الجسد في الأدب الشعبي الجزائري
إشكالية الترميز وآفاق التحرر

أ/ مَـرْزاقة عمراني/جامعة منتوري ـ قسنطينة

ملخص:

يسعى هذا المقال إلى إبراز كيفية تناول الأدب الشعبي الجزائري للجسد بوصفه عاملا جنسيا، ويتوقف خاصة عند توظيفاته المتعددة في الخطاب الشعبي، وما يمكن أن ترمز إليه من دلالات تحاول الالتفاف على طبيعة المجتمع الجزائري المحافظة والمتكتمة في أمور العلاقة بين الرجل والمرأة، على غرار ما نجده في كل المجتمعات العربية والشرقية.

Résumé :

Cet article cherche à mettre en évidence comment la littérature populaire algérienne traite le corps humain comme un facteur sexuelle, surtout lorsqu'il est utilisé aux diverses connotations qui contournent la nature de la société algérienne conservatrice dans le discours populaire, notamment en ce qui concerne la relation entre les hommes et les femmes à l'instar de ce que nous trouvons dans les autres sociétés arabes et orientales.

OOO

توطئة

إن القول بهيمنة نموذج أخلاقي في الأدب الشعبي الجزائري قول لن يكون صائبا تماما، بالنظر إلى طبيعة هذا الأدب في حد ذاته كونه خطابا ينأى عن ساحة النقد في حرية تامة؛ إذ طالما حاول النقد أن يضع القواعد والقوانين، ويضيق الممارسة الإبداعية بجملة من الاشتراطات الفنية وغير الفنية التي تؤسس لفعل إنتاج " النموذج" خدمة لمصلحة أخرى قد لا تكون الأدبية أو الشعرية من ضمن مكوناتها.

الحب العذري في الأدب الشعبي :

إن مطلعا بسيطا على الأدب الشعبي في تجسداته الشعرية والحكائية قد تأخذه الدهشة من مضامين بعض النصوص الإباحية التي تصور واقعا ما بشكل حرفي وجريء. غير أن هذه الدهشة لابد لها أن تنضبط أو تتلاشى حين نعرف أن هذا الأدب هو صوت الشعوب في طبيعتها، وهو لا يسعى لأن يكون نموذجا لغويا وبلاغيا، بقدر ما يجتهد في الوصول إلى تصوير الحياة كما يراها الفرد العادي ويعيشها في بدائيته، ونحن لا نقصد بالبدائية هنا حالة التوحش واللاتحضر، إنما نعني بها حالة الارتهان إلى واقع معيش يعبر عنه بشكل فني أدبي، وهو واقع يشكل فيه الحب والعلاقة بين المرأة والرجل ركنا أساسا.

وقد لا يغيب عن أذهاننا، أنه حتى على مستوى الخطاب النقدي العربي، حين أسس ابن قتيبة نظريته في القصيدة العربية، جعل المقدمة الطللية موصولة بالنسيب، نظرا لقرب الغزل من النفوس ولأنه لا يخلو أن يكون أحد ضاربا فيه بسهم حلال أو حرام .

ما نلاحظه هو أن الأدب الشعبي سواء مرويا كان أم مكتوبا (نموذج ألف ليلة وليلة) يولي اهتماما واضحا ومقصودا للعلاقة بين المرأة والرجل. إن دراسة في هذه النقطة قد توصل إلى نتائج لا تخلو من الطرافة.

نذكر جميعا كيف مارست السلطة السياسية فعل الإبعاد والنفي وحتى القتل ضد الشعراء الذين "تجاسروا على الأعراض"، ونعرف مصير امرئ القيس الذي نفي عن مملكة أبيه، ومصير سحيم عبد بني الحسحاس الذي قتله عمر بن الخطاب لجراءته وتماديه في التغزل غزلا ماجنا في بنات ونساء المسلمين، وربما اختلفت الأسباب الحقيقية الواقفة وراء النفي والإبعاد، إذ أن السلطة السياسية قد لا تقف ضد الممارسة الفعلية للحب بين الرجل والمرأة ،بقدر ما ترفض النص الذي يصور هذا الفعل.

وهذا – بالطبع- يرد إلى إشكالات بناء الدولة وتأسيس منظومتها الخاصة من القيم الحضارية والأخلاقية. ما يهمنا – هنا- أن الأدب الشعبي يجد لنفسه فتحة من الحرية قد لا تتاح للأدب الرسمي ،خاصة في مراحل من عمر الدولة، فيجسد طموحه في التكلم بلغة الشعب، وتتحقق هذه الحرية بالخصوص إذا لم يشهر هذا الأدب نفسه في شكل أغاني مثلا؛ إذ في هذه الحالة يصبح فريسة طيعة لمقص الرقابة. ولذلك قلما نعثر في أدبنا الشعبي على نصوص الغزل العذري لأنه يظل بعيدا عن اهتمام الرجل العادي الذي لا

تستطيع طموحاته أن تتجذر في حب وشعر يكادان يكونان ضربا من الخيال، و"يؤكد البحث في ظاهرة الحب عند العرب أن الطبيعة البشرية لا يمكن اعتقالها، وأن فيها قدرة تجاوز أي إطار مسبق يفرض عليها، ستوجد دائما قلة تحاول أن تسمو إلى المثال، وتستعلي على نداء الغرائز، وترفض العرف الشائع، ولكنها ستظل قلة تأخذ مكانها في الكتب،أكثر مما تترك أثرا في السلوك العام الذي سيبقى دائما ابن الطبيعة ،والعرف الاجتماعي، وثمرة حلقات متداخلة من الأعراف الحضارية التي تلعب فيها الثروة والثقافة والموروث الأخلاقي والعرفي دورا واضحا " (1).

إن طابع العلاقة الأثير بين المرأة والرجل لابد أن يكون التلقائية والتعبير الصريح عن هذا الانجذاب الطبيعي الحاصل بينهما منذ آدم وحواء.

إن فعل الغواية الممارس بين الطرفين فعل حاصل وموجود منذ اللحظة التي تقرر فيها خروج آدم من الجنة، عندما أطاع حواء التي أغوته بالأكل من الشجرة المحرمة. وسواء أجسدية كانت هذه الغواية أم قولية، فهي تبقى في الأخير الفعل المحبب الذي تنغلق عليه الأحاسيس والعواطف في نزوعها نحو الاكتمال والارتواء.

لذلك سيبقى موضوع المرأة موضوعا خالدا، محببا متجددا، ويبقى القول في هذا الموضوع حيا.

