الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان. الجزائر

كلية العلوم الانسانية والاجتماعية

قسم التاريخ

أطروحة جامعية لنيل درجة دكتوراه في "الفنون الشعبية"

خصائص فن الايقاع في منطوق القوال
- منطقة سعيدة نموذجا-

إعداد الطالبة: بإشراف:

راجية بقدور أ.د. مصطفى أوشاطر

أ.د.شعيب مقنونيف أستاذ التعليم العالي جا.تلمسان رئيسا

أ.د.مصطفى أوشاطر أستاذ التعليم العالي جا.تلمسان مشرفاومقررا

أ.د.عبد القادر عبو أستاذ التعليم العالي جا.سعيدة عضوا مناقشا

أ.د.لخضر بركة أستاذ التعليم العالي جا.سيدي بلعباس عضوا مناقشا

د.سيدي محمد بن مالك أستاذ التعليم العالي مج.مغنية عضوا مناقشا

د.ت.نصيرة شافع بلعيد أستاذة محاضرة أ جا.تلمسان عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2017-2018/ 1438-1439

الإهداء

اهدي هذا العمل المتواضع إلى أعز ما لدي

والـدايــا

اللذان لم يبخلا علي يوما بشيء وغمراني بالحنان والمحبة

أقول لهما أنتما وهبتماني الحياة والأمل والنشأة على شغف الاطلاع والمعرفة

إلى زوجي العزيز لك كل التجلي والاحترام

إلى أولادي يحي وسجود سبب وجودي في الحياة

إلى من كانوا يضيئون لي الطريق ويساندوني ويتنازلون عن حقوقهم لإرضائي

إخوتي

أحبكم حبا لو مر على أرض قاحلة لتفجرت منها ينابيع المحبة

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

نشكر الله على نعمه التي لا تقدر ولا تحصى ومنها توفيقه تعالى على إتمام هذا البحث

نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور مصطفى أوشاطر على دعمه وتوجيهاته القديرة التي ساعدتنا على هذه المذكرة

كما نتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى سميرة وصارة وإلى كل من ساعدنا في انجاز هذا العمل

وقبل وبعد فالشكر لله

ولله الحمد في الأول والأخير

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

لا يجادل أحد في كون الفنون عامة تعتبر من ضروريات الحياة البشرية بدونها يعيش الانسان حياة كلها خمول وتعاسة، فهي ترافق الانسان في مسيرته منذ أقدم العصور. ولا يوجد في العالم ولو مجموعة بشرية واحدة لا تتوفر على فنون خاصة بها نشأت وتطورت مع أنماط عيشه ومعارفه وتغير معتقداته حتى صارت بمثابة مرآة عاكسة لكل تصرفاته. والفنون الشعبية هي التي تخص الأغلبية الساحقة من الطبقات الشعبية حيث تتضمن عدد كبير من أصناف إبداعات الشعب.

والشعب الجزائري كغيره من شعوب الوطن العربي يزخر بتاريخ حافل وبمأثورات شعبية ممتدة عبر أجياله ومتنوعة من الشرق إلى الغرب ومن الشمال إلى الجنوب، حيث استطاع هذا التراث بمختلف أجناسه التعبيرية أن يرسم ملامح الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للشعب الجزائري. وتتنوع هذه المأثورات الشعبية حسب تنوع البيئة واختلاف اللهجات وتباين العادات والتقاليد، وهذا ما أدى إلى نشأة أدب شعبي جزائري ثري متنوع ومغري للدراسة والبحث.

كما أدركت أهمية هذا التراث الشعبي في حياة الأمم، فالأمم التي لا تهتم بتراثها وثقافتها تنقيبا ودراسة وتحليلا، وجمعا وتصنيفا ومحافظة،

لا يمكن أن تحقق ذاتها ووجودها، ولا يتأتى لها أن تحافظ على هويتها واستمرارها في التاريخ، كما لا يمكن لها أن تساهم في بناء الحضارة الإنسانية، فتبقى محكوم عليها بالتخلف والتهميش، مهددة دائما بالانقراض والفناء.

إن العمل الذي أقدمه في هذه المذكرة البسيطة ما هو إلا تتمة لبحث سابق قمت به في رسالة الماجستير والموسوم بـ" **الفن الالقائي عند القوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا**" (جامعة تلمسان 2003 -2004).

وما شجعني لمواصلة البحث في هذا المجال والخوض مجددا فيه هو مدى سحر وتأثير ذلك التراث المسرحي الارتجالي الشفوي "حلقة القوال " والتي تعتبر اللبنة الأولى والأساسية للمسرح المعاصر. كما أن القوال يحاول جاهد مواكبة العصر والمحافظة على مكانة حلقته وسط زخام من وسائل التواصل والتكنولوجيا التي تغزو العالم بأسره. ولهذا جاءت أطروحة الدكتوراه موسومة بـ "**خصائص فن الإيقاع في منطوق القوال، منطقة سعيدة نموذجا**".

تعتبر حلقة الڤوال من أكثر وسائل التعبير تأثيرا في المتلقين الذين يجدون في هذا الفن الشعبي متنفسا لمشاعرهم ومشاكلهم اليومية، وترجمة لطموحاتهم وآمالهم.

كما ساهم هذا الفن في توعية الناس وتقديم فرجة غنية بالترفيه الجامع بين الهزل والجد والفائدة، فهو همزة وصل تسمح لهم بالانفتاح على العالم والتعرف على خباياه القديمة والحديثة.

فالڤوال داخل فضاء الحلقة المفتوح يعتمد على حنكته في الحكي وسرعة البداهة، وسلاسة الانتقال من موضع لآخر، وعلى تنوع وانسجام الإيقاع الحركي والصوتي لشد المتفرج إليه واستفزاز مشاعره. فالإيقاع هو الحاضر المنتظم في العين أوفي الأذن أو فيهما معا، كما أنه ذاتي وشخصي في تعبيره وتلقيه يختلف من ڤوال إلى آخر، ومن جمهور لآخر، فهو وثيق الصلة والارتباط بالحالة الشعورية عند الڤوال الذي يبدع وعند الجمهور المتلقي بالسمع والرؤية.

وسأحاول في هذا البحث الإجابة على النسق التساؤلي التالي:

1-من هو الڤوال؟ ما هي الحلقة؟ فيما يكمن فن الڤوال؟

2-كيف حافظ وطور الڤوال فنه الفرجوي؟

3- هل يعتمد الڤوال على قواعد ثابتة في عرضه؟

4-ما هي قسمات الايقاع في العرض الحلقوي للقوال؟ وما هي خصائصها؟ وما مدى تأثيرها في جمهور الحلقة؟

وطبيعة الموضوع فرضت علي منهجا يجمع بين المنهج التاريخي (في دراسة الاطار المكاني لولاية سعيدة)، والمنهج اللغوي المعجمي (في دراسة المصطلحات)، والمنهج التحليلي الاجتماعي (لدراسة النصوص المُلقاة والتي تعكس ما يجري في بيئة القوال من أحداث ووقائع)، إضافة إلى المنهج الجمالي الفني (لدراسة المقومات الفنية لعرض القوال).

كانت بداية البحث مع العمل الميداني وهو جمع المادة، حيث حاولت الوصول إلى القوالين بالمنطقة (فمعظهم وافتهم المنية) من أجل تسجيل المادة التي كانوا يلقونها في أماكن التجمعات ومعرفة الظروف التي تحيا فيها إضافة إلى معرفة الطريقة التي كانوا يتبعونها في إلقائهم لتلك القصائد الشعرية، وتقدير مكانتها في الحياة اليومية التي يعيشها الناس. ثم حاولت دراسة وتحليل أداء ومرتكزات فن القوال في الحلقة من خلال مشاهدة تسجيلات لحلقاته في ساحة الأسواق والوعدات (نظرا لعادات وتقاليد المنطقة)، مستعينة ببعض الدراسات مثل كتابات:

د.نبيلة ابراهيم، د.التلي بن الشيخ، د.عبد المالك مرتاض، د.عبد الصمد بلكبير، د.خالد أمين، وغيرها.

ثم شرعت في الدراسة التي تكونت من: مقدمة ومدخل وثلاثة فصول، كل فصل يحوي ثلاثة مباحث، إضافة إلى خاتمة وملحق بالمادة المجموعة.

فأما المقدمة قدمت فيها الموضوع مع ذكر أسباب اختيار الموضوع، وضبط الإشكالية، وتقديم المنهج المتبع في الدراسة، إضافة إلى شرح خطة البحث.

وتطرقت في المدخل المعنون بـ: الاطار المكاني لمنطقة سعيدة إلى أصل تسمية المنطقة ودلالتها، والكشف عن خصوصيات المنطقة الجغرافية والتاريخية، متعرضة للتركيبة السكانية للمجتمع السعيدي وخصوصياته، مُنتهية بالوضع الثقافي التراثي بجانبيه المادي وغير المادي الذي ينتمي إليه موضوع الدراسة.

أما الفصل الأول الموسوم بـ " مقومات العرض الحلقوي للقوال" تطرقت فيه إلى المقومات الفنية التي تجعل من عرض القوال مسرحا فنيا يتحدى حدود الزمان والمكان، حيث يعتبر وسيلة تبليغ وعامل من عوامل التطور الحضاري في سبيل السمو بالإنسان إلى عالم المثل

والجمال والقيم الأخلاقية والاجتماعية، وجزأته إلى ثلاثة مباحث، أما المبحث الأول فكان حول الحلقة وكل ما يخصها فهي عالم يُجمع فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم، لأنها تشكل ظاهرة ثقافية وفنية، لها امتداد في عمق التراث الشعبي العربي، فمن خلال هذا الشكل التراثي الحلقوي يعالج القوال مشاكل الحياة اليومية عبر عروضها الفنية التي تعتمد على السمع وذلك لطبيعة الثقافة الشعبية الشفوية، وعلى البصر باعتبارها نوع من أنواع الفرجة، كما أن الوظيفة العامة للحلقة هي التنشيط والتسلية والنقد الاجتماعي والتربية في آن واحد رغم مظهرها البسيط الذي تغلب عليه الفرجة والتسلية والترفيه عن الجمهور .

وفي المبحث الثاني تطرقت إلى القوال تلك الشخصية التراثية التي تتقن لعبة الحكي والسرد الشفوي، فهو رمز الماضي الذي لا يمضي بحكاياته وسِيَرِه وأبطاله، إضافة إلى معنى الاحترافية في مهنة القوال وماهي مهاراته الأساسية التي يعتمد عليها في حلقته. أما المبحث الثالث فكان حول المقومات التي تجعل من العرض الحلقوي للقوال عرضا فنيا لا يختلف عن غيره من الفنون الدرامية، وذلك عبر محاولة اسقاط المقومات الفنية للمسرح على العرض الحلقوي للقوال.

في الفصل الثاني تعرضت إلى إيقاع العناصر الفنية في العرض الحلقوي للقوال، حيث تناولت في المبحث الأول إيقاع القوال والجمهور في العرض وخصائصهما، مبرزة مدى أهمية انسجام هذا الثنائي لتحقيق نجاح العرض والمهارات التي يوظفهما كلاهما، وفي المبحث الثاني درست إيقاع المكان والزمان ودورهما في عرض القوال، أما المبحث الثالث فتطرقت فيه إلى إيقاع الموسيقى ودوره في العرض.

وأخيرا درست في الفصل الثالث الإيقاع الأدائي للقوال في العرض متناولة الإيقاع الحركي للقوال بما فيه لغة الجسد والإيماءات التي يوظفها لبلوغ غايته، وأنواع حركاته محاولة ترجمة معاناها ووظيفتها في العرض، في المبحث الأول. أما الثاني فهو حول مختلف الأساليب التي يستعملها في القص للتأثير في الجمهور. وتمحور المبحث الثالث حول إيقاع الخصائص الأدائية كالمشافهة والارتجال وغيرها من الخصائص الي تميز أداء القوال في عرضه.

ثم أنهيت هذه الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها، إضافة إلى ملحق للنصوص، وأخيرا وقائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات.

وقد اعترضتني صعوبات جمة أثناء البحث منها:

- قلة المراجع التي تناولت دراسة فن القوال.
- أغلب القوالين المحترفين بالمنطقة فارقوا الحياة ومنهم من أصبح مسن يعاني من الأسقام ومن ضعف ذاكرتهم.
- عدم تمكني من حضور التجمعات الرِجالية في الأسواق والوعدات أين تُؤدى عروضهم بحكم عادات وتقاليد المنطقة، فاعتمدت على التسجيلات.
- كما قامت أيضا هذه التقاليد حائلاً دون تمكيني من حضور التجمعات الرجالية في السهرات الليلية أين يؤدي القوال روايته أو في حلقات الدروس ببعض المساجد حيث تلقى تلك القصائد من دون إنشاد موسيقي، مع اقتصارها على المواعظ، والوصايا وبعض الغزوات، ومواضيع معينة كالشجاعة والكرم وغيرها من المواضيع التي لها علاقة بما اشتهر به العرب من أخلاق نبيلة يتوارثها الابناء عن الآباء.
- تتطلب غزارة المادة القصصية المتداولة عملية جمع يقوم بها فريق يمسح المنطقة بكاملها، إذ يظل العمل الفردي عاجزا عن جمع كل التراث المتداول بينهم وتحليله ودراسته من جوانب مختلفة، فما هذه

النصوص سوى عينة من القصائد الرائجة في المنطقة، والتي لا تزال في ذاكرة حملة ومنشدي هذا التراث.

- عدم تمكني من جمع القصائد الشعرية الخاصة بالغزوات كاملة نظرًا لطولها ولعدم قدرة القوال من تأديتها كاملة بسبب كبر سنه وضعف ذاكرته من جهة، ومن جهة أخرى بسبب الجمهور الذي أصبح من الصعب إبقاءه في الحلقة لمدة طويلة، حيث اقتصروا على ذكر مقاطع منها.
- إضافة إلى صعوبة فهم المفردات التي يستخدمها القوال، كما أن كتابة النص تتوقف إلى حد كبير على طريقة النطق وهذا يتطلب جهدا كبيرا، وأحيانا الرجوع إلى رأي بعض الذين لهم خبرة ومعرفة بهذا الموضوع.

وبالرغم من كل هذه الصعوبات لم تُثَبط عزيمتي، فثابرت في انجاز بحثي حتى وصلت إلى صياغته بهذا الشكل وفقا لما لدي من زاد معرفي وما حصلت عليه من مادة.

وأخيرًا أسأل الله أن يلبس هذا العمل ثوب القبول وأن ينتفع به من يعمل في حقول هذه الثقافة.

راجية بقدور

ماي 2018م الموافق لشعبان1439هـ

المدخـــل:

1/الاطار اللساني لمنطقة سعيدة: أصل التسمية ودلالتها

يعتبر المكان جزء من الطبيعة، ومَوضع استقرار للكائن البشري، لذلك فإن معظم التجمعات البشرية والسكانية تأخذ تسميتها من اسم المكان، ومن الطبيعي أن ينتسب الإنسان لمكان تواجده.

كما أن أسماء الأماكن كانت تحدد من قبل على أساس ارتباطها بحكايات وقصص وأساطير وخرافات نُسجت من الخيال لكنها في الحقيقة لا تمت بصلة للوقائع التاريخية، وهذا ما استوجب وجود علم يختص بدراسة أسماء الأماكن (la toponymie)، على اعتبار أن اسم المكان جزء لا يتجزأ من تاريخ الإنسان وبيئته.

وكلمة "سعيدة" نموذج من هذه الأسماء والتي ننطلق منها لطرح عدة تساؤلات: ما أصل هذه التسمية وما معناها؟ ما علاقة التسمية بالمنطقة التي أطلقت عليها؟ ماهي حدودها؟ وما هو مدلولها؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات تقودنا إلى أن نتبع المعطيات اللغوية و الطبيعية لتحديد أصل التسمية ودلالتها.

فالمعطيات اللغوية تبين أن أصل الكلمة، حسب القاموس[1] "سَعَدَ": سَعْدًا وسُعودًا اليوم: يَمُنَ. و"سَعِدَ"– "سُعِدَ" سعادةً: ضد شقيَ، فهو سَعِيد، جمع سعيدون سَعِيدَاتٌ وسُعداءُ.

والسَّعِيدُ هو النهرُ الصغير والجمع : سُعُدٌ. سعيدةُ القميص هي لَبِنَتُهُ. حظّ سعيد : يقال لمن نتمنّى له التوفيق ، حَظّاً مُوَفَّقاً ، طَيِّباً. سعيد الذِّكر : طيّب الذكر ، الفقيد والراحل. يَوْمٌ سعيد / عام سعيد / عيد سعيد : مُبارك ، حَسَنٌ ، رَغْدٌ ، نَعِيمٌ. وسَعِيدٌ، سَعيدَة، سعيدون وسُعداءُ : صفة مشبَّهة تدلّ على الثبوت من سعِدَ وسعَدَ أي شاعرٌ بالرّضا والفرح والارتياح، عكس شقي. كما أن سَعيد وسعيدة (اسم) : فاعل من سَعِدَ.

فالمعاني المُثبة لكلمة "سعيدة " تجمع على صفة الفرح والارتياح بعيدا عن الشقاوة والتعاسة.

وتذكر الروايات أن أُطلق على المدينة عدة أسماء، منها الاسم الأمازيغي "تيرسيف"، واسم زوجة عبد الله بن رابي عَمُ مهدي العبد وهو الخليفة الذي حكم المنطقة في القرن التاسع الميلادي. وسُميت في عهد الفاطميين "حاز سعيدة" نسبة إلى المياه الساخنة لسيدي عيسى. كما سُميت أيضا "العُقْبان" لوجودها في وسط الهضاب العليا ولانتشار طائر العقاب فيها. هذا وقد أسماها الأمير عبد

[1] المنجد في اللغة ، دار المشرق، بيروت، ط26 ، ص333 .

القادر "سعيدة" نظرا لما لقيه فيها من ارتياح واستقبال من طرف أهلها، بالإضافة لما حققه فيها من قوة ونصر ، وهو الاسم الذي بقيت عليه لليوم.

مما تقدم نستنتج أن التسمية تغيرت بمرور الزمن حسب تغير الظروف، بالإضافة إلى أن هذه التسمية تجمع بين المعطيات اللغوية لأصل الكلمة والمعطيات الطبيعية لسكان المنطقة فهم يتصفون بحسن الاستقبال والجود والكرم.

2/الإطار الجغرافي لمنطقة سعيدة:

تعتبر ولاية سعيدة إحدى ولايات الغرب الجزائري المعروفة كولاية منذ خمسينات القرن الماضي، فقد انبثقت من التقسيم الاداري للولايات سنة 1985 . تحتل المدينة موقعا هاما في الهضاب العليا الغربية، وهو الموقع الذي جعلها تتوسط ولايات الأطلسين التلي والصحراوي. تأسست المدينة كمعسكر فرنسي عام 1854، فهي تقع ما بين نهاية جبال الضاية في الشمال والهضاب العليا في الجنوب أي في الفج الفاصل بين الكتلة الأولى والثانية من سلسلة الأطلس التلي، إذ يمر بهذا الفج واد سعيدة. تتكون المنطقة من مجموعة كتل جبلية صخرية وأخرى مغطاة بالأشجار منها: جبل آيت بعين المانعة، جبل كركب بسيدي عمر، حبل فوغال بالرباحية، جبل كسكاس بتيفريت. كما تحتوي المنطقة على مساحة غابية تقدر بـ 156401 هكتار أي ما يعادل نسبة

5,23% من مساحة إقليم الولاية، أهم أنواع الأشجار بالمنطقة: الصنوبر الحلبي بأغلب مناطق الإقليم، وأدغال البلوط الأخضر في الجنوب والجنوب الشرقي للولاية .

من بين النشاطات الرئيسية في المدينة الصناعة الجلدية، وانتاج المياه المعدنية والزراعة، حيث يتميز شمال الولاية بتربة خصبة صالحة للحبوب ذات مردودية عالية، إضافة إلى بعض الخضروات جنوبها ذو طابع رعوي خاصة الأراضي السهبية التي تغطيها نباتات شوكية وحِلفية، تقدر مساحتها ب 59760 هكتار. تعتبر الولاية ذات مناخ قاري مما يجعل منها منطقة فلاحية، فمناخها شبه جاف وحار صيفا وقارص شتاء ، معدل نسبة سقوط الأمطار حوالي 348 مم/سنة، ودرجة الحرارة : ما بين (46) شهر جويلية و (-7) شهر ديسمبر.

يحُد الولاية شمالا ولاية معسكر، غربا ولاية بلعباس، وجنوبا ولاية البيض، أما شرقا فتحدها ولاية تيارت. تتربع ولاية سعيدة على مساحة قدرها 6765.40 كيلومتر مربع[1]، كما تنقسم إلى 16 بلدية موزعة على 06 دوائر ومقر الولاية هو مدينة سعيدة وهي كمايلي:

1- دائرة يوب

2- دائرة عين الحجر

[1] سعيدة معالم وأعلام، عبد الحميد بومدين، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية، سعيدة، 2013 ، ص 01

3- دائرة سعيدة

4- دائرة الحساسنة

5- دائرة بالول

6- دائرة سيدي بوبكر

هناك حوالي خمسمائة سنة كانت منطقة سعيدة غابة لأشجار العرعار الكثيفة مع إيوائها لبعض الحيوانات المفترسة مثل الأسد، الفهد، وابن آوى والحيوانات آكلات العشب مثل الغنم البري والغزال والحبارى.

كان يتجاوز تهاطل الأمطار 1000ملم / سنة مما كان يؤدي إلى فيضان الأودية وتوفر الينابيع الساخنة والباردة، المعدنية و الكبريتية، كل هذه الظروف ساعدت على إستقرار الإنسان بمنطقة سعيدة الذي وجد فيها مكان مثالي للزراعة وتربية المواشي أين كانت له حياة مستقرة في الصيف على ضفاف الواد أين المياه العذبة والهواء الطلق، أما الشتاء يقضيه في الكهوف[1].

3/التركيبة السكانية:

نظرا للتفاعلات التاريخية والجغرافية والثقافية التي نتجت عن التجمعات البشرية التي سكنت المنطقة ابتداء من عصور ما قبل التاريخ إلى الفتوحات الإسلامية وحتى دخول الاستعمار الفرنسي إلى المنطقة ظهرت

[1] المرجع السابق، ص 02

التركيبة السكانية الحالية والتي تفرعت عن قبيلتي بني عامر وبني هلال على النحو التالي:

الوهايبة: يتكون من العروش التالية:عرش العوالي، عرش الرزازقة، عرش البواشرة...

الرزاينة: و هم في الأصل من الصحراء

الأمازيغ: وهم أهل بلاد القبائل قدموا إلى الولاية بعد الاستقلال من أجل التجارة واستقروا فيها.

4/الإطار التاريخي لمدينة سعيدة [1] :

لقد مرت على المنطقة أمم مختلفة، فبناءً على الدراسات الأثرية يعود استيطانها إلى فترة ما قبل التاريخ، حيث سمحت وفرة مياه ينابيع منطقة سعيدة وتنوع مناخها وتضاريسها بتشكل أحد المواطن المفضلة لإقامة الإنسان القديم منذ العصور الحجرية، كما يؤكد ذلك الملاجئ والكهوف التي تحتوي جلها على رسومات تعود لنفس الحقبة التاريخية أي عصور ما قبل التاريخ.

ففي منطقة عين المانعة ببلدية عين الحجر في الجنوب الغربي لمقر ولاية سعيدة ، يوجد موقع أثري جِد هام بوادي ذو سلسلة من القطع الصخرية

[1] المرجع نفسه، ص 3-4

التي يصل طولها إلى 150 متر وعرضها 50 م، كما تضم من الجهتين الشرقية والجنوبية رَبوات بطول 6 متر وهي كل مساحة الحوض التي تقدر بحوالي 1 هكتار .

وقد أكدت الدراسات أن هذا الموقع كان مأهولا من طرف جماعات إنسان ما قبل التاريخ، كما أن كثرة أحجار الصوان على ضفاف الوادي تدل على وجود ورشة حقيقية لصناعات تلك الحقبة. أما الحوض فإنه يحتوي على ملاجئ تعود إلى تلك الفترة وقد أجريت حفريات أثرية على الموقع من طرف أثريين فرنسيين أسفرت على وجود مخلفات أثرية مختلفة (نصال ورؤوس سهام وسكاكين، كريات قنص) كانت تستعمل في عمليات الصيد وتهيئة الطريدة، كما تتواجد على جدران كهوف الموقع، ومغاراته نقوش حجرية تمثل مشاهد لصيد النعام وبعض أنواع الغزلان، ويحتفظ متحف زبانة بوهران بعينات من هذه القطع الأثرية وبعض بقايا العظام.

كما أن الكهوف والمغارات في منطقة تيفريت ترجع إلى فترة ما قبل التاريخ مما يمثل دليل على أن الوادي كان مهدا لعدة تجمعات بشرية ساعد في ذلك وفرة المياه والكلأ مما أوجد منتجعا للحيوانات ومكان لاستقرار إنسان في تلك الفترة. وقد نتج عن عمليات الاستكشاف وجود 07 مغارات ضمت في معظمها نقوشا

صخرية تجسد مشاهد صيد الحيوانات (ثيران–ظباء –غزلان –طائر النعام) .[1]

وقد قام كل من الباحثين بواري ودومارق في مارس 1892 بعمليات حفر بوادي جديان نقلت نتائجها إلى الجرد الخاص بفترة ما قبل التاريخ بمتحف زبانة بوهران كما قام الباحث ج. أوماسيب بحفريات أثرية في هذا الموقع أسفرت على وجود أدوات وبقايا حجرية مصنعة من مادة السلكس المكشوطة بالإضافة إلى بقايا عظام وبقايا أواني فخارية نادرة.

وفي عهد الممالك البربرية، كانت منطقة سعيدة بحكم موقعها الجغرافي جزء من مملكة نوميديا الغربية "ماسيسيليا" أي مملكة "سيفاقس" (230–202 ق.م)، والتي كانت عاصمتها "سيغا"، ثم أصبحت جزء من مملكة نوميديا الموحدة بشطريها الشرقي والغربي في عهد الملك "ماسينسا" (227–149 ق.م)، وقد كانت المنطقة في عصره منطقة زراعية قوية والمكان المفضل للقبائل الذين سعوا وراء وفرة المياه، حيث أعطوا في وقت لاحق الأسماء البربرية لبعض الأماكن مثل تمنطيط (العين والحاجب الواردة للينابيع والغابات)، والمنحدرات التي يمكن الوصول إليها على جانب واحد فقط، أي هذا يعني الأماكن سهلة للدفاع.

[1] المرجع نفسه، نفس الصفحة

يتضح من خلال الأبحاث والعمليات الاستكشافية أن المنطقة مسكونة منذ قرون عديدة قبل الفترة المسيحية، سقطت في القرن الثالث ميلادي تحت الاحتلال الروماني الذي لم يتعدى بكثير حدودها الاقليمية حيث تم العثور على آثار "ليماس سبتيم سيفر" بدوار بنيان بتفريت، وبقايا "لوكو" بقرية معاطة ببلدية يوب، وأثار رومانية أخرى بعين بالول.

عُرفت منطقة سعيدة خلال الفترة الرومانية بكونها جزء من مملكة يوبا الثاني (25 ق م – 23 ق م) المعروفة بموريطانيا القيصرية (Mauritanie césarienne) التي تأسست في عام 17ق م وشملت في أول الأمر مساحتي إقليم كل من الجزائر وتونس الحاليتين لتقتصر فيما بعد على إقليم الجزائر تماشيا مع تطور التنظيم الإداري الذي اعتمده الاحتلال الروماني، وذلك إلى غاية سقوط هذا الاحتلال بشمالي إفريقيا سنة 430 م. وخير دليل على ذلك بقايا موقع "تمزوين" (Lucu) الروماني المتواجدة بقرية المعاطة ببلدية يوب، الذي يعتبر من أهم الحصون العسكرية الثابتة بالمنطقة، وقد بني هذا الحصن من طرف الفوج الأول المعروف ب"بانونيا" الذي ينتمي إلى القوات الإضافية الأجنبية في عهد الإمبراطور الروماني "سيبتيموس سيفيروس" (SeptimeSévère) (193–211 ق م) .[1]

[1] المرجع نفسه، ص4–5

عرف الاحتلال الروماني اضطرابات كثيرة بسبب ثورة السكان الأصليين ومقاومتهم لهم والغزو الفينيقي بحيث تم تحطيم هذا النظام ما بين القرنين السادس والسابع. كما لم يؤثر الهجوم البيزنطي على المنطقة حيث استطاعت مملكة "الجدّار" التي كانت تحكم المنطقة في القرن السابع بفرندة الاحتفاظ باستقلالها، ومعنى جدارين هم المدافعون عن الله، وهم البرابرة المسيحيون .

بدأ دخول الاسلام إلى المغرب العربي من تونس عام 670م وامتد تدريجيا نحو الغرب إلى أن بلغ منطقة سعيدة عام 700م، حيث مرت المنطقة كغيرها من مناطق المغرب العربي بمرحلة الفتح الاسلامي انطلاقا من عهد الولاة حتى طور نشأة الدول.

بعد الفتح العربي الإسلامي وتحديدا منذ القرن الثاني الهجري الموافق للثامن الميلادي، احتلت سعيدة مكانتها كإحدى مقاطعات الدولة الرستمية التي اتخذت "تيهرت" عاصمة لها. وعلى أيام الدولة الرستمية، أسس بنو مسرة إمارة بضاحية سعيدة المعروفة بـ"أوزكي" أو "أزقى"، وقد أسسها الأمير عبد الرحمان بن أودموت بن سنان[1].

في أواخر القرن السادس الهجري الموافق للثاني عشر ميلادي، عرفت المنطقة تمركزا هاما لقبائل بني هلال وكل ما يحمله من أبعاد على الصعيد الديمغرافي

[1] المرجع نفسه، نفس الصفحة

والاجتماعي (إثراء النظم المجتمعية بالتقاليد والعادات...)، والأهم من ذلك ما ترتب عن وجودهم من انتشار للغة العربية، وقد عرفت هذه الفترة تطور وحضارة مميزين في جميع الميادين.

ثم أصبحت منطقة سعيدة إمارة تابعة للدولة الزيانية (749-909هـ/1337-1511م) في عهد السلطان الزياني أبي حمو موسى الأول. كما أنها كانت ضمن الحواضر و البلدات التي لجأ إليها السلطان الزياني أبو حمو الثاني بعد سقوط عاصمته تلمسان على يد السلطان عبد العزيز المريني سنة 772هـ-1370م.

في العهد العثماني (919هـ-1513م)اعتمد الأتراك نظاما اداريا قُسمت بمقتضاه البلاد إلى أربع بيالك أي مقاطعات وأصبحت منطقة سعيدة كبقية مناطق الغرب الجزائري تابعة لبايلك الغرب الذي انتقلت عاصمته من مازونة إلى معسكر ثم إلى وهران[1].

تبع نزول القوات الفرنسية بالجزائر العاصمة في 1830م واحتلال مرسى الكبير بوهران في 1831م، ومع تغلغل القوات المستعمرة بمعسكر سنة 1835م اتخذ الأمير عبد القادر من سعيدة قاعدة عسكرية خلفية حيث شيد بها قلعة " La

[1] سعيدة معالم وأعلام، عبد الحميد بومدين، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية، مرجع سابق، ص6

Redoute" (وادي سعيدة) التي ضمت مصنعا للأسلحة ومستودعا لتخزين لتخزين القمح والحديد (سنة 1839)[1] .

واجه وصول القوات الفرنسية الغازية إلى مشارف المدينة سنة 1841 مقاومة عنيفة من طرف جيش الأمير عبد القادر، تجلت في معارك شهيرة منها الاصطدام الشهير الذي حدث بين الطرفين في نفس السنة بمنطقة سيدي عيسى بقيادة "بيجو" من الجانب الفرنسي والأغا "مصطفى بن تامي" أو "التهامي" قائد جيش الأمير عبد القادر، وهذه المعركة معروفة في التاريخ "بموقعة القبعة"، ولم تنتهي المقاومة بهذه المعركة الشرسة بل تواصلت إلى أن تمكن الفرنسيون من تدمير ما تبقى من القلعة بعد مغادرة جيش الأمير. الأمر الذي جعل هذا الأخير يلجأ إلى منطقة الحساسنة ليشن هجماته ضد فرق الجنرال "لاموريسيار" (Lamoricière) والكولونيل "جيري " (Gerry) ، حيث نشبت سلسلة من المعارك طوال عام 1843 في كل من: "جيدة" في شهر جوان، "عين المانعة" في 24 أوت و12 سبتمبر، و"تيرسين" و"سيدي يوسف" في 22 سبتمبر.

هذا ولم تكن ملحمة الأمير عبد القادر بكل صفحاتها آخر الانتفاضات الشعبية التي عرفتها المنطقة ضد الاحتلال الفرنسي، بل أنها شاركت في

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة

مقاومة الشيخ بوعمامة التي انطلقت سنة1881 وعمّت الجنوب الغربي حتى بواباته الشمالية كما ورد في كتاب ثورة بوعمامة ل"عبد الحميد زوزو"[1].

بعض أهم المعارك في المنطقة: معركة الخلايفة، معركة جبل لخضر، معركة ميمون، معركة أولاد خالد، معركة تامسنة، معركة حاسي العبد، معركة المرجة، معركة جبل بوعتروس، معركة الوهايبة، معركة سيدي دومة، معركة هونت .

بعد هذه الفترة كان لسعيدة حضور فعلي في النشاط السياسي الذي قادته الحركة الوطنية ممثلة في حزب الشعب الجزائري والاتحاد الديمقراطي للبيان وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين خلال القرن العشرين.

يمكن اعتبار ولاية سعيدة رمزا من رموز تاريخ بلادنا وثورة تحريرنا وذلك بفضل الدور الذي لعبته أثناء فترات المقاومة والثورة المسلحة وانتفاضة ماي 1945 وطوال الثورات التحريرية.

5/الاطار الثقافي التراثي لمدينة سعيدة:

إن معنى كلمة "التراث" لا يقتصر على الآثار وبقايا كسر الفخار، إنما يشمل التراث الكثير من الأشياء البسيطة والغالية على القلب في الوقت ذاته، كالتحف التذكارية، والحلي، والصور الفوتوغرافية، والمجوهرات، والقطع الأثرية، والتحف الفنية، فكل ذلك يندرج ضمن قائمة التراث.

[1] المرجع السابق، ص10

والتراث بمفهومه البسيط هو خلاصة ما تُخلفه الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة، أو ما يُخلفه الأجداد للأحفاد، حيث يُضيف إليه جيل بعد جيل خبراته الخاصة من حياته. فالتراث إرث ثري لا يخلو من المعرفة، وهو مصدر الهوية.

كما أن التراث في الحضارة بمثابة الجذور في الشجرة، وكلما غاصت وتفرعت الجذور كانت الشجرة أقوى وأثبت وأقدر على مواجهة تقلبات الزمن. ومن الناحية العلمية هو علم ثقافي قائم بذاته يختص بأحد قطاعات الثقافة، ويُلقي الضوء عليها من زوايا أثرية وتاريخية وجغرافية واجتماعية ونفسية، ويُعنى بكل ما بقي على الأرض من دلالات حضارية وأطلال أثرية ترجع إلى العصور الماضية. والتراث الحضاري هو نتاج الحضارات عبر العصور المختلفة في مختلف المناطق وصولاً إلى ما يُسمى اليوم التراث الشعبي.

وكلمة تراث تعني في اللغة العربية "الإرث" الذي يشمل الحسب والنسب فضلاً عن الميراث المادي بأنواعه المختلفة. كما يُطلق على كلمة التراث في اللغة الإنكليزية كلمة " Heritage" أي ما يتوارثه الإنسان، ويُحافظ عليه وينقله لمن بعده، وفي اللغة الفرنسية تُعبر كلمة" Patrimoine"عن التراث وهي كلمة من أصل لاتيني مكون من شقين، الأول بمعنى الأب والثاني بمعنى التعليم والإرشاد والنصح، وبالتالي فإن معناها يعكس أهمية الأشياء التي تُذكرنا بالآباء والأجداد، أي تلك التي تربطنا بالأسلاف والتاريخ. فهو اللغة المشتركة

في العالم والأداة التي تجسر الهوة بين دوله وتوحد آمالها وتطلعاتها الوطنية والإنسانية، وينقسم التراث إلى شقين: شق مادي، وشق لامادي.

أ/التراث المادي:

يتمثل الشق المادي للتراث في ما يُخلفه الأجداد من آثار ظلت باقية من منشآت دينية وجنائزية كالمعابد والمقابر والمساجد ومبان حربية ومدنية مثل الحصون والقصور، والقلاع والحمامات، والأبراج والأسوار، والتي تُعرف في لغة الأثريين بالآثار الثابتة، إلى جانب الحرف والأدوات التي استخدمها الأسلاف في حياتهم اليومية والتي يُطلق عليها الأثريون الآثار المنقولة.

كما يُعد التراث الطبيعي أيضا جزءاً مهماً من التراث الحضاري، ويقصد به التشكيلات الجيولوجية والمواقع الطبيعية، ومناطق الجمال الطبيعي، والتي تتألف كمواطن للأجناس البشرية والحيوانية والنباتية.

يُعتبر المجتمع الجزائري مجتمعا ذو قيم حضارية ضاربة جذورها في أعماق التاريخ نتج عنها موروث ثقافي متنوع (مادي وغير مادي) نابع من الهوية الأصلية للمجتمع الجزائري وولاية سعيدة جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع، إذ تزخر الولاية بتراث ثقافي كبير ومتنوع، فالمادي منه يتمثل في:

1- **المواقع التاريخية:** وهي مصنفة حسب المرسوم الوزاري الصادر عن وزارة الثقافة والاتصال والمؤرخ في 02 مارس 1992 المتضمن تصنيف المواقع التاريخية [1]:

* **مغارات وكهوف ما قبل التاريخ بعين المانعة:** يوجد هذا الموقع الأثري ببلدية عين الحجر في الجنوب الغربي لمقر ولاية سعيدة، بواد ذي سلسلة من القطع الصخرية التي يصل طولها إلى 150 متر وعرضها 50 م وتضم من الجهتين الشرقية والجنوبية ربوات بطول 6 متر وكل مساحة الحوض التي تقدر بحوالي 1 هكتار، وقد أكدت الدراسات التاريخية أن هذا الموقع كان مأهولا من طرف جماعات إنسان ما قبل التاريخ، كما أن كثرة أحجار الصوان على ضفاف واد عين المانعة تدل على وجود ورشة حقيقية لصناعات تلك الحقبة .وبخصوص الحوض فإنه يحتوي على ملاجئ تعود إلى تلك الفترة وقد أجريت حفريات أثرية على الموقع من طرف أثريين فرنسيين أسفرت على وجود مخلفات أثرية مختلفة (نصال ورؤوس سهام وسكاكين، كريات قنص) كانت تستعمل في عمليات الصيد وتهيئة الطريدة، كما تتواجد على جدران كهوف الموقع ومغاراته نقوش حجرية تمثل مشاهد لصيد النعام وبعض أنواع

[1] المرجع السابق، ص 20

الغزلان، ويحتفظ متحف زبانة بوهران بعينات من هذه القطع الأثرية وبعض بقايا العظام.

* **مغارات واد سعيدة:** على مسافة 08 كلم يمر واد سعيدة عبر المدينة ليخلف على ضفافه مغارات ما قبل التاريخ بكل من منطقة سعيدة القديمة وحي بوخرص، هذه المغارات التي تم اكتشافها في الحقبة الاستعمارية. وأهمها مغارة ما قبل الإنسان بمنطقة سعيدة القديمة حيث تتكون هذه الاخيرة من رواق عريض كمدخل يتراوح مابين 2.05 و3.00 متر إلى جانب غرفتين داخليتين تنتهيان إلى مَسلكين يُكونان مع الرواق زاوية قائمة. يعود تاريخ مغارة واد سعيدة إلى حوالي 5000 سنة قبل الميلاد حسب بحوث أجراها باحثان فرنسيان سنة 1893 أسفرت على اكتشاف قطع حجرية مذهبة وأدوات صيد نُسبت للعصر الحجري القديم الأوسط، وقد كانت هذه المغارة مأهولة من طرف إنسان ما قبل التاريخ حيت مكنت حملات الاستكشاف، التي كان آخرها عملية بحث وحفر سنة 1904، من العثور على بقايا عظام وأدوات حادة وقطع حجارة مصقولة من الصوان الصلب وبقايا فخارية[1] .

* **موقع تيمزوين:** وهو موقع أثري في الشمال الغربي لسعيدة، يبعد عن مركز هذه البلدية (باتجاه سيدي بوبكر) بعشرة كيلومترات على الطريق

[1] نفس المرجع، ص21

الولائي رقم 15، بالشمال الشرقي لقرية المعاطة التابعة لبلدية يوب. يضم أثار رومانية مهمة والتي تعود إلى عهد الإمبراطور الروماني سيبتيموس سيفيروس (septime sévère) 193/211ق. تقع آثار المخيم الروماني القديم تمزوين بوادي بربور وهو عبارة عن ثكنة عسكرية محصنة بسور مزدوج يبرز أسفل السور الثاني (الداخلي) آثار بناية تشبه المعبد أو الكنيسة، وفي أسفل هذه البناية توجد بقايا بنيت بواسطة قطع حجرية كبيرة الحجم، وهي تشبه خزان ماء أو حوض كبير، وقد قام الباحث الفرنسي "ايفان لوبان" بحفرية في الموقع، حيث تم العثور على أحجار الميتراك وقطع ألواح خشبية وأخرى من زجاج بالإضافة إلى عدة قطع نقدية.

