومثقف كبير،له دراية واسعة بأخبار المنطقة ،ويحفظ الكثير من الأشعار.

92.السيد:تيطلة عبد الرحمان، مولود سنة 1948بمنطقة،تيطلة والخروب،ببلدية عين فارس،يعمل راعيا للغنم بمنطقة الضاية ببلدية سيدي امحمد ،يحفظ الكثير من الحكايات ،والأشعار.

93.السيد: كاهية أحمد،مولود عام 1946،متعتم بالمدرسة الفرنسية ،متقاعد ،تحتفظ ذااكرته بالكثير من الأشعار و الأغاني الحضنية.

94.السيد:دية البشير، حفيد الشاعر،دية الدراجي المولود 1948، ببلدية عين الريش، يعمل بالمدرسة الابتدائية، مهتم كثيرا بالأدب والأدباء.

95.قرة هنية: قرة زينب، من المسيلة، ربات بيت، تحفظن الكثير من الأشعار "الحضنية" وتروين قصصا وحكايات متنوعة ، لهما من العمر 46 و72 سنة.

VIII. المذكرات والبحوث الاكاديمية:

96.فنطازي الصالح، بركات عبد الحليم - بلقليل نوار، فنطازي محمد: لمحات من الشعر الشعبي المسيلي، تناح بوضياف أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الليسنس : إشراف كاهية باية، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2008-2009.

97.من الشعر العربي إشراف: د.ضيف عبد المالك، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2001-2002.

نبذة عن حياة الشعراء وحصادهم الشعري

الشاعر دية الدراجي العامري.[1]

ولد سنة 1901 ببلدية ""عين الريش" ولاية "المسيلة" نشأ بها وتعلم في كتابها،حيث أخذ قسطا وفيرا من الزاد المعرفي، حفظ القرآن، ولما بلغ سن الرشد احترف مهنة البناء كان كثير التجوال هذا ما زاده دراية وتجربة وتنوعا في المعارف، شارك في عدة مهرجانات وطنية في عديد المناسبات ،ونزل ضيفا كريما على الإذاعة والتليفزيون الجزائري.

تغنى بشعره الكثير من الفنانين ،من أمثال "عمارة محمد"، "البار عمر"،" خليفي أحمد" .تأثر "سي الدراجي" في أشعاره بثقافته المستمدة من القرآن والسنة، وعند بلوغه جالس أهل العلم والمعرفة ومشايخ الأدب والفقه وكان ينتقل بين المناطق لمحادثتهم، ظهرت ثقافته الدينية جلية بارزة في شعره حيث اتسمت جل قصائده بطابع التوحيد والعقيدة والتغني بفضائل الدين ومدح الرسول الكريم وذكر أخلاقه وصفاته، تميز برجاحة العقل وشدة الذكاء وحضور البديهة وسرعة الإجابة وحسن التصرف، له أعمال فنية فقد معظمها أخرى مسجلة في أشرطة سمعية مازالت موجودة عند أقاربه وبعض ذويه، محفوظة بأرشيف المؤسسة الوطنية للتليفزيون، ومن أهم المهرجانات التي شارك بها: مهرجان "الشعر الملحون"، "لأولاد نايل" بـ"الجلفة" لعام 1972 تحصل فيها على الجائزة الأولى عن قصيدة أتوحشت "أولاد نايل"، التي تغنى بها أشهر الشعراء، من أمثال "البار عمر". كما شارك بمهرجان "المعاضيد" بقلعة "بني حماد" وشارك بمهرجان الفنون الشعبية بالعاصمة سنة 1974 تحصل من خلاله على شهادة شرفية توفي شاعرنا رحمه الله سنة 1977 مخلفا ما يفوق عن 300 قصيدة في مختلف الأغراض.

---

[1]- حوار مسجل مع السيد "دية البشير" حفيد الشاعر معلم بالمدرسة الابتدائية بـ"عين الريش" موتود عام 1962 سجل هذا الحوار يوم 1.10. 2009.