في مستوى الأدب الشعبي- وهو مدار اهتمامنا- حاول الشاعر والراوي أن يخرج بتلك الممارسة من مستوى الطبيعة إلى مستوى الفن، أي المهارة في التعبير والتصوير، فكان أن أبدعت المخيلة الشعبية ما لا يمكن إحصاؤه من نصوص مختلفة حكائية وشعرية ومثـَلية تدور في هذا الاهتمام اللا متناهي. تقف الطبيعة البشرية ضد الزهد في ملذات الحياة ومسراتها، إنها الطبيعة المتبسطة في طلب ما تصبو إليه من المباهج التي ربما كان على رأسها إرضاء الرغبة الجنسية، ولذلك لم يؤمن الأدب الشعبي بهذه العذرية ولم يقف عند حدود الأدب الروحاني الذي يحرم المرأة والرجل من التمتع الحسي ببعضهما. بل قد ينظر الأديب الشعبي إلى مثل هذا الحب نظرة دونية، إذ فيه انتقاص من رجولة الفرد، وانتكاس بالمجتمع نحو الاضمحلال المادي والمعنوي؛ إذ إن الفعل الجنسي وحده يستطيع ضمان وجود المجتمع وتكاثر أفراده، وهو وحده المقياس الذي يستطيع الرجل أن يقيس به الجوانب التي تكوّن عالمه الذاتي بالنسبة للمرأة ومن أهمها " هذا الجانب الهام من شخصية الرجل هو ما

اعتدنا أن نسميه باسم الرجولة (...) فالرجل لا يكون جذابا أو مغرما، أو رقيقا أو عنيفا أو قاسيا، أو مكتمل الرجولة، اللهم إلا في عين المرأة التي تحبه ".

بدء الحكاية:

تبدأ حكاية "رداح" و"أحمد ولد السلطان" بوصف أحمد والطريقة التي نشأ عليها، فهو " مربي عند باباه" هذا الأب الذي حجب إبنه عن العالم الخارجي، فرغب " أولاد السلاطين" في رؤيته والتعرف إليه رغبة منهم في اكتشاف هذا المخبوء، وستبين الدراسة أن هذه الرغبة في الاكتشاف والمعاينة ستكون فاتحة الكلام، والمحفز الأول على فعل الحكي أو قرض الشعر.

شهوة الاكتشاف / النواة الأولى للمأساة:

لطالما قوبل المنع والتحريم بالإصرار على فك هذا المحرم واقتحام الممنوع، ألم يقل المثل " كل ممنوع مرغوب"؟

وقد ابتلي الإنسان بهذه النزعة الكشافة التي تتلمس تفتيق أسرار المجهول(*)، وربما كان اجتماع هذه النزعة مع غواية الجسد هو ما تسبب في إخراج آدم عليه السلام وزوجه من الجنة (وهي قصة نسمح لأنفسنا بتصنيفها في خانة المخيال الشعبي اليهودي؛ إذا لا أساس لها من الصحة في النص الديني الإسلامي) وهو المخيال الشعبي الذي أخذ عنه الطبري حين استعان بحبر يهودي أسلم هو وهب بن منبه.

إن رغبة أولاد السلاطين في رؤية النبيل المخبوء والمخفي عن الأعين ستكون فاتحة الحكاية، حين يجمع هؤلاء الشباب عزمهم على الاستعانة بـ "الستوت أم البهوت" التي سيتركز دورها في الحكاية بأن تكون العامل المساعد الأول للبطل على الخروج من حلقة القصر أو ما نسميه "سجن الأبوة المتعالية ".

الحيلة الأولى:

تحتل "الستوت" على مستوى القصص الشعبي الجزائري مكانة مميزة، إذ غالبا ما تستعين بها إحدى الشخصيات لتحقيق غرض عجزت عنه، بينما لا تعرف "الستوت " هذا العجز، إذ أنها تمتاز بذكاء حاد، وقدرة على اختراق الموانع، والتسلل داخل البيوت المغلقة، إنها " أم البهوت " أي " ربة الخداع والمكر والاحتيال "، وبوساطة هذا الدهاء ستتمكن من إخراج " ولد السلطان " من قصر أبيه، ثم ستجعله يرحل عن أرضه إلى حين.

كان لأحمد ولد السلطان خادمة مخصوص بها، تشرف على طعامه، وتحرص على أن يقدم له اللحم دون عظم، والتمر والفاكهة دون نواة. جلست أم البهوت إلى أحمد وسألته أي لذة يجدها في أكل اللحم دون عظمه والفاكهة دون نواتها ؟

اكتشاف اللذة الأولى:

إن الظاهر من طيب الأكل لا تتحقق لذته إلا إذا اتحد مع ما هو محجوب ومغطى منه، إنّ ما لا تراه العين أحق بأن يحقق الشعور باللّذة أكثر مما هو مرئي. أثار سؤال العجوز المفاجئ للنبيل "أحمد" رغبة في نفسه في المقارنة عن طريق التذوق، وحين أكل اللحم وهو بعظمه، والفاكهة دون أن ينزع غيره نواتَها اكتشف أن المذاق مختلف. نحن نلمح هنا بداية تحقق فعل التكشف ذاك:

1- الجوهر أعز من المظهر ولا تحدث اللذة إلا باتحادهما.

2- التجربة هي السبيل الوحيد لمعرفة الجوهر واختباره (التذوق).

وتصعيدا في مستوى تجربة الاكتشاف؛ تخبر العجوز أحمدا أن للعظم " قلبا " ألذ من اللحم، وأنه باستطاعته الحصول عليه إذا كسر العظم، نحن هنا أمام عملية تكسير وتفتيت وتعرية متواصلة من أجل الوصول إلى الجوهر الذي يمثل " اللذة"، ثم جوهر الجوهر الذي يمثل "انتهاء اللذة ".

اللحم ← اللحم + العظم ← لب العظم

لذيذ ألذ أكثر لذة

حين رمى " أحمد " العظم على زجاج النافذة، تحطم الزجاج، وتكشف الشاب على العالم الخارجي، الذي غادر إليه وتعرف فيه على أترابه من أبناء النبلاء.

هذه المعرفة سوف تثمر مللا وضجرا من الشاب الذي ركن إلى حياة الخمول والكسل، يقرر الشبان الاحتيال له لجعله يغادر البلاد (أرض القبيلة).

الحيلة الثانية:

في هذه المرحلة سنشهد تطور مستوى الحيل لدى العجوز الستوت، وتدرجها من بطانة الرمزية إلى مظهر المكاشفة، على هذا الأساس جعلت الستوت في درب ابن السلطان "شْنَاين" وهي قِرب صغيرة صنعتها من جلود القطط والفئران، وحين مرَّ " أحمد " بفرسه وداس هذه " الشناين " الحقيرة

وأتلفها، أظهرت العجوز الحسرة وقالت: سَيَّحْتْ َمَايَا فِي قْلاَيَا يْسَّيَحْ قْلَاكْ / تْقُولْ ادِّيتْ رْدَاحْ ولاَّ طَلِّيتْ عْلَى جَنَّاتْ.

تحيل الأسماء على أشخاص؛ فـ " رداح " و"جنات " امرأتان، ولكن ما هو الفارق الذي قد تشكلانه بالنسبة لأحمد الذي لا بد أن يكون قد وقع بينه وبين أصحابه النبلاء ما يحدث لأبناء الطبقة الاجتماعية المترفة من خرجات للصيد وما يلزمها، ومن جلسات السَّمر وما تتطلبه، والأكيد أن أكثر ما تتطلبه مصاحبةَ الفتيات واللَّهو معهن، وقد يكون هذا بعض ما عناه ابن خلدون في مقدمته " وأيضا فالترف مفسد للخلق بما يحصل في النفس من ألوان الشر والسفسفة وعوائدها "[3].