***مغارات ما قبل التاريخ بتيفريت ببلدية عين السلطان:** هذه الكهوف والمغارات ترجع إلى فترة ما قبل التاريخ وهذا دليل قاطع على أن الوادي كان مهدا لعدة تجمعات بشرية، وقد ساعد في ذلك وفرة المياه والكلأ حيث أصبحت المنطقة منتجعا للحيوانات ومكان لاستقرار إنسان ما قبل التاريخ . وقد نتج عن عمليات الاستكشاف وجود 07 مغارات ضمت في معظمها نقوشا صخرية تجسد مشاهد صيد الحيوانات (ثيران، ظباء، غزلان، طائر النعام...). وقد قام الباحثون الفرنسيون في مارس 1892 بعمليات حفر بوادي جديان نقلت نتائجها إلى الجرد الخاص بفترة ما قبل التاريخ بمتحف زبانة بوهران كما قام الباحث

"ج. أوماسيب" بحفريات أثرية في هذا الموقع أسفرت على وجود أدوات وبقايا حجرية مصنعة من مادة السلكس المكشوطة بالإضافة إلى بقايا عظام وبقايا أواني فخارية نادرة[1].

***بقايا الأثار الرومانية بتيمطلاس:** يقع الموقع ببلدية سيدي أحمد على مساحة 06 هكتار، حيث يظهر الموقع الأثري على شكل مستطيل ذو عدة مداخل إذ يبلغ طوله 650 متر، وعرض يتراوح ما بين 150 و 200 م. داخل الموقع يمكن للمرء أن يميز أسس الجدران التي تشكل الأساس لحوالي 700 منزل والتي كان يسكنها 10.000 شخص، وهو ما يثبت أنها كانت مدينة قديمة مهمة ومن أكبر المدن بالمنطقة حسب المخططات والأدوات التي تم العثور عليها أثناء بعض عمليات الحفر[2].

***الموقع التاريخي "لاردوت" LA REDOUTE :** تم بناء هذا الحصن سنة 1839م بمدينة سعيدة الجديدة، أي على بعد كيلومترين من سعيدة القديمة (المقر العسكري للأمير عبد القادر).في حين اندثار القسم الغربي من هذا الموقع، لازال القسم الشرقي منه قائما من خلال سور وبوابتين رئيسيتين (باب معسكر و باب تيارت)، ومبان أخرى منها كنيسة ورواق كان يعرف برواق جوزيفين، أما البابان فقد بنيا من طرف مهندسين فرنسيين في الفترة الممتدة من

[1] المرجع السابق،نفس الصفحة
[2] نفس المرجع، ص22

1850الى 1857 وفق طراز معماري فريد، من خلال مواد أولية محلية منها الحجارة المهذبة المصقولة المستطيلة الشكل حيث يقدر حجم الواحدة منها بحوالي متر مربع، يقع باب تيارت بالجهة الشرقية للحصن في حين يقابله باب معسكر من الناحية الغربية منه[1].

***مقر بلدية سعيـــــدة:** وهو عبارة عن تحفة معمارية تعود إلى فترة التواجد الاستعماري الفرنسي، إذ يتربع على مساحة 2190 م2، يعود بناؤه إلى سنة 1885 وقد استغل خلال العهد الاستعماري كمقر للبلدية المختلطة (commune mixte)لسعيدة، ومازال مقرا للمجلس الشعبي البلدي لبلدية سعيدة في الجزائر المستقلة إلى يومنا هذا .

***الساعة الشمسية CADRAN SOLAIRE** : تعود نشأة هذه التحفة الموجودة بوسط مدينة سعيدة إلى الفترة الاستعمارية الفرنسية، وقد شُيدت بمبادرة من الدكتور"rehm " الذي كان عمدة المدينة آنذاك، وتم انجازها من طرف الفيلق الأجنبي الفرنسي (légionnaires) مفرزة سعيدة في شهر أفريل سنة 1935، ويتربع هذا المعلم التاريخي على تسعة أمتار مربعة، وتعتبر هذه الساعة من الساعات الشمسية الأكبر والأقدم على مستوى القارة الإفريقية، فهي تمثل بوجه عام أداة توقيت نهاري تتكون من عدة نقاط وخطوط رسمت على

[1] المرجع السابق، ص23

صفيحة رخامية مستطيلة الشكل، تتوسطها كتلة من نفس المادة بشكل أفقي تشكل زاوية قائمة مع سطح الساعة ، ويتحدد الوقت من طول ظلها الناتج عن وقوع أشعة الشمس عليها، حيث تترك ظلا متحركا على نقاط الخطوط، ويرجع تاريخ هذا النوع من الساعات إلى 3500 سنة قبل الميلاد، وهي أول اختراع للإنسان لمعرفة الوقت، وقد استخدمها المسلمون داخل المساجد لتحديد مواقيت الصلاة [1].

***المسجد العتيـــــــــق:** بني المسجد العتيق الذي يتوسط مدينة سعيدة سنة 1886 م ، من مادة الحجارة المصقولة pierre taillée ، على أرضية مستطيلة الشكل تقدر مساحتها بـ :1714 مترا مربعا ، وقد شُيد على الطراز المعماري المغاربي وهو يحتوي على قاعة للصلاة ومدرسة داخلية لتحفيظ القرآن الكريم.

وقد بني هذا المسجد بمبادرة من أهالي المنطقة الذين تبرع بعضهم بالأرضية وساهم بعضهم الآخر بتبرعات مادية، مع الإشارة إلى أنه عرف توسعة حديثة، مما سمح له باستيعاب أكبر عدد من المصلين، وقد تخرج منه العديد من الطلبة الذين تمدرسوا على يد مشايخه، كما يعتبر من المعالم التاريخية والدينية المهمة في المدينة[2].

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة

وبالتالي تراث ولاية سعيدة لا يقتصر على الموروث الثقافي فحسب بل يتعداه إلى مناظر طبيعية خلابة من غابات وجبال ومحطات طبيعية تستحق عناء السفر للتمتع بها مثل حمام ربي، حمام سيدي عيسى وحمام السخونة وغيرها من المحطات الطبيعية، كلها تشكل جزءاً من التراث الذي يجب الحفاظ عليه باعتباره تراثاً للإنسانية مُعرضاً للانقراض.

2-الصناعات والحرف التقليدية:

تعتبر الصناعة التقليدية أو الحرفية بصفة عامة وفي مختلف بقاع العالم مصدر حضارة وفن وثقافة تعبر عن شعب بأكمله، كما تعتبر مرآة تعكس تراث ضخم وقيم ثقافية وإنسانية مهمة ترتبط بشكل مفصلي مع تاريخ وعادات الشعب القائمة أساسا على تمازج متبادل بين مكونين أساسين –العربي والأمازيغي– ولعل هذا ما يزيدها تنوعا وغنى، فالصناعة التقليدية الجزائرية عامة تعبر عن إبداعها بمجموعة من الأشكال والمواد المتنوعة من الخشب والجلد، إلى المعادن والنحاس، إلى النسيج والفخار. حيث تتميز كل رقعة من قطر الوطن بمنتوجاتها التقليدية التي تميزها عن بقية المناطق، إذ يتم تصنيفها في بعض الدول على أساس التوزيع الجغرافي للمناطق، أو حسب نوع الخامات، وهناك تصنيفات أخرى حسب العادات وكثافة السكان في المناطق، ومن أفضل التصنيفات لأنواع الصناعات اليدوية

تلك التي تتم حسب المواد الأولية التي تزخر بها المنطقة، إذ يتم تحويل تلك المواد لأشكال مثيرة تعتمد على تقنيات تعود لتقاليد ضاربة في التاريخ استطاعت أن تعيش وتحافظ على استمراريتها.

وتعتبر الصناعة التقليدية بولاية سعيدة واحدة من أهم الشواهد القائمة إلى يومنا هذا، فرغم تناسي البعض ماضيها المجيد إلا أن تجارتها لا تزال رائجة بالولاية، حيث أن الكثير من العائلات السعيدية تعتبرها مصدر رزق لها خصوصا إذا تعلق الأمر بصناعة الزرابي والنسيج وغيرها من الحرف الأخرى، لدرجة أن بعض الحرفيين كرسوا حياتهم كلها من أجل الحفاظ على مهنتهم وحمايتها من الزوال والاندثار، ومن بين أهم الصناعات التقليدية التي تتصدر اهتمامات الحرفيين اليوم:

* **صناعة الحلفاء:** وهي صناعة تتفنن المرأة السعيدية في الإبداع فيها، خصوصا أن الحلفاء تعد من أجود المواد الطبيعية المتوفرة بالمنطقة، كما أنها متواجدة بكثرة[1].

فصناعة الحلفاء حرفة قديمة لا تزال صامدة، وتعبر منتوجاتها من جهة عن أصالة المنطقة والتراث الجزائري العريق ومن جهة أخرى عن الابداع الفني فلا ضرر من إدخال الأفكار الجديدة وتطويرها، وذلك من خلال صناعة

[1] المرجع السابق،ص24

ظفائر الدوم والتفنن في تقديم تحف فنية كالطْبَق، الكَسْكاس، الحْصيرة، السجاد والقفة، ومزجها بالألوان والقماش والجلد وحتى الخشب .

* **صناعة النسيج والزرابي:** تعد صناعة النسيج والزرابي تقليد أزلي بمنطقة سعيدة تشتهر بها نساء المنطقة، وتتوارث من جيل لآخر. كما استطاعت هذه الصناعة أن تلبي معظم حاجيات السكان من الملبوسات والأفرشة، حيث تعتبر الصوف من أهم المواد الأولية لهذه الصناعة إلى جانب الوبر باعتبار مدينة سعيدة بوابة الصحراء. ومن أهم الألبسة التقليدية بالمنطقة الجلابة والبرنوس حيث يعتبر هذا الأخير رمزا للعروبة لدى سكان المنطقة، أما الجلابة فهي اللباس المفضل لدى أغلب السكان البدو والحضر على حد السواء، وغالبا ما تكون هذه الألبسة مصنوعة من الوبر أو الصوف أو مناصفة وذلك حسب المقدرة.

أما بالنسبة للأفرشة الصوفية أهمها اللحاف الصوفي والزربية فهذه الأخيرة تعد موروثا عريقا تزخر به مختلف ولايات الوطن. ما يميز الزربية في منطقة سعيدة أنها مستوحات من الزربية العمورية (جبل عمور) التي وصلت إلى منطقة سعيدة عن طريق نزوح بعض قبائل بنو هلال المتمركزة أساسا في نواحي أفلو. فالزربية السعيدية هي زربية أدخلت عليها بعض التغييرات إذ أصبحت تحمل

من الخصوصيات ما يميزها عن باقي الأفرشة التقليدية الأخرى، حيث يغلب عليها اللون الأحمر والأسود وتزين عادة بأشكال هندسية ورموز وأشكال فنية تعبر كلها عن الحياة اليومية ومدى تفاعل الفرد فيها مع القوى الطبيعية والمعتقدات الروحية السائدة آنذاك، كما تعتبر صناعة عربية أصيلة.

* **صناعة وتطريز سروج الخيل:** تعد صناعة سروج الخيل ظاهرة مرتبطة بالفروسية وركوب الخيل التي تعتبر من التراث الأصيل الذي يحرص عليه العرب عموما، ومن جهة أخرى يُجسد السرج كل صفات الشهامة والافتخار[1].

فهي حرفة ذات أهمية كبرى وذلك بحكم المكانة التي تحظى بها الفروسية في ولاية سعيدة، حيث تقتضي تضافر مجموعة من الحرف كالنجارة والحدادة والدباغة وفن التطريز، إذ يتطلب هذا الأخير مهارة عالية تضفي على السرج جمالية وتجلب للفارس احترام الناس.

ب/التراث الثقافي غير المادي:

"يقصد بالتراث الثقافي غير المادي الممارسات الاجتماعية والطقوس والتمثلات وأشكال التعبير والمعارف والخبرات المرتبطة بالحرف اليدوية إضافة

[1] مرجع سابق، ص25

إلى الأدوات والفضاءات الثقافية المرتبطة بهذه الخبرات والتي تقرها الجماعات والمجموعات والأفراد كمكون من مكونات تراثها الثقافي، هذا التراث الذي تتناقله الأجيال من جيل إلى آخر، تعيد الجماعات إبداعه باستمرار، وهو ما يمنحها شعورا بالهوية والدوام، مما يساهم في تشجيع واحترام التنوع الثقافي والإبداع الإنساني..."[1]

ويُعرف الشق المعنوي اللامادي للتراث باسم «التراث الشعبي»، ويتكون من عادات الناس وتقاليدهم، وما يُعبرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلاً عن جيل. كما يعد استمرارا للفولكلور الشعبي كالحكايات الشعبية، والأشعار والقصائد المُتغنى بها، وقصص الجن الشعبية، والقصص البطولية، والأساطير، ويشتمل أيضا على الفنون، وأنواع الرقص والأغاني، والأمثال السائرة، والألغاز، والمفاهيم الخرافية، والاحتفالات والأعياد الدينية.

وهذا الشق من التراث لا يقل أهمية عن التراث المادي، فهو يُخلد ذاكرة الوطن وهويته، لأنه يرتبط بالمأثورات الشعبية والمعارف، والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون، وكذلك المهارات المرتبطة بفنون الأداء.

[1] انظر اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي،فقرة 1 ، بند2، 2003، www. Unesco.org.

وبهذا فإن مصطلح "التراث الثقافي" ليس مقتصراً على المعالم التاريخية الأثرية والتحف الفنية، بل يشمل التقاليد الشفوية، والممارسات الاجتماعية، والمعارف والمهارات التقليدية، وكذلك الأكلات الشعبية، والوصفات التي تعود إلى عصور قديمة، فالتراث غير المادي شأن الثقافة، يتغير ويتطور ويزداد ثراءً جيلاً بعد جيل، غير أنه تراث هش كثيراً ما يتعرض للتهديد بالانقراض في ظل الحداثة والعولمة إذ باتت كثير من أشكال التعبير ومظاهره مهددة بالاندثار، وأصبحنا بحاجة لاتخاذ تدابير من أجل أن يظل هذا التراث جزءاً لا يتجزأ من الثقافة الشعبية والهوية الوطنية، فنحن بحاجة لمحاولات جادة لإحياء وتطويع التراث ليُصبح في متناول الجيل الجديد، ويغدو منبعاً ثرياً يُسهم في تحقيق الثقافة والقومية العربية والهوية الإسلامية. ومن أهم أشكال هذا التراث في منطقة سعيدة نجد:

1- الوعدة:

أو ما يسمى "الزردة" أو المعروف" تقام هذه الأخيرة في الولاية من طرف أتباع وأبناء وخدام الأولياء الصالحين الذين عاشوا بالمنطقة فترة من الزمن، للترحم على الجد الصالح ولقاء أحفاده وأبنائه في تجمع سنوي

لصلة الرحم وحل المشاكل الاجتماعية إضافة إلى تنظيم شؤون القبيلة الداخلية والخارجية ويكون ذلك في موعد محدد من السنة لا يخضع لأي تبديل أو تغيير. كما تقام فيها مهرجانات الفروسية وإطلاق البارود ويعرض التجار سلعهم للبيع، ويحضر "الڤوالون" من مختلف الجهات لتنشيط الوعدة بتقديم المدائح الدينية والقصص الشعبية المختلفة ضمن حلقاتهم.

فالوعدة عيد موسمي مرتبط بتراث الأجداد فهو يشكل مناسبة تعبر بواسطتها القبائل عن اعتزازها بأمجادها، وعن ارتباطها بأصالتها وانتمائها الروحي والإثني، فتُحْي كل قبيلة وعدتها جماعيا في نفس الزمان والمكان في كل سنة، حيث تُنصب الخيام من طرف الفئة المُنظمة وتذبح الذبائح من أغنام أو أبقار أو إبل ويعد الكسكس "الطْعّامْ" الذي يُقدم لجميع الزوار دون استثناء، فتظهر على شكل محافل للكرم ومساعدة الفقراء والمحتاجين.

ومن بين الوعدات الشعبية المعروفة في ولاية سعيدة "مدينة العقبان" وعدة " رجال الله الصالحين" والتي تنظم غالبا في شهري جويلية أو أوت تبركا بأولياء الله الصالحين، والتي تنظمها الجمعية الفلكلورية "شباب الهضاب العليا" لحي داودي موسى التي تأسست سنة 1995، وتعتبر هذه الأخيرة أيضا امتدادا "لجمعية الهضاب العليا" التي تأسست سنة 1975 [1]. وغالبا

[1] سعيدة معالم وأعلام، عبد الحميد بومدين، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية، مرجع سابق، ص28

ما يُستهل افتتاح الوعدة بالولاية باستعراضات فلكلورية متنوعة تثتبع بزيارة للضريح من أجل الدعاء بالرحمة لكل الأموات والإقتداء بالسلف الصالح الذين قدموا العلم ودَرّسُوه للطلبة و المُورِدين خلال القرون الماضية، مع إلقاء محاضرات دينية وتلاوة القرآن الكريم كاملا " السِلكة "، ويترنمون بمدح الرسول صلّ الله عليه وسلم، ودعوة الضيوف من الفرق الفلكلورية من خارج الولاية للمشاركة في الوعدة من ولاية تيارت، عين تموشنت، عين صالح وأخرى من السوقر وغيرهم، إضافة إلى مشاركة فرق فلكلورية محلية من بينها "سيدي علال" الرباحية، "بن عبد الكريم المغيلي التلمساني" التي تُمتع الجمهور العريض باستعراضات وسهرات فنية من التراث وأنغام موسيقية للآلات التقليدية كالمزود " تزمارين" والطبل والخلاف والرباع والبندير، كلها تتمازج مكونة إيقاعات زاخرة بالنغم تُطرب الأذن وتُدخل البهجة والسرور إلى النفوس بنغمات منظمة متناسقة لها أثر في شد المستمع من خلال الأناشيد والمدائح التي يتغنى بها العازفون وأصحاب البارود ...

كما تحتل ولاية سعيدة مكانة هامة من حيث عدد (الوعدات:جمع وعدة) التي يحتفل بها في كل موسم، ومن أهمها: وعدة سيدي الحاج عبد الكريم، مولاي الطيب، عين المانعة، سيدي الحاج بن عامر، سيدي محمد غراس القوم، سيدي

بقدور، سيدي البودالي، سيدي عبد المؤمن، سيدي يوسف، سيدي مرزوق، سيدي بوعزة، وعدة البحيرة الحمراء، وعدة رجال قرسيف، وعدة سيدي موسى، وعدة مرغاد، وعدة سيدي أحمد، وعدة سيدي أحمد تامدي، وعدة عين موسى، وعدة فيجل، وعدة مولاي عبد القادر، وعدة عين السلطان، ووعدة بوشيخي، وعدة خلايفة، وعدة سيدي عيسى [1]..وغيرها .

وتبقى الوعدة دائما موعدا للالتقاء والتكافل الاجتماعي والتعبير عن روح التضامن، فموسم تكريم الولي الصالح لا يزال يمثل مهرجانا شعبيا، ومنبرا للكلمة الطيبة وفضاء لحلقات الذكر تتكامل فيه الجوانب الإجتماعية والترويحية، حيث أصبح إحياء هذه الأعياد الشعبية لا يتم إلا بإحضار كل الفنون الثقافية والتراثية، من فروسية ورقص شعبي وغناء تقليدي، وحلقات مديح لسرد المغازي والقصص التاريخية والألعاب الشعبية وغيرها، أما الإطعام العام فتقليد راسخ في الوعدة ، ينتهي بحلقات تضرع إلى الله لكي يتقبل هذه الصدقات، كما تنتهز القبائل تنظيم الوعدة لفض الخلافات سلميا، فضلا عن التعارف بين الأسر والأفراد وتقوية صلة القربى.

***مواعيد بعض الوعدات:**

-وعدة سيدي عامر تقام ببلدية الحساسنة في شهر ماي.

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة

-وعدة مولاي الطيب تقام ببلدية سعيدة في شهر جويلية.

-وعدة سيدي بلال (بلدية أولاد خالد) في شهر أوت.

-وعدة سيدي يوسف (بلدية المعمورة) في شهر سبتمبر.

-وعدة سيدي الهاشمي (بلدية عين السلطان) في شهر سبتمبر.

-وعدة سيدي مْحمد (بلدية الحساسنة) في شهر سبتمبر.

-وعدة سيدي الحاج عبد الكريم تقام ببلدية سعيدة في شهر أكتوبر

-وعدة عين المانعة (بلدية عين الحجر) في شهر أكتوبر.

-وعدة سيدي مرزوق (بلدية سيدي أعمر) في شهر أكتوبر[1].

2- **الفروسيـــة:**

كان الفرس وما يزال رمزا للشخصية العربية الأصيلة إذ عُرف العربي بارتباطه الوثيق بفرسه وسيفه لذا تكتسي تربية الخيول أهمية خاصة وعناية فائقة حيث نجد أن جل القبائل المتواجدة بولاية سعيدة تهتم بالفرس وتكرمه لدرجة أنه يكاد يكون فردا من العائلة ولهذا الغرض شُكلت فرقا من العائلة لتُكَون ما يسمى بـ "العلفة."

كما أن لولاية سعيدة مكانتها المميزة ضمن الولايات التي تهتم بنشاط الفروسية، حيث يتواجد بها ما يقرب من ستمائة جواد، حسب إحصائيات

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة

الرابطة الولائية للفروسية، وإذا تعمقنا أكثر في عالم الفروسية نجده يقوم على أربعة أطراف أساسية، لابد من توفرها مجتمعة وهي: الجواد والفارس والعلفة والبارود، ويتميز الجواد بهالته التراثية التي تصاحبه دائما في الخيال الشعبي، وهي التي تنقله من مجرد مطية إلى عنوان من عناوين الأصالة، ونعني بهذه الهالة مستوى تجهيز الجواد (السرج بكل لوازمه)، التي لا تكتمل إلا بهيئة الفارس، وبها تتاح له المشاركة في نظام "العلفة" التي هي تشكيلة استعراضية تتألف عادة من سبعة إلى احد عشر فردا، أي أنها تخضع لعدد فردي يتيح لجناحيها التوازن إلى جانبي قائدها الذي يكون مركزه بالوسط، وللعلفة "عياطّ" أو"لغّايّ"(بتشديد الياء والغين) مهمته الترنم ببعض الأشعار الشعبية قبيل انطلاق الخيل أي في مرحلة الخبب، وغالبا ما يدور محتوى هذه الأشعار، حول محاور ثلاثة هي، تمجيد أولياء الله الصالحين، فضل الجهاد (ولعله من تقاليد المقاومة)، ثم تلطيف اللحظة ببعض الغزل ..

ومدار العلفة [1]هو الانسجام في كل شيء، بحيث لا يسمح بأي سلوك نشاز (أي الانسجام في الإيقاع الذي تحدثه رنات البارود حينما تأتي موحدة مدوية، وانسجام وقع حوافر الخيول (في حالتي الخبب والسرعة)، لأن ذلك

[1] نفس المرجع، ص 30

يعكس حنكة الفرسان ومهارتهم في نظر المشاهد، وتلك صورة رائعة من صور التراث .

3- **الـغنـاء والرقص الـشـعبـي:**

يحتل الغناء والرقص دورا هاما داخل حقل التراث غير المادي بمنطقة سعيدة، كما يعتبران نتاجا جماعيا داخل الجماعات الحضرية أو القروية التقليدية.

فأما الأغنية الشعبية فهي "بطاقة الهوية بالنسبة للشخصية الوطنية أو القومية في أية أمة من الأمم، إنها المرآة التي تنعكس فيها نفسية شعب من الشعوب"[1]، فمن خلالها نعرف طبيعة هذا المجتمع، تقاليده، معتقداته، طقوسه، أفراحه وأحزانه. بمعنى آخر أن أغاني الأفراح والختان والسبوع تثير الإحساس بالسعادة والفرح، والأغاني الدينية وظيفتها إيقاظ القيم الدينية [2] . وهناك شكلين أساسيين من الأغاني بالمنطقة: الأغاني الفردية يؤديها الرجل أو المرأة للتعبير عن ما يخالجهما من أفراح وأحزان، وتقول نبيلة ابراهيم: "أفضل ما يلائم الغناء الفردي في هذه الحالة هو الموّال"[3]، والأغاني الجماعية يقوم

---

[1] د.مجدى محمد شمس الدين، الأغنية الشعبية بين الدراسات الشرقية والغربية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة،2008 ، ص9

[2] ابراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص224

[3] المصدر نفسه، ص236

بـها النـساء أو الـرجال فـي شـكل جـماعـي كل على حدا، تُغنى حسب المواضيع والمناسبات، من جهة بهدف الترفيه والتسلية ومن جهة أخرى بهدف الإشادة بالقيم والأخلاق.

أما الرقص فيكمن في رقصات شعبية لها دلالات معينة من خلال بعض الحركات التي تكون مصحوبة بإيقاع آلات موسيقية تقليدية مثل: الغايطة، البندير، القصبة، وغيرها من الآلات التقليدية. ومن بين أهم أنواعها في ولاية سعيدة نجد: العلاوي رقصة فلكلورية تصاحب إيقاع الأغنية البدوية المعروفة في المنطقة. وبالتالي الغناء والرقص يرتبطان ارتباطا وثيقا بالحياة حيث يلازمان الإحتفالات والأعراس، كما يحتلان دورا محوريا داخل حقل التراث غير المادي الوطني.

4- **الأدب الشفهي:**

يعتبر الأدب الشفهي عنصرا من عناصر التراث الشفهي غير المادي، فهو نسيج الذاكرة الذي يسعى من خلال سريان الصوت إلى التواصل مع الآخر وتقبل خاصياته، حيث يكشف عن كل ما يمر في الأذهان من الخواطر والمشاعر والأخيلة والأحلام، ومن ثم يحقق المتعة المرتبطة بمصيره وقضاياه الاجتماعية الكبرى التي يؤثر فيها.

وبالرغم من بساطة تركيبه اللغوي وإيجازه، يعد ثروة فكرية تفرز حكمة بالغة وتعبر عن مضمون إنساني عميق. إذ يشكل ذاكرة حية وجماعية للشعوب تحمل في طيّاتها الحكمة والموعظة التي تحدد سلوك الانسان الاجتماعي طبقا للموروث.

فهو"حصيلة تاريخ التداخل الشفهي، غالبا ما يكون مؤلفه مجهول الاسم، بمعنى أن تأليفه يخضع للمساهمة الجماعية، وهذا ما يجعله قابلا للانتقال من جماعة لأخرى مع ما يعنيه ذلك من إغناء وزيادات وحذف"[1].

تزخر منطقة سعيدة، كسائر مناطق الوطن، بأدب شفهي ثري ومتنوع بأنماط تعبيرية شعبية متباينة تختلف حسب الظرف والمقام الذي يفرضه الموقف، حيث عبر بها سكان المنطقة عن ذواتهم ومشاكلهم.

وينتقل هذا الموروث الشفوي عبر الأجيال عن طريق الاتصال الشفوي، حيث تعتبر الذاكرة الشعبية والحفظ الجماعي أو الفردي الوسيلة الأساسية لذلك، كما يعتبر هذا الموروث نوع من الأرشيف يعمد إليه المجتمع عند الحاجة ولكن بصيغة فيها خلق وابتكار، وذلك عن

[1] المصطفى شاذلي، الشعر الشفاهي بالمغرب، مقاربات ونصوص، منشورات كلية الاداب والعلوم الانسانية، الرباط، 2006، ص37

طريق إمكانية الحافظ والراوي في إعادة إنتاج المحفوظ بتجديده ولكن دائما بتوفير ما من شأنه أن يحافظ على حيويته ووظيفته وفاعليته الأمر الذي تسمح به الذاكرة والرواية الشفوية ولا يسمح به المكتوب. وعلى العموم يتنوع الأدب الشفهي في المنطقة بين ما هو نثري وما هو شعري، ومن بين أنواعه يمكن أن نميز مايلي:

أ-**النثر**:

***الحكاية الشعبية:** هي سرد شفهي يعتمد على النقل الشفوي، وهي مادة مشوقة ذات أحداث متنوعة تجمع بين العجيب والأسطوري والخارق وحتى عالم الحيوانات، كما تقوم بعدة وظائف منها ما هو اجتماعي، وتعليمي، وترفيهي، كما تختلف باختلاف المكان والزمان.

كما أن الحكاية الشعبية ثابتة في وجدان سكان منطقة سعيدة ومتجذرة في ذاكرتهم، فهي تعكس القيم والمعايير الاجتماعية وضوابط السلوك والرؤى التي يتميز بها هذا المجتمع عن غيره، وهي تمثل عنصر فعال في تأسيس الهوية واحساس الناس بالانتماء. ومن أشهر الحكايات في المنطقة: حكاية حْديدوان والغولة، حكاية لانْجَة مو سَبْعَ سْوالَفْ، حكاية عَشْبَ خَضّار، حكاية مْحَمْدَلْهَّمْ.

***الألغاز الشعبية:** إن "اللغز في جوهره استعارة، والاستعارة تنشأ نتيجة التقدم العقلي في ادراك الترابط والمقارنة وإدراك أوجه الشبه والاختلاف... فضلا على ذلك يحتوي على عنصر الفكاهة ..."[1] . ويدل اللغز في العامية على الأحجية وهي عبارات قصيرة تطرح مسألة للحل، وتستمد مواضيعها من محيط الجماعات التي تمتلكها، والغاية منها التربية العلمية المباشرة وخاصة التسلية البريئة خلال اجتماع الناس.

أما الأحجيات بمنطقة سعيدة تتداول ضمن محيطها الجغرافي والتاريخي، فهي ألغاز وظيفية لا تتجاوز البيئة الفكرية لسكان المنطقة، فالراوي يستلهم من ثقافة مجتمعه وعاداته وتصوراته ليصوغها ألغازا هادفة على المستمع أن يفُكها. وفي إلقائه يبدأ دوما بعبارة " حاجيتَكْ" ومعناها "أعطيك لغزا"، ومن أشهرها:

- حاجيتك ، لَوْ كانْ ما هوما ما جيتَكْ : الحل هو الرجلان.
- حاجيتك، مزْوَدْ صوفْ يْباتْ يْشوفْ: وهو الكلب.
- حاجيتك، ارْحيه فوقْ رْحيه وارْحيه ماتطْحَنْشي، راسْها راسْ اللَّفْعى وْهيَ ما تلْدَغْشي : هي السلحفاة .

[1] د.نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3 ، ص 154

- حاجيتك، تَبْدا بِلْحا وَلْحا نْبوت، فكْها وَلاّ رُوحْ تمْوتْ: هي الحلفاء.

- حاجيتك، كيفْها كيفْ الدَّبْزَه، وْفايْتَ لْقايِدْ فلِّبْسَه: هي البصلة.

***الأمثال الشعبية:** المثل هو فن صاحب الحياة منذ وعي الانسان، قال عنها أبو الحسن بن وهب:" وأما الأمثال، فإن الحكماء والعلماء والأدباء، لم يزالوا يضربون الأمثال، ويبُـَيِنون للناس تصرف الأحوال بالنظائر والأشباه، ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلبا وأقرب مذهبا..."[1]، فالمثل هو تعبير مُقْتضب ومركز يلخص الدروس والعبر المستوحاة من تجارب الحياة، كما أنها لا تعبر عن فكرة ذاتية تنبع من قائل المثل ومعه تموت، ولكنها فكرة انسانية حياتية تنطبق على كل انسان وفي كل ظرف يشبه من قريب أو بعيد الظرف الذي وُجد فيه قائل المثل.

إن الأمثال التي تداولتها منطقة سعيدة جِدُ متنوعة وهادفة منتشرة دون الاهتمام بقائلها، وهذا الانتشار دليل قاطع على أنها قد لقت استحسان من المستمعين، حيث يُكتب للمثل العيش مع الأجيال

[1] د.أحمد مطلوب، د.خديجة الحديثي، البرهان في وجوه البيان، بغداد 1967 ، ص 145-146 .

التي تحتاج إلى الاستشهاد به وذلك حسب المغزى والظرف. ومن أشهرها بالمنطقة:

-لي دارها بيديه يْحَلْها بْسَنيه.

-أَدْراعْ الوافي ما يْحافِي.

-المَكْسي بِنْتاع النّاس عَرْيان .

-العود لّتَحَقْرَه يَعْميك.

وغيرها من الأمثال التي لا يمكننا اعتبارها جديدة أو متميزة عن سائر المناطق الجزائرية كونها تتشارك معها في الفكرة الإنسانية، وإن خالفتها من حيث الصياغة والتصور.

ب-الشعر الشعبي:

وهو ديوان العامة، باعتباره شعر الجمهور الواسع الذي يتجاوز النخبة إلى عموم الناس، والديوان الناقل للحكمة وأحداث التاريخ عبر الأجيال. حيث يستأثر بأهمية بالغة داخل حقل التراث غير المادي بمنطقة سعيدة، إذ نشأ في مجتمع تطغى فيه الثقافة الشفهية، فهو أساس فن مُغنى قد يكون مصحوبا بالإيقاعات الموسيقية يقوم الشاعر من خلالها بمعالجة عدة مواضيع منها الخاصة بالمجتمع والمشاعر والسياسة والدين والأخلاق والموت. فجميع القصائد ترصد الأحداث الرئيسية

التي شهدتها الجماعة وتستنبط منها المغزى والعبرة التي تصبح علامات ثقافية لأفراد المجتمع.

كما تزخر المنطقة بشعراء كثر في هذا الفن، الذي يعتبر مصدرا للأغنية البدوية ومادة لها، فكلما كان الفن بمثل هذه القاعدة الشعبية العريضة، شكل جزءا من تراث السكان الذي يجد رعايته في العكاظيات والمهرجانات التي تنظم موسميا، كالوعدات وغيرها، باعتباره فنا يقوم على التنافس والمناظرة بين الشعراء ..

ومعروف أنه لكل ولاية أو جهة خصائصها في الشعر الشعبي، إن لم تكن في طرق نظمه ومواضيعه، فهي تتجلى في أسماء الأعلام (الأشخاص) والأماكن (الحواضر) والقبائل التي يتعرض لها الشاعر، ومن ثمة تترك المنطقة بصمتها على الشعر، ويترك الشعر بصمته عليها.. ومن الشعراء المعروفين في الولاية : محمد بلحرش (1895 ـ 1958)، ومحمد زروال (المدعو زرويل)، (1923ـ 2013)، وهو صاحب القصيدة الشهيرة "سعيدة بعيدة"، والشيخ التامي (من مواليد 1910) والشيخ بومدين. وحاليا يوجد شعراء مثل قندوز قادة، زيعر عمر، خنفوسي عبد المومن، ثابتي عبد القادر، ستي عبد القادر، حاكمي سليمان، قروج كروم، باهي عامر، بن شهرة لخضر، وآخرين .

تكتمل هوية الإنسان بالتراث سواء كان مادياً أم معنوياً؛ فهو ضرورة إنسانية، وأحد ركائز الهوية التي من دونها يُصبح الإنسان كالريشة تتقاذفها الرياح، ويقول المثل **الشعبي** "**من فات قديمه تاه**»، وقديم الإنسان هو تراثه وتاريخه الذي يُمثل المرايا العاكسة التي ينظر إليها من آن لآخر.

والتراث بشقيه يكتسب يوماً بعد الآخر أهميته من كونه مصدراً للفخر بحضارات الأجداد، وبالتالي يُعد الحفاظ على التراث والعمل على تنميته خياراً استراتيجياً، لنستمد منه العون للوصول لغدٍ أفضل. ومن المؤكد أن الحفاظ على التراث كان ولا يزال نواة المفهوم الجديد للتراث العالمي الذي تضمنته اتفاقية التراث العالمي الثقافي والطبيعي لعام 1972 التي وضعت بنودها منظمة اليونسكو[1].

كما يحمل التراث أهمية كبرى لدوره الفعال في تغذية العقل الجماعي ومده بالقيم، إلى جانب إسهامه في تشكيل الوعي العام، ولهذا كان الحفاظ عليه ونشره ونقله عبر الأجيال والحرص على ضمان استمراريته مسؤولية الجميع بلا استثناء، فكلنا راع وكلنا مسؤول عن صون تراثنا الذي يُمثل خيطاً شعوريا يضمن تواصل الأجيال، كما يحدد

[1] اتفاقية صوت التراث الثقافي غير المادي، فقرة1 بند2 ،2003 ، www.unesco.org

ملامح هويتنا. فبعد التطور الذي شهدته الدول العربية أصبح من الضروري أن نقف على ملامح حضارتنا، ومدى ارتباطها بأصولنا التراثية، وأن نثبت عدم صدقية الحركات الجانحة نحو الاستغراب سواء بتأثير العولمة أو غيرها من الظواهر التي أسفرت عن تعثر واضح وميلاد هجين لا جذور له ولا خصوصية. ولكن تمسك وارتباط الناس بماضيهم وعراقتهم وجذورهم دفعهم في شكل تلقائي إلى إيجاد سُبل جديدة تتماشى مع ما نحن فيه من طفرة حضارية تتلاءم ورغباتنا العاطفية التي تنزع إلى الحنين إلى الماضي.

الفصل الأول: مقومات العرض الحلقوي للقوال

المبحث الأول: ماهية الحلقة

1/ نشأة الحلقة

2/ المفهوم التراثي والديني للحلقة

3/ المفهوم الاجتماعي للحلقة

المبحث الثاني: ماهية القوال

1/تعريف القوال

2/ القوال المحترف

3/ نشاط القوال

4/المهارات الأساسية القوال

المبحث الثالث: ماهية العرض الحلقوي للقوال

1/ الخطاب الشفوي في العرض الحلقوي للقوال

2/ ماهية العرض الحلقوي

الفن مصطلح يحمل عالما ضخما متشبعا من المفاهيم والدلالات التي تتخذ تأويلها تبعا لما ركب من الشخص المتحدث أو الدارس أو المهتم من عناصر ثقافية، عرقية وحضارية[1] ، وقد زامن الإنسان منذ ظهوره وواكب تطوره عبر العصور، كما أنه يشمل كافة المجالات حيث يضفي عليها نوعا من الرونق والجمال والمهارة. بالإضافة إلى أنه وسيلة من وسائل التبليغ والتواصل القائم على أسس جمالية منبعها الإبداع، فلكل فنان موهبته الخاصة وامكانياته التي تدفعه إلى تحقيق هدفه والمتمثل في إثارة عواطف المتلقي وفي تفكيره؛ فالفن في عصرنا الحالي ظاهرة ابداعية، انسانية، واجتماعية تجمع بين الفكر والحس والجمال.

ومن بين الفنون التي تخطت حدود الزمان والمكان تلك التي لها علاقة بفن الحلقة والقوال الذي سوف نتطرق إليه في هذا الفصل، حيث يعتبر هذا الفن فرجة فنية ووسيلة تبليغ وعامل من عوامل المحافظة على القيم الأخلاقية والاجتماعية والدينية.

[1] د. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 ،ص11

المبحث الأول: ماهية الحلقة:

1/ نشأة الحلقة :

تعتبر الحلقة شكلاً من الأشكال الشعبية التعبيرية والفنية، عرفتها المجتمعات العربية منذ القدم ، فهي شكل شعبي مسرحي فرجوي يحتوي على مظاهر فنية مختلفة منها الغناء والرقص والموسيقى والحكاية والحركة، فهي تتسم بالعفوية والتلقائية، يمارسها أشخاص متمرسون في فن الحكْي وتقمص الشخصيات والسخرية والإضحاك والدعاء والإبهار كل في آن واحد. والحلقة من أقدم الفنون الفرجوية التي ظلت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي فهي تتميز بفضائها المتنوع الذي يديره الحلايقي، حسب أسلوبه الخاص والذي يتنوع من شخص إلى آخر وذلك من حيث مادة القص وطريقة التشخيص والحركات الموحية التي تجعل الجمهور يعيش الأحداث بطريقة يختلط فيها الخيال بالواقع.

وتتضمن المصادر التاريخية والدينية عبارة الحلقة للإشارة إلى مجالس الإفتاء أو القضاء أو الخَطابَة ومجالس التعليم، لكن هذا المعنى الخاص بالحلقة يختلف من حيث المضمون عن الحلقة بمفهومها الشعبي، ذلك أنهما ينتميان إلى عالمين متمايزين: عالم المُقدَّس وعالم

المدنَّس، منظومة الثقافة العالِمة وعالم الموروث الشعبي أو ثقافة "العَوام"، ثم إن حلقة التلقين تنتمي إلى عالم الجِد في حين أن فن الحلقة قادم من عالم التسلية والترفيه أو هذا ظاهر الأمر على الأقل[1]. كما أن نشأتها وتطورها مرتبطان بالاحتفالات الدينية والطقوس التقليدية التي عرفها المجتمع العربي الإسلامي عامة.

كما تتميز الحلقة بالبساطة والعفوية، ولها تأثير الخاص في روح الجمهور عن طريق المتعة والانفعال والتعبير عن الحقائق المكبوتة وفي نفس الوقت هي فرجة وتسلية ارتبطت بروح الشعب، كما تعد أيضا من بين الوسائل التعبيرية والثقافية التي تستمد قوتها من توظيفها للتراث الشعبي ومن الحياة اليومية وما يترتب عنها من ترسبات سلبية كانت أم إيجابية، إضافة إلى إشراكها الجمهور في القضايا التي يطرحها "الحلايقي" أو "القوال"أو "المدّاح" بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ومن جهة أخرى تجسد الحلقة شكلا بدائيا للمسرح فهي تظاهرة فنية يتم خلالها لقاء مباشر بين الملقي وجمهوره، وذلك في جو من المتعة يؤسسه الارتجال واللعب والضحك والحركة، حيث يتم توظيف الموروث الشعبي من طرف ممثل محترف يحسن فن القص والإيماءة: "يا لها من

[1] فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2006 ، ص99

إيماءة تلك التي يقوم بها القصاصون. العيون تكاد تخرج من الرأس...الأفواه تتلوى والخدود تنتفخ، والأيدي ترتفع إلى الأصداغ وترسم أقواس دوائر في الهواء. وهذه الحكايات التي تصفر أو تتدحرج وتتلكأ وتأخذ في كل مرة معنى مختلفا. هذا كله مفقود في الحكاية المطبوعة. البلد نفسه قد اختفى. البلد بأصوات حيواناته وإيقاعات طبوله وصفير الرياح. البلد الذي يؤسس الأسلوب كما تفعل الصور والحركات"[1]، فالحلقة مسرح تتشكل جدرانه من أجساد بشرية، وبداخله يقف الهوال، وفي هذا العرض يقترن السرد بالتشخيص، والتمثيل بالتقليد، والواقع بالخيال، والجد بالهزل، متمركزا حول الرواية.

