جامعة الشاذلي بن جديد - الطارف
UNIVERSITE CHADLI BENDJEDID - ELTARF

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشاذلي بن جديد – الطارف
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

جامعة الشاذلي بن جديد - الطارف
UNIVERSITE CHADLI BENDJEDID - ELTARF

خطاب البوقالة في الثقافة الشعبية الجزائرية
– دراسة في الأنساق وتعددها –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث في ميدان اللغة والأدب العربي

الشعبة : دراسات أدبية التخصص : الأدب الشعبي والدراسات اللّسانية

الطالبة :فطيمة بوخرباطة

مدير المذكرة :أ.د/عبد اللطيف حنّي الرتبة : أستاذ التعليم العالي المؤسسة: جامعة الشاذلي بن جديد

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
عبد الكريم روبي	أستاذ محاضر (أ)	رئيسا	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
عبد اللطيف حني	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
بريزة بهلول	أستاذة محاضرة أ	ممتحنا	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
وناسة كحيلي	أستاذة محاضرةأ	ممتحنا	جامعة الشاذلي بن جديد الطارف
شوقي زقادة	أستاذ محاضرأ	ممتحنا	جامعة 8 ماي 1945. قالمة
سعاد حميدة	أستاذة محاضرة أ	ممتحنا	جامعة العربي بن مهيدي. أم البواقي

السنة الجامعية :2021–2022م الموافق لـ:1442–1443هـ.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفـــــان

نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم في إعداد وإخراج هذا البحث، ونخص بالذكر الأستاذ الدكتور الفاضل **عبد اللّطيف حنـي**، على قبوله الإشراف على هذا البحث وعلى كل التوجيهات العلميّة والمنهجية والنصائح القيمة دون كلل أو ملل لإثراء رسالتنا وتثمينها.

كما نوجه شكرنا الجزيل إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة على تكرمهم لقراءة ومناقشة هذه الرسالة العلمية.

وشكرا

مقدمة

تسهم دراسة الأدب الشعبي بأشكاله التعبيرية المختلفة في الكشف عن ثقافات الشعوب وطبيعة تكوينها وطرائق عيشها وهويتها المتجذرة في التّاريخ؛ باعتباره الوعاء الّذي يختزل عدّة جوانب من الثقافة الإنسانية المتعددة المشارب.

وقد شهدت الساحة الأدبيّة في العقود الأخيرة اهتماما بالغا بالأدب الشعبي، من خلال البحوث والدّراسات التّي قدّمها الباحثون الذّين ولجوا هذا الحقل المعرفي، لما يتضمنه من عمق مواضيعه وثراء أشكاله، فخصوه جمعا وتدوينا وتحليلا وتفكيكا وتقديمه بصورة أكاديمية للأجيال.

وتأتي البوقالة كشكل من أشكال الأدب الشعبي وأحد أهم فنونه اختصت بها المرأة فتوارثتها جيلا عن جيل، واستطاعت أن تحفظ هذا الموروث العريق من الاندثار والزّوال عبر مختلف العصور التاريخية، وكانت مرآة عاكسة لعاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم ورفيقة لهم في عناءهم وشقائهم وفرحهم يستدعونها عند الحاجة في ظروف مختلفة، مصوغة في قالب فنّي شعري شفوي غالبا ماتكون على شكل رباعيات، كما أنّ جلّ مواضيعها عزّلية.

وقد تناولت البوقالة جزءا من تاريخ الجزائر في العهد العثماني، وينعكس ذلك من خلال تلامس الفضاءات الثقافية في ميادين شتى: اللّغوية (اللّهجة المحليّة) ومختلف الممارسات الاجتماعية التّي تنعكس في اللِّباس والتطريز والعمران وحتّى في أساليب الحياة.

كما تعكس البوقالة صورا لأشكال حياة المرأة وهمومها وطموحها وأحلامها وآمالها وتطلعاتها للعيش بحرية وكرامة، فاختزلت بذلك بطاقة لهوّية المرأة الاجتماعية والدينية والثقافية..الخ ضمن مجتمع ذي قيّم أبويّة.

والبوقالة نصّ ثري بالمعطيات الثقافية؛ إذ تعدّ أشعارها غنيّة بالعطاءات القولية والفنيّة والفكريّة والمجتمعيّة التّي ورثتها المرأة جيلا عن جيل، ملتحمة بتعبير يتأرجح بين البوح

والكتمان، إلاّ أنّ البوح هو الغالب في نصوص البوقالة التِّي أوجدت منه وسيلة للتعبير عن الذّات، وفضاء للتصريح بالهّوية المفتقدة وكشف الشعور عن مكنوناتها وضمئها العاطفي.

وإن كانت تعابير البوح هي حالة نسقية متحررة من سلطة المركز؛ إذ تعد كسرا للقيود الذكوريّة التِّي ترفض جملةً وتفصيلاً بوح المرأة بمشاعرها، خاصة ماتعلق بالغزل منها، فإنّ العديد من نماذج البوقالة تضمر لتكريس الفحولة وتقديس النموذج، وإن بدا ظاهريا احتفاؤها بمضامين ثقافية متحررة.

إنّ الوقوف عند هذه المضمرات والتلميحات غير المصرح بها والّتي تختفي خلف هذا الخطاب الأنثوي، تتطلب آليات ووسائل للتنقيب عنها يتبناها النقد الثقافي الّذي يعد من أحدث التوجهات النقدية والمعرفية التّي شهدتها الساحة النقدية الغربية والعربية.

ويتميز النقد الثقافي بعدم تقوقعه في بوتقة الأدب، بل ينفتح ويتعامل ويربط الأدب بجميع المعارف الإنسانية كعلم الإجتماع وعلم النفس ...الخ، وهو مايساعد على إثراء النّص وإعطاءه رؤا جديدة.

وتعد الأنساق الثقافية اللّب أو النواة التِّي انبنى عليها النقد الثقافي، وهي أنساق تكونت وترسبت عبر البيئة الثقافية والحضارية، كما أنها تتقن الإختفاء خلف النّصوص.

وباعتبار أنّ نصوص البوقالة تمثل خطاب المرأة داخل مجتمع ذكوري، فإنّ تطبيق آليات النقد الثقافي على تلّك النصوص هي الأجدر في اكتشاف الأنساق المهيمنة والمتربصة خلف الخطاب الأنثوي، مادام النقد الثقافي مجالا للكشف عن القراءة الأدبية والغوص في عمق النّص بدل النظرة السطحية، وهو مانسعى للكشف عنه من خلال دراسة معمقة للبنيّة الثقافية لخطاب البوقالة؛ للكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة الكامنة خلف بنائها اللّغوي، مما يجعلها مادة حيّة جديرة بالدّراسة والنقد والغوص في أعماقها واكتشاف خباياها، ولتأطير هذه المقصدية البحثيّة ضبطت اختياري في موضوع:

خطاب البوقالة في الثقافة الشعبية الجزائرية –دراسة في الأنساق وتعددها–

والبوقالات فن شعبي متداول بكثرة في الأوساط النسويّة الجزائرية خاصة – العاصمة وضواحيها، أشعارها متشبعة بالدّلالات والجماليات الفريدة المكتنزة بالطاقات الابداعية، لما تنطوي عليه من لغة فنيّة وكثافة دلالية وتناغم إيقاعي، فتبدت عندي رغبة عاتية لإنجاز دراسة تمكن من النفاذ في عمقها، وهذه الرّغبة وجدت من الدواعي ما أكدها وحفز على المضي قدما في الموضوع ولعل أهمها مايلي:

–ميلي وإعجابي الشدّيد بالبوقالات الّتي تنشدها النسوة الجزائريات وفي تجمعاتهن وأثناء سمرهنّ بلغتهن العفويّة وبكلمات شعبية بسيطة ونغمات متتابعة بحناجرهنّ الدافئة، فطالما لفتت انتباهي وتركيزي فأدمنت سماعها وحبها، لذلك أردت جمعها وتدوينها ودراستها دراسة ثقافية استكمالا لمتعتي العلميّة.

–قناعتي أنّ البوقالة تعد جزءا مهما من نسيج المجتمع الجزائري خاصة في الأوساط النسوية؛ لمآ لها من مكانة رفيعة في حياتهم، بحيث تكشف عن هويّة المرأة وواقعها وطرائقها في التعبير، لذلك كان لا بد من إبراز قيمة البوقالة في الثقافة الأدبية الجزائرية.

–تأكيد مدى مطاوعة النّص الشعبي للمعايير العلمية ومختلف المناهج النقدية المعاصرة الّتي يستجيب لآلياتها فيبوح بأسراره الفنية وجمالياته التعبيرية.

–رغبتنا في اكتشاف تجليات النقد الثقافي في البوقالة من خلال اكتشاف الأنساق الثقافية الكامنة خلف خطابها.

–التوسّل بأدوات النقد الثقافي لدراسة البوقالة فهو يبعث روحا جديدة للنّص الشعبي بشكل عام، كونه لا يفرق بين النّصوص النخبوية والنّصوص الشعبية، بل ينظر إلى النّص باعتباره حادثة ثقافية؛ فيكشف عن حيل الثقافة في تمرير أنساقها من خلال الخطاب الجمالي.

– قلّة الدّراسات التي تناولت موضوع البوقالة بالمقارنة مع باقي أشكال الأدب الشعبي.

–هذه الدوافع مجتمعةً، كانت الدّافع للمضي قدما في تقديم دراسة متكاملة عن البوقالة في الثقافة الشعبية لتكون موضوع بحث واستقراء واستقصاء.

أمـّا الأهداف المرجوة من البحث فتتمثل فيمايلي:

– الحفاظ على الأدب الشعبي وعدم تهميشه، فالتراث يمثل الأصالة والهوية الشخصية وإهماله يعتبر أحد أسباب التجريد من الهوية.

– الكشف عن الأنساق المضمرة المتعددة الّتي أنتجها خطاب البوقالة.

والإجابة عن الأسئلة التي تراود الذهن بخصوص النقد الثقافي والبوقالة، اعتمد بحثنا على إشكالية رئيسة هي:

– ماهي أهم الأنساق المضمرة التي أنتجها خطاب البوقالة؟

وتتفرع هذه الإشكالية إلى أسئلة فرعيّة أهمها:

– كيف تعامل النقد الثقافي مع النّص الشعبي؟ وكيف استطاعت الثقافة تمرير قناعات إديولوجية من خلال خطاب البوقالة؟

– ماهي أهم الأنساق المتعلقة بالمرأة باعتبار أنّ البوقالة هو خطاب أنثوي؟ وهل استطاعت من خلال خطابها الانتقال من الهامش إلى المركز ؟

– وماهي الدلالات الثقافيّة الّتي حملتها كل من أسماء الشخصيات والزّمان والمكان في البوقالة؟

– ماهي الأبعاد الثقافية الرّمزية والتناصية والتراثية الّتي أفرزتها نصوص البوقالة وكيف أسهمت الصور الشعريّة في تمرير الأنساق الثقافية خلف جماليتها؟

انطلاقا من هذه الرؤيا اقتضت طبيعة الدّراسة تقسيم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، فأمّا المقدمة فكانت التمهيد للموضوع بيّنت أهميته وطرحت أهم الإشكاليات الّتي نسعي للإجابة عنها والأهداف المتوخاة منه.

وبالنسبة للفصول فقد كان الفصل الأول موسوما **بـ "مصطلحات البحث "الحدود والمفاهيم"** واعتمد على معالجة بعض المصطلحات "الخطاب، الثقافة، الثقافة الشعبية البوقالة، والنقد الثقافي عند الباحثين العرب وكذلك الغربين، بالإضافة إلى خصائص النقد الثقافي، مع التطرق إلى أهم الآليات الّتي أتى بها النقد الثقافي للكشف عن بنيّة النّصوص ومنها الأنساق الثقافية الّتي تعد حجر الأساس التي قام عليها النقد الثقافي، وفي آخره تحدثتُ عن الثقافة الشعبية وبعض ميادينها، كما تناولت مفهوم البوقالة ومختلف طقوسها وممارساتها.

-أمّا الفصل الثاني الموسوم بـ" **الأنساق المتعلقة بالمرأة في البوقالة** "وقد اختص هذا الفصل بدراسة نسق الهيمنة الذكورية وينطوي تحته نسق الفحولة الأبّوية ونسق الفحولة السياسية، ثمّ تأتي أنساق المواجهة وتندرج تحتها ثلاثة عناصر وهي: نسق الاستفحال الأنثوي ونسق الرّفض ونسق التمّرد، كما اختص هذا الفصل أيضا بدراسة نسق الاستشراف الأنثوي ويشمل على ثلاث عناصر أساسية وهي: نسق الشعور بالذات ونسق المتخييل ونسق التغيير.

والفصل الثالث خصصته لدراسة "**الأنساق الدلالية وتجلياتها**" فتطرقت في أوله إلى الأسماء ودلالتها الثقافية، ثّم إلى الأبعاد الدلالية للشخصيات في البوقالة، وفي ثانيه تطرّقت للزّمن ودلالته الثقافية بمافيه الزّمن الطبيعي والزّمن النفسي، وفي الأخير تناولت الدلالة الثقافية للمكان مؤصلة لمفهوم المكان لغة واصطلاحا، مع الكشف عن البعد الثقافي للمكان المغلق والمفتوح، الواقعي والخيالي، المقدّس والمدنّس.

وأخيرا الفصل الرابع الذي اهتم بدراسة:**الأنساق الثقافية الفنيّة في البوقالة**"، حيث تناولت في أوّله الأنساق الثقافية الرّمزية مؤصلة لمفهوم الرّمز، ثم تطرقت إلى البعد الثقافي الرّمزي للعناصر الطبيعية والدينية في البوقالة، كما تناولت أيضا الأنساق الثقافية التناصيّة فتعرضت لمفهوم التناص والبعد الثقافي للتناص الديني والتراثي في البوقالة، وسقت ثانيه للبحث عن البنيّة التصويرية ودلالتها الثقافية في البوقالة، فتناولت الدلالة الثقافية لكل من التشبيه والكناية والاستعارة في البوقالة.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي الّذي يقف على الظاهرة الثقافية ويصفها ويعاينها بآليات التحليل والمقاربة المفككة لنّصوص البوقالة، هذا بالإضافة إلى الاستعانة بالمنهج التاريخي والنفسي معتمدين بشكل أساسي على آليات النقد الثقافي، الّذي يقوم على مبدأ الكشف على الأنساق الثقافية المضمرة ودراستها وتحليلها.

أمّـا الدّراسات السابقة الّتي تناولت موضوع البوقالة فهيّ قليلة جدا إذا ماقارناها بنصوص الأدب الشعبي الأخرى كالأمثال والأغاني الشعبية والشعر الشعبي...الخ، نذكر في هذا الصدد دراسة الأستاذة فاطمة ديلمي في كتابها "لعبة البوقالة "الطقس والشعر والمرأة".

أمّا مصادر البحث ومراجعه فقد استعنا أكثر بما جمعه الأستاذ قدور محمصاجي في كتابه " jeu de la bouqala" ، والبعض مما ورد في كتاب لعبة البوقالة لفاطمة ديلمي بالإضافة إلى بعض البوقالات المرويّة من قبل النسوة.

هذا بالإضافة إلى اعتمادي على الكتب القديمة والحديثة والمعاجم التي تتعلق بموضوع البحث.

ولكل باحث صعوبات وعقبات تكون حافزا للمضي قدما، لعلّ أبرزها صعوبة التنقل لإيجاد الرواة المسنين لجمع أكبر عدد من البوقالات، إلاّ أنّ ماجمعه الأستاذ قدور محامصاجي في كتابه لعبة البوقالة سهّل علينا البحث.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أشكر المولى عزوجل الذّي أنار دربي ووفقني على إتمام البحث، وأقر بفضل أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور عبد اللّطيف حنّي بملاحظاته القيّمة وتوجيهاته السديدة، والشكر الجزيل كذلك للجنّة المناقشة لصبرهاعلى قراءة العمل وعلى جهدها لتدقيقه وتقويمه، فلهم مني كامل التقدير والاحترام.

الفصل الأول

مصطلـــــــــحات البحث الحدود والمفـــــــــــــاهيم:

أولا- مفهوم الخطـــاب:

1. المفهوم اللغـــــوي.

2. المفهوم الصطلاحي.

ثانيا- مفهوم الثقافـــــــة:

1. الثقافة في الدارسات الغربية.

2. الثقافة في الدراسات العربية.

ثالثا- النقد الثقافـــــــي:

1. مفهوم الدّراسات الثقافية

2. مفهوم النقد الثقافـــــي

3. خصائص النقد الثقافي.

4. آليات النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي:

4-1. النسق الثقافي.

4-2.الوظيفة النسقية.

4-3. الدلالة النسقية.

4-4. الجملة الثقافية.

4-5. المجاز الكلـــي.

4-6. التورية الثقافية.

4-7. المؤلف المزدوج.

رابعا- الثقافة الشعبية:

1. مفهوم الثقافـــة الشعبيـــة.

2. ميادين الثقافة الشعبيـــــــة:

2-1. المعتقدت والمعارف الشعبية.

2-2. العادات والتقاليد الشعبية.

2-3. الثقافة المادية.

2-4. الفنون الشعبية.

خامسا- البوقالـــــــة :

1.المفهوم اللغـــــــوي.

2. المفهوم الاصطلاحي.

3. طقوس البوقالة وممارساتها:

1.3. المرحلة التمهيدية.

2.3. المرحلة التنفيذية.

3.3. مرحلة الاختــبار.

بما أنّ الخطاب الشعبي خطابا غنيا بالعطاءات القولية والفنيّة و الفكرية أصبح من الضرورة تحديد مدلولاته ومرجعياته ورصد أبعاده الثقافية، ويعد النقد الثقافي أحد أهم التوجهات النقدية الحديثة الّتي تهتم بالغوص والتنقيب عن الأنساق المضمرة الّتي تخفيها النصوص، بما في ذلك النصوص المهمشة؛ إذ لا يستثني أي شكل من أشكال الخطاب فوجه بذلك النقد إلى قراءة أخرى وإلى مجالات واسعة، وسنتطرق في هذا الفصل إلى أهم ما جاء بها النقد الثقافي للكشف عن بنية النّص الشعبي" البوقالة"

أولا– مفهوم الخطاب Discourse :

لقي مصطلح الخطاب شيوعا واسعا في الدّراسات اللّغوية واللّسانية، وإقبالا كبيرا من قبل الدارسين والباحثين، بالرغم من قدم جذور هذه الكلمة من حيث أصولها المقترنة بالنطق.

1. المفهوم اللّغوي:

جاء في المعجم الوسيط "**(خاطبه) مخاطَبَة، وخطابًا: كالمه وحادثه، ووجه إليهِ كلاما ويُقَالُ خاطبه في الأَمر حَدّثهُ بشأنِه**".[1]

وجاء في القاموس المحيط "**الخَطْبُ: الشأنُ، والأَمْرُ صَغُرَ أو عظُمَ، ج:خُطُوبٌ**"[2].

أمّا في المعاجم الأجنبية فالخطاب "**مصطلح ألسني حديث يعني في الفرنسية Discours وفي الإنجليزية Discours، وتعني حديث، محاضرة، خطاب، خاطب، حادث، حاضر، ألقى المحاضرة، أو تحدث إلى**"[3]، إذن فعلى مستوى الاشتقاق اللّغوي "**فأغلب المفردات الأجنبية الشائعة لمصطلح الخطاب مأخوذة من أصل لاتيني، وهو الاسم Dicurus المشتق بدوره من الفعل Discursere الذي يعني (الجري هنا وهناك) أو (الجري ذهابا وإيابا)، وهو فعل يتضمن معنى التدافع الّذي يقترن بالتّلفظ العفوي، وإرسال**

[1]– إبراهيم مصطفى وآخرون–مجمع اللّغة العربية–، المعجم الوسيط، دار الدعوة، القاهرة، ج1، ص 243.

[2]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ج1، ص 80.

[3]– الياس أنطوان الياس، قاموس الياس العصري، ، دار الجليل، بيروت، دط، 1972، ص 191.

الكلام والمحادثة الحرّة والارتحال وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللّغات الأوروبية الحديثة إلى معاني العرض والسرد...".[1]، فالخطاب على المستوى اللّغوي "**كل كلام تجاوز الجملة الوحيدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا"**[2].

2.المفهوم الإصطلاحي :

تعدّدت مفاهيم مصطلح الخطاب نتيجة لتعدد واختلاف المنطلقات الفكرية والأدبية واللّسانية المقاربة لمفهومه، والخطاب حسب **إميل بنفست Emile Benveste (1902-1976)** هو "**الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"**[3].

أمّا هاريس فيعرِّف الخطاب بأنه: "**ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل متعلقة يمكن من خلالها معانيه بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"**[4].

إنّ الخطاب بهذا المعنى نوع من التناول اللّساني للّغة والخطاب "**في كل اتجاهات فهمه هو اللّغة في حالة فعل، ومن حيث هي ممارسة تقتضي فاعلا، وتؤدي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعية معرفية بعينها"**[5] إلاّ أنّ اللّغة هنا "**لا تعد بنية اعتباطية بل نشاط الأفراد مندرجين في سياقات معينة...، وبما أنه يفترض تمفصل اللّغة مع تعابير غير لغوية، فإن الخطاب لا يمكن أن يكون موضوع تناول لساني صرف"**[6].

---

[1]- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص 47-48.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص 155.

[3]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية-، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 09.

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 17.

[5]- جابر عصفور، آفاق العصر، ص 48.

[6]- دومينيك مانقونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 34-35.

وقد تجاوز الخطاب عند **ميشال فوكو** المفهوم اللّساني إذ يرى "**بأنه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر، في الوقت نفسه يقول فوكو: أفترض أن إنتاج الخطاب في مجتمع معين ماهو في الوقت نفسه إنتاج مراقب أو منتقى ومنظم ومعاد توزيعه من خلال عدد من الإجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطاته ومخاطره والتحكم في حدوثه المحتمل وإخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة**"[1].

فالخطاب إذن حسب ميشال فوكو له دور واع من خلال ما يمارسه من هيمنة، مما يؤكد أنّ إنتاج الخطاب يخضع لسلطة ما، فيستهلك المجتمع بشكل لا واع "**ويبدو مفهوم الخطاب في التحليل الثقافي مرتبطا إلى حد بعيد بمفهوم السلطة...**"[2].

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 155–156.

[2]– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي–الشعر الجاهلي أنموذجا– ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الأردن، ط1، 2004، ص 30.

ثانيا– مفهوم الثقافة: culture

تكسب المصطلحات مع مرور الزّمن كمًّا ضخما من الثراء اللّغوي والتطور في المدلولات والمعاني، وهذا أمر طبيعي فمن غير الممكن استقرار المفاهيم مقابل تغير واضح في السياق الاجتماعي والثقافي، إضافة إلى التّقدم في البحوث في شتى ميادين المعرفة.

كما يعود الاختلاف في المفاهيم الدّلالية للمصطلح إلى تباينات اجتماعية ومنطلقات فكرية وهو الحال بالنسبة لمصطلح الثقافة، فقبل الولوج للحديث عن مفهوم النقد الثقافي يجب أن نتطرق لمفهوم الثقافة، فقد ارتبط النقد الثقافي ببنيته المفهومية بالثقافة.

1– الثقافة في الدراسات الغربية:

إنّ تعريف الثقافة من المنظور الغربي عادة ما يوقعنا أمام عدّة تعاريف متباينة نظرا للطابع الفضفاض للمصطلح، خاصة وأنّ مفهوم الثقافة ذو طبيعة تراكمية فهو مصطلح زئبقي ولا يزال في تطور مستمر يأخذ أبعادا جديدة على مرّ العقود، ويعود هذا التباين إلى اختلاف المنطلقات الفكرية والمجالات المعرفية لكل باحث؛ لذلك ارتأينا أن نورد بعض التعاريف الأكثر انتشارا وشيوعا.

ولابد أن نشير أن مصطلح الثقافة ظهر عند الغرب في أواخر القرن الثالث عشر منحدرا من كلمة "Culture" وتعني العناية الموكلة للحقل والماشية، ثمّ تطورت في القرن السادس عشر لتدّل على فلاحة الأرض، حتى أصبحت تشير إلى تطوير الكفاءة في منتصف القرن نفسه وصولا إلى القرن الثامن عشر الّذي انتقل فيه هذا المصطلح من فلاحة الأرض إلى ثقافة الفكر فتكون بذلك الثقافة قد اكتسبت طابعا مجازيا وتم إدراجها في قاموس الأكاديمية الفرنسية "Dictionnaire de l’académie française"سنة 1718، وكانت تأتي في أغلب الأحيان لتضاف إلى مجال معرفي معين كأن نقول "**ثقافة الفنون، ثقافة الآداب... الخ**" ومنذ ذلك الوقت ولفظة الثقافة مقترنة بأفكار التقدم والتطور والتربية والعقل في مستهل

عصر الأنوار فأصبحت تواكب وضع الإنسان في مركز التفكير ومركز الكون في ظل جميع التطورات المعرفية التي شهدتها الإنسانية بمعنى الكلمة[1]

ويعتبر العالم الأنثرويولوجي البريطاني "Edward burnetted tylor" (1832-1917) أوّل من اهتم بدراسة الثقافة في مختلف أوجهها وجوانبها في كتابه الذي يحمل عنوان: "**الثقافات البدائية Prinitive culture**" ويعتبر تعريف تايلور للثقافة من أقدم التعريفات وأكثرها شيوعا، والثقافة من وجهة نظره "**هي ذلك الكل المتكامل الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاقيات والقوانين والأعراف والقدرات الأخرى وعادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضوا في المجتمع**".[2]

من خلال هذا التعريف يمكن أن نستنبط بعض النقاط الأساسية:

- تعتبر الثقافة عند تايلور من المفاهيم المركبة وليست من المفاهيم البسيطة فهي حسبه "**ذلك الكل المركب**" والمركب كما هو معروف يتكون من مجموعة من الأجزاء والعناصر هذا يعني أن المركب لا يتحقق تركيبة إلاّ بتوافر أجزائه وهو الحال بالنسبة للثقافة التي لا تتحقق إلا بتكتل وتعاضد تلك الأجزاء والعناصر من التفاعل الاجتماعي فهي تعبر عن شمولية الحياة الاجتماعية للإنسان، فتعريف تايلور يجعل من الثقافة أصلا لجميع نواحي الحياة.
- يظهر من خلال التعريف أنّ الثقافة ليست علما، فالعلم عادة ما يكون له موضوع محدد ومضبوط فنقول مثلا "**علم اللّغة موضعه اللسانيات**" فالعلم يضبط مجال دراسته في نطاق ذلك العلم عكس الثقافة الّتي "**تتميز بالتنوع والشمول فمن أخذ شيئا من كل شيء فقد أصبح مثقفا، وأمّا العلم فيتميز بالتخصص فمن أخذ كل شيء تقريبا من شيء واحد فقد**

---

[1]- ينظر: دينيس كونس، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: السعيد أني، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 17-18.

[2]- زيودين ساردا وبورين فان لوف، أقدم لك الدراسات الثقافة، ترجمة: وفاء عبد القادر المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص08.

أصبح عالما"[1] لكن هذا لا يعني أنّ الثقافة لا صلة لها بالعلم بل إنّ العلاقة بينهما وطيدة، كما ترتبط به ارتباطا وثيقا فالتّقدم العلمي يعتبر مؤشرا ثقافيا كما نعرف.

– إعتبر تايلور أيضا أنّ الثقافة عملية اكتسابية، وبالتالي فإن انتقال المفاهيم تكتسب عن طريق التنشئة الاجتماعية من خلال تفاعل الفرد باعتباره عضوا في المجتمع مما يجعل هذه المكتسبات مستمرة عبر الزّمن، هذا ما يؤكد على تراكمية تمكننا من استيعابها وفهمها في أقصر وقت.

وبالرغم من أنّ تايلور "**كان بالفعل أول عالم أنثولوجي يعالج الظواهر الثقافية من منظور عام ونسقي**" [2] إلاّ أنّ تعريفه لم يسلم من الانتقادات ولعل أهمها أنه تعريف وصفي يحيل على كل شيء، فهو تعريف مائع على ما يبدو فقد دمج كل شيء في الثقافة من الأخلاق إلى القانون والأعراف والمعتقدات... الخ، ولايكاد يترك شيئا وهو ما يثير الجدل عند الكثير من الأنثربولوجيين.

كمّا لا ننكر أنّ هناك الكثير من التعريفات الوصفية للثقافة المتأثرة بتعريف تايلور، لا يسمح المقام بذكرها جميعا، ولنأخذ على سبيل المثال تعريف (بندكت روث Ruth Bendict 1887–1948) بأنها "**ذلك الكل المركب الذي يشمل العادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع**"[3] فتعريف روت إذن لا يذهب بعيدا عن تعريف تايلور.

من خلال ما سبق نستنتج بأن التعاريف "الوصفية" للثقافة عادة ما تبرز تعدد محتويات الثقافة، أي تعداد المظاهر المختلفة لمحتوى الثقافة كما أنّها تنظر إلى الثقافة باعتبارها كل مركب وشامل، وهذا ما استوقف الكثير، ومنهم عالمة الأنثروبولوجية الأمريكية **مارجريت ميد "Margret mead" (1901–1987)** التي اعتبرت أنّ الثقافة لا تتوقف على التعريف الوصفي لتايلور "**بل هي السلوك المتعلم أو المكتسب من المجتمع أو**

---

[1]– مجموعة من الكتاب، المدخل إلى الثقافة الإسلامية ، – مقرر جامعيي–، دار الوطن للنشر، جامعة الملك سعود، السعودية، ط16، 2012م، ص 10.

[2]– دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص 32–33.

[3]–بندكت روت، ألوان من ثقافات الشعوب، ترجمة: عمر الدسوقي وآخرون، مراجعة: حسن محمد جوهر، لجنة البيان العربي، القاهرة، 1959، ص 130.

العشـيرة"[1]فتكـون بـذلك قـد ابتعـدت عـن التعريـف الواسـع وربطـت الثقافـة بـنمط السـلوك الاجتمـاعي الّذي يكتسـبه الفرد في حياتـه، ويميـزه عن غيـره وهو ما ذهـب إليـه **رالف لنتون ralph linton (1925-1953)** قبلها حيث اعتبر أن التعريف التايلوري للثقافة بات خاليا لكثير من الأشياء الّتي تدخل ضمن الثقافة وأعطى مثالا عن اللّغة بقوله:

"إذا أردنا أن نقدم وصفا لما بحثه دارسو الثقافة فإنّ هذه العبارة تفي بالغرض، ولكنها لا تصلح لأن تكون تعريفا، فهي لا تستوفي سرد جميع الأشياء التي تدخل في الثقافة، وثمة نقص آخر في التعاريف التي تقوم على التعداد والسرد وهو أننا ننزع عادة إلى نسيان العناصر التي لا يرد ذكرها صراحة في التعريف حتّى وإن كان التعريف ينطوي على إشارات ضمنية إليها وخير مثال على ذلك أنه فاته أن يشير إلى اللّغة في التعريف الذي أوردته"[2].

ويؤكد لنتون أنّ ثقافة مجتمع معين تتمثل في طريقة حياة أفراده، كما يعتبر أن الثقافة تعبّر عن مجموعة من الأفكار والعادات التي ورثتها الأجيال جيلا عن جيل، وقد تبنّى هذا التعريف الكثير من علماء الاجتماع المعاصرين فيما بعد.[3]

ومن خلال ما قدماه كل من" **لنتون ومارغريت ميد**" حول تعريف الثقافة نجد أنهما يشتركان بربط الثقافة بالتراث الاجتماعي للفرد، وهذا ما تتميز به التعريفات "التاريخية" للثقافة التي تركز على التراث والتقليد الذي يكتسبه الفرد من تاريخ أجداده.

ولا يذهب صاحب أرض اليباب "توماس إليوت" "Thomas Stearns Eliot" (1888-1965) بعيدا عن هذا التعريف إذ تعني الثقافة عنده "**ما تعنيه عند الأنثروبولوجيين أسلوب حياة عشيرة بذاتها ولكنه أحيانا يرى أن الثقافة هي ما تجعل الحياة جديرة بأن يحياها**

---

[1]- زيودين ساردار وبورين فان لون، أقدم لك الدراسات الثقافية، ص 09.

[2]- رالف لنتون، الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، ترجمة: عبد المالك الناشف، مؤسسة فريكلين للطباعة والنشر، بيروت، ك، د ط، 1967، ص 149.

[3]- ينظر هارلميس وهوليوون، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة: حاتم محسن، دار ديوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص8.

الإنسان الثقافة عند إليوت هي الأسلوب الشامل للحياة، حياة عشيرة ما من المهد إلى اللّحد من الصباح إلى المساء وحتى في الأحلام وهنا نجد دورا مهما للاشعور أو الخلفية اللاشعورية"[1].

يميز تعريف لنتون بالنظر إلى الثقافة كأسلوب أو طريقة في حياة الجماعة يتبعها الناس في أعمالهم وأفكارهم وفي حياتهم اليومية، وهذا ما تميزت به التعريفات المعيارية للثقافة، وإذا كان الكثير من يربط الثقافة بجانب الأفكار "**فهناك من يؤمن إلى جانب الأفكار عالم الأشياء كأمثال ويليام فليدينغ Fielding edburn William (1886-1959)** الذي قسّم الثقافة إلى قسمين "ثقافة مادية" "Naterial cilture" "والثقافة المتكيفة " Adoptive culture" فهو يرى في الثقافة الجوانب المادية الملموسة.

ومن المعروف أنّ الجانب المادي للثقافة يتمثل في كل ما يسهم في بناء الحضارات كما يعطي القدرة للأشياء في تغيير وتطوير الثقافة إيمانا منه أن الأشياء تقبل التغيير أسرع من الأفكار التي من غير الممكن بدورها أن تتخلص من تأثير هذه المتغيرات"[2].

يجب أنّ نشير بأن التعريفات الّتي تناولت موضوع الثقافة كثيرة ومتنوعة، ومنها التعريفات السيكولوجية والبنيّوية والتطورية والشمولية... الخ، وكل منها يعرّف الثقافة حسب زاويا ومنطلقات معينة.

2- الثقافة في الدّراسات العربية:

حظي مصطلح الثقافة باهتمام كبير لدى الباحثين العرب أيضا، نظرا لأهمية هذا المصطلح فـ "**ثمة من يقول أن الأهمية التي تحظى بها مفردة الثقافة عموما توازي أهمية التطور في البايولوجيا أو مفهوم الجاذبية في الفيزياء، ولقد مرّ هذا المفهوم بتحولات**

[1]- تيري ايجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2005، ص 10.

[2]- ينظر: مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة:عبد الصبور شاهيين، دار الفكر للنشر، دمشق، ط14 ،2009، ص35.

وانتقالات كثيرة"[1]ولعلّ هذا ما يفسر كثرة التعريفات وتنوعها بداية من نهاية القرن الثامن عشر.

وبالرّغم من أن مصطلح الثقافة بمعناه الإصطلاحي ظهر متأخرا في عالمنا العربي وقد أطلقت لفظة ثقافة بمعناها الأوروبي كمقابل للفظ "Culture" في اللّغة العربية، وكان المفكر سلامة موسى أول من قام بهذه الترجمة عام 1927، وصرّح بذلك في مجلة الهلال المصرية، حيث اعترف أنه لم يسكها بنفسه بل انتحلها من ابن خلدون حيث يقول: **"كنت أول من أفشى لفظة الثقافة في الأدب العربي الحديث ولم أكن أنا الّذي سكها بنفسه فإني انتحلتها من ابن خلدون، إذ وجدته يستعملها في معنى شبيه بلفظ كلتور في الأدب الأوروبي"**،[2].

كل هذا يدلّ على وجود إرهاصات للمعنى الدلالي للثقافة منذ القدم، قبل أن يتمّ تحديد لفظتها في اللّغة العربية بكلمة ثقافة، ويرجع اشتقاق كلمة ثقافة إلى الفعل الثلاثي ثَقِف بكسر القاف والفعل اللازم ثَقُفَ بضم القاف، ويورد عن هذا المصدر عدّة اشتقاقات، فقد ورد في القرآن الكريم بمعنى التمكن والظفر والغلبة وأمثلة ذلك قوله تعالى: ﴿ **وَاقْتُلُوهُمْ حَيْثُ ثَقِفْتُمُوهُمْ وَأَخْرِجُوهُمْ مِنْ حَيْثُ أَخْرَجُوكُمْ** ﴾[3] وجاءت معنى ثقفتموهم مرادفة لكلمة "وجدتموهم"، كما نجد في سورة الأنفال قوله تعالى: ﴿**فَإِمَّا تَثْقَفَنَّهُمْ فِي الْحَرْبِ فَشَرِّدْ بِهِم مَّنْ خَلْفَهُمْ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُون** ﴾[4] جاءت بمعنى ظفرتم. وفي سورة آل عمران قوله تعالى: ﴿**ضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ أَيْنَ مَا ثُقِفُوا**﴾[5]وجاءت هنا بمعنى أينما وجدوا، وجاء أيضا في قوله تعالى:

---

[1]– خالدة حامد، غبش المرايا فصول النظرية الثقافية، إعداد وترجمة: منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2016، ص 07.

[2]– سلامة موسى، الثقافة والحضارة، مجلة الهلال، القاهرة، 1927، العدد5، ص 52.

[3] - سورة البقرة، الآية 191

[4]– سورة الأنفال، الآية 57

[5]– سورة آل عمران، الآية 112.

﴿**إِن يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاء وَيَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُم بِالسُّوءِ**﴾[1] وجاءت هنا بمعنى إذ ظفروا بكم في الحرب تسلطوا عليكم بالأذى الملموس المادّي، وكذلك الإذاية باللّسان وهو الأذى المعنوي الذي يصدر عن اللّسان من السّب والشتم، ومنه نصل إلى أنّ الثقافة في هذه الآيات جاءت بمعنى حيازة الشيء أو التمكن منه.

أمّا إذا رجعنا إلى المعاجم العربية لبيان الأصل الدلالي لكلمة ثقافة فسوف نجد العديد من الكلمات والمعاني، فقد جاء في **لسان العرب: "دُرَيْدٍ: ثقِفْتُ الشيء حذفته، وثقفتُه إذا ظفرت به، قال الله تعالى :فإمّا تثقفنّهم في الحرب، وثقَفَ الرجل ثَقَافةً أي صار حاذقا خفيفًا مثل ضَخُم، فهو ضخمٌ ومنه المثقافةُ وثَقُفَ، وثقِفَ أيضا ثَقَفًا مثل تَعِبَ تعبًا أي صار حاذِقًا فطنًا"**،[2]

وقد جاء في قاموس المحيط "**ثَقُفَ، ككرُمَ وفَرَحَ، ثَقْفًا وثَقَفًا وثَقَافَةٌ: صار حاذِقًا خفيفا فطِنًا**"،[3] أمّا في تاج العروس" **ثَقُفَ، كَكَرُمَ، وفَرِحَ، ثَقْفاً بالفَتْحِ عَلَى غيرِ قِياسٍ وثَقَفاً، مُحَرَّكَةً: مَصْدَرُ ثَقْفَ، بالكَسْرِ، وثَقَافَةً مَصْدَرُ ثَقُفَ، بِالضَّمّ: صَارَ حَاذِقاً خَفِيفاً فَطِناً فَهِماً فَهُوَ ثِقْفٌ، كحِبْرٍ، وكَتِفٍ، وَفِي الصِّحاحِ: ثَقُفَ فَهُوَ ثَقْفٌ، كضَخُمَ فَهُوَ ضَخْمٌ، وَقَالَ اللَّيْثُ: رجلٌ ثَقْفٌ لَقْفٌ، وثَقِفٌ لَقِفٌ، أَي: رَاوٍ شَاعِرٌ رَامٍ**"[4]والثقاف عند العرب قديما هي آلة تتقف بها الرماح أي تسويها وتعدلها.

إذن حسب معظم المعاجم العربيّة فإنّ المصدر الدلالي للثقافة يدلّ على الحذق والفطنة، كمّا يدّل كذلك على تسوية الاعوجاج وتقويمه، وهذا لا يعني أنّ الثقافة بقيت منحصرة في هذا المعنى الدلالي إلى يومنا هذا "**فهي لم تبق في عربيتها، كلمة جامدة**

---

[1]– سورة الممتحنة، الآية 2 .

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر، بيروت، ط3، 1993، ج 09، ص 19.

[3]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط ج1، ص 795.

[4]–الزبيدي، تاج العروس، دار الهداية، الكويت، 1987، ج23، ص60

أسيرة التعريف اللّغوي (ثقف الرمح)، بل تعدته وتجاوزته لما هو أوسع وأرحب فكريا وعقديا وحضاريا، فأصبحت وعاء لجميع المجالات السياسية والاقتصادية والتاريخية والدينية والاجتماعية وكذلك العادات والتقاليد"[1]ولعلّ هذا ما يفسر كثرة التعريفات التي تناولت موضوع الثقافة.

إنّ انفتاح هذا المصطلح على جميع ميادين الشمول تقريبا هو الذي جعلها تسجل حضورها عند كثير من المفكرين ومنهم المفكرين العرب، ومن أبرزهم مالك بن نبي الذي حرِص على إخراج تعريف علمي مضبوط للثقافة فعرفها بأنها "**مجموعة من الصفات الخلقية والقيّم الاجتماعية، التي تؤثر في الفرد منذ ولادته، وتصبح لاشعوريا العلاقة التي تربط سلوكه بأسلوب الحياة في الوسط الذي ولد فيه"**[2].

إذن، ربط مالك بن نبي الثقافة بالسلوك، وهو ما نجده في التعريفات المعيارية ألّتي تنظر إلى الثقافة كأسلوب و طريقة في الحياة، حيث اعتبر أنّ سلوك الفرد هو انعكاس لمجموعة من العوامل الاجتماعية والقيّم الّتي تؤثر فيه، فيصبح المحيط هو الّذي يعكس بالضرورة شخصيّة أفراده وطباعهم وسلوكهم .

ركّز على عنصرين أساسيين وهما: الإنسان والمجتمع، بإدخاله جميع العناصر التي تدخل في طبع شخصية الأفراد داخل محيط أو وسط معين سواء أكانت هذه العناصر مخفية أو ظاهرة بقوله "**الثقافة هي الجوّ المشتمل على أشياء ظاهـــرة مثل الأوزان والألحان والحركات وعلى أشياء باطنـــة كالأدوات والعادات والتقاليـــد بمعنى أنهـا الجوّ العام**

[1]– عمر بن قينة، المشكلة الثقافية في الجزائر،– التفاعلات واالنتائج–، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن–عمان–، ط1، 2000، ص147.

[2]– مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ص 74.

الّذي يطبع أسلوب الحياة في مجتمع معين، وسلوك الفرد فيه بطابع خاص يختلف عن الطابع الذي نجده في حياة مجتمع آخر"[1].

أشار مالك بن نبي من خلال تعريفه أيضا إلى الخصوصية الثقافية التي ينفرد بها مجتمع دون غيره، ويرجع سبب ذلك إلى اختلاف أساليب الحياة وطباعهم وأخلاقهم من مجتمع لآخر.

فالثقافة تتشكل وتتركب من مجموعة من العناصر المختلفة، الّتي تعبر عن خصوصية هذه الأمة وما يميزها عن غيرها من الأمم الأخرى، فتكون بذلك الثقافة حسب "**عمر بن قنية**" بمثابة "**الوعاء الذي تمتزج فيه شتى العناصر كما تمتزج المعادن في قارورة ماء طبيعي (معدني) بنسب مختلفة**".[2]ممّا يؤكد أن العناصر المكونة للثقافة لا يمكن أن تعيش بشكل مستقل أو منفصل بل تتداخل وتتشابك بشكل يصعب فصل أو تمييز عنصر عن آخر

أمّا معن زيادة فقد اعتبرت أن اصطناع الرموز أيضا يعد دورا رئيسيا في فهم ماهية الثقافة لأن التميز الذي صنعه الإنسان عبر آلاف السنين لا يقتصر على التفكير والنطق والتعقل، بل يتجاوز إلى القدرة على اصطناع واستخدام الرموز باعتبار أن ثقافة أي شعب تتميز عن غيرها بالرموز الخاصة بها"[3].

من التعاريف السابق نستنتج أنّ الثقافة نمط متكامل لحياة الأفراد داخل الجماعة. فهي "**الكل المتكامل لأنماط السلوك المكتسبة التي يأخذ بها معظم أفراد مجتمع معين، يجمع هذا التعريف كل أنمط السلوك التي يكتسبها الفرد في المجتمع الذي ينتمي إليها الفرد**"[4].

---

[1]– مالك بن نبي، تأملات، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002، ص 147.

[2]– عمر بن قنية، المشكلة الثقافية في الجزائر، "النتائج والتفاعلات"، ص11.

[3]– ينظر: معن زيادة، معالم على طريق تحديث الفكر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1987، ص 35.

[4]– عاصف وصفي، الأنثروبولوجيا الإجتماعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1981، ص 15.

يُدخل هذا التعريف كل أنماط السلوك التي تتعلق بالفرد من أكله وملبسه وحتى هندسته المعمارية (الأشياء الملموسة) والطريقة التي ينفرد بها للعيش داخل الجماعة وطرق تعامله مع غيره من الناس (بعلاقة الإنسان مع غيره)، هذا بالإضافة إلى الأفكار والمبادئ التي يؤمن بها والرّموز التي يحمل دلالتها... الخ، فالثقافة إذن "**ثمرة كل نشاط إنساني محلي نابع عن البيئة ومعبر عنها أو مواصل لتقاليدها في هذا الميدان أو ذاك**"[1].

مما سبق يمكننا القول إنّ التعريفات الّتي تناولت مفهوم الثقافة عند الغرب لا تختلف كثيرا عن مفهومها لدى الباحثين العرب، إلاّ أننا يمكن أن نستخلص بعض الخصائص الجوهرية للثقافة في مايلي:

– ترتبط الثقافة بالإنسان باعتباره الكائن العاقل كما أنّها ملازمة له، فهي ظاهرة إنسانية صرفة.

– تستمد الثقافة من منابع مختلفة كالدّين والسياسة والاقتصاد والتاريخ..الخ، لذلك فهي حصن حصين وقوة فعالة لا يستطيع أحد المساس بها.

– تنشأ الثقافة في مجتمع ويتجلى ذلك من خلال سلوك أفراده.

– لكل مجتمع ثقافته الخاصة التي تختلف عن ثقافات المجتمعات الأخرى، وهذا ما يعبّر عنه بالخصوصيّة الثقافية.

– قد توجد في المجتمع الواحد ثقافات متعددة، قد تكون متجانسة وقد تكون متباينة.

– لا يمكن حصر مفهوم الثقافة أو استقراره في جانب محدد، بل يأخذ أبعادا تتماشى مع تطور الحركة العلمية، لذلك يأخذ مفهوم الثقافة في كل مرّة شكلا جديدا مما يربطها بالاستمرار والديمومة.

[1]– حسين مؤنس، الحضارة دراسة في أصور وعوامل قيامها وتطويرها، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، د ط، ص 319.

هذه الخصائص الّتي تميز الثقافة هي المادة الأولية الّتي كونت مفاهيم الدراسات الثقافية ومنها النقد الثّقافي ألّذي اتسعت مساحته باتساع الثقافة

ثالثا–النقد الثقافي: cultural criticism

لا يمكن أن نقوم بتشريح مصطلح النقد الثقافي "، أو التأسيس لمفاهيمه دون الحديث عن إرهاصات أو انبثاق تكوّن الدراسات الثقافية "Cultural studies" أو الأسباب ألّتي أدّت إلى ظهورهما.

ولمعرفة ذلك لابد من الرجوع إلى التجربة النقدية العالمية ما بعد النسوية وما بعد الحداثة، كونهما مصطلحين أساسيين لعبا دورا مهما في ظهور الدراسات الثقافية، والّتي انبثق النقد الثقافي من رحِمها، لذلك جاءت مابعد الحداثة كرد فعل للحداثة التي جاءت بدورها **"لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيرا عقلانيا واعيا، ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم مالم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللّحظة الراهنة العابرة، أي: التجربة الإنسانية كما هي لحظتها الآنية، وهكذا احتفت الحداثة بالصيرورة المستمرة المتشكلة أبدا وغير المستقرة على حال"**[1].

ارتكز مشروع الحداثة إذن على محور رئيسي وهو تقديس العقل الإنساني، كما يرجع تفسير التجربة الآنية على التبرير العقلاني والدعوة بذلك إلى إحداث القطيعة مع الماضي والتراث بل تتعدى إلى إلغائه كليا، لذلك عمدت إلى محو كل المعتقدات والعادات والطقوس والطلاسم الّتي ارتبطت بالمعرفة والمجتمع.

كما تؤمن الحداثة بوجود الفجوة الشاسعة بين الفن الراقي والثقافة الشعبية، وبالتّالي كسر جميع التقاليد والإيمان بفكرة التقدّم والتطوّر، وإرساء الثوابت الّتي تحكم التجربة الإنسانية وتقوده نحو قيّم جديدة تحقق من خلالها مثلها وشعارتها، فتكون الحداثة بهذا

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ط3، ص225.

المفهوم تقوم على "**ثلاثة مفاهيم أساسية هي الذاتية Sybjectivité، والعقلانية Rationalisme والعدميّة Nihilisme**".[1]

وكما هو عروف أنّ "نيتشه" أوّل من ذكر مبدأ العدميّة، ويقصد بها لا قيمة للقيّم والمبادئ القبلية المترسخة في المعارف الإنسانية كما تميزت الحداثة "**بارتباطها بظهور النزعة الفردية، وبدايات الرأسمالية والنظام الصناعي البيروقراطي، وفي مجال الفنون والثقافة فقد ارتبطت الحداثة بكتابات كُتَّاب من مثل توماس مان "Thomas Man" جيمس جويس "James Joyce" ت. إس. إليوت "T.S. Eliot" ولويجي براندیلو " Luigi Prandello" وفرانز كافكا "Franz Kafka" ومارسيل بروست "Marcel Prouwst"...**"[2].

ارتبطت الحداثة أيضا بالكثير من الفنانين والموسيقيين المبدعين الّذين ترجموا أفكارهم ومثلهم في أعمالهم الفنيّة، فأخرجوها في قالب حداثي يتناسب مع قيّمهم "**فزمن الحداثة هو الزّمن الّذي تجلّت فيه هذه الظواهر**"[3]، في الواقع إنّ تلك الظّواهر لم تحتفظ ببريقها طويلا بعد اصطدامها بالواقع الإنساني والنتائج الّتي خلفتها الحروب، فجاءت ما بعد الحداثة كردّة فعل عنيفة لمّا جاءت به الحداثة،مشيرة إلى "**انتقال ثقافتنا إلى طور جديد وتجاوز ما أطلقناه عليه اسم الحداثة Medernism**"،[4].

يبدو أنّ مصطلح ما بعد الحداثة مشحون بمفاهيم وتصورات متناقضة تماما لمفهوم مصطلح الحداثة، فقد تميّزت "**التجربة النقدية ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة بكثير من**

---

[1]– محمد الشيخ، ياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996، ص 12.

[2]– أرثر أبرابرجر، النقد الثقافي،– تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية–، ترجمة: وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 62.

[3]– ليندا هتشبون، سياسة مابعد الحداثة، ترجمة: حيدر حاج إسماعيل، نشر وتوزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009، ص 08.

[4]– أرثر آيزابرجر، النقد الثقافي– تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية–، ص 62.

التدعيات وعدم الثبات، فانعكس ذلك على سير الاتجهات النقديّة بفعل الانفتاح الغير مسبق على شتّى العلوم باختلاف أشكالها وأصولها لدرجة التداخل والاشتراك فيما بينها"[1].

مما سبق يمكننتا القول إنّ تجربة ما بعد الحداثة تميّزت بالفعالية والنشاط في كافة الفضاءات الثقافية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والأنثروبولوجية... الخ كونها "**مجموعة الظروف والشّروط المختلفة والمتعدّدة الّتي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافيّة فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي فتنهار المسافة بين النظرية وموضوعها، ويتميز الفصل بين النظرية التأويلية والواقع الاجتماعي الذي تحاول النظرية إدراكه وتوصيفه"[2].**

إنّ منظّرو ما بعد الحداثة، إذن، يجدون تداخلا مستمرا بين أشكال المعرفة وبين ما تسعى إلى دراسته، لذلك سعو إلى طمس الحدود بين ماهو اجتماعي وما هو ثقافي، أو بتعبير آخر صعوبة الفصل بين مختلف البنى المعرفيّة وما تنتجه هذه البنى، حيث جاءت لتحطيم كل المفاهيم التي جاءت بها الحداثة؛ إذ سعت إلى "**طمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهير في الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش وتمازج الثغرات والمحاكاة الساخرة Parody والمعارضة Pastiche والتهكم والسخرية Irony والهزل والمزاح Playfulness**"[3].

أسقطت ما بعد الحداثة إذن ،الفرق الّذي كان سائدا بين مايسمى بالثقافة الراقيّة والثقافة والدونيّة، باعتبار أنّ كل هذه المعارف تنتمي إلى الثقافة الإنسانية جمعاء.

---

[1]– ينظر: عبد الرحمن عبد الله، النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي، –العراق أنموذجا–، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2013، ص 10.

[2]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 224.

[3]– أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 62.

كان الفضل لكل هذه التحولات والتغيرات والتطورات بإدخال الثقافة، باعتبارها وحدة جامعة لجميع المعارف والقضايا، بما في ذلك قضية الأدب وفنونه في منظومة قرائية تستطيع الاتجاهات النقدية الجديدة دراستها واستيعابها وإلغاء التمايزات العرقيّة... الخ كلّ هذه القضايا وأخرى وهذا ماحدث،لا سيما في الدّراسات الثقافية وما أنتجته هذه الأخيرة من تيارات مختلفة كالنقد الثّقافي الّذي ولد من رحمها.

1- مفهوم الدّراسات الثقافي Cultural studie :

تحتل الدّراسات الثقافية مكانة مرموقة في شتّى ميادين البحث، حيث يعتبر النقد الثّقافي مبحثا حيويا داخلها، فشكّلت بذلك خلفيّة معرفيّة لعدّة دراسات تتصل بقضايا متعددة، ويمكننا القول إنّ الدّراسات الثّقافية "**حضيت بشيوع واسع في التسعينيات مع أنها قد ابتدأت من عام 1964 كبداية رسمية منذ تأسست مجموعة برمنجهام تحت مسمى Birmingham center for comlemporary cultural studies ومرّ المركز بتطورات وتحولات عديدة إلى أن انتشرت عدوى الاهتمام بالنقد الثقافي**".[1]

إنّ انتشار عدوى هذه الدراسات شكل تنوعا في المبادئ ووجه الاهتمام إلى ثقافة الجماهير كما أكد أرثر أيرابرجر أنّ "**مصطلح الدراسات الثقافية ليس مصطلحا جديدا، حيث شرع مركز الدراسات الثقافية المعاصرة بجماعة برمنجهام Birmingham في عام 1911 في نشر صحيفة أوراق عمل في الدراسات الثقافية Working papers in cultural studies والتي تناولت وسائل الإعلام Media والثقافة الشعبية Populare culture والثقافات الدّنيا Subculture والمسائل الإيديولوجية Ideological matters...**"[2].

---

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي -قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2014، ص 19.

[2]- أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 31.

يبدو أنّ الدّراسات الثقافيّة بهذا المعنى لم تقتصر على مجال بحد ذاته، بل شملت جميع ميادين المعارف الإنسانية، من المجال الأدبي والفني إلى العلوم الإنسانية والاجتماعية وغيرها من الموضوعات المتنوعة، ولعلّ السؤال الّذي يلج في أذهاننا يدور حول سبب تناول الدّراسات الثقافية كل هذا الكم الهائل من الموضوعات؟

لو تأمّلنا في مصطلح "دراسات ثقافية" وأخذنا مصطلحا يقابله على سبيل المثال "دراسات تسويقية" أو دراسة التسويق فمن الواضح أنّ هذا المصطلح واضح الحدود والمعالم كما أنّ مجاله ومكانه يكون وفقا للأسس والمبادئ الّتي يقوم عليها التسويق، ولا يمكن أن يخرج عن إطاره العام كفهم طبيعة البيئة التسويقية، وأنظمة المعلومات التسويقية والسلوك الشرائي وتصنيف المنتجات، وطريقة تحديد الأسعار وأنواع المنافذ التي يتم تسويق المنتوج من خلالها، ولا يمكن أن يخرج التسويق عن هذا الحقل، لكن هل يصدق كل ما قلناه عن الدراسات الثقافية؟

إنّ الثقافة ليست كأي مصطلح يمكن حصره (كما رأينا سابقا)، إنّ خاصيتها الشاملة والغامضة والفضفاضة والمتعددّة بتعدد معارفها كما رأينا سابقا؛ فهناك من يربطها بأنماط السلوك، وآخرون يربطونها بكل ما هو مادي، بينما هناك من اعتبر أنها لا يمكن أن تخرج من داخل حدود العقل، وتقريبا توصف بأنها دالة على كل شيء، فهل هذا يعني أنّ الدّراسات الثقافيّة هي دراسة الثقافة ومنها دراسة كل شيء؟

فارتباط هذا النوع من الدّراسة بالثقافة الّتي تنفتح على كل شيء هو الّذي جعل من الدراسات الثقافية **"تفتقر إلى إطار تنظيري أو منهجية بحثية"**[1] تستطيع من خلالها ممارسة مختلف الوظائف المسندة إليها مما يفرض تميزها على المجالات البحثية التقليدية كونها تفتقد إلى مجال بحثي متخصص لارتباطها بذاك المصطلح العام والشامل والغامض والواسع جدا.

[1]– زيودين ساردار وبورين فان لون، أقدّم لك الدراسات الثقافية، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 10.

لذلك فالدّراسات الثقافيّة تجنّد جميع الميادين من أجل القيام بوظيفتها فهي "**ليست شيء واحد وإنما عدّة أشياء**"[1]وليست ميدانا واحدا كما رأينا.

كما أنّ الافتقار هنا لا يعني ضعفها بل يحيل إلى عدم قدرة منهج واحد أو ميدان واحد على استيعاب وظائفها، ولعلّ هذا ما يفسر تناول الدراسات الثقافية لموضوعات عديدة ومختلفة فتكون بهذا المعنى "**مصطلحا تجميعيا لمحاولات عملية مستمرة ومختلفة تنصب على مسائل عديدة تتألف من أوضاع سياسية وأطر نظرية مختلفة ومتعددة**"[2].

يحيل هذا التعريف إلى أنّ الدّراسات الثقافيّة ليست شيئا واحدا، ولا تتناول مسألة واحدة، فهي قد تقفز من منهج إلى آخر إن تطلب الأمر، مثل النحلة تماما الّتي تجمع رحيقها من عدّة أزهار مختلفة أشكالها وألوانها لتصنع عسلها، فكذلك الدراسات الثقافية؛ إذ يتطلب القيام بوظيفتها التذوق من مختلف أزهار المعرفة، فهي إذن "**تقتبس ما تحتاجه من أية قاعدة بحثية وتكيفه من أجل أن يتلاءم مع الأغراض الخاصة بها**"[3]، مما يجعل القيام بالوظيفة المنوطة بها ليست بالسهلة؛ فقد "**تبنّت الدّراسات الثقافيّة دور مساءلة العلوم**"[4]والاستعارة من مختلف الميادين.

لكننا لا نقصد هنا الاستعارة بمفهومها الضيّق، وإنما بدلالتها المنفتحة والواسعة أي الإستعارة من مختلف ميادين أو فروع المعرفة مثل علم الاجتماع، الأنثروبولوجيا، علم النّفس...الخ، كما "**تناولت موضوعات تتعلق بالممارسات الثقافية وعلاقتها بالسلطة**"[5].

---

[1]– المرجع السابق، ص 12.

[2]– المرجع نفسه، ص 12.

[3]– المرجع نفسه، ص 11.

[4]– حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت– لبنان–، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007، ص 20.

[5]– زيودين ساردار وبورين فان لون، أقدّم لك الدراسات الثقافية، ص 13.

كما أنّ الدّراسات الثقافيّة لا يهمها النّص في حد ذاته، والنّص عندها هو وسيلة فقط يتم من خلاله الكشف عن أنظمة ثقافية فـ "**ليس النص سوى مادة خام يستخدم لاكتشاف أنماط معينة من مثل الأنظمة السردية والإشكاليات الإيديولوجية وأنساق التمثيل، وكل ما يمكن تجريده من النص... ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية، وإنما غايتها المبدئية هي الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع بما في ذلك تموضعها النصوصي**"[1].

فالدّراسات الثقافيّة لا ترتكز على البنيّة اللّغويّة أو الأسلوبية للنّص، بل تستخدمه لاكتشاف أنماط ثقافيّة وإيديولوجيّة وأنساق تمثيلية..الخ.

وتصدّت الدّراسات الثقافيّة للترسّبات القبليّة عن الثقافة الّتي تحتفي بها مختلف الاتجاهات التقليدية، الّتي تعالج في الغالب المنتجات الثقافية بأنّها نصوص أو موضوعات منعزلة عن السياقات الاجتماعية والتاريخية لإنتاجها واستهلاكها، في حين أنّ دارسي الثقافة يسعون لدراسة المنتجات الثقافية في ظل علاقات متشابكة ومتداخلة مع غيرها من النظم والأنساق[2].

لذلك كان لها الفضل الكبير في تحريك عجلة النقد الثقافي بعدما كان النقد الأدبي يحتفي بالنّص ويقف عند أبنيته ومعالمه الجماليّة.

2- مفهوم النقد الثقافي cultural criticism :

النقد الثّقافي مصطلح حديث جدا ظهر كما رأينا بفعل المتغيرات والعوامل الّتي أفرزتها ما بعد الحداثة فهو منتسب إلى المناخ نفسه، ولا ننكر أنّ الدّراسات الثقافيّة "**هي المهاد الّذي نشأ فيه النقد الثقافي وترعرع**".[3]مما يؤكد أنّ العلاقة بينهما هي علاقة تداخل "**وكما**

---

[1]- عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 17.

[2]- ينظر: سمير خليل، مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان-، د ط، د ت، ص 169.

[3]- عبد النبي أصطيف، ما النقد الثقافي؟ ولماذا؟، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد (3/25)، العدد 99، 2017، ص 16.

نعرف مصطلح النقد الأدبي على أنه نشاط فكري يتجسد إنشاءً لغويا ينتسب بطبيعة الحال إلى الأدب الذي يحدد هويته ووظيفته ومجاله، كذلك النقد فهو نشاط فكري يتجسد إنشاءً لغويا ينسب إلى الثقافة Culture التي تحدد هي الأخرى هويته وحدوده ووظيفته التي ينفرد بها عن ألوان النقد الأخرى خاصة وأن الثقافة في حد ذاتها فكرة خلاقة تطورت عبر العصور"[1]، فالثقافة إذن هي الّتي تحدد هوية هذا النشاط الفكري، أمّا عن الفترة الّتي ظهر فيها النقد الثقافي فيجب الإشارة أنه"**لم يكن موجودا قبل منتصف القرن العشرين ولا قبل ما يسمى بالدراسات الثقافية ولم يكن بروزه وليد الصدفة بل جاء نتيجة سياقات مرتبطة بتطور الفكر الغربي منذ القرن التاسع عشر"**[2].

كل هذا يشير أنّنا أمام مصطلح واسع النشاط متفاوت المرجعيات، كونه ارتبط بعصور ما بعد البنوية وما بعد الحداثة كما رأينا سابقا "**ويعتبر الناقد الأمريكي "فنست ب لتش" أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي على نظريات الأدب ما بعد الحداثة، كما كان اهتمامه بدراسة الخطابات والمؤسسات من جميع جوانبها السياسية والتاريخية والاجتماعية والأدبية، فتعامل مع النصوص الأدبية والخطابات بأنواعها من خلال أنساق ثقافية تستكشف ما هو غير جمالي وغير مؤسساتي"**[3].

إنّ دراسة الخطاب من جميع الميادين والجوانب المتعددة والمتنوعة، يرجع إلى شساعة مساحة عمله وانشغاله على أكثر من مذهب أو اتجاه، متجاوزا حدود حقل معرفي واحد، كل هذا يوحي أنّ النقد الثقافي "**نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته، بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات في تراكيب وتباديل على الفنون الراقية والثقافية الشعبية**

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 15.

[2]– محمد الدغمومي، نحن والنقد الثقافي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، العدد الثاني، ملف العدد (النقد الثقافي)، 2015/2014، الرباط، المغرب، ص 127.

[3]– سمير خليل، النقد الثقافي من النص الأدبي إلى الخطاب، دار الجواهري، بغداد، ط1، 2012، ص 11.

والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات "[1]،عكس النقد الأدبي الّذي يشتغل على مجال واضح وهو الأدب، كما أنّ اتساع الظاهرة الثقافية وغناها يحتم تدبرها ودراستها من وجهات نظر مختلفة، والاستعارة من مختلف العلوم المعرفية كعلم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة... ومنه "**اكتسب النقد الثقافي في الساحة النقدية عالميا صفة الامتداد والاتساع، نظرا لطبيعته الجانحة نحو الاشتغال في ميادين الشمول، ودخول كل الميادين المعرفية والثقافية**".[2]

إنّ النقد الثقافي إذن ينفتح على جميع المجالات المعرفية، كما أنّه يمكن "**أن يشمل نظرية الأدب، الجمال، والنقد وأيضا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي وبمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية والنظرية الاجتماعية والأنثروبولوجية... الخ**"[3]، هذا الكم الهائل من المعارف المتنوعة الّتي تنتجها الثقافة هو مايوحي لنا أن النقد الثقافي "**ليس منهجا بين مناهج أخرى أو مذهبا أو نظرية كما أنه ليس فرعا أو مجالا متخصصا من بين فروع المعرفة ومجالاته بل هو ممارسة أو فاعلية تتوفر على درس كل ماتنتجه الثقافة من نصوص سواء كانت مادية أو فكرية**"[4].

ولا عجب أن يفتقد النقد الثقافي لمنهج متخصص بما أنّه "**يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف معينة إزاء تطورها وسماتها**"[5]، كما اهتم بجميع النّصوص بما في ذلك الأنواع الشعبية الأدبية، بما فيها الأمثال والألغاز والحكم والأغاني الشعبية.. الخ كونها تتمتع بمعايير جمالية وبلاغية وتحوي خطابات فاعلة وأكثر

---

[1]– أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 30.

[2]– محمد سالم سعد الله، النقد المعرفي المعاصر، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص 301.

[3]– أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ص 31.

[4]– صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2007، ص 11.

[5]– ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 305.

تأثيرا من الخطابات البلاغية، الّتي توجه إلى فئة محدودة وقليلة فقط من المجتمع على عكس الخطابات الشعبية التي تغطي امتدادا واسعا وشاسعا.

ويمكننا القول أنّ شساعة المساحة الّتي يمارس فيه النقد الثقافي وظيفته يتطلب في المقابل نقادا يتميزون بشساعة وكبر أفكارهم، وأقصد هنا نقاد الثقافة فهم "**يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة**"[1]

فلا تقتصر مهمة الناقد الثقافي على الوصف فقط؛ بل على التأويل والإبداع متجاوزا كل الحدود، مما يستدعي أن يمارس عمله كخطاب متخصص مثل الخطاب الاقتصادي أو الفلسفي... الخ، فهو يتعامل مع الثقافة بشموليتها كما مهدت قراءات رولان برث وفوكو ودريدا لمساحة واسعة من الانشغالات الثقافية وعلى ميادين متعددة ومتشبعة جعلت من النقد الثقافي يمتد ويتسع ويدخل في كل الميادين"[2]، كون أنّ الناقد الثقافي ليس همه تسويق النّص من الناحية الجمالية أو البلاغية ، إنّما همّه رصد أنساق النّص الثقافية والعمل على كشف عيوبها.

من خلال ما سبق يمكن أن نستنتج ما يلي:

– انتقلت الممارسة النقدية في النقد الثقافي من نقد النصوص والاهتمام بالجمالي والأسلوبي إلى نقد الأنساق الثقافية واكتشافها والتنقيب عنها.

– بالرّغم من دور النقد الثقافي في تحفيز العقل والقوى الإدراكية لدى الباحث الثقافي من جهة، واكتشاف الأنساق الكامنة والمختبئة التي عجز النقد الأدبي اكتشافها منذ مدة طويلة من جهة أخرى، إلاّ أنّه وُجِهت له انتقادات كثيرة لعلّ أهمها، هو الجنوح إلى الذاتية والابتعاد عن الموضوعية "**لم يفكروا مارسوا الثقافة هذه السمة الذاتية، بل أكدوا وجودها من عيوب التحليل الثقافي أنه محدود منغلق على مجتمعه الذاتي وعلى ذاتية مجتمعه، بل إن**

[1]– أرثر أيزابرجر، النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ص 31.

[2]– ينظر: عبد الرحمان عبد الله، النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي، العراق أنموذجا، ص 20.

ممارسي الدرس الثقافي حذرون جدا في تصريحاتهم من إنجازات هذا المنهج، أضف إلى ذلك أنه دائما وأبدا نقد إيديولوجي"[1].

– بالرّغم من كل هذه الانتقادات لا يمكن أن ننكر دور النقد الثقافي في إعطاء روح جديدة للنّص الشعبي، وإعادة الاعتبار للثقافة الشعبية بجميع أنواعها وأشكالها، بما أنّه يتخذ من الثقافة بشمولها موضوعا لبحثه دون التمييز أو التفريق بين الثقافة العالية والثقافة الدنيا، أو ثقافة نخبوية وثقافة شعبية وهذا ما أعاد الاعتبار للثقافة الشعبية من الانتشار والضياع.

3–خصائص النقد الثقافي:

ممّا سبق يمكننا أن نستنتج أهم خصائص النقد الثقافي في:

– النقد الثقافي ليس الدراسات الثقافية، فهذه الأخيرة تطلق على مجمل الدراسات الوظيفية والتحليلية والنظرية والنقدية بينما يشير النقد الثقافي إلى هويّة المنهج الّذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية الجمالية.

– يقصد بالنقد الثقافي قراءة الأنساق المضمرة المختبئة تحت عباءة الجمالي، ممّا يعني أنّ النقد الثقافي ليس نقد الثقافة فليس أي موضوع يتحدث عن الثقافة نسميه نقدا ثقافيا.

– يتميز النقد الثقافي بإلغاء الهوة بين النّص النخبوي والنّص الشعبي.

ما يميز النقد الثقافي هو عدم انغلاقه في قوقعة مغلقة، بل ينفتح ويتعامل ويربط الأدب بجميع المعارف الإنسانية كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ والفلسفة... الخ وهذا ما ساعد على إثراء النص وإعطائه رؤا جديدة.

– النقد الثقافي ممارسة نقدية ليست سهلة، بل متطورة يبحث عن علل الخطاب لاستخراج الأنساق المضمرة، باستخدام أدوات تحليلية خاصة وكشفها يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف.

---

[1]– حفناوي بعلي، فضاءات جديدة في النقد الثقافي، مجلة عالم التربية، المدينة الجديدة– المغرب–، العدد 16، 2005، ص 234.

-لا ينظر النقد الثقافي للنّص بوصفه وثيقة جمالية بل ينظر إلى النص بوصفه حادثة ثقافية، فمشروع هذا النقد يتجه إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها تحت وسائل وأقنعة وأخطر هذه الحيل هي الجمالية.

4- آليات النقد عند عبد الله الغدامي:

يطرح الباحث والناقد السعودي عبد الله الغدامي مشروعا فذا في قراءة الثقافة العربية تأسست مرجعياته من تفاعل مدارس واتجاهات فلسفية ونقدية في الفكر العربي، ويرى بأنّ النقد الثقافي "**فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد فروع علم اللغة وحقول الألسنية يُعني بنقد الأنساق المضمرة الّتي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي، وهو لذا مُعنى بكشف لا الجمالي كما هو شأن النقد الأدبي، وإنما همّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي**"[1].

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أنّ النقد الثقافي يدرس النصوص والخطابات نخبوية كانت أو غير ذلك في سياقات مختلفة ثقافية، سياسية، تاريخية، اجتماعية... الخ والكشف عن الأنساق المضمرة، وبالرّغم من أنّ النقد الثقافي هو وليد الدراسات الثقافية "**إلا أنه يحدد موضوعه من النصوص الأدبية، أو التي لها اتصال بها، باعتبارها خطابات ويتبنى مفهوما موسعا للأدب، يشمل أشكالا من الإبداع اللغوي دون اعتبار لكونها القيمي والجمالي**"[2].

وإذا كان النقد الأدبي يهتم بالنّصوص ذات القدرات الجمالية والبلاغية وإهماله للنصوص غير النخبوية والمهمشة، واهتمامه بالجانب الفني فقط، فإنّ النقد الثقافي يتجاوز ذلك كما رأينا سابقا بالغوص والتنقيب عن الأنساق الثقافية التي تخبئه تلك النصوص بما في ذلك النصوص غير النخبوية والمهمشة، فهو لا يستثني أي شكل من أشكال الخطاب.

---

[1]- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي،- قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، ص 84.

[2]- محمد الدغمومي، نحن والنقد الثقافي، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، ص 134.

وينبنى النقد الثقافي على مجموعة من المفاهيم الّتي تعد بمثابة مرتكزات فكرية ينطلق منها الباحث لمقاربة النّصوص وتمثل أساسا في:

4-1. النسق الثقافي:

يرتكز النقد الثقافي على العناية بالأنساق المضمرة، حيث يطرح عبد الله الغدامي النسق كمفهوم مركزي في مشروعه النقدي، والأنساق الثقافية حسب كليفورد غريتس هي "**قوانين تشريعات أرضية من صنع الإنسان في مقابل التعاليم السماوية التي أنزلها الله تعالى في الأديان ووضعها الإنسان لضبط نفسه ولتصريف أموره في الحياة، وهي تعبّر عن تصور الإنسان القديم لما ينبغي أن تكون عليه الحياة، ودراسة هذه الأنساق فلسفيا سوف تفسر لنا العديد من إشكاليات الإنسان مع الطبيعة والدين والحياة وحتى مع نفسه**"[1].