لقد أصبح " ابن السلطان " على معرفة بالنساء، فماذا قد يعني له اسمان جديدان ؟

نعود إلى مسألة اللذيذ والألذ والأكثر لذة بلغة الفلاسفة العرض والجوهر ويضاف هنا جوهر الجوهر. إن النساء اللواتي عرفهن البطل بدءًا بأمه التي تغفل الحكاية ذكرها إلى حين، والخادمة ثم الفتيات المكملات للوازم الترف لا تعنين شيئا إذا قورنت بإحدى اثنتين " رداح " أو " جنات".

يدفع الراوي الشعبي ببطله إلى الدخول في أزمة تحقيق الذات، أو الوصول إلى الكمال، إنه يجعله يشعر بالنقص، على الرغم من كل المنجزات التي حققها في سبيل الوصول إلى الاكتمال، فإنه يظل ناقصا، يشعر الرَّاوي بطله بالنقص كي يجعله في حركة دائمة من أجل الوصول إلى العنصر المكمل له إذا عثر عليه واتحد به.

المرأة- الجسد النموذج:

إن التواصل مع العالم الخارجي بنجاح قد لا يحقق للرجل السعادة المثلى، إن إحساسه بالغبطة والاستغناء ومواجهته للعالم بإيجابية قد لا يتأتى إلا إذا دخل هذا الرجل في حالة تواصل مع المرأة، لذلك يعدُّ الدخول في حالة الحب، أو الخطوبة حالات علاجية ناجعة لبعض حالات الاكتئاب أو بعض أصناف الأمراض النفسية التي قد يعاني منها الرجال.هكذا يسعى الراوي لعلاج " أحمد " الذي عانى من سجن أبيه وقهره، فيتدرج به في الأخير إلى التواصل مع الجسد الأنثوي / المرأة النموذج.

وقد اعتنى العرب القدماء بنمذجة الجسد، فكتبوا في معاييرها ووضعوا لها صورة تقترب من الخيال، حتى ليشكلوا صورة التمثال المتناسق الأجزاء المضبوط المقاييس.

تشكل "رداح"هذا الجسد/النموذج وتنافسها فيه"جنات"، يسافر أحمد طلبا لرداح على وجه الخصوص، مستعينا بوصف العجوز لها. وكذلك فعل " عبد الله " عندما وُصفت له" يمينة " فسعى في طلبها ورمى بنفسه في التهلكة. والطريف أن الراوي في مستوى الجسد/ النموذج، يفاجئنا ويكسر أفق توقعاتنا الذي اعتاد على كون البطلة هي المالك الشرعي للنموذج، يخبرنا صاحب الحكاية أن هذا المطلب يظل عزيزا، بعيدا عن المنال، فثمة امرأة أخرى مختفية، جسد آخر مخبوء، يعيش في خيال البطل، لا يسعى إلى اكتشافه إيمانا منه باستحالة هذا الاكتشاف، إن الجوهر – إذن – غائب أبدا، الحقيقة مستورة عن الأعين لا تُرى ولا تُدرك، موجودة في التصور، قائمة في الأحلام.

يخبر الراوي أنه على الرغم من حدوث تحقق العلاقة الحسية بين الرجل والمرأة التي يحبها أو يرغب بها، إلا أن المثال الأعلى للمرأة يبقى غير ذي طبيعة مادية، وكأنه كُتب على الرَّجل أن يطارد تصورا يعرف أنه لن يمسكه.

طبقية الحب / طبقية الجسد:

تتبدى هذه الطبقية لأول وهلة في النصين محل الدراسة، فأحمد ابن سلطان (نبيل) و" رداح" امرأة من طبقة عليا مخدومة في قصر، و" عبد الله " فارس وسيِّد ابن سيِّد، و" يمينة " امرأة نبيلة تعيش في قصر والدها.

و ربما تجسدت الطبقية بشكل واضح، لأن نصوصنا تنزع نزوعا واقعيا، بعكس الحكاية الخرافية التي تلتقط العجائي والسحري... حيث يمكن لراعي، الغنم أن يتزوج الأميرة عبر المرور بسلسلة من العوائق والحواجز التي تتأسس على كل خيالي وعجائي، وقولنا هذا لا ينفي عن نصينا المتخيلَ، لأنه خاصية أصيلة في القصص الشعبي خاصة.

نستمع إلى مجموع الحوارات التي أنجزها " أحمد " مع " راعي غنم رداح " ومع " جنات "، ثم مع حماتها، ومع " خادمة رداح " وأخيرا مع " رداح " لنكتشف جزئية طبقية الجسد.

بين " أحمد " و" الراعي ":

الراعي يرعى غنم " رداح " التي غطت الأرض.

أحمد: لم لا تكلف راعيا ؟

الراعي: أنا الراعي.

أحمد: وكم تتقاضى ؟

الراعي: أجري السنوي أن أرى رأس خنصر صاحبة الغنم عبر النافذة.

أحمد: الرَّاعي، راعي ولُو كان رَاكَبْهَا زَرْقَا وسْبِيبْهَا (شعرها) مْحَنِّي.

إن رأس خنصر " رداح " لا يُعدُّ أجرا بقدر ما يعدُّ غنيمةً وإذا كان هذا الحال مع رأس أصبعها، فكيف سيكون مع يدها وذراعها، أما الوصول إلى رؤية جسدها فهذا ضرب من الوهم والمرض.

إن شهوة الاكتشاف قد تستنفذ عمر وكبرياء الرجل دون أن تتحقق، و" رداح " السيدة النبيلة يرضى عبدها بمشاهدة رأس أصبعها أجرة سنوية على رعي الغنم التي تغطي الأرض، فللعبد رأس الأصبع بينما سيكون للسيد الجسد كاملا.

بين "أحمد" و" جنات ":

جنات في منزلها الذي دل الراعي أحمدا عليه (وهي تطحن القمح).

أحمد: أَرْحِـي قَمْحَـكْ ونَقِّيـهْ ودِيرِي مَنُّـو سْمِيـدْ الفْطَايَـــرْ

شَكِّيتَـك أنــتِ رْدَاح ودَرَّقْتِ مَنِّي زِينَكْ يَا سْمِيدْ الحْرَايَرْ

جنات: والله ما نُفخَــم بْزِين

وما نزيدو بزايـــــدْ

إلا جِيتْ لجنات، أنا هي جنات

وإلا جيت لرداح، رداح حالها بعيد

ومَكَّانَشْ فِي بْنَاتْ الْمضَارَبْ

مْدَايْرَة مْن القْماش صَارمِيـة

وعلى راسها عَبروق زايــد

يجدر بنا التنبيه على أن " الراعي " زوج " جنات " هو من دل " أحمد " عليها كي توصله إلى " رداح " إذا شاءت، وإذ ذاك فنحن أمام كسر جديد لأفق توقعاتنا، إذ نكتشف أن " جنات " المشهورة والمذكورة مع " رداح " ليست سوى زوج الراعي، وعلى الرغم من انتساب هذا الراعي إلى واحدة من ربات الجمال " جنات " إلا أن ذلك لم يحقق له كمالا فهو كما قال " أحمد ": الراعي، راعي: فثمة حواجز كثيرة تقف عائقا ضد الراعي، من أجل الاكتمال، أخطرها انتماؤه في طبقة اجتماعية دونية، ولذلك فإن حصوله على الجسد /

المثال لا يمكن أن يقفز به على هذا العيب المتأصل في سلالة الفقراء ورعاة " الأغنام "، إن هذه الجزئية، تضرب عرض الحائط بالحكاية الخرافية التي تسمح للطبقات الدنيا من المجتمع بالانتساب في المستويات العليا خاصة عن طريق النسب والتصاهر، هذه الحكاية تحفظ لمختلف طبقات المجتمع حدودها وحقوقها.