وبناءًا على ذلك، يمكننا الاستنتاج بأن الحلقة هي عبارة عن تجمع الناس في شكل دائري، يتوسطها شخص أو عدة أشخاص مختصّون في الغناء والموسيقى والسرد والتنكيت في آن واحد. أما مفهومها اللغوي فهي اسم يدلُّ على شكل هندسي دائري، يقال تَحَلَّق الناس إذا جَلَسُوا حَلَقات[2]. كما نجد أن الحلْقة (بسكون اللام) هي: كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب[3]، وكذلك هو في الناس (أي) الجماعة من الناس

[1] حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط1، 1974، ص15.

[2] المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت،1986 ، ص150

[3] نفس المرجع،ص149

مستديرون كحلقة الباب، ويقول ابن الأعرابي: هم كالحلَقة (هنا بفتح اللام) لا يدري أيها طرفها، يضرب مثلاً للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم ولا ينال منهم[1].

كما تمتاز الحلقة بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الفينة والأخرى التي تتخذ طابعاً فرجوياً، فهي تقنية الإلقاء والتعبير، في التنشيط والتواصل، وفنّ في الأداء والإيقاع، موضوعها عبارة عن رصيد كبير من الحكايات والأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها، حيث يغلب عليه الطابع الارتجالي في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك.[2]

ويحيط المتفرجون بالقوال، من كل الجهات، ما يعطي الانطباع بالحلقة المقفلة، فمسرح الحلقة دائري وهو شكل هندسي قابل للتعديل، إذ تكبر الحلقة أو تصغر بحسب طبيعة ومضمون العرض، فقد تضيق الدائرة في حالة رواية السير الشعبية، سير الرسل والأنبياء (عليهم

[1] ابن منظور، لسان العرب، اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت، ص61-62.

[2] محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، ع06، ص05.

السلام)، والغزوات... ؛ كما يمكنها أن تتسع لتتحول إلى حلبة واسعة، تتسع لكل الحركات والتعابير الجسدية والألعاب البهلوانية وذلك حسب متطلبات العرض المقدم للمتَحلِقين. فالحلقة هي ذلك "الشكل الدائري الذي ليست له بداية ولا نهاية، ولا يقبل الانحرافات، فكلما ابتعدنا عن المركز تتعدد الأجزاء وتنقسم، وعكس ذلك، في وسط الدائرة تلتقي كل الإشعاعات في إطار مركزي وموحد، وهي النقطة المركزية التي تنطلق منها كل الخطوط المستقيمة".[1]

أمّا فضاؤها، فنجده يتشكل في الساحات العامة والأسواق الشعبية الأسبوعية وذلك ليشمل كل الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية، بحيث يُعرِف عبد القادر علولة الحلقة وفضاءها قائلا: "في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة، فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجماهير فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والعقل

[1] Alain Cheerbrant, Robert Laffont, Dictionnaire des symboles, Jupiter, 1982,p 191-195.

والحركة يعتمد على الفرجة والمتعة تخلط فيه الحقيقة بالخيار والجد بالهزل"[1].

فالحلقة في الأصل فضاء مفتوح يعتمد على ديكور طبيعي لا يتعدى رقعة داخل مساحة السوق أو الساحات العمومية التي هي ملتقى عامة الناس. في هذا الفضاء الدائري يجتمع المتفرجون، لمتابعة ما يقدمه القوال من قصص ونكت وأشعار وعروض فنية وموسيقية وعروض مسرحية مشوقة. وقد تمكن القوال بشخصيته وحنكته أن يصنع على مر الزمن من "الحلقة" حدثا أسبوعيا يلتقي فيه عامة الناس للاستمتاع والتدبر في الحياة عبر الحكايات والأمثال والحكم من جهة، والأغاني والعروض الترفيهية الرائعة من جهة أخرى.

ومن هنا يمكننا القول أن الحلقة عالم يجمع بين الماضي والحاضر، فهي تظاهرة ثقافية وفنية، تستمد قوتها من عمق التراث الشعبي العربي الاسلامي، فمن خلال هذه الفرجة التراثية الحلقوية يعالج القوال مشاكل الحياة اليومية من خلال عروضه الفنية التي تعتمد على البصر وخاصة السمع نظرا للطبيعة الشفوية للثقافة الشعبية.

[1] عبد القادر علولة، مسرحيات، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، 1997، ص20.

ومن الصعب تحديد تاريخ ظهور الحلقة، كل ما يمكننا قوله هو أنها وظفت منذ القديم لغايات عديدة وتوارثتها الأجيال شفويا، كما أن أصولها المكتوبة منعدمة تقريبا، غير أنها لا تزال قائمة إلى يومنا هذا مُواكبة العصر الحديث، فقد تمكنت من المحافظة على وجودها رغم التغيرات التي سادت المجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، وهذا ما يبرهن على نجاحها في الحفاظ على جمهورها وتطورها حسب مستلزمات عصره وتكيفها مع مختلف الأوساط الاجتماعية. حيث أصبحت اللسان الناطق للشعب، تنتشر في الأسواق والساحات العامة والوعدات والتظاهرات الدينية...، تتجسد مهمتها في التثقيف والوعظ وإعطاء العبر والدروس في الحياة تارة والترفيه والتنفيس عن المكبوتات والمشاكل اليومية تارة أخرى.

وفي ظل التطور التغيير الذي شمل جميع مجالات الحياة، ومع مرور الزمن، أصبحت ظاهرة الحلقة شكلاً من الأشكال التعبيرية المسرحية الماقبلية بطابعها الديني والشعائري الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة، بتحولها من ممارسات تعبدية إلى فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية والانفعال

المباشر في الاتصال والمشاركة مع المتلقي، وبتأثيرها الشامل والقوي على هذا المتلقي بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية.[1]

ومن هذا المنطلق، نشأت الحلقة وترعرعت في جو يسوده الطابع الديني والأخلاقي، حيث يتوسط الڤوال ذلك الشكل الهندسي الدائري أين يلعب دور الواعظ والراوي بسرده قصص وتاريخ الأنبياء وسِيرهم، ومواقف الصحابة والأولياء الصالحين، كما ينشد الأشعار والمدائح والأزجال لتزيين العرض والابتعاد عن الملل.

وبهذا يمكننا القول أن منشأ الحلقة كان في وسط الجماعات الدينية التي كانت غايتها تبليغ رسالتها الدينية والتربوية والأخلاقية إلى المجتمع بهدف إصلاحه وتوعيته، من خلال إقامة حلقات حفظ وتفسير القرآن وحلقات الذكر وحلقات تعليمية ووعظيه تقدم فيها الدروس والإرشادات داخل المساجد وفي الساحات والأسواق العمومية.

[1] عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر(1964/1989)، مخطوطة أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران(2002/2003)، ص307.

2/المفهـوم التراثـي والدينـي للحلقـة:

يكمن المفهوم التراثي والديني للحلقة في مرجعياتها الدينية والاجتماعية والثقافية والشعبية، فهي مرتبطة بالاحتفالات الدينية والتراثية المختلفة كيوم عاشوراء والمولد النبوي الشريف، وحلقات الذكر عند الصوفية والحَضْرات، وغيرها من الاحتفالات التي يغلب عليها طابع الطقوس والمعتقدات.

حيث كان "لأي شخص أن يقيم ذكر في منزله حسب نذر كان قد نذره على أن يفي في مناسبة مولد ولي من الأولياء، فتأتي جماعة الذكر ويقفون في فناء البيت حلقة دائرية تماما كما يفعل الكورس في دائرة الأوركسترا"[1]، وإذا كان فناء البيت صغيرا خرجوا إلى مكان أوسع، أين يبدأ النشيد ومديح النبي عليه الصلاة والسلام، أو قولا في حب الله بتعابير إيحائية رمزية مؤثرة في النفوس، حيث يتمايل المتحلقين مرددين اسم الله على أنغام البندير والإنشاد.

ومن هذا المنطلق، ارتبطت الحلقة ارتباطاً وثيقاً بالطقوس الدينية والممارسات الاحتفالية الشعبية التي كانت تمارس منذ القديم، والتي تميزت بطابع خاص وواضح وشكل فني متميز وعرض فرجوي درامي

[1] - فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، مرجع سابق، ص 95

رائـع، فالدراما الشعبية هي "ذاك الفعل الذي تقوم به الجماعة لتعبر من خلاله عن وجودها وموقفها وأفكارها... ولم يقتصر أداء الدراما الشعبية على الكلمة والحركة والإيماءة بل تضمنت اللحن والنغم والرقص ..."[1]، كما أن هذه العروض ليست مرتبطة بمكان أو زمان معين بل تتعدى ذلك، فالبداية كانت من داخل المساجد والمدارس ثم انتقلت إلى أفنية المنازل والمقاهي والشوارع والساحات والأسواق...، ومن ثم إلى كل مكان يمكن فيه أن يجتمع مجموعة من الناس تشترك في البحث عن المعرفة أو التسلية.

وحسب الباحث فاروق خورشيد، ترجع أصول الحلقة أيضا إلى الجلسات العلمية التي كانت تقام في المساجد بهدف المعرفة وطلب العلم، "والموظفة لخدمة الخير المطلق ضد الشر المطلق، ثم موظفة في الاسلام لتجميع المسلمين في مقابل أعدائهم من غير المسلمين" [2]، كما ارتبطت أيضاً هذه الظاهرة بفن القص الذي شاع في صدر الإسلام عندما كان "يجلس القاضي في مسجد وحوله الناس فيذكرهم بالله، ويقص عليهم

[1] د.أحمد ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص195،196 .

[2] فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، مرجع سابق، ص 92

حكايات وأحاديث وقصصاً من الأمم الأخرى [...] معتمداً على الترغيب والترهيب"[1].

كما عرف العرب منذ القدم مجالس السمر، وعرفوا في هذه المجالس القصاص الذي يحكي لهم حكايات الماضي وقصص الأولين، فهذا القصاص الذي يتحلق حوله الناس يمثل أول صورة من صور الحكي الذي يتناول العمل القصصي بما يجليه إلى شيء مسموع يستهوي الناس ويخلب ألبابهم، ويجسد لهم الشخصيات والأحداث، ويسد هذه الحاجة الفنية الملحة للاستمتاع، بالعطاء الدرامي إلى جوار المتعة الغنائية التي كانوا يجدون حاجتهم فيها عند الشاعر[2].

أما من حيث المفهوم التراثي فالحلقة عبارة عن فرجة شعبية مرتبطة بالاحتفالات والأسواق الشعبية، ففي جوهرها تعتمد على الحكاية البسيطة التي بالغرابة من جهة وبالفكاهة من جهة أخرى، حيث نجد أن القوال يتوسط الحلقة ويقوم بسرد حكايات من نسج الخيال عن شخصيات عديدة، وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقع من خلال الهالة والتضخيم التي

[1] عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)، مرجع سابق، ص305.

[2] فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، مرجع سابق،ص99

يضيفها على الجمهور أثناء سرده للحكايات والأساطير العجيبة، ووصفه للشخصيات الخيالية.[1]

وبناءً على ذلك، نستنتج أن مفهوم الحلقة في ثقافتنا مستنبط من ظاهرة التجمعات الشعبية والحلقات الدينية الجماعية، فالمسلم جزء لا يتجزأ من الجماعة سوآءا في عمله الديني أوالدنيوي لأن مفهوم الحياة الجماعية أساسي في ديننا وهذا ما نص عليه القرآن والعديد من الأحاديث النبوية الشريفة، لأنّ كل العبادات التي حثنا عليها الله سبحانه وتعالى نقوم بها في صورة جماعية كالصلاة والأعياد الدينية والاحتفالات والمناسبات وغيرها.

3/ المفهوم الاجتماعي للحلقة:

تعتبر الحلقة بشكل عفوي نوع من أنواع الفرجة ظهرت منذ القدم بشكل غير مدروس أو مخطط له بل بعفوية تامة، وهي مرتبطة باحتياجات الناس إلى الترفيه والخيال والأخبار من جهة، ومن جهة أخرى إلى تعلم القيم والمبادئ ونشرها عبر أفراد المجتمع بطريقة غير مباشرة، بهدف اصلاح وتوعية المجتمع. فالوظيفة الأساسية للحلقة تكمن في تقديم عروض للتسلية والتسلية عن نفسية الجمهور المتعبة، ومن جانب

[1] محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مرجع سابق، ص180.

آخر فهي تعمل على مصالحة الذات مع العوامل النفسية والدينية والاجتماعية ووقايتها من الأمراض والأزمات النفسية التي تنتج عن الضغوطات اليومية، كما أنها تحث على الالتحام والتضامن الاجتماعي في المسائل العامة.

وبالتالي تكمن الوظيفة الاجتماعية للحلقة في تبليغ رسالة إلى المتحلق لتوعيته وارشاده إلى تحمل مسؤولياته اتجاه نفسه وعائلته ومجتمعه ووطنه، فهي تسمو إلى توعية المجتمع وتطهيره من الفساد والمحافظة على سلامته وتماسكه حسب العادات والتقاليد. كما أنها تسعى أيضاً إلى ترسيخ القيم الإنسانية المتوارثة من جيل لآخر، وإصلاح ما فسد منها، ليصبح المجتمع سليما في أحسن حال.

ومنه تعبر الحلقة وسيلة انتقادية غير مباشرة لبعض المظاهر الاجتماعية، باستعمال أساليب السخرية والتهكم من بعض التصرفات والسلوكيات التي لا تتماشى مع المبادئ الاجتماعية العامة، كما تعمل على ترسيخ القيم الاجتماعية وتوثيق العلاقات بين مختلف القبائل والقرى المختلفة من خلال دعوتها إلى نشر السلم والأمن بينها.[1]

[1] – عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)، مرجع سابق، ص311.

كما لعبت الحلقة دوراً مهما في المحافظة على الثقافة المحلية من الاندثار والزوال من خلال استخدامها للحِكم والأمثال والنكت الشعبية المصحوبة بالأشعار الغنية بالقيم والمبادئ. فهي أداة للتعبير عن الرأي العام في نقدها لمختلف الظواهر الاجتماعية خاصة السلبية منها. إذ تهتم الحلقة بالجانب التربوي والأخلاقي للمجتمع من خلال خطاب شعبي بسيط يؤثر في نفوس مختلف الفئات الاجتماعية والدليل على ذلك ختم العرض بحكم قيمة مستوحاة من الواقع الاجتماعي المُعاش.

ومنه الوظيفة العامة للحلقة هي الترفيه والتسلية ونقد المظاهر السلبية في المجتمع واصلاحه في وقت واحد. فرغم مظهر الحلقة البسيط فهي قادرة على ترجمة واقع المجتمع ونقده بطريقة غير مباشرة يغلب عليها طابع السخرية، كما أنها تطهر النفس السقيمة الأمارة بالسوء عبر ترسيخ المبادئ والقيّم التربوية. إضافة إلى أنها تنمي الذوق الموسيقي وتحيي ذاكرة للجمهور من خلال المشاركة المباشرة التي تقدم مختلف أنواع الفرجة والاستجابة لما يطلبه الجمهور[1].

[1] د.أحمد ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع، مرجع سابق، ص 194

ومن هنا، غدى للحلقة مكانة خاصاً في الذاكرة الجماعية، لأنها أصبحت رمزاً للتواصل والاتصال بين مختلف الشرائح الاجتماعية عبر مميزاتها وطقوسها وشخوصها وجمهورها وأسلوبها الخاص في التعبير وطريقتها في التأثير على المتلقي من خلال التلوينات الصوتية، خاصة حلقة القوال الغنية بالأناشيد الشعرية والحركات البهلوانية، كما حافظت عروضها، كشكل تعبيري، على الخصوصية الثقافية للمجتمع[1].

وبالتالي ترسّخت الحلقة كشكل تعبيري في الذاكرة الشعبية، لتميزها بالتنوع والتجديد ففيها مزيج بين عالمي الخيال والواقع وإن ظل فيها عالم الخيال والخرافة هو الجو المسيطر في الحلقة والجانب المميز لها.

كما أن استمرار الحلقة دليل على أنها فن كسائر الفنون الأخرى لها قدراتها الخاصة وأسلوبها المتميز الذي يعمل على تلبية متطلبات الجماهير واستقطابهم، ففي هذا الفن يتم العرض المسرحي أمام الجميع في جو من الارتجال والشفافية.

[1] نفس المرجع، نفس الصفحة

وبناء على ما سبق، يمكن اعتبار الحلقة مرجعية ثقافية للمجتمع العربي عامة والجزائري خاصة، وذلك لصلتها المباشرة والوثيقة بالعادات والتقاليد والطقوس الدينية والخرافات...فترسخت هذه الظاهرة في الذاكرة الشعبية كشكل من الأشكال التعبيرية التي نمت وتطورت على هامش المجتمع، مشكلة منبرا لنقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية من خلال العروض الفكاهية التي تتماشى مع طابعها الفرجوي الذي يُمتع الجمهور الذي تميل نفسيته إلى المشاهد الهزلية.

ونجد أن معظم الدراسات الحديثة ترى أن الحلقة في دول المغرب العربي ظاهرة تحمل في طياتها موروثاً شعبياً، فالعروض في شكل الحلقة تُعرض في الهواء الطلق وخاصة يوم السوق الأسبوعي والوعدة، إذ يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره بين خمسة إلى اثني عشر متراً، داخل الدائرة يتحرك القوال بمفرده ويرافقه عزف عازف واحد أو أكثر وغالباً ما تُعرض عروضاً متعددة في نفس الحلقة وفي نفس الوقت بفضل صوته وجسده وعصاه.[1]

[1] – عبد القادر علولة، مسرحيات، الأقوال، الأجواد، اللثام، مرجع سابق، ص11.

ومن هذا المنطلق، يمكننا القول أن الحلقة فن من أقرب الفنون إلى المسرح وذلك لما تتميز به من بعض خصائص الجوقة اليونانية التي يوظفها الحلايقي في العرض من خلال أساليبه المتنوعة.

ومنه يمكننا القول أن الحلقة فن يعالج قدر المستطاع آفات المجتمع لكن بطريقة غير مباشرة حيث تعتمد في شكلها الفرجوي على سرد حكايات شعبية ومرويات تراثية تصور هموم ومعاناة وإحساس الشعب، كما تعمل على احياء اللحظات الفنية المندسة في عمق الوجدان الشعبي من خلال إطلاع جمهورها على موسيقى وقصص ومرويات مألوفة من الموروث الشعبي، وذلك لتحقيق وظيفتها التربوية والترفيهية في نفس الوقت قصد الإمتاع والتسلية والتوعية والتصحيح.

المبحث الثاني: ماهية القوال

إن شخصية القوال شخصية عريقة ظهرت منذ زمن بعيد ولا يمكن تحديد تاريخ ظهوره بالضبط، فهو رمز التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي، خاصة بالجزائر والمغرب، وأهم صفات هذه الشخصية يلخصها علولة في قوله "القوال هو حامل التراث الشفهية بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة..."[1].

1/ تعريف القوال:

يُعتبر القوال شخصية تراثية متمرسة في الحكي والسرد الشفوي، فهو رمز للماضي الذي لا يفنى بسِيَرِه وحكاياته وأبطاله. كما يُسمى في بعض المناطق بـ "المدّاح"، ويرى بورايو عبد الحميد أن تسمية "المدّاح" تستخدم في الجزائر للدلالة على "فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية، مثل الأسواق الأسبوعية، والأعياد الدينية، وطقوس تقديس الأولياء"[2]، ويعود مصدر هذه التسمية إلى كون هؤلاء المداحون يحملون مادة غزيرة موضوعها مدح الرسول

---

[1] عبد القادر علولة، مسرحيات، الأقوال، الأجواد، اللثام، مرجع سابق، ص16

[2] عبد الحميد بورايو، "رواية القصص الشعبي في الجزائر"، مجلة الرؤيا، ع1، السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1982، ص 18

عليه الصلاة والسلام والأنبياء، وبعض الصحابة والأولياء الصالحين والزهاد.

وكلمة "ڤوال" بإضافة نقطة ثالثة إلى حرف القاف هي من اللغة العامية، أما لغة فهذا المصطلح صيغة لاسم الفاعل من المصدر "قول" والفعل منه "قال" الذي يعني تكلّم أو تلفّظ [1].

ومهنة الڤوال لها أكثر من اتجاه حِرفي، فمنها الڤوال الديني الذي يتوسط الجماعات من أصحاب العزاء عند زيارتهم للأضرحة، أو يتجول بين القرى منشدا قصائده ممجدا وليا من الأولياء، ومنها ما يرتبط عمله بمواسم الأعياد أو الاحتفالات الدينية، فيقوم بتمجيد بطل مقاتل، ومنها ما يتزعم باحة الأسواق والوعدات ويقدم عرضا فنيا يُضاهي في أسلوبه العروض المسرحية المحترفة.

والڤوال ليس ذلك الشخص الذي ينقل كلام الشعراء فحسب بل هو صائغ أيضا لكلام شخصي متقن حسب أسلوبه الخاص وعبقريته في صنع الكلام. فالشخص المقتدر هو من يستطيع "أن يضع المواد الخام كلا في مكانه من الجملة بحيث لا يستهدف أداء المعنى المجرد

[1]عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1986، ص 40.

فحسب، ولكنه يستهدف أداء المعنى جميلا في تنسيقه قويا في إيحائه سريعا في الإفهام والأداء بليغا في لمسه للعاطفة أو الفكر أو القلب"[1].

والقوال في مجتمعنا هو ذلك الشخص صانع الفرجة، البارع في قوله، الذي في حوزته أفكار وأقوال متنوعة، من حكم وأمثال وغناء وشعر ونكت وحكايات... التي يتهافت عليها المتفرجين لأنها تسليهم وتُنفس عنهم كربتهم وتوعيهم وتُقدم لهم العبر في آن واحد.

يميز الباحث بورايو بين ثلاث فئات من محترفي الرواية الشعبية في الجزائر، وهم:

أولا: المدّاحون أو رواة الحلقات العامة في تجمعات الأسواق والمناسبات العامة.

ثانيا: القوالون وهم جماعة من مؤدي الشعر الشعبي الذين يلقون أشعارهم أو يروون قصائد غيرهم أمام الناس.

ثالثا: راوِيات البيوت وهن من النساء اللواتي تخصصن في رواية الحكايات الموجهة للأطفال والتي يطغى عليها الطابع الخرافي[2].

لكن بالرغم من هذا التحديد المنهجي الدقيق إلا أن هناك خلط بين هذه التسميات فالأوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم القوال كمرادف

---

[1] عبد الكريم غلاب، دفاع عن فن القول، الدار العربية للكتاب طرابلس، 1984، ص37 .

[2] عبد الحميد بورايو ،في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2006، ص 63-64

للمدّاح، لكن القاسم المشترك بين هذه الأسماء هي دلالتها على فنانين قصاصين محترفين يتميزون بقدرتهم على سرد الحكايات وتقليد شخصياتها المتنوعة سواء في الحوار أم في الحركة.

والحقيقة أن رواية القصص الشعبي ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية فهؤلاء الرواة الجوالين، والذين أطلقت عليهم الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر اسم "les troubadours" أو "الشاعر الجوّال"، كما اشتهروا في التاريخ العربي باسم "المُحاكين" الذين كانوا يجوبون البلاد الإسلامية منذ قديم الزمان، فكان الواحد منهم يسمى "المكلا" في تركيا و"القوال" في الجزائر، و"الحكواتي" في مصر وسوريا، و"المُحَدِث" في العراق، ويسمى "إيميادزين" في سواحل الأطلسي الوسطي، أما في إيران فيسمى"النقّال" أو "التقليدجي" وعند شعوب إفريقيا الغربية نجده باسم "هريوت"، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن مهنتهم جميعا هي عرض القصص الممزوجة بالتمثيل[1].

لكن هذه الظاهرة قد تطورت عبر العصور لتصبح عملا احترافيا بعدما كانت مجرد هواية، وهو ما يذهب إليه بورايو عبد الحميد عندما يشير إلى أن ظاهرة رواية الأقوال الشعبية قد عرفها المجتمع الجزائري

1 د.أحمد ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، مرجع سابق، ص 210

منذ قرون، حيث كانت مجرد هواية لدى بعض الرواة، ثم أصبحت عملا احترافيا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محددة يقدمون عروضهم لجمهور مخصص وفق إجراءات وطقوس معينة وفي مناسبات مبينة بمراعاة الزمان والمكان[1].

2/ الـقــوال المحـترف:

المقصودة من صفة الاحتراف في نشاط القوال بالذات التخصص في رواية الأقوال الشعبية بكل أنواعها فهي مهنة معترف بها.

وحسب مقياس الاحتراف يصنف الباحث بورايو الرواة إلى صنفين: الرواة المحترفين والرواة غير المحترفين، والمقصود هنا بالاحتراف هو اتخاذ الرواية كمهنة يتقاضى مقابل أدائها أجرا غير محددا، أما الصنف الثاني فهم رواة لا يحترفون الرواية بالمعنى المذكور سابقا، ولكنهم يتمتعون بقدرات ومواهب تماثل تلك التي يتمتع بها الرواة المحترفين، ويسمي المجتمع الجزائري عملهم "حكيا" و"قصا" و"تَخْريفا". ويشترك كلا الصنفين في أن صلتهما بالقصص الشعبي تبدأ في الأسرة، وفي الحي ينمو ميولهما، وتنشأ بذور قدراتهما على الرواية. فالراوي غير المحترف يتابع تعلمه للرواية من خلال مختلف التجمعات الشعبية كمستمع أو

1 عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ و القضايا و التجليات)، مرجع سابق، ص 63

راوٍ دون أن يرتبط بمعلم، التعلم بالنسبة له يأخذ صفة سلبية فهو تقريبا عملية لا واعية، فالمتعلم هنا لا يعي تماما أنه يتعلم صنعة ولا يفكر تفكيرا واعيا في جزئيات قواعدها، بينما يختلف الأمر بالنسبة للراوي المحترف الذي تنشأ بينه وبين معلمه علاقة واعية تتصف بالإيجابية حيث يدرك كلاهما دوره فالأول طالب تلميذ والثاني شيخ معلم، كلاهما يدرك أن العملية صنعة لها قواعدها وأسسها ويستخدم المعلم طُرُقا وأساليب تعليمية ليمكن الراوي الناشئ من استيعابها[1].

يحرص القوال المحترف على تعلم هذه المهنة وحفظ مادتها وإتقان صنعتها، وهذا ما يسميه القوال في منطقة الغرب الجزائري وبالتحديد منطقة سعيدة بـ"التْقَنْديز"[2]، فالتلميذ يَتْقَنْدَزْ على يد شيخٍ مُحترف، فلهذه الصنعة قوانينها الخاصة التي تُمكن هذا الفنان من إمتاع جمهوره على الساحة الفنية، وبالمقابل يحصل منهم مبلغ مالي يمثل مصدر دخله.

ومن يحضر حلقات القوال في الأسواق يتردد على مسمعه عبارات مثل: "رانا نَسْتَرْزَقْ، رانا نْجِيبو اللُقْمَة بِعَرْقْ جْبِينا..." وغيرها

[1] عبد الحميد بورايو، رواية القصة الشعبية في المجتمع الجزائري، مجلة الإنسان، ع1، منشورات مركز البحوث الانتروبولوجيا، 1983، ص 91-90-89.

[2] تقنديز: تعلم الحرفة أو الصنعة

من العبارات التي تدل على أنها مهنة كغيرها وأن صاحبها يقدم عملا لا يختلف عن أي عمل آخر في مجال الإنتاج والخدمات. كما أن القوال إذا ما لاحظ قصورا أو تراخيا من طرف الحاضرين في دفع المساهمة المالية، التي يجمعها في مواقف معينة من أداءه، لا يتورع عن توجيه اللوم والنقد لهؤلاء المتراخين قائلا لهم: "مانيش نَطْلُبْ مَنْكُمْ صَدْقَة...هاذي هي حِرْفْتي، هاذي خُبْزْتي..."، ويساهم رواد الحلقة في الدفع.

كما أن العرض القوال قوانينه الخاصة فكثيرا ما يحدث أن يشوش شخص على العرض عن غير قصد أو بقصد الاستفزاز فإما يتدخل الحضور أو يتدخل الراوي القوال بنفسه ليدفع هذا الدخيل الذي لم يُراعي حُرمة مَقام الإبداع والحَكْي.

والقوالون في رحلتهم مع الرواية، يختلفون فيما بينهم من حيث غنى حصيلتهم من التراث القصصي وصفاتهم الفيزيولوجية التي لها علاقة بملامح الوجه والهيئة والصوت وقوة الشخصية للسيطرة جو العرض والتقنيات الفنية في القص، كما يتفاوتون أيضا في قوة ذاكرتهم وفي الجرأة والقدرة على الإبداع والتجديد والتأقلم مع مختلف الفئات ومواكبة العصر. فكل هذه القدرات تلعب دورا كبيرا في جذب انتباه

الجماهير ودمجهم في الجو الذي تخلقه القصة، كما أنها تصنفهم فالجمهور يقارن بين أداء هؤلاء القوالين، خاصة الذي يتردد على الأسواق الأسبوعية بالمنطقة أو له دراية بالقواعد المثالية للأداء القصصي.

فلكل قوال رصيده القصصي الذي يحفظه وقدرة ذاكرته في الاستيعاب والتخزين، و طابعه الخاص فمنهم من تغلب على حصيلته القصص ذات الطابع الديني كقصص الغزوات والسير، ومنهم من اختار القصص ذات الطابع الخرافي كالأساطير التي يطغى عليها الخيال، وهناك من تخصص في القصص ذات الطابع الاجتماعي والواقعي المستوحاة من الواقع المعاش والخالية من الخوارق والظواهر غير الطبيعية.

ويختلف القوالون كذلك من حيث المقدرة على القيام بالأدوار وتقمص شخصيات القصة وذلك عن طريق حركة الجسم وملامح الوجه والتحكم في الصوت.

ويختلفون أيضا من حيث قدراتهم اللغوية وتنوعها، فمنهم من يتقن عدة لهجات محلية، ومنهم من يستخدم عبارات فصيحة ومقاطع من القرآن والحديث، ومنهم من يقحم ألفاظا فرنسية من حين لآخر، ومنهم

من يستعين بالتشبيه والمقارنة في شتى المواضيع ليجسد المشهد القصصي ويجعله أكثر وضوحا في خيال جمهوره.

كما أن لكل منهم قدراته الخاصة في الإبداع والتجديد والتكيف مع مختلف المواقف، فمنهم من ليس له مشكلة في تعديل الرواية بالنقص أو الإضافة وذلك حسب رغبة الجمهور وحسب الموقف، بل في رأيهم هذا دال على مدى براعتهم، وليس لهؤلاء حرج في حذف أو استبدال اسم الراوي الناظم الأصلي للقصة باسمهم وهذا ما يسبب مشكلة في توثيق الموروث الشفهي ويشكك في مصداقية ناظميه.

ومنهم من يصرون على عدم أداء القصص التي لا يحفظونها جيدا أو نسوا بعض مقاطعها بالرغم من أن الجمهور يطلبها بكثرة، كما أن هذا النوع من الڤوالين يصر على ذكر صاحب القصة بأمانة كما هو متناقل في المقطع الأخير من القصيدة.

كما أن بعض الدارسين قد "حكموا على الرواة المحافظين بالضعف، وبأنهم ليسوا بمبدعين على الإطلاق بينما حكموا لصالح الرواة المجددين...إن تغيير الرواية وما يطرأ عليها من حذف وزيادة قد لا يكون بعامل متطلبات ظرفية واستجابة لدواعي الخلق والابداع، إنما قد تكون ناتجة عن ضعف يعاني منه الراوي، وعدم تمكنه من استيعاب

جميع فنيات القص، نسيانه لبعض الأجزاء من القصص المروية بسبب كبر السن أو بسبب انقطاعه عن الرواية لمدة طويلة...فيحاول الراوي في هذه الحالة أن يعوض هذا النقص بعناصر جديدة..."[1]، بالرغم من هذا كله فإن القوال لا يقر بالضعف في أداءه، وإن وجد يجد له تفسير مقنع.

3/ نشاط القوال:

ما ينفك أن يصل القوال، إلى البطحاء الواسعة قرب السوق صباحا، بدفه مع مرافقيه العازفين، وغالبًا ما يكونون من تلامذته الناشئين، حتى يتجمع إليه الكبار والصغار على صوت ضرب الطبل، ويشكلون حلقة يكون فيها الجالسون إلى الأمام والواقفون إلى الوراء، ومن خلال هذه الحلقة يمكن للجمهور أن يرى ويسمع ويشارك في غالب الأجناس الجامعة للمقامات والسير والملاحم، والأمثال والحكم والفكاهات المضحكة، وقد طور القوال عمله المسرحي في الساحة كما استفاد مما خلفه الأجداد من فنون القول، وبقي محافظا حتى الآن على الشكل المناسب لكيفية الرواية بين المدح والقص والتشخيص[2].

---

[1] عبد الحميد بورايو، رواية القصة الشعبية في المجتمع الجزائري، مرجع سابق، ص92 .

[2] مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مركب الطباعة، الرغاية الجزائر، 1982، ص10.

وبناء على ما سبق، إن القوال عبر مسرح الحلقة الابداعي الانفرادي ذو الطابع الشعبي، يعرف كيف يشد انتباه المتفرج إليه بدهائه في الحكي وسلاسة انتقاله من موضوع إلى آخر وسرعة بداهته، إضافة إلى إشراكه للمتفرجين في العرض وإثارتهم دون ملل. كما أنه يُرَوِحُ على الناس ويُسليهم بالنكت والدعابة والنقد الاجتماعي الساخر، ولكل أسلوبه الخاص في صناعة الفرجة. إذ يوظف القوال في حلقته خبراته وتجاربه والمواقف التي مر بها في حياته اليومية في قالب هزلي عجيب يطرد الملل من أجواء العرض، كما يستشهد مُحبي فن القوال بمواقفه وأقواله وتصرفاته الغريبة في حياتهم اليومية.

كما أن القوال يمتهن هذه المهنة بتفاني واخلاص، إذ يؤمن بأن "الإخلاص لمهنة كيف ما كانت، تشبه إلى حد بعيد الإخلاص والطاعة للوالدين، فإن عقوقهما لا يجلبان إلا الخسارة والكساد لمرتكبيه. فنفس الشيء يحصل لصاحب كل مهنة، فإن لم يخلص لها ويطيعها"[1]، وحقيقة أنه كلما احترمت مهنتك وأخلصت لها مهما كانت بخسة أو حقيرة في نظرك، كلما منحتك العطاء الوافر والرضا والاطمئنان وعزة النفس.

1 رأي معظم القوالين

كما تعد هذه المهنة من بين الوسائل التعبيرية القديمة والحديثة التي تستمد قوتها من توظيفها للموروث الشعبي ومن تسخيرها لتجارب وتراكمات الحياة اليومية من جهة، ومن جهة أخرى في إشراكها للجمهور في القضايا التي يطرحها القوال بشكل مباشر أو غير مباشر.

فالقوال فنان حامل لمعرفة مجتمعه مرتبط بقضاياه وخبير بها، يعرف كل شيء عن جماهيره، ما يضحكهم وما يقلقهم وما يؤثر فيهم، يعرف كيف يجمع الناس حوله وكيف يفرّقهم وكيف يجعلهم يمضون ساعات وهم يستهلكون مضمون فرجته دون ملل.

ما أكثر هؤلاء الفنانين في بلادنا وفي المغرب العربي عامة، الذين أعطوا الكثير ولا زالوا، رغم التهميش والتقهقر الذي أصاب مجمل الفنون الشعبية منها فن "الحلقة"، دون محاولة تطويرها وتنظيمها حتى تصمد أمام مد العولمة التي تهدف إلى قتل كل ما هو خصوصي وأصيل في ثقافة الشعوب وفنونها، باعتبارها غير منتجة ولا تخضع لقانون السوق العالمي ومنطقه المركانتيلي. فالشعوب عندما تفقد تراثها الثقافي، تفقد هويتها وأصالتها وتاريخها. لذا لابد من العودة إلى الذات التي تُنميها إرادة قوية للحفاظ على مقوماتها الثقافية الأصيلة، وقيمها الأخلاقية والجمالية الخاصة دون إغفال المواكبة الحثيثة لما يجري في

العالم من تطور علمي وتكنولوجي وثقافي وفني.

4/ المهارات الأساسية للقوال:

إذا اعتبرنا القوال ممثلا بالمفهوم الحديث والمعاصر فهو مؤهل لبناء علاقة خاصة بينه وبين الشخصيات والأحداث التي يقدمها إلى جمهور الحلقة، وذلك عبر ما يقدمه إليه من خلال الشخصيات الخيالية التي استند عليها في رواياته كمصدر لمعلوماته والتي تبقى شاخصة بينه وبين جمهوره رغم عدم حضورها الجسدي.

وتتميز شخصية القوال بقدرات مسرحية، فهو يعرف حاجات جمهوره أي كيف يجعلهم يقبلون على حلقته بإثارة انتباههم، بصراخه أو بحركاته الصاخبة أو بمظهره... ولكل من القوالين أسلوبه الخاص في بناء الفرجة، فهو يعتمد على المباشرة والعفوية في التواصل مع جمهوره، وعلى أسلوب التشويق والإثارة وإبهار المتفرجين وامتلاك حواسهم ومشاعرهم للحفاظ على حلقته.

وعلى الرغم من اختلاف التسميات، وتنوع الأساليب، فأن السّمات الأساسية للقوال تتمحور حول نقطة مشتركة أهمها:

– استخدام الصوت، والحركة، بطريقة تخدم النص وتساعد على إبراز المعاني والمواقف...ولكل طريقته في التعبير والإلقاء والحركة.

– اللجوء دائماً إلى مكان محدد ومتعارف عليه من قبل القوال والجمهور للالتقاء، مثل الساحات العامة أو الأسواق...

– اللجوء إلى وقت محدد ومتعارف عليه يلتقي فيه الجميع، كيوم الأحد في ساحة السوق الأسبوعي.

بالإضافة إلى ذلك للقوالين تقنياتهم الخاصة، مثل استخدام الموسيقى كعامل مساعد على إبراز الحدث، واستخدام أدوات للتعبير مثل العصا أو الحبل، كما لهم أزياؤهم الخاصة والمتمثلة في اللباس التقليدي وهو العباية التقليدية والجلابة والعمامة التوتية التي توضع فوق الرأس حتى لو كان القوال صغير السن، بالرغم من أن هذا اللباس أصبح حاليا يميز حصريا بعض الشيوخ المحافظين أو سكان البوادي.

فالقوال فنان متعدد المواهب، يتقن العديد من فنون القول والمرح والألعاب فهو شاعر وحكواتي يحفظ الأمثال الشعبية، الألغاز، الحكم، النكت، الأساطير، الغزوات وغيرها من الحكايات الشعبية، وفي نفس الوقت مرشد وواعظ، ينوع عرضه حتى يقضي على شعور جمهوره

بالملل.

كما يعتبر رجلَ مسرح بامتياز، فهو يشخص المواقف المختلفة ويقدم مشاهد هزلية كانت أم واقعية أو متخيلة، ويعتمد أيضا على محاكاة الواقع وتقديم نماذج منه، فهو يقدم مَشاهدَ حوارية جميلة، تمتع مشاهدين جاؤوا ليشاهدوا مسرحا في الهواء الطلق، مسرحا اختياريا دون تذاكر، إذ يعتبر الباحثين في ميدان المسرح هذه الظاهرة فرجة ما قبل مسرحية استوحى منها العديد من عمالقة الدراما المسرحية كعبد القادر علولة، عبد الرحمان كاكي وغيرهم. اضافة إلى أنه يتقن التواصل مع جمهوره المتعطش إلى الفرجة، ويعمل على تحقيق حاجاته النفسية، فهو لا يسأم من تنظيم حلقته خلال العرض وتوسيعها والحفاظ عليها لساعات طويلة. ففي فرجته يمرر القيم إلى جمهوره، ينتقد بعض العادات والمظاهر ويُثبت أخرى، يدعو الإنسان إلى طاعة الوالدين، إلى الكرم وتذكر الموت وإنفاق ما في اليد وعدد لا يحصى من القيم الأخرى، التي يغلب عليها الطابع الإيجابي.

كما لا يتغاضى الڤوال عن أحداث عصره بطريقته الخاصة، عن طريق مزج ومقارنة الماضي والحاضر والبادية والمدينة، بطريقة هزلية. كما أنه من خلال تكرار حلقته والاستجابة لجمهوره وتزويد فرجته

بمختلف أنواع التراث الشعبي، من شعر وحكايات وأمثال وألغاز وسير، يحافظ الفوال على التراث وعلى الثقافة الاجتماعية والدينية ويصحح مسار الحياة من الكثير من الانحرافات والمشاكل النفسية.

كما أن المادة الاجتماعية وحالة التمثيل وحضور الفوال، الذي يعتبر الفاعل في التجسيد، هي عبارة عن معادلة "بايو اجتماعية"[1] وديناميكية، على حد تعبير "جان دوفينيو" (Jean Doviniau)، باحث في علم اجتماع المسرح.[2]

[1] بايو اجتماعية = اجتماعية و حيوية.

[2] د.فاروق أوهان ،أفاق تطويع التراث الغربي للمسرح، الظفرة للطباعة والنشر، ابو ظبي، ط1، 1999، ص 124.