فالنسق الثقافي بهذا المعنى هو المقنن والموجه الّذي يتحكم في الإنسان من حيث هو عضو في مجتمعه، فهو "**مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استيقية) تفرضها في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية والتي يقبلها المؤلف ضمنيا وجمهوره، وهذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو "النص الثقافي"... إنه منفتح على نصوص أخرى ومعرفات أخرى يدمجها في بنيته وتمنحه مظهرا مختلطا ومتجزءا**"[2].

فالنّص إذن لا يمكن أن يكون نصا مغلقا، بل يخفي تحته خليطا متنوعا من معارف اجتماعية، دينية، اقتصادية، إيديولوجية... الخ وهذا ما يعرف بالنسق المضمر. "**فالنسق المضمر خطر وتكمن خطورته في كونه كامنا حيث يمارس تأثيره دون رقيب وهو يتوسل بالعمى الثقافي لضمان ديمومته وفعاليته**"[3]، فالثقافة حسب عبد الله الغدامي "**تملك أنساقها**

---

[1]- عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت- لبنان-، ط1، 2010، ص 150-151.

[2]- عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب-، ط2، 2001، ص 08.

[3]- نادر كاظم، التمثيلات الآخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 10-11.

الخاصة الّتي هي أنساق مهيمنة وتتوصل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة وأهم هذه الأقنعة وأخطرها هو في دعوات قناع الجمالي"[1].

إنّ الخطاب الجمالي البلاغي حسب الغدامي ليس إلا قناعا أو ستارا يختبئ من تحته شيء آخر وهو شيء نسقي مضمر فيعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية، لذلك ظلّت الأنساق الثقافية غير مكشوفة، وقد وضع الغدامي مجموعة من السّمات والخصائص الّتي يميز بها النسق باعتباره مفهوما مركزيا في مشروعه النقدي وهي كما يلي[2]:

– وجود نسقين يحدثان معا وفي آن واحد أو فيما هو في حكم الواحد.

– يجب أن يكون النسق المضمر مضادا للعلني .

– لا بد أن يكون النص جماهريا ويحضى بمقروئية عريضة حتى يتسنى لنا كشف النسق الضارب في النّص الاجتماعي والثقافي، وضمن هذه الشروط يتحقق مفهوم النسق المضمر وهو **"كل دلالة نسقيّة مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة"[3]**، إنّ النسق بهذا المفهوم منكبت ومنغرس ومختفي تحت غطاء الجمالي، كما أراد الغدامي أيضا تحويل الأداة النقدية **"من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتسويقه بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه"[4].**

والنقد الثقافي ليس إلغاء منهجيا للنقد الأدبي، فهو يعتمد على أدوات النقد الأدبي في تحقيق أهدافه المنهجية، ومن خلال التحوير والتعديل في المصطلح، ولتحقيق ذلك وضع الغدامي ما سماه إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي، من

---

[1]– عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 30.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 77–78.

[3]– عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 33.

[4]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، –قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، ص 08.

خلال جملة من العمليات الإجرائية كانت أوّلاها نقلة في المصطلح النقدي ذاته، واشتمل على ستة أساسيات إصلاحية وهي[1]:

- الوظيفة النسقية.
- المجاز (المجاز الكلي).
- التورية الثقافية.
- نوع الدلالة.
- الجملة النوعية.
- المؤلف المزدوج.

كما يضيف الغذّامي عنصرا سابعا وهو العنصر النسقي، فشكّلت بذلك هذه العناصر المنطلق النظري والمنهجي لمشروع عبد الله الغدامي في النقد الثقافي.

4-2. الوظيفة النسقية:

يعتبر العنصر النسقي أوّل المصطلحات الّتي يقدّمها الغدامي، ويكون بذلك قد أضاف وظيفة أخرى للوظائف الستة للاتصال الّتي جاء بها "جاكبسون" غير أنّ نموذج الاتصال الّذي قدمه جاكبسون "**يمعن في التركيز على الأدبية ولا يخدم مشروعنا في تحرير المصطلح ولن يكون تجاهل النموذج هو السبيل إلى التخلص، لذا فإننا نقترح إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع هو ما نسميه بالعنصر النسقي**"[2].

ولعلّ هذا ما بيّن أنّ النقد الثقافي لم يأت من خلال إحداث القطيعة بينه وبين ماكان سائدا قبله، فإضافة العنصر النسقي "**تتيح مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيئة للتفسير النسقي**"[3]الّذي يسمح لنا بإعادة إنتاج الخطاب حيث يمكن قراءته قراءة نسقية، فتكون بذلك

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 62-63.

[2]- المرجع نفسه، ص 64.

[3]- المرجع السابق، ص 69.

اللّغة قد اكتسبت وظيفة سابعة تضاف إلى الوظائف الست وهي النفعية والتعبيرية والمرجعية والمعجمية والتنبيهية والشاعرية أو الجمالية للوظيفة النسقية التي "**تكشف البعد النسقي في الخطاب وفي الرسالة اللغوية وعليه تقوم منظومة من المصطلحات والتصورات نعتمد عليها في بناء التصور النظري والمنهجي لمشروع النقد الثقافي، وعبر العنصر السابع تتولد الدلالة النسقية**"[1]وسنتناولها في العنصر الموالي.

4-3. الدلالة النسقية:

بعد أن أضاف الغذّامي العنصر النسقي إلى عناصر الاتصال الست اقترح عنصراٍ آخر أو دلالة أخرى إلى الدلالات المعهودة في النقد الأدبي، وأقصد هنا الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية "**وإذا كانت الدلالة الصريحة مرتبكة بالشرط النحوي ووظيفتها نفعيّة توصيليّة بينما الدلالة الضمنية ترتبط بالوظيفة الجمالية للّغة فإنّ الدلالة النسقية ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكون عنصرا ثقافيا أخذ بالتشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا**"[2].

أمّا الدّلالة النسقيّة فهي كامنة في أعماق الخطاب ومختفية خلفه،إذ تعد "**قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللّغوي ونحن نسلم بوجود الدلالتين الصريحة والضمنية وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر، كما في الصريحة، أو الوعي النقدي كما في الضمنية، أما الدلالة النسقية فهي في المضمر وليس في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكشفها**"[3].

4-4. الجملة الثقافية:

[1]- عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 26.

[2]- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، -قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، ص 72.

[3]- عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 27.

يعد الكشف عن الدلالة النسقية المتولدة من العنصر النسقي نوعا ثالثا من الجمل وهي "الجملة الثقافية" في مقابل الجملة النحوية والجملة الأدبية، والجملة الثقافية "**هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة ثم عبر تصور مقولة الدلالة النسقية وهذه الدلالة سوف تتجلى وتتمثل عبر الجملة الثقافية**".[1]

فالدلالة النسقية تكون مجسدة من خلال الجملة الثقافية أو بعبارة أخرى الجملة الثقافية تولدت عن العنصر النسقي ومنها نكون أمام ثلاثة أنواع من الجمل[2]:

الجملة النحوية مرتبطة بالدلالة الصريحة.

الجملة الأدبية المرتبطة بالقيّم البلاغية والجمالية.

الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللّغة فالجملة الثقافية إذن لديها دلالات مضمرة، هذه الدلالات ظلّت متوارية ومختفية عبر الزّمن عن أنظار النقد الأدبي لتركيز هذا الأخير عن الجملة الأدبية كما أنّ الجملة الثقافية "**ليست عددا كميا إذ قد نجد جملة ثقافية واحدة في مقابل ألف جملة نحوية، أي الجملة الثقافية هي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف**"[3] فالجملة الثقافية هي الّتي تكشف ذلك المضمر الكامن في ذاكرة ونفوس الشعراء والمبدعين .

4-5. المجاز الكلي:

استحدث الغذّامي مصطلح المجاز الكلي كمقابل للمجاز البلاغي كباقي التغيرات الّتي أجراها على المنظومة النقدية والمصطلحية انطلاقا من المنظومة البلاغية التقليدية.

---

[1]- المرجع السابق، ص 27-28.

[2]- ينظر: عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، -قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، ص 73-74.

[3]- عبد الله الغدامي، عبد النبي اصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 28.

فمفهوم المجاز البلاغي أو المجاز النّقدي هو مجاز مفرد أو جملة حسب قيمتها النحوية والبلاغية والأدبية، بينما النقد الثقافي لا يتعامل مع الجمل النحوية والأدبية فحسب بل يسعى إلى كشف الجملة الثقافية، مما يعني أننا بحاجة إلى كشف مجازات اللّغة الكبرى والمضمرة ففي كل خطاب لغوي هناك مضمر نسقي يتوسل بالمجازية والتعبير المجازي،[1] فالمجاز الكلي بهذا المعنى "**يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال**"[2].

هذا يعني أنّ المجاز الكلي هو مفهوم بديل عن المجاز البلاغي، فتكون بذلك مهمة النقد الثقافي استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تختبئ من تحته الأنساق الثقافية فالغذّامي عمل على توسيع مهم في الدلالات اللغوية للمجاز، ليشتمل على ما يدعو إليه في التأثير الثقافي من خلال الوظيفة النسقية التي طرحها في مشروعه.

4-6. التورية الثقافية.

المعروف أن التوريّة مصطلح قديم نقله الغدامي إلى مشروعه النقدي، والتورية كما يراها الغدامي "**مصطلح دقيق ومحكم وهو في المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والآخر بعيد**"[3] لكن الغدامي قد وسع من مصطلح التورية كما في مصطلح المجاز، فانتقلت عن معناها البلاغي المحدود إلى التورية الثقافية "**أي أن الخطاب يحمل نسقين لا معنيين، وأحد هذين النسقين واع والآخر مضمر**"[4].

إنّ المضمر النسقي الثقافي لم يكن وليد عملية كتابية، بل وجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى أصبح عنصرا نسقيا يختبئ خلف الخطاب كما أن الكشف عنه تطلب أدوات التورية في مقدمة هذه الأدوات.

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 28.

[2]- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، -قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، ص 69.

[3]- عبد الله الغدامي، عبد النبي أصطيف، نقد ثقافي أم نقد أدبي، ص 29.

[4]- المرجع نفسه، ص 29.

4-7. المؤلف المزدوج:

إضافة إلى المؤلف المتعارف عليه هناك مؤلف آخر يشترك معه في إنتاج النّص وهو الثقافة التي تعمل على تمرير أنساقها دون وعي المؤلف هذا يعني أنّ "**المبدع يبدع نصا جميلا فيما الثقافة تبدع نصا مضمرا**"[1]، هذاما يؤكد أنّ "**المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولا ثم أن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف**"[2]، مما يؤكد أنّ المؤلف المعلن لا يمكن أن يتحرر من قيد الأنساق الثقافية، كونها مهيمنة ومتحكمة فيه وخاضعا لها دون وعي منه.

[1]- المرجع السابق ، ص 34.

[2]- عبد الله الغدامي، النقد الثقافي،-قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، ص 75-76.

رابعا– الثقافة الشعبية Popular culture:

1. مفهوم الثقافة الشعبية:

تعددت وتنوعت المقاربات الّتي تناولت مفهوم الثقافة الشعبية بتعدّد المقاربات الّتي تناولت مصطلح الثقافة ومصطلح الشعبية أيضا، لذلك سنحاول التّطرق إلى أهم هذه التعريفات، ولعلّ أبسطها هو التعريف القائل بأن "**الثقافة الشعبية هي ببساطة الثقافة التي يرغب فيها، أو يحبها كثير من الناس**"[1].

اعتمد هذا المفهوم على الجانب الكمّي فقط حيث أهمل باقي الجوانب الأخرى، فالثقافة الشعبيّة بهذا المعنى "**تتضمن أي منتج ثقافي ينال إعجاب الناس العاديين ودون أن يستهدف إنجاز خبرات ثقافية مثال على ذلك برامج الـ TV وموسيقى البوب وأفلام الأسواق الكبيرة مثل تيتنايك وحرب النجوم والروايات الشعبية مثل القصص البوليسية**"[2]، و المقصود بالنّاس هنا هم الشعب حيث "**تكتسب الثقافة الشعبية صفتها "الشعبية" نتيجة لأن العامة من الشعب هم الذين ينتجونها، ويستهلكونها، فإنجازات الثقافة الشعبية هي إبداع جمعي ينتمي إلى جموع هؤلاء العامة، وبالتالي فهم لا يدمجونه في ثقافتهم، إلاّ إذا توافق مع متطلباتهم ورؤاهم المتجددة مع تجدد ظروف معاشهم**"[3]

وإن كان هناك من يرى عكس ذلك مثل: فايس Veiss وموزر Moser علماء الفولكسكندة إذ "**يريان أن الثقافة الشعبية ليست من خلق الشعب، وإنما الثقافة التي تبناها الشعب بعد أن قبلها وحملها**"[4].

---

[1]– جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، ترجمة: خليل أبو أصيع وفاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2014، ص 220.

[2]– هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ص 10.

[3]– عبد الحميد حواس، أوراق في الثقافة الشعبية، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2005، ص 115.

[4]– إيكه هولكترانس، قاموس مصطلحات الأنثروبولوجيا والفولكلور، ترجمة: محمد الجوهري وحسن الشامي، دار المعارف، ط1، 1972، ص 158.

لذلك يرى الكثير "**أن الثقافة الشعبية هي الثقافة التي تنبع من الشعب وهي تأخذ موقفا معارضا لأي نهج يقول إنها شيء مفروض من فوق على "الشعب" وطبقا لهذا التعريف فإن المصطلح ينبغي أن يستعمل فقط للإشارة إلى الثقافة الأصلية للشعب وهذه هي الثقافة الشعبية باعتبارها ثقافة شعب من أجل الشعب**"[1]، فهي منه وله، ومرآة عاكسة لكل ميولاته وتطلعاته وتاريخه، فالثقافة الشعبية بهذا المفهوم إذن "**هي الثقافة التي تميز الشعب والمجتمع الشعبي، وتتصف بامتثالها للتراث والأشكال التنظيمية الأساسية**"[2].كما يمكن أن تساهم الثقافة الشعبية في تزويدنا بالمعلومات التاريخية عبر العصور فهي تخضع للتراث خضوعا كبيرا وتتأثر به"[3].

لذلك فإنّ الاهتمام بالثقافة الشعبية لا يكون على المستوى الجمالي فقط؛ إذ تمثل مادة خام لاستنباط أبعاد إيديولوجية واقتصادية واجتماعية وحتى سياسية؛ فـ"**لا يهتم العلماء الذين درسوا (الثقافة الشعبية) بالأمور الجمالية، وبدلا من ذلك فإنهم سيهتمون بالدور الذي تلعبه (الثقافة الشعبية) في المجتمع وهي نقل الرسائل الإيديولوجية المنظمة في الثقافة الشعبية والأسلوب الذي تنشأ به الثقافة الشعبية والتأثير النفسي لها على الأفراد وتصويرها المرأة وأفراد الجماعة الأخرى العرقية والعنصرية والاجتماعية والاقتصادية في نصوص الثقافة الشعبية وهكذا**"[4]، ولا ننكر أنّ الثقافة الشعبية لقيت إنكارا واسعا من أصحاب السلطة وذوي الشهادات العلمية، لذلك سنتطرق ولو باختصار لمفهوم الثقافة الرسمية، وموقفها من الثقافة الشعبية، وكذلك مفهوم الثقافة الجماهيرية.

---

[1]– جون ستوري، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، ص 25.

[2]– إيكه هولتكرانس، قاموس المصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ص 158.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 158.

[4]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص 114.

تصدر الثقافة الرسمية من أصحاب السلطة والنفوذ وذوي الشهادات، والطبقة المثقفة في المجتمع وتشمل "**المؤسسات الثقافية، كما تمثلها السلطات السياسية في الدولة أو الأمة وقد قدم Santy ves هذا المصطلح مستعملا عبارة "الحياة الرسمية" إلى علمي الأنثولوجيا والفلكلور، ويصف ما هو رسمي بأنه كل ما يصدر عن السلطة المدنية أو الدينية، وبوجه خاص كل ما يعلم في المدرسة وفي التعاليم الدينية**"[1].

فالثقافة الرسمية إذن هي ثقافة تزرعها الدولة،على عكس الثقافة الشعبية الّتي يتم إنتاجها داخل البيئة الشعبية ، حيث "**تكتسب الثقافة الرسمية صفتها الرسمية نتيجة لكونها من إنتاج أفراد من صفوة خاصة، يتوفرون على الإنتاج الثقافي الذي تتبناه الشرائح الاجتماعية المهيمنة، ترعاه وتقدمه على أنه الثقافة القياسية الحقة، وهي ثقافة رسمية؛ لأن هذه الشرائح الاجتماعية المهيمنة تكفل لها الوسائل والمؤسسات النظامية الرسمية التي تعمل على تدعيمها وبسطها، وتضمن توصليها وإنماءها**"[2].

كل هذه العوامل ساعدت على توسيع الفجوة بين الثقافة الرسميّة والثقافة الشعبية، وهناك من يصف الثقافة الرسمية "**بأنها تسود مركز الدولة كمعيار مفروض- تنتشر في منطقة بأكملها، من مركز خارج تماما عن حدود المجتمعات المحلية أو البيئات الفعالة، حيث تنمو الثقافة الشعبية**"[3].

مما سبق يمكننا القول إنّ موقف الثقافة الرسمية هو موقف متعال، حيث يعمد إلى الإقصاء والتهميش للثقافة الشعبية، فهي تنظر إليها "**نظرة نافية، إما باعتبارها ثقافة مشبوهة متخلفة، تنتمي إلى ماض يجب تخطيه، أو لكونها لا ثقافة بالكلية**"[4].لذلك فـ"**هناك مقدار من الخلاف حول ماهية مصطلح (الثقافة الشعبية) وما ليس بثقافة وكيف**

---

[1]- إيكه هولتكراس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص 157.

[2]- عبد الحميد حواس، أوراق في الثقافة الشعبية، ص 155-156.

[3]- إيكه هولتكراس، قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، ص 157.

[4]- عبد الحميد حواس، أوراق في الثقافة الشعبية، ص 156.

ترتبط بالثقافة الممتازية (النخبوية)؛ وفي الماضي كانت الثقافة الشعبية ينبذها العديد من الأكاديميين على أنها غير جديرة بالاهتمام، ولقد نظروا إلى نصوص الثقافة الشعبية على أنها شيء تافه"[1]، ويرى البعض أنّ الثقافة الشعبية هي نفسها الثقافة الجماهيرية الّتي يعرفونها "**أنها ثقافة الشخص العادي العروض التلفزيونية والأفلام والتسجيلات والبرامج الإذاعية والأطعمة والموضة والمجلات والظواهر الأخرى التي تلعب أدوارا مهمة في حياتنا اليومية"**[2].

فالثقافة الجماهيرية هي نتاج لمخرجات المجتمعات الصناعية، الّتي تسيطر على مختلف وسائل الإعلام، لذلك فالثقافة الجماهيرية لها علاقة وارتباط وثيق "**بالإنتاج الصناعي، على خلاف الثقافة الشعبية التي يدرسها علم الفولكلور، وبينما كان ينظر إلى الثقافة الفولكلورية على أنها نتاج عفوي يصدر عن الشعب بشكل تلقائي، كانت النظرية المتعلقة بثقافة الجماهير تركز على أشكال الثقافة الجماهيرية الّتي كانت تخضع للوسائل الصناعية في الإنتاج والتوزيع (كالسينما والإذاعة والموسيقى الشعبية) كما كانت هذه النظريات تصور هذه الأشكال الثقافية على أنها مفروضة على الشعب"**[3].

إذن فالثقافة الجماهيرية بهذا المعنى لا ينتجها الشعب بل "**تستهلك فقط من جانب الأفراد، وبناءً على هذه النظرة يصبح المشاهدون أعضاء سلبيين في المجتمع الجماهيري، لا يستطيعون التفكير في أنفسهم"**[4]، ومن هنا يجب أن نفرّق بين هؤلاء الأفراد، حيث يتم التمييز "**بفعالية الشعب على مستويين اثنين فعلى المستوى الأول، يعرف جماهير الشعب بأنهم منتجو الثقافة الجماهيرية (لذلك تصبح الثقافة الجماهيرية هي ثقافة العامة أو**

---

[1]– سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص 114.

[2]– المرجع نفسه، ص 114.

[3]– المرجع نفسه، ص 117.

[4]– هارلميس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ص 10.

الثقافة الشعبية Folk cultur التي تسود المجتمع الصناعي، وعلى المستوى الثاني وهو مستوى أكثر دقة وتحديدا، تكون جماهير الشعب هي المفسرة لهذه الثقافة"[1].

2. ميادين الثقافة الشعبية:

2-1. المعتقدات والمعارف الشعبيّة.

يمكن تعريف المعتقدات الشعبية على أنها "**ظاهرة اجتماعية تنتج عن تفاعل الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية، وتصوراتهم حول الحياة والوجود، وقوى الطبيعة المخيفة، والمسيطرة والمتحكمة في تسيير الحياة الكونية لأسباب عديدة أهمها: التراكم الاجتماعي للعادات والتقاليد والأفكار، فيصبح المعتقد ذا قوة آمرة قاهرة، فهو يأمر في حالة الإيجاب، ويقهر في حالة السلب**"[2]؛ إذن يمكننا القول إنّ المعتقدات تتميز بمجموعة من الخصائص فهي "**خبيئة في صدور الناس، وهي تلقن من الآخرين ولكنها تختمر في صدور أصحابها وتتشكل بصورة -مبالغ فيها أو مخففة- يلعب فيها الخيال الفردي دوره ليعطيها طابعا خاصا، وهي مع تمكنها في أعماق النفس الإنسانية موجودة في كل مكان سواء عند الريفيين والحضر، وعند المثقفين كما عند الذين بلغوا مرتبة عالية من العلم والثقافة**".[3]

2-2. العادات والتقاليد الشعبية.

رغم كثرة التعريفات التي تناولت مفهوم العادة إلاّ أنّ ما يهمنا هو العادات الشعبية فالعادات الشعبية "**هي أساليب الشعب وعاداته بمعنى القواعد المستترة للسلوك، التي يؤدي خرقها إلى الصدام مع ما يتوقعه رأي الجماعة Common opinion**"[4].

---

[1]- سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي، ص 117.

[2]- الباش حسين السهلي، محمد توفيق، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الجليل، ط1، ص 06.

[3]- محمد الجوهري، علم الفولكلور، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 1988، ص 100.

[4]- إيكه هولتكراس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، ص 246.

وتعتبر العادات الشعبية أكثر عناصر الثقافة الشعبية انتشارا ، إذ تعد "**قوى أساسية في داخل المجتمع، تنمو لاشعوريا، وكذلك تنقلها الجماعة لاشعوريا، وهي تتضمن اتجاها معينا في التفكير والسلوك**"[1]مما يصعب على الفرد مخالفته وإلاّ تلقى ردعا ورفضا، و "**كثيرا ما يميز الباحثون بين التقليد Usage والعادة، ولكن المصطلحين يمكن أن يستخدما كمترادفين أيضا**"[2].

2-3. الثقافة الماديّة:

يقصد بالثقافة الماديّة "**كل ما يتعلق بالسلوك الشعبي المنظور ليس المسموع، وتدخل في ذلك كل التقنيات والمهارات التي توارثها الخلف عن السلف كالحرف اليدوية، والصناعات التقليدية وأدوات الصيد، نمط اللّباس، المأكل والمشرب... الخ**".[3]

2-4. الفنون الشعبية:

اختلفت آراء الباحثين في الفولكلور حول العناصر الّتي تدخل ضمن الفنون الشعبيّة، فرغم **كل تلك المشكلات الحيوية المرتبطة بدراسة الفنون الشعبية وآلات هذه الدراسة بالنسبة لعلم الفولكلور... فإنّ التحديد الدقيق بالنسبة للمقصود بالعمل الفني الشعبي لايزال يمثل مشكلة موضع خلاف بين الدارسين**"[4].

ويدخل في عناصر الفنون الشعبية ما يلي[5]:

-الموسيقى الشعبية، مثل:

-الموسيقى.

-الآلات الموسيقية.

---

[1]- المرجع السابق ، ص249.

[2]- المرجع نفسه، ص 246-247.

[3]- ينظر: محمد الجوهري، علم الفولكلور، ص 121.

[4]- المرجع نفسه، ص 129.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 130-139.

- الرّقص الشعبي والألعاب الشعبية ويشمل على:
- رّقص المناسبات والأفراح، سواء كان فرديا أم جماعيا.
- الرّقص المرتبط بمعتقدات معينة كحلقات الذكر الصوفية.
- الألعاب الشعبية وتشمل:

الألعاب الغنائيّة، ألعاب الأطفال، ألعاب الفروسية، ألعاب التسلية والمنافسات، هذا بالإضافة إلى فنون التشكيل الشعبي وتشمل:

الأشغال اليدوية على الخامات المختلفة.

الأزياء.

أشغال التوشية كالحلّي وأدوات الزينة والوشم... الخ.

خامسا– البوقالة:

1. المفهوم اللّغوي:

يوحي لفظ البوقالة أنها ليست من أصل عربي "**إلا إذا كانت كلمة البوقالة كلمة مركبة تركيبا مزجيا وتفكيكها يعطينا كلمتين هما: أب وقلة والتي تعني صاحب أو حامل القلّة، وهي كلمة تحيل على اللعبة لأن فيها حمل للقلة**"[1].

والقلّة ببساطة:

Par les cita –dins pour boire de l'eau fraiche en été. Haute de 8 à 12 cim légérement pansue avec un daimétre de 13 à 18 cm, la bouqàla a deux petits anses.[2]

ولا شك أنّ البوقال في الثقافة الشعبية الجزائرية متعدد الاستعمال، فقد كان يستخدم في تبريد الماء والشرب وفي تزيين المنازل في الماضي مع اختلافات متنوعة في شكله، كما يدعى أيضا الكانون "**فهو موقد فخار متعدد الأحجام توقد بداخله قطع من الفحم استعمالاته متعددة مثلا: طهي الطعام، تدفئة الغرفة**"[3]والاحتمال الآخر أن تكون"**تكون كلمة البوقالة هي تعريف لكلمة "ثابوقالت" الأمازيغية والتي تعني قلة فخار، وكلمة ثابوقالت نفسها قد تكون كلمة لاتينية أصلا، كما قد تكون كلمة بوقالة معربة من لغات أخرى لأنها حاضرة في قاموس اللغة الإيطالية Boccal واللغة الاسبانية Bocal، واللغة الفرنسية Bocal واللغة الأم اللاتينية Boucalis، وفي اليونانية Bxukάλlc**"[4]، لذلك قد تكون البوقالة كلمة معربة من عدّة لغات.

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، الطقس والشعر المرأة، المركز الوطني للبحوث في عصور ما قبل التاريخ، علم الإنسان والتاريخ، الجزائر، العدد 07، 2009، ص 31.

[2]- Kaddour M'hmsadji, JEU de la bouqala, P 19.

[3]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر المرأة–، ص 11.

[4]– المصدر نفسه، ص32.

2.المفهوم الاصطلاحي:

قبل الخوض في المفهوم الإصطلاحي للبوقالة يجب الإشارة أنّ البوقالة في أصولها لم تكن لعبة كما تعارفنا عليها اليوم، بل كانت تمارس باعتبارها طقسا يشبه باقي الطقوس الّتي مارستها الشعوب القديمة، وما ينبع الطقس من مراحل مختلفة لأدائه، أمّا مفهوم البوقالة بعيدا عن اللّعبة والطقس فهي "**نص شعري شفوي مروي أو مرتجل تنشده نسوة بعض المدن الجزائرية أثناء أداء طقوس لعبة البوقالة، ونادرا ما يقل حجم هذا النص عن بيتين وقليلا ما يزيد عن الأربعة أبيات**"[1]، فالبوقالة،إذن، شعر نسوي شفوي قصير يخص الأوساط الشعبية النسوية، منظوم باللّهجة الدّارجة.

ولا مناص أنّ أشعار البوقالة تتميز بنفس الخصائص تقريبا الّتي يتميّز بها الشعر الشعبي الجزائري، غير أنّ أبياتها قصيرة لا تتعدى الأربعة في الكثير من الأحيان فـ "**نادرا ما يقل حجم النّص عن بيتين وقليلا ما يزيد عن الأربعة أبيات وأغلب أشعار البوقالة غزلية**"[2].

فقد أخذ الغزل إذن القسط الأكبر منها، وبالرغم من أنّ خطاب الحب عند المرأة بصفة عامة كان له قدر كبير من التجاهل فقد "**سعى المجتمع العربي منذ الجاهلية إلى تأطير خطاب الحب، وإذا اختلف في تعامله مع خطاب الرجل وخطاب المرأة، ففي الحين الذي سمح فيه لخطاب الرّجل بالسيرورة واكتفى بتقنينه جماليا، حيث حصر وجوده في مقدمة القصيدة، فإنه سكت عن رواية وتدوين خطاب الحب الذي أبدعته المرأة واكتفى بتجاهله، لأنها لم يكن مسموحا للمرأة أن تجاهر إلا ببعض الموضوعات كالحماسة والرثاء**"[3].

---

[1]– المصدر السابق ، ص 73.

[2]– المصدر نفسه، ص 73.

[3]– المصدر نفسه، ص 77.

ومن المعروف أنّ المرأة كانت لا تُزوّج لمن يتغزل بها من الرجال، لذلك فإنّ الغزل في البوقالة لا يخرج كثيرا عن حدود العقلية العربية قديما، ذلك أنّ التغني بهذه الأشعار الغزليّة كانت مقتصرة في مجالس النساء فقط دون الجهر بها خارجا، مما يجعل هذا النوع من الأشعار حكرا على الوسط النسوي فقط، يصارعن النسوة من خلالها إثبات وجودهن، فلا مجال أمامهن غير الشعر يودعنه أشواقهنّ وأحلامهنّ، "**فالبوقالة هي خطاب المرأة وعنها، فهي إذن دعوة للمتلقي للولوج إلى عالم حميمي واقتسام نظام ثقافي حامل بالرموز**"[1]مشحون بالأمل والفأل الحسن.

3.طقوس البوقالة وممارساتها:

لا يمكن إنكار أنّ المعتقدات الشعبية تتغلغل في جوانب الحياة الاجتماعية بشقيها الروحي والمّادي، كما أنّ أسلوب التكهن بالمستقبل ومحاولة الإطلاع على الغيب من أكثر المعتقدات شيوعا لدى الشعوب، وكل هذا يتجسد من خلال الطقس فـ"**الطقس يأتي كنتاج لمعتقد معين فيعمل على خدمته، إلا أن الطقس نفسه ما يلبث حتى يعود إلى التأثير على المعتقد فيزيد من قوته وتماسكه**"[2].

فالطّقس لايترجم فقط الانفعالات والأحاسيس والتصورات الاجتماعية الّتي تُكوِّن المعتقد، بل أيضا يغذيه فيتقوّى به ويصبح أشدّ قوة وتأثيرا وتماسكا، وهو حال البوقالة الّتي نجد فيها ممارسات مصحوبة بطقوس معينة مما يجعلها في موقع شك واتهام لارتباطها بطقوس سحرية، كقراءة الطالع والعقد والخيوط والتبخيرية وغيرها من الوسائل الّتي يتوسل إليها إلى القوى العليا لتحقيق الأغراض السحرية.

---

[1]– المصدر السابق، ص 79.

[2]– فراس السواح، دين الإنسان– بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني–، دار علاء الدين للنشر، دمشق، ط4، 2002، ص 55.

وبالرّغم من أنّ هناك من نفض الغبار على المشككين في اقتران هذه اللعبة بالطقوس السحرية كقدور لمحامصاجي في كتابه لعبة البوقالة، إذ يقول:

Rien de sorcier, écrit laadi flia, puisque la tabkhira est très utilisée en médecine, d'autre part, rappelons que la tabkira la funigation, est aussi paratiquée le soir dans les mosqueés à l'occasion des fétes reli gieuses.[1]

إنّ حديثنا عن علاقة البوقالة بالسحر والشعوذة يجعلنا في موضع شك حقا، نظرا لطبيعة الأفعال والطقوس المصاحبة لها .

إلاّ أنّه في نفس الوقت لا يمكن إنكار الطابع الترفيهي أو التّسلوي الّتي تتميز به البوقالة. "**ما نود التأكيد عليه هو أن البوقالة ليست مجرد لعبة، فهي ممارسة معقدة، وممارستها بهدف قراءة الطالع أمر لا خلاف حوله**"[2] بالإضافة إلى إسهامها في بعث روح التفاؤل والأمل والتواصل بين النسوة، بأحاسيس جياشة وأحزان متبادلة وكأنهن اتخذن من البوقالة وسيلة لكفاحهن، وإثبات وجودهن بعيدا عن هيمنة الأباء والإخوان والأزواج، وما يواجهنه من كبح وتهميش فيلجأن إلى تواصل داخلي عن طريق هذه الأشعار المصاحبة لمجموعة من الطقوس والممارسات عبر مراحل يمكن تلخيصها في مايلي:

3-1. المرحلة التمهيدية:

تبدأ هذه المرحلة بقيام قائدة اللّعبة وعادة ما تكون امرأة كبيرة في السّن ، تحضى باحترام وتقدير لدى النسوة كما يشترط في القائدة أن تتقن أداء الطقوس والتّحكم في الأداء على مستوى جميع المراحل الطقسيّة بما في ذلك الشفويّة؛ أي مختلف الأشعار الّتي يتم إلقاؤها أثناء ممارسة الطّقس، وتتميز هذه المرحلة بإحضار المستلزمات والمقتنيات المادية المتنوعة وأوّلها البوقال"[3] ثم يتم إحضار مجموعة من العناصر المهمّة في فعالية هذا الطقس

---

[1]- Kaddour M'hasadji, Jeu de la bouqala, P38.

[2]– المصدر نفسه، ص 23.

[3]– الرّاوية: فضيلة خياطي، منطقة القصبة، الجزائر العاصمة، العمر:67 سنة، التاريخ: 2019.05.13، التوقيت:13.00سا.

تتمثل في المياه الّتي تؤخذ **"من سبع حنفيات كما تجمع سبع قطع من خشب تؤخذ من مداخل سبعة أبواب ثم سبع قطع من الخيط مأخوذة من ملابس أرملة وقليل من الحّنة"[1].**

وتتمثل البخور السبع حسب روايات النسوة في الجاوي الأبيض، الجاوي الأسود، أم الناس ألباب، الاستبرق، والقصر، ويستعملون كل هذه الألواح في "التبخيرة" اعتقادا منهم بتطهير المكان وطرد الأرواح الشريرة، كما تظهر كل المكونات من خلال التعويذة أو الافتتاحية، وليس شرطا حضور جميع العناصر فقد يغيب بعضها، ويحضر البعض الآخر[2] وتكون الافتتاحية مُخاطِبة البوقالة[3]:

بَخرنَاكْ بالجّـــــــــاوي[4] جِيبي لنَا الخبر من القْهَـــــاوي

بخرناكْ بالحنّـــــــــة جيبي لنا الخبر مَن مزغنـــــة[5]

بخرناك بَشْبَاشَبْ[6]الهَجَالـَة جيبي لنا الخَبَرْ من عَنْد الرجالة

بخرناك بالزيـــــــــت جيبي لنا الخبر من كل بيـــــثْ

بخرناك بشلح الثلـــــج جِيبي لنا الخبر من الحجـــــاجْ.

وكما قلنا سابقا أنّ الافتتاحية تختلف باختلاف المكونات أو العناصر المستعملة، فقد نجد مكونات أخرى جديدة في صيغ سحرية أخرى مثل[7]:

بخّرنَاكْ برتاج سَبْع بيبـــانْ جَيبَي لْنَا الخْبَرْ من أيّْ مْكَانْ

بخّرناك بالقصـــــــــب جيبي لنا الخبر بالغضـــــب

بخّرناك بَحْبَلْ المْوَاعِيـــــنْ جِيبِي لْنَا الخْبَرْ من مغـــاول

---

[1]– فوزية الإرادي، صور من القصة، منشورات جمعية المرأة في الاتصال، مطبعة مقروم، الجزائر، 2003، ص 15-16.

[2]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3] -Kaddour M'hamsadji, Jue de la Bouqala, P 38.

[4]– الجاوي: أنواع البخور.

[5]– مزغنة: اسم الجزائر قديما.

[6]– شباشب الهجالة: خيط مأخوذ من ملابس أرملة.

[7] -Kaddour M'hamsadji, Jue de la Bouqala, P39.

بخّرناك بالكمـــــــــــون جيبي لنا الخبر من أين يكـون

بخّرنَاكْ بْسَبْعْ فْتُول الهَّجَالَة جِيبِي لنا الخبر بالعجلـــــــة.

مـن خـلال هـذه الافتتاحيّـة تظهـر مكونـات أوعناصـر جديـدة وهم:القصـب، الكمـون، حبـل المواعين، في مقابل ذلك غياب الزيت والحنّاء، وبالرّغم من الاختلاف في بعض المكونات الماديّة إلاّ أنّنا لا نجد اختلافا في الممارسات الطقسيّة.

وبعد التبخيرة يملأ البوقال بالماء ويغطى بمنديل أو طربوش كما قد يغطى بشاشيّة رجل أعزب إلى أنْ يحين موعد اللّعبة أو موعد أداء الطقوس"[1].

ونلاحظ أنّ المرأة الشعبية تخاطب البوقالة وكأنها إله ، فهي بالنسبة لها مصدر تحقيق طلباتها وأمنيتها باستخدام الوسائل الماديّة والشفويّة معا "**ويعرف التراث السحري آلاف الصيغ والدعوات لكف القوى الشريرة أو استرضاء القوى الخيرة واستعدائها على الشر،وتستخدم الأحجار والنباتات والحيوانات والنجوم والأشكال والصور والكلمات والتراتيل والأفعال للتأثير على القوى فوق الطبيعية، وإخضاعها لإرادة الإنسان وإلغاء شرّها، وتتطلب كل هذه الأمور طقوسا معينة ترافقها في كل مرحلة وتتزامن معها**"[2] ففي المرحلة التمهيديّة من البوقالة تأتي المرحلة التنفيذيّة مباشرة.

3-2. المرحلة التنفيذية:

تتم في هذه المرحلة التحاق الفتيات والنسوة إلى المكان المطلوب، ويتم إجراء طقوس اللّعبة عادة في "**غرف البيت بشكل خاص لكن في حالة غياب الرجل تتحول سطوح البيوت وأفنيتها إلى فضاءات نسوية وتحكم المرأة في هذه الفضاءات يظهر من خلال إقصائها**

[1]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[2]– محمد الجوهري، علم الفولكلور، ص 64.

منها لكل من لا علاقة له باللّعبة كالشباب الفضولي والأطفال وحتى النساء غير المشاركات"[1].

وبعد الاستعداد النّفسي والذّهني تبدأ هذه المرحلة في جوّ من التشويق والابتهاج، وبعد تطهير المكان جيدا بواسطة السبع بخورات والعناصر الأخرى الماديّة الّتي ذكرناها سلفا والّتي توضع في النافخ أو ما يسمى بالكانون، تقلب البوقالة على الكانون الّذي يبعث الدّخان وتُقرأ الافتتاحية أو الصيغ السحرية التي ذكرناها آنفا، ثم يعاد قلب القلّة وتملأ بالماء الّذي تم جمعه من سبعة منابع ثمّ يضاف حليّ النسوة المشاركات في اللّعبة وعادة ما يوضع خواتم أو أقراط[2] لتنطلق القائدة في قراءة "الفراش" وهو كالتالي[3]:

بســـم الله بْديـــــــــتْ وعلَى النبيّ صَلّيـــــــــتْ
وعلى الصحابة رْضِيـــتْ وياَ سَاكنين البيـــــــــتْ
باسم الله بديـــــــــت وعلى النبيّ صَلـــــــــيتْ
وعلى الصحابة رْضِيـــتْ وعَيطت يا خالقـــــــــــِي
يا مغيث كل مستغيـــــث يا رب السماء العالـــــــي.

كما يرّد الفْرَاشْ أيضا بصيغة أخرى:[4]

بِسمِ الله بْديـــــــــــتْ وعلَى النَّبي صَلِيـــــــــتْ
وعلَى الصْحَابَة رْضِيـــتْ وعَيطتْ ياَ خَالقِـــــــــي
يا مغيثْ كل مغيـــــــت يا خالق عبد القادر الجيلالي
دَايَركْ مَفْتَاحْ كل خيـــــر يا هادي الأقطـــــــــاب
ياللّي ما شَفَّكْ حَالِـــي دِيرلي في المضيف طريـــق

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 18.

[2]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 13.

[4]-Kaddour M'hamsadji, Jue de la Bouqala,office des publication universitaires, alger 1989, P 38.

وديرلي في البحـــــــور مَنْ الزَهْو علالـــــــــــي

يا الله يَا خَالـــــــــــقْ بوعلام الجيلالـــــــــــي.

بعد هذه المرحلة يأتي دور إنشاد البوقالة الّتي تتنوع دلالتها وكلماتها بتنوع القضايا الإجتماعية الّتي حملنها النسوة.

تقوم إحدى الفتيات المشاركات بصنع عقدة بحزامها وتعقد النيّة سرا على شخص ما وبعد سماعها لشعر البوقالة تفك العقدة، ويتم الفصح عن اسم الشخص المعني بالفال بعبارة "**عقدت على فلان أو فلانة**"، أو قد تدخل إحدى الفتيات يدها في البوقال وتستخرج منه قطعة الحلي ثم تحدد لمن هي من النسوة الحاضرات،فتكون بذلك صاحبة المعني بالفال الجيد أو السيء وهكذا دواليك تتوالى قراءة البوقالة إلى أن تكتمل اللّعبة، وتنال كل واحدة من النسوة حظها من الفال[1].

3-3. مرحلة الاختيار:

وهي آخر مرحلة في آداء طقوس البوقالة، ويتم في هذه المرحلة التحقق من نتائج أشعار البوقالة الملقاة، فترفع القلّة على أربعة أصابع لمشاركتين ويصح أن ترفعها القائدة مع فتاة عزباء، كما يجب أن تُغطي بمنديل، ثم تسأل البوقالة أو القلّة عن أمرها من خلال تلاوة بعض المقاطع الشعرية المستعملة لهذا الغرض[2].

وتتمثل هذه المقاطع الشعريّة في[3]:

إذا كْلاَمِـــــــتتي صْحِيـــــــحْ

وفَالِـــــــــــي فَال مْلِيـــــــحْ

---

[1]– الراوية: فضيلة خياطي.

[2]– تماني شيريفي، باب الواد، الجزائر العاصمة، العمر:81 سنة، التاريخ: 2019.04.03، التوقيت:10.45 سا.

[3]– المصدر نفسه.

دُوري بْسُرعة الرّيـــــــــــــح.

وحسب روايات النسوة فإنّهن يطلبن منها أن تدور على اليمين إذا كان الكلام صحيحا وعلى اليسار إذا كان خاطئا.

وهنا نجد أنّ المرأة في طقس البوقالة تخاطب القلّة إذ تنتظر الاستجابة فهي تؤمن بكائنات روحية قادرة على تحقيق الفأل لماّ لها من"**قوى وخصائص تفوق ما لدى البشر، ويدخل في عواد هذه الكائنات كل أنواع الأرواح والعفاريت والجّن، الّتي تفترض الذهنية البدائية تداخل عالمها بعالم البشر، كما يدخل في عدادها أيضا الآلهة بالمعنى المعتاد للكلمة، وبما أنّ العلاقة معها تتميز بمحاولة التأثير عليها واستمالتها والوقوف إلى جانب الإنسان، سواء بالكلمات المناسبة أو بالذبائح والتقدمات...**"[1].كما وردت في كثير من البوقالات العفاريت والجّن وحوريات البحر.

ويتّم التحقق من نتائج أشعار البوقالة من خلال تقسيم الماء الّذي كان موجودا داخل البوقالة على جميع النسوّة المشاركات في اللّعبة، وحين تهدأ الحركة في الشارع يشرعنّ الفتيات في رمي الماء فوق أسطح بيوتهن، وأيّ صوت يحدث يمثل الفأل المنتظر أو علامة لما يقع في المستقبل[2]

من خلال ماسبق يمكن أن نستنتج خصائص البوقالة فيما يلي:

- البوقالة شكل من أشكال الأدب الشعبي وأحد أهم فنونه.

- ينطبق على أشعار البوقالة ما ينطبق على الشعر الشعبي في خصائصه العامة كاللّهجة الدارجة ومجهوليّة المؤلف... الخ إلاّ أنها تختلف عنه في جمل أشعارها لبعض الصيّغ السحرية.

- تكون أشعار البوقالة عادة على شكل رباعيات.

---

[1]– فراس السواح، دين الإنسان،– بحث في ماهية الدين ومنشأ الدافع الديني–، ص 25.

[2] –الرّاوية: تماني شيريفي.

– تجمع البوقالة بين اللّعبة والشعر والطقس.

البوقالة هي خطاب خاص بالمرأة فهو منها وعنها،اتخدت منها متنفسا، ووسيلة لإثباتها ذاتها ضمن مجتمع ذكوري.

– تـــدور أغلـــب أشـــعار البوقالـــة حـــول الغـــزل، الحـــب العفيـــف، والفـــراق... الـــخ.

الفـــصل الثـــــــاني

الأنـــــساق المتعلقة بالمـــــرأة في البـــــوقالة:

أولا – الهيمنة الذكورية:

1. نسق الفحولة الأبوية :

1–1. تمجيد السلطة البطريكية.

1–2. في حجب الانثى.

1–3. في فرض الصمت.

2. نسق الفحولة السياسية .

3. نسق الذكورة (الزوج الحبيب) .

ثانيا– مواجهة الواقع الاجتماعي:

1. نسق الاستفحال الأنثوي.

2. نسق الرّفض.

3. نسق التّمرد.

ثالثا – الاستشراف الأنثوي:

1. نسق الشعور بالذّات.

2. نسق المتخيل.

3. نسق التغيير.

بما أنّ البوقالة هو شعر نسوي وظفته المرأة للبوح ومخاطبة الآخر، والتعبير عن ما بداخلها من مكبوتات ومكنونات، فإنّ خطاب المرأة فيه قد خضع لجملة من التراكمات النسقية والتصورات والأفكار والقيّم ، وسنحاول من خلال هذا الفصل الكشف عن الأنساق المتنوعة الّتي حملها خطاب البوقالة.

أولا- الهيمنة الذكورية:

شكّل الصّراع بين الرجل والمرأة على مرّ التاريخ محورا للجدل والاختلاف، فطالما احتل الذكر المركز والسيّد في مقابل ذلك تحتل المرأة موقعا دونيا "**لقد عاشت كل نساء العالم تحت سلطة الرجل ...واستبداد ذكوري بما في ذلك مجتمعات الدول المتقدمة في أوروبا وأمريكا الشمالية وشرق آسيا... إن بعض البلدان الأوروبية لم تشرع حتى التصويت للمرأة إلا في أواخر النصف الأول من القرن العشرين**"[1] ويعود ذلك لأسباب متنوعة تاريخية وثقافية... الخ.

كما أنّ القوانين والتشريعات الّتي تُسّن لصالح الرجل لا تعود له وحده ، بل تشترك الأنثى أيضا في إعادة إنتاج الهيمنة والمحافظة عليها، وهنا تعين الضحية الجلاد في تبني تصورات دونيّة لها حتى على مستوى اللّغة، وسنحاول اكتشاف ذلك من خلال تشريح العلاقات القائمة بين المرأة والرجل، سواء كان أباً أخا حبيبا، زوجا، وكيفية إسهامها لغويا في تعزيز الأنساق الذكورية بدون وعي منها والوقوف عند تجليات الهيمنة الذكورية وآلياتها الّتي توظفها لتحقيق مصالحها.

[1]- حسن دواس، حكايا سمراء، مختارات من الحكايات الشعبية الإفريقية، جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، د ط، 2009، ص 38.

1. نسق الفحولة الأبوية:

1-1. تمجيد الفحولة الأبوية: (تمجيد السلطة البطريكية):

تكشف البوقالة عددا من الأنساق الفحولية الأبويّة الّتي تمارس سيطرتها على الأنثى متناولة مختلف الأوضاع الاجتماعية للأسرة، ومختلف مظاهر التسلّط والخضوع اللاّعقلاني على الأنثى اعتبارا لأنساق تشكلت عبر ترسّبات تاريخية واجتماعية ودينية، فأصبحت نموذجا يستلهمه الشعراء عبر العصور ويحتفون به لما له من سمات السيادة والاستعلاء وإلغاء الآخر مقابل الاحتفاء بالذات وتقديسها، فتكون بذلك "**قيم خلقها وعززها النموذج الفحولي الشعري، وصارت قاعدة مسلكية لكل نماذج التسلط والفردية الاجتماعية والسياسية**"،[1]

وتخضع الكثير من أشعار البوقالة لتمثيل النظام الذكوري الأبوي الّذي يعد منجزا طبيعيا للمؤسسة أو المنظومة الفحوليّة. وتعود مفردة "**البطريكية إلى مفردتين يونانيتين تعنيان "حكم الأب" ويعود انتشار المصطلح إلى حقلين مختلفين هما: الأنثروبولوجيا والدراسات النسوية... كما وجدوا في المصطلح أداة منهجية ومعرفية مفيدة للتعرف على مختلف الممارسات الجنوسية، أو المتعلقة بجنس الفرد، والتعبير عنها**".[2]

كما يستخدم هذا المصطلح في تتبع بؤر الاستبداد السلطوي الأبوي الممارس بحق المرأة ومعرفة أسبابه وخلفياته ونتائجه، ويطلق مصطلح البطريكية "**على السيطرة الذكورية في مقابل امتهان المرأة وتهميشها أو عدم الاعتراف بحقوقها**"[3]، إلاّ أنّ توسع هذا المصطلح أصبح يحمل دلالات متعددة، لكنها تصب في نفس سياق السيطرة والهيمنة، لذلك كان علينا أن نقف عند تجليات النظام البطريكي داخل العائلة في خطاب البوقالة، ممثلين

---

[1]- عبد الله الغدامّي، النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية-، ص 252.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 62،63.

[3]- رياض القرشي، النسوية، قراءة في الخلفية المعرفية لخطاب المرأة في الغرب، دار حضر موت للدراسة والنشر، الجمهورية اليمنية، ط1، 2008، ص 39.

في تمظهرات وتجليات هذا النظام من خلال سلطة (الأب، الأخ... الخ) على الأنثى داخل العائلة (بنت، أخت... الخ) أو على الفرد بصفة عامة، حتى لو كان ذكرا (فردا واحدا) ،كما نقف على طرائق تفكير هذا النظام المتسلط، فالسّلطة "**تعنى القوة المركزية ذات السيادة المهيمنة على أية علاقة بما يساعد على قوة الإنسان لقوة أكبر منه، وهي على سطوتها ليس لها مركز واحد وأساسي يجب البحث عنه وفيه، بل هي ركيزة لعلاقات قوى تحكمها إستراتيجية معينة**"[1].

إذن، لا يجب أن نقف عند المظاهر التعبيريّة للسلطة الأبوّية فحسب، بل أيضا على الجانب السيكولوجي فعندما" **ندرس سيكولوجية السلطة يعني أيضا أن نعرف مرجعية بعض مواقفها أو بعض قراراتها وبعض تصرفاتها... التي قد لا تعجبنا... لا نرضى عنها... فنجد لها العذر أو لا نجد...نلوم أو لا نلوم،... نقبل أو نعارض... تلك المواقف والقرارات والتصرفات** "[2].

وتأتي البوقالة لتكشف لنا جوانب هذه السلطة، من خلال مختلف الأنساق الثقافية الّتي أضمرها الخطاب، وعززتها البوقالة في آن واحد، فتقول[3]:

قَاعْدِينْ في الجنَـــانْ بينْ الفّل واليَاسْمِيـــــنْ

قَالْها أنَا نْويـــــــتكْ حْلال لِيَا يَالبْنِيَـــــــه

قَالتلوا وعْلاَهْ تْسَالْ فيـــا رُوحْ شُوفْ خَاوتِي ووالديَا.

---

[1]– عفاف عبد المعطي، المرأة والسلطة في مصر، بحث في الواقع السياسي والأدبي، دار الهلالي للنشر، القاهرة، ط1، 1951، ص 07.

[2]– سالم القمودي، سيكولوجية السلطة،– بحث في الخصائص النفسية المشتركة للسلطة– ، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص 09.

[3] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

جاءت هذه البوقالة على شكل حوار يتضمن عرض طلب الزواج، وكانت إجابة الفتاة بكل عفوية أن يذهب إلى والديها، وكأن الإجابة على هذا السؤال لا يخصها ولا يجب أن يُوجَّهَ

إليها بل لعائلتها، وهذا ما هو ظاهر من الوهلة الأولى، كونها عبرت بدلالة واضحة عن تعجّبها في توجيه السؤال لها في عبارة "**وعلاه تسال فيا**".

فالأنثى لا تملك حق الرّفض والقبول كون أنّ هذه المهمّة من صلاحيات العائلة أو بالأحرى السلطة الأبويّة، ذلك أنّ المرأة من منظور السّلطة البطريكية "**شيئا مملوكا وعهدة مصونة لحين مجيء من يتكفل بها**"[1]من هذا المنطلق اعتبرت المرأة ملكيّة خاصة يحق التّصرف فيها واتخاذ أي قرار تراه السلطة الأبويّة مناسبا لها، دون أن تأخد رأيها حتى ولو كان الأمر يتعلق بمستقبلها، وهذا ما حمله هذا الخطاب الشعري.

فالبوقالة هنا تحمل قيمة ثقافيّة متصلة بالفحولة الأبويّة، من خلال ما أنتجته الجملة الثقافية في البيت الأخير والّتي تضمر نسقا أبويا متسلطا مشحونا بكل معاني تهميش الأنثى واستيلاب كينونتها وشخصيتها، كما أنّ هذه القيّم الأبويّة تُزرع في الأسرة بما أنّها "**الهيئة الأساسية التي تقوم بعملية التطبيق الاجتماعي للجيل الجديد، أي أنها تنقل إلى الطفل خلال مراحل نموه جوهر الثقافة لمجتمع معين**"[2].

وعندما نتحدث عن الثقافة الّتي ينقلها الآباء للأبناء فلا نقصد ذاك المفهوم البريء للثقافة، وإنّما ما تزرعه من هيمنة للتحكم في سلوك الفرد، فإجابة البنت متولدة عن تراكمات نسقيّة قامت الثقافة بتمريرها، فالخطاب هنا نِتاج لمنظومة ثقافية أبويّة جسدت من خلاله الهيمنة على الآخر، واعتباره عنصرا هامشيا مغيبا، فالجملة الثقافية "**علاه تسال فيا**" تعتبر

[1]– عبد الله الغدامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1991، ط1، ص 19.

[2]– محمود حسن، الأسرة ومشكلاتها، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت– لبنان–، د ط، د ت، ص 01.

تجسيدا لهذا النظام وفي نفس الوقت تعزيزا للقيّم السلطويّة الأبويّة، والّتي لا تعطي للأنثى الحق في المعارضة أو القبول.

ولا يمكن أن نحصر هذه القيّم والأنساق على الثقافة الشعبية الجزائرية فحسب، بل سايرت تاريخا مديدا من تقاليد النظام الأبوي، كما أنّ عبارة "**خاوتي ووالديا**" يقصد بها الأب والإخوة الذكور عادة في التقاليد الشعبيّة، وبالرّغم من أن الإسلام قد رخّص للأنثى حق الرفض أو القبول في الزّواج، إلاّ أنّ التقاليد الفحولية وضعتها في موقع اجتماعي هامشي حكم عليها بالصمت، وفي نفس السياق تقول البوقالة أيضا[1]:

"شْعرها كْحَـــــلْ عْيونهاَ شْهَـــــلْ
ونْشُوفها صبـــاح وعشيّة ومَا نْمَـــلْ
قلت لها عيني فيكْ واش تقولي يا بنية
قُلت ياَ مخلوقْ الله شَاورْ والديـَـــــا".

تأتي هذه البوقالة في نفس سياق البوقالة السابقة حيث تحمل تعزيزا للنّسق الأبوي، القائم على إلغاء الذات الأنثوية، ولا ننكر أنه خطاب يتناغم بشكل منسجم مع الخطاب الشعري القديم كالشعر الشعبي والرباعيات باشراكهم في إضمار النسق الأبوي وهذا ما تجسد في البيت الأخير في البوقالة.

فالأنثى هنا انصاعت للقيّم الأبوية الرّافضة لإبداء أي رأي، وبالرّغم من أنّ "**الخضوع والسلبية والضعف والماسوشية ليست صفات نفسية المرأة الطبيعيّة، ولكنها تصبح صفاتها من أثر الاضطهاد الاجتماعي**"،[2] الذي فرض عليها قهرا وأُلصق بها صفة الصمت وتقبل أي أمر يصدر بحقها دون تدخل، فأصبحت معادلا موضوعيا للحرمان في الحق في الاختيار

---

[1]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[2]– نوال السعداوي، الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، د ط، 2017، ص 37.

والإرغام في تزويجها والتضييق على حريتها، كونه خطاب ينطوي على "**طبقية ثقافية يعتلي الأب قمة الهدم فيها**"[1].

فالأب هو المسيطر والآمر الناهي بينما تلعب البنت دور الخاضع المطيع وتذهب الدراسات النسويّة "**بوصف تلك السيطرة مصدرا للكبت المفروض على الأنثى، ورأى أوائل المشتغلين في ذلك أبوية النظام لا يسمح للمرأة فيها أن تتجاوز موقعها الثانوي أو الدوني**"[2]وهو ما تجسد في هذا الخطاب الّذي حدد بدقة موقع ودور الأنثى في العائلة.

فصمتها وخنوعها، إذن، ليست صفات اختيارية أو حريّة شخصية بقدر ما هي صفات مفروضة جبرا عليها التسليم بها، فقد فرض هذا النظام أعرافا وتقاليد ذكورية جعلت النساء "**يخضعن لحمل تنشئة اجتماعية ينحو إلى تصغيرهن وإنكارهن، يتمرسن على الفضائل السلبية في التفاني والخضوع والصمت**"[3]؛ ولا تقتصر على الخضوع والصمت فقط، بل حتى التنكر في إظهار صفات أو ملامح ليست من صلاحيتها إظهارها مثل[4]:

"دخَلْتْ للدّارْ لْقِيتْ الخطابة في البِيتْ

دَرْت رُوحِي بْكِيتْ وأَنَا هَذَا ماَ تْمنيتْ."

جاء هذا الخطاب مشحونا بالقيّم الفحولية الّتي تفرض قناعاتها وسلطتها على الأنثى حتى في إظهار أو إخفاء المشاعر، وتعّد هذه الأنماط السلوكية من بين الكثير من العادات الجزائرية الموروثة الّتي يتبناها النظام الأبوي، باعتباره نوعا من المجتمعات التقليدية التي تسودها أشكال وقوانين محددة "**وأهم سمات هذا النوع من المجتمعات، سواء كان قديما أو**

---

[1]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، ص 278.

[2]– ميجان الويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 63.

[3]– بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، ترجمة: سليمان قعفراني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان–، ط1، 2009، ص 82.

[4] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس الشعر والمرأة–، ص 161.

حديثا، هي النزعة الأبوية البطريكية التي تظهر في سيطرة الأب على العائلة"[1]من خلال فرض سلوكات معينة على الأنثى، وتتمثل هذه السلوكات والأنماط في الجملة الثقافية "**دَرْتْ رُوحِي بْكيت وأنا هذَا ما تْمَنيتْ**" في التظاهر بالحزن والبكاء وتقمص دور البنت الخجولة التي لا تريد فراق والديها.

ولا تقتصر هذه القيّم على الثقافة الشعبية الجزائرية فقط، ففي الثقافة الصينية "**حتى قول كلمة "نعم" كان يعد غير لائق بسيدة، إذ ينظر إليها على أنها تواقة إلى الافتراق عن والديها"**[2] لذلك تلجأ الأنثى لتقمص دور الخاضعة الطائعة الصامتة، فهي تتنكر لمراعاة نسق أبوي ضاغط يصعب مخالفته وتبقى "**أفضل المرأة (البنت، الأخت)، يكمن ليس في وجودها وحريتها بل في استتباعها الوجودي المطلق للأب والأخ"**[3].

فالمرأة، إذن، مرغمة على التنكر والخداع لتمرير هذه الحواجز حيث "**تحمل المواجهة بين القوي ومن لا قوة لديه قدرا من الخداع"**[4]وكأنها تمارس حريتها بتَنَكُر خوفا من القوانين البطريكيّة الّتي تَعتبر أنّ تصريح المرأة بمشاعرها يعد عيبًا، وهذا ما "**يجبرها على العيش في مسرحية دائمة تبذل قصارى جهدها للقيام بدورها خير قيام، ووضع نفسها في أفضل وأجمل صورة ممكنة فتتعلم مع الوقــت إخفاء مشاعرها والسيــطرة على انفعالاتـــها وإخفـــاء ردود أفعالها"**[5].

---

[1]– إبراهيم الحيدري، النظام الأبوي وإشكالية الجنس عند العرب، دار الساقي، بروت،ط1، ، 2003، ص310.

[2]– يونغ تشانغ، بجعات بريّة،– دراما الصين في حياة نساء ثلاث 1909–1978–، ترجمة: عبد الإله النعيمي، دار الساقي للنشر، بيروت، دط، د ت، ص 26

[3]– خليل أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التغيير،– بحث في تاريخ القهر النسائي–، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1982، ص 85.

[4]– جيمس سكوت، المقاومة بالحيلة، ترجمة: إبراهيم العريس ومخايل خوري، دار الساقي، بيروت، د ط، د ت، ص 314.

[5]– نبيل فاروق، المرأة مشكلة... صنعها الرجل، المبدعون للنشر والإعلان، القاهرة، د ط، د ت، ص 12.

لذلك نجد هذا النوع من المشاعر المضادة، مما يجعل الأنثى "**بين حقلين دلاليين اثنين هما: المرأة الخاضعة المقهورة من جهة والمرأة الثائرة من جهة ثانية**"[1] لذلك "**تحول الأمر إلى نوع من الحرب الباردة الخفية... وإلى مباراة في الذكاء والمناورة والخداع**"[2].

وهذا ما حمله الخطاب من صور ومعاني وإيديولوجيات حددت للأنثى صفات وفقا لمعايير ذكورية وأجبرتها على إتباعها قهرا، ما يدل عن مدى "**تماسك الفكر الأبوي بحجج كثيرة، وأساطير مضللة، وتحيزات مكشوفة، وخلاصات ثقافية وبيولوجية لا أساس لها من الصحة، وقد سرى مفعولها في المخيال الجماعي، وغزا الثقافة العامة**"[3]وعززته وحملته لنا عبر الخطاب، وبدلا من اتباع أساليب الحوار والتشاور والاعتراف بالآخر ها هي الثقافة الأبويّة تفضي إلى التهميش والاستلاب.

1-2. في حجب الأنثى:

تتجه الثقافة نحو تعميق نسب الفحولة بأشكال مختلفة، وذلك من خلال فرض قوتها بنمط آخر من السلوك، يتمثل هذه المرّة في حجب الأنثى ومنعها من ممارسة حريتها، وحصرها في مساحة جغرافية ضيقة جدا لا تتعدى حدود بيتها تقريبا، وهذا ما نكشفه جليّا من خلال خطاب الكثير من البوقالات الّتي تتضمن حجب الأنثى والتضييق عليها مثل[4]:

"دَارْنَا في الجْبَـــلْ والحبيب أسفَـــلْ
كِي حجبني بَابَـــا مَا صَبْتْ مَا نَرْسَلْ
رْسَلْتْ خْوِيتَمْ ذْهَبْ والفص عَنْقْ حْمَامْ
لْقِيتْ ذَاكْ الشْبَابْ في سْقِيفَةْ لَحْمَـامْ

---

[1]– حسين عبود وآخرون، خطاب المرأة –تساؤلات راهنة وإضاءات فكرية–، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، الرّباط– المغرب–، ط1، 2016، ص 116.

[2]– نبيل فاروق، المرأة مشكلة... صنعها الرجل، ص 39.

[3]– المرجع نفسه، ص 24.

[4] –فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس الشعر والمرأة–، ص 136.

بَسْتْ يَده اليميــن وصمت سبع أيــام"

تعبّر الأنثى في هذه الأبيات عن صعوبة تواصلها مع الحبيب نتيجة حجبها في البيت من طرف الأب، وكلها ممارسات فحوليّة تفرضها السلطة البطريكيّة متمثلة في الأب بصفة خاصة، فـ"**العلاقة القائمة بين الحاكم والمحكوم وبين الأب والابن هي علاقات عمـودية فـفي تلك الحالتين تقف إرادة الأب على أنها الإرادة المطلقة، وتتجسد في المجتمع والعائلة اجماعًا مفروضا يرتكز على العادة والإكراه**"[1].

فالأنثى في هذا الخطاب لا يمكنها أن تناقش أو تعترض أو تبدي رأيا، وإذا عارضت فهي تعارض خفيّة (لقاؤها خفيّة مع الحبيب) في قولها"**لقيت ذاك الشْبَابْ في سْقِيفَة الحمامْ**" فالأنثى هنا تلجأ إلى حيّل أخرى لممارسة حريتها، ولكنها لا تكون بالمواجهة المباشرة بل بالتّنكر والتّستر حيث "**وقعت المرأة فريسة لعادات أخرى هي الخنوع والاستسلام والانطواء تحت مظهر كاذب فضلا عن التبعية والخضوع**"[2]وهي عادات زرعتها القيّم الأبوية كما تسعى السلطة الأبوية لحجب الأنثى خوفا من الفضيحة.

فطالما ارتبطت المرأة بالخطيئة، لذلك وجب حجبها وتقييدها وحراستها والتضييق عليها فـ "**لا حماية لها إلا بمراقبتها الدائمة وعزلها والسيطرة عليها، فحرية الأنثى جرب معد لا يلبث أن يصيب بعدواه جنس النساء قاطبة، ثم المجتمع بكامله، وذلك داء عضال يخرّب الركائز الاجتماعية لو سمح به، فالمرأة بحاجة لمن يحميها من خطر كامن، وهو في حالة تأهب دائمة، وسينفجر حالما تخف رقابة الذكور**"[3]، لذلك ارتبطت مكانة المرأة في

---

[1]– هشام شرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1992، ص 24-25.

[2]– جون ستيوارت مل، استعباد النساء، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، الناشر مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998، ص 18.

[3]– عبد الله إبراهيم، السرد النسوي،– الثقافة الأبوية– الهوية الأنثوية والجسد–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص 162.

البوقالة داخل حدود جغرافية مغلقة ومحدودة جدا، (الدار، الطاقة السطح، الحقل...) وهي حدود رسمتها لها السلطة البطريكية؛ إذ لا يجوز تجاوزها وإن كانت تحاول ممارسة حريتها فلا يكون أمامها سوى التّنكر عبر تلك الحواجز والنوافد والفتحات الّتي تراها فضاء للخروج إلى عوالم أكثر حرية، ومن أمثلة ذلك[1]:

"دِيكْ الطَّاقـَـــــــة تْوَاحَشْت مُولاَتْهَا

يا ريتني سَلْسلـَـــة في رقبتـــــــهَا

يا ريتني خَاتـــــــمْ ديما في صبعــهَا

يَا رِيتْني وْلِيد السُلْطَانْ ونْرُوحْ نُخطبْــهَا."

تأتي هذه البوقالة على لسان عاشق يعّبر عن اشتياقه "لصاحبة النافدة"، وبالرّغم من أنّ الوقوف في النّافذة ممنوع أيضا، ففي العادات الجزائرية يُمنع على المرأة خاصة الصغيرات (الشابات) الترقب والنظر من النافذة، فهذا يُعد عيبا ونقصا في العقل والدّين، كما تمتد هذه العادات إلى يومنا هذا، ويتجلى التواصل من النافذة في الكثير من البوقالات مثل[2]:

"الدّار حْدَا الـــــدّارْ والطَّاقة حدَا الطّاقَة

العُيونْ يتناظْـــــرُو والقلُوب عُشَاقـَــــة

وحقْ عِيسَى وموسَى ورَاكَبْ النَّاقـَــــــة "

ما حَرْ يَا العْبـَــــادْ الأرْوَاحْ كِيفْ تْتلاَقَى".

فالنافدة"، إذن، هي وسيلة العشاق للتواصل، تقول البوقالة أيضا[3]:

"الطَاقَة إلى الطّاقة وطّاقة لا تورِيهَا

سَلْمو على لالَّة اللّي قَاعدَة فِيهَا

---

[1] –الرّاوية: فضيلة خياطي.

[2] - Kadour M'hamsadji, jeu de la bouqala, P 112.

[3] – المصدر نفسه، ص113.

نْجِيبْ كَاسْ ذْهَبْ ونْجِي نْسَقْسِيهَا".

ولعلّ هذَا مَا يُفسر أن الكثير من البوقالات تتغنى بعشق الجار كون أنّ المرأة محاصرة في بيتها، تقول البوقالة[1]:

"غْرَسْتْ يَاسْمينـــة فِي قَلْـب الـدَّار

يايمّـــــــه مَا أحْلـــى عَشْـقْ الجَارْ

العْيُونْ مَتقَابلين وفِي القلُوبْ شَعْلتْ النَّار"

كما يتجلى التواصل بين العشاق أيضا من الباب، تقول البوقالة [2]:

"جَايزْ على بَابنَا لاَبسْ التلمْسَانـِـي

قلْت لو يا عُمرِي بَالاك تَنسانـِـــي

قَالْ لِي واللّـــه مَا أنحيك من بَالِي."

وفي أخرى[3]:

جايز قدّام حُوشْنَا في يدَّهْ لاَرنجَـة

الوجْه دُورَة قْمَـرْ والفمْ فِيه فَلْجَـة

دارْ رُوحَه عشـــر واتّكَا على الدّرْجَة.

إنّ كل هذه الوسائل الّتي تستخدمها الأنثى للتواصل (النافدة، الباب، الحوش) دليل على موقع المرأة المحاصر الّتي تفرضه السلطة الأبويّة بإلزامها العيش في فضاء مغلق وهو البيت الأبوي.

"وهكذا نجد في هذه الأشعار نزوعا فرديا يهدد القيّم التي تقوم عليها حياة المجتمع الأبوي فعلى الرغم من كل الحدود والعراقيل التي وضعها لم يتمكن من منع علاقات الحب التي وجدت

---

[1] – المصدر السابق، ص 216.

[2] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3] – المصدر نفسه.

دوما فضاءات تحتضنها تكشف عنها البوقالة، مثل الحدائق والشوارع وحتى الفضاءات المغلقة كسطوح المنازل وسقيفة الحمام"[1].

إلاّ أنّنا نجد في نفس الوقت البعض من البوقالات التي تلمح إلى العجز والخضوع والاستسلام بالدعاء دون مواجهة القيّم الأبوية مثل[2]:

طيرْ يَا نَاسْ فِي السَجْنَة لَامَنْ يَعطِيه اللّقط ولَا من يسقية المَاء

نطلب من ربي الإلـــــه ينحي علينا هذا الغمَّـــــــــــــــة

نعودو يا عبـــــــــاد الخير من اللّي كُنَّـــــــــــــــا.

تُلّمح هذه الأبيات إلى المعاناة الّتي تعيشها الأنثى، فالطّير يعاني في قفصه كما تُعَانِي الأنثى في بيت أبيها.

هذا الإضمار على مستوى الصورة البيانية إشارة إلى القاسم المشترك بين الطّير السجين والأنثى، وإلى حجم اليأس والألم والحزن والطوق إلى الحريّة والخلاص من كل القيود، لكننا في مقابل ذلك لا نجد أي مقاومة للأنثى أو أي محاولة للخروج من السجن الأبوي، وحينما تحرص التقاليد الذكورية على "**شحن الرجل بالقوة أو وهمها بالقدرة على تخيلها، حتى يتم تحويله إلى أسطورة الكفاءة الّتي تصور عنده، لابد من إسقاط الضعف والهوان على المرأة، وهكذا تلعب دور المعبر عن المأساة، الناطقة بالمعاناة، تلعب دور الكائن القاصر التابع الذي يحتاج إلى وصي، تلعب دور العاجزة التي ليس لديها من قدر على السيطرة على المصير سوى الوسيلة السحريّة في الدعاء والتوسل، والرجاء والتمني**"[3]وفي ذلك تعزيز للأنساق الأبويّة وفي نفس الوقت ترسيخ لنسق الاستسلام والخضوع واليأس، والاكتفاء بالدّعاء والتّمني؛ تمني واقع مغاير وحرية تخرجها من الحيّز الأبوي

---

[1] -فاطمة دّيلمي، لعبة البوقالة- الطقس والشعر والمرأة-، ص84-85.

[2] -Kadour M'hamsadji, jeu de la bouqala, P 115

[3]- مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي ،-مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005،ص 203-204.

والبحث عن منابع الحب والعطف، فعبارة "**لا من يعطيه اللقط ولا من يسقيه الماء**" إضمار إلى الغذاء الحسي المعنوي التي تريده الأنثى، لا إلى الطّعام والشّراب.