ما يلفت النظر هنا – على مستوى الحكي – هو أن " جنات " زوج الراعي، تملك هي الأخرى " مشروع الاكتمال "، فقد خيَّرت أحمدا بينها وبين "رداح "، فإذا كان قد جاء في طلبها فستلبي الدعوة، وإذا كان مقصده " رداح " فهي عزيزة منيعة، نلاحظ هذه الدعوة التي تكاد تكون مباشرة صريحة من المرأة / من " جنات " لأحمد، ودعوة كهذه لن يكون مبتغاها تجاذب أطراف الحديث؛ إنما هي دعوة لإحداث ما قد يحدث بين المرأة بوصفها امرأة والرجل بوصفه رجلا؛ هي في اختصار " دعوة للمتعة "، ما يؤكد هذا الزعم هو تنبيه " جنات " على جدار الحراسة القائم بين " رداح " وكل من يطلبها، والنفس تحب الركون إلى الراحة، إن جمال " جنات " ملاحظ، هو صادم وصارخ، وهي – أسطوريا – تختلط بـ " رداح " وتتماهى فيها، غير أن الفارق كبير؛ فجنات في متناول اليد، بسيطة زوج راع يعتقد أنه يحقق مشروع اكتماله " بالنظر إلى رأس أصبع " رداح " مرة كل سنة ". وإذا كان الراعي على الرغم من دونيته يصبو نحو الجسد / المثال، فكيف يقبل " أحمد ولد السلطان " بزوج الراعي، التي لم يستطع أحدهما أن يحقق اكتمال الآخر. وتأبى الطبقية الاجتماعية على المرأة الخارقة الجمال صاحبة الجسد المثال الدخول في الطبقات العليا، وتأبى على هذا الجسد أن يتمتع بمن يعادله وسامة وجمالا، فالدم النبيل والأصل الشريف يتأبيان على من دونهما منزلة.

تؤشر الحكاية على انتماء " رداح " في طبقة ارستقراطية فـ " جنات " تقر بأنها (مدايرة من القماش صارمية) و(على راسها عبروق زايد). إن فخامة اللباس ووجاهة القماش لدليل كاف على انتماء صاحبه في طبقة عليا، فالتَّرف والفخامة دليلان على أن صاحبهما من " الأسياد" وعليه، لا تجوِّز الطبقة الاجتماعية لصاحبها النظر إلى ما دون مستواه، حتى وإن كان هذا النظر إلى جسد شهواني يكاد يحاكي النموذج.

<u>بين أحمد وحماة جنَّـــات(والدة الراعي) :</u>

يكشف الحوار القصير الدائر بين أحمد وحماة جنات، عن دونية الأصل الوضيع من جهة، وعن إحدى طبائع المرأة من جهة ثانية وهو طبع متأصل فيها بغض النظر عن سنها ومستواها الاجتماعي، وهو "الغيرة" التي تدفعها إلى العناية البالغة بجسدها وتبجيله وتقديمه على اهتمامات كثيرة، ومحاولة إرضائه على الرغم من المحاذير التي تكتنف هذا الإرضاء "إن عامل السن لا يرغم المرأة على التخلي عن حقها في زوجها والتمتع بجسدها، فهي تراقب الرجل باستمرار حتى لا يرتبط بامرأة أخرى"[4] فالعجوز التي شهدت الحوار الذي دار بين "ابن السلطان" وكنتها، تأخذها الغيرة من إعجابه بجمالها، وسعيه في طلب "رداح" فتتمسك بـ "ركابه".

إن "أحمد" الذي خبر بعض طبيعة المرأة بعد تحرره من سجن أبيه، قد فهم قصد العجوز ومبتغاها دون أن يحرجها بالسؤال ودون أن يندهش لفعلتها، ويباشر بالرفض الصارم.

أحمد: وَليِّ (ارجعي) يا امَّــى لَكْبيرة.
كُونْ عَينِ فِي هَاذْ القْمِيحات رَاهَمْ فِي بْلادي
كون عيني آني كْلِيتْهَمْ فِي بْلادي
ومَا شْقِيتَشْ أنا ولَّا جْوَادي.

ترجع العجوز إلى المنزل وتلتقي بجنات التي أدركت رغبتها في "أحمد".

جنات: شَفْتِي يا لَالَّة هَذاك الفَارس مَا بْهَاهْ ومَا ابْهَى لْغَاه ؟
العجوز: كُونْ مَا نْهَانِيشْ آنِي رُحْت مْعَاه.

إن دونية جسد العجوز لا تنبع من كونها تنتمي في طبقة فقيرة فحسب، بل لأن هذا الجسد لا يحوز على الإطلاق مواصفات "النموذج" ولا يحاكيه في شيء، جسد لا يمثل المفارقة، نمطي وأقل من عادي، ومثله موجود في بلاد البطل، ولو شاء لكان تعاطى مع "العادي" دون تكبد عناء الرحلة وتحمل مشاق السفر.

نلمح أيضا ملامح التراتبية الجسدية داخل الطبقة الاجتماعية نفسها، فالجسد العجوز الذي فقد نضارة الشباب وبهاءه، مرفوض من طرف الجسد الشاب سواء أكان من الطبقة نفسها أم من أخرى، الشباب عامل مهم في ممارسة الغواية وتأكيد فعلها (الجسد البهي لا بد أن يتوفر على صفة الشباب).

لا تكون غواية الجسد كاملة، إلا إذا كان بكرا، بتعبير آخر، لم يسبق له وأن تعاطى مع جسد أخر، إنها قداسة التجربة الأولى وفاتحة المتعة، الجسد الأنثوي الذي اكتشفه رجل آخر، سابق، لا يغري بالمغامرة والمخاطرة التي ربما كانت نهايتها الموت.

في الطبقة الدنيا نفسها لاحظنا أن "جنات" الجسد الأنثوي الجميل لا ترضى بالتواصل مع "جسد الراعي"، إذ الفارق في الجمال والأناقة يغري الجسد المتفوق بالنزوع إلى ندِّه جمالا ووسامة، ولذلك رأينا "جنات" تدعو "أحمد" إليها.

<u>بين "أحمد" و"خادمة رداح":</u>

يتجاوز أحمد كل الحرس، ويصل قصر "رداح"، يصادف الخادمة ويطلب منها أن تخبر سيدتها بوصوله.

الخادمة: فارس بالباب يطلب لقاءك.

رداح: (متعجبة من عدم مقتلا طالبها ومقررة إرجاءه) تتناول تفاحة وتطرزها بالطيب وتقول للخادمة: سلميها إليه وانظري في شأنه معها: فإن أكلها فأمري بقتله وإن شمها ووضعها في جيبه فقد أذنت له بالدخول.

