

احتفالية الوعدة: تقاطعات الطقوسي والأدبي: مقارنة سيميوية - أنثروبولوجية  
بمنطقة سبدو

**The Festive of Al-Waada: Liturgical and Literary  
Intersections: Semio- anthropological Approach in the  
Sebdou Area**

الدكتور بووشمة الهادي\*

**Dr. Bououchma El Hadi**

المركز الجامعي أمين العقال الحاج موسى أقي الحموك - تامنغست (الجزائر).

**Amine Elokka El Hadj Moussa Eg Akhamouk University Center  
of Tamanghasset**

مخبر الموروث العلمي والثقافي لمنطقة تامنغست (الجزائر)

**Laboratory of Scientific and Cultural Heritage of the  
Tamanghasset Region**

تاريخ النشر: 2020/03/15	تاريخ القبول: 2020/02/04	تاريخ الإرسال: 2019/12/07
-------------------------	--------------------------	---------------------------

مختص البحث

الوعدة هي طقس احتفالي مغاربي، مركب، يتميز بصفة الجماعية، تعرفه العديد من المناطق المغاربية بأسماء متعددة في توافق مع اللغة والجغرافيا والعادات والتقاليد والأعراف، يعقد في العادة حول أضرحة الأولياء، التي تمثل المركز القدسي في ذلك، وينظم في الغالب من طرف القرابات السلالية أو أتباع الطريقة والزاوية.

تتقاطع هذه الاحتفالية في شموليتها مع العديد من الطقوس الزراعية والاحتفالات الكرنفالية الأخرى، مثلما تتضمن في تركيبها للعديد من الطقوس الفرعية، كما يتداخل جانبها الرمزي مع جوانب الهوية والذاكرة والتراث والمحلية والأدب والفرجة، حيث يبقى ذلك مغذيا ومؤثرا في استمرارية هذه الاحتفالية إلى اليوم عند عرش أولاد نهار بمنطقة سبدو بتلمسان، هذه الأخيرة ستكون مجالاً لهذه الدراسة وفق مقارنة بحثية بين تخصصاتية تجمع بين الحقلين السيميائي والأنثروبولوجي.

الكلمات المفتاحية: الوعدة، الذاكرة، الهوية، التراث، الأدب الشعبي، الشعر الملحون.

**Abstract :**

Al-Waada is a Maghrebian festive rite, complex, distinguished as a group. Many Maghreb regions know it by multiple names in harmony with

\* elhadibououchma@gmail.com الهادي بووشمة.

the local languages, geography, customs and traditions, usually held around the shrines of the saints, which represent the sacred center in it, and it is often organized by kinship relatives or followers of the religious method and Al-zawiya.

This festivity intersects in its comprehensiveness with many agricultural rituals and other carnival ceremonies, as it includes in its composition many sub-rituals, and its symbolic side also interferes with the aspects of identity, memory, heritage, locality, literature, and relief, as this remains nourishing and influencing the continuity of this festive until today for the Ouled Naharsin the region of Sebdou in Tlemcen. The latter will be studied according to an interdisciplinary research approach that combines the semiotic and anthropological fields.

**Keywords:** Al-Waada, Memory, Identity, Heritage, Folk Literature, Melodic Poetry.



#### تمهيد:

ضمن هذا العمل سنتطرق إلى احتفالية الوعدة كحدث دوري عاكس لذاكرة وهوية وتراث منطقة سبدو بتلمسان، في هذا السياق يمكن اعتبار الوعدة كمجال لتحيين زمن القبيلة والعودة إليها ولو رمزياً وفي المتخيل، ما يوفر للإنسان المحلي سبلاً للشعور بهويته وانتمائه. في الاتجاه ذاته، سنحاول الوقوف على العلاقة بين استمرارية الوعدة في ذاتها من ناحية، وفي علاقة ذلك باستمرار من نوع آخر للقبيلة كمعطى ثقافي واجتماعي وقيمي وقرابي، لا تزال تحافظ على وجودها الذهني والممارساتي ولو مناسباتياً، لأن وجودها الفيزيقي لم يعد يطرح بنفس المعنى والشرط، الذي كانت عليه قبل عملية التفكيك الكولونيالي والوطني. إذن، سنجعل القارئ الباحث بكل تواضع أمام ملمح القبيلة عندما تحاول أن تنتج وجودها الاجتماعي والثقافي والقيمي، ولو من خلال طقس الوعدة، الحدث واللحظة المهمة في نسق صناعة عنصر الاستمرارية، والذي بفضلها يمكن لهذه المجتمعات المحلية أن تحيي أحداثها الأولى وتراثها وتعابيرها الثقافية والقيمية خصوصاً. لربط ذلك بميدان الظاهرة سنقف عند حدود التعابير الشعبية وتحليلاتها عبر الأدب الشعبي وما يرتبط بمحلية الثقافة بالمنطقة ويميزها من غناء نسوي، وشعر شعبي ورقص وفروسية، حيث العمل

هذا سينتهي بمحاولة تحلي للمعنى الرمزي ودلالته عبر تقنية التحليل السيميائي، الذي سنحاول من خلاله إبراز عناصر الذاكرة والهوية في علاقتها بالوعدة ومعنى الاستمرارية.

#### أولاً: الوعدة كحدث تراثي شعبي محلي:

الوعدة مجال ومناسبة مهمة لإحياء وإعادة إنتاج الكثير من العناصر المعبرة والرمزية للتراث المحلي بالمنطقة، لأجل توضيح ذلك عمدنا إلى جمع وتحليل وتفكيك بعض عناصر ذلك، من ذلك الغناء النسوي المحلي مثلاً، والرقص والشعر الشعبيين، والفروسية، الحكاية والقصة الشعبية، هذه العناصر مجتمعة تشكل مراثي لتراث مميز للمنطقة ولهويتها، يعاد انتاجه واحيائه في المناسبات الاحتفالية الدورية خصوصاً منها لحظة الوعدة، حيث تستعرض القبيلة تفاصيلها الثقافية والقيمية والرمزية من خلال ذلك.

قبل التفصيل في ذلك سنتوقف عند المعنى، الذي يقدمه مصطلح الأدب الشعبي، اعتباراً لأن هذا الأخير هو الحاوية الثقافية لجملة العناصر التراثية السالفة الذكر، وبعده سنعرّج على تقنية التحليل السيميائي، قبل الشروع في تحليل وتحديد هذه العناصر.

#### ثانياً: حول الأدب الشعبي:

إذا كانت الثقافة عند إدوارد تايلور (E. Tylor) "هي ذلك الكل المركب، الذي يشمل المعارف والمعتقدات والفن والقانون والأخلاق والتقاليد وكل القابليات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع"<sup>1</sup>، فإنه يمكننا اعتبار الأدب الشعبي مكثفاً لهاته الثقافة دون أن يتماهى معها، أو يعتبر بديلاً أو معادلاً لها، ففي الأدب الشعبي، في المثل والقصة والشعر الملحون مثلاً، نجد المعرفة، معرفة تتعلق بالحياة الأسرية والاجتماعية الاقتصادية للجماعة المنتجة لهاته الأنواع الأدبية الشعبية.

نجد أيضاً العقائد، ولعله أصبح من الشائع الحديث عن "المعتقدات الشعبية"، التي نجد تجلياتها في النصوص الشعبية، ونشير هنا إلى أن هذا التعبير يحيل غالباً في ذهن المتلقي إلى معتقدات "غير رسمية"، في حين أن النصوص الشعبية تحتوي أيضاً أو قد تعبر عن المعتقدات الشعبية وحبكة القصة الشعبية ومقاطع الشعر الملحون، ولكن أيضاً الفن المسرحي، أو فن الإلقاء، بعبارة أدق كما تجسده حلقات المداحين والحكواتيين في الأسواق الشعبية.