وبالرّغم من أنّنا لا نجد في هذا الخطاب أي موقف عِتاب أو رفض للمتسبب في سجنها، وفي ذلك تغييب للمذنب أو المتسبب أو المسؤول (السلطة البطريكية)، بل تتمنى واقعا مغايرا يخرجها من ذاك السجن، كما لا ننكر أن ظاهرة حجب الأنثى في الثقافة الشعبية الجزائرية لا تقتصر على البنت فقط، بل حتى الزّوجة قديما كانت تحجب فقد "**جُعل المنزل بمثابة سجن لها لا تغادره من أن تزف إليه إلى أن تحمل على النعش إلى القبر**".[1]

مما يؤكد أنّ قضية حجب الأنثى من القوانين البطريكية التعسفيّة الّتي لا صلة لها بالدّين، كما أن السلطة البطريكية تهدف من خلال الحجب إلى أبعاد أكثر عمقا، وهي حجب الأنثى من جانبها الفكري والتعليمي خوفا من تفوق الجنس الأنثوي، ومنافسة الذكر والتفوق عليه لذلك سعت لتحقيق مصالحها وضمان إحكام سيطرتها "**وحرمانها من نور العلم والمعرفة وغلق أبواب التطور والتحضر أمامها وفرض نوع من الحياة قاس وجائر حتم عليها أن تعيش سجينة البيت طوال حياتها، وتسخّر فقط للإنجاب والطهي والغسيل، ورعاية الأطفال في ظل أوضاع اجتماعية مزرية ومتردية**"[2]وهذا بدلا من التعامل معها كإنسان له عقل قابل للحوار والنقاش وإبداء الرأي.

1-3. فرض الصمت:

تكشف الأنساق الثقافية في البوقالة الكثير من مساوئ السلطة البطريكية وأساليبها في التعامل مع الأنثى وإجبارها على التّحلي بصفات أنثويّة معينة، والحقيقة أن "**الأنوثة أو الأنثوية مجموعة خصائص محددة اجتماعيا وثقافيا تكتسبها المرأة نتيجة التربية**

---

[1]- يحي بوعزيز، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 78-79.

التنشئة"[1]، ومن بين هذه الخصائص إجبارها على الصمت وعدم أخذ رأيها في أي قرار يخصها مثل[2]:

"اسكْتِي يا بَنْتِـــي وهادي قَسْمَة رَبِّـــــي

العَاقْلَة مَنْ رضات وَبنْتْ الأصْل ما تْقُول لاَ".

يبدو أنّ البنت في هذه البوقالة تريد أن تخرج من صمتها، وتختار شريك حياتها، إلاّ أنّ الأم تقوم بدورها في عملية تلقين القيّم الأبويّة الّتي تفرض الصّمت على الأنثى، فهي مُعلم جيد في نقل هذه القيّم إلى الجيل الجديد، ولا نعني بذلك أنّها على درجة عالية من الوعي، فما هي إلاّ نتاج، لمخرجات المنظومة الثقافية الذكورية المنتجة لـ **"أنماط من القيّم ظلت تمر غير مفقودة مما منحها ديمومة وهيمنة سحرية"**[3].

ولعلّ اللاّفت في هذه البوقالة هو ربط صفة الصمت ببنت الأصل العاقلة، وقد وردت ذلك في الجملة الثقافية **"بَنْتْ الأَصلْ ما تْقُولْ لاَ" "وبما أن كلمة أصل هي كلمة جامعة تعمل كدال رمزي على منظومة من الصفات الجامعة التي تختبئ في المضمر، فإنها لا تنبئ عن نفسها إلا في وقت الحاجة مما يجعلها ملجأ نفسيا، ذاتيا تحضر لحسم اللحظات الغامضة والحرجة التي لا يملك الإنسان فيها لغة أخرى لمواجهة الموقف والتعبير عنه، وتأتي هذه الكلمات من المخزن العميق لتتكلم بالإنابة عنا"**،[4] لذلك فإن ربط الأصل بالصمت جاء لا شعوريا واستجابة لأنساق دفينة في اللاّوعي الجمعي، فالأصل هنا يعد معادلا موضوعيا للصمت والخضوع والاستسلام وعدم إبداء أي رأي أو الدخول في نقاش... الخ.

---

[1]– عصام واصل، الرواية النسوية العربية، –مساءلة الأنساق وتقويض المركزية–، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص 26.

[2] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي،– قراءة في الأنساق الثقافية العربية–، ص 83.

[4]– المرجع نفسه، ص 85–86.

كما أنّ ربط صمت الأنثى بقسمة الله واعتباره قدرا إلهيا في عبارة "**هاذي قسمة ربي**" من بين أخطر القيّم الجائزة التي جاء فيها النظام الأبوي، والإطار المفهومي الجائر "**هو الذي يفسر ويسوغ ويحمي علاقات الهيمنة والإخضاع**"[1]، وهو ما تجسد فعلا في خطاب البوقالة الّتي بين أيدينا، فحتى يتم قبول الإخضاع والهيمنة وجب تسويغها في قالب بريء وتبرير مقنع وقد تجسد هذا في البوقالة بجعله قدرا إلهيا، وربطه بالغطاء الديني، وهذا ما يفعله المتسلط نحو المتسلَط عليهم أو المهيمن على المهيمَن عليه حتى يحمي علاقات الهيمنة والإخضاع.

ولا تقتصر قوة الهيمنة الأبويّة على الأنثى فقط، فالفرد وحده (وإن كان رجلا) فهو ضعيف وعاجز عن مواجهتها، خاصة إذا تعلق الأمر بشروط الزواج، فسلطتها تعسفيّة وقاسيّة وهذا ما عززته البوقالة مثل[2]:

يَا نَاسْ مْلاَحْ مَدُولِي بَنْتكَمْ وإلا نْطيـــــحْ نمُـــــوتْ

بنتنا شرطها غَالِـــــــــي ومْقَـــــامْهَا عَالـِــــــي.

مَدُوهالي وإلا نَشْكِـــــــي بيكـــتم لرَّبي العَالِـــــي.

يمدح طالب الزّواج السلطة الأبويّة بعبارة "نَاْس مْلاَحْ" لكسب ودهم وقبولهم، إلاّ أنّه قوبل بالرّفض وشروط قاسية فلم يجد السبيل أمامه سوى الشكوى لله عز وجل، حيث فضّل عدم المواجهة أو اللّجوء إلى حلول أخرى وفي ذلك تعزيز لثقافة التّسليم والرضوخ أمام السلطة الأبوية، كما يأتي الخطاب في بوقالة أخرى[3]:

جَارْتِي يَا جَارتـِــــــي قَلبِي عليكْ وعَيْنِي فيـكْ

واشْ نعملْ وَاشْ نهــدْرْ إذا بُوك مَا قبلني ليـــكْ.

---

[1]– مايكل زيمرمان، الفلسفة البيئية من حقوق الحيوان إلى الإيكولوجيا الجدرية، ترجمة: شفيق رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 2006، ص 98.

[2] الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3] – المصدر نفسه.

يأتي الخطاب هنا أكثر وضوحا في توجيهه إذ وردت عبارة "**بُوكْ**" (الأبّ) صريحة، عكس البوقالة السابقة إذ وردت عبارة "**نَـأْس مْـلاَحْ**"، كما تأتي الجملة الثقافية "**واش نعملْ وَاشْ نَهدرْ**" بمعنى؛ ماذا أفعل؟ ماذا أقول؟ مشحونة بأنساق أبويّة تعمل على ترسيخ كل معاني الاستسلام والعجز والمواجهة بدلا من اتباع كل سبل الظفر بالمحبوبة.

فالذّات هنا تذوب في الجماعة وتستجيب للأعراف والنظم والتنشئة الاجتماعية "**وفي إطار التقاليد الاجتماعية، فإن سلطة الأب وشيخ القبيلة والزّعيم الديني هي الّتي تحدد وجهة ولاء الفرد وموضوعه، تعمل هذه التقاليد على تقوية كلا الولاء الشخصي والتبعية الذين يتربى الفرد عليهم في إطار العائلة، وتعزيزهما في الإطار الكلي للمجتمع داخل نظام الولاء وتوزيع الرضى والحماية**".[1]

وفي ظل التقاليد الشعبيّة لا يمكن أن يواجه الفرد السلطة الأبوية وإلاّ اعتبر تمردا وكسرا للتبعيّة والولاء للتقاليد والنظم الاجتماعية السائدة، ولا ننكر أنّ النظام الأبوي وإن كان مستحدثا إلى حد اليوم، فإنه حافظ على الكثير من قيمه الجائرة وأساليبه المتسلطة، وهذا ما حملته لنا الثقافة من خلال خطاب البوقالة، فساهمت هي الأخرى في تعزيز قيّم الصمت وعدم المواجهة والأمثلة كثيرة نأخذ منها[2]:

عَندنَا شَجْـــــرة مْعمرَة بَالياقُــوتْ

وعندْنَا فَـــــــوارة مْعَمرة بالحُـــــوتْ

اعْطُونِي بَنتكـــمْ ولا نْطِيح نْمُــوتْ.

[1]– هشام الشرابي، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة: محمود شريح، بيروت، لبنان، ط2، 1993، ص 64.

[2]– الرّاوية: تماني شيريفي.

يجسد البيت الأخير نسق الصمت والخضوع والاستسلام، فالعاشق لم يتحد السلطة الأبويّة واختار الموت على المواجهة في عبارة "**ولا نطيح نموت**"، كما يكتفي بالحزن في بعض الأحيان مثل[1]:

نبعثلكم دْمُوعي في مشْوار أزرَقْ

ونبعث كْلاَمِي في بريّة تبـــــرقْ

على بَابَاها لزَوجْـــــــــــــــهَا

وخلى الكَبْدَة تَحـْـــــــــــــرَقْ.

فهنا العاشق لا يجرؤ على مواجهة الأب الّذي زوَّج حبيبته، وإنّما يفضل الصمت والاستسلام والاكتفاء بالتحسر والبكاء، ومن هنا يمكننا القول أنّ النّظام الأبوي قد بالغ في إحكام هيمنته على الأنثى، سواء كانت بنت أو أخت أو زوجة كما امتدت هذه الهيمنة حتى للذّكر ذاته في بعض حرياته.

2. نسق الفحولة السياسيّة:

تسعى السلطة السياسية إلى تعميق هيمنتها في ذهن المجتمع من خلال آليات متنوعة، وتقوم البوقالة بكشف ذلك عن طريق الأنساق المضمرة خلف الخطاب فساهمت في تعريّة النظام السياسي السائد آنذاك من خلال إبراز آليات الاستقواء مثل[2]:

لَوْ كَان جَا السُلطَـــانْ يَعطِينـــِي لاَمَـــــــانْ

نَعشقْ رَبْع شبـــــــان ونْقُول بَرْكَانِـــــــــــي

من أحمد ومحمـــــــد واسميه علي وعُثمـَانْ

وما نَعشقْ في الملاح سوى سِيدْ علـــــــي.

[1] – الرّاوية: فاطمة وناسي، الجزائر العاصمة، العمر 66 سنة، التاريخ:2019.05.12، التوقيت: 11.30

[2] -Kadour M'hamsadji, jeu de la bouqala, P 125.

لجوء البنت في هذا الخطاب إلى السّلطة السياسية ممثلة في "السلطان" يعّد تعزيزا واستقواء واحتماء به، وفي نفس الوقت احتقار للسلطة الأبويّة التي تعود لها الصلاحية في القضايا الاجتماعية التي تتعلق بالأنثى مباشرة.

إلاّ أن البنت تجنح إلى السّلطة السياسيّة لضمان الأمن والأمان، وفي ذلك تقديس للفحل السياسي وزرع لقيم السلطة السياسية وصلاحيتها في اختراق جميع القضايا، بما في ذلك الاجتماعية ومنها العائلية، وحصر "الأمن" واحتكاره ضمن صلاحيتها فقط، كما لا ننكر أنّ الأمن يعد أهم حاجات الإنسان وهذا من فضل الله عز وجل على عباده، قال تعالى: ﴿**فَلْيَعْبُدُوا رَبَّ هَذَا الْبَيْتِ(3) الَّذِي أَطْعَمَهُم مِّن جُوعٍ وَآمَنَهُم مِّنْ خَوْفٍ(4)** ﴾.

هنا تُرسخ البوقالة في الذاكرة الشعبية أنّ الأمن ممنوح أيضا من قبل الفحل السياسي، وفي ذلك يعد تحقيق الأمن والأمان موردا وشيئا ممنوحا من طرف الدولة (السلطان)، ومن هنا يعتلي الفحل السياسي أعلى سلطة مقارنة بالفحل الأبوي.

تواصل السلطة السياسية ترسيخ قدرات الفعل السياسي وتعمل على ترسيخ هذا النسق في الوعي الجمعي بطرق متنوعة مثل[1]:

كُنت منكم وإليكـــــم وضْحِيتْ برَّانـِـــــــــي
كُنت في الصَّـف الأول صَرْت في الصف الثانـِي
واليوم يا عدولـــــــي قولوا لسلطانـــــــــي
الذّل ما نَحملـــــــهْ والعـّــــــز ربانـــــي.

يتّم الشكوى في هذا الخطاب إلى السلطان، آملا في تحقيق الإنصاف وفي ذلك استعظام للسلطة السياسية، فلجوء المظلوم أو المذلول إلى السّلطة السياسيّة لتحقيق العدل والمساواة يعظِّم من شأنها، وقد جاء ذلك في عبارة "**قولو لْسُلْطَانِي**"، فالاستنجاد بالفحل السياسي "**السلطان**" يعطي للدولة مهابة ومكانة عظمى فيمكن لها ما لا يمكن لغيرها.

[1] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة،–الطقس والشعر والطقس والمرأة–، ص 150.

كما أنّه ترسيخ في الذهنية الشعبية على مكانة السلطان وقدرته على تحقيق العدل وإنصاف الحق وإرساء دولة القانون، فتكون بذلك البوقالة قد ساهمت في إدارة المجتمع وتنظيمه كما يريده الفحل السياسي عن طريق ترسيخ هذه القيّم لصالحه؛ قيّم التميُّز والتّفرد بالقدرة على تحقيق الأمن والعدل والمساواة لترسيخ الاعتقاد في هذا الخطاب من البوقالة بتفرده وقدرته في تحقيق مصالح العباد وضمان السيطرة السياسية، "**وتتم السيطرة في إنتاج جملة التصورات، التي تقدم السلطة كنظير للحقيقة أيضا، فيصبح دور الثقافة، أو الكتابة، هو تنظيم الخضوع الاجتماعي وتلقين القبول، وإملاء الإخضاع، أي تأمين ديمومة السيطرة السياسية، وتأمين قبول ثقافتها ليس كثقافة سلطوية بل كتعبير عن ثقافة كل الشعب**".[1]

فالسّلطة السياسيّة تجد في الثّقافة منبعا آخر لضمان مصالحها، وترويج سياستها وتبرير سلوكها حتى الاستبدادية منها ضدّ المجتمع، فكلا البوقالتين منحتا السلطان القدرة على تحقيق الأمن والعدل ومن جهة أخرى يحمّلانه مسؤولية تحقيق ذلك.

كما كانت للبوقالة مهمّة تعريّة السلطة السياسيّة وكشف سوءاتها وفضح أساليبها الديكتاتورية والتعسفيّة لمن يفكر حتى بالمساس بها أو بأحد أفرادها[2]:

قَالُولي نَقتُلـــــوك فِي البير نغبــرُوكْ

ما نعطو عليـــك ديّـــــــــــة

قلت لهم أنا بنـــتْ الملُـــــــــــوكْ

واللّي حب شْبـُــوكْ يدَّنَـــــــــى لِيَّ.

[1]– فيصل الدّراج، الواقع والمثال،– مساهمة في علاقات الأدب السياسي–، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 305.

[2]- Kadour M'hamsadji, jeu de la bouqala, P.209

يلجأ الفحل السياسي إلى زرع الترهيب والتهديد من خلال عبارة "**أنَا بَنْت الملوكْ واللّي حب شْبوكْ يدَّنى ليَّ**" فتكون بذلك البوقالة قد عززت نسق الفحولة من خلال التحذير من الاقتراب إلى الفحل السياسي، ويجعل من يفكر في ذلك يكون مصيره السجن (الشْبُوك).

فالخطاب هنا يعمل على تضخيم وإعلاء السلطة السياسية في دور "**بنت الملوك**" وتحقير الشعب، وبدلا من إرساء العدالة الاجتماعية وإعطاء كل ظالم نصيبه من العقاب، سواء كان ابن ملك أو ابن الشعب تقوم السلطة السياسية بتذهين نسق الرهبة ، كما تستعمل في ذلك المجتمع كوسيلة للاحتماء "**فالسلطة السياسية تتحصن بالثقافي قبل تحصنها بالعسكري**"[1].

فإذا كان الجيش ومختلف الأجهزة الأمنيّة هي الحصن المادي الملموس للسّلطة فإن الثقافة وماتزرعه عبر التّعابير الشفويّة (البوقالة) تشّكل الشّق المعنوي منها فـ "**حالما تتقاطع مصالح أي فرد من أفراد المجتمع مع عائلة السلطان أو حاشيته، ينال من السياط والإهانة ما يجعله عبرة لبقية أفراد المجتمع الرافضين لإتباع هذه الأنماط**".[2] لذلك فالسّلطة السياسيّة تكون أكثر بطشا وشراسة إذا ما أحست بأي خطر قد يمس بمصالحها.

وحتى اليّوم يعد التفوه ولو بكلمة حق ضد السلطة السياسية أشبه بالموت، وصارت الشخصيّات السياسيّة بدلا من شخصيات عادية خادمة للبلاد والعباد، شخصيات مقدسة لا يمكن أن تقبل المعارضة، حتى ولو كانت قراراتها استبدادية وهذا ما أسسته البوقالة.

فالبوقالة تؤسس في محمولها الثقافي قدسيّة السلطان وحرّمه "**ومع الزمن يصبح السلوك الغير السوي نمطا سائدا في المجتمع، ومنغرزا في عدم الوعي لدى الغالبية من أفراده، ولا نجد في المجتمع سلوكا شاذا أو منحطا يجب التخلي عنه، لأنه متوارث عبر**

---

[1]– عبد الحميد الحسامي، النقد السياسي في المثل الشعبي، –دراسة في ضوء النقد الثقافي–، مجدلاوي للنشر،عمان، د ط، د ت، ص 94.

[2]– صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص 51.

الأجيال ولم يعد قادرا بين التمييز بينه وبين السلوك السوي"[1] وهو عمل الأنساق الثقافية الّتي تنساق إليها دون أن نشعر، كما تسعى السّلطة السياسيّة إلى النزوع إلى الفحولة الفردية، وهذا ما تجسد في البوقالة التالية[2]:

كُنت مْهَنِّي يَا عبادْ قبل ما نعقلكُمْ
نساري في مْدينتِي كيف السُّلطَانْ
خليتوني هْبِيـــلْ ما نصبر عَنكمْ
مْشَوَّط لكبيـــدَة والقلب حَرقـــانْ.

تعبِّر البوقالة عن تعب ومعاناة العاشق بعدما ابتلي بالعشق، تذكّرنا هذه الأبيات بالشعر الجاهلي "**الحب العذري** " الّذي انغرس في اللاّشعور الجمعي للشعوب، وأخذ في التناسل عبر الأجيال في تصويره الحب على أنه ابتلاء وجنون وتضحية، فحمل نسق الإنكسار والضعف للعشاق.

من هنا فإنّ البوقالة قد عززّت من هذا النسق، وغرست أفكارا في الذهنية الثّقافية مشوهة ومرعبة عن الحب، وبدلا من العيش والتحكم في قلبه وفي حياته مثل حُكم السلطان في بلاده فإن إشراك قلبه في الحب سبب له المتاعب والآلام، وهذا هو النسق المضمر في الجملة الثقافية "**نْسَاري في مْدِينتي كيفْ السُلطانْ**".

إنه إضمار من قبل الحاكم نحو النزوع إلى الفحولة الفردية، وعدم إشراك أيّة جهة أخرى في الحكم وإلاّ خسر مُلكه ، فمن إشراك القلب بحب شريك إلى إشراك أي فرد في الحكم، ومنه إضمار إلى عدم منافسة السلطان وإشراك طرف آخر في الحكم أو الحكم الجماعي، فكلما كانت الشراكة زادت النزاعات وآل المُلك إلى الزّوال والضّياع مثل ضياع قلب العاشق.

---

[1]– المرجع السابق، ص 50.

[2]- Kadour M'hamsadji, jeu de la bouqala, P83.

ومن هنا يكشف خطاب البوقالة طرائق تفكير السلطة؛ من خلال فرض ثقافة النزوع إلى الفحولة الفردية وعدم الإشراك في الحكم، وأنّ الفحولة السياسيّة لا تقبل الشّراكة في الحكم فـ "**لا شك أن الفئة المتسلطة، بغية استمرار تسلطها، تعمل على تغذية عقدة النقص والعجز هذه لدى الجماهير، حتى تظل على استكانتها وتبعيتها، وحتى لا تحاول اتخاذ زمام المبادرة في تقرير مصيرها بنفسها**"[1] بل تستعين بالتحصن الثقافي لحماية حكمها الدكتاتوري المتسلط، لذلك يواصل الفحل السياسي تمرير قناعاته هذه المرّة بصورة أخرى[2]:

أطْحَنْ الفْحَمْ وأرحيـــــــــــه وشُوفْ واش يصح من دْقِيقَـــــــهْ

يعني الأحْمَقْ يصلح ويجـــــود على طول الزمان العاقل يبقى سيـدهْ

هذا أحْمَقْ بن حَمْقَاءْ بن أحمق دَّم الأحمق يَا نَاسْ من بـــــــــرده

كينتف الجـــــلد ويَغْسَـــــلْ تصيب الروحة باقية في يَـــــــــدَهْ.

يكمن مضمون هذه البوقالة ظاهريا في ضرورة الحذر من الإنسان الحامل لصفة الحماقة، وتصورها البوقالة على أنّها صفة موروثة أبًا عن جّد، لكن البوقالة هنا تضمر إلى نسق الاستحواذ على الملك، فالعاقل عادة هو القائد الحاكم فطالما ارتبط العقل به، فهو الّذي يمتلك العقل والحكمة، وهو الأجذر بالحكم وتسيير البلاد.

وتعزّز الجملة الثقافيّة "**على طولْ الزّمَانْ العاقل يَبقَى سِيدهْ**" من نسق البقاء والتجذر في السلطة، فوحده يستحق التربّع على العرش، ومن هذا الخطاب يحاول الفحل السياسي أن يؤسس نسقا ذهنيا مضمرا بتوجيه القناعة الاجتماعية إلى تمجيد الحكم الفردي، والرفع من شأن الحاكم وتقديسه.

---

[1]– مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي،– مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط9، 2005، ص 64.

[2] – الراوية: تماني شيريفي.

كما يزرع الفحل السياسي في الوجدان الشعبي من خلال البوقالة القدرة الخارقة إلى الوصول لأيّ من يحاول المساس بالسلطان، تقول البوقالة[1]:

العدو اللّـــي يطـــغى الله يخَيبْ مَكْـــرهْ

حْبل مولانَا طْويـــــــلْ ومَا أقْوى عَسّكـرَهْ.

تمجد وتعزز البوقالة في هذا الخطاب من نسق الفحولة السياسية، وذلك في الجملة الثقافية "**حْبَلْ مولانَا طْوِيلْ**" كما تحاكي هذه الجملة المثل المشهور "**حبل الدولة طويل**" حيث تحمل نسق الترهيب وكل من يعادي الحاكم سواء داخل البلاد أم خارجها، لذلك حملت البوقالة قوة مشحونة بجملة من الروادع والإجراءات لمن تفكر في عداء السلطة في عبارة "ما أقوى عَسّكْرَه" "**وهكذا تقوم السلطة السياسية بصناعة الرهبة، ويتم تمرير هذا القانون في الذاكرة الشعبية، عبر اللّغة**"[2] وهو ما تجلى في هذا الخطاب من البوقالة، فالفرد الخاضع عليه باتباع الحكام والويل كل الويل إذا فكر في مخالفة ذلك.

كما أنّ الجملة الثقافية "**يد مولانا طويل**" لا تضمر إلى أبعاد السلطة السياسية فحسب وما يتبعها من قوة جيشه وأسلحته؛ بل تمتد إلى باقي السلطات الأخرى خاصة الاجتماعيّة والدينيّة، وتبيان قدرة الدولة على التأثير والوصول لكل من يهدد مصالحها " **بفعل هذا الضخ السياسي لثقافة الرعب، وتذهينها لدى الشعب. إنه نوع من الحماية الغير مباشر للسلطة والسلطان، ونوع من العنف الذي تمارسه السلطة**"[3]، ذلك أنه يعتبر تهديدا غير مباشر لمن يفكر في معارضة السلطة أو المساس بمصالحها.

---

[1]– الرّاوية: فضيلة الخياطي.

[2]– عبد الحميد الحسامي، النقد السياسي في المثل الشعبي، ص 98.

[3]– المرجع نفسه، ص 100.

فالسّلطة الاجتماعية تعمل على "**السيطرة على أفعال أفراد مجموعة أخرى أو عقولها؛ مما يحد من حرية عمل الآخرين، أو التأثير في معارفهم أو توجهاتهم أو إيديولوجياتهم**"[1]

فالسّيطرة والخضوع إذن لا يكون عسكريا فحسب، بل تساهم اللّغة بشكل عام أو الخطاب سواءً كان شفويا أو مدونا في صنع أسلحة أخرى ثقافية، قد تكون أشد فتكًا من الأسلحة العادية فيستخدمها السلاطين والحُكام في حماية وتحقيق الخضوع والسيطرة لضمان البقاء.

3. نسق الذكورة (الزّوج، الحبيب):

إضافة إلى الأنساق الفحوليّة الأبويّة الّتي كشفها خطاب البوقالة فإنّ البوقالة أيضا ساهمت في تعريّة وكشف الأنساق الذكورية خارج سلطة الأب والأخ ممثلين في بقية الذكور، "**فالمرأة في الجتمع الذكوري تخضع لنوعين من السلطات: الأول السلطة الاجتماعية المباشرة، ممثلة في الذكر المعين، أيا كانت علاقته بها: زواجية أم عرفية والثاني السلطة الثقافية متمثلة في مجتمع الذكور وتندرج المرأة (بلا جمع في النوع الأول)، أما النوع الثاني فإنه أكثر شمولية**"[2]

فالأنثى محاطة بالسّلطة الذكورية من كل الجهات، لذلك تأثرت بالفكر الذكوري وانعكس ذلك في خطابها، فقد استطاع النسق الذكوري توطيد بنيته على المؤسسات والعلاقات الاجتماعية الّتي يغذو فيها الرجل سيدا والمرأة خاضعة وطائعة.

لذلك كانت المرأة جزءا ومخرجا من منظومات المؤسسة الذكوريّة، فقد ساهمت هي الأخرى في تعزيز النسق الذكوري وتقليده في كثير من الأحيان، ذلك أنّ الأنثى ترى في الذكر النموذج الأمثل، فلا ننكر أنّ البوقالة مثلت مرحلة من مراحل تطور الفكر النسوي فقد حملت الكثير من أشعارها تقليدا للشعراء الرجال "**فالفكر النسوي في جوانبه كافة حاول في**

---

[1]– توين فان ديك، الخطاب والسلطة، ترجمة: غيداء العلي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014، ص 150.

[2]– الجزار محمد فكري، معجم الوأد، النزعة الذكورية في المعجم العربي، إيراك للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص 76.

مرحلته الأولى تقليد الفكر الأبوي في نوع من الإقرار المضمر بأن ذلك الفكر هو المعيار القياسي للفكر الصحيح"[1]، ومن أمثلة ذلك ما يلي[2]:

"كَانْ الزهو في جنانـــي والحَسدْ عَند جِيرَانِـــــي
وأنا فرْحَانة بزّمانـــــي ونُومِي نُوم الهَانِـــــي
والآن يَا عبـــــد الله شُفُتوني كِيرَانـــــي
مَنْ وقت اللّي رَّبِي بْلَاني بعشق ذاك الشبَابْ البرَّانـي"

تصوّر المرأة في هذه البوقالة حالة العاشقة الّتي ابتليت بالحب، وكيف انتقلت حالتها من الفرح والسعادة إلى القهر والحزن، فطالما تسبب الحب في قهر وحزن العشاق فأصبحت سمات حتميّة للعاشق الولهان بمعشوقته حتى ارتبط الحب بهذه الصفات.

وبالرّغم من أنّ الحب هو " **القدرة على الوقوف وليس الوقوع، لا يعني أنّ الواحد عاجز والآخر قوي**[3] وهذا المفترض أن يرتبط اسمه بصفات السعادة والفرح، إلاّ أن الشعراء استطاعوا غرس نسق الانكسار والضعف في الذهنية الثقافيّة للشعوب فأصبح العشق يصوَّر في جانبه السلبي، وحتّى اليوم أصبح العشق معادلا موضوعيا للحزن والاشتياق والانكسار والضعف، فالنّموذج الجاهلي لا يزال ساري المفعول في الكثير من البوقالات إذ تقول[4]:

أحمد يا حمد وأحمد هو سْبَابِي نِيرَانَه تشتعل في ضْلوعـــي
كيصِيحواَ صوْت أحمد في سمعِي نفطن وتسيل دْمُوعـــــــي
ربِّـــي سيـدي كَمـَلْ لي سَـــعْـدِي.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد النسوي–الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد–، ص 40.

[2]- Kadour M’hamsadji, jeu de la bouqala, P125.

[3]– ينظر :أريان فروم، فن الحب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 48.

[4]- Kadour M’hamsadji, jeu de la bouqala, P220.

تصوِّر البوقالة هنا العشق على أنه كابوس وحرقة وبكاء ونار، ونوع من الهلع والانهيار عند سماع حتّى اسم مشابه لعشيقها، فتكون بذلك قد كابدت الشعراء الرّجال وعززت هي الأخرى في رسم القالب الّذي يصنعه الحب في نفوس العشاق وهو قالب مليء بالانكسار والمعاناة والحزن، وها هي الأنثى تودّع النّوم من شدّة الاشتياق والفراق، إذ تقول[1]:

"يا نْجِيمَة اللّيـــــلْ وحِيدَة وحْزينَة

إذا نْسَانِي الحبيبْ فَكرِيـــــــــهْ

أنا لاَ نَرْقد ولاَ نَومْ بْلاَ بِيـــــــــه."

إنّ تعرض المعشوق للأرق من شدّة اشتياق المحبوب من أهم صفات نسق الانكسار والضعف والأمثلة الواردة في البوقالة كثيرة منها[2]:

يَا لَالّة فَاطمـــــة شَـــابْ رَاسِـــــي

ما طرالي عليـــــكْ ما يطرا للشْبَـــابْ

تُرقد الشَّجرة والحَجرة ويتعنقوا الأحبَـــابْ

وأنَا نْراعي خْيَالْ لالّة فِي شْقَاق البَـــابْ.

وفي أخرى:[3]

طُومَة طُومـــــة كي نتفكر فطُّومَـــة

يتْخَلْخَلْ عَقلِـــــي ويزيد خْيالِـــــــي

أنا مملوك فطُّومَـة حتى آمالِـــــــــي.

وإذا كان الحب عاطفة إنسانية يشترك فيها كلا الجنسين فالتّعبير عن هذه العواطف تخضع لأنساق ذكورية، وتوجيهها وحصرها في خصائص معينة رسّخت في الذهنيّة الثقافيّة للشعوب خاصة في الأشعار الّتي تحمل غرض الغزل الّذي يعد "**أكثر أبواب الشعر من**

[1] – المصدر السابق، ص129.

[2] – المصدر نفسه، ص 164.

[3] –المصدر نفسه، ص126.

حيث الكم وأغنى أبواب الشعر من حيث الذوق والفن والعاطفة"[1]، إلاّ أنّ ما يهنا ليس الغزل في حد ذاته بل كيف خضع هذا الغرض الشعري للأنساق الذكورية في شعر البوقالة؟ وما هي تجليات هذه الأنساق في الخطاب الشعري للبوقالة؟

بالرّغم من أنّ الغزل كان حكرا على الرجال عند العرب قديما إلاّ أنّ المرأة في البوقالة أخذت الحظ الأوفر منه، ويأتي الغزل في البوقالة تارة على لسان إمرأة وتارة على لسان رجل، تقول البوقالة[2]:

البَاء والتَـــــتــاء وكُلْ ما جَانـا يَتْواتَـــــــي
حتَّى الحُوتَـــــــة تغلـب وتْعـُـــــــــومْ
وسَاقْ حبيبـــــــي زمــرُدَة ويَـاقُوتَـــــــــه
والا زهي فِي السمــاء حازتـــه النجـــــــــوم
والزَّنْدْ والـــــــذْرَاعْ والسّـــاقْ الموشُـــــــــومْ
وأنَا نحُب خْليلِـــــي واللي يحُـــبْ يموتْ يمـــــوتْ.

تتغزّل المرأة الشاعرة في هاته الأبيات بالحبيب، فوصفت ساقه الموشومة وشبّهتها بالزّمرد والياقوت، ولا شك أنّ الوشم ارتبط ارتباطا وثيقا بالتراث الشعبي الجزائري، حيث يعد من الموروثات الشعبية الّتي تداولتها مختلف المجتمعات الإنسانية وقد ارتبط بالزينة خاصة لدى النساء قديما.

إلاّ أنّه ما يجب الوقوف عنده هو طبيعة هذه الصفات فكلها صفات مادية "**الزند، الذراع الساق**" وكلها منحصرة في نطاق الجسد، وهذا أمر طبيعي، ذلك أنّ الشاعرة في هذه المراحل تقلّد الشعر الذكوري الّذي لا يرى في المرأة غير جسدها، فالشّعر الشفوي كالكتابة

[1] –حسان أبو رحاب، الغزل عند العرب، البيان العربي للنشر، مصر، ط1، 1947، ص06.

[2]- Kadour M'hamsadji, Heu de la bouqala, P 121.

تماما فمن البديهي أن تمرّ "**بصعاب التقليد والمحاكاة بل والتبعية، قبل أن تنفصل وتستقل وتتميز بذاتها**"[1] ويظهر ذلك جليا في الكثير من الأشعار[2]:

قَدكْ عَاجِـــــي وراسْ خذكْ رجْرَاجي

ولْقِيتْ سيدَ لمْلاح فِي زَنقتِي مَاجِـــي

نَطْلبْ من الإلــه يْسَقمْ عْوَاجِـــي.

تشبِّه المرأة في هذه البوقالة القَّد(القامة) بالعاج وكلها صفات مادية، [3] تقول أيضا:

عْيونَكْ تـُــوتْ حْواجبَكْ يَاقُـــــــوتْ

أنا نحبْ خْلِيلِي واللّي يبغي يموت يْمُوتْ.

تسير الأنثى على خطى الرّجل في الوصف، وتحمل سلاحه فتتغنى بعيني وحاجبي حبيبها وهي صفات مادية أيضا، فهي تستعير الأساليب والسمات التي أصبغتها الثّقافة الذكوريّة وتعيد إنتاجها بنفس الطريقة والأسلوب.

فالبوقالة لم تنفرد وتختلف، فهي لم تجابه النسق السائد بقدر ماسايرته ونسجت على منواله واتخذت مبدأ التقليد والمحاكاة، سواء في الأغراض الشعريّة "الغزل" أو في المعاني فهي تصف الرجل بصفات ترتبط بالجسد، "**وقد كان العرب قديما يستحسن في وصف المرأة التركيز على مفاتن جسدها كالجسم الممشوق والعنق الطويلة والخصر المعتدل والعيون المثيرة؛ فإنه من الخطأ الشنيع أن يوصف الرجل بما توصف به النساء، وعادة ما يقتصر في وصف الرجال على الفضائل النفسية وليس جمالهم الجسدي، ولا يقبل من الشعر وصف جسد الرجل ويعتبر ذلك مذموما**"[4].

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد النسوي،– الثقافة الأبوية، الهوية الأنثوية والجسد–، ص 102.

[2]- Kadour M'hamsadji, Heu de la bouqala, P .151

[3]– المصدر نفسه، ص218.

[4]– ينظر عبد الله إبراهيم وهابي، السرد النسوي العربي، دار كنوز للمعرفة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017، ص 138.

فالمرأة ترى من الشعر الذكوري النموذج الّذي وجب تقليده للوصول إلى المركز، وإن كنا نلاحظ أنّ المرأة هنا هي المتغزلة ، لقد أصبح الهامش مركزا والمركز هامشا، وبالتالي قلب أبنية التمركز الّتي كان فيها الرجل عاشقا والمرأة معشوقة والأمثلة كثيرة[1].

"أَحْمدْ يا أَحْمَدْ يَا مَرْبوعْ القّد أعمل رُوحَكْ طبيب وأجِي بريني

يَا جوهر في النَقْـــــــش يا نقْـــــــشْ خَلْخَـــالِي.

وفي أخرى[2]:

مُحَمد يا مْحمد ما كان امرأة جَابَتْ كيفكْ وَلْدْ

يَا مَزْيانْ القد يَا اللّـــي مَا رَاحْ منْ تَخْمَامِي

والله ما لقيت الطيْر اللّي يجِيبْلَكْ سْـــلاَمِي".

تتغزل كلتا البوقالتين بقامة الحبيب بعبارة "القد"، كما تتغزّل بالجسد في[3]:

يا سيد الأميـــــر يَا عَيْن الطِيرْ

يا لي جــسدك حْريْر وأطْرَافَكْ زَبدْ.

واحتلت العينان مساحة واسعة في الغزل[4]:

سيدي مُـــولْ العُـــــيونْ والحَاجَبْ المقـــــــــــــرُونْ

سَقْسـِيته آش يْكـُـــــون قَالي حَانُوت من الصَّفْ العَالِـي

قلْتْ له نَتْمَنى تْكُـــون زُوجِي وحْلاَلِي .

تعتبر هذه الأمثلة من أشعار البوقالة دليلا كذلك على تحرر المرأة من بعض القيود النسقيّة، كون أنّ المرأة في البوقالة عصت البيئة الثقافية الفحوليّة، واقتحمت جدار الشعر الذكوري خاصة وأن الرجل في العادة هو الّذي يتغزل ولعلّ البوقالة خطت خطوة مهمة في هذه الأشعار وذلك بتمكنها من التخلص والاختباء وراء الأنا الذكورية في الخطاب،إلاّ أنّها

---

[1]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[2] -Kadour M’hamsadji, Heu de la bouqala, P221.

[3]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[4]- Kadour M’hamsadji, jeu de la bouqala, P208.

وقعت في الوقت نفسه في فخ التقلّيد والمحاكاة للشعر الذكوري "**وقد لا تسمح اللّغة بهذا التحول الجذري، ولكن التغيير لا يحدث بضربة سحرية إنه يحتاج إلى عمل شاق**".[1]

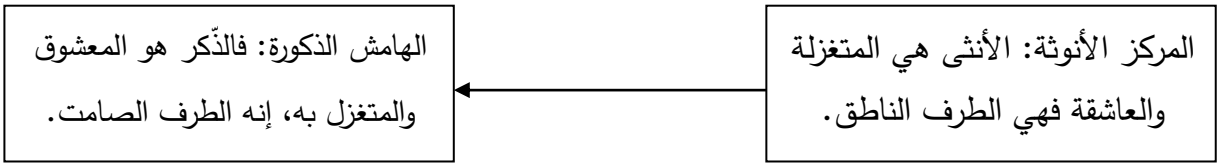
فأشعار المرأة تمرّ بمجابهة مراحل معقدة قبل أن تصل إلى مرحلة استيعاب أسباب المحاكاة وكيف سيطر الفحل المذكر على اللّغة؟ وغيرها من التساؤلات الّتي رافقت الفكر النسوي بصفة عامة، كون أنّ البوقالة مثّلت مراحل من تطور الفكر النسوي كما رأينا.

ويمكن أن نجمع الصفات الّتي تغزلت بها المرأة في وصف الرجل في الجدول التالي:

الصفات	نوعها
– مربوع القدّ (معتدل القامة)	نعوت مادية لا تخرج على نطاق الجسد
– العين الكحلا	//
– الحاجب المقرون	//
– عين الطير	//
– جسد الحرير	//
– أطراف الزبد (أطرافه ناعمة)	//
– المقنين (تشبيه بجمال طائر المقنين)	//
– مزيان القدّ (جميل القامة)	//
– زينة ما يلبس (جمال ملابسه)	//
– خانة على خذه	//

[1]– عبد الله محمد الغذّامي، المرأة واللّغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب–، ط5، 2015، ص 12.

فالبوقالة قلّدت طريقة الفحل في التّعبير، فأصبحت هي المركز والرجل هو الهامش ويمكن تلخيص ذلك في الخطاطة التالية:



الخطاطة رقم(1): قلب أبنية التمركز بين الذكورة والأنوثة

تواصل الأنثى تقليد الشاعر الفحل، وفي نفس الوقت تعزيز الصفات الأنثويّة الّتي وضعتها الثقافة الفحوليّة من أجل تحقيق مصالحها كما يتحول الغزل في بعض الأحيان إلى عتاب مثل[1]

بِيني وبينَكْ طْوِيقَــة قَـدْ دُورْ الكَـــأس
بينِي وبينَكْ كْـــلاَمْ وَأْش وصله النَّـاسْ
مَا يْكـــون حِيــط حتَّى يسْبَق السَّاسْ
ومَا يــرفْدُوا الــذّلْ غِيرْ بْنَاتْ النَّـــاسْ.

تتجاذب في هذه الأبيات مشاعر اللّوم والعتاب، عتاب على فضح أسرار كانت بينها وبين المعشوق إلاّ أنّ ما يهمنا هو الجملة الثقافية "**ما يرفدوا الذّل غير بنات الناس**"، وجاءت كلمة "غير" بمعنى "إلاّ"، لتحصر صفة الذّل بجنس حواء دون غيره، كما لم تأت على سبيل التخصيص فلم تستثن فئة معينة من البنات، بل كل جنس حواء.

ولطالما ألصقت الثقافة الذكورية الأنثى بصفات سلبية منذ القدم كالعار والذّل والفضيحة، فقد ارتبطت المرأة بالخطيئة معتبرين أنّ "**آدم هو أول الخلق أما حواء فخلقت**

[1]– الرّاوية: فاطمة وناسي.

بعده، ولم يكن آدم هو الذي وقع في الخديعة، وإنما المرأة التي خدعت وخالفت الوصية الإلهية ومن ثم فالمرأة كائن هش قليلة الحصانة ويسهل خداعها، وهو ما ظهر على حواء أم البشر عندما أزلها الشيطان بحجة واهية"[1].

لذلك ارتبطت هذه الأنساق التاريخية بتركيب الهويّة الأبديّة للأنثى التّي حملت العار والذّل للأبد، وهذا ما كشفه خطاب البوقالة، فحتى ولو تواعدا العشيقان معا وخرجا عن عرف مجتمع معين فإن الأنثى هي المذنبة دائما، والحقيقة أن "**مسألة المرأة والرجل، لا تخرج عن نطاق تاريخهما الاجتماعي والثقافي المشترك، فالتاريخ صنعهما بقدر أو بآخر وهما فيه ومنه وصده في آن واحد"[2].**

فلا يمكن إذن حصر هذه الأنساق التاريخية في جانبها البيولوجي فقط، بل إلى سياقات ثقافية، تاريخية، واجتماعية شكّلت مع مرور الزّمن الصورة النمطية للمرأة، فربط الأنثى بالذّل والعار والتهميش لا يعود لأسباب داخلية تعود للجنس الأنثوي بحد ذاته.

تستمر البوقالة في تعزيز ثقافة المذكر من خلال التقليد والمحاكاة والاحتفاء بالصفات الذكورية حيث"**تختلف الخصائص التي تدل على الأنوثة، وإن كان يشار عادة، إلى السلبية، والتبعية والضعف على أنها خصائص تميز الأنوثة"[3]**، فعلى الأنثى أن تسير على خطى الفحل إلاّ أنّ الأنثى تكسر هذه القواعد، وقد تجلى ذلك في الكثير من البوقالات مثل:

تْحَبنِي ولاَ مَتْحَبنيـــــشْ والله أنَا مَا يْهَمنِيشْ

مْعَاكْ العمر معَاكْ الروحْ ألي بيهَا نْعِيـــــشْ

وليت عندي سُلْطان وملك المُلوكْ[4].

---

[1]– سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 25.

[2]– خليل أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التعبير، ص 20.

[3]– علياء شكري وآخرون، علم الاجتماع العائلي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2011، ص 353.

[4]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

فالمرأة في هذه البوقالة هي الطالبة والمسيطرة والمتكلمة، ولمّا كان الواجب عليها "**أن تتصف بالحشمة والخجل وعليها أن تكتم أحساسيها ومشاعرها، عكس الرجل الّذي يمتلك كل أدوات الحيوية والسيطرة على اللّغة والحركة، وهذه هي ذات الصورة التي عبّرت عنها المقولة الأوروبية التالية "للرجل الخطوة الأولى وعلى المرأة أن تتسم بالمقاومة التي تعني الحياء الذي يجعل منها شريكا للحياة وطرفا أساسيا".**[1]

إلاّ أنّها تكسر كل هذه الصفات النمطيّة الّتي وضعتها الثقافة الفحوليّة وتتضمن لغة الرجل وأسلوبه "**والأنثى هنا لا تقدم ثقافتها الخاصة ولا لغتها الذاتية، ولكنها تخطف سلاح الرجل وأدواته وتصوبها لتهدم صنم الفحولة من عليائه**"[2].

فها هي تتحول من الهامش إلى المركز فهي الّتي تطلب الزّواج قسرا، كمّا أنّ الجملة الثقافية "**أنا ما يهمنيش**" تمثل الأنا المتسلّطة المستبدة الّتي تلغي الآخر وتهمشه وتلغي رأيه، في مقابل ذلك تنفرد بالسّيطرة والاستبداد والاستعلاء والانفراد في القرار والرأي، وكلها أدوات ذكورية تبنتها واستخدمها حيث قلدت شخصية وأسلوب الفحل الشعري.

وإذا كانت هذه البوقالة تحمل في ظهرها التغزّل والتودّد إلى الحبيب والرفع من شأنه (بتشبيهه بالسلطان وملك الملوك)، إلاّ أنّها تحمل في المضمر كسر القوانين الفحولية الّتي تضع المرأة في خانة الهامش، فالأنثى هنا تقلب أساليب المنظومة الذكوريّة، بالاحتفاء بالمركز الأنثوي فأصبحت هي الطالبة من جهة، والمتفردة بالرأي من جهة أخرى.

ولم تنفرد البوقالة في التعبير عن عاطفة الحب بخصوصية أنثويّة معينة بل قلّدت الفحل الشعري في تصوير هذه المعاناة إذ تقول[3]:

نَحْكِي عْلِيـــكْ يَالِـــــــــــــي مَاخليتي فالنّاس عْقَـــــــــــلْ

يَاكْ فِي الجنان الوَرْد يَفْنَى ويَكْبـــــــر غير أنتِ كُلمِا تَكَبْرِي ثْولِي للصغْـــــر

---

[1]– حسن دواس، حكايا سمراء–مختارات من الحكاية الشعبية الإفريقية–، ص 38.

[2]– عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 95.

[3] – الرّاوية: فاطمة وناسي.

فِيكْ الزّينْ والقد فيه السّـــــــــــــر سُبْحاَنْ خَالْقَكْ الله فيك يدبـــــــــــر

مِينْ ذَاق زينك قلبو من هْوَاكْ مَا يتعمر إن شاء الله بالوردة تبقاي ديما للعين

بَاهـــــــــيَةْ المنْظَـــــــــــــرْ.

بالغت البوقالة في وصف الصفات الأنثوية من منظور الذكر، فكان وصفا ماديا حسيا مرتكزا على الجمال الخارجي **(الزين، القدّ، باهية المنظر)**، وكلها صفات لا تخرج عن خانة الجسد "**ولا يمكن أن نفهم هذا النزوع إلى إبقاء المرأة في دائرة الجسد، والشهوة، والصفات المادية إلا عند مقارنتها بالنعوت التي حرص عليها المجتمع العربي على مدح الرجل لها، وهي نعوت تسعى إلى إقصاء الجوانب الجسدية والأهواء، بحيث يتم مدح الرجال إلاّ بالصفات النفسية**"[1] وهذا ما أرسته الثقافة الذكوريّة في الذهنيّة الشعبيّة، وصارت مؤثرا على توجهات الأنثى الفكريّة والثقافيّة.

كما أنّ تلك الصفات المتعلقة بالجسد هي الّتي تجعل المعشوق يفقد عقله، وقد جاءت في عبارة "**ما خليتي في الناس عقل**"، فطالما عملت الأنساق الثقافية على ربط عاطفة الحب بالجنون والمعاناة، حتى أصبحنا كلما سمعنا كلمة حب نستحضر أنساقا كلها مرتبطة بالسلبية، فأصبحت تتحكم فينا دون أن نشعر "**ومنها انغرس النسق الشعري، وهذا النسق الذي نجده في الخطاب الشعري القديم منه والحديث التقليدي والتجديدي نجده عند الفرزدق وجرير، وأبي تمام والمتنبي**".[2] تقول البوقالة[3]:

خَرْجَتْ بَذْرْ البُذُورْ تَتزَعْبل بَالمـــُور

طَلْقَتْ دُوكْ الشْعُورْ بَالحْنَانِي مَظْفُورْ

زَادْ قوى هْبَالِـــــي يَارَبي سَهَلْ لِـي

سَهَلْ لِي يَا إله أنتَ سُلْطَانِي.

---

[1]– عبد الرحيم وهابي، السردي النسوي العربي، ص 136.

[2]– عبد الله الغدامي، النقد الثقافي– قراءة في الأنساق العربية–، ص 123.

[3]- Kadour M’hamsadji, jeu de la bouqala, P147.

يتغزّل العاشق هنا بشَعر حبيبته المظفور كمّا أنّ عبارة "**زاد قوى هبالي**" تعني قويّ جنوني فطالما ارتبط الحب بالجنون، تقول البوقالة[1]:

كُنْتْ مهني يا عِبـــــادْ قبلْ ما نعْقلْكـــــــــــمْ

نْسَارِي فِي مدينتـــــي كيف السُلْطَـــــــــانْ

خَلِيتُونِي هْبِيـــــــــلْ مَا نَصْبر عَنْكـــــــــمْ

مْشَوطْ لكْبيـــــــــدَة والقَلْبْ حَرْقَـــــــــانْ

والله مَانَنسَاكـــــــــمْ ومَا اشتْغَلْ قَلْبِي إلاَّ بِيكَمْ

حتَّى نْصِيرْ في الأَكفَـانْ

إنّ عبارة "**خليتوني هبيل**" (تركتموني مجنونا) هي نتاج الحب في هذه البوقالة، فبحضور الحب يغيب الهناء والرّاحة والصبر ويحل الحزن والجنون والمعاناة، فكل من العبارات "**مشوط الكبدة**" "**القلب حرقان**" "**كنت مهني**" "**خليتوني هبيل**" تصبّ في خانة أنساق الانكسار والضعف الّذي يتميز بها الفحل الشعري في الأغراض الغزليّة، وها هي الأنثى تعيد إنتاج نفس الصورة الّتي رُسمت لها من قبل الثقافة الفحوليّة.

فالقيام والنسج على منوال الرجل ساهم في تعزيز النسق الذكوري، ورسم صورة نمطية للمرأة عاجزة عن تحقيق الاستقلال اللّغوي فما بالك بالاستقلال الذاتي؟

[1] - المصدر السابق، ص 157

ثانيا- مواجهة الواقع الاجتماعي:

لا شك أنّ الإنسان هو ابن بيئته فهو يتأثر ويؤثر داخل مجتمعه، وبما أنّ المجتمع الجزائري مجتمع محافظ، فقد فُرضت صفات معينة على المرأة ضمن هوية اجتماعية معينة، كون أنّ هذه الأخيرة تشير "**إلى أن طريقتنا في التفكير في أنفسنا وفي الآخرين بالاعتماد على المجموعة الاجتماعية التي ينتمي إليها، تتكون الهوية الاجتماعية من أجزاء شخصية الإنسان التي جاءت من كونه ينتمي إلى مجموعة معينة**".[1]

إن الخروج عن هذه الهويّة يعد خرقا للقوانين الاجتماعية، ومخالفا للواقع الاجتماعي التي تعيشه الأنثى، لذا تسعى إلى مواجهة الواقع الاجتماعي الذكوري وما تتعرض له من ممارسات إقصائية محاولة إثبات الذات الأنثوية في الكثير من البوقالات فتارة تستفحل وتارة ترفض، كما تتمرّد في بعض الأحيان.

1.نسق الاستفحال الأنثوي:

جاء في لسان العرب معنى استفحل "**اسْتَفْحَلَ أَمر العَدُوّ إِذَا قَوي واشْتَدّ، فهو مُسْتَفْحَل، والعَرَبُ تسمّي سُهَيْلاً الفَحْلَ شبيهًا لَهُ بِفَحْلِ الإِبل وذلك لِاِعْتِزَالِهِ عن النُّجوم وعظمه**"[2]

فالاستفحال إذن بمعنى اشتدّ وقويّ، و ورد في معجم تاج العروس "**استفحل الأمرُ: أي تفاقم واشتَدَّ تَفَحَّلَ: تشبّه بالفحل في الذكورة**".[3]

وتستفحل الأنثى في البوقالة بالتفاقم والمبالغة في تهميش ذاتها، إضافة إلى المبالغة في تقمصها شخصية الرجل في تصوير موقع المرأة في المجتمع.

---

[1]- كيلي م هانوم، الهوية الاجتماعية، معرفة الذات، وقيادة الآخرين، ترجمة: خالد عبد الرحمن العوض، العبيكان للنشر، المملكة العربية السعودية، ط1، 2009، ص 15.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج11، ص 517.

[3]- الزبيدي، تارج العروس، ج30، ص 152.

فالمرأة في البوقالة تصوّر الذات الأنثويّة بنفس سلوكيات وأفكار الرجل، حتى أننا لا نجد في البوقالة سمات أنثوية مستقلة عن الفكر الفحولي فحتى "**في حالة التأنيث الصحيح لا يسلم الخطاب من فحولته**"[1] تقول البوقالة فتبالغ في الاستفحال[2]:

خْمِيرِي خْميــرِي عَايرُونِي بـــــك
بَعْد ماَ عَايروني حَسْدُونِي فِيـــــكْ
أنت بديعَـــــة وأنَا قْفيلَة فِيـــــكْ.

وفي رواية أخرى تجعل من نفسها الجوهرة الصغيرة بينما الرجل هو الخاتم بقولها[3]:

خْميرِي خْمِـــيرِي عَايرُونِي بـــــــك
وبَعْد المعَايْـــــرَه شَارْكُونِــي فيـــــك
أنتَ خْويتم ذْهَـبْ وأنَا فصـيص فِيــك
نتضَارْبوا بالــذرَاع واللّي يَغْلب يدِيـــكْ

إذا ما قارنا التشبيه الّتي تنعت به الأنثى نفسها بالمقارنة مع الرجل "الخاتم، فصيص" نجد أنّ الأنثى تجعل من نفسها هامشا، بينما الرجل يحتل خانة المركز ويتجسد ذلك في الكثير من البوقالات.[4]

أنْتَ صَبَاطْ وأنَا خْويَطْ فِيكْ أنْتَ سَلْسَلَة وأنَا خَامْسَة* فِيـــــــك
أنْتَ خَاتَمْ وأنَا حَجْرة فيكْ والطْرِيقْ اللّي تَاخذْهَا أنَا نْكُون فيهَا.

---

[1]– عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 203.

[2]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3]- Kadour M'hamsadji, jeu de la bouqala, P 129.

[4]- المصدرنفسه، ص205.

*الخامسة: عبارة عن سبيكة ذهبية أو فضية تكون مقولبة على شكل يد، تعلق في القلادة، يعتقد قديما أنها تطرد الأرواح الشريرة وتحمي الإنسان من العين كما كانت تعلق على أبواب المنازل كما قد ترسم عليها حتى اليوم (حوار مع السيدة الرّاوية: فضيلة خياطي).

وإذا كان سروالا فتفضل أن تكون "تكيكة" فيه فتقول[1]:

أنْتَ سْرِيـــــــوَلْ وَأنَا تكيكَة فِيـــكْ

أنْتَ خْويتَـــــــمْ وأنَا فْصَيْص فِيـكْ

نضَارْبُوا بالـــذْرَاعْ واللّي يَغْلَبْ يدِيـكْ.

أمّا إذا كان للحبيب ساعة فتفضل أن تكون رقاصا فيها؛ أي عقرب ساعته فتقول[2]:

إيلاَ أنْت سَاعَـــة أنَا رقيص فِيـــكْ

وإيلاَ أنْتَ خَاتـــَمْ أنَا فصيْص فِيـكْ

نَطَلْعوا لرَاسْ لَجْبَلْ وَألِي يَغْلَبْ يَدِيـكْ.

وتجعل كل هذه الصور في بوقالة واحدة فتقول[3]:

أَنْتَ سْبيبـــــــطْ وأنَا خْوّيَطْ فِيـــــكْ

أنْتَ سْنِيسْلَـــــــة وأنَا خَامْسَة تحْميـكْ

أنْتَ خويتـــــــَمْ وأنَا حَجْرَة تْبَهيـــكْ

وين مَا تُروحْ تَلْقَانِي غِير أنَا ألي نَديـــكْ.

ومنه فالصوّر البسيطة الّتي تشبه بها الأنثى ذاتها وحبيبها وإن بدت لنا تشبيهات سطحية في ظاهرها إلاّ أنّها تضع نفسها في خانة التابع دائما الّذي يمكن الاستغناء عنه بسهولة، حيث نجد فيه نوعا من الاستصغار لنفسها في مقابل تعظيم الذكر، وينطبق ذلك أيضا على بعض البوقالات الّتي استُلهمت من الطبيعة مثل[4]:

إلاَ أَنْتَ بْحَـــرْ أنَا حُوتَة فِيـكْ

وإلاَ أنْتَ جْنَانْ أنَا وَرْدَة فِيـــكْ

---

[1]– المصدر السابق، ص 195

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 149.

[3] المصدر نفسه، ص 149

[4] – المصدر نفسه، ص148.

وإيلاَ أنْتَ تْحَبنِي أنَا نْمُوتْ عْليكْ.

تشبّه الأنثى حبيبها بالبحر في عمقه وكبره وشساعته وكل ما فيه، في مقابل ذلك تفضل أن تكون حوتا يسبح في أعماقه، كما لا تختار سوى أن تكون وردة إذا كان بستانا في قولها "**وإيلا أنت جْنَانْ أنَا ورْدة فِيكْ**"، أمّا إن كان الحبيب اللّيل فلا تختار سوى أن تكون نجمة فتقول[1]:

إيْلاَ أنْتَ لِيـــلْ أنَا نَجْمَة تضَويـــكْ

وإيلاَ أنْتَ بْحَــرْ أنَا موجة تْقَويـــــكْ

وإيلاَ أنْتَ رْبــيعْ أنَا وَرْدة فِيـــــــكْ

حْلَفْت مئة يَمينْ غِيرْ أنَا لِي نَديـــــكْ.

إذن، فالأنثى، من خلال هذه الأبيات تعزز من تبعيتها للرجل من خلال تقليدها المبالغ في تهميش نفسها، وهذا يوضح الصورة الّتي ترى بها الأنثى نفسها حيث تضع نفسها في خانة الهامش بينما يحتل الرجل المركز فـ "**إنعدام العدالة في النظام بين الجنسين ليس نتيجة لضرورة بيولوجية، لكنه ناتج عن الفروق التي تنشئها الثقافة بين الجنسين**"[2] وهو ما جعل الأنثى في البوقالة تختار لنفسها هذه النعوت، وهي نعوت تحكمها علاقة احتواء ويمكن أن نجملها في الجدول التالي:

[1]– المصدر السابق، ص 149.

[2]– عصام واصل، الرواية النسوية العربية– مساءلة الأنساق وتقويض المركزية–، ص 21.

الرجل (المركز)	المرأة (الهامش)
ليل	نجمة
بحر	موجة
ربيع	وردة
بديعة	قفيلة
سريول	تكيكتة
خويتم	فصيص
صباط	خويط
سلسلة	خامسة
خاتم	حجرة
بحر	حوتة
جنان	وردة
ساعة	رقيقص
خاتم	فصيص
صبيبط	خويط

إنّ هذه الأوصاف والنعوت الّتي ابتدعتها المرأة تعبر عن ثقافة مرجعية؛ مؤداها أنّ الرجل هو المركز والمرأة تابعة له، ويأتي هذا التشبيه من لا وعيها الثقافي الّتي تراكمت فيه الأنساق الذكورية والخبرات، فتكون بذلك الذّات الأنثوية قد استفحلت من خلال تفاقم عقمها الأنثوي وتقليدها للرجال.

وفي ختام البوقالة الثانية والرابعة والخامسة نجد عبارة "**تضاربوا بالذْرَاعْ واللّي يَغْلَبْ يَدِيكْ**" حيث نلاحظ أنّ المرأة هنا تخرج من صفاتها الأنثويّة المتعارف عليها ثقافيا، وتستعد للشّجار جسديا للفوز بالمحبوب، تذكّرنا هذه الأبيات بأبطال القصص الشعبية وكيف يجابهون ويقاتلون ويخاطرون بحياتهم من أجل الظفر بالمحبوبة وهو مجسد بأشعارهم.

والأنثى هنا تسير على خطوات الفحل فـ "**تقدم مجازها الخاص، بمعنى أنها تطرح دلالات جديدة تختلف عن المألوف الثقافي والسائد العرفي**"[1] فطالما ارتبط الرجل بالقوة الجسديّة والمصارعة والبطولة، في حين ارتبطت الأنثى بالضعف والرّقة واللّين.. الخ، لذلك تحاول ساعية من خلال خطابها الشعري العمل على تغيير السائد الثقافي التقليدي، ومحاولة إثبات ذات أنثوية لا عن طريق الاختلاف وإنما عن طريق تقمص شخصية الفحل (الاستفحال) باعتباره النموذج الأمثل، لذلك نجدها في العديد من البوقالات تتقمص الأنا الذكورية في خطابها، وتنظم أشعارها بلسان المذكر مثل:

آهْ يَا الصْبـِـــــــــية يَا مُولاَتْ العيونْ العَسْلِية

هَبَلتِينِي بذيكْ المشْيّة نَحْلَمْ نعِيش مْعـــــــاكْ

ونْـــــديرو الذُريّـــــة.[2]

إنّ التنكر خلف الأنا الذكورية يعطيها مساحة أوسع للبوح بعواطفها وانفعلاتها، فقد عملت الثقافة الذكوريّة على إعطاء هذه الميزة للذّكر دون الأنثى عبر العصور، فهي تستعمل المكنونات الأنثويّة بطريقة إسقاطية لما تريده من الرجل أن يتغزل بها بدءا بالمحركات الجمالية المرتبطة بالجسد "**العيون العسلية، والمشيّه؛ الجسد**" وصولا إلى عبارة "**نحْلَمْ نعيشْ معَاكْ ونْديرُو الذريَة**".

---

[1]– عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص 94.

[2]– الرّاوية: فاطمة وناسي.

وحصرها في صفات بيولوجية "الإنجاب" وفي ذلك تغييب لدورها الاجتماعي والفكري على حد سواء.

كما يجب الإشارة إلى أنّ هناك الكثير من أشعار البوقالة الواردة باسم المذكر تناولناها سابقا وركزنا على مضمونها وليس على الضمير الّتي وردت به .

2. نسق الرفض:

جاء في لسان العرب "**الرَّفْضُ: تركُكَ الشيءَ، تقُولُ: رفضني فرَفضتُه، رَفَضْتُ الشيء أرفُضُه وأرفِضُه رَفضًا ورفضًا: تركته وفرّقته**"[1] فالرّفض إذن يحمل دلالة الترك والتفريق.

وفي المعجم الفلسفي يعرّف الرفض بأنّه "**مقاومة الإرادة لدافع معين،أو رفضها التصديق بالأمر، أو تأييده والانقياد له**".[2]

فالإنسان يتخذ من الرّفض سلاحا للتصدي لواقع اجتماعي معين "**حيث تتخذه الذات وسيلة لمقاومة أوضاع غير صالحة لها في محيطها ومجتمعها محاولة تغييرها والاستبدال بها قيما وأوضاعا أخرى صالحة**"[3]، فلا شك أنّ الإنسان كائن رافض بطبعه، ويتجلى رفض الأنثى في البوقالة بصور شتى تعكس من خلالها المراحل المختلفة الّتي مرت بها، بدءا من الخضوع إلى الرفض ووصولا إلى تمردها على الأعراف الاجتماعية.

فالأنثى في كل مرحلة تحاول إثبات ذاتها من خلال رفض الضوابط الحتمية والقمعية في آن واحد ونفي واقع الهيمنة، تقول البوقالة[4]:

كُنتْ مَنْكَمْ وإليكـــــمْ وضْـــــحِيتْ بَرَّانِـــــي

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج7، ص 156.

[2]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1982 ، ج1، ص 618.

[3]– أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسوية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014، ص 158.

[4]- Kadour M’hamsadji, jeu de la bouqala, P139.

كُنت في الصَّفْ الأوّل صرت في الصَّفْ الثَّانِـي

واليوم يَا عدُولِـــــي قُولُو لْسُلطَانِـــــــــي

الذَّلْ مَا نَحْملَـــــــه والعّز رَبَّانِـــــــــــي.

تحمل الجملة "**الذُّلْ مَا نَحملـه والعَّز ربَّانِي**" نسق الرّفض، حيث تضمر نفي ورفض القبول بالحياة المقترنة بالذّل والإهانة، وبالرّغم من أنّ البوقالة لم تحدد السبب وراء هذا القول إلاّ أنه يحمل كل معاني نفي واقع الهيمنة ورفض كل ما يمس كرامة الإنسان من ظلم وقهر وتهميش.

لذلك حملت الجملة الثقافية أبعادا نسقية جسّدت قدرة المرأة على الشجاعة والرّفض والخروج عن الصمت والمطالبة بتحقيق العدل والمساواة على الرضوخ والسكوت والاستسلام للأمر الواقع ومنه أصبح للمرأة في البوقالة صوت تشكو من خلاله وترفض الواقع المهيمن.

فالأنثى جعلت من البوقالة ذلك العالم الّذي يعطيها قيمة إنسانية وحرية لذاتها الأنثوية في عالم يُصِّر على تهميشها وتغييبها.

ويتجلى رفض الأنثى ونفيها لواقع الهيمنة من خلال الخطاب التالي[1]:

نَشْكِي وشَكْوتِـــي لرَّبي العَالـــــــــــي

يلي ظلمتونـــــي ما خَلِيتُونِي فحَالِـــــي

كلنا ولَدْنَا منْ حْرايِر وواحَد ما وْلَدْ من جْـــوَارِي.

يعبّر هذا الخطاب عن رفض الواقع الراهن، فالمرأة هنا تنتفض على المجتمع المحتقر لها فتدعو إلى المساواة والعدل بين الجميع تحت سقف القيّم الإنسانية.

[1]– الرّاوية: تماني شيريفي.

إنّ البوقالة، إذن، ساهمت في الدّعوة إلى القيّم العليا للإنسان، حيث حمل البيت الأخير "**كلنا وْلدْنَا من حْرايرْ وواحد ما ولَد منْ جْوارِي**" أنساقا تمجد قيّم الحريّة وتنبذ الاستعباد، وفي نفس الوقت تواجه سلطة من التصورات والأفكار والمفاهيم الثقافية الّتي تهمش وتميز بين الأجناس، وخاصة بين الذكر والأنثى لتصنع بذلك نوعا من التحصين الثقافي ضد اللاّمساواة، وتمجيد واستعلاء قيمة الحريّة قبل كل شيء.

لقد وجدت النّسوة في أشعار البوقالة متنفسا للتّعبير دون خوف " **باجتماعات تخلق فيها بينهنّ فضاء حرًّا، هي خاصة من خاصيات هذه اللحظات المفضلة الّتي يُسمح فيها التعبير بشكل حرّ وبطريقة تلقائية جدا عن الرّغبات المقموعة غالبًا**"[1]وهو ما جاء في الكثير من البوقالات الّتي ترفض الواقع الراهن بخطاب صريح مثل[2]:

حْبطْت إلى قَاعْ الجْنَان والقَارَصْ عْجَبنـي
والقَارَصْ ما نَاكْلُوشي نْخَافْ يْشَيبَنِـــي
والشّيخْ مَا نَاخْذُوشِي لو كَانْ يَغنينـــي
ناخذ شَابْ صَغِيـــرْ قَدَّه يواتينِـــــي.

ترفض البوقالة القوانين الأبوية الّتي ترغم الأنثى الزواج بالرجل الأكبر سِنًا ، فتصرح قائلة: "**والشيخْ مَا نَاخْذوشِي لو كَانْ يَغْنينِي**" ففي بعض الأحيان تفضل العائلة تزويج البنت بشيخ غنيّ على شاب فقير تحقيقا لمصالح معينة، وبذلك تكون الأنثى في هذا الخطاب قد أثبتت ذاتها وخرجت عن صمتها معبّرة عن رفضها وحقها في حريّة الاختيار قائلة "**نَاخَذْ شَابْ صْغِير قَدَّه يْوَاتِينِي**".

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 25.

[2]- Kadour M’hamsadji, jeu de la bouqala, P 206.

أمّا البيت الثاني فقد أخفت الجملة الثقافيّة "**القَارَصْ مَا نَاكْلُوشِي نْخَافْ يشَيَنِي**" أنساقا فحولية تختزل المرأة في دائرة الجسد الممتلئ، فكلمة "يشيبني" تحمل معاني الجسد الرشيق الغير بدين وهو مقياس مرفوض قديما في اختيار المرأة للزواج "**إذ يختزل الرجل قيمة المرأة في جسدها فإنه لا يتردد لحظة واحدة في التخلي عنها، إذا أصاب هذا الجسد عطب أو ترهل**"[1]، لذلك تراها تهتم بجسدها وتنحته في القالب المطلوب من قبل المنظومة الثقافيّة الذكوريّة.

وحتى اليوم لا يمكن أن ننكر هذا المدّ النسقي الّذي يختزل المرأة في دائرة الجسد وبالرّغم من التطور الحضاري والفكري الّذي وصلت إليه البشرية، إلاّ أنّ جل هذه القوانين اتفقت ألاّ تُخرِج المرأة خارج خانة الجسد، حيث "**يلعب المجتمع دورا أساسيا في توظيف أساليب التنشئة والتربية لجعل الفتاة تتدرب على الأنوثة المرتبطة في إطار المفهوم المتداول بالجسد ومستلزماته، وتبعاته ووظائفه (الزوجة، الأمّ) إنه دور يمنحها من الصغر الاعتماد والاتكالية والسلبية الدونية، تنمو مع الفتاة هذه الصفات، لتجد نفسها مجبرة على الامتثال لهذا النمط كي تنجح في أن تصبح زوجة، كلما تمعنت في تزيين جسدها والاهتمام به، كلما نالت إعجاب المجتمع**"[2].

كما تقع الأنثى في هذه الأبيات في فخ آخر، فبالرّغم من أنّ البوقالة أعطتها حريّة في التعبير والاختيار في عبارة "**ناخذ شَابْ صْغِيرْ قدّه يواتيني**" إلاّ أنّها سلبت منها لغتها وأسلوبها في التعبير عن هذا الرّفض، فتجعل من صفات الزوج بدورها لا تخرج عن الجمال الجسدي فغيّبت بدورها أي صفة معنوية حسيّة، فتكون بذلك الأنثى قد خطفت سلاح الرجل.

---

[1]– عبد الرحيم وهابي، السرد النسوي العربي، ص 157–158

[2]– زهور كرام، السرد النسائي العربي– مقاربة في المفهوم والخطاب–، شركة المدارس النشر والتوزيع، ، ط1، 2004، ص15.

"ولعل أبرز الظواهر الّتي لازمت الفكر النسوية في بواكره الأولى، الوهم القائل بالتماثل ، أي أنّ تصبح الأنثى حرة بمقدار محاكات محاكاتها للذكر"[1].

فخطاب البوقالة تبنى محاكاة وتقليد الفكر الذكوري في كثير من الأحيان، ولا نقصد هنا أنّ الأنثى كانت بقدر كافٍ من الوعي النّسوي بالمفهوم المتعارف عليه اليوم، بقدر ماكان تعبيرا عفويا عن حريتها بلغتها البسيطة، فاللّغة بحد ذاتها **"لا تخضع دائما لنيات الخطاب، والخطاب بدوره يمكن أن ينقلب على ذاته بدون أن يتمكن المرء من إدراك ذلك"[2]** وهو حال الكثير من خطابات البوقالة إذ تقول[3]:

لُو كَانْ جَا السُلطَـانْ يَعْطِينِي لاَمَـــــــانْ
نَعْشَقْ رَبْعْ شُبَـــــابْ نْقُولُّو بَرْكاَنِـــــــــي
مَن أَحْمد ومحَمـــــد واسَّمِه عليّ وعُثمــانْ
وما نَعشقْ في الملاح سوى سِيد علـــــــيّ.

تصرّحُ الأنثى في هذه الأبيات بأنه حتى ولو أعطيّ لها رخصة الاختيار من قبل السلطان في عشق أربعة رجال معًا فلن تختار إلاّ رجلا واحدا، هذا ما يبدو في المعنى الصريح للبوقالة.

فإذا كان **"الرجل في مجتمعنا يفخر بتعدد علاقاته مع النساء ويعتبر ذلك نوعا من الانتصار والفوز"[4]**، فإن المرأة هنا تكتفي بشريك واحد، إلاّ أنّ هذا المعنى الصريح يضمر رفض المرأة للسلطة الدينيّة الّتي تمنح هذا الحق للرجل دون المرأة، خاصة وأنّ الأنثى طلبت الحماية الافتراضية والمقترحة من السلطة السياسية (السلطان).

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد النسوي، الثقافة الأبوية– الهوية الأنثوية والجسد–، ص 77.

[2]– محمد نور الدين أفيه، الهوية والاختلاف في المرأة، الكتابة والهامش، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 36.