يشم أحمد التفاحة ويضعها في جيبه، وتذهب الخادمة إلى "رداح" لتخبرها فتأذن له بالدخول، (هذه الحوارات سنستثمرها لتحليل ثنائية الجسد واللغة)، حين اجتاز أحمد المصاعب وتخطى الحرس ووصل إلى قصر "رداح"، طلب من الخادمة التي صادفها أن تطلب له الإذن في الدخول، مانعت الخادمة لعلمها باستحالة تحقيق طلبه، فقال أحمد:

قُولِي لَلَّاك يا وْصِيفَة تُخْرَجْ والَّوْصِيفْ مَا فِي يدُّو كْلُوفْ
قُولي لَلَّاك تخرج تْشوف يا شْوارب الحَلُّـــــوفْ.

إن صيغة الأمر المتكررة ونعت الخادمة ب "الوصيف" وهو العبد الأسود، يدلان على استعلائية متضخمة في ذات البطل كونه من طبقة النبلاء، والجسد المصبوغ بالسوداء والشفاه الغليظة التي تشبه شفاه "الحلوف" أي الخنزير أحط حيوان في المعتقد الشَّعبي، لا يحق لمن كان بمثل هذا الوصف أن يقف ضد رغبة من يملك جسد الملوك والسلاطين.

<u>عود على بدء:</u>

<u>أصل الحكاية / بداية الغواية:</u>

في القصيدة التي تحكي قصة "يمينة" و"عبد الله"، تبدأ الحكاية –كما أسلفنا- بوجود يمينة، شابة من طبقته، على مستوى من الجمال صادم وخارق، فيتصل بها، وتحتال لذلك بأن تطلب من أبيها أن يصنع لها لعبة في شكل غزالة بحجمها الطبيعي، تكون جوفاء، يتمكن "عبد الله" من الدخول فيها ويستقر في غرفتها بكل أمان، وسنلاحظ أنه في حالتي الحكاية والقصيدة يسكت صوت صاحبهما عن الحديث عما جرى بين الرجل وبين المرأة (عكس ما نلاحظ في قصص ألف ليلة وليلة مثلا من وصف دقيق لعملية الاتصال) داخل الغرف لا تعود للأجساد تمظهرات خارجية تدل على حالة الرغبة وتحقيق هذه الرغبة، ويشبه الأمر حالة مشهد سينمائي حين يدخل الاثنان (المرأة والرجل) الغرفةَ ويوصدان الباب في وجه المشاهد، يبدو القول أو الكتابة في هذه النقطة مساسا بلحظة قداسية تترفع عن الوصف "هل بإمكاننا أن نكتب على الرغبة دون أن نتحدث عن أدوات تحققها ؟ نحن في واقع الأمر لا نكتب عن الرغبة، فالرغبة تستعصي على الإدراك المجرد، إنها طاقة ذاتية يعيشها الفرد كسر مطلق، فأقصى ما يمكن أن نفعله هو أن نصف تجلياتها"[5]، ولذلك لن يهمل الراوي أو الشاعر وصف هذه التجليات (الشعر، العيون، الشفاه، النهد...) وإن كانت حيلة الغزالة تذكرنا بالإلياذة، فإنها أيضا تحيل على قصة دخول الشيطان على حواء وإغرائها بالأكل من شجرة الخلد، وكان دخول الشيطان في جوف الحية معادلا له دخول "عبد الله" في جوف الحصان، لتجسيد استجابته لجسد يمارس غوايته في صمت دون أية وسائط، فالجسد الجميل يفيض بمعاني الغواية والإغراء، حتى دون كلام أو قصد، لذلك حرصت النصوص الدينية على حجب الفتاة إذا وصلت البلوغ وعبَّرت بعض المناطق في جسدها عن أنوثتها، هذا التحوُّل الذي تصبح بواسطته الطفلة امرأةً.

و يحضر في قصة "رداح" مشهد "التفاحة" التي أكلها آدم، فاستحق بذلك عقاب الله تعالى وإخراجه من الجنة، وعلى العكس من آدم الذي أكل التفاحة فإن أحمد اكتفى بشمها ووضعها في جيبه (تماما كما أرادت رداح وأمَّلت)، إن شم طيب ثمرة الغواية ووضعها في الجيب يعد تعاملا ذكيا مع موقف الاختبار الذي وُضع فيه، وتأكيدا لحالة العشق التي يعيشها البطل، وإعلانا عن أن الرجل خبير في فنون التعامل مع المرأة وعلى معرفة دقيقة بتفاصيل الشخصية الأنثوية، في مستوى أدق من التحليل، تصبح هذه التفاحة المرأةَ ذاتـَها، إنها بشكل أدق "جسد المرأة".

التفاحة / النص الجسدي:

كانت التفاحة التي أكلها آدم نفسها الحيلة التي انطوت عليه، حين لجأت حواء لإغرائه جسديا، حتى تدفعه إلى المعصية وتتسبب له ولها بمأساة الإنسان الأبدية في حركة هبوط نحو الأرض.

يسعى "أحمد" للامتزاج بعالم المرأة/الجسد المثال، ويقف على بابها وقد يدخل تحت شرط اختباري، إن أكل التفاحة (سلوك عادي) يعني المغادرة والخروج من الجنة (جنة حواء وعالمها).

إن الرجل الذي يجهل أبجديات التعامل مع المرأة وغير عارف بفنون تناول جسدها، وفك الشبكة الدلالية الرامزة لإيماءات هذا الجسد، وإعطاء التأويلات المتسقة مع مساحات الفراغ في نصّه، وملء فجواته، هذا الرجل يستحق الطرد من عالمها دون أسف عليه، وربما لم يكن الطرد كافيا على انجراح نرجسية الجسد، قد يكون القتل هو العقاب اللائق.

إن تطييب التفاحة يعادل تطيب المرأة، ولا بد أن هذا التطيب وإن كان من مستلزمات النسق الجمالي للمرأة، فإنه أيضا يعد من أهم تجليات الرغبة ووسائلها في الإعلان عن نفسها، سواء أكان ذلك بالنسبة للمرأة أو الرجل، ولذلك كان التطيب من أهم مقدمات فعل "النكاح" وارتبط التعطر بجريمة الزنا، وكانت كل من تعطرت وخرجت فشم الناس عطرها زانية.

تمثل التفاحة نصا جسديا، لكنه لم ينشأ عن طريق أحد أعضاء الجسد، فهي لا تشبه الأصبع الذي يراه "راعي الغنم"، وكنا قد قلنا إن التفاحة تصبح جسد "رداح"، بشكل أعمق إنها جسدها وهو في حالة عري، حيث لا يبقى أمام الرائي غموض أو تساؤل، فكل الجسم مشاهد، وكل النص مقروء، فالجسد الذي يعادل التفاحة لذة ونضارة جاهز لاستقبال الناجح في اختبار "التفاحة".

و حين يخفي التفاحة في جيبه، فهذا دلالة مباشرة على نبل أخلاقه وعلو همته، واستعداده لحفظ سر هذه المرأة التي ستمنحه نفسها بعد قليل فالأمانة والتكتم مطلوبان في مثل هذه العلاقة.

و أحمد ابن السلطان ليس أوّل رجل يرحل ويسافر طلبا لرداح، فقد قتل على بابها كثير من الرجال، بعضهم لم يستطع تجاوز العسس وآخرون فشلوا في الإختبار أو عجزوا عن قراءة النص واستكناه معناه الخفي / الواضح.