نجد أيضا الأخلاق وقواعد السلوك، التي تحكم علاقات أفراد الجماعة المنتجة للأدب الشعبي بين الحاكم والمحكوم، بين الرجل والمرأة، بين الصغار والكبار... الخ، كما نجد أيضا القانون والعرف، ولو أن القانون مستبعد لأنه مرتبط بالكتابة، وبالنجبة والسلطة الرسمية في المجتمع، إلا أن معنى واسعاً لكلمة قانون يجعلنا نكشف قوانين فعلية يعبر عنها الأدب الشعبي لها من السلطة، ربما أكثر من القوانين المكتوبة التي ترعاها الدولة.

نجد الكثير في الأدب الشعبي للتعرف على ثقافة مجتمع ما، مما يجعله مصدراً مهماً للمعطيات للباحثين في العلوم الإنسانية، خاصة إذا تمت دراسته بواسطة تقنيات معاصرة في تحليل النصوص الأدبية كتقنية التحليل السيميائي.

### ثالثاً: لمحة عن تقنية التحليل السيميائي:

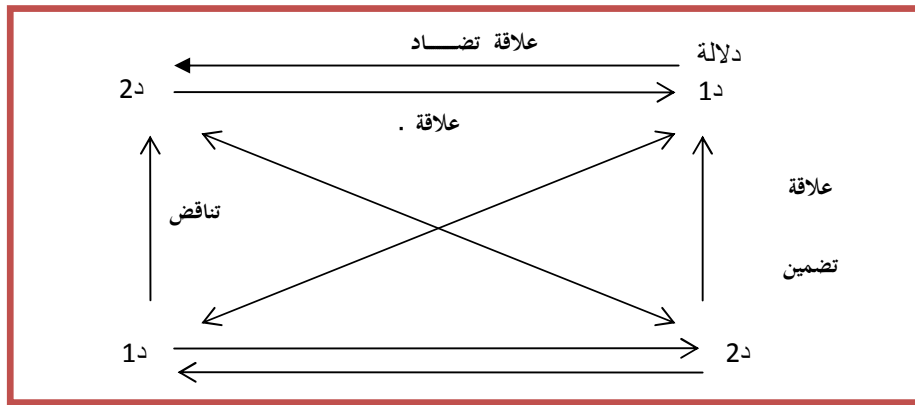
كان الإنسان ولا زال منتجاً للرموز والدلالات ومحللاً لها، بعبارة أخرى، تحليل الدلالات ليس وليد العصر الحديث، وليس حكراً على الحضارة بعينها، فالشامان في القبائل البدائية مختصة في تحليل رموزها الدينية والسحرية، والعرب كانوا -ولا زال بعضهم اليوم- مختصين في القيافة والفراسة، والأطباء في كل مكان وزمان يستدلون على الأمراض من عوارضها، بل يمكننا القول، أنثروبولوجياً، إن كل إنسان سوي له القدرة على تحليل الرموز والدلالات، التي يتبعها المجتمع الذي يعيش فيه.

لكن التحليل السيميائي للنصوص شيء آخر، إنه اتجاه في البحوث اللسانية، ظهر في الستينيات من القرن الماضي حسب بعض الباحثين<sup>2</sup>، من خلال كتاب غويماس: علم الدلالة البنيوي (1966)، وهذا الاتجاه رغم حداثة، إلا أنه وجد استقبالا واهتماماً كبيراً في الأرض العربية، كما تدل على ذلك المجهودات، التي يبذلها رائدان جزائريان في هذا المجال، رشيد بن مالك وعبد الحميد بورايو، لكن ما يجب قوله هو أن التحليل السيميائي غامض حتى في بلد المنشأ ولغة المنشأ مما يجعل ممارسته والترجمة عنه أكثر غموضاً وبلبلية<sup>3</sup>.

ما نريد أن نعرضه هنا ليس التأريخ لهذا الاتجاه البحثي في بلاد المنشأ أو البلاد العربية وليس عرض مصطلحاته، التي تطلبت وضع قاموس كامل لها<sup>4</sup>، بل بعض الأدوات المنهجية التي تساعدنا على تحليل مقطوعات شعرية تتعلق بقبيلة أولاد نمار ووعدة سيدي يحيى بن صفية.  
أ- هناك من جهة ملفوظ الحالة، ومن جهة ثانية أخرى ملفوظ الفعل:

ففي ملفوظ الحالة يكون الفاعل (ف) في علاقة بالموضوع (م)، وهناك نوعان لهاته العلاقة: علاقة وصل (فM)، أي أن الفاعل في وصلة بالموضوع، وعلاقة فصل (فUم)، أي أن الفاعل في فصلة عن الموضوع، أما في ملفوظ الفعل، فيتم الانتقال من علاقة الوصل إلى علاقة الفصل (فM ← فUم)، أو العكس من علاقة الفصل إلى علاقة الوصل (فUم ← فM).<sup>5</sup>

ب- يمثل المربع السيميائي الوحدة الدلالية الأولية، إنه يمثل "... العلاقات الأساسية التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلالية لتوليد عالم دلالي، (و) يساعدنا المربع السيميائي على تمثيل العلاقات، التي تقوم بين هذه الوحدات قصد إنتاج الدلالات التي يعرضها النص على القراء"<sup>6</sup>. يأخذ المربع السيميائي الشكل التالي:



ج- حسب تريفيتيان تودوروف، فإن المسار، الذي تتخذه أية قصة، يمكن تمثيله في الجدول (01) كما يلي:<sup>7</sup>

05	04	03	02	01
استقرار (2)	عملية لإعادة الاستقرار	اضطراب	عملية تغيير	استقرار (1)

الكشف عن لوحة الشعر ومعانيه الدلالية لهذه المنطقة إذن، تطلب العودة إلى الأدبيات الشعبية وتقنيات التحليل، التي ابتكرها الإنسان لفك الرموز والمحتوى الدلالي لهذه الأنواع من القول الإنساني، وقد بدأنا بعموم الأدب الشعبي ثم عرّجنا على تقنية التحليل السيميائي، وسنتهي إلى محاولة تطبيق ذلك في ميدان بحثنا على بعض من الأشعار، التي رأيناها مملّة في

وصفها للوعدة وللمنطقة وأولياؤها وقبائلها، وقد اخترنا في ذلك الشعر الغنائي النسوي والشعر الملحون الرجالي.

#### رابعا: الغناء النسوي:

بداية وجب التأكيد ميدانيا أن الועدة محطة مهمة توفر للمرأة المحلية سبل الاستعراض الغنائي، فهنّ يصورن بما جادت به قرائحهن تمثلا وتصورا لواقعهن، وواقع العرش وللتراث المحلي وماضي المنطقة وتقاليدها، وبقدر ما هؤلاء النسوة فاعلات في التظاهرة هذه، فهن أيضا فاعلات ضمن المنظومة القبلية والاجتماعية ككل، يعكس حضورهن من خلال الغناء محاولة تحقيق ذاتيتهن وإثبات أنفسهن في صورة تواصلية لجداهن ولأمهاتهن، في مقابل الجنس الذكوري المهيمن على بقية النشاطات والفضاءات.

في هذا النوع من المجتمعات البطريركية يحاول كل طرف سواء الذكر أو الأنثى إنتاج نموذج وتواصله، فالرجال مثلما يحاولون إنتاج نموذج من الأولاد المتقنين لأبجديات الفنون والتعبير المتوارثة، بينما تتجه النسوة بدورهن لإعادة إنتاج المرأة النموذج، التي يمكنها أن تنتج الرموز والمكونات القيمة المميزة للمجتمع المحلي، ولذلك تختص منذ البداية بأدوار تتجه في هذا المسعى، ولعل في غنائها المعنى والمضمون في ذلك، فالوعدة لحظة مهمة للمرأة للقران بمقدس الأضرحة، مثلما يكون جوها سانح لإطلاق العنان للقرائح الأنثوية دون منع من الرجال لذلك، بل إن المرأة تصبح فاعلا لا يمكن الاستغناء عنه في إثبات التميز والتفاخر وأصالة هؤلاء.