[3]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة – الطقس والشعر والمرأة–، ص 86.

[4]– نوال السعداوي، دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي، المؤسسة العربية، بيروت، ط2، 1990، ص 27.

في عبارة **(لو كان جا السلطان يعطيني لامان)**، ولم تقترح السلطة الدينيّة، وفي ذلك إضمار ورفض ضمني لمشروعيّة الحق في زواج الرجل بأربعة نساء، خاصة وأنّ الأنثى في هذا الخطاب ذكرت الرقم أربعة، حيث لم يأت هذا الرقم اعتباطيا كونه يحمل نفس رقم شريكات الرجل الّتي رخصها له الشرع دون المرأة.

3. نسق التمرد:

جاء في لسان العرب معنى تمرد في"**تمرّد هذا البّثْق أي جاوزّ حدّ مثلِهِ**"[1]، فالتمرد إذن جاء بمعنى مجاوزة الحدّ والتطاول، وجاء في المعجم الوسيط "**تمرد الغُلام مرد وعلى الشَّيئ مرن عليه وعتاده وعَلى القَوْم عصى عنيدًا مصرا ويقال تمرد على الشَّر طغا**" [2].

ولايخرج المعنى الاصطلاحي عن اللّغوي حيث "**تحافظ المجتمعات بصورة عامَّة على جملة من القيّم والعادات والتقاليد بين أعضائها**"[3]، لذلك فالخروج عن هذه القيّم يعّد خرقا وعصيانا في وجه العادات والأعراف وهو مايحمل معاني التّمرد.

أمّا على مستوى اللّغة وخاصة خطاب المرأة فمعنى التمرّد عادة أنها" **لم تكن مهادنة لثقافة مجتمعها، بل صادمة لها، ومستفزّة للنسق السائد المحافظ سواء أكان تمرد تلك الشخصيات على الدّين برموزه وتعاليمه، أم على المجتمع بعاداته وتقاليده**"[4]، وهذا ما نجده في خطاب البوقالة، وسنقف عند بعض المحطّات الّتي تتمرد فيها المرأة على القيّم السائدة، وأولها البوقالة التالية:[5]

"العَشْقْ فِي دَارْنَـــا والعَشْق رَبَّانَـــا

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص400.

[2]– إبراهيم مصطفى وآخرون(مجمع اللّغة العربية)، المعجم الوسيط، ج2، ص862.

[3]– أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص110.

[4] – المرجع نفسه، ص105.

[5]-Kaddour M’hmsadji, Jeu de la bouqala, p180.

العَشْق فِي بيزْنَـــا حَتَّى حْلاَمَانَـــا

العشقْ محَبْقَة حتّى رْمَاتْ لَغْصَـــانْ

العَشْقْ مَايْنحّيـــه قَاضِي ولاَ سُلطَانْ"

وفي رواية أخرى جاءت بصيغة[1]:

"العَشْق في دَارنَـــا والعَشْـــــــــق ربّانَـا

والعشق في بيرنـــا حتّـــــــــــى حلامانَا

والعشق يَالْخُـــــو ماينحيه بَايْ ولا سُلطَـانْ "

يعد العشق كما رأينا أغلب الموضوعات التي تناولتها البوقالة، وهاهي الذات المتلفظة هنا كانت أكثر جرأة في طرحها لهذا الموضوع؛ كونها محاطة بنسق اجتماعي محافظ يرفض جملة وتفصيلا خوض النسوة في هذه المواضيع، فالمرأة تصرّح جهرا بمشروعية العشق فتكرر لفظه في كل أبيات البوقالة، جاعلة منه جزءا مهما من حياتها وأمرا محتوما ولصيقا بها في الواقع والحلّم أيضا في قولها: **"حتى حْلاَمَانَا"**.

أمّا البيت الأخير فيبدو أنه تحدي لأعلى سلطة في البلاد "**العشقْ مَاينَحِيه قَاضِي ولاَسُلْطَانْ**" هذا مايبدوا ظاهرا، إلاّ أنّ المرأة تضمر إلى سلطة أخرى مسؤولة عنها مباشرة ألاّ وهي السلطة البطريكية فهي من تتولى مهمة المنع والرّدع والعقوبة لكل من يخوض في هذه المواضيع وتضمر الجملة أيضا تمردا على السلطة الدينية، فالدّين هو الذّي يُربي وليس العشق كونه المشرّع الأول تليه السلطة القضائية.

فالتمرّد، إذن، جاء ظاهريا ضد السلطة القضائية، إلاّ أنّه يضمر تمردا خفيا على السلطة البطريكية والدينية ولا يأتي التمرّد على السلطة الأبوية مضمرا دائما مثل[2]:

---

[1] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص132.

[2]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

"بَابَا بْغَالـــــي وَلْد عَمِّـــــــــــــي

ومَامَا بغَاتلِـــي ولد خالِـــــــــــي

وأنَا قُلتلـــــــهَا مانَاخُدْش غِير البَرَّانِـي"

ترفع الأنثى صوتها لتواجه القيّم البطريكية وتصرّح بالمعارضة، ويكمن الموضوع هذه المرّة في الزواج الداخلي من الأسرة، أي: شريعة القبيلة حيث **"تميزت الروابط العائلية بأهمية خاصة قوامها التشديد على سلطة الثقافة في حياة الجماعة (العشيرة، القرية...) بوصفها مركزا أساسيا للمعرفة والتفاعلات الإنسانية، ومما يلاحظ أنّ الأفضلية داخل الجماعة العربية هذه كانت تعطى للزواج الداخلي Endogamie كالزواج من بنت العّم بنت الخال...نظرا لأن هذا النوع من الزواج يضمن للجماعة العائلية وحدتها الثقافية والاقتصادية ويكفل الأفراد استمرار روابطهم"**[1] فيحقق بذلك للسلطة البطريكية ضمان مصالحها من هذا الاختيار المفروض رغما على الأنثى.

فالأنثى هنا كذات متلفظة ترفض كلياّ وتناهض تزويجها قسرا من الأقارب، من خلال تمردها على القيّم الأبوية في قولها **"وأنا قلتلها مانا خدش البراني"** فهي لم تختف وراء الأنا الذكوريّة.

كما أنّ واو العطف جاءت دلالتها بمعنى "أمّا" إضمارا لدلالة الانفصال والقطيعة والرّغبة في التحرر والاستقلال عن هذه القيّم الّتي ترى أنّ عملية اختيار الشريك**"لايتم من خلال التفاعل العاطفي بين فردين، ولكنه غالبا ما يكون مدبرا عن طريق الوالدين أو أفراد متقدمين في السّن في المجتمع"**[2]، حيث ترى في الأنثى كائنا مغيّبا للعقل والهوية **"فقد كان**

---

[1]– خليل أحمد خليل، المرأة العربية وقضايا التغيير–بحث إجتماعي في تاريخ القهر النسائي–، ص25.

[2]– سناء الخولي، الزواج والعلاقات الأسرية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، دت، دط، ص152.

التقليد التربوي يعبر عن نفسه بأمثلة، من بينها أنّ للنساء شعرا طويلا وعقلا قصيرا. ولهذا لم يكن من اللاّئق استشارتهن في أي شيء جاد"[1].

كانت لهذه النظرة المتحيزة الّتي جرّدت الأنثى من قدراتها العقلية ومقوماتها الفكرية سببا في التمرد على هذه القيّم والأعراف، إلاّ أنّ هذا التمرد حمل في طياته أنساقا ذكورية تعزز من السلّم التراتبي للسلطة البطريكية، ويظهر ذلك في أبياتها الشعرية، حيث بدأت بالأب ثّم الأمّ وصولا إلى ذاتها"**بابا بغا ...مامابغات..وأنا** ...." ولم تبدأ بذاتها إلاّ أنّها في بعض الأحيان تتعمد تهديم ترتيب السلّم الأبوي، حيث تبدأ بالأم في [2]:

"يايمّـــــــه يَابَابَـــا رَانِي رَايحَة نَقطَعْ لبْحُورْ
ومَاتْزِيدُوشْ تْشُوفوني وإذَا جِيتُو تْحبُونِـــــي
بَحْبِيبِي زَوْجُونِـــــي هكذا نتهنى وتْهَنُونِـــي"

تهدّد الأنثى بالهجرة إذ لم يلبِّ الوالدان رغبتها في الزواج ممن تحب، والواقع أنّ هروب المرأة من أجل الحب عادة واردة وموروثة في الكثير من المجتمعات الإنسانية، وتمرّد الأنثى هنا جاء في موضعين أساسين، فالأوّل على مستوى الترتيب **(يايمه يابابا)** أي: في تعمد ذكر الأم قبل الأب ومحاولة لتهديم وكسر السلّم التراتبي الّذي يكون فيه الأب في الموقع الأول وفي أعلى هرم السلطة الأبويّة، أمّا الموضع الثاني فمن خلال التهديد بالهجرة الانفصال والقطيعة من خلال ضرب عادات ومعتقدات المجتمع، فالأنثى تؤسس لذاتها خطابا أنثويا ترفع من خلاله قيمة لذاتها من خلال التمّرد.

وبالرغم من أنّه "**يبقى ماتريده حبيس لفظها بما أنّها هي المخاطبة وهي المتلقية لخطابها**"[3] إلّا أننا نلمس تحولا وحرّية في الخطاب نفسه (من الخضوع إلى التمّرد)، ولو على مستوى اللّغة فقط، ولعلّنا يمكن أنّ نرجع ذلك إلى الفضاء الّتي تمارس فيه البوقالة

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد النسوي–الثقافة الأبويّة، الهوّية الأنثوية والجسد–، ص75.

[2]–الرّاوية: فاطمة وناسي.

[3]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص86.

(الفضاء النسوي وغياب الرجل)، فقد أتاح لها مساحة أكبر وحرّية أكثر في التعبير عن ذاتها فتقول[1]:

"عْيُونَكْ تُـــــوت وحْوَاجبكْ يَاقُـــــــوتْ

أنَا نْحبْ خْليـــــلِي واللّي بْغَى يْمُوتْ يمُوتْ"

تتغزّل الأنثى الشاعرة في البيت الأول بعيون وحاجبي الحبيب، فتكون بذلك قد تبنّت كعادتها سلاح الفحل في التغّزل بالجسد (العيون ، الحواجب) دون أن نرى خصوصية في أشعار الأنثى "**فثقافة الرجل وعالم الذكور تقوم كحجاب كثيف دون ظهور أثر المرأة الثقافي ودورها الإبداعي**"[2] وهذا مارأيناه في الكثير من البوقالات الّتي تستفحل شعر الرّجل وتنسج على منواله.

أمّا البيت الثاني فيغلب عليه نسق التمرد، فالأنثى هنا خرجت للمواجهة المباشرة وعبّرت بكل جرأة عن حبها في عبارة "أنا نحب خليلي" وفي ذلك تمرد في حد ذاته على القيّم الاجتماعية فـ"**الويل كل الويل أن تتحدث عنه، أو وصفت ملامح فتى أحلامها، حتى لو لم يكن لهذه الملامح وجود في عالم الواقع...إنها تتلقى عندئذ سيلا من النصائح والتحذيرات**

والتوبيخ والتأنيب وكأنّما ارتكبت ذنبا لايغتفر، لمجرد أنّها تمتلك نفس المشاعر التي يمتلكها شقيقها"[3].

كل هذا التمييز وهذه القيود التربويّة والسلوكيّة الّتي فُرضت على تنشئة الأنثى كانت العامل الأول والدافع وراء هذا التمرد، فالبيت الثاني"**أنا نحب خليلي...واللّي بغى يموت**

[1]-Kaddour M'hmsadji , Jeu de la bouqala, p.218

[2]– عبد الله الغدامي، المرأة واللّغة، ص79.

[3]– فاروق خورشيد، المرأة مشكلة صنها الرجل، ص38–39.

يموت" يضمر التمرّد على السلطة الأبويّة، لأنّها في الأصل المسؤولة المباشرة عن منعها من الحب كحجبها في البيت ومنعها من لقاء الحبيب، تقول البوقالة في هذا الصدد[1]:

"إذَا دَارْكم في الغْلاَلِي بالسّلومْ نَطْلَعْـــهَا
وإذا بنتكم حَجْبَانَـــة نَعْطِيكَمْ لْوامَحْـــهَا
وإذا أنتم كْرَهْتُونِـــي خَاتْمِي في صْبَعهاَ"

تتحدى البوقالة في هذه الأبيات السلطة الأبوية، فسلطة العشق تتجاوز كل الحدود وتخترق كل الحصون الأبويّة، كما تختفي المرأة وراء الأنا الذكورية لتعبّر بالمذكّر على لسان العاشقّ متحديا السلطة البطريكيّة، فرغم كل القيود والحصار إلاّ أنهما يتواعدان **(خاتمي في صبعها، نعطيكم لوامحها..الخ)**، فلا سلطة للعشاق فوق سلطة الحب، حتّى ولو شيّدت وحصّنت وحرست كل الطرق والممرات المؤدية إلى الحبيب.

إنّ سلطة الحب هي السلطة الشرعية الأولى المعترف بها من قبل المرأة، فهي الّتي سنّت العشق من حب ولقاء واشتياق وحنين، جاعلة من العاشق يجابه المستحيل ويتحدى كل من يقف في طريق العشق، تقول البوقالة[2]:

"دَارْنَا كِـــــــي دَارِة البَنْدِيـــــــر
بَابَا يحُبْ الصْلاَة ويمّـَا تْحَبْ الدّيــنْ
وأنا نحب الشّْباب زْرَقْ العِينيـــــنْ"

تتمرد الأنثى في هذه الأبيات على القيّم الأبوية، إذ تؤسس بذلك شرعيّة متناقضة تماما للقيّم الدينية التّي يتبناها الوالدين، وفي ذلك تمرد على السلطة الدينية، كونها تمثل سلطة مانعة "**فالدّين من أهم النظم الاجتماعية التي نلاحظها في كافة المجتمعات والتي يخضع لها الفرد في تصرفاته وسلوكه، إن طوعا أو كرها، وإلا استحق الجزاءات المختلفة**

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 155.

[2]– المصدر نفسه، ص132.

التي يفرضها المجتمع، وعندما يولد الفرد يجد نفسه محاطا بأسرة يعتبر الدّين أحد عناصر ثقافتها الأساسية الهامة، وأحد المثيرات القوّية التي تفرض نفسهاعليه كي يستجيب لها"[1] لذلك فالتّمرد على الدّين يعد بمثابة إثم عظيم لايغتفر.

و تعّد الجملة الثقافية " **وأنا نحب الشاب زرق العينين**" تحديا للسلطتين معًا الأبوّية والدينيّة كما أنّ واو العطف هنا لا تحمل معنى الولاء والاتصال بقدر ماتؤدي إلى القطيعة والانفصال عن القيّم الدينيّة.

ومما سبق يمكننا القول إنّ مواجهة الواقع الاجتماعي جاءت في البوقالة عبر أنساق متنوعة: تارة من خلال الاستفحال وتقليد المذكر حتى في اللّغة، وتارة برفض القيّم والثقافة المحافظة السائدة، وتارة بالتّمرد على القيّم الأبويّة وتعمد كسر وتحطيم النظام الأبوي.

[1]– محمود حسن، الأسرة ومشكلاتها، ص124.

ثالثا- نسق الاستشراف الأنثوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ "**الشَرَفُ، كل نشزٍ من الأرض قد أشرفَ على ما حوله**"[1] كما أنَّ" **الشَّرفُ: ما أشرف من الأرض. والمشرف: المكان تشرف عليه وتعلوه. ومشارف الأرض، أعاليها. ولذلك قالوا: مشارفُ الشّام والشُّرفة: التي تشرف بها القصور، وجمعها: شُرفٌ ...واستشرف فلان: رفع رأسه ينظر إلى شيءٍ** "[2]

ويذهب ابن منظور إلى القول بأنَّ " **والاسْتِشْرافُ: أَن تَضَع يَدَكَ عَلَى حَاجِبِكَ وَتَنْظُرَ، وأَصله مِنَ الشَّرَف العُلُوّ كأَنه يَنْظُرُ إِلَيْهِ مِنْ مَوْضِعٍ مُرْتَفِع فَيَكُونُ أَكثر لِإدراكه**"[3].

أمّا من الناحية الاصطلاحيّة فيمكن القول إنّه "**اجتهاد منظَّم، يرمي إلى صوغ مجموعة من التوقُّعات المشروطة، الّتي تشمل المعالم الرئيسية لأوضاع مجتمع ما، أو مجموعة من المجتمعات، في فترة زمنية مقبلة**"[4].

فالاستشراف بهذا المعنى هو إدراك المغيّب، أمّا من الناحية الأدبية فهو"**قفزة تكشفها رؤيا الأديب، الفنان وترصدها قبل وقوعها لتكسب ضوءا فوق جسد الأحداث والتحولات**"[5].

أمّا في البوقالة فالشاعرة تتوقع واقعا أفضل من الحاضر، من خلال جملة من المعطيات والتحولات على مستوى الذّات الأنثوية ورؤية جديدة لعالمها نلمسها من خلال أشعار البوقالة حيث تنْصَبُ الرغبة والإرادة والإدراك والأمل في تغيير موقع المرأة في المجتمع.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص170.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين، دار ومكتبة الهلال، مصر، ط1 ، د ت، ج 6، ص252.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص171-172 .

[4]- عواطف عبد الرحمان، الدراسات المستقبلية- الإشكاليات والآفاق-، مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد4 ،1988، ص14.

[5]- عبد الرحمان العكيمي، الإستشراف في النّص، مؤسسة الإنتشار العربي، بيروت- لبنان-، ط1، 2010، ص17-18.

1. نسق الشعور بالذات:

يحتل نسق الشعور بالذات في خطاب البوقالة مكانة بارزة، حيث تجسَّد هذا النسق في مواجهة إلغاء الذات الأنثوية وتهميشها والإيغال في إقصائها، في مقابل هيمنة النسق الفحولي وتسلطه كما يجب الإشارة إلى أنّ البوقالة الواحدة قد تحمل نسقين أو أكثر، وهذا مايُبَرّرُ تناولنا لبعض البوقالات في نسقين مختلفين، تقول البوقالة[1]:

"بَابَـــــا بْغَالِـي وَلْـــــــــدْ عمِّـــي

ومَامَا بْغَاتْلِـــــي وَلْـــــــــدْ خَالِـــي

وأنا قَلتلـــــــــها مَانَاخذْشْ غِير البَرّانِـــي"

تجسِّد البوقالة في هذه الأبيات أيضا العلاقة الجدلية بين الأنا"متمثلة في الذات الأنثوية" والآخر متمثل في السلطة البطريكية من خلال تفضيل الرأي الشخصي عن رأي الوالدين.

إنّ خطاب المرأة هنا قد حمل دلالة الاستغناء الذّاتي لرأي الآخر وإلغائه ، وإثباث لذات أنثوية لها رأي وقرار وهوية، حيث **"تُعّد الذات كينونة إنسانية صغرى تتماهى مع ذات جمعيّة أكبر منها تتمثل في (الهوية lndentity) فالإنسان إنما يبدأ بإدراك ذاته ضمن مكون مجتمعي بملامح ثقافية خاصة ومميزة، ومنه يتزود بالنظام القيمي والثقافي العام. وبهذا المعنى يصبح مفهوم الأنا(Ego) نسبيا كما سائر الصور الآخرية فضلا على أن الفرد سيجد نفسه ملزما لحظة ولادته بقبول مفاهيم وأنظمة كثيرة لم يسهم في صناعتها بعد"**[2]، لذلك فإنّ كسر هذه القواعد الاجتماعية يعد خرقا وخروجا عن هذه الأنظمة، ممّا يعرّض الفرد إلى عقوبات، حتّى ولوتعلّق الأمر بذاته كاختيار الزّوج في هذه البوقالة.

ومارست البوقالة من خلال واو العطف الّذي جاء بمعنى أمّا والّذي يضمر إلى انفصال الذّات وانسلاخها عن الآخر وإثباث الاستقلال الذاتي، وتكوين كيان قائم بذاته كما

---

[1]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[2]– سمير خليل، طانية حطاب، دراسات ثقافية–الجسد الأنثوي،الآخر، السرد الثقافي، دار صفاء للنشر، عمان، د ط، د ت، ص74.

لم يرِّد خفيا بل جاء هذا الخطاب علنا، والأمثلة الّتي تمارس عملية انفصال الذات عن الآخر كثيرة نذكر منها[1]:

"دَارْنَـــــــا كِي دَارِة البَنْدِيـــــــر
بابا يحبّ الصلاة ويّما تْحَبْ الدِّيـــــن
وأنا نحـــــــبْ زَرْق العينيـــــــن"

يمكن أن نصنّف هذا الخطاب أيضا في نسق الشعور بالذات، حيث جاءت الذّات الأنثويّة هنا منفصلة عن الآخر (الوالدين)، ولـمّا كانت المرأة عندما تبدع "**لا بد أن تكون رجلا ممّا يعني أن النّص الحقيقي هو النّص الذكوري**"[2] أصبح للمرأة هنا ذات أنثويّة لها رأي يخالف رأي السلطة الأبويّة، فلا نجد اختفاءً وراء الأنا الذكويّة في قولها "**أنا نحب الشاب...**"

كما أنّ هذا الخطاب موجه بصورة مباشرة ضد خطاب آخر، فخطاب الضّد"**عبارة عن خطاب موجه بصورة مباشرة أو ضمنيّة، ضد خطاب آخر من جنسه أو من غير جنسه، بهدف نقضه، أو تقويضه كليا أو جزئيا، وإقامة خطاب بديل عنه ينهض من أنقاضه**"[3]فالذّات تحاول أن تحتل المركز؛ إذ تنفي صورة الآخر كون أنّ (الدّين،الصلاة) رموز دينية تتبناها السلطة الأبويّة المحافظة، أمـّا الذّات الأنثوية فتتبنى رموز مناقضة تماما مع القيّم الأبوية (الحب، العزّل"زرق العينين")، فتشيّد عالمها الجديد الّتي تؤسس فيه قيما اختارتها لذاتها.

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص122

[2]– عبدالله الغذّامي، المرأة واللغة، ص221.

[3]– عبد الواسع الحميري، خطاب الضّد– مفهومه، نشأته، آليات مجالات عمله–، دار الزّمان، دمشق، ط1، 2008، ص13.

وتميزت هذه القيّم بنفي كل الشروط التاريخية والثقافية والاجتماعية المفروضة عليها تقول في هذا الصدد أيضا:[1]

"عْيُونَك تُـــــــوتْ وحْوَاجبك يَاقُـــــــــوت

أنَا نْحبْ خْليلـــــي واللّي يبغـي يْمُوتْ يمُوت "

وفي رواية أخرى:[2]

"مُوْل العَينْ الكَحْـــلاَ والحَاجَبْ المقـــــرُون

بَلَّغْ سْلاَمي لِيـــــــه ولِّي مَايبغِى شِي يمُوتْ"

وإذا كان هذان الخطابان قد حملا أنساقا للتمّرد، فإنّهما حملا نسق الشعور بالذّات أيضا، حيث يظهر نسق الشعور بالذّات الأنثويّة من خلال موقفها من الآخر **"لي يبغي يموت يموت"**، وهو موقف اللاّمبالاة، حيث جاء مشحونا بتهميش الآخرين ونقد مواقفهم فـ **" نقد الآخر شرط لوعي الذات بنفسها"[3].**

ويتجلى نسق الشعور بالذّات أيضا في عبارتي"**أنا نحب خليلي**"، "**بلّغ سلامي ليه**"، من خلال إثباث حضور الذّات وهويتها، وإصرارها على اتخاد أي قرار ولو كان مناقضا للآخر، لذلك جاء خطابها مناهضا ومقوضا لخطاب الآخر، و"**يعد هذا السلوك رد فعل مضاد على سلوك طارئ وقسري مسلط عليه من قبل سلطة مستبدة"[4]**؛ لذلك جاء خطاب الأنثى حاملا دلالات العنف من خلال ماتحمله الجمل من ألفاظ الموت "**واللّي يبغي يموت يموت**"

كما يجب الإشارة إلى أنّ" **استخدام لغة العنف وأساليب الخداع بين أفراد المجتمع لحسم الإشكاليات الناتجة عن تشابك العلاقات الاجتماعية ناتجة عن حالة اضطهادية**

---

[1]-Kaddour M'hmsadji, Jeu de la bouqala, p218.

[2]– المصدر نفسه، ص116.

[3]– محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز–دراسة التقاطب في المواجهة الحضارية–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص15.

[4]–محمد الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص08.

غير سويّة يصعب تغييرها آنيا"[1]، فالتّهميش والاضطهاد الّذي مورس في حق الأنثى، هو ماجعل خطابها مشحونا بدلالات التّمرد والرّفض والعنف، محاولة نفخ روح الإحساس بالذّات بأي طريقة، حتّى ولو على حساب إلغاء الآخر.

ويتجلى نسق الشعور بالذات أيضا في[2]:

"اللّي يَخْدَمْ عنْد اخْتـــَه يْقُولْ اختـه تَغْنِينِـــي

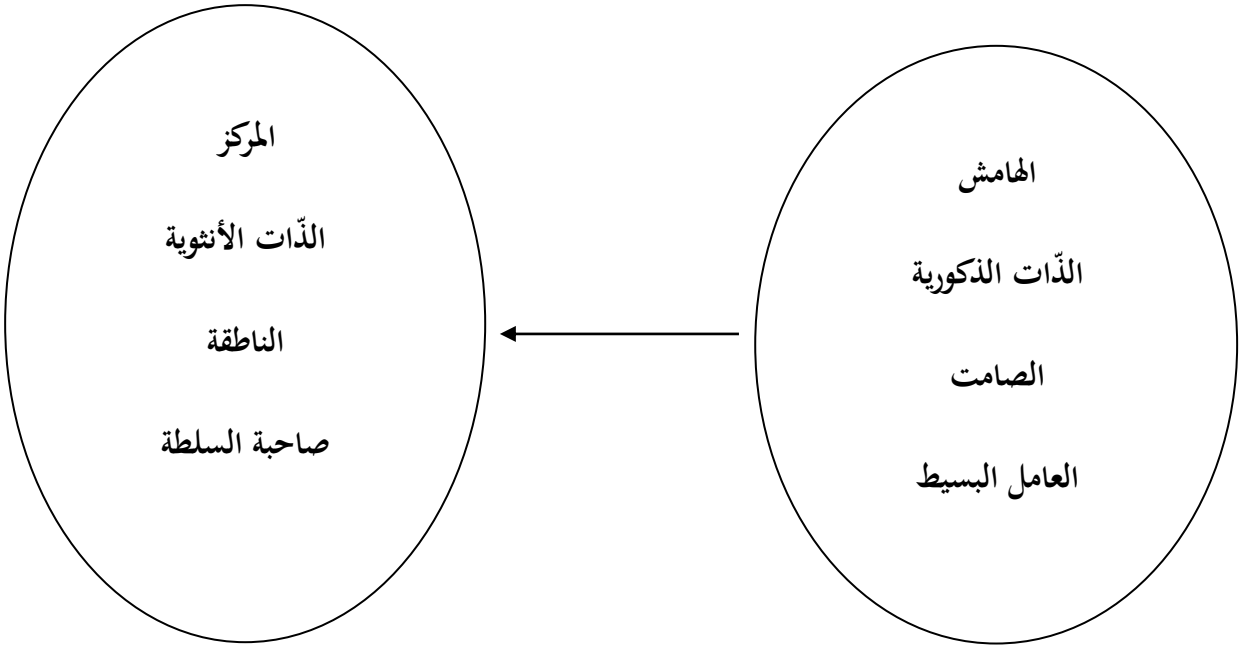
وهيَّ تْقُولْ وَقْت الخْلاَصْ خُويَا مَايْحَاسَبنِـــي"

يحمل المعنى الظّاهري لهذا الخطاب ضرورة محاسبة كل العمّال سواسيّة بما في ذلك الأقارب حتّى لايتم التهاون في الحقوق والواجبات وذلك لتحقيق الهدف الاقتصادي من المشروع.

ولعلّ اللاّفت أنّ المرأة هنا أدت دور صاحب المشروع، في حين لعب الأخ دور العامل البسيط، فهي إذن صاحبة السلطة، كونها وسّعت من دائرة الشعور بالذات من الاستقلال الذاتي إلى الاستقلال الاقتصادي، و يظهر جليًا من خلال قلب أبنيّة التمركز، فجعلت من الهامش مركزا ومن المركز هامشا، وسنوضع ذلك في الخطاطة التالية:

[1]– المرجع السابق، ص08

[2] –الرّاوية: فضيلة خياطي.



الخطاطة رقم (2): قلب أبنية الخطاب بين الذّات الذكورية والذات الأنثوية.

تريدالأنثى من خلال البوقالة أن ترفع الذات الأنثويـــة في أعلى مراتب السلّـم الاجتمـــاعي لا عن طريق اللّغة فقط كونها الناطقة والمتكلمة، بل على مستوى الواقع الفعلي في قولها "**اللي يخدم عند أختـه**"، كما تحثُّ البوقالة الاعتماد على الذّات وترك الاتكال على الغير؛ إذ تقول[1]:

"احْرَثْ يالحـــــرّاثْ وطيَّبْ رَاسْ المَرْجَـــعْ

رزقك لِيكْ يرجْـــعْ ورزق غِيرَكْ مَالَه مَنفَعْ"

يحمل هذا الخطاب معاني النصح والإرشاد من خلال الحث على خدمة الأرض"**احرث ياجرار وطيب راس المرجع**" فلا ينفعك سوى رزقك "**ورزق غيرك مالـه منفع**" هذا مايبدو ظاهريـا، إلاّ أنّ الخطـاب هنـا يضـمر إلـى دلالات الاسـتغناء وانفصـال الـذّات عـن الآخـر وتحقيق الاستقلال الإقتصادي ، فالحرث مرتبط بالأرض، والأرض عادة ماترتبط بالعطاء

[1]– الرّاوية: تماني شيريفي.

فتجعل بذلك من الذّات مركزا في مقابل نفي لسلطة الآخر، وهي سلطة عادة ماتكون قائمة على العبودية والاسترقاق.

2. نسق المتخيّل:

تعبّر الأنثى في البوقالة عن عواطفها وتطلعاتها للحياة، وتستخدم في ذلك خيالها وأحلامها كوسيلة لتحقيق ذلك، فكانا بمثابة متنفس لها للخروج إلى عالم أفضل، عالم بعيد عن الواقع فهاهو الخيال يحملها للتجوّل في أعماق البحار واللّقاء بالملائكة والجنّ، تقول البوقالة[1]:

"حْبَطْت لْقَاعْ البحر وَصبت الرّمَلْ يَغْلِـي
ارْفدتْ باليّدْ اليمينْ وحبَطْت حَجْـــرِي
نْطقْ ليَا الملـــكْ قالي يفرّج رَّبِـــي
يجِيك سَالْم غَانـمْ بْجَاهْ ربّي العَربِـي"

وتارة تحاور الأمواج فتقول[2]:

"حبطت لقاع لبحر فرشت زربية
أدناة الموجة ونطقت ليـــــاَ
علاه عليك التخمام يالبنيـــــة"

وفي بوقالة أخرى تتكلم مع الجنيّة فتقول[3]:

"نزلت لْقَاعْ لبْحَـــر خَرجَتْ ليّ جَنيَّـــة
قالت لي تْكَلْمِـــي افتْحِي قَلْبك ليّـــا
قلت لها:هذا حبيبي أدَاوه عْليـــــاَ
قلبي عَنـــــدْه وقَلبُو معَاهاَ هـــيّ"

---

[1]-Kaddour M'hmsadji, Jeu de la bouqala, p 110.

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 143.

[3]– المصدر نفسه، ص 143.

إنّ الاشتياق للحبيب من أهم الموضوعات التّي طرحتها البوقالة، شوق وحنين وشغف وطول انتظار، ولمّا تنقطع السبل لرؤية المحبوب يصبح الخيال السبيل الوحيد لجبر الخواطر والقلوب.

وإذا كانت أعماق البحار تدّل عادة على العالم المجهول الموغل في غيابات الغموض، فإنّ للبوقالة هنا معنى مغايرا تماما، فأعماق البحار هو مكان ومصدر للمعلوم وتقصي أخبار الحبيب الغائب، حيث تطلق العنان لخيالها لتخاطب الأمواج تارة فتقول: "**أدنّاة الموجة ونطقت ليّا**، وتارة أخرى تخاطب المَلَكْ "**نطق ليّا المَلَكْ**"، وتارة تخاطب الجنيّة برجوع الحبيب" **خرجت ليّا الجنيّة قالت لي تكلمي...**"

ابتدعت المرأة هنا شخصيات خياليّة للاستئناس بها وجبر خواطرها وطمأنتها على الحبيب الغائب، أمام انعدام أي وسيلة للاتصال، في ظلّ حجبها ومنعها للخروج والتقصي عليه من قبل السلطة الأبويّة، كلها عوامل تجعل من الخيال السبيل النفسي الوحيد الّتي تلجأ إليه أعماق المرأة اللاّواعية.

فالأنثى، إذن، تلجأ إلى الخيال لامتلاك الحريّة وخرق القيود الذكوريّة، فاللّجوء إلى البحر في تلك الأشعار"**حبطت لقاع البحر**"،"**نزلت لقاع البحر**"، يعد اختيارا لفضاء آخر واسع منفتح كبديل عن البيت الّذي يعد سجنا لها و"**هنا يصبح المتخيل لدى الأنثى (الفضاء المفتوح) بديلا نفسي تقترحه الأعماق اللاّواعية عبر آلية التعويض ليغدو معادلا موضوعيا يخلق بعض التوازن الآني لدى الذات**"[1]

كما تلجأ المرأة أيضا إلى التمّني لرسم الفضاء والعالم الّتي تريده حيث تقول:[2]

" نَتْمنَى دَارْ بْلاَ بيبَانْ نَتْمنَى حُومَة بْلاَ جِيرَانْ

كِيجِي كَحْل العيَـــانْ نَحْكِي لَه بَلّي كَـــــانْ "

[1]عصام واصل، الرّواية النّسويّة العربيّة-مساءلة الأنساق وتقويض المركزية-، ص234

[2]-Kaddour M'hmsadji, Jeu de la bouqala, p201.

تتمنى الأنثى في هذه الأبيات كسر القيود الأبويّة والاجتماعية من خلال زوال الواقع المثخن بالقيود إلى عالم أكثر انفتاحا من خلال عبارتي "**نتمنى دار بلا بيبان**"، "**نتمنى حومة بلا جيران**"؛ إنه حالة هدم أو إلغاء لواقعها وتشييد واقع مأمول من خلال ذات جديدة، وهو مايعرف من الناحية النفسيّة بـ"**الذات المثالي ويسمى بذات الطموح، وهو عبارة عن الحالة التي يتمنى أن يكون عليها الفرد**"[1]، كما تلجأ الأنثى في تحقيق التغيير ومواجهة الواقع عن طريق الحلم؛ فالحلم هو وسيلة للانتقال من الواقع إلى المتخيل، فهاهي تحلم بفارس أحلامها فتقول[2]:

"نَمْتْ يَـــــاالله ْ والمْنَامْ رُؤيـــــــــــا
حْمَامَة بيضَـاء جَاتْ تْحَنْحَنْ عْلِيَـــا
الحْمَامَة رَاجَـــلْ عندهَا مَـــالْ كْثِيـــرْ
رَاه ْقْرِيبْ يجِـــي يْفَتَشْ عْلِيـــــــــا"

كما تلجأ إلى الحلم أيضا في البوقالة التالية[3]:

"أنَا رَاقَدْ فِي المْنـــــــــَامْ نَمْتْ رُوحِـــــي لاَبَسْ قُفْطَـانْ
فُوقْ القُفطَـــــــــــانْ فرجة فُـــــوقْ فرْجَـــــــــة
حْزَامْ مَقْطُوعْ بالأمْـــــوالْ وَاشْ تْقُولي يالاَّلَـــــــــــة
نَمْتْ رُوحِي لابسْ قمجَـة مَاعرفتهاش لاَشَـأش ولا روان
رُحْتْ للطَّالَبْ قَالـــــــِي القمَـــــــجَة فرْجَـــــــــة
مَاتـــــكُون إلاَّ حـــَجـــــَّة
وْتَوَّلدِي وَلْد يخُـــــرجْ عَالَـــمْ عَالِي الدَّرْجَـــــــــة"

---

[1]– ينظر:خليل عبد الرحمان المعايطة، علم النفس الاجتماعي، دار الفكر ناشرون وموزعون، عمان، ط5، 2015، ص87.

[2]-Kaddour M’hmsadji, Jeu de la bouqala, p 169

[3]- المصدرنفسه، ص140.

تلجأ الأنثى في هذه الأبيات إلى الحلم، وفي ذلك تعبير واضح عن الأمل في رسم عالم أفضل والرّغبة في تحقيق ماتطمح إليه وماتفتقده في واقعها بواسطة الحلم "**نمت يالله**"، "**نمت روحي**" فالحلم ، فالأنثى هنا تبني واقعا مغايرا، غير الواقع القاحل العقيم بواسطة الدّماغ فطالما ارتبطت الأحلام برصد الواقع النفسي الداخلي، حيث تعكس الأعماق الخفية والغامضة في النفوس.

فالواقع الّذي تبنيه الأنثى بواسطة الدماغ هو الواقع الّذي ترغب به **فـ "للحلم تبعا لفرويد وظيفتان: فهو حارس النوم وتحقيق الرّغبة.أمّا الوظيفة الثانية(تحقيق الرّغبة)، فقد ظهرت لفرويد إثر تحليله لأحلام الأطفال، ويحتوي كتابه "تفسير الأحلام "على أمثلة كثيرة تبين أن مضمون أحلام الأطفال هو تحقيق لرغبة لم تتحقق أثناء النّهار"**[1]، وفي هذه البوقالة ترتب الأنثى أحلامها فـ"القفطان" هو لباس العروس، والحزام المقطوع بالأموال يدل على المهر حسب البوقالة، ثم يأتي الحلم بالولد الصالح إلى أداء مناسك الحج، وكلها أحلام لم تأت صدفة فطالما ارتبطت أحلام المرأة في البوقالة بمّا افتقدته في الواقع.

3. نسق التغيير:

تسعى الأنثى لتغيير الواقع الراهن لاسيما إذا اشتدت عليها وطأة الطغيان الفحولي، ونسجل روح الرغبة في التغيير بصور مختلفة في البوقالة أولهما انتظار التغيير والاكتفاء بالصبر والدعاء تقول البوقالة[2]:

"اصْبَرْ يَاقَلْبِي كِمَـــــا صْبرْ الضَّـــــــــــرو

فِي زْمَانْ الصِيفْ علَى ورقتَه الخَضْراء وأرْضَه الحَمْرَاء.

يَارَبِي طَلَعْ اللّي فِي قَـــاعْ البِيـــــــــــر

وهَبطْ اللّي فِي قَاعْ الشَّجْـــــــــــــــــــــرَة".

---

[1]– رالف رزق الله، فرويْد والرغبة–الحلم وهستيريا الإقلاب–، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1 ،1956 ، ص60.

[2]-Kaddour M’hmsadji, Jeu de la bouqala, p 197

تخاطب المرأة ذاتها وتحثُّها على الصبر عند الشدائد وعسر الحال، فتتمنى واقعا مغايرا تُقْلَبُ فيه موازين القوى لصالح المظلوم الّذي يتخبط في مراتب دنيا (ليفي قاع البير) فالبوقالة تسند التغيير لله عزوجل بالدعاء والصبر ولاشك أنّ الخطاب موجه لكل متجبر ظالم.

ويدّل ذلك على قناعتها الإيمانية وثقتها بالله عزوجل، حيث تتخلى على المواجهة في الكثير من البوقالات وتُسْنِد الرغبة في التغيير إلى الله بالدعاء والصبر مثل[1]:

"طِيْر يَانَأْس فِي السَجْنَة لاَ مَنْ يَعْطِيهْ اللّقطْ لاَ مَنْ يَسْقِيه المَاء

نَطْلبْ رَّبِي الإِلَه يْنَـحِي عْليـــــــــنَا هَذه الغمَّـــــــــة

نْعُودُوا يَاعِبَـــــــادْ خِيْـــــــــر مـلَي كُنّـــــــــا"

ويتجلى نسق التغيير أيضا بالدعاء بتغيير الزّمن الرّاهن إلى زمن أفضل في عبارة "نطلب ربي يبدل الساعة بالخير" في البوقالة التالية[2]:

"أنَا قَلْبِـــي رْهِيـــفْ مَايَحْمَل تَكليْـــف

وأنتُمَا يَانَـــــــأس مَافيكم رَأفَـــــة

نَطْلــبْ رَّبِي يبَـــدّل السَّـاعَة بالخِيــرْ

ونرد مكافاة الحْبَـابْ إلاَّ بَـــالضْرَافَـــة"

كما تنتظر المرأة التغيير في بعض الخطابات في البوقالة بالتّمني فتقول[3]:

" نَتْمنَى حُومَة بْلاَ جِيرَانْ نَتْمَنَى دَارْ بْلاَ بيبَـانْ

كيِجِي كَحْلْ العْيَـــــانْ نَحْـكِي لَهْ بَلِـــي كَانْ"

ويبقى التغيير في هذه النماذج من البوقالات حبيس اللّفظ، إلا أنه يتناغم للتعبير عن نسق التغيير والرغبة في إلغاء الآخرين، فالجيران والنوافذ هنا يعدان معادلا موضوعيا

---

[1]- المصدر السابق، ص115.

[2] –المصدر نفسه، ص 162.

[3]- المصدر نفسه، ص 201.

للحجب والقيود المفروضة على الأنثى، سواء من قبل السلطة البطريكية بثقة خاصة أو المجتمع بصفة عامة.

فالأنثى تسعى إلى تأسيس عالم بديل وقيّم متناقضة ومخالفة لقيّم المجتمع وتغيير موقع المرأة في الخارطة الأبويّة، حيث اقتصر موقعها في البيت (السجن الأبوي بينما يتجلى دور المجتمع والعائلة في الحراسة).

ويتجلى نسق التغيير في البوقالة من خلال الصبر على الشدائد وانتظار الفرج، ذلك أنّ الرغبة والأمل في التغيير ماهو إلا شعور يرفض الواقع الرّاهن والسعي لمواجته فتقول:[1]

"لاَ تَقْنـطْ يَاخَاطْـرِي سَاعَفْ لَقـدْارْ

وتمهل لمصايـب الدهـر الفانـي

مادامت شـدّة علي اللّي هُو فِي لضْـرَار

والصَابَرْ مْجُـوَّزْ الدَّنـيْـا هَانِـي"

ويتجلى نسق التغيير من خلال التلويح بمصير الإنسان الظالم ووضعه في موقعه المناسب تقول البوقالة[2]:

"ضَـاقْ قَلْبِـي وحَـالِـي مَهْمـوُمْ

مَادْرِيتْ وَاشْ جْرَالِـي رَاحْ هدم السَّاسْ لّسَـاسْ

وْتسَلْطنْ بالهـوَى وصَارْ وَالِـي

إلى يُحكُمْ ويظْلُم النَّاسْ دُور عْلِيه اللّيَـام واللْيَالِـي"[3]

تهدف هذه البوقالة إلى هدم الرؤيا الاستبدادية للحاكم الظّالم المستبد، حيث تُبّشر بالنهاية الحتميّة للطغاة والمفسدين في عبارة "**دور عليه اللّيام والليالي**"، كما يضمر هذا

[1] - المصدر السابق، ص163.

[2] –الرّاوية: تماني شريفي.

[3] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

الخطاب في نفس الوقت إلى التحذير من عدم الالتزام بالعدل والدعوة له، وبالتالي تأسيس واقع متغاير يقوم على العدل والمساواة.

فالبوقالة هنا تحمل قيمة إنسانية حيث تدعو إلى تأسيس عالم سوي يتساوى فيه الجميع دون استثناء بما في ذلك الذكر مع الأنثى، تقول البوقالة أيضا[1]:

"الشَّابَة فِي دَارْهَا عَنْدهَا حَقْ وقُـدْرَة

بالفْعَايَلْ الصَّالْـحَة نَسْجَتْ شــهْرَة"

تعلن الذّات الأنثوية في هذا الخطاب عن إنسانية الأنثى بعيدا عن الجسد، حيث تعلن عن حقوقها وقدراتها كإنسان مثلها مثل الرجل، وتحمل الجملة الثقافيّة "**بالفعايل الصالحة نسجت شهرة**" معنى ظاهريا يتمثل في دور التربية والأخلاق في تكوين الأنثى، إلاّ أنّ في باطنها تضمر إلى معاني الرّفض والمواجهة والرّغبة في تغيير المعايير الذكورية التي اختزلت جمال الأنثى في صفات مادية تتمثل في الجسد.

وبناء على ذلك فالأنثى تؤسس موقعا أرقى يرفع من شأنها؛ وذلك بإسناد الفرق بين الجنسين إلى معايير حسيّة محضة قوامها الأفعال الصالحة، فيكون بذلك الخطاب قد كشف عن رفضٍ مضمر للقيّم الذكورية والرّغبة في تأسيس لعالم أكثر حرية وإلغاء الفروق بين الجنسين. فـ"**لا شك أن هناك فروقا فعلية بين الرجال والنساء، ولكنها ليست سوى الأثر الطبيعي للاختلاف في التربيّة والظروف الاجتماعية والاقتصادية ..الخ، لكنها لا تدّل أبدا على أي اختلاف جذري خلقته الطبيعية، فلا شك أن هناك عباقرة على مدار التاريخ من النساء سواء في العصور الوسطى القديمة أو الحديثة، رغم القيود والظروف الاجتماعية الخانقة التي تعمل فيها المرأة**"[2].

---

[1]– المصدر السابق.

[2]–جون ستيوارت مل، استعباد النساء، ص25.

فالاختلاف إذن، ماهو إلاّ نتيجة لجملة من التراكمات والممارسات الإقصائية للنظام الأبوي الذّي يرى أنّ" **الرجال يمتلكون ذهنا مفكرا وذكاء متفوقا وقدرة على القيادة، وبالتالي من المقدر عليهم أن يمثلوا النظام والحكم، فيما النساء أدنى على المستوى الفكري**"[1]

ساهمت هذه النظرة الدونيّة في إنتاج فروق في التنشئة بين الجنسين، كشف خطاب البوقالة عن هذه الفروق من خلال أنساق تجيد التخفي وراء جماليّة نصوصها، وأهمها أنساق الهيمنة الذكورية، وأنساق مواجهة الواقع الاجتماعي كمحور لنسقين متضادين حملا طبيعة هذا الصراع، فالأوّل ممثل في الذكورة، والثاني في الأنوثة، إضافة إلى سعي البوقالة في رسم صورة أكثر إشراقا للأنوثة من خلال الإستشراف الأنثوي، والتنبؤ بعالم تسعى فيه إلى تأسيس ذات أنثوية لها، من خلال هدم تلك الصورة النمطية للمرأة وإعادة بنائها من جديد.

[1]– غيردا ليرنر، نشأة النظام الأبوي، ترجمة: أسامة إسبر، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر، بغداد، د ط، د ت ، ص07.

الفصـــــل الثـــالث.

الأنـــــساق الدلاليـــــة وتجليـــاتها:

أولا- الأسماء ودلالتها الثقافية:

1.تعدد الأسماء في البوقالـــة:

1-1. أسماء دينيـــة:

أ-أسمـــاء الله الحسنـــــى.

ب- أسماء الرسول الكريم وآل بيته.

1-2. أسماء أجنبيـــــة.

1-3. أسماء ذات طابع عجائبي.

2. الأبعاد الدلالية للشخصيات في البوقالة:

2-1.البعد الجسمـــي (المادي):

أ.الوجه والقـــد.

ب.اللبـــــاس.

2-2.البعد النفسي:

أ.الحـــــب.

ب.الحـــــزن.

جـ.الاغتـــــراب.

2-3. البعد الاجتماعي.

ثانيا-الزّمن ودلالتـــه الثقافيـة:

1. مفهوم الزمـــن:

1-1. لغـــة.

1-2.اصطلاحـــا.

2. دلالة الزّمـــن في البوقالة:

2-1. الزمـــن الطبيعي:

أ. اللّيـــــــل.

ب.الفجـــــر(النهار).

جـ.الربيـــــــع.

د. الخريـــــــف.

2-2. الزمن النفســي:

أ.زمن الذكريـــات.

ب.زمن الانتظـــار.

ثالثا- الدلالة الثقافية للمكان:

1.مفهوم المـــــكان:

1-1. لغـــــــة.

1-2. اصطلاحـا.

2. البعد الثقافي للمـــــــكان:

2-1. المكان الواقعي/ الخيالي.

2-2. المكان المغلق/ المفتوح:

أ.البيـــــــــــت.

ب.السطـــــــــح.

2-3.المكان المقدس/ المدنس:

أ.المكان المقـــــــدس:

أ-1.مكة المكرمـــة.

أ-2.الأضرحـــــة

أ-3.طريق المحبوب

ب-المكان المدنـــــس:

ب-1.السجـــن

ب-2.البيـــــت.

تكشفت البوقالة أنساق دلالية متنوعة، سنحاول الكشف عنها في هذا الفصل من خلال تناول الأبعاد الدلالية للشخصيات الواردة في البوقالة، إضافة إلى دلالة كل من الزّمان والمكان في البوقالة .

أولا- الأسماء ودلالتها الثقافية:

إن الاهتمام بالاسم لم يكن حديثا، فقد ظهر الاهتمام به منذ القدم، حيث كان الإنسان يبحث ويجهد نفسه في اختيار أفضل الأسماء، وللاسم علاقة متينة بينه وبين الشخصية الّتي تحمله ذلك أنّ الاسم بالنسبة للشخصية "**يعتبر بمثابة الدّال الّذي يربط القارئ بحركة الشخصيّة داخل النّص، سواء أكان ذلك الاسم صريحا مباشرا أو ضميرا دالا عليه**"[1]

لذلك يهتم الأدب خاصة الرواية بعناية كبيرة به، نظرا لأهميته في تحديد الشخصيّة بدّقة وتمييزها عن غيرها، وعادة ماتخضع هذه العملية في الانتقاء إلى التدقيق والتفكير في خلق تطابق بين الاسم والشخصيّة، فيجب "**أن تكون متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق للنّص مقروئيته والشخصية احتمالية وجودها، وهذا مايؤدي إلى تنوع واختلاف أسماء الشخصيات الروائية**"[2].

1.تعدد الأسماء في البوقالة:

تضمنّت البوقالة عددا معتبرا من الأسماء، كما تميزت بالتنوع والاختلاف، وسنحاول تحديد أهم الأصناف الّتي تنطوي تحتها أسماء الشخصيات في البوقالة.

---

[1]- حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، الناشر مجلس الثقافة العام، القاهرة، دط، 2006، ص389.

[2]- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي،-الفضاء،الزّمن،الشخصية-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص247.

1-1.أسماء دينية:

إنّ المتمعّن في نصوص البوقالة يجد أنّ أكثر الأسماء حضورا هي أسماء الله الحسنى والرسول الكريم محمد صل الله عليه وسلم، فهما ملازمان للبوقالة كون أنّ جميعها تبدأ بالبسملة والصلاة والسلام على الرسول الكريم، ولم يمنع هذا أيضا من ورودهما داخل النّص نفسه.

أ.أسماء الله الحسنى:

وردت في البوقالة الكثير من أسماء الله الحسنى، و"**الأسماء الحسنى هي أسماء الله تعالى الّتي ارتضاها لنفسه في كتابه أو سنة نبيه ولذلك ترى أنّ القرآن الكريم وصفها بالحسنى**"[1] **كقوله تعالى:** ﴿ **وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا**﴾[2] ومن بين البوقالات الّتي توظف أسماء الله الحسنى نجد[3]:

"أنَا قَلْبِي رْهِيـــفْ مَايَحْمَل تَكْلِيـــفْ
وانْتُومَا يَانَـــأس مَافِيكَمْ رَأْفَـــــة
نَطْلَبْ رَبّي يْبَـــدّلْ السَاعَة بَالْخِيـــرْ
ونْردْ مُكَافَاة لَحْبَابْ إلاَّ بَالضْرَافَـــــة"

تلجأ المرأة في هذه البوقالة إلى الله عزوجل بالدعوة إلى تغيير أقدارها نحو الأفضل، وتقول في بوقالة أخرى[4]:

" خْرَجْنَا فِي نْصَاصْ الّليَالِـي نَرغْبُـــوا فِي رَبّـــي
"نْصِيُبوا النْجُومْ دَايْريـــــنْ بَالنبِـــي العَرْبِـــي

---

[1]– الموسوعة الإسلامية العامة، إشراف محمد زقزوق، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، مصر، القاهرة،2003، ص141.

[2] – سورة الأعراف، الآية 180.

[3]- Kaddour M'hmsadji, JEU de la bouqala,P162

[4]– المصدر نفسه، ص 165

قُلـــــــتْ يَاإلـــــــــــــه يَامَعْبُـــــــــودْ يَـــارَبِي

نح لـــــــي الوســـــــواس والغمّـــــــــــة مَنْ قَلبِي"

تضمنت البوقالة هنا اسمين من أسماء الله الحسنى "الإله – الرّب" وهما الأكثر توظيفا في الدعاء والأمثلة كثيرة منها:[1]

"اصْبُر اصْبر يَاقَلبي كِما اصْبر الضـــــــــــــــرو

فِي زْمَان الصِيفْ على ورْقتَه الخَضْراء وأَرْضَه الحَمْراء

يَارَبِي طلّع اللّي فِي قَاع البِـــــــــــــــيْر

وحبّط اللّي فِي رَاسْ الشَجـــــــــرِة".

تدعو المرأة هنا إلى تغيير الأوضاع الراهنة وقلب موازيين القوى، واللاّفت في البوقالة أنّ أكثر أسماء الله الحسنى توظف في الدعاء، وهذا مايجب الوقوف عنده، واكتشاف السبب وراء ذلك.

إنّ الدعاء في حد ذاته يضمر إلى الرّغبة في التغيير والتحول ورفض الواقع الراهن الّتي تعيشه المرأة، وأمام كل الحواجز والتهميش والقيود المفروضة عليها لا تجد غير الدعاء وسيلة لتحقيق ذلك، فالبوقالة إذن تسند التغيير إلى الله عزوجل، ولايختلف مايضمره القسم عن الدعاء إذ تقول[2]:

"مُحَمدْ يَامُحمد مَاكَانْ امراة جَابَتْ كيفك وَلـــــد

يامَزْيَان القد ياللّي مَارَاحْ مَنْ تَخْمَـــــــــامِـــي

والله مَالقِيتْ الطِير ليبلغلك سْـــــــــــــلامِي"

وفي بوقالة أخرى:[3]

"سَـــالُونِـــي عْلِيـــــــك مَنْ الجَزَائرْ إلَى المْدِيَـــــــــــة

---

[1] - المصدر السابق، ص 143.

[2] - المصدر نفسه، ص 221.

[3] – المصدر نفسه، ص207.

واللّـــــــــهْ مَانَنْسَـــــاكْ يَانُـــــــــوْر عينِـــــــــيَ
سَالُونـــِـي عليـــــــــكْ مَنْ تُونَسْ الى مصـــــــــــــرْ
واللّـــــهْ مَانَنْسَـــــــــاك يازِينـــــــة البْصَـــــــــــرْ"

إنّ القسم هنا (والله) يضمر إلى الاستسلام وتكبد معاناة الفراق، دون تحريك ساكن أو محاولة للّقاء مع الاكتفاء بعدم نسيان الحبيب مؤكدة ذلك بالقسم، كما توظف البوقالة أسماء الله الحسنى بدلالات تختلف عن معانيها الدينية المشهورة، وأغلب هذه الأسماء توظفها كصفات لمدح الحبيب إذ تقول:[1]

"تْحَبْنِي ولاَمَتْحَبْنِشْ ولاَّ مَاتْحَبنِيـشْ والله أنـــــا مَايْهَمْـنيشْ
مْعَاكْ لعْمُرْ مْعَـــــاكْ الـــــرُوح إلى بِيـــــــهَا نْعِـــــيشْ
وَليـت عَندِي سُلْـطَانْ وملك المـلُوكْ "

ب-أسماء الرسول الكريم وآل بيته:

حمل اسم محمد صل الله عليه وسلّم قدسية عظيمة في البوقالة، إذ عدّ ذكره والصلاة عليه شرطا أساسيا قبل آداء طقوس البوقالة، وعرف في طقوس البوقالة باسم (الفْراش) كما رأينا سابقا، كما ترد شخصية الرسول الكريم في البوقالة باسم النبيّ إذ نقول[2]:

"بسْمِ الله بْدِيـــــــتْ وعْلى النَبـِــــــــــــــي
نْرُوحْ لَلْحَـــــــــجْ يَاسَاكْنينْ البِيـــــــــــتْ
نْرُوحْ لَلْحَـــــــجْ أنَا وأَهلِي ومَنْ حَبِيـــــــــــتْ "

وفي بوقالة أخرى[3]:

"أوَّلْ مَابـديـــــــتْ وعْلَى النّبِي صَلّيــتْ
زَرْتْ مَكَّـــــــــة وزرْت البِيـــــــتْ

---

[1]- الرّاوية: فضيلة خياطي.

[2]- فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة- الطقس والشعر والمرأة-، ص129.

[3]- Kaddour M'hmsadji, JEU de la bouqala, p129.

وقُلْت غِيثْنـــــــــي يَاصَاحب الغِيـــــثْ"

كما تختار البوقالة أسماء شخصية الرسول الكريم كأسماء للحبيب فتقول[1]:

"محمد يَامحمَدْ مَاكَانْ امراة جَابَتْ كِيفَكْ وَلـــــدْ

يَامَزْيَانْ القَّدْ يَاللّي مَارَاحْ مَنْ تَخْمَـــــــــامِـــي

والله مَالقِيتْ الطِيْر ليبلغَلكْ ســـــــــــــلاَمِي"

ويرد اسم أحمد في[2]:

"احمَد ياحمد واحْمدْ هُو سْبَابِي نِيرَانه تَشْعَلْ فِي ضْلُوعِي

كيصِيحو صَوتْ احْمَد فِي سَمعِي نَفطَنْ وتْسِيلْ دمُوعِـــي"

كما يأتي اسم الحبيب باسم "المصطفى" في[3]:

"مصْطفَى يَامصْطفَى اتْرك الا تَنْطـــفَى

ياعوّيدْ مَرقـــــوُشْ يَامحِيبَس مَنْقُوشْ"

بناء على هذه النماذج يمكننا القول أنّ المرأة تضفي على شخصية الحبيب أسماء الرسول الكريم، لارتباطها الروحي به وبأخلاقه فـ "**التسمية تلعب دورا مهما في رسم الشخصيات؛ بوضعها في سياقها المضموني**"[4]

يدّل هذا الارتباط الروحي على طبيعة البيئة الثقافية الجزائرية المتشبعة بالثقافة الإسلامية، والّتي تجعل من أسماء شخصيات الرسول الكريم أكثر شيوعا وانتشارا حيث يأتي بصيغ مختلفة مثل محمد، أحمد، مصطفى، محمود، موح، حمو...الخ، وتصل إلى درجة المناداة لأي شخص باسمٍ من هؤلاء، تقول البوقالة:[5]

---

[1] -المصدر السابق، ص 129

[2] – المصدر نفسه، ص129

[3] – المصدر نفسه، ص200.

[4] –حسين الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسن مصطفى، ص387.

[5] -Kaddour M'hmsadji, Jeu de la bouqala,p128

"يَابَنْت بَابَا احْمـــدْ يَاشَمْـسْ ذَهْبيّـــة
أيَّـاي نَلَـــعْبُـــوا يَاضَـوء عَينِـــيّ
أيَامْ الله طْويلـــَة ورَّبِي يْحَن عِلـــيَـا"

إنّ أب البنت هنا ليس شرطا أن يكون اسمه الحقيقي أحمد، ذلك أنّ اسم الرسول الكريم أصبح يمثل معادل موضوعي يطلق على كل مسلم يدين بالإسلام، تذكرنا هذه البوقالة بالأغنية الشعبية المشهورة الخاصة بالاستقلال والّتي كنا نسمعها منذ الصغر (يامحمد مبروك عليك والجزائر رجعت ليك)، ولايزال هذا المدّ النسقي ساري المفعول، وإلى يومنا هذا لايزال الجزائريون ينـادون على أي شخص يجهلـون اسمه باسـم محمـد.

أمّاعن أسماء الإناث فيرد اسم فاطمة وماجاء على منوالها بشكل لافت في البوقالة إذ تقول[1]:

"خْليلتِي فَاطْـــمَـــة سُبحَانْ خَالقَـــكْ
رِيتْ نجمة فِي السمـاء حْسَبتهَا سَـــاقك
في النهَارْ نتوحْشَـــك وفي اللّيل نَشْتاقَـكْ
ياريـــتك خَاتَـــمْ فِي يد عشَاقَـــكْ"

كما ترد أيضا باسم **"طومة" في**[2]:

"طُومَـــة يَاطُومَـــة كِي نتفَكر فَطُـومَـة
يَتخلْخَل عَقْـــــلِي ويزيد هْبَـالِـــي
أنَا مَملُوكْ فطومَة حتَّى آمَالِي"

[1] – فاطمة دليمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص97.

[2]-Kaddour M'hmsadji, Jeu de la bouqala,p 128

إنّ الأمثلة الّتي ورد فيها اسم فاطمة كثيرة في البوقالة لا يسمح المقام بذكرها جميعا، ومن الناذر جدا أن نجد اسم أنثى آخر غيره، وهذا ليس بالغريب فلقد أثبتت إحصائيات لأكثر الأسماء تداولا في مدينة الجزائر في العهد العثماني أنّ اسم محمد يتصدر في المراتب الأولى أمّا الإناث فنجد اسم فاطمة وماجاء على منوالها كيطوطومة وفطومة، زهور..الخ"[1]

– في الواقع لا نجد تناقضا بين هذه الإحصائيات وماورد من أسماء في البوقالة، وكل هذا يعكس البعد الثقافي الديني العميق والمكانة المقدسة لشخصية رسولنا الكريم، وابنته فاطمة الزَّهراء.

كما ورد في البوقالة اسم عليّ كرم الله وجهه وابنيه الحسن والحسين ،إذ تقول[2]:

"تْمَنيتْ مَنْ خَـــالقِي الجَنّة ودْخَلتْـــــهَا
والمَسْـك والعَنْبـــــرْ هُمَا تُرْبتْـــــــــهَا
ولالّـــــة فَاطـــمَة تَحْـــتْ قُبتْـــهَا
والحسن والحسيـــن على رُكبـَــتْـــهَا
وسِيـــــــدْنَا علـــيّ بالسِيـف قْبَالْـــها "

لعل اللاّفت في هذه الأبيات من البوقالة هو عدم ذكر شخصية الرسول الكريم محمد صلّى الله عليه وسلم؛ وقد يعود ذلك إلى الخلفية الشيعيّة وتأثير الدولة الموّحدية الّتي أسسها المهدي بن تومرت، فقد حظي اسم علي بمكانة خاصة في البوقالة؛ إذ تقول[3]:

يَمَّاكْ سمَّاتكْ علـــيّ واسْم عْليّ عَالِـــي
ياَجَوهَرة فِي النَّقْـشْ يَانَقْشْ خَلْخَالِـــي

---

[1]–ينظر: خليفة حماش، الأسرة في مدينة الجزائر خلال العهد العثماني، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة في التاريخ الحديث، إشراف:الزهراء قشي، جامعة منتوري قسنطينة،2006 ، ص226–238.

[2]-Kaddour M'hmsadji, Jeu de la bouqala ,p 158.

[3]- المصدر نفسه، ص 204.

اعْمَل برُوحَكْ طْبِيبْ وَاجِ تْرَى حَالِـــــي

حَالِي وحَالَكْ استواوْا مَنْ قلت الولـــــي

تعزز البوقالة من المكانة الرفيعة الّتي يحظى بها اسم علي، ويرد ذلك صراحة في عبارة "**واسم علي عالي**"، والواقع أنّ علو شأن الاسم يأتي من عظمة شخصية حاملها ومايتصف به من شجاعة وهمّة.

1-2. أسماء أجنبية:

تكشف الأسماء الأجنبيّة في البوقالة عن استحالة العيش في فضاءات ثقافية مغلقة دون التأثير والتأثر، ويعد التاريخ المشترك أحد أهم هذه العوامل الّتي تساعد على تمازج الثقافات وإذا رجعنا للتاريخ في عصر البوقالات"، **فإن هناك من ربطه بفترة الوجود التركي في الجزائر"**[1]، أي: في العهد العثماني (1519-1830)، لذلك من الطبيعي أن نجد أسماء تركية نتيجة التأثير اللّغوي، تقول البوقالة[2]:

"جِينَا مَنْ زمِيـــــــر ثم مَتْلمِين فِي البحر الكْبير ثم رْسِينـــــــــــَا

جَانَا الفُرمَـانْ مَنْ عَندْ السُّلطَـان وقرَاهْ القبْطَان والخـُـوجَـــــة فِينَا

افْرَحْ يَاالقلْب اللّي تَتْرَجَى فِينَـــا احْنَا رَانَا جِيـــــــــــــــــنَا"

تتضمن هذه البوقالة أبعادا تاريخيّة حيث صورت جزءا من التاريخ الجزائري في العهد العثماني "**وبسبب أن انشغال الجزائريين بالعمل العسكري البحري، فقد تحكم في حياتها التجارية(على خلاف تونس)؛ فإن المساهمات التركية في ميدان اللّغة قد تمركزت في الجانب العسكري في طبيعتها بين 634 الأربع وثلاثين وستمائة كلمة تركية الأصل مستعملة في جزائر اليوم"**[3].

---

[1]- فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة- الطقس والشعر والمرأة-، ص94.

[2]- المصدر السابق، ص94.

[3]- وليم سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، تعريب وتقديم:عبد القادر زبادية، دار القصبة للنشر،الجزائر، دط، 2006، ص102.

ومن بين الأسماء الدخيلة في هذه البوقالة نجد "**زمير**" وتعني مدينة "**أزمير التركية**"، كما نجد **اسم" الفرمان"**، والحقيقة أنه "**في الاستعمال التركي، أن كلمة فرمان نعمي كل أمر او منشور من السلطان العثماني، وبشكل أكثر تحديدا، مصطلح فرمان يطلق على كل مرسوم صادر من السلطان** "[1]. أمّا الخوجة فهو الّذي يخوّل له قراءة الفرمان، إذ يعني "**خواجة معلم، استاذ، مدرس، سيد، تاجر**"[2]

–وإضافة إلى هاتين الاسمين نجد اسما آخر يحمل شخصية أكثر شأنا، وهو اسم "الباشا" تقول البوقالة[3]:

"امُكْ سَمَاتكْ علِـــــــي واسْم عْلِي بَــاشَـــا
واللّي يْشوفَكْ فِي النـــّهَار فِي اللّيل يَتْغَاشَـــــى
ياشَمْـــــــعَة الوقِيـــدْ فِي المنزه العَالِـــــي"
اعْمـــَلْ بْروحَـــــــــكْ طْبِيبْ وَاجِ تْرَى حَالِي"

إنّ اسم الباشا الّتي تضمنه البوقالة "**مركب من با أي قدم ومن شاه أي الملك**"[4] فيصبح معنى الكلمة قدم الملك، وهي كناية عن الشخص الّذي تكثر الاستعانة به من قبل الملك أو السلطان، ومن الأسماء الدّخيلة التي وردت في البوقالة نجد " لالا ". وقد وردت بلفظه " لاله والأمثلة كثيرة نذكر منها[5]:

" رْسَلتْ لَكْ يَالَالّـــــه قْرَنفْلـــــــة حَمـــرَا
أغْصَانْهَا ذْهَـــــــبْ أو قلْبــها جَوهْـرَة

---

[1]– فارس افتدى الخوري اللبناني، كنز اللّغات، (قاموس تركي وفارسي مترجم عربي)، مطبعة المعارف، بيروت، دط، 1876، ص145.

[2]– عبد الوهاب الكيالي، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط ، دت، ج4، ص505.

[3] – الرّاوية: الرّاوية: فاطمة وناسي.

[4]– ادى شير، الألفاظ المعربة، الناشر دار العرب للبستاني، القاهرة، ط2 ،1988، ص 16 .

[5]– فاطمة دليمي، لعبة البوقالة– الطقس و الشعر و المرأة–، ص 150

وحَقْ مَنْ خْـــــلَقْ الشَّجْرَة والحَجْـرَة
مَانَنْسى عينِيـــــك يَاضَـــيْ القَمـرَة"

وفي بوقالة أخرى[1]:

"عْلاَشْ يَالاَلّـــة عْليـــكْ التَّخْمَـــام والحِـيرَة
لُو كَانْ السلاَمْ بالـــكْلاَمْ نعطُـــوك تَدبِيـــرَة
كِي عَادْ بَالمَكتُـــــــوبْ دِيـــرِي تبخِيـــــرَة
وتْزُول عْلِيـــكْ الهْمُومْ رحمَة الله كبِيـــــرَة "

وفي أخرى [2]:

نَتْمَنى لكْ يَالاَلْتِـــي قْرنْفلَـــة عَكـــــــرْي
فِيهَا خْيُوطْ ذْهَـــبْ واقْرَاي يَا عَـــــذْراء
وحَقْ مَنْ فَضَـــلْ الفضَّة على الفَجْـــرَة
مَا نَنْسَا عْيُونَـــكْ لاَ نَنْسَاكْ يَا عَـــذْرَاء "

كما ترّد لالة أيضا في[3]:

اعَلْمِنِي يَالاَّلـــة بَنْهَـار حَمَّامَـــكْ
نَرفَدْ لك السَلـــّة وتَمْشِـــي قدامَـــكْ
نْدُورْ علي يمينـك وتزِيد عْلَى شمَالكْ
ونَبْقَي لكْ خْديم على طُـــولْ زمانَـكْ "

وترد أيضا في[4]:

جَايزْ عْلَـــــى دَارْنـــَا يفَصل فِي العَـــكْرِي

---

[1]– المصدر السابق، ص 159 .

[2]- kaddour m' hamsodji jeu de la bouqala, p157.

[3]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، – الطقس و الشعر و المرأة –، ص159

[4]– المصدر نفسه، ص 151 .

قلْت لَـــــه يَاشْبَـــــابْ فَصَّلْ علَى قَـــــــدِي

قَال لِي والله يَالاَلـــــــة حتَان أتْجِي لْعَنـــــدِي

نْفَصَّل لَكْ قَاطْ من ذْهَب ونْزِيد مَنْ عَنْـــــــدِي

إنّ العاشق إذن يطلق اسم لالة على المحبوبة و"لالا" باللّغة التركيّة هي:

" osmanlilar,da.sehzadelerin ye tistirilmesinden sorumlu gorevli"[1]

إذ تعني المسؤول عن تعليم الأمراء العثمانين وتدربيهم ولابد أنّ هؤلاء الأشخاص يتم انتقاؤهم بعناية فائقة لمؤهلاتهم ومهاراتهم .

كما اقترن اسم "لالة" : ببعض الأسماء في البوقالة مثل "**لالة فطوم**" مثل[2]:

يَالَالْتِي فَاطْمَـــــــة يَالَالتِـــــي فَطُّـــــومْ

لاَ فِي البْحَر قنْطـــرَة و لاَ فِي المَاء سَّلـــــُومْ

عْليـــــكْ يَالَالتِـــــي نْخَلِّـــــي بْلاَد الـــــرُّومْ

نَلبَسْ البريطًـــــــة و نْعَيـــطْ يَاسنيـــــور

وفي بوقالة أخرى[3] :

تْمَنيتْ منْ خَالقِـــــي الجنَّة و ادخَلتْـــــها

والمَسْكْ و العَنبَـــــر همَا ترْبَتـــــــــــهَا

ولاَلَّة فَاطْمَـــــــة تَحْت قبَّتْـــــــــــهاَ

الحَسْن و الحُسَيـــــن على ركبتْـــــــــــهَا

وسِيـــدْنا عَلـــــــي بسيفه قبَالَتْـــــــهَا "

كما ترِد أيضا في[4]:

---

[1]– TDV islam Ansiklopedisi,basilan 27 ,2003, yilinda,cilinde ,70-21.

[2]-kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala , p158

[3]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة ، –الطقس والشعر والمرأة –، ص 158 .

[4] – المصدر نفسه، ص130.

يَالَالتـــــي فَاطْمـــةَ سبْحان خَالقـــكْ

رِيتْ النجُومْ في السْمَاء حسَبتْهم سَاقَـــكْ

العَينْ تَبْكِـــــي عْلِيكْ والقَلْب مَشْتَاقَـــكْ

إنّ اسم **"لالـة فاطمـة"** الـوارد فـي هـذه البوقـالات يـدّل علـى الجمـع بـين الأصـل التركـي والاسم العربـي، وهنـا يحـدث التمـازج اللّهجـي النـاتج عـن التمـازج الثقـافي فـي عهـد الوجود العثماني في الجزائر وتلامس الفضاءات الاجتماعية بين الأتراك والجزائريين.