إن ذاك السقوط وهذا النجاح يكشفان عن التفاوت في مستوى الثقافة الأيروسية بين الرجال، وكما قد يرجع هذا التفاوت إلى اختلاف المراتب الاجتماعية، فإن الاختلاف والتفاوت في قراءة النص وتلقيه يعود إلى الاختلاف والتباين في التعامل مع هذا النص.

و يبرز الفرق واضحا بين نساء النص الشعبي الجزائري (هنا) وبين نساء ألف ليلة وليلة مثلا؛ فمعظم نسائها خاصة ذوات الجاه المنتميات في طبقة الحكام والوزراء والتجار شبقات يتجاسرن على الفاحشة والخيانة " فإن زنى المرأة السلطوية (...) كان نتيجة علاقات الفسق والفساد التي سادت في قصور ألف ليلة وليلة والتي انغمس فيها كبار القوم من جهة، وهو في بنيته العميقة يشير إلى فساد متأصل في طوية هذه المرأة وسلوكها وقيمها التي تربت عليها في مجتمع سلطوي ثري مستبد محاط بالأبهة والخدم "[6] وبعكس ألف ليلة وليلة، لا يُدين النص الشعبي مثل هذه العلاقة، بل يرفعها إلى مقام سام، ويعين لها نهاية إيجابية.

<u>خارج حدود الزمن:</u>

دخل " أحمد ولد السلطان " على " رداح " واختليا ببعضهما خمسة وأربعين يوما، هذا بالضبط ما تخبرنا به الحكاية.

إن " الخلوة" هي مختصر ما كان بينهما، والغريب في أمر هذه الخلوة هو أنها أتمت عدة خمس وأربعين يوما دون أكل أو شرب؛ كأن البطلين وصلا إلى درجة الاستغناء والاكتفاء ببعضهما عما سواهما، كأن حالة اتحاد الجسدين جعلتهما في غنى عما هو خارج عنهما.

نحن هنا أمام جزء من الحكاية يلامس اللامنطق أو المحال؛ إذ كيف يعقل أن يختلي الرجل بالمرأة مدة شهر ونصف شهر دون أكل وشرب؟ لذلك نقترح التأويل التالي:

تحول الجسدان المثالان إلى جسدين قداسيين، لقد نأيا عن عالم الموجودات الحسية المادية، وأصبحا روحين تعيشان دون الحاجة إلى البدن، وكأننا بإزاء تجربة عشقية صوفية " لأن التجربة الصوفية في أعمق معانيها هي تحرر الإنسان من الوعي ومن فخ قيم ضيقة ملقنة، وانطلاق في رحاب اللاوعي بحثا عن قيم جديدة (...) ويغدو الحب ارتقاء نحو المقدس، وإذا أخذنا بالزعم الفلسفي القائل بأن النفس كانت موجودة قبل الجسم، وتظل موجودة بعده، وأنها جوهر روحاني قائم بنفسه، مستغن عن البدن، وأنها

كانت في الفلك، أو في العقل الفعال، أو في النفس الكلية، فيصبح من السهل تبرير هذا الحنين الذي يحرف النفس بحثا عن موطنها الأول " [5].

يشرح هذا النص أن البقاء مدة خمس وأربعين يوما دون غذاء، وفي انفصال كلي عن العالم الخارجي، يعني أن الروحين قد استغنيا عن بدنهما، وأنه لحظة حدوث الاتحاد بين " رداح " و"أحمد " يكون الاثنان قد ارتقيا إلى مستويات عليا غير تشخيصية، فغابا في عالم روحاني وتغيبا عن الدنيا.

إن حالة الانخطاف هنا والذهول عن الدنيا تجعل من هذا العشق الإنساني يحاكي نموذج العشق الرباني لكنه لا يستطيع أن يكونه لأن " أحمد " يستفيق بعد انقضاء هذه المدة، فيظن أنه لبث يوما أو بعض يوم، إن حالة الصعود والتسامي كانت حالة مؤقتة يردها عن حركتها ظن " ولد السلطان " بحدوث أمر أرضي جلل. فبعد اكتمال المدة، ينزعج الفرس لفراق صاحبه ويصهل صهيلا يدوي الجبال.

يفزع " أحمد " ويقول:

شاش لبيض وانهم واتكلم صدر ومثل طبول نحاس
إما نْجَع اتَّاخَذْ ولَّا جازية جاتْهَا فالرَّاس

صهيل الفرس المدوي كسر بوتقة اللاوعي، التي تخدر فيها عقل " أحمد " وأعاده إلى الأرض (حركة النزول) ويستدل أحمد بصهيل فرسه على أمرين:

1- موت " نجع" وهو والده.
2- موت " الجازية ".

إن موت الوالد / السلطان / زعيم العشيرة، هو – دون شك – حدث خطير، قد يهدد استقرار القبيلة ووحدتها، و" أحمد" بوصفه ابن أبيه، لا يفزعه أمر الموت المقدر بقدر ما يفزعه ما يترتب عن هذا الموت. إذ لا بد أن يكون هناك، في موطنه من أجل ردع القلاقل والاضطرابات التي تحدث في مثل هذه الحالات، إذ إن موت " الحاكم " أو " الزعيم " فرصة سانحة للمتمردين والراغبين بالثورة، ولذلك لا تعلن الطبقة السياسية في جميع البلدان عن موت " الرئيس " أو " الملك " إلا بعد ترتيب الأمور، والتأكد من استتباب الأمن، والاستعداد الكلي لمواجهة المعارضين والرافضين.

و تحضر الجازية بوصفها الصورة الأسمى للمرأة، الصورة التي لا تُطال، والجسد الذي لا يمس.

و تبدو مثقلة بحمولات دلالية لا تنتهي، حمولات تبقى رمزية، تتناسل وتبقى مشردة في عالم المثل والأحلام؛ فالجازية الصورة الأيقونية للمرأة " هي المرأة في أبرز مظاهر تحررها وفي قمة الاعتراف الاجتماعي بها كطرف فاعل في حياة المجموعة، إنها خزان الأمومة والحب والقوة والحكمة "[8].

تصبح الجازية أيضا عمدا في القبيلة ورمزا لوحدتها لذلك يكون موتها أو موت " نجع " ذهاب رموز القبيلة، وتهديدها بالانقلاب والتشتت.

بناءً على هذا، يعتقد ابن السلطان أن أمامه مهمة عظمى لا بد أن ينطلق لها، لأنها تخص كيان القبيلة ووحدتها.

يعود الشاب إلى دياره، ويستقر في قصره، ويكتشف أن الأمور على خير ما يرام، فيسقط طريح الفراش وتأتي الوفود لتهنئه على رجوعه سالما، ويرد على كل مهنئ بجملة واحدة: الله يسلمك ويسلم رداح، ما استوجب قلق أمه التي استدعت خاله لحل مشكلة ابنها، يدخل " أحمد " –إذن- مرة ثانية في حالة اللاوعي، لكنه لاوعي داخل حدود الزمن وداخل أسوار العالم الموجود، المحسوس، وهو لا يزال مشدودا إلى الأرض، لأن الجسد الذي اتحد به ليتسامى معه في هيئة ذات واحدة نحو الأعلى غير موجود في هذا الحيز المكاني.