الشاعر بن النوي عبد القادر:[2]

ولد ببلدية أولاد سليمان بدائرة "بن اسرور" سنة 1948، حفظ اثنين وثلاثين حزبا من القرآن الكريم على يد الإمام المجاهد "العربي الحاج العربي"، درس بالمعهد الإسلامي "ببوسعادة" على يد أساتذة أجلاء من بعثة الأزهر خلال الفترة الممتدة بين1964 إلى سنة 1968، بدأ التدريس كمعلم "بقصر الشلالة "منذ سنة 1969 بولاية "تيارت"، يشتغل حاليا معلما بالمدرسة الابتدائية "بن سرور"، نظم في جميع الأغراض الشعرية وفنون الأدب و الشعر الفصيح ،أغلب قصائده منشورة بجرائد و مجلات وطنية وأخرى عربية من مثل "الفيصل"، "القبس"، "سبأ"، "التضامن"، وأما في الشعر الشعبي فقد تناول الأغراض نفسها كالرثاء الذي أبدع فيه وقضايا المجتمع والغزل له أكثر من 40 قصيدة في الشعر الشعبي، شارك في عدة مهرجانات واحتل فيها المراتب الأولى، ففي أول "عكاضية" وطنية للشعر الشعبي "برياض الفتح" كان الفائز بجائزة الوطن الأولى بعد تصفيات جهوية أهلته لتمثيل الشعر الشعبي في الأسبوع الثقافي الجزائري "بصنعاء" بـ"اليمن" الشقيق، ثم شارك في المهرجان الوطني الثاني لمدينة الأغواط وتحصل على الجائزة الأولى، شارك في المسابقة الوطنية لأحسن قصيدة في الشعر الشعبي وكان الفائز الأول من بين خمسين قصيدة .

[2]- حوار مسجل مع الشاعر بن النوي عبد القادر يوم الاثنين 26 فيفري 2009.

الشاعر محمد بن الزوالي:[3]

ولد عام 1910 بقرية "رتبة العرقوب" ببلدية "المطارفة "ولاية "المسيلة"، انتقل إلى بلاد القبائل طالبا للعلم، وهناك تتلمذ على يد عدة مشايخ وكبار العلماء أمثال "القائد محمد بن عبادة"، وبعد رجوعه إلى مسقط رأسه واصل تلقيه للعلم في الكتاتيب حيث حفظ ثلاثين حزبا من القرآن الكريم ،كانت بداياته الشعرية وعمره ست عشرة عاما ثقافته دفعته إلى رفض الوجود الاستعماري فحاربه بالنفس والقلم وغداة الاستقلال انتخب نائبا لرئيس بلدية "المسيلة"، وتغلبت موهبته الشعرية على مهامه الإدارية ،كان وجوده في هذا المنصب لا يفيد المجتمع واتجه إلى إثراء رصيده الأدبي، شارك بن الزوالي في عدة أسابيع ثقافية ومهرجانات وطنية وملتقيات فكرية فسمي بشاعر العكاظيات في الشعر الملحون ومن أهمها: عكاظية غردايـة، قسنطينة، بسكرة الجزائر، سطيف، باتنة، قلعة بني حماد، له قصائد شعرية مشهورة مناهضة للاستعمار يصف فيها ألام شعبه وتطلعاته للحرية والاستقلال توفي رحمه الله يوم 13 سبتمبر من عام 1993 بمسقط رأسه عن عمر يناهز الثلاثة والثمانين عاما مخلفا وراءه رصيدا أدبيا مهما.

[3]- عبد الرشيد مرنيز رئيس جمعية أشعار الحضنة وأستاذ بالمدرسة الاكمالية وهو مغني معروف في منطقة الحضنة وكان من الدين لازموا الشيخ بن الزوالي وغنى الكثير من قصائده.