ولحد الساعة ارتبطت الأسماء الّتي تقترن ب "لالّة" بالمكانة الرفيعة و المنزلة العاليّة الّتي تنفرد بها الشخصيّة، فقد "**تأثر المجتمع الجزائري بكل من المؤثرات العثمانية والتركية الأناضولية، وذلك في عديد من الطرق، فقد كانت اللغة الرسمية للأيالة هي التركية العصمانيلية، وهي بذاتها عبارة عن مزيج من الكلمات العربية والفارسية والتركية قد كتبت بالخط العربي** "[1]

1-3 . أسماء ذات طابع عجائبي:

وردت في البوقالة بعض الأسماء المرتبطة بقدرات خارقة، من خلال قيامها بأعمال تخترق قواعد المنطق وحدود العقل البشري، ويرتبط العجائبي بـ " **حدوث أحداث و بروز ظواهر غيـــر طبيعيـة مثل تكلم الحيوانات و نـوم أهل الكهـف لزمن طويل، الطيران فـــي السمـــاء أو المشـي فوق طبيعـي هذه الأحداث تنتهـي بتفسير فوق طبيعـي**"[2]، وارتبطت بعض الأسماء في البوقالة بقدرتها العجيبة على القيام بأفعال خارقة، يصعب على العقل تصديقها كنطق نبات الضَّرْو في[3]

طْلَعتْ إلى رَاسْ الجنَـــــانْ وصَبْت الضرو يـــــــابس

ونعلتــك يا ضـــــــــرو مَا شَفت شِي مُحَمَدْ رَايــسْ

---

[1]– وليم سبنسر، الجزائر في عهد " رياس " البحر، ص102

[2]– شعيب خليفي ، شعرية الرّواية الفانتستيكية ، دار الحرف للنشر و التوزيع، المغرب، ط2، 2007، ص 50 .

[3]- kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala , p175

قَالْ لِـــي يَالاَلّـــــــــــــة رَاهْ فِي البْحُور غَايَـــــــس

يَلْبس لبَاسْ الحرِيـــــــــــر و يعَنَّـــقْ الطَـــــاوَس"

كما تجعل من نفسها طرفا خارقا له القدرة على الاتصال ومجاورة العالم الآخر، حيث تشكو للجنيّة همومها إذ تقول: [1]

نَزْلَتْ لْقَاعْ البْحَـــــــر خَرجَتْ لِي جَنيّـــــة

قَالَتْ لِي تْكَلمِـــــــــي افَتْحِي قَلبَكْ ليَـــــا

قَالَتْ لِي هَذَاكْ حْبِيبِـــي أدَاوَه عْلِـــــــــــيَا

قَلْبِـــــي عَنْـــــــدَه و قَلْبُو مْعَـــاهَا هِيَّ

تذكرنا هذه الأشعار بحكايات ألف ليلة و ليلة الّتي تعد " **أشهر حكايات الجان و الخوارق الممتزجة بحكايات السحر و حكايات التحول ... وإذ كان هناك تراث عالمي بحكايات الجان أو حكايات الخوارق ، فإن الحكايات ذات الأثر الحقيقي في ضمير العالم وفي فئة المعاصر بإجماع الدراسين هي تلك الحكايات "[2].**

وهاهي البوقالة تخصص جزءا منها لهذا العالم، الّذي يتخذ من الجنّ شخصيات لها حضور وتفاعل إلى جانب الإنسان، و مثلما يلجأ الرّوائي إلى استحضار شخصيات عجائبية ليوصل بها رسالته للمتلقي، فإنّ البوقالة تلجأ إلى الاستعانة بشخصيات عجائبية في مقاطعها الشعريّة فتكون بذلك قد حملت عدّة دلالات ثقافيّة أهمها الرّغبة في تغير الواقع الراهن إلى واقع أفضل.

وتلجأ الأنثى أيضا لتحقيق ذلك إلى شخصيّة أخرى، تضفى عليها نوعا من القدرة الخارقة على تحقيق الأمنيات والاطلاع على المستقبل وهي شخصية " **الوليّ** " تقول البوقالة :[3]

‹‹ قبّة سِيدِي عَبْد الرَّحْمَـــــانْ بَيضَاء كِيفْ الهلاَلْ و النُورْ عْلِيهَا

---

[1] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة –الطقس والشعر والمرأة–، ص143 .

[2]– فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 2002، ص 136 .

[3]- kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala ,p192.

قُلْـــــــــت لْهمْ يَاعِبَـــــــــــادْ مَنْ مُـــــولاَهَـــــــــــا
قَالُوا لِي مُولَى التَغطِية ذْهَـــــــــــــــــــبْ و السَبْحَة بَلـــــأَّر
جِيتَكْ يَا رَبْ سِيـــــــــــدِي عَبدْ الرَّحْمَـــــــــان تَقْضِي لِي حَاجْتِي
فِـــي اللّيـــلْ قْبَل الْنهَـــارْ "

تضفي البوقالة لشخصيّة الوليّ صفات فانتاستيكية وهي قضاء الحوائج، فالمعروف عند الوليّ في المعتقد الشعبي " **يقوم على الاعتقاد بأنّ الله عزوجل قد يخرق قانونا طبيعيا لعبد صالح من عباده لعلّه ما**"[1]؛ لذلك ارتبط هذا الاسم بالقدرة على دفع الشرور و المصائب على الناس، ولجوء الأنثى إلى الوّلي هو رغبة في تسريع وتيرة التغيير جراء التهميش الّتي تتعرض له.

2- الأبعاد الدلالية للشخصيات في البوقالة :

عكست شخصيات البوقالة أبعادا دلاليّه متنوعة، منها ما يتعلق بالجانب المادي (الجسدي) ومنها ما يتعلق بجوانب معنوية أخرى كالبعد النفسي والاجتماعي.

2-1.البعد الجسمي: (المادي)

يحمل البعد الجسمي مجموعة من الصّفات المادية و الملامح الّتي تحملها الشخصية و البعد الجسمي "**هو شكل الإنسان و طوله أو قصره و حسنه ووسامته أو ذمامته، واستدار وجهه أو استطالته، و بروز أنفه أو صغره، وطول عنقه أو قصرها، وبدانته أو نحافته، ولون بشرته و عينيه و شعره و أسنانه، و نظافته أو قدراته، ورائحته الطيبة أو الكريهة، و نعومة بشرته أو خشونتها، و عذوبة صوته أو قبحه و نوع ثيابه و جدتها أو رثاثتها** "[2]. فهو ببساطة كل ما نستطيع رصده من خلال المظهر الخارجي للشخصيّة

---

[1]- لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج و المناقب، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007 ، ص69 .

[2]- عبد الله خّمار، تقنيات الدراسة في الرواية – الشخصيّة –، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، د ط، 2012 ص 23

أ.الوجــه والقــدّ:

ترصد البوقالة الكثير من صفات الحبيب فتصّور ملامحه الجسديّة من خلال وصف شكل وجهه وأسنانه فتقول:[1]

جَايَزْ قدَامْ حُوشْنَـة فِي يَده لاَرَنْجَـــة
الوجْـه دُورَة قْمـــرَ و الفَم فِيه فلْجَـــة
دَارْ رُوحَه عشـــر واتكَا علَى الدَّرْجَـة

وتتجلى مقاييس الجمال الخارجي نفسها في[2] :

جَايَزْ علَى بَابــتْنَا ينَقِي الويزنجَـــــة
أعْمَل برُوحَه عـثر وقْعَد علَى الدَّرْجَـــة
قلتْ لَه يَا شبــَابْ آشْ تكـُونْ انْـــتَ
قَال لِي أنَا محمَـد بن العَلْجَـــــــة
الوَجْه دَارَة القمَــر والفمْ بَالفلْجَـــــة

من هنا يمكننا أن نستنتج أنّ الوجه المستدير وشكل الإنسان كان يعدان من بين مقاييس الجمال سابقا، كما ركّزت البوقالة على لون العينين بشكل لافت فتقول: [3]

مُولْ العَينْ الكـــــَحْلا و الحَاجَـــــبْ المقْـــرُونْ
بَلغْ سْـــــلاَمِي لِيـــه و اللّي مَا يبغِي شِي يمُـــوتْ

وفي بوقالة أخرى[4] :

عْيُونَكْ تـــــــــُوتْ و حْوَاجْبَـكْ يَاقُـــــــوتْ

---

[1] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس و الشعر والمرأة –، ص 144

*الفلجة : فراغ أو مسافة بين الأسنان الأمامية، كانت في الماضي تعد من مقاييس الجمال

[2]- kaddour m' hamsadji , jeu de la bouqala ,p117

[3]- المصدر نفسه، ص116.

[4]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 80

أنَا نْحـــبْ خْلِيلِـــــي وإلِى بْغَي يْمُوتْ يْمُـــــوتْ

وتارة أخرى تصف العينين بلونهما الأزرق مثل[1]:

"عْيُونَكْ زَرْقَـــــــاء و حْوَاجْبَكْ زَادُو مْشَّقَــة

و خْدُودَكْ مطيقـــــة عليهم الورد فاتـــــــح

يازينة المنطقـــــــة يا ريـــق التفـــــاح

ضْرَبْتِيي ضَرْبَـــــــة لاَ بـــــانُو الأجْـــــرَاحْ

و قَلْبِي رَاهْ عَنْـــــدَكْ مَا صَبْتْ لَه مَفْتَـــــاحْ"

كما يرِد أيضا في[2] :

يَا خِياطِيـــنْ عْلاَشْ مَا تحَبُوشِي الدِّيـــنْ

فِيكَمْ شِي مُومْنـــــينْ مَنْ يَشفَع فينَـــــا

فيكم وحد الشبـــــاب سبيهة المَقْنِيـــــنْ

عينيه مزروقيـــــن و بهم يبَّكِينَـــــا

إذا الدَّهـــــــر طْوِيلْ و يَنْدَم يجِينـــــاَ

إنّ الاختلاف في ألوان العيون لديه أبعاد ثقافية، تدّل هجين واختلاف الأعراق فـ **"جزءا كبيرا من سكان مدينة الجزائر مكون من العرب و الأتراك و الأطفال الذين يولدون نتيجة الزواج بين هذين الصنفين يسمون الكراغلة، ويسكن المدينة أيضا، أعراب و قبائل لهم نفس عادات و نفس حضارة العرب والأتراك، وإن مرّ الزمن قد أتى على الأصول الأولى وأصبح جميع الذين يسكنون مدينة الجزائر اليوم يسمون بالجزائريين"[3]**

---

[1] - kaddour m' hamsadji , jeu de la bouqala ,p116.

[2] – المصدر نفسه، ص 156.

[3]– حمدان بن عثمان خوجة، المرآة ، تقديم و تعريب و تحقيق : محمد العربي الزبيري ، منشورات ANEP ، الجزائر، د ط، 2005 ، ص63 .

وإلى جانب وصف لون العيون تصف البوقالة شكلها أيضا في:[1]

لالّة يَا مَنْ وَالِـــــــــي يَاعَرْجُونْ الدَّوَالِـــــي

مَنْ غِيرْ عَيونْ الغْـــزَال مـــا تَحـــلالِـــي

سَبْعَـــــة ايـَّـــامْ و سَّبعَـــة ليَالِـــي

مَا دَقّـــت نعمَـــــة مَا رْقَـــدْتْ هَانِـــي

تشبّه البوقالة عيون الحبيبة بعيون الغزال ، فمن بين علامات الجمال الّتي" **يثنى عليها بشدة بين نساء مدينة الجزائر kadinlar Gezayirli وهي عيون الغزال (أي الاتساع والصفاء و اللّون الأعطر)**"[2].

ويجب الإشارة أنّ الوصف الجسمي (القدّ، الشعر، العينين ....) لم يقتصر على البوقالة فقط، بل شمل جل الأشكال الشعبية الشفويّة خاصة الأغاني الشعبية الجزائرية حيث نجد فيها " **وصفا حسيا ماديا لمحاسن المحبوب من سواد العينين إلى الشعر الطويل والأسنان الرقيقة....**"[3]، كما وصفت البوقالة إلى جانب الوجه والعيون والأسنان " قد الرجل " أي قامته وشكل جسمه فتقول وهي تتغزل بالحبيب[4] :

" قـــــــــدَكْ عَاجِـــي وزَاسْ خَدَّكْ رَجْـــرَاجِي

و لْقِيـــــتْ سِيدْ المْلاَحْ فِي زَنْقتِـــــي مَاجِـــي

نَطْلـــــــبْ مَن الإِلـــَه يسَّقَـــــمْ عْوَاجِـــي"

وفي بوقالة أخرى[5] :

---

[1]– الرّاوية: تماني شرايفي.

[2]– وليم سبنسر، الجزائر في عهد " رياس البحر، ص 108

[2]- بولرباح عثماني، دراسات نقدية في الأدب الشعبي، الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ط، 2009 ، ص 58.

[4]-kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala, p151.

[5]– المصدر نفسه، ص 206

"حْبَطتْ لقَاعْ الجْنـــــانْ والقَـــــارَصْ عْجَبنِـــــــــي
والقَارَصْ مَاناكْلُوشِـــي نْخَـــــافْ يشيَّنِـــــــــي
والشيخ مانا خدوشـــي لُوكَــانْ يغْنِينِـــــــــــي
نَاخَذْ شَابْ صْغِـــــير قـــدَّهْ يوَاتِنِـــــــــــي"

إذن فالبنيّة الجسمية تعد مقياسا لجمال الرجل في البوقالة، وقد جاء في أوصاف الجزائريين في العهد العثماني أنّه " **من حيث التكوين الجسدي، فإن أجسام الجزائريين رشيقة، ذلك أنّ امتزاج العنصر التركي بالعنصر الأندلسي قد أنتج عنصرا مختلطا من النوع الرفيع ... الأمر الذي جعلنا لا نجد في الجزائر رجالا من ذوي العاهات و المصابين بالأمراض**"[1] فالبوقالة إذن حملت لنا أبعاد أنثرولوجية تتعلق بوصف المظهر الخارجي للإنسان الجزائري، وفي وصف لون الشعر تقول البوقالة: [2]

شْعَرْهَا كْحَـــــــــلْ وعْيُونْهَا شْـهَـــــلْ
ونْشُوفـــهَا صْبَــاحْ وعْشِيَّـــة مَا نْمَّـــــلْ
قُلْتْ لْـــهَا عَينِي فِيكْ وَاْش تْقُولِي يَا بنِيَّـــة
قَالَتْ يَا مَخْلــوُقْ الله شَـــاوَرْ وَالْـــــدِيَا

وفي بوقالة أخرى: [3]

"عَايْشَـــــة يَاعَايْـــــشَة جَاكْ الخِير قُومِي تدَبْـــرِي
مَسْبـــوُغَة الشَّـــــــعَر قَالـــتْ وَاشْ نْدِيـــــرْ
حْبِيبِـــــي مَا يْفـــــرَّطْ ولُو كَـــــانْ يمُـــــوتْ
قَالْ لِي كِيف يَخْلاَصُـوا الديار تبيـــــع عليـــكْ الحَانُوتْ"

[1]– حمدان بن عثمان خوجة، المرآة ، ص 67

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة –الطقس والشعر والمرأة–، ص166.

[3]-kaddour m' hamsadji , jeu de la bouqala ,p160.

فالشَّعر، إذن، حظي بعناية خاصة، من خلال صبغه و تسريحه وكان الشَّعر المظفور هو التسريحة الشائعة عند المرأة الجزائرية، تقول البوقالة[1]:

"خَرْجَتْ بَدْر البُـــدُورْ تَتْزَعْبَلْ بَالـــــــمُورْ

طَلْقَـــتْ دُوكْ الشْعُورْ بَالَحْنَانِي مَظْفُـــورْ

زَادْ قْـــــــوَى هْبَالِي يَارَبْ سَهَـــــلْ لِي

سَهَـــــــلْ لِي ياَ الله أَنْتَ سُلْطَـــــــانِي "

تبين هذه البوقالة مادة صبغ الشعر وهي الحناء ولايقتصر استعمالها في صبغ الشعر فقط فـ" **نهابات الأظافر و الأصابع و بواطن الأقدام كان يتم تخضيبها بالحناء**"[2] أيضا، كما تدّل عبارة " **طلقت دوك الشعور**" في البوقالة على طوله.

وتنطبق هذه المقاييس فعلا مع صفات المرأة الجزائرية في العهد العثماني فـــ" **قد كان الشعر هو ظاهرة الجمال الأساسية، يقدر جماله أكثر لما يطول حتى القدمين، وكان لباس السرمة وهي لباس الرأس المميزة في الجزائر يستغرق كثيرا من الساعات، فعندما ينتهي تسريح الشعر ومشطة وتدليله و أصباغ رائحة المسك عليه أو ماء زهر النسرين يعاد تجميعه في ذؤابه ويُربط بقطعة مذهبة أو فضيّة في عرض اثني عشر إنشا تترك للتدلي على الظهر من مؤخرة الرأس**"[3]

وإلى جانب الوصف الجسدي و ما يتبعه من شكل الوجه و العينين و الشعر، نجد أنّ البوقالة تُكثر من رصد شخصيّة الحبيب من خلال لباسه أيضا.

---

[1] – المصدر السابق، ص 147 .

[2] – وليم سبنسر، الجزائر في عهد " رياس البحر"، ص108

[3] – المرجع نفسه، ص 107 .

ب. اللّبـــاس:

أخذ اللّباس حظه من الوصف في البوقالة، فكانت بذلك مصدرا للحفاظ على التراث المادي من خلال ذكر أنواع الألبسة المختلفة سواء للمرأة أو الرجل، وكذلك مختلف أدوات الزينة كالحلّي التّقليدي بمختلف أنواعه، تقول البوقالة في هذا الصدد:[1]

"خَرْجَـــتْ مَنْ ثَـــمْ بَالفَـــــــــم مْلَثَّـــمْ
زِينـــــــــَةْ المَبْسَـمْ قَتلَتْـــنِي بَمْعَانِيـــــهَا
نَطْلـــــبْ رَبِي الالَة بَـــــــاشْ نكَافِيهـــَا
اللّي عَنْـــــدَهْ رِيَالْ هُـــوَ يَديـــــــــــهَا
و اللّي مَاعنـــدَهْ رِيَـالْ مَا يْشُـــوفْ حَتَّى فِيـــهَا"

يمكننا أن نقف في هذه البوقالة عند اللّباس الّتي ترتديه المرأة الجزائرية قديما خارج منزلها، وقد كان اللّباس آنداك "**على نوعين الصغير بنصف الوجه (قناع) ثم هناك قطعة اللباس المزركشة الّتي تتم خياطتها ملتصقة بالحايك، وقد وصف فنثوردي باراديس venture de paradis الجزائريات المحجبات في منظرهن الخارجي كجمع من الآلهات الإغريقيات في جببهن الحريرية أو الكتانية الفارعة، و يمسك الحجاب في مكانه بواسطة يد توضع عند مقدمة الحنك الأسفل**"[2]

كان الحايك، إذن، لباس المرأة الجزائرية في مدينة الجزائر قديما وهو ما تضمنه البوقالة إذ تقول:[3]

"مَنْ عَايْرَكْ طْويلَة وَ رْقِيقَة أَرّقْ مَنْ الجَوهر العزِيزْ الغَالِي
يَا مـــــُولاَتْ الحَايَـــــكْ الفِيلاَلِي البرج اللّي دَخْلَه غْزَالِي
نَعْطِـــــــيهْ رَقبْتِـــــي و رَاسْ مَـالِي"

---

[1]- kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala ,p 134

[2]– وليم سبنسر، الجزائر في عهد" رياس "البحر، ص109 .

[3]- kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala ,p194

كما تضمّنت البوقالة عدّة أنواع من لباس المناسبات و الأفراح، ومنها القفطان مثل[1]:

قَاسَتْ علَـــى قَدْهَـا قَفْطَانْ زَنْـــــجَارِي

و حَطَّـتْ علَى يَدْهَا مياه دِينَـــــــاري

نَطْلـــــــبْ مَنْ الله تْكُونْ فِـــي دَارِي "

كما يرد أيضا القفطان بلفظ " قاط" في :

قَاسَـــتْ علَى قَدْهَـــــــا قَاطْ ذهَبْ مَجْبُـــــــــــــوْدْ

و طَلْقَـــــتْ علَـــى خَدْهَـــا سَالَـــــفْ أكْحَـــل مَمْـدُودْ

كُونُـــــــــو علـــي شْهُـودْ يَا أَهْـــــل الفَضْـلْ و الجُودْ

أنَـا خْديمْ طَايَـعْ فِي يَدْ لاَلَّة مَعْبُـودْ[2]

تبين هذه البوقالة ما يطرز على القفطان وهي الخيوط الذهبيّة في قولها "ذهب مجبود" كما تصفه تارة بـ " قاط بالفتول "في:[3]

لَبْسَتْ قَاطْ جْديـــدْ بَالفْتُولْ غَطِيتْ رَاسِي و نَادِيتْ نْهَارْ العِيدْ

و قاعْ لَمِـــــــــيتْ نَاسِي جَانِي مَنْ بْعِيد إلِى فَـــكْ حْبَاسِي

إنّ المقصود بـ " قاط جديد بالفتول " هو أنّ القفطان المطرز الّذي تتدلي منه خيوطا ذهبيّة، ومن هنا يمكننا القول "**إن نساء المدن قد اتبعن أناقة أكثر دقة، وهذا ربما يعود إلى انعزال حياتهن و كنّ قد تأثرن بشدة بطراز القسطنطنية الّذي جلبت إلى الجزائر بواسطة المبعوثين العائدين من مهامهم المكلفين بها**"[4]، كما تستخدم المرأة وسائل متنوعة في تطريز وخياطة الألبسة ورد البعض منها في البوقالة كالقرقاف؛ إذ تقول: [5]

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 163.

[2]- kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala, p122

[3]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[4]– و ليم سبنسر، الجزائر في عهد " رياس" البحر، ص 168 .

[5]– فاطمة ديلمي ، لعبة البوقالة – الطقس و الشعر و المرأة –، ص 168.

قَاعْدَة فِي السطَــحْ قَرْقَــافْهَا هَنْــــــدِي

ابريقْهَا مَنْ ذْهَــبْ و حــرْيِــــرْهَا وَرْدِي

نَطْلــــــبْ مَنْ الله ايجِــــيبْهَا عَنْــــدِي

تعكس هذه البوقالة مدى اهتمام المرأة الجزائرية بفن التطريز والزخرفة على الأقمشة المتنوعة وبالفعل فـ "**إن التطريز و الأشكال الأخرى من عمل الإبرة كانت تمثل النشاطات الأساسية لنساء مدينة الجزائر، وقد كانت المطرزات قد اختصصن في القطع الخاصة بالنوافذ، وألبسة الرأس و المحارم اليديوية، وكذلك أيضا تطريز القفطانات و الأدوات الأخرى من الألبسة الخاصة بالرجال والنساء، وكذلك هذه الأعمال تشغل من وقت عملهن الكثير من الساعات وينتجن خلالها انتاجا مرتفعا في فنيته**"[1]، تُظهر هذه الأشكال المختلفة من التطريز تمازج الثقافتين الجزائرية و العثمانية فعلى سبيل المثال "**تشبه أغطية النوافد الجزائرية في خيوطها و طرزها أغطية النوافذ الّتي تصنع في الأناضول و الشرق مع فارق التحسينات** "[2].

كما تعكس البوقالة اهتمام المرأة بمظهرها من خلال استعمالها لأدوات الزينة المختلفة كالحلّي وما يتضمنه من أقراط و أساور ...الخ، تقول البوقالة في وصف العروس[3]:

خَرْجَــتْ يا نــــاسْ فِي يدْهَا فَرْدَة مَقْيــاسْ

الجَوهَرْ و الأخــــراسْ هُــودُوا وَدْنيــــــهَا

خَرْجَــتْ لعْرُوسَــة و لَبسَتْ ذَاك اللبَــذاسْ

وابْقَاو ذَاكْ النّــــاسْ مَدهُوشِــــينْ فيــهَا

اللّي عَنْدَه مائــة أَلْفْ يجــؤي يدِيــــــهَا

---

[1]– وليم سبنسر، الجزائر في عهد " رياس " البحر ، ص109

[2]– المرجع نفسه، ص 110.

[3]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

و اللّي مَا عَنـــدُوش مَا يَطْمَع فِيـــــــهَا

إنّ أول نوع من الحليّ ذُكر في تزيين العروس هو المَقْيَاسْ، الّذي يعد من الحلي التقليدي الجزائري يوضع كسوار على اليد و عادة ما يكون من الذّهب أو الفضّة ومرصّعًا بالجواهر المختلفة، فقد تزينت المرأة الجزائرية بـ"**الأحجار الكريمة و حبات المرجان، وتجلب هذه الأخيرة من مراكز صيد المرجان قرب مدينة عنابة، كانت شعبية أيضا، حيث أنها كانت تلبس في عقود حول الرقبة** "[1]

أمّا النوع الآخر من الزينة فهي الأقراط الّتي وصفتها البوقالة بـ" **الأخراس هودوا ودينها**" كناية على ثقلهم، فقد كانت النسوة " **تتدلى من آذانهن أقرطة في شكل الهلال غالبا ما يبلغ محيط دائرته خمس أنشات و طولها في طول خنصر يد الرجل و لحمل مثل هذا القرط الثقيل كانت تثقب أذن المرأة في عدة أماكن، و تمرر ملفوفة صغيرة من الورق من خلال كل ثقب حتى يتسع بما يكفي للسماح بمرور الجزء الخاص به من القرط**"[2]

ولم يتوقف الاهتمام بالمظهر الخارجي عند المرأة فقط تقول البوقالة:[3]

مُولْ الكُوسْتِيم الأكْـــــحَلْ فصَالَة تلمْسَـــــــتانِي

لاَ طِيـــــرْ من يطِـــــير يبَلغـــْلكْ سْلـــــــــاَمِي

والله مَانسِيـــــــتكْ يالالَّـــة رَاكِـــي فِـــي بَالِـــــي

حتَّى نَلْبسْ برْنُوسْ الذْهـــبْ ونسَّقَم حْـــوَالِـــــي

اهتم الرجل الجزائري بلباسه على غرار المرأة، ويعد "البرنوس"الذّي ورد في البيت الأخير أحد أهم الألبسة الرجالية فـ" **اللباس التقليدي لرجل الشمال الإفريقي هو ثوب فضفاض عريض متصلة جوانبه بأكمام وقلنسوة أحيانا يدعى جلابة في المغرب ويدعى**

---

[1]– وليم سبنسر، الجزائر في عهد" رياس" البحر، ص109

[2]– المرجع نفسه، ص 108– 109

[3] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص142.

جبة في تونس وبرنوس في الجزائر"[1] إلاّ أنّ هذا اللّباس المميز لا يكتمل إلاّ بوجود شاشيّة توضع فوق الرأس وقد ذُكرت في وصف لباس الحبيب في عدّة مواضع في البوقالة نذكر منها:[2]

جَازْ عْليَــا الشبَابْ فِي يدَه قطِيعْ ازْرَقْ
شَاشِيتَه معَنْـــقرَة ولَبسْــتَه تَبـــرَقْ
عْلِيه نَرْمي الوَلـــد وعْلِيه نطلَّـــــقْ
وعْلِيه نْخَلِي لبْـــلاَدْ ونْردهَا فنْـــــدقْ

وفي بوقالة أخرى[3]:

مْشِيتْ إلى ذاكْ الجْنَانْ نلّقطْ لَارَنْجَـــــة
وهبَطْت لقَاعْ الوَاد لقِيت لحْبِيـــــبْ وحْدَه
شَاشِيتَه مْعَنْقـــــرَة وخَانَة على رَاسْ خَدَهْ
طُولتَهْ طُولْ العَـــزّابْ والرَايْ مَاعَنْـــــدَه

يعكس التنّوع في اللّباس طبيعة البيئة الصناعية أنذاك، فقد كان الجزائريون "**يصنعون الأقمشة الحريرية و المحازم و يصدرونها إلى مملكة المغرب و تونس و طرابلس وكامل أنحاء أسيا، ولهم معامل لصنع الألبسة المطرزة التي تنال إعجاب الشرقيين وغيرهم من سكان الدول الأخرى**"[4] وتتميز الأقمشة الجزائرية بأنها "**أتقن صنعا وأمتن من التي كانت تصنع بأوروبا** "[5]

---

[1] – وليم سبنسر، الجزائر في عهد " رياس " البحر، ص103.

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص158.

[3] – المصدر نفسه، ص165.

[4]– حمدان بن عثمان خوجة، المرآة ،ص 66–67

[5]–نور الدين عبد القادر ، صفحات من تاريخ مدينة الجزائر –من أقدم عصورها إلى انتهاء العهد العثماني–، دار الحضارة الجزائر، د ط، 2006 ، ص145 .

مما سبق يمكننا القول إنّ تنوع الطوائف والجماعات المختلفة الموجودة في مدينة الجزائر أنذاك كالأتراك والكراغلة و الأندلسيين أدى إلى التمازج و التلاقح، سواء على مستوى التركيبة البشرية (البيولوجية) المتنوعة أو على مستوى اللّغة (الألفاظ الدخيلة).

وينعكس ذلك أيضا على مختلف الممارسات الاجتماعية، حيث تفنّن النسوة في طرز وخياطة الأقمشة ويظهر ذلك من خلال اهتمامهن بأناقتهن و مظهرهن الخارجي بشكل لافت إذ لم نقل مبالغا فيه، فـ "**في خصوص اللباس والتجهيز المنزلي والتقاليد البيتية أو الموسيقية و بقية الأنواع المماثلة، فقد قلد الجزائريون مجتمع القسنطنطينية العثمانية؛ فإنهم يبدو أنهم قد نظروا إلى أنفسهم كمركز ثقافي عثماني في المغرب** "[1] إذن فهذا التقليد أثَّر على لباس المرأة ومظهرها الخارجي.

2-2. البعد النفسي:

عبّرت البوقالة عن تجارب وجدانيّة غنيّة بالظواهر النفسيّة كونها فضاء لإطلاق العنان لنفسيّة الأنثى لتعبر عن ذاتها بكل حرية، وهو ما يُعرف من المنظور النفسي "**بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها و طبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها** "[2]. وقد تمازجت مشاعر مختلفة للشخصيات في البوقالة وسنتطرق إلى بعض الجوانب النفسية منها:

أ-الحــب:

بما أنّ أغلب أشعار البوقالة غزليّة، فإنّ مشاعر الحب كان لها الحظ الأوفر والقسط الأكبر منها، والحب هو " **الشعور بالتعلق بشخص أو شيء ما، وهو ظاهرة نفسية**

---

[1]-وليم سبنسر ، الجزائر في عهد " رياس البحر"، ص 102-103 .

[2]- شربيط أحمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947 -1985)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط ،1998 ، ص 36.

انفعالية ناجمة عن تأجج الإحساسات والمشاعر "[1]، و لمّا كان الحب و مواضيعه حكرا على الرجال دون النساء، فإنّ المرأة في البوقالة تجعل منه سلطة تعلو الجميع فتقول [2]:

العَشْقَ فِي دَارْنَـــــــا والعَشْـــــقْ ربانـــــــاَ

و العَشْـــق فِي بيزْنَـــا حتَّـــى حْلاَمَـــــــانـــاَ

العَشْـــــقْ محَبقَـــــة حَتَّى رمَاتْ الأغْصَـــــانْ

العشـــــق مَا ينَجِيـــــهْ قَاضِـــي و لاَ سلْطـــاَنْ

هنـا نجـد أنّ الـذّات الأنثويّـة تخـرج مـن صـفاتها المتعـارف عليهـا، مـن خـلال البـوح بمشروعيّه الحب بدلا من إخفاء وكبت مشاعرها حيث "**لا تستطيع المرأة إلغاء هذا النقص إلا بتحطيم تفوق الرجل، لذلك تحاول أن تسيطر عليه و أن تناقضه ...إنها بذلك لا تحمل سوى الدفاع عن نفسها، هذا النقص لا ينجم عن جوهر ثابت أو قدر سيء، بل هو مفروض على المرأة فرضا و إنّ كل اضطهاد يخلق حالة نزاع، والكائن الذي تنتزع منه صفة الجوهر لتلف به صفة التبعية و الإلحاق لا بد أن يحاول استرجاع سيادته "**[3].

فالأنثى تسترجع سيادتها عن طريق اقتحام ساحة الرجل، فلم يعد التعبير عن الحب مقتصرا عليه، فتتعمد بذلك تحطيم مبادئ الثقافية الذكورية، تقول البوقالة:[4]

"مْحَبْتَكْ دِيمَا فِي القَلْبْ مَهْمَا بَغْدُونِي عْلِيكْ

أَدوْانِي بالحرِيرْ و الذْهَبْ وأَنَا مَازَالْ نْفَكَرْ فِيكْ"

تطلق المرأة العنان لشخصيتها الأنثوية للتعبير عن ذاتها وخفاياها الكامنة في النفس، ومن هنا تشير المكنونات النفسية إلى معاني نوعية في إثبات الذات الأنثويّة، فمحاولة

---

[1]–جلال الدين سعيد، معجم مصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط ، 2004، ص 143.

[2]- kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala ,p.180

[3]– رجاء نعمة، صراع المقهور مع السلطة– دارسة في التحليل النفسي لرواية الطيب صالح موسم الهجرة إلى الشمال–، مغفل دار الطبع، بيروت، ط1، 1986، ص 21.

[4] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس و الشعر و المرأة–، ص161.

رصد الأبعاد النفسيّة لشخصيات البوقالة يقودنا إلى العودة للسياقات المختلفة خارج النّص ذاته، تتعلق بالضروف والمكان والزمان الّتي تُلقَي فيه هذه الأشعار و الّذي يمكننا أن نسميه بـ "**السياق النفسي التي يتم فيه إنتاج النّص و فهمه و إعادة تكوينة لدى المتلقي مما يجعل المشكلة الجوهرية التّي يتركز فيها البحث هي تأويل النصوص**[1] وقراءة أشعار البوقالة بهذا التصور تساعدنا على اكتشاف المكونات النفسية الكامنة وإدراك ذلك في عملية التأويل النفسي.

إنّ أشعار البوقالة الّتي تتضمن البوح بالمشاعر يتم تداولها عادة في اللّيل، وفي غياب الرّجل يصبح "**عالم الليل هو عالم الحلم، عالم الرغبات الخفية و قد أفلتت من قبضة النهار، قبضة الواقع و قبضة السلطة**"[2]. ومن هنا يبدو أنّ البوح بمشاعر الحب يكون حين تختفي الرقابة ويغيب الضغط الاجتماعي.

وفي بعض الأحيان يتحول الحب لدى المرأة إلى حالة نرجسية، يتغلب عليه حب الذات والتملك والسيطرة والسيادة، تقول البوقالة:[3]

تْحَبْنِي ولاَ مَتْحَبنِيـــــشْ والله أنَا مَا يْهَمْنِيـــشْ

مْعَاكْ العْمْر مْعَاكْ الرُّوحْ يَالّي بِيهَا نعِيـــــشْ

ولِيتْ عَنْدِي سُلطَانْ و ملكْ المُلُوكْ

يأتي اللاّشعور في التعبير عن الحب من خلال الألفاظ و المفردات الموظفة الّتي تلغي الآخر، هذا الانفلات و التحول في لغة التعبير عن الحب يحمل في طياته القهر والاضطهاد؛ نتيجة أنّ صراع الذّات الأنثوية مع الذكورية المتمثلة في السلطة هو صراع غير

---

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، د ط ، 2002، ص133 .

[2]– فرح أحمد فرج، التحليل النفسي– ألف ليلة و ليلة–، مجلة فصول المجلد الثاني عشر، العدد الرابع ، شتاء 1994، ص119

[3] – الرّاوية: فاطمة وناسي.

متكافئ نفسيا بين قاهر ومقهور؛ لذلك تظهر النرجسية من خلال جعل المتغزل يمثل دور العبد والخادم المطيع؛ إذ تقول:[1]

قَاسَتْ علَى قَدْهَـــا قَاطْ ذْهَـبْ مَجْبُـــودْ

و طَلْقَتْ علَى خَدْهَا سَالَفْ اكْحَلْ مَمْتـــُودْ

كُونُوا عْلِي شْهُـــودْ يَا أَهْل الفَضْلْ و الجُودْ

أنَا خْدِيـم فِي يَدْ لاَلّـة مَعْبُـودْ

يمكننا القول أنّ صورة الحب في البوقالة صورة مشوّهة تحمل معاني الانكسار و الضعف و سببه هو المحتوى النفسي الّذي تم تقنينه وإخضاعه للشرعية الجماعية، فـ" **الحصار الجمالي والذي يؤدي غالبا وظيفة ثقافية هي تقنين المحتويات النفسية و لغة التعبير عنها بهدف إخضاعها للشرعية الجماعية**"[2]، وإلاّ ما سمحت بتمرير مواضيع الحب أصلا، ومن بين المحتويات النفسية هو "**اقتراح مفهوم للحب من شأنه أن يطمئن المؤسسة الاجتماعية** "[3]وهو مفهوم روحي، وفي هذا تقول البوقالة:[4]

الـــدَّارْ حْدَا الـــدَّارْ والطَاقة حدَا الطـــاقَة

العْيُون يتنَـــــاظْرُوا والقْلُوبْ عَشَّاقَـــــة

حَقْ عِيسَى و مُوسَى وزَاكَـــبْ النَّاقَـــة

مَا احْلَى يَاعِبَـــــادْ الأرْوَاحْ كِي تَتْـلاَقَـــى

و في بوقالة أخرى [5]:

زَهْرتِـــي فِي الكَـــاسْ كلْ لِيلـــَة بِهَا ونّـاس

[1] -kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala ,p122.

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص87

[3]– المصدر نفسه، ص 87

[4] – المصدر نفسه، ص 87

[5] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

كِينْشُوفـــهَا فِي مْنَامِي مَا يْضِيـــقْ بِهاَ حَالِـي
كِي نْشُوفْهَا فِي الصْبَاحْ قَلْبِـــــــي يرْتَـــاحْ
جَارِي يَا جـــاَرِي يَالّي بَنتَـــكْ شَّعْلَّـــتْ نَارِي
رَانِـــي جَايْ للبِيـــتْ نَقْصـــــدْ الحدِيـثْ"

فلا مجال إذن للحب خارج إطار المنظومة الأبويّة الّتي تقننه داخل إطار الزواج.

ب. الحـــزن:

إنّ الحزن هو"**ألم نفسي يغمر النفس كله، ويرادفه الغمّ، والهمّ والكآبة ...والحزن اما إن يحصل للنفس بالعرض لوقوع مكروه، أو فراق محبوب، و اما ان يحصل لها بالطبع لانطواء مزاجها على القلق والاضطراب** "[1]، ويتجلى الحزن في البوقالة من خلال مشاعر الفراق والاشتياق، و"**كثيرة هي النّصوص الّتي يبدو لنا الحب من خلالها كمعاناة وخيبة وحزن، وكلها شكاوي من البين والفراق والوشاة** "[2]، فغالبا ما يدخل الحب الأنثى في عالم بائس، تعيش في غياهبه، فتشعر أنّها غير قادرة على تصوير طريقة تخلصها من المعاناة، تقول البوقالة [3]:

" أَحْمدْ يَا أحمدْ و أحمَدْ هو سْبابِي نيرانَه تشعَلْ فِي ضْلُـــوعِي
كيصِيحُو صَوتْ أحْمدْ فِي سَمْعِـــي نَفْطَنْ و تْسِيـــلْ دْمُوعِـــــي
رَبّي سِيـــدِي كَمّـــــلْ لِي سَعْـــدِي "

وبالرّغم من أنّ الحزن جراء الفراق هنا هو تفسير صادق لواقع الحياة، من خلال نقل المشاهد المأساوية كـ " **تسيل دموعي** " **نيرانه تشعل في ضلوعي** " بطريقة عفوية، ويصف فرويد الشعور بفقدان من نحب حين قال "**لا نعاني من تعاسة مطلقة لا شفاء لها مثلما**

---

[1]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص466

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص87.

[3]– kaddour m ' hamsadji ,jeu de la bouqala ,p220

نعاني حين نفقد الشخص المحبوب أو نفقد حبه"[1]، إلاّ أنّ الأنثى لم تفقد الأمل في الحصول على سكينتها في الختام إذ تقول " **ربّي سيدي كمل لي سعدي** ".

إنّ البحث عن الخلاص نكشفه من خلال جعل الآخر يحاول الظفر بالمحبوب بأي وسيلة (البكاء، التودّد، التوسل)، تقول البوقالة[2] :

لِيلْ كَامَلْ عَنْدْ بَابْ دَراهَمْ نَبكِـــــي و نّـــــوَحْ

حشمْتَكْ ياسِيدِي عِيسَى و ياسِيـــــــــدِي نُوحْ

اعطُـــــــــونِي البنيَّة و خَلُـــــونِي نــرُوحْ

يبدو أنّ تراكيب وبنيّة الألفاظ والمفردات الحزينة كامنة في لاشعور الأنثى، وتُمثل هذه الصّرخات محاولة منها للبحث عن التوازن النفسي؛ من خلال جعل الآخر يتحدى الصعوبات للظفر بها، و حينما تنقطع كل السّبل فإنها تبحث عن أيّ من أشيائه تخمد بها نار البعد والفراق فتقول[3] :

وينْ الطْرِيقْ اللّي فيهَا محْبوبِي جِيبُولِي التْرَابْ مَن تم نَشْرِيـــــه

نَعملَه جْعَيبَـــة فِي مَكْتُوبِـــــي إلاَّ مَرْضُو عينيَّ نْكَحلْ بِيـــــــه

وِينْ الحبِيبْ اللّي نَـــــهويـــــه هو مَا يسَلَّم فِيَّ وأنّا مَا نْسَلَّمْ فِيهْ

كما أنّ الكثير من نصوص البوقالة تحمل نفس المعاناة والشكوى.

مما سبق يمكننا القول إنّ الحب بالنسبة للأنثى في البوقالة ما هو إلا مخدر للذّات، فهو موضوع تشغل به نفسها عن أحزانها وواقعها المضطهد و المهمش، لذلك فالحزن الّذي يسببه الحب للمرأة نتاج لعلاقتها بالحياة.

---

[1]– سيغمون فوريد، قلق في الحضارة، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط4 ،1996،ص31

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص 16 .

[3]- kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala ,p185 .

جـ . الاغتراب:

يعد الاغتراب أحد أهم الظواهر النفسية التي قد يتعرض لها الفرد داخل مجتمعه، والاغتراب بالمفهوم النفسي ليس النّزوح عن الوطن" **بل أن يشعر الإنسان بالوحدة وهو في وطنه وبين أهله، وهذا النوع هو الأصعب، لأنه يغرس في نفس الشخص عدم الاستقرار**"[1] وهو مانجده عند المرأة في البوقالة، فمعاناتها من القلق والكآبة والتهميش والظلم جعلها تحس بالانفصال عن مجتمعها الذّي سلب منها حريتها، حيث"**يشير السياق النفسي والاجتماعي: على شعور المرء بالانفصال عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي إليه، وهو انعكاس لوضع الفرد في المجتمع نتيجة مايوقعه الأخير بالإنسان من عقوبات العزل أو النبذ بسبب الخروج عن المعتقدات والتقاليد السائدة، فالمغترب هو من خرج عن المألوف الاجنماعي أوالديني**"[2] ويظهر ذلك في [3]:

"مَنْ صَابْ يَارَبّـِي دَارْ بْـــلاَ جِيـــرَانْ
ومَنْ صَابْ يارَبّي بْيُوتْ بْلاَ بِيبَـــــانْ
كَرهْتْ مَنكمْ يانَاسْ وهذَاكْ اللّي كـــاَنْ"

فالشاعرة هنا تتمنى الوحدة والعزلة وتجنب الاختلاط مع البشر وترى **كارين هورفي (ت- 1952)** إحدى ممثلات الاتجاه السيكو- ثقافي في التحليل النفسي "**أنّ الحاجة إلى الابتعاد عن الآخرين نوع من أنواع الحاجات التّي تم تحليلها لبنيّة الدافعيّة في علاقتها مع المحيط الاجتماعي ويعد هذا العنصر من العناصر الرئيسية للقلق الأساسي الذي**

[1]-يحي عبد الله، الإغتراب- دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلول الروائية-، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2005، ص21.

[2] -صلاح الدين أحمد الجماعي، الاغتراب النفسي الاجتماعي، دار زهران للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص46.

[3]- الرّاوية: تماني شرايفي .

يتفوق عليه الإنسحاب والعزلة على عكس الحاجة إلى الآخرين الذي يتغلب عليه الضعف الإنساني"[1].

بناء على هذا التفسير النفسي يمكننا القول إنّ رغبة الأنثى في الابتعاد عن المجتمع؛ سببه التهميش والعزلة الّتي تتعرض لها والتقييد على حريتها، وعدم إشراكها في الحياة الجماعية بصفة عامة، حيث نجد نوعا من الصراع النفسي في بعض البوقالات الّتي تُظهر بعض المشاعر المتضاربة مثل:[2]

"دْخَلتْ للدَّار لْقيتْ الخطابَة فِي البيتْ

دَرْتْ رُوحِي بْكِييتْ وأنَا هذَا مَاتْمَنِيــتْ"

هذه المشاعر المتضاربة والمتناقضة سببها الصراع النفسي الّذي ينتج عن "**تعارض الفرد بين قوتين إحداهما دافعة والأخرى مانعة، وكثيرا مايجد الإنسان نفسه أنه لايستطيع أن يُشبع إحداهما،خوفا من أن يؤدي هذا الاشباع إلى الوقوف في صعوبات لايرضى عنها المجتمع"[3]**، أو للهروب من التصادم ومواجهة المجتمع وهذا ماحدث في البوقالة فالفرحة والشعور بالسعادة لايقبلها المجتمع في مواقف معينة لذلك فهي مضطرة أن تظهر عكس ماتخفيه خوفا من المجتمع.

2-3. البعد الاجتماعي:

يهتم البعد الاجتماعي بـ"**بتصوير الشخصية من حيث مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه"[4]**، وتُظهر البوقالة عدّة شخصيات تصوّر طبيعة العلاقات

---

[1]–بدر الدّين عامود، علم النفس في القرن العشرين، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ج1، ص358.

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر و المرأة–، ص161.

[3]– حسين الدّاهر، سيكولوجية الإبداع والشخصيّة، دار الصفاء، عمان، ط1 ،2008، ص132 .

[4]– شريبط أحمد شريبط، تطور البنيّة الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص36.

الاجتماعية بينها وتأتي على رأسها شخصيّة السلطان وحاشيته، فقد كشفت البوقالة عن المكانة الّتي يحظى بها فتقول:[1]

"إلاَ طَاحْ اللّيـــــلْ النّْهَارْ دِيمَا يَطْلَـــــعْ
وإلاَ كثرْ النحَـــاسْ الذْهَـبْ هَوَ لِينْطْبَـــعْ
وسِيرْتَكْ كِيلعـــــطَر بِينْ النَاسْ تَسْطَـــــعْ
القَعْدَة الزّينَـــــــة وكِي السُلْطَانْ مَتْرَبَـعْ"

فالكّل يتمنّى معيشة السلطان، وقد جاء ذلك أيضا في[2] :

"تْمَنِيتْ مَنْ خَالْقِـي سَبْعَـة مَنْ المَفْقُـــودْ
الزَهْو والغنَـــــــاء وشَّابَه وضَرْبْ العُـــودْ
و العَزّ والسلطْنـــــة والدَّرْهَـــمْ الموجـــود"

تصوّر البوقالة حالة التّرف الّتي يعيشها السلاطين العثمانيين آنذاك، كما تكشف البوقالة العلاقة بين عامة الناس والشّخصيات الحاكمة، فلا نجد عداء أو كرها لهم، وفعلا فقد كان هناك نوع من "**الانسجام الاجتماعي، وتحت حكم الأوجاق فقد بلغت البلاد درجة عالية من الترابط الاجتماعي، في حين أن دستور النخبة من الأتراك قد قوّى احترام النظام والقانون التركي اللّذين غرسهما الإخوة بربروس في جماهير الشعب أو كنتيجة لذلك فإن الأيّالة عاشت في هدوء داخلي**"[3]

كما كشفت المرأة في البوقالة بعض الشخصيات المكروهة، والّتي يُحذَّر الزّواج منها بين الحين والآخر وهي شخصية البحري، تقول البوقالة:[4]

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة –الطقس والشعر و المرأة–، ص151.

[2]– المصدر نفسه، ص162.

[3]– وليام سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، ص97–98

[4] -kaddour m ' hamsadji , jeu de la bouqala ,p193 .

"حبَطْتْ لْقَـــاعْ البْحَرْ صَبْتْ الرْمـــــلْ يَغْلِي
حَفنْت بْيـــدِي اليمِين وحَطِيتْ فِي حَـــجْـــرِي
نْوصِيـــــكَمْ يَالبْنَـــاتْ مَاتَاخْذُو البَحْـــــــرِي
يَرْمِي القلُوعْ فِي البْحَرْ ويْخَلِي الدمُوعْ تَسْنِي"

وفي بوقالة أخرى:[1]

"حْبَطْتْ لقَاعْ لبْـــحَـــرْ وصَبتْ الرْمَلْ يَغْلِـــي
حفَّنت بْيَدِي اليمِيـــنْ وحَطِيتْ فِي حَجْـــرِي
نْوَصِيكَمْ يَالَبْنَـــــــاتْ لاَ تَاخْذُوش البَحْـــرِي
يَرْمِي القلُوعْ فِي البْحَرْ ويْخَلّي الدْمُوعْ تَجْرِي"

يمكن إرجاع النظرة الدونيّة لشخصيّة البحري إلى طبيعة عمله الّتي تتطلب البعد والهَجْر والغياب ومواجهة الأهوال، مما يجعل المرأة تتخبط بين آلام البعد والهجر والاشتياق "**وبسبب أن انشغال الجزائر بالعمل العسكري البحري قد تحَكمَ في حياتها التجارية**"[2]، فالكثير من الرّجال كانوا بحارة.

إلّا أنّ أهم الشخصيات في البوقالة هنّ النسوة اللّواتي"**خلقن زمانا ومكانا يتمتعن فيه بالتوحد والانتماء إلى جماعة معينة، كما يضمن خلالها بتجديد المعالم الخاصة بالعلاقات الاجتماعية التي تربطهن بغيرهن**"[3]، فتقول[4]:

"اعَّلْمِينِي يَا لاَلَّـــــــة بَنْهَارْ حَمَّـــامّـــــكْ
نَرْفَـــدْلَكْ السَلّـَــــــة ونَمْشِي قُدَامَـــــــكْ
نْدُورْ عْلَى يْمِينـــــــكْ ونْزِيدْ عْلَى شْمَـــالَكْ

---

[1] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص133 .

[2]– وليام سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، ص102.

[3]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص25.

[4]– المصدر نفسه، ص159.

ونَبْقَا لَكْ خْدِيمْ طَايَـــــعْ علَى طُولْ زْمَانَـــــكْ"

تكشف هذه البوقالة العلاقات الاجتماعية الّتي تنشأ نتيجة بعض المظاهر الاجتماعية كالذّهاب إلى الحمّامات، "**لقد كان للحمامات في مدينة الجزائر أغراض اجتماعية هامة زيادة على عملها التنظيفي...كان الحمام هو المكان الذي يتنظف الجزائريون فيه دينيا وصحيا، ففيه يلتقي الرجال والنساء الحُضّر كلّ في قسمه المنفصل أو حجراته، وفيه يتفق على الزواج أو بداية مبادرته الأولى ....وفيه تحكى الحوادث العائلية بين الأصدقاء...**[1]"

ساهمت هذه الأجواء الاجتماعية في تكوين شخصية المرأة وعلاقتها مع المحيطين بها، ولعل هذا مايبرر الاهتمام المفرط لمظهرها فقد كنّ يغتسلنّ "**مستعملين ماء الزهر ويبخون عليهن بالمسك والعطور الأخرى، وبعد هذا تصبغ حواجبهن ثمّ يلبسن ثيابهن التي تكون قد علقت من البداية في معالق تحتوي على أريج عود القمار المشتعل، وتنتظرهن في غرفة الملابس ليس فقط (الشربت) ولكن الفاكهة والجوز وحلويات أخرى تشمل الحلوة المفضلة لدى الترك (الحلقوم lukum) ونوعا من حلوة أصابع العروس، كما تقوم المؤسسة أيضا بتهيئة جو موسيقي وتحضير فتيات للرقص، وفي هذا الجو البهيج تقضي السيدات الجزائريات يوما من أيام الأسبوع**"[2]

مما سبق يمكننا القول إنّ النظام الذكوري فتح المجال للمرأة في حدود معينة ولا يخرج معظمها عن إطار الزواج الّذي كان الشغل الشاغل لها، مع اقتصار عمل المرأة على بعض الأعمال الحرفية في مقابل ذلك نجد تغييبا للأنشطة التعليمية وإعطاء الأولوية لمهامها المنزلية، ومن هنا يمكننا القول إنّ" **المرأة الجزائرية مثّلت بالمعنى التام للكلمة الجانب المنزلي للوجود الاجتماعي للإسلام فكّن عبارة عن قعيدات الكانون اللّواتي تدافع**

[1]– وليام سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، ص114.

[2]– المرجع نفسه، ص115.

عنهن الأسلحة والسفن الجزائرية"[1] وهذا مارأيناه سابقا عندما تطرقنا إلى الأنساق المتعلقة بالمرأة في البوقالة.

[1]– المرجع السابق، ص106.

ثانيا- الزّمن ودلالته الثقافية:

للزّمن دور كبير في ربط العلاقة بين الأحداث والشخصيات وكذلك الأمكنة، فالبوقالة تتجاوب مع الزّمن في أحداثها ولا تتخلى عنه، كما أنّ طقوسها أصلا مرتبطة بالزّمن حيث تلقى أشعارها ليلا في رمضان "**فلعبة البوقالة مجرد قوس فهي لا تدوم طويلا في الزّمن**"[1]

1.مفهوم الزّمن:

1-1. لغـــة:

جاء في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهدي" **الزّمن من الزَّمان، والزَّمن ذو الزمانة، والفعل زمن يزمن زمنًا وزمانة، والجميع الزمن في الذكر والأنثى، وأزْمَنَ الشيء طال عليه الزَّمن**"[2].

كما ورد في لسان العرب معنى لفظتي الزّمن والزّمان " **الزَّمَنُ والزَّمانُ: اسْمٌ لِقَلِيلِ الْوَقْتِ وَكَثِيرِهِ، ...وأَزْمَنَ الشيءُ: طَالَ عَلَيْهِ الزَّمان، وَالِاسْمُ مِنْ ذَلِكَ الزَّمَنُ والزُّمْنَة؛ عَنِ ابْنِ الأَعرابي. وأَزْمَنَ بِالْمَكَانِ: أَقام بِهِ زَماناً، وَعَامَلَهُ مُزامنة وزَماناً مِنَ الزَّمَن؛ الأَخيرة عَنِ اللِّحْيَانِيّ. ..وَالزَّمَانُ يَقَعُ عَلَى الفَصْل مِنْ فُصُولِ** "[3].

أمّا من المنظور الفلسفي فيرى أفلاطون أنّ الزّمن"**مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق**"[4].

---

[1]- فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة- الطقس والشعر والمرأة-، ص87.

[2] - الخليل بن أحمد الفراهدي، معجم العين، ج7 ، ص 375.

[3]-ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص119.

[4]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر-، ط1، 2005، ص206.

كما أنّ "**أرسطو**" يرى أنّ"**الزمن عدد أو سلسلة عددية موجودة في تصورنا نحن لأجزاء الحركة، سابقة وأخرى لاحقة أي لـ:(بعد) و (قبل)**"[1]

إذن فأرسطو يربط الزّمن بالحركة، فالزّمن بالنسبة له يبدأ من أي متحرك كان، وقد جاء في المعجم الفلسفي "**الزمان الوقت كثيره وقليله. وهو المدّة الواقعة بين حادثتين أولهما سابقة وثانيهما لاحقة، ومنه زمان الحصاد، وزمان الشباب، وزمان الجاهلية، وجمع الزمان أزمنة**"[2].

1-2.إصطلاحا:

للزّمن عدّة مفاهيم متنوعة تناولها الدارسون والباحثون فـ"**مقولات الزّمن متعددة المجالات ويعطيها كل مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته الّتي يصوغها في حقله الفكري**"[3]، وهناك من عرّف الزّمن أنه"**المادة المعنوية الموجودة المجردة الّتي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، والحق أنها ليست مجرد إطار، بل أنها لبعضٌ لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركاتها ومظاهر سلوكها**"[4].

أمّا عبد المالك مرتاض فقد عرّف الزّمن أنّه"**مظهر نفسي لامادي ومجرد لا محسوس ويتجسد الوعي به من خلال مايتسلط عليه بتأثيره الخفي الغير الظاهر، ولا من خلال مظهره في حد ذاته، فهو وعي خفي لكنه متسلط، و يتمظهر في الأشياء المجسدة**"[5] فالزّمن عند عبد المالك مرتاض زمن داخلي يشعر كل واحد منا به في دخيلة نفسه.

---

[1]- عبد اللّطيف الصديقي، الزّمان- أبعاده وبنيته-، المؤسسة الجامعية للدّراسات والتوزيع، بيروت، ط1، 1995، ص10.

[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، ص636.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي -الزّمن، السرد، التبئير-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997، ص61.

[4]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته، الدّار العربية للكتاب، تونس، د ط، 1988، ص07.

[5]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية-بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص173.

فالزّمن، إذن، سواء كان زمنا طبيعيا أو نفسيا له دور مهم في دراسة دلالات النّص سواء كان نثرا أو شعرا.

2.دلالة الزّمـن في البوقالة:

2-1. الزّمـن الطبيعي:

الـزّمن الطبيعـي هـو الـزّمن الفيزيـائي"**الّـذي نشـترك فيـه كأحـداث ضـمن الأحـداث اللاّنهائيـة فـي الكـون**"[1]، ويتميز هذا النوع من الزّمن بأنه"**مستقل عن خبرتنـا الشخصيّة للـزّمن وفـي كونـه يتحلـى بصحة(الصدق)، فهـو مطـابق لتركيـب موضـوعي موجـود فـي الطبيعة، أي: أنه لا علاقة ولا دخل لخلفيات الذات الإنسانية في تكوينه**"[2].

وهذا النوع من الزّمن نجده يطغى على الشعر الجاهلي باعتبار أنّ"**أهم فن فيه هو الأطلال**"[3] لذلك اعتمد على الزّمن الطبيعي بشكل كبير"**كذكر الأماكن والأيام والمدّة، وفي وصف رحلة الطعائن جهة تعيين أوقاتها، وفي الرثاء ومايتخلل القصيدة من جزع للفاقد ومايتصل بها من ليل أو مصاب وأرق يتطاول، ويكون في المدح والفخر ماثل من قيمة الكرم من خلال قدرة المرء على العطاء في زمن المحل ليبدل الجدب خصبا والشدّة رخاء فيصبح الزمان الطبيعي معينا تستمد منه العبارة عن السخاء والرفد**"[4].

---

[1]–جمال عبد المالك، وسائل الإبداع والتصوير، دار التأليف والترجمة للنشر، جامعة الخرطوم، ط1، 1972، ص166

[2]–هانز ميرفوف، الزّمن في الأدب، ترجمة:أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، العراق، د ط، 1980، ص11.

[3]– مصطفى ناصف، قراءة ثابثة لشعرنا العربي القديم، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، د ط، د ت، ص55.

[4]–علي الغيضاوي، الإحساس بالزمان في الشعر العربي– من الأصول حتى نهاية القرن الثاني هجرة–، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة–تونس–، 2001، ص252.

أمّـا البوقالـة فلهـا علاقـة وطيـدة مـع هذا النـوع مـن الـزّمن، ويتجلـى ذلـك بـين طيّـات أشـعارها مـن أجـواء الفـراق "فقد الحبيـب والشكوى..." فصـوّرت بـذلك مواقـف حملـت أبعـادا متعددة للزّمن .

ويعـد اللّيـل أهـم الأزمنـة الطبيعيـة وأكثرهـا توظيفـا فـي أشـعار البوقالـة، ممـا يتـيح لنـا التركيز في دراسته أكثر من غيره .

أ.اللّيــل:

الليّل آية من آيات الله عزوجلّ في الكون، ويعد اللّيل ظاهرة من الظواهر الكونيّة، وقد جاءت لفظة اللّيل في القرآن الكريم بلفظ الجمع والمفرد في آيات الله الكثيرة من كتاب الله عزوجلّ تختلف دلالتها حسب موقعها في الجملة، قال تعـــــالى: ﴿ **وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا**﴾[1] وفي آية أخرى **وَأَغْطَشَ لَيْلَهَا وَأَخْرَجَ ضُحَاهَا**[2] وقال **أيضا:** ﴿ **وَإِذْ وَاعَدْنَا مُوسَى أَرْبَعِينَ لَيْلَةً ثُمَّ اتَّخَذْتُمُ الْعِجْلَ مِن بَعْدِهِ وَأَنتُمْ ظَالِمُون**﴾ [3] وفي آية أخرى: ﴿ **يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا**﴾[4].

وقد أخد اللّيل نصيبا كبيرا عند الشعراء منذ القدم، وسار على النهج بقيّة الشعراء ومنه شاعرات البوقالة اللّواتي عشنّ اللّيل بحلوه ومرّه، وطوله وقصره، وظلمته وحزنه، فكانت لهنّ حكايات معه فتحدثن عن تأثرهنّ به وبمشاعرهنّ اتجاهه فنظّمن له لوحات فنيّة رائعة، كانت مادتها الكلمات والمعاني والصور الممزوجة بعواطفهم ومشاعرهم وأحلامهم وآمالاهم...الخ، تقول البوقالة:[5]

"كِي يربَّعْ الرْبِيـــــعْ اللُوزْ يَفْتَحْ ازْهَـــــــارَه

---

[1] – سورة النبأ، الآية 10

[2]– سورة النازعات، الآيـــــة 29

[3] – سورة البقرة، الآية 51

[4] – سورة الأعراف، الآية 54

[5]-Kaddour M’hamsadji, jeu de la bouqala,p126.

وكِي يْعَسْعَسْ اللّيـــلْ القْمَرْ يَتَفْضَحْ بَانْـــــوَارَهَ

هاذْ لَخْدُودْ يَانَـــاسْ وَاشْبيهَمْ عْكَـــــــــارُو

هَيْهَـاتْ العَاشَـــقْ مَاتَخْفَى سْـــــــــرَارُو"

ترسم الشاعرة صورا فنيّة يصنعها الزّمن في اللّيل وقت الرّبيع، وتشبّه المعشوق الّذي يصعب إخفاء مشاعره باالقمر الّذي لايستحيل إخفاء نوره في ظلمة اللّيل، فقد اصطحب اللّيل البوقالة فذكر في مواطن كثيرة، واكتسى وشاح الأهميّة كون أنّ لعبة البوقالة ارتبطت بالزّمن اللّيلي حيث كانت تقام طقوسها في اللّيالي الرمضانية، فكان تأثيره قويا بحيث تدور في فلكه أكثر قضايا المرأة.

-كما تتضرع المرأة في البوقالة وتستغل هذا الوقت بالدعاء للمولى عزّوجل، جاعلة من اللّيل المؤنس والصديق الملازم لروحها، حين تكثر عليها الهموم فتختاره من بين كل الأوقات فتقول:[1]

"خْرَجْتْ فِـــي اللّيلْ نَطْلَبْ مَـــنْ اللّـه

صَبْتْ النْجُومْ دَايرِينْ بْسِيدِي رسُولْ اللّـــه

كُلْ نَجْمَة تْقـــُولْ الغَالـــــَبْ اللّـــه

حَدْ مَايدَّي بْيَـــدَه غِيرْ مَااعْطَـــاهْ اللّه"

وفي أخرى:[2]

"خْرَجْتْ فِي اللّيـــلْ نَطْلـــــــبْ اللـــه

والنَّبِي سِيـــــدِي رَسُـــــولْ اللـــــه

ميَاة نَجْمَة تْقُـــولْ لاَ إلـــــه إلاَّ اللـــه

حدْ مَايَاخد حَـــــدْ غِيرْ مَاعْطاه اللـــــه"

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة –الطقس والشعر والمرأة–، ص142.

[2] – المصدر نفسه، ص142.

كما تأتي هذه البوقالة في رواية أخرى بصيغة:[1]

" خْرَجْـــــت فِـــي اللّـِــــــــــيلْ نرغَـــب اللّـَــــــــه

مئة نَجْمَة ونَجْمَة دَايـرَة على النْبـِــي سِيـــــدِي رَسُــولْ الله

مئة نَجْمَة ونَجْــمَة تْقُــــــــــــولْ لاَإلـَــــــــه إلاَّ الله

مئة نَجْمَة ونَجْمَة تْقُولْ حد مَايَاخُد بيّدَه مَنْ غِيرْ مَايَعْطِيه الله"

كما تحدد البوقالة بدقة فترة المناجاة فتختار منتصف اللّيل، ولعلّ ذلك يرجع إلى كونه أكثر هدوء وسكونا فتقول:[2]

"خْرجْت فِي انْصَافْ اللّيَالـــِي نَرَغْبُـــوا فِي رَبّـــــــي

نْصِيبُو النجُــومْ دَايرِيـــــنْ بَالنْبّي العَرْبِـــــــــــي

قُلْــتْ يَاإلـــــــــــه يَامَعْبُـــــودْ يَارَبِـــــي

نَـــــحِ لِـــي الوَسْـــــوَاسْ والغمَّـــة مَنْ قَلْبـــــــِي"

فاللّيل إذن هو الملاذ الرّحيم للأنثى، وزمنا للتَّضرع والمناجاة والدعاء بزوال الهموم والألم والمعاناة.

وبالرّغم من أنّ الإنسان مجبر أن ينصاع لسطوة اللّيل وسلطته، إلاّ أنّ الأمر لا ينطبق على المعشوق الّذي أجبره ثقل التفكير ومرارة هموم العشق على الخروج في ظلمة اللّيل، إذ تقول البوقالة:[3]

خْرَجْتْ وَحْدِي فِـــي اللّيلْ وخَرْجَاتْ اللّيل صْعِيبَة

انْسِيتْ المَحْنـــــة والوِيلْ واتْفَكَرْتكْ انْتِ يَالَحْبِيبَة

---

[1]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouqala,p 196

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة –، ص143.

[3]– المصدر نفسه، ص156 .

إنّ الهّم الّذي أرّق المعشوق وأبقاه ساهرا يجعله يواجه الزّمن، رافضا الخضوع معلنا للمقاومة وخوض غمار الحب للضفر بقرب المحبوب في:[1]

لِيـــلْ يَالِيـــــــلْ وأنَا تَحْتْ غُرْفتْـــــــــهَا

نْرَاعِي النْجُـــــــومْ ونَسْمَعْ ضَحْـــــــــكَتْهَا

مَاجاَبْنِي لهَادْ البْـــلاَدْ غِير الشُوقْ ونَارْ مَحْبتـــْها "

فالحبيب هنا لم يكتفِ ببث الشكوى والفراق من هذا الزّمن، وإنما اختار الهجرة والخروج لبلاد المحبوب.

فالزّمن الطبيعي(الفيزيائي) محمّل بالكثير من الحيرة والتساؤلات الموجعة تجسد فيها المرأة معاناتها في الترقب والانتظار، فتستعين هذه المرّة بالنجوم لتبُث شكواها، إلاّ أنّ زمن ظهور النجوم لايخرج عند الفضاء الزّمني اللّيلي فتقول البوقالة:[2]

"يانْجِيمَةْ فِي اللّـــيلْ رُوحِـــــي خَبْرِيـــــهْ

رُوحِي عَنْد لَحْبِيـــبْ إلاَ نْسَى فَكْرِيـــــــهْ

قَلْبِي مَتْوَحْشُـــــــو الدَنْيَا مَاتَحْلا غِير بِيه"

فالمرأة إذن تختار النجمة بدلا من البشر، وتختار الزّمن اللّيلي بدلا من الزّمن النهاري، ففي اختيارها للنجوم دليل على الوحدة والتهميش، فالمجتمع منع منها حق البوح، أمّا الهروب إلى الزّمن الليلي فيرجع إلى طبيعة هذه المدّة الزّمنية، ففي اللّيل يتكاثر التفكير والهموم، فالبوقالة توظف اللّيل كغطاء زمني بوصفه مفتاحا لكشف المخبوء من العشق وتقلباته وعذابه فتنقل إلينا صورتها وآثار العشق البادية عليها.

ومن هنا يمكن أن تستنتج أنّ العلاقة بين اللّيل والبوقالة علاقة تكامليّة، حيث تختار الهروب إلى اللّيل وتفضل هذه المساحة الزّمنية عن غيره؛ لتَذَكُّر المعشوق كاشفة عن السّهر

[1] – المصدر السابق، ص157.

[2] – المصدر نفسه، ص165.

والمعاناة وأملها في اللّقاء والإشراق من جديد، فطالما كان اللّيل ملجأ العاشقين والفلاسفة والمتصوفين والعلماء والمظلومين والمسافرين.

ب-الفجـــر:

إذا كان اللّيل مرتبطا بالملل والمرارة والمعاناة وطول الانتظار، فإن الفجر يبشر بالأمل والتفاؤل بعودة الحبيب، تقول البوقالة[1]:

"العدُو اللّي يَطْغَـــى الله يْخَيبْ مَكـــرَه
والتْرابْ اللّي يَعْطشْ الله يَسْقِيه مَطْـــره
واللّيلْ رَاه ْمْشَـــــى والفجْر لاَحْ عَسْكرَه
والحْمَامْ اللّي طَـــارْ الله يردَه إلى وَكرَه"

عبّرت البوقالة على التغيير في الزّمن من خلال الصورتين البيانيتين "**الليل راه مشى واللّيل لاح عسكره**"، فالنّهار في النهاية هو ذلك المنقذ من ظلام اللّيل فمهما طال اللّيل لابد من طلوع الفجر، كذلك بالنسبة للحبيب فمهما طال الفراق لابد من اللّقاء، إنّ الزّمن هنا – ممثلٌ في تعاقب اللّيل والنهار– يعطي للمحب جرعةً زائدةً من أمل اللّقاء، ومن البوقالات التّي تحمل نفس الدلالات [2]:

"إِيلاَ طَاحْ اللّيـــــلْ النّهار دِيمَا يَطْلَـــــعْ
وإِيْلاَ كثر الْنحَـــاسْ الذهَبْ هُوَ إلى ينْطبَعْ
وسِيرْتَكْ كِي لعطَـــرْ بِينْ النَّاسْ تَسْطَـــعْ
القَعْـــدَة زِينـــــة وكِي السُلطاَنْ مَتْرَبـــعْ"

تبدأ البوقالة بتصوير وتأكيد تعاقب الزّمن اللّيلي مع الزّمن النّهاري، وفي ذلك اعتراف وتأكيد لسلطة الطبيعة في التبدّل وتعاقب اللّيل والنّهار، يلزم هذا التبدّل الزّمني تغيرا في

[1] - Kadour M'hamsadji, jeu de la bouqala, p136.

[2] – المصدر نفسه، ص151.

أحوال الحياة إلاّ أنّ الشاعرة في بعض الأحيان تساوي بين الزّمن اللّيلي والزّمن النّهاري، وتضعهما في كفة واحدة مثل[1]:

"أمُكْ سَمَّـاتك عْلِـــــي واسْم عْلِي بَاشَـــــا
واللّي يشُوفَكْ فِي النّـــهارْ فِي اللّيل يَتغَاشَـــــى
ياشَمْـــــعَة الوقِيـــد فِي المنْزَه العَالِـــــي
واعْمَـلْ برُوحَـــــكْ طْبيبْ وَاجِ تْرَى حَالِـــي
نْفَرّشْ لكْ فراش الحْرِيـــر ونغطـيك بِـــإزَارِي"

وفي أخرى[2]:

"خْلِيلْتِي فَاطْمَـــــة سُبْحَانْ خَالْقَـــــكْ
رِيتْ نَجمَة فِي السْمَـــاء حْسَبتهَا سَاقَـــــكْ
فِي النّْهَارْ نتْوحشَـــك فِي اللّيل نَشْتاقـــــكْ
يَاريتَكْ خَاتـــــمْ فِي يدْ عشّاقـــــكْ"

وفي بوقالة أخرى[3]:

"يَالقَاعْدَة فِي الجنِينَـــة والقَرْقَافْ حْـــــدَاكْ
فِي النْهَارْ نتْفكْـــــرَكْ وفِي اللّيلْ نَتْرجَـــــاكْ
قلْبِيْ وصَلْ لعَنـــــدَكْ وعَينِيّ حَشْمُوا مَنْ بْهَـــاكْ"

كما يرّد النّهار واللّيل أيضا في:[4]

"خْلِيلْتِي فَاطْمَـــــة سُبحَـان خَالقَـــكْ
رِيتْ نَجْمَة فِي السْمَـاء حسَبتْهَا سَاقَـــكْ

---

[1] - المصدر السابق، ص 178.

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة –، ص 142.

[3] –المصدر نفسه، ص 160

[4] – المصدر نفسه، ص 129.

فِي النْهَارْ نَتْوحْشَـــكْ وفِي اللَّيْل نَشْتَاقَــكْ

يَارِيتكْ خَاتَـــــــــمْ فِي يَدْ عشَّاقـــــكْ"

كل هذه الأشعار لا تبحث عن صبحٍ يحمل الانفراج والأمل، فاليوم يبدو وكأنه الغد واللّيل والنّهار يحملان معاً حكاية الشاعرة مع الزّمن، فكلاهما لا يحملان معاني الانفراج

اللّيل ← نشتاقك ← نترجاك

النّهار ← نتوحشك ← نتفكرك

الخطاطة رقم (3): الدلالة الثقافية للّيل والنهار.

مما يدل أنّ الشاعرة في مرحلة من اليأس وفقدان الأمل في تحقيق المبتغى.

وانطلاقاً مما سبق نجد أن اللّيل هو الزّمن الأقرب للمرأة في البوقالة، بالمقارنة مع النّهار وسنبيّن النسب الّتي قمنا بإحصائها في المدوّنة الشعرية الخاصة بقدور لمحمصاجي الّتي جمعها تحت عنوان: « Jeu de la bouquala ».

الدوال الزمنية	العدد	النسبة
اللّيل، الظّلمة	24	%66،66
النّهار، الصّبح، الفجر	12	%33،33

إضافة إلى اللّيل والنّهار تستخدم البوقالة أزمنة أخرى منها فصول السنة الّتي تركت أثراً ملحوظاً في البوقالة، وإذا كان للسنة أربعة فصول فإنّ البوقالة خصّت الربيع والخريف عن غيرهما من الفصلين الآخرين.