المبحث الثالث: ماهية العرض الحلقوي للقـــوال

1/الخطاب الشفوي في العرض الحلقوي القـــوال:

تكمن المهمة الأساسية للقـوال باعتباره مُلقي في التواصل مع الجماهير وإيصاله المباشر لأفكاره، فالتواصل هو "تبادل كلامي بين المتكلم الذي ينتج ملفوظا أو قولا موجها نحو متكلم آخر يرغب في السماع أو إجابة واضحة أو ضمنية، وذلك تبعا لنموذج الملفوظ الذي أصدره المتكلم"[1]، ولبلوغ هذه الغاية يقوم القـوال بتسهيل اللغة التي يتداولها وتبسيطها لكي تكون في متناول الجميع، فهذه اللغة لا تُفهم ولا تُضبط إلا بتقليد ثقافي شفوي شامل يختلف من منطقة إلى أخرى، بالإضافة إلى الممارسات والسلوكيات والإيماءات التي تساهم في التواصل مع الجمهور.

كما يعتبر بعض الدارسين التواصل عملية جعل فرد أو مجموعة متموضعة في عصر من نقطة (س) يشارك في التجارب التي ينشطها محيط فرد آخر متموقع في عهد آخر، وفي نقطة (ص) من مكان آخر، مستعملا عناصر المعرفة المشتركة بينهما (التجربة الوكيلية) والمقصود بالتجربة الوكيلية أو النائبية نقل التجربة بين النقطتين المتماثلتين في

[1] Les voies du langages. Bordas, Paris, Dunod, 1982, p2-6

عهدين معينين بوساطة ما يمكن أن يكون مشتركا بين فردين أو مجموعتين.[1]

تنص التجربة الوكيلية على أنه ليس من الضروري أن يكون الطرف الثاني في التواصل، وهو المرسل إليه، دائما حاضرا، لكنه مفترض خاصة عندما يكون الخطاب شفويا، والافتراض في هذه الحالة يكون بالنيابة المتواترة أو المتسلسلة، والشاهد على ذلك خطبة رسول الله (ص) في حجة الوداع إذ كرر عليه السلام "ألا هل بلغت، اللهم اشهد" بعد كل نص، وحين أنهى خطبته عليه السلام أجابوه بقولهم: "نعم" فقال عليه السلام: "فليبلغ الشاهد الغائب"، وبالتالي فكل مرسل إليه من الغائبين في حجة الوداع يعتبر اليوم حاضرا[2].

وفي هذا السياق، يقول القوال في حلقته وأثناء تناوله موضوعا هاما: "**لْحاضَرْ يْبلَغْ لْغايَبْ**" أي بمعنى فليبلغ الشاهد الغائب. فاللغة الشفوية عامة ولغة القوال خاصة تتميز بذكاء اجتماعي بفضل تراكيبها الخاصة، وبوجه خاص الأمثال الشعبية التي تُجسد التجربة الوكيلية في منطوق القوال، فالمثل "سائر يُراد فيه معنى من وراء معنى

---

[1] د.عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل، اقترابات لسانية لإشكاليات التواصل للتواصيين الشفوي والكتابي، مرجع سابق، ص93 .

[2] أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر ط2، بت، ص33

آخر، وذلك من خلال مشبه ومشبه به، ومعنى هذا يحصل من معنى ذاك، أيا كان التشبيه، وأيا كانت طريقته"[1].

فالمثل قولا سائرا ليس مقيدا بحيز زمني ولا حد فضائي فهو يصلح لكل الأزمنة وفي كل الأمكنة، يُنقل بمعناه الأول من موقف ورد فيه إلى ما يحاكيها في معنى من المعاني، وهو مجهول القائل حيث يُكتب له العيش مع الأجيال التي تحتاج إلى الاستشهاد به دون الاهتمام بقائله، فهو يعبر عن تجارب إنسانية يعيشها الناس، عن فكرة أو علم أو خبرة أو حقائق مستوحاة من الواقع بعيدة كل البعد عن الخيال، ويُلائم المثل جميع مجالات الحياة ومختلف طبقات المجتمع.

والأمثال التي تتداول بمنطقة الغرب الجزائري عامة وسعيدة خاصة ليست جديدة أو مختلفة عن باقي مناطق الوطن، فهي تُداول نفس الفكرة الإنسانية ولكن تختلف من حيث الصياغة والتصور.

والقوال يتداول هذه الأمثال بكثرة في حلقاته للتواصل مع جمهوره في مواقف متنوعة، مستوحيا في ذلك من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة وقول الحكماء من الآباء والأجداد، بهدف الارشاد والتصحيح والتوعية، كقوله في وصف كيد النساء:

[1] د. رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، جامعة باجي مختار، عنابة، 1989، ص 42

بُهْتْ النْسَا بُهْتينْ، مَنْ بُهْتْهُمْ جِيتْ هَارَبْ، يَتْحَزْمُو بِلْفُوعَا، وْيَتْخَّلُو بَلْعْقَارَبْ

وقد ذُكر ذلك في قوله تعالى: "فَلَمّا رَأَى قَميصَهُ قُدّ من دُبُر قَالَ إنَّهُ من كَيْدكُنَّ إنَّ كَيْدَكُنَّ عَظيمْ"[1].

ويقول القوال أيضا في موضوع الصبر الذي ذُكر بدوره في العديد من الآيات القرآنية:

يا صَاحْبي كُونْ صَبَّارْ، واصْبَرْ عْلَى مَاجْرَالَكْ، ارْقُدْ عْلَى الشُوكْ وَانْتَا عَرْيَانْ حَتَى يَطْلَعْ نْهَارَكْ.

كما يقول أيضا في مواضيع أخرى لا تخرج عن حيز المجتمع وعلاقاته والتي تحذر من ارتكاب المحظورات قبل الوقوع في الخطأ والتفكير قبل الاقدام على أي عمل متهور، وعدم التسرع في اتخاذ القرارات، والتزام الثبات:

خْتار ألْجار قْبَل الدّار/ زْواجْ لَيْلَه تَدْبيرْ عامْ/ يَرْحَمْ مَنْ زارْ وْخَفَفْ/ أَطْعامْ بْلا ما منْ قَلْتَ لْفْهامَه/ لْمْرَبي مَنْ عَنْدْ رَبِي/ جايْ يْكَحَلْها عْماها/ دْهَنْ ألسيرْ يْسيرْ/ لي دارْها بيديه يْحَلْها بْسَنيهْ/ أَذْراعْ لْوافي ما يْحافي/ أَلْمَكْسي بَنْتاعْ أَناسْ عَرْيانْ/ ألْعودْ لي تَحَقْرَهْ

[1] سورة يوسف الآية 28

يَعْميكْ/ قِلَةْ الشّي تْرَشي/ لي ما في كَرْشَهْ أَتْبَنْ ما يْخافْ مَنَّار/ أَلْحُرْ مَن غَمْزَه وَلْبَرْهوشْ مَنْ سَتينْ دَبْزَ/ تَعْيَ لْعَيْنْ تَكْبَرْ وَلْحاجَبْ فوقْهَ/ وَجْهَ لْخْروفْ مَعْروفْ/ أدَخَنْ وْلا طافْيا/ مَعْرِفْةَ رْجالْ كْنوزْ/ سال لْمْجَرَبْ لا تْسالْ طْبيب/ دعْوَه بْلا ذْنوبْ في رَاسْ مولاها/ لَحْديثْ قْياسْ.

فالقوال يركز على اختياره للأمثال ذات المبدأ الاجتماعي والديني باعتبارها فلسفة يسعى من خلالها إلى تأسيس هرم العلاقات المتينة بين أفراد المجتمع. والمثل يرتبط بذات المستمع وفكره وبيئته فيكون التأثير نفسيا من خلال اللغة والمحتوى وطريقة الإلقاء، وبالتالي تكون استجابة المتلقي لنداء المثل وسيطرته استجابة سريعة ذات تأثير كبير.

وبناء على ما سبق، يمكننا القول أن اللغة الشفوية تتميز بالذكاء الاجتماعي الخارق المتجسد في "كونها منظومة تحوي عدة أفعال وحوادث صاغتها بطريقتها الخاصة أي أوجزتها في جمل ظاهرها قصير، وباطنها نص طويل، بحيث كل جملة تمثل قصة أو رواية"[1].

[1] د.عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل، اقترابات لسانية لإشكاليات التواصل للتواصيين الشفوي والكتابي، مرجع سابق، ص140 .

كما يغلب عليها الطابع التوصيلي والدليل على ذلك أن المثل هو خطاب شفوي يحمل رسالة ذات أبعاد دلالية غاية في المثالية، حيث أنه أصبح بمثابة الدستور الذي يُنَظِم الناس ويوجههم في حياتهم اليومية.

ويتميز نص المثل بجمالية وبإيقاع خاصة وساحر يؤثر في النفس والعقل معا ويسهل عملية حفظه وتداوله، كما أن مضمونه يُريح النفس، فهو يلخص هموم الناس وتجاربهم في تراكيب مختصرة، فخير الكلام من قل ودل.

وأهم ما يمكن استنتاجه من كل هذا أن خطاب القــوال يعتمد على الشفوية والتي تمثل مجالا لا تتحكم فيه قواعد عالِم بل هو المجتمع اللغوي الذي يتداول ما بينه لغة هذا الخطاب ويخط معالمها، كما أن الإبداع التراثي لا يصدر إلا في ظل الشفوية.

2/ ماهية العرض الحلقوي للقــوال:

يرتكز هذا العرض الحلقوي على فضاء دائري ينبض بالحياة ويعج بالحركة فيه يتم أداء مشترك بين الملقي والمتلقي وذلك باندماج هذا الأخير في هذه الفرجة ومشاركته مشاركة فعالة، فمن خلال هذا العرض الفرجوي التعبيري يتواصل ويتفاعل الجمهور مع القوال في جو من التحاور والمرح .

يقوم القوال بعرضه الفني في ساحة الأسواق الشعبية وساحة الوَعدات وغيرها من التظاهرات الاحتفالية الشعبية، ففي هذه الفضاءات يتواجد جمهور الحلقة الذي يتشكل من عامة الناس من مختلف الأعمار والمستوى الثقافي، متنوع المزاج، فيه من يتوق إلى حضور العرض بدافع الفضول، وفيه من يحضره بهدف النقد والسخرية، وفيه من يحضره بهدف التسلية والترويح عن النفس، فلكل منهم اهتماماته وقيمه ومُثله الخاصة، ولكلٍ سلوكه الخاصة في التفاعل مع العرض المُقدَم.

يقف هذا الجمهور واقفا في حلقة وفي وسطها يقف القوال مع مرافقيه العازفين: القصّاب والبْنادري، يبدأ العرض بعزف القصّاب لشد انتباه الناس في الساحة، أي يقوم بما يُسمى عند القوال بـ"التَحْواس" وهي تقنية يستعملها لشد الجمهور إلى حلقته مستعملا الموسيقى وبعض الحركات. وأول شيء يطلبه القوال عند تحلق المتفرجين حوله مشكلين حلقة دائرية هو ترديد الصلاة على سيدنا محمد صل الله عليه وسلم، ثم يبدأ عرضه الفني مسيطرا على أجواء الفضاء الدائري، مخاطبا كافة الجمهور دون استثناء، مستخدما حركات جسده وطبقات صوته المتنوعة، وألحان موسيقية مرافقة له تنسجم مع أدائه

حسب رغبته فهو قائد الجوقة، بمجرد الإشارة بعصاه إلى عازفه يوقَف العزف أو يُواصَل أو يغير اللحن.

والقوال في عرضه يقص الحكاية ويمثل الحوار القائم بين شخصياتها في آن واحد منسقا بين العبارات والحركات والايماءات، مستعينا باكسسوارات بسيطة جدا كالعصا والحبل، أو مجرد حجر صغير يضعه في وسط الحلقة ليوحي به إلى الجمهور بأنه شخص أو حيوان، فكل هذه العوامل تساهم في تحقيق التواصل الجيد بينه وبين جمهوره، فبفضلها يؤثر في المتحلقين ويجعلهم يعيشون القصة ويحسونها.

يتعاقب على الحلقة جمهور متعدد نظرا لمدة العرض الطويلة إذ تدوم من ساعتين إلى أربع ساعات، كما أنه من الصعب إبقاء الجمهور إلى غاية نهاية العرض بسبب انشغالاته العديدة. ويشارك المتفرج في العرض حيث يمكنه قطع القوال في أي لحظة يريد للشرح أو لإعادة مقطع أعجبه أو حتى تصحيح قول أو بيت شعري.

وأثناء العرض يمكن للقوال أن يتوقف ليقوم بملاحظة حول تصرف قام به أحد المتفرجين ولم يعجبه، أو ليجمع المال الذي يقدمه المتحلقون مقابل حضور العرض المسرحي الممتع، وفي غالب

الأحيان يتوقف الثوال في اللحظات المشوقة من الحكاية بهدف تشويق الجمهور وحثه على مواصلة المشاهدة وتحفيزه على دفع المال. ونظرا لتغيُر الجمهور طوال العرض، فالثوال يغير موضوعاته كلها أو مقاطع فقط إن لاحظ أن المعروض لم يلقى استحسانا من طرف جمهوره، فخبرة الثوال في الحياة وبالخصوص من خلال تنقلاته عبر الأسواق من منطقة إلى أخرى أكسبته معرفة بجمهوره، علمته كيف يقرأ أفكاره ويفهم رغبته ونفسيته ، فلكل منهم ميوله الخاص نحو جنس معين من القول، فمنهم من يحب المواعظ ومنهم من يفضل السير والغزوات، ومنهم من يقبل على حلقات الرواية أكثر من غيرها، فعلى الثوال أن يُكيف عرضه وفقا لكل ذلك، ويلبي رغبات جمهوره في الاستماع إلى قول معين أو حكاية معينة، وهنا تظهر كفاءته. وعادة ما يحب الجمهور كل ما يشوقه ويثير فيه الحماس شرط أن يكون ممتزجا بمشاهد هزلية فكاهية تُنفس عنه كُربته وتُريحه نفسيا من أتعاب الدنيا.

ويرى عبد القادر علولة أن هناك اشتراك جدلي وديناميكية بين الثوال وجمهوره في ترتيب العرض، إذ يقوم الثوال بالسرد والتمثيل والتفسير في الوقت نفسه، حارصا على إضفاء الحياة والحركة على

شخصيات عرضه باستخدام ايماءات وعبارات موحية، فهو في مركز الحلقة الراوي والممثل والمغني وفي غالب الأحيان شاعرا ومؤلفا للنص الدرامي الذي يعرضه، حيث يُمسرح النص ويزخرف العرض بمختلف جماليات القول من تلميح وإشارة وتصريح وتهويل، كل ذلك بهدف إثارة التصور المبدع للجمهور[1].

وفي نفس السياق يرى بورايو عبد الحميد أن هذا الراوي الشعبي يختار المناسبات الملائمة لنشاطه كالتجمعات العامة في الأسواق واحتفالات الزواج والختان وإقامة النذور للأولياء، فيفسح له المجال على شكل دائرة تكفي لأدائه الحركي والتمثيلي، وفي حين يتحلق حوله الحضور، يأخذ هو مكانه في مركز الحلقة واقفا أو مقرفصا، وذلك حسب متطلبات الأداء الذي قد يؤديه بمفرده، وقد يرافقه في ذلك مساعد أو اثنان يتبادلون فيما بينهم الرواية والعزف مستخدمين الرباب والقصبة والدف، ويصاحب العزف إنشاد المغازي، وهي قصص منظومة وملحنة يزاوج فيها الراوي بين الإنشاد والتفسير، وقد يضيف على ذلك فيستشهد ويعلق مستعينا بما أوتي من مواهب في التعبير بالكلمات والحركات، مستثمرا كل ما يحمله من مهارات خياله الإبداعي وقدرته على الأداء

[1] عبد القادر علولة، مسرحيات (الأقوال، الأجواد، اللثام)، مرجع سابق، ص 11.

الـدرامـي، وهـو فـي تقمصـه لشـخـوص القصـة يـخلـق مشـاهـد مسـرحيـة يـقوم فيـها بـدوريـن أو أكثـر ، مستـخـدما الـحـركـة والـحـوار ، زيـادة علـى دوره الأسـاسـي كـراوي ومعلـق علـى أحـداث القصـة وشـخـوصـها، ويـبـرع بـعـض الـرواة فـي استـخـدام الـعـزف كـعـامـل مسـاعـد علـى تصـعـيـد تـوتـر المـواقـف الـدرامـيـة فـي القصـة، وتـصـويـر المشـاهـد القـصـصـيـة، والإيـحـاء بـالأجـواء الـداخـلـية والـخـارجـيـة الـتـي يـعـيش فـيـها الشـخـوص[1].

إضـافـة إلـى أن للـقـوال دورا هـامـا فـي التـأثـيـر علـى جـمـهـوره وإقـنـاعـه فـي مـخـتـلـف المـيـادين بـمـا فـيـها السـيـاسـيـة، كـمـا تـبـين الأدوار والمـواقـف الـتـي قـام بـهـا أثـنـاء حـرب الـتـحـريـر الـجـزائـريـة فـي تـوعـيـة الـشـعـب الـجـزائـري.

ومـن كـل هـذا يـمـكـنـنـا الـقـول أن حـركـات الـقـوال وهـو يـقـدم عـرضـه داخـل الـحـلـقـة تـبـيـن أن لـديـه قـدرات مسـرحـيـة، وبـالـتـالـي هـو ممـثـل مـوهـوب ذو مـوهـبـة رائـعـة ولـه كـفـاءات فـنـيـة عـالـيـة، بـفـضـلـهـا يـقـدم عـرضـا مسـرحـيـا مُشـوقـا.

[1] عبد الحميد بورايو، رواية القصص الشعبي في الجزائر، مرجع سابق، ص21 .

الفصل الثاني: إيقاع العناصر الفنية في العرض الحلقوي للقوال

المبحث الأول: إيقاع القوال والجمهور في العرض الحلقوي

1/ القوال / الممثل

2/الجمهور

المبحث الثاني: إيقاع المكان والزمان في العرض الحلقوي

1/الفضاء الحلقوي

2/الديكور

3/الزمان

أ-زمن الفرجة

ب-زمن القصة

ج-تداخل الزمنين

المبحث الثالث: الإيقاع الموسيقي في العرض الحلقوي

1/ ماهية الموسيقى في العرض الحلقوي

2/ الآلات الموسيقية

3/الأوزان الموسيقية

4/ وظيفة الموسيقى في العرض الحلقوي

يلعب الأداء الجيد للقوال دورا هاما في استحسان الجمهور له أو رفضه لأن غالبا ما يكون جمهور الحلقة من العامة الأوفياء للعرض فهم يعرفون تفاصيل مروياته لتكرار مشاهدتهم لها، ولكنهم دوما في الموعد يتحلقون حوله مرارا وتكرارا ليستمتعوا بحسن أداءه وقوة شخصيته، لذلك ليس سهلا التأثير فيهم واستدراجهم، وليس من الهين إقناعهم وابقاؤهم حتى نهاية العرض. ولهذا يلجأ القوال إلى استعمال تقنيات عديدة وإيقاعات متنوعة في عرضه كالإيقاع الفني والحركي والإيمائي.

ومنه يعتبر الإيقاع أساس العرض الحلقوي للقوال، فهو قوة حية تربط بين القوال وجمهوره من جهة، وعملية انسجام بين ملفوظ القوال وحركات جسمه من جهة أخرى.

المبحث الأول: إيقاع الممثل والجمهور في العرض الحلقوي

1/ القوال / الممثل:

يعتبر القوال الممثل الأول الرئيسي في العرض الحلقوي فباستعمال العميق لطاقته الجسدية والصوتية والفكرية يقوم برسم وتجسيد كل ما يخص شخصية القصة، وطوال العرض يبين القوال بأنه ممثل بارع يقوم بأداء فني محض، فن يُمتع به جمهوره.

فهذا الممثل الحلقوي يشكل وساطة بين الجمهور والعرض، فهو كما يرى عبد القادر علولة: "يظهر على أنه ممثل، لكنه قبلة بالنسبة للمشاهد (أوالمتفرج) بل مرشد للعرض المسرحي"،[1] وذلك لأنه حامل للنص ومحمولا به في نفس الوقت، فما يشكل قوة هذا الممثل هو قدرته على خلق الخيال، ومواجهته المباشرة للجمهور عن طريق المحاورة، حيث يشتركان في ترتيب العرض بصفة دينامية وجدلية.

كما يصف علولة القوال في تمثيله قائلاً: "في عرض من نوع الحلقة الممثل/السارد ليس هو من ينتحل حالة ما وإنما هو محفز لخيال المشاهدين المبدع يدوم العرض ساعتين إلى أربع ساعات، ويشارك فيه متفرجون من أعمار مختلفة، وبمكن للمتفرج أن يستوقف الممثل/السارد (المداح) في أية لحظة لمساءلته أو يطلب تعديل بيت شعر من أغنية أو إعادة مقطوعة بهدف استعادة المتعة..."[2]

فداخل الحلقة يقوم القوال والذي يعتبر ممثلا أثناء أدائه للسرد (كلمة وحركة) بالاندماج في الأحداث تارة وبالانفصال عنها تارة أخرى بأداء جسدي مركب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التجريد[3].

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علّولة، ص 240-241.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] المرجع السابق، نفس الصفحة

وبناءً عليه، يصبح هذا الممثل بفعل قدراته الفنية راوياً ومغنياً في مركز الحلقة، يُمسرح الكلمة ويُنسق العرض بمختلف أجناس القول، التلميح، الإشارة، التصريح، والتضخم بهدف إثراء الخيال المبدع للجمهور المتلقي.[1]

وعلى هذا الأساس، يعتبر القوال صاحب علم ومعرفه في حلقته وذلك بقدراته على الارتجال والإيحاء، ففي العرض يوظف مهاراته الفنية والصوتية والجسدية إضافة إلى مجموعة من التقنيات لشد انتباه المتفرج والمحافظة على هذه الحلقة لغاية انتهاء العرض بالرغم من وجود عروض أخرى في ساحة السوق أو ساحة الوعدة، فهو يؤثر في ذهن المتفرج ويثير الدهشة فيه.

فالقوال يتواصل مع جمهوره عبر السرد بالدرجة الأولى، حيث يعتمد على أسلوب التشويق في القص وعلى النبر والتنغيم في الصوت، كما يعتمد أيضا على الإماءة وتغيير تعابير الوجه. فنجده يسعى إلى نسج الخيال والإيهام من خلال أحداث الحكاية وأساليبه المتنوعة في القص.

ونظرا للأدوار التي يقوم بها القوال داخل فضاءه المسرحي الحلقوي فهو يعتبر ممثلا محترفا له تقنياته الخاصة لإبهار

[1] Hommage à Abdelkader Alloula, Ibd, p30.

الجمهور وللمحافظة على فرجته، وفي نفس الوقت يعد مخرجا في تعامله مع الظروف المحيطة به، بحيث يعرف أين يقف داخل الحلقة ومتى يتحرك، يعرف الوقت الذي يتكلم فيه، والذي يغني فيه، يعرف متى يسكت، ومتى يسأل ويفسر. فأحيانا نراه ممثلا يحكي بتلقائية إذ يبدأ بحكاية، ثم سرعان ما يبدلها بأخرى أو يقص قصة في أخرى، بحيث أن ليس لحكيه هدفا معينا لكن حركاته وإيماءاته تخلق جو من الاحتفال والتشويق عند الجمهور، ونجده أحيانا أخرى ممثلا حاكيا هادفا يحكي حكايات بناءة ذات مغزى تساهم في الارشاد والاصلاح.

ويتضح من كل ما سبق، أن القوال يبني علاقة خاصة ما بينه وما بين الشخصيات والأحداث التي يقدمها إلى جمهور الحلقة، وذلك عبر الشخصيات الدينية والواقعية وتلك الخيالية التي استند إليها في روايته، والتي تبقى شاخصة بينه وبين جمهوره، رغم عدم حضورها الجسدي، فيقوم هذا الممثل بالتحرك داخل الحلقة ببطء ظاهر تكون غايته استكشاف نوعية المتفرجين، وتقدير الإمكانيات الخاصة واللازمة للتأثير عليهم بغية جذبهم.[1]

[1] فاروق أوهان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، مرجع سابق، ص117-118.

أما أداء القوال كممثل فيعتمد على حركات تصاحبها موسيقى وغناء إضافة إلى القص والتشخيص والأخبار والتعليقات متنقلاً من حدث إلى آخر، وذلك ليحقق الوقْع الفرجوي من أجل شد الانتباه والسيطرة على المتحلقين ليتمكن من أداء عرضه، تجسيماً، وحركة، وصوتاً، فتجده يمسرح كلمة، وينقش العرض بمختلف أجناس القول كالتلميح والإشارة تارة والتصريح والتضخيم تارة أخرى بهدف إثراء الخيال المبدع للجمهور.[1]

وبالتالي يخلق الأسلوب الخاص لهذا الممثل، والذي يتنوع بين الغناء والقص والحركة وإشراك المتحلق في العرض، جوا من التواصل وتبادل الآراء.

2-الجمهور:

الجمهور هو عبارة عن تجمع بشري لعدد من الأفراد تتحكم فيهم مجموعة من المبادئ والقيم والأهداف. والعرب، بشروطهم التاريخية والجغرافية الخاصة، هم من أهم شعوب الأرض اعتمادا في التعبير عن أنفسهم والتواصل في ما بينهم على اللغة وما تسمح به وسائلها من فنون في القول وأشكال في التواصل والتوصيل [2].

---

[1] عبد القادر علولة، مرجع سابق, ص128.

[2] عبد الصمد بلكبير، في الأدب الشعبي – مهاد نظري. تاريخي- اتصالات سبو، مراكش،2010 ، ص 158

والإنسان جزء لا يتجزأ من المجموعة، فهو ليس مجرد مادة وإنما هو مادة وروح، عضل وذوق، جسم وحس، فاعل ومفكر، وهذه الازدواجية تنطبع على المجتمع نفسه، لأن المجتمع مجموعة أفراد يشبعون الحركة والنمو المادي فيضمنون للمجتمع التنمية والتطور والغناء ورفع المستوى[1]، فمن خلال محاولته تلبية مختلف احتياجاته، فهو يؤلف مع غيره علاقات اجتماعية ومادية، وأيضا علاقات ثقافية، معرفية، وفكرية.

وتطبع الفنون التعبيرية المجتمعات بتوازن سبل الحياة فيها، لأن لها علاقة بكل ما هو إحساس وذوق وجمال وعاطفة وفكر، كما أنها تستنفد كل قدرات ومواهب الإنسان التعبيرية كالكلمة والنغم والألوان، والصوت...فهذه الفنون تعبر عن عالم يعيشه الإنسان ذاتيا، ويعيشه مع غيره مؤثرا متأثرا وفاعلا منفعلا[2].

كما تستمد الحلقة طاقتها الفنية من جمهور الساحة ، فهي شكل فني تعبيري جماهيري مرتبط بروح الشعب عامة وجمهورها خاصة، كما تجعل علاقة الممثل بالجمهور حرة ومباشرة تماما[3]، ففي

---

[1] عبد الكريم غلاّب، دفاع عن فن القول، مرجع سابق، ص8

[2] المرجع السابق ، نفس الصفحة.

[3] برتولت بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، 1927 ص 155 .

الحلقة علاقة القوال بجمهوره هي علاقة مباشرة، فهو كراو يروي حقائق شهدها وفي نفس الوقت يتقمص شخصيات أخرى خيالية لها صلة قوية بالواقع الذي يعيش فيه هذا الجمهور، لذلك يحرص القوال على توطيد علاقته بجمهوره لكسب ثقتهم وإعجابهم بهدف تبليغ رسالته عبر مروياته مستعملا صيغة الكلام على لسان آخر، ومقتبسا ذلك من تراث ثقافي غني ومتنوع.

ومنه يمكننا اعتبار أن العنصر الأساسي في العرض الحلقوي هو الجمهور، فبدون هذا الأخير لا يقام أي عرض، والهدف الأول للقوال لتحقيق فرجته هو استقطاب أكبر عدد ممكن من الجمهور، فحينما يتحلق حول المؤدي يشكل جدار الحلقة، وحينما يتفرق تتلاشى.

وغالبا ما يقوم القوال بدعوة الجمهور بترديد اسم النّبي عليه السلام كقوله: "**يا جْماعه صلوا عْلى نْبي**"، الأمر الذي يدفعهم إلى تشكيل الحلقة ويضفي جوا من الحماس والتفاعل.

وجمهور الحلقة متنوع، مختلف السلوك لكل مستواه الثقافي والاجتماعي، لكن له احتياجات ودوافع مشتركة. كما يعتبر أيضا متلقيا للفرجة ومساهما فيها في نفس الوقت، فهو لا يكتفي بدور المستهلك السلبي الذي لا يساهم في الفرجة جسديا ولا فكريا، وإنما يشارك القوال

في صنع هذه الفرجة، كما يعتبر الجمهور غير متفاعل مع العرض جمهورا سلبيا ميتا.

كما أصبح جمهور "الڤوال" المعروف بالبساطة والأمية جمهورا مثقفا، متطلبا ومتكلف صعب المراس، مما دفع الڤوال إلى انتهاج أساليب جديدة ومعاصرة للمحافظة على استمرارية هذا الفن، فهو يراعي أحوال جمهوره ومقاماته ومتطلباته ويُكيف عرضه حسب العوامل التي تثيره وتؤثر فيه، وهو ما يذهب إليه ابن رشيق في وجوب تخصيص العناية بمن يخاطب من الناس، فيكون حينذاك لزاما على الملقي أن تنحصر غايته في معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان، ليدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، وذلك هو سر صناعة الشعر، ومغزاه الذي به تفاوت الناس، وبه تفاضلوا [1]، ويضيف قائلا في موضع آخر متحدثا عن ضرورة التفات المبدع/الشاعر إلى رغبات وأحوال المتلقين وأمزجتهم "والفطن الحاذق يختار للأوقات ما شاكلها وينظر في أحوال المخاطبين فيقصد محابهم، ويميل في شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه، فيتجنب ذكره"[2]، وهذا ينطبق أيضا على الڤوال، حيث أنه قد تفطن إلى أهمية مراعاة الأحوال المزاجية

[1] ابن رشيق: العمدة، ج 1، ص364 - 365.

[2] المصدر نفسه، ج 1، ص 395.

النفسية لجمهوره بالدرجة الأولى كونها ذات أهمية فعالة في تحقيق التواصل والاستمتاع بالعرض، إذ من المستوجب "الملائمة بين المعنى والمستمعين، فلكل طبقة كلام ولكل حالة مقام"[1].

ويعتبر هذا من الضروري لأنه "يجري في أي مجموعة من الناس تقييم كل إنسان على حدى وذلك وفقا للعلاقة التي يرتبط بها مع هذه المجموعة ووفقا لما يقدمه لها، كما أنه يستطيع أن يقرأ في وجوه الآخرين فقط طبيعة المشاعر التي أثارها فيهم"[2]، لذا لا يكفي أن يكون الجمهور سلبي أي مجرد حضور، لأن الوظائف هي التي تحدد طبيعة الإنسان.

[1] د.فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، عالم الفكر، مج 23، ع 1-2، الكويت، 1994، ص 366.

[2] برتولت بريخت، المرجع السابق، ص157 .

1

المبحث الثاني: إيقاع المكان والزمان في العرض الحلقوي.

1/ الفضاء الحلقوي:

يعتبر السوق الشعبي العام أحد أهم معالم المدن والقرى الإفريقية عامة والجزائرية خاصة، إذ يقام في يوم معين من أيام الأسبوع حسب تخصصه، على سبيل المثال: السوق الأسبوعي الذي يقام كل يوم أحد، سوق السيارات يوم الأربعاء أو سوق المواشي يوم الأحد. ويعد يوم السوق يوم احتفال عام، يهتم به كل سكان القرى وحتى المدن حيث يخرج الجميع إلى ساحة السوق لاقتناء حوائجهم اليومية، كما يمكننا، في هذا السياق، الرجوع إلى وصف محمد صقلي لساحة السوق بقوله:

"...حيث كانت الساحة مصبا لحشود من كل الأعمار ينحدرون إليها من المدائن والأمصار...لهجات متباينة، هيئات متضاربة الأحجام والأشكال واللباس، من جلبات وعباءة...بينما الرؤوس منها الحليق ومنها ما تعلوه طاقية أو طربوش أو عمامة..."[1]

ففي ذلك اليوم –يوم السوق – تتنوع الأشياء المعروض للبيع سواء كانت على هيئة بضائع أو أزياء، أحذية، معدات، منتجات زراعية

[1] محمد صقلي، الساحة- سرادات جامع الفنا- مطبعة فضالة، مراكش، 2003، ص19 .

وحيوانية، توابل وخلافه أو مواشي، وتقام أيضا المزادات العلنية، كما يوجد فيه مقاهي شعبية متنقلة يلجأ إليها المتسوقون عند الحاجة، كما يتسلل إلى السوق السارقون والمتسولون والسماسرة والدراويش وغيرهم.

ففي ساحة الأسواق تتداخل وتتفاعل كل تلك الأنشطة كما تتنوع أساليب التعاملات ما بين المنفعة المتبادلة وروح البهجة، حيث يحس المتأمل لها بنوع من الانشراح والسرورنفس الاحساس الذي تجده عند ذلك الحشد الكثيف من المتعاملين في السوق.

وعند زيارتك للسوق أو الوعدة سيشد انتباهك مجموعة من الناس محتشدة حول بعض الأفراد الذين يقدمون فرجة فنية وعرضا جذابا، ينغمسون فيه ويثبتون في أماكنهم لحين انتهاءه، وهذا المشهد الفرجوي الشعبي يتجسد في العديد من الأشكال، من بينها الحلقة الشعبية ذات الطابع القصصي، والتي تعبر القصة أو الحكاية عن شخصيتها وذواتها وهويتها، حيث يعتمد القوال في حلقته على فن القص الذي تتخلله الفكاهة والحكم والخرافة، يشخصها باستعمال مهارته في الإلقاء والغناء الذي يصاحبه العزف على آلة شعبية.

إن تأسيس الفضاء المسرحي الحلقوي يكون على المكان الذي تشغله الحلقة الدائرية، أين يقدم الڤوال عرضا مكشوفا في الهواء الطلق، فهو حر غير محاصر بين جدران المسرح الضيق، الذي قد لا يستطيع البعض تحمل مصاريف دخولها، فالڤوال "يحدد بنفسه فضاء اللعب، بفضل دائرة خيالية..."[1] ولا يمكن لأحد من أن يتجاوز حدود هذا الفضاء إلا إذا طلب منه الڤوال أن يساهم في عرضه ويصبح جزءا من الفرجة.

كما يجتمع الڤوال وجمهوره في فضاء واحد وعلى نفس الخشبة في ساحة السوق، أين يمكنه أن يتواصل مباشرة مع الجميع مما يولد حالة من الانسجام والألفة تساعد الجماهير على التفاعل والتذوق في آن واحد، كما أنهم يعبرون عن آرائهم بحرية تامة. وداخل هذا الفضاء يتصرف الڤوال بحنكة ودهاء فإذا لم يرد من الجمهور رد الفعل المتوقع على العرض المقدم يقوم هذا الفنان بحركات عديدة تغير من ردود أفعال هؤلاء، كالتوجه مباشرة إلى الشخص وإخباره عن واقعة حقيقية أو محاولة إضحاكه بسرد نكتة طريفة أو بكل بساطة استدراجه إلى وسط الفضاء ليشارك في العرض.

[1] عبد الواحد عوزري، المرجع السابق، ص 18

وما يميز هذا الفضاء هو أن الجميع سواسية، إذ تراهم يتوزعون بانتظام داخل هذا الفضاء ملتزمين بقواعده دون استثناء، وتلا حظ على وجوههم ملامح البهجة والاستمتاع بالرغم من أنهم يشاهدون العرض إما واقفين في الوراء أو جالسين في الأمام ملازمين تحركات القوال داخل الفضاء الحلقوي وهو يلقي ملفوظه الشفوي الذي يتنوع ما بين القصص والحكايات الشعبية والنكت والحكم والأمثال كما تتخلله مقطوعات غنائية وموسيقية، فبفضل هذه الميزات التقنية والفنية استطاع الفضاء الحلقوي تفجير الحدود الزمانية والمكانية، وذلك بتنوع فضائه الزمكاني الخاص.

ومنه نستنتج أنه من خلال المرويات التي يتداولها القوالون في عروضهم الحلقوية، التي يوظفون فيها عناصر فنية وحركات تعبيرية متنوعة، فهم يحققون التواصل داخل هذا الفضاء، فجمهور الحلقة متنوع لكنه يشترك في الذاكرة الجماعية، وبالتالي تُظهر لنا هذه الفرجة المنظور السوسيولوجي للحلقة نظرا لضمها عدة فئات من الناس رغم اختلاف مستواهم وانتماءاتهم. كما أن إقبال الجمهور على الفضاء المسرحي الحلقوي الدائري الشكل يتلاءم مع تقبل عقلية هذا

الجمهور إلى الأقواس والأشكال الهندسية الدائرية، فالشكل الدائري رمز متجذر في المخيلة العربية الإسلامية.[1]

2/ الديكور:

يعتبر الديكور المسرحي واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح، إذ يتجسد هذا العنصر في كل ما هو موجود على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر.

كما يعد فن الديكور المسرحي فنا قائما على أسس علمية ودراسات منهجية، فهو يمثل علما مستقلا بذاته ناتج عن مجالات الفنون المتنوعة التي تشترك في إنتاج العرض المسرحي.

وكلمة ديكور هي كلمة فرنسية المصدر، لاتينية الأصل (décor)، تم تعريبها في العالم العربي لأن هناك أقساما في بعض المعاهد الفنية تدرس فيها الديكورات الداخلية، والديكورات المسرحية كعلم خاص. والمقصود بالديكور المسرحي تلك القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معاً، على أن تكون إيحاءات هذا المنظر على علاقة بمدلولات المسرحية المعروضة؛ ولهذا

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، مرجع سابق، ص 125

فإن الديكور المسرحي ليس فناً منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحياً مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه[1].

ومما لاشك فيه، أنّ للديكور أهمية بارزة في إظهار الجو العام للعرض المسرحي، إضافة إلى إيضاح التفاصيل والأبعاد النفسية للشخصيات، فهو يعبر عما يحتويه النص، وكما يقال أن الصورة تساوي ألف كلمة في كل الأساليب المرئية. والأمر ليس تقني بحت وإنما هو قضية جمالية بالدرجة الأولى تضاف إليها التقنية لتصل إلى حالة نسبية من التكامل، يتحقق من خلالها الهدف المراد الوصول إليه، فينغمس المتفرج في العرض متأملا ومتأثرا به.

وبالرغم من أن الحلقة تعتبر فضاء دراميا إلا أنها خالية من الديكور التجسيدي، فالديكور الحلقوي لا يخضع لمعايير الشكل أو الحجم أو قياس معين، كما أنه لا يخضع لأي تخطيط مسبق لأنه يرتبط بتلقائية العرض، فالعرض يتم في فضاء حر، وسط ساحة أو تحت شجرة. فالقوال يبدع في التمثيل باستعمال إكسسوارات ووسائل يدوية بسيطة كالعصا أو الحبل أو الآلة الموسيقية (البندير، القصبة،

[1] د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء، الاسكندرية،2004، ص310

الربابة...) لتساعده على تشخيص المشاهد، فهذه الإكسسوارات" تملك قدرة سحرية على التحول، وهكذا تصبح العصا سلاحا، قلما، حصانا، شجرة، مظلة..."[1].

حيث تتناسق مع الكلمات وحركة الجسد وطريقة الإلقاء بما فيها من تغيير في قسمات الوجه وفي الطبقات الصوتية والمصحوبة بالأناشيد ونقرات البندير ولحن القصبة لتجسيد مختلف الشخصيات والتأثير في الجمهور. وفي سياق اللغة الحركية يقول حداد يوسف رشيد: "إنه يقدم الشخصيات كما هي ويصف حركاتها وسكناتها..."[2].

[1] عبد الواحد عوزري، المرجع السابق، ص 18

[2] Youssef Rachid Hadad, art du compteur , art de l'acteur, art du spectacle, cahiers théâtre Louvain, France ,2000, p 90

3/ الـزمـــــان:

الزمن مصطلح دقيق ومقيد، وغني بالمعاني والمدلولات، وربما يصبح لغزاً من ألغاز الحياة. فالزمن مرتبط بشكل دائم بحياة الإنسان ووعيه، لكنّ الإحساس به يبقى قضية نسبية، فهو يختلف حسب الأشخاص والظروف.

كما تعتبر "اللغة أساساً نظام سمعي؛ فالعلاقة بين الدال والمدلول تتكشف عبر الزمن، فبينما يستطيع التصوير أن يعرض عناصره ويرتبها في الوقت نفسه، يفتقر التفوه اللفظي إلى هذا النوع من التزامن، ويضطر إلى تقديم عناصره بنظام أو تسلسل معين مهم هو الآخر، وباختصار يمكن القول: إن نمط هذه العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة تسلسلية في طبيعتها"[1].

وبالتالي يلعب الزمن دوراً أساسياً في اكتمال تحقق العلاقة بين الدال والمدلول، فدال الزمن داخل النص المسرحي مهم لكنه غير مباشر، لأنه من الصعب إدراك العناصر المتعلقة به مثل الإيقاع والسكتات...على مستوى العرض، مقارنة مع صعوبة إدراك العناصر التي تتميز بالخاصية المكانية، فنحن هنا نواجه مشكلة علمية تواجهها كل العلوم

[1] Ferdinand de Saussure , cours de linguistique générale, édition Talantikit, Bejaïa, 2002, p17

الإنسانية دون استثناء: وهي أن إدراك أبعاد الفضاء أكثر سهولة من إدراك أبعاد الزمن، ومنه نستطيع القول أنه لا يمكن إدراك الزمان بسهولة في مجال المسرح سوآءا على مستوى النص أو على مستوى العرض.