الشاعر البشير قذيفة.[4]

ولد في شهر جانفي من عام 1958 ب جبل امساعد ببوسعادة ولاية المسيلة، نشأ ترعرع في بيئة رعوية بالبادية في أسرة محافظة تتذوق الشعر الملحون أبا عن جد، فقد كان جده لأمه عبد الكريم المداني شاعرا، لم يتمكن من تحصيل وافر من التعليم عدا بضعة أشهر في تعلم القران الكريم بكتاب قريته، لكن رغبته في تحصيل العلم وحرصه على التعلم ونهل المعارف فضلا عن نباهته وفطنته جعلته ينشئ عصاميا ويعتمد على نفسه فحفظ الشعر صغيرا سماعا من والده وجديه لأمه ولأبيه تبناه نظم الشعر ذات مرة من سنة 1976 حينما نظم أول قصيدة له اسماها نوفمبر حيث مجد الشهداء وأشاد بالمجاهدين في سبيل الله والوطن فذكر خصالهم ودفاعهم المستميت عن البلاد، في كل شجاعة وبسالة، ثم اشتهر بعد هذا بقصيدة مرثية كتبها في عام 1981م عن أحد أعيان قريته بجبل امساعد وهو ساعد بن عيسى أحد الشعراء البارزين في فنه، أسهم بحضوره في كل التظاهرات الثقافية والأدبية، شارك في مناسبات مختلفة فهو من مجّد الوطن، وقدس المرأة وكابد الحب، وأبحر في ذات الإنسان الداخلية.

كثيرا ما صال وجال وشطح وتسلطن في بحور الشعر الملحون، فحجز لنفسه مقعدا بين الأوائل وأكد حضوره القوي في كل الملتقيات والمهرجانات والمحافل، فحباه الله بموهبة الإلقاء والحضور القوي، وهي ميزة يفتقدها كثير من أترابه فتسلح في صعوده المنصة بسلاح الوقار والرهبة، فتشبه بأعظم الشعراء وأحسن الأدباء، وتوسد مبدأ التأثير في السامع والإدهاش في القارئ، فتثبت حضوره في مهرجانات الفكر والأدب كالمهرجان الوطني للفنون الشعبية بالجزائر العاصمة لعام 1978، وهو ما فتح له باب الاحتكاك والتعارف إضافة إلى صقل موهبته وتجربته التي كانت في حاجة إلى

---

[4]- حوار مسجل مع السيد "دية البشير" حفيد الشاعر معلم بالمدرسة الابتدائية بـ"عين الريش" موتود عام 1962 سجل هذا الحوار يوم 1.10. 2009.

صقل وتوجيه وإرشاد شارك في المهرجان الوطني للأغنية البدوية بولاية ورقلة عام 1991، وبعدها الملتقى الوطني للقراءات الأدبية ببلدية المعاضيد، أقام العديد من الأمسيات الشعرية في مدينة بوسعادة، كما شارك في الملتقى الدولي نويوات موسى الأحمدي لولاية برج بو عريريج سنة 2004 ، وملتقى الابتداع الأدبي سنة 2005 بولاية الجلفة، وملتقى الشعر الشعبي في مدينة تيسمسيلت سنة 2006، ثم المهرجان الوطني للقصيدة الشعبية في مدينة غليزان سنة 2009 ، ومن الحوادث الطريفة التي ذكرها الشاعر الأديب عبد الكريم قذيفة في كتابه "أنطولوجيا الشعر الملحون" حوار دار بينه وبين أحد الخليجيين الذين لا يعتقدون بفصاحة الجزائريين وبوجود عرب أقحاح فيها هذا ما استفز الشاعر وأغضبه، فطلب من الخليجي أن يقارن بين الخطب التي يقدمها الرئيس عبد العزيز بوتفليقة الجزائري وبين خطب ملك البلاد التي ينتمي إليها، من حيث قوة اللغة العربية المستعملة وفصاحتها وسلاسة تعبيرها وطلاقة لسان صاحبها، فبهت الرجل وقضي الأمر، ولم يجد ما يجيب به فأصبح نادما يقلب كفيه متوجسا من خشية صاحبنا الشاعر، وفي هذا الموقف ارتجل هذه الأبيات.

أنت يا من درتنا ما ناش عرب***راجع روحك عود للتاريخ أقراه

واجب عنك في كلامك تتأدب***وواجب عني نذكرك فلي تنساه.[5]

[5]- عبد الكريم قذيفة، انطولوجيا الشعر في منطقة الحضنة، .