جـ . الرّبيع:

فضّل الشعراء فصل الرّبيع على غيره من الفصول، فطالما تغنّوا به في دواوينهم وأشعارهم لجمال الطّبيعة وانعكاسها على النّفوس، ولا تخرج البوقالة عن هذا النّطاق إذ احتفت به فجعلته موسماً خاصاً فتقول: [1]

" كِـي يْربَّعْ الرّبِيــعْ اللّـوزْ يَفْتَحْ ازهَــارَه
وكِـي يْعَسْعَسْ اللّيـلْ القْمَــرْ يَتفْضَحْ بَنْـوَارَه
هَاذْ الخْدُودْ يَا نَــاسْ وَاشْ بيهم عْكَــــارُو
هَيْهَـاتْ العَــاشَقْ مَا تَخْفَى اسْــــرَارَه "

كما تربط البوقالة قدوم هذا الفصل بحلول الفرح والبهجة، فطالما ربط الشعراء الرّبيع بالفصل الضّاحك الّذي يحمل الأمل والسرور للإنسان والكون برمّته، تقول البوقالة: [2]

" يَا القَلْـبْ الحْزِيــــــنْ اضْحَكْ لَزْمَــانَكْ وفْــرَحْ
الغـزْلاَنْ طلعَت علَى السُــور ورجع الــلّي كَــــانْ رَاحْ
الرّبِيــــــــع انْــــــزَاد والــــوَرْدْ اتْفَتَــــــحْ
خِــيرْ اللهِ بينْ يَدِيــــــــنَا صِح صِح يَــا بَــــــرَّاحْ"

لا تكتفي البوقالة في هذه الابيات برسم أثر الربيع على الأرض "**الورد اتفتح**" بل تصف أثره على النفس البشرية، فمثلما اكتست الطّبيعة حلّة جديدة يكتسي قلب العاشق بالفرحة فتقول: [3]

"هْبَطْتْ لقَــاعْ الجنَــانْ فَرّشْــــتْ زَرْبِيَــــة
الرّبِيــــع رَاه جَــــــا وسَعْـدِي يوَلي ليَــــا"

---

[1]- Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p 126.

[2]– الرّاوية: تماني شريفي

[3]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

تستغل المرأة قدوم الرّبيع للنزول وسط البستان، مستغلةً رجوع الخُضْرَةِ إلى الأرض والأشجار وعودة الدِّفءِ إلى الأجواء، وهذا الطّقس البهيج يحاط بهالة من التقديس في البوقالة باعتباره زمن عودة الحياة لكل مظاهر الطبيعة.

يظهر أثر هذه العودة على المرأة، فقد رأت في قدومه مناسبة لدعوة قلبها الحزين للفرح والتمتع بالموسم الجالب للسرور والخير، فطالما ارتبطت المرأة بالأرض والطبيعة، وهناك من يرى أنّ: **"المرأة تمنح الحياة تماماً كما تمنح الأرض الحياة للنبات، وهي تقدم الغداء كما تفعل النباتات، فسحر المرأة هو ذاته سحر الأرض، وكل منهما مرتبط بالآخر، ولذلك فإنّ تشخيص الطاقة تعطي الحياة للأشكال وللغذاء يتمثل بالضرورة في صورة الأنثى"** [1].

كما تشير عبارة "**صِح صِح يا برّاح**" إلى الطّقوس الّتي كانت تقام بحلول فصل الرّبيع فيستقبلونه بالأغاني والأناشيد حيث الرّبيع هو الحياة، النّماء، التّجدد، الأمل، البعث، الخصب، فطالما ارتبط هذا الفصل بالحياة منذ الأزل في الحضارات على مرّ العصور، فالطّقس "**لم يكن يتألف من الأفعال وحدها، لقد كانت الأفعال تترافق مع الكلمات المحكية، مع التراتيل، ومع التعاويذ الّتي كانت فعاليتها السّحرية جزءاً جوهرياً من الطّقس**".[2]

والرّبيع هو زمن استرجاع هذه الممارسات الطقسية المتنوعة،"**فاستعادة زمن الأمل يقتضي بالنتيجة التكرار الطّقوسي للعمل الخلاق للآلهة، وإعادة التحيين للأعمال الخالقة المنجزة من قبل الكائنات الإلهية في الزّمن الأول تشكل التقويم المقدّس**"[3].

---

[1]– جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، ترجمة: حسنة صقر وميساء صقر، دار الكلمة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 1999، ص241.

[2]– صموئيل هنري هورك، منعطف المخيلة البشرية– بحث في الاساطير–، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر، سورية، ط3، 2004، صفحة 9–10.

[3] – مارسيا ايلياد، المقدّس والمدنّس، ترجمة: علد الهادي عبّاس، دار دمشق للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 1988، ص67.

ولا ننكر أنّ طقوس الرّبيع لا زالت تقام إلى يومنا هذا ضمن مظاهر مختلفة، لكنها لم تعد كما كانت، "**إذ فقدت قوتها، الطقوس التي عاشت في الماضي كانت تبني حقيقة داخلية، أما الآن فقد تحولت إلى مجرّد شكل. وهذا يصح في الطقوس الاجتماعية**"[1]

د.الخريــف:

الخريف فصل من فصول السنة، يلي الصّيف ويسبق الشّتاء فيه تخِف وطأة الحر وتسقط الأوراق المصفرة، وكان الخريف حاضراً بقوة لدى الشعراء القدامى منهم والمحدثين، فتحدّثوا عن مظاهره وربطوها بواقعهم المعاش.

وإذا كان الربيع زمناً للابتهاج والفرح والأمل، فإنّ الخريف زمن للألم والفراق لدى الشعراء، أمّا في البوقالة فهو فصل غير محبوب. إذ تقول: [2]

مَلِيتْ مَنْ هَذَا الخْريـــــــفْ ومَـــــــالاق بي شربـــي

مْنِينْ طَاحوُا الأوْرَاقْ الأولِيـــنْ طَمّيـــتْ أنَا رَجْـــلِـــــــي

اللّيـــلْ جَانِي صْعِيـــــــبْ والنّـــــهَارْ عَذَبْـــنِـــــي

قُولُوا إلى خُـــوياَ العْزيـــــزْ يجِـــــي يرَافَقْـــــــــــي

افتتحت الشاعرة أبياتها مباشرة بتصوير موقفها من فصل الخريف بعبارة "**ملّيت من هذا الخريـف**"، وأتبعتها بمظهر من مظاهره وهي سقوط الأوراق "**طـاحوا الأوراق**" لتسقط كل الظروف المناخية وميزات هذا الفصل على نفسها ومعاناتها، فهنا يكشف الخريف عن حقيقة الأشخاص الخائنين تماماً كأوراق الخريف التي تسقط في زمنه.

[1]– جوزيف كامبل، قوة الأسطورة، ص25–26.

[2]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p121 .

فالشعراء أصبغوا على الطبيعة الإدراك الإنساني، فهم في وصفهم للطبيعة يضيفون عليها ما في نفوسهم، لأنها تدل على الشاعر الواصف أكثر مما تدل على الموصوف بحد ذاته. [1]

وفيها إشارة للفراق والفقد أو الطلاق، فالمرأة هنا وصلت لحالة من اليأس حيث تستنجد بأخيها مرافقتها إلى بيتها بعدما تعرضت للخيانة أو الطلاق من زوجها، كما تأتي في هذه البوقالة رواية أخرى فتقول:[2]

مْنِينْ وْصَلْ الخرِيـــــــــفْ ومَا لاَق بِـــي شَرْبِـــي
غِيرْ طَاحُوا الأَورَاقْ الأَولِيـــنْ وطَمّيت أنَـــا رَجْـــلِي
قُولُوا لدَاكْ الحْبِيـــــــــبْ يجِـــي يدِيـــــــنِي

وتربط البوقالة سقوط أوراق فصل الخريف بالفراق، مثلما تفارق الأوراق أشجارها فتقول: [3]

مْنِينْ جَا الخرِيـــفْ وطَاحُوا وزَاقُـــو
أنَا ومَحْبُوبِـــــي المُوتْ ولاَ فْراقُـــو
سِيدِي مْـــسَافَـــرْ وأنَا مَستَنِياتُـــو

فالخريف إذن لا يبشر طالعه بخير، ففيه يكثر الفراق والبعد والمعاناة من وجهة نظر المرأة في البوقالة.

2. الزّمن النفسي:

يختلف الزّمن النفسي عن الزّمن الطبيعي، فإذا كان هذا الأخير يخضع لمعايير القياس والمنطق، فإنّ الأول يتقيد بـ" **معيار آخر لقياس الزمن ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار، وهو المعيار الداخلي أو السيكولوجي الذي يقدر فيه الزمن بالقيم الفردية الخاصة دون**

---

[1]– ينظر: محمد محمود سالم، أدب الصناع وأرباب الحرب حتى القرن العاشر هجري، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1993، ص66

[2]–فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص 166.

[3]–الرّاوية: تماني شيريفي.

المـوازين الموضـوعية"[1] أي أنّ الـزّمن النفسـي هـو زمـن خـاص بكـل فـرد بمـا أنّـه متصـل ومتعلـق بذاتـه وبوجدانـه ووعيـه.. فـالزّمن النفسـي "**يـرتبط بزيـادة حـدة وعيينـا بـذواتنا وهـو لايقاس بالدقيقة والثانية أو الساعة واليوم...**"[2]

إذن فـالزّمن النفسـي يتعـارض تمامـاً مـع الـزمن الفيزيـائي، فهـو لا يخضـع لقواعـد المنطـق والعقل، إنه "**زمن خاص لا يقبل القياس لأنه لا مرجع لـه سوى صاحبه، وصاحبه يختلف في تقديره لأنه يشعر به شعوراً غير متجانس، ولا توجد لحظة فيه تساوي لحظة أخرى**"[3].

فقـد يرجـع الإنسـان إلـى الماضـي فجـأة لتـذكر كـل مـا مَـرَّ بِـهِ دون تبريـر منطقـي. "**فالمشاعر الكيانية إذن لا تنشأ عن حادث عارض، أو طارئ خارجي، بل ترجع إلى الوجود فـي صـميمه تظهـر حقيقتـه الأنطولوجيـة وتلتصـق بـه بوصـفها أعمـق تعبيـر عـن طبيعـة الـذات**". [4] ذلـك أنّ المشـاعر "**حـالات مبهمـة تجتـاح الـنفس دون سـبب ظـاهر، وتباغـت الإنسان في حياته اليومية فلا تجد لها أي تبرير معقول**". [5]

أ. زمن الذكريــات:

تظهر في البوقالة مشاعر متضاربة جراء الحب باعتباره منبع السعادة والشقاء الإنساني في نفس الوقت، ولاشك أن الشاعر هو أقرب الناس تعبيراً عن الحب، وبما أنّ أغلب أشعار البوقالة غزلية فقد كان الحب أبرز المشاعر الّتي تسبب الشقاء للنسوة في البوقالة، حيث يصورن معاناتهن النفسية ومنها استرجاع ذكريات الماضي: [6]

---

[1]– أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 137.

[2]–جمال عبد المالك، مسائل في الابداع والتصور، ص166.

[3]– المرجع نفسه، ص 165.

[4]– سمير الحجاج شاهين، لحظة الأبدية–دراسة الزمان في أدب القرن العشرين–، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980، ص 292.

[5]– سمير الحجاج، شاهين، لحظة الأبدية– دراسة الزمان في أدب القرن العشرين–، ص 292.

[6]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس، والشعر، والمرأة–، ص 155.

خْيَالْكُمْ دِيمَا فِي عينِـــــــــي وسَهْــرانْ اللّيلْ بَكْمَالَــهْ

حبْكُمْ فِي قَلْبـــــي ســـــاَكَنْ فِي يَمِينه وشْمَالَـــــــهْ

مَا نَنْسَاكَمْ غِيْر إلاَ نْسَا المَشْحَاحْ الفَايدَة ورَاسْ مَالـــــــهْ

تبدأ البوقالة بعبارة "**خيالكم ديما في عيني**" لتعلن أنّ زمنها مع الحبيب وقربه يغدو زمناً مستمراً ودائماً حيث يعيش في ذهنها وخيالها، فالعاشق يعيش على ذكرى الحبيب حين يكون مخلصاً وصادقاً، تقول البوقالة: [1]

النَّاسْ بَعْد النّـــاَسْ مَا يـــــدُومْ إلاَّ الله

ثْفَكَرتْ أيَامْ زَهْونَـــــا مْعَ الحْبيب فَايَـنْ رَاهْ

الجسده رَاهِي هنَـــا والقَلْب رَاهْ مْـــــــعَاه

وحزْنِي على فرقتـــــه وغِيره مَا نَرْضَـــــــاه

إنّ الزّمن الحاضر هنا هو زمن المعاناة والألم الّذي اغتال أحلام المرأة، لتختار العيش في الماضِي والعودة إلى الأيام السعيدة الّتي قضتها مع الحبيب، ذلك أنّ "**تجربة الحب تجربة تعيش بلا شك في إطار زمني، يشكل الزمان عنصراً أساسياً فيها، ولأن تجربة العشق تتصف بالتغيير والمفاجآت والأحداث والحركة، فالحب حركة ديناميكية مستمرة، ولهذا فإن إحساس العشاق بالتغيير والصيرورة يكون أبلغ من إحساس الإنسان العادي**"[2]وقد يصل هذا التغيير إلى حد الجنون في البوقالة التالية: [3]

كُنْتْ مْهَنِي يَا عِبَـادْ قْبَلْ مَا نَعْقَلْـــــــــكَمْ

نْسَارِي فِي مْدينْتـــِي كِيفْ السُلْطَـــــــــانْ

خَليتُونِي هْبِيـــــــلْ مَا نَصْبر عَنـــــــكُم

---

[1]-Kaddour M’hamsadji, jeu de la bouquala, p135.

[2]–إبراهيم موسى سنجلاوي، الحب والموت في شعر الشعراء العذريين في العصر الأموي، مكتبة عمان، الأردن، ط1، 1985، صفحة 126–127.

[3] -Kaddour M’hamsadji, jeu de la bouquala, p157 .

مْشُوّطْ الكْبِيـــــدَة والقَلْبْ حَرْقَـــــــانْ

واللهْ مَا نَنْسَاكَـــــمْ ومَا اشْتغَلْ قَلْبِي إلاّ بِيكَمْ

حتَّى نْصِيرْ فِي الأكْفَانْ

تعيش المرأة هنا لحظة زمنية مريرة نتيجة الحب والفراق، وما سببه لها انقضاء الحب من جنون وألم ومعاناة وعيش في الذكريات فيقول العاشق: "**والله ما ننساكم، وما اشتغل قلبي إلا بيكم**" والملاحظ أنّ عبارة "**والله ما ننساك**" تتكرر في الكثير من البوقالات لتعلن عن سيطرة ذكريات الماضي عن الحاضر ومستقبل الحب، إذ تقول: [1]

شَجْرَة يَاسْمِين نَايْضَة فِي وَسْط الغُرْفَـــة

غْرُوقها سْكَنْجـــــبِيرْ وأَغْصَانْهَا قرْفَـــــة

واللهْ مَا نَنْسَـــــــاكْ يَا زِينَة الوَقْفَـــــة

إنّ التوعد بعدم النسيان هو الحكم على النفس بالعيش في الماضي وفي كنف الذكريات فدوام الحال من المحال كما يقال فـ "**الزمن المعاش يمدنا بمادة الذكريات، ولكنه لا يزودنا بإطارها ولا يسمح لنا بتوقيت الذكريات وتنسيقها**" [2] تقول البوقالة: [3]

حَلِيتْ بَابْ الجْنَـــانْ وعَيَّطْـــــتْ يَا مـــُولاَه

ارْبَطْ كْلاَبَك نَدْخـــلْ انْشُـــــــــوْف كِيـرَاه

يَاحَسْرَة علَى جنَانْنَا مْنِينْ كنّـــــــا فِيـه

الطَّأْر والتَنْتَانَـــــة والصّغَارْ يَلعْبُوا فِيـــهْ

واليُومْ يَا لاَلّـــــــة الزَّاوَشْ عَشَّشْ فِيـــهْ

---

[1]–فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص 141.

[2]–غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، المكتبة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 3، 1992، ص61.

[3]–فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس، والشعر والمرأة– ، ص165.

ترجع الشاعرة إلى الماضِ فتتحسر على الأيام التّي قضتها مع الأحباب، فالزّمن الحاضر زمن بخيل عاجز عن العطاء ولا يساوي شيئاً أمام فراق الأحبّة، تشبه هذه الأبيات المقدمة الطلليّة في الشعر الجاهلي، فالوقوف على الجنان يشبه الوقوف على الدِّيّار.

فالأطلال تعد مظهراً من مظاهر الزّمن، فالمرأة أحست بتغير الزّمن في اللّحظة الحاضرة فعبارة "**الزّاوش عشّش فيه**" تشير إلى الانقلاب والتغير الهائل الّذي أصاب "الجنان"، بعدما كان يَدُبُّ بالحركة في الماضي، فالإحساس بتغير الزّمن يتم في الحاضر تقول البوقالة: [1]

الطِّيْرْ اللّي بْنِيتْ لَهْ شَبَّاكْ حْـــرِيرْ ولاَ ظَنِيتَهْ يْطِيرْ بَعْدمَا وَالَـــــفْ

خَلى لِي قَفْصِي وعَمَّرْ قَفْصْ الغِيــرْ ورْمَانِي للبْحُورْ وخَلَانِي تَالَـــــفْ

هذا حَالْ الزْمَـــــانْ يْوَارِي ويْخَالَـــفْ

تنسب الشاعرة فراق الحبيب وخيانته لها إلى الزّمن في عبارة "**هذا حال الزّمان يواري ويخالف**" فالشاعرة لا تشعر بتغيير الزمن إلاّ حين تدرك أنّ تغيراً طرأ على عالمها، وغالباً ما يكون هذا التغيير يتميز بالسلبية لذلك ارتبطت معظم ذكريات البوقالة به إذ تقول:[2]

نَبْعَثْ لكَم دْمُوعِـــــي فِي البرِيـــــقْ زْرَقْ

ونَبْعَثْ لكم كْلاَمِـــــي فِي بْريّـَة تَحْـــــرَقْ

مَا نَنْسَاكَمْ غِيرْ إيْـــلاَ رَبِّـــي يفَـــــــرَّقْ

وفي أخرى: [3]

قَالُولِي اشْربْ مَنْ مَاء الحمَّامْ شْربت قبِينْ فِي قبِيـــــــــــنْ

الاحبَابْ أَلِي خَلاَوَكْ تنْسَاهَمْ لاَ النَّارْ انْطفَاتْ ولاَ القَلْبْ انسَاهَمْ

---

[1]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p181.

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس، والشعر، والمرأة–، ص 144.

[3]– المصدر نفسه، ص161.

وفي أخرى: [1]

مْحَبْتَكْ دِيمَـــا فِي القَلْبْ مَهْمَا بَعْدُونِـــي عْلِيـكْ

أدَاونِي بَالحْرِيرْ والذْهَـــبْ وأنَا مَازَالْ نْفَكَّرْ فِيـــكْ

وبما أنّ أغلب أشعار البوقالة غزليّة، فقد ارتبط الزّمن بالذكريات الّذي سببها الحب جرّاء الفقد والفراق والبعد مما جعل الزّمن يرتبط أكثر بالجانب النفسي؛ إذ يشير في الواقع إلى أقدار وأحوال وواقع المرأة.

ب.زمن الانتظـار:

تكابد المرأة المعاناة والألم في انتظار الحبيب، وقد أخذ الانتظار مساحة واسعة من زمن الحياة النفسيّة البوقالة، تقول إحداهن: [2]

عَيَّطْتْ عْلَى سِيدْ المْـــلاَحْ صَبْتْ النَّاسْ زْقُـــودْ

زَعْزْعَتْ الدَّاليَّـــــــــة طَاحْ مَنْهَا العَنْقُـــودْ

استَنَى لَحـــبَابْ تَرْجَـــعْ وكُلْ شِي يْعُـــــودْ

تربط المرأة لحظة سعادتها بعودة الحبيب، فالزّمن هنا هو زمن ثابت يغلفه الانتظار، تقول االبوقالة: [3]

دَقْدَقْ علَى بَابْنَـــــا دَقَّة عْلَى دَقَّـــــة

يَا قَالِي سِيدِي المْـــلاَحْ شَاشِيتَهْ زَرْقَـــاء

وقَالْ لِي: يَا لاَ لَّتـــــي الكَبْدَة مَحْتَرْقَـــــة

إنْ شَاء الله نَتْلاَقُـــو وتْزُولْ الفَرْقَـــــة

---

[1]– المصدر السابق، ص 161.

[2]– المصدر نفسه ، 153.

[3]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

تتمنى المرأة زوال الحاضر وحلول لحظة اللّقاء، فهي تعيش بالانتظار وتحيا به، فالانتظار والصبر هما مفتاح العاشق، تقول البوقالة : [1]

حْبِيبِي مْسَافَـــــرْ والشَّمْسْ لاَقَاتُـــو

يَا شَجْـــــــــرَة كُونِي مْظَلاَتُـــــو

يَا حَجْرَة كُونِـــــي مْوَنْسَاتُـــــــــو

سِيدِي مْسَافَـــــرْ وأنَا مَسْتَنْيَاتُـــــــو

وعندما يطول السفر وفراق الغائب تدخل المرأة في حالات نفسية قاسيّة، ومنها قساوة اللّيـل تقول المرأة : [2]

رَبِّي سِيـــــــــدِي مَا أطْوَلْ عليّ ليَالِي هذا العَامْ

يَوم المُولُـــــــــــود إنْ شَاء الله مَا كَانْ كْلاَمْ

رَبِي سِيـــــــــدِي يَعْمَل فِي الصلاَحْ امَكَـــــانْ

يقرَّبْ مَنْ كَانْ بْعِيدْ مشيَّة عَامْ تَرْجَعْ نْهَـارْ فْرِيـــدْ

أيَامَاتْ الشَّـــــرْ جَـــازَتْ مَـــــــــــعْدُودَة

وأيَامَاتْ الخِيرْ مَبْسُوطَة إنْ شَاء الله مَوجُـــــــــودَة

تشكو المرأة من طول اللّيالي جراء الانتظار، فما أطول اللّيالي عندما يعاني الإنسان من الهمّ والحزن والفراق، "**هذا هو إيقاع واقعنا النفسي، يركض عندما يكون غنياً حافلاً فيكر معه الزمان، ويحبو عندما يكون فقيراً مجذباً فيزحف معه الزمان، الذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح القلب البشري، والذي يتلاعب النفس كما تتلاعب أصابع العازف بأوتار الكمان، فيبعث منها ما يشاء من أنغام كئيبة أو مرحة، راضية أو ساخطة، راجية أو يائسة، مطمئنة أو قلقة، محبة أو مبغضة**". [3]

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس، والشعر، والمرأة–، ص 167.

[2] -Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p155.

[3]– سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية– دراسة الزمان في أدب القرن العشرين–، ص 15.

وعندما يتعلق الأمر باللّقاء تتمنى الشاعرة أن يتقلص الزّمن، فتقول داعيةً الله عزّوجلّ "**يقرب من كان بعيد مشية عام ترجع فنهار فريد**"، هنا الشاعرة ترفض الزّمن الطبيعي الّذي يبطئ من عجلة اللّقاء والانتقال إلى زمن مختصر تستطيع أن تختزل فيه مسافات الانتظار والترقب فقد نفذ صبرها من الانتظار وطول الليالي التي تترقب فيها الغائب.

فطالما ارتبط اللّيل بالهموم والقلق والتوتر في أشعار البوقالة، فالعاشق لا يستطيع النوم من قسوة اللّيل فالليل زمن طبيعي يذهب فيه الإنسان إلى التأمل والتفكير لكن ما إن تذكرت الآخر تحول إلى زمن داخلي. تقول المرأة على لسان الرجل: [1]

يَا لاَلّة يَا لَالّـــــة يَا مُولاَة القَلْبْ القَاسِي

حتَّى علَى حْبِيبَــك يَالّي طِيرتِي نْعَاسِـــــي

علِيكْ خَلِيتْ أمَّالِيا وقَاعْ حْبَابِي ونَاسِـــــي

اللّيل إذن فاعل حقيقي في زيادة البؤس فهو وقت المعاناة ونقطة لجذب الهموم كما رأينا سابقاً، والواقع أنّ المرأة تلجأ إلى اللّيل وتهرب إليه رغبةً في البقاء وحيدة، فتريد أن تتحلل من النهار بما تحمل كلمة النهار من دلالات نفسية لها تأثير كبير عليها، كالحصار والتهميش الّذي تعيشه داخل بيتها ومجتمعها، فرغبتها في الهروب إلى الزمن اللّيلي، هو نفسه رغبة في التحرر من القيود الاجتماعية الّتي جعلت منها كائناً وحيداً يصارع الذكريات وآلام الانتظار والفراق والحزن، كل هذا يعكس وضعاً معينا للذّات.

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة –، ص 170.

ثالثا- الدلالة الثقافية للمكان.

يشغل مصطلح المكان حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد والمفكرين عبر العصور، لما له من دور هام في تكوين حياة البشر وترسيخ كيانهم وهويتهم لما يختزله من أبعاد وقيّم، لذلك تنوعت أنماط المعارف الّتي اتخذت من المكان موضوعاً للدرس والبحث.

ولا يُدْرَسُ المكان كونه المأوى الّذي نعيش فيه فقط، بل باعتباره أحد أهم المكونات الّتي تشكل هوية الإنسان وشخصيته وتصوراته إزاء العالم، لذلك اكتسى المكان أهمية على جميع المستويات الاجتماعية والسياسية والفنيّة...الخ.

1.مفهوم المكان:

1-1.المكان لغة:

لا تختلف المعاجم العربية في مجملها على معاني كلمة "مكان" ولقد فصّل ابن منظور في معجمه "لسان العرب" **مكن: المَكْنُ والمَكِنُ: بيضُ الضَّبَّةِ والجَرَادة وَنَحْوِهِمَا؛ قَالَ أَبو الهِنْديّ، وَاسْمُهُ عَبْدُ الْمُؤْمِنِ بْنُ عَبْدِ القُدُّوسِ:**

ومَكْنُ الضِّبابِ طَعامُ العُرَيب، ... وَلَا تشْتَهِيه نفُوسُ العَجَمْ وَاحِدَتُهُ مَكْنَةٌ ومَكِنة، بِكَسْرِ الْكَافِ. وَقَدْ مَكِنَتِ الضَّبَّةُ وَهِيَ مَكُونٌ وأَمْكَنتْ وَهِيَ مُمْكِنٌ إِذَا جَمَعَتِ الْبَيْضَ فِي جَوْفِهَا، والجَرادةُ مِثْلُهَا. الْكِسَائِيُّ: أَمْكَنَتِ الضَّبَّةُ جَمَعَتْ بَيْضَهَا فِي بَطْنِهَا، فَهِيَ مَكُونٌ " [1]

أمّا في قاموس المحيط فقد جاء أن " **والمَكانُ: المَوْضِعُ،ج: أَمْكِنَةٌ وأماكِنُ.والمَكْنانُ، بالفتح: نَبْتٌ، ووادٍ مُمْكِنٌ: يُنْبِتُه**"[2] ومن هنا يتضح أنّ "**الجذر الحقيقي للمكان هو (كون)، وهو يتضمن الزّمان، فلا حدث يقع لا في مكان ما وفي زمان محدد**". [3]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص412.

[2]-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، ص 1235.

[3]- حنان موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 17.

فالمكان إذن هو" **(والمَكانُ: المَوْضِعُ) الحاوِي للشيءِ... (ج أَمْكِنَةٌ) ، كقَذَالٍ وأَقْذِلَةٍ؛ (وأَماكِنُ) ، جَمْعُ الجَمْعِ**"[1] ومن هنا يتضح أنّ المكان عند اللّغويين جاء بمعان متقاربة، وتكاد تتفق على أنّ المكان هو الموضع أو المنزلة.

2.1. المكان اصطلاحا:

تحمل كلمة مكان الكثير من الدلالات حيث تجاذبته الكثير من التخصصات منها الفلسفية والاجتماعية والثقافية والفنية، ففي الفلسفة شغل المكان اهتمام الفلاسفة، ويرى أرسطو أن المكان "**الحد اللاّ متحرك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوى**" [2] فالمكان عند أرسطو موجود ولا يمكن إنكاره أو نفيه.

ويرى أفلاطون أنّ المكان هو "**الخلاء المطلق، والمكان هو المسافة الممتدة والمتناهية لتناهي الجسم، إذن المكان غير مستقل عن الأشياء ويتشكل من خلالها**".[3]

وقد جاء في المعجم الفلسفي أنّ المكان "**هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفد فيه أبعاده...ويرادفه الحيز**".[4] **إذن من خلال هذه التعاريف الفلسفية يتضح أن المكان هو الحيز**" الّذي يشغله الجسم ويحتويه.

أمّا من المنظور الاجتماعي فقد تناولوا المكان من حيث أنّه جزء لا يتجزأ من تكوين الإنسان اجتماعياً، كونه أكثر التصاقاً بحياته فهو "**القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه ومخاوفه، وآماله وأسراره، وكل ما يتصل به وما وصل**

---

[1]– الزبيدي، تاج العروس، ج36، ص 189–190.

[2]– عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1987، ص171.

[3]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية –حينا مينا حكاية بحار، النقل، المرفأ–، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، 2011، ص 28.

[4]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، ص412.

إليه مما فيه ليورثه إلى المستقبل، ومن خلال الأماكن نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة"[1]وبهذا فالمكان يدخل في التّكوين الاجتماعي للفرد باعتباره المحيط الّذي يعيش فيه.

أمّا المكان من الناحية الفنية، فيميزه "**الانزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع حيث يصبح للمكان حلقة أخرى في النص"**[2]، فإذا كانت كلمة المكان "**عندما تستعمل دون أي تحديد آخر، إنما تنطبق على المجال الهندسي الإقليدي"**[3]، فإن المكان في الفن، ومنه في الأدب لا يمكن أن تصفه وصفاً مادياً مجرداً، ذلك أنّ الأديب لديه رؤية مكانية خاصة حيث يتأسس المكان عنده على اللّغة باعتباره "**مكونا لغويا تخييليا تصنعه اللّغة الأدبية من ألفاظ"**[4].

فالمكان إذن، لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية فقط، بل إنّ الارتباط به "**حاجة حميمية لدى الإنسان لاسيما عند الشعراء الذين يعيشون طفولة مستمرة في أعماقهم غنية بالحس والخيال والحلم"**[5]

واهتم غاستون باشلار "**Bachelard Gaston**" **(1884-1962)** بمفهوم المكان وعلاقته بالإنسان، حيث أنجز مجموعة من الدراسات أهمها "شعرية المكان" وترجم تحت " جماليات المكان"، تناول فيه الجانب الجمالي للأمكنة، حيث أوضح المترجم أنّ "**النقطة الأساسية التي ينطلق منها المؤلف هي أن البيت القديم بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز**

---

[1]– ياسين النصير، الرواية والمكان ، دار الشؤون الثقافية– دار الحرية، بغداد، د ط، د ت، ص 16–17.

[2]– مهيدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، ص 34.

[3]– أندري لالاند، المعجم الفلسفي، ترجمة: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، د ط، 1994، ص 363.

[4]– سلمان كاصد، عالم النص –دراسة بنيوية في الأساليب السردية–، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2003، 127.

[5]– محمد صالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر (دراسة نقدية)، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2014، ص15.

تكيف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالجمالية والأمن الذين كان يوفرهما لنا البيت. أو هو –البيت القديم"[1]، فالمكان إذن، حسب غاستون باشلار ينجذب نحو الخيال وليس مكاناً ذات أبعاد هندسية فقط ومن هنا ساهم باشلار في بناء تصور جمالي للمكان.

أمّا ثقافياً فالمكان يعد جزءاً من هوية الإنسان، ذلك أن "**نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والعامة التي ساعدت الإنسان على مراحل تاريخية على إضفاء معنى الحياة التي تحيط به، نقول إن هذه النماذج تنطوي دوماً تحت سمات مكانية"**[2]

فالمكان هو الركيزة والمرجعية الأولى التي تعلقت بالإنسان، ومن خلاله تكونت مجموعة من العلاقات؛ لذلك يرى يوري لوتمان**"youri lotman" (1922-1993)** أن المكان "**مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة... تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة والعادية مثل الاتصال والمسافة"**[3].

ومن هنا فإن يوري لوتمان يرى أنّ للمكان قدرة على إنتاج دلالات وقيّم تكتسي طابعا ثقافيا، وبما أنّ "**اللّغة في المجال –الفني– تعد طينة طبعة في يد الصانع الماهر (الفنان)، يشكلها كيفما شاء، ويمنحها الدلالات التي أراد، ويصبها في الأنساق التي توافق مزاجه، أو بالأحرى لا وعيه، ولذا فهي تعد بحق –أي اللغة– كما يراها يوري لوتمان الأداة الأساسية الأولية للنظام الندمجة الأولى لتحويل العالم إلى أنساق ودلالات شتى"**[4]

---

[1] - غاستون باشلار، جماليات المكان الفنّي، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط5، ص09.

[2]– يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني –المكان والدلالة–، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد 6 ، 1986، ص 89.

[3]– المرجع نفسه، ص89.

[4]– قادة عقاق، دلالة المدنية في الخطاب الشعري المعاصر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص260.

2.البعد الثقافي للمكان:

يعد المكان الجغرافي أحد أهم العناصر الّتي تشكل جمالية النص، فالأدباء بما فيهم الشعراء ارتبطوا ارتباطاً وثيقاً بالمكان الّذي ولدوا فيه وعاشوا به. فالمكان "**شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجياً أو مرئياً، ولا حيزاً محدد المساحة ولا تركيباً غرفٍ وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضخمة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة... فالمكان في الفن اختيار والاختيار لغة ومعنى وفكرة ومقصد**"[1].

ولا يمكن أن نحصر المكان في حضوره الجمالي، دون أن نحمّله دلالات وأبعاد نفسية واجتماعية وتاريخية...الخ، وهو ما نحاول الوقوف عليه في بعض الأماكن الّتي أضحت رفيقاً ملازماً للبوقالة.

2-1.المكان الواقعي/ الخيالي:

يمكن تعريف المكان الواقعي أنه "**الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خاصية التفاعل بين الإنسان ومجتمعه**"[2]، ومن هنا يحتوي المكان الواقعي على مختلف التفاصيل الّتي تصف وتصور المكان الحقيقي الذي تدور حوله الأحداث وتتفاعل من خلاله الشخصيات، وبالتالي يكون المكان الواقعي خارج حدود التخيل.

إلاّ أن الأديب عادةً أقل اهتماماً بالأمكنة الواقعية، بل الأهم الكينونة الفنية دون أن يكون هناك فصل تام بينهما، "**فالمكان يدعونا للفعل ولكن قبل الفعل ينشط الخيال**"[3]، وهذا

---

[1]- ياسين النصير، إشكالية المكان في النّص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986، ص08.

[2]- خضر خالدة حسن، المكان في رواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد 102، ص79.

[3]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 41.

ما نجده في بعض أشعار البوقالة، إذ تنجذب المرأة إلى ذكرياتها ومخيلتها فتغير من واقعية المكان مثل:[1]

حَلِيتْ بابْ الجنَـــانْ وعَيّطْت يَا مُـــــولاَه

ارْبَط كْلاَبك نَدْخـــــل انْشُوف كِيـــــــرَاه

يَا حَسْرة علَى جْنَانـنا مْنينْ كنّا فِيـــــــهْ

الطّار والتَنتانَـــــــة والصّغَارْ يَلعْبوا فِيـــه

واليُومْ يَا لَالَّـــــــــة الزّاوَشْ عَشَّشْ فِيـــهْ

اليُومْ يْحَنْ الحْنِيـــنْ والملك نَفديـــــــوكْ

تكابد المرأة هنا آهات المكان في حاضره، فاستخدمت الخيال باستحضار الشخوص المتمثلين في الأهل والأحباب والصغار الذين استوطنوا "الجنان" في الماضِي، فيكون بذلك المكان أداة للخروج والانسلاخ من كنف المعاناة والغياب والفراق، "**فلكل الأماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا، لأننا نرغب في أن نبقى كذلك**"[2].

تتجلى هذه الرغبة من خلال المكان المتخيل الّذي جسد تصورات تستذكر فيه المرأة في البوقالة الحركة واللّمة في "الجنان"، قبل أن يدُب فيه الخلاء، فتكون بذلك قد هربت – بواسطة الخيال– من المكان الواقعي الذي ألمّت به معاناة الفراق، "**والمكان من هذا المنظور هو انفتاح للذاكرة على أزمنة أخرى، وانفتاح للنفس على مشاعر متنوعة وانفعالات متشابكة**"[3]، فهنا أدركت أنّ الخروج من ألم الواقع المرير الّذي يحمله المكان لا يكون إلاّ بالغوص في كنف الذكريات، لذلك تربط البوقالة بين المكان والأحاسيس النفسية، ومن هنا

[1] -Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p120.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 40.

[3]– فتيحة كحلوش، بلاغة المكان – قراءة في مكانية النص الشعري–، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص120.

نصل إلى أهم الدلالات الثقافية التي تحملها هذه الأشعار؛ فالبقاء أمام "الجنان" لفترة زمنية والتحسر على الأهل والأحباب فيه نداء لعودة (النحن) وكأن المرأة هنا تنادي بعودة الحياة الجماعية إلى "الجنان".

فالمكان يوحي أن الذّات الجماعية وحدها من لديها القدرة على تثبيت معالم التواصل والتلاحم الاجتماعي، وهذا ما يدفعنا إلى "**استنتاج تصور جماعي يلغي الذات ويقصي دورها في إنتاج الشكل الذي يستجيب لحالاتها النفسية والفكرية التي هي استجابة جماعية فردية في آنٍ واحد**"[1].

فالمكان إذن حمل دلالات ثقافية تحمل هوية المرأة الّتي لا ترتاح إلاّ بوجود اللّمة في ذلك المكان، وفيه تصوير لحياة المجتمع الجزائري آنذاك، إنه "**نسيج تصويري موحٍ وموظف توظيفاً دلالياً يحيلنا على أشياء ذات واقع تاريخي واجتماعي وإنساني**"[2]، كما تواصل البوقالة بواسطة الخيال رسم أمكنة والهروب من المكان الواقعي مثل:[3]

نَتْمَنى حُومَة بْلاَ جِيرَانْ نَتْمَنَى دَارْ بلَا بِيبَانْ

كِيجِي كْحَلْ لأعْيَـــانْ نَحْكِي لَهْ بَلِي كَـــانْ

وفي أخرى: [4]

تْمَنِيتْ دَارْ بْلاَ بِيبَانْ نَغْلَقْ ثْواقِي والبِيبَانْ

وأنَا وحْبِيبِي نَحْكِيو أَلِي صَارْ وأَلِي كـَانْ

كما تأتي بصيغة: [5]

---

[1]–حسين مسكين، الخطاب الجاهلي الشعري– رؤية جديدة–، المركز العربي الثقافي، المغرب، ط1، 2005، ص 28.

[2]– أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص148.

[3]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p201.

[4]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، الطقس والشعر والمرأة، ص 154.

[5]– المصدر نفسه، ص 86.

مَنْ صَابْ يَا رَبِّـــي دَارْ بْلاَ جِيـــــرَانْ

ومَن صَابْ يَا رَبـــي بْيوتْ بْلاَ بِيبَـــــانْ

غِيرْ أنَا وحْبِيبِـــي نذّكرُوا في أليّ كَـــانْ

تتمنى المرأة واقعاً أفضل عن طريق مخيلتها معلنةً بذلك رغبتها في رفض المكان الواقعي "البيت"، كما تلغي الذّات الجماعية في عبارة "**تمنيت دار بلا جيران**"، فتعلو سلطة الذات ورغبتها في التفرد متخذة من المكان وسيلة للوصول إلى الحرية، وما تريد الذات الأنثوية فعله، إذا ما تجسد لها المكان الخيالي الذي تتمناه.

فالمكان يرتبط بحرية الإنسان، "**إن العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحنى تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان القيام بها**"[1]، ومن هنا فإن حرية الأنثى تتوقف على مدى تغير الصورة الواقعية للمكان إلى صورة تخيلية، ترى فيه أكثر قدرة على ممارسة حريتها، بدلاً من المكان الواقعي "البيت" الّذي يمثل السجن والعائق والمقيد في آنٍ واحدٍ بسبب انعدام التواصل والوّد بين الأحبة.

إضافة إلى هذه الدلالات تحمل كلمة "الجيران" الواردة في البوقالة معاني الرقابة الاجتماعية والتقيد على الذات الأنثوية، ومن هنا ندرك استحالة التواصل مع المكان الواقعي "**فلا يتحمل الشاعر الشعور حيث يصل إلى قمة الشعور بالفرح الغامر أو الحزن الفاجع**"[2]، فيُحَمِّل المكان مسؤولية كل ما يقع من آلام وحزن وحسرة، فهو الذي يتحكم فيه ويلزمها المكوث داخله، ومن هنا يتحول البيت من مكان ومأوى إلى عداء وصراع، وهذا مايدفع المرأة إلى فتح قنوات الخيال، محاولة إزالة كل حاجز يمنعها من لقاء الأحبة.

---

[1]– سيزا قاسم، القارئ والنص والعلامة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 2002، ص45.

[2]– عبدالله العشي، أسئلة الشعرية– بحث في آليات الاجتماع الشعري–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص132.

2-2.المكان المغلق/ المفتوح:

تسيّدت الأمكنة بمختلف أنواعها في أشعار البوقالة، وإذا كانت الموضوعات الأساسية في البوقالة هي العشق، فقد "**وجدت دوماً فضاءات تحتضنها – تكشف عنها البوقالة – مثل: الحدائق والشوارع وحتى الفضاءات المغلقة كسطوح المنازل وسقيفة الحمّام...**"[1] التي احتلت حيزاً كبيراً من أشعار البوقالة، فالمرأة عادةً ما يتم حجبها في الأماكن المغلقة كالبيت، كما أنّ طقوس البوقالة في حد ذاتها "**تجري في فضاء مغلق هو في الغالب الغرف، وأحياناً فوق سطوح المنازل**"[2]

أ.البيـــت:

يعتبر البيت المسكن أو المأوى التي تأوي إليه جميع المخلوقات باعتباره " **خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية**"[3]، فالبيت بهذا المعنى "**ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه، وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني**"[4].

إذن فالبيت ليس مجرد شكل هندسي ذي بعد طبيعي، بل يتعدى ذلك ليشمل فضاءً له روح، والأنثى في البوقالة ارتبطت ارتباطاً قوياً به، فهو المكان الّذي ولدت فيه وتلقّت فيه كل القيّم الأبوية؛ لذلك جاء في البوقالة كوظيفة لها أبعاد اجتماعية ونفسية وفكرية، فالشاعرة في حد ذاتها تشكل جزءاً من ثقافة المكان الّذي حمل دلالات متنوعة مثل:[5]

فَايَتْ علَى دَارْنَـــــــــا سَكْرانْ يتْرَامَـــــــــى

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص 85.

[2]– المصدر نفسه، ص 88.

[3]– أحمد زنيبر، جماليات المكان في قصص ادريس الخوري –دراسة نقدية–، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط– المغرب–، ط1، 2009، ص 53.

[4]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36–38.

[5]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p118.

قَالِي يَا خَيتِـــــــــــي اعْطِينِي جْغَيمَه مَــاء

خَرجْت لَـــــهْ فِي السّطل وخُوخة ورُمَانَـــــــة

قالي يَـــا لاَلـــــــــــة حَالَةْ الغْرِيبْ هَانَـــة

يمثل البيت هنا هويّة حاملة لأنساق ثقافية، فإكرام عابري السبيل وما يحمله الكرم من دلالات إيجابية تحمل معاني الألفة والتآزر الاجتماعي الّتي تمثلها القيّم الدينية، هذا ما يبدو في الظاهر، أمّا المضمر فإنّ المرأة هنا تجاهر بالتّحرر من قيد الدّار بالحديث للغريب السكران، ويعد هذا التصرف خرقا للقيّم الاجتماعية آنذاك، حيث "**كانت الحياة المنزلية يضرب بها المثل في عفة النساء، وكنّ يسهرن على تربية الأولاد على الأخلاق المحمودة والسير المرضية**"[1]، إلاّ أن المرأة تتحرر من هذه القيّم ويتجلى ذلك في: [2]

دَارْنَا كِـــــــــي دَارَتْ البَنْدِيـــــــــرْ

بَابَا يْحبْ الصْلاَة ويَمَّا تْحَبْ الدِّيـــــنْ

وأنَا نْحَبْ الشْبَابْ زْرَقْ العِينِـــــــتينْ

يحمل المكان هنا "الدار" هويّة دينية بامتياز، باعتبار أنّ الوالدين هما أساس إرساء تلك القيّم، وقد ورد ذلك في عبارة "**بابا يحب الصلاة، ويمّا تحب الدّين**"، فالمرأة هنا تريد الانعتاق من سطوة المكان الّذي يحمل الهوية الدينية، من خلال جعل المكان "الدار" مرادفة للعائلة ولا تقصد بها المكان الهندسي.

ولحد الساعة يتبادر إلى مسامعنا ونحن نمارس حياتنا اليومية عبارات مثل: "**واش حوالهم الدّار، سلّملي على الدّار، شوف الدّار**" وغيرها، وكلها تدخل في إطار ما يسمى بأنسنة المكان، حيث أصبح الأديب أو الشاعر "**يضفي صفات إنسانية محددة على الأمكنة والحيوانات، والطيور والأشياء وظواهر الطبيعة، حيث يشكلها تشكيلاً إنسانياً، ويجعلها**

---

[1]– نورالدين عبدالقادر، صفحات من تاريخ مدينة الجزائر– من أقدم عصورها إلى انتهاء العهد التركي–، ص 241.

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 81.

كأي إنسان تتحرك، وتحس وتعبر وتتعاطف، وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله"[1].

فالمكان هنا ألا وهو "البيت" قد حُمِّلَ بتصورات وقيم متمرِّدة، وكأن الأنثى تحاول الانعتاق من هويّة المكان الّذي تسطو عليه القيّم الدينية،كما يتحوّل البيت إلى مقبرة موحشة وسجن أبوي في:[2]

دَارْنَا فِي جْبـــــلْ وذَارْ حْبيبْ أسْفَـــــلْ
كِي حْجَبْنِي بَابَـــــا مَا صَبْتْ مَا نَرْسَـــــلْ
أرسَلْتْ خْويتَمْ ذْهَـبْ والفَص عنْقَ حَمَـــامْ
لقيت ذاك الشّـــاب في سقيفة الحمّـــام
بَسْتْ يَدَّه اليَمِيـــنْ وصَمْتْ سَبْع أيَّـــامْ

تقول البوقالة أيضا: [3]

الدَّارْ حْدَا الـــــدَّارْ والطَّاقَة حْدَا الطَاقَـــة
العْيُونْ يَتنَاظْـــــرُوا والقلُوبْ عَشَّاقَـــــــه
حَقْ عِيسَى ومُوسَـــى ورَاكـَبْ النَّاقَـــــــة
مَا أَحْلَى يَا عِبَـــادْ الأَرْوَاحْ كِيتَتْـــــــلاَقَا

وظفت البوقالة تقريباً كل أجزاء **البيت، الدّار، الطاقة، الباب، سقيفة الحمّام، السطح...الخ** حملت كل هذه الأجزاء مقبرة موحشة لأمنيات المرأة، إلاّ أن السطح كان استثناء نوعاً ما حيث نجده أكثر انفتاحاً عندما نقارنه بالبيت.

---

[1]– مرشد أحمد، أنسنة المكان في رواية عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2003، ص7.

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 81.

[3]– المصدر نفسه، ص 87.

ب.السطـــح:

يمثل السطح جزءاً من البيت إلاّ أنه مكان نصف مفتوح على الأقل لانعدام السقف وإذا كان البيت يحمل دلالات الخيبة والانكسار في الغالب، فإن السطح كمكان يرتبط أكثر بالأمل والتفاؤل، فعندما يغيب الرجل تهرع الأنثى من الغرفة إلى السطوح الأكثر انفتاحاً ففي"**غياب الرجل تتحول سطوح البيوت وأفنيتها إلى فضاءات نسوية**"[1] بامتياز؛ إذ يعد السطح مكاناً لممارسة نوع من الحرية التي تفتقدها في البيت أو عبر النافذة، فأغلب اللّقاء بين الأحبة يتم عبر السطوح، وإن كان من بعيد، تقول البوقالة:[2]

طَلْعَتْ للسْطَحْ نسْقِي الحبْق بَبْرِيقْ البَلاَرْ
جَازُوا عْلـــيا ثْلاَثَة مَنْ الأقْمَـــــارْ
وَحْدة لالّة ووحـــــــدَة فنّـــــــارْ
ووحْدَة تشعلْ فِي القلُـــــوبْ النّـــــارْ

وتكون أكثر تفاؤلاً عند الصعود إلى السطح فتقول: [3]

طَلعْت للسْطَـــــحْ وفرشْـــت زَرْبيَّـــــة
عمَلْت حَرْقُوسْ ذْهَبْ وبربّي سَعْدِي يوَلِي لِيَا

وفي بوقالة أخرى[4]:

طَلْعَتْ إلى السْطَــحْ كسّلــتْ رَجْلِـــي
افَرْحِـــي يَا يَمّـــا سَعْدِي وَلَــى لِيــا
نَتَشْفّى فِي العـــدُو كِمَا تَشفّاو فيّـــا

---

[1]– المصدر السابق، ص 18.

[2]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p142

[3]– الرّاوية: فضيلة خياطي.

[4]- Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p217

حمل المكان "السطح" في هذه الأشعار هويّة إضافية، فالانتقال المكاني هنا "من البيت إلى السطح" فرض مغايرة نفسية بالنسبة للمرأة مشحونة بالرغبة والأمل في التغيير والتفاؤل بالخير.

من خلال عرض هذين النموذجين من الأمكنة (البيت، السطح) يمكننا أن نلّخص الدلالة الظاهرة كالآتي:

البيت: الانحدارالأسفل، مكان مغلق كلياً، أكثر انحصاراً.

السطح: الارتفاع، الأعلى، مكان نصف مفتوح نحو الأعلى، محصور.

وإذا كان البيت **"ليس صورة إنسانية معمارية له، بل هو معانٍ إنسانية ودلالات تاريخية بمواقعه وذكرياته ووعي الذات بذلك المكان ومقدار الانسجام والتنافر"[1].**

ففي الأمكنة المغلقة تكون فيها الشاعرة منطوية على ذاتها، فتكون متطلعة دائماً على منفذ يريحها (السطح) من معاناة الوحدة والألم، وبالرّغم من أنّ السطح لا يمكن أن نصنفه كمكان مفتوح كلياً، إلاّ أنّ الأنثى تهرب إليه من شدة الاختناق ووطأة الضغط، فهو مكان للتأمل (رؤية المحبوب، نجوم السماء والقمر، النبات...الخ) ومكان للحلم بسبب انفتاحه.

هذه التقاطبات المكانية تؤثر غالباً على المرأة في البوقالة، وهذا ما يظهر في الأشعار التي ارتبطت بكليهما (البيت والسطح).

البيت: الحجب، القيود، القيم الأنثوية المفروضة، الظلام.

السطح: الأمل، الحلم، التفاؤل، أكثر حرية، النور.

فالسطح كمكان مرتفع سمح بوجود نوع من الحركية في البوقالة، بخلاف البيت الّذي نلمس فيه نوعاً من السكونية، وبناء عليه يمكننا أن نستنتج من خلال دراسة الدلالة الثقافية للمكانين ما يلي:

---

[1]– أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية القصيرة، ص 45.

– تسعى الأنثى الشاعرة لكسر وإزاحة الثابت بفعل الانكسارات النفسية من سطوة المركز.

– بالرغم من السعي المتكرر للانعتاق من سطوة المكان، إلا أنّها تفشل بسبب ذوبان هويتها فيه، فبالرغم من محاولتها الهروب من وطأة الطغيان، إلاّ أنّها في غالب الأحيان لا تتعدى حدود البيت (النافذة والسطح)، وقد تصل إلى البستان (الجنان) في بعض الأحيان.

– حمل كلا المكانين هويّة الأنثى الّتي تشكلت عبر أشعار البوقالة، وتكاملت كخطاب شعري حامل لتصورات فكرية وثقافية متنوعة.

– تمثل أشعار البوقالة جزءاً من ثقافة المكان الّذي تنتمي إليه.

2-3.المكان المقدس /المدنس:

أ-المكان المقدس:

يرتبط المقدس في البوقالة بالأماكن الروحية الّتي تضفيها الشاعرة على الأماكن الدينية، باعتباره المكان الآمن الّتي تشعر فيه بالراحة والاطمئنان والصفاء، لذلك تغنت بالعديد من الأمكنة الدينية كمكة المكرمة، وقبر النبي صلى الله عليه وسلم وقبور الأولياء الصالحين.

أ-1.مكة المكرمــة:

تعتبر مكة المكرمة أكثر الأمكنة قدسية وأقربها إلى قلب المرأة في البوقالة، حيث يظهر ذلك من خلال حضورها في كل افتتاحية متلهفة بشوق لزيارتها فتقول: [1]

بِاسْم الله بْدِيـــــــث وعلى النْبِي صَلّيثْ

وعلى الصْحَابَة رضِيثْ وعلى النْبِي اثْنِيـتْ

وفِـي مَكَـــــــــــة يَا لِيتْني صَلِيـــثْ

[1] -Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p162

وفي أخرى: [1]

باسْم الله بْديـــتْ وعلَى النْبِي صَلِيتْ

نْروح للحَـــــجْ يَا سَاكْنِينْ البِيـــتْ

نْرُوحْ للحَجْ أنَـــا وأَهْلِي ومَنْ حَبِيـتْ

ولا يقتصر ذكر مكة المكرمة على الافتتاحية فقط، تقول البوقالة: [2]

حُوشْ مْربـــَعْ وقَرْمُودَه مْرَبَـــعْ

ونَاسْ مْجَفْنَـــة مَنْ كُلْ قْبِيـــلَة

اصْبَرْ يَا خَاطْرِي الأَيَامْ طْويلَـــــة

وأيضاً في : [3]

أَوَلْ مَا بْدِيـــتْ غْلَى النْبِي صليـت

زرْتْ مَكَـــــة وزرْتْ البِيـــــــتْ

وقلْت عيشنـــي يَا صَاحَبْ الغَيـــتْ

تحتفى المرأة في البوقالة بالكعبة الشريفة وتتشوق لزيارتها وتدل عبارة "**ناس مجفنة من كل قبيلة**" إلى التهافت والإقبال من كل الأجناس والأعمار والبلدان، مما يعزز قدسية هذا المكان، كما تتجاوز الدلالات إلى تثبيت الوحدة الإسلامية بين الشعوب المسلمة وبناء الشعور بالانتماء لهذا المكان، بالرغم من تعدد الأجناس والأعراق والألوان والألسن، فالبوقالة، إذن، أعطت للمكان شكلاً حيوياً وليس هامشياً.

كما تتغنى أشعار البوقالة بقبر النبي محمد صلى الله عليه وسلم وتبجله، ويعتبر ذلك دليلاً على تمسك المجتمع الجزائري آنذاك بالثقافة الإسلامية، وبالفعل "**فلقد كانت الممارسات**

---

[1]–فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس الشعر والمرأة–، ص 129.

[2]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p162

[3]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة، 129.

الاجتماعية للدين عميقة في مدينة الجزائر والإسلام يمتد على كل مظهر في حياة الشعب".[1]

أ-2.الأضرحـــة:

تعد أضرحة الأولياء الصالحين أمكنة مقدسة يلجأ إليها النّاس للتبرك، وإذا كان القبر هو المأوى الأخير الّذي ينام فيه كل إنسان نوماً أبدياً إلى يوم القيامة، فإنّ الأمر يختلف في قبور الأولياء الصالحين؛ إذ يُعتقد أنه مكان ومبعث للحياة في بعدها الروحي، تقول البوقالة:[2]

دِيكْ القبة فِي بَابْ الـــــوَادْ شُوفُوا يَا عِبَـــــــــــادْ

مَنْ هُو مُـــــــولَاهَـــــا

مْولْ الثرِياَ ذهَـــــــــــبْ والسَبْحَة بَـــــــــــلاَّرْ

قَادَرْ رب سِيدِي عَبْد الرَّحْمَـــان يقْضِي حَاجْتِي وقَلْبِي فَرْحَـانْ

وفي بوقالة أخرى: [3]

قبَّة سِيدِي عَبْد الرحْمَانْ بيضَاء كِيفْ الهْلاَلْ والنُورْ عْلِيهَا

قلْتلـــــــــــهَم يَا عِبَادْ مَنْ هُو مُـــولاَهَـــــــــــا

قَالُولِـــي مولَـــــــــــى التَغْطِيَّة ذْهَبْ والسَبْحَة بـــلاَّرْ

جِيتَكْ يَا رَبّي سِيدِي عبْـــــــــد الرَحْمن تَقْضِي لِي حَاجْتِي

فِي اللّـــــــيلْ والنْـــــهَارْ

تحمل القبّة هنا بعد ثقافيا وتاريخيا من حيث تصميمها، فقد **أمر "الداي أحمد في سنة 1696 بإدخال تحسينات على قبة سيدي عبد الرحمن الثعالبي، مرابط مدينة الجزائر**

---

[1]– وليام سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، ص 125.

[2] -Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p169

[3]– المصدر نفسه، ص192.

الكبير (توفي في 1470) كي تتحول إلى مسجد حول المقبرة، وذلك بإقامة البناء المقبب التقليدي على الأسلوب التقليدي المغربي الإسباني مع القبة المشابهة"[1].

ومن هنا نجد تمازج الطراز المعماري من خلال طريقة وأسلوب بناء القبب والقبور، كما أنّ "**المقبرة الصغيرة الحيطان (هي أيضاً ظاهرة أناضولية) والتحاقها لكل من هذه المساجد الجزائرية يعكس التأثيرات التركية في خصائص تزيينات المقابر حيث استعمل القائمون عليها بكثرة عناصر تركية أساسية من زهور القرنفل والياسمين والبنفسج والعطور**".[2]

يرتبط الضريح كمكان أيضاً ببعد روحي يتمثل في قضاء الحوائج وقد جاء ذلك صريحاً في قول البوقالة "**جيتك يا رب سيدي عبد الرحمن تقضي لي حاجتي في الليل والنهار**" وإن كان الإسلام لا يقبل الوساطة بين العبد وربه، إلّا أن قبور الأولياء الصالحين ارتبطوا بالقدرة على الحماية ومنح البركة والشفاء والاستجابة، ومن هنا يرتقي المكان إلى المقدس، ويتجلى ذلك من خلال تحويل القبّة (المكان) إلى قبلة خاصة يتشوق الكلّ إلى رؤيتها وزيارتها، تقول البوقالة[3]:

قبَّة سِيدِي عَبْد الرَحْمن ويَا حْلِيلُو لِي يرَاهَـــا

نَطْلبْ مَنْ رَبّي الإِلَـــه يسَّهَلـــــي ونْزُورْهَا

إنّ مفهوم الزّيارة في هذه البوقالة لا يقصد به المفهوم العادي المتعارف عليه، بل"**تعني التوجه إلى شخص مقدس أو مكان معظم دينياً. وقد تكون الزيارة لأضرحة. وهي عادة مرفوقة بالعطاءات، من دراهم وغيرها**"[4].

---

[1]– ويليام سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، ص 112.

[2]– المرجع نفسه، ص 112.

[3] - الرّاوية: فضيلة خياطي.

[4]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغريب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ج4، ص20.

فالزّيارة عادة ما تكون مرفوقة بطقوس معينة، وإن كانت زيارة مكة يرفقها شعائر معينة فإنّ الأضرحة كذلك ترفق بطقوس هي الأخرى، فقد كان النساء "**يزرن القبب بانتظام كي يقدمن القرابين ويوقدن المصابيح الزيتية، ويضعن الزهور لتدعيم التدخل الديني الذي يطلبنه بغية إبعاد المصاعب الاجتماعية والدينية**"[1].

إنّ الولي إذن ارتبط ارتباطاً روحياً مع المرأة في البوقالة، ذلك لأنها في الحقيقة لا تستحضره كمكان بل تستحضر كرامات هذا الولي.

أ-3. طريق المحبوب: لا يقتصر المقدس على الأمكنة ذات الطابع الديني فقط، فقد تضفي البوقالة على بعض الأماكن طابعاً قدسياً، فتقول: [2]

وِيْنْ الطْرِيقْ اللّي فِيهَا مَحْبُوبِي جِيبُولِي التْرَاب مَنْ ثَمَّ نَشْرِيـــــه
نَعَمْلَهْ جْغَيْمَه فِي مَكْتُوبِـــــــي إِلاَ مَرْضُو عَيْنَيا نْكَحَلْ بِيـــــه
وِينْ الحْبِيبْ اللّي نَهْويـــــــه هُوَ مَا يْسَلَمْ فِياَ وأَنَا مَا نْسَلَّم فِيهْ

وفي بوقالة أخرى: [3]

وِينْ الطْرِيـــــــقْ اللّي فِيهَا مَحْبُوبِـــــي
جِيبُولِي التْـــــرَابْ مَنْ ثَمَّه نَشْرِيـــــــهْ
نَعْمَلْ لُو جْعَيْبَـــة فِي مَكْتُـــــــوبِـــي
وإِذَا مَرْضُوا عَيْنِيـَا نْكَحَلْ بِيـــــــــــهْ
حْبِيبِي عُمْرُو مَا يَسْمَحْ فِيـــــــــــاَ
وأَنَا تَانِي عُمْرِي مَا نَسْمَحْ فِيـــــــــه

ارتقى الطريق هنا إلى المقدس، واعتبرت المرأة التراب الّذي وطأته قدم المحبوب دواء للبعد فصورت الطريق على أنّها أرض مباركة وأتربتها مقدسة (دواء للشفاء).

---

[1]- ويليام سبنسر، الجزائر في عهد رياس البحر، ص 126.

[2] -Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p185

[3]- فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة-الطقس والشعر والمرأة-، ص47.

ومن هنا يصبح المقدس علاقة روحية تضيفها المرأة على أمكنتها الخاصة الّتي ترى فيها قدسيّة.

ب.المكان المدنس :

المكان المدنس في البوقالة انطلاقاً من علاقة المرأة بالمكان وتقييمها له من خلال شعورها اتجاهه بالنفور ويتجلى ذلك من خلال:

ب-1.السجن:

يحمل السجن دلالات الحصار والعزلة والوحدة والحرمان، وإذا "**كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فإن السجن هو استلاب للوجود وإهدار للحياة**"[1]، تقول البوقالة: [2]

طِيرْ يَا نَاسْ فِي السَّجْنَـــةَ لاَ مَنْ يَعْطِيه اللْقَطْ ولاَ مَنْ يَسْقِيه المـاء

نَطْلبْ مَنْ رَبِي الإِلَـــــــه يــنحي علينا الغمّـــــــــــــــــــــة

نْعُودُو يَا عِبَـــــــــــاد خِيـــــــــرْ مَ اللّـــــي كُنّـــــــــاَ

يرد لفظ السجن في هذه البوقالة بلفظة "**السجنة**" ويحمل كل معاني الحصار والمعاناة واستلاب الحريّة.

ب-2.البيت:

يحمل البيت في البوقالة كل دلالات السجن والانغلاق والقيود وسلب الحرية من خلال حجب الأنثى ومنعها من الخروج وقد تطرقنا إلى ذلك سابقاً من خلال الأنساق المضمرة، والأمثلة الواردة في البوقالة كثيرة نذكر منها:[3]

دارْنَاَ فِي الجْبَـــــلْ والحْبِيبْ أسْفَـــلْ

كِي حْجَبْنِي بَابَـــــا مَا صَبْتْ مَا نَرْسَلْ

---

[1]- مصطفى التواني، دراسة في روايات نجيب محفوظ، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص106.

[2]-Kaddour M'hamsadji, jeu de la bouquala, p115

[3]- المصدر نفسه، ص 114.

أرْسَلْتْ خْويتَمْ ذْهَـب والفَصْ عَنْق حْمَامْ

لْقِيتْ ذَاكْ الشّبـــاب فِي سْقِيفَةْ الحْمّـامْ

بَسْتْ يَدَه اليَمِيـــنْ وصَمْتْ سَبعْ أيَّـامْ

فالأنثى هنا ترى من البيت مكاناً مدنساً بجريمة النفي والحرمان والإبعاد عن ممارسة الحياة، ومنه فالبيت في البوقالة يحمل أبعاد معاكسة تماماً للبيت الطبيعي الّذي طالما حمل دلالات الألفة والأمان والاستقرار، إذ يمثل سجناً أبوياً، تقول إحدى البوقالات على لسان رجل في تحديه لحراس السجن (ممثلين في السلطة الأبوية) لحبيبته المسجونة [1]

إذَا دَارْكمْ فِي العْلاَلِـــي بَالسَّلُومْ نَطْلَعْـــهَا

وإذَا بَنتْكمْ حَجْـــبَانـــَة نَعْطِيكَمْ لْوامَحْـــهَا

وإذَا نْتُومَا كْرَهْتونِـــي خَاتْمِي فِي صْبَعْـهَا

من خلال هذه الأبيات يتبين لنا أنّ الضغط الّذي يسببه المكان للأنثى (السجن الأبوي) يقابله ردّة فعل مضادة، فالمكان هنا (البيت) حمل الكثير من القيّم والالتزامات والمحظورات، فهو عالم مفارق لقيّم الحرية إذ يخضع لقانون خاص وشروط عقابية "**حيث يتخذ هذا المكان صفة المجتمع الأبوي بهرمية السلطة في داخله وعنفه الموجه لكل من يخالف التعليمات وتعسفه الذي يبدو وكأنه ذو طابع قدري**".[2]

كل هذه العوامل ساهمت في تشكيل ملامح لشخصية المرأة في البوقالة اتسمت بالتمّرد ومحاولة لخرق حدود المكان الّذي وضعته السلطة البطريكية، ومما سبق يمكن أن نستنتج ما يلي:

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص80.

[2]–عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية والعلوم الإنسانية، المجلد27، العدد1، 2005، ص 126.

– إن التمازج الثقافي وتلاقح الفضاءات الثقافية أدى إلى وجود تمازج على عدة مستويات أهمها اللّغة (تمازج اللّهجات)، وكذلك اللّباس وما يتبعه من فنون الطّرز المختلفة الّتي تأثرت بها المرأة، ويظهر ذلك من خلال اهتمامها بأناقتها ومظهرها.

– للبوقالة علاقة وطيدة مع الزّمن ويتجلى ذلك من خلال الزّمن الطبيعي، ويعد اللّيل أهم الأزمنة الطبيعية وأكثرها توظيفاً في البوقالة بوصفه مفتاحاً لكشف المخبوء عن الحب ومعاناته، وكونه أكثر هدوءً وسكوناً، أمّا الزّمن النفسي فيتجلى من خلال مختلف الظواهر النفسية والصراع غير المتكافئ.

–حمل المكان في البوقالات دلالات متنوعة، فتارة يحمل دلالات الأمن والود والسلام وتارة أخرى يحمل دلالات العداء.

لجأت البوقالة إلى الأمكنة التخيلية للانعتاق من سلطة المكان.

– لا يشتمل المقدس على الأماكن الدينية فقط (مكة المكرمة، الأولياء الصالحين) بل تضفي المرأة على بعض الأمكنة العادية طابعاً قدسياً، فيصبح المقدس علاقة روحية تضفيها المرأة على أمكنتها الخاصة.

الفصـــــــل الرابـــــــع

الأنســـاق الثقافيـــة الفنـــــــية:

أولا- الأنساق الثقافية الرمزية:

1. مفهوم الرّمـــــــز:

1-1.المفهوم اللـــــــغوي.

1-2. المفهوم الاصطلاحي.

2-أنواع الرمـــــــــوز:

2-1 .الرمز الطبيعـــي.

2-2 .الرمز الدينـــــي.

2-3 .الرمز الأسطوري.

2-4 .الرمز التاريخـــي.

2-5 .الرمز الأدبـــي.

3. البعد الثقافي الرمزي للعناصر الطبيعية في البوقالة:

3-1. رمزية البحـــــــــر.

3-2. رمزية البستـــــــان.

3-3. رمزية القمر والنجوم.

4- البعد الثقافي للرموز الدينـــية في البوقالـــــــة:

4-1 رمزية الأسماء المقدسة.

4-2 رمزية الأماكن المقدسـة.

4-3 رمزية الأرقام المقدســـة.

ثانيا- الأنساق الثقافيـــــــة التناصيـة:

1.مفهوم التناص:

1-1.التناص في الدرس اللساني العربي.

1-2.التناص في الدرس اللساني الغربي

2.البعد الثقافي للتناص الديني في البوقالة:

2-1.التناص مع القرآن الكريـــــــــم.

2-2.التناص مع الحديث النبوي الشريف.

3.البعد الثقـــافي للتنـــاص التراثـــــي .

ثالثا- البنية التصويرية ودلالتها الثقافية:

1- مفهوم الصـــــورة الفنيـــة.

2.الدلالة الثقافية للتشبيه في البوقالة:

2-1.مفهوم التشبيه.

2-2. التحليل الثقافي للتشبيه في البوقالة.

3.الدلالة الثقافية للكناية في البوقالة :

3-1. مفهوم الكناية.

3-2.التحليل الثقافي للكناية في البوقالة

4.الدلالة الثقافية للاستعارة في البوقالة:

4-1. مفهوم الإستـــــــــعارة في البوقالة.

4-2. التحليل الثقافي للإستعارة في البوقالة.

سنحاول من خلال هذا الفصل الوقوف عند مختلف الظواهر الفنيّة الّتي حملتها نصوص البوقالة، كاشفين عن الأنساق المضمرة الكامنة خلفها، فالنسق كما رأينا منغرس تحت القناع الجمالي من النصوص وله تأثير في اللاّوعي الجمعي.

أولا- الأنساق الثقافية الرمزية:

1.مفهوم الّرمزSymbol:

يعّد الرّمز سلاح الأديب للتعبير عن أفكاره ومقاصده، مستعملا في ذلك الالتباس والغموض وتعدد المدلولات بكلام فنّي جميل، يستخدمه كأداة تعبيرية تمكنه من التعبير عن ذاته وتجاربه الشعرية بكل حريّة.

ويعتبر الرّمز أهم الظواهر الفنية، حيث يعد شكلا جديدا وتقنيّة حديثة لدى الشعراء المعاصرين فـ "**استخدام الأديب للرمز دلالة على عمق ثقافته وسعته وإطلاعه وخبرته، لهذا لابد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرّمز من ثقافة وتجربة واسعة لأن الرمز يرتبط ارتباطا مباشرا بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر والتي تمنح للأشياء مغزى خاصا**"[1]

لكن هذا لا يعني أنّ الرّمز لم يكن موجودا من قبل في الشعر سواءً الشعر الشعبي أو الفصيح، ولا نقصد بذلك أنّ الشعراء القدامى كانوا على قدر كبير من الوعي في توظيفه للحاجات الفنيّة، بقدر مكان راجعا للمعطيات والظروف الاجتماعية الّتي كانت تفرض على الشعراء آنداك.

إنّ فرض الصمت على المرأة في أشعار البوقالة وعدم قدرتها على البوح بمشاعرها جعل منها تلمِّح وترمز لبعض المواضيع؛ حفاظا على ما قد تتعرض له من قمع واستبداد وتهميش من قبل المنظومة الذكورية، خاصة في المواضيع المحظورة اجتماعيا كموضوع العشق، لذلك كان السبيل الوحيد للتعبير عن هذه الأفكار والمقاصد هو الغطاء الرّمزي للتلميح دون التصريح.

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الثقافة، بيروت، د ط ، 1972، ص 169.

أمّا عن مصطلح الرّمز فقد تعرض كغيره من المصطلحات إلى التناقض والتضارب وفي بعض الأحيان إلى الاختلاف في مفهومه، لذلك كان لابد أن نعرض بعض المدلولات الاشتقاقية والاصطلاحية لهذا المصطلح.

1-1. المفهوم اللّغوي.

تناولت المعاجم العربية معاني متنوعة من لفظة " رمز" فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أنّ الرّمز "**الرَّمْزُ: تَصْوِيتٌ خَفِيٌّ بِاللِّسَانِ كالهَمْس، وَيَكُونُ تحريكَ الشَّفَتَيْنِ بِكَلَامٍ غَيْرِ مَفْهُومٍ بِاللَّفْظِ مِنْ غَيْرِ إبانة بِصَوْتٍ إنما هُوَ إشارة بِالشَّفَتَيْنِ، وَقِيلَ: الرَّمْزُ إشارة وإيماء بِالْعَيْنَيْنِ وَالْحَاجِبَيْنِ وَالشَّفَتَيْنِ وَالْفَمِ**"[1].

يتفق هذا التعريف مع ما ورد في القاموس المحيط، فالرّمز **ويضمُّ ويُحَرَّكُ: الإِشارَةُ، أو الإِيماءُ بالشَّفَتَيْنِ أو العَيْنَيْنِ أو الحاجبَيْنِ أو الفَمِ أو اليَدِ أو اللِّسانِ**"[2]ويفسر معجم الصحاح الرّمز بأنه " **الإشارةُ والإيماءُ بالشفَتين والحاجب**"[3]

وقد ورد لفظ الرّمز في القرآن الكريم أو بالتحديد في قوله تعالى:﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**﴾[4]بمعنى الإشارة باليد أو الرأس وأصله الحركة بالشفتين أو العينين.