أما في مسرح الحلقة، فيميز د.أحمد ثليلاني بين ثلاثة أزمنة متداخلة [1]:

أ- **زمن الفرجة:** هو زمن العرض، الزمن المعاصر المعيش بالنسبة للمتفرجين، زمن يتصل فيه القوال بجمهور الحلقة، فيتحدث إليهم ويروي لهم قصة مضت وقائعها وانتهت، مثل الأساطير والغزوات وغيرها، كما يمكنه خلال ذلك الاتصال أن يقطع استمرار الحوادث التي يقصها ليدخل مع الجمهور في مناقشات ومحاورات، ولجمع المال أيضا، وغالبا ما يستعمل القوال في هذه اللحظة عبارة " **كان يا مكان في قديم الزمان..**"، كما يوظف ضمير الشخص الثالث لأنه يسرد تفاصيل حوادث وقعت لآخرين. كقوله:

آقْرا ذا الْفايْده عَني وْرُدْ البال عْجوزَه قايْمَه الدين بْلا شَكْ

تَتْوَجَدْ للفْجَرْ قْبَلْ بْيانْ الْحالْ عَفْسَتْ عْلى وْليدْها نَوَضْ عَرْكَ [2]

---

[1] د.أحمد ثليلاني، المسرح الجزائري- دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، مرجع سابق، ص 216

[2] بقدور راجية، الفن الإلقائي عند القوال بمنطقة الغرب الجزائري –منطقة سعيدة نموذجا-"،مذكرة ماجستير، ت,الدكتور شريفي عبد اللطيف، جامعة تلمسان (2013/2012)،ص181

وبالتالي يعتبر زمن الفرجة زمن العرض الواقعي، الذي لا يقول عنه النص الكثير.

ب- **زمن القصة:** هو زمن حوادث القصة، الزمن الذي ينتقل فيه الخطاب من زمن الحلقة في الحاضر إلى زمن القصة في الماضي، وهو أكثر امتدادا لأنه يحتوي على كلّ ما يشكل ماضي الشخصيات وما يسبق نقطة انطلاق الحدث من أمور، له فمن خلاله يتقمص القوال شخصيات الحكاية ويحاول أداء حواراتها مستخدما ضمير الشخص الأول. كقوله:

ياسّايَلْني نْعيدْلَكْ وَاسْمَعْ لِيا مَّلْهَمْ اللي صْرا راني مَتْحَيَرْ

ذا لِخْتِلافْ قْدَرْ عالي الْعُلْيا مَنْ يَصْبُرْ لله عْليهْ يْدَبَرْ

يَنْصُرْنا رَبي عْلى قَوْمْ الْخَزْيا وَعْلامْ الإسْلامْ يَبْقَى مَنْتَصِرْ

بُوشْ الْمَنْعُولْ جابْ كُفارْ قْوِيَا يَسْتَهْزِ بِالْعْرَبْ هاذْ الْفَاجَرْ

بْغَى يَدي بْلادْ خاتَمْ لَنْبيَا مُحَمَدْ شْفيعْنَا الناظَرْ الطاهَرْ...

...فْرانْسا وَالطَلْيانْ وَبْرِيطانْيَا بَلْجيكَا سُورْيا وَمْعَاهُمْ مَصْرْ

في الْمَيْدانْ وَاقْفينْ مْعَ الْعَدْيَا لا غِيرَا لا نِيفْ ذَرِيَةْ الشَّامَرْ

اتَفْقُوا عْلَى التَشْجيعْ يا سامَعْ لِيَا صَدامْ حْسينْ نَدْعو لَهْ بِالنَصْرْ

وَحْدَهْ في الْمَيْدانْ يَفْعَلْ في الْعَدْيا مَصْتَعْصَمْ بْليدَهْ مَوْلانَا القَادَرْ...[1]

فالقوال في هذا المقطع، ينقل جمهوره إلى زمن القصة محاولا تبصيرهم بما يحدث، "مركزا على تفعيل عنصر الإيهام في نفوسهم"[2]، إن هذه اللحظة تشكل قمة التجلي للظاهرة المسرحية في شكل الحلقة.

ج- تداخل الزمنين: والذي يتم عندما يصبح القوال راويا وممثلا في نفس الوقت، منتقلا من زمن الفرجة إلى زمن الوقائع والعكس صحيح مستعملا عبارة" **ڤالولي**"، كما يمكنه أن يستعيض بتداخل الأصوات التي تبين تداخل الأزمنة، حيث تغيب الشخصية ويحضر القوال حينا، وتحضر الشخصية ويغيب القوال حينا آخر، كما هو الحل في المقطع التالي:

وَحْدْ لْيومْ غْديتْ خَاطْرِ يا حُضَارْ مَاني دارِ بَلْبْلَا نَتْلاقَ بيهْ

نَلْقَ شيخْ كْبيرْ يَبْكي مَلَّبْصارْ وَالدَّمْعَة كي لْوادْ تَهْبَطْ مَنْ عَيْنِيهْ

نابِيتَهْ بَحْديثْ ڤُلْتْلُو ماذا صارْ ڤَالي راهْ الْوَلْدْ يَسْمَحْ في أبيهْ

ڤَالي يا وَلْدي سْكُتْ خَبي لَسْرارْ بَالاكْ وْليدي الَحْنَانه تَهْديهْ

---

[1] بقدور راجية، المرجع السابق، ص 197

[2] د.أحمد ثليلاني، المرجع السابق، ص 217

...كي كْبَرْتْ لْيُومْ لْعَبْلي لَـدْوَارْ أَنْسَى خَيْري راها مَرْتَهْ حَكْمَتْ فيهْ

نَطْلَبْلَهْ بَالْخَيْرْ مَادامَتْ لَعْـمَـارْ وْتَعْبي والله ڤَاعْ مَاني سَامَحْ فيـهْ

...كي نَابيتْ الْوَلْدْ ڤُلْتْ عَيْبْ وْعَارْ هَاذَ بُويَكْ عْلاشْ راكْ تْبَهْدَلْ فيـهْ

ڤَالي بُويَـا راهْ وَلالـي خَـرارْ وَلَى يَدْخُـلْ في الْبْلانْ اللي خَاطِيه

...يا مَن طَعْتْ الْوالْدين رَبي يَحْميكْ أَمْحَمَـدْ نْظَـمْ كْـلامَهْ هْـدِيَه

عْلَى الْوَالْدين راهْ يْوَصي فِيـكْ إذا رْضَاوَكْ راكْ تَـنْجَـحْ يـا خُـويـا

يَسْجَ عْليـكْ الَجْنَـانْ وَتْـوَلي مَاليـكْ صَـلى الله عْلـى النْبي في النْهايَـة[1]

فالجمهور (المتلقي) يربط باستمرار بين ما يراه وما يسمعه وبين عالمه الخاص مما خلق "علاقة جدلية بين زمن المتخيل وواقع المتلقي"[2]، إذ يصعب تحديد التتابع الزمنّي للوقائع والأحداث.

ومما سبق يمكننا القول أن هذه التظاهرة الفنية تهتم بالحاضر وفي نفس الوقت لا تهمل الماضي بل تبرزه بوضوح من خلال عناصر منه، حيث تنزع الخصوصية في الأحداث الماضية وتُبقي من عناصرها ما يمكن أن يصلح الحاضر ويساهم في قضاياه المتنوعة.

[1] بقدور راجية، المرجع السابق، ص183

[2] د.أحمد ثليلاني، المرجع السابق، نفس الصفحة.

المبحث الثالث: الإيقاع الموسيقي في العرض الحلقوي

1/ ماهية الموسيقى في العرض الحلقوي:

لقد عرفت جميع الشعوب الموسيقى منذ عصور التاريخ السحيقة، فهي قديمة قدم الإنسان باعتبارها أداة تعبير كسائر الأدوات التعبيرية الأخرى، ولا يخلو منها زمان أو مكان فهي من مستلزمات الحياة الفردية والاجتماعية. وقد اقرت جميع الأبحاث النفسية على أن للموسيقى دورا هاما وتأثيرا كبيرا على نفسية السامع، فهي تلطف المشاعر وتجعل الأحاسيس رهيفة، كما تسمو بالنفوس إلى النشوة وتبعث فيها البهجة والسرور.

وتمثل الموسيقى منبع إلهام للفنان وغذاء للروح، فغالباً ما تُستعمل في العروض المسرحية حيث تُضفي عليها جمالا ورونقا. كما تُوظف أيضا في العرض الحلقوي ، حيث يعتبرها القوال جزءا لا يتجزأ من عرضه وليس أداة جمالية فقط.

فالموسيقى التي يوظفها القوال موسيقى شعبية مرتبطة بطبيعة الحلقة التي تقوم على أسس أنثربولوجية وثقافية ترتكز على عادات وتقاليد المجتمع. فالعرض الحلقوي للقوال يقوم أساسا

على الألحان الشعبية والمواويل التي يفهمها الجمهور ويحس بها، مستعينا بعازفي الآلات الموسيقية: "القصّاب والبتَادْري أو القْلايْلي".

وتتجلى شعبية الموسيقى في الحلقة في استعمالها لأدوات موسيقية شعبية، والتي يسميها أصحاب هذا الفن "آلات الميزان" فهي التي تحافظ على إيقاع العرض ووزن الأغنية، وقبل كل هذا تُعتبر ألحانها الطريقة المُثْلى لاستدراج جمهور الحلقة فالقصّاب هو الذي يفتتح العرض بعزف منفرد لشد انتباه المتفرجين، وهذا ما يسميه أصحاب الصَنْعَة بـ"التَحْواسْ".

كما تعتبر هذه الأدوات وسيلة مساعدة للقوال تخدمه في تأدية بعض الألحان، وتشخيص بعض المشاهد، كما يستعملها لأغراض أخرى كطلب الصمت، النداء، تغيير مجرى الحديث، جمع النقود.

فباستعمال الآلات الموسيقية التقليدية وباختلاط أنغامها تُضفي على العرض الحلقوي طابعاً غنائياً شعبياً، وقد تأخذ هذه الموسيقى الشكل الإنشادي الذي يذكرنا إلى حد كبير بالفصل الإنشادي في التراجيديا الإغريقية[1].

[1] خالد أمين، الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، كتاب جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة المالك السعدي، تطوان، 2002، ص35.

2/أنواع الآلات الموسيقية في العرض الحلقوي:

من أهم الآلات التي تُستعمل في حلقة الڤوال:

***الڤَصْبَة:** هي آلة شعبية تشبه إلى حد كبير آلة الناي، تُصنع هذه الآلة من قطعة مجوفة غالبا ما تكون من القصب، فاسم الآلة مستوحى من هذه المادة، يُثقب على سطح القصبة عدد من الثقوب؛ يتم النفخ على حافتها العليا الهواء فتصدر أصواتها. وفي منطقة الغرب الجزائري، يوجد نوعين من الڤصبة: الڤصبة الخُماسية والڤصبة الثُلاثية، الأولى بها خمسة ثقاب، والثانية بها ثلاثة.

***الڤَلال:** هو آلة إيقاع يُضرب عليها باليد وكل أنواعها المعروفة مصنوعة من الطين، كما تتكون هذه الآلة من جزئين: جزء واسع وآخر ضيق طولهما غير متساوي، فالجزء الضيق أطول من الجزء الواسع. وهي نوعان: منها الكبير المجوف بشكل أسطواني، الذي يبلغ طوله حوالي 75سم وقطره45 سم في الطرف الواسع و25 سم في الطرف الآخر؛ ومنها الصغير المجوف بشكل أسطواني، الذي يبلغ طوله حوالي 60 سم وقطره 25 سم في الطرف الواسع و15 سم في الطرف الآخر. يُغطي الطرف الواسع من الڤَلال غشاء من جلد الماعز يمتد تحته وتران يرتجان عند لمسه محدثين رنة خاصة بهذه الآلة.

يقرع العازف (القلايلي) الجلد بكلتا يديه بالتناوب مع تجنب لمس الغشاء براحة اليد، وعندما يكون جالسا يضع القَلال على فخذه قريبا من الركبة، وعندما يكون واقفا يتوشح به تحت إبطه.

***البنْدير**: يعتبر إحدى الآلات الرئيسية في ضبط إيقاع أنواع عديدة من الموسيقى الشعبية. تتكون هذه الآلة من دائرة خشبية قطرها حوالي 40 سم وعلى طرفها ثقب يضع فيه الناقر إبهام يده اليُسرى، يغطي أحد جانبيه قطعة دائرية من جلد الماعز، قد يُبسط على امتدادها من الخلف وتران بغرض إحداث اهتزازات صوتية عند النقر.

يعتمد البْنادري في العادة على تعريض جلود البنادير للحرارة قبل استخدامها بهدف تحسين الصوت. كما يُنقر عليها بعدة طرق، أبرزها:

- النقر على وسط البندير بسبابة اليد اليمنى، محدثا رنات صوتية عميقة الدرجة.
- النقر على حاشيته بالبنصر والخنصر والوسطى، محدثا رنات متوسطة الحدة.

كما يعد البندير من الآلات الإيقاعية التي تصدر ألحانا رائعة حسب براعة العازف كما أنها تستعمل في أي عزف، منفردا كان أم جماعيا.

وحسب آراء معظم رواد الحلقة، فهم يفضلون آلة البندير على آلة القَلال، حيث لا يمكن استعمالهما معا، لأنهم يعتبرون البندير آلة وقار تستعمل في مجالس الذكر والشيوخ، أما القَلال فهو آلة تصدر ألحانا خفيفة تناسب الرقص والسمر.

3/الأوزان الموسيقية في العرض الحلقوي:

يعتبر عرض القوال مزيج بين الإنشاد على إيقاع الموسيقى والتفسير، فمن خلاله يقوم بأداء تمثيلي يتزاوج فيه التعبير بالحركة وبالكلمة والموسيقى، إذ ينثر الراوي ما أنشده شعرا على إيقاع الموسيقى بهدف تبسيطه باللّغة العامية ليتمكن المستمع من فهم المعاني الإيحائية.

فالقوال يعمل جاهدا للتأثير في نفوس المستمعين وتحريك مشاعرهم، ولبلوغ غايته يستعمل الإيماءات والكلمات الموحية التي ينشدها بأوزان موسيقية متنوعة ليبعد الرتابة عن عرضه. كما تختلف هذه الأوزان، المعروفة في هذا المجال بالميزان، من منطقة لأخرى، ومن أشهرها بمنطقة الغرب عامة ومنطقة سعيدة خاصة: الوزن الهَايْجي والوزن المَخَزْني وهما وزنان موسيقيان خفيفان، أما الوزن البَلْدي فهو وزن ذو إيقاع ثقيل، كما يوجد أوزان أخرى كوزن "أَيَايْ" لكنه غير مستحسن في هذه المنطقة، وإنما يُسمع في مناطق الصحراء والشاوية.

ومن كل ما سبق نستنتج أنه تبقى الأذن هي المقياس الاساسي والوحيد لتقويم أوزان الموسيقى في العرض الحلقوي للقوال بمنطقة سعيدة، والعبرة في إلقاء القوال هو لفظ كلمات الأغنية كما تغنى وليس بالحكم عليها كما تكتب، لأنه لا يعرف المقاييس الأكاديمية للموسيقى وإنما يعرف لحن أو ميزان الأغنية، وهو لحن قديم متوارث ورث الوزن الفصيح، وبالتالي يعتمد القوال في أداءه على الإيقاع الموسيقي الذي يناسب اللحن المقبول لدى السامعين. ومنه إن ثنائية الإنشاد والذاكرة هي بمثابة الكتاب الذي ينشر هذه الثقافة الشعبية من جهة ويحفظها من جهة أخرى.

4/ وظيفة الموسيقى في العرض الحلقوي:

تعتبر الموسيقى في العرض الحلقوي أداة تعبيرية وظيفية تساهم في التواصل الفني بين القوال والمتحلقين حوله، وتكمن أهم وظائفها في:

- خلق جو احتفالي، واضفاء لمسة جمالية للعرض.
- إبراز الحالات النفسية، تلوين المواقف، التعبير عن وقائع وأحداث، والايحاء بدلالات مختلفة.
- تربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث فيه، فهي همزة وصل بين الحكاية كنصّ ملفوظ واللّعب كفرجة.

- تمارس سحرا على الجمهور، بالتأثير في أحاسيسه واستدراجه، يساهم في التحامه وانسجامه مع القوال، كما يمكنها خلق التباعد بينهما، فهي تلعب دوراً هاما في الفرجة.
- تحرر الجمهور من دوره كمتفرج سلبي وتجعله طرفاً مشاركاً في الفرجة عن طريق الغناء، متحرّراً من الضغوطات الاجتماعية معبّراً عن نفسه من خلال هذه الممارسات العفوية في الاحتفال.

تُوظَف في حلقة القوال الموسيقى الشعبية باعتبارها لغة الشعب البسيطة التي تلائمه، إذ نجدها تعتمد على المواويل والأغاني الشعبية والملحون والرقص الشعبي لأنّ الموسيقى الشعبية وسيلة يملك فيها الشعب المساهمة الحقيقية في الإنتاج[1].

ومنه، يعتمد العرض الحلقوي بالدرجة الأولى على المواويل الغنائية والتلوينات الصوتية، التي تستعمل فيها الآلات الموسيقية التقليدية بعيدا عن النوتات الموسيقية العصرية، فهو ذلك العرض الشعبي الذي يمتزج فيه الإلقاء بالحركة والموسيقى والأصوات والتصفيق وغيرها من التعابير الإنسانية.

[1] مصطفى رمضاني ، قضايا المسرح الاحتفاليّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق – سوريا 1993، ص152

وبالتالي يمكننا القول، أن نشاط القوال يتجلى على شكل صنْعَة ظاهرها فرجة شعبية وفنٌ هزلي وجوهرها انتقاد حاد لكل ما هو سلبي في الحياة. كما أن هذا الفنان قد اكتسب خبرات ومهارات مصقولة عبر ممارساته طوال حياته، إذ له قدرة خارقة على ضبط الجمهور والمكان والزمان وتسيير الأمور داخل الحلقة، كما أنه يوظف بحنكة وذكاء الموروث الثقافي الشعبي وفق مخطط يحقق أهدافا معينة، كما أن له قدرة على الارتجال والتكيف مهما كانت الظروف المحيطة به.

القوال فنان الحلقة، مُلمٌ بأوضاع مجتمعه خبير بقضاياه فهو ينتمي إليه، ويعرف جيدا نفسية جماهيره: ما يؤثر فيهم وما يقلقهم وما يضحكهم، يعرف كيف يشد انتباههم ويجمعهم حوله، وكيف يجعلهم يتابعون العرض لساعات دون ملل، ويعرف كيف يُفرّقهم، مستعينا بتقنيات متنوعة ووسائل بسيطة وغيرها من العناصر الفرجوية.

كما يعتبر أيضا مؤرخ وحامل للموروث الشعبي، يبرع في نقله من جيل إلى آخر عبر الذاكرة الشعبية، ويستغل براعته وقدراته الإبداعية

فـي ترسيـخ المبـادئ وتوريـث جـمـهوره المتنوع ذلك الإرث الـشـعبـي القـيم كـي لا يندثر.

الفصل الثالث: الإيقاع الأدائي في العرض الحلقوي للقوال

المبحث الأول: الإيقاع الحركي في العرض الحلقوي للقوال

1/ مفهوم الجسد

2/ خطاب الجسد

3/وظيفة الحركة الجسدية عند القوال

4/ أنواع الحركة الجسدية عند القوال

المبحث الثاني: الإيقاع الأسلوبي في العرض الحلقوي للقوال

1/ أسلوب القص

2/ أسلوب الحوار

3/ أسلوب الوصف

4/ أسلوب التفسير

المبحث الثالث: إيقاع الخصائص الأدائية في العرض الحلقوي للقوال

1/ خاصية عدم الانتماء

2/ خاصية المشافهة

3/ خاصية الارتجال

4/ خاصية السهولة والبساطة

5/ خاصية خفة الروح والفكاهة

يلعب الأداء دورا كبيرا في العرض الحلقوي للقوال فإذا كان جيدا ومؤثرا استحسنه الجمهور وقبله، وإذا كان رديئا رفضه، فجمهور الحلقة يعرف تفاصيل معظم حكايات القوال لكنه يتردد عليها للاستمتاع بحسن أداء هذا الفنان وقوة شخصيته، فمن الصعب التأثير فيه واستدراجه واستبقاؤه حتى نهاية العرض. ولهذا الغرض يلجأ القوال إلى إيقاعات عديدة ومتنوعة في أداءه للابتعاد عن الرتابة. فالإيقاع في الأداء جوهر العرض الحلقوي للقوال، فهو قوة حية تربط بين ذات الفنان ونفسية الجمهور من جهة، وعملية انسجام بين حركات الجسم وحركات النفس من جهة أخرى.

والإيقاع هو حركة منتظمة ومتدفقة في مكان ما وزمان ما، فالكلمة لا قيمة لها دون أن يتحرك بها لسان الإفصاح مسموعا، أو لسان العين الناظرة إليها حين تترجمها إلى صور عن طريق الذهن، وبالتالي الإيقاع هو الحاضر منتظماً في العين أو في الأذن أو فيهما معاً[1]؛ حيث يتجسد في مجال الصوت في نوعه وزمنه، وشحناته، وارساله واستقباله، وفي مجال الصورة في لونها وزمانها، حركاتها، وشحناتها، وارسالها واستقبالها.

[1] د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004، مصر، ص171

المبحث الأول: الايقاع الحركي في العرض الحلقوي للقوال

يتشكل التراث كما هو معروف من قسمين: قسم منطوق وقسم صامت مرئي ولكل منهما ميزاته ودلالته وظيفته، كما أنهما مرتبطين حيث لا يمكن الاهتمام بالمنطوق والعزوف عن المرئي أين تستعمل الإشارة في الخطاب، والتي تسهم في كثير من الأحيان في إعادة قراءة تاريخ المجتمعات الذي ينبعث من تلقائية الجسد عبر الحركة الجماعية أو الذاتية المشاهدة المتوارثة المتداولة أو الحركة الإيمائية الإشارية الجسدية عبر مسارات أخرى كالفنون النحتية والتصويرية...وغير ذلك كثير، إذ أن الحركة فعل اتصالي[1]، فالحركة تجسد الحياة، والحياة مقترنة بالحركة.

1/مفهوم الجسد:

يعتبر الجسد نسقا تواصليا له امتدادات في كل مناحي الحياة، ذلك أنه ليس مجرد كتلة كلية، بل ليس جمودا يستقر في بوتقة واحدة ولكنه كيان متحرك له خطاب خاص إيمائي ينم عن علامات سميولوجية كثيرة تكون محل تفكيك من طرف المتلقي من أجل إنتاج

[1] محمد أضرور، المقاربة التواصلية وديداكتيكية اللغات ، مجلة الدراسات النفسية والتربوية، العدد11، كلية التربية، الرباط، 1990، ص73.

الدلالات والتواصل، فهو خطاب أو مجموعة من الخطابات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا. إنه المبدأ المنظم للفعل وهو الهوية التي بها نعرف وندرك ونصنف، وهو كذلك الواجهة التي تخون نوايانا الأكثر سرا وليس غريبا أن نلح في الحديث عنه ونتغنى بجماله ونربت عليه وننصت إليه في قوله وفعله، وفي جده وهزله في سكناته وحركاته ونهتم به حيث يصحو ويغفو وينشط ويكسل ويتألم وينتشي ويذبل وينتهي[1].

فالجسد لغة، مجموعة من الدلالات الظاهرة من خلال حركته ومن خلال سكونه. كما أن للجسد قراءة خاصة تكشف عن الطريقة التي ينتج بها دلالاته وطاقاته التعبيرية. فهو واقع حي تظهر رغباته في أشكاله المختلفة، ومن ثم هو واقعة دالة، فهو يدل باعتباره حجما إنسانيا، ويدل باعتباره موضوعا، ويدل باعتباره شكلا.

كما يعتبر علامة وككل العلامات هو يُفهم من خلال استعمالاته المتعددة، فكل استعمال يدل على نسق، وكل نسق يدل على دلالة مؤكدة في سجل الذات وسجل الجسد وسجل الأشياء. وكل محاولة لفهم هذه الدلالات وتحليلها يكون عبر تحديد مسبق لمجموع النصوص التي يتحرك ضمنها ومعها وضدها، فالجسد في هذه الحالات شبيه بالوحدات المعجمية يملك

[1] جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط ، 2000 ، ص 68.

معنى إلا في حالة الاستعمالات المتنوعة، وتعتبر كل إيماءة منبعا لمجموعة كبيرة من التفسيرات.

ومن هذا، يمكن القول إن الجسد يتنازل عن ذاته كموضوع من موضوعات العالم ليصبح هو نفسه من يخبر عنها وعن أحوالها، وسيلغي أيضا كونه منبعا للغايات والحركات النفعية، ليتحول إلى علامة تُشَكل المعالم الوجدانية والثقافية للشخص.

2/خطاب الجسد:

يشكل الجسد نسقا منفردا ضمن أنساق عديدة، منتشرة جميعها في الكون بحثا عن معنى وعن دلالة، فإذا كانت كل الأشياء لا تدرك إلا من خلال ارتباطها بهذا الكون اللامتناهي الامتداد، فإن كينونة الجسد تكمن أيضا في ارتباطه بكون ما، وجسدنا لا يوجد في الفضاء إنه الفضاء[1]. إن تشكل الجسد كدال قائم بذاته ومتكامل وقادر على انتاج مجموعة لامتناهية من الدلالات انطلاقا من الأنماط المتنوعة المشكلة لكينونته.

ويخلق الجسد عبر تنقلاته في الفضاء الواسع سلسلة من الوحدات الإيمائية وهذه الوحدات تحدث بدورها سلسلة من الحالات تخلق نوعين من النصوص الجسدية:

[1] افتتاحية مجلة إبداع ، تجليات الجسد، تجليات الإنسان: العدد التاسع، ديسمبر، 1997 ، ص4

* نصوص طبيعية وهي كذلك لأنها تدرك وفق النص الثقافي العادي، أي ما يعود إلى التجربة المشتركة، (إنه يمشي، إنه يأكل، إنه يشرب).

*نصوص ثقافية تدرك باعتبارها خروجا عن المعيار المحدد للفعل الحركي العملي، وفي هذه الحالة فإن الانزياح لا يتم انطلاقا من الوضع الابتدائي، بل يتم انطلاقا من الفعل الحركي العملي، ما دامت كل الحركات الثقافية متولدة عن الحركات العملية وتدرك وفق قوانينها، فكل الملفوظات المنجزة من طرف ذات الجسد عبر التنوع الإيمائي، لا تفهم إلا من خلال تحديد مسبق للسياق الثقافي الذي تنجز داخله هذه الوحدات الإيمائية[1].

في واقع الأمر تعتبر كل حركة إنجاز لمشروع ثقافي، لأن هذه النصوص هي نصوص مليئة بالبياضات والأجزاء غير المتكاملة، ولكنها تمثل من حيث البعد الإجرائي الامتلاء الدلالي في أبهى صوره، ذلك أن الجسد في هذه الحالات شبيه بالوحدات المعجمية لا يملك معنى، إنه يعيش على وقع الاستعمالات الأمر الذي يجعل من إيماءة واحدة منبعا لسلسلة كبيرة من التأويلات[2].

---

[1] سعيد بنكراد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2005 ، ص192.

[2] المرجع نفسه، ص 195.

كما أن كل حركة معزولة في المرويات الشفهية قد تخلق نصا متكاملا غني بمجموعة من الإيماءات التي تدل على ممارسة معينة وفق موقف معين، فمثلا الاستعمالات المتنوعة لليد تدل على التهديد، أو المنع، أو العناق، أو الطرد، وغيرها. وقد نقع في الغموض أو في ما لا يناسب "الحياء" ويخرق طابو الجماعة في حالة التغيير من سياق الحركة ما أو ألا يكون للمتلقي علما بالسياق الثقافي الذي تُجسد بداخله هذه الحركة.

وتتنوع مصادر حركة جسد الإنسان حسب تنوع العضو المتحرك فيه، فكل عضو له تعبيره الخاص ولا يمكن استبداله بعضو آخر، فالرأس مثلا هو أهم أقسام الجسم، حيث يتكون من أعضاء لها قدرات تعبيرية دالة تفوق التعبير الصوتي_ الذي يضاف إلى الحركة_ فيوجد فيه عدة حركات كحركة العين، والأنف، والفم، والحنكين، والأذن، والشارب، واللحية والرأس ككل...الخ، وكل هذه الأعضاء، سوآءا مع بعضها أو كل منها على حدا، تنجز الحركة الموحية بدقة وقد يتدخل عضو آخر من الجسد في أدائها غالبا ما تكون اليد سوآءا كانت مضمومة أو مبسوطة الأصابع أو في حركة أو اتجاه ينسجم مع حركة أخرى، مثلا وضع اليد في شكل منحني فوق الأذن يدل على طلب رفع الصوت لعدم سماعه جيدا.

وتعد حركة الجسد طريقة تواصل فهي حركة تمثيلية تحاكي فعلا معينا، إذ لا يمكننا التواصل باللغة في حالة اختلافها، ولكن يمكن فعل ذلك عن طريق مجموعة من الحركات البسيطة كحركة التعبير عن الجوع والألم أو الفرح...الخ.

3/ وظيفة الحركة الجسدية عند الشـــوال:

تعتبر الحركة الجسدية أداة تعبير تنقل الرسالة من مكان لآخر مختصرة الكثير من المجهود الصوتي واللغوي، وتتجسد في صورة على المتلقي اكتشاف ملامحها ودلالاتها في ذهنه.

فالإشارة أو الحركة الجسدية وسيلة من الوسائل السريعة التي تسمح للمتلقي من التجول في مخزونه الثقافي وفق شحنات الخطاب لتفجر مكامن ذاكرته إنها تمنحه إمكانيات هائلة في الاستجابة السريعة للفهم وتدفعه لتشغيل الذاكرة بقوة لاستحضار الصور وتجاوز حدود اللغة المنطوقة التي تستهلك الزمن الحاضر[1].

يعتمد الموروث الشفهي بالدرجة الأولى على براعة ومخزون ذاكرة الراوي وعلى قدراته ومهارته في إثارة انتباه المتلقي المحيط به ونقل المادة المُلقاة بطريقة مشوقة وترسيخها في ذهنه، حتى يحقق التواصل

[1] محمد عيلان، من سيميولوجيا التواصل، مجلة السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دط، 1995، ص254.

الإيجابي من جيل لآخر، "فكل عملية إبلاغ لا تتم إلا إذا اكتملت فيها أعضاء المثلث المكون للجهاز الإبلاغي: الباث، المتلقي، الرسالة[1]"، بعبارة أخرى: الراوي، الجمهور (المروي له) ونص الحكاية.

والقوال باعتباره راوي محترف يلعب دورا كبيرا في تحقيق التواصل وتبليغ الرسالة للجمهور، وفي نفس الوقت يُنشئ جوا خياليا، مُؤسس من الواقع المُعاش، ليحلق في عالم الخرافة والخيال، ويُدمج المتحلقين به في جو الحكاية وإذ يتابعون أحداثها باهتمام وشغف.

خلال العرض الحلقوي، يروي القوال حكاياته مُستعينا بكلمات وعبارات منتقاة وبحركات جسده، فهناك من يميل إلى الجلوس وسط الحلقة مُلتفتا يمينا ويسارا مُتابعا ردود أفعال جمهوره وحركاته وتجاوبه معه، وهناك من يفضل أن يكون واقفا حملا لعصى أو حبل يمثل به، فيتحرك بين الحين والآخر في أرجاء الحلقة ليتواصل مع جميع المتحلقين به.

ويعتمد في أداءه على إشارات وحركات متنوعة، فنراه يحرك أعضاء جسمه كرأسه وعينه ويده ورجليه حسب الموقف ويتلمّظ بشفاهه عند نطقه بعض الكلمات، كما يستعين بأدوات وآلات من محيطه الذي يجلس

[1] محمد طول، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون،الجزائر، دط، 1991، ص126.

فيه كل ذلك من أجل أن يحقق مقاصده الدلالية والرمزية "فهو يتكلم ويتحرك ويحرك جسده وأعضاؤه وأشياؤه، من أجل التشبيه والمقارنة والتفسير وتعليل مواقف نصه للمتلقي، فالراوي يفتح نصه على الخارج وللخارج كما يصنع من الخارج ذاته جزءا من النص[1]".

يُظهر القوال طاقاته الإبداعية في استعماله للحركات والاشارات وذلك حسب الحاجة وحسب الموقف المعبر عنه ووفق شخصيات الحكاية هزلية كانت أم جادة، فيثير مخيلة الجمهور ويجعله يعيش في متعة عالم الحكاية الشعبية. فهيئة القوال وملامحه لها أبعاد دلالية تتفاعل مع النص المُلقى وكذا مع المتلقي، فتبدو قسمات وجهه كمسرح للأحداث فإن عبس وجهه وقطّب حاجبيه فذلك دلالة على حدث غير سار ومحزن، وإن أراد التعبير عن حدث مفرح تنبسط أسارير وجهه علامة على الرضى والسرور. وفي بعض الأحيان عندما يروي القوال أحداثا مسلية ويصل عند موقف مضحك فإنه ينفجر ضاحكا قبل وصفه المشهد أو الحديث عنه، وكلما أراد الكلام تغلب عليه نوبة الضحك ويعجز عن مواصلة الحكاية مما يدفع بالجمهور إلى مجاراته والضحك دون معرفة السبب فيتلهف لمعرفته ويزداد شغفا لمتابعة بقية الأحداث.

[1] محمد سعيدي، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية، مجلة بحوث سيميائية، العدد1، دار الغرب للنشر والتوزيع، تلمسان، دط، 2002، ص148

كما يلعب عنصر الموسيقى دورا فعالا في حركة القوال، فهي تؤثر في نفسية المتلقي والقوال نفسه حيث نراه يحرك رأسه ويده منسجما مترنما ومتذوقا العزف، وفي بعض الأحيان نراه يقوم بحركات راقصة ترافقها كلمات معبرة.

ويجوب القوال أرجاء الحلقة في حركات دائرية ليتأكد من مدى متابعته الجمهور له واستجابة للرواية، فيختار اللحظة الحاسمة من الحكاية أين تتأزم الأحداث وتتفاقم الأوضاع فتتطاول الأعناق وتشرئب الرؤوس وتتلاحق الأنفاس وتتسع الأحداق لمعرفة ما ستؤول إليه هذه الأحداث، عندها فقط يُغير القوال الموضوع، أو يصمت ويدّعي التعب بروح فكاهية، أو يطلب المال من المتحلقين حوله، أو يتوقف ليسأل الجمهور عن مدى تعبهم، فيجيب الجميع وبصوت واحد بالنفي أو بحركة واحدة من رؤوسهم، ثم يطلبون منه بشغف مواصلة الحكاية.

فللقوال طريقة مميزة في استمالة الجمهور والتأثير فيه، فهو "يتمثل الحياة الباطنية أو الخارجية بعلاقتها المكثفة ثم يرمز لها أو

يحكيها باللغة[1]"، وأسلوبه المنفرد الذي يمزج بين الكلمة والحركة يكشف عن ذكائه ومدى براعته وقدراته في ترجمة أقواله بالإشارة والحركة.

يوظف القوال الجسد في عرضه لتوضيح المعاني والأفكار التي تتضمنها الحكاية، فهدف حركة الجسد هنا هي تبسيط وتجسيد المفهوم الدلالي الذي يسعى القوال إلى توصيله وترسيخه في أعماق المستمعين، إذ يمكننا القول أن الحركة والإيماءات الجسدية التي تهدف إلى الاتصال استطاعت أن تحقق التواصل الإنساني. وتتضح هذه التشكيلات الجسدية، التي أصدرها القوال، جليا في عرضه وبشكل منسق حسب المواضيع التي يريد التعبير عنها، حيث كانت بديلا للغة لترتقي إلى مفهوم الوجود الإنساني وهواجسه وعذابه.

والقوال المحترف هو ذلك الراوي البارع في الحركة والإيماء بما يقتضي الموقف، حيث يسعى جاهدا إلى الربط بين شخصيات الحكاية وبين المتحلقين حوله مهما اختلفت أعمارهم وتباينت ثقافتهم وطبقاتهم الاجتماعية، فالشخصية الخيالية تؤثر في نفس الجمهور وتعيش في خياله أين تثور وتتمرد، والقوال بحركاته وإيماءاته يوضح هذه الصورة

---

[1] الطاهر رواينية، قراءة في التحليل السردي للخطاب، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، ع4، 1994، ص 19.

ويقربها إلى ذهن ونفسية المتلقين، فالقوالون "يتمتعون بموهبة فنية وكلامية فائقة وذهن متفتح قادر على الخزن ولكن بدرجات[1]".

وكما ذكرنا سابقا، تلعب الحركة الجسدية دورا مهما في تبليغ الخطاب وتوصيل الرسالة مع ما يصاحبها من انفعالات، كما تحتل مقدمة الوسائل التي يستغلها القوال، فإلى جانب اللغة المنطوقة وأساليب السرد والأجواء التي يضفيها تأتي لغة الجسد التي يوظفها القوال ليخاطب به الجمهور ويساعده على الفهم ويزيح التلبس، كما يستعملها أيضا للإيحاء إلى الأمور التي تتعلق بالجنس أو المرأة عموما لأنها غير منطوقة ولا تسبب الإحراج.

يستوحي القوال الحركة التي يقوم بها من المحيط وثقافته، فهي متفق عليها تلقائيا ويعرفها الجميع وإلاّ فشل التواصل بين الملقي والمتلقي، وهي رمزية عند الأشخاص الذين ينتمون إلى نفس المستوى الاجتماعي والثقافي للقوال وغالبا ما لا يحقق التجاوب مع الأشخاص الذين لا ينتمون إليه فيقل التواصل هنا بسبب الاختلاف الثقافي. والأكيد أن القوال يلجأ إلى الرموز المعروفة في المجتمع ولا يحاول ابتكار

[1] داود سلمان الشويلي، القصص الشعبي العراقي في ضوء التحليل المورفولوجي، مجلة التراث الشعبي، بغداد، آذار، ع2،1977، ص147.

رموز جديدة، إلا في حالة عدم وصول هذا الخطاب فيُحدث تغيير في شكل الحركة بما يتوافق مع المتلقي لتحقيق التواصل.

وبناءا على ما سبق، يمكننا القول أن القــوال يدرك رغبات جمهوره ويعرف الحركات والإشارات المتداولة في بيئته، وعن طريق توظيف الحركة الجسدية وما يصاحبها من أصوات وانفعالات فهو يمارس فن التمثيل. وبالتالي فإن ظاهرة التمثيل في العرض الحلقوي للقــوال هدفها التواصل مع الجمهور، ولذلك فإن الحركة أو الإشارة تكون أحيانا أقوى وأكثر تأثيرا من الوسائل الأخرى.

ولكن لا يمكن التغاضي عن أمر مهم وهو أن حركة القــوال في الحلقة تشبه حركة الممثل في المسرح أو السينما من حيث مبدأ التواصل وتبليغ الرسالة، لكنهما يختلفان في المنهاج حيث أن الممثل المسرحي مُقيد بنصوص وبتوجيهات يساهم فيها متخصصون يدرسون الحركات الجسدية ويُخضعون الممثل لتمارين خاصة ومُسبَقة، وبذلك فهي مدروسة تحكم فيها قواعد متخصصة، كما أن الممثل المسرحي مقيد في أداءه وانفعالاته مبتعدا عن ذاته وإرادته، بينما ينطلق القــوال داخل الحلقة حر الإرادة والاختيار بعيدا عن أية قيود مُنساقا بعواطفه وبديهته بما تقتضي الحكاية ويتطلبه جمهوره، ولكنه يمر أحيانا بانفعالات

وحالات نفسية تؤدي إلى سلبية الخطاب، وقد يستعمل اليوم حركات معينة قد تغيب عنه فيما بعد وذلك وفقا لظروفه وانسجامه في العرض، ومنه يمكننا القول أن الحركة في المرويات الشفاهية تتولد بهدف تلبية رغبات آنية ذاتية ليس لها امتداد في كل المواقف والأحوال سواء في الماضي أو المستقبل.

4/أنـواع الحركـة الجسديـة عنـد القـــوال :

والشيء المهم الذي نلاحظه في العرض الحلقوي هي تلك العلاقة المتينة التي تربط بين المادة المروية والجمهور والقــوال بدور الوسيط بينهما. وليتأكد الرواة المحترفون بصفة عامة والقــوالون بصفة خاصة، بوصفهم حفظة التراث، وصول الرسالة إلى الجمهور بنجاح يحرصون على توظيف جميع قدراتهم الفنية واستغلال مواهبهم في الحكي من أجل استقطاب جمهور غفير مستخدمين في ذلك عناصر لغوية وأخرى غير لغوية أو ما يسمى في اللسانيات بمميزات فوق اللغوية paralinguistique المرافقة للكلام المنطوق...مثل الإشارة والإماءة وتعبير الوجه[1]، حيث تعتبر هذه الأخيرة لغة موازية للخطاب المنطوق،

[1] الجاحظ ، البيان والتبيين، ج 1، شرح وتحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1968 ، ص45.

فهذه العناصر تكسب النص الشفهي ديناميكية سردية إيجابية، وتعتبر عاملا مساعدا للقوال في اتمام مهمته بنجاح التي تكمن في نقل وتجسيد أحداث الحكاية بدقة من أجل التواصل مع جمهوره من خلال خطاب غير منطوق ولا مكتوب وهو خطاب الجسد أين يقوم القوال بحركات متنوعة تارة تكون مقصودة وتارة تكون لا واعية:

* **حركة لا إرادية:** وهي حركة تصدر عن نشاط لاوعي القوال، فيقوم بإشارات معنها كامن في لاوعي الجمهور باعتبارهما ينتميان إلى نفس البيئة، وقد توقظ ذكريات هذا المتلقي فتضيف إلى مضامين الحركة مضامين أخرى، على سبيل المثال يمشي القوال في أرجاء الحلقة بخطى واسعة، منتصب القامة، رافع الرأس، محدقا بالجميع، فهذه الحركة اللاإرادية توحي بقوة شخصية القوال وجاذبيته وثقته الكبيرة بنفسه وتثير في نفس الجمهور ذكريات عن شخصيات بنفس المواصفات، فيقولون أن هذا القوال يشبه فلان ابن فلان في عظمته و.....