نبذة عن حياة الشعراء وحصادهم الشعري

الشاعر السعيد بو عشرين.

من قرية عين أولاد سيدي عمر ببن سرور ولد عام 1948، أخذ التعاليم الأولى للقرآن الكريم ودرسه على يد جيش التحرير الوطني، كما درس بالمعهد الإسلامي في مدينة بوسعادة، مارس مهنة التدريس، وشارك في عديد الملتقيات والمهرجانات كرم فيها الشاعر تقديرا له على مجهوداته، أشرف مطولا على البرنامج الإذاعي "ألوان وفنون"، يعتبر من الأصدقاء المقربين للشاعر الفذ رفيق دربه الشاعر "عبد القادر بن النوي"، ثم أنه من أعضاء اتحاد الكتاب الجزائريين.

الشاعر العيد دبوسي.

ولد الشاعر بعين الحجل في دوار الحجرة الصفراء في02 افريل ،1967 نشأ كعهدنا بالشعراء الشعبيين في بادية حضنية ريفية، تعلم حتى المرحلة الأساسية من التعليم المتوسط في عين الحجل، تفرغ للحياة العملية الحرة على إثرها نتيجة ظروفه الاجتماعية المزرية، اعتمد على نفسه في إثراء معارفه فاستفاد من تجاربه الخاصة في الحياة، إضافة إلى تجارب الآخرين، فأثرى من خلال ذلك معارفه ونمى قريحته في الشعر، فأصبح يشهد له بالفحولة فيه، له ديوان مخطوط عنونه بـ"آهات من عمق المجتمع".

الشاعر عبد المجيد العوفي.

شاب مبدع من مواليد قرية أولاد سيدي سليمان ببلدية أولاد ماضي ولاية المسيلة، ولد سنة 1970، تعلم بمدينة المسيلة حتى المرحلة الثانوية، نظم الشعر صغيرا لكنه هجره سريعا لهذا قل إنتاجه.

الشاعر عبد القادر العطوي.[6]

شاب فتي مغرم حتى الثمالة بنظم الشعر، ولد في 1973 بأولاد سيدي زيان بولاية المسيلة، يكنى بابن شراب الواد تعلم حتى المرحلة الثانوية ورث الشعر من أبيه وأمه نظم الشعر منذ 2003، له قرابة الأربعين قصيدة في جل الأغراض الشعرية المعروفة أشهرها على الإطلاق قصيدة "البيت الحمرا"، يتغنى فيها بأصله أولاد سيدي نايل، نال عديد الجوائز من أهمها الجائزة الأولى في المسابقة الوطنية السنوية لبلدية سيدي بحبح، سجل لفتة جد هامة تنم عن أصله الطيب ونبل أخلاقه عندما راسل صديقه الشاعر بن النوي عبد القادر في قصيدة جميلة ذكر فيها مناقب الرجل وأخلاقه مجاريا عظماء الشعر والأدب في الغرب أو في الشرق.1

الشاعر بركات لحسن

ولد في قرية قرب قسنطينة (التل) عام 1932، ارتحل بعد سنة مولده إلى أولاد دراج (البراكتية)، كانت معظم قصائده عبارة عن مخطوطات يكتبها على ورق عادي، توفي سنة 1996.

---

[6]- زيارة خاصة في حصة تدريس لمقياس الأدب الشعبي بجامعة محمد بوضياف.