أمّا ابن فارس فقد ربط الرّمز بالحركة والإضطراب وليس الإشارة والإيماء، فقد أشار إلى أنّ الراء والميم والزاي كلها أصول تدل على الحركة والاضطراب[5].

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج 5، ص356.

2– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج1، ص 512.

3– الفرابي، الصحاح تاج اللّغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين للنشر، بيروت ط4، 1987، ج3، ص880.

4 – سورة آل عمران، الآية 41.

5– ينظر: أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، د.ت، ج2، ص 49.

وعلى العموم، فإن جلّ التعريفات اللّغوية تصب في نسق واحد تقريبا، إذ تشير إلى الإشارة والإيماء بواسطة التلميح.

أمّا في المعاجم الغربية، فإنّ أصل كلمة الرّمز ومعناه يعود إلى اليونان، إذا كانت تدل قديما على قطعة فخار، أو زخرف تقدم إلى الزائر أو الضيف، تعبيرا أو علامة على حسن الضيافة، وقد جاءت كلمة الرّمز Symbole مشتقة من jete ensemble بمعنى اشتراك شيئين في مجرى واحد[1].

ولا تذهب المعاجم اللّغوية الحديثة بعيدا عما ذهبت إليه القديمة في مفهومها للرمز، فالرّمز "**هو كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء أو بوجود علاقة عرضية أو شعار عليها، وعادة ما يكون الرّمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المجرد**"[2].

يشترط في هذا التعريف أن يلامس الرّمز الدلالة، وجاء تعريف الرّمز في المعجم الأدبي على أنه "**كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير خاص، ووظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بأسلوب مباشر مألوف**"، "**وقد يكون الوسيلة الوحيدة المتيسرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد**"؛[3] لذلك استخدم الشعراء الرّمز كعلامة أو إشارة في التعبير على موضوع ما أو معنى معين، كقولنا الحمامة رمز للسلام ، فالحمامة هنا أصبحت بمثابة المعادل الموضوعي للأمن والسلام مثلا.

---

[1]- ينظر: ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1982، ج 2، ص 508.

[2]- مجدي وهبة، كامل المهندس، المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 2، 1984، ص 181.

3- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص123.

1-2.المفهوم الإصطلاحي:

يختلف تعريف الرّمز على المستوى الاصطلاحي باختلاف زوايا الباحثين ووجهات نظرهم وتخصصاتهم، لذلك قل ما نجد له تعريفا واحدا، وتعد محاولة "غوته" (Goethe) (1832-1947) في تعريفه للرّمز إحدى المحاولات الرائدة، حيث يرى أنّ الرّمز يتجلى في "**علاقة الإنسان بالشيء، وعلاقة الفنان بالطبيعة، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة**"[1].

وهناك من اعتبر أنّ الرّمز "**ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما لمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض accidental غير المقصود**"[2]، أمّا **تشارلز تشا دويك Tcharlz** (1880-1942) فقد اعتبر أنّ الرّمز "**فن التعبير عن الأفكار والعواطف ليس لوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن يكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة**"[3]

إذن فاستخدام الرّمز في الشعر لا يكون بصفة مباشرة، وإلاّ قضي "**على أكبر قدر من المتعة المستخلصة من القصيدة، إذ أن هذه المتعة متضمنة عملية الكشف التدريجي عن الشيء المقصود**"[4]، ذلك أن الرّمز يحيل على شيء مجهول نسبيا وجب الكشف عليه "**فقد تبين لنا أن مفهوم الرمز منحصر في معنى الإخفاء والحجب لمعنى باطئ غير ظاهر**

---

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للنشر، القاهرة، ط 3، 1984، ص37.

[2]- المرجع نفسه، ص35

[3]- تشارلز تشادويك، الرّمزية، ترجمة: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة العامة للكتاب، مصر، د ط، 1992، ص41-42.

[4]- محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 2005، ص 108.

وراء معنى آخر مكين، وهو وطيد بالسياق الذي يرد، وبالتالي لا يمكن تأويله إلاّ وفق ذلك السياق، فهو فاعل ومنفعل، ويؤثر في السياق ويتأثر به"[1].

فالإشارة الدّالة على الرّمز لا تفصح عن المواد إفصاحا مباشرا، بل هو تعبير إيحائي **"يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة ولكنها ليست المادة الحسية ولا العقلية ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية إن جاز التعبير ينبغي أن يكون الفنان قد استنبطها وولج إلى أحشائها وأقام في قلبها بعد أن فض غلافها الخارجي الزائف"[2].**

ومن هنا تكمن مهمة الرّمز أساسا في إعطاء اللّغة وظيفة إيحائية وليس وظيفة تواصلية فقط فـ **"الرمز هو الإيحاء أي التعبير غير المباشر من النواحي النفسية المستمرة التي لا تقوم على أدائها اللغة في دلالاتها، فالرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية أو التصريح"** [3] فالرّمز إذن متصل بالنفس الإنسانية؛ إذ يعبر عنها بالإيحاء لإيصال الفكرة أو الصورة الّتي قد تعجز عنها اللّغة البسيطة وهذا ما رأيناه في البوقالة.

2.أنواع الرموز:

استخدام الأدباء أنواعا مختلفة من الرّموز، فوظفوها في كتاباتهم وأشعارهم لأغراض متنوعة ومن بين أهم هذه الرموز نجد.

2-1.الرّمز الطبيعي:

للطبيعة حضور قوي في الأدب، كونها المتنفس الّذي يحكي لها الأديب مشاعره وهمومه.

---

[1]- أسماء خالدية، الرمز الصوفي بين الإعراب بداهة والإعراب قصدا، منشورات الإختلاف، الرباط، ط1، 2014، ص 19.

[2]- إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة بيروت، ط2، 1983، ص 12.

[3]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، د ت، ص 298.

فقد كانت ولازالت مفرداتها المختلفة مصدرا ارتكز عليه الأديب، فتصبح عناصرها ذات أبعاد ومعان أعمق ودلالات إيحائية أقوى.

ويقصد بالرّمز الطبيعي "**ما أخذ من الطبيعة صحرائها وينابيعها وزهرها، حيث إن الشعراء يسقطون على هذه الرموز ذواتهم ويصل الإسقاط عند بعض الشعراء إلى مرتبة المعادل الموضوعي، وليس في إسقاط الذات على الموضوع أو جعل الأمر الذي يتحدث عنه الشاعر معادلا موضوعا للتجربة الانفعالية**"[1].

فالأديب، إذن، يُخرج العناصر الطبيعية من جمودها ويحولها من خلال صياغتها جماليا إلى عناصر حيوية عبر رؤيته الرمزية؛ إذ يستخدم العناصر الطبيعية كرموز لمشاعره كالنخلة مثلا التي يستخدمها كرمز للشموخ والثبات والعطاء والسخاء والثراء...إلخ.

2-2.الرّمز الديني:

يعدّ الرّمز الديني وسيلة فنية يلجأ إليها المبدعون للتعبير عن تجربتهم بصورة غير مباشرة، ويقصد بالرموز الدينية "**تلك الرموز المشتقة من الكتب السماوية الثلاث، القرآن الكريم، والإنجيل والتوراة**"[2]

ويعد توظيف الرموز الدينية في الأعمال الأدبية معادلا موضوعيا لما يشعر به الأديب، فالرّمز الديني "**يحمل رسالته حتى ولو لم يدرك إدراكا واعيا، لأن الرّمز يخاطب الكائن البشري كله ولا يقتصر على ذكائه وحسب**"[3] لذلك فإنّ "**التراث الديني في كل العصور ولدى الأمم مصدرا من مصادر الإلهام حيث يستمد منه نماذج وموضوعات**

---

[1]- نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1984، ص 482.

[2]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص 228.

[3]- ينظر: ميرسيا إلياد، المقدس والعادي، ترجمة: عادل العوا، دار التنوير، الإسكندرية، د ط، 2009، ص 159.

وصور أدبية، ومازال القرآن الكريم المعيين بالدلالات الإنسانية والفنية التي تضفي على الصور الأدبية عنصر الحيوية والأصالة ليستسقي منه الأدباء تجاربهم الإبداعية"[1]

2-3.الرّمز الأسطوري:

يعتبر الرّمز الأسطوري من أكثر الرّموز شيوعا في الأدب العربي الحديث، والرّموز الأسطورية هي تلك الرّموز الّذي يقتبسها الشاعر ويوظفها من أساطير مختلفة "**ومن بين الأساطير التي جذبت اهتمام الأديب العربي أو الشاعر المعاصر نجد تموز أو أدونيس، عشتار ايزيس، اوزوريس**" [2] فقد كانت هذه الأساطير مصدرا لإلهام الشعراء، باتخاذها روحا متجددة في شكل قالب رمزي من شأنه أن "**يثري العمل الأدبي ويضفي عليه دما جديدا يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها**"[3]

2-4.الرّمز التاريخي:

يلجأ الأدباء لتوظيف الرّمز التاريخي في أشعارهم لاستعادة الأمجاد والتراث وبما يحصل من معطيات تاريخية، تجعلهم يغوصون في التاريخ فيستمدون ويستسقون من شخصياته وأحداثه ويوظفونها في كتاباتهم وأشعارهم، الّتي تنفخ فيه روحا جديدة وتخلصه من لحظته التاريخية القديمة، فـ "**الأحداث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية، القابلية للتجرد _ على امتداد التاريخ _ في صيغ وأشكال أخرى**"[4] .

---

[1]– يوسف وغليسي، محاضرات النقد الأدبي المعاصر، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، د ط، 2005/2004، ص 70، 71.

[2]– سلمى الجيوشي، الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط 1، 2001، ص 43.

[3]– عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، ط 2، 1984، ص 22.

[4]– علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ، د ط، 2006، ص 120.

ويرتبط الرّمز التاريخي أيضا بالشخصيات التاريخية المعروفة و"**تتجلى أحيانا في بعض الزعماء والشخصيات التاريخية والأسطورية المعروفة كجمال عبد الناصر رمزا للقومية العربية ومارتن لوثر رمزا للثورة العنصرية**" [1] ومثالا على تلك الأقنعة الّتي يوظفها الكاتب لحل واستحضار مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية...إلخ.

2-5.الرّمـــز الأدبـــي:

يختلف الرّمز الأدبي من حيث مميزاته عن الرّمز العلمي، فإذا كان هذا الأخير نتيجة لعمليّة ذهنية تجريدية، فإنّ الرّمز الأدبي يعتمد على الإيحاء والإثارة من خلال ما يتضمنه من معان غير واضحة وغامضة فـ "**فالرمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسية الّتي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي ترمز إليها بهذه الصورة الحسية**"[2]، فالأديب يستحضر الرّمز الأدبي ليخلق رمزا يحمل دلالات إيحائية من خلال ما تتضمنه المعاني غير الواضحة، وعلى العموم فإنّ الموروث الأدبي يعد من المصادر التراثية الغنيّة الّتي تثري تجارب الشعراء المعاصرين.

3.البعد الثقافي الرّمزي للعناصر الطبيعية في البوقالة:

وظفت البوقالة رموزا طبيعية مختلفة، وأبرز هذه الرموز هي مختلف الموجودات الطبيعية المحيطة بها كالبحر والبستان والنخلة والنبات والطير...الخ، وكل هذه الرّموز تستمد حيويتها وقيمتها من خلال تعامل المرأة في البوقالة معها حيث تحملها مدلولات الأُنسِ والأمل والتفاؤل مما يضفي على البوقالة عراقة وأصالة وفنية، كما يضفي الرّمز الطبيعي الرؤية الخاصة للمرأة في البوقالة تجاه الوجود وتجاه مختلف المواقف الحياتيّة الّتي تواجهها أو تشعر بها.

---

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 123.

[2]- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي -الحديث السياب نازك والبياتي-، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، 2003، ص 53.

3-1.رمزيّة البحـــر:

البحر من العناصر الطبيعيّة الّتي وردت بكثرة في الكتابات الإبداعية الأدبية حيث **"استقطب اهتمام كثير من شعرائنا عباسيين وأندلسيين ومحدثين، ونظروا إليه نظرات تختلف معانيها من شاعر إلى آخر، وتتفاوت بين درجات الشعور حسب بيناتهم وشخصياتهم"**[1]

ويرمز البحر في الغالب إلى صور توحي بالغموض والقوة والعمق والخوف والاتساع والعظمة...إلخ، ولا تعد رموزاً أبديّة ومطلقة له، فقد يضفي الأديب رموزا خاصة وجديدة عكس الرموز المتعارف عليها، وهذا ما نجده في البوقالة الّتي أخذ البحر حظا من أشعارها، فحمّلته دلالات متنوعة إذ تقول:[2]

"حْبَطْـتْ لقَاعْ البْحَرْ صَبْتْ الرمَـلْ يَغْلِي
أَدَّنَاتْ المُوجَـــة ونَطْقَتْ لِيـــــا
عْلاَهْ عْلِيـــــــكْ التَخْمَامْ يَالبْنِيَّـــة
قُلْتْ لْهَا حْبَابِي رَاحُوا وبْقِيتْ وَحْدَانِيَـــة"

إنّ فراق الأحبة وما ينجم عنه من معاناة نفسيّة، جعل من المرأة تقترب من البحر وتبثه شجونها وآلامها، فتجعل من الموج الصديق الّذي تشكو له آلامها، وفي ذلك تحميل للبحر بكل مكوناته (أعماقه، رماله، أمواجه) دلالات جديدة غير الدلالة الأصلية له المرتبطة بالخوف والرهبة.

فلم يقتصر وصف البحر وعناصره في هذه البوقالة على أنه نعت لجزء جغرافي معين، فالموج أصبح الآمن والمطمئن الّذي يجبر الخواطر فتودعه أسرارها وشكواها، أمّا

1- محمد صالح ناصر، الشعر الجزائري من الرومنسية إلى الثورية، المتصدر للترقية الثقافية والعلمية والإعلامية، الجزائر، د ط، 2014، ص 57.

2 - فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة- الطقس والشعر والمرأة-، ص 61.

أعماق البحار "**حبطت لقاع البحر**" التي ترمز عادة للأهوال والظلام والخوف والمخاطر أصبحت في البوقالة تحمل معاني الحياة والراحة والطمأنينة وملجأ للهروب من الضغوط النفسية ، ولعلّ هذا راجع إلى رغبة الأنثى في اعتزال المجتمع والهروب منه، لذلك تلجأ إلى استخدام العناصر الطبيعية كرموز لمشاعرها.

فالبوقالة بذلك قد عملت على"**خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى تحس بوجودها على وجه الإحتمال لا على وجه التصريح**"[1] كما توجد بوقالات أخرى ترمز إلى نفس الدلالة تقريبا مثل:[2]

"حبَطْتْ سَامِيتْ البحَر شَفْتْ الحُوتْ يعُـــــومْ

عْرَفْتْ مَا عَنْدِي زْهَـر فِي ذَاكْ اليُومْ المَعْلـــُوم

كِي غَابْ ضَيْ القْمَـر مَا هْوَى لِي ضَيْ النْجُومْ"

وظفت هنا البوقالة البحر بلغة إيحائية أيضا، فأكسبته صفة غير مألوفة لإيعاز الدلالة، فقد أصبح البحر مصدر كل المعارف والغموض وكشف كل غيب، فمن البحر أدركت أنّها لا تملك حظا في هذه الحياة من خلال عبارة "**عرفت ما عندي زهر**" وبذلك استطاعت البوقالة أن تكسر ما كان سائدا وتحول البحر رموز تحمل دلالات الأمل والفأل الحسن مثل:[3]

"حْبَطْتْ لْقاَعْ البْحَرْ وحَنّيتْ يَدَيـــــَا

وقُلْتْ رَبّي كَمّلْ لِي بَلِي رَانِي مَتْمَنِيَـا"

يدُّل مدلول الحنّة في التراث الشعبي الجزائري على مكانة خاصة منذ القدم، فوجودها مرتبط غالبا بالمناسبات السعيدة، وتعّد من أهم الرموز التراثية الّتي تناقلتها المرأة على امتداد

---

[1]– حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص07.

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص159.

[3] – الرّاوية: تماني شريفي.

العصور، ولقد اختارت الشاعرة أعماق البحر لإقامة طقوس الحناء، ليكون قاع البحر بذلك رمزا للتفاؤل بكل ما هو خير، فيحمل بذلك أبعادا أكثر إيحاء وكثافة، ومن بين هذه التحولات في رموز البحر نجد أنّ المرأة لا تجعله صديقا تشكو إليه همومها وأحزانها فقط، بل مصدرا لتقصّي أخبار الغائب إذ نقول:[1]

طَلّيتْ عْلَى البْحَـرْ واشْتكِيتْ لُو هَمّي

أنْطَقْ لِيَّا المُــوجْ وقَالْ لِي يْفَرَّجْ رَبّي

ويجِيكْ سَالَمْ غَانَمْ والتَكْلاَنْ عْلَى رَبّي

أصبح البحر هو المطمئن والسند والصديق والمتنفس الوحيد لجبر خواطر الأنثى، كما قد يرمز عكس ذلك مثل:[2]

حْكَمْتْ الطِـــيـــــرْ بْتَّكَة الحْرِيـــــــرْ

ومَا ظَنِيتَه يْطِيـــــرْ مَنْ بَعْدْ مَا وَالـــفْ

خَلَّى قَفْصِـــــــــي وْعَمَّرْ قَفْصْ الغِيـرْ

وقْعَدْتْ أنَا فِي البْحُورْ نَتْمَشَّى تَـــــالَفْ

لَا صَارِي لاَ قْـــلاَعْ لاَ وجدتْ مْقَـــادَفْ

هذَا حَالْ الزْمَـــــانْ يَعْطِي ويْخَالَـــف

تعبّر هذه الأبيات عن الواقع المرير الّذي يعيشه الحبيب جراء الفراق، ويرمز البحر في عبارة "**وقعدت أنا في البحور نمتشى تالف**" إلى الغموض والضياع والمجهول والخطر كما يحمل أيضا في عبارة "**هذا حال الزمان يغطي ويخالف**" إلى الخداع وعدم الاطمئنان والاستقرار، وترد هذه الدلالات بشكل صريح في بعض الأحيان كالدلالة على الخوف والرهبة والفواجع كالأبيات الأولى من هذه البوقالة:[3]

---

[1] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص 158

[3]- Kaddour M'hamsadji,jeu de la Bouqala, p192

خُوفِي مَنْ البْحَرْ الأَزْرَقْ لِيَخْلَـــــــعْنَا

أَحْنَا واللّي دَاير مْعَنـــــــا رْحْنا سَافَرْنَا

وجِينَا وغْنَمْنَا بْيَدِينَـــــــــــــــــا

أَسَنَاوا يَا عِبَادْ خْبَرْ الخِيرْ يجِينـــــــا

تجمع هذه الأشعار دلالات متناقضة للبحر فتارة توحي بالخوف والشّر وتارة بالتفاؤل والخير حيث عبّرت المرأة عن شعورها بشكل مباشر، فوظفت الرّمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري، مما ساهم في الارتقاء بشعريّة البوقالة وعمق دلالاتها.

كما وظفت البوقالة عناصر طبيعية أخرى "**كاالبستان**".

3-2.رمزيّة "البستــان":

أخذت البوقالة من الطبيعة عناصر كثيرة، حاولت بعث الحياة في أوصالها، وكسرت بذلك ماديتها ومدلولها الوضعي المتعارف عليه فـ "**تتغنى بالحيوان فتذكر الغزال والطير وتتغنى خاصة بـ "الجنان" وما فيها من نبات، الأشجار والأزهار كالنوار والزهر والياسمين والنرجس والحبق والقرنفل والداليا والتفاح والليم والخوخ...**"[1] فالجنان في البوقالة لم يكن مجرد مكان، أو حيز جغرافي للزّرع والغرس والسقي، بقدر ما ارتبط بلقاء الأحبة والعشاق وتبادل الأشواق حتى أسموه بجنان الحب تقول البوقالة:[2]

"حْبَطْتْ لَجْنـانْ الحُبْ لْقِيتْ العُشَاقْ زْقُـودْ

تْنَفْسَتْ الدَالْيَـــــة واتْنَهَدْ العَنْقـــــوُدْ

السْحَابْ قَالْ نَكْشَــفْ والقْمَرْ قَالْ نْـــذُوبْ

خَلِّي العُشَاقْ صَابـرة حَتَّى يَكْتَبْ المَكْتُـوبْ"

---

[1]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة– الطقس والشعر والمرأة–، ص38

[2] – المصدر نفسه، ص 151.

كما سمته أيضا بجنان الشوق فتقول[1]:

"حْبَطْتْ لجْنَّانْ الشُوقْ صَبْتْ العُشَّاقْ رْقـُودْ
تْخَبْـــــــلَّتْ الدَالِيَّة وادْبَالْ العَنْـــــقوُدْ
الشَّمْسْ تْقُولْ تَكْشَفْ والقْمَرْ يْقُولْ نْـــذُوبْ
الله لَاتَكْـــــــــشَف هذا المَـــعْشُـــوقْ

كما تحوَّل الجنان إلى رمز لاسترجاع الذكريات والحنين للماضي والبكاء على الأطلال مثل:[2]

"مْشِيتْ إلى بَابْ الجْنَانْ وعَيَّطْتْ يَا مُـولاَيْ
ارْبَـــــــطْ كْلاَبَـــكْ نَدْخَلْ نْشُوفْ كِيرَاهْ
يَا حَسْرَة عْلَى جْنَانَـــا مْنِينْ كَـــــانْ فِيهْ
الظّـــــرْو والتَنْتَانَـــة والصْغَارْ يَلَعْبُو فِـيه
واليُومْ يَا لَالَّـــــــــة والزّاوَشْ عَشَّشْ فْيهْ
اليُومْ يْحَنْ الحْنِـــينْ والملْك نَفْـــدِيـــوَكْ"

فالجنان هنا لم يعد عنصرا طبيعيا، بل تحول إلى صورة حيويّة مصدرها ذاكرة المرأة حيث استخدمت الجنان كرمز لمشاعرها، ويرمز الجنان في بعض الأحيان إلى المرأة، ولعل القاسم المشترك بينهما هو الجمال والعطاء مثل[3]:

" الجْنَانْ اللّي تْعَبْتْ فِيـــه رْجَعْ عَنْدِي حَقْ فِـــــيهْ
هَذَا يُومْ مَا نَنْـــــــــسَاه المُسْتَقْبَلْ انَا مُـــــــولاَهْ
الشَّجْرَة المِيْتَة لَازْمْ نَحْيِيها ونْعَلَّقْ مَائة حرز عليــها

[1] –المصدر السابق ، ص 153.

[2] - Kaddour M'hamsadji, jeu de la Bouqala p 188

[3] – المصدر نفسه، ص 188

ارتبط رمز الجنان في البوقالة غالبا بالعطاء والوفرة والسخاء والشوق والحب والحنين، ويرمز أيضا إلى الخيرات بما أنّ أشجاره ونباته تنتج الثمار المتنوعة، ومنه يمثل البستان رمزا للقدرة التجديدية.

فالبوقالة إذن تحول العناصر الطبيعية من جمودها إلى رموز نابضة بالحياة كالشجر ونبات الضرو والطيور ...إلخ فتقول:[1]

"طْلَعْتْ لرَاسْ الجْنَانْ صَبْتْ الضْرُو يَابَسْ

ونَعلـــــبك يَا ضْرو مَاشَفْتْش مُحَمد رَايسْ

قَالِي يـــــــــاَلاَلَّة رَاهْ فِي البْحُوْر عَايَشْ

يَلْبـــسَسْ لْبَاسْ حْرِيرْ ويَعْشَقْ فَالطَّـــــاوَس

أصبح نبات الضرو في هذه الأبيات كائنا ناطقا ومصدرا لتقصي أخبار الغائب"يا ضرو ماشفتش محمد رايس"، فأصبح بذلك شريكا بشريا هو الآخر، كما تمدح البوقالة الشجرة فتقول:[2]

"شَجْرَتْنَا مَنْ العَنْبَر عْرُوقْهَا سْكنجبير وعْرَافْهَا خْضُر

مئة خْدِيمة وخْدِيمْ مَن ذُوكْ الضرَافْ السُّمـــــــــر

مئَة حْمَامَة وحْمَامَة على ورِيقَاتْهَا تْقّـــــــــــرُ

الله يَعْطِيهَا تُوبَة وحَجَّة وطُولْ العمُـــــــــــــر"

ترمز الشجرة هنا إلى المرأة باعتبارها رمزا للنّماء كما أنّ عبارتي "**عرافها خضر**" و"**مئة حمامة وحمامة على وريقاتها تقر**" ترمزان للخصوبة والإنجاب والتكاثر، فالشجرة مثل المرأة تماما تعد رمزا للقدرة التجديدية للطبيعة، فطالما كانت الشجرة عنصرا للاتحاد بين أسفل

[1]– المصدر السابق، ص175.

[2] - المصدر نفسه، ص 191.

العالم (الجذور) والأرض (الساق والأوراق)، لذلك كانت مبجلة ومقدسة من قبل كل الأمم تقريبا.

وكما نعرف أنّ الكثير من الآلهة في الاعتقاد القديم مرتبطة بالشجرة كأوزوريس (شجرة الأرز) وميثيرفا (الزيتون) وجوبيتر (البلوط) ...إلخ. فالشجرة رمز للحياة المتطورة.

أمّاعبارة "**مئة حمامة وحمامة على وريقاتها تقر**"فتحمل دلالات العلو والارتفاع حيث تضرب جذورها الأعماق ويرتفع جذعها وفروعها إلى الأعالي، وأغصانها الشامخة وذروتها التي تسرح فيها الطيور والحشرات ، وهنا ترمز إلى ما تقدمه المرأة من منافع لغيرها في خدمة أولادها وزوجها، ومن بين الأشجار التي وظفتها البوقالة كرمز نجد شجرة النخيل في[1]

"طْلَبتْ عَند رَبّي نَخْلَة وعْرَافْـــهَا عَنْبـــــرْ

ومئة طِيـــــرْ حْمَامْ فِي كلْ عُرفْ يْـــــــقر

تْمَنِيتْ مَنْ خَالْقـــــِي الجنَّة يا اله وطُولْ العمر

جاء هذا الخطاب على لسان رجل يدعو الله أن يرزقه بنخلة، والواقع أنّ النخلة هنا هي المرأة، فقد أتقنت البوقالة استخدام عناصر النخلة وتوظيفها في صور رمزيّة مكثفة ومنسجمة، بدءا بعبارة "**مائة طير حما في كل عرف يقر**"، فربطت صفات النخلة "ثمارها، أعرافها، ساقها...الخ، بصفات المرأة وهي الإكثار من الإنجاب فالنّخلة رمز للخصب والنّماء.

كما أنّ تمني طول العمر للمرأة في البوقالة من صفات النخلة، فالنّخيل من أقدم الأشجار الّتي عرفها الإنسان، فمزاياها "**جعلت منها رمزا للثبات والتكيف مع الأحوال المناخية القاسية، إذ تزدهر زراعة النخيل وتعطي ثمارا في البقاع التي يسودها طقس مرتفع الحرارة، قليل الرطوبة**"[2]، كل هذه المزايا تسقطها البوقالة على المرأة القوية الصامدة الصبورة أمام المحن والشدائد.

1- المصدر السابق، ص161.

2- نيفن محمد خليل وآخرون، بحوث ودراسات في الثقافة الشعبية، مصر، د ط، 2016، ص51.

فالبوقالة، إذن، فُتِنت بجمال الأشجار خاصة الّتي تزينها الورود والأزهار، كما قال "**أبو حنيفة الورد نور كل شجرة وزهر كل نبتة**"، [1] ومن بين الأشجار التي سحرت البوقالة شجرة الياسمين إذ تقول:[2]

"حْبَطْتْ للجْنَــانْ عْجَبْنِي اليَاسْمِينْ
يمَّا تْحَبْ الصْلاَة بَابَا يحَبْ الدِيــنْ
وانَا نْحَبْ الشَابْ المكَحلْ العِينِيــنْ"

تتميز شجرة الياسمين كما نعلم بسحر جمالها وديمومة قدرتها وجمال أزهارها، وطيبة عطرها، إضافة إلى تميزها بساق الرفيعة، كل هذه الصفات الساحرة جعلت البوقالة تستلهم هذا العنصر الطبيعي وتوظفه كرمز فتقول:[3]

"يَا شَجْرَة اليَاسْمِــينْ يَا النَّابْتَة فِي الـــــدَّارْ
أعْرُوقَكْ سَكنْــجْبِير وأعْرَافَكْ زَنْجَــــــــــار
ورق الهْوَى على الهْوَى مَا احْلَى عَشْق الجَارْ
العروقْ يَتْشَاوفُو القلب فِيهَا النّــــــــــــارْ"

ترمز شجرة الياسمين هنا إلى المرأة لتكون معادلا موضوعيا للجمال والنعومة والمنظر الجذاب...إلخ، حيث شحنت بدلالات جديدة غير الدلالة الأصلية فارتقت إلى مستوى الرّمز فالشاعر "**بتعامله الشعري مع عناصر الطبيعة إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي كلفظه المطر مثلا، من مدلولها المعروف، الى مستوى الرمز لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديده**"[4] وهو ما

---

[1]– عبد القادر عبد الرحمن بابي، في الموسوعة الشعرية في المفردات النباتية، تقديم: خالد بوزياني، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص392.

[2] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة –الطقس والشعر والمرأة–، ص133.

[3] - kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, P184

[4]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 219.

رأيناه في أشعار البوقالة حيث تحول مدلول البحر وشجرة النخيل والياسمين إلى مدلولات شعورية جديدة.

3-3.رمزيّة القمر والنجوم:

إتخذ الشعراء من القمر أداة فذة للتعبير، خاصة لأغراض الغزل فقد كان القمر هو المشبه به المثالي في وصف محاسن المحبوب، فكان السند الوحيد أيام الوحدة والصدر الرّحب الّذي يبثونه شكواهم، وتتطور دلالة القمر في البوقالة كما يلي:[1]

"طْلَعْتْ للسْطَحْ نَسْقِي الحبَقْ بَبْرِيقْ البَلاَرْ

جَازُوا علـيَّ ثْلاَثَة مَنْ الأقْمَـــــــــارْ

واحْدَه لاَلّه وواحْدَه فِي فنَـــــــــــارْ

وواحْده تشعَّل فِي القلوبْ النَّـــــــــــارْ"

تتحول دلالة القمر هنا من الدلالة الطبيعية إلى الدلالة الحسيّة والشعورّية، فمن القمر الواحد إلى الثلاثة أقمار ومن وظيفته الفلكيّة إلى وظيفته الرّمزية "رمزا للحب والجمال"، كما يحمل القمر في البوقالة مكانة الحبيب في:[2]

جِيتْ سَامِيتْ البْـــــحَرْ شَفْتْ الحُوتْ يْعُـــومْ

عْرَفْتْ مَـــا عَنْدِي زْهَرْ فِي ذَاكْ اليُومْ المَـعْلُومْ

كِي غَـــابْ ضَيْ القْمَرْ مَاهْوَى لِي ضَيْ النْجُومْ"

تتغنى البوقالة بالقمر **"كي غاب ضي القمر ماهوى لي ضي النجوم"** فأعطته مكانة خاصة مقارنة بالكواكب الأخرى(النجوم)، ويرمز القمر هنا إلى الحبيب أو المعشوق أماّ النجوم فترمز لباقي البشر، ومنه فالبوقالة أعطت للكواكب دلالة أخرى غير الدلالات

[1]-kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, P142

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص159.

الطبيعية فالرّمز "**يبدأ من الواقع ولكنه في الخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجردة**"[1]، كما تتحول دلالة النجوم في البوقالة التالية:[2]

يَانْـــــــجِيمَةْ اللّيلْ رَانِي وحِيــدَة وحْزِينَــة
إلاَّ نْــسَانِي الحْبِيبْ فَــكْرِيــــــــــــــهْ
أنَا مـــــَانرْقَد ولانُومْ بْلاَ بِيــــــــــــــهْ"

وتأتي في رواية أخرى:[3]

يَانْجِـــيمَةْ فِي اللّيلْ رُوحِي خَبرِيــــــــــــهْ
رُوحِـــي عَنْدْ الحْبِيبْ إيْلاَ أنْسَى فَكْرِيــــــــه
قَلـــــــبْي مَتْوحْشُو الدَنْيَا مَا تَحْلَى غِيرْ بِيــه

هنا البوقالة جعلت من النجوم شريكا نابضا بالحياة تشكو إليها المعاناة والشوق والويلات من جراء فراق الحبيب، فتجعلها بمثابة الصديق والمرسول، وكأنها كائن له روح، فتكون بذلك قد أخرجتها من حيزها الطبيعي إلى وظيفة أخرى أكثر إيجابية وشعورية، فـ " **تناول الإنسان القديم الطبيعة بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة عن دهشة طفولية، ومن ثم لم تكن الطبيعة في تصوره شيئا جامدا ساكنا، وإنما بدت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان**".[4]وهو ما لمسناه في البوقالة حيث تعاملت الشاعرة مع العناصر الطبيعية كشخص له روح ووجدان.

4.البعد الثقافي للرّموز الدينية في بوقالة:

يعدّ الرّمز الديني مصدرا غنيا بالدلالات الفنيّة والإنسانيّة، وينبثق الرّمز الديني من منابع متنوعة، في مقدمتها القرآن الكريم الّذي يعد مصدر التشريع الأول للمسلمين، لذلك

---

[1]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص304.

[2]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, P219

[3] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة – الطقس والشعر والمرأة–، ص165.

4– عاصف جودت، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس–دار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص258.

استلهم الشعراء أشعارهم قديما وحديثا من القرآن الكريم ووظفوه بآليات متعددة "**فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة وعلى مستوى الجملة والآية وأحيانا أخرى يتجاوز ذلك إلى إعادة جو القصص القرآني ضمن السياق الّذي يخدم البناء الشكلي والدلالي الذي يرمي إليها كل توظيف**"[1].

كما لعب الزّمن الّذي تمارس فيه لعبة البوقالة دورا في إثراء الرّموز الدينية كونها تمارس في شهر رمضان، وهذا في حد ذاته يرمز إلى ما فيه هذا الشهر الفضيل من ميزات دينية خاصة، كالإكثار من الاستغفار واستجابة الدعاء والتفاؤل والصلاة والسلام على الرسول الكريم ...إلخ.

4-1.رمزيّة الأسماء المقدسة " أسماء الله الحسنى":

يعد لفظ الجلالة من أكثر الرّموز حضورا في البوقالة، فكل البوقالات تبدأ بـ"**الفراش**"* ويكون بصيغة[2]:

"بِسْمِ الله بْدِيـــــــــتْ وعْلَى الْنبِي صَـــلّيتْ

وعلَى الصْحَابَة رْضِـيتْ وعَيّطْتْ يَا خَالـــــقِي"

ففي الفراش توحيد التبرك، وخلق لجو ديني وجلب الفأل الحسن، كما يأتي الفراش بصيغة أخرى مثل:[3]

بِسْمِ الله بْدِيـــــــــتْ وعلَى النْبِي صَلِيــتْ

وعلَى الصْحَابَة رْضِيتْ يَا سَاكْنِينْ البِيـــــتْ

---

[1]– عبد السلام الشاوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1944، ص144.

(*) الفراش: البسملة والصلاة والسلام على رسول الله والصحابة.

[2] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, P109

والملاحظ أن جميع أشعار البوقالة لا تخلوا من لفظ الجلالة، كونها تبدأ بالبسملة والمعروف أنّ لفظ الجلالة يشّع بدلالات متعددة ورموز متنوعة، منها معاني الألوهية والوجدانية والتشبث به في كل الظروف، فهي تشير إلى الإيمان بالله والاستعانة به والتوكل عليه في كل أمر ولا يقتصر لفظ الجلالة على الإفتتاحية فقط بل يرد في نص الوقالة أيضا مثل:[1]

يَا بَنْتْ بَابَا أَحْمَدْ يَا شَمْسْ ذَهْبِيَّة

أَيَّـــــاي نَلَعْبُوا يَا ضَو عَينِـــــيَّ

أَيَـــامْ الله طْوِيلَة وَرَّبِي يْخَففْ عْلِـيّ

ترمز أيّام الله في هذه الأبيات إلى الثقة الكاملة واليقين التام بالله عز وجل مهما طال البلاء، كما ترد لفظة الإله في:[2]

قَدَّكْ عَاجِـــــــي وَرَاسْ خَدَكْ رَجْرَاجِـي

ولقِيتْ سيد المْلاَحْ فِي زَنْقْتِي مَاجِـــــي

نَطْلـــــبْ مَنْ الإِلَه يسَقَمْ عْوَاجِـــــــي

يرمز لفظة "الإله" هنا إلى العطاء واستجابة الدعوات.

ومن أسماء الله الحسنى الموظفة في البوقالة نجد اسم "الوهاب" في:[3]

[1] – المصدر السابق، ص109 .

[2] – المصدر نفسه، ص 151

[3] – المصدر السابق، ص 138

حَبِيـــنَا كماَ حبِيتُونَا وفِي وَسْط القَلبْ مْحَبتكَـم

نْوى الحْبِيبْ يرْمِينِي حتَّى أنَا نَرْمِيـــــــــكَمْ

نَحْـــــــــلفْ بيمين مَانوقَف عنْد بابْكَـــــــم

أنتـــم مَثلكُم نْصِيبَه وأنَا مثْلِي مَايَنصَـــــــابْ

وأنَا متوَّكل علَى ربّـــي الوهَاب

إنّ اختيار اسم "الوهاب" لم يأت عبثا في هذه الأبيات فالزّوج رزق، والمرأة على يقين بأنّ الله خير الرازقين في قولها "**راني متوكل على ربي الوهاب**" فالله هو العاطي والمانح. فقد جاء على قول سليمان في القرآن الكريم: ﴿ **قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَهَبْ لِي مُلْكًا لَّا يَنبَغِي لِأَحَدٍ مِّنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنتَ الْوَهَّابُ**﴾ [1] ويقول تعالى: ﴿ **فَاسْتَجَبْنَا لَهُ وَوَهَبْنَا لَهُ يَحْيَى وَأَصْلَحْنَا لَهُ زَوْجَهُ**﴾[2]، فتوظيف إسم الوهاب له دلالة اليقين التام بالرزق والعطاء، فهي "**من صفات الفعل والله تعالى جزيل العطاء جميل الهبة والحب كثير اللطف والإقبال عظيم المن والنوال يعطي قبل السؤال ويسمع خصائص الأفصال**"[3]

4-2.رمزية الأماكن المقدسة:

حصدت البوقالة ما جاء به التراث الإسلامي، من أماكن لها رموز دينية ودلالات إيحائية قوية مثل:[4]

حُوشْ مْرَّبَـــعْ وقَرْمودهْ يلْمَــعْ

ونَاسْ مْجَفْتـــة مَنْ كل قْبِيلـــتَة

أصْبَرْ يا خَاطْرِي الأيَّامْ طْويلَـــة

---

[1] – سورة ص، الآية 35.

[2] – سورة الأنبياء، الآية 90

[3]–أبو القاسم عبد الكريم القشري، شرح أسماء الله الحسنى، دار آزال للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1986، ص110

[4]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, P162.

تتلهف المرأة في هذه الأبيات لرؤية أطهر بقاع الأرض "مكة"، إلاّ أنّها لم تتلفظ باسمها بل لمّحت لصفاتها والناس الّتي تتهافت عليها من جميع بقاع الأرض، في حين تتيقن بأن حلمها بزيارتها سوف يتحقق يوما ما، والواقع أنّ استحضار **"مكة"** تشيع برموز دينية تحمل دلالات القدسيّة والطهارة والتبجيل لهذا المكان المقدس.

ومن بين الأماكن التي استحضرتها البوقالة هي المسجد وبالضبط "الصومعة" المئذنة في[1]

خْرَجْـــتْ يُومْ الجَمْعَة وفِي يَدِّي تَشْعَلْ شَمْعَـــــة

نَادَانـــِي صَوتْ حْنينْ صوتْ المؤذَن فِي الصومْعَة

قَالي يَا بنْت السَّادَاتْ حَاجتَك انْقظَـــــــــــاتْ

قلْت فِي كَمْ مـــــــدَّة مَنْ لْيُومْ لغـــــــــــــدَّة

يرمز الآذان عادة إلى مواقيت الصلاة لقوله تعالى:" **إِنَّ الصَّلاةَ كَانَتْ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ كِتَابًا مَّوْقُوتًا** "[2]، فالآذان هو الإعلان بدخول وقت الصلاة المفروضة، بينما الشاعرة هنا استحضرت الآذان كمعادل موضوعي للتأكيد واليقين على أنّه آن الأوان ليقضي الله حاجتها ويستجيب دعاءها.

4-3.رمزية الأرقام المقدسة:

تعتبر رمزية الأرقام موضوعا مثيرا للاهتمام، حيث يتسابق الكثير من الباحثين لفك رموزها وشرح دلالاتها، ولقد وظفت البوقالة بعضا من الأرقام الّتي تحمل رمزيّة دينية مثل:[3]

لُوكاَنْ جَا السُـــلْطَانْ يَعطِينِي الأمَـــــانْ

نَعْشَقْ رَبـــــع شُبَّانْ نْقُولَهْ بَرْكَانِـــــــي

مَنْ أحْمـــد ومُحـــمد واسَّميهْ علِي وعثْمان

---

[1]– المصدر السابق، ص 152

2– سورة النساء، الآية 103.

[3]-kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, P125.

مانَعْشَقْ في المْلـــاَحْ سوى سيـــــــد عْلي

يرمز الرقم أربعة في هذه البوقالة إلى مشروعية الزواج بأربعة نساء للرجال، قال تعالى في كتابه الكريم: ﴿**فَانكِحُواْ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاء مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تَعْدِلُواْ فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ**﴾[1].

إنّ اختيار الرقم أربعة مستمد من رمزية دينية مقدسة ترمز إلى جواز تعدد الزوجات. وللرقم أربعة رمزيات مختلفة من القدم إذ يعتبرونه "**رقم العناصر الأربعة من ماء ونار وتراب وهواء، الاتجاهات الأربعة من شرق وغرب وشمال وجنوب، الفصول الأربعة، وهو رقم العائلة من أب وأم وولد وبنت، يتناغم هذا الرقم مع الفكر العلمي والتنظيم والصبر والإخلاص والشرف والتحمل وضبط النفس والعدالة والجدية والالتزام، إنه رقم الأساسات مثل المربع والمستطيل**"[2].

ومن بين الأرقام الموظفة في البوقالة أيضا الرقم سبعة ،الّذي لم تقتصر قداسته على الفكر والثقافة الشرقية، بل شاع في جل الثقافات الإنسانية، تقول البوقالة:[3]

دَارْنَـــتا فِي الجْبَل والحْبيبْ اسْفَـــلْ

كِـــي حْجَبني بَابا مَا صبْت مَا نرسَل

رْسلْـت خْويتَم ذْهبْ والفَصْ عَنْق حْمَامْ

لْقِيتْ ذَاكْ الشَّـــابْ فِي سْقيفَة الحمَامْ

بَسْت يَده اليْمـــِين وصَمْتْ سَبْع أيَّـــام

وفي بوقالة أخرى تتمنى سبعة أشياء مفقودة فتعددها في[4]:

---

[1]– سورة النساء، الآية 3.

[2]– قيصر زحكان، رمزية الأرقام في الحياة النفسية والعصيبة، ، دمشق، 2017، د ص، منشورة على موقع http://maaber.50megs.com ، التاريخ: 2020.02.6، التوقيت: 13.30 سا

[3]- kaddour m’hamsadji, jeu de la bouqala, P144.

[4] – المصدر السابق، ص156.

تْمنِيـــتْ منْ خالقي سَبْعَة مَنْ المَفقــُود

زاهـــــــــي وغاني وشَّابَة وضَربْ العُود

والعز والسَّلْطنَـــــة والدرْهم المَوجـُــودْ

كما ورد أيضا الرقم سبعة في لفظة (السبع ألوان) في[1]:

رِيـتْ واحْد الشْبَابْ فِي ديكْ الحُومَـــــة

وقضـِيب الخِيزْرَانْ يَا سِيدي فِي يَـــده

فِـي ذَاكْ البُسْتَانْ القرنفل والسِيسَـــان

والسبْـــــع أَلوَانْ دَايرين عْلَى خَـــده

سِيـــدِي الخمِيري مَالَكْنِي عَنْـــــدَه

وورد أيضا في:[2]

لالّة يَـــا مَنْ وَالِـــي يَا عَرْجُونْ الدْوالـــي

سَبْـــــــــعَة أَيَّامْ وسَبْعَة ليَـــالِـــي

مَاذَقـــــــــتْ نعْمَة مَاتَحْلاَلِـــــــي

مَاعْرَفْتْ إلاَ مَنْ عَشْقِـي وإلاَ مَنْ هْبَالِـــــي

تختار البوقالة الرقم سبعة في عدِّ الكثير من الأشياء، ولعلّ ذلك راجع إلى قدسيّـة هذا الرقم؛ إذ يحمل دلالات متنوعة، فقد ارتبط هذا الرقم بمختلف النواحي الثقافية والنفسية للحياة كما ورد في القرآن الكريم قوله تعالى من سورة يوسف: ﴿ **وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ**﴾[3] كما تكرر استخدام هذا الرقم في الشعائر الإسلامية،

---

[1] – المصدر نفسه، ص128.

[2] – المصدر نفسه، ص 219.

[3]– القرآن الكريم، سورة يوسف الآية 42.

ففي مناسك الحج الطواف حول الكعبة يكون 7 مرات ورمي الجمرات أيضا 7 مرات والجنّة، والنّار 7 طبقات والفاتحة بسبع آيات...الخ.

أمّا في الاعتقاد الشعبي فقد كان حاضرا بقوة في ممارسة قداسته وتأثيره في وجدان الشعوب، فنجد عجائب الدنيا السبع والغول ذو الرؤوس السبعة كما نجد أنّ الكثير من العادات الموروثة في الوقاية من العين والحسد يتم اللّجوء فيها إلى التسبيع.

ولا تخرج لعبة البوقالة عن هذا الإطار حيث تستخدم في طقوسها السبع بخورات هي: الجاوي الأبيض، الجاوي الأسود، أم الناس، عود الناد، الكسبر، اللوبان، استبرق، بالإضافة إلى سبعة قطع خشب صغيرة مأخوذة من مداخل سبعة أبواب، كما يتم أخد كذلك سبعة خيوط مأخوذة من ملابس أرملة، وحتّى كمية الماء يجب أن تؤخذ من سبعة منابع أو عيون[1]

وهذا يدل على أنّ استخدام الرقم سبعة مرتبط برموز دينية مقدسة، فهو الرمز الأكثر شيوعا بين الأديان، وبالرّغم من مجهولية الأصول الأولى لتقديس الشعوب القديمة لهذا الرّقم، إلاّ أنّ ما نعرفه أنه غدا مقدسا في جل الثقافات الإنسانية الشرقية، منها والغربية.

ثانيا- الأنساق الثقافية التناصية:

يعد مصطلح التناص من المصطلحات النقدية الجديدة الّتي فرضت وجودها في ساحة النقد، فأصبحت بمثابة الضوء الكاشف الّذي يسلط نصوصه على النصوص الأدبية

[1] - ينظر: فاطمة الدلمي، لعبة البوقالة -الطقس والشعر والمرأة-، ص11

برّمتها ويرصد مدى تعالق هذه النصوص وتفاعلها، فالتّناص يعد قضية نقدية مهمة أولاها النقاد أهمية عظمى، لما لها من علاقات مهمة خاصة مع الجانب الإبداعي.

وقد يبدو مصطلح التناص جديدا على الساحة الأدبية والنقدية، إلاّ أن جذوره ضاربة في عمق تراثنا النقدي، حيث عُرف بمصطلحات كثيرة منها السرقات الأدبية النقائض المعارضة ...إلخ مما يوحي بأهميته وحتمية وجوده في النّصوص الأدبية؛ ذلك أن **"التناص هو الذي يهب النّص قيمته ومعناه، ليس فقط لأنه يضع النّص ضمن سياق يمكّننا من فض مغاليق نظامه الإشاري، ويهب إشارته وخريطة علاقاته معناها، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعه من التوقعات عندما نواجه نصا ما ومايلبث هذا النص أن يشبع بعضه وإن يوّلد في الوقت نفسه مجموعه أخرى"**[1].

1.مفهوم التناص:

1-1.التناص في الدّرس اللّساني العربي:

لا يمكن أن يبدأ الكلام من العدم، بل يكون عبر تراكمات فـ" **لولا الكلام يعاد لنفذ**"[2] ولقد جاء التناص في المدونات العربية القديمة بمعان عدّة، لا يسمح المقام بالتطرق إليها جميعا ولعل أهم هذه المعاني السرقات الأدبية حيث "**ترتبط السرقة الأدبية بأخذ شاعر من شعر آخر بيتا أو شطرا أو صورة فنية**"[3] .

فالسّرقة الأدبية إذن تكون في المعنى أو اللّفظ، إلّا أنّ هناك معان متداولة وتشبيهات يتفق عليها الشعراء بقصد، ويتبنى هذا الرأي إبن رشيق القيرواني إذ يقول "**فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء**

---

[1] – صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، المغرب، العدد2، 1986، ص91.

[2]– بدوي طبانه، السرقات الأدبية، دراسة في إبتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1986، ص 42.

[3]– ينظر: محمد عزام، النص الغائب– تجليات التناص في الشعر العربي–، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص105

بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنّار، والصبّ المستهام بالمخبول في حريته والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وفيها الناطقُ والأبكمُ والأعجمُ والشاعر والمفحمُ حكمت بأن السرقة عنها منتفية"[1].

كما نجد أنّ الحاتمي أيضا قد تطرق إلى هذه الظاهرة في كتابة "الرسائل الموضحة" بكشفه عن سرقات المتنبي، عندما ردّ المتنبي عن اتهامه بذلك أنّ كلام العرب أخذ بعضه من بعض، الألفاظ المشتركة مباحه، لا يوجد من تعرى من الاشتباه وتفرد بالاختراع أو الابتداع[2] فلا يكمن اختراع كلمات من فراغ، فلابد أن يكون هناك تداخل لفظي ودلالي وتقليد للآخر.

أمّا في الدّرس اللّساني العربي المعاصر، فإن انتقال المصطلح من الأوساط الأكاديمية الغربية لم يمنعهم من التأصيل لهذه الظاهرة، من خلال العودة إلى التراث العربي القديم والنهل من بناه المعرفية، فـ"**التناص واحد من المفاهيم الحديثه التي تجد لها البذور الجينية في نقدنا العربي القديم، والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدائب؛ لتأسيس نظرية أدبية حديثة**"[3]،ولا يذهب عبد الملك مرتاض بعيدا عن هذه التعاريف إذ يرى أنّ "**التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر ونص لاحق، وهو ليس إلا تضمينا بغير تنصيص**"[4] .

أماّ أحمد الزعبي فيشترط لحدوث التناص"**أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة أو ما شابه ذلك المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه**

---

[1]– الجرجاني، الوساطه بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، د ط، د ت، ص161.

[2]– ينظر: الحاتم أبو علي الحسن، الرسالة الموضحة، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار بيروت، د ط ، 1965، ص163.

[3]– رابح بحوش، اللّسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2007، ص137

[4]– عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1995، ص278.

ليتشكل نصّ جديد واحد متكامل"[1] أي أنّ النص الأدبي يتضمن نصوصا أخرى سبقته، وفهناك من فيرى أنّ التناص "**ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"**[2].

من خلال ما سبق نجد أنّ جميع التعاريف السابقة تحيل إلى مدلول واحد، وهو الحكم على النّص الأدبي بحتمية التأثير والتأثر والتداخل والتفاعل والتعالق بين النصوص.

1-2.التّناص في الدّرس اللساني الغربي:

تعود أصول التناص أساسا إلى الحوارية، حيث جاء ميخائيل باختين "bakhtin mikhail" بنظرية حول الحوارية في الرواية"**مقررا أنه ليس هناك تعبير بكوري حيث أن الخطاب في كل مرة يصادف موضوعا آخر لا يستطيع أن يتجنب تفاعلا حيا وقويا معه، وقد استثنى في ذلك آدم عليه السلام باعتباره أول من قدم كلاما بكرا"**[3]

ساهمت هذه الدراسات وغيرها بميلاد مولود جديد عرف بالتّناص على يد "**جوليا كريستيفا julia kristeva**"، حيث استفادت من هذه الأفكار والتصورات في تأسيس نظرية جديده للتفاعل والتعالق النصّي، حيث اعتمدت فيها بشكل أساسي على حوارية باختين مضيفة إليه حوار مع المعرفة الحديثة متمثلة في الماركسية[4].

وتوضح كريستيفا أنّ "**التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص، وهو نص منتج"**[5]

---

[1]– أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسه عمان للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص11

[2]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجيه التناص–، الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص131

[3]– ينظر: ميخائيل باخيتين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر التوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص53-54.

[4]– ينظر: حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص23.

[5]– أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العربية، العراق، ط1، 1987، ص103.

كما يعد **رولان بارث R.barthes** (1915-1980) من الباحثين الّذين طوروا المصطلح إذ يقول "**هذا هو التناص إذن، استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروست أو الصحيفة اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإنّ الكاتب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة**"[1] و ربط بارث بين التناص والاقتباس بقوله: "**نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية**"[2]

أمّا **جيرار جينات**"**gerar genette**"(1930-2018) فقد تبنى مصطلح "**المتعاليات النصية**" وهو " **كل ما يجعله نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني**"[3] أي التداخل النّصي، كما يتحول التناص عنده إلى نمط من أنماط المتعاليات النصيّة.

وبالرغم من كثرة الآراء والمقاربات الّتي تناولت مفهوم التناص لدى الغرب، إلا أنّهم يتفقون على المفاتيح الأساسية لمفهومه ولعل أهمها هي الانفتاح على النّصوص الأخرى.

2.البعد الثقافي للتّناص الديني في بوقالة:

تعد المصادر الدينية منهلا عذبا للشعراء والأدباء، لما تتوفر فيه من ألفـــاظ تفيض بالصياغات المشحونة بالمعـــاني، فتنعكس من خلالها حقائق النفـــوس وخلجات القلوب ويقصد بالتّناص الديني تفاعل نص مع نصوص مقدسه كالقرآن الكريم ومختلف الكتب المقدسة كالإنجيل والثورات وغيرها وكذلك الأحاديث النبوية الشريفة التي كان لها حضورا في البوقالة.

2-1.التناص مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم المرجع الأول والنّص المقدس الّذي يفيض بمعجزات الدّهر، فهو

---

[1]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، د ت، ص29.

[2]- تيفن ساميول، التناص، ذاكرة الأدب، ترجمة: نجيب عزاوي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، 207، ص13.

[3]- محمد عزام، النص الغائب،- تجليات التناص في الشعر العربي- ص38.

مُعجّز في لفظه ومعناه، لذلك كان بمثابة النّص النموذج الّذي يستلهم منه الشعراء، وقد حرصت بعض أشعار البوقالة على توظيف بعض المعاني والإيحاءات والأفكار المستمدة من القرآن الكريم، من خلال امتصاص بعض الآيات، ويمكن الوقوف على هذه التيمات التناصية فيما يلي[1]:

تْمَنِيتْ الجَنَّـــة ودْخَلْتهَا ولَالَّة فاَطْمة الزَهْراء فِي قبَّتْها

الذْهَبْ واللـــــؤلؤ زْرَبهَا والأنْهَارْ تَجْرِي مَنْ تَحْتـــــــهَا

لبَاسْهم وكسْوَتهَمْ حْرِير يَا سَعْدُو لِي دخَلْهَـــــــــا

تصف البوقالة في هذه الأبيات جمال الجنّة وأنهارها ولباس أهلها، فتكون بذلك قد تناصت مع الآية القرآنية: ﴿**إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ**﴾[2]، ولو تأملنا جيدا في الآية الكريمة لوجدنا أنّ البوقالة اجترّت المفردات نفسها حيث وردت "**الأنهار تجري من تحتها**" مع ما ورد في الآية﴿ **تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَار**﴾ وأيضا مفردات الذهب واللؤلؤ والحرير مع ما ورد في الآية ﴿**يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَلُؤْلُؤًا وَلِبَاسُهُمْ فِيهَا حَرِيرٌ**﴾. مما يدل على تشبع البوقالة بآيات القرآن الكريم.

فالبوقالة إذن تعاملت مع النّص القرآني، فعززت به المعاني الّتي ترغب في طرحها وتوكيدها، حيث اعتمدت على طريقة الأجزاء من الآيات القرآنية، دون الآية كاملة ويظهر ذلك أيضا في البوقالة التالية:[3]

الله أحَد مَـــا يَبْقَـى مَنْ حد والعَهد والوفاء ولَي نكـــــرْانْ

انَا وذَاكْ الحْبِيبْ اللّي نعرف يالُوكاَنْ يَحْلفْ في كتابْ القُرْآنْ

[1] –الرّاوية: تماني شيريفي.

[2]– سوره الحج، الآية 23.

[3]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, P142

قلْــبَه دُونِـــــي خداعْ من زْمَـــان

يحيل ملفوظ بداية البيت الأول "**الله أحد**" إلى الآية الأولى من سورة الإخلاص في قوله تعالى:" **قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ**"[1]، التي تتضمن صفه الله عز وجل، وهو الواحد المنزه من التعدّد فهو المتوحد بجلاله وعظمته ليس له شريك ولا مثيل، واستحضار هذه العبارة في البيت الأول لم يكن إعتياطيا، فالله عز وجل يتفرد بصفاته الكريمة الّتي يفتقر إليها أيّ مخلوق على وجه الأرض، وتقصد هنا الأنثى الخداع وعدم الوفاء بالعهد الّذي يتصف به من خانها.

ومن بين البوقالات التي تناصت مع القرآن الكريم أيضا:[2]

يَا الهَايَمْ في الدنيَـــــا سَاعَفْ الأقـــــــــــــدَارْ

وتْمَهلْ لمْصَايـــــــــب الدَّهْر الفَانِـــــــــــــي

نَعْطِيكْ نصيحتـــــــــي نعلى اللّي هو فِي الاضـــرْارْ

استعين بالصَبر والصْلاَة تجُوَّز الدَنْيَا هَـــــــــانِ

يتناص الشطر الأوّل من البيت الأخير الّذي يدعو إلى الاستعانة بالصبر والصلاة مع آيتين هما قال تعالى: ﴿**اسْتَعِينُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ**﴾[3] ، والآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ **وَاسْتَعِينُواْ بِالصَّبْرِ وَالصَّلاةِ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلاَّ عَلَى الْخَاشِعِينَ**﴾[4].

وإن كان الشعراء المعاصرون يستلهمون من القرآن الكريم، لما له من أهمية بالغة في رقيّ نصوصهم الشعرية، وشحنها بدلالات وألفاظ وصور حيّة، فإن السبب وراء هذا التوظيف

---

[1]– سورة الإخلاص، الآية 02.

[2] – الرّاوية: فضيلة خياطي.

[3] – سورة البقرة، الآية 153

[4] –سورة البقرة، الآية 45

في البوقالة يمكننا إرجاعه إلى تشبع النسوة بالثقافة الإسلامية بصفة عامة، والنصوص القرآنية بصفة خاصة. كما يأتي التناص في البوقالة ضمنيا أيضا في:[1]

لاَ تَتْمَنَى يالحْبِيبْ غِيـــــرْ اللّي جَابه ذْرَاعَكْ

اللّي فِي الجْبِينْ مَا ينحِيه حدْ وهذا مثْلَك

نــوُمْ بَكْـــــــــرِي وفْلَحْ مَا فِي كَسبَك

للخِير في النِيَّة مَا تَتْكَلْ على غِيرَكْ"

تحث هذه الأبيات على العمل والجدّ وعدم الاتكال على الغير، فتكون بذلك قد استلهمت وامتصت معانيها من الآية الكريمة في قوله تعـالى: ﴿ **وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ**﴾[2].

لعل استحضار النّص القرآني في هذه الأبيات من قبل المرأة هو إعادة إنتاج وبناء هوية جديدة لها، من خلال النصوص الدينية الّتي لا تستثني المرأة من العمل والاتكاء على نفسها، وهذا هو السبب الّذي يضمر فهم الوظيفة والسبب وراء التناص.

2-2.التناص مع الحديث النبوي الشريف:

تستحضر جميع البوقالات الصّلاة والسلام على رسول الله صل الله عليه وسلم، بعد البسملة فعبارة "**بسم الله بديت وعلى النبي صليت**" افتتاحية تلازم جميع أشعار البوقالة كما رأينا، مما يدل على مكانة هذه الشخصيّة العظيمة، ومدى تأثيرها في النفوس، تقول البوقالة:[3]

"أَخْـــــــــــدَمْ يَا عَامَلْ الورْد من العرْق

خـــاف من حمان الشمس ومن نَارْ البَرْقْ

---

[1]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p188.

[2]- سورة التوبة، الآية 105.

[3]. kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p187

حتَّى النَّمْلَة ضْعِيفَة شَفْنَاهَا دَارتْ دَارْ و دَارْ

الكَسَـــــلْ والشحة جَابُوا مئة عَارْ وعَــارْ"

قال النبي صلى الله عليه وسلم " ما أكل أحد طعاما خيرا من أن يأكل من عمل يده"

لعلّ اللاّفت للانتباه في هذه البوقالة أنّها لم تترك لنا الفرصة للبحث عن النّص الديني الّذي تناصت معه كونها أوردته في النهاية، وعلى العموم تحث البوقالة على ضرورة الاسترزاق من عمل اليد من خلال استحضار" النّمل "؛ المخلوق الضعيف الذي يُضرب به المثل دائما في الجدّ والعمل والنشاط، لذلك بَنَتْ الأنثى هذا النّص الجديد كمحاولة لبعث روح جديدة مبنية على العمل والجد والنشاط، كما تظهر هذه المعاني أيضا في البوقالة التالية:[1]

سَــلاَمْ بعد سلاَم وإنَّ الأَعْمَال بِالنيَّاتْ

خذ يالـــــحْبِيبْ حقَّكْ بالذْرَاعْ الحلاَلِي

مَاتَطْمَــعْ غِير اللّي فِي صَهْرته ليَالِي

يَومْ الصَّحْ مَا فِيهَا جَرْيَاتْ ولاَ هَدايَاتْ"

تتناص العبارة الثانية من البيت الأول مع حديث الرسول صلى الله عليه وسلم " **إنَّمَا الأعْمَالُ بالنِيَّاتِ، وإنَّمَا لِكُلِّ امْرئٍ مَا نَوى، فَمَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ إلى دُنْيَا يُصِيبُهَا، أَو امْرَأَةٍ يَنْكِحُهَا، فَهِجْرَتُهُ إلى مَا هَاجَر إليه**" [2].

كما تطرقت البوقالة إلى الكثير من المواضيع الّتي تشّع بالنّفحات الإيمانية والأخلاق الحميدة والأعمال الصالحة، ولم تسعَ البوقالة من خلال التناص إلى هدم النصوص الدينية،

[1] – المصدر نفسه، ص187.

[2] – أبو عبد الله محمد إسماعيل البخاري، صحيح البخاري ، دار ابن كثير للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2002، ص07.

بل استحضرتها لتعزّز الهوية الدينية سواءً على مستوى اللّفظ أو المعنى، وهو الأمر الّذي لا نجده في التناص التراثي عندما نأخذ الرباعيات كنموذج للتناص التراثي.

3.البعد الثقافي للتناص التراثي "رباعيات عبد الرحمان المجذوب"*:

يشكّل التراث قيمة حيّة في وجدان العصر، حيث يعد ثروة كبيرة من الآداب والقيّم والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافية...إلخ، لذلك ليس من الغريب أن ينقاد إليه الشعراء، ولقد أبدت البوقالة نزوعا نحو التراث فنهلت منه نمطا إبداعيا متأصلا، مستفيدة من النصوص التراثية القديمة، وأهم النصوص التراثية الّتي تناصت معها البوقالة هي الرباعيات، حيث امتصت الكثير من ألفاظها ومعانيها، تقول البوقالة:[1]

عَنْدِي فِينِيق ذْهَـــبْ والعَشْقْ مَفْتـــــاحَـه

كِي يضْرَب رِيحْ الغَرْبْ يطَرطْــقُوا أَلْواحَـــه[2]

وفي أخرى:[3]

قَلْبِي فِي فِينِيْق ذْهَبْ والعَشْقْ مَفْتَاحَـــــــــه

يطيـــــــــروا جنابُه كِيف الخْرِيفْ تْهَبْ رياحُه

---

[1] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعروالمرأة–، ص 92.

(*)**المجدوب:** هو أبو زيد عبد الرحمان بن عياد بن يعقوب بن سلامة الصنهاجي الدّكالي، الملقب في الأوساط الشعبية بسيدي عبد الرحمان المجذوب والذي ولد سنة 909 هـ (1504م) بقرية تيط أو "طيط" قرب آزمور المتواجدة في شمال مرسى الجديدة قرب المحيط الأطلسي، وبهذه البلدة نشأ وترعرع وأخذ دروسه الأولى على يد الشيخ علي الصنهاجي الذي اكتشف نبوغه وميوله ونصحه بالتوجه إلى مدينة مكناس التي استقر بها ردحا من الزّمن، ولازم أقطابها وعلماءها وأخذ منهم المعرفة والتصوف، أمثال الشيخ أبي عثمان التلمساني، وأبي حفص عمر الزرهوني، وإبراهيم الزواري وغيرهم.... وأحد يقول الشعر على طريقة " الرباعي" أي الكلام المشطور إلى أربعة أقسام أو أشطر أو إلى بيتين، وقد ملأ الدنيا وشغل الناس برباعياته المناسبة على كل لسان، وهذا بسلالة تعبيرها وسهولة حفظها وحسيتها الممتلئة بالحيا، والمعبرة بلا موازية عن تجارب الذات الإنسانية المشرئبّة للخلاص" (ينظر: إدريس بودبية، رباعيات عبد الرحمان المجذوب، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط 1، 2009، ص 5–7)

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعروالمرأة–، ص 92.

[3]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p219.

الرباعية:[1]

قَلْبِـــي صَندقَة ذْهَـــبْ والعَشْق مفْتَاحَـــــــه

إذَا هبُّـــــتوا الأرْيـــاحْ يتطرطْقوُا ألوَاحَـــــــه "

جاء التناص هنا اجترارياً، حيث استبدلت بعض الألفاظ فقط دون الإخلال بالمعنى فـ" **يضرب الريح**" تحمل نفس معنى " **هبوا الأرياح**" و"**فينيق ذهب**" تحمل نفس معنى "**صندوق ذهب**"، فتكون بذلك البوقالة قد أعادت إنتاج النّص القديم دون أيّ إخلال في المعنى، وبذلك نكون أمام تساؤل ماإذا كانت البوقالة قد امتصت الرباعية بشكل إعتباطي؟ وإذا كان كذلك لماذا اكتفت بالبعض منها دون الآخر؟

ما يجب أن نعرفه هو أنّ" **التناص سمة فنية وهي كغيرها من السمات الفنية تملك أبعادا إيديولوجي**"[2] وهذا هو الجزء الّذي يهمنا من التّناص، فحتى لو أعيد إنتاج نفس النّص، لا يمكن أن نقرأه بنفس البعد الثقافي، ذلك أنّ المرأة هنا هي المتكلمة؛ إذ تمثل المركز حيث تجهر بمواضيع العشق التي كانت حكرا على الرجل، حيث تصف قلبها بالكنز الذي لا يعرف أسراره ولا مفتاحه ولاسبيل الدخول إليه إلاّ العشق.

فالتناص هنا أعطى لها شرعيّة العشق، والحق في الخوض في غمار الحب مثلها مثل الرجل فالنّص" **لا يتقاطع مع غيره إلا ليختلف عنه، وإن بدا مقلدا له ومحاكيا إياه**"[3] كما تمتص البوقالة بعض الرباعيات في تعبيرها عن معاناة الهجر والفراق في:

الرباعية:[4]

الطِّيْرْ مَاظَـــــــــنيته يْطِير بَعْد مَا وَالَـــــــــــــــــفْ

خَلَى قَفْصِي وعَمَّرْ قَفْصْ الغِيرْ رْمَانِي فِي بحور وخَلاَّنِي تَالَفْ"

---

[1] – إدريس بودیبة، رباعيات عبد الرحمان المجذوب، ص 144.

[2]– فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة–الطقس والشعر والمرأة–، ص 105.

[3]– المصدر السابق، ص 105

[4] – إدريس بودیبة، رباعيات عبد الرحمان المجذوب، ص16 .

البوقالة:[1]

حْكَمْـــت الطِيـــرْ بتَّكَـــــة حْرِيـــــرْ

ومَـــا ظَنِـــيتَه يْطِيـــرْ مَنْ بَعْد مَا وَالـــــــفْ

خَلَـــــــى قَفْصِـي وعَمَّرْ قَفْصْ الغِيـــــــرْ

وقْعَدْتْ أنَا فِي البْـــحُوْر نَتْمَشَـــــى تَالـــــفْ

لاَ صَـــــارِي لاَ قْلاَعْ لاَ وَجدْتْ مْقَـــــــادَفْ

هَذَا حَـــالْ الزْمَـــانْ يَعْطِـــي ويْخَالـــــــفْ"

امتصت البوقالة الرباعيّة في بداية أبياتها كما أضافت أبيات جديدة، فعبّرت عن تجاربها في الحب وفراق الحبيب وتصوير معاناتها جراء ذلك، كما تلجأ في بعض الأحيان إلى قلب ضمير المذكر إلى المؤنث مثل:[2]

الرباعية:

يَارَاكبْ بِينْ عَرْشِيـــنْ سَايـــسْ لاَطِيـــحْ

يزِيكْ مَنْ مْحَبَّة إثْنِيـــنْ خُـــودْ وَحْدة تْرِيَـــحْ

البوقالة: [3]

يَارَاكـــبَة مَا بين عَرْفِين سَايْسِي رُوحَكْ لاَ تطِيحِي

بَرْكَـاكْ مَنْ صحْبَة اِثْنِين أدى وَاحَدْ ورِيـــــــحِي

قامت البوقالة هنا بتأنيث النّص الشعري في الرباعية، فامتصته مع تغير الضمائر إلى المؤنث "**فآليات كل خطاب تعمل على إزاحة الآخر، فالمركز يحتكر الحقيقة ويقصي كل إمكانيات الإختلاف والحوار، والهامش يناهض هذا الموقع بدرجات متفاوتة ويسعى لهدم**

[1]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p167

[2] – إدريس بودية، رباعيات عبد الرحمان المجذوب، ص116.

[3] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، الطقس والشعر والمرأة، ص 132.

المركز أو إقامة بديل ما"[1]، فالأنثى هنا بتأنيثها للنّص تسعى لهدم الأنا الذكورية والاحتفاء بالمركز، إلا أنّها تبقى رهينة للشعر الذكوري، فلا نلمس لغة مختلفة ومتحررة، بل أعادة إنتاج النّص بنفس تراكيبه.

وهنا يجب "**الكشف عن الوظيفة التي يؤديها التناص ، أي أنّ قراءة الفني وسيلة لا غاية، والغاية هي فهم الكيفية التي يحاول بها النص الجديد أن يصنع هويته في حضور غيره فيه، ومدى قدرة النصوص الجديدة على الفكاك من هيمنة النصوص السابقة عنها"**[2]، فالبوقالة وإن استطاعت تغيير ضمائر المؤنث، إلاّ أنّها لم تتمكن من الفكاك من القالب الذكوري، فقد اجترّت كل الألفاظ تقريبا، ولم تنتج لغة خاصة ومميزة بها، وقد جاء أيضا في:

الرباعية:[3]

لُوكَانْ نَدْرِي السْعُودْ يَنْغَرسُو بَالعُود نَغْرسْ مْيَاتْ عُودْ وعُودْ فِي مَرْجَة وحْدِي

يَا سَــقَّامْ السْعُود سَقَّمْ لِي سَعْدِي نَزْرَّبْ عليه بالسجَار والرّيش مْــدَرْبِي"

البوقالة:[4]

يَا لُوكَانْ السْـــــعُودْ يِنْغَرسُو بالعُـــــودْ

نَغْرسْ مئة عُودْ وعُـودْ فِي وطيَّة وَحْـــدِي

لَكِنْ السْعُـــــــودْ فِي يَدَّكْ مَعْبُـــــودْ

يَا سَقَّامْ السْعُـــــودْ سَقَّمْ لِي سَعْـــــدِي

النأَسْ الكُلْ بَاحْبَابْــهَمْ وأنَا غْرِيبْ وَحْـــدِي"

---

1 – المصدر نفسه، ص 106.

[2] – المصدر نفسه، ص105.

[3] – إدريس بودية، رباعيات عبد الرحمان المجذوب، ص 128.

[4] – فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، الطقس والشعر والمرأة، ص131.

غيرت البوقالة من القالب الشعري مع تغيير بعض الألفاظ، ومن هنا تكون المرأة من خلال التناص قد دعمت المركز ونسجت على منوال الشاعر المذكر مما يؤكد "**عجز الأنوثة، عن إنتاج اللغة بما في ذلك الشفويّة، وإذا حدث فإنه يصير علامة، إمّا على فقد الأنوثة للاستيلاء على الذكورة**"[1] كما في المثال التالي:

الرباعية:[2]

لُوَّحْت حَجـــــرْة للسْمَاء وتْلَقِيتْهَا بْعُـــــودِي

حتَّى واحَدْ مَاهُوشْ غَشَّاشْ كالمَرأة واليهُـــودِي

البوقالة:[3]

لوَّحْت حَجـرْة للسَماء وتْلَقيتْهَا بْعُـــودِي

عَنْدَكْ لَادِيـــــرْ الأَمَانْ الرّاجَلْ رَاهُو يْهوُدِي

تؤسس البوقالة من خلال التناص "**الراجل راهو يهودي**" مع "**كالمرأة واليهودي**" خطابا ثائرا على خطاب المذّكر الّذي وضع المرأة في مرتبة اليهود، والواقع أنّ منزلة اليهود في الثقافة الشعبية الجزائرية ترتبط بكل ماهو سلبي في جميع المجالات: الأخلاق المعاملات ...إلخ، "**فالتناص في هذه الحالة مثلما هو تعزيز للتذّكر هو تعزيز للنسيان أيضا، وهذا يكشف عن رغبة في تحول اللّغة إلى حقل المواجهة والصراع غايتها تعديل الدلالات، وتصحيح التصورات حول المرأة**"[4] .