* **حركة مقصودة:** وهي حركة يقصد القوال القيام بها ويؤكد عليها، يستعملها لشرح عبارة ما أو لتوضيح فكرة ما، ويريد القوال من خلال هذه الحركة أن يحث الجمهور على الانتباه إليها والتركيز فيها لكي لا

تتشتت أفكار المتحلقين في فهم الفكرة التي يعرضها، كتقليد طريقة مشي امرأة متعجرفة سيئة الطباع مثلا.

فالجسد هو نموذج مكتمل يجب أن يجمع بين القيم الإنسانية والجمال، ولتحقيق هذا الغرض يجب أن يكون الإيقاع الحركي للجسد دقيقا ومنسجما مع المضمون، وهذا ما يتجلى فعلا عبر العرض الحلقوي، فالقــوال يجوب الحلقة بأكملها بخطى واسعة منتصب القامة رافعا رأسه عند المشي واثقا في نفسه، يرى فيه المتحلقين قوة الشخصية والجاذبية والعظمة. فأكبر نسبة من حالات التواصل والتخاطب بين القــوال وجمهوره تتم بطريقة الإيماءات والإيحاءات والرموز الجسدية، فهذه الطريقة أكثر تأثيرا من الكلمة.

وعند الحديث عن الخطاب الجسدي للقــوال علينا الحديث عن المتلقي الذي يعد جزءا مهما في ديناميكية وحيوية المادة المروية الشفاهية حيث "يشكل المتلقي (المروي له- المرسل إليه) الوجه الآخر للراوي على المستوى القبلي – الما قبل- أو على المستوى البعدي – الما بعد- حيث يكملان بعضهما البعض من حيث الطرح الوظيفي لفعل البث والتلقي[1]".حيث يعتبر جمهور الحلقة متلقي إيجابي فهو لا يكتفي

[1] محمد سعيدي، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية، مرجع سابق، ص 149.

بالاستماع بل نجده منسجما ومتفاعلا مع العرض وفي بعض الأحيان مُتطلبا، فيتشوق هذا الجمهور إلى عرض القــوال ويتابعونه باهتمام وشغف شديدين، وينغمس في أحداث الحكاية ويسافر بعيدا إلى عوالم خرافية.

ونفهم من خلال قسمات وجوه هؤلاء أنهم يسمعون ويخزنون في ذاكرتهم، كما أنهم ينفعلون ويتفاعلون مع القــوال وما يرويه، فتتغير ملامحهم ويتوتر تنفسهم حسب تسلسل أحداث المقاطع المروية، فحركاتهم وإيماءاتهم وإشاراتهم تشبه إلى حد بعيد حركات وإشارات وإيماءات القــوال الذي يسعى جاهدا إلى إيصال إحساسه بالأحداث وتأثره بالحكاية.

ومما سبق يمكننا القول أن عملية المشافهة هي القناة الأولى والأساسية للاتصال والتواصل بين البشر منذ القدم، حيث استعان الإنسان منذ الأزل بالمرويات الشفاهية وأشكال التعبير الشفوي الشعبي كقناة يمرر عبرها أيديولوجياته وينقل من خلالها خبراته بغية التواصل مع الأجيال اللاّحقة. وتعتمد هذه العملية على وسيلتين بيانيتين هما الصوت والإشارة، فأما الاشارة فكثيرا ما تحتاج إليها الكلمة من أجل

توضيح المعنى، فهي نعم الترجمان له بل أحيانا كثيرة تنوب عنه وتكون أبلغ منه فتأثيرها يفوق تأثير الكلمة.

المبحث الثاني: الإيقاع الأسلوبي في العرض الحلقوي للقـــوال

من بين الصفات الأساسية للقــوال حسن التكلم، فهو يستعمل أساليب متنوعة في إلقائه للتأثير في الجمهور، ويعبر عن مشاعره وعواطفه بلغة سليمة ذات كلمات جزلة ورنانة، وبعبارات بليغة وفصيحة، منتقلا من الاستفهام إلى التعجب بما تقتضي الحالة ويلائم الموقف. ومن بين الأساليب التي يستعملها هذا الفنان لتوضح الموضوع وجعله أكثر جاذبية ما يلي:

1/ أسلوب القــص:

عُرف القص في أدبنا منذ القدم، فالقصة تعبر عن المشاعر، وتتبلور فيها العواطف والنوازع بكل أنواعها تاريخية كانت أم اجتماعية، قومية أم إنسانية،

وللشكل القصصي فضل كبير على الفنون عامة وعلى الأشكال الأدبية خاصة، لأنه أسبقها إلى التقاط صورة الحياة الاجتماعية وتسجيلها بالأسلوب الذي يجتذب الناس في أسمارهم وأحاديثهم[1]، فهو يشد انتباه الجمهور ويثير مشاعره.

[1] د.عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، دار الفكر، دمشق، ط1، 1984، ص13 .

ولقد ظل القص عنصرا فنيا وسمة أسلوبية داخل القصيدة العربية التقليدية إلى بداية العصر الحديث عندما أصبحت القصة فنا مستقلا وعملا أدبيا منثورا[1].

يعتبر بعض الدارسين القصة ضربا من ضروب الشعر، وذلك أن "موضوع الشعر بكافة ألوانه هو تصوير (الأفعال)، وإذا فالقصة كسائر زميلاتها من فنون الشعر، خلقت لتصوير هذه الأفعال، ولكنها لم تخلق لتصويرها بكل صنوفها، وما كان لها أن تطمع في هذا لأنها فن واحد من فنون الشعر، فيجمل بها أن تقصر على لون واحد من ألوان الحركة والنشاط لتترك لسائر الزميلات سائر الألوان"[2]

كما أن القص هو أحد أشكال التعبير الشعبي الأكثر استحسانا عند الناس والأكثر تداولا في المجتمع الشعبي بصفة عامة وفي الحلقة بصفة خاصة أين يُعد القوال راوي محترف، حيث أن "الراوي قبل أن يروي شيئا يجب أن يكون ممتلكا لما يمكن أن نسميه الملكة الروائية، ونعني بذلك إجمالا المعرفة الضمنية للنموذج الروائي"[3]، فهو يروي القصص التي يُجيدها ويُحسن قصها في عرضه الحلقوي.

---

[1] عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن، مرجع سابق، ص 232.

[2] تشارلتون، تعريب زكي نجيب محمود، فنون الادب، سلسلة الفكر الحديث، ع2، نخبة التاليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1945، نقلا عن القصة في العصر الحديث، ص21.

[3] **A.J. Greimas, Du sens, edition de seuil, paris, 1968, p261**

والنصوص التي يُؤديها القوال يتضافر فيها جنسان أدبيان: القصة والشعر، كما أنهما يتحدان في انسجام لتشكيل جنس جديد وهو القصة الشعرية.

"فالقصة الشعرية تجمع بين الشكلين لكل منهما أهمية كبرى في الأدب، وإذا كان الشعر يصور جانب الحياة كما تنعكس على نفس الشاعر، فيوحى بها ويلقى الينا بأشعتها وظلالها، وإذا كانت القصة تصور الحياة نفسها في جميع دقائقها ولحظاتها، فإن القصة الشعرية تجمع بين هاتين الصورتين، وتجعلنا نحيا التجربة النفسية الواحدة في نطاق أوسع وأفق الرحب، إذ تطرق أبواب تفكيرنا ومشاعرنا، وتسمو بخيالنا وتأملاتنا فنحيا التجربة مرتين، أو نحياها على نحو مزدوج : حياة الحادثة الواقعية وحياة الفكر العلوي، والخيال السامي، الذي يحملنا الشعر على اجنحته ليوصلنا إليه ويحلق بنا في رحابه"[1].

ومن خلال هذا الفن يستطيع الراوي المحترف "أن يتغلغل في أعماق الحياة مستطلعا أسرارها، وأن يستلهم أن ينقل همهمة الشلال وتغريد الطائر ولكنه لا يستطيع أن يبتدع صورة من لحم ودم، كما يبتدعها الشاعر خصوصا الشاعر القصصي"[2].

[1] د.عزيزة مريدن، القصة الشعرية في العصر الحديث، مرجع سابق، ص23

[2] المرجع السابق، ص30

إن لكل فن وجنس من الأجناس الأدبية مقاييس وموازين تحدده وتضبطه، كما تفرده عن غيره بمميزات خاصة[1]، والقصة الشعرية التي يُشخصها القوال في عرضه، لها مقاييسها وقواعدها الخاصة، إضافة إلى اللمسة الخاصة التي يضفيها هذا الفنان، فلكل أسلوبه الخاص.

والأسلوب هو تلك الطريقة التي يتبعها الكاتب لتحقيق أهدافه الفنية بالوسائل التي يمتلكها والمتمثلة في مجمل عناصر العمل الأدبي[2].

كما يعتبره بورايو "حصيلة ممارسة الظاهرة الأدبية والتعامل معها، فهو يتعلق بما هو كائن، وليس بما ينبغي أن يكون"[3]، كما يستشهد بتعريف ابن خلدون للأسلوب، أن "الصناعة الشعرية ترجع إلى صورة ذهنية التراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص"[4]، إذ يرى ابن خلدون أن الأسلوب هو أولا صناعة، وثانيا صورة تتجسد في الذهن لتركيب عام، وثالثا ينطبق أيضا على تركيب خاص ويقصد به اللغة الأدبية فهي لغة خاصة لها مقاييسها الذاتية التي تنظمها، والتي تتجسد على شكل قوانين تترسخ في ذهن الفنان عبر ممارساته الأدبية المتواصلة.

---

[1] أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، د.ت، ص36

[2] أحمد طالبن، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة ما بين 1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص211.

[3] د.عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص5.

[4] نفس المرجع ، ص6.

والمعروف أن لكل جنس أدبي مرحلة طفولة كالتي تمر بها جميع المخلوقات، وفي هذا السياق يقول د.المقالح: "وما القصص في شعر العامية اليمنية سوى امتداد بجذوره القديمة في الأدب العربي وفي القصائد الفصحى منها والعامية على حد سواء"[1]. ويرى د.العربي دحو أن تلك العينات التي كانت تتخلل وصايا، ووعظ، وأسمار السامرين، لا ترقى إلى مستوى القصة بمعناه الحديث، ويرى أنه بداية أصلية لفن القصص عند العرب[2].

يلجأ القوال في سرد أحداث القصة لما يلجأ إليه القاص من رسم شخصيات قصته وما وقع لها من أحداث التي تتسم بطابع الحركة والتطور والتشابك والالتحام حتى تدنو من النتيجة أو الختام[3]. فالسرد مفهوم فني، يتمثل في تحويل المشهد الواقعي من صورته المألوفة إلى ألفاظ وأفعال وصفات يختارها المؤلف للتعبير عن المعنى المراد بكل دقة[4]. والقوال كغيره من الرواة يعطي اهتماما كبيرا للفظ في سرده،

---

[1] عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن، مرجع سابق، ص 232.

[2] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس (1954-1962)، (ج1)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص242.

[3] العربي دحو، الشعر الشعبي ودوره في الثورة التحريرية الكبرى، بمنطقة الأوراس (1954-1962)، (ج1)، مرجع سابق، ص243

[4] أحمد طالبن، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة ما بين 1931-1976)، مرجع سابق، ص212.

ويقتني ما يوحي بالجمال والأفكار في آن واحد لأنه يعبر بصدق، "إنه الجمال الظاهر خاصة إذا كان مختار جيدا وموضوعا في مكانه الطبيعي من السرد، فالألفاظ هي الأدب نفسه وبدونها لا يمكننا الوصول إلى التعبير عن أفكارنا"[1]. وبالتالي يعتبر أسلوب السرد العمود الفقري للبناء القصصي، فالقصة عبارة عن سرد أحداث وقعت حسب تتابعها الزمني[2].

وللسرد عدة أوجه "فهو إما سرد خالص، أي نقل مباشر للأحداث، أو عرض لمقاطع حوارية ممزوجة بشيء من السرد"[3]. ففي السرد الخالص يقوم القوال إلى عرض الشخصيات، فبداية يكون تركيزه عليها خارجيا، ثم يصبح داخليا شيئا فشيئا، كما في النموذج التالي، حيث يقول:

كَانْ هَانِي سَاكَنْ بَرَه وَشْيَاهْ وْعَنْدَهْ بَقْرَه، نَاضْ الْهَوْلْ وْكَثْرَتْ الْهَدْرَه، نَاضْ رْحَلْ لَلْفِيلاجْ بَاعْ شْيَاهْ وْبَاعْ الْبَقْرَه، رْوَاحْ تَتْفَرَجْ يَا حَوَاسْ وَكْرَا سُكْنَه في الباطِيمَا يَا الْكْرَى وَالْكَاسَا دَيْما، يا عَجْبَتْهَا مَرْتَهْ زَيْنَه صَبْحَتْ تَشْكُرْ في الْجيران، يَاكْ سْكَنْ ثَمَا ثَلْثْ شْهُرْ، مَرْقَتْ قَعْدَتْ في الدُوَارْ، صَبْغَتْ ذَاكْ الرَاسْ صْفَرْ، وَلَتْ تُغْدَا لَتْلَمْسَانْ...

---

[1] نفس المرجع ، ص212.

[2] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرحى زيدان نموذجا)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص44.

[3] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرحى زيدان نموذجا)، مرجع سابق، 112.

ففي هذا المقطع يقوم القـوال بسرد خارجي، فهو ينقل لنا الأحداث، لكنه لا يعرض أية أسماء في البداية، تلك الشخصيات مجهولة، ثم يواصل شيئا فشيئا بسرد داخلي، أين يتسنى لنا معرفة المزيد عن الشخصيات والأحداث، حيث يقول:

...زَادْ دَخَلْ اتِلِفُونْ مَنْ يَصُونِي يَرْفَدْ شْكُون قَالَهْ أنا مَيْمُونْ، طَيْحَتْ بِيهْ خَيْرَة يا عَلْوَانْ صَابْ رُوحَهْ شَيْنْ مْزَلْبَحْ في الْمْدِينَة، كِيفَاهْ نَرْبَحْ أنا نْوَلِي وْنْسَلَحْ وَالْمْرَة زَعْفَانَه، كِيفَاهْ نْوَلِي بَرَ بَعْتْ شْيَاهْ وْبَعْتْ الْبَقْرَه، غَيْرْ بَدَلْ هَذي الْهَدْرَه خْطِينِي يا واحَدْ الْجِيعَانْ، تْفَاتْنُوا رَاحْ وْخَلاهَا خَمْسْ وْلِيدات مْعَاها...

والملاحظ في القصص التي يرويها القـوال تعدد مستويات السرد، ويرجع هذا التنوع إلى اختلاف درجات السرد ومصدره، إذ يُعتبر القـوال أو الكاتب هو مصدر السرد في المستوى الأوّل، فهو الذي ينقل الأحداث ويعرض الشخصيات ويصف لنا أفعالها ومواقفها وتحركاتها، كقوله:

...قِصَتْ شَيْبَانِي وْوَلْدَهْ يَا لَوْلادْ يْقَرِي فِيه وْمْوَجْهَهْ لْبِيبَانْ الْعِلْمْ

لَفَرْحَانْ إِيْقُولْ وَلْدِي مْنَ لَوْلادْ وْتَعْبَانْ عْلِيهْ مْنَ الصْغُرْ نَخْدَمْ

أَنْوَكَلْ وَنْجِيبْ لَه مْنَ كُلَ بْلادْ وْنَشْرِي فِي الْلبَاسْ لْوَلْدِي يَتْقَدَمْ

وَنْـهَارْ كْبَرْ شُوفْ بـيَ مَاذا رَادْ وَدَانِـي فـي خْفَى وْقَـلْـبِي يَتْـقَـسَمْ

لَلَشَيْخُـوخَة جَابْنِـي رَانِـي غَـرادْ وْبَاقِي فِـي ذا السَجْنْ رانـي نَتْلَطَمْ...[1]

فـي هذا المقطـع يقوم القــوال بسرد من المستوى الأوّل، فـهو يسرد أحداثا من الخارج ليس لـه أيـة علاقة بـهـا، وهذا لا يمنعه أن يكون علـى درايـة تـامـة بكـل التفـاصيل.

وعندمـا تـقوم الشخصية بالسرد، فالسرد في المستوى الثاني، كما يمكن أن يتعدد الساردين في هذا المستوى، كما في النموذج التالي:

...كِي نَابِيتْ الْوَلْدْ قُلْتْ عَيْبْ وْعَارْ هَاذَ بْوَيَكْ عْلاشْ رَاكْ تْبَهْدَلْ فِيهْ

قَالِي بُويَـا رَاهْ وَلالِـي خَـرَارْ وَلَـى يَدْخُلْ فِي الْبْلاَنْ اللِـي خَاطِيهْ

مَا قَبْلَتَهْشْ زُوجْتِـي يُقْـعُدْ فِـي الدَارْ دَبَرْ كِيفَاهْ أَدِيرْ مَنْ دَرْوَكْ أَدِيهْ

ثُـمَ رَانِـي حْلَفْتْ بِاذْنْ القْهَارْ دَارْ الْعَجَزَه هِيَ اللِـي تَحْمِيهْ

شَفْتْ الشِيبَانِـي بْكَى وَالْوَجْهْ صْفَارْ يَا وَلْدِي وِينْ رَاك مَتْوَجْهَ بِـيْ

خَلِينَـيْ بَالَاكْ مَا نْطَوَلْـشْ عْلِيكْ بَالَاكْ رَانِـي قْرِيبْ نَرْحَلْ مَدَنْيَا..[2].

---

[1] راجيـة بـقدور، الـفن الإلـقـائـي عـنـد الـقـــــوال في منـطـقـة الـغـرب الـجـزائـري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص184

[2] راجية بقدور، الـفن الإلـقـائـي عـنـد الـقـــــوال في منـطـقـة الـغـرب الـجـزائـري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص183

قام القــوال في هذا النموذج بالسرد من المستوى الثاني، حيث تعدد الساردون والذين هم في نفس الوقت مشاركين في الأحداث التي يسردونها، وهم ثلاثة: القــوال، الولد والأب.

والملاحظ هو أن الوظيفة الأساسية لمرويات القوال هي الوظيفة الايدولوجية، "وتمثل هذه الوظيفة في التعليق على الاحداث (وهذا ما يعتبره البعض عيبا فنيا لتقريريته ومباشرته)" [1]، فالقوال يتخذ موقفا واضحا إلى جانب الشخصية المظلومة، ويتحول من مجرد راوٍ إلى واعظ، كما تظهر هذه الوظيفة جليا في الشخصيات التي يعرضها فمنها ذات الأخلاق الحميدة ومنها السيئة مُبرزا الصراع القائم بين الخير والشر.

ومما سبق يمكننا القول أن لأسلوب القص أهمية كبيرة في استحسان العرض أو رفضه أكثر من أي أسلوب آخر، فالقصة ليست مجرد حوادث وشخصيات بل هي قبل ذلك، أسلوب السرد الجذاب وطريقة العرض الفنية الرائعة وهذا الأسلوب الفني يختلف من قاص إلى آخر كما أنه يساهم في نجاح القصة التي يتداولها مؤلفين مختلفين. فبفضل هذا الأسلوب الفني تمكن القوال من أن ينقل إلى جمهوره تجربته نقلا صادقا قويا يهز

[1] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجى زيدان نموذجا)، مرجع سابق، ص119 .

مشاعرهم ويسيطر على أفكارهم، فيجعلهم بدورهم يعيشون التجربة التي يرويها ويحسون بها.

لهذه الأسباب كلها تقتضي القصة الشعرية عبقرية خاصة وجهود مضاعفة، لتتمكن من تصوير الأحداث وربطها بالشخصيات الملائمة، كما تقتضي أيضا براعة في الأسلوب الذي يعطي للجمهور مجالا للغوص في أسرار الحياة ومرابع النفس.

2/ أسلوب الحـــوار:

خلال عملية القص غالبا ما يلجأ الراوي إلى إسناد الكلمة للشخصيات نفسها، وغالبا ما تكون المقاطع الحوارية ثنائية، ويعتبر الحوار أي تبادل الأحاديث من أكثر السبل التي تدعم الحديث بما يلزمه من أخبار وتحليلات[1]، فهو يُعد وجه ثاني للعرض السردي، إذ يعتبره البعض "محاولة تقليد المواقف أو المشهد"[2].

ويعتبر الحوار من أهم وأدق الأساليب التي يستعملها الراوي، إذ يعمل على تحديد السمات العقلية للشخصية، وابراز عواطفها والكشف عن أفعالها ومواقفها، إضافة إلى أنه همزة وصل بين مختلف شخصيات

---

[1] أحمد طالبن، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة ما بين 1931-1976)، مرجع سابق، ص213.

[2] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجى زيدان نموذجا)، مرجع سابق، ص113.

القصة، وعلى الراوي الاهتمام بالحوار في آدائه لكي "يكون أكثر تركيزا واستيعابا وكشفا وأكثر دلالة على الشخصية، وأقوى شحنا بالانفعال، وأكثر جمالا ورقة في السمع وأعظم ثباتا وصقلا"[1]. فالحوار فن يجعل أحداث القصة أكثر صدقا وتشويقا، بمنحها الحيوية والطاقة التمثيلية الطبيعية.

يلعب الحوار دورا هاما في العرض الحلقوي للقوال حيث يقصي الرتابة من العرض ويجعله أكثر امتاعا وحيوية، ففي عز العرض وأثناء السرد نجد مقطعا حواريا يضفي نوعا من التغيير والطاقة الايجابية. ويظهر ذلك بوضوح في القصيدة نتيجة توظيف القوال للفعل " قال" وأشكاله المختلفة، حيث يقول:

نَابِيتَهْ بَحْدِيثْ قُلْتْلُو مَاذَا صَارْ قَالِي رَاْه الْوَلْدْ يَسْمَحْ فِي أَبِيهْ

قَالِي يَا وَلْدي خَبِي لَسْرَارْ بَالَاكْ وْلِيدِي الَحْنَانَة تَهْدِيهْ... [2]

...كِي نَبِيتْ الْوَلْدْ قُلْتْ عَيْبْ وْعَارْ هَاذَا بْوَيَكْ عْلاَشْ رَاكْ تْبَهْدَلْ فِيه

قَالِي بُويَا رَاهْ وْلَالِي خَرَارْ وَلَى يَدْخُلْ في الْبْلَانْ اللِي خَاطِيه...

....شَفْتَ الشِيبَانِي بْكَى وَالْوَجْهْ صْفَارْ يا وْلِيدي وِينْ رَاكْ مَتْوَجَهْ بِيَ

---

[1] بارناد فوتو. ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم القصة، عالم الكتاب، القاهرة، 1969، ص266، نقلا عن المرجع السابق، ص213

[2] خبي: خبئ، بالاك: ربما

خَلِينِي بَالَاْك مَانْطَوَلْشَ عْلِيـكْ بَالَاْك رَانِي قْرِيبْ نَرْحَلْ مَدَنْيَا...[1]

في بداية الأمر يدور الحوار بين القـوال باعتباره الراوي والوالد العجوز حول قصته المحزنة، ثم يتحاور الراوي وابن العجوز لمحاولة تقصي الأحداث وحل المشكلة، وفي الأخير يوجه العجوز الكلام لابنه لعله يؤثر فيه ويرجعه إلى الصواب، وغالبا ما يستعمل الراوي الفعل "قال" الذي يعلن الحوار.

يتنوع الحوار في القصص التي يسردها القـوال في عرضه، فمنه ما يحاور فيه نفسه، ومنه ما يتحاور فيه مع أشخاص أخرى كما في المثال السابق، ومنه من تتحاور فيه الشخصيات مع بعضها، كما في المقطع الآتي:

...جَاتْ الجَارَه عَجْلانَه، سَجَلْ مَرْتَكْ مْعانا، نَقْرَوْ كُلْ السِيمانَه مَحْوَ الأُمِيَه، نِشَانْ

يا مْرَه هاذي هَدْرَه ؟ قْالت لَهْ نُغْدَى نَقْرا، هاذا حُقُوقْ الْمَرْأَه وْهاذا حُقُوقْ الإنْسَان، وْسَجَلْها... وَالْمْرَيْ وَلَتْ فَرْحَانَة، رْبُعْ شْهَرْ حَفْظَتْ أَلْفْ، قْالت لي رَانَا كِيفْكِيفْ وَعْلِيَا أنا بَسِيفْ وانا عَنْدي لَمْوَايَانْ....

[1] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القـــوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص183

ففي هذا المقطع يدور الحوار بين ثلاث شخصيات، ففي بادئ الأمر تتحاور الجارة مع الرجل طالبة منه أن يسجل زوجته معها في محو الأمية، وبعدها ينتقل الحوار بين الرجل وزوجته حول الموضوع. فنلاحظ هنا أن الحوار قد تعدد بين مختلف شخصيات القصة.

هُمَا صْحَابْ الْقَمْنَه في دِينَا غْفَلْنا

ياوْ شُوفْ الْعْرَبْ كِي وَلاتْ وْرَانِي نْخَمَمْ

ياوْ دَايرْ عْمودْ الْهَمْ شْكونْ راه يَحْشَمْ

ياوْ كَذابْ وْفَسْدَاتْ وْهَدْموا الْوَلْيا

ياوْ عَبْدوا النَاسْ الْغْنِيَة يَاوْ ما بْقاتْ دَنْيَا

يا واشْ عَنْدْهُمْ في لَمَاتْ يْصَلُوا الْجَمْعَة

ياوْ قْليل فيهُم يَسْعى ياوْ يَبْغُوا الْبَدْعَه...

في هذا المقطع من القصيدة يحاور القوال نفسه حول أحوال الناس وما آلت إليه أمورهم، فقد استعمل الفعل "نْخَمَمْ" أي بمعنى أفكر، وجُل الأفكار التي يعرضها تدور في رأسه.

ونستنتج من كل ما سبق أن أسلوب الحوار جِدُ مهم في قص القـوال، فهو يستعمله في مواضع معينة ليجعل الموضوع أكثر فهما وتشويقا، مما يسهل فهم ظروف القصة وشروط العقدة بسرعة[1].

ومنه يعد "الحوار في القصة عنصرا ضروريا لضمان حركتها وحيويتها"[2]، وفي غيابه تمضي القصة على أنها مجرد صورة أو رسم لحادثة[3]. فبأسلوبه المباشر يضفي على القصة خفة وسلاسة، ويساعد على فهمها وترسيخ قيمها ورواجه، والحوار يساهم أيضا في تطوير جميع الأجناس الأدبية.

3/ أسلـوب الوصـف:

يسعى الأديب في ابداعه الفني إلى تحقيق أثر أدبي إيجابي في أعلى قمة من النجاح، ولبلوغ تلك الغاية يلجأ إلى إجراءات فنية عديدة أهمها الوصف، إذ يأخذ على عاتقه تأطير أحداث القصة ويتكفل برسم ملامح شخصياتها، وبهذا يعمل على تهيئة الأجواء المناسبة والديكورات التي تليق بالحديث. فيقوم الوصف، عبر العبارات والألفاظ المتنوعة ومختلف الاستعارات التشبيهات بالإيحاء إلى العالم الخارجي والداخلي،

---

[1] روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الطابع العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1980، ص130.

[2] عبد المالك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، مرجع سابق، ص78.

[3] محمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 301.

فأساليب الوصف عند الأديب تقوم مقام الأنغام عند الموسيقار والألوان لدى الرسام.

"فإن كان السرد ذكر لأحداث، وإيراد الحركات وأفعال تقوم بها الشخصيات، فإن التصوير لحالات ووضعيات تتعلق بها الشخصيات وبالأمكنة التي وقعت بها الحركات وتمت بها الأفعال"[1]، ويقصد هنا ابراهيم صحراوي بتصوير حالات ووضعيات الشخصيات: الوصف الذي يعتبر عنصرا هاما في القص.

كما يعمل كغيره من العناصر الفنية للقصة على خلق جو أساسي لتجسيد المواقف وتحليل الأبعاد النفسية للشخصية[2].

وللوصف في الروايات أشكالا عديدة، فمنه وصف شخصيات القصة وصفا داخليا وخارجيا ووصفا للحركات والأفعال التي تقوم بها، ومنه وصف المكان الذي تجري فيه أحداث القصة إضافة إلى الأجواء العامة للحدث.

يقوم الڤوال المؤلف بوصف شخصيات القصة على مستويين الأول خارجي ظاهري والثاني داخلي باطني، ففي الوصف الخارجي يقوم

---

[1] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، مرجع سابق، ص101

[2] أحمد طالبن، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة ما بين 1931-1976)، مرجع سابق، ص221 .

برسم المظهر الخارجي للشخصية، بعبارة أخرى وصف لهيئتها وملامح وجهها ولباسها... كما يصف أيضا أفعالها وتحركاتها، كما في المقطع الآتي:

أَجَاهْ وَالرَزْقْ دَارَهْ ليَ بَابَايَا وأنَا صْغيرْ بَاغِي نَتْمَوْلَكْ فيه

الْمَالْ وَالْغْلَمْ وَحْنَايَا جَرايَا بَقْري حْليبْها من لَيْنَا وَلْهيه

مَنْ كُلْشي مْزَخْرَفْ وَالدَنْيَا قَاوْيَا نَهْدَرْ غَيْرَ انَا هْنَا وَلْهيه

شْحَالْ مَنْ عْمامَة وَالشَدَة زاوْيَا وَالْخَيْطْ وَالْمْظَلْ غَيْرْ مْبَرَمْ فيه

شْحَال مْنَ لْبَاسْ صَدْرِيَة وَعْبَايَا لزْرَقْ مَوْجُودَة غَيْرَ نْلَجَمْ فيه

ارَزْقْ حِينْ الْبَرَكَة وَعِنَايَا يَطْوي لَرْضْ تَحْتي نَتْمَوْلَكْ بِيه

أَيْجُوني جْمَاعَة وْنَهْدَرْ أَنَايَا اَلشَيْ في الْعْمُدْ وَالطْعَامْ مْوَاتيه

ألي نْدَهْتْهَا لَلْقَهْوَة جَرايا بَرَادْ جَايْ وَلاخُرْ بَصْنَيْه

بَيْنَ الْكَافْ وَالنُونْ وَلَيْتْ أنايا الرَزْقْ ضَاعْ وَحْضَيْتْ هْنَا وَلْهِيه

وَلَى فُوقْ رَاسِي كَنْبُوشْ حْكَايَا بَرْنُوسِي مْشَرَكْ وَنْرَقْعْ فِيه

حَتَى تَزْدَامْ وَلَى مَشْوَارَه بَالْيَا مَغْبُونْ بَالْمْظَلْ غَيْرْ نْخَيَطْ فِيه

وَلَيْتْ عَنْدْ قَوْمي مَا نَسْوَا سَاوْيَا وَلَيْتْ لَزَكَاةْ غَيْرْ نْلَقْطْ فِيـه...[1]

في هذا النموذج يقدم القـوال الشخصية موظفا أسلوب الوصف بنوعيه، حيث يتمثل الوصف الظاهري هنا في وصف الحالة الاجتماعية للشخصية، ورصد للتغيرات المختلفة التي تحدث لها نتيجة تصرفات معينة، فهو يصف الشخصية عبر لباسها وتصرفاتها في وسطها الاجتماعي، فنفهم أنه كان شديد الثراء وسيد قومه، ثم نرى أنه بنفس التقنية يُظهر لنا أن هناك تغيرات تعتري حالة الشخصية، وأنها انتقلت من حالة الثراء إلى الفقر، وأصبحت هذه الشخصية منبوذة اجتماعيا. أما الوصف الباطني للشخصية فهو ترجمة حالاتها النفسية، وتغيرات هذه الحالات حسب تغير الاوضاع والمواقف الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها[2]، فنرى أنه عندما كان غنيا ومُحاطا كان في قمة السعادة والجاه، لكن حينما انقلبت الموازين وأصبح فقيرا وحيدا نرى أنه محبط نفسيا. إضافة إلى وصف الاحداث أي كل ما له صلة بالحركات والأفعال، "فيما يشبه التحليل أو التعليق أو التبرير أحيانا"[3]، فبهذا يقدم لنا القـوال وصفا

---

[1] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القـــوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص192

[2] ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا)، مرجع سابق، ص106

[3] نفس المرجع، ص110

لأحداث القصة وينقل لنا أحاسيس الشخصية بصدق وإخلاص كأننا نعرفها.

كما أننا نجد في بعض القصائد وصفا لبعض الأماكن كأنه يرسم منظرا طبيعيا على لوحة فنية، على سبيل المثال:

...نَشْفَتْ لْمْعَادَنْ لْعْنَاصَرْ وَلْمْغَارْ لْـقَمْحْ مْعَ الشْعِيرْ يَابَسْ فِي غُـمْـدُ

لا فَرِينَه لا عْشُوبْ آلي تَخْضَارْ الدْوابْ فْنَاوْ مْنَ الْجُوعْ تْمَـدُ

وَلاَتْ لَـرْضْ يَابْسَه مَا كَانْ مْطَارْ الْفَلاَحَ حَارْصين وْمَا حَصْـدُ...[1]

ويمكننا الاستنتاج أن أسلوب القـوال أسلوب وصفي يهتم خاصة بوصف الأحداث، ووصف الأفعال التي تقوم بها شخصيات القصة، فهو يهدف من خلال ذلك إلى إثارة المشاعر وزيادة الأحاسيس برسم شخصيات القصة وأحداثها بطريقة فنية واضحة، يستوعبها الجمهور أُميًا كان أم متعلم، وتُمكنه من فهم المغزى واستخلاص العبر من القصة.

[1] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القـــوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص185

4/ أسلـوب التفسيـر:

يلقى العرض الحلقوي للقـوال صدا كبيرا خاصة في الأوساط الشعبية، حيث أن القصائد التي ينشدها والقصص التي يرويها في الساحات تنقل الجمهور إلى عالم الخيال والأحلام، إضافة إلى أنها وسيلة تعبر عن أرائه وطموحاته في الحياة، وتصور الواقع الاجتماعي المعاش بمختلف علاقاته وقيمه، كما تتضمن القصص الشعرية أحداث تاريخية مختلفة كالغزوات التي تُمجد الرسل عليهم الصلاة والسلام والصحابة رضوان الله عليهم، وتُبجل الأولياء الصالحين والأجداد بذكر أعمالهم ومآثرهم الخالدة.

تنقل هذه القصص العديد من العبر الهادفة التي تُصلح المجتمع، ولكي يُبلغ القـوال رسالته على أكمل وجه يقوم بتفسير كل ما يُلقيه من قصص شعرية، لأن جمهور الحلقة متنوع الثقافة ومختلف الأعمار والنسب، فيتضمن الأمي والمتعلم، العجوز والصبي، والشاب، فمنهم الذي يفهم سريعا ومنهم الثقيل، فكل فرد من المتحلقين يختلف عن الآخر في صفات عديدة ويشترك معه في شغفه واخلاصه للعرض الحلقوي.

والتفسير حسب ابن رشيق هو أن "يستوفي الشاعر شرح ما ابتدأ به مجملا"[1]، فعرض القوال هو مزيج بين الإنشاد والتفسير، وذلك لإزالة الغموض وتبسيط معاني القصة، وكما يقول د.تمام حسان "إن التفسير يكون عند الحاجة إلى الإيضاح ولا تكون هذه الحاجة إلا عند المبهم"[2]، فالتفسير هو تخصيص يكشف كل ما هو عام ومُبهم.

فأسلوب التفسير الخاص بالقوال يعتمد على الألفاظ العامية البسيطة الأكثر تداولا بين سكان المنطقة، والتي لا تغير من المعنى الأصلي فهو بذلك "يورد معاني ويحتاج إلى شرح أحوالها فإذا شرحت تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة تزاد فيها"[3]، فالتفسير "يطلق على بيان وضع اللفظ حقيقة ومجازا، لأنه من الفسر وهو الكشف"[4]. وبناء على ما سبق، الغرض من هذا الأسلوب في العرض الحلقوي هو الإيضاح والشرح لكي يترك المعنى أثرا في النفس، " فإن المعنى إذا ألقي على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح"[5]. فالقوال يفسر ويوضح كل ما يرويه، لمساعدة

---

[1] أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي(390-456 هـ)، العمدة، في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده،(ج2)، مرجع سابق، ص35.

[2] د.تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، مرجع سابق، ص 199.

[3] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص 380.

[4] ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ج1)، مرجع سابق، ص 75.

[5] الخطيب القزويني (666- 739 هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص 189.

الجمهور على استيعاب المغزى المقصود، وللتأكيد على المعاني، ويعمل جاهدا على جعل الصورة أكثر وضوحا، فالتفسير "بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه يحتوي على زيادة فائدة"[1].

ومن أهم التقنيات التي يوظفها القوال في التفسير هي التكرار، فهو يستعمله للإلحاح في القول على معنى معين يبرز في الموقف أكثر من غيره، كما في المقطع الآتي:

طيع الوالدين واسْتَحْذَرْ مَنْهُمْ وْصَايَةْ مَوْلانا الْعَزيز الْجَبَارْ

ما تَشْفى حين كانت أمك تَتْوَحَمْ وَانْتَ رَاقَدْ في بْطَنْهَا لا تَفْطان...

...تَوْصَلْ ديك الدَارْ وَتْوَلي نَادَمْ تَقْبَضْ فيك كيما قَضْبَةْ النيبان

طيع الوالدين واستحذر منهم وصاية مولانا العزيز الرحمان[2]

فالقوال هنا يكرر بيتا كاملا للدلالة على أهمية هذه الوصية حول طاعة الوالدين، فالتكرار هنا جاء بهدف التأكيد على المعنى وترسيخ الفكرة في أذهان المستمعين، مما يدفعهم للتجاوب مع الأثر النفسي الذي يُخلفه التكرار ويتفاعلون معه.

---

[1] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، مرجع سابق، ص 191.

[2] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القـــوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص181

والملاحظ أن لكل قوال منهج خاص ينتهجه في التفسير والشرح بما يقتضي الموقف يناشد الغرض المقصود، ويمكننا القول أن أسلوب القوال في التفسير متنوع وبسيط وذلك لما يحتوي من تقنيات عديدة ومتنوعة تساعده على فك الابهام وتوضيح المعنى المقصود، إضافة إلى استعمال ألفاظ سهلة وبسيطة يفهمها الجميع دون استثناء، شرط أن يجتنب التطويل والرتابة لما يترتب عنهما من ملل في نفس الجمهور.

تتعلق عملية التفسير بالصورة والغاية وغايته توضيح صورة أوردها الشاعر في البداية مجملة، فتصل بذلك إلى ذهن المتلقي وقد اتضحت أجزاؤها بطريقة جعلتها تلامس ذوق المتلقي وتؤثر فيه[1].

[1] محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، مرجع سابق، ص 123.

المبحث الثالث: الإيقاع في الخصائص الأدائية في العرض الحلقوي للقــوال:

يمتاز منطوق القـوال بعلاقته الوثيقة مع الواقع المعاش وبارتباطه بمشاكل الشعب وآلامهم وآمالهم ارتباطا شديدا، لأنه يعبر عن انشغالاتهم اليومية، والمشاعر التي تخالجهم، كما يتسم أداء هذا المنطوق بجملة من الخصائص أهمها:

1/خاصية عدم الانتماء:

يستحيل علينا معرفة أصل غالبية الشعر الذي يلقيه القـوال في الساحات وقائليه الحقيقيين، بسبب غياب الوثائق المكتوبة، وبذلك أصبح هذا الشعر ملكا جماعيا يُستخدم كأنه ملك خاص لمُلقيه أو كأنه من صنعه. فمعظم القـوالين ينسبون هذه الأشعار إليهم سواء حوروها أو حافظوا عليها كما هي، والقليل منهم يعترفون بمصدرها الحقيقي. فهو مجهول المؤلف، غالباً، حتى وإن بدأ بمؤلف معروف إلاّ أنه متغير بفعل إضافات شعبية جماعية وجمعية. يقول الدكتور أحمد مرسي: "ومما تجدر بنا ملاحظته الآن أنه في مجتمعنا أصبح مجتمع المدينة هو الذي يتبنى أساليب التعبير الشعبية ليصقلها من ناحية الشكل مستفيداً من الدراسة والخبرة والإمكانات المتاحة له. أو يصب فيها إبداعه ثم يعيد تصديرها مرة أخرى إلى المجتمع الأم. ومع ذلك يظل المجتمع

الشعبي محتفلاً بالشكل الأصلي لإبداعه، محتفظاً به، غير مقتنع بما يحدثه المؤلفون في نصوصه من تعديلات"[1].

"الخطاب الشفوي ليس بالمادة الجامدة بل هو تراث حي في تطور مستمر يتغير إلى أخرى إلى درجة أنه لا يمكنك تحديد نوعية تلك المادة: هل هي نسخة معدّلة من رواية سابقة أم هي حكاية جديدة؟"[2]، كذلك بالنسبة لهوية المؤلف التي تعتبر أساسية في الأدب المكتوب، أما في التراث الشفوي "فتبقى تلك الهوية مبهمة حيث لا يمكن اعتبار الرّاوي مؤلفا رغم التعديلات الحتمية التي تجود بها قريحته عند السرد"[3]، فالباحث الحاج بن مومن يذكر بالفرضية العامة التي طرحها **Milman Parry** التي تثير عدم جدوى التمييز بين "التأليف" و"الإلقاء" في آليات الإبداع داخل الأدب الشفوي، "حيث يتم الجمع بين المظهرين أثناء العرض الذي يضم نمطا سرديا متغيرا ومجموعة من الإكراهات العروضية والنغمية القارّة"[4]. وخلافا لما هو عليه الأمر بالنسبة للكاتب أو المؤلف، لا يتوفر القوال في هذه الحالة على نصوص مكتوبة يقوم

---

[1] محمد حسن عبد المحسن، الأدب الشعبي في حلب، دراسة وتحليل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص178

[2] الحاج بن مومن، التراث الشفوي وإعادة بناء الهوية، التراث اللغوي الشفاهي: هوية وتواصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط،2005 ، ص 13

[3] المرجع السابق، نفس الصفحة.