نبذة عن حياة الشعراء وحصادهم الشعري

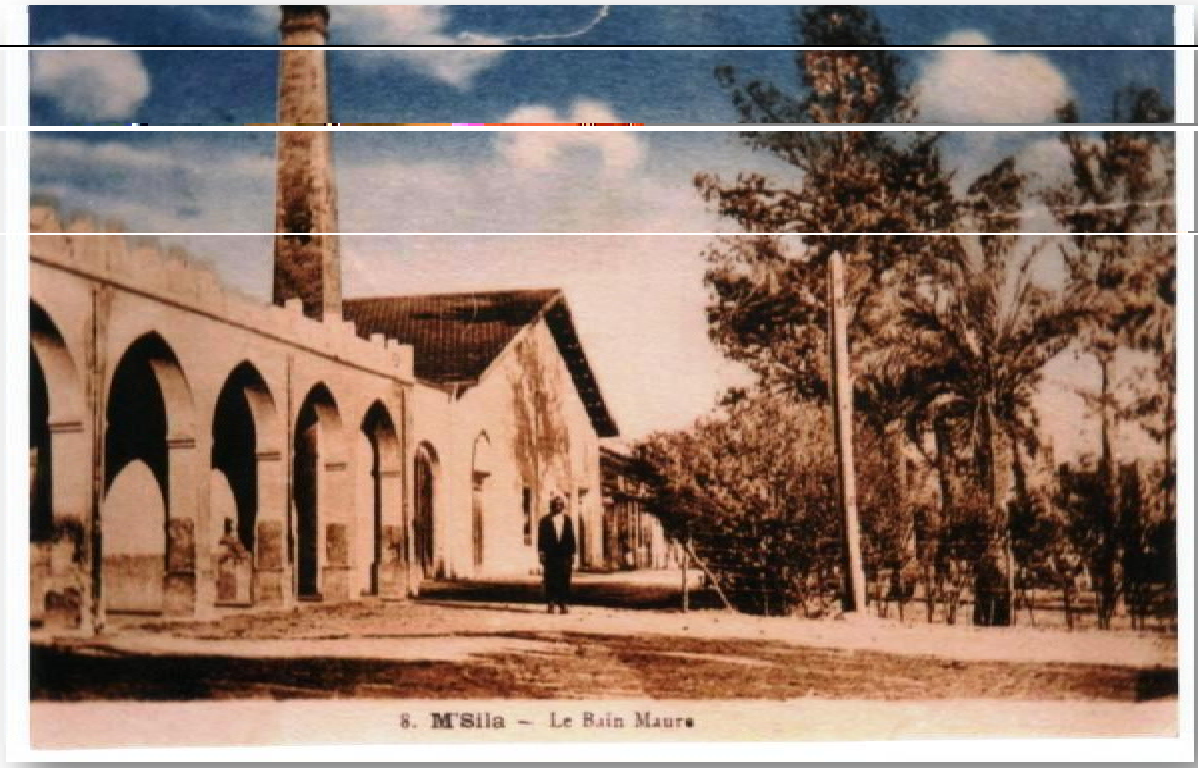
الريغي شبيرة

من أبرز الشعراء في منطقة مسيف، ولد عام 1895، نشأ راعيا للغنم وفي أثناء ذلك تمكن من حفظ بعض صور القرآن، انتقل إلى زاوية سيدي بوجملين، ثم زاوية علي بن عمر بطولقة، ثم زاوية سيدي عقبة ببسكرة عام 1915، وقتها تمكن من حفظ ما تيسر من القرآن الكريم أي قرابة الثلاثين حزبا، توفي عام 1957.

سعيداني التومي بن الحاج عيسى

ولد عام 1900 ، ببلدية تامسة ولاية المسيلة، عمل مدرسا للقرآن بمدينة سيدي عيسى، واستقر بها إلى حين وفاته.

14. M'Sila — Compagnie Algérienne et nouveau Quartier



8. M'Sila — Le Bain Maure

11. - M'SILA. — Le Pont. - Route de Barika.

42. **M'Sila** — Rue Nationale et Recette Municipale

14. **M'Sila** — Compagnie Algérienne et nouveau Quartier

Epa

SHEL

8. **M'Sila** — Le Bain Maure

9. **M'Sila** — Ecole des Garçons

9. **M'Sila** — Ecole des Garçons

11. - M'SILA. — Le Pont. - Route de Barika.