1- المصدر السابق، ص128

2- إدريس بودیبة، رباعيات عبد الرحمان المجدوب، ص162.

3 - الرّاوية: فضيلة خياطي.

4- فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة، الطقس والشعر والمرأة، ص113

فالمرأة هنا تحاول تغيير البنيّة الثقافيّة والتصورات النمطية، وماكان سائدا عرفيا من خلال التناص؛ فقد أنتجت خطابا مضادا، إلاّ أنّها تقع في الكثير من الأحيان إلى محاكاة خطاب المركز من خلال التناص مع الرباعيات؛ إذ تقول البوقالة:[1]

يَا فَلْفْلة طُرْشِـــــــي آشْ بِيكْ مَذْبَالَـــــة

إلاَ بِكْ المَاكْلـــــــَة رَانِي شَبْعَانـــــــة

إلاَ بِكْ التَحـــــــوَاسْ رَانِي عَيَّانَـــــــة

إلاَ بِكْ الَّرجَالَـــــــة مَانِيشْ هَجَّالـــَــــة

وفي بوقالة أخرى:[2]

يَا مُـــــــولاَةْ الجْنَانْ وَاشْ بِكْ غَضْبَانَـــة

إلاَ بِـــكْ الخُوخْ والرُّمَانْ رَانِي شَبـــــعَانَــة

وإلاَ بِيـــــتكْ التَحْوَاسْ رَانِي عَيَّانَـــــــة

وإلَا بِـــــكْ عْلَى الرَّجَالْ مَانِيشِي هجَّالَـــــة

نلمس في مضمون هذه البوقالة شيئا من الاحتقار للمرأة المتوفي زوجها، فالمرأة هنا عززّت الأيدولوجيا الذكورية الّتي تحتقر هذا النوع من النساء؛ إذ تتناص مع الرباعية التالية:[3]

الهَجَّالَة طْعَامْ بَايَـــــــــــتْ مَنْهَا قَلْبِي ثْغَـــــــــاتْ

مَاكَانْ خِير في اللّي تْزَوْجَت راجل وأخرى اللّي فاتو فيها ثلاث

يشبّه المجذوب هنا المرأة المطلقة والأرملة بالطعام القديم الّذي يفقد قيمتة الغذائية فيُعاف أكله، ذلك أنّ نفسه يصيبها التقزز والغثيان إذا فكر في الزواج بها.

---

[1]-Kaddour M’hamsadji,jeu de la Bouqola, P207

[2]– المصدر نفسه، ص207

[3] – إدريس بودبية، رباعيات عبد الرحمان المجذوب، 164.

تثبت البوقالة نفس النظرة الاحتقارية لهذه المرأة في قولها "**إلا بك على الرجالة مانيش هجّالة**"، فطالما اعتبرت المرأة المطلقة كائنا مهمشا ومنبوذا اجتماعيا، وبهذا يكون "**خطاب البوقالة الذي اعتمد التناص لم يسلم، رغم عملية الانتقاء من آثار خطاب المركز**"[1]، حيث ساهمت في ترسيخ الصورة النمطية للمرأة المطلقة في الذهنية الشعبية، فالمرأة هنا "**تخترع لغتها ولكن حسب معجم الذكور**"[2].

ومن خلال تناص البوقالة مع الرباعيات نستنتج ما يلي:

- تعزز البوقالة خطاب المذكر وتحاكيه من خلال تناصها مع الرباعيات، فتعيد إنتاج النص الذكوري بجميع خلفياته وأيدولوجياته.
- إطعام البوقالة الرباعيات بأبيات جديدة يدل على عدم قدرة الذات الأنثوية على التخلي أو الاستغناء عن خطاب المذكر.
- تأنيث الرباعيات من خلال تغيير ضمائر المذكر إلى المؤنث يشكل خطوة في تعزيز الهوية الأنثوية، من خلال قلب أبنية التمركز(أصبحث الأنثى الناطقة والمتكلمة)، إلاّ أنّ الأنثى اكتفت بالتقليد فلا نلمس تفردا في إنتاج نص أنثوي يتميز بخصائص وصفات أنثوية.
- سعت البوقالة من خلال التناص أيضا إلى إقصاء خطاب المركز وإقامة خطاب بديل ومناقض، (وقد تناولنا مثالا يجمع بين صفات المرأة واليهود).

إلاّ أنّه غير مستقل ومنفرد "**وبما أن القراءة ظلت عملا من أعمال الرجال وحدهم وامتد ذلك قرونا طوالا، فإنها قد تلبست بالذكورة حتى صارت، أي: محاولة للدخول في هذه المهارة تجر معها شروط التذكير بالضرورة**"[3].

---

[1]- فاطمة ديلمي، لعبة البوقالة- الطقس والشعر والمرأة-، ص114

[2]- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، ص121.

[3]- المرجع السابق، ص121.

ثالثا- البنية التصويرية ودلالتها الثقافية:

يعد التصوير الفنيّ بمثاية الخلية الحيّة لكيان الأدب والفن، فهي أداة فنيّة ومعرفية يتوسل إليها الشاعر أو الأديب بصفة عامة، فمن خلالها تكتسب شعريته نوعا من اللّذة والمتعة الفنيّة التي تجعل المتلقي يستجيب عاطفيا لتلك المشاعر والاحاسيس الّتي يتضمنها هذا التصوير الفنّي من صور شعرية مختلفة.

إلاّ أنّ مايهمنا من النسق الفنّي في هذه الدراسة ليس الوقوف على هذه الجماليات وتخصيصها بالمدح والثناء، وإنّما كشف المضمر التي تخفيها هذه الصور فكما يقول الغذّامي"**الشعر هو المخزن الخطر لهذه الأنساق وهو الجرثومة المستترة بالجماليات**"[1]

1.مفهوم الصورة الفنية (الشعرية):

ارتقى مفهوم الصورة الشعرية مع تطور النقد فـ "**مفهوم الصورة الشعرية ليست من المفاهيم البسيطة السريعة التحديد، وإنّما هناك عدد من عوامل التي تدخل في تحديد طبيعتها بالتجربة والشعور والفكر والمجاز والإدراك والتشابه والدقة**"[2]

والصورة لم تكن معروفة لدى نقادنا القدماء بالمفهوم المعاصر اليوم، إلاّ أنّ الإرهاصات الّتي تناولوها حول الصور البلاغية عموما والصور البيانية خصوصا تحمل لنا الكثير من الصور الشعرية بالمفهوم المعاصر؛ إذ يقول أبو هلال العسكري:" **الألفاظ أجساد والمعاني أرواح** "[3].

---

[1] – عبد الله الغدامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص87.

2– احمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني– منهجا وتطبيقا–، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1986، ص 269.

[3]– أبو هلال العسكري، الصناعتين –الكتابة والشعر–، تحقيق: مفيد قميحة دار الكتاب العلمية، بيروت، ط 2، 1984، ص 167.

أمّا الجاحظ فيرى: " **أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير**"[1]

نلاحظ أنّ كلا التعريفين حصرا الصورة في الجانب الشكلي، لذلك كان عبد القاهر الجرجاني قد فتح المجال لإعطاء الصورة عوالما أكثر انفتاحا، وإخراجها من كونها غاية وليست وسيلة لفهم الشعر وإبراز جماليته للمتلقي " **معتمدا في كل ذلك أساسا على فكرته على عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية وطرق النقش والتصوير**"[2]

أمّا النقاد المعاصرون فقد تناولوا عدّة تعريفات، فالصورة حسب علي البطل:" **تشكيل لغوي يكوِّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، لأن أغلب الصور المستمدة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية**[3].

أمّاعبد القادر القط فيعرف الصورة بأنّها:" **التشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة، مستخدما طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني**"[4]

---

[1]– الجاحظ ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، د ت ص 131–132.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 168.

[3]– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني هجري _دراسة في أصولها وتطورها_، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983، ص 30.

[4]– عبد القادر القط، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، مصر، ط 2، 1951، ص 391.

فكلما كانت التجربة تحمل بعد إنسانيا عميقا كلما كانت الصورة محملة بالمشاعر وكانت أكثر تأثيرا وبذلك " **تبرأت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة، ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر وما يتعلق به من مؤثرات**"[1] .

وتعتبر أشعار البوقالة كغيرها من الأشعار الّتي تضج بالصور البيانية، حيث تصوّر عوالم مليئة بالتصورات والتخيلات، وسنكشف أهم هذه الصور(التشبيه، الكناية، الاستعارة) محاولين ألاّ نقف فقط على الجانب الفني الجمالي، بقدر ما نكشف ما تخبئه هذه الصور من أنساق مضمرة.

2.الدلالة الثقافية للتشبيه في البوقالة:

يعد التشبيه فنا واسعا من فنون البلاغة، ومن أكثر الأساليب البيانية دلالة على مقدرة البليغ في التعبير، لذلك وظفه الشعراء والأدباء في أعمالهم، لتصوير عواطفهم وأفكارهم ومشاعرهم.

2-1.مفهوم التشبيه.

تتعدد تعاريف الباحثين البلاغيين للتشبيه، ولنأخذ تعريف ابن رشيق القيرواني الذي يراه " **صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسيه كلية لكان إياه**"[2]

أمّا أبو هلال العسكري فيرى: أنّ التشبيه هو" **الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه، وذلك لقولك زيد شديد كالأسد، فهذا القول الصواب في العرف، وداخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد على الحقيقة**"[3]، فزيد هنا يشترك مع الأسد في صفة القوة والشجاعة.

---

[1]- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 46.

[2]- عبد العزيز، عتيق في البلاغة العربية، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1985، ص 61.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 239.

أمّا الجرجاني فقد اختلف عن النقاد التقليديين كابن رشيق حيث عدّ التشبيه حقيقة وركز على ضرورة التأويل، فانتقل بالتشبيه من التخييل إلى التداول حيث يقول: "**اعلم أنّ الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين أحدهما: أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج فيه إلى تأويل والآخر، أن يكون الشبه محصلا بضرب من التأويل، فمثال الأول: تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل، نحو أن يشبه الشيء إذا استدار بالكرة في وجه، وبالحلقة في وجه آخر، ومن جهة اللون، كتشبيه الخدود بالورد، والشعر باللّيل... ومثال الثاني: وهو أشبه الذي يحصل بضرب من التأول، كقولك: هذه حجة كالشمس في الظهور وقد شبهت الحجة بالشمس من جهة ظهورها...**"[1]

إذن فالجرجاني ينظر إلى التشبيه بوصفه قائما على شيئين أحدهما ظاهر للوجود لا يحتاج المتلقي في معرفته على تأويل، والثاني متخيل يحتاج إلى تأويل انطلاقا من الوجود الحقيقي للطرف الأول المتداول.

أمّا السكاكي فعرّفه بقوله " **لايخفى عليك أن التشبيه مستدع طرفين: مشبها ومشّبَها به، واشتراكا بينهما من وجه وافتراق من آخر**"[2]

ولا يختلف النقاد المحدثون عن النقاد القدامى من حيث الأهمية الّتي أعطوها للتشبيه، حيث رأوا فيه الوجه البلاغي الأكثر تداولا.

كما نظر بعضهم إلى العلاقة بين طرفي التشبيه، حيث أكدوا أنّ لكل طرف حيويته واستقلاله. "**ولذا تلاحظ أن الطرفين في التشبيه لا يتحدان، فيظل لكل منهما شخصيته المستقلة، ولهذا فإنّ التشبيه يفيد الغيرية ولايفيد العينية، ويوقع الائتلاف بين المختلفات، ولا يوقع الاتحاد**"[3].

---

[1]– الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المدني، القاهرة، د ط، د ت، ج 1، ص 90– 92.

[2]– السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان–، ط2، 1987، ص140.

[3]– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص137.

إذن فالتشبيه بالنسبة للنقاد للمحدثين "**طاقة موحيّة وكُلُّ إيحاء لا يمكن أن يُستنفذَ لا يُقدم معنى جاهزًا بمقدار مايفتح أمام القارئ باب التحويل والإيحاء واسعا يدخل عالمه دون أن يتمكَّن من بلوغ منتهاه**"[1].

فالصورة التشبيهية لا تعد وسيلة فنيّة فقط، بل تفتح أمام القارئ باب التأويل والبحث في المعتقدات والقيّم والعناصر البيئية وغيرها من العوامل الخفية المضمرة الّتي تساعده على وضع صورة المشبه، وهذا ما يحيل للأنساق الثقافية.

2-2.التحليل الثقافي للتشبيه في البوقالة:

سنحاول ربط التشبيه باعتباره معطى بلاغيا مع النسق الثقافي المضمر، أي نكشف ما يخفيه التشبيه وراء جماليته، ومنه معرفة المضمر الّذي يودّ أن يرسله ويضعهه في سياقهالتاريخي والاجتماعي، وكذلك المصادر الّتي يستنبط منها مواقفه ومرجعياته.

فالبوقالة وظّفت في أشعارها جملة من التشبيهات الّتي تخفي خلفها أنساقا مضمرة ومنها تشبيه جمال الحبيب بعناصر من البيئة الطبيعية المحيطة بها إذ تقول:[2]

يَا خِياطِيـــنْ عْلاَشْ مَا تحَبُوشِي الدِّيــنْ

فِيكَمْ شِي مُومْنـــــينْ مَنْ يَشفَع فينَـــــا

فيكم وحد الشبـــــاب سبيهة المَقْنِيـــــنْ

عينيه مزروقيـــــن و بهم يبَّكِينَـــــا

إذا الدَّهـــــــر طْوِيلْ و يَنْدَم يجِينـــــــا

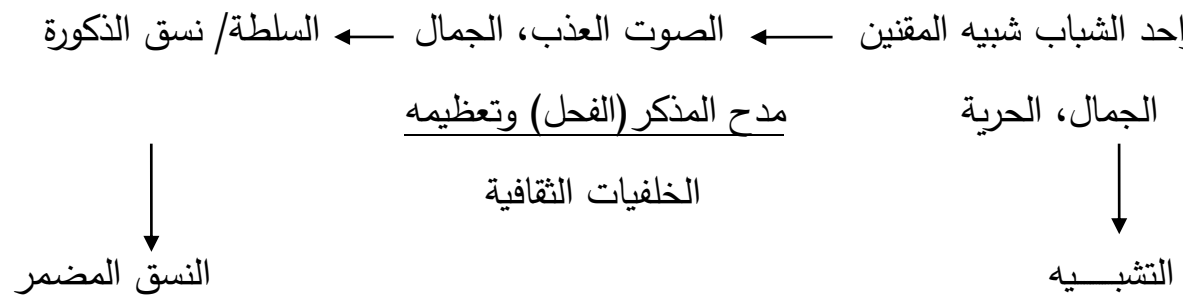
يتجلى التشبيه في البيت الثالث من البوقالة، حيث تشبّه المرأة حبيبها بطائر الحسون ولابد أنّ التشبيه قياس له مرجع في عقولنا وخلفياتنا الثقافية، فالمرأة تركز في التشبيه على

[1]– صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية –الأصول والفروع– دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1986، ص121

[2] – kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p156.

الجمال الخارجي "**عينيه مزروقين**"، فهي تقلد أسلوب الرجل في الشعر، ومن هنا يمكن أن نفهم طبيعة البيئة الثقافية والفكرية التي تعيشها المرأة (بيئة ذكورية).

فتشبيه الشاب بطائر المقنين "**الحسون**" يكشف لنا الخلفيات من المعاني، انطلاقا من صفات المشبه وهي: الحريّة، من خلال تحليقه في الفضاء، جماله، شكله الفاتن تغريدته...إلخ، كل هذه المعطيات تضمر إلى نسق الفحولة فالأنثى تعزز وتنفخ من صورة المذكر، ويمكننا الكشف عن هذه المعطيات الثقافية في الخطاطة التالية:



الخطاطة رقم 4: كشف نسق الذكورة من التشبيه

ويحمل التشبيه أيضا دلالات البيئة الطبيعية المحيطة بالأنثى، فطائر الحسون كما نعرف يعيش في المساحات الشجرية الكثيفة كالبساتين والغابات، ويكثر تواجده في المناطق الّتي تزرع فيها الحبوب التّي تعد أحد الوجبات المفضلة لديه، ومنه تستسقى البوقالة الصور التشبيهية من البيئة التي تعيش فيها.

وقد كان للعرب صداقة قوية مع الحيوانات كالإبل والخيل والثعلب والذئب وبعض الطيور الّتي عاشت معهم، وقد ظهرت من خلال الأشعار فكان الشاعر أكثر تأثرا بها وتفاعلا معها، وأقدره على انتزاع التشبيهات منها، وهاهي البوقالة تستسقي من الطبيعة ماتجده مناسبا لتكوين الصورة التشبيهية مثل: [1]

[1] – المصدر السابق، ص 135.

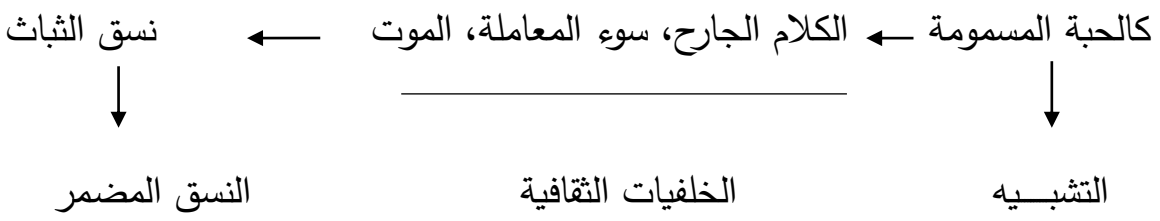
"بَعْضْ النَّاسْ هُماَ هُمَا كَالعْسَلْ فِي القرجومــة
والبَعْضْ يَا لَطِيـــــف كالحَبَّة اللّي مَسْمُومَــة
أنَا اخْترتْ فِي الدَنْيــَا دِيكْ الفويمَة المَخْتُومَــة
خِيرْ مَنْهَا مَاصَبْتَـــه فِي جْمِيعْ بْنَاتْ الحُومَة
فِيهَا سْمَايَمْ الخِيـــرْ دَارْهَا دايم مَرْحُومـــــَة"

يضمر التشبيه هنا في عبارة " بعض الناس هما هما كالعسل في القرجومة... والبعض يا لطيف كالحبّة المسمومة"، إلى نظرة المجتمع الثبوثية في التعبير عن الحالتين الإيجابية والسلبية الّتي يتوقف عنها الزمن والأحداث والأوضاع عن التحوّل، فالتشبيه يضمر إلى ثبات الطِّباع الّتي ينشأ عليها الإنسان، وموقفهم الّذي لا يقبل الحس التغييري، ويمكننا كشف المعطيات الثقافية في مايلي:

كالعسل في القرجومة ← المذاق الحلو،الشفاء، سهولة البلع ← نسق الثبات على القيّم

جمال النفس، خفيف الظّل

التشبيــه الخلفيات الثقافية النسق المضمر.



الخطاطة رقم 5: كشف نسق الثبات على القيّم من التشبيه

ومن بين ما وظفت البوقالة في التشبيه أيضا نجد بعض العناصر الطبيعية كالقمر في:[1]

"جَايِزِينْ عْلَى بَابْنَــا يْنَقِي الويزنجـــــة
اعمَلْ بْروحَهْ عشـــر وقْعَدْ عْلَى الدَرْجَـة
قُلْتْ لَه يَا شْبَـــابْ آشْ تْكُون أَنْـــتَ
قَالِي أنَا محمـــــد بَنْ العلْجَـــــــة
الوجْه دَارَة القْمَـــر والفَّمْ بَالفَلْجَـــــة"

حذفت في هذا التشبيه (الوجه دارة القمر) الأداة الكاف أو ما يقوم مقامها، فالمشبه هو وجه الشاب المليح، والمشبه به هو البدر المكتمل، فاستعنا بجملة من العناصر الثقافية، وهي النور والجمال والضياء والاستدارة للوصول إلى المضمر الّذي يتمثل في نسق الجسد، فالبوقالة تستلهم استدارة البذر وضياءه في تشبيه الحبيب، ومنه يمكننا أن نستلهم المقاييس المتعلقة بالجمال في ذلك العصر " الوجه المستدير"

كما تحمل الصور التشبيهية مقايس أخرى للجسد مثل[2]:

[1]- المصدر السابق، ص117.

2 – المصدر السابق، ص117. .

"قَدّكْ سنْبـــــــلَة يالبَاهْيَة فِي المَــاء
يَا شَمْعـــــــَة تُوقَدْ في جَمع العُلَمَـــاء
صَلَّـــى وْرَاك الامام وجْمِيعْ مَا ثمّـــــــَا
وعـــــــدُوكْ يَالالَّه في السَّجْنْ والغُمَّــة"

حدفت في هذا التشبيه"**قدك سنبلة**" الأداة، والمشبه هنا هو القدّ ويقصد به الجسم في حجمه طولا وعرضا_ والمشبه به_ السنبلة_ والمعنى أنّ قدّ المرأة الموصوفة مثل السنبلة، وهذا يعني اشتراكا في الصفات، رشاقة القوام، مع خفة الحركة وسرعة الالتفات، كما أنّ السنبلة تكون مكتنزة بفعل حجم حبات القمح، إذ يكون أسفلها نحيفا، وأعلاها مكتنزا.

تذكرنا هذه المقاييس المحددة للجسد كم كلفت النسوة قديما من العذاب والألم، فملايين النساء في الصين قديما شوهت أجسادهن لاستمالة الرجال عن طريق طيّ القدم، حيث فرضت على الفتيات الصغيرات كسر عظام أصابع أرجلهن، فكانت أظافر أصابعهن تنمو في لحم أقدامهمن، ذلك أنّ الأقدام الطبيعية الكبيرة تجلب العار في اعتقادهم ولا تُحسِّن من فُرص الزواج، فقدم اللوتس الصغيرة تجبر النساء على السير بطريقة معينة تجلب انتباه الرجل"[1].

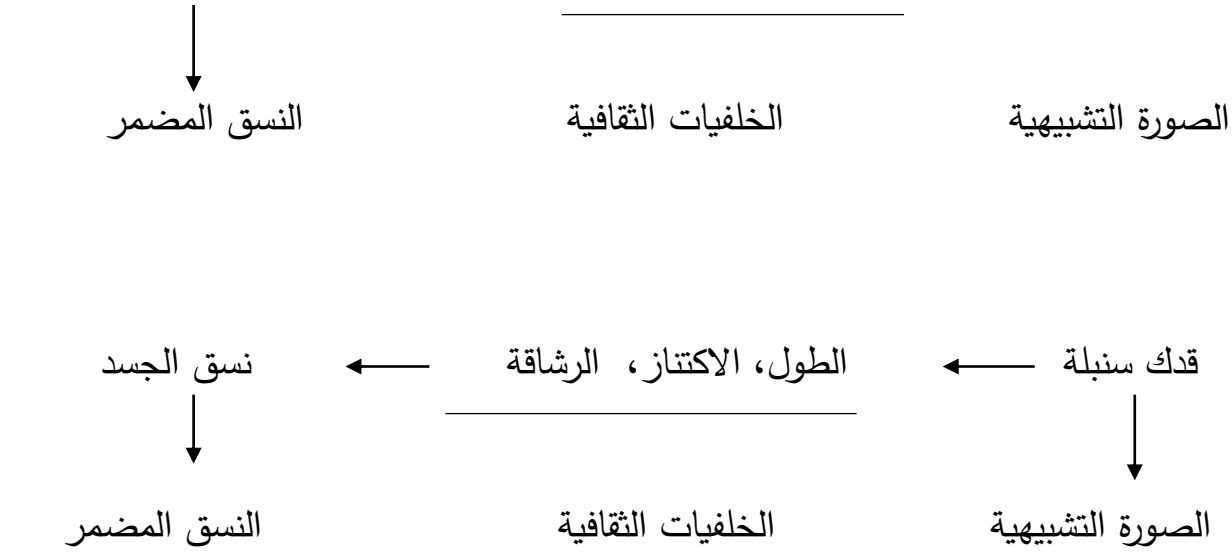
الواقع أنّ هذه الإعاقة والتشوه الجسدي ما هو إلاّ تحقيق المزيد من الهيمنة الذكورية والحاجة والتبعية للرجل كونها أصبحت أكثر عجزا.

من خلال البوقالتين السابقتين يمكننا تلخيص هذا التحليل في:

الوجه دارة القمر ← النور، الضياء، الاستدارة ← نسق الجسد

↓

[1]– ينظر: يونغ تشانغ، بجعات برية–دراما الصين في حياة نساء ثلاث–، ترجمة: عبد الإله النعيمي، ص 18– 20



الخطاطة رقم 6: كشف نسق الجسد من التشبيه

تواصل البوقالة توظيف الصور التشبيهية إذ تقول:[1]

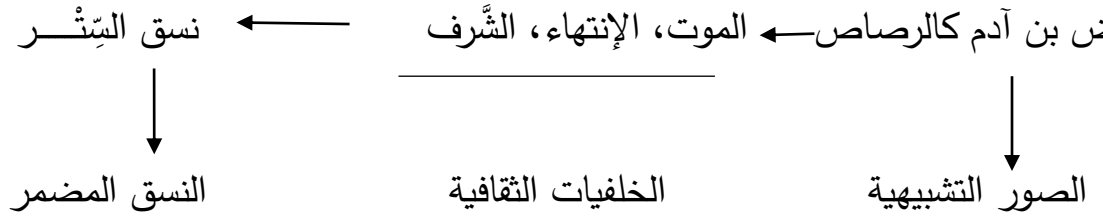
" بِينِي وْبينـــــــك طْوِيقَة قَدْ دُورَة الكَـــــــــاسْ
الحْدِيثْ بِينَـــــــــــاتْنَا وَاشْ جَابَه للنَّـــــــاسْ
عَرْضْ بْن آدَمْ كـالرْصَاصْ إذَا ذَابْ خْـــــــلاَصْ"

يحمل التشبيه هنا (عَرْضْ بْن آدَمْ كـالرْصَاصْ) نسق السِّتر، فكشف الأسرار قد يُعرِّض صاحبه للدّمار النفسي مدى الحياة خاصة ما تعلق بقضايا الشرف " **لأن البوح به وقوعا تحت سطوةٍ أقوى من قبل المجتمع تفقد صاحبها الأمان الاجتماعي والنفسي، لذا يتم حجب العديد من القضايا في المجتمع سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى الجماعة نفسها، فالمجتمع يفضل ألّا تثار القضايا التي تجرح صفاءه المرسوم من قبل**

[1] - kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p 113.

التصور الجمعي لأفراده"[1] ، فكشف السِّر هنا يشكل فضيحة بسبب الخوف من مواجهة ثقافة المجتمع المحافظ.

ولعلّ اللاّفت في هذه البوقالة أنّها لم تخصص في التشبيه نوع الجنس(الذكر أو الأنثى)، بل جمعتهما معا في كلمة "**بن آدم**" وفي ذلك نوع من الإضـمار في تعميم نتـائج الفضيحة؛ فضح الأسرار أو الكشف عنها لكلا الجنسين فـ " **الرجل يوجد له ألف عذر، والرجل كما تحكم الثقافة الشعبية لا يعيبه شيء، أمّا المرأة فهي وإن كانت ضحية فليس لها أن تأمل في تفهم أو تقبل من المجتمع**"[2] هذه هي القوانين الفحولية الّتي بالغت في تهميش الأنثى في مقابل الاحتفاء بالذكر، ويمكننا أن نلخص ذلك في الخطاطة التالية:



الخطاطة رقم7: كشف نسق السِّتر من التشبيه

3.الدلالة الثقافية للكناية في البوقالة:

تعد الكناية أحد أهم الأساليب البلاغية في اللّغة، حيث تختص بالمعنى والأسلوب معا، وبما أنّ الأسلوب الكنائي يحمل قدرة كبيرة على الإيحاء فإنّه يتأثر بظروف المجتمع الثقافي؛ بحيث يمكن للثقافة أن تفرض دلالات محددة لبعض الكنايات.

3-1.مفهوم الكناية:

[1]- أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص 75.

[2]- المرجع نفسه، ص75.

تعددّت التعاريف الّتي تناولت مفهوم الكناية نأخذ أوّلها ماجاء في لسان العرب، حيث عرفها ابن منظور بـ " **والكِنَايَة: أَن تَتَكَلَّمَ بِشَيْءٍ وَتُرِيدَ غَيْرَهُ. وكَنَى عَنِ الأَمر بِغَيْرِهِ يَكْنِي كِنَايَةً: يَعْنِي إذا تَكَلَّمَ بِغَيْرِهِ** "[1].

فالكناية بهذا المفهوم إذن يقصد بها التستر والخفاء، أمّا أبو هلال العسكري فيرى أنّ الكناية " **هي أن يكني عن الشيء ويعرض به، ولا يصرح على حساب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء**"[2] وبالتالي تتضمن الكناية في مفهومه على عدم التصريح والبوح.

وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني إذ يقول أنّ " **المراد بالكناية هاهنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيوصي به إليه ويجعله دليلا عليه كقولهم: هو طويل النجاد يريدون طول القامة**"[3]، يشير هذا التعريف إذن إلى التستّر في اللّفظ للمعنى المراد به وعدم التصريح به لفظا.

ويذهب السكاكي إلى أنّ" **الكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما هو ملزومه، لينتقل من المذكور إلى المتروك كما نقول: زيد طويل النجاد فينتقل به إلى ماهو ملزومه وهو طول القامة**"[4]

مما سبق يمكننا القول إنّ التعريفات الّتي تناولت الكناية كثيرة جدا، ولكن تشترك جميعها تقريبا بتشكل لفظ له معنى حقيقي، يقصد به أو يحيل إلى معنى آخر، فتأتي الكناية بذلك محققة نوعا من الاقتصاد اللّغوي والتكثيف الدلالي.

3-2.التحليل الثقافي للكناية في البوقالة:

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج15، ص233.

[2]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 368

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق، محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د ط، 1978، ص 53،54.

[4]– السكاكي، مفتاح العلوم ، ص 17.

ترتبط الكناية ارتباطا كبيرا بالمتغيرات الثقافية، ذلك أنّ الكناية ترمز إلى دلالات متنوعة تحمل القيّم الاجتماعية والفكرية والعقلية.

فلا شك أنّ الكناية أو البلاغة بصفة عامة انفتحت على عوامل أخرى نهلت **منها فـ " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"**[1].

وفي هذا الكلام تلميح يتضمن ضرورة الانفتاح على العوامل الثقافية دينية وسياسية واجتماعية، والمعطيات التواصلية_ المتكلم والمخاطب_ الّتي أسهمت في إنتاج المعنى المقصود، وكل هذا يدور في حلقة الأنساق الثقافية اليوم، فمن غير الممكن " **ملاحظة المجتمع والثقافة معزولين عن بعضهم البعض**"[2].

فالكناية، إذن، ترتبط بموقف ثقافي معين لا تُفهم إلاّ بالرجوع إليه، وهوما يجب البحث والتنقيب عنه في البوقالة، من خلال استخراج الكناية وتحليلها ثقافيا، فقد عبّرت المرأة في البوقالة بواسطة الكناية عن مختلف المشاعر الّتي تختلج نفسها فتقول[3]:

"كُنْتْ مْهَنِي يَاعِبَادْ قْبَلْ مَا نَعْقَلكـــــــــمْ
نْسَارِي فِي مْدينْتِي كِيفْ السُلْطـــــــــانْ
خَـــــليتُونِي هْبِيلْ مَا نَصْبَر عَنْكُـــــــــم
مشّـــــوَط الكبيدة والقليب حرقـــــــــان
والله مَا نَنْـــــساكم ومَا اشْتعَلْ قَلْبِي إلاَّ بِكَمْ"

حتَّى نصير فَالأكْفَانْ

---

[1] - الجاحظ، البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، د ط ، 1423هـ، ج 1، ص 131.

[2]- آيكة هولكرس، مصطلحات الاثنولوجيا، ص 298.

[3]– kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p.157

تضمر الكناية هنا (مشّـــوَط الكبيدة) نسق الانكسار والضعف جراء الألم والمعاناة الّتي يتعرض لها العاشق بسبب الفراق.

وتختار البوقالة الصورة الكنائية من البيئة الطبيعية، فكلمة "**مْشَوَّطْ**" تدل على الاحتراق والسواد كقولنا: "نشوط القمح" مثلا فـ "**الكناية تعبير وجداني يختلف من بيئة إلى أخرى فمثلا في مجال التعبير عن الخبرة بالحياة نجد البيئة الصحراوية تقول: " فلان يعرف من أين تؤكل الكتف" وفي البيئة الشاطئية والساحلية يقولون" فلان يعرف كيف ترمي الشك"**[1]

كما تضمر البوقالة إلى نسق الانكسار في[2]:

رَيْت الحْمَامْ فِي قْفَصْ المَرْجَانْ وأطْعَمْته الرِيحَانْ والسُّكَر قَنْـــدِي

طَارْ عْلِيَّ الحْمَامْ خَلاَنِي وَحْدِي نَطْلَبْ رَبْ سِيدِي بُوسَـــــــــدِّي

يَرْجَعْ لِي الحْمَـــــــــــامْ ويَتْسَقَمْ سَعْـــــــــــــــدِي

تضمر هذه الكناية أيضا إلى نسق الانكسار والضعف جراء الفراق،"**طار عليّ لحمام**" " فطالما اتخذ الشعراء "**من هذا الطائر وسيلة للتعبير عمّا رسخ من مكبوت نفسي مؤلم، والتعبير عن الاستجابة الخاصة التي يبديها الإنسان الشاعر للطبيعة، فالعذاب والنوح الذي تعلنه الحمامة هو المكافئ الخارجي لانفعال الشاعر الداخلي ولحزنه وألمه ونوحه على من رحل منه، وكأن ما تعلنه الحمامة ينسجم مع يكنه الشاعر في نفسه**"[3]، إلاّ أنّ الحمام هنا يقصد بها الحبيب الّذي قرر الهجر والانفصال دون سبب.

من خلال البوقالتين السابقتين يمكننا تلخيص نسق الانكسار في :

مشوط الكبيدة ← اللّهب، النار، المعاناة، الألم ← نسق الانكسار والضعف

↓

[1]– عبد الفتاح سلامة، نظريات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف مصر، ط1، 1973، ص182.

[2]– kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p 149

[3]– شمسي، حسن جبار محمد، ملامح الرمز في الغزل العربي القديم، دار السياب، لندن، د ط، 2008، ص116

الخلفيات الثقافية

الكنـــــاية ↓ النسق المضمر

طار علي الحمام ←— الطيران، الانفصال، الهجرة، الفراق ←— نسق الانكسار والضعف

↓ الخيانة ↓

الخلفيات الثقافية

الكنـــــاية النسق المضمر

الخطاطة رقم 08: كشف نسق الانكسار والضعف من الكناية

تواصل البوقالة توظيف الصور الكنائية فتقول[1]:

سِيدِي سِيدِي وِينْتَا نَلْقَــاكْ فِي الرّيَاضْ الجْدِيــدْ

حَرْقَتْنْـــي شَمْسْ الضحَى وأنَا نَتْرَجَى الحْبِيــــبْ

كِمَــا يَتْـــــرَجَى الصَايَمْ فِي هْلاَلْ العِيــــــدْ

سِيـــــــدِي وَجْهَكْ غَابْ ومَحْنتَك لاَبْغَاتْ تْغِيبْ

حملت الكناية هنا(حرقتني شمس الضحى) معاناة انتظار المحبوب وما ينجر عنها من توقف في الزّمن، وكلها دلالات تضمر ثبات موقفها من الغياب، وهو موقف مشحون بدلالات الوفاء والصمود مهما كلفها الأمر، ويمكننا كشف ذلك من خلال الخطاطة التالية:

حرقتني شمس الضحى ←— النار، الحرارة، الألم، الصبر، الشوق←— نسق الثباب

الصمود، طول الانتظار

↓ ↓

[1] -kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p165.

الخلفيات الثقافية

الصورة الكنائية النسق المضمر

الخطاطة رقم9: كشف نسق الثباث من خلال الكناية.

كما حملت الكناية أيضا صفات بعض الفئات من البشر إذ تقول:[1]

ماذَا مشيناَ وَجِينَـا فِي مْرَاضِيكَـــــــمْ

مآذا شْوينَا الشْحَـمْ علَى الظْفَر لِيكـــــمْ

ياقايلين القبيـــح الله يكاَفيكَـــــــمْ

احْنَا مآشْييـــــنْ شُوفُو مَنْ يرَى فِيكمْ

تضمر الكناية " **شْوِينـــــــاَ الشْحَمْ**" نسق الكشف، فبالرّغم من أنّ ظاهرها يحمل معاني العتاب واللّوم، إلاّ أنّ الباطن يُظهر كشف حقيقة اللئِيم المرتبطة بكل ما هو سلبي مهما أكرمته.

إلاّ أنّ نسق الكشف هنا بحد ذاته " **تهيمن عليه أنساق المواجهة الّتي تشكلت بفعل التغيرات الثقافية والاجتماعية**"[2] ، فالبوقالة هنا تواجه لتثبت الذات وتبوح بمعاناتها من خلال الكشف عن طبائع هذه الفئة من النّاس وموقفها منها، ويمكن تلخيص ذلك في:

شوينا الشحم على الظفر ليكم ← النّار، الألم، الطبخ، الكرم ← نسق الكشف

الخلفيات الثقافية

الكنـــاية النسق المضمر

الخطاطة رقم10: نسق الكشف في الكناية

[1] - المصدر السابق، ص155.

[2]– أحمد موسى ناصر المسعودي، الأنساق الثقافية في تشكيل صورة المرأة في الرواية النسائية السعودية، ص 143.

كما توظف البوقالة بعض القيّم الاجتماعية بأسلوب كنائي فتقول[1] :

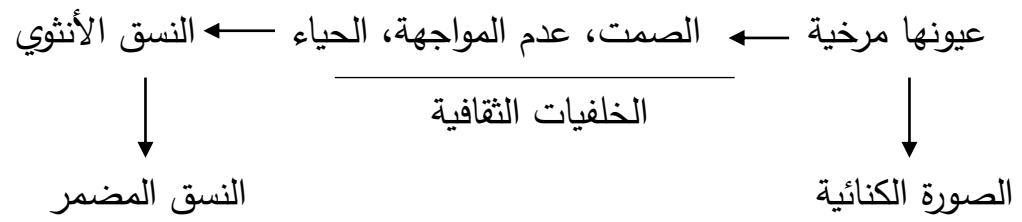
حَانُوتكْ يَاشْبَابْ فْي الصَّفْ القبلية اقفالها ورشويهَا مثْنِيَـــــة

جَازَتْ علي عذْرَاء وعْيُونْهَا مَرْخِيَّـــة قُلْت لهَا علْاَشْ تَرْخِي عْيُونَكْ

أنَـا نَعْطِي فِيــكْ دِيَّة بمئــة"

تحمل هذه الصورة (عيونها مرخية) في ظاهرها قيّما اجتماعية أنثوية تتمثل في حياء المرأة، إلاّ أنّ المشكل ليس الحياء في حد ذاته؛ وإنّما في إلزامية التظاهر بالحياء.

والواقع أنّ التظاهر هنا هو حماية للذّات، إذ يعد خيارا آمنا من المجتمع. "**فالمجتمع يرسم للمرأة صورة يصعب الخروج من أسرها**"[2] حتى ولو لم تتحل الأنثى بهذه الصفة، فلابد أن تتظاهر بها ذلك أنّه" **كان بإمكان الفتيات أن يتزوجن "بدرجة أعلى" بفضل سلوكهن المثالي، في المجتمعات الأبوية تُعلَّم طقوس التلقين الأولى للفتيات أن مستقبلهن سيتحدد بالزواج**"[3]، ويمكن تلخيص ذلك في:



الخطاطة رقم11: كشف النسق الأنثوي في الكناية

4-الدلالة الثقافية للاستعارة في البوقالة:

[1] - kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p155.

[2]- ناهد رمزي، المرأة والإعلام في عالم متغير، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 2001، ط1، ص 199.

[3] - مينيكه شيبر، المكشوف والمحجوب، ترجمة: عبد الرحيم يوسفدار صفصاف للنشر والتوزيع والدراسات،القاهرة، ط 1، 2017، ص 33.

تحتل الاستعارة منزلة كبيرة في حقل الدّراسات البلاغية، كونها تمثل ركنا أساسيا من أركان الصورة الشعرية، لما لها من دور كبير في تشكيل الخطابات وهيكلة أنسجتها وتحقيق جماليتها.

4-1.مفهوم الإستعارة.

تعددت التعاريف الّتي تناولت مفهوم الاستعارة بين الباحثين، والاستعارة هي " **المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات**"[1] أي أنّها القاعدة الأساسية ومحور العملية الشعرية، فهي جوهر البلاغة كونها "**ألمع الصور البيانية، ولأنها ألمعها، فهي أكثرها ضرورة وكثافة**"[2] وحضورا في بنيّة أنساق الخطاب البلاغي.

إلاّ أنّ حقيقة الاستعارة أن تستعار كلمة من شيء معروف إلى شيء لم يعرف بها، وقد عرفها الجاحظ أنّها "**تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه**"[3]، ويرى السكاكي أنّ " **الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتزيد الطرف الآخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به**"[4]

أمّا أبو هلال العسكري فيرى أنّ: " **الاستعارة نقل عبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أوالإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو بحسب المعرض الذي برز فيه**"[5] أي أنّ الغرض من الاستعارة أن تتضمن فائدة، كشرح المعنى شرحا توضيحيا أو تأكيده أو المبالغة في إدخال المشبه في دائرة المشبه به، أو أن يكون النقل مختصرا أو مقتصدا للفظ.

---

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: عياد شكري محمد، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967، ص 128.

[2]– إيكو أمبرتو، السميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: الصمعي أحمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان–، ط 1، 2005، ص 233.

[3]– الجاحظ، البيان والتبيين، ج 1، ص 142

[4]– السكاكي، مفتاح العلوم، ص 369.

[5]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 208.

ويعرِّف القاضي علي عبد العزيز الجرجاني الاستعارة فيقول " **إنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار على الأصل ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار منه، وامتزاج اللّفظ بالمعنى، حتى لا توجد بينهما منافرة ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر**"[1]

ومما سبق يظهر لنا أنّ معظم التعاريف تصب في المفهوم الأرسطي للاستعارة، إذ يعتبرها مجرد أداة جمالية و"**وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة قبليا بين شيئين في العالم، أو انحرافا طفيليا يصيب اللّغة، فتكون بذلك أداة جمالية ليس معرفية**"[(2)]. فالاستعارة حسب أرسطو إذن، ما هي إلاّ أداة جمالية تضاف للّغة، ومعظم آراء النقاد ظلّت حبيسة البلاغة التقليدية؛ إذ يتحدد مفهوم الاستعارة في النقد العربي "**على أنها علاقة لغوية تقوم على مقارنة طرفيها المستعار منه والمستعار له، وأنها تعتمد على الانتقال بين الدلالات الثانية للكلمات المختلفة على أساس من التشابه**"[3] وبالتالي حصرت الاستعارة في مرامي ضيقة بجعلها مجرد خلية تزيينية وزخرفية لفظية، لذلك نجد أنّ هناك من انتقدوا النظرية التقليدية وطالبوا بضرورة تجاوز هذه المعتقدات، وهو ما يفتح للاستعارة مجالا رحبا وانفتاحا واسعا لا يقتصر على الجانب الجمالي فحسب.

4-2.التحليل الثقافي للاستعارة في البوقالة:

إنّ ما يهمنا من الاستعارة في هذا البحث ليس الجانب اللّغوي أو الجمالي، فالاستعارة قد لا تكون آلية حجاجية أو إقناعية فحسب حيث "**يتوقف نجاح الاستعارة على الحجم الثقافي والاجتماعي لموسوعة الأشخاص المؤولين**"[4] ومن هنا ظهرت قراءات أخرى تُحَمِّلُ

---

[1]- عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 41.

[2]- سعيد الحنصالي، الإستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب-، ط 1، 2008، ص 76.

[3]- سلوم تامر، نظرية اللّغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية- سوريا-، ط1، 1983، ص285.

[4]- أمبرتو إيكو، السميائية وفلسفة اللغة ،308- 309.

الاستعارة وكل ماهو جمالي مسؤولية الإضمار والتفاعل مع أنساق ثقافية خارج اللّغة؛ **فـ "عبر البلاغة وجمالياتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة وتعبر العقول و الأزمنة فاعلة ومؤثرة"**[1]

وهذا مايدفعنا إلى قراءة الأنساق التي تخفيها خلفها، إذ تقول:[2]

"يَا لاَلَّـــــــة فَاطْمَة شَابْ رَاسِي شَـــابْ

ومَا طْرَالِـــــي عْلِيكْ مَا يطْرَا للشْبـــــابْ

تَرْقَدْ الشَّجْرَة والحَجْرَة ويتْعَنقوُا الأحْبَـــابْ

وأنَا نْراعِي خْيَالْ لاَلَّة فِي شْقَاقْ البـــــَابْ"

تستحضر البوقالة الجماد والنّبات لتصوير الاستعارة (ترقد الشجرة والحجرة)، فالعاشق يفقد لذّة النّوم وطعمه جراء العشق، وماهو إلاّ إضمار لنسق الانكسار والضعف حيث يجسد حالة من الصراع الداخلي وحركة انكسارية، تتجلى بالاعتراف بحالة الضعف الّتي تعتري العاشق كإنسان له مشاعر إنسانية صادقة، تقول البوقالة أيضا:[3]

كَانْ يَحْكم ويَتْحَكَّم طُولْ اللّيلْ بَكْمَالـــــــــهَ

والدَّارْ تْفُورْ بَالخِيرْ وأنَا خْدِيمْ خَدَّامْهَا

واليُومْ طَارْ اللّيلْ وتْحَطَّمْ القهارْ مَا بْقَى لَه

ربّي سِيدِي أعْطِينِي الصَحَّة نْكُونْ نْظَامْهَا

عْلِيهَا السّر والبْهاَء واليَقُوتْ فِي جْبِينْهَا"

إنّ الصّور الشعرية الّتي ترتبط باللّيل في البوقالة (طار الليل) تضمر أغلبها إلى الألم والضعف والانكسار، فيعاني فيه المرء هموما وأحزانا تثقل كاهله وتتراكم همومه،

---

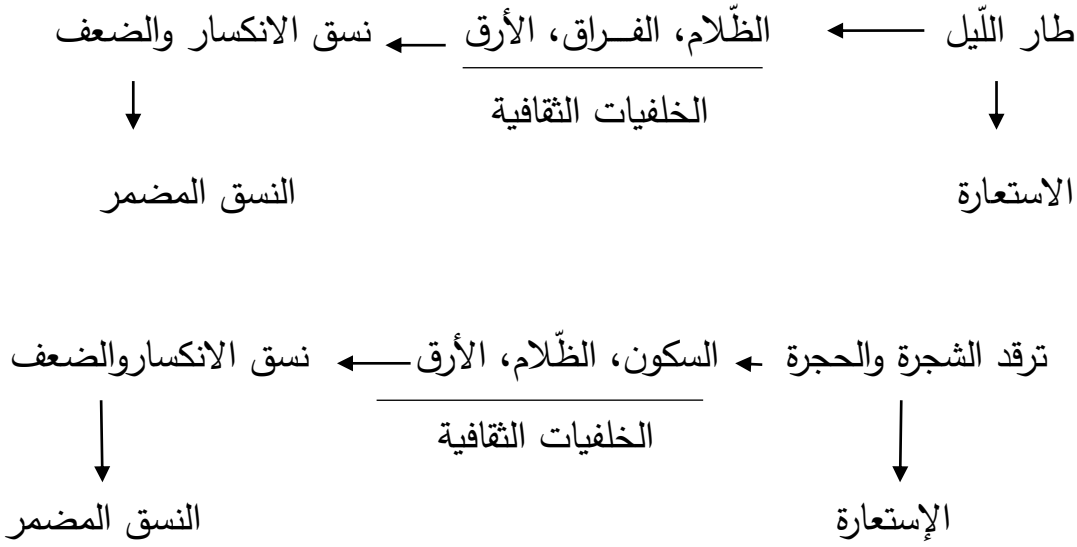
[1]–عبد الله الغدامي، النقد الثقافي_ قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص 79.

[2] -kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p164.

[3] – المصدر السابق، ص189.

والحقيقة أنّ ربط اللّيل بكل ماهو سلبي نسق متجذر منذ القدم وتجسد من خلال الكثير من الأشعار عبر العصور.

إلاّ أنّ التعبير عن الحب في حد ذاته أكسبها نوعا من الحرية إذ أنّها "**تتداول البوقالة في وسط نسوي محض يسمح بإيجاد فضاء للتعبير بكل حرية عن المشاعر والمكبوتات وتجاوز المحظورات والطابوهات المفروضة على النساء من المجتمع المحافظ**"[1] ، وهذا ما أكسبها نوعا من القوة في تصوير الاستعارة، ويمكننا الكشف عن هده المعطيات الثقافية الّتي أضمرتهما البوقالتين في:



الخطاطة رقم12: كشف نسق الانكسار والضعف في الاستعارة

تواصل البوقالة توظيف الصور الاستعارية فتقول: إذ تقول البوقالة:[2]

[1]– نعيمة العقريب، البوقالة بحث في الجماليات والدلالات، مجلة "متون"العدد 06، 2012، ص215

[2]- kaddour m'hamsadji, jeu de la bouqala, p136

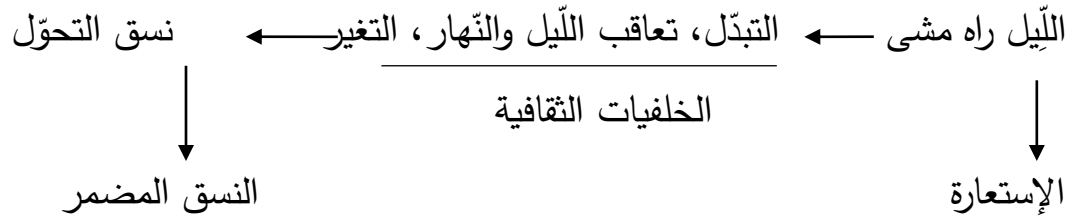
العـــــدُو اللِّي يَطْغَى الله يْخَيّبْ مَكْـــــــرِه

والثْـــرَابْ اللِّي يَعْطَشْ الله يَسْقِيه مَطْـــــرَه

واللِّـيـــــــلْ رَاهْ مْشَى والفجْر لاَحْ عَسْكْــرَه

والحـمَامْ الـــــي طَارْ الله يرَّدَه لْوَ كْـــــــره

يبدو أنّ الاستعارة هنا(**اللِّـيـــــــلْ رَاهْ مْشَى، الفجْر لاَحْ عَسْكْــرَه**)، تعبر عن التغيير الّذي ينتج عنه تعاقب اللّيل والنّهار، هذا ما يبدو ظاهريا، إلاّ أنها في الحقيقة تضمر إلى ضرورة وإلزاميّة تغيّر الظروف الّتي تعيشها إلى الأحسن، ومن هنا أصبحت المرأة في البوقالة على قدر من الوعي من خلال إدراكها لحتميّة التحوّل،"**فالتغير الثقافي أمر حتمي، ولا توجد ثقافة لا تظهر عليها دلائل التغيير**"[1]، ويمكننا كشف المضمر من خلال الخطاطة التالية:



الخطاطة رقم13: كشف نسق التحول من خلال الاستعارة.

بناء على ما تناولناه في هذا الفصل يمكن أنّ نلخص ما يلي:

1- دلال ملحس، استيتية التغيير الاجتماعي والثقافي، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2008، ص111.

– سعت البوقالة إلى توظيف رموز متنوعة منها ما هو طبيعي ومنها ما هو ديني كالأرقام والأماكن المقدسة، وتستلهم البوقالة هذه الرموز من البيئة الطبيعية والثقافية المحيطة بها.

–يحمل التنّاص الديني في البوقالة أبعادا ثقافية تدل على طبيعة المجتمع الجزائري المحافظ المتمسك بقيّمة وهويته الدينيّة.

– حاولتْ البوقالة من خلال التناص التراثي مع الرباعيات بإعتباره " الشعر ذكوري" تغيير البنية الثقافية والتصورات النمطية عن المرأة، من خلال تحويره لخطاب مضاد فحمل بذلك أبعادا ثقافية تعزز من الذّات الأنثوية إلاّ أننا نجد تعزيزا للقيّم الذكورية في بعض الأحيان.

– حملت لنا الصوّر الشعرية أنساقا ثقافية عبّرت بشكل أو بآخر عن واقع المرأة، من خلال تعزيز لنسق الانكسار والضعف ونسق الهامش من جهة، كما أنّها حملت في نفس الوقت لنسق المواجهة والشعور بالذّات ونسق التحول والنسق الأنثوي ، كما استلهمت البوقالة أيضا الصور الشعريّة من البيئة الطبيعية والاجتماعية المحيطة بها.

خاتمة:

بعد أن استكملت الدراسة فصولها وسعت بالتحليل والمقاربة نحو فك شفرات البوقالات الجزائرية، نصل للخاتمة الّتي نرصد فيها أهم النتائج المتوصل لها في دراستنا الثقافية للبوقالات، ونلخصها في النقاط التالية:

1- تنفرد البوقالة ببعض الخصائص الّتي تميزها عن باقي أشكال الأدب الشعبي كونها تستند للعبّة والطقس والشعر معا.

2- تمثل البوقالة ذاكرة المجتمع بما تتضمنه من صنوف الممارسات الاجتماعية للمجتمع الجزائري بكل تفاصيله، ومن ذلك العلاقات الأسريّة وواقع المرأة في المجتمع الّتي كشفت الدراسة عن استيعاب ملامحها الرئيسة وتفاصيلها الجزئية الدقيقة.

3-هناك أنساق ثقافية مضمرة في البوقالة كشف النقد الثقافي عن مدى رسوخها في اللاّوعي الجمعي، وقدرتها على توجيه سلوكه ومواقفه الحياتية؛ لذلك تكمل أهمية كشفها في استثمار الطاقات الإيجابية منها، واجتناب السلبي.

أ-تخضع الكثير من أشعار البوقالة لتمثيل النظام الذكوري الأبوي؛ ألّذي يعد منجزا طبيعيا للمؤسسة أو المنظومة الفحولية، فجسدت البوقالة بؤر الاستبداد السلطوي الأبوي بحق المرأة، ففرضت من خلال الخطاب وسائل متنوعة للسيطرة عليها هما:

- فرض الصمت عليها وعدم استشارتها أو الحوار معها، حتى في الأمور الخاصة بها كالحق في اختيارها الزّوج المناسب.

- حجبها في البيت ومراقبتها الدّائمة لها واقتصار الخروج فقط لبعض الأماكن فقط كالسطح، الحمّام، البستان..، وكلها قيّم جائرة وأساليب متسلطة.

ب- يظهر نسق الفحولة السياسية من خلال سعي السلطة السياسية لتعميق هيمنتها في ذهن المجتمع عبر آليات مختلفة، كشفت عنها الأنساق المضمرة؛ من خلال التعزيز والاستقواء بالسلطة السياسية وإعطائها مهابة ومكانة عظمى.

-وجدت السلطة السياسية في البوقالة طريقا لترسيخ قيّم التفرد بالسلطة في تحقيق العدل والأمن والمساواة، وضمان السيطرة السياسية بتدهين نسق الرهبة بكل الوسائل الممكنة والتحصن بالثقافي لحماية مصالحها.

4- يأتي نسق المواجهة الّذي يمثل صوت المرأة في مناهضة التسلّط والهيمنة في مستوياتها المختلفة، وقد شكل عددا من الأنساق الفرعية هي:

أ- نسق الاستفحال الأنثوي من خلال التقليد والمحاكاة والاحتفاء بصفات الفحل وتعزيز الصفات الأنثوية التي وضعتها الثقافة الفحولية، فأصبحت المرأة في البوقالة تستفحل شعر الرجل وتنسج على منواله، فعصت بذلك البيئة الثقافية الفحولية باقتحامها جدار الشعر الذكوري.

ب- نسق الرّفض من خلال نفي القبول ورفض الخضوع للواقع المهيمن، ولم يقتصر رفضه على لسلطة البطريكية فقط، بل تعدى ذلك ليشمل السلطة الدينيّة.

جـ- نسق التّمرد وجاء عن طريق تعمّد المعارضة من خلال الانفصال والقطيعة وضرب عادات وتقاليد المجتمع وخرق المحضور والسائد العرفي، وتعمد اختراق وكسر وتحطيم الحصون الأبويّة من خلال التمّرد على القوانين والقيّم السائدة.

5- تضمنت البوقالة نسق الاستشراف الأنثوي فتجسد من خلال مجموعة من الأنساق الفرعيّة وأولها:

أ- نسق الشعور بالذّات: ويأتي في البوقالة من خلال محاولة إعطاء خطاب أنثوي يعيد الاعتبار للذّات الأنثوية، من خلال نفخ روح الإحساس بالذات محاولة منها أن تحتل المركز، وتنفي صورة الآخر من خلال موقفها منه، حيث حمل هذا الخطاب كل دلالات الاستغناء عن الآخر.

ب- نسق المتخيل: وتجلى ذلك من خلال اللّجوء إلى الخيال للتعبير عن العواطف والأحلام، فكان متنفسا للخروج إلى عالم أفضل كونه السبيل النفسي الوحيد الّذي تلجأ إليه

الأعماق اللاّواعية لامتلاك الحرية وخرق القيود الذكورية، ورسم فضاء وعالم كما تريده الذّات الأنثوية غير الواقع القاحل العقيم .

جـ- نسق التغيير: ويأتي من خلال روح الرغبة في التغيير بصور مختلفة أولهما انتظار التغيير والاكتفاء بالصبر والدعاء وانتظار الفرج، ثمّ الرّغبة في تغيير النمط الاجتماعي من خلال تغيير موقع المرأة في الخارطة الذكورية، والرّغبة في تأسيس عالم أكثر حرية بعيدا عن السجن الذكوري الذّي فُرِضَ عليها قسرا

6- إنّ نصوص البوقالة مثّلت مراحل من تطور الفكر النسوي، حيث بدأت بالتقليد والمحاكاة ثم الرّفض والتّمرد وصولا إلى الشعور بالذّات ومحاولة تأسيس ذات أنثوية.

7-حملت البوقالة عدّة أنساق دلالية انعكست على عدّة مستويات ويظهر ذلك من خلال:

أ- تعدّد أسماء الشخصيات في البوقالة حيث حملت أبعادا دلالية متنوعة، إلاّ أنّ أغلبها ذات طابع ديني، وهذا مايدلّ على تشبع المجتمع الجزائري بالثقافة الإسلامية.

- إنّ التمازج الثقافي وتلاقح الفضاءات الثقافية؛ أدّى إلى وجود تمازج على مستوى اللّغة، إذ نجد الكثير من الأسماء الأجنبية ذات الأصل التركي.

ب- حملت الشّخصيات في البوقالة أبعاد دلاليّة مختلفة، أهمها البعد الجسمي الّذي تميز بالتنوع من ناحية التركيبة البشرية وهذا يدّل على امتزاج واختلاط الأعراق الأندلسيين، الأتراك، الجزائريين...

- أخذ اللّباس حظه من الوصف في البوقالة، فكانت بذلك مصدرا للحفاظ على الموروث المادي، كما يدلّ اللّباس أيضا على تأثر الجزائريين بالأتراك في مجال الخياطة والتطريز وانعكس ذلك على أناقة المرأة واهتمامها بمنظرها بشكل لافت.

جـ- للبوقالة علاقة وطيدة مع الزّمن ويتجلى ذلك من خلال الزّمن الطبيعي، ويعّد اللّيل أهم الأزمنة الطبيعية وأكثرها توظيفا في البوقالة؛ لوصفه مفتاحا لكشف المخبوء عن الحب ومعاناته، فتختاره من بين كل الأوقات للتّضرع والمناجاة والدعاء بزوال الهموم.

-كما وظفت البوقالة أزمنة أخرى كالفجر ومختلف فصول السنة، وكان الرّبيع أكثر الفصول

الّتي تغنت به البوقالة، جاعلة منه موسما خاصا لعودة الأمل والتفاؤل والابتهاج.

-يتجلى الزّمن النفسي في البوقالة من خلال زمنين؛ أوّلهما زمن الذكريات من خلال تصوير المرأة لمعاناتها النفسية جراء الحب من خلال العيش في الماضي، أمّا الثاني فهو زمن الانتظار حيث تلغي الزّمن الحاضر وتعيش في زمن الترقب والانتظار، فتدخل في حالات نفسية جراء ذلك.

د- حمل المكان المغلق والمفتوح في البوقالة دلالات ثقافية، فتارة يحمل دلالات العداء وتارة يحمل دلالات الأمن والوّد والسّلام، كما لجأت البوقالة إلى الأمكنة التخييلية للانعتاق من سطوة المكان الواقعي والهروب إلى عوالم أكثر حريّة.

-لا يشمل المقدس على الأماكن الدينية فقط، مثل مكة المكرمة وأضرحة الأولياء الصالحيين، بل تضفي البوقالة على بعض الأمكنة العادية طابعا قدسيا، فيصبح المقدس علاقة روحية تضفيها المرأة على أمكنتها الخاصة..

8- تضمنت البوقالة عدّة أنساق ثقافية فنيّة يمكن تلخيصها فيما يلي:

أ- استلهمت البوقالة من الطبيعة عناصر مختلفة، وظفتها كرموز لمشاعرها كالبحر والنّبات والقمر والنجوم، كما تناولت بعض الرّموز الدينية كالأرقام والأسماء المقدسة.

ب يحمل التناص الديني أبعادا ثقافية تدل على طبيعة المجتمع الجزائري المحافظ والمتمسك بقيمه وهويته الدينيّة.

-حاولت البوقالة من خلال التّناص التراثي تغيير البنيّة الثقافية والتصورات النمطية عن المرأة من خلال الخطاب المضاد، إلاّ أنه في كثير من الأحيان حمل أبعادا تعزز الخطاب الذكوري.

جـ- ساهمت الصور الشعرية في تكثيف الدلالات النسقيّة للبوقالة؛ إذ تكشف أنساقا متنوعة أهمها: نسق الانكسار والنسق الأنثوي، اللّذان كشفا عن الوضعيّة الدونيّة الّتي تعيشها المرأة

في المجتمع، كما نجد خلف هذه الصور الشعرية أنساقا أخرى تتعلق بالقوة كننسق الثبات ونسق التحوّل.

-كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه المقاربة النقدية الثقافية، ولعلها تفتح آفاقا جديدة للباحثين والمختصين للبحث والدراسة والاهتمام بنصوص الأدب الشعبي، وإيجاد آليات علمية وعملية لجمع البوقالات وتصنيفها وتحليلها محاوليين بعث نصوصها من جديد، وإضفاء عليها المناهج النقدية المعاصرة.

الفهرس

بسملة	
كلمة شكر	
مقدمة	أ- خ
الفصل الأول:مصطلـــحات البحث الحدود والمفـــــــاهيم:	
أولا- مفهوم الخطـــاب:	3
1. المفهوم اللغـــــوي.	4-3
2. المفهوم الصطلاحي.	5-4
ثانيا- مفهوم الثقافـــــة:	6
1. الثقافة في الدارسات الغربية.	10-6
2. الثقافة في الدراسات العربية.	16-10
ثالثا- النقد الثقافـــــي:	20-17
4. مفهوم الدّراسات الثقافية	23-20
5. مفهوم النقد الثقافـــــي	27-23
3. خصائص النقد الثقافي.	28-27
4. آليات النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي:	29-28
4-1. النسق الثقافي.	31-29
4-2.الوظيفة النسقية.	32-31
4-3. الدلالة النسقية.	32
4-4. الجملة الثقافية.	33
4-5. المجاز الكلـــي.	34-33
4-6. التورية الثقافية.	34
4-7. المؤلف المزدوج.	35
رابعا- الثقافة الشعبية:	36
1. مفهوم الثقافـــة الشعبيـــة.	40-36

2. ميادين الثقافة الشعبيـــــة:	40
2-1. المعتقدت والمعارف الشعبية.	40
2-2. العادات والتقاليد الشعبية.	41-40
2-3. الثقافة المادية.	41
2-4. الفنون الشعبية.	42-41
خامسا- البوقالـــــة :	43
1.المفهوم اللغـــــوي.	43
2. المفهوم الاصطلاحي.	45-44
3. طقوس البوقالة وممارساتها:	45
1.3. المرحلة التمهيدية.	48-46
2.3. المرحلة التنفيذية.	50-48
3.3. مرحلة الاختـبار.	52-50
الفـصل الثـــــاني	
الأنـــساق المتعلقة بالمـــرأة في البـــوقالة:	
أولا – الهيمنة الذكورية:	54
1. نسق الفحولة الأبوية :	55
1-3 . تمجيد السلطة البطريكية.	61-55
1-4 . في حجب الانثى.	66-61
1-3. في فرض الصمت.	70-66
2. نسق الفحولة السياسية .	77-70
3. نسق الذكورة (الزوج الحبيب) .	88-77
ثانيا- مواجهة الواقع الاجتماعي:	89
1. نسق الاستفحال الأنثوي.	95-89
2. نسق الرّفض.	100-95
3. نسق التّمرد.	106-100

ثالثا – الاستشراف الأنثوي:	107
1. نسق الشعور بالذّات.	113-108
2. نسق المتخيل.	116-113
3. نسق التغيير.	120-116
الفصـــــل الثـــالث.	
الأنـــساق الدلاليـــة وتجليـاتها:	
أولا- الأسماء ودلالتها الثقافية:	123
1.تعدد الأسماء في البوقالـــة:	123
1-1. الأسماء الدينيـــة:	124
ب-أسمـــاء الله الحسنـــــى.	126-124
ب- أسماء الرسول الكريم وآل بيته.	130-126
1-2. الأسماء الأجنبيـــــة.	134-130
1-3. أسماء ذات طابع عجائبي.	136-134
2. الأبعاد الدلالية للشخصيات في البوقالة:	136
2-1.البعد الجسمـــي (المادي):	136
أ.الوجه والقـــد.	141-137
ب.اللبـــــاس.	147-141
2-2.البعد النفسي:	147
أ.الحـــــب.	151-147
ب.الحـــــزن.	152-151
جـ.الاغتـــــراب.	154-153
2-3. البعد الاجتماعي.	158-154
ثانيا-الزّمن ودلالتـــه الثقافيـة:	159
1. مفهوم الزمـــن:	159
1-1. لغـــــة.	160-159

1-2.اصطلاحـــا.	161-160
2. دلالة الزّمـــن في البوقالة:	161
2-1. الزمـــن الطبيعي:	162-161
أ. اللّيـــــل.	166-162
ب.الفجـــر(النهار).	169-166
جـ.الربيـــــع.	171-169
د. الخريـــــف.	172-171
2-2. الزمن النفســي:	173-172
أ.زمن الذكريـــات.	177-173
ب.زمن الانتظـــار.	179-177
ثالثا- الدلالة الثقافية للمكان:	180
1.مفهوم المـــكان:	180
1-1. لغـــــة.	181-180
1-2. اصطلاحـا.	183-181
2. البعد الثقافي للمـــــكان.	184
2-1. المكان الواقعي/ الخيالي.	187-184
2-2. المكان المغلق/ المفتوح:	188
أ.البيـــــــت.	190-188
ب.السطـــــح.	193-191
2-3.المكان المقدس/ المدنس:	193
أ.المكان المقـــــدس:	193
أ-1.مكة المكرمـة.	195-193
أ-2.الأضرحـــــة	197-195
أ-3.طريق المحبوب	198-197
ب-المكان المدنـــس:	198

أ-1.السجـــن	198
أ-2.البيـــت.	200-198
الفصـــــل الرابـــــع	
الأنســـاق الثقافيـــة الفنـــــية:	
أولا- الأنساق الثقافية الرمزية:	203
1. مفهوم الرّمـــــز:	204-203
1-1.المفهوم اللـــــغوي.	205-204
1-2. المفهوم الاصطلاحي.	207-206
2-أنواع الرمـــــــوز:	207
2-1 .الرمز الطبيعـي.	208-207
2-2 .الرمز الدينـــي.	209-208
2-3 .الرمز الأسطوري.	209
2-4 .الرمز التاريخـي.	210-209
2-6 .الرمز الأدبـــي.	210
3. البعد الثقافي الرمزي للعناصر الطبيعية في البوقالة:	210
3-1. رمزية البحـــــــر.	214-211
3-2. رمزية البستـــــان.	219-214
3-3. رمزية القمر والنجوم.	220-219
4- البعد الثقافي للرموز الدينـية في البوقالـــــة:	221
4-1 رمزية الأسماء المقدسة.	223-221
4-2 رمزية الأماكن المقدسة.	224-223
4-3 رمزية الأرقام المقدســـة.	227-224
ثانيا- الأنساق الثقافيـــــة التناصيـة:	228
1.مفهوم التناص:	228
1-1.التناص في الدرس اللساني العربي.	230-228

2-1.التناص في الدرس اللساني الغربي	231-230
2.البعد الثقافي للتناص الديني في البوقالة:	231
2-1.التناص مع القرآن الكريـــــــم.	234-232
2-2.التناص مع الحديث النبوي الشريف.	236-234
3.البعد الثقــافي للتنــاص التراثـــي .	242-236
ثالثا- البنية التصويرية ودلالتها الثقافية:	243
1- مفهوم الصـــورة الفنيـــة.	245-243
2.الدلالة الثقافية للتشبيه في البوقالة:	245
2-1.مفهوم التشبيه.	247-245
2-2. التحليل الثقافي للتشبيه في البوقالة.	253-247
3.الدلالة الثقافية للكناية في البوقالة :	254
3-1. مفهوم الكناية.	254
3-2.التحليل الثقافي للكناية في البوقالة	260-255
4.الدلالة الثقافية للاستعارة في البوقالة:	260
4-1. مفهوم الإستـــــــعارة.	262-260
4-2. التحليل الثقافي للإستعارة.	266-262
خاتمة	271-267
ملحق الرواة	282-273
قائمة المراجع	304-284

الملخص:

يتمحور موضوع هذا البحث حول الكشف عن الأنساق المضمرة في البوقالة، التّي صورت واقع المرأة من خلال التعبير عن مختلف المكنونات والمكبوتات الكامنة في ذاتها.

فالبوقالة فن شعبي أصيل إذ تعد نوعا شعريا مميزا في الأوساط النسوية، استطاعت المرأة من خلالها أن تحفظ هذا الموروث من الاندثار فكانت مرآة عاكسة لعاداتها وتقاليدها ومعتقداتها، ورفيقة لها في عنائها وشقائها في وسط جماعة ذات قيم أبويّة، كما تعد البوقالة نص ثري بالمعطيات الثقافية، حيث سعت من خلالها لرسم صورة أكثر إشراقا للأنوثة، فسجلتها بلغة بسيطة وبأسلوب سلس. وقد قسمت البحث إلى أربع فصول مسبوقة بمقدمة وخاتمة.

أمّا الفصل الأول فقد حمل عنوان: مصطلحات البحث الحدود والمفاهيم، بينما الفصل الثاني اختصّ بالأنساق المتعلقة بالمرأة في البوقالة، ليأتي الفصل الثالث بعنوان: الأنساق الدلالية وتجلياتها الثقافية، أمّا الفصل الرابع والأخير فقد اختصّ بالأنساق الثقافية الفنيّة

– أمّا فيما يتعلق بالمنهج المتبع فقد استعنت بالمنهج الوصفي الّذي يقوم على وصف الظاهرة الثقافية، إضافة إلى المنهج التاريخي والنفسي معتمدين بشكل أساسي على آليات النقد الثقافي للكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة المتوارية خلف البناء اللّغوي و الأبعاد الثقافية المتنوعة الموظفة في أشعار البوقالة

– الكلمات المفتاحية: **البوقالة، النقد الثقافي، الأنساق الثقافية.**

Summary:

The topic of our research centered around revealing the hidden patterns in the bouqala, which conceive the reality of women Through the expression of the various inner self the hidden and the suppressed one

Buqalah refers both to a ceramic pitcher as well as to poems ritually embedded in the traditional, favorite, divinatory pastime associated with women city dwellers of specific Algerian towns.

Is an authentic folk art specificto the feminist circle, , through it the woman was able to preserve this heritage from extinction. She sought through it a brighter picture of femininity, with careful consideration of every word and every sentence in a piece of writing

our research is divided into four distinct chapters preceded by an introduction and a conclusion.

The first chapter bears the title: Terminology, Boundaries and Concepts.

The second chapter treats with: Forms related to women's in Al-Bouqalah

The third chapter is all about: Semantic patterns and their manifestations. and the the fourth and final chapter dealt with: artistic cultural patterns.

- the approach we used in our research is a descriptive approach, based on describing the cultural phenomenon, in additional to the historical and psychological approach, we rely mainly on the mechanisms of cultural criticism to reveal the hidden cultural patterns, hidden behind the linguistic structure and the various cultural dimensions employed in the poems of Al-Bouqalah.

- Keywords: Alboukala, cultural criticism, cultural patterns.