<u>النقش بالكلمات / تجسيد الجسد:</u>

يشرع " أحمد " في وصف جسد " رداح ":

عليها شعور كي قمح في بور [9]
عليها زنود مثل هنـــود [10]
داروهـم اماليهـم للعجـب
يا خالي لكان اديتني ليهـا
قلبـــي اتـــحرق
بزازلها تاقــوا لتنيــف [11]
كي حمامات متساميـــن [12]
على راس برج عالي مقرمـد [13]
يا خالي لكان اديتني ليهـا
قلبـــي اتـــحرق
عينيهـا حـب رصـــاص
مذوب فـي قالـب نحـاس
بيـه تقاتلـت لـــعراش

صـح ماهوشـــي كـــذب
يا خالي لكان اديتنـي ليهـا
قلبـــي اتـــحرق
وعليها سنان كي نقش الثمان [14]
صاغهم يهودي في وهـــران [15]
راح قـالـوا اهـــرب [16]
يا خالي لكان اديتنـي ليهـا
قلبـــي اتـــحرق

و نحن نحلل جزئية مستوى التشخيص في هذه الحكاية، نتنبه إلى أن البطل قد أصابه المرض للمرة الثانية وقد فارق " رداح "، وكان قد مرض أول مرة حين ذكرتها " الستوت "؛ فالمرض الأول كان بسبب الشوق للقاء ما لم يُعرف، واكتشاف ما لم يكتشف، أما المرض الثاني فقد نزل به من شدة الشوق إلى ما عُرف، والرغبة في معاينة ما اكتشف.

و إن كان البطل قد حل مشكلته الأولى بالسفر ولقاء " رداح "، فإن المشكلة الثانية لا يمكن أن تحل إلا إذا تمت له المساعدة من قبل طرف آخر، فإمكانية السفر والارتحال غير ممكنة، طالما سيبقى البطل ضمن حالة اللاوعي الراهنة دون لقائه برداح.

على مستوى التشخيص، نميز تركيز الراوي على أجزاء بعينها من جسد " رداح ".

1- الشعر ← سنابل القمح الجيدة.
2- الذراعان ← السيوف البيضاء.
3- النهد ← حامتان على برج عال.
4- العينان ← رصاصتان.
5- الأسنان ← نقش دينار ذهبي.

في جسد"رداح"تتجلى الرغبة بكل ما يمكن أن يجليها (الشعر، الذراعان، النهد، العينان، الأسنان، الساقان...)، وفي جسد "رداح" أيضا تتجسد الطبيعة بخصبها وإحدى رموز الحياة فيها (السنابل/القمح)، ويصبح النهد حامتين واقفتين على برج عال، وإذا كانت الحمامة – على مستوى الشعر القصيح- تعد رمزا للسلام، فإنها قد تكون كذلك على مستوى الأدب الشعبي، أما إذا استبعدنا هذا التأويل وأقصيناه، فنحن لا نستطيع استبعاد كون نهد

المرأة هو الجزء الذي يحن له الرجل أبدا بوصفه وسيطه الأول في صلته بالحياة عندما خرج إلى الدنيا أول مرة، تتجسد هنا دلالة الأمومة بوصفها الواهب الأول للحياة، وتلتقي مع (السنابل/ القمح) بوصفه أحد أهم مكونات الحياة وأحد أكبر ضمانات استمرارها بالنسبة لكل العناصر البشرية.

نلاحظ هذا التلاقي والتلاحم على المستوى الرمزي للتشكيل الجسدي الأنثوي، وقد يصدمنا هذا التلاحم المعبر عن الحياة وبدئها، بتقاطعه مع رموز الحرب وإنهاء الحياة؛ يتجسد ذلك في تشبيه الذراعين (ومعهما اليدين/ أدوات الفعل والتنفيذ) بالسيوف الهندية (الهنود) وهي السيوف التي يصفها العرب بكونها الأجود.

إن إسناد الحركة في الجسد الأنثوي إلى السيوف أداة الحرب والقتل وكذلك العينان اللتان تشبهان بحبي رصاص- وسيلة أخرى للقتل – يضعنا أمام تناقض واضح.

الشعر = القمح حياة وسلام
النهد = الحمام أمومة وخلق
العينان = الرصاص الحرب والموت
الذراعان = السيوف الإفناء

إن هذا التناقض البنائي في جسد المرأة، نعثر عليه أيضا في قصيدة " يمينة وعبد الله " فهي الأخرى يجمع جسدها بين ثنائية الموت والحياة.

عينيها قرطاس معبر حب ثمان قالبو
خدودها نوار منور فاتح روس كبايبو
فمها رمان مكسر سارق شهو طيابو

فالزهر والنوار يتناقضان مع الرصاص الذي صيغ في قوالب.

هل اعتقد القاص والشاعر الشعي أن جسد المرأة مساحة لأحد اختيارين، حياة أو موت. يصدق هذا التصور خاصة إذا استحضرنا حكايات اختطاف العرائس ليلة زفافهن، قبل أن يلتقي الزوج بزوجه، يخاطر أحد الرجال المهووسين برجولتهم، من أجل نيل شرف الليلة الأولى والاحتفاظ بهذه المرأة التي يرى في نفسه المالك للميزات التي تجعله أهلا للاستحواذ على جسد نال إعجابه، ألم يكن هذا الرجل ينفذ عملية الاختطاف ومبدؤه " على العين الكحلة نموت ولا نحيا " وكذلك كانت رحلة " أحمد ولد السلطان " إلى

موطن " رداح " محفوفة بالمخاطر، ملغمة بالموت، وكذلك كان مصير " عبد الله " على النحو الذي تبينه القصيدة.

يحث الجسد المغري الشهواني على المغامرة، طلبا للاتحاد به، إن كمال جسد الرجل لا يمكنه أن يتحقق إلا بالاتحاد الذي دونه الأهوال.

من أجل ذلك يلح " أحمد ولد السلطان" على خاله في العودة إلى ديار " رداح " ومعاودة الاتصال بها، ويكرر (يا خالي كان ديتني ليها – قلي اتحرق)

إن جسد " رداح " ألغى من تصور البطل كل الأجساد الأخرى، لأنها لا تستطيع أن تحقق له صفة الكمال، بل إن التمادي في البعد عنه قد يسبب له نقصا في رجولته؛ فاحتراق القلب، يعني أن الرجل يكاد يصبح دون عاطفة ودون إحسان بالموجودات من حوله.

على عكس بعض نصوص الأدب الفصيح التي تشيِّئ المرأة، أي تجعل منها مجرد " شيء"، جسد للمتعة، يجتهد النص الشعبي (الجزائري) بكل ما يملك من أدوات تعبيرية، وطاقات دلالية، في جعل هذا الجسد محور الكون ونواته، بكل تشاكلاته وتقابلاته، وعلى طرفي هذا المحور تتشكل معادلة الموت والحياة، والسلم والحرب، ففيه بذرة الحياة، وفيه خاتمتها. وهو يبقى غاية يصبو إليها الرجل ويشقى، لكنه يعلم أنه الغاية التي لن يصل إليها، ولكنه يبقى مشتاقا إليه، يحن إلى التواصل معه، كأننا إزاء تجربة عشقية صوفية، ثمة جسد أنثوي بحمولته المادية والمعنوية يعيش في خيال الرجل يريد تحقيقه ومعاينته دائما " وللحب الصوفي علاقة بالخيال؛ لأن القلب موطن الأحاسيس ومصدر الحب، ينصرف إلى المحبوب بعد أن يصوغ له الخيال صورته في جمال وكمال مثاليين، فالعاشق يحب الصورة التي يحلم بها والتي تكفل الخيال برسمها له" [17].