42 **M'Sila** — Rue Nationale et Recette Municipale

Epa

SHEL

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

إهداء

مقدمة.....أ

الفصل التمهيدي: الإطار العام للدراسة

تمهيد.....10

الإطار الجغرافي.....10

I. ثانيا: الإطار التاريخي لمنطقة الحضنة.....14

II. الإطار الفلكلوري لمنطقة الحضنة.....18

1. العادات والتقاليد 21

1.1. دورة الحياة.....21

2. المعتقدات الشعبية.....24

2.1. مظاهر التكافل الاجتماعي 24

3. التعاملات الشعبية.....26

4. المعتقدات.....28

الفصل الأول: ازدواجية الشكل والمضمون في القصيدة الشعبية

- مدخل.....46

I. الأدب الشعبي. 47

1. النثر الشعبي.....47

2. الأغاني الشعبية.....53

3. الشعر الشعبي.....55

II. واقع القصيدة الشعبية في المنطقة. 60

1. الظاهرة اللغوية. 60

2. الظاهرة العرقية 61

3. الظاهرة الاجتماعية.....67

III. البناء الاجتماعي في القصيدة الشعبية المحلية.....74

1. المجتمع البشري في الحضنة.....74

2. العلاقات الاجتماعية في القصيد الشعبي.....75

3. مراحل تطور الأسرة الحضنية من خلال الشعر الشعبي.....80

الفصل الثاني: قراءة في السرد الشعبي

مدخل لقراءة السرد في الشعر الشعبي بمنطقة الحضنة.....83

I. أنواع السرد في الشعر الشعبي بمنطقة الحضنة 87

1.1. السرد الحكائي (القصيدة الحكائية).....87

2.1. سرد توهم الحكاية.....99

3.1. السرد التشخيصي.....104

4.1. سرد الشخصية.....108
1.4.1. أنموذج الابن.....108
2.4.1. أنموذج البنت.....112
3.4.1. أنموذج الشهيدة.....115
II. تقنيات السرد في الشعر الشعبي بمنطقة الحضنة 117
1. مستويات البناء السردي في الشعر الشعبي بمنطقة الحضنة. 117
1.1. السارد ودوره في حركة النص.....119
1.1.1. السارد المتكلم في النص.....120
2.1.1. الوجود المباشر للسارد (حكاية الصوت الأول).....125
3.1.1. الوجود المباشر والآخر.....128
4.1.1. الوجود المباشر والتصور الكلي للحكاية.....132
5.1.1. الوجود المباشر والتصور التفصيلي للحكاية.....140
6.1.1. الذات الساردة والمتخيل السردي.....145
7.1.1. حكاية الصوت الآخر والسرد الشعبي بمنطقة الحضنة.....155
8.1.1. السارد الضمني.....156

الفصل الثالث: الفعل وعلاقة الزمن والمستويات المجازية للسرد الشعري

I. الفعل والسرد وعلاقة الزمن:.....161
1. مستويات الأفعال المنجزة 162
- مستويات الأفعال المؤولة.....166
- مستويات الأفعال المحتملة. 171
- احتمالية الأفعال بين اليقين والضن.....175
- الفضاء السردي.....184

II. المستويات المجازية للسرد الشعري.....197
1. البناء الجزئي للرمز والصورة الشعرية في السرد.....197
2. البناء الكلي للرمز والصورة الشعرية في السرد.....208
3. البناء الرمزي الديني في السرد الشعري.....215
4. التناص السردي في الشعر الشعبي.....226
الخاتمة.....243
قائمة المراجع.....250
الملاحق
فهرس الموضوعات.

الملخص:

التعامل مع المناهج الحديثة في الدراسات النقدية المعاصرة اثبت تفعيلها وتفاعلها مع فنون الأدب وأجناسه، حيث استباحت هذه الأخيرة التعامل مع شتى ، الخطابات الأدبية،على اختلافها وتباينها وتمايزها،وكان من نتائج ذلك أن اختبار هذه الدراسات على التراث الشفا هي في محاولة جريئة لصبغ أغواره،والكشف عن خفاياه و مكنوناته.

وبما أن السرد واحد من أهم هذه الخطابات المتعددة فقد عمد البحث إلى أن تكون تقنيات السرد على رأس هذا البحث على اعتبار أن شعرية الخطاب السردي أخذت حيزا واسعا في الدراسات الحديثة والمعاصرة، فلا مناط من خوض التجربة وتطبيقها على واحد من بين أهم الأجناس الشعبية وأشهرها في التراث الشفا هي إلا وهي الشعر الشعبي .