[4] نفس المرجع، نفس الصفحة

بعرضها، بل يعتمد خلال عرضه على رصيد من المقاطع السردية وعلى ذخيرة من التعابير توفقه في الأداء. كقوله:

...لِيَامْ هَاذي تَدَاوَلْ مَنْ دَارْ لْدَارْ تْمِيلْ مَنْ بَعْدْ اللِي تَعْدَلْ ثُمْ تَجْفَلْ

بَزَافْ مَنْ فِيهَا يَجْهَلْ وَيْدِيرْ الْعَارْ مَاقُومَتْ الْفَرْدْ وَاجْبَة وَالْحَالْ عْدَلْ

وَالْمُوتْ مَالَكْهَا غَاصَبْ قَابَضْ لَعْمَارْ كُلْ يُومْ شَادْ عْلَى عُودْ جَايْ وعَادْ

هْمَلْتْ وَحْدِي فِي ظُلْمِي وْرَبِي سَتَارْ حَطُوا حْمُولْ عْلَى جَسْدِي يَا تَنْهَادِي

حَسِيتْ مْضَى لِي جَهْدِي وَالوَعْدَ قْصَارْ مَانِيشْ طَامَعْ بَالْعَزْ اللِي يَكْنَزْ

باغي مَكْتُوبِي بَالْعَزْ مَا فِيهْ غْيَارْ طَالَبْ رَبِي سُلْطَانِي مَا يَحْرَمْنِي

عَامَرْ جَايِبْ لَوْزَانْ نَاظَمْ لَشْعَارْ[1]

ففي هذا المقطع نلاحظ أن القوال أضاف في نهاية القصيدة اسمه "عامر" دلالة على أنه هو من نظم أي كتب هذه القصيدة والنَظْمُ هنا يُقصد به أيضا التغيير في قصيدة مؤلفة من طرف آخر، فبالنسبة للقوال هذه التغييرات هي إبداع شخصي. وتماشيا مع الفرضية السابقة، يمكننا القول أن إحساس المتلقي المتحلق حول القوال باستمرار المادة السردية ناتج عن كون التعديلات التي يأتي بها القوال تساعد على حفظ مضمون الرواية، وأن الكيفية التي يتم بها التوفيق

[1] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص192

بين العناصر السردية الشكلية منها والسياقية، هي التي تتناقل وتستمر بدلا من النص السردي.

2/ خاصية المشافهة:

يتميز منطوق القوال بالشفاهة، سواء في الرواية أو الإنشاد أمام حشد من الناس، إذ تكاد طبيعة الشفاهة تسم كل الموروث الثقافي الشعبي الجزائري، "ولعل هذه السمة ترجع لكون الشفاهية بداية أساسية في المجتمعات الأصلية، وبذلك تعتبر بدائيتها منطلقا لهذه الفنون الأدائية وعتبة أولى لها أكثر منها سمة تفضيلية تحمل مواصفات في تقدير هذه الفنون"[1]. فسمة البدائية هنا تؤخذ بمعنى الأصالة والأصالة هنا معيار هذه الفنون في سلم الرقي الحضاري والثقافي والفني في هذه المجتمعات الموسومة بالبدائية حيث لا تعني البدائية أو البداوة إلا الوجه الآخر لتطورها وحضارتها، فكل المجتمعات البشرية قبل المراحل الحالية والمنعوتة بالتطور عرفت هذه المرحلة واتسمت بهذه السمة، وإذ كانت بدائيتها هي المنطلق نحو ما صار يعرف تطورا وتحديثا، كما أظن لهذه المرحلة قيمة علمية في التعرف واكتشاف ما كانت عليه حياة الشعوب فالمنطوق الشعبي تتوارثه

[1] سالم اكويندي، أصول التخييل المسرحي، مقاربة أنتروبولوجية في المسرح والثقافة الشعبية، دار النشرالمغربية، عين السبع، الدار البيضاء، 2006 ، ص159

الأجيال أبا عن جد شفهيا وبما يحتويه من قيم وعبر مطابقة لكل الأحوال ولكل زمان، كما يعطينا هذا الملفوظ الشفهي فكرة عن الحياة وميزاتها عبر الزمان، كما في المثال التالي :

أَعُـوذُ بِالله مْنَ لْهَـمْ اللِي جَـارْ مَـلِي رَاهُـمْ ظَالْمِينْ وْيَتْعَـدُوا

أَقْسَاحَتْ لَقْلُوبْ وَعْمَاتْ لَبْصَـارْ أَمْشَاهِيبْ النَارْ فَلْخَلْـقَ يَقْـدُوا

...أَلْخِيـرْ اللِي كَانْ بَاسَطْ رَاحْ غْبَارْ مْنَ الرْبَا وَالْحْرَامْ الْغَاشِي فَسْـدُوا

مَا تَـبْعُوشْ طْرِيـقْ نْبِينَا الْمُخْتَـارْ تَبْعُوا كَيْدَ بْلِيـسْ يْقُودْهُـمْ بِيـدُ

...نَشْفَتْ مْعَادَنْ لَعْنَاصَرْ وْلَمْغَارْ الْقَمْحْ مْعَ الشْعِيرْ يَابَسْ فِي غُـمْـدُ

لا فَرِينَة لاَ عْشُوبْ اللِي تَخْضَـارْ الدَوَابْ فْنَاوْ مْنَ لْجُوعْ تْمَـدُو

وَلَاتْ لَرْضْ يَابْسَة مَا كَانْ مْطَارْ لْفَلاَحَ حَارْصِينْ وْمَا حَصْـدُوا

لْخِيرْ زْعَفْ مْنَ لْوْسَادْ رْحَلْ وْطَارْ وَنْزَلْ فِيهْ الزْمَـانْ هُـوَ وَوْلاَدُو

قَوْلَ الرَّسُولْ صْحِيحْ مَا هُوشْ تَزْوَارْ بْكَثْرَةْ لْخَدْعَـة لَمْطَارْ يْصُـدُوا...[1]

كما أن هناك بعض المجتمعات التي لا زالت تمارس بها هذه الفنون الشعبية الشفوية وتحاول الحفاظ عليها قدر المستطاع، حيث يرى الباحثون أن هذه السمة تعطي هذه الشعوب قيمة اعتبارية في حفاظها على هذه الأصالة والعراقة ويجعل وعيها بماضيها حاضرا

[1] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القـــوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص185

لاستقرائه وفهم حاضره، "لأن عامل استمرار هذا راجع للوعي أساسا بجذورهم التاريخية الذي هو تاريخ وجودهم الاجتماعي الثقافي، وهو بالطبع تاريخهم"[1].

كما يعتبر هذا المنتج الفني في التراث الثقافي لأي شعب خزان لذاكرته وسجل لتاريخه وكيفية تشييده لحضارته وثقافته. فالملفوظ الشفوي أو الشفاهية يعتبر مرحلة أولية في تاريخ وحياة أي شعب وبداية للإعلان عن وجوده وكينونته.

3/خاصية الارتجـــال:

يعد هذا الشعر الشفوي الذي يلقى في الساحات أمام حشد غفير من الناس يعتبر وثيقة إثبات للهوية ومرآة عاكسة لما كانت عليه حياة الإنسان وبما هو استمرار لهذه الحياة وحاضرها وما يشوبه من ملابسات.

فالقـــوال يتوجه مباشرة للجمهور فهو يمثل على المكشوف إذ يلقي مباشرة ما في جعبته من أشعار وقصص في صيغة نظمية عفوية وتلقائية، وبالتالي على عكس الآلية هذا الملفوظ الفني ليس فيه صنعة ولا تكلّف، غير أن صيغته تنساب انسياب السيل من قمة الجبل، وهي

[1] سالم اكويندي، أصول التخييل المسرحي، مقاربة أنتروبولوجية في المسرح والثقافة الشعبية، مرجع سابق، نفس الصفحة.

في النص كما أنها في الأداء، إذ تظهر العفوية بوضوح في اللمسات والإيماءات التي غالباً ما تكون مرتجلة، كما يعد الارتجال من أهم الآليات الدراماتورجية لعرض الفرجة الخاصة بالقــوال.

والارتجال **Improvisation** فن موجود في الثقافات والفنون في مختلف أنحاء العالم منذ القدم، حيث كان يمارس دائما في حياة الإنسان عبر مراحل التطور الفكري والثقافي عبر التاريخ الإنساني وكان أحد فروع التعبير بالكلمة أو بالموسيقى أو الغناء. فالارتجال هو انجاز عفوي مباشر لفكرة من غير تصميم أو تدوين سابقين، أي الإبداع في التأليف الفوري، فهو عملية تجمع بين التفكير والأداء في وقت واحد[1].

والقــوال لا يتبع قواعد ثابتة وغير قابلة للتغيير في إلقائه لهذا الملفوظ بل يقوم بذلك بطريقة عفوية، لكن يستلزم أن يكون صاحب الارتجال ذا موهبة فنية عالية، وذا ذكاء اجتماعي متميز من أجل أن يقدم فرجاته للراصدين الحاضرين بشكل ممتع ومفيد، فيبتكر أثناء العرض ما يشاء فإن كان ارتجاله مؤثرا يتلقى ترحيبا واستحسانا من طرف الحاضرين، وإن كان رديئا يتلقى النفور، كما يمكن للارتجال أن ينقد العرض في حالة وقوع خطأ ما كنسيان أحداث قصة معروفة مثلا

[1] محمد حسن عبد المحسن، الأدب الشعبي في حلب، دراسة وتحليل، مرجع سابق، ص179

كالغزوات أو السيرة، أو تدخل غير مرغوب فيه لمتفرج، أو عدم القدرة على تلبية رغبة متفرج لأن القــوال غير ملم بها، لأن عرض الحلقة في الساحات تلقائي وذلك حسب الظروف المحيطة به، حسب الجمهور لأنه يُعتبر مشاركا فعالا وليس متلقي فقط، وكما ذكرنا سابقا أن جمهور الحلقة ذو ذوق ومستوى ثقافي متنوع، كما أنه جمهور مُتطلب وصعب المـراس.

والارتجال في العرض الحلقوي يكمن في عدة مستويات، كمستوى العزف والإنشاد، والخطابة وغيرها من مظاهر العرض، وكما يقال يعد العرب من أبرع الأمم في الارتجال.

وعرض القــوال عفوي ووليد لحظته، كما أنه غير مقيد بما سبق أو متفق عليه، والعروض الأنسب للارتجال هي العروض الفكاهية، وذلك نظرا لأسلوبها الفكاهي الذي يكمن في لغتها البسيطة وموضوعها الخفيف. يبدأ القــوال بعرض القصيدة حول موضوع معين مثلا موضوع "محو الأمية" وبينما يجوب محيط الحلقة مرددا قصيدته يشد انتباهه كهل مرتديا قبعة صيفية فيتوقف في الحين ويسأله قائلا: "**عْلاشْ ما تَلْبَسْشْ عْمامَة وجَلابَة كيفْنا وتْروحْ لَجَامَعْ**" والشخص لا تفارقه الابتسامة ولا يرد على السؤال، أما المتفرجين في

شوق لما سوف يقوله القــوال، ثم يكمل قائلا: " **ما تَزْعَفْشْ مَني، إن الله لا ينظر إلى مظاهركم إنما ينظر إلى قلوبكم، كايَنْ لي دايْرين اللَّحْيَة كيفي أنا**(وأمسك بلحيته) **وما يْصَلُوشْ، ولا هاذوك لي يَمْشو لَجامَعْ قْدام الناس**"، وبعد ذلك يتجه إلى المتفرجين طالبا منهم الصلاة والسلام على النبي مرارا ثم يواصل بموعظة عن حسن المعاملة والكلمة الطيبة في الدين قائلا: "**كان واحَدْ يَشْرُبْ فَشْراب**(الخمر) **قالْ كَلْمَة لا إلاه إلا الله محمد رسول الله، جابْلَهْ واحَدْ كَاسْ حْليبْ يَشُرْبَه، قْالَهْ عْلاشْ جَبْتْلي، رَدْ عْليه وْقْالَهْ مانَبْغيشْ هاذ الكَلْمة تُخْرُجْ مَنْ فُمْ فيه الشْراب بل مْنَ لْحْليبْ**" فبعد هذا الحوار وهذه المعاملة تاب الرجل وزار بيت الله الحرام، وبهذا أكمل القــوال كلامه المرتجل وعاد لإكمال قصيدته.

فالقــوال يُحور منطوقه الفكاهي بما يقتضي العرض متأثرا ومرتبطا كليا بمزاج جمهوره والجو المحيط، إذ بإمكانه أن يروي نفس النكت بعدة أساليب غير مدروسة من قبل بل آنية.

وأخيرا يمكننا القول بأن الارتجال فن يحتاج لصاحب الموهبة والحضور والقدرة على تلوين الأداء، فهو الإبداع الحقيقي والإحساس

الصادق لدى الفنان لأنه يأتي في لحظة معينة فورية أثناء الاندماج في الأداء.

4/ خاصية السهولة والبساطة:

يلاحظ في الشعر الذي يلقيه القوال، في ساحات الأسواق أو في المناسبات كالوعدة وغيرها من المناسبات الشعبية، ببساطة المضمون والشكل معا كأن يتناول موضوعا عاديا مستخلصا من الحياة اليومية العادية كحكاية موقف ما أو التكلم عن حدث رياضي أو عالمي مهم كالحروب مثلا، ومن مثل قوله في أحوال الناس مايلي:

هوما صْحَابْ الْڤَمْنَه في دينا غْفَلْنَا

يا وْشُوفْ الْعْرَبْ كي وَلاتْ وْراني نْخَمَمْ...

...يا مْعَمْدين لَلْحُرُماتْ يا وْكَذْبُوا الْقُرْآنْ

يا وْكْلاَوْ حَتَى رَمْضَانْ بْشُوفْ لَعْيَانْ

يا وْڤْلُوبْهَا عْلَى الدينْ عْمَاتْ وَالْخَيْرْ ڤَطْعُوهْ

ياوْ وَلاَ الْخُو يَخْدَعْ خُوهْ وَالْحْرَامْ يَبْغَوْهْ

ياوْ دايْرين بِهْ الشُبَانْ وْعَدُوا الرَشْوَه

ياوْ جَاتْهُمْ حْلُوَه سَمَوْها الْقَهْوَه...

ويقول حول حديث الساعة في ما يجري في فلسطين:

لله يا السادات قادات عْرَبْنا أَعَقْدوا قِمَه وْكونوا صَفَ مْتيـنْ

هاذ النِدا يْهَمْ أُمَـةْ نَبِينَا إسلام وْعُرْبانْ جَمْلَه مَجْموليـنْ

يا ربي يا كريم وَحَدْ أُمَتْنَا أَلَفْ فِيمَا بَيْنْ قْلُوبْ الْمُومْنين

لِهودْ طْغَاوْ وْهَلْكوا خَاوْتْنا تَحْتَ السَيْطَره يْمُوتُوا مَظْلومين

السَجَاعَه لَلْعْرَبْ أهْلَ الْقْـمْنَه نور وسام الْعهد أب الحَسَنَيْـن

بالله أحَدْ هـي كَلْمَتْنَا وَاللِيْ خَالَفْ عَهْدْنَا مَا عَنْدوا وِينْ

مَلَا عَنْدو نِيفْ لا يَنْسَبْ لَيْنَا يَهْتَمُوا غَيْرْ الْقْلُوبْ اللِيْ حَيَيْنْ

شوفوا الذَمِيْ لْيُومْ كي دَارْ عْلَيْنَا تْهَمْ ربي عْلَى مَقَـامْ الْمُرْسلين

الْقُدْسَ الشَريفْ أَوَلْ قَبْلَتْنَا وَالْمَسْجِدْ اللَقْصَى ثَالْثْ الْحَرَمَيْن...[1]

فمعظم المواضيع المتداولة في مجلس القـوال غير متكلفة وسهلة الإدراك، مستقاة من الواقع المُعاش، إذ يمكن لكل متفرج أن يعيش نفس الأحداث وأن تخالجه نفس الأحاسيس.

[1] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القـــوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص196

كما تتجلى سهولة أساليبهم التعبيرية في بساطة طرائق تناول الموضوعات لتكون في متناول الجميع، وفي بساطة الحجج والبراهين والأدلة التي يطرحونه في شعرهم باعتبار أن الجمهور حذق وغير ساذج، كقوله:

يـاغَافَل نْوَصيكْ وَصَنَتْ لِـيَ أَسْمَعْ قُولِي وْدِيرْ رَايِـي رَاهْ دْوَاكْ

...الْمُوتْ تْزورْ فِيكْ صَبْحَا وَعْشِيَه فَكَرْ مَاذا مات قُدَامَـكْ وَوْرَاكْ

أَجْلَكْ قْرَبْلَكْ مَنْ كُلْ الأَشْيَـا فِي الْقُرْآن زَادْ نَابِينَا وَصَـاكْ...[1]

ففي هذا المقطع يرث حال الغافل محاولا تشجيعه للتفطن لحاله وتصحيح مساره والأخذ بالعبر قبل فوات الأوان. فالقـوال يستعمل هذا الشعر لإعطاء النصائح واصلاح المجتمع، وذلك "لما يمتاز به الشعر من هالة قدسية وقدرة على الإقناع والتأثير"[2].

5/خاصيـة خفـة الـروح والـفكـاهـة:

تعتبر خفة الروح والفكاهة فنا قريبا إلى النفس لا يستغني عنه فرد ولا يخلو منه مجتمع أو حضارة، كما أن مختلف الأجناس البشرية

[1] راجية بقدور، الفن الإلقائي عند القـــوال في منطقة الغرب الجزائري، منطقة سعيدة نموذجا، مرجع سابق، ص186

[2] محمد حسن عبد المحسن، الأدب الشعبي في حلب، دراسة و تحليل، مرجع سابق، ص 180

تنجذب إلى مَن مِن شأنه أن يجعل الحياة ضاحكة وجديرة بأن تعاش، فللفكاهة شعبية عالية وسرعة في الحفظ من قبل المتلقي.

يتميز القوال بمهارات خاصة تمكنه من قول النكتة في الظرف الخاص بموضوعها، وبقدرات عالية تسمح له بإضحاك الجمهور، والمتداول هو أنه من الصعب اضحاك الناس. كما أن أسلوب الفكاهة يختلف من قوال إلى آخر وذلك حسب ثقافته ومحيطه وبيئته ولهجته، لكن غالبا ما يسيطر عليها أسلوب النقد الذي يُدمج مع الفكاهة لتصبح الفكرة مقبولة لدى المتلقي.

ومن المعروف أن النكتة عنصر من عناصر الأدب الشعبي، فهي مرآة ذات وجهين، وجه عاكس لعادات المجتمع وتقاليده، تُبلور الحياة بحُلوها ومرها، بأفراحها وأحزانها؛ ووجه ناقد واعظ فهي تحمل رسالة هادفة تصل لغايتها بطريقة أسهل من استعمال الكلمات الجادة، كما يُعجب الناس بجمالها وذكائها وخفتها ومهارتها فيحفظونها ويتناقلونها ويتداولونها في مجالسهم، هم الآخرون. فالنكتة مركب بالغ التأثير في إيصال الأفكار وتوجيه المجتمع.

ويعتبر أسلوب الفكاهة من بين الأساليب أكثر استعمالا في فرجة القوال وذلك لأسباب عديدة، فغالبا ما يستقطع القوال عرضه بطريقة

فجائية لقول نكتة بهدف إبعاد الملل عن المتحلقين وإمتاعهم ودفع الهم عنهم وجلب المتعة والضحك فهو "ضمنيا يحب أن يراهم مسرورين فرحين مرتاحين، ويعمل أيضا على توعيتهم عن طريق النكتة"[1]. فالنكتة مبدئيا تبدو قولا مضحكا ولكنها لا تتوقف عند مستوى الضحك وإنما هي رسالة تهدف إلى نقد موضوع أو سلوك أو موقف معين.

ومنه تكون النكتة الملاذ الذي يلوذ به الإنسان لإزاحة متاعبه التي تحول دون تحقيق رغباته الكاملة، فهي طريقة تلميحيه واضحة لشيء خفي لا يدركه السا مع بوضوح إلا بعد الانتهاء من روايتها ويتحقق ذلك بالمقارنة والمفاجأة التي تبلغ معها النكتة ذروتها فينفجر سامعوها بالضحك.

ما يمكننا استخلاصه من جميع الأساليب والخاصيات التي تطرقنا لها في هذا الفصل أن كل الصيغ والأساليب والتقنيات التي يستعملها القوال في عرضه الحلقوي هي عبارة عن صور تترجم عملية تواصل مباشرة ووسيلة تعبير بينه وبين المتحلقين حوله.

[1] د.محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص86

والمتفق عليه أنه لم يدرس هذه الأساليب والتقنيات في الكتب، وإنما اكتسبها من الممارسة ففي كل عرض يحاول جاهدا التكيف مع ظروفه المتغيرة، ويلبي رغبات جمهوره المتنوع. كما يمكنه أن يؤدي نفس القصائد في عروض مختلفة لكن بأساليب جديدة ومتنوعة يرتجلها حسب ظروف الحلقة عامة، وفي الواقع هذا ما يبعث الحياة والتشويق في العرض الحلقوي بعيدا عن الرتابة والركود.

الـخـاتمـة:

لكل بداية نهاية، فكما كانت بدايتي في هذا الميدان باختيار موضوع بحثي، وزرع بذرته التي نمت وترعرعت في صفحاته، أصل إلى إتمامه بهذا الشكل. وما هذا إلا من فضل الله سبحانه وتعالى ومعونته، كما أنني لا أدعي أني أوفيت هذا الموضوع حقه الكامل، وذلك نظرا لتشعبه وتداخله، وفي كل الأحوال بذلت قصارى جهدي في توظيف كل ما يخدم موضوعي حسب فهمي وامكانياتي.

يمثل فن القوال سوى قطرة من بحر التراث الشعبي بمنطقة سعيدة الذي يتميز بالثراء والتنوع. فالقوال فنان موهوب استطاع أن يثبت وجوده على الساحة مسايرا الأحداث والتغيرات التي عاشتها البلاد، حيث برع في مخاطبة الشعب بلغة وبأسلوب سلس تفهمه سائر الفئات مهما اختلفت أعمارهم وثقافتهم وميولهم.

كما يعتبر هذا الفن وسيلة للتنفيس عن المكبوتات وفي نفس الوقت وسيلة توعية تعمل على إيقاظ الضمائر والتنبيه لما يجري في المجتمع من أحداث وأمراض، فللقوال وقع مؤثر في نفوس الجماهير.

ولا يسعني ختاما لهذا البحث إلا أن أتقدم بأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي المتواضعة، وهي:

-يعتبر فن القـوال بمنطقة سعيدة ميدانا خصبا للدراسة، يمكن أن يكون موضع اهتمام ومنبع إلهام للعديد من البحوث.

بالرغم من الظروف القاسية التي تعاكس تيار المشافهة لازالت حلقة القـوال قائمة في الأسواق والوعدات، بفضل جيل من القـوالين المبدعين الذين نظموا قصصا تساير أحداث العصر، وحافظوا على التي نقلت إليهم عبر الأجيال أو وجدوها مدونة في كتب التراث.

-استطاع القـوال في حلقته أن يسيطر على أجواء الساحة كفنان يستعمل تقنيات فنية متنوعة مُعْتليا خشبة المسرح باحتراف. حيث يطلق العنان لمخيلته في إيماءاته وفي تقمص الشخصيات وإدارة الحوار بينها.

-لا يخضع الايقاع الصوتي للقـوال لقوانين معينة ومضبوطة، إنما يتحكم فيها عنصر الانشاد، فهو يعتمد بالدرجة الأولى على اللحن الموسيقي وإيقاع الكلمات والمعاني مستعملا اللهجة الخاصة بالمنطقة. فالقـوال الكفء هو الذي يظهر من خلال انشاده انسجام في الشكل والمضمون مع اللحن الموسيقي، وهذا دليل على روحه الابداعية.

-القـوال باعتباره فنان الحلقة هو حامل لمعرفة مجتمعه مرتبط بقضاياه وخبير بها فهو فرد ينتمي إلى المجتمع نفسه، يعرف كل شيء

عن جماهيره، ما يضحكهم وما يقلقهم وما يؤثر فيهم، يعرف كيف يجمع الناس حوله وكيف يُفرّقهم باستعمال تقنيات متنوعة كالموسيقى والعصا وغيرها من العناصر التي تساهم في الفرجة، فهو يعرف كيف يجعلهم يمضون ساعات وهم يستهلكون مضمون فرجته.

-الايقاع الأدائي للقوال هو العنصر المحدد لشكل المُؤَدَّى الحكائي، كما أنه هو العامل المهيمن في تحولات هذا الشكل نفسه، بما يفضي إلى انتاج صورة متغيرة من الحكي كل مرة أداء.

-بينت الخصائص الفنية لعرض القوال براعة الفنان الشعبي في صياغة عرضه وتمكنه من نقل الأحاسيس عبر أداءه، فهذه السمات الفنية تؤدي دورا فعالا في تناقل وتداول هذه المادة تبعا لانسجام وتناغم العبارة والموسيقى.

-عملية المشافهة التي يقوم بها القوال هي القناة الأولى والأساسية للاتصال والتواصل بين البشر منذ القدم، حيث استعان القوال بهذه المرويات الشفاهية كقناة يمرر عبرها إيديولوجياته وينقل من خلالها خبراته بغية التواصل مع الأجيال اللاّحقة. فهو وسيلة اتصال بقدر ما هو فنان.

-ويعتمد القـوال فـي عرضـه على وسيلتين بيانيتين هما الصوت والإشارة، كما أن هذه الأخيرة كثيرا ما يحتاج إليها اللفظ من أجل مساعدته في الإبانة والإفصاح عن المعنى، فهي نعم الترجمان له بل أحيانا كثيرة تنوب عنه وتكون أبلغ منه.

-هناك علاقة وطيدة تربط بين النص الشفهي والمتلقي وتأثير الراوي كوسيط لهما، وليضمن الرواة المحترفون بصفة عامة والقــوالون بصفة خاصة، بوصفهم حفظة التراث، وصول رسالاتهم إلى المتلقي بنجاح يحرصون على استغلال جميع قدراتهم الفنية ومواهبهم الفذة في الالقاء من أجل استقطاب أكبر عدد ممكن من الجمهور معتمدين في ذلك على عناصر لغوية وعناصر فوق اللغوية paralinguistique، مثل الإشارة والإماءة وتعبير الوجه، حيث تعتبر هذه الأخيرة لغة موازية للخطاب المنطوق، ذلك أن هذه الخصائص تكسب النص الشفهي ديناميكية سردية وتعتبر عاملا مساعدا للقـوال على نجاح مهمته في نقل وتصوير أحداث الحكاية بدقة متناهية من أجل التواصل مع غيره من خلال خطاب غير منطوق ولا مكتوب يدعى خطاب الجسد. فكلما كان الإيقاع الجسدي للقـوال دقيقا ومنضبطا كلما كان العرض الحلقـوي ناجحا.

–وعليه نقول أن طبيعة المادة المروية وطريقة اداء القــوال وحركاته عند السرد تتضافران معا من أجل جلب انتباه المتلقي وانسجامه كلية وتفاعله مع الرواية ولولا ذلك التفاعل من قبل القــوال والجمهور لما استطاع هذا الموروث الشفهي أن يضمن خلوده وانتشاره وانتقاله من مجتمع قص لآخر بغية التواصل والانتماء إلى الجماعة.

التراث الشفوي هو تعبير حي عن الثقافة البشرية وإرث عالمي يعكس تنوع التجارب الإنسانية، فهو نسيج الذاكرة ووعاء المخيلة الذي يسعى من خلال سريان الصوت إلى ربط علاقات تواصل مع الاخر وتقبل خاصياته، فالإنسان بحاجة إلى معالم ذاتية وإلى رموز ثقافية لإعادة بناء شخصيته.

كما أنه لا يمكن إرساء أي مشروع تنمية داخل بلد من البلدان النامية دون الكشف المسبق لذهنيات وتمثلات ساكنته، وبعبارة أصح الوقوف على خاصيتها اللغوية ومخزونها الثقافي.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث ومهما فعلت فإن الموضوع يبقى مفتوحا يستدعي جهود غيري لمواصلته.

الـمـلـحـق:

هوما صحاب القمنة* في دينا غفلنا

يا وشوف العرب كي ولات وراني نخمم

يا و داير عمود الهم** شكون راه يحشم

يا و كذاب وفسدات وهدموا الوليا

يا وعبدوا الناس الغنية ياو وما بقات دنيا

يا واش عندهم في لمات يصلوا الجمعة

يا وقليل فيهم يسعى يا ويبغوا البدعة

يا معمدين للحرمات يا و كذبوا القرآن

يا وكلاوا حتى رمضان بشوف لعيان

يا وقلوبها على الدين عمات والخير قطعوه

ياو ولا الخو يخدع خوه والحرام يبغوه

ياو دايرين به الشبان وعدوا الرشوة

ياو جاتهم حلوة سموها القهوة[1]

منها الناس تعرات واشتا سلك

ياو راني نحاجي ونفك خاف ربك

ياو بركاك* من ذي اللعبات ليغويك ربك

ما بقى صاحب لا حبيب يعجب الحال ڤرب

هذا كلام السدات براهيم مسكين[2].

الشيخ ابراهيم التخمارتي[3]

****

[1] *الڤمنة: تصرفات لائقة. **عمود الهم: حركة وضع اليد تحت احدى الوجنتين دلالة على التفكير.

[2] *بركاك: كفاك

[3] إبراهيم التخمارتي: احد القوالين المشهورين بمنطقة سعيدة، من مواليد 1948 بقرية تخمارة القديمة

...جات الجارة عجلانة سجل مرتك معنا نقروا كل السيمانة* محو الامية نشان

يا مرة هذه هدرة ؟ ڤالت له نغدى نقرا هذا حقوق المرأة وهذا حقوق الإنسان

وسجلنها وسلكنا جيب دقيق وڤولي روح لصير ونص، خلصنا الادوات بلا مكان شحال جبت كايات** شحال شريت ستيلويات** والكابة كل ملات والمرية*** ولت فرحانة ربع شهر حفظت ألف ڤالت لي رانا كيفكيف وعليا أنا بسيف وأنا عندي لموايان****.

حين نظرت للمدرسة نلڤى فيها غير النسا وحدة ما تسعى ضرسة وعجايز كل مراض وحدة عندها أثمانين ولخرة في خمسة وسبعين ولخرة قرن بلا عامين.

ڤلت لها واش قريتي احكي لي في حياتي ڤالت سڤسي خالتي سڤسيت عليهم النسوان، وڤالت لي ديرلي البورطابل***** ڤالت لي راني روطار، وأنت خملي الدار، ورفد ثاني ذاك ليزار، غسل لي الكيسان، ڤالت لي ديرلي البورطابل نضرب لك كنجي فالباب عاير صاحبي لوعوام تكلم والهاتف علاني وبيبلي ونبيبلك كانش حية نعلمك[1].

الشيخ اسماعيل[2]

---

[1] *السيمانة: الأسبوع . **الكابيات: الدفاتر. ***ستيلويات: أقلام. ***المرية: المرأة. ****لموايان: المعدل الدراسي. *****البورطابل: الهاتف النقال

[2] الشيخ إسماعيل: من القوالين المشهورين بمنطقة سعيدة، من مواليد 1954

بسم الله يا ربي بك بديت صلوا على النبي و صحابوا عشرا

راني نظرت في ذي الدنيا وبكيت حوست* شرق غرب تل وصحرا

وراني لقيت ذا شيباني وبكيت وكرهت قاع هاذي الدنيا المرا

قالي شوف يا ولدي كي وليت من داري زعكني** ولدي برا

قالي كلي ما ضنيت*** أنا ما ربيت ولدي دار فيا راي النكرا****

مرته قالت له يا خويا صحيت راك خذيت راي هذا المرا

وأنا من عقيلي راني خليت ما تقبلش مني حتى الهدرا

يا وراني نتلف إذا صليت راني مريض قادر ضروك نبرا

ما نطمع إذا جابولي وكليت نعمة طيبة وتولي مرا

يا وراني لدار العجازة جيت خلطونا رجل ومرا

تفكرت جمعاتي وصحابي وبكيت لوكان غير راني فالمقبرا

مجانيش ولدي زدت تنويت راه داير راي مرته النكارا

ولدي غير خبرني علاه جفيت ما يجفاش ولد الكرش الحرا[1]

[1] *حوست: زرت. **زعكني: طردني. ***كلي ما ضنيت: كأنني لم أنجب. ****راي النكرا: معاملة السوء

وأنا يا بويك لكان رشيت الكبدة كويتها* لي كي الجمرا

ولدي ردني أنا لي نحميك من العرب والضحك الصفرا**

وإذا ساحرينك ربي يشفيك رقي عند طالب يعرف يقرا

وإذا غير رايك ربي يهديك يا منسمحش في حقي ذا لمرا

ويجيك مرض صاعب وأثر فيك يا ذا المرض ما يريحش من النشرا

يالحمام كنت أنايا نديك يا ولدي يا نحك الوسخ بيدي والحجرا.[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] *كويتها: احرقتها. ** الضحكة الصفرا: دلالة على سوء النية

يا ربي والوالدين يا ربي والصالحين، يا بوعلام يا بوعلام جاه ربي سقم ليام، يا ربي والوالدين يا ربي والصالحين، دعولي دعوة الخير، يا ربي يالوالدين يا ربي يالصالحين، باغي أنا دعوة الخير، يا بوعلام راح الحمرة لا بغيت تعنقلي طلبة ، نطلب ربي الله يشفيك نطلب ربي الله يشفيك نطلب ربي الله يشفيك، نطلب ربي والصالحين نطلب ربي والوالدين، يا بوعلام يا بوعلام جاه ربي سقم ليام، يا بوعلام الجيلالي، يا بوعلام يا دلالي، يا ديوان الصالحين، الله الله الله يا ربي، وغفر ذنبي، الله الله ويا ربي ، و يا ربي يا بوعلام تاج الراس، يا بوعلام تاج الراس وحد الناس قالوا طلاب، يا رب قرب رجال، يا ربي دبر رجال، يا ربي عمر الديار، يا ربي كبر الخيام* ،الله الله الله يا ربي، ونحضر فيك يا بوعلام راح الحمرة روح دور دورة وعلى الحبيب ما تغفلشي، ربي طبيب فوق الطبة، يا بوعلام دايرك سبة وذهبوا قبروا حبة فسقم مسقم سعدي، دلالي يا دلالي دلالي عبد القادر دلالي، يا دلالي دلالي زهو الخاطر نطلب ربي والوالدين والجماعة الصالحين، الله الله الله محمد رسول الله، يا الله الله الله كلشي من فضل الله، دلالي يا دلالي دلالي عبد القادر دلالي، يا دلالي دلالي زهوا الخاطر**، الله الله الله ولا إلاه إلا الله وربي وها ربي، ياربي غفر ذنبي[1]،

[1] *الخيام: البيوت. ** الخاطر: النفس

يا ربي يا ربي، يا ربي لا تحشمناش، يا ربي لا تكشفناش، يا ربي لا تبهدلناش، يا ربي يا ربي يا ربي، دلالي دلالي دلالي زهوا الخاطر.

الشيخ اسماعيل

****

يا راني مضرور ضري* معذبني خلاني وين مع النار الحمرة دلالي

ورجال غريس والي لا تحشمناش جينا زيار وضياف الله دلالي

بكيت عليك راني مضرور دلالي

راني مضرور نعيط** عليك يا بويا

هدرولي ناس قالوا ذا الخو مدعية

ما فيها باس يربح من زار بالنية

وعودي دلول الدخلة كي الروحاني فيه ريح رباني

عيطت عليك عيطت عليك يا ربي عيطت عليك

راني مغبون دلالي طلبنا لحرار غاضوني غير غاضوني [1]

[1] *الضر: الألم. **نعيط: أنادي

غير رضوا* عمي الجيلالي حثوا الرجال جيت زاير بالنية دلالي

وين طريق الحمرة الجيلالي العيطا ليك دلالي

العيطا ليك يا سيدي فرج عليا**

الحبالة وين الحبالة وين يا وعدي حبالة وين

وصاحب الحاج بالنية حنا بويا وين عيطت عليك دلالي

راني مغبون رواح رواح داويني***..... نعيط عليك يابويا[1].

الشيخ اسماعيل

****

[1] *رضو: فلترضو. **فرج علي: اسألك الفرج. ***داويني: اشفيني

كان هاني* ساكن برا** وشياه*** وعنده بقرة، ناض الهول وكثرة الهدرة، ناض رحل للفيلاج باع شياه وباع البقرة، رواح تتفرج يا حواس وكرا سكنة في البطيما يا الكرى والكاسا ديما، يا عجبتها مرته زينة صبحت تشكر في الجيران، ياك سكن ثما ثلث شهر، مرقت**** ڤعدت في الدوار، سبغت ذاك الراس صفر، ولت تغدى لتلمسان، ضربت كل كوير، ذلاته كيفاش يدير غير يهدر تغدى للمير، راه كشفنا هذا الثعبان، ومين كملت المالية سمط عليه مولى الكرية، ڤالت عطيني ثمنمية، وزيد بنتر حتى البيبان، غدوة جات اللجية فالخلاص بطيت عليا، ڤالوا جا للبلدية خلاصة ضرك .... زاد دخل تلفون من يصوني يرفد شكون ڤاله أنا ميمون، طاحت به خيرة يا علوان صاب روحه شين مزلبح في المدينة، كيفاه نربح أنا نولي ونسلح والمرة زعفان، كيفاه نولي برة بعت شياه وبعت البقرة، غير بدل هذي الهدرة خظيتني***** واحد الجيعان، تفاتنوا راح وخلاها خمس وليدات معاها، كي سمع بوها جاها، خرجوله وصح بيان خرجت ورقة دار شرع باغيها شفقة دخلوها على النفاقة، ما صراله هذا الانسان كان هاني ساكن برة وشياه وعنده بقرة، ناض الهول كثرة الهدرة ناض راح رحل للفيلاج باع شياه وباع البقرة، رواح تتفرج يا حواس دخلاته مدة عامين[1].