من هذه المظاهر أن كثيرا ما يصاحب خروج الفارس للفنطازيا من خيمته بزغاريد النسوة، فقد لا يكتمل التفاخر من دون ذلك، والمثل القديم كان يقول "اللي ما عنده بنات ما عرفوهش باش مات" والموت والحياة نفسها، فالزغاريد إشارة صوتية علنية (افضاح) لخروج الفارس أو الفرسان، ومن ثمة لن يكون للوعدة وجود من دون طرف اجتماعي ممثلا في المرأة، فهي عنصر فاعل في إعادة إنتاج تراث العائلة والقرابة وعرش المنطقة عموما، مثلما في إثبات وجودها ذاته يعتبر عنصرا لتفاخرها وتميزها هي أيضا، والخيمة في مخيال هؤلاء المشاركين في المناسبة الاحتفالية لا بد أن تحتوي كما يقولون: "على طباحة نتاع الميعاد وزغراته تحمّر الوجوه" أي مزغردة، والزغردة في مضمونها الرمزي تعويض للتصفيق في مراحل عدة، وتكون عادة هذه الزغاريد على فرد قريب بصلة دموية أو مصاهرة بالمزغردة، فلا يمكن أن تزغرد المرأة لأجنبي عن هذه الصلة، والزغردة تحمل

أيضا في مضامينها قيمة جمالية واجتماعية سواء للفرد المشارك أو العائلة، فكلما كانت الزغردة مرتفعة كان الأمر متعلقا بأحد الأفراد المهتمين سواء في العشيرة أو العائلة، وكلما كان العكس (ضعيفة وغير متواصلة) إلا وتعلق الأمر بأحد الأفراد ذي المكانة الاجتماعية والموقع المتدني في أسفل السلم الاجتماعي، وقد يكون ذلك دال عن غياب المرأة الفاعلة، يقول في ذلك الهادي الجويلي "الزغاريد هي مثل الأغاني تكشف التمايزات بين القرابات وبين الأعراس"<sup>8</sup>، مثلما هي أيضا دعم روحي حماسي نفسي للفرسان والأفراد للتفاخر الجماعي أو الذاتي في إطار العرش الواحد خلال هذه المناسبة، بينما تعكس بالمقابل المرأة الطباخة بمهارة، عنصر الكرم والقدرة على إكرام واطعام الضيوف في أحسن وأجود حال وأسرع زمن ممكن، فالضيف في العرف المحلي لا يجب أن ينتظر كثيرا لإطعامه.

يعكس اهتمامنا بالمرأة في هذا الجزء من البحث في إطار الاعتراف الاجتماعي المحلي لها ولأدوارها كفاعل مهم في نسق التراث بالمنطقة وإعادة إنتاجه وحيائه وتواصله، يبرز جزء من ذلك من خلال غنائها المحلي، الذي تؤديه مناسباتها ويسمى بأسماء متعددة من قبيل (الصف والتبراش والجر)\*، وهو نوع من الغناء المتأصل بالمنطقة منذ أزمنة قديمة، كانت نساء المنطقة تقوم بأدائه تناسقا مع الرزنامة الزراعية (وعدة، العنصرة، ناير..). والاحتفالات المتعلقة بالخصب البشري (زواج، ختان..)، أو حتى في الأعياد والمناسبات ذات الطابع الديني من قبيل (عاشراء، المولد النبوي، الحج..).

\* هناك فروق جوهرية سواء في بنية هذه الأنواع أو في طريقة أدائها، فالصف مرتبط في معناه من اشتقاقه، تؤديه مجموعتين متوازيتين (صغين) من النسوة، تتوسط المجموعة الأولى إمراة تقوم بالقيادة والمبادرة من خلال عملية زرع كلام الأغاني والانتقال من مقطع إلى آخر، وكلمة زرع تتضمن محاكاة لعملية زرع الحبوب، بالمقابل تردد المجموعة الثانية ما تنطقه المجموعة الأولى مع مصاحبة الصغين بالضرب على البندير والأرجل على الأرض في حركة مراوحة إلى الأمام والوراء.

- بينما الجر يؤدي أيضا في شكل صغين متوازيين ويتخذ نفس منحى الصف في أدائه، الفرق الوحيد هو أن الجر أطول في مقاطعه عن الصف، وتتردد عبر زمن أدائه عدد من النسوة في عملية الزرع، يختلف الأمر مع التبراش المرتبط بطقس المولد النبوي خصوصا، وهو يؤدي بشكل دائري- حلقي وليلي من طرف النسوة وحتى الجنس الذكوي من الأقارب ويتخذ نفس منحى الصف في زرع الأغاني والضرب على البندير والأرجل على الأرض، مثلما يؤدي في بعض المناطق بشكل حلقي ولكن بجلوس الجميع.

لأجل ذلك، حاولنا قدر المستطاع جمع بعض الأغاني النسوية من خلال عدد من اللقاءات والمقابلات مع بعض المخبرات والمبجوثات، للأسف هذا الجزء كلفنا وقتا طويلا في الجمع، لندرة بعضه ولطابع الحشمة والحرمة خصوصا أن الباحث رجل، ما أجبرنا على الاستعانة ببعض النسوة من الأقارب، إضافة إلى العودة والاعتماد على بعض الأشرطة الغنائية، التي أعاد من خلالها عدد من المغنيين التراث الغناء النسوي المحلي.

وقبل تحليل بعض المقاطع الغنائية، وجب التأكيد أن الغناء النسوي له دلالاته ورمزيته في العلاقة بين المرأة المحلية والولي بالمنطقة، فالغناء جزء من كل، فهو عنصر للتفاعل بينها وبين الولي، ويحمل في معناه سبل التكريم والتبجيل وفي نفس الوقت متضمن لخطاب أنثوي مؤكد لدوره في إعادة إنتاج قيم وعادات هذه المجموعة ومحافظة على هويتها، لذلك كانت ولا تزال الوعدة لحظة مهمة في ذلك، ومعها يبقى المهم من مضمون ودلالات هذه الأغاني صياغة النسوة بوصف متناهي لأحداث تاريخية سواء منها المرتبطة بالتأسيس والتحيين للقبيلة، أو تلك المذكورة بالحال والوضع، الذي تعيشه القبيلة، مثلما تتغنى أخريات بأولياء المنطقة، من خلال عناصر المدح والثناء الممزوج بالشوق والخوف والحب في نفس الوقت، كل ذلك الهدف منه إعادة صياغة تاريخ وهوية وذاكرة عروش المنطقة على الطريقة الأنثوية.

للتمثيل عن ذلك اخترنا هذه المقطوعة من التراث الغنائي النسوي المحلي، التي حاولنا تحليلها سيميائيا لأجل تفكيك منظومتها الدلالية، وبداية وجب الإشارة إلى أن هذه الأغنية من أقدم الأغاني المتوارثة بين الفئة النسوية، وإن كانت قد أعادت غنائها بعض الفرق الرجالية كفرقة نجوم الصف لسبدو، ومن ناحية أخرى يبقى تحديد مصدر صاحب هذه الأبيات من الصعوبة بمكان، حيث لم تستطع جميع الشرائح، التي تمت مقابلتها من تحديد صاحبها، بالمقابل اجابتهم الوحيدة كانت اجماعهم على أن هذه المقاطع كانت متداولة منذ القدم، سواء في الأعراس أو خلال احتفالية الوعدة، سواء من طرف النساء أو حتى الرجال، تتضمن هذه الأغنية الأبيات التالية:



جاءت الحمالة و رماها عليًا \*\*\*\*\*  
 آ الواغش آه يا لبارديا \*\*\*\*\*  
 آ الواغش آملين المكاحل \*\*\*\*\*  
 آ جيب البارود أنا نشره \*\*\*\*\*  
 آ بارود خويا معلوم آ هبالي \*\*\*\*\*  
 آ دحان الزويجة نهار الصدة ضباب  
 آملّي مشى خويا راني في العذاب  
 آ بارود خويا معلوم آ هبالي \*\*\*\*\*  
 آ دحان الزويجة نهار الصدة ضباب  
 آ هز المكاحل في الوطا خويا بطا  
 \*\*\*\*\*

تتناول هاته المقطوعة موضوعا مركزيا هو لعب البارود أيام الوعدة، لكنها تكشف أيضا جملة من المواضيع والرموز، وتحيل إلى مجموعة من الدلالات الاجتماعية يمكن من تحليلها سيميائيا كما يلي:

**1-** يتحدث المغني الشعبي في البيتين الأولين عن أخاه الصغير (فاعل ف) الذي رمى "الحمالة" (موضوع م1) وأخذ "الزويجة" أو البندقية (موضوع م2) من أجل لعب البارود، إننا هنا أمام حالة ملفوظ الفعل ( أنظر الفقرة السابقة 2- ) أين انتقل الفاعل من حالة وصل بالموضوع الأول إلى حالة فصل عنه: (ف م1 ← ف م1)، ثم انتقل من حالة فصل عن الموضوع الثاني إلى حالة وصل به: (ف م2 ← ف م2).

لهذا الانتقال دلالة اجتماعية إذ تشير "الحمالة" إلى أحزمة يلبسها أفراد العرش أثناء تأديتهم رقصة العلاوي، هاته الأخيرة يتم تعليمها للأطفال منذ الصغر، فرمي أخ الشاعر للحمالة وأخذه للبندقية للعب البارود والفتنطازيا، هو رمي لعالم الطفولة ودخول لعالم الراشدين الكبار، الذين يمكنهم التعامل مع هاته المادة الخطيرة ( البارود)، إنه ميلاد فارس جديد في القبيلة، والذي لا يمكن إلا أن يسعد المغني الشعبي، ولكن من جهة أخرى هو لا ينفى خوفه على أخيه باعتباره لازال صغيرا يحتاج إلى تعلم وعناية من طرف "البارديا" أي من فرسان القبيلة محترفي لعب البارود.

**2-** إذن، يعبر هذين البيتان الأولان عن فرحة المغني الشعبي بميلاد فارس جديد للقبيلة، وعن مدى تعلقه بلعب البارود كأحد أهم الأنشطة، التي يقوم بها أفراد القبيلة أثناء الوعدة

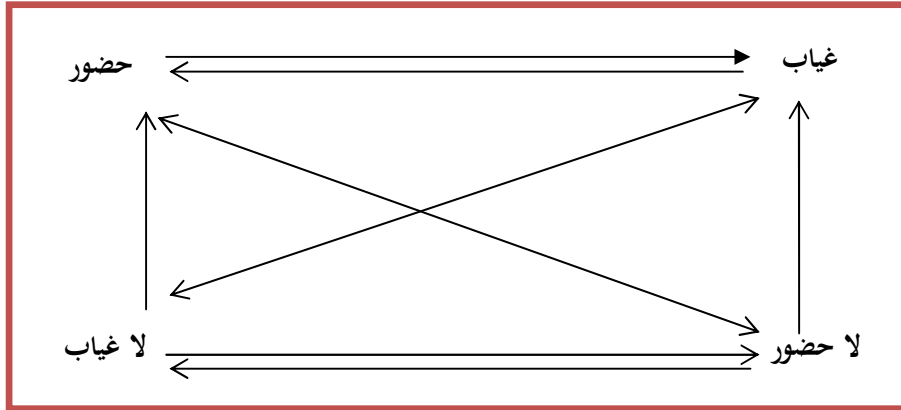
بالمنطقة، لكن لعب البارود يحتاج طبعا إلى مادة البارود، وفي البيتين التاليين يتحسر المغني الشعبي (ف1) على افتقاده هاته المادة (م)، لأنها أخذت من طرف أشخاص لم يذكرهم (ف2) ("العبوا لي به")، إننا هنا أيضا أمام حالة ملفوظ الفعل أين انتقل (م) من (ف1) إلى (ف2):

$$ف1 \cap م \leftarrow فU1 م$$

$$فU1 م \leftarrow ف \cap 2 م$$

هذا الوضع غير مقبول من طرف المغني الشعبي، الذي يسعى إلى إعادة الوضع إلى طبيعته بتذكير أفراد القبيلة بالعقد الأخلاقي بينهم، الذي يتم تجديده كل سنة أثناء الوعدة، أي التضامن أو التناصر أو التعاضد، وباسم هذه القيم يطالب المغني الشعبي أصحاب البنادق من أفراد القبيلة مساعدته على الحصول على مادة البارود. (فU1 م ← ف ∩ 1 م).

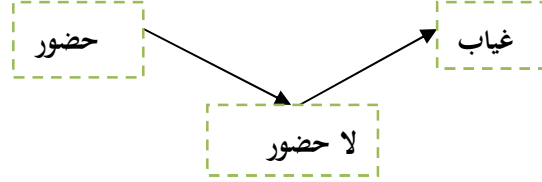
**3-** الأبيات الباقية تفسر التعلق الشديد بلعب البارود والسعي لامتلاك مادته الضرورية إنه/ غياب/ أخيه الصغير، فارس القبيلة الجديد الذي أطال الغياب ("خويا، بطا")، والذي كان غيابه بمثابة عذاب بالنسبة للمغني الشعبي، وهو لذلك يستعجل فرسان القبيلة في لعب البارود حتى يتم تجاوز حالة الغياب هاته ب/ حضور/ أخيه الصغير والمشاركة مع فرسان القبيلة تظاهرهم في الفنتازيا، إننا أمام وحدة دلالية أولية يمكن تمثيلها بالمربع السيميائي التالي:



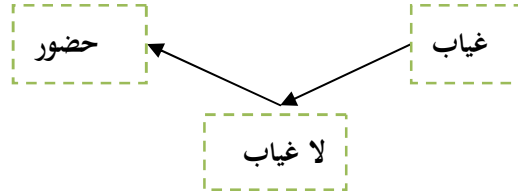
**4-** بوصولنا لهذا المربع السيميائي، تتجلى لنا وحدة المقطوعة الشعرية خلف التقسيمات التي قمنا بها من أجل تحليلها، ففي البداية تشهد القبيلة ميلاد فارس جديد ترك عالم الطفولة، وبادر إلى حمل البندقية، معلنا انتماءه لعالم الكبار واتصافه بصفة الفرسان (المبادرة، الشجاعة

والإقدام)، مما سبب/ سعادة/ للمغني الشعبي ( وحتما لكل أفراد القبيلة )، ولكن هذا الفارس  
الجديد غاب طويلا مسببا/ حزنا/ شديدا: /غياب/ ضد /حضور/  
/حزن/ ضد /سعادة/

يمكننا تمثيل هذه المرحلة كما يلي:



من أجل لقاء الفارس الجديد، يستعجل المغني الشعبي إقامة الوعدة وتظاهرات الفرسان الخيالة  
ليرى الفارس الجديد بينهم، لكن تواجهه مشكلة فقدان مادة البارود فيلجأ إلى تعبئة قيم القبيلة  
من تضامن وتعاضد من أجل حل هذه المشكلة والعودة إلى الوضع الأولي يمكننا تمثيل هذه المرحلة  
كما يلي:



5- في نهاية هذا التحليل السيميائي نجد هذه المقطوعة الشعرية تستوفي شروط " الحد  
الأدنى لأية قصة" حسب تعبير تودوروف ( أنظر الفقرة السابقة د-2- ج)، الجدول رقم (02)  
يوضح مراحل هذه القصة كالتالي:

05	04	03	02	01
استقرار (2)	عملية تغيير لإعادة الاستقرار	اضطراب	عملية تغيير	استقرار (1)
عودة الفارس الجديد المحتملة /سعادة/	إقامة الوعدة توفير مادة البارود	اضطراب الشاعر الشعبي فقدان مادة البارود /حزن/	ذهاب الفارس الشعبي.	ميلاد فارس جديد للقبيلة. /سعادة/

خامسا: الشعر الشعبي (الملحون):

الشعر بعمومه كان دوما الكلام، الذي تجود به قرائح أهله لتعبر وتختصر الكثير من التاريخ والأسطورة والواقع، ومن ثمة كان المرآة التي تنجلي فيها للناظر معالم وهوية وتراث القبائل والأمم والأقوام، ومعه ينعكس ثالث المكان والزمان والانسان وهو الثالث المكون لبنية المجتمع، كما يمكنه الكشف عن المكبوت وتشنجاته سواء منه النفسي والاجتماعي والسياسي، ومن ثمة يبقى المهم في الملحون في تمثيله الواقع الحاضر، استحضار الماضي الذي بينه وبين الحاضر علاقات قرابة ووشائج وتشابه، ولذلك عادة ما يكون التسليم على الرسول مدخل هذه القصائد وفي معناه تجسيد للرسول<sup>9</sup> وحضوره، وفي نفس الوقت ابراز مجال المقدس وعنصر الهوية للشاعر وللمخاطب، هذا كان دافعا لنا لاستحضار عدد من القصائد الشعبية لشعراء الملحون من أبناء المنطقة، ونموذجها الأول قصيدة للشاعر الشعبي بوشنافة محمد، الذي يقول:

بسم الله بديت بالتبي المختار \*\*\*\*\* صلى الله عليه خير الأنبياء  
بغيت نعرف خواتي وللي حضار \*\*\*\*\* منين يولي أصلنا في النسبية  
أحنا عرش سماه عرش أولاد نهار \*\*\*\*\* وحنا شرفا جدنا سيدي يحي  
بن عبد الرحمن من خير لخيار \*\*\*\*\* ذوك جدوده من شراف القومية  
كان بغيت نشوف عرش أولاد نهار \*\*\*\*\* أبغيتك تحول في العرش شويه  
تتميز بخيام سامكها حمار \*\*\*\*\* وركايزها عمدي عليها مبنية  
ومسائل عند رحل سترة العار \*\*\*\*\* أزويجة بين ركايز محضية  
العشة مسامية للخيمة جار \*\*\*\*\* مقشوفة، ومفرشة بالزريبة  
وللي قاصد عندنا عمره ما بار \*\*\*\*\* ذا العادة من جدنا سيدي يحي  
في التاريخ جدودنا فرسان كبار \*\*\*\*\* سال أهل التاريخ يعطوك حكاية  
نهار الوعدة زورنا تلي لخبار \*\*\*\*\* ذاك اليوم يزيد في الرأس عناية  
\*\*\*\*\*

يستهل الشاعر مقطوعته بالبسملة والصلاة على النبي (البيت الأول)، وفي الحقيقة هاته المقطوعة هي بداية قصيدة طويلة يتحدث فيها الشاعر عن عرش أولاد نهار، والوعدة والولي سيدي يحي بن صفية، لكن اخترنا هاته البداية لأنها تقدم تعريفا عاما وصورة عامة لعرش أولاد نهار والقيم الاجتماعية السائدة فيه، وللتحليل سنقوم بتقسيم هاته المقطوعة إلى عدة أجزاء.

- في الجزء الأول: ( الأبيات 2+3+4) يقدم الشاعر (ف1) برنامجا سرديا ينقل فيه المتلقين (" خواتي ولي حضار"، أي الإخوة والحضور)(ف2) من الجهل (م1) إلى المعرفة/ (م2) بنسب عرش أولاد نهار، إنا هنا أمام ملفوظ الفعل- ( أنظر الفقرة السابقة(د-2-أ)، ويمكننا التعبير عن هذا البرنامج السردى بالمسار التالي:

$$(ف1 \cap م1) \cap (ف2 \cup م1) \leftarrow (ف2 \cap م2)$$

فإلى ما يرجع نسب عرش أولاد نهار؟ إلى الولي سيدي يحيى بن عبد الرحمن نسبة لأبيه، ولكنه معروف أكثر بسيدي يحيى بن صافية، وفي كل الأحوال يتحدث الشاعر بلسان الضمير الجمعي للنهاريين: "أحنا شرفا" أي نسبنا/ نسب شريف/ يصعد في التاريخ ليصل إلى النبي (ص) وهنا يؤسس الشاعر لفصل صارم بين الأنساب، مما يولد هاته الثنائية الضدية الأولى: / نسب شريف / ضد / نسب وضعيع /، ومن ثمة يعبر "الشريف على المكانة والجاه مقابل الضعيف والوضعيع من الناحية الاجتماعية"<sup>10</sup>.

- في الجزء الثاني: ( الأبيات 5+6+7)، ومن أجل تحقيق برنامج السردى بالانتقال من حالة / الجهل/ إلى حالة/ المعرفة/، يقترح الشاعر على المتلقي جولة في العرش المميز بحيامه فكل خيمة مرفوعة من وسطها بعمود رئيسي، ومن أطرافها بأعمدة جانبية وفي الوسط "عند رحل" حائل يقسم الخيمة إلى نصفين يخصص أحدهما كمكان لنوم النساء والأطفال الصغار، وفي الوسط (الخيمة) تعلق " الزويجة" أو البندقية، لكن ماهي القراءة الرمزية لهذا الوصف؟ يعكس شكل الخيمة "المورفولوجيا الاجتماعية" للعرش، فالخيمة لا تعني فقط مكان السكن إنما تعني أيضا العرش، وتعني أيضا العائلة الكبيرة أو الممتدة، التي تعتبر الوحدة القاعدية للعرش، مثلما تعني المرأة والشرف، فعلى مستوى الخيمة - العرش يقابل العمود الرئيسي للخيمة الحد المؤسس لعرش أولاد نهار، الولي سيدي يحيى، بينما يقابل الأعمدة الجانبية بطون أو فرق عرش أولاد نهار، أما على مستوى الخيمة - العائلة الممتدة، فيقابل العمود الرئيسي أب العائلة الكبيرة، بينما تقابل الأعمدة الجانبية أبناءه المتزوجين وغي المتزوجين، الذين يعيشون معه، أما على مستوى الخيمة- المرأة والشرف فقد زواج المخيال الشعبي المحلي بين حرمة الخيمة والمرأة وعرضهما المقدس<sup>11</sup> وجعلهما متلازمتين في حميمة المعنى والصفة.

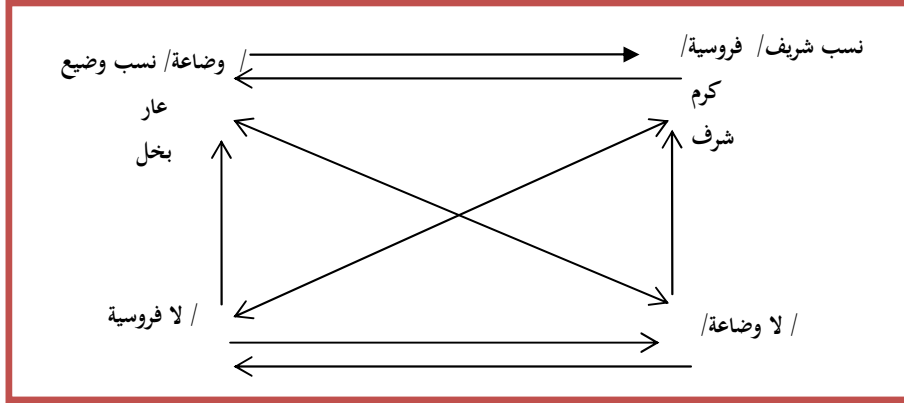
يعكس تقسيم الخيمة إلى قسمين، وتخصيص قسم للنساء القيم الأبوية السائدة في العرش، فالمرأة تكثف في شخصيتها شرف العائلة وشرف العرش، ويمثل الفضاء النسوي تجسيدا ماديا لهاته القيمة، التي يتم ويجب الدفاع عليها بالبندقية/ الزويجة الموضوعة على حدود هذا الفضاء المقدس (المحرم) إذا جاز التعبير، وهنا لدينا الثنائية الضدية الثانية: / الشرف/ ضد/ العار/، ومن ثمة أي اقتراب أو دخول للخيمة هو انتهاك للحرمة والعرض الاجتماعي، حيث في الخيمة عالم النساء- المحرم<sup>12</sup>، التي يمنع الدخول عليهم إلا من طرف الأهل، لذلك كان دائما المجتمع البدوي في غلضته على قيم الحرمة مصدرا لرد انتهاكها (الحرمة) من خلال ما أشار إليه الشاعر بالبندقية تبعا للمثل الشعبي المحلي "الرجل يموت على أرضه وعلى أولاده".

- الجزء الثالث: الخيمة ليست المكان الوحيد، فهناك " العشة " وهي خيمة صغيرة مجاورة للخيمة الرئيسية، تخصص عادة للأزواج الجدد، ولكن أيضا لاستقبال الضيوف، وهيئتها تدل على مدى/ كرم/ أصحابها، فهي دائما مهيئة ومفتوحة (" مقشوفة ومفرشة بالزريبة") وأصحابها دائما على استعداد لاستقبال من قصدهم وتلبية طلباتهم ( البيتان 8+9)، وفي هذا فإننا أمام الثنائية الضدية التالية: / كرم/ ضد/ بخل/ .

- في الجزء الأخير: ( البيتان 10+11)، يغير الشاعر من "طريقته في التعليم " في إطار برنامجه التعريفي بعرض أولاد نهار، فهو في الأبيات السابقة كان يقدم بنفسه معلومات عن العرش، لكنه في هذا الجزء الأخير، ومن أجل تعريف المتلقي (ب)/ فروسية/ أولاد نهار فهو لا يقدم له معلومات عنها بل يطلب منه القيام بشيئين من أجل ذلك:

- سؤال " أهل التاريخ" عن فروسية أولاد نهار منذ القدم، والقيام في ناحية ثانية بزيارة لوعدة سيدي يحي بن صفية التي تقام كل سنة أمام ضريحه.

إن البرنامج السردي التعريفي للشاعر قد انتقل من هنا من الطابع النظري إلى الطابع العملي لإبراز أهم قيمة عند أولاد نهار/ الفروسية/، والتي تتضمن فيما نرى جميع القيم الإيجابية عند العرش، وذلك في تضاد مع قيمة/ الوضاعة/ التي تتضمن جميع القيم السلبية:



## سادسا: الفروسية:

قيم الفروسية ضمن منظومة الوعدة بالمنطقة، وأهميتها الرمزية والقيمية والثقافية تجعلنا نبحت على هذا التقليد، الذي دأب عليه أهل المنطقة منذ الأزل، حيث ارتبطت الفروسية بالفارس ومن خلاله الحصان - الحيوان المميز بالمنطقة ما جعله يمتلك مكانة لا يوازيها أي شيء آخر، وقد ارتبط به هؤلاء وكان دوما رفيقهم في الترحال والتنزه والصيد والحرب، والقبيلة قديما كانت تقاس بعدد خيولها، وإذا كان ذلك سلفا فإنه اليوم لا يزال ذلك من خلال ألعاب الفروسية، التي تقام سنويا في جل الوعدات المحلية على مستوى الولاية والجنوب الغربي عموما.

بالعودة إلى التاريخ القديم وحتى الحديث، الحصان كان في المخيال والعرف رمزا للبركة، خصوصا أن تاريخه حافل بالارتباط وملازمة وخدمة الأولياء في الركوب والترحال والرباط في الثغور، فهو من أنبل الحيوانات في التقاليد الانسانية، وهو الشريف في العرف العربي والاسلامي، وبالتالي هو مصدر للبركة بالنسبة لصاحبه وأسرته، كما أن محله لا تقترب منه الشياطين، والأساطير المرتبطة بالخيول تعود بنا إلى العهود القديمة بالشمال الأفريقي، حيث وجد الرومان البربر يرعون الخيول في الوقت الذي كان وجودها محصورا وحتى نادرا، ووحدهم النوميديين كانوا أقوام معروفين بالفروسية<sup>13</sup>.

بالنسبة للمنطقة، الحصان وإتقان لعبة البارود في تناسق كامل كانا دائما التعبير الحقيقي لتفاخر أهل القبيلة في مقابل الأعراس الأخرى، أكثر من ذلك فقد أقام أهل المنطقة للحصان احتفالات، وسباقات خاصة به سنويا، ومن ثم إن ارتباط أهل المنطقة بالحصان، جعل من هذا الحيوان يلقي بثقله وقداسته في المخيال الشعبي المحلي، مثلما هو رمز الخير، فهم يعتبرون بعبارة

النبي (ص) "الخيال في نواصيها الخير" ويقتدون بحديثه، فالخيال عندهم "هبه من الريح" كما يقولون، فوجود الحصان في حياة هؤلاء ضرورة أساسية، وأكثر خلال الاحتفالية وفاعلية الوعدة التي ترتبط في جوهرها أساسا بضرورة وجوده، فهو الهوية في حد ذاتها، مثلما هو التفاح والتميز خصوصا، فهو عاكس لأصالة هؤلاء ووحدتهم وتجانسهم من خلال تشكيلهم في أنساق قرابية تسمى "العلفة" يتميزون باسمها نسبة لفرقة من العرش أو لاسم عرش آخر، ولبلباس موحد وسلاح واحد أيضا وتجانس في الطلقة والاستعراض، الذي هو في أصله لعبة حرية، تعكس التهيؤ التام للقاء العدو، مثلما تعكس وحدتهم هذه تخويفه وترهيبه، فارتباط الحصان بالذاكرة الشعبية المحلية هو قديم ومرتبطة بتاريخ أجدادهم وأساطيرهم في التشكل في هذا الفضاء.

إن حلاوة الفروسية من متعة ونجاح موسم الوعدة، وهذه الأخيرة مهمة بدورها في ذاكرة هؤلاء، مثلما هي مهمة لعرض الفلكلور المحلي، وفروسية أهله وارتباطه اللامشروط بالجواد العربي، لذلك عند العودة إلى التاريخ نجد الإنسان العربي من أكثر الإنسانية ارتباطا بالحصان، ومن ثمة اعتماده على الفرسان في السلم والحرب، فكانت علاقة النظام القبلي بذلك علاقة بنوية، فلا يمكن تصور هذا النوع من النظام بدون تقاليد الفروسية<sup>14</sup>.

اختصارا، إن ما يميز إنسان المنطقة ارتباطه في تأصيله وهويته بين ثلاثية أساسية وهي "الولي والأرض والحصان" هذه الثلاثية لها أهميتها وتأثيرها على مجريات التظاهرة وفي حياته عموما، فالولي رمز الصلاح، والأرض رمز الخصوبة، أما الحصان فهو رمز الشهامة والشجاعة والرجولة، فالجواد والأرض لا يمكن الاستغناء عنهما خلال الوعدة، فمحصول السنة كان دوما ضمن وجبات الطعام المقدمة خلال المناسبة، أما فرجتها فمرتبطة بوجود الحصان ومتعة الفروسية، التي لا تنفصل عن البارود والبارودية (المكحلة، الزويجة) عند أهل المنطقة، فهي أداة من أدوات الفارس، مثلما هي رمز من رموز التهيؤ، الذي يمزج بين سلام في الاستعراض، كان يقوم به العربي في استراحة الحرب وتهيؤ الدائم لها وفقا للحظاب الإلهي في الآية التالية "وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم".



## سابعاً: الرقص الشعبي (العلاوي):

الرقص الشعبي العلاوي عنصر من عناصر التشكلات الاجتماعية، التي يعرفها الفضاء خلال طقس الوعدة، ولكننا سنحاول ضمن هذه النقطة التركيز بالبحث وتفكيك منظومة هذه الرقصة كأحد الأبعاد والعناصر الممكنة في احياء التراث الشعبي المحلي.

رقصة العلاوي هي رقصة إستهوت أهل المنطقة، مثلما إستهوت عقول الحضور والأجانب ووجدانهم وولعهم، وأصبح حضورها خلال الوعدة كأهم معلم فلكلوري إلى جانب الفروسية مميز لتقاليد ومحلية المنطقة، تتميز عموماً بالأداء الجماعي والحركة السريعة والقوية، والقفز على نظام معلوم، محدد وفق قواعد مدركة ومعلومة، وهي موجودة في كثير من مناطق البلاد، خصوصاً منطقة الدراسة إضافة البلد المجاور (المغرب)، حيث باحثوه يعزون أن رقصة العلاوي مغربية ترتبط في اشتقاق اسمها من دوار بني يعلى، الذي يطل عليه جبل فوغال الشامخ، لهذا يعكس ذلك حسب الباحث المغربي **رمضاني مصطفى** شموخ الراقص بجزّ كتفيه ومحاولة التعالي على الأرض، فكأنه بعمله هذا يؤكد تعاليه وأنفته وعدم إلتصاقه بالأرض لأن في ذلك الإلتصاق ما يوحي بالخضوع والسكون، لهذا فإن هذا الباحث يرى أن رقصة العلاوي تعكس طموح الانسان في هذه المنطقة عبر الإيقاع الحركي المنظم والسريع، الذي يعكس في بعض جوانبه إجماعاً للتعبير عن الصراع والحرب، بينما الجانب الصوتي في الرقصة يلعب هو الآخر دوراً معبراً عن القوة والشجاعة، حيث الراقص يردد بصوت عالي كلمات تغيد التحدي مثل " أتشوف أتشوف أتشوف، أو أيوا أيوا\*، رافعا رأسه إلى الأعلى ومبرزاً صدره لإظهار الشجاعة والكبرياء<sup>15</sup>.

يستعين الراقصون، الذين قد يتعدد عددهم بين الفردي أو الثنائي والثلاثي وأكثر، بالضرب بأرجلهم على التراب، وفي ذلك تقنيات ينبغي لكل من يريد الرقص إتقانها نذكر منها بسرعة تقسيمات السبايسية والعرايشية والبونت والخواوي وهي تختلف في ما بينها في عدد دقات البندير وسرعتها، فمثلاً السبايسية عبارة عن ثلاث دقات أو خمسة خفيفة ينقرها الضارب على البندير ليرقص الراقص على إيقاعها بسرعة فائقة ويضرب برجليه على الأرض بخفة، بينما تتوفر العريشة على ثلاث دقات متتالية ولكن بطيئة وثقيلة بحيث يترك الضارب على البندير فراغاً زمنياً بين كل

\* "أتشوف": كلمة محرفة عن شوف بمعنى أنظر، أما "أيوا" فتعني، ماذا بك، أو نعم أو هيا، وهي كلمات تغيد كلها هنا معنى التحدي.

دقة وأخرى ما يسمح للراقص بهز كتفيه وهو يضرب برجله اليمنى ثم اليسرى على الأرض بالتوالي، والعريشة قد تتوفر على خمس دقات (ترينقلة) أو سبع أو حتى تسعة بدل الثلاثة، وذلك توافقا مع ما يطلبه الراقص، أما بالنسبة للفواصل بين السبائسية والعريشة فهو دقة فاصلة وواضحة تسمى البونت، أي الواحد وتبدأ هذه الرقصة بايقاع الخاوي وهي دقة مفخمة ومنفردة من البندير، تتبعها مباشرة أربع دقات، لذلك فإن كلمة الخاوي تفيد معنى الفراغ (خاوية)<sup>16</sup>، وهناك أيضا الشاذلية نسبة لفرقة أولاد سيدي الشاذلي ابن سيدي يحيى، تُلعب فقط وفق ما يسمى البونت والعريشة، وهناك الدارة وهي اللعب بالبندق وفقا لإيقاع متزن وتتضمن بدورها عدد من الدقات المسماة البونت والعريشة وهي تشابه الرقصة المشهورة بالمغرب<sup>17</sup>.

في سياق اشتقاق الكلمة ترجع بعض الروايات الشفوية العلاوي إلى العلويين (السلالة الحاكمة بالمغرب)، بينما حلت بعد ذلك على هذه الرقصة هوية جديدة وألبست صفة النهارية بالمنطقة، وتستعمل اليوم إلى جانب مصطلح الرقصة (الدارا) سواء بالمنطقة الحدودية الجزائرية أو المغربية، كما أصبحت تتميز بحركات وإيقاع مختلف عن العلاوي الأصل، بالنسبة لهذا الأخير يرجع في أصوله التاريخية إلى زمن موغل في القدم قدم حوار الجسد الإنساني وفضاءه، ويكفي أنما كانت موجودة في القرن 18م، يذكر في ذلك الباحث إبراهيم بهلول أن "هذه الرقصة كانت موجودة في عصر الحاج محي الدين أبو الأمير عبد القادر، وفرسان جيشه الشجعان"<sup>18</sup>، إذ كانت تحمل تعبيرات عن مختلف مراحل القتال ولا تزال متأصلة ومعبرة عن أصالية المنطقة، وارتباط هؤلاء بهذه الرقصة جعلها تصبح إرثا مميزا وتفاخرها لأهل المنطقة، فلم يعد اسم العلاوي متداولًا كتداول النهاري أو النهارية، وأصبح كل يعني الآخر، ولعل في إتقان هؤلاء لهذه الرقصة هو ما جعلها بهذا الاسم المتداول، - حتى أنه قد حصل هذا النوع من الرقص الشعبي على بعض الكؤوس العالمية - سبق الكلام عنها- والرقصة في محتواها، ومن خلال الأغاني السالفة الذكر تتضمن جملة من الأدوات منها ما يسمى (بالكلاح، والحمايل الكابوس (المسدس أو القُبْر)، والعباءة، والرزة (العمامة) والعصا....)، وهذه العناصر في مضمونها رمز للحرب والقتال، ووصفها البعض بأنها كانت من ضمن تهيؤ هؤلاء القائمين بما للدفاع عن أرضهم أمام المحتلين، والكلام هذا لا ينفى أبدا تجذرها اليوم كرمز لأصالة المنطقة، وكتعبير شعبي رابط للذاكرة الشعبية بتراتها الثقافي المميز لها

عن الآخر، إضافة إلى كونها متعة للممارسين والحضور، مثلما كان يتمتع الأسلاف في الاستراحة من الحروب.

إن هذه الأنواع من الرقص والتعبير الجسدي، التي يمارسها هؤلاء هي أساسا أفعال تمسح وتوضح بعمق عدد من الرموز، التي تجسد انسجام هذا المجتمع المحلي وجمود زمان ينفلت من دائرة التاريخ، ومن هذه العروض يستمد الإنسان القناعة المتكررة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية، بل إن بعضا من هذه المجتمعات لا تستمد وجودها إلا بواسطة هذه العروض الأسطورية<sup>19</sup>.

وموازاة مع رقصة العلاوي، التي تزيد الاحتفال الشعبي بالولي نغما خاصا بشد الذكارة إلى ماضيها وأصولها في التأسيس والوجود، فهناك رقصة فلكلورية جماعية تسمى بالدارة يصفها الباحث قياداري قويدر بالقول "... رقصة يؤديها الرجال على شكل دائري ولباسها يختلف نسبيا عن لباس رقصة العلاوي، حيث تتميز بوجود البرنوس وحمل البنادق، وعند الانتهاء من الرقص يطلقون البارود، لذا تسمى بالبارودية، وتتميز بإيقاعها الرزين المستوحى من أصوات حوافر الخيل أثناء الركض، وهي متوجهة نحو المعركة، وكأنها بذلك رمز لعملية اشتباك كوكبة من الفرسان مع العدو، والتي تنتهي عادة بإطلاق البارود"<sup>20</sup>.

الرموز المستوحاة من رقص أفراد هذا المجتمع المحلي، تتضمن دلالات عديدة تعكس في ضمنياتها هوية هذه المجموعات وارتباطها بعادات السلف، ومن ناحية ثانية استمرار ممارستها يتضمن بدور اتجاه المجتمع المحلي إلى التأكيد على تواصله، ومعه كانت تعكس هذه الرقصة في مضمونها الرمزي القدم وحدة وتنظيم هؤلاء وهم مشكلين لصفوف المعارك والحروب بين الخيالة والفرسان والمشاة، بينما اليوم هي مرآة عاكسة لثقافة شعبية خصوصية مميزة لأهل المنطقة لا تزال تبعث بمعاني التواصل والاستمرار.

بالنسبة لعلاقتها مع الوعدة توفر هذه الأخيرة فرص التمسح والتفاعل حول ركح المقدس المحلي (ضريحي سيدي) لحظة للتناغم والتناسق بين الجميع من خلال ذلك، وهو ما يسهم في توطيد ارتباط هؤلاء بهذا النوع من الرقص الشعبي، الذي بقدر ما هو تقليد رجولي، فإن النساء بالمنطقة هن أيضا مولعات به، يزيد إتقان أبنائهن وأزواجهن للرقصة تفاخرا بأصالتهم، كما يعبر ذلك عن وحدة الجماعة، وذوبان الفرد فيها، وفي نكرانه لذاته في مقابل جماعته وعشيرته وعرشه وهويته، ومن ثمة وطنه .

فالمتتبع لهذه الرقصات وأغنية الصف السنوية المحلية يلاحظ تلك القيمة الجمالية، التي يستطيع العرض أن يوجد في المتفرج والمتلقي، من خلال القدرة على التواصل عبر نظام إشاري مصقول بتلك الخبرة الإنسانية المستمدة من علاقة البشر فيما بينهم، والتي يمكن أن تستثمر في سبيل تواصلية الأفراد بمجتمعهم الواحد، فالإشارة والحركة والكلمة نظام رمزي له فعاليته في تحقيق الوحدة والشعور بما في ذوق هذا الفن الأصيل<sup>21</sup>، وفي المقابل هذا تبقى الوعدة اللحظة والمحنة، التي يستعرض فيها هؤلاء أصالتهم ومورثهم وتعابيرهم، التي تعكس بالمقابل انسجامهم وتميزهم ورغبتهم في إنتاج أجيال تحفظ ذكراهم وتعزز ارتباطهم بأولياء المنطقة.

#### - خلاصة:

في خلاصة هذا البحث وجب التأكيد أن الميدان كشف لنا أن الوعدة توفر سبل العودة إلى القبيلة ولو رمزيا، كما أنها المناسبة، التي فيها وفي خضمها يكتشف الفرد ذاته وأصوله، وهو ما فتح الآفاق للتشبع بقيم الانتماء إلى القبيلة وقيمها ولو في أيام محدودة من طقس الوعدة، ومن ثم ساهم ذلك في تحيين زمن القبيلة الأول، وأحداثها الأولى المؤسسة، ما وفر عناصر لإعادة بناء ونسج خيوط الذاكرة الجماعية للقبيلة بأولياتها وزمنهم الأول في التأسيس.

لأجل كل هذا، وقفنا في البحث أميريقيا عند العديد من عناصر التراث المحلي من قبيل الغناء النسوي والشعر الرقص الشعبيين والفروسية...محاولة اكتشاف نسق العلاقة بين طقس الوعدة وهذه التعابير الشعبية، التي تعكس في الأخير تاريخ وهوية وصورة هؤلاء، وعلاقتهم بالمجال سواء منه الجغرافي أو القدسي، وفي ذلك حاولنا تطبيق تقنية التحليل السيميائي لاستنتاج ما أمكن في ما يتعلق بالجانب الرمزي والقيمي فيها، أملا في تفسير وفهم ممكن للنسق السوسيو ثقافي المحلي.

#### هوامش:

<sup>1</sup> - عماد عبد الغني، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والاشكاليات...من الحدائث إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، (بيروت)، ط1، 2006، ص31.

<sup>2</sup> - بوشمة الهادي، الوعدة التمثيل والممارسة، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع، جامعة وهران، السنة الجامعية 2006-2007، ص 89، ولأكثر تفصيل عُذ إلى المرجع الأساسي المعتمد: بن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص07.

<sup>3</sup> - بن مالك رشيد، نفس المرجع، ص70.

- 4 - بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.
- 5 - نفس المرجع، ص 72-73.
- 6 - نفس المرجع، ص 23.
- 7 بورايو عبد الحميد، القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 144.
- 8 - الجويلي محمد الهادي، مجتمعات للذاكرة. مجتمعات للنسيان: دراسة مونوغرافية لأقلية سوداء بالجنوب التونسي، سراس للنشر، تونس، 1994، ص 125-126.
- 9 بوعلي عبد الرحمن، "نحو سوسيوولوجيا للظاهرة الشعرية في المغرب الشرقي: تأملات نظرية"، مداخله ضمن أعمال ندوة المغرب الشرقي بين الماضي والحاضر: الوسط الطبيعي، التاريخ، الثقافة، المنعقد بتاريخ 13-14-15 مارس 1986م، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بوجدة، جامعة محمد الأول، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1988، ص 549-555.
- 10 - الشريف كمال دحومان الهاشمي، أشرف الجزائر ودورهم الحضاري في المجتمع الجزائري، الدار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009. مرجع سابق، ص 79.
- 11 - بوبريك رحال، بركة النساء: الدين بصيغة المؤنث، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2010، ص 97-98.
- 12 - نفس المرجع، ص 99.
- 13 - الطاهر عبد الجليل، المجتمع الليبي: دراسات اجتماعية وأثنوبولوجية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1969، ص 153-154.
- 14 - ضاهر مسعود، "المشرق العربي المعاصر بين العصبية القبلية وعصبية الدولة القبلية"، من مجلة الفكر العربي المعاصر مجلة العلوم الإنسانية والحضارة، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 24، شباط، 1983، ص 101.
- 15 - رضائي مصطفى، "ظاهرة سونا في المغرب الشرقي"، مداخله ضمن أعمال ندوة المغرب الشرقي بين الماضي والحاضر: الوسط الطبيعي، التاريخ، الثقافة، المنعقد بتاريخ 13-14-15 مارس 1986م، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بوجدة، جامعة محمد الأول، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم 2، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1988، ص 683.
- 16 - نفس المرجع، ص 684.
- 17 - نص من مقابلة مع أحد المبحوثين 28 سنة.
- 18 - قيداري قويدر، رقصة العلاوي، بحث ميداني بمنطقة أولاد نهار، (غير منشور).
- 19 - ابن ياسر عبد الواحد، حدود أشكال الفرجة التقليدية، مقارنة أثنوبولوجية، من كتاب الفرجة بين المسرح والأثنوبولوجيا، مرجع سابق، ص 40.
- 20 - قيداري قويدر، نفس المرجع.
- 21 - تحريشي محمد، "رقصة الصف بين الفرجة والمرجع الثقافي: قراءة سمائية في المكون التواصلي"، من مجلة التراث، العدد 08، إصدار مركز البحث في الأثنوبولوجيا الاجتماعية والثقافية، وهران، 2004، ص 13.