ولما كانت الدراسات الشعبية في هذا المجال قليلة مقارنة بالدراسات النقدية في الأدب الرسمي أو الشعر بصفة خاصة ، فقد اخذ البحث على عاتقه رصد بعض الشعرية الشعبية دون التمييز بين نص وآخر، أو تفضيل شاعر عن آخر ، وإنما العبرة بالأعمال ، التي تشمل نصوصها على السرد عموما،وعلى البنى والتقنيات المراد دراستها فيه.

وعليه فقد كان الهدف الأساس للخوض في هذه التجربة العلمية هو بالدرجة الأولى الكشف عن البنى السردية الأساسية، وأهم التقنيات السردية المطبقة حديثا سواء في الروية ، أو في الشعر،أو حتى ما تم تغيير ملامح التشخيص فيه ، بما أنها متعلقة بهذا الجنس الأدبي الثري والغني بأنواع السرد وأهمها.

ولأن الدراسة هي محاولة جادة للبحث في بنية النص الشعري فقد حاول البحث أن يتحقق من إمكانية صلاحية العمل على هذا المنوال أو فشله للوصول إلى استدراج النصوص الشفهية إلى التقنيات المعاصرة في الدراسة والتحليل.

Summary

The dealing with the recent strategy concerned the temporary critical studies, confirmed their effect on the different literature field wherefrom they allowed the dealing with difference literature speech. Consequently is that the studies test on oral patrimony witch trying to discovered theirs compositions and secrets .

As the enumeration is one of the important speech, the search is based on the techniques enumeration as the principal of this studies, because the speech art request a large space on the recent and temporary studies.

Consequently it is possible to take experience on the famous popular field witch is popular poesy.

Since the popular studies is lesser then the critical studies for the official literature or specially the poesy, the search is tak some of the popular studies observed without compared with one text and another or preferred poet then the other on , but the lesson consisted to the works, which their text consisted the general enumeration and techniques objet of studies.

As the principal objet of this scientific experience is, the first step the discovery of the principal enumeration structure, the most important techniques enumeration apply currently; either on the recital or poesy even with the change on their countenance personification, because is related to literature field rich with deferent enumeration, because such studies is a serious essay for search poesy structure, the search try to make sure, if is possible to work with this methods or not in order to put the oral text in temporary technique of studies and analysis.

Résumé

L'utilisation des méthodes récentes dans les études critiques contemporaines a démontré son interaction avec l'art et les domaines de la littérature

Cette dernière a permet le traitement avec de différents discours littéraire dont le résultat a montrer que le test réaliser sur le patrimoine oral est une tentative qui a pour but de découvrir les compositions de cette dernière et ses secrets.

Et puisque le récit est l'un les plus important discours, de ce fait la recherche est porter sur les techniques du récit et qu'elle soient la première dans cette recherche, vu que la poésie du discours a pris un grand espace dans les études récentes et contemporaine , il possible de vivre cette expérience et l'appliquer sur l'un de ces domaines populaires.

Et puisque les études populaires dans ce domaine et peux en comparant avec les études critiques dans la littérature officielle ou spécialement la poésie, la recherche est basé sur quelques poésie populaire sans distinction entre un texte et un autre ou un poète et un autre, mais si le but est basé sur le contenu des textes portant généralement le récit, la structure et les technique objet des études.

Par conséquence le but de cette expérience scientifique premièrement c'est de détecter les structures du récit ainsi que les techniques les plus important appliqués, soit dans la narration ou dans la poésie ou même le changement au niveau de personnification, puisque elle est en relation avec les domaines de la littérature patrimoine riches de tout genre du récit

Et puisque l'études et une tentative sérieuse de la recherche dans la structure du texte ainsi que la poésie, la recherche a tenter de vérifier la possibilité de travailler sur cette axe ou l'echec, dans le but d'arriver a atteindre les textes orales par des techniques contemporaine dans l'études et l'analyse.