الشيخ ابراهيم التخمارتي

[1] هاني: مطمئن. **برا: البادية. ***شياه: مواشي. ****مرقت: ذهبت. *****خظيتني: تزوجتني

****

نبدي* بسمك يا الله وأنت المعيـن يا عالم ما في القلوب المخفيا

جبنالك في لجـاه جد الحسنيـن تهدي لي لوالدين يرضاو علـي

ما كانش من أعز من هذوك اثنيـن هما ربحي وراس مالي في الدنيا

إذا عني ارضاو ننجح في الداريـن نسبب في الصعبة تسهال علـي

إذا غضبوا يا الله الهربة ويـن أرضاهم في ارضاك يا عالي العليا

كي نتفكر خيرهم تنزح العيـن الوالـدة شحال تعبت علـي

تسع شهر في الجوف هاذو محسوبين في يوم نزلت زاهية فرحت بـي

تسقيني من حليبها طيب بنيـن إذا بكيت الليل تتفطن هـي

حتى كبرت وفات** في السن العشرين ما تغفلش دايما أطل علـي

يوم نخطر*** يبقى قلبها حزيـن و يسول**** وين راح قرة عيني

كي نرجع يا ملاح تلقاني في الحين و دقولي لاه غيبتك هذه هـي

أنت في الخطرة وقلبي في تشطيـن بغي نراك كل صبحـا وعشيى[1]

[1] نبدي: ابدأ. وفات: بلغت سن. ***نخطر: أسافر. **** يسول: يـسأل

لو يعطوني الناس من مثلك ألفين في ولاد الناس ما نحب الذرية

آ السامع طيعهم إذا كنت فطين ميز في ذا الحديث وفهم معناي

لا تنهرهم ولا تقولهم أفين هاذ الفتيه* صحيح راه في الآية

اللي عصاهم خاسر الدنيا والدين ولو كان يكون يخدم الوليه

بالجمعة يحج ويزيد لثنين يدي حياته طول في العبوديه

ما يربح إلا إذا ارضاو الوالدين باه يكون سعيد من أهل السعيه

ثبت لساني يا الله بالقول الحسين نبقى طايع دايما والدي

أحنا رانا غير بيهم مكسيين** إذا غضبوا واش نفعل بالدنيا

آمن بالوصية يا فطين على الوالدين جابوا الوصاي

نختمها بالصلاة على سيد الثاقلين محمد بو*** فاطمة ورقية[1]

الشيخ ابراهيم التخمارتي

****

[1] *الفتيه: الفتوة. **مكسيين: الستر. ***بو: أب

طيع الوالدين واستحذر منهم وصاية مولانا العزيز الجبار

ما تشفى حين كانت أمك تتوحم وأنت راقد في بطنها لا تفطان

تسع شهر متحزمة بيك وتخدم مستحسنة بيك وأنت في لمان

ليلة زدت فارحه بيك الأم حجب عنك ما يشوطك ريح* مكان

ياك الديرك في صدرها وتسلم تسقيلك حليبها طيب بنان**

نعت السكر والعسل كي يستطعمهم بارد كي الثلج في روس الكيفان

كي تكبر علاه تولي تعصيهم تنسى ذاك الخير يغويك الشيطان

شرعك غدوه راه قدام الحاكم متسلسل بالحديد واتنايا عريان

توصل ديك الدار وتولي نادم تقبض فيك كيما قضبة*** النيبان

طيع الوالدين واستحذر منهم وصاية مولانا العزيز الرحمان[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] يشوطك ريح: يهب. بنان: لذيذ. *** قضبة: قبضة

سبحانه ربنا عظيم الشـان الصلاة على حمد غالي النسبـه

محمد بو فاطمه شارح لديـان أشياب اللي طلعتوا ذا العقبة

هاذ تخشع* لجميع الصبيـان عاصي والديه ما عندوا توبـه

ولو يقرى العلم ويزيد القرآن عمله هابط ما ينال حتى حبه

و الله ولو يحرث في ملق** الوديان ذا الطالب حل الكتاب نظرو بكى

أنايا نستفاد منه في لقوال اتصنت الحديث قالي وتكاك

أقرا ذا الفايده عني ورد البـال عجوزه قايمه الدين بال شك

تتوجد للفجر قبل يبان الحـال عفست على وليدها نوض عركه

أضربها بالجهد طاحت يا رجال طاحت وتغاشات*** ذيك المبروكه

خوضلها دم عينها سايل وطـال كي فاقت زاد ليها بالغصبـه

أضربها للفم طاحو زوج سنـان حتى قالت له روح يا ذا المصيبة

مني ليك لا سماح ولا غفـران في كرشي**** محمول مكانك تعبي

وأنا منك بالوجع حالي شيـان تسع اشهر حتى تميت الحسبـه[1]

[1] *تخشع: عبرة. **ملق: ملتقى. ***تغاشات: اغمي عليها. ****كرشي: بطني

ونهار اللي زدت قلت عاقبتي تزيان مشى منها لجبل غادي يعبد

يعبد ربع سنين بالكتب صحاح نزل عليه ملاك من فضل الله هود*

ما نفعتكش عبادتك يا ذا المباح فقط نروح نزور قبر محمد

كل ليلة ونهار بالدمعة نواح** مالك بن دينار جا من يثرب

صلي ركعتين وطلب الرحمان قال طلبتك يا الله هاذ الطلب

أغفر ذنبنا يا الله عظيم الشان فقال غفرت ليكم يا غرب

في طلوع الحبيب وشارح لديان إلا واحد قال خاطي في الحسبه

مقامه يكون في ذيك النيران عاصي والديه أمه غاضب

اسمه يلغاولو*** محمد بن هارون عادو يا ملاح تويل السبه

امشى منه بالعزم لأمه عجلان حين شافت هذاك البدر بدى

قالت منين يا هاذ الإنسان قالها مانيش دايرك في النسبه

عالم وخليفة النبي شارح لديان جبنالك في الجاه حجاج وطلبه

تسمحي لوليدك محمد بن هارون فقالت له محال**** بيه ذا التعبه[1]

[1] *هود: هبط. **نواح: يبكي. ***يلغاولو: ينادي بـ .****محال: من المستحيل

نخلص منه يوم تتخالص لديان هاذ حقد كبير منه تربه

أعما* لي عيني وطاحو زوج سنان نادى أهل لبلاد، روحوا للغابه

لموا حطب كثير وقداو** النيران حين شافتهم العجوز نزلت محبه

عنقاته*** وضحات دمعتها ويدان الوالدين قنطرتهم صعيبة

وصى عليهم ربي عظيم الشان طايع والديه مل يلقى عقبه[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] *اعما: فقع عيني. **قداو: شعلوا النيران. ***عنقاته: عانفته

وحد اليوم غديت خاطري يا حضار* ماني داري بالبلا نتلاقى بيه

نلقى شيخ كبير يبكي مالبصـار والدمعه كي الواد تهبط من عينيه

نابيتـه** بحديث قلتلو ماذا صـار قالي راه الولد يسمح في أبيـه

قالي يا ولدي سكت خبـي لسـرار بالاك وليدي الحنانة تهديه

ينظر في السما ويطلب في القهـار هم الكبر وضايق ليام عليـه

وطلب ربي قال يا عالـم لسرار وليدي مالمحان قاسيت عليه

مشيت وقت الربيـع مع النـوار أنايا عريـان وهو نكسيه

كي كبرت ليوم لعبلـي لـدوار أنسى خيري راها مرته حكمت فيه

نطلبله بالخير مادامت لعمـار وتعبي والله قاع ماني سامح فه

كيما غبني يغبنه عالم لسـرار باب الرحمان ما يكونش طامع فيه

كي نابيت الولد قلت عيب وعار هاذ بويك علا شراك تبهدل فيه

قالي بويـا راه ولالـي خرار ولى يدخل في البلان اللي خاطيه

ما قبلتهش زوجتي يقعد في الدار دبر كيفاه أدير من دروك أديه[1]

---

[1]*حضار: الحضور. **نابيته: تحدثت.

ثـم رانـي حلفت باذن القهار دار العجزه هـي اللـي تحميه

شفت الشيباني* بكى والوجه صفار يا ولدي وين راك متوجه بـي

خليني بالاك ما نطولـش عليك بالاك راني قريب نرحل مالدنيا

اللي لـي قاع يبقـى بين يديـك شرع بـي يا بنـي وحشم بـي

إذا راك غبنتني** رانـي ندعيلك مل تربـي لا صحتك ولا ذريـه

الولد اللي تكبره يدور عليـك إذا سمعت لزوجتك الموذيه

هـي والشيطان متافقين عليـك حاش بنت الأصل يا سامع لـي

يا من طعت الوالدين ربي يحميك أمحمد نظم كلامـه هديه

على الوالدين راه يوصـي فيـك إذا رضاوك راك تنجح يا خويا

يسج عليك الجنان وتولي ماليـك صلى الله النبي في النهايـة

وتربح يا اللي راك تصلي على نبيك[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] *الشيباني: العجوز. **غبنتني: اذيتني

أعوذ بالله من الهم اللي جـار مـلي راهم ظالمين ويتعـدوا

أقساحت لقلوب وعمات لبصـار أمشاهيب النار في الخلـق يقدوا*

اللي خردوا ضد لوليا لبـرار أهل الكارامات بيهم يسـهـدوا

ألخير اللي كان باسط راح غبار من الربا والحرام الغاشي فسـدوا

ما تبعوش** طريق نبينا المختـار تبعوا كيد بليس قودهم*** بيـدو

ياك لمومن راه كلي في اتصـارو من قلت الجهد وكتـافو بـردو

نشفت معادن العناصر والمغار القمح مع الشعير يابس في غـمد

لا فرينة لا عشوب اللي تخضـار الدواب فناو من الجوع تمـدو

ولات الأرض يابسة ما كان مطـار الفلاح حارصين وما حصـدوا

الخير زعف من الوساد رحل وطـار ونزل فيه الزمـان هو وولادو

قول الرسول صحيح ما هوش تزوار بكثرة الخدعـة لمطار يصـدوا

هاذ الجيل اللي لحقناه بلا عـار من ينـهي للخير راه بقى وحـدو[1]

شينين* لفعال راهم شاعوا في لقـوار لو نحكي لك بفعالـهم ما يتعدو

---

[1] *يقدوا: اشتعلوا . ** ما تبعوش: لم يتبعوا . ***قودهم: قادهم

ما يتوضى ما يصلي حطب النـار ما يستغسل ما يقول اليوم نسجدو

ما يستقبل ما يكبر بالفرد نهـار شريعتنا مادجيش** على قصـدو

ينكرها ويميل قلبه للكفــار يستهز للصالحين اللي عبـدوا

أولياء الله ما فيهم تعبـار كـانوا باتوا قايمين ويسجـدوا

هاذ الظلم اللي راه واقع يا حضـار في ذا الجبل اللي كثر فيه فسـادو

حفظنا يا خالقي في ماذا صـار وتخذل القوم الظالمين وينسـهدوا[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] *شينين : مشينة. **مادجيش: لا تأتي

المحاين* كثروا الوجه ذبال وشيان الحال راه قبالك ما كان لاه نوريك

راه الجايح يركب ولى شباه الفرسان مادراشي بركوبو بلي سمح فيك

الفكارن** طاروا وتعجزوا العقبان الحرمة ولات لولاد المضاحيك

الزمان تبدل وغواو فيه لمحان اللي دقول راه حبيبي بنار يكويك

اللي دقول حبيبي وتقرا معاه لمان لو يصيب القدرة بالسم راه يسقيك

يليق تقهر وتخزي فيه الشيطان بعد من العشرة قدام لا يآديك

جود عنا وافتح علينا برضاك يالرحمان يالداري بفعالي ما خفاتش عليك

حتى بالصلاة اسمحنا وزايدين رمضان كل ساعة بالمعاصي نبارزوا فيك

تاركين الحسنة وانتبعوا في العصيان لو كان*** تهدر بالحق يقولوا خاطيك

لوكان تخدم ربي يقولوا فلان كهان كان تتمشى بالبدعة الناس كل تبغيك

يالعاشق في الدنيا راك غير غلطان خوذ مني ذا الراي منفعة ليك

شد الصواب على لسانك علاه تعبان ما يغرك ابليس الموت قربت ليك

الضباب اتكدر وقل شوف لعيان طايحين ضروسك الشيب راه كاسيك[1]

[1] *المحاين: المصائب. **الفكارن: السلاحف. ***لو كان: لو أنك

يوم يكمل أجلك يتلموا الجيـران زوجتك وولادك يبقاو ينظروا فيـك

حسراه من شبوبك* والعز راك تنهـان كي الخشبة تبقى ما كان فايدة فيـك

ويندهوا بالعجلة ويخيطوا الكتـان راه داك الغسال بلحيا يعريـك**

يديروك في المحمل ويكثروا الريـان على مطارق راقد بالخيط يحزموا فيك

اللي دقول حبابك ولاوا ليك عديـان موجودين البالة بالتراب يردموا فـيك

ماهيش*** كي دار الدنيا شوف يا الغفـلان بالتراب مبلغ مغلوق دايما عليـك

حين يصدواهما ياتي الموت عجـلان على فرايض ربي ياصاحبي يسقسيك

يقول من هو ربك تكلم يالإنسـان لكان درت حسنة ذا الأمر ساهل عليك

كان درت سية بها تكون ندمـان جوع وعطش سبعين سنة متصلة عليك

رافدين هراوة بالحديد يخشـان إذا حشمت بالخزرة والخوف ينزل عليك

ما صليت في جامع ما قريت قرآن كنت متونس في الدنيا وابليس عاميك

من هرب من خدمت ربه ولى شيطـان في يوم الحساب لمـلام ساهل عليك

يا لله نجينا غدا من سوف ينـال بجاه شفيع الأمـة الحبيب نبيـه[1]

[1] *شبوبك: شبابك. **يعريك: يجردك من الملابس. ***ماهيش: ليست

****

بسم عالي العليا نبدى ذا الوصيـة الرحمان ربي مولايا الرحيم الغفار

صلوا على سيد الرقبة* صاحب الرعيـة المعصوم خاتم الأنبيا الطاه المختار

شوفوا حوال الدنيا يالسامعين لـي مادومش المدية خداعـة وتمـرار

الدنيا مرة غدارة منها تحـذرى تخلي بونادم** في حيرة على رمش لبصار

فانية ونكارة وتودي للخسـارة اللي تبعها يتعرى ويموت مشرار

ربي خلقها وعلى نبينا عرضهـا من الذهب نجعلها ليك سحور وعـار

ما بغاش طاه سيد الأمة وخاف منهـا فانية عرفها رانا فيها غير زيـار

بزاف من غلطوا فيها راحوا فيهـا كلاتهم بهواها وقـلا الأثـار

وين عاد وثمود ما طغا النمرود مع صحاب الخلود ذو قعود في النـار

وين دقيوس وهمانا وين قـارون وين فرعون الطاغي العدو الجبـار

إذا عطاك ربي القدير المال صدق الخير مد للي فقير وزيد حاسن*** الجـار

ما ديرش كي بعض الناس عماها الوسـواس نساو يوم القصاص عبدوا الدينـار[1]

[1] *الرقبة: الأخلاق الحميدة. ** بونادم: الانسان. ***حاسن :احسن

الحوتة الكبيرة تاكل الحوتة الصغيرة في دينا راه يصرى شفناها بلبصـار

ما ينفعكش رزقك عدو شا يسلك في يوم تدخل فبرك تحت التراب أحجـار

تلقى ألا عملك ولى هديت بيدك لا مال لا ولد يسلك لا شهـود زوار

الشيخ اسماعيل

****

لله يا السادات قادات عربنا أعقدوا قيمة وكونوا صف متين

هاذ الندى* يهم أمـة نبينا إسلام وعربان جملة مجمولين

يا ربي يا كريم وحد أمتنا ألف فيما بين قلوب المومنين

ليهود طغاو وهلكوا خاوتنا تحت السيطرة يموتوا مظلومين

السجاعة للعرب أهل القمنة نور وسام العهد أب الحسنين

بالله أحد هي كلمتنا واللي خالف عهدنا ما عندوا وين

ملا عندو نيف لا ينسب لينا يهتموا غير القلوب اللي حيين

شوفوا الذمي ليوم كيدار علينا تهم ربي على مقام المرسلين

القدس الشريف أول قبلتنا والمسجد الأقصى ثالث الحرمين

سبحان الذي سرى بعبدنا وارث منها حبيب رب العالمين

بيت القدس ليوم صبحت مهيونة ** قوموا يا إخوان نحموا هاذ الدين

نحموا دين الله ربي ينصرنا من يستشهد فاز من المرحومين

يا فلسطين من محانك بكينا من همك القلوب راهم مجروحين[1]

[1] * الندى: النداء. **مهيونة: مهانة.

يا فلسطين طال همك ورشانا* نصف القرن وجيز وفوقو ثلث سنين

يا فلسطين على الثمرة تكوينا ذا الوصية كتبتها بدموع العين

شبان تموت تحت رصاص عدونا هذي ترضع ولخرى سنها ربعة واثنين

صبيان يموتوا اثناعش** سنة الطفل قتيل مات عمره سنتين

حقوق الإنسان كيفاه خدعتنا بيها يدعاو يوم الخابثين

تدعيم الغرب كان ليه المعونة*** تخطيط الإنجليز والأمريكيين

لله يا إسلام سادات عربنا ديروا تاريخ مثل الأولين

مثل بن الخطاب كيفاه علمنا واللنصاري ما فعل صلاح الدين

نتحدوا ونرجعو أصالتنا وربي ينصر مين نكونو على يقين[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] *رشانا: اضعفنا. **اثناعش: اثنتاعشرة. ***المعونة: العون

ياسايلني نعيدلك واسمع ليا مالهم اللي صرا راني متحير

ذا الاختلاف قدر عالي العليا من يصبر لله عليه يدبر

ينصرنا ربي على قوم الخزيا وعلام الإسلام يبقى منتصر

بوش* المنعول جاب كفار قويا يستهز بالعرب هذا الفاجر

بغى يدي بلاد خاتم الأنبيا محمد شفيعنا الناظر الطاهر

خاين العرب جاب هاذ الرجعيا دخلهم لبلاد النبي الطاهر

فرانسا والطليان وبريطانيا بلجيكا سوريا ومعاهم مصر

في الميدان واقفين مع العديا ** لا غيرة لا نيف*** ذرية الشامر

اتفقوا على تشجيع يا سامع ليا صدام حسين ندعو له بالنصر

وحده في الميدان يفعل في العديا مصتعصم بليدة مولانا القادر

عنده صواريخ صنع عصريا مسميهم على لباطل

باسم العباس على خاتم لنبيا لاخر على الحسين ولده لي يحيدر

طلقوا من بغداد إلى الظلميا شوف لبطال كي تخطط وتعبر[1]

[1] *بوش: الرئيس السابق لأمريكا. ** العديا: العدو. ***نيف: الكرامة

رمشة عين كي البرق في الليل ضيا* رافد مشاعيل في السما تنحر

في ليهود قدات** نيران قويـا في تل أبيب شفت بيهم ما صاير

أنساهم في الشوارع زقايا حرم عليهم النوم هذه الخنازير

قلاب الفردة الخالق مولايـا سبحانك يا خالقي عالم لسرار

بارك الله مضنـاة العربيـا العراقية جابت هاذ البطل الصبار

عينو خوكم يا بطال اللزميـا راكم تشوفوا غابنينـه*** الكفار

واك الجيهاد غرض يالسامع ليا من يستشهد فاز بجوار المختار

الشهداء مقامهم في العليا في جنة الخلد عند ما يختـار

غاضوني اطفال راحو ضحيا بالطيارة شعلوهم الكفار[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] * ضيا: أضاء. **قدات: اشتعلت. ***غابنينه: غير متعاونين

بسم الله بديت في هاذ العنـوان شعب العراق ضـاع منا بين الكفار

راهم هجموا عليه شوف المريكان* لانقليز** عليه فارض الحصـار

أفرانسا وسبانيا وبن الرومـان واليابان يزيد ليهم في الـدولار

بوش الخبيث راه حاقد كي الشيطان يهودي منعول خداع ونكـار

ويقرر كيما بغى قلبو زعفـان يا حصراه المدن ولات غير غبار

من الطيارات تضرب بالنيـران ناس كبار تبكي من لبصـار

الله يرحـم الشهـدا

لو كان ليوم راه عمار وعثمـان من بعدك يا علي صحبنا في الدمار

شفنا صواريخ تضوي كي النيران في تل أبيب يا بني قدات النـار

والحسين يلاحم تشعل نـيران والعباس وراه دمرهم تدمـار

رياس ليهود ولوا في لغبـان*** من ضرب الصاروخ ذوقهم لمرار

ولوا ينعوا كي الكلاب من الدخان يا حصراه على الصدام الزدام

اللي مات من العرب يغدا فرحان جنات الفردوس منزله خيـار[1]

[1] *المريكان: الأمريكيون. **لانقليز: سكان انقلترا. ***لغبان: حالة مزرية

الله يعطينا لبطال اللي شجعـان حسن الرجال دمر لستعمـار

لو كان ليوم راه عمار وعثمان من بعدك يا علي صحبنا في الدمار

شفنا صواريخ تضوي كي النيران في تل أبيب يا بني قدات النـار

منـه خافوا ذا العديـان يعرفوه سجيع* الزعيم الصبـار

أفرانسا وسبانيا وبن الرومـان واليابان يزيد ليهم في الـدولار

بوش الخبيث راه حاقد كي الشيطان يهودي منعول خداع ونكـار

ندعو نشا الله لينـا الغفـران يغفر لهم النبـي المختـار

الزعمـا** الشجعـان لبطال اللي دمروا لستعمـار

من الطيارات تضرب بالنيران ناس كبار تبكي من لبصـار

غاضوني*** غير النسا والصبيان والمدن ضاعت ولت الكل غبار[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] *سجيع: شجاع. **الزعما: الزعماء. ***غاضوني: آلمني

بسم الله كنز المبين وهي دايما مفدايا

صلاة الله على الطاهر خاتم لنبيـا

محمد بكار بالدين ومصدق حقا نيـة

أوزيد* صاحب جبريل وعيشة لمهديـا

هي مو** المومنين هي في جنة الحوريـة

خاوتها راهم حيين في البيض لاقو بيـا

يا ولاد الشيخ بن الدين كرمة وما هم بخليا

ناصرهم الشيخ بن الدين وحنايا وذراريـا***

يجيه في الساعة سبعين وإذا حب يزيد ميـه

من وسارة لمسرقين**** صبنا قبة مبنيـا

سيد الطيب حمر العين نايم في القبريـة

زرنا فتنا مغصوبين لشلالة الباهيـا[1]

[1]* أوزيد: وأيضا. **مو: أم. ***ذراريا: ذريتي. ****مسرقين: قرية في الغرب الجزائري تابعة لولاية وهران

قهوة وأتايات* أخرين وركبت اللحافيـة

عود طاير الجنحين ومع ذا الأرض المطيا

دخانا لسوقر فرحانين وعشينا** زهوانيـة***

سيدي خالط صاف الدين نصيب ولاده يا خويا[1]

الشيخ اسماعيل

****

[1] *اتايات: الشاي. **عشينا: أصبحنا. ***زهوانية: مرحين

بسم ربي نبدا انشـادي سبحان خالقي لا شريك لـه

يلزم بالصلاة على محمد الصادق المصدق رسول الله

يا سامعين تذكرت قصة النبي ألطيب حليب ستحلينـاه*

ذيك** البلاد ما تذكـرت نقول الكلام للي يفهم معنـاه

عاتق المصدق رسول الله

شاين*** لحوال حـالي يهنينـي راني مشطون والعقل راه مخبل

إذا تحكي يزيد همك يغبنـي لله عليك غير خليني غافـل

ذا الهم اللي صار في عويماتي وحتى المخلوقات في وسطه داخل

ما اللول**** تبدا ذا القاصيـة لا يـلاه لله مولانا الواحـد

انثني بالصلاة على مولى الفرقان ومن الرضا لصحابه عشـرة

أسايلني نعيدلك خبر اللي كـان ماذا يعملوا رجال الصفـارة

قصة عقبة منين غرب في القومان أخذ كرسي في الوجوه إخضرار[1]

الشيخ اسماعيل

[1]*ستحلیناها: أحببناها. **ذيك: تلك. ***شاين: أسوء. ****مااللول: من الأول

قائمة المصادر:

* ابن خلدون، مقدمة ، دار العلم، بيروت، ط7، 1989،

* أبي عثمان بن عمرو بن بحر الجاحظ: -البيان والتبيين، ج (1-2)، دار الفكر للجميع، لبنان 1968.

- البيان والتبيين، ج (3-4)، دار الفكر للجميع، لبنان 1968.

- الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر ط2، د. ت.

* أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، الأزدي (390-456 هـ)، العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (ج1)، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، السعادة، مصر، ط3، 1963.

- العمدة، في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (ج2)، حققه محمد محي الدين عبد الحميد، السعادة، مصر، ط3، 1963.

* أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين- الكتابة والشعر- حققه د. مفيد قميحة، دار الكتب العالمية، لبنان، ط2، 1989 م.

* جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، قاموس (عربي، عربي)، راجعه الأستاذ: إبراهيم قلاتي، دار الهدى، الجزائر، د.ت.

*الجرجاني (قاضي علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، حققه محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى ألبابي الحلبي وشركاؤه، ط4، 1966 م.

* الخطيب القزويني (666- 739 هـ)، الإيضاح في علوم البلاغة، حققه وعلق عليه وفهرسه د. عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999م.

* ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ج1)، قدم له وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ط1، 1959 م.

-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ج2)، قدم له وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ط1، 1960 م.

-المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، (ج3)، قدم له وحققه وعلق عليه د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ط1، 1962 م.

* القاضي محمد، الكنز المكنون في الشعر الملحون، المطبعة الثعالبية المعدة لطبع جميع الكتب، الجزائر، 1928.

المـراجـع:

1/اللـغة الـعربـيـة:

* د.ابراهيم أنيس: - دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1978

-موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1956.

*ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبين لجرجى زيدان نموذجا)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

*د.أبو الحسن سلام: -الإيقاع في فنون التمثيل والاخراج المسرحي، دار الوفاء، الاسكندرية،2004

–دور الإيقاع في النص المسرحي،ج1، ط2، الإسكندرية، دار حورس للطباعة، 2005.

– الممثل وفلسفة المعامل المسرحية،الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة،2004.

*د.أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2006.

*د.أحمد تليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، 2013 .

*أحمد طالبن، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة ما بين 1931–1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

*د. أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، تعالي الكتب، القاهرة، ط3، 1985 م.

*أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، د.ت.

*د.أحمد مطلوب، د.خديجة الحديثي، البرهان في وجوه البيان، بغداد 1967

*أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

*ألفت كامل الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير للطباعة، بيروت 1983.

*د. بدوي طبانة، البيان العربي، دراسة في تطور الفكر البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1962م.

*د.التلي بن الشيخ: -دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830م. 1945م، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983.

-منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990

*د.تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1997.

*د.جابر أحمد عصفور، مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، ط2، 1982.

*جميل عبد المجيد، البلاغة والاتصال، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط ، 2000 .

*الحاج بن مومن، التراث الشفوي وإعادة بناء الهوية، التراث اللغوي الشفاهي: هوية وتواصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2005 .

* حسن عطية، دراسات في المسرح و التّراث الشّعبيّ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر ، 1990

*حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط1، 1974.

*خالد أمين، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، كتاب جماعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد المالك السّعدي، تطوان المغرب، 2002

*دحو العربي: –بعض النماذج الوطنية في الشعر الشعبي الأوراسي خلال الثورة التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،د ت.

–الشعر الشعبي والثورة التحريرية بدائرة مروانة (1955–1962)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، بت.

*د.رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي، جامعة باجي مختار ، عنابة، 1989

*روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الطابع العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1980.

* شارف مزاري، مستويات السرد الإعجازي في القرآن الكريم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

*سالم اكويندي، أصول التخييل المسرحي، مقاربة أنتروبولوجية في المسرح والثقافة الشعبية، دار النشر المغربية، عين السبع، الدار البيضاء، 2006 .

*سامي عبد الحميد، تربية الصوت وفن الإلقاء، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1974 م.

* سامي عبد الحميد، بدري حسون فريد، فن الإلقاء (ج1)، طبع على نفقة جامعة بغداد، 1980.

*سعيد بنكراد، السميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2005 .

* د. سيد حامد الساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

* صالح لمباركية، دراسات في المسرح الجزائريّ، النّشأة والرّواد والنّصوص، دار الهدى للطّباعة والنّشر، الجزائر، 2005.

*د.عبد الجليل عبده شبلي، الخطابة وإعداد الخطيب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1981.

د.عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل–اقترابات لسانية لإشكاليات التواصل للتواصليين الشفوي والكتابي، دار هومه، الجزائر، دت.

*عبد الحميد بورايو: – في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2006.

– القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1986

*عبد الحميد بومدين، سعيدة معالم وأعلام، محافظة المهرجان الثقافي المحلي للفنون والثقافات الشعبية، سعيدة، 2013 .

*عبد الحميد زوزو، ثورة الأوراس 1875 ،م و ك، الجزائر، د ط، 1986

*عبد الصمد بلكبير، في الأدب الشعبي – مهاد نظري، تاريخي– اتصالات سبو، مراكش،2010.

*د.عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1998.

*د. عبد العزيز المقالح شعر العامية في اليمن، ، دار العودة بيروت، 1978.

*د. عبد العزيز نبوي، د.سالم عباس خدادة، العروض التعليمي، دار الفكر العربي القاهرة، ط2، 1998.

*عبد الفتاح الجمل، حكايات شعبية من مصر، دار الفتى العربي، القاهرة، 1985

*عبد القادر بن سالم، الأدب الشعبي بمنطقة بشار–دراسة ونصوص– منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، 1999

*عبد القادر علولة، مسرحيات، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، 1997

* عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفاليّ، مطبعة النّجاح الجديدة، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، 1985.

– المسرح الاحتفاليّ، دار الجماهير للنّشر والتّوزيع، المغرب، ط 01 ، 1989

*د. عبد المالك مرتاض:– الألغاز الشعبية الجزائرية، دراسة في ألغاز الغرب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982 م.

– بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أحزان يمينة، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986 م.

-العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، 1981

- القصة في الأدب العربي القديم، دار ومكتبة الشركة الجزائرية لأصحابها مرازفة وبودواد وشركائها، الجزائر، ط1، 1986.

- النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

*عبد الكريم غلاب، دفاع عن فن القول، الدار العربية للكتاب طرابلس، 1984.

*عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الديني الجزائري الحديث، كتب ثقافية، الجزائر، 1983

*عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب-اتجاهات و بنيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1998.

*د.عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط2، 1968.

*د.عزيزة مريدن انظر القصة الشعرية في العصر الحديثر، ، دار الفكر، دمشق، ط1، 1984.

*غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982.

*د.فؤاد المرعي، في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، عالم الفكر، مج 23، ع 1-2، الكويت، 1994

*د.فاروق أوهان ،أفاق تطويع التراث الغربي للمسرح، الظفرة للطباعة والنشر، ابو ظبي، ط1، 1999

*فاروق خورشيد، الجذور الشعبية للمسرح العربي، مكتبة الأسرة، مصر، 2006.

*فتح الباب عبد الحليم، البحث في الفن والتربية، القاهرة، عالم الكتب، 1983

*د. فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث العربي-دراسة نقدية تحليلية مقارنة،-النقد والناقد، منشأة المعارف، مصر، بت

*كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981.

*د. كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، 1978.

*د.محمد أحمد خلف الله، الفن القصصي في القرآن الكريم، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، 1965

*محمد حسن عبد المحسن، الأدب الشعبي في حلب، دراسة وتحليل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2006.

*د.محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998

*محمد صقلي، الساحة- سرادات جامع الفنا- مطبعة فضالة، مراكش، 2003.

*محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994

*محمد طول، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1991.

*محمود ذهيني، الأدب الشعبي العربي مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة القاهرة، 1972.

*مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مركب الطباعة، الرغاية الجزائر، 1982

*مصطفى رمضاني ، قضايا المسرح الاحتفاليّ ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1993

* د.نايف حزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، سلسلة الكتب الثقافية الشهرية للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ت.

*د.نبيلة ابراهيم: -أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3.

-الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، مكتبة القاهرة الحديثة، ب ط، د ت.

-قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار العودة، بيروت، 1974

*د.نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط 1 ،1996

*نجاة علي، فن الإلقاء بين النظرية والتطبيق، تقديم مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 1997

2/المجلات:

* إبراهيم الفوي: التّقنية المسرحيّة، مجلّة آفاق، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998

* افتتاحية مجلة إبداع، تجليات الجسد، تجليات الإنسان: العدد التاسع، ديسمبر، 1997

* د.حسين التكمة جي، مناخات التنامي الإيقاعي في العرض المسرحي، جريدة المستشار، العدد320

* داود سلمان الشويلي، القصص الشعبي العراقي في ضوء التحليل المورفولوجي، مجلة التراث الشعبي، ، بغداد، آذار، عدد 2 ،1977

*سامي عبد الحميد، إيقاع العرض المسرحي واستجابة جمهوره بغداد: العدد مجلة إسفار، (15)، 1993.

*الطاهر رواينية، قراءة في التحليل السردي للخطاب، ، جامعة باجي مختار، عنابة، مجلة التواصل ع4، 1994

*عبد الحميد بورايو: –رواية القصة الشعبية في المجتمع الجزائري، مجلة الإنسان، ع1، منشورات مركز البحوث الانتروبولوجيا، 1983

– رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا، ع1، الجزائر، 1982.

* عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري، مجلة فصول، المجلد4، العدد58 ، 2005.

* فرحان بلبل، التّجريب على تحديث المأثور الشّعبيّ، مجلّة الحياة المسرحيّة، ع 42، وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، 1995

*محمد أديب السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4، 1979

* محمد أضرور، المقاربة التواصلية وديداكتيكية اللغات ، مجلة الدراسات النفسية والتربوية،العدد11، كلية التربية، الرباط، 1990.

*محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، ع06.

*محمد سعيدي، نص الاستهلال في الحكاية الشعبية، مجلة بحوث سميائية، العدد1، دار الغرب للنشر والتوزيع ، تلمسان ، دط ، 2002 .

*محمد عيلان، من سيميولوجيا التواصل، منشورات جامعة باجي مختار، مجلة السيميائية والنص الأدبي، عنابة، دط ، 1995 ، ص254.

3/الـرسـائـل:

*سمـيـة فالـق، المثـل الشـعـبـي فـي منـطـقـة الأوراس– جمـع وتـصـنـيـف ودراسـة، مذكـرة مـاجستيـر، ت. إشـراف العربـي دحـو، جـامـعـة قسـنطيـنـة (2005/2004)

* عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1989/1964)، مخطوطة أطروحة دكتوراه دولة، جامعة وهران (2003/2002)

* الهواري غزالي، شعرية الإلقاء ضمن مقولة التوازي، إلقاء محمود درويش نموذجا، رسالة ماجستير تخصص لغة، جامعة تلمسان، 1999 – 2000 م.

4/المـراجـع المـتـرجـمـة:

*ألكسندر دين، العناصر الاساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، 1972.

*ألكسي بوبوف ، التكامل في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي،1976.

*برتولت بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، 1927

*كلود ليفي ستروس، الأنتربولوجية البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق، 1977

*كولين كونسل، علامات الأداء المسرحي، ترجمة: حسين أمين الرباط، القاهرة، مركز اللغات والترجمة 1998.

5/المعاجم باللغة العربية:

*ابن منظور، لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، د. ت.

*ابن فارس(أبو الحسن أحمد زكريا)، معجم اللغة، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، ج3-4 ، مؤسسة الرسالة، د ت

*الرازي(محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار الصحاح، دائرة المعاجم، لبنان، دط، 1986

*لويس معلوم، المنجد في الأدب واللغة والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1986

* ماري إلياس، حنان قصّاب، المعجم المسرحيّ، مفاهيم ومصطلحات، بيروت ، مكتبة لبنان، ط 01، 1997

*مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط2، 1977

*المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق، بيروت

6/اللغة الأجنبية:

*Ahmed Chenniki Vérités du théâtre en Algérie, Editions Dar El Gharb

*A.J. Greimas, Du sens, edition de seuil, paris, 1968

*Allalou, L'aurore du théâtre algérien, Ed/C.D.S.H, 1980

*Bachetarzi Mahieddine, Mémoires 1919-1939, Ed/Sned, 1968.

*Baffet Roselyne, Tradition théâtrale et modernité en Algérie, Ed/ L'harmattan, 1985

*Bakhtine Mikhaêl, L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen-âge et sous la renaissance, Ed/ Gallimard, 1970 .

*Ben Achour Bouziane, Le théâtre en mouvement octobre 88 à ce jour, , Ed/ Dar el gharb, 2002.

*Berque Jacques: -Les Arabes, Ed/ Sned, 1973

- Les Arabes d'hier à demain, Ed/ Du seuil, 1969.

*Cheniki Ahmed, Le théâtre en Algérie histoire et en jeux, Ed/ Edisud, 2002 .

*Chergui Zebeida- Kateb Amazigh, Kateb Yacine, un théâtre en trois langues, Ed/ Du seuil, 2003

*De Premare A.L, La tradition orale du Mejdûb, Ed/ Edisud, 1986.

*Dejeux Jean: -La culture algérienne dans les textes, Ed/ Publisud, 1995.

- Djeha, hier et aujourd'hui, Ed/ Naam, 1978 .

*Dewitt porker :the principles of aesthetics,2nd ed. m.y.crofts,1947

*El-Djahiz, Ephèbes et courtisanes, Ed/ Payot et rivages, 1997.

*Ferdinand de Saussure , cours de linguistique générale, édition Talantikit, Bejaïa, 2002, p17

*Lansari Ahmed, Anthologie de la poésie algérienne, Ed/ Publisud, 1994.

* Maingueneau Dominique, Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société, Ed/ L'harmattan, 1984.

*Memmi Albert, La poésie algérienne de 1830 à nos jours, Ed/ Ecole pratique des hautes études, 1963.

*Norin Luc et Tarabay Edouward, Anthologie de la littérature arabe contemporaine, tome III, Ed/ Du seuil, 1967.

*Remaoun Hassan, L'Algérie, histoire, société et culture, Ed/ Casbah, 2000 .

*Roth Arlette, Le théâtre algérien de langue dialectale 1926-1954, Ed/Maspero, 1967.

*Tahar Ahmed, La poésie populaire algérienne (Melhun), Ed/ Sned, 1975.

*Taleb Ibrahimi Ahmed: -De la colonisation à la révolution culturelle 1963-1972, Ed/ Sned, 1972.

- Lettres de prison, Ed/Sned, 1966.

*Tlili Bechir, Les rapports culturels et idéologiques entre l'orient et l'occident en Tunisie au XIXème siècle 1830-1880, Ed/ Presse des arts graphiques, 1976.

* Ubersfeld Anne: -Lire le théâtre I, Ed/ Belin 1996.

- le théâtre II, Ed/ Belin 1996.

- le théâtre III, Ed/ Belin 1996.

- Les termes clés de l'analyse du théâtre, Ed/ Du seuil, 1996.

*Youssef Rachid Hadad, art du compteur , art de l'acteur, art du spectacle, cahiers théâtre Louvain, France ,2000, p 90

6/المعاجم باللغة الفرنسية:

*Alain Cheerbrant, Robert Laffont, Dictionnaire des symboles, Jupiter, 1982.

7/المواقع الالكترونية:

www .alwatanvoiceصحيفة دنيا الوطن .com

www.awu- dam.org مجلة التراث العربي، ع: 86 .87 ربيع الثاني 2002

www.aswat.com

www .odabas.net

www.unesco.org اتفاقية صوت التراث الثقافي غير المادي، فقرة1 بند2 2003

فـهرس الـموضوعات:

الإهــداء

شكـر وتـقديـر

المـقدمـة

المـدخـل: الاطـار المـكـانـي لـمـنـطـقـة سـعـيـدة 15

1/الاطـار اللسـاني لمنطقـة سعيدة: التسميـة ودلالتهـا.....15

2/الاطار الجغرافي لمنطقة سعيدة.....17

3/التركيبـة السكانية.....19

4/الاطار التاريخـي لمنطقة سعيدة.....20

5/الاطـار الثقافـي التراثـي لمنطقـة سعيدة.....22

أ-التراث المـادي.....23

1-المواقع التـاريخـي.....24

2-الصنـاعـات والحـرف التقليديـة.....30

ب-التـراث الثقافـي غير المـادي.....33

1-الوعـدة.....35

2-الفـروسيـة.....38

3-الغـنـاء والرقص الشعبي.....40

4-الأدب الشفهي.....41

أ/النثر.....43

ب/الشعر الشعبي.....46

الفصل الأول: مقومات العرض الحلقوي للقوال..... 57

المبحث الأول: ماهية الحلقة 59

1/ نشأة الحلقة 59

2/ المفهوم التراثي والديني للحلقة.....67

3/ المفهوم الاجتماعي للحلقة.....70

المبحث الثاني: ماهية القوال..... 76

1/تعريف القوال.....76

2/ القوال المحترف.....80

3/ نشاط القوال.....85

4/المهارات الأساسية القوال.....87

المبحث الثالث: ماهية العرض الحلقوي للقوال 82

1/ الخطاب الشفوي في العرض الحلقوي للقوال.....92

2/ ماهية العرض الحلقوي.....97

الفصل الثاني: إيقاع العناصر الفنية في العرض الحلقوي للقوال 103

المبحث الأول: إيقاع القوال والجمهور في العرض الحلقوي.....104

1/ القوال / الممثل..... 104

2/الجمهور.....108

المبحث الثاني: إيقاع المكان والزمان في العرض الحلقوي 112

1/الفضاء الحلقوي.....112

2/الديكور.....117

3/الزمان.....120

أ-زمن الفرجة.....121

ب-زمن القصة.....122

ج-تداخل الزمنين.....123

المبحث الثالث: الإيقاع الموسيقي في العرض الحلقوي 125

1/ ماهية الموسيقى في العرض الحلقوي.....125

2/ الآلات الموسيقية.....127

3/الأوزان الموسيقية 129

4/ وظيفة الموسيقى في العرض الحلقوي..... 130

الفصل الثالث: الإيقاع الأدائي في العرض الحلقوي للقوال.....134

المبحث الأول: الإيقاع الحركي في العرض الحلقوي للقوال.....136

1/ مفهوم الجسد 136

2/ خطاب الجسد.....138

3/وظيفة الحركة الجسدية عند القوال.....141

4/ أنواع الحركة الجسدية عند القوال.....148

المبحث الثاني: الإيقاع الأسلوبي في العرض الحلقوي للقوال.....152

1/ أسلوب القص.....152

2/ أسلوب الحوار.....161

3/ أسلوب الوصف.....165

4/ أسلوب التفسير.....170

المبحث الثالث: إيقاع الخصائص الأدائية في العرض الحلقوي للقوال.....174

1/ خاصية عدم الانتماء.....174

2/ خاصية المشافهة.....176

3/ خاصية الارتجال.....179

4/ خاصية السهولة والبساطة.....182

5/ خاصية خفة الروح والفكاهة.....185

الخاتمة.....198

ملحق النصوص.....194

قائمة المصادر والمراجع.....226

فهرس الموضوعات.....248

ملخص:

سنتناول في هذا البحث خصائص فن الإيقاع في منطوق القــوال بمنطقة سعيدة، ونبرز واقعه وتمثلاته في الوقت الحاضر، ونستظهر خلفيات هذا الفن الشعبي الذي يعتبر الشكل البدائي للمسرح العربي.

كما أن حلقة القــوال ليست مجرد فرجة فنية غنية بالهزل وإنما هي أيضا حدث سياسي واجتماعي وتربوي من خلاله تتم مساءلة التراث التاريخي والديني والشعبي لفهم الحاضر.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع- منطوق -القــوال- مدينة سعيدة- فن شعبي- الحلقة- مسرح- حدث اجتماعي وسياسي وتربوي.

Résumé :

Nous abordons dans cette recherche les propriétés de l'harmonie dans l'expression du Gouel. Nous épions sa réalité et ses manifestations actuelles, et nous démontrons l'essence de cet art populaire considéré comme l'aspect primitif du théâtre arabe.

La halqa du Gouel n'est pas seulement un spectacle artistique plein d'humour mais aussi un évènement socio-politique et pédagogique, à travers lequel nous nous interrogeant sur le patrimoine historique, religieux et populaire pour concevoir le présent .

Les mots clés : l'harmonie - l'expression- le Gouel- la ville de Saida- un art populaire- la halqa- le théâtre- un évènement socio-politique- pédagogique .

Abstract :

We discuss in this research the properties of the harmony in the expression of the Gouel, and set off his reality also his actuals representations, and we overcome the essence of this popular art which is considering like the primitive aspect of the Arabic theatre.

We regard that the Gouel`s halqa is not just an artistic spectacle with a lot of humors, but it is also a social, political and pedagogic event, through him we ask about the historic, religious, and popular patrimony to understand the present.

Key words: the harmony- the expression- the Gouel- Saida city- the popular art- the halqa- the theatre- a social, political and pedagogic event.