<u>طبقية الحب وطبقية الجسد:</u>

لعله من الجدير أن نسجل أن قصص العشق هذه مسجلة بين أبناء الطبقة العليا، كما سبق وأشرنا؛ فـ " رداح" ارستقراطية نبيلة مثل " أحمد ولد السلطان " وكذلك " يمينة " وعبد الله.

فكل المحبوبات ارستقراطيات، يختلن في اللباس الفاخر ويستعملن الحلي الذهبية بشكل يومي.

يقابل أفراد الطبقة العليا، السوقة من الناس، وكذلك تتضاد لغتا الطبقتين.

اللغة العليا

جسد أعلى (مثالي) الرمز والإشارة

رداح

يمينة

اللغة العليا

لغة شعرية مكثفة رامزة

أحمد ولد السلطان

لغة وسطى

جسد دون

المثالي الدعوة الجنسية بلغة

جنات شعرية شفافة واضحة

اللغة الدنيا

جسد

دوني لغة نثرية سطحية وعادية

الراعي

+

والده الراعي

+

خادمة رداح

تهمل الحكاية ذكر أصحاب الأجساد الدونية، بينما تحتفي بأسماء أصحاب الأجساد المثالية، فيكتسب الاسم بذلك وظيفة مركزية ودلالة مشعة تحيل على صاحبه.

إن " رداح" صاحبة " الجسد المثال " تمتلك أعلى مستويات اللغة في الحكاية، بل إن جسدها ذاته يصبح لغة كما سبق أن أشرنا، فثمرة الخطيئة تحط بالطيب، وتخرج إلى الفارس، فيستبدل بها نصا ذا أبعاد تاريخية وثقافية وتربوية متدفقة، إنه إيحاء بالغ التكثيف، حاد الاختزال، ومع ذلك فإنه يجيء منهمر الدلالات، شيء أكثر إلغازا من نظام الاتصالات السرية في الحروب، وحل اللغز محاط بمحاذير كبيرة؛ إذ الفشل في حله عقوبته الموت، تعاقب اللغة العليا من يفشل في التعامل معها بالموت، فهي لغة غير جدير بها إلا من تميز برهافة

الحس، وقوة الحدس، ونفوذ البصيرة، والموت عقاب لمن يفشل في التعامل مع نرجسية الجسد/ نرجسية اللغة.

و ربما نكون قادرين على الاستنتاج بأن الراوي والشاعر الشعبيين الجزائريين قد استطاعا إيجاد الحل لمشكلة الجسد، وصعوبة طرحها، فارتقيا به إلى مستوى التجربة الروحية الصوفية، دون أن يهملا كونه موطن الرغبة وتجلياتها. وإن أي محاولة لتنفيذ هذه الرغبة سيكون عقوبتها الحروب الناشبة، غير أن المحير هو أن هذا الجسد هو نفسه من يطفئ نار الحرب ويرفع رايات السلام، فخروج " يمينة " إلى قوم " عبد الله " أوقف نار الحرب وجمع العاشقين، وكذلك كان حب " رداح " و" أحمد " كان سببا في زواجهما واتقاء مخاطر الحرب.

و يبقى التراث الشعبي مجالا شائقا، ونبعا ثرا للدراسة وتحليل النصوص التي تتقاطع مع التراث العالمي والديني/ ويبقى الشكل الأول الذي صبت فيه الإنسانية أحاسيسها وأحلامها ولا زالت تفعل، لذلك يبقى بابه مشرعا أبدا في وجه كل من أراد الأخذ منه.

هوامش الدراسة

(1) عبد الله، محمد حسن. الحب في التراث العربي عالم المعرفة، 1980، ص 15.

(2) إبراهيم، زكريا. مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، لا تاريخ، ص 208.

(*) يورد الدكتور عبد الحميد بورايو في كتابه (الأدب الشعبي الجزائري) العديد من الحكايات الخرافية التي تكاد تنتهي فيها البطلة إلى الدرامية والمأساة، حينما تصر على اكتشاف حقيقة زوجها التي يخفيها عنها ويوصيها بعدم محاولة رؤية وجهه أو التعرف إليه. ينظر: بورايو، حميد. الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، لا طبعة 2007، ص، ص 149← 169.

(3) ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006، ص 133.

(4) أفرفار، علي. صورة المرأة من المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996، ص 69.

(5) بنكراد، سعيد. السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن الرباط، لا طبعة، 2003، ص 129.

(6) يونس، محمد عبد الرحمان. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007، ص 150.

(7) يونس، وضحي. القضايا النقدية في التراث الصوفي حتى القرن السابع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص 51.

(8) الغابري، مريم خير الدين. السيرة الهلالية، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2008، ص 128.

(9) بور: - أرض تزرع لأول مرة ولذلك صلح نبتها.

(10) هنود: - السيوف وهي الهندية لجودتها، ونعتها بذلك لشدة بياض بشرتها.

(11) تاقو: - ارتفع نهدها وبان دلالة على نضجها واكتمال أنوثتها.

(12) متساميين: تقف إحداهما إلى جانب الأخرى.

(13) كنى بذلك عن طول قامتها وبياض بشرتها المشرب بالحمرة، وكذلك يوصف الخد الأحمر في النص الشعبي بأنه " مقرمد ".

(14) نقش الثمان: ومفرده (الثمن) العملة الذهبية.

(15) صاغه يهودي في وهران: ونسب الصياغة إلى اليهود لجودة صناعتهم وإتقانهم صوغ الذهب، وجعله في " وهران" بالغرب، لبعد المسافة بينه وبين دياره.

(16) قالوا اهرب: أي اختفى مما يجعل الأمل منعدما في صياغة على شاكلة الأصل، وكنى بهذا عن كون " رداح " وحيدة زمانها متفردة بين النساء بجمالها.

(17) يونس، وضحي. مرجع مذكور، ص 53.

قائمة المصادر والمراجع

1. حكاية رداح وأحمد ولد السلطان (نص شفهي)
2. قصيدة عبد الله وبمينة (نص شفهي)
3. إبراهيم، زكريا. مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ط3، لا تاريخ.
4. ابن خلدون. مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 9، 2006.
5. أفرفار، علي. صورة المرأة من المنظور الديني والشعبي والعلماني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1996.
6. بنكراد، سعيد. السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها) منشورات الزمن الرباط، لا طبعة، 2003.
7. عبد الله، محمد حسن. الحب في التراث العربي عالم المعرفة، 1980
8. الغابري، مريم خير الدين. السيرة الهلالية، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2008.
9. يونس، محمد عبد الرحمان. الاستبداد السلطوي والفساد الجنسي في ألف ليلة وليلة